

Ummenhofer, Verena

„Farbmetamorphosen“ der Kölner romanischen Kirchen seit dem Wiederaufbau

In:

Nathalie-Josephine von Möllendorff, Verena Ummenhofer (Hrsg.), Mittelalterbilder und Denkmalpflege : Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbauten, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 57-78. 2023. DOI: 10.20378/irb-54829

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-93612

Datum der Veröffentlichung: 26.02.2024

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

„Farbmetamorphosen“¹ der Kölner romanischen Kirchen seit dem Wiederaufbau

Der ‚Kranz der zwölf romanischen Kirchen‘ gehört neben dem Dom zu den identitätsstiftenden Wahrzeichen Kölns. Indes wurde ein Großteil der mittelalterlichen Kirchen der Stadt im Zweiten Weltkrieg zerstört. Was wir heute an ihrer Stelle sehen, verdankt sich weitgehend dem Wiederaufbau der Nachkriegsjahre.² Doch obwohl es sich um einen in weiten Zügen als rekonstruierend zu bezeichnenden Wiederaufbau handelte, wurde mit ihm das Aussehen der Kirchen zumeist deutlich verändert. Insbesondere in Bezug auf die farbige Gestaltung der Innenräume waren Entscheidungen getroffen worden, die ein völlig neues Erscheinungsbild der mittelalterlichen Bauten erzeugten. Jedoch blieb es nicht bei dem Wandel, der mit dem Wiederaufbau einherging. Der heutige Zustand der meisten romanischen Kirchen Kölns ist vor allem im Hinblick auf die Raumfassungen Ergebnis zum Teil weiterer Überarbeitungen und Produkt der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart.³ Dieser Wandel soll im Folgenden rekonstruiert und analysiert werden. Mit Fokus auf Sankt Aposteln wird die Entwicklung einer der zwölf Kirchen nachgezeichnet, wobei immer wieder auch auf die anderen Kirchen verwiesen wird, um die allgemeinen Tendenzen zu verdeutlichen. Im Zentrum der Analyse steht die Beobachtung, dass nach einer Phase der Abstinenz sukzessive und auf vielfältige Weise wieder Farbe in die romanischen Kirchen Kölns eingezogen ist, sodass in ihnen heute ein Bild vom mittelalterlichen Kirchenraum erzeugt wird, das sich stark von dem der ersten Nachkriegsjahrzehnte unterscheidet. Der jüngsten Restaurierung Sankt Apostelns wird die Instandsetzung Sankt Gereons an die Seite gestellt und mit der Fertigstellung Groß Sankt Martins kontrastiert, bei deren Instandsetzung dem Trend zu mehr Farbe im Kircheninneren nicht gefolgt wurde. Vor dem Hintergrund des Selbstverständnisses der Denkmalpflege als wissenschaftlich-objektiv arbeitender Disziplin, deren oberste Priorität der konservierende Substanzerhalt ist, sollen schließlich die Argumente hinterfragt werden, mit denen die Veränderungen in den romanischen Kölner Kirchen vollzogen wurden.

Bereits vor dem Zweiten Weltkrieg hatte die Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts gestaltend in das

farbige Erscheinungsbild eines Großteils der romanischen Kirchen Kölns eingegriffen. Während Sankt Aposteln als letzte Kirche noch bis 1915 historisierend polychromiert worden war, war diese Art der Farbigkeit bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges schon aus neun der zwölf Kirchen wieder entfernt oder zumindest reduziert worden.⁴ So präsentierte sich dem Besucher Kölns damals der eine Teil der romanischen Kirchen in historistischer Farbenpracht, der andere Teil in der Materialästhetik von Stein und weißem Putz: die unterschiedlichen Mittelalterbilder zweier Denkmalpflegegenerationen. Die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges betrafen in unterschiedlichem Ausmaß alle romanischen Kirchen der Stadt und bedeuteten durch den nachfolgenden Wiederaufbau gleichsam ein ‚Reset‘ in Bezug auf ihre Gestaltung.

Neue Sachlichkeit in alten Kirchen

Zu den Kirchen, die sich vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges noch ganz im Gewand des 19. Jahrhunderts zeigten, gehörte Sankt Aposteln (Abb. 1). Damals zeichnete sich der Raum neben farbig gefassten Architekturgliedern und einem Marmorfußboden mit Mosaikeinlagen insbesondere durch (Gold-) Mosaiken aus, die die Vierungskuppel, die Konchen, die Querschiffe sowie die Blendarkaden des Mittelschiffs zierten und unter anderem eine Majestas Domini sowie Szenen aus dem Leben der Jungfrau Maria und des heiligen Josephs zum Gegenstand hatten.⁵ Eine in ihrer Materialität vergleichbare Dekoration hatte sich in Deutschland nur noch im Aachener Münster erhalten.⁶ Die farbige Gestaltung hatte – sowohl tragende als auch füllende Elemente überziehend – aus dem Bau ein Gesamtkunstwerk gemäß den Vorstellungen einer sich längst ihrem Ende zuneigenden Epoche gemacht.

So existierten auch für Sankt Aposteln bereits zu Beginn der 1930er-Jahre Pläne zur Neugestaltung des Innenraums, entsprechend dem zeittypischen Bestreben die Architektur wieder „zu ihrem Recht kommen zu lassen.“ Dies sollte zum einen durch eine neue Verglasung von Heinrich Dieckmann erreicht werden, die bereits 1931 an der Nordseite des Längsschiffs ange-



1 Klee: Köln, St. Aposteln. Innenansicht, um 1920.



2 Köln, St. Aposteln. Rest der historistischen Mosaizierung im nördlichen Arm des Westquerhauses, heutiger Zustand.

bracht worden war und „mehr Licht in den Raum“ ließ; zum anderen hatte man vor, „die störende Bemalung in den Längsschiffen im Laufe der Zeit zu entfernen, so dass der graue Steinton wieder hervortritt, der dann von dem farbigen Licht aus den neuen Fenstern überspielt [würde].“⁷ Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verhinderte jedoch, dass diese ‚denkmalpflegerischen‘ Maßnahmen in die Tat umgesetzt wurden.

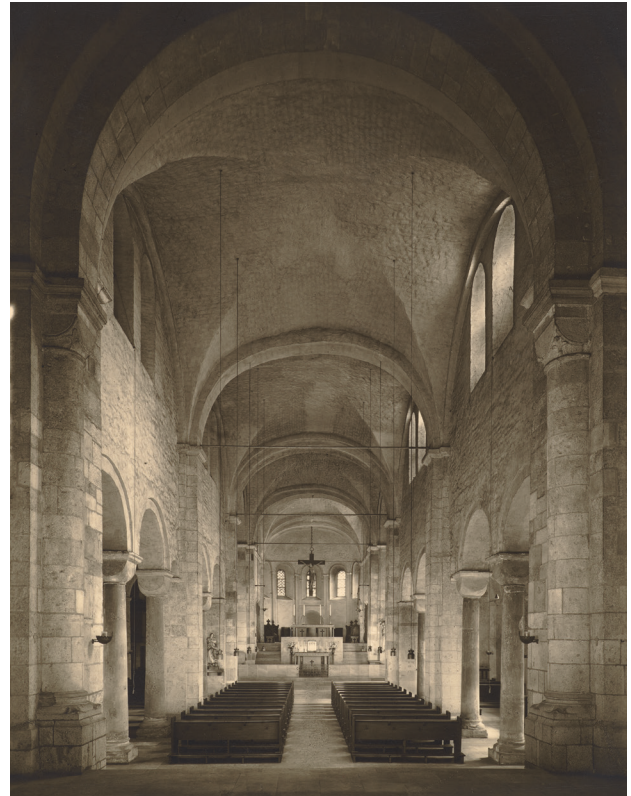
Während der folgenden Kriegsjahre, in denen Köln mehrfach bombardiert wurde, war Sankt Aposteln stark beschädigt worden, doch hatten große Teile des Mosaikschmucks im Trikonchos die Bombentreffer überstanden. Dennoch wurden bis 1950 auch diese aus der Kirche entfernt⁸ so wie auch Reste des ornamentalen Marmorbodens bis 1956 aus dem Inneren in den Hof verlegt wurden.⁹ Einzig das Mosaik des *Guten Hirten* wurde aus Pietät gegenüber der Gemeinde, die es 1910 zu Ehren des damaligen Pfarrers gestiftet hatte, erhalten (Abb. 2).¹⁰ Die reiche Farbigkeit des Historismus wurde nun durch verputzte und weiß getünchte Wand- und Gewölbe­flächen ersetzt, von denen sich die steinsichtigen Architekturglieder absetzten (Abb. 3). Lediglich die historistische Fassung der Kapitelle blieb erhalten. Für Schmuck sorgte ansonsten nur noch die ohne Befund ausgeführte Bemalung der Gewölberippen im Westquer- und im Mittelschiff mit schwarzen,

von einem weißen Band begleiteten Fugenstrichen,¹¹ sowie die ab 1956 alle Fenster zierende Verglasung mit „teppichhaften Ornamentmustern“¹². Für beides zeichnete der mit dem Wiederaufbau Sankt Aposteln betraute Dom- und Erzdiozesanbaumeister Willy Weyres verantwortlich. Das Ziel sämtlicher Maßnahmen war offenkundig: eine Versachlichung des Innenraums durch die Reduktion von Farbigkeit und die Veranschaulichung der konstruktiven Eigenschaften. Statt der feierlichen, düster-mystischen Stimmung der spät-historistischen Gestaltung, charakterisierte nunmehr lichte Weite den Raum von Sankt Aposteln.

Historisch ließ sich diese neue Ästhetik genauso wenig rechtfertigen wie die vorangegangene. Sie schuf einen Raumeindruck, der ganz den Vorstellungen der eigenen Zeit entsprang. So projizierte der Landeskonservator der Rheinprovinz Franz Graf Wolff-Metternich: „Eine einfache helle Tönung des Raumes mit angemessener zurückhaltender farbiger Behandlung verspricht ein herrliches Architektur­bild [...]“¹³ Und Hans Erich Kubach, Kunsthistoriker und späterer Oberkonservator von Rheinland-Pfalz, beurteilte das Ergebnis wie folgt: „Unter allen Kirchen Kölns hat diese, trotz schwerer Schäden, am meisten gewonnen: endlich sind die Mosaiken verschwunden, und eine einfache Tünchung ist an ihre Stelle getreten. Die Architektur kommt nun



3 Köln, St. Aposteln. Mittelschiff nach Osten, Aufnahme 1964.



4 Köln, St. Georg. Mittelschiff nach Osten, Aufnahme 1930.

wieder in ihrer überwältigenden Größe zur Geltung [...]. Hier [...] wird besonders klar, wie ‚raumfeindlich‘ die Wandbehandlung des späten 19. Jh. allgemein war, die die raumhaften Werte der Wand, auf denen gerade diese Kunst aufbaut, unterdrückte.“¹⁴

Aus diesen und vergleichbaren Aussagen wird deutlich, wie sehr die Nachkriegszeit ihre eigenen Vorstellungen von Architektur und Raumwirkung in die mittelalterlichen Kirchen hineintrug und auf das Mittelalter projizierte. Dieses zeitgebundene Mittelalterbild mit seiner Ästhetik aus Putz, Steinsichtigkeit und farbigen Fenstern wurde von Pfarrern, Architekten und Denkmalpflegern einhellig propagiert.¹⁵ Mit dem historischen Mittelalter hatte es wenig zu tun. Die Tatsache, dass romanische Kirchen zu ihrer Entstehungszeit meist stark polychromiert waren, entsprach schon seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem Kenntnisstand von Kunstgeschichte und Denkmalpflege und wurde nunmehr auf geradezu irritierende Weise aus der Diskussion ausgeschlossen. So freute sich beispielsweise Walter Bader als Vertreter des Kultusministeriums auf einer Dienstreise zur Besichtigung von Sankt Aposteln darüber, dass sich durch die Beseitigung der Mosaik die Raumstimmung „entschieden verbessert“ und „zweifelloso dem ursprünglichen Zustand“ angenähert habe.¹⁶ Die Zerstörung der Kirche

wurde folglich zum Anlass genommen, um eine neue Ästhetik umzusetzen, die die Verantwortlichen allerdings schon vor dem Krieg konzipiert hatten.

Das erste Mal wurde das neue Ideal des lichten Raums aus steinsichtigen Stützen und weißen Flächen, dessen einziger Farbschmuck im gebrochenen Licht der Fenster zu finden ist, Ende der 1920er-Jahre von Clemens Holzmeister in der Kölner Kirche Sankt Georg umgesetzt. Dieses allgemein gerühmte¹⁷ Konzept, das auch Vorbild für den Wiederaufbau war, hatte zum Ziel, den Zustand des ausgehenden 12. Jahrhunderts wiederherzustellen.¹⁸ Darunter wurde die Rückführung auf die „ursprüngliche Form“, etwa die polygonalen Abschlüsse der Querhausarme, verstanden.¹⁹ Ansonsten sollte der Innenraum „von dem Wust übler Zutaten aus dem letzten Jahrhundert“²⁰ befreit werden, was nicht zuletzt die historistische Ausmalung betraf. So wurde der Verputz großenteils abgeschlagen und durch einen dünnen weißen ersetzt, bei dem die Steinstruktur ablesbar blieb, während das Quaderwerk der Pfeiler nicht verputzt wurde (Abb. 4). Die Rekonstruktion des mittelalterlichen Zustandes betraf also nur die architektonische Form, während die romanische Farbigekeit unberücksichtigt blieb. Lediglich die als kongenial zu Holzmeisters Programm empfundenen, von Johan Thorn Prikker entworfenen Fenster setzten

farbige Akzente. Barbara und Ulrich Kahle haben dargelegt, wie das neue Erscheinungsbild von Sankt Georg durch Dogmen der zeitgenössischen Architekturlehre wie „Ehrlichkeit“ und „Materialgerechtigkeit“, den Einsatz von Licht, um Stimmung zu erzeugen, sowie die Trennung von tragenden und füllenden Elementen, geprägt war.²¹ Die Architektur sollte im Vordergrund stehen und ihre Wirkung nicht länger durch Farbe untergraben werden. Es ist müßig zu spekulieren, wie lange es gedauert hätte, bis Sankt Aposteln auch ohne Kriegszerstörung diesen Idealen angepasst worden wäre. Sowohl vor als auch nach dem Krieg waren das veränderte ästhetische Empfinden sowie ein gewisser Überdruß wichtige Motive für die in ihr Gegenteil verkehrte Farbgestaltung der Kirchenräume. Aussagen wie die Kubachs zeugen davon: „Nimmt man die grauenhafte Zerstörung und den Verlust an historisch Gewordenem [...] als unabänderliche Tatsache hin, so kann man doch als Gewinn buchen, daß eine Reihe von Hauptwerken der Kölner Architektur von den uns so unendlich gewordenen Ausstattungen des 19. Jahrhunderts befreit ist.“²²

Wie aus Sankt Georg war auch aus Sankt Maria im Kapitol die historistische Ausmalung bereits in den 1930er-Jahren im Rahmen von Sanierungsarbeiten entfernt (hier die Ausmalung aus den 1860er-Jahren von August Essenwein und Matthias Goebbels) und durch weiß getünchte Wände und steinsichtige Bauglieder ersetzt worden. Diesem Farbkonzept blieben die Verantwortlichen auch im Wiederaufbau der Kirche treu, wobei sie die Zerstörung nutzten, um die Architektur in der Manier der schöpferischen Denkmalpflege umzugestalten. Ähnlich verhielt es sich in Sankt Pantaleon und Sankt Ursula. In beiden Fällen wurde auf die Rekonstruktion der gotischen Gewölbe verzichtet, das eine Mal zugunsten einer Kassettendecke, das andere Mal zugunsten einer hölzernen Segmentbogendecke. Während sich die Farbgebung der Profile der Kassettendecke von Sankt Pantaleon in Rot und Blau an den Farben der spätbarocken Kanzel orientierte, blieben auch diese beiden Kirchenräume dem Prinzip weißer Wände und steinsichtiger Architekturglieder weitestgehend verhaftet.

Die Zeit des Wiederaufbaus stellte in ihren ästhetischen Vorstellungen und in ihrer Ablehnung des Historismus also eine Fortsetzung der Vorkriegszeit dar, was aufgrund der personellen Kontinuität nicht weiter verwundert. So hielt man beim Wiederaufbau Sankt Georgs weitestgehend am Konzept Holzmeisters fest.²³ Die Ablehnung des Historismus wurde dabei jedoch nicht primär ästhetisch begründet, sondern schon seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder moralisch untermauert. Im Rahmen einer Vortrags-

reihe im Winter 1946/47, der sich intensive Diskussionen um den Wiederaufbau anschlossen, verorteten die Teilnehmer den Beginn des gesellschaftlichen und religiösen Verfalls im 19. Jahrhundert. Der Krieg und seine Trümmer stellten in ihren Augen ein spätes Resultat dieses Verfalls dar.²⁴ Beklagt wurde der fehlende Glaube und die damit einhergegangene veränderte Wertbeimessung von Kirchen als Orten primär künstlerischen und intellektuellen Genusses.²⁵ Darüber hinaus wurden dem Historismus „Nachahmungssucht“ und „Fälscherkünste“ vorgeworfen.²⁶ In der Abkehr von dieser Sackgasse, als die man die jüngere Vergangenheit empfand, waren die Menschen der Nachkriegszeit auf der Suche nach einem Selbstverständnis, mit dem sich die Zukunft bewältigen ließ.²⁷ Als Gegenentwurf zum ‚verkommenen‘ 19. Jahrhundert malte sich die Nachkriegszeit das Bild einer eigenen „unschuldig gläubigen“ Vergangenheit im Mittelalter aus, die als Vorbild dienen konnte.²⁸

So wirkten zwei scheinbar widerstreitende Kräfte zusammen: das Bedürfnis nach Trost, Stabilität und Kontinuität, für die die mittelalterlichen Kirchen standen²⁹ sowie der Wunsch nach einem Neuanfang,³⁰ einem Bruch mit der Entwicklung des vergangenen Jahrhunderts, die als Fehlentwicklung empfunden wurde. Beide Kräfte fanden ihren Niederschlag im Wiederaufbau der romanischen Kirchen. So wurde in architektonischer Hinsicht – im Sinne der schöpferischen Denkmalpflege – die Romanik rekonstruiert, indem nachmittelalterliche Veränderungen zurückgenommen, mittelalterliche Formen hingegen rekonstruiert oder in den zeiteigenen Duktus überführt wurden. Auf diese Weise wurde eine (künstliche) Kontinuität mit dem als Glanzzeit Kölns empfundenen Mittelalter erzeugt.³¹ Zugleich wurde durch die Abnahme der historistischen Farbigkeit ein Bruch mit der jüngeren Vergangenheit herbeigeführt, wie er sich in der Architektur der Neuen Sachlichkeit längst vollzogen hatte. Dort waren für entsprechende Neubauten Vorstellungen von Materialgerechtigkeit und struktureller Klarheit in Verbindung mit (reinem, „unbeschriebenem“) weißem Putz postuliert worden, die eine moralische Überlegenheit suggerierten. Immer wieder wurde auch eine geistige Verwandtschaft zu den schlichten kubischen Räumen der romanischen Kirchen betont³², in denen nun die konträren Bedürfnisse nach Identitätsstiftender, historischer Kontinuität einerseits und Neuanfang andererseits vereint werden konnten. Auf diese Weise entstanden zugleich Räume, die auch dem ästhetischen Empfinden der eigenen Zeit entsprachen und Parallelen zum zeitgenössischen Kirchenbau mit seinen kahlen Wänden und dem inszenierten Licht als einzigem schmückendem Element aufwiesen.

Diesen Erklärungsansatz differenzierend muss erwähnt werden, dass bereits in den späten 50er-Jahren beispielsweise unter den Gemeindemitgliedern von Sankt Aposteln der Wunsch verlaubar wurde, die Ostkonche mit einer Pantokrator-Darstellung ausmalen zu lassen, was von der Denkmalpflege jedoch strikt abgelehnt wurde. Walter Bader vom Kultusministerium Nordrhein-Westfalen begründete dies unter Zustimmung der anderen Baukommissionsmitglieder mit dem Verweis auf die „als nicht geglückt“ anzusehenden Versuche in Bamberg, Soest und Neuss, und weiterhin damit, dass die endlich vom Mosaikschmuck befreite Architektur in ihrer Wirkung nicht wieder eingeschränkt werden dürfe.³³ Doch auch die Haltung zum späthistoristischen Mosaikschmuck war innerhalb der Gemeindemitglieder nicht so einhellig negativ, wie unter den Fachleuten. Noch 1977 wurde sein Verlust von Teilen der Bevölkerung beklagt.³⁴ Der Interessenskonflikt zwischen der Gemeinde und den Verantwortlichen des Wiederaufbaus, der aus den divergierenden Vorstellungen in Bezug auf eine farbige Gestaltung der Kirche resultierte, verweist auf die unterschiedliche Qualität der benannten Motive. Während das Bedürfnis nach Trost und Kontinuität ein allgemeines, vorrangig emotionales war, war das Bedürfnis nach einem moralischen Neuanfang, der sich auch in einer neuen, an der zeitgenössischen Architekturlehre angelehnten Ästhetik äußerte, intellektuell begründet. Die entsprechende fachliche Sozialisation hatten die Denkmalpfleger und andere Mitglieder der Baukommission durch ihre Ausbildung und Berufspraxis erfahren, während sie bei einem Großteil der Gemeinde nicht vorausgesetzt werden konnte. Folglich setzten sich hier die Denkmalpfleger und übrigen Entscheidungsträger mit einem neuen Mittelalterbild durch und damit über die tradierten Vorstellungen und die von Farbe geprägten Sehgewohnheiten der Gemeinde hinweg. War der vorangegangenen Zeit vorgeworfen worden, in Kirchen primär Orte intellektuellen und künstlerischen Genusses zu sehen, so spielten intellektuelle und ästhetische Beweggründe – nun jedoch unter veränderten Vorzeichen und moralisch anders begründet – keine mindere Rolle bei der Gestaltung der wiederaufgebauten Kirchen.

Fehlversuch und Wendepunkt – Der erste Polychromierungsversuch in Sankt Aposteln

Schon zu Beginn der 60er-Jahre äußerte der Bauhistoriker Albrecht Mann die Befürchtung, dass „das Bedürfnis der Benutzer [... nach malerischer Ausgestal-

tung] zu einem echten, zwingenden Anliegen werden“ könne, und dass dem Historiker dann nur bliebe, „als Notbremse zu wirken“.³⁵ Ab Anfang der 1970er Jahre begann die Farbe, dann tatsächlich wieder ins Innere von Sankt Aposteln Einzug zu halten. Hatte man in den 1950er-Jahren die Reste des historistischen Mosaikbodens aus dem Kircheninneren entfernt und sich – trotz Materialknappheit – für einen neuen Boden in Tuffstein entschieden, wurde nunmehr letzterer im Trikonchos durch einen mehrfarbigen, polierten Marmorboden ersetzt, „wie ihn schon der Historismus des 19. Jahrhunderts gewählt hatte.“³⁶

Ab 1974 wurde die farbige Gestaltung des gesamten Kirchenraums diskutiert und bereits 1975 mit der Ausmalung des Tambours durch Manfred Ott und der Ausmalung des Kuppelgewölbes nach Plänen von Willy Weyres vorangetrieben. Der Tambour erhielt eine reiche Ornamentierung in geometrischen Formen, wobei Blau als Grundton und ein die Fenstergewände und Nischen rahmendes Gold farblich dominierten (Abb. 5). Weyres gab den Rippen von Kuppel und Laterne ein rot-gelbes Muster, während er die Gewölbekappen wiederum in Blau ausführen ließ und damit an den Tambour anschloss. Zwar war das erzielte Resultat in sich stimmig, doch war der Vergleich mit der „Kachelung eines türkischen Bades“³⁷ nicht ganz von der Hand zu weisen und so verwundert es nicht, dass schon bald Kritik laut wurde. Davon unberührt wurde noch 1977 im Nordarm des Westquerhauses – wieder nach dem Konzept Weyres’ – eine mit der Kuppelausmalung korrespondierende Probefläche für die Ausmalung des Kirchenraums angelegt. Diese sah ebenfalls blaue Gewölbezwickel mit ornamentierten Rippen vor. Pfeiler und Dienste sollten weiß lasiert und mit rotem Fugennetz versehen werden, wobei sich die Kapitelle goldgelb abhoben. Die Fenster rahmte ein Begleitstrich im Ton des Fugennetzes. Die Arkadenzone wiederum war grau gefasst.

Anfang 1977 fand eine Besprechung der Probefläche statt, an der neben Weyres unter anderem der amtierende Pfarrer Schnitzler, Georg Mörsch als zuständiger Referent des Landeskonservators und der Stadtkonservator Fried Mühlberg teilnahmen. Dem Protokoll des Architekten Günter Hagen ist eine allgemeine Unsicherheit, beziehungsweise Unzufriedenheit der Teilnehmer gegenüber dem Entwurf zu entnehmen, die Schnitzler am deutlichsten zum Ausdruck brachte. Er plädierte für steinsichtige Architekturglieder und weiße Lasur auf Gewölbe und Putzflächen, was die anwesenden Konservatoren jedoch nicht unterstützen. Diese waren außerdem der Auffassung, dass sich „die Damen und Herren der Pfarrgremien mehr oder weniger auf den Rat der Fachleute verlassen müssten“.³⁸



5 Köln, St. Aposteln. Kuppelfassung von Willy Weyres und Manfred Ott, 1974/75, Aufnahme 1991.



6 Soest, St. Patrokli. Apsis mit Ausmalung von Peter Hecker, Aufnahme 2018.

Es wurde schließlich festgehalten, dass die Probezone zu überarbeiten sei, indem die Gewölbekappen und der Grauton der Arkadenzone leichter zu fassen seien. Außerdem wurde „[f]ür später vorbehalten, die Wandzonen figürlich auszumalen [...]“. ³⁹

Auch ein weiterer Termin neun Monate später, bei dem Schnitzler mit dem im Amt nachfolgenden Pfarrer Peusquens zusammen kam, führte zu keinem abschließenden Ergebnis, obwohl der Kirchenvorstand Farbigkeit grundsätzlich bejahte. Es wurde entschieden, zunächst Limburg, die Minoritenkirche in Köln und Sankt Patrokli in Soest zu besichtigen, um dort nach Lösungswegen zu suchen. ⁴⁰ In Soest hatte 1954 Peter Hecker bereits eine am mittelalterlichen Bestand der Vorkriegszeit orientierte Ausmalung der Apsis vorgenommen (Abb. 6), die die Baukommission jedoch 1958 noch als missglückt bezeichnet hatte! Peusquens fasste seine Erkenntnisse aus den Besichtigungen besagter drei Kirchen in einem Schreiben an den Erzbischofsanbaumeister Schlombs im Januar 1978 zusammen. Die Ablehnung, insbesondere der kräftigen Farbigkeit des Weyers'schen Entwurfs, sei allgemein. Stattdessen sollten Pfeiler und Dienste steinsichtig bleiben, Gurtbögen und Rippen seien ornamental, aber in weicheren Tönen zu fassen und die Wandflächen

und Gewölbekappen seien nur leicht zu tönen. Auch für die Kuppel wurde nun wieder neu überlegt. Sie solle „die Bildwelt der Apokalypse“ und die Apsis eine Christusdarstellung aufnehmen, wogegen sich die Baukommission 20 Jahre zuvor noch strikt verwehrt hatte.⁴¹

In einem Artikel in der *Kölnischen Rundschau* sind die Motive wiedergegeben, die Peusquens als Grund für die Maßnahmen nennt. Zum einen stellt der Pfarrer den Wunsch der „jungen Generation“ nach „Wärme in den Gottesdiensträumen“ den „kahlen Kirchen der Nachkriegsjahrzehnte“ gegenüber. Er konstatiert damit ein Bedürfnis der Gemeinde nach Farbigkeit, wobei er selbst – im Gegensatz zu seinem Vorgänger, der eher für einen behutsamen Einsatz von Farbe plädiert hatte – zu der neuen Generation gerechnet werden kann. Im Gegensatz zur ersten Wiederaufbauphase, widersetzte sich auch die Denkmalpflege nