

Überlegungen zur digitalen Rekonstruktion farbiger Fassungen von Architektur und Skulptur

ACHIM HUBEL

ZUSAMMENFASSUNG

Während der Innenrestaurierung des Regensburger Doms untersuchte Dr. Friedrich Fuchs in den Jahren 1986–1989 vom Gerüst aus die Skulpturen und die Architektur, vor allem im Blick auf ihre früheren farbigen Fassungen. Er erkannte, dass auf den steinernen Oberflächen mindestens drei Farbschichten lagen, die dem ursprünglichen mittelalterlichen Zustand, einer kompletten Neufassung im frühen 17. Jahrhundert und einer erneuten Bemalung um 1700 zuzuweisen waren. Da solche Dokumentationen aber keine Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen des Innenraums und der Figuren liefern können, suchten wir nach Möglichkeiten einer anschaulichen Visualisierung der Befunde. Nach vielen eher enttäuschenden Ergebnissen zeichnete sich ab, dass eine zweidimensionale Rekonstruktion der Fassungen auf der Basis fotografischer Aufnahmen und mit Hilfe der Computer-Software „Photoshop“ die besten Lösungen ergeben könnte, zumal uns dreidimensionale Scans nicht zur Verfügung standen und für uns auch nicht finanzierbar gewesen wären. Den Durchbruch brachte ein eigenes kleines Forschungsprojekt „Virtuelle Räume“, das von Herrn Prof. Dr. Christoph Schlieder (Lehrstuhl für Angewandte Informatik in den Kultur-, Geschichts- und Geowissenschaften) und mir an der Universität Bamberg eingerichtet wurde. Zusammen mit zehn meiner Doktorandinnen und Doktoranden – und beraten von Friedrich Fuchs – experimentierten wir in vielen Sitzungen, bis sich annehmbare Ergebnisse abzeichneten. Dank des Engagements der Arbeitsgruppe gelang es, die Fotografien am Computer so einzufärben, zu differenzieren und zu bemustern, dass täuschend echte Visualisierungen entstanden. Gleichzeitig ergab die Analyse der Ergebnisse, dass der Regensburger Dom nicht nur im Mittelalter eine farbige Fassung der Raumschale erhielt, die zusammen mit der Bemalung der Figuren und Altäre ein ganzheitliches Farbkonzept nachweisen ließ, sondern dass auch den Neubemalungen der Renaissance und der Barockzeit eine künstlerische Ge-

samtredaktion zu Grunde lag, die den Innenraum wesentlich umwandelte und im Sinne der jeweiligen zeitgenössischen Ästhetik neu interpretierte.

Vorgeschichte

Das interdisziplinäre Forschungsprojekt „Bau-, Kunst- und Funktionsgeschichte des Regensburger Doms als Modellfall“ widmete sich unter der Leitung von Manfred Schuller und mir allen nur denkbaren Fragestellungen zu dieser Kathedrale. Während der gesamten, über 25 Jahre dauernden Innen- und Außenrestaurierung des Doms (1985–2010) konnten von den Gerüsten aus alle Details der Architektur und der Ausstattung gezeichnet, untersucht, dokumentiert und fotografiert werden, so dass in der Zusammenarbeit mit zahlreichen Fachkolleginnen und -kollegen einschlägiger Disziplinen ein umfassender Kenntnisstand zum Regensburger Dom anwuchs. In den Jahren 2010–2016 gelang es schließlich, alle Forschungsergebnisse in einer fünfbändigen Gesamtmonographie zu publizieren, die in der Reihe der vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege herausgegebenen „Kunstdenkmäler von Bayern“ erschienen ist.¹

Für das Thema dieses Beitrags über die Erfassung und Dokumentation der farbigen Befunde im Dom² konnten wir erfahrene Fachkollegen gewinnen:

- Dr. Michael Kühenthal schilderte die Farbbefunde und Farbkonzepte der inneren Raumschale.³
- Dr. Jürgen Michler holte weit aus, beschrieb im internationalen Vergleich – von Frankreich ausgehend – die Farbigekeit gotischer Kirchen und gab der Erstfassung des Regensburger Doms ihren Stellenwert in der europäischen Kunstgeschichte.⁴
- Vor allem konnten die Herausgeber über vier Jahre hindurch (1986–1990) aus Mitteln der DFG den Restaurator und Kunsthistoriker Dr. Friedrich Fuchs beschäftigen, der von den Gerüsten aus systematisch die restauratorische Untersuchung der Skulpturen des Doms vornahm, wobei es neben Fragen zur Bildhauertechnik vor allem um die Farbfassungen ging, die in bis

zu fünf Schichten übereinander erhalten sind. Außer mehreren Dutzend lebensgroßer, farbig gefasster Domsulpturen handelte es sich um eine Vielzahl kleinplastischer Objekte wie Konsolen, Baldachine oder Gewölbeschlusssteine sowie – ausgehend vom architektonischen Umfeld der Skulpturen – schließlich auch um die gesamte innere Raumschale.⁵ Als technisches Hilfsmittel diente vor allem ein Mikroskop mit variabler Vergrößerung an einem flexiblen Teleskopgestänge, gepaart mit einer separaten Lichtquelle, einsetzbar als direktes Auflicht oder als steuerbares Streiflicht.

Grundsätzlich gilt es zu betonen, dass diese Befunduntersuchungen nicht die Maltechnologie historischer Farbfassungen im Visier hatten, sondern dass es unser Ziel war, ganzheitliche Visualisierungen von den früheren Erscheinungsformen farbig gefasster Skulptur und Architektur zurückzugewinnen.

Im Gegensatz zu den meisten Kathedralen Europas verlief im Regensburger Dom die Erneuerungsgeschichte über viele Jahrhunderte hinweg sehr substanzschonend. An der Architektur und noch viel umfassender an den Skulpturen lagern als nahezu lückenloses Schichtensediment umfangreiche Reste der ursprünglichen Fassungen wie auch der verschiedenen Umgestaltungen in späterer Zeit bis herauf in die 1930er Jahre. Während der Purifizierung des 19. Jahrhunderts konnte die vorgefundene grünlich-olivgraue Raumfassung der Barockzeit als steinsichtig interpretiert werden, so dass – im Gegensatz zu anderen Baudenkmalern – die Farbschichten auf der Wandschale nicht entfernt wurden. So erwies sich die Befundsituation als überaus günstig.

Nach Abschluss der Befunduntersuchungen und Dokumentationen stellte sich die Frage, wie die jeweiligen Ergebnisse der Fachwelt, erst recht aber dem Laien vermittelt werden könnten. Schließlich möchte der Fachmann wie der Laie ja wissen, wie die Bau- und Bildwerke auf der Basis der Befunde früher ausgesehen haben. Viele Restauratoren verfahren hier ausgesprochen spartanisch: Bei Skulpturen fassen sie ihre Ergebnisse in langen Beschreibungen zusammen, bei mehreren Farbschichten übereinander manchmal auch in Tabellenform, welche die Farben und die Musterung der verschiedenen Bestandteile eines Bildwerks (Inkarnat, Haare, Gewänder mit Innen- und Außenseiten usw.) auflisten.⁶

Um dem Leser über die verbalen Beschreibungen hinaus wenigstens eine gewisse Vorstellung

vom ursprünglichen Aussehen der Skulpturen zu vermitteln, zeigte ich bereits 1972 in meiner Dissertation über den Erminoldmeister Aquarellrekonstruktionen der wichtigsten Bildwerke, beispielsweise der Verkündigungsgruppe im Regensburger Dom



Abb. 1: Regensburg, Dom. Verkündigungsgruppe des Erminoldmeisters. Um 1280. Heutiger Zustand (Foto Wilkin Spitta, Loham)



Abb. 2: Verkündigungsgruppe des Erminoldmeisters. Aquarellrekonstruktion der ursprünglichen Fassung der Figuren, von Achim Hubel (1972)

(Abb. 1 und 2).⁷ Damit war wenigstens eine grobe Vorstellung von der Wirkung dieser Skulpturen mit ihrer ursprünglichen Farbfassung zu gewinnen. Da damals die Erforschung der Bemalungen von Steinfiguren noch in den Kinderschuhen steckte, kam diesen Versuchen der Charakter einer Pioniertat zu.⁸

Bei den Untersuchungen der mittelalterlichen Skulpturen des Regensburger Doms war allen Beteiligten von Anfang an klar, dass wir über die Dokumentation der Befunde hinaus eine Visualisierung anstrebten. Sie sollte nach Möglichkeit die künstlerische Qualität der nachgewiesenen Befunde in einem Rekonstruktionsversuch vermitteln und dem Betrachter die ästhetische Qualität eines Kunstwerks als Zusammenklang von Material, Form und Farbe bewusstmachen.

Für dieses Ziel wurde über Jahre hinweg ergebnisoffen an einer methodischen Optimierung gearbeitet. Nach langen Versuchsreihen, bei denen Friedrich Fuchs mit Aquarellrekonstruktionen,⁹ mit vermalbaren Farbstiften und mit deckenden Gouachefarben experimentierte, startete Apostolos Aravidis, ein Architekt und Mitarbeiter unseres Forschungsprojekts zum Regensburger Dom, einen Test in Airbrushtechnik mit Acrylfarben. Auch hier mussten wir uns eingestehen, dass dieser Weg eine Sackgasse war. Die Acrylfarben erschienen als zu

künstlich, das Airbrushverfahren im Oberflächeneffekt entschieden zu durchlässig und unstofflich.

Der Kunsthistoriker Jürgen Michler, der sich schon seit Jahren mit dem Phänomen der farbigen Fassungen gotischer Architektur beschäftigte, hatte seinerseits ein Verfahren zur Rekonstruktionen historischer Architekturfassungen mit Hilfe des Siebdruckverfahrens erarbeitet.¹⁰ Für seinen Beitrag über die Farbigkeit der Architektur des Regensburger Doms hat er mehrere Farbbildungen des Dominneren in dieser Technik vorgestellt (Abb. 3).¹¹ Bei aller Qualität seiner graphischen Darstellungen lässt sich aber nicht verhehlen, dass die Ergebnisse zwar auf fundierten Untersuchungen beruhen, dennoch aber keinen überzeugenden Eindruck vom tatsächlichen Aussehen des jeweiligen Innenraums mit seiner früheren Farbgestaltung vermitteln können. Gerade die weißen Wand- und Gewölbeflächen des Regensburger Doms in seiner Erstfassung lassen sich durch das Aussparen des weißen Papiergrunds in der Rekonstruktionszeichnung Michlers nicht annähernd darstellen. Die kolorierte Zeichnung als Mittel der rekonstruierenden Illustration früherer Farbgebungen kann folglich weder in der Skulptur noch in der Architektur überzeugen.

Unsere Versuche, die vorliegenden Farbbefunde in einer überzeugenden zweidimensionalen Rekonstruktion zu visualisieren, erreichten eine neue Ebene, als ich die Problemstellung innerhalb unseres „Arbeitskreises für Theorie und Denkmalpflege e.V.“ mit unserem Mitglied Prof. Dr. Christoph Gerlach besprach, der sich als Professor für Baudenkmalpflege und historische Farbfassungen an der HAWK Fachhochschule Hildesheim-Holzminde-Göttingen schon seit längerer Zeit damit beschäftigt hatte, die Farbigkeit historischer Räume computergestützt zu simulieren. Er erklärte sich bereit, im Rahmen von Forschung und Lehre als Pilotprojekt die Erstfassung der Verkündigungsgruppe des sogenannten Erminoldmeisters aus der Zeit um 1280 (Abb. 1) digital zu rekonstruieren. Seine Mitarbeiterin Dipl. Designerin Martina Pohl erstellte in Zusammenarbeit mit Friedrich Fuchs Anfang der 1990er Jahre die wohl überhaupt ersten Computerrekonstruktionen gotischer Figurenfassungen (Abb. 4).¹² Mit dem für den damaligen technischen Standard hervorragenden Ergebnis war die Marschrichtung für die Zukunft vorgegeben. Vereinbarungsgemäß war aber damit auch das erfolgreiche Hildesheimer Pilotprojekt beendet, und es musste nach neuen Realisierungswegen Ausschau gehalten werden.



Abb. 3: Regensburg, Dom, Hauptchor. Rekonstruktion der ursprünglichen Farbigkeit um 1320, von Jürgen Michler (2014)



Abb. 4: Verkündigungsgruppe des Erminoldmeisters. Digitale Rekonstruktion der ursprünglichen Farbfassung, von Martina Pohl (1995)

Die Rekonstruktionen entstanden auf der Basis von Fotografien, die mit einer Urversion des heute weit verbreiteten Bildbearbeitungsprogramms Photoshop überformt wurden. Die Qualität erschien jedoch noch steigerungsfähig, vor allem angesichts der rasanten technischen Entwicklung auf dem EDV-Sektor. Deshalb beschlossen wir, zunächst einen weiteren Versuch in Kooperation mit einem freiberuflichen Computergraphiker zu starten, da wir auch Erfahrungswerte für die weiteren Kosten des Projektes benötigten. In enger Zusammenarbeit zwischen Friedrich Fuchs und dem Computergraphiker Raoul Kaufer (Firma MediaCircle Regensburg) entstand eine digitale Rekonstruktion der Erstfassung der um 1320 entstandenen lebensgroßen Steinfigur des hl. Petrus im Regensburger Dom.¹³ Langfristig sollte eine größere Reihe solcher Rekonstruktionen entstehen, teils auch unter Einbindung des architektonischen Ambientes, um damit ausschnittshaft virtuelle Spaziergänge durch den Dom zu inszenieren, nicht nur im Mittelalter, sondern auch in der Renaissancezeit und im Barock. Die Umsetzung solcher digitalen Rekonstruktionen erwies sich aber als ausgesprochen kostspielig, zumal auch diese als Probe erstellte Farbrekonstruktion des hl. Petrus noch keinen befriedigenden Endzustand geliefert hatte.

Im Rahmen des Forschungsprojekts zum Regensburger Dom stellte ich zusammen mit Manfred Schuller im Jahr 1998 bei der DFG einen erneuten Antrag zur Förderung des Vorhabens, wobei es hier vor allem um die Unterstützung der Endpublikation gehen sollte. Dabei beantragten wir auch – auf der Basis der Erfahrungswerte – die Mittel zur digitalen Rekonstruktion der Farbfassungen der Skulpturen des Doms. Der Antrag wurde 1999 bewilligt – mit Ausnahme der Farbrekonstruktionen, die als für das Projekt nicht erforderlich bewertet wurden. Daraus sprach eine nach wie vor auch im Bewusstsein der Fachkollegen tief verwurzelte Geringschätzung der ursprünglichen Farbigkeit gotischer Architektur oder Skulptur. Letztlich ist dies ein Indiz für das anhaltende Nachwirken des im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Ideals von der Materialsichtigkeit der Gotik, das bis ins späte 20. Jahrhundert hinein zahlreiche radikale Freilegungsaktionen bei Holz- und Steinfiguren zur Folge hatte.

Mittlerweile hatte man auch in anderen Ländern den gleichen Weg eingeschlagen wie wir. Bei einem internationalen Kolloquium im Oktober 2000 in Amiens zum Thema „La couleur et la pierre“ wurden in einem Beitrag aus Nordspanien Computerrekonstruktionen von Farbfassungen gotischer Skulpturen vorgestellt.¹⁴ Im Tagungsband wurde ferner eine fotografische Dokumentation der aufsehenerregenden Lichtprojektionen publiziert, mit deren Hilfe die ehemalige Farbigkeit der Westportale der Kathedrale von Amiens auf die Originale projiziert wird.¹⁵

In der Zwischenzeit wurden im Zeitalter der Digitalisierung immer neue und bessere Verfahren der dreidimensionalen Erfassung von Bau- und Bildwerken entwickelt, die als 3 D-Scans exakte graphische Darstellungen der jeweiligen Objekte liefern. Deren Oberflächen lassen sich auch mit Rekonstruktionen der farbigen Fassungen belegen. Beispielsweise hat Daniela Karl in ihrer Dissertation über die Polychromie der Naumburger Stifterfiguren (im Rahmen des von der Volkswagen-Stiftung geförderten Naumburg-Kollegs) jüngst eine herausragende Arbeit vorgelegt, die nicht nur die Ergebnisse ihrer Untersuchungen dokumentiert, sondern auch in dreidimensionalen Visualisierungen das frühere Aussehen der zwei nachgewiesenen Fassungsschichten darstellt. Sie erfolgten über Streifenlichtscans mit texturierten Oberflächen und konnten mit dem Programm Cinema4D realisiert werden (Abb. 5).¹⁶ Die Ergebnisse liefern



Abb. 5: Naumburg, Dom, Westchor. Stifterfiguren Ekkehard und Uta, um 1250. Rekonstruktion der Erstfassung über Streifenlichtscans mit texturierten Oberflächen; Endbearbeitung durch das Programm Cinema4D, von Daniela Karl (2015)

einen vorzüglichen Eindruck vom Farbprogramm des Figurenzyklus. Allerdings strebte Daniela Karl keine „Imitation einer mittelalterlichen Skulpturenpolychromie“ an, sondern setzte stattdessen auf eine stärkere Abstraktion ihrer 3D-Rekonstruktionen.¹⁷ Dies kann man gut verstehen, da der Erhal-

tungszustand bei den Naumburger Stifterfiguren unterschiedlich ist und eine Reihe von Oberflächen keine Farbbefunde mehr zeigt.

Prinzipiell bieten 3D-Simulationen hervorragende Möglichkeiten der Visualisierung, da die Bildwerke gedreht und gekippt, also von jeder beliebigen Seite aus gezeigt werden können. Nachteilig sind dagegen die sehr hohen Kosten der Streifenlichtscans, die von einer hierauf spezialisierten Fachfirma ausgeführt werden müssen. Darüber hinaus kennzeichnet die 3D-Simulationen aber eine Künstlichkeit der Darstellung, die weit entfernt ist von einer eindringlichen Visualisierung des früheren Aussehens der Bildwerke, wie wir sie anstreben. Zudem wollten wir auch die Raumschale in ihrer Farbigkeit mit einbeziehen, um so weit wie möglich einen Gesamteindruck zu vermitteln, wie Raum und Ausstattung sich früher gegenseitig zu steigern vermochten. Abgesehen von diesen durchaus unterschiedlichen Zielen der digitalen Rekonstruktionen konnte in Naumburg dank der großzügigen finanziellen Förderung durch die Volkswagen-Stiftung ein solcher Aufwand betrieben werden, wie er uns innerhalb des Regensburger Domprojekts auch nicht annähernd zur Verfügung stand.¹⁸

Das Forschungsprojekt „Virtuelle Räume“

Für unser Vorhaben eröffnete sich an der Universität Bamberg eine neue Perspektive, als ich mich an meinen Kollegen Prof. Dr. Christoph Schlieder vom Lehrstuhl für Angewandte Informatik in den Kultur-, Geschichts- und Geowissenschaften wandte. Er zeigte sich an dem Projekt interessiert und hielt eine erfolgreiche Herstellung digitaler Rekonstruktionen durch ehemalige Absolventen unseres Masterstudiengangs Denkmalpflege – Heritage Conservation für möglich. Da Herr Schlieder uns auch jede mögliche Unterstützung zusicherte, konnte ich meinerseits aktiv werden. Ich eruierte nach einer Umfrage und ersten Vorgesprächen eine Gruppe von zehn Doktorandinnen und Doktoranden, die dauerhaft interessiert waren. Prof. Schlieder stellte das EDV-Labor zur Verfügung und leistete mit seinem Mitarbeiter Dr. Klaus Stein konzeptionelle und technische Betreuung. Friedrich Fuchs lieferte alle erforderlichen Grundlagen aus dem Fundus seiner Untersuchungen der Domskulptur, betreute per Internet die Zwischenstadien der Einzelprojekte und als Lehrbeauftragter zusammen mit mir und Dr. Stein die regelmäßigen Plenumsitzungen dieser „Graduiertenschule“.

Die Finanzierung des Vorhabens der „Virtualen Räume“ gelang durch die Hilfe verschiedener Sponsoren, denen wir zu großem Dank verpflichtet sind:

- Regensburger Domstiftung,
- Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Mittel zur Forschungsförderung),
- Lehrauftragsmittel der Otto-Friedrich-Universität Bamberg,
- vierjährige Förderung durch das Bayerische Staatsministerium für Unterricht, Kultus, Wissenschaft und Kunst im Rahmen der Zielvereinbarungen mit der Universität Bamberg,
- Rotary Club Regensburg.

Die Bearbeiter(innen) erhielten aus diesen Mitteln leistungsanteilige Honorarzählungen. In dieser Konstellation arbeitete das Team von 2007 bis 2015. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer waren:

Dipl.-Ing. Michael Back (†),
 Sandra Bali (geb. Peters) M.A.,
 Stephanie Eißing M.A.,
 Sebastian Gulden M.A.,
 Anke Niedermaier M.A.,
 Roland Porzelt M.A.,
 Dr. Eva Reinkowski-Häfner,
 Dr. Melissa Speckhardt,
 Dr. Robert Wachter,
 Kerstin Weiß M.A.

Die ausgiebigen Diskussionen innerhalb der Gruppe haben dazu geführt, dass allen Beteiligten immer deutlicher wurde, was unsere digitalen Rekonstruktionen sein wollen, vor allem aber auch, was sie nicht sein können. Vor dem Hintergrund dieser Grundsatzüberlegungen ist bei aller Faszination über die erwähnten Pilotversuche, historische Figurenfassungen als dreidimensionale Computeranimation zu inszenieren, unsere Beschränkung auf die Zweidimensionalität eine bewusste, getragen von einer gewissen Scheu vor zu viel „Virtuality“. Im Grunde wollen unsere Rekonstruktionen nur Vorstellungshilfen sein für das Zusammenspiel von Form und Farbe als wichtige künstlerische Dimension einer mittelalterlichen Skulptur. Naturgemäß können es nur Annäherungsbilder an eine imaginierte Wirklichkeit sein, aber auf der Basis realer, restauratorisch ermittelter Befunde. Je nach Tragfähigkeit der Befundlage haben wir uns weiter vorgewagt, haben uns da und dort zu Gunsten der Ganzheitlichkeit auch mit Analogien oder in Anlehnung an Restaurierungstechniken mit

Neutralretuschen beholfen. Stets wird jedoch mit Begleitkommentaren darüber Aufschluss gegeben, auf welchem Fundament sich die einzelnen Bereiche einer Rekonstruktion bewegen.

Auf keinen Fall aber wollen die digitalen Rekonstruktionen ins Bild übersetzte restauratorische Dokumentationen sein. Die hierfür geforderte sachlich strenge Objektivität fehlt ihnen. Die eigentliche Richtschnur einer Dokumentation ist ja gerade der Status quo, das heißt die meist fragmentarische Existenz eines historischen Kunstwerks. Um aber eine bildliche Vorstellung zu erhalten, etwa von einem Gewandstück, müssen winzige Farbschichtreste auf große Flächen hochpotenziert werden. Dass man damit subjektives Terrain betritt, liegt auf der Hand. Nachdem die Erfahrung zeigte, dass sich ein und dieselbe Farbschicht an verschiedenen Befundstellen je nach Alterungsgeschichte in ihrer Oberflächenwirkung immer wieder unterschiedlich präsentiert; ist es auch bei der Dokumentation kaum möglich, einen absoluten Farbwert zu definieren. Selbst naturwissenschaftliche Analysen würden dabei nicht wesentlich weiterhelfen. Meist verbalisiert man daher einen Mittelwert nach Augenschein.

Analog dazu stellt sich grundsätzlich die Frage, ob es sinnvoll erscheint, mit Absolutheitsansprüchen hinsichtlich der Farbwerte die Rekonstruktion historischer Farbfassungen anzugehen. Denn auch für das mittelalterliche Bildwerk selbst gab es zu keiner Zeit eine eindeutig definierte Originalsituation. Die Lichtverhältnisse in einer gotischen Kathedrale waren früher einem noch weitaus stärkeren Wechsel unterworfen als heute. Es gab sparsame bis üppige Kerzenausleuchtung ebenso wie diffuses, dämmriges Alltagslicht oder an sonnigen Tagen wanderndes Schlaglicht. Außerdem erzeugten die – fast immer anzunehmenden – farbigen Glasfenster eine gegenüber dem Tageslicht völlig andere Raumfarbigkeit.

Einzig bei der Arbeit des Fassmalers dürfen wir von einer gewissen objektiven Situation ausgehen, wohl in Form von Tageslicht oder zumindest einer gleichmäßig hellen Ausleuchtung des Arbeitsplatzes. Die heutige Praxis, Kunstwerke ins helle Licht zu rücken, sei es am originalen Standort, im Museum oder gedruckt in Büchern, ist somit gar nicht so weit entfernt von den Bedingungen unmittelbar bei ihrer Entstehung. Unsere Entscheidung, von solchen in gewissem Sinne neutralen Lichtverhältnissen auszugehen und sich nicht in ein historisierendes Abdämpfen der Farbkraft zu flüchten, wur-

de bewusst gewählt, auch auf die Gefahr hin, dass die im hellen Licht besonders bunt erscheinende Farbigekeit irritieren mag und den im Blick auf das Mittelalter nach wie vor klischeebehafteten Vorstellungen zuwiderläuft.

Unabhängig von der Frage, wie denn die Figuren mit ihren Farbfassungen in einem mittelalterlichen Kirchenraum ausgesehen haben dürften, müssen wir uns auch klarmachen, dass sich die Sehgewohnheiten des menschlichen Auges laufend geändert haben und ändern. Das Auge ist schließlich nur das Organ, welches die von der Pupille aufgefangenen optischen Eindrücke sammelt und ins Gehirn weiterleitet – erst dort findet die Wahrnehmung und Interpretation aller Bilder statt. Ganz sicher werden die optischen Reize aber nicht in einer gleichbleibenden Objektivität verwertet – die Art, wie wir unsere Umgebung sehen, ist von den Seherfahrungen unseres Gehirns abhängig. Gerade seit dem 20. Jahrhundert wurden wir ständig mit optischen Reizen gefüttert, die sich inflationär ausbreiteten und sich zudem ununterbrochen wandelten. Sie haben ganz sicher im Lauf der Zeit unser Farbempfinden beeinflusst. Farbige Abbildungen in Kunstbänden, etwa den berühmten SKIRA-Büchern der 1960er Jahre, deren separat eingeklebte Farbtafeln wegen ihrer Brillanz hoch gelobt worden sind, erscheinen uns heute wie durch einen grau-bräunlichen Filter fotografiert. Sie sehen ganz anders aus wie das gleiche Gemälde in einem Bildband des frühen 21. Jahrhunderts.¹⁹ Wenn Regisseure heute in einem Spielfilm Szenen charakterisieren wollen, die z.B. in den 1950er oder 1960er Jahren spielen, verfremden sie die Bilder durch gedämpftere und bräunlicher wirkende Farben – der Zuschauer erkennt dann sofort, dass er in eine frühere Zeit zurückversetzt wird.

Im 19. Jahrhundert haben Restauratoren nach genauen Befunderhebungen versucht, die farbigen Fassungen von Skulpturen so exakt wie möglich zu rekonstruieren. Erinnerung sei dabei an die Apostelfiguren in der Sainte-Chapelle in Paris, die zusammen mit der gesamten Architektur aufwändig rekonstruiert wurden. Auch der Zyklus von Christus, Maria und den zwölf Aposteln an den Hauptchorpfeilern des Kölner Doms wurde in den Jahren 1841/42 unter der Leitung des „Dekorateurs“ und Vergolders Johannes Stephan neu gefasst, unter sorgfältiger Anlehnung an die teilweise erhaltene Originalfassung.²⁰ Bei aller Sorgfalt der Ausführung entlarven sich die Bemalungen aber schon bei der ersten Be-

trachtung als Schöpfungen des 19. Jahrhunderts: Die Inkarnate sind zu braun, die Farben teilweise dumpf und zu wenig leuchtend, die Ornamente im Kontrast dazu aufdringlich und in der Ausführung lange nicht so sorgfältig wie die mittelalterliche Bemalung.²¹ Wahrscheinlich haben die ausführenden Restauratoren – bewusst oder unbewusst – die vielen Reste der Originalfassung anders interpretiert als wir sie heute sehen. Sie haben Farbfassungen geschaffen, die neben dem Verständnis für das Mittelalter auch die Interpretation durch die eigene, zeitgebundene Ästhetik mit einfließen ließen. Deshalb muss uns klar sein, dass auch unsere digitalen Rekonstruktionen nur für unsere eigene Generation verbindlich bleiben können. Sie werden den Anspruch des Authentischen auf absehbare Zeit wieder verlieren. Dann werden unsere Nachfahren den Kopf schütteln und sich wundern, warum die Menschen des frühen 21. Jahrhunderts die Farben so anders gesehen haben...

Der farbige Dom im Mittelalter

Der Innenraum des Regensburger Doms (Abb. 6) zeigt heute eine eher unbestimmte Farbigekeit, die von grünlichem Olivgrau bis hin zu Ockertönen changiert. Man könnte diese Farbigekeit durchaus für steinsichtig halten; sie entspricht den bei Sandsteinen vorkommenden Varietäten. Die Befunduntersuchungen brachten dagegen völlig andere Ergebnisse. Als um 1320 die Ostteile des Doms einschließlich des Querhauses und des ersten Seitenschiffjochs vollendet waren, zeigten sie sich durchgehend in Weiß, und zwar in der leicht gebrochen weißen Farbe des Kalksteins, der steinsichtig präsentiert wurde, mit ebenfalls weißen Gewölbesegele und weißen Mörtelfugen; vereinzelte dazwischen eingesetzte Grünsandsteinquader wurden in Weiß überstrichen. So müssen wir uns die Wände, Gewölbe und Bauglieder des Doms insgesamt in Weiß vorstellen. Die digitale Rekonstruktion des Hauptchors (Abb. 7) versucht, den damaligen Gesamteindruck widerzuspiegeln. Die Architektur des Doms erschien innen komplett in Weiß, das alle Bauglieder – ausgenommen die Schlusssteine mit ihren Manschetten – gleichmäßig überzog. Mit Recht betont Jürgen Michler, dass diese Farbgebung genau dem architektonischen System des Doms entspricht, in dem die Wände als „reliefartig strukturierte kohärente Masse“ gestaltet sind.²² Er schließt sich an die Interpretation Peter Kurmanns an, der die innovative Bedeutung einer solchen Architekturauffassung



Abb. 6: Regensburg, Dom, innen nach Osten. Heutiger Zustand (Foto Achim Hubel)



Abb. 7: Regensburg, Dom, Hauptchor. Digitale Rekonstruktion der Erstfassung um 1320, von Stephanie Eißing und Robert Wachter (2016)

überzeugend charakterisiert hat. Im Gegensatz zur klassischen, französisch geprägten Hochgotik erscheint die Architektur nicht mehr als „Zusammenfügung einzelner aufeinander abgestimmter, aber optisch voneinander lösbarer Glieder“. Statt-

dessen „verwandeln sich im Regensburger Dom das strukturelle Gerüst und die darin eingespannten Wandfelder zu einer kompakten Masse. Nicht mehr Pfeiler, Dienste und Arkaden werden in Regensburg als die eigentlich tragenden Glieder empfunden, vielmehr scheint jetzt die ganze Hochschiffwand die Gewölbe zu stützen“.²³

Die mittelalterliche Architektur des Doms und die Weißfassung des Innenraums bildeten folglich eine ästhetische Einheit, die ein übergreifendes Gesamtkonzept voraussetzt. Umgekehrt hätte man ohne die durchgehende Weißhaltigkeit der Raumschale die architektonische Idee gar nicht verstehen können. Untrennbar gehören zu diesem Konzept aber auch die farbigen Glasmalereien in ihrem edelsteinhaften Leuchten und die bunt bemalten Altäre und Figuren. Da die ursprünglichen Fenster im Regensburger Dom zum größten Teil noch erhalten sind, lassen sie sich in die Analyse der mittelalterlichen Raumgestalt unmittelbar einbeziehen. Unsere Computersimulation des Hauptchors versucht, einen Gesamteindruck des damaligen Innenraums zu vermitteln (Abb. 7). Die Raumschale besitzt die beschriebene kräftig-plastische Wandstruktur, wurde gleichzeitig aber durch ihre Weißhaltigkeit bewusst entmaterialisiert. Gesteigert wird dieses Phänomen noch durch die Tatsache, dass der Kirchenraum von dem durch die farbigen Glasfenster einfallenden Licht erfüllt wird und somit auch die Architektur selbst und jedes Teil der Ausstattung in einer geheimnisvollen Beleuchtung erscheinen. Wolfgang Schöne bezeichnete dieses Phänomen als „buntfarbigen klaren Raumlichtnebel“,²⁴ der in seiner Beschaffenheit vom natürlichen Tageslicht weitgehend unabhängig ist, ja von innen die jeweilige Tageszeit kaum erkennen lässt. Bestenfalls verifiziert man strahlenden Sonnenschein, der die Glasmalereien besonders intensiv zum Leuchten bringt und zudem auf der den Fenstern jeweils gegenüberliegenden Wand wechselnde Farbnuancen reflektieren lässt. Die Architektur gewinnt in diesem Licht eine schwer zu beschreibende schwebende Lebendigkeit, sodass sich in dem schimmernd unbestimmten, vielfarbigen Raumlicht eine ausgesprochen unirdische Atmosphäre einstellt. So schließt sich der Dom bis heute trotz der riesigen Fenster hermetisch gegen die Außenwelt ab.

Fast alle während des Mittelalters im Dom aufgestellten Steinskulpturen waren von Anfang an farbig bemalt. Dabei befanden sich diese Heiligenfiguren nicht nur an und über den Altären, sondern



Abb. 8: Verkündigungsgruppe des Erminoldmeisters. Digitale Rekonstruktion der ursprünglichen Farbfassung, von Melissa Speckhardt (2016)

auch als frei stehende Bildwerke vor der glatten Wand, in einer Wandnische, vor einem der Pfeiler oder bei den Portalen; sie wurden von einer Säule mit Kapitell oder von einer Konsole getragen und fast immer von einem Baldachin überhöht. Prinzipiell lässt sich bei der Betrachtung der am Computer rekonstruierten Fassungen erkennen, wie sehr die mittelalterlichen Skulpturen auf eine Bemalung hin konzipiert worden waren – und wie andererseits die Farbgebung die Figuren akzentuierte und lebendig werden ließ. Bei den Gewändern herrschen leuchtende Grundfarben vor: Rot, Blau, Grün und Weiß, ergänzt durch Goldakzente bei Haaren, Gewandsäumen, Gürteln, Schmuck, Attributen usw. Die Stoffe sind als kostbar charakterisiert, mit reichem Musterdekor in Gold und kontrastierenden Farben (Abb. 8, 10). Sie ahmen teilweise Gold- oder Silberbrokate nach; vereinzelt findet man sogar reine Gold- oder Silberstoffe (vgl. Abb. 10). Sehr häufig zeigen die Gewänder ein Futter anderer Farbe, so dass die Kehrseiten die Komposition extrem bereicherten. Die Bildhauer rechneten bewusst mit diesen Effekten und sorgten schon bei der Herstellung der Figuren dafür, dass die Gewänder immer wieder umschlagen und im Kontrast von Außen- und Innenseite ein reiches Farbenspiel ermöglichen. Oft bildeten die Gewandsäume regelrechte Kaskaden aus, die sich herauf- und herabschlängeln, gleichzeitig aber auch ständig umschlagen, so dass Form



Abb. 9: Regensburg, Dom, nordöstlicher Vierungspfeiler. Stehender hl. Petrus, um 1320. Digitale Rekonstruktion der ursprünglichen Farbfassung, von Melissa Speckhardt (2016)

Abb. 10: Regensburg, Dom, Ostwand des südlichen Nebenchors. Muttergottes mit Kind, um 1320. Digitale Rekonstruktion der ursprünglichen Farbfassung, von Sebastian Gulden (2016)

und Farbe in prächtigem Gegensatz das Bildwerk vervollkommneten (vgl. z.B. Abb. 9, Abb. 10 und Abb. 11). Das Inkarnat der Figuren ist im Allgemeinen hell, fast weiß, an den Lippen und Wangen in ein kräftiges Rosa übergehend. Sind die Haare nicht golden, bevorzugte man Brauntöne. Die Konsolen und Baldachine waren wie die Figuren bunt bemalt. Häufig wurde der Hintergrund in die Farbfassung einbezogen, entweder durch ein hinter der Figur auf die Wand gemaltes Feld mit Textilmuster oder durch die Bemalung und Rahmung einer Nische, in der die Figur stand (Abb. 12).

Vergleicht man die Rekonstruktionen der Erstfassung der Verkündigungsgruppe des Erminoldmeisters von 1972 (Abb. 2) und von 1995 (Abb. 4) mit der jetzt von Stephanie Eißing und Robert Wachter erarbeiteten digitalen Rekonstruktion (Abb. 8), wird deutlich, welche Ansprüche man mittlerweile an eine solche Präsentation stellen kann und wie perfekt uns die Visualisierung längst vergangener Zustände gelungen ist.

Vor der Folie der monochrom weißen Raumschale müssen sich die Skulpturen auffällig abgehoben haben. Schon aus großer Distanz machten sie auf sich aufmerksam, wie die Rekonstruktion des Hauptchors zeigt (Abb. 7); hier ist die Verkündigungsgruppe des Erminoldmeisters an ihrem ursprünglichen

Standort zu sehen. In ihren leuchtenden Farben und den aufblitzenden Goldakzenten, vor den bunten Wandfeldern sowie mit ihren Konsolen und Baldachinen dürften die Heiligenfiguren die Hauptanziehungspunkte der liturgischen Verehrung gewesen sein, erst recht, wenn sie auf Altären standen. Da die gesamte sonstige Raumschale weiß war, bildeten sie in Komposition und Ikonologie einen bewussten Gegenpart zu den bunten Schlusssteinen und Manschettenbemalungen im Gewölbe: Während dort im bekrönenden Scheitel die Schlusssteine leuchteten und zusammen mit den roten Sternen einen Blick ins Überirdische verhiessen, standen im Sockelbereich die Heiligen den Gläubigen nahe und forderten sie zur Verehrung auf. Im Einklang mit den Heiligen und in ihrer Fürbitte sah man die Garantie für den Einlass ins Paradies. Zwischen diese Farbakzente unten und ganz oben spannte sich der Innenraum in seiner geheimnisvollen Schwerelosigkeit und Entmaterialisierung sowie mit den edelsteinhaft leuchtenden Glasmalereien. Die Rekonstruktion des Innenraums lässt verstehen, warum er auf die Gläubigen wie eine Vorahnung des himmlischen Jerusalems gewirkt haben muss.

Der farbige Dom in der Renaissance: ein „goldener Tempel“

Die weiße Raumschale des Dominanen (Abb. 7) blieb etwa 300 Jahre lang unverändert, was für eine kontinuierliche Wertschätzung des mittelalterlichen Gesamtkunstwerks spricht. Diese Hochachtung prägte im Grundsatz – wenn auch mit anderen Konsequenzen – den Regensburger Bischof Albert IV. von Törring (reg. 1613–1649), der sich bald nach seinem Amtsantritt entschloss, den Dom grundlegend zu renovieren. 1618 ließ er als erstes die noch fehlenden Kreuzrippengewölbe über den drei westlichen Jochen des Mittelschiffs einbauen. Außerdem stiftete er große Marmoraltäre für die beiden Nebenchöre und weitere Ausstattungsstücke, ließ fehlende Figuren an den Portalen der Westfassade ergänzen, sorgte 1644 für den aus liturgischen Gründen geforderten Abbruch des Lettners und ersetzte diesen 1646 durch ein schmiedeeisernes Gitter.²⁵ Darüber hinaus ordnete er eine durchgehend neue Farbigkeit des Innenraums an: Die gesamte Raumschale wurde durch eine goldgelbe Bemalung kräftig akzentuiert; außerdem vergoldete man die Kapitelle der Pfeiler und Wanddienste, die



Abb. 11: Regensburg, Dom, Mittelschiff, Westwand. Reiterfigur St. Georg, um 1325. Digitale Rekonstruktion der ursprünglichen Farbfassung, von Melissa Speckhardt (2016)



Abb. 12: Regensburg, Dom, Südwand des nördlichen Nebenchors. Hl. Fürst (Wenzel?), um 1325/30. Digitale Rekonstruktion der ursprünglichen Farbfassung, von Kerstin Weiß (2016)



Abb. 13: Regensburg, Dom, Hauptchor.
Digitale Rekonstruktion der zweiten Fassung, frühes 17. Jahrhundert,
von Stephanie Eißing und Robert Wachter (2016)

vorderen Stege der Gewölberippen und Gurtbögen sowie Teile des Fenstermaßwerks im Hauptchor. Die Gewölbeseigel tünchte man unverändert in Weiß, bereichert durch nun goldene Sterne vor den Lüftungslöchern. Die Schlusssteine wurden neu gefasst und teilweise vergoldet.²⁶

Die digitale Rekonstruktion versucht den damaligen Raumeindruck zu rekonstruieren (Abb. 13). Die intensive Farbigkeit veränderte den Innenraum in erstaunlicher Weise. Dennoch fällt auf, dass das mittelalterliche Farbkonzept einer völlig monochrom gefassten Raumschale in Kombination mit bunt bemalten Skulpturen nicht geändert wurde; man hatte seine ästhetischen Qualitäten auch im 17. Jahrhundert noch erkannt. Die verblüffende Idee des Bischofs Albert IV. bestand nun darin, dass er die Monochromie in Weiß aufgab und stattdessen eine goldgelb leuchtende Raumschale wählte. Die

Rekonstruktion des Hauptchors macht schlagartig klar, was dem Bischof vorschwebte: Der Innenraum sollte nach wie vor seine transzendierende Erscheinung behalten – aber nun nicht mehr in dem entmaterialisierenden Weiß, sondern in kostbarem Gold. Tatsächlich mit Blattgold belegt waren im Dom – wie erwähnt – nur wenige Details der Raumschale. Durch ihr Aufblitzen und Funkeln nobilitierten sie das dem Gold im Farbton nächst verwandte Gelbocker der Raumschale und vermittelten die Assoziation eines durchgehend vergoldeten Innenraums. Den goldenen Gesamteindruck vertiefte schließlich das neue Chorgitter, das durchgehend vergoldet war und ungemein prachtvoll gewirkt haben muss.²⁷ Zusätzlich war die Kanzel vom Fuß über den Kanzelkorb bis hin zum – nicht erhaltenen, im frühen 17. Jahrhundert zugefügten – Schalldeckel größtenteils vergoldet.

Die neue Farbigkeit steigerte die suggestive Raumwirkung noch einmal aufs Höchste: Nun erschien der Dom wie ein nach innen gekehrter goldener Reliquienschrein. Die wie Edelsteine leuchtenden Glasmalereien intensivierten den kostbaren Gesamtcharakter. Der Dom musste den Gläubigen wie eine Vision des Himmlischen Jerusalems nach der Offenbarung des Johannes erscheinen: „Der Bau ihrer Mauer war aus Jaspis; die Stadt aber war lauter Gold, gleich reinem Glase. Die Grundsteine der Stadtmauer sind mit jeder Art von Edelsteinen geschmückt ...“ (Offbg. 21, 18–21). Die goldene Raumschale mit ihren als leuchtende Wände erscheinenden Glasmalereien versuchte den mittelalterlichen Innenraum in seiner Wirkung zu übertreffen. Gleichzeitig erweist sich das Konzept als ausgesprochen retrospektiv, voller Respekt gegenüber dem überkommenen Bestand. Dadurch blieben die farbigen Fenster aber auch integrale Bestandteile des Innenraums und wurden wie im Mittelalter weiterhin gepflegt und repariert, wie die Sakristeirechnungen belegen.²⁸

Insgesamt entspricht die Neugestaltung des Dom-Innenraums den restaurativen Tendenzen der Zeit um 1600, die im Rahmen der Gegenreformation auf die überlieferten Traditionen pochten. Mit den Namen „Dürer-Renaissance“, „Nachgotik“ oder „Echter-Gotik“ werden Strömungen bezeichnet, welche aus verschiedenen Gründen den künstlerischen Leistungen des ausgehenden Mittelalters Aufmerksamkeit zuwandten, sie neu zu schätzen begannen oder sogar Bauwerke in retrospektiven Formen errichteten.²⁹ Der Regensburger Bischof

Albert IV. von Toerring ging nicht so weit wie sein Würzburger Kollege Julius Echter von Mespelbrunn, der viele Kirchen in seinem Bistum in nachgotischen Formen fertigmachen oder umbauen ließ.³⁰ Im Umkreis seiner historisierenden Bauten finden sich aber bezeichnende Parallelen für die Ausmalung des Regensburger Doms. Die 1586–1591 erbaute, vom Fürstbischof gestiftete Würzburger Universitätskirche besaß eine Raumschale, die unverputzt den rötlichen Mainsandstein der Würzburger Region zeigte, aber in vielen Partien durch Blattgold bereichert war. Alle Kapitelle, Eierstäbe, Gesimsprofile, Engelsköpfe usw. waren vergoldet, das (1945 zerstörte) Schlingrippengewölbe erschien in so großen Teilen als golden, dass der Theologe Marianus in seinem Lobgedicht bei der Kirchenweihe 1591 von einem „goldenen Tempel“ sprach.³¹

Konsequenterweise wurden im Rahmen dieser Umgestaltung des Dominanen auch die gotischen Skulpturen in das Konzept einbezogen und erhielten zum großen Teil neue Farbfassungen. Die geänderte Intention wird klar, wenn man die ursprüngliche

Bemalung der Reiterfigur des hl. Georg (Abb. 11) mit der Fassung des frühen 17. Jahrhunderts vergleicht (Abb. 14). Erschien sie vorher in einer naturalistischen, dem realen Vorbild ritterlicher Reiter nachgestalteten Farbgebung, wirkt die Renaissance-Bemalung völlig anders, natürlich wieder in direktem Bezug zur Wandfassung. Man findet keine kleinteilig gemusterten und liebevoll differenzierten Details mehr, sondern großzügiger zusammengefasste Farbflächen und leuchtende, raffiniert gebrochene Töne wie Dunkelrot, Rosa, Blassgrün, Türkis, Cremefarben, Zitronengelb, die durch Blattgold-Auflagen bereichert werden. Der Verlust an lebendiger Präsenz der Heiligen wird in Kauf genommen zugunsten ihrer Transformation in eine Kostbarkeit suggerierende Künstlichkeit vor dem goldgelben Hintergrund der Raumschale. Man staunt, wie konsequent das neue Farbkonzept des Innenraums durchdacht war und sich bis hin zur Fassung der Skulpturen auswirkte.

Die Figur des hl. Petrus vom Vierungspfeiler (Abb. 9) durfte interessanterweise ihre mittelalterliche Fassung behalten. Das blaue Gewand des Apostels mit den vielen, teilweise sehr breiten Goldsäumen entsprach nämlich so perfekt den neuen Vorstellungen, dass keine Änderung nötig war. Edelsteinhaft – wie Lapislazuli – leuchtend und durch Gold überhöht wirkte es prächtig genug. Es bedurfte nur der goldgelben Wandfassung dahinter, um die Kostbarkeit der Petrusfigur zu steigern.

Der farbige Dom um 1700 – barocke Lichtregie

In der Zeit um 1700 erhielt die Raumschale des Regensburger Doms erneut eine komplett neue Farbfassung. Als Bischof regierte damals Josef Clemens Herzog von Bayern (reg. 1685–1716), der gleichzeitig Erzbischof von Köln und Bischof von Freising war. Er kümmerte sich so gut wie nicht um sein Regensburger Bistum, das er nie persönlich besuchte.³² Immerhin scheint der Bischof die Barockisierung des Regensburger Doms eingeleitet zu haben, als er 1695 dem Domkapitel mitteilte, er wolle einen Altar zu Ehren seines Namenspatrons, des hl. Josef, stiften. Bei dem daraufhin in Auftrag gegebenen Josefaltars handelt es sich um einen monumentalen Retabelaltar, der 1701 fertiggestellt war und vor der Nordwand des Nordquerhauses aufgestellt wurde.³³

Danach beschloss das Domkapitel, den ganzen Kirchenraum innen umgestalten zu lassen. Das seit dem Mittelalter existierende Projekt einer Kuppel über der Vierung wurde realisiert; sie war reich bemalt und stuckiert. Außerdem wählte man statt



Abb. 14: Regensburg, Dom, Mittelschiff, Westwand. Reiterfigur St. Georg, um 1325. Digitale Rekonstruktion der zweiten Fassung, frühes 17. Jahrhundert, von Kerstin Weiß (2016)

der ockergelben, an eine Vergoldung erinnernden Raumschale des frühen 17. Jahrhunderts nun als deutlichen Kontrast einen dunklen, grünlich-grauen Olivton. Die bisherigen Vergoldungen der Kapitelle, der vorderen Stege der Rippen und Gurtbögen sowie des Maßwerks im Hauptchorschluss blieben erhalten und wurden ausgebessert. Die Gewölbesegeln wurden wieder weiß gestrichen.³⁴ Offensichtlich wurden in diesem Zusammenhang auch die farbigen Glasfenster im Obergaden des Mittelschiffs herausgenommen und durch eine Verglasung mit klaren Butzenscheiben ersetzt. Aus dem Verständnis barocker Kirchenräume heraus wollte man keinen hermetisch in sich abgeschlossenen Innenraum mehr; vielmehr spielte das Tageslicht eine große Rolle, welches durch große Fenster eindringen sollte. Außerdem wünschte man sich eine eigene Lichtregie mit der Betonung wichtiger Akzente, während anderes spannungsvoll zurückzudrängen war. So wurde das Mittelschiff oben durch die nun weißen

Fenster und die weißen Gewölbesegeln strahlend hell und gab auch der neuen Kuppel Licht, sodass sie in ihrer bunten Farbigkeit als Zentrum im Raum erscheinen musste. Die Seitenschiffe behielten dagegen ihre Farbfenster und bildeten dämmrige Räume im Kontrast zum Mittelschiff.

Die nach den Befunden erstellte Rekonstruktion des Hauptchors (Abb. 15) kann dessen damaliges Erscheinungsbild visualisieren. Gegenüber den weißen bzw. goldenen Raumschalen der früheren Fassungen erscheint der Raum in einer fast mystisch wirkenden Dunkelheit, in der die farbigen Fenster intensiver leuchteten als je zuvor. Die vergoldeten Elemente verschmelzen nicht wie bei der Renaissance-Fassung mit der Raumschale, sondern bilden eigene, deutlich aufblitzende Akzente. Der Hauptchor wurde dadurch – ergänzt durch die gleichfalls dunklen Nebenchöre – zum geheimnisvollen Ort der Liturgie im farbig schimmernden Licht der Glasmalereien, während die Westteile des Doms von weißem Licht erfüllt waren. Die Vierungskuppel bildete gleichsam das Bindeglied dazwischen: einerseits farbig wie die Hauptchorfenster, andererseits hell beleuchtet wie das Mittelschiff.

Auch die Skulpturen erfuhren im Rahmen dieser barocken Umgestaltung neue Farbfassungen. Nachdem die bisher stets verfolgte Einheit der Raumwirkung aufgegeben war, verwundert es nicht, dass man nun auch hier kein einheitliches Prinzip verfolgte, sondern die Bemalungen von der beabsichtigten Wirkung im Raum abhängig machte. Der hl. Apostel Petrus, der damals in der Vierung stand (am heutigen Standort der Verkündigungsmaria) und bis dahin seine mittelalterliche Blaufassung des Gewandes bewahrt hatte, erhielt nun eine ausgesprochen „lichthaltige“ Bemalung: Ober- und Untergewand wurden komplett weiß, mit goldenen Säumen (Abb. 16). Vor der dunklen Wandfassung hob er sich kontrastreich ab und gehörte dadurch unübersehbar zu den auffälligsten Skulpturen des Innenraums. Ähnlich wie oben in der Kuppel der weißen Stuck und die farbigen Fresken dominierten, sollten unten im Bereich der Vierung die Figuren ebenfalls weiß sein, vergleichbar der Vielzahl von Heiligen, die in einer barocken Kirche den Innenraum bevölkern: Auch diese sind sehr häufig weiß gefasst und poliert, damit sie aussehen als wären sie aus Marmor. Den unmittelbaren Anstoß für die Weißfassung dürften die drei monumentalen Engelsfiguren im Auszug des erwähnten Josefaltars gewesen sein, die genau solche weißen und polier-



Abb. 15: Regensburg, Dom, Hauptchor. Digitale Rekonstruktion der dritten Fassung, um 1700, von Stephanie Eißing und Robert Wachter (2016)



Abb. 16: Regensburg, Dom, nordöstlicher Vierungspfeiler. Stehender hl. Petrus, um 1320. Digitale Rekonstruktion der zweiten Fassung, um 1700, von Melissa Speckhardt (2016)



Abb. 17: Regensburg, Dom, Mittelschiff, Westwand. Reiterfigur St. Georg, um 1325. Digitale Rekonstruktion der dritten Fassung, um 1700, von Kerstin Weiß (2016)

ten Fassungen zeigen. Die Neufassung der Petrusfigur griff diese Farbgebung auf, sodass sie gleichsam als Bindeglied zwischen dem Josephsaltar und der Vierungskuppel das mittelalterliche Inventar mit der Barockausstattung in Einklang brachte.

Der Reiterfigur des hl. Georg an der inneren Westwand wurde dagegen in der Einschätzung des Domkapitels ein anderer Stellenwert zugewiesen, genau wie seinem Pendant, der Reiterfigur des hl. Martin. Ihre bis dahin leuchtend bunte Farbigkeit wurde stark reduziert – aber nicht zu strahlendem Weiß, sondern zu fein differenzierten Grautönen. Dazu waren die Haare, die Gewandsäume und das Zaumzeug der Pferde vergoldet und ließen die Skulpturen partiell aufblitzen (Abb. 17). So wirk-

ten die Reitergruppen wie Monumente aus grauem Marmor oder einem vergleichbar edlen Material, aber sie hoben sich vor der dunklen Wand nicht sonderlich ab. Offensichtlich war die Lichtregie bei der barocken Umgestaltung so wichtig, dass ihr sogar die Heiligenfiguren unterworfen wurden. Die Blickrichtung im Mittelschiff war von West nach Ost gerichtet: Deshalb leuchtete der Apostel Petrus in der Vierung ganz weiß, während die beiden Ritterheiligen im Westen optisch reduziert wurden. Die spannungsreiche Inszenierung, die das Leitmotiv der barocken Umgestaltung des Doms gewesen war, wurde folglich bis hin zu den Heiligenfiguren konsequent umgesetzt.

Anmerkungen

- 1 Hubel, Achim / Schuller, Manfred: Der Dom zu Regensburg (= Die Kunstdenkmäler von Bayern, NF 7, 1 – 7,5, hg. v. Egon Johannes Greipl und Mathias Pfeil), 5 Bände: Bd. 1 (Textband 1), Regensburg 2013; Bd. 2 (Textband 2), Regensburg 2014; Bd. 3 (Textband 3) Regensburg 2016; Bd. 4 (Fotodokumentation), Regensburg 2012; Bd. 5 (Tafelband), Regensburg 2010.
- 2 Eine ausführliche Darstellung der Konzeptsuche, der schließlich gewählten Realisierung und eine Präsentation aller erzielten Ergebnisse bei der digitalen Rekonstruktion farbiger Fassungen von Architektur und Skulptur findet sich in dem Beitrag von Fuchs, Friedrich / Hubel, Achim: Die Farbigkeit des Doms, in: Hubel/Schuller (wie Anm. 1), Bd. 3, 2016, S. 1-84. – In Vorbereitung befindet sich eine ausführliche Publikation, die außer den erzielten Ergebnissen auch Angaben zum Herstellungsprozess der Farbrestaurierungen und konkrete Hinweise zu deren Realisierung enthält: Fuchs, Friedrich / Hubel, Achim: Die Farbigkeit der Kathedralen – 700 Jahre Farbgestaltung im Regensburger Dom, Regensburg 2017.
- 3 Kühenthal, Michael: Farbbefunde, Farbkonzepte und Innenrestaurierung des Regensburger Doms, in: Hubel/Schuller (wie Anm. 1), Band 2, 2014, S. 585–594.
- 4 Michler, Jürgen: Über die Farbigkeit der Architektur im Regensburger Dom, in: Hubel/Schuller (wie Anm. 1), Bd. 2, 2014, S. 595–622.
- 5 Die ganzheitliche Untersuchung der Raumschale oblag – unter Aufsicht durch den zuständigen Referenten des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Dr. Michael Kühenthal, – der Firma Gebr. Preis, Regensburg/Parsberg (Dokumentation im Archiv der Regensburger Dombauhütte).
- 6 Als typisches – beliebig herausgegriffenes – Beispiel sei genannt der wissenschaftliche Katalog von Bergmann, Ulrike: Schnütgen-Museum – Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400), Köln 1989, mit genauen Fassungsbeschreibungen; Tabellen finden sich S. 201, 246f.
- 7 Hubel, Achim: Der Erminoldmeister und die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg Bd. 8, 1974, S. 160–163, Farbtafeln I und II.
- 8 Erste Untersuchungen zur Farbigkeit von Skulpturen lieferten z.B. Hütter, Elisabeth: Untersuchungen zur Polychromie der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen – Festschrift Wolf Schubert, Weimar 1967, S. 222–235. – Riemann, Konrad: Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Halberstadt – Beobachtungen bei der Instandsetzung, in: Ebda., S. 236–246. – Riemann, Konrad: Polychromierte Bildwerke aus Stein und Stuck des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Palette Nr. 36, 1970, S. 15–24. – Magirius, Heinrich: Der Freiburger Dom – Forschungen und Denkmalpflege, Weimar 1972. – Hütter, Elisabeth / Magirius, Heinrich: Der Wechselburger Lettner – Forschungen und Denkmalpflege, Weimar 1983.
- 9 vgl. Madonna mit Kind; erstmals publiziert in: Fuchs, Friedrich: Untersuchungen zur Skulptur, in: Forschungsforum. Berichte aus der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, H. 1, Bamberg 1989, S. 68-75. Weitere Aquarellrekonstruktionen dieser Art von Friedrich Fuchs in: Ausstellungskatalog „Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung – Restaurierung – Forschung“ (Domkreuzgang und Domkapitelhaus Regensburg 1989 und 1990 sowie Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg 1990), (Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Kataloge und Schriften, Bd. 8), München/Zürich 1989, 3. verb. Aufl. 1990: Reiterstatuen St. Georg u. St. Martin, S. 248-257; Heiliger Stephanus, Mortuarium des Domkreuzgangs, S. 266–272; Martyrium des hl. Laurentius, S. 273–277; Muttergottes mit Kind, S. 278–286.
- 10 Vgl. Michler, Jürgen 2014 (wie Anm. 4), S. 596–600, 612, 614, 618, 621.
- 11 Ebd. S. 610, 613, 615, 619.
- 12 Erstmals publiziert in: Hubel, Achim / Schuller, Manfred, unter Mitarbeit von Friedrich Fuchs und Renate Kroos: Der Dom zu Regensburg. Vom Bauen und Gestalten einer gotischen Kathedrale, Regensburg 1995, S. 15–20.
- 13 vgl. Fuchs, Friedrich/ Käufer, Raoul: Virtuelle Farbrestaurierungen gotischer Figuren des Regensburger Domes, in: Tagungsbericht EDV-Tage Theuern 1999 (Bergbau- und Industriemuseum Ostbayern, Haus der Bayerischen Geschichte, Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen), Augsburg 2000, S. 40–46. – Fuchs, Friedrich: Lapidés viventes – lebendige Steine. Bilder des heiligen Petrus im Regensburger Dom, in: Ausstellungskatalog „Tu es Petrus – Bilder aus zwei Jahrtausenden“, Regensburg 2006, S. 42–70, hier S. 56–61.
- 14 Ruiz de Arcaute Martinez, Emilio: Reconstitutions des polychromies par ordinateur. Possibilités et limites. In: Verret, Denis (Hrsg.): La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques (= Actes du colloque Amiens 12. –14. Octobre 2000), Paris 2002, S. 259–265. Ein Vergleich in der Qualität der Ausführung, die sich erst bei entsprechender Vergrößerung zeigt, ist auf der Grundlage der Reproduktionen im Katalog nicht möglich.
- 15 Richard, Hélène / Quesne, Jean-Michel: Polychromies des portails d`Amiens, couleurs de lumière. In: La couleur et la pierre (wie Anm. 14), S. 255–258. Dieser Ansatz ist vor allem durch seine enorme Öffentlichkeitswirkung interessant. Indirekt konnten somit die Bestrebungen in Bamberg/Regensburg davon viel profitieren, auch wenn in methodischer Hinsicht, unter anderem was Exaktheit und Nabsichtigkeit angeht, die Ansprüche auf sehr unterschiedlichen Ebenen liegen.
- 16 Karl, Daniela: Die Polychromie der Naumburger Stifterfiguren – Kunsttechnologische Untersuchung der Farbfassungen des 13. und 16. Jahrhunderts, Regensburg 2015, Abb. 102, 139–150 und Abb. 285, 322–333.
- 17 Ebd. S. 21–23.

- 18 Vgl. hierzu auch das ambitionierte Projekt der virtuellen dreidimensionalen Rekonstruktion einer spätgotischen Figur des hl. Georg im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Ulmann, Adolf von: *The Virtual Reconstruction of Mediaeval Polychromie*, in: Johann-David-Passavant-Colloquium Circumlitio – *The Polychromie of Antique and Mediaeval Sculpture*, hg. von Vinzenz Brinkmann, Oliver Primavesi und Max Hollein (= Schriftenreihe des Liebighauses Skulpturensammlung Frankfurt am Main), München 2010, S. 382–392.
- 19 Man vergleiche etwa die Abbildungen des Altars der Stadtpatrone im Kölner Dom von Stephan Lochner in folgenden Büchern: Landolt, Hanspeter: *Die deutsche Malerei – Das Spätmittelalter (1350–1500)*, SKIRA-Verlag, Genf 1968, S. 96 f. – Wolff, Arnold: *Der Kölner Dom*, Köln 1989, Farbtafel 65. – Legner, Anton: *Der artifex – Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*, Köln 2009, S. 16 f.
- 20 Hardering, Klaus: *Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes*, in: *Kölner Domblatt* 77, 2012, S. 46–69, hier S. 52–60.
- 21 Peez, Marc: *Die Farbfassungen der Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes*, in: *Kölner Domblatt* 77, 2012, S. 192–231, hier S. 195–200.
- 22 Michler 2014 (wie Anm. 4), S. 617.
- 23 Kurmann, Peter: *Stilgeschichte der Architektur bis 1340 – Der Regensburger Dom und sein Verhältnis zur französischen Rayonnant-Gotik*, in: Hubel/Schuller (wie Anm. 1), Bd. 2, 2014, S. 128.
- 24 Schöne, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, 4. Aufl. 1977, S. 34.
- 25 vgl. Wellnhofer, Angelika: *Die nachmittelalterliche Ausstattung des Regensburger Doms – 16. bis 18. Jahrhundert*, in: Hubel/Schuller (wie Anm. 1), Bd. 3, 2016, S. 155 f., 160–174, 182–186, 190–192, 195–197.
- 26 vgl. Kühnlenthal 2014 (wie Anm. 3), S. 589–591.
- 27 s. Hubel, Achim: *Die Ansichten des Regensburger Doms vor dem Zeitalter der Fotografie*, in: Hubel/Schuller (wie Anm. 1), Bd. 1, 2013, Kat.Nr. 43, Abb. 51; Farbbabb. Kat. Nr. 49, Abb. 11.
- 28 s. Hubel, Achim: *Die Glasmalereien des Regensburger Doms*, in: Hubel/Schuller (wie Anm. 1), Bd. 2, 2014, S. 502–507.
- 29 vgl. Schmidt, Michael: *reverentia und magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg 1999, S. 219–249.
- 30 vgl. Schock-Werner, Barbara: *Die Bauten im Fürstbistum Würzburg unter Julius Echter von Mespelbrunn 1573–1617. Struktur, Organisation, Finanzierung und künstlerische Bewertung*, Regensburg 2005.
- 31 Ebd., S. 82, 288f.
- 32 vgl. Hausberger, Karl: *Geschichte des Bistums Regensburg*, 2 Bde., Regensburg 1989, Bd. 2, S. 15–21.
- 33 *Der Altar ist erhalten und steht heute als Hochaltar in der Regensburger Karmelitenkirche*; s. Wellnhofer 2016 (wie Anm. 25), S. 186–190.
- 34 s. Fuchs, Friedrich / Wellnhofer, Angelika: *Der Dom im Spätmittelalter und in der Barockzeit*, in: Hubel/Schuller (wie Anm. 1), Bd. 1, 2013, S. 389. – Kühnlenthal 2014 (wie Anm. 3), S. 592.