

Rauchwarenhändler, vertreten ist. Es finden sich noch zahlreiche solcher Gebäude, die in ihrer ursprünglichen Nutzung oder auch in ihrem sprechenden Dekor erhalten sind.

Neben Erfassung und Schutz dieses riesigen Denkmalbestandes ist bei heutigen Verwaltungsmethoden die Erstellung einer Denkmalliste unabdingbar. In Leipzig harren ausgedehnte, an Gründerzeithäusern aller Stände sowie Wohnungsbauten der Weimarer Zeit reiche Vorstädte und Vororte der Erfassung. Hier greift als rasches Instrument die EDV-gestützte Denkmalliste. Aber in der Sachdiskussion konnte das Problem der Erfassungsschärfe in Reaktion auf den Druck der Aktualität nicht zu Ende geführt werden; gleichwohl muß die Arbeit in Leipzig stetig vorangehen. Hoffentlich war die Diskussion für die sächsischen Kollegen nicht weniger anregend und aufregend wie für die Münchner.

Wolfram Lübbecke

## GEIST UND PRACHT DENKMALPFLEGE AN KIRCHEN NACH DEM WIEDERAUFBAU DAS KÖLNER BEISPIEL

*(mit fünf Abbildungen und einer Figur)*

Die Kölner Kirchen des Mittelalters sind immer noch ein Disputandum. Hatte man 1985, als die Vollendung ihres Wiederaufbaus gefeiert wurde, annehmen können, damit sei ein Kapitel abgeschlossen, so kann man seit längerem den heftigen Streit um die neue Ausstattung der großen Kirchen verfolgen oder, wie manche meinen, um deren eigentliche Vollendung. Jetzt werden die in der Diskussion von 1985 und in öffentlichen Reaktionen auf die ersten Projekte formulierten Kontroversen ausgetragen. Der Stadtkonservator hatte ein Kolloquium veranstaltet, bei dem außer dem Wiederaufbau auch künftige Vorhaben zur Debatte standen (vgl. *Kunstchronik* 38, 1985, S. 271-282). Die Fragen nach Raumfassung, Ausmalung, Verglasung und sonstiger Ausstattung waren für St. Gereon bereits beantwortet; das Ergebnis wurde allgemein als katastrophal empfunden. Damit fand sich die städtische Denkmalpflege – in Allianz mit dem kirchlichen Auftraggeber – einer Front von Gegnern gegenüber, die gerade im Sinn denkmalpflegerischer Prinzipien mit triftigen Gründen mahnten, angekündigte weitere Ausstattungen nicht zu fördern. Seither ist dennoch vieles fertiggestellt, fortgeführt, begonnen und neu geplant worden. Ein Ende ist nicht abzusehen. Die fortschreitende farbige Verglasung von Groß St. Martin und vor allem die Ausmalung zweier Konchen im Chor von St. Aposteln haben jedoch öffentliche Stellungnahmen in Presse und Fernsehen, von Kunstgeschichte, (staatlicher) Denkmalpflege und Architekturkritik provoziert. Vertreter der Kirche sind eifrig um Rechtfertigung des vermeintlich theologisch begründbaren Verlangens nach Bild und Schmuck bemüht. Den Kritikern gesellen sich nun auch die Architekten zu:

Der Bund Deutscher Architekten Köln veranstaltete im November vergangenen Jahres ein Symposium unter dem Titel *Romanische Kirchen Köln. Zwischen Denkmalpflege und Denkmalzerstörung*. Hier und in zwei öffentlichen Diskussionen im April und Juli kamen Vertreter der gegensätzlichen Positionen zu Wort. Die überwiegend von polarisierenden und kritischen Äußerungen bestimmten Gespräche sind Anlaß des vorliegenden Zwischenberichts über die umstrittenen Kirchenausstattungen und die Auseinandersetzung um die gefährdete spätgotische Kirche St. Peter: Soll sie gerettet werden durch konventionelle technische Maßnahmen oder durch ein Projekt, das den Bau darüber hinaus zum Gegenstand ehrgeiziger moderner Gestaltung machte?

Die Kölner Situation ist insofern besonders, als eine geschlossene Bautengruppe von herausragender Bedeutung in ihrer Gesamtheit mit neuen Ausstattungen versehen werden soll. Damit werden vergleichbare ältere, ebenfalls stark in historische Substanz und Erscheinungsweise eingreifende Unternehmungen andernorts erheblich übertroffen, bemächtigt sich eine spezifische Kunst im Dienst der Kirche, die bisher ihr Betätigungsfeld vornehmlich in neueren Bauten hatte, auch älterer Bauwerke, denen sie bereits zahlreiche Fenster eingesetzt und auftrumpfende Altarlösungen beschert hat. Die Vorgänge lassen Überzeugungen bestimmter Repräsentanten der (hier: katholischen) Kirche und Ausprägungen einer sogenannten ‚christlichen Kunst‘ zutage treten, zudem Möglichkeiten und Wirkung immer noch ‚fetter Jahre‘. Ferner werden in der Debatte die unterschiedlichen Meinungen je eigener Tradition formuliert, was nach der Beteiligung von Denkmalpflegern und deren Beitrag fragen läßt. Daß es ‚die Denkmalpflege‘ als Institution mit einheitlicher Position nicht gibt, wird wieder einmal deutlich, zeigt sich auch sonst in der Beziehung zwischen staatlicher und städtisch-kölnischer Behörde.

### *Befreiung vom Historismus*

Die Stellungnahmen in der Diskussion erweisen sich als häufig längst formulierten Argumenten verpflichtet. Um bestimmte, bei Wiederaufbau und Restaurierung wirksame Vorstellungen und den Zusammenhang mit heutigen Aktivitäten auszumachen, sei an die beiden, an Anfang und Ende der Wiederherstellung abgehaltenen Kolloquien erinnert. (Vorträge und Diskussionen von 1946/47 und 1985: *Stadtspuren. Denkmäler in Köln*, Bd. 4. Die folgenden Angaben – Autorenname und/oder Seitenzahl – beziehen sich hierauf.)

Als man 1946/47 fragte, was aus den Kölner Kirchen werden solle, war ihr Wiederaufbau kaum noch strittig. Die strikte Haltung, sich mit dem Verlust der gesamten alten Stadt abzufinden, Kirchenruinen als auratische Mahnmale stehen zu lassen und daneben Neubauten zu errichten, haben (außer dem Kunsthistoriker Otto H. Förster) nur zwei Literaten eingenommen, die die Gegenwart als „Zeitenwende“ mit der „Gnade der unerhörten Freiheit“ empfanden und jedes Recht zum Wiederaufbau bestritten, da dieser Fiktionen, „Schändungen“ ergebe. Sie plädierten für moderne Ergänzungen und „Einheit aus Gegensätzen“ oder lehnten sogar solche ‚schöpferische Denkmalpflege‘ ab – dies im Bewußtsein der absolu-

ten Alterität eigener Zeit, des Fehlens jeder Kontinuität in geistig-religiöser und künstlerischer Hinsicht, der Unvereinbarkeit von inspiriertem Schaffen und Ratio heute (H. Schmitt S. 50-56; C. O. Jatho S. 97-105). Das Bild eines unschuldig gläubigen Mittelalters und die Vorstellung der gegenwärtigen, disparaten Zeit, die der Verlust der Mitte bestimme, wie die Formel wenig später hieß, und der das „Genie im Mittelpunkt“ und die mitschaffende Gemeinschaft (noch) fehlten, teilten auch Vertreter von Geistlichkeit, Kunstgeschichte, Denkmalpflege, Architektur und bildender Kunst. Sie behaupteten noch Kontinuität, suchten Erneuerung durch Rückbindung an christliche Zeiten, möglichst an das Mittelalter als die große Epoche Kölns.

Damit war von vornherein eine starke Tendenz zur Restauration begründet. Wiederaufbau erschien als Notwendigkeit ohne Alternative. Man rechtfertigte ihn aus religiös gestimmten kulturellen Vorstellungen, glaubte sich verpflichtet, die ererbte Vergangenheit als Aufgabe und Fundament für das Neue zu retten, da die Stadt allein in den Kirchen sie selbst sei. Die Bauten standen schlechthin für christliche Kirche als Garant unwandelbarer Werte; Maß und Harmonie beschrieb man als „vollkommene Darstellung niederrheinischer Art – Gleichnis der besten, der schöpferischen Züge unseres Stammescharakters“, als Ausdruck eines „herrlichen Menschenbildes“ (H. Lützeler S. 44-45). Das Verständnis der Sakralbauten als zur Umkehr aufrufende Wesen, als „Weihegaben“ (W. Weyres S. 72-73), ihre Charakterisierung als „betende Werke“ (R. Schwarz S. 28, 30) suchten Wiederherstellung religiös zu begründen. Moralischer Neubeginn schien nur in der Überwindung von Rationalität und industrieller Welt, in Retrospektive und Wiederbelebung des christkatholischen Abendlandes möglich.

Die Formeln solch bekenntnishafter Haltung hatten ihre Quellen letztlich in der Romantik. Auch wenn man keine Harmonie von Gott, Welt und Mensch mehr beschwören konnte, erschien doch das Mittelalter wieder als jene Zeit, in der das christliche Abendland Wirklichkeit war und eine wünschenswerte Einheit von Leben, Religion und Kunst bestand, vor der Herrschaft einer Buchstabengelehrsamkeit das Alltägliche durch die Kirchen geläutert, der Mensch zum inneren Aufstieg geführt wurde (vgl. Lützeler S. 44). Die Bemühung um einen Anschluß daran manifestierte sich im Wunsch nach Neubelebung der Bauhütte als organisatorischer Form für den Wiederaufbau, nach Materialgerechtigkeit und handwerklicher Tradition, nach Erneuerung der Ausstattungskünste.

Die Klagen über die Einschätzung der Kirchen nur mehr als Denkmäler und die Beteuerungen, Sakralbauten ausschließlich als solche zu erhalten (vgl. S. 21, 28, 30, 36, 46, 87 u. ö.), können nicht darüber hinwegtäuschen, daß man die Kirchen eben doch als singuläre Kunstwerke wahrnahm und daraus Interpretation ableitete. Der Topos des lebendigen Erbes, die Wiederentdeckung des Mittelalters und der mystifizierte Kirchenbegriff beruhten auf der Dignität der Bauten durch Alter und kunsthistorischen Rang, auf der dem Lokalstolz entgegenkommenden kunstlandschaftlichen Besonderheit und der allgemeinen Affinität von Geschmack und Architektur zu „Struktur“ und „Form“ vorgotischer Baukunst. Es waren die historischen und künstlerischen Denkmäler, die man wiederherstellte.

Die damals betonte „religiöse Frage“ eines Wiederaufbaus hätte sich schwerlich an neuzeitlichen, keinesfalls aber an Bauten des 19. Jhs. gestellt.

Die Romantizismen, zumal das uniforme, emphatische Bild vom Mittelalter waren geprägt durch das Verhältnis zu den vorangegangenen anderthalb Jahrhunderten und das Urteil über alles, was man unter dem Namen ‚Historismus‘ faßte. Die Abwehr einer auf geschichtliche Stillagen gestützten architektonischen Formensprache und Ausstattungskunst bezeugt einen Grad an Irrationalität, der viele Maßnahmen erklärt. Aufschlußreich ist die Geschichtsdeutung, welche die Zeit seit 1800 als fortschreitende Dekadenz begriff. Man erkannte Ausgang des Krieges und Zerstörung der Stadt als logische Folge und katastrophalen Abschluß der Entwicklung, als Sühne für die Verbrechen an den Kirchen und zugleich als Befreiung von deren falscher Wertschätzung und von der jüngeren künstlerischen Hinterlassenschaft. Lützeler faßte die hierüber einhellige Meinung in ein Modell dreifacher Zerstörung: Die erste seien die Abbrüche von Kirchen im 19. Jh. gewesen, die zweite die Neuausstattung im Inneren und die architektonische Neufassung der Umgebung. Wie diese sei auch die dritte, zwangsläufige Zerstörung durch Bomben darin begründet, daß man „die Vergangenheit innerlich aufgegeben“ hatte (S. 42-43; vgl. H. Schnitzler S. 58-60; A. Verbeek S. 63-67; Förster S. 112). Solche Entfremdung habe sich darin ausgedrückt, die Sakralbauten nur mit historischen, ästhetischen, kunstgeschichtlichen Maßstäben zu betrachten. Verdammt wurden die angeblich nachahmend-unschöpferische, unwahre und doktrinäre Kunstübung des 19. Jhs. und die ältere Denkmalpflege, deren Rekonstruktionen und purifizierende Rückbauten man als Zeugen einer Verfallsgeschichte beschimpfte. Sie sei mit dem Anspruch der Wissenschaft aufgetreten, habe in überlieferten Bestand eingegriffen und damit selbst gestaltet, ohne künstlerisch produktiv gewesen zu sein. Für die ‚zerstörerischen‘ Wirkungen konnte man sich auf die Kritik an der Denkmalpflege seit 1900 und auf Rodins Verdikte berufen, als abschreckende Beispiele verwies man auf die Wiederherstellungen in Nordfrankreich und Flandern nach 1918.

Mit dem schillernden Begriff ‚Historismus‘ gewann man ein Gegenbild, wie Wiederaufbau keinesfalls sein sollte. Nachdem weder diskutabel schien, Ruinen stehenzulassen, noch, sie abzurechen und neu zu beginnen, hätte auch getreue Wiederherstellung als erneuter Historismus gegolten, als sklavische Kopie, Fälschung, Anmaßung oder als Pietät maskierte Schwäche. Man fürchtete die technisch perfekte Glätte älterer Restaurierungen als lügenhaftes Verschleiern der Erneuerung, als endgültige Zerstörung. Ziel sollten das „Wahre und Echte“ sein, Erhaltung originaler Substanz und schöpferisch ergänzender, nicht nachahmender Wiederaufbau. Gefordert wurden eine „Wiedergeburt“ und „Regeneration“ durch zeitgenössische Architektur, ein „Weiterbauen“ und „Zuendedenken“ durch neue Formen – konkret: eine Aufnahme der Relikte in Neubauten, damit es Einklang durch Spannung gebe und historische Einheit weiterwachse. Man beschwor die selbständige architektonische Tat, das „Künstlerische“ und den inspirierten Künstler, den statt Buchgelehrsamkeit und denkmalpflegerisch-akademischen Vorgehens der Mut zum Zeitgemäßen bestimme und den der „Weltenbaumeister“

selbst führe (Förster S. 112). Die Architekten beriefen sich auf die Kongenialität von frühem Mittelalter und jetzigem Schaffen, sprachen von „Begegnung“ und „Antwort“, „Wagnis“ und „neuer Vollendung aus eigener Schau“ (S. 30, 87).

Je nach „Ehrfurcht“ vor den Ruinen und nach Vertrauen in Fähigkeiten und Stil der eigenen Zeit plädierte man für Einfachheit und Verzicht auf einen Wettstreit mit dem Alten oder trat dafür ein, in neuen Formen zu ergänzen und große Projekte zu planen, statt abzuwarten und nur „Notlösungen“, „Krypten“ und „Kapellen“ zu bauen. Die Maßnahmen sollten sich nach dem Grad der Zerstörung unterscheiden. Wiederherstellung bei geringer Beschädigung hielt man für bloßes Einsetzen herausgefallener Steine, für selbstverständliche Pflege. Umstritten war, wieviel bei mittlerer und schwerer Zerstörung hinzuzufügen sei. Für Bauten, deren Teile ohnehin verschiedenen Zeiten entstammten, glaubte man Freiheit zu moderner Gestaltung von Einzelheiten zu haben; so schlug man neue, flache Decken anstelle von Gewölben vor. Die Wiederherstellung des Turmes von Groß St. Martin hielt man für unmöglich und forderte eine neue Form. Gleiches galt für St. Maria im Kapitol. Mit Ausnahme von Provinzialkonservator Wolff Metternich (S. 38; vgl. Verbeek S. 70) betrachtete man den Bau als Anlaß zur Neuschöpfung, entwickelte an ihm Visionen vom Neuen aus dem Alten.

Ausstattung war 1946/47 sekundäre Frage, was nicht verwundert, sah man sich doch von der des Historismus gerade erlöst bzw. durch die Schäden zu ihrer Vernichtung aufgefordert. Jetzt bestand Gelegenheit, die ‚reine Form‘ der Architektur, den ‚Raum an sich‘ wiederzugewinnen und – wie später Guardini – „geformte Leere“ von Raum und Wand als Möglichkeit religiösen Ausdrucks zu begreifen, in ihr ein ‚Bild‘ der „geheimnisvollen Anwesenheit des Heiligen“ zu spüren. Clemens Holzmeisters Erneuerung von St. Georg (1927-30) mit ihrem Bekenntnis zu äußerst sparsamem Schmuck und zur Reduzierung der Raumfassung auf steinsichtige Glieder und weiße Wand- und Gewölbeflächen galt als Vorbild für die moderne Lösung. Nicht gar so radikal waren die Raumfassungen der 30er Jahre des Limburger Domes und von St. Quirin in Neuss (Weyres); jene die Architekturglieder vorsichtig akzentuierende Ornamentierung wünschte man auch in den jetzt vor allem hell zu haltenden Kölner Kirchen (Wolff Metternich S. 38-39). Wenn stärkere Farbigkeit überhaupt erwogen wurde, sollte sie Glasfenstern vorbehalten bleiben; sie verkörperten nach wie vor die Lieblingsvorstellung der im farbigen Licht aufscheinenden Transzendenz und des ‚mystischen‘ Erlebens, suggerierten mittelalterliche Tradition (S. 37-38; 32). Von großer Wandmalerei oder Plastik war jedoch so gut wie keine Rede, man dachte, wenn überhaupt, an Figürliches im Stil der Kirchenmalerei der 20er Jahre (vgl. Schwarz S. 32; A. Hoff S. 91). Die übrige Ausstattung wollte man ebenfalls gänzlich neu und dabei auf wenig („edles Gerät“) beschränkt.

Förster entwarf gegen die drohende totale Rekonstruktion seine „Vision“: „in neuer Gestalt das alte Köln“, ohne den ehemaligen Grundriß, mit wenigen alten Spuren und neuen Bauten, mit Kirchen von bettelordenshafter Einfachheit. Nur im „Sinnbild“ eigener Architektur erlange man Gewißheit über sich selbst; neue Stadt und Kirchen seien zu bauen im Sinn freier und göttlich inspirierter Schöp-

fung, im Wachsenlassen durch Generationen (S. 105-115). Demgegenüber vertrat Lützelers am unbekümmertsten den sofortigen Wiederaufbau (S. 41-49). Wenn- gleich gerade er alles verurteilte, was Historismus hieß, suchte er die „ge- schichtsverbundene Erneuerung“ vom Vorwurf der „Fälschung“ zu befreien; sie galt ihm als wiederbelebte innere Hinwendung, erfüllt und aus Instinkt und In- tuition kommend, sich aus der „geistigen Atmosphäre“ des Alten entwickelnd. Weitgehende Wiederherstellung im „Geist des Ganzen“: Damit war eine Formel gefunden, die Rekonstruktion zum vorherrschenden Prinzip erklärte und zugleich dem Jetzt ein bescheidenes Recht einräumte; darin verbarg sich die Gegenposi- tion zum unbedingten Neubeginn, wobei Denkmalpflege aber immerhin als schöpferisch definiert war. Damit war auch dem Wunsch vieler nach alten, nur von den dunklen Ausstattungen befreien und ein wenig modern variierten Zu- ständen entsprochen, die man nicht als Historismus gescholten wissen wollte. Alle an jenen Diskussionen Beteiligten waren vor allem zuversichtlich. Kein Pes- simismus und keine Reflexionen, weder Bußgesinnung noch Mahnmale, keine Notlösungen und keine Bedenken um Authentizität und originale Substanz: Ade- nauer setzte das „kölnische Herz“ als Instanz ein und forderte „Anfangen und Voranmachen“ (S. 115-116).

#### *Schöpferische und rekonstruierende Denkmalpflege*

Die Praxis entfernte sich immer weiter von diesen Überlegungen. Lützeler und Adenauer hatten dem Verlangen der Öffentlichkeit gleichsam den ‚kunstphiloso- phischen‘ und politischen Segen gegeben. – Den großen Entwurf im Sinn der Moderne wagte man nicht (was man nicht unbedingt bedauern muß), man richte- te sich in der Mitte zwischen ‚Neu‘ und ‚Neu-Alt‘ ein. Auch die Denkmalpflege wählte zunächst den mittleren, ‚schöpferischen‘ Weg zwischen strengem (überzo- genem) Verständnis der Maxime ‚Konservieren, nicht restaurieren‘ und totaler Restitution; sie bekannte sich zur Ergänzung in neuen Formen, aber – aus Furcht, keinen modernen, allgemein gültigen ‚Stil‘ als Ausdruck der Epoche zu besitzen – nur in bescheidenstem Umfang und einfachster Gestalt, bei größeren Aufgaben auf unbestimmte Zeit vertagt (Wolff Metternich S. 34-37, 118-119).

Der Wiederaufbau begann ohne verbindliches Konzept und eindeutige Zustän- digkeiten, getragen von Einzelentscheidungen (hierzu Ch. Machat: *Der Wieder- aufbau der Kölner Kirchen*, 1987). Alle Unternehmungen sollten keineswegs nur, wie angeraten, Vorarbeiten und unbedingt Nötiges umfassen, Reste bewahren und langwierige Suche nach neuer Form zulassen; vielmehr zielte die wesentlich durch Weyres geprägte schöpferische Denkmalpflege des ersten Jahrzehnts be- reits nicht auf Erhalten und Zeigen von Spuren und Narben, suchte eine geglätte- te Form herzustellen. Jenes propagierte Fortführen eines alten ‚Baugedankens‘ war das Bemühen, zum (mehr oder weniger schlecht belegbaren) Urzustand zu- rückzukehren oder sich ihm doch mit eigener Erfindung anzunähern. Man besei- tigte an den romanischen Kirchen zugunsten des vermeintlich Wertvolleren vie- les an alter, aber eben späterer Substanz. Es scheint nicht unwillkommen gewe- sen zu sein, daß gotische Gewölbe eingestürzt waren und man sie jetzt aus Angst

vor ‚Historismus‘ nicht wiedererrichten durfte; so schlug man Gewölbeanfänger ab, beließ aber Dienste als sinnlose Formstücke an der Wand oder legte Reste verschiedener Zustände als ‚archäologische Präparate‘ offen. Die in dieser Weise ‚wiederhergestellten‘ Kirchen geben keinen baugeschichtlich fundierten Befund wieder, sondern nur Vorstellungen einzelner Architekten, für die wichtige historische Schichten der Bauten aufgegeben wurden. Die bereinigte Form bedeutete nicht bloß Befreiung von historistischen Ausstattungen, sondern Verwirklichung eines Ideals von ‚Schlichtheit‘, das man in Räumen vorgotischer Zeit schon einmal gültig realisiert sah. Das Aufeinandertreffen verschiedener Stile am selben Bau suchte man zu mildern, wo Neueres beizubehalten war. Flache Langhausdecken, in welcher historisch falschen Höhe auch immer, suggerierten Ursprünglichkeit; leicht gewölbte und gefaltete (*Abb. 4*) vermittelten einen Kompromiß. Alles war auf puristische Vereinfachung und klare räumliche Form abgestimmt. Dem entsprachen die neuen Zustände der Außenbauten, auch provisorische Zwerggalerien, Turm- und Dachformen.

Das ehrgeizigste Projekt scheiterte. Schon 1952 glaubte man nicht mehr, lange Zeit abwarten und planen zu müssen; Weyres schlug für den allgemein verloren gegebenen Chorbau von St. Maria im Kapitol einen dann 1955 veranstalteten Wettbewerb vor. Gefordert war ein Neubau unter Berücksichtigung des Bestehenden und des Chorgrundrisses. Die Ergebnisse, die prononciert neue Form gegen die alte setzten, einen großen Vierungsturm und völlig veränderte Lichtführung planten oder rekonstruierende Lösungen vorsahen, wurden nicht akzeptiert. Die Jury gab, damit unter Verwendung des konservativsten Beitrags die ursprüngliche Konzeption wiederhergestellt würde, das Projekt an die Denkmalpflege zurück; sie hat das Ihrige daraus gemacht. (U. Krings, *Dt. Kunst und Denkmalpflege* = *DKD* 38, 1980, S. 25-40).

Um 1960 begann ohne Diskussion von Theorien ein Wandel vom schöpferischen Verständnis der Denkmalpflege zu dem heute allgemein akzeptierten; damit setzten rekonstruierende Wiederherstellungen ein. Zerstörtes sollte nicht mehr in zeitgenössischer Formensprache ersetzt, sondern aufgrund bauhistorischer Kenntnis gemäß dem letzten Zustand ergänzt werden. Man gab die wichtigste Forderung von 1946/47 auf und alle damit verbundenen, andernorts deutlicher, aber zuungunsten der historischen Architektur formulierten kunsthistorisch-ethischen Gesichtspunkte und übertrug den Grundsatz des originalgetreuen Ausbesserns aufs Ganze. 1960 entschied man, die gesamte Dekoration der nachgotischen Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt wiederherzustellen; die fast ganz vernichtete Ostpartie von St. Georg wurde in alter Form errichtet, ab 1965 der erst provisorisch aufgebaute Trikonchos von St. Aposteln rekonstruiert. Für die Rheinansicht wollte man den Turm von Groß St. Martin wiedergewinnen und gerade hier nicht, wie ehemals so bekennenhaft gefordert, auf den „begnadeten Künstler“ in „vielleicht hundert Jahren“ warten (1964 fertiggestellt). Die rekonstruierende Methode war seither bestimmend, doch parallel dazu betrieb man noch schöpferische Denkmalpflege, besonders an St. Maria im Kapitol. Nicht so zu tun, als sei nichts geschehen, auch Spuren der Zerstörung zu sichern und da-

mit neue ‚Jahresringe‘ zuzulassen – jenes Argument, das erst Ende der 70er Jahre wieder auftauchte, war immer unpopulärer geworden; immerhin erhielt man zwei Kirchen als Ruinen.

1985 befanden sich Jahrestagung der Landesdenkmalpfleger und Kolloquium in einer noch ambivalenten Situation. Von kapitalen Verstößen gerade der ‚schöpferischen‘ Phase gegen seit langem eingeführte denkmalpflegerische Grundsätze handelte besonders anhand von St. Maria im Kapitol D. von Winterfeld (S. 261-276; ders., *Kunstchronik* 38, 1985, S. 282-287). Fast kein Bau wurde ohne Veränderung wiederhergestellt; die nachträglichen Substanzverluste sind besonders im Fall der Gewölbe zu bedauern, im Fall noch umfangreicher, aber rigoros heruntergeschlagener Ausstattungsreste aus dem 19. Jh. zumindest leichter zu erklären. Bestimmend war der Wunsch nach bereinigten Fassungen und Rückgewinnung von Erstzuständen. Dieses Bemühen, Verbesserung der geschichtlichen Gestalt, wurde als zutiefst historistisch freilich nicht erkannt. Inkonsequenterweise wurde keine der möglichen historischen Versionen verwirklicht, sondern man bewahrte Reste aus verschiedenen Zeiten nebeneinander. Damit kamen geschönte Ruinen oder kombinierte Einzelformen zustande, bisweilen gleich man zeitgenössischem Stil an und vereinheitlichte zu einem historisch camouflierten neuen Ganzen. Winterfeld und andere nannten dies „willkürlichen Umgang mit der historischen Form“, einer „intuitiven Ästhetik“ entsprungen und als Denkmalpflege ausgegeben (S. 269-270, vgl. ders. S. 287 und 320).

Methode wie Ergebnisse waren orientiert an der Restaurierung von St. Georg. Dieselben Fragen nach rekonstruierendem oder modernem Wiederaufbau und nach dem Rang der einzelnen Zustände waren hier im Sinn purifizierender Wiederherstellung (wenngleich nicht des Gründungsbaus), d. h. gemäß geschmacklich begründeter Interpretation und üblichen Charakterisierungen der Frühromanik (B. und U. Kahle S. 229-237): ‚Strenge‘ und ‚Herbheit‘, tektonische Struktur und in rauher Oberfläche sichtbares Alter als atmosphärische Qualität des Materials waren gesucht und mit teils fragwürdigen Mitteln erzeugt worden. Konzentration auf die genuinen Werte von Architektur und Raumgefüge, Kontrastierung von steinsichtigen struktiven Gliedern und unregelmäßigen, nur mit Schlämmputz bedeckten Flächen, fast völliger Verzicht auf dekorative Ausstattung, dazu eine mystifizierende Beleuchtung und Glasfenster als einzige Farbakzente – auf diesen Prinzipien und der damals empfundenen inneren Verwandtschaft der Moderne gründete man den Wiederaufbau.

Doch bei den Fiktionen oder Neugestaltungen sind typische Veränderungen eingetreten. Jene neu-sachliche ‚Archaik‘, die auf kubische „Struktur“, einfache Raumordnung und einen Gesamteindruck der Ursprünglichkeit zielte, geriet nun zu einem Effekt der Glätte und zu jener ‚Verharmlosung‘, vor der gewarnt worden war. Im neuen St. Georg zeigt das der Vergleich: In manchem ist man Holzmeisters Konzeption halbherzig gefolgt, doch die Flächen sind nun glatt verputzt und hartweiß gestrichen, der revolutionierende Purismus und die Anlage von Vierung und Chor für eine marmorschwere Altargestaltung und sonstigen kunstgewerblichen Prunk aufgegeben worden, ein Raum der 50er Jahre (H. Kier S. 238; Verbeek, *Stadtspuren* Bd.1 S. 269-273). Das nach dem Krieg gepflegte Ideal vom mittelal-



terlichen wie vom nachgeschaffenen Kirchenraum war um einiges gefälliger und ließ dem Schmuckbedürfnis wieder Platz. Formvereinfachungen und optische Vereinheitlichung, Bekenntnis zu flach gedeckten Räumen und leerer Flächigkeit wurden halb zurückgenommen durch die ästhetisch bestimmte Mischung historischer Zustände, glatte Materialbehandlung und jene geschmäcklerischen ‚Veredelungen‘. Tatsächlich sind bei den frühen Lösungen mit ihren neuen Zutaten Halbheiten entstanden: weder Rekonstruktionen noch Zerstörungsspuren, in der lauen Anpassung aber auch keine Entwürfe von eigenständiger, signifikanter Form. Die harmlos-schönlinige, im Grunde biedere Eleganz von raumbestimmenden Teilen, für die zu Recht die Langhausdecke von St. Maria im Kapitol zitiert wird, setzte sich fort in den Zierlichkeiten der Ausstattung.

Daß derart großzügig mit dem Befund agierende, in erster Linie neu gestaltende Denkmalpflege nicht der richtige Weg war, ist 1985 kaum noch zweifelhaft gewesen (wengleich der Stadtkonservator noch ein solches Projekt betrieb); umstritten war und ist, wie die Ergebnisse künftig zu behandeln seien. Die getreuen Wiederherstellungen dagegen sind als jene Leistungen zu würdigen, die die alten Kirchen wieder erfahrbar gemacht haben. Diese teils rekonstruierenden Maßnahmen sind nicht mehr im polemischen Sinn als ‚Restaurierung‘ und ‚Rekonstruktion‘ anzusehen; denn hier ist jenes lange tradierte Verdikt über Verbesserungen oder Neubauten von längst Untergegangenem nicht angebracht, zum anderen hatte man sich allmählich von den ideologischen Anschauungen über einen ‚eigenen Stil‘ freigemacht, in dem allein wiederaufzubauen sei, und es ging nicht mehr um ein 1946/47 als unmöglich erachtetes Hineinversetzen in historische Zeiten, sondern allein um Bewältigung technisch-handwerklicher Probleme.

Der größere Teil der Kölner Kirchen bezieht – abgesehen vom Bewahrten – heute seine Glaubwürdigkeit aus dem Wiederaufbauwillen der betroffenen Generation, der zeitlichen Nähe der Arbeiten zu Vorkriegszustand und Zerstörung, dem (allerdings nur bedingten) Anschluß an die ehemalige architektonische Gestalt – also aus einer gewissen zeitlichen und formalen Kontinuität (vgl. G. Mörsch, in: *Schutz und Pflege von Baudenkmalern in der BRD* ..., hg. A. Gebeßler, W. Eberl, 1980, S. 91-94; ders., *DKD* 35, 1977, S. 213). Kritik gilt daher nur der einzelnen Ausführung des prinzipiell Anerkannten, den Einbußen an originaler Substanz (einschließlich der Provisorien als Spuren der Erneuerungsphase), Veränderungen von Details durch mangelnde Gewissenhaftigkeit; sie betrifft ferner den Umfang an Steinauswechslung und die von regularisiertem Steinschnitt und grober Oberfläche (außen) bestimmte Erscheinung (z.B. v. Winterfeld S. 263-266, 293; vgl. *Kunstchronik* 38, 1985, S. 275-276, 280). Solche neuen, fremden Eigenschaften, zumal der äußere Eindruck der Kirchen – Modelle ihrer selbst – und der deutlich erkennbare ‚Stil‘ der Denkmalpflege, machen es fraglich, ob und wann diese „romanischen Neubauten der 2. Hälfte des 20. Jhs. (bei unterschiedlicher Möglichkeit zur Wahrung der Originalsubstanz, die ... weitgehend erst aus dem 19. Jh. stammte)“ (Kier S. 12) im Bewußtsein des Betrachters ganz die Stelle der Originale einnehmen werden – und, ob sie es sollen.

### *Neue Heilige Allianz für Bild und Schmuck*

Alle Anstrengungen zielten auf Wiederherstellung allein der Architektur. Dies geschah aus der ästhetischen Erfahrung früher Bauten und der davon mitgeprägten Methode architekturhistorischer Interpretation, die sich auf den ‚reinen‘ Bau konzentrierte. In der Beschränkung auf steinsichtige Glieder und verputzte, weiße Flächen sah man struktives Gerüst und formale Organisation wiedererkennbar werden und „raumhafte Werte der Wand“, Klarheit und Größe zurückgewonnen (z.B. H. E. Kubach, *Kunstchronik* 3, 1950, S. 181-186; ebd. 32, 1979, S. 407). Zum anderen mußte hier freilich die Not der Verluste und die Opferung historistischer Reste zur Tugend gemacht werden. Vom nachexpressionistischen Pathos der Neuordnung von St. Georg ohnehin schon etwas abgerückt, blieb man sich zugleich dessen bewußt, daß mit fehlenden Raumfassungen und Malereien eine entscheidende Qualität mangelte, der neue Eindruck rudimentär und formal zeitgebunden war. Die bekenntnishafte Reduktion ist in zwei Bauten durch farbige Ornamentierung an Rippen, Wülsten, Kapitellen gemildert worden, wie sie vor dem Krieg Weyres mehrfach angewandt hatte. Damit wurden zwar wiederum nur Glieder der Architektur akzentuiert, doch statt von Askese sprach man lieber von heller Festlichkeit (vgl. Beseler, *Jahrb. d. rhein. Denkmalpflege* 21, 1957, S. 153, 170). Auch an Ausstattung sind die Kirchen weit weniger karg geblieben, als man nach den Armutsappellen erwarten könnte und als heute jene behaupten, die für große Programme in den vorgeblich leeren Räumen werben. Neben anfangs zurückhaltender, auf einfache Muster beschränkter Neuverglasung sind alle üblichen Gegenstände in die ‚geschmackvolle‘, das Gerade abrundende Form der ‚ars sacra‘ gebracht und mit Ornament, floralem Dekor und symbolischen Zeichen bedeckt worden. Vom wachsenden Aufwand an Bronze und poliertem Stein abgesehen, sind bei den nicht sonderlich starken formalen Wandlungen wesentliche Merkmale kirchlicher Ausstattungskunst bestehen geblieben: Figürlich-Szenisches ist ins Anekdotische gewendet, Schmuck- und Darstellungsbedürfnis sind in dezente Kleinteiligkeit und graphische Stilisierung zurückgenommen, insgesamt herrscht der Hang zum Belanglos-Hübschen, das als ‚edel‘ gilt. Jüngere Tendenzen zum Naturalistischen, auch Historistischen und die Versuche einer Nobilitierung durch übernommene frühchristliche und mittelalterliche Motive bestätigen diesen Eindruck; neue Ansätze, gedanklich oder formal selbständige Entwürfe sind Ausnahmen. *Horror vacui* läßt kein Geländer und Gitter zu, das nicht mit Zierrat versehen oder als Zaun, Geflecht, Kordel simuliert wäre – von den ‚lebensnahen‘ Humorigkeiten in Details zu schweigen.

Neue Raumfassungen wurden erst Thema, als man Mitte der 70er Jahre andernorts die ersten Rekonstruktionen unternahm und der Chor von St. Aposteln fertiggestellt war. Starkfarbige Versuche im nördlichen Westquerhaus und eine intensiv blaugrundige Ausmalung des Vierungsgewölbes, die an die Kachelung eines türkischen Bades denken läßt, wurden abgebrochen, da keine Einigkeit zwischen den Zuständigen zu erzielen war (vgl. *Kunstchronik* 38, 1985, S. 278f.).

Den eigentlichen Ausbruch ungebremsten Ehrgeizes zur Kirchenausstattung markiert die Vollendung von St. Gereon. Daß man gerade hier den anspruchs-

vollsten und aufwendigsten Entwurf verwirklichen wollte, scheint leicht erklärbar. Nicht nur war eine langdauernde Wiederherstellung zu krönen, war zu hoffen, eigenes Bemühen werde durch den Ort ausgezeichnet, vielmehr wollte man mit der würdigsten Architektur in Konkurrenz treten und in der Synthese und Überbietung ein schöneres St. Gereon präsentieren als es je gewesen.

Dem Wunsch nach Geist und Pracht, nach endlich wiederzugewinnender Symbolik des Kirchengebäudes in spiritueller Gesamtinterpretation kam der Bau entgegen: Die Tradition, die Verknüpfung des Martyriums von Gereon mit dem spätantiken Gründungsbau, das Martyrium als herausgehobene Zeugenschaft für Glauben, ferner die singuläre Form des Zentralraumes, die Hierarchie von vier bzw. fünf Ebenen und die Vorgabe bedeutungsvoller Zahlen durch die Architektur – durch all dies und vor allem durch die frühe Bezeichnung „*Sancti Aurei*“ und Erwähnungen reicher Ausstattung bei Gregor von Tours (*MGH SS. rer. Merov.* I,2 S. 80) fühlte man sich nicht nur kirchlicherseits herausgefordert zu umfassender Ausschmückung und zur Nachfolge jener ikonographischen Konzeptionen, die dem eigenen Bedürfnis nach geistiger Auslegung und bildgewordener Exegese das Vorbild zu geben schienen. (Eine Fassung des Programms in: *Fusa* 8/9, 1982, S. 21-33; zur Ausführung H. Fußbroich, *Colonia romanica* 4, 1989, S. 121-141).

Unter dem Grundgedanken des Martyriums und der Generalformel: „Der Sieg Christi in seinen Heiligen, die Einheit von himmlischem und irdischem Jerusalem“ ist das Gewölbe als „pfingstlicher Baldachin der Kirche“ bestimmt; Martyrium und Pfingsten sind dabei nicht ohne Gewalt verbunden, das „Rot der Zeugenschaft“ und Rot als liturgische Farbe (mit goldenen Tropfen/Flammen) kurzerhand kontaminiert. Die vier Fensterreihen sind ausgewiesen als (von oben): (1) Zone von vier Propheten und zwölf Aposteln, dazu apokalyptisches Lamm, Maria und Johannes der Täufer sowie Pfingsten, Himmelfahrt und Hölle/Fegefeuer, (2) Zone der himmlischen Wesen, d.h. der vier apokalyptischen Wesen als „Engel des vierfachen Wortes“ und der (bislang unbekannt) „Engel des Weltgevierts und der Elemente“ (ausgeführt stattdessen die apokalyptischen Reiter), durch Epiphanie und Kreuzigung erweitert zur „Zone des göttlichen Planes in Schöpfung und Erlösung“, (3) Chöre der Heiligen und (4) das Martyrium (nicht ausgeführt). Keineswegs befriedigend, aber weniger problematisch wirken Wilhelm Buschultes zu kontrastreiche Grisaillefenster der Erdgeschoßkonchen und konventionelle Heiligengestalten darüber.

Mit Georg Meistermann dagegen, dem man – aus der so oft enttäuschten Wertschätzung von Alterswerken – den bedeutenderen Teil anvertraute, hat die Denkmalkommission wesentlich sich und den Bau einem Künstler ausgeliefert, der sich ein Höchstmaß an Freiheit zu bewahren wußte und in der Regel keine Kartons vorlegte. Die Hoffnung auf eine individuelle, sich gleichwohl einordnende und einem harmonisierten Eindruck dienende Lösung ist auf eklatante Weise nicht erfüllt worden. In den zwei raumbestimmenden Fensterreihen des Obergadens manifestiert sich eine Eigenmächtigkeit, deren Farbkombinationen das Dekagon beherrschen. Dabei ist es nicht allein die grobenteils provokante, dissonante Farbigkeit, welche die Architektur völlig überblendet. Diesen aufdringlich gegen den Bau gerichteten Effekt verstärken vielmehr alle systematisch eingesetzten Mittel: Neben wenigen hellen, fast grisaillehaften Fenstern stehen die überwiegend als selbständige Kompositionen behandelten starkfarbigen, die hinsichtlich formaler Organisation und Kolorit, durch Kontraste, Beschränkung auf wenige Farben oder grelle Buntheit in Konkurrenz treten. Auch innerhalb eines Fensters herrschen Gegensätze: zwischen Hell und Dunkel, Intensitätsgraden der Farben, großen und kleinsten Scheiben, Flächigkeit und dichtester Schraffur der Bleiruten. Mangels Ponderierung des optisch Dominierenden sowie ausgewogener Verteilung von leuchtender Farbigkeit und fast weißen oder dunkelgrau-braunen Partien ergibt sich keine einheitliche, nur im kleinen Maßstab variierte Farb- und Lichtfolie zwischen oder

‚hinter‘ den Architekturgliedern, entsteht vielmehr eine Unruhe, die gleichmäßige Streuung des Lichts verhindert. Ohne daß aufgrund eines absoluten Maßstabes über mögliche Qualitäten dieses Zyklus zu entscheiden wäre, stehen Uneinheitlichkeit und der vorherrschende Eindruck graphisch-formaler und koloristischer Zerrissenheit fest; sie wirken „formsparend“, sind für die Raumwirkung des Dekagon verheerend (vgl. v. Winterfeld S. 265-266, 293; Mörsch S. 290-291; ferner S. 311, 313, 357; Machat: *Wiederaufbau* S. 71).

Ein eigenes Problem stellt die Erkennbarkeit des Inhalts dar – jedenfalls wenn man eine solche als intendiert annimmt und sich an der vermittelnd-didaktischen Aufgabe der Künste orientiert, wie sie ihnen die Liturgie-Konstitution des II. Vaticanum zuschreibt. Hatte das Programm durch die weitgehende Reduktion des Themas des Martyriums und den eingeschobenen Apokalypse-Zyklus bereits an Stringenz eingebüßt und ist es in der theologischen Deutung der kombinierten Themen wie im Detail ohnehin nur verbal vermittelbar, so verhindert die bildliche Umsetzung jegliche Wahrnehmbarkeit des Einzelnen und damit ein auch nur rudimentäres Verständnis des Ganzen. Nur wenn man von Propheten und Aposteln in der obersten Zone weiß, kann man Schemen stehender Gestalten erahnen; nur auf Abbildungen könnte man die versteckten zeichnerischen Abkürzungen des Dargestellten, manches Attribut und die Punkt-Punkt-Komma-Strich-Gesichter sehen. Fraglich bleibt, wie man die ‚abstrakten‘ Farbkompositionen als „Typen, Charaktere, Anschauungen“ begreifen soll, da konkrete Personen vorzustellen erklärmaßen nicht Meistersmanns Absicht war. Ob Hermetik die anagogische Wirkung des farbigen Lichts erst eigentlich möglich macht?

In St. Gereon hat eine sich verselbständigende Ausstattung (teilweise gegen den Willen der damaligen Stadtkonservatorin Kier) vom Bau Besitz ergriffen; man trifft auf ein Konglomerat aus rotem Gewölbe und goldenen Kapitellen, hellblauen Wänden im Hochchor, dem beengt stehenden, Dekagon und Chor eher trennenden als verbindenden barocken Tabernakelaltar aus St. Kolumba, einem kunstgewerblich-kleinteiligen Fußboden und den so aufdringlichen Fenstern. Dies war 1985 Anlaß zum eindringlichen Appell an kirchliche und städtische Denkmalpflege, vom offen geäußerten Wunsch nach Aufwand und sich spirituell-ikonographisch rechtfertigender Verschönerung abzustehen, die fleckige Steinverfärbung durch Eisenoxydausblühungen in St. Gereon nicht etwa zur willkommenen Gelegenheit einer Farbfassung zu nehmen, Zurückhaltung zu üben, damit nicht mehr zweifelhafte Konzepte aufkämen (S. 290-293, 311-313, 357; U. Mainzer, *DKD* 43, 1985, S. 114-128).

Daß die Stadtkonservatorin solche Mahnungen, wie sie neben anderen der Landeskonservator vortrug, eine beliebige Meinung nannte, war bezeichnend; denn im Jubiläumsjahr reichte sie die Begründung umfassender Innenraumgestaltungen nach und formulierte sie als Programm für kommende Zeiten. Der bekannte Widerspruch zwischen der neu hergestellten Architektur und dem Wissen, daß die Kirchen ursprünglich eine Raumbfassung hatten und in Teilen auch figürlich ausgemalt waren, ist als dramatischer Notstand ausgegeben worden. Die immer wieder gebrauchte Formel lautete, die Kirchen seien „funktionsfähige Rohbauten“, denen eine ihrer Bedeutung angemessene Innenausstattung fehle. Schuld an dieser Unfertigkeit hätten die Denkmalpfleger mit ihrer Affinität zur archaischen Erscheinungsform ottonisch-salischer Architektur, ihrer Ablehnung späterer Veränderungen; daher seien sie jetzt verpflichtet, sich um Ausstattungen zu bemühen. Denn es gebe keine Begründung für Unveränderbarkeit, jedoch ein be-

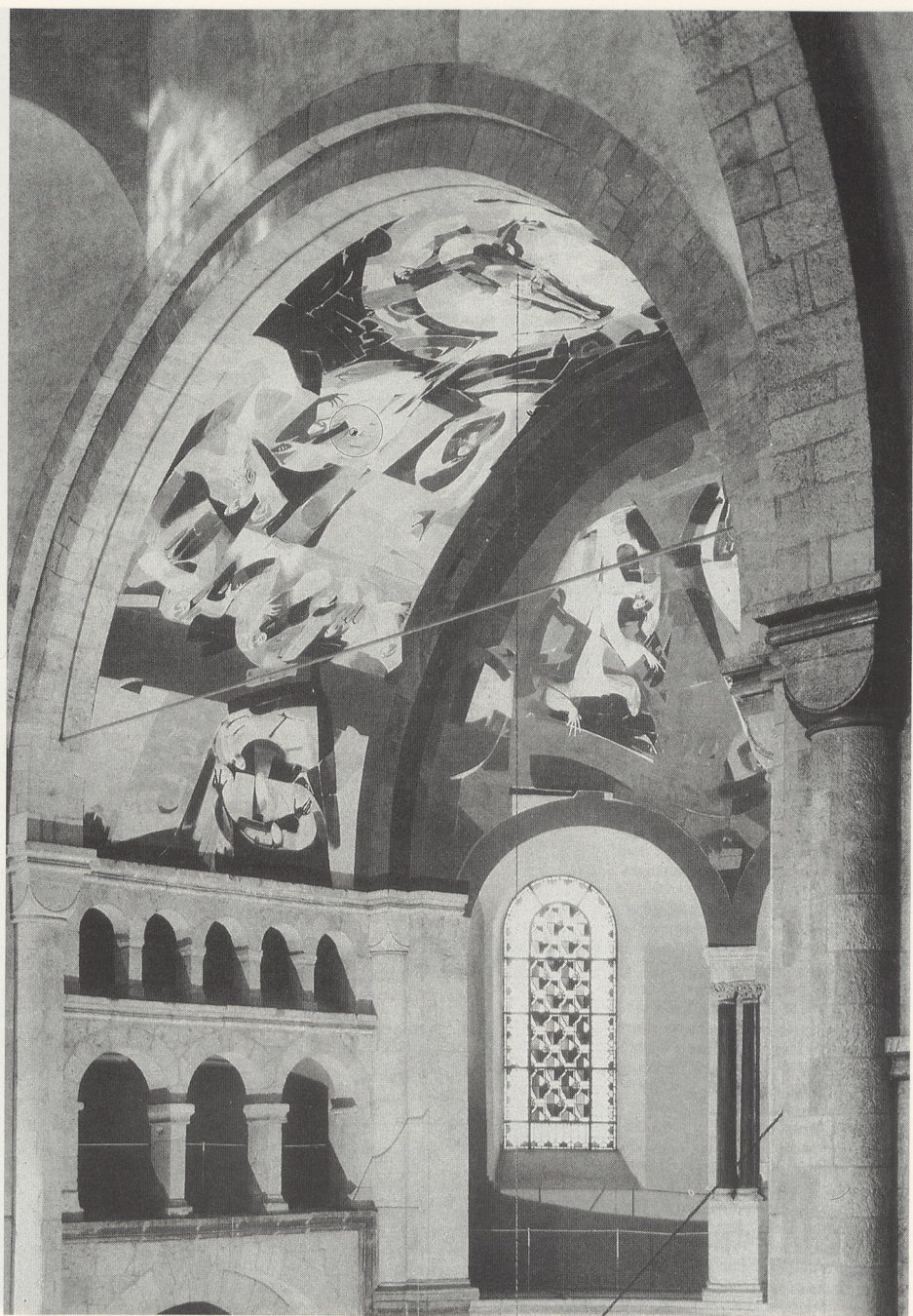


Abb. 1 Köln, St. Aposteln, linke Konche mit neuer Ausmalung (nach: Münster 43/1, 1990, 3)



Abb. 2 Köln, St. Aposteln, linke Konche mit neuer Ausmalung (nach: Münster 43/1, 2)



Abb. 3a und b Köln, St. Aposteln, neue Ausmalung der linken (oben) und rechten (unten) Konche (Rhein. Bildarchiv, 217020, 217021)



Abb. 4 Köln, St. Maria im Kapitol, Lettner mit Orgel, Zustand 1992 (C. Körber-Leupold, Köln)



rechtigtes Bedürfnis der Gemeinden nach Gestaltung ihrer Kirchen (S. 11-18, 150-162). Dies legitimierte Kier mit einer anderen Formel. Kardinal Höffner nämlich forderte gleichzeitig neuen Aufwand: „Farbe und Licht, Lied und Fest, Bild und Schmuck weisen auf das ganz Andere hin“ (S. 131-133).

In der polemischen Zuspitzung wird Halbrichtiges nicht wahr: Verzeichnet ist das Bild von kargen, weißgekälkten, leeren Räumen; die Forderung nach Schmuck deklariert sie zu Unrecht als ungestaltet, leugnet architektonische Form als für sich bestehenden Wert. Von der „Zufälligkeit der ausgeräumten Baustelle“ als „ästhetischem Prinzip“ jener zu sprechen, die als „elitäre Ästheten“ sich auf die moderne Tradition des frühen 20. Jhs. stützten, tut Wissen und Bedenken aller Skeptiker leichtfertig ab, ignoriert Geschichte und alle Schwierigkeiten mit Form und Inhalten künftiger Ausmalungen. Aus der Tatsache vormaliger, teils starkfarbiger Fassungen abzuleiten, man müsse sie nachschaffen oder Adäquates neu erfinden, scheint zwanghaft gefolgert. Dabei geht es nicht um Rekonstruktion von Nachweisbarem, sondern in der Steigerung jener bescheiden-harmlosen Nachkriegverschönerungen wiederholt sich das historistische Bedürfnis nach restaurativer Vollendung. Ausgangspunkt war die aus Überdruß am Purismus begonnene Beschäftigung mit dem späten 19. Jh. und seiner Ausstattungskunst, deren wissenschaftliche Erkundung in Sehnsucht nach dem farbigen, ornamental-füßlichen Gewand der Architektur umschlug.

Keine Reflexion über diesen indirekten Weg ist bei diesem neuhistoristischen Wunschdenken zu erkennen. Jetzt wird Distanzierung von Prinzipien vergangener Jahrzehnte zur wohlfeilen Aburteilung nicht nur bisheriger Denkmalpflege, sondern ‚der Moderne‘. Die auf Stilreinheit und klare Form zielende Architekturinterpretation und Wiederherstellung seit Holzmeister habe die Kirchenräume „ebenso für das eigene Stilempfinden ‚mißbraucht‘ wie die Barockzeit“. Während aber Umgestaltungen der letzteren als schützenswert gelten, werden die Ergebnisse des Wiederaufbaus offenbar weder als geschlossene Konzeptionen noch als verbliebene Rudimente wahrgenommen, sondern als Provisorien. Kritik an purifizierenden Maßnahmen wird zu Forderung nach (nicht weniger zeitgebundener) Gestaltung, erheblich eingreifender Ausstattung und sich keineswegs unterordnender Farbigkeit. Reklamiert wird das Recht auf das „Romanikbild unserer Generation ...“, denn es gibt weder Stillstand noch den Weg zurück“. Soll demnach Ziel sein, eine mangels größerer Fassungsbefunde allenfalls in Analogieschlüssen kompilierte Vorstellung von ‚Romanik‘ zu geben, vor allem jedoch mit Wandmalereien, Fenstern, Altären etc. in den Kirchen einen synthetischen Eindruck von einstiger Fülle an wertvollen Materialien, Farben und Bildern zu erzeugen? Daß mit neuer Sakralkunst kein ‚Romanikbild‘ zu gewinnen ist, hätte es des Gegenbeweises durch die jüngsten Aktivitäten nicht bedurft. Es sollte wohl das ‚Bild‘, das in seiner angestrebten Stimmigkeit historische Wahrheit zu suggerieren sucht und auch bei weniger gewichtigen Eingriffen immer fiktiv bliebe, kein Anliegen sein, wo man die Kirchen als baulich wiederhergestellte Torsi zu erhalten und ihre Erscheinungsform ohne die gleichsam ideologische Vorstellung von der ‚reinen Architektur‘ als eben rudimentär zu vermitteln hat.

Nun werden einschneidende Veränderungen dessen propagiert, was an ‚Romanik‘ noch vorhanden und eigentlich dem Schutz der Denkmalpflege anvertraut ist. Kier ruft den Denkmalpfleger auf, den dann als mittelalterlich ausgegebenen neuen Raumeindruck aktiv mitzugestalten. Es geht um Weiterentwickeln, damit es nicht den „Stillstand“ des Bewahrens gebe. Die Absichten sind deutlich, wenn die jetzige Position durch den Hinweis auf Parallele und Ausgangspunkt beschrieben wird: die „Diskussion um die Neuausstattung“ werde „sehr nahe dort beginnen, wo das 19. Jh. ebenfalls angesetzt hat.“ Die Vollendungswünsche des Historismus wie der Anspruch der Nachkriegszeit, Eigenes beizutragen, sind in der Forderung nach Fortentwicklung der Kirchenbauten und in der Annahme möglicher Kongenialität vereint; dieses Programm entspricht der schöpferischen Denkmalpflege von einst. Den historischen Zeugnissen den Stempel gegenwärtiger Kunstübung aufzudrücken, sie durch umfangreiche Hinzufügungen zu interpretieren, verkehrt die Tatsache, daß Objektivität im Umgang mit Vergangem letztlich nicht möglich ist, in einen Anspruch auf willkürliche, von kurzlebigen Geschmackskriterien diktierte Eingriffe. Aus der Bedingtheit historischen Verständnisses und dem offenbar nicht weiter reflektierten Interesse folgt nicht etwa Bereitschaft zu notwendiger Zurückhaltung, vielmehr werden offen subjektive Intentionen verfolgt und denen des Auftraggebers verbunden. Das als denkmalpflegerisch erklärte Konzept bezieht seine Legitimation aus den Ansprüchen der Kirche. „Der totale Purismus ist überholt“ (Kardinal Höffner).

Das Verlangen romanischer Innenräume nach Schmuck – d.h. der Wunsch der Kirche danach –, das neue Bedürfnis nach Formung der Liturgie und nach Kunst in den Bauten sowie der wiederbelebte Gedanke einer anagogischen Funktion von ‚Farbe und Licht, Lied und Fest, Bild und Schmuck‘ waren der These vom Unvollendetsein leicht dienstbar zu machen. Der Wunsch nach Anschaulichkeit der ‚überirdischen Wirklichkeiten‘, sinnlichem Ausdruck der Inhalte in ‚Zeichen und Symbol‘ (statt, wie überspitzt zu hören, nur in Wort und leerer Wand) und nach ‚Offenbarung göttlicher Schönheit im Abglanz der Kunst‘, ferner die Idee, den permanenten Prozeß des Reifens der ‚lebendigen Kirche‘ mit Veränderungen von Liturgie und allen, auch baulichen Formen gleichzusetzen und dies als Bereicherung der Tradition zu deuten, lassen sich ohne sonderliche Mühe instrumentalisieren. Zwei Befreiungsbestrebungen haben hier zusammengefunden; die griffige Formel von den Rohbauten unterstützt latentes Verlangen nach dem Bild bei Gemeinden und Geistlichkeit, wie umgekehrt das laut geäußerte sich für die Verwirklichung des ‚denkmalpflegerischen‘ Anliegens nutzen läßt: Kirche und Stadtkonservator stützen sich gegenseitig, spielen sich Argumente in die Hände, was verdoppelnden Effekt hat. Nur Außenstehende fragen, ob sich hinter der oft beschworenen ‚Gemeinde‘ nicht vielleicht wenige Eifrige, womöglich allein der Pfarrer, verbergen und ob sie nicht von außen herangetragen Wünschen erliegen (vgl. S. 266, 312-313). Die richtige Einschätzung der Denkmäler als liturgisch genutzte Bauten erweist sich als Freibrief; die polemische Antithese zum nur bewahrenden, ‚toten‘ Museum behauptet Recht, ja Pflicht zur Veränderung. Obgleich Phrase, bleibt die Wirkung nicht aus, wenn theologische Bildprogramme

als Bedeutungsträger, nicht als Dekorationen verlangt und Wiedergewinnung von Spiritualität, Rückkehr zu sinnlich-emotionaler anstelle intellektueller Annäherung ans Transzendente und Neubelebung ‚mittelalterlicher‘ Symbolik versprochen werden. Die nicht überzeugende theologische Behauptung einer Notwendigkeit des Bildes soll die Aussage unterstützen, „Gott und seinen Heiligen“ sei „ein Leben in kahlen unfertigen fleckigen Wänden“ nicht zuzumuten (Kier S. 13).

Daß es angeblich „weder eine kunsthistorische noch eine denkmalpflegerische Begründung für die Unveränderbarkeit ... der völlig zufälligen Innenraumgestaltungen“ gebe, können historische Argumente sicher nicht bestätigen, solange sie nicht unbedingt ganz richtig sein müssen, um selektiv und mit deutlicher Absicht eingesetzt zu werden. Das ‚Romanikbild‘ suggeriert weitgehende Ausmalung; tatsächlich sollte ein Teil der Wand- und Gewölbeflächen, zumal die Apsiskalotten als Bildträger dienen, doch schwerlich waren sie es auch in jedem Fall. Es reicht die bloße Möglichkeit, um die Verpflichtung zu neuen Malereien zu folgern, da „die Wände romanischer Kirchen und vor allem die Konchen des Ostchors ... formal danach verlangen“ (S. 294, 302). „Kunsthistorisch richtig“ schien das 1985 außer Kier niemand zu finden (vgl. S. 311-312). Heute bestreitet G. Binding mit Blick auf die uneinheitlichen, verschiedenen oder keinen Prinzipien folgenden Fassungsbefunde und deren kaum bekannte Funktion eine Pflicht zur Ausmalung. Ebenso wenig gibt es theologische oder liturgische Gründe. Worum geht es dann eigentlich bei diesem Programm und seiner bisherigen Ausführung? Es drängt sich der Eindruck auf, ein persönliches Anliegen verbinde sich mit dem, was öffentlich das Bedürfnis der *Ecclesia triumphans* nach ‚neuer Prächtigkeit‘ genannt wird.

Die Stadtkonservatorin und Erzdiözesanbaumeister W. Schlombs initiierten den 1981 gegründeten ‚Förderverein Romanische Kirchen Köln‘, um die Kirchen zu popularisieren und die Vorstellung ihres künftigen Zustandes zu verwirklichen. So erfreulich der Einsatz für ihre Erhaltung ist, so ambivalent ist aufgrund der Ergebnisse die Unterstützung bei der Ausstattung als zweitem Ziel – wie bereits der unmittelbare Antrieb zur Gründung, der Neubau des Westquerhauses von St. Kunibert, sehr bedenklich war. Das ideelle Engagement des schnell angewachsenen Vereins sowie die finanzielle Hilfe bei Restaurierungen verdienen Anerkennung. Da Kriegsschäden jedoch nicht mehr zu beseitigen sind und Bauunterhaltung nicht zu den Obliegenheiten zählen sollen, verbleibt als Aufgabe vor allem der Beitrag zu Neuausstattungen, zu gestalterischen, nicht erhaltenden Maßnahmen. Der Verein tritt dabei nicht als Initiator auf, sondern unterstützt Gemeinden, deren Wünsche ihre Mittel übersteigen. Die bis zu sechsstelligen objektbezogenen Stiftungen aus der Bevölkerung an den Verein erzeugen starke eigene Dynamik. Alle Gemeinden können solcher Hilfe sicher sein, da sie die Notwendigkeit dessen formulieren, was der Verein fördern will. Solche Einigkeit manifestiert sich besonders in der Beteiligung des Vereins an der Auswahl von Künstlern und stilistischen und formalen Entscheidungen.

Für das größte Vorhaben, die 1985 propagierte Ausmalung des Chores von St. Aposteln, zeigt sich solche Wirkung deutlich genug. Bei der allgemeinen

Ratlosigkeit, wer derartige Flächen bemalen könne, nannte die Stadtkonservatorin den Namen Hermann Gottfrieds. Wenngleich man später hörte, sie hätte sich einen Wettbewerb gewünscht, so erhielt doch erwartungsgemäß dieser in rheinischen Kreisen schon seit den 70er Jahren als prominentester kirchlicher Monumentalmaler gefeierte Künstler den Auftrag (*Abb. 1–3b*).

Aufbauend auf der fragwürdigen, doch in Köln ständig apostrophierten Annahme, mittelalterliche Kirchen seien immer als Abbilder des ‚Himmlischen Jerusalem‘ gebaut worden, hat man für St. Aposteln ein Bildprogramm nach der Apokalypse entworfen (vgl. *Colonia Romanica* 3, 1988, S. 148–150): in der linken Konche die bedrängte irdische Kirche in Gestalt des vom Drachen bedrohten, von Engeln beschützten apokalyptischen Weibes (zugleich Maria als Urbild der Kirche), dazu der Engelskampf und der Gekreuzigte als Sieger (Apk 12); in der rechten Konche als verherrlichte Kirche das Lamm auf dem Berg Zion, umgeben von den 144000, dem Engel mit dem Siegel und den Engeln der Endzeit mit Sichel und Posaune, ferner der Auferstandene als der ‚Herr und Gesalbte‘, den die 24 Ältesten verehren (Apk 14; ferner 7,1–4 und 11,15–17). Ostkonche und Vierungsgewölbe samt Pendentifs sollen der Vision des himmlischen Thronsaales mit der Hetoimasia, den Ältesten und dem Lamm, dem himmlischen Jerusalem und dem Tetramorph gewidmet werden (Apk 4; 5; 21).

Die bislang ausgeführten Malereien der Querkonchen bedecken Apsiskalotten und Tonnengewölbe der Vorjoche vollständig, mit stumpfem Grau und Schwarz sind auch die Rückwände des Fensterlaufgangs und der Zwerggalerien einbezogen; Architekturglieder bleiben steinsichtig, nicht jedoch der Gurtbogen zwischen Kalotte und Jochgewölbe. Die Kompositionen sind gleich: zentrale Figur (Weib bzw. Lamm) innerhalb einer kreisförmigen, hellen Zone in der Mitte der Kalotte, umgeben von den Engelsgestalten; im Scheitel der Tonnen die Christusbilder, seitlich Engelskampf und das verehrende heilige Volk. Die stilistischen Mittel sind für das Genre kirchlicher Malerei seit langem eingeführt: figürliche Darstellung, die zugleich um ‚abstrakte‘ Formauflösung bemüht ist. Die vermeintlich ‚kubistische‘, zugleich ‚expressive‘ Manier ist freilich nicht analytisch-antiillusionistisches Darstellungsproblem, sondern Zergliederung der plastischen Formen in Flächen und akzentuierendes Lineament – lediglich dekoratives Arrangement. Dabei werden Umriss weitgehend bewahrt und Einzelheiten (Gesichter, Hände) ‚realistisch‘ behandelt, damit Figuren erkennbar bleiben; die Anordnung willkürlich konturierter Farbflächen ist einfache Methode, den Grund zu füllen. Neben flächenhaften Partien stehen andere, in denen mit Helligkeitsgraden, Perspektive oder malerischer Fortsetzung der Zwerggalerien Räumlichkeit suggeriert wird. Die Einzelformen sind in kreiselnde und fliehende Bewegung gebracht, sind derart bizarr und hart gegeneinander gesetzt, daß Zerrissenheit der vorherrschende Eindruck ist. Hell-Dunkel-Kontraste unterstützen ihn, die Beschränkung auf Schwarz, Grautöne und Blau vermag ihn nicht zu mildern, zumal starkes Rot als Fond der Kalotten zu weiteren Kontrasten führt. Die vertrauten Stilmittel sind hier im Vergleich zu den pastellartigen, dabei keineswegs besseren, nur ruhigeren Vorbildern seit den 50er Jahren so gesteigert, daß der Effekt optische Auflösung der Gewölbeflächen und damit Aufhebung der architektonischen Struktur ist, wofür illusionistische Öffnung und die Übermalung des Gurtbogens mit Schwarz nur besonders symptomatisch sind. Formensprache, turbulente Bewegung, Farbe verschaffen den Malereien eine Dominanz, die das Verhältnis von Wänden, Gliedern und Gewölben entscheidend stört. Wie wird es um das Gleichgewicht der Räume bestellt sein, wenn alle drei Konchen, die Vierung und auch noch, wie geplant, die Erdgeschoßnischen ausgemalt sind? Der leere, pseudo-expressionistische Gestus offenbart m. E. die völlige Überforderung durch Thema und Aufgabe, zumal in einem Raum wie diesem.

Das Problem von Erkennen und Verstehen der zugrundegelegten Exegese ist

in St. Aposteln dasselbe wie in St. Gereon. Zwischen Themenwahl und Formensprache ist dabei eine Entsprechung zu vermuten: Wegen der – eingestandenen – Schwierigkeiten mit narrativer Darstellung biblischer Historien, freilich auch, weil es sich um eines der ‚schwierigsten‘ biblischen Bücher handelt, scheint man die Apokalypse als Quelle gewählt zu haben. Transzendentes und Visionäres glaubt man am ehesten in jener nicht-realistischen Formensprache angemessen darstellen zu können. Beides greift ineinander: Künstlerischer Subjektivismus ist hier erlaubt und als authentische Einfühlung ins Mysterium erklärbar. Doch die ohnehin epigonalen abstrakten und symbolistischen Tendenzen werden sogleich gebremst durch inhaltlich-dogmatische Vorgaben und die Forderung nach Erkennbarkeit und ikonographischer Eindeutigkeit. Das Verhältnis von Abstraktion und Abbildung ist freilich grundsätzliches Dilemma der neueren kirchlichen Kunst.

*„Reine Architektur“ – geschichtliche Zeugnisse – „Vollendung“*

Wie man diese Malereien und die Kirchen samt Ausstattung überhaupt zu verstehen habe, darüber wurde man in den jüngsten Diskussionen von Erzdiözesanbaumeister J. Rüenauver belehrt. Bildkunst – im Dienst der Kirche zweckfrei, aber sinnvoll – sei nicht Illustration und Dekoration, auch nicht Belehrung, sondern sinnhafte Mitteilung und Erschließung. Der christlichen Botschaft zugeordnet und mit anagogischer Aufgabe betraut, wird sie allen ästhetischen und intellektuellen Kriterien entzogen. Unter dem Gesichtspunkt der Verkündigung sind schöpferische Freiheit und Subjektivität eines einmal anerkannten Künstlers gerechtfertigt als ‚Tiefe‘ und ‚verschlüsseltes Geheimnis‘. Rücksicht auf den historischen Raum wird nur beiläufig als Zusammenspiel der Künste gefordert, stattdessen die Verpflichtung gegenüber Gemeinde und Liturgie betont. Somit immer legitime Veränderung läßt sich als lebendiger Kontrast und Auseinandersetzung, als Geschichte wie Gegenwart reflektierende Vollendung stilisieren. Rüenaus Apotheke steht in wohlvertrautem Zusammenhang: Kirchen als Orientierung und Identität der Stadt, als Symbole, „Weihegaben“ und „immerwährendes Gotteslob“ – die Schlagworte des Lehrers Weyres sind jahrzehntelang nützlich gewesen; jetzt im Streit dienen sie dazu, die Bauten allein kirchlichem Maßstab zu unterstellen und für den Dienst an Gott und Gemeinde zu vollenden, historischdenkmalpflegerische Kategorien abzuwehren. Seit längerem haben solche tradierten Äußerungen neue Aktualität, da sie die sehr bald eingestandenen Bedürfnisse der an der Liturgiereform, an durch sie verursachter Verarmung, „banalem Rationalismus“ und Reserviertheit gegenüber dem Bild leidenden Kirche formulieren. Diese müsse wieder Heimat des Glanzes, des Zwecklos-Schönen als Spiegelung der Herrlichkeit werden, brauche „Fest und Schmuck“ und seiner Anagogie wegen das (nun nicht mehr ablenkende) Bild als ‚Predigt für die Augen‘ und als das Wort deutender ‚Blick auf das Unendliche‘. Weder Architektur noch Wort genügen jetzt als Ausdruck, es bedarf der bildlichen Glaubensaussage; das Überwiegend Harmlose soll einheitsstiftendes Mittel sein, verlorengewandene Volksreligiosität wiederherzustellen. Als geistiger Ort dieser Kunst wird immer die Liturgie genannt, ansonsten auf die ‚symbolische‘ Funktion sowie die Unangemessenheit

von Vernunft und Aufklärung verwiesen. Rüenauber teilte diese offizielle Haltung getreulich mit. Historische Gesichtspunkte, wonach Kirchen nicht ausschließlich Sakralbauten seien, lehnte er als „subjektiv“ und „oberflächlich“ ab.

Die Gegenposition vertreten am deutlichsten die Architekten, die sich nicht verführen lassen durch jene Metaphorik, wonach Malerei den Kirchenraum erst zum Erklingen bringe (*Das Münster* 43, 1990, S. 10); sie betrachten die Denkmäler als reine Architekturen und bereits als ‚Bilder‘, sie wollen sie als solche bewahrt wissen. Zu den wegen neuer Ausstattung umstrittensten gaben auf dem Kolloquium Ende vorigen Jahres vier jüngere Vertreter engagierte Statements ab. Sie stimmten in vielem überein, waren von durchaus traditionellen, berufstypischen Betrachtungsweisen geprägt, die man aus kunsthistorischer Sicht nicht unbedingt alle teilen können, die aber größtenteils bedenkenswert bleiben. In beschreibenden Annäherungen wurden als Qualitäten der Bauten wieder Proportion, formal-strukturelle Klarheit, „Ruhe“ der Räume beschworen. Nichts dürfe die zum ersten Ziel deklarierte Erfahrung des Raumes stören, Helligkeit und Putz auf lebendig-unregelmäßiger Wand seien Voraussetzung. Einbauten, Malereien, Farbfenster unterblieben am besten ganz, zumindest müsse Ausstattung sich jetzt unterordnen und qualitativ sein. Gegenüber kirchlicher Absicht, sakrale Funktion als Recht für willkürlichen Umgang mit den Bauten anzusehen, wurde deren Bedeutung als Kunstwerke und kulturelles Erbe zum Maßstab erklärt.

Die Herkunft der Ästhetik ist offenkundig, zusammen mit Prinzipien der Moderne werden auch Urteile der Debatte von 1947/48 tradiert. Der unhistorische Blick der Architekten bezieht Geschichte erst ein, wenn auch die Frage des Wiederaufbaus bedeutsam wird. Diesen begreifen sie als Ignorieren von Historie, Tilgen von Spuren vor allem jüngerer Zeiten, emotionslos-wissenschaftliche Behandlung der Kirchen. Die Ergebnisse gelten daher polemisch als Kopien und Modelle, gegen Restaurierung wird wieder mit Rodins Verdikt über Erneuerung und Steinauswechslung argumentiert. Sogleich fällt auch der Begriff Historismus, der nötige Maßnahmen bis hin zur Bauunterhaltung noch immer bezeichnen kann, nicht nur verhaßte Stiladaption und eine Struktur und Raum verunklärnde Ausstattungskunst. Denkmalpflege, das ‚Kind des Historismus‘, wird daher als rekonstruierendes, Geschichte leugnendes Bemühen angesehen, das sich seine Legitimation aufgrund von ‚Wissenschaftlichkeit‘ selbst verleihe.

Bei aller Berechtigung des ethischen Standpunkts gegenüber Original, Zerstörung und Wiederherstellung sind die Äußerungen widersprüchlich, überzeichnet und vereinfachend. Gegen die Einschätzung der aktuellen Bauten als Fiktionen stehen die bewundernde Beschreibung der eben doch als alt empfundenen Kirchen im Sinn der sich verwandt fühlenden Moderne und die Verteidigung des Wiederaufbaus als eines Werkes, das vor Veränderung zu schützen sei, ohne daß es freilich auf seine historische Richtigkeit kritisch befragt würde. Überzogen und mittlerweile vielfach obsolet ist der alte Vorwurf gegen eine beständig nur nachahmende Denkmalpflege. Richtig ist, daß die städtische Denkmalpflege sich in den Dienst einer Ausstattungskampagne gestellt hat, insofern gestaltend ins Bestehende eingriff. Der Protest gegen ein solches Ausmaß an Förderung ist

ernstzunehmen, auch wenn man den Alleinanspruch der Architekten auf schöpferische Tätigkeit und Umgang mit sinnlicher Erfahrung nicht zugestehen will und wenn nicht reflektiert scheint, ob und wo eine Grenze zwischen der neue Zustände schaffenden Wiederherstellung und gänzlich neuen ‚Vollendungen‘ verläuft.

Der Schock, den die neuen Ausstattungen von St. Gereon und St. Aposteln hervorriefen, wurde oft formuliert. Hier reihten sich die Architekten mit ähnlich lautenden Einwänden in die Zahl der Kritiker ein. Bei St. Maria im Kapitol geht es dagegen nicht nur um mehr oder minder mißlungene Einfügung von Neuem. Die Kirche ist (außer St. Pantaleon) am stärksten von ästhetischen Vorstellungen der Nachkriegszeit umgeformt; ihr Wiederaufbau entfernte sich weit vom ursprünglichen Zustand. Der ‚schöpferische‘ Neubau durch Weyres ist typische Romanik-Fiktion der 50er Jahre, an der man trotz sonst längst gewandelter Prinzipien bis in die 80er festhielt. Für die ‚ideale‘, stilreine Version des salischen Baues sind die Reste beinahe aller späteren Teile vollends beseitigt worden, wobei man statische Notwendigkeit vorschützte (vgl. S. 156, 268, 270, 278, 301). So gab man vor allem die aufwendige staufische Gliederung der Ostkonche auf. Im Chor ist über dem Umgang des 11. Jhs. die Obergeschoßgliederung des mittleren 12. errichtet (einschließlich der späteren spitzbogigen Blendens), die entsprechend der erhaltenen Südkonche in der nördlichen wiederholt, jedoch auch in der östlichen neugebaut wurde, obgleich es diesen Zustand hier nie gegeben hat: ‚harmonische‘ Einheitlichkeit vor historischer Korrektheit. Da die ursprünglich geraden Decken „dem im Grundriß gegebenen Reichtum der Dreikonchenanlage ... nicht gerecht“ zu werden schien (Gutachterkonferenz 1955/56; vgl. *DKD* 38, 1980, S. 37), erhielten Vierung und Vorjoche wieder eine (zu flache) Hängekuppel bzw. Tonnengewölbe: historistische ‚Verbesserung‘. Hinzu kommen zu große Umgangsfenster (Restaurierung von 1936/37) und für den ‚salischen‘ Eindruck im Langhaus eine Flachdecke, die den ‚herben‘ Anblick sogleich mildert, indem sie an Wölbung erinnert, – zugleich ein Meisterstück der Parkettischlerei; am Obergaden hängen als geglättete Ruineteile die staufischen Gewölbedienste.

Diese allein vom Geschmack diktierte Konzeption, die zumindest die alte ‚Raumidee‘ zu bewahren suchte, ist mit der Rekonstruktion der spätgotischen Maßwerk-Chorschranken und des Lettners von 1523 aufgegeben. Seit Ende letzteren Jahres steht auf letzterem auch noch eine Orgel, mit einem von Vorbildern des 16. Jhs. angeregten Prospekt in Kastenform, der den Vierungsbogen fast ausfüllt (*Abb. 4*). Wie um vorhersehbarem Protest zu begegnen, ersetzte man ein massives Gehäuse durch ein Gestänge farblich auf den Lettner abgestimmter, profilierter Leisten und Gesimse und verkröpfter Gebäckstücke, gliederte die Vorderseite kompliziert-kleinteilig. Die neubarocke Zierlichkeit kann freilich nicht verhindern, daß die Räume jetzt ganz voneinander abgeschnitten sind, die Verbindung von Längs- und Zentralraum kaum noch erfahrbar ist. Das Langhaus hat einen zwar plastisch-differenzierten, aber beinahe wandhaften Abschluß, hinter dessen Öffnungen die Vierung nur als dunkle Raumfolie wirken kann.

Die Architekten haben gegen diese Situation opponiert, die Einbauten als Zerstörung des absolut gesetzten Raumes empfunden. Historisch betrachtet ist das

Problem freilich komplexer, weil nicht ohne weiteres klar ist, ob die Kirche noch als Bau des 11. Jhs. gelten kann oder als einer des 20. Jhs. Sie ist beides und beides nicht. Mehr als einen groben Eindruck kann das intuitive und kompilative ‚Bild‘ des Trikonchos nicht vermitteln. Der aktuelle Zustand – eine verfehlte Hypothese, kein Dokument – ist für die Kunstgeschichte bedeutungslos geworden. Dennoch scheint er als Denkmal des Mittelalters zu gelten, wenn man ihn mit Ausstattung ‚vollendet‘. Ein Zeugnis der letzten Jahrzehnte hätte man ja in seiner Schlichtheit und Leere erhalten müssen. Doch solche Konsequenz wäre bereits falsche Erwartung, da es zu den Widersprüchen der Kölner Denkmalpflege gehört, Bauten und Wiederaufgebautes der 50er Jahre als schützenswert zu deklarieren, gar von Denkmalpflege als einer „Art Urheberrecht für Architekten“ zu reden (Kier S. 12, 165-157, 277-278, und *DKD* 41, 1983, S. 20-21), gleichzeitig jedoch die Kirchen als einheitliche Konzeptionen zu opfern, wenn etwa neue Pracht opportun erscheint. Denn nachdem der Lettner seit 1766/67 aus ‚konservatorischer‘ Rücksicht im Westen als Empore stand und dort eine jetzt eigentlich zu bewahrende Situation schuf, läßt sich dessen kulissenhafte Aufstellung am nur ungefähr alten Ort nicht gar so leicht als denkmalpflegerische Selbstverständlichkeit rechtfertigen, wie man vorgibt, – zumal dann nicht, wenn der Lettner jetzt in einem so stark veränderten Raum steht, um drei Stufen erhöht ist und so – ohnehin wegen eines Berechnungsfehlers zu groß dimensioniert – in die Langhausarkaden einschneidet, die Räume stärker denn je separiert und jedenfalls keinen „mittelalterlichen Zustand“ wiederherstellen kann (vgl. S. 239-259, ferner 12, 259-260, 272).

Solche historisierenden Maßnahmen haben der Landeskonservator und viele andere als Eingriff in den bewahrenswerten Entwurf der Nachkriegszeit und Revision der eigenen Ergebnisse durch die Denkmalpflege abgelehnt (S. 277-279; *DKD* 42, 1985, S. 119-124). Dem war freilich entgegenzuhalten, noch erlaube die zeitliche Nähe Kritik und Veränderung, fordere von der Zunft keine Pflege der eigenen Geschichte. Nicht sonderlich zynisch wäre heute die Folgerung, an einer Kirche, deren historischer Entwurf derart entstellt ist und deren Neubau den 1946/47 beschworenen, emphatischen Begriff des Künstlerischen wohl kaum verkörpert, könne man in jeder Weise weitergestalten und neuen Vorschlägen der Architekten folgen, die das Geschmäckerliche der 50er Jahre auch nicht mehr gutheißen. Es würden nur Inkonsequenzen und ständiger Wechsel der Konzeptionen fortgesetzt; künftige Teilrekonstruktionen fügten sich wie Lettner und Vorhallen in den beliebigen Umgang mit Altem ein, Weiterwuchern der Ausstattung – neue Langhausdecke oder offener Dachstuhl, Farbfenster, Wandmalerei etc. – paßte in den Prozeß der sich modisch wandelnden Wünsche und entspräche ganz der Meinung, wiederhergestellte Räume seien „zeitgemäß“ und „nur vorübergehend“ (Kier S. 278), seien also verfügbar.

Bei allem vielfach fragwürdigen Umgang mit Historischem können die Architekten heute doch den als Konzept überzeugendsten und im Ergebnis weitgehend gelungenen Wiederaufbau und die angemessenste Formung des Kirchenraumes vorweisen, sie haben obendrein den besten Anwalt dieses Projekts. Groß St. Mar-



tin präsentiert sich als Gegenentwurf zu den vermeintlich vollendenden Ausstattungen, ist als solcher aber bereits wieder gefährdet. Außer den hellen Putzflächen steinsichtig, bezieht das Innere seine räumliche und optische Qualität allein aus der Architektur und dem Material, aus dessen verschiedenen Farbwerten und Spuren von Bearbeitung und Geschichte. Hier sind statt der alterslos perfekten, total erneuernden Rekonstruktion alte Substanz und Ergänztes bewußt im Kontrast sichtbar belassen. Sensibler Umgang mit dem lädierten Stein vermittelt im Inneren – das Äußere unterliegt den Notwendigkeiten der zur Glätte führenden Steinauswechslung – den Eindruck des Bewahrens und der Zurückhaltung gegenüber dem gerade noch zu rettenden Bau. Dem entsprechen die verbläuten Reste der historistischen Ausmalung (weniger als zu erhalten gewesen wäre). Joachim Schürmann, der Architekt des Wiederaufbaus, erklärt das Raumbild programmatisch nicht als Verwirklichung einer typischen Tradition der Moderne, der radikalen puristischen Ausräumung und Steinsichtigkeit, sondern beschreibt den Zustand als Bild der offengelegten Geschichte. Daher seien die wohlfeilen Formeln der „ausgeräumten Baustelle“ und des „funktionsfähigen Rohbaus“ gänzlich unangebracht. Groß St. Martin sei fertig, ohne „neue Prächtigkeit“ sogar „festlich“, zumal Ausstattung nicht fehle.

Hier wird der Topos vom ‚lebendigen Baukörper‘ einmal mit Sinn gefüllt, wenn historische Spuren und deren Erhaltung derart bestimmend sind; die ethische Forderung von einst, die Katastrophe nicht ungeschehen zu machen, ist mit Rekonstruktion überzeugend vereint, die Kontinuität von Original und (nur in wenigem verändertem) Wiederaufbau sichtbar wie nirgends sonst bewahrt. Wenngleich eine ästhetische Tradition für den ‚rohen‘ Zustand wohl nicht ganz zu leugnen ist, so ist er hier doch nicht Ideologie der formalen Armut und Materialgerechtigkeit, ‚Ehrlichkeit‘ bezieht sich vielmehr auf das Bekenntnis zum Verlust. Es entsteht die ‚Atmosphäre‘ des geschichtlich Gewachsenen, einschließlich der Erfahrung von Zerstörung und Wiederaufbau. Mit der ‚reinen‘ Architektur wird nicht eine bestimmte Vorstellung von Mittelalter suggeriert, sondern Historizität vorgeführt, beschränkt auf das Verbliebene. Ausstattung – nur einige alte Stücke als Reste im torsohaften Ambiente, da der einmal projektierte ehemalige Tabernakelaltar aus dem Dom nicht aufgestellt werden konnte; dazu Altar, Ambo, Gestühl, Radleuchter in schlichter, bewußt zeitgenössischer Form – ist folgerichtig der Dominanz des Raumes untergeordnet.

Diese äußerste Beschränkung und dadurch erreichte Stimmigkeit des Eindrucks stört bereits wieder eine Farbverglasung (von H. Gottfried): in den Westfenstern farbige, zerrissene Formen, zwischen denen einige Figuren schwer zu erkennen sind; das Ganze immerhin in Grau mit wenigen farbigen Scheiben. Die drei Fenster der Ostkonche machen der architektonischen Gliederung und Materialfarbigkeit den Rang streitig; auch hier in der unteren Bildzone Grau, darüber aber große Flächen in leuchtendem Rot. Absprachen mit Schürmann sind offenbar nicht eingehalten worden; dieser wollte zunächst nur kleinteilige, die „Klarheit und lichtgefüllte Atmosphäre“ unterstützende Strukturen in Klarglas zulassen und verstand sich dann, der Kommission nachgebend, auch zu Figürlichem, wenn es in bescheidener Größe

und en grisaille bliebe, nur in Spuren Rot enthielte. Sein Widerspruch ist, wie er jetzt sehen muß, nicht laut genug gewesen; der Zyklus wird über sämtliche Fenster ausgedehnt, das Programm ist fertig. Nachdem Überlegungen zur Rekonstruktion der Ausmalung von 1868/85 oder einer neuen Fassung aufgegeben waren, ist nun das Gerücht einer beabsichtigten Wiederherstellung erneut aufgetaucht; der bekannte Wunsch (vgl. S. 13, 159) ließ das Dementi der Denkmalpfleger nicht recht glaubhaft erscheinen. Nicht nur Architekten sind vor solchem Historismus höchst alarmiert, da sie um Struktur, Raum, Oberfläche und Helligkeit fürchten – auch wenn Schürmann sich dem Gedanken einer die Architektur nachzeichnenden, nicht als Malfläche mißbrauchenden Fassung nicht ganz verschließt. Das geschichtsethisch und ästhetisch begründete Ideal des kargen Raumes, welcher der Meditation angemessen und förderlich sei, ist jedenfalls beschädigt.

Berufstypische Haltungen in künstlerischen Fragen, wie sie Architekten in besonderem Maß prägen, erweisen sich in Debatten meist als schwer vermittelbar. Extreme Positionen sind zum Teil von der Wirklichkeit überholt, erscheinen als verspätetes Raisonement. Was soll noch Gottfried Böhms Vision von der Stadt als Park mit Ruinen, die erst den Wert der Architektur zeigten und Frömmigkeit ausstrahlten? Moralisch definierte Ablehnung des Wiederaufbaus sollte sich jetzt gegen die neuen Rekonstruktionen als künstliche Versuche richten, in verwüsteten Städten Geschichte, Identität und ‚Heimat‘ zu schaffen. Aversion gegen Kunst des Historismus müßte sich in distanzierte Gelassenheit wandeln; der Anspruch des Genial-Schöpferischen, dem nach 1945 genug zum Opfer gefallen ist, wäre zugunsten historischer Substanz und oft verteuflerter denkmalpflegerischer Prinzipien aufzugeben. Nicht in der Bilderfeindlichkeit, aber in anderem könnten sich Kunstgeschichte und Denkmalpflege mit den Architekten treffen, wenn gleich sie deren ideologische Prämissen nicht teilen: in der Anerkennung genuin architektonischer Qualitäten von Proportion, Raum und Oberfläche, in der Kritik an strukturzerstörender Form und Farbigkeit einer die Wand opak versiegelnden Malerei fragwürdiger Güte, in der Beschränkung auf Rohausbau – nicht als ästhetisches Ideal, sondern als Torso der geschichtlichen Gestalt.

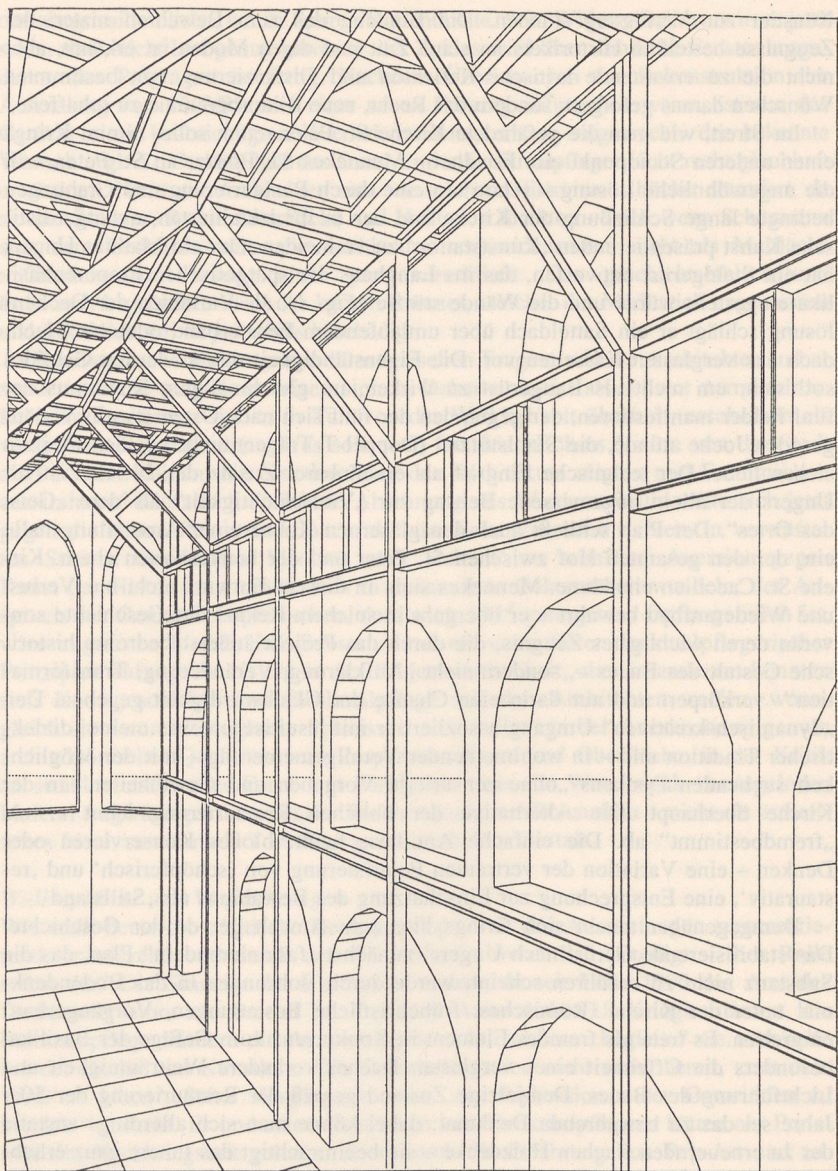
### *Widersprüche und Verflechtungen*

Wie stellt heute die städtische Denkmalpflege – an den Ausstattungen argumentierend, animierend und durch den Förderverein wesentlich beteiligt – ihre Rolle selbst dar? Die Situation ist inzwischen anders, da seit Ende 1990 das Amt des Stadtkonservators neu besetzt ist. Der neue Amtsinhaber U. Krings erläutert, die Denkmalpflege initiere die Ausstattungen nicht, sondern „begleite“ sie und helfe bei der Suche von Künstlern. Die Gemeinden seien nicht mehr bereit, „mit dem Weiß zu leben“. Seine Vorgängerin habe „die Diskussionen der Gemeinden zu bündeln“ gesucht. Er und seine Generation von Denkmalpflegern hätten am Purismus der Nachkriegszeit gelitten, seien durch die Erfahrung von Pop-Art und zunehmend bunterer Welt geprägt und hätten auch deshalb den Historismus wiederentdeckt: Die Denkmalpflege der 80er und 90er Jahre stehe nicht mehr zum Weiß des Wiederaufbaus, Ausmalung sei selbstverständlich, wenn entsprechende

Künstler zur Verfügung stünden. Die Bindung des zum Bewahren materieller Zeugnisse bestellten Historikers an seine Zeit und deren Moden ist erkannt, aber nicht die zu erwartende kritische Reflexion und Distanzierung von bestimmten Wünschen daraus gefolgert, sondern das Recht, neue Bildprogramme zu schaffen.

Im Streit, wie man die gefährdete Kirche St. Peter retten solle, nimmt Krings einen anderen Standpunkt ein. Friedhelm Mennekes SJ, Pfarrer an St. Peter, will die ungewöhnliche Lösung – schon um eine durch Restaurierung und Grabungen bedingte lange Schließung der Kirche und der in ihr installierten, avantgardistische Kunst präsentierenden ‚Kunststation‘ zu vermeiden. Oswald Mathias Ungers hat ein Stahlgerüst entworfen, das ins Langhaus der spätgotischen Emporenbasilika eingestellt würde und die Wände stütze (*Fig. 1*); als Varianten der Deckenlösung schlägt er ein Satteldach über umlaufendem Fensterband oder ein Flachdach aus verglasten Kassetten vor. Die Eigenständigkeit des modernen Gebildes soll sich, um nicht als Baugerüst zu wirken, im gleichmäßigen Rhythmus der fünf Felder manifestieren, der gegen den der fünf sich nach Osten jeweils verlängernden Joche stünde, die Stahlstützen (Doppel-T-Träger) nicht vor den Pfeilern stehen ließe. Der technische Eingriff als erkennbarer Zusatz des 20. Jhs. ist für Ungers der allein angemessene Beitrag zur ‚Vielschichtigkeit‘ als dem ‚Geist des Ortes‘. Der Plan schließt auch den gläsernen Kubus einer Ausstellungshalle ein, der den gesamten Hof zwischen St. Peter und der benachbarten ehem. Kirche St. Caecilien einnähme. Mennekes sieht in diesem Entwurf nicht nur Verlust und Wiederaufbau bewahrt – er übergeht in solchem Rekurs auf Geschichte souverän deren wichtigstes Zeugnis, die durch das Projekt äußerst bedrohte historische Gestalt des Baues –, sondern sieht ‚Aufklärung, Veränderung, Transformation‘ verkörpert und nur darin eine Chance der Glaubwürdigkeit gegeben. Den ‚dynamisch-kreativen‘ Umgang assoziiert er mit jesuitischer, was meine: dialektischer Tradition und – in wohlmeinender Verallgemeinerung – mit der Möglichkeit suchenden Denkens ‚ohne zensurierte Vorgaben und Gewißheiten‘ in der Kirche überhaupt. Die Alternative der üblichen Restaurierung lehnt er als ‚fremdbestimmt‘ ab. Die einfache Antithese heißt: bloßes Konservieren oder Denken – eine Variation der vertrauten Polarisierung von ‚schöpferisch‘ und ‚restaurativ‘, eine Entsprechung zur Einschätzung des Bewahrens als ‚Stillstand‘.

Demgegenüber macht sich Krings hier zum Anwalt gerade der Geschichte: Das stabilisierende Gerüst nach Ungers’ zunächst ‚faszinierendem‘ Plan, das die Substanz nicht zu berühren scheint, werde durch Bohrungen in das Bodendenkmal unter der Kirche (Römisches, frühchristliche Bestattungen, Vorgängerbau) eingreifen. Es trete als fremdes Element in Konkurrenz zum Gefüge der Basilika; besonders die Offenheit eines verglasten Daches verändere Weiträumigkeit und Lichtführung des Baues. Der jetzige Zustand gemäß der Restaurierung der 50er Jahre sei das zu bewahrende Denkmal; dabei könne man sich allerdings anstelle der zu erneuernden flachen Holzdecke – sie beeinträchtigt das Innere ganz erheblich – einen offenen, etwa stählernen Dachstuhl wie in der ehem. Karmeliterkirche in Frankfurt oder sogar eine Rekonstruktion des Netzgewölbes vorstellen. Die Halle im Hof sei inakzeptabel, da sie sich eigenständig zwischen die beiden



*Fig. 1 Köln, St. Peter. Von O.M. Ungers vorgeschlagene, eingestellte Stahlkonstruktion mit Glasdach (nach: Kunst und Kirche 1/92, S. 59)*

alten Bauten zwängte und den in Köln nur noch hier erhaltenen, typischen Kontrast von Stifts- und Pfarrkirche zerstörte. Für St. Peter komme nur eine konventionelle Restaurierung in Frage. (Dies ist auch die Meinung des Landeskonservators. Wie man hört, ruht das technikverliebte, nur als Konzept auf dem Papier interessante Projekt derzeit, da keine Einigkeit erreichbar ist.)

Die Haltung des Stadtkonservators erscheint vielen ambivalent. Er verteidigt die Ausmalung von St. Aposteln mit dem Verweis auf Gemeinde und Ausstattungstradition (verhaltener auf Qualität) und fordert auf, die Vollendung abzuwarten, dann erneut zu debattieren. Was ist dann noch zu sagen? Er plädiert für die Fortsetzung der diversen Fensterzyklen und versichert, die geplante Bemalung der Flachdecke in St. Pantaleon werde Qualität besitzen und das heterogene Raumbild harmonisieren. Andere Arbeiten des Malers (Dieter Hartmann) und naiv-realistische Proben lassen trotz angeblicher Überarbeitung für Komposition, Figuren und Ornamentfelder einer Wurzel Jesse im Raster von 90 Kassetten Schlimmes befürchten. Wenn Krings „Pluralität“ bei den Kirchenvollendungen begrüßt, so scheint das seinen Kritikern eine unverständlich weite Auslegung des Begriffs ‚Denkmalverträglichkeit‘ im Gegensatz zur beruhigend konsequenten Haltung im Fall von St. Peter. So muß er sich fragen lassen, warum die Denkmalpflege sich mit den drittrangigen Ausstattern nicht auseinandersetzt, wenn sie es mit Ungers tut. Ist die schwere Beeinträchtigung durch Malereien und Fenster weniger gewichtig als ein dreidimensionales, in Substanz eingreifendes Gebilde? Krings' Argumentieren und Handeln muß man nicht unbedingt damit erklären, daß er die Projekte übernehmen mußte, jetzt die Position von Kier zu erläutern hat, sie dabei aber nicht inkriminieren will, selbst wenn er, wie gelegentlich angedeutet, in einzelner anderer Meinung ist. Daß er den Geschmack mancher Pfarrer und der Kirchenkunst teile, mochte man nicht unterstellen; doch das von ihm so genannte „Experiment“ in St. Aposteln und die Arbeiten für St. Pantaleon wollte er nicht abbrechen lassen.

Zu prüfen, ob das von Gemeinden Gewünschte mit den Denkmälern zu vereinbaren sei, könne als so beschriebene, reduzierte Aufgabe der Denkmalpflege nicht genügen, wo der Effekt schließlich Mittäterschaft durch Duldung oder aktive und über den Verein indirekte (?) Förderung sei: Die Kritiker verlangen, daß man nach dem Was und Wie und der Angemessenheit des Neuen frage; sie fordern zu Recht vom Stadtkonservator, eindeutig Position zu beziehen. Das heißt: den Widerspruch zwischen Bewahren und Aufgeben der Nachkriegslösungen zu beenden, die Distanz zwischen neuer Kirchenkunst und den alten Bauten zuzugeben und entsprechend zu entscheiden, von den bisher wirksamen Überzeugungen der Kirche, der Amtsvorgängerin und des Vereins sich abzusetzen. Ist Unabhängigkeit von diesen noch zu erreichen – bei der satzungsgemäßen Verflochtenheit aller Instanzen über den (von Kardinal und Oberbürgermeister ehrenhalber präsierten) Verein?

Der Landeskonservator, der den Unternehmungen einmal grundsätzlich zugestimmt hat, über die Ergebnisse aber entsetzt scheint, wiederholt heute seine Mahnung vor populistischer, mehrheitsfähiger Denkmalpflege und dem „Aktionismus“ des Ausstattens, plädiert wieder für die ‚rohen‘ Bauten und langes Überlegen vor integraler, nicht dominierender Veränderung des erst jüngst Fertiggestellten. Noch

scheint es Hoffnung zu geben, denn Krings tritt in der Frage der Ausstattungen eher mäßigend auf. Zudem schlug er für die Zukunft ein Gremium aus Vertretern aller ‚Parteien‘ einschließlich der beobachtenden Kunstgeschichte vor, das für Konzeptionen und Auswahl zuständig sein solle. Bleibt zu wünschen, dieses werde endlich berufen, seine Zusammensetzung und Arbeit seien nicht nur vom Harmoniebedürfnis bestimmt, und es sei das Paradoxon von der „kritischen Sympathie“ als derzeitiger Haltung der Denkmalpflege nicht nur *epitheton ornans*.

### *Neuer Historismus*

Nach dem spektakulären Mißlingen der bisherigen ‚Vollendungen‘ kann Kritik an der kirchlichen Monumentalmalerei und Kleinkunst weniger, bevorzugter Künstler nicht allein der Provinzialität und fatalen Nähe zum Devotionalen gelten. Solche Hervorbringungen stehen in keinerlei Bezug zur ästhetisch autonomen Kunst dieses Jahrhunderts, deren im weiteren Sinn ‚religiöse‘ Werke im Museum hängen. Der Kunst als individualisierter, zeitgenössischer Ausdrucksform ist die spezialisierte, weitgehend epigonale Kirchenkunst völlig entfremdet. Allem Anschein nach tradiert sie alte Aufgaben, zitiert alte Ikonographien, schwankt stilistisch zwischen Kindergebetbuchillustration, gefälligem Scheinexpressionismus und dekorativer Abstraktion. Grundsätzlich bleibt die Frage nach der Funktion des Bildes in den Kirchen, die heute nur in der Simultaneität von Kultbau und Kunstwerk wahrzunehmen sind. Traditionelle Bildzeichen sind kaum mehr vertraut und religiöse Themen, besonders die Apokalypse, ohne verbale Erklärung in der bildlichen Interpretation dem Mißverständnis, wenn nicht Unverständnis ausgeliefert, eine vermittelnde Funktion ist nicht gesichert. Weder propagierte Neubesinnung durch allegorische Bilder wie das ‚Himmlische Jerusalem‘ noch neue Gemeinschaftsstiftung können durch eine Traditionsgründung erreicht werden (J. Gaus).

Das Vertrauen der Kirche in die – auch historisch letztlich in ihrem Ausmaß ungewisse – Vermittlung von ‚Geist‘ durch Bild erscheint so anzweifelbar wie die bevorzugte Stillage einseitig ist. Daß die bisherigen Werke als „liturgieergänzend“ notwendig seien, wird man kaum erweisen können, weit weniger noch, daß sie inspiriert seien, die behauptete „theologische Sinnhaftigkeit“ und den Glauben erhellende „sinnhafte Verkündigung“ repräsentierten. Im Hinblick auf die geretteten alten Bauten ist die derzeitige Kampagne ein Versuch restaurativen Vergessenmachens. Nicht nur ästhetisch, aus Respekt vor der alten Architektur und hinsichtlich des Zustandes der Kirchenkunst wären freigelassene Wand und Bescheidung auf wenige Gegenstände sinnvoll: als Gelegenheit zu Konzentration und Kontemplation, auch als Möglichkeit individueller Imagination, da keine überzeugende Ausstattung zu schaffen ist. Doch die Kirchen stehen zur Disposition für immer größeren Aufwand und für Neufassungen. Neuer Historismus manifestiert sich in auffallenden Parallelen zum 19. Jh. Wieder soll in der Anverwandlung alter Bauten die Distanz zur Gegenwart überbrückt werden – im Effekt eine Überwindung der Geschichte der Bauten. Abermals wird der nostalgische Versuch unternommen, eine Tradition kirchlicher Malerei wiederzuerwecken, wobei man – deren Dilemmata ignorierend – noch weiter vom zeitgenössischen

Kunstgeschehen entfernt ist als das am Ende des vorigen Jahrhunderts der Fall war. Dies ist auch Opposition gegen Individualismus und angebliche Willkür autonomer Kunst. Mitteilung der Botschaft und erwünschte affektive Wirkung wird allein konfektionierten Mitteln anvertraut. Tradition und Kontinuität, Orientierung und Begründung neuer Gemeinschaft sind erstrebte Ziele; ob bei der Reaktivierung von Vergangenheit wie zu Essenweins und Reichenspergers Zeiten Farblosigkeit mit Rationalismus, Farbe mit Gefühl und Glaube assoziiert wird (vgl. P. Springer S. 375-376)?

Die Kölner Neuausstattungen bedrohen ernsthaft die Leistungen des Wiederaufbaus; sie muten an, als stünden sie unter dem Zwang, um jeden Preis nach Abschluß der baulichen Maßnahmen das Werk immer weiter zu vollenden. Keines der angeführten Argumente taugt wirklich zur Rechtfertigung: Weder mögliche mittelalterliche Ausmalungen noch willkürlicher Umgang mit den Kirchen durch Architekten machen die Bauten berechtigterweise zur Verfügungsmasse auch der Maler. Historische (auch wiederhergestellte) Bauten einschneidend zu verändern, läßt sich nicht damit begründen, alle Zeiten hätten gestaltend eingegriffen. Dieser Verweis suggeriert ein Recht auf ‚Naivität‘, das nicht mehr besteht, leugnet das gewandelte Verhältnis zur Historie und ihr geschärftes Verständnis; beiden verdankt die Denkmalpflege ihren Ursprung. Die Annahme grundsätzlich nur „vorübergehender“ Zustände hebt Denkmalpflege auf. Liturgische Nutzung bedarf keiner solchen Projekte, die ‚lebendige, sich wandelnde Kirche‘ nicht dieser Abbilder in Gestalt gewaltsam veränderter Räume. Was bislang unternommen wurde, repräsentiert nicht nur den Geschmack der Kirche und der ihr dienenden Ausstatter, die Unsicherheit in theologischer Themenstellung und die Dauerkrise zwischen Kirche und Kunst, sondern paradoxerweise auch die postmoderne Dekorationslust, in die trotz separater Position das kirchliche Verlangen nach Bild, Ornament und vermeintlich alter Herrlichkeit einmündet.

Wenn der Stadtkonservator sich „nicht als Anwalt der Veränderungssperre“ versteht, so scheint das ein Bekenntnis zur schöpferischen Denkmalpflege und Allianz mit der kirchlichen, könnte aber anderen Äußerungen zufolge auch die Absicht einschließen, die konzeptionslose Eile zu bändigen, dem Sentimental-Harmlosen und dem Regionalen zu wehren, bei künftigen Ausstattungen auf Zurückhaltung und auf „Zeitgenossenschaft weniger, authentischer Werke“ zu drängen, die statt anbiedernder Gefälligkeit und zerstörerischer Dominanz einen so respektvollen wie produktiven Gegensatz bilden könnten. Daß die Schubkraft des Fördervereins in diesem Sinn umgelenkt würde und statt beliebigen ‚Gestaltens‘ Bewahren alleingültiges Prinzip werde (auch gegen kirchliche Denkmalpflege), möchte man hoffen. Vorerst ist freilich zu vernehmen, man stehe erst am Anfang, es werde keinen Stillstand und keine Askese geben, Architektur solle Malgrund werden, St. Gereon sei in keiner Weise fertig (Kier). In der Ostkonche von St. Aposteln wird gemalt, der Verein kündigt Projekte für fast jede Kirche an. Mit Argumenten aus der unmittelbaren Nachkriegszeit wird Neubesinnung begründet; doch Mittel, Einheit und Geistigkeit zu stiften, ist: Pracht.

Christoph Bellot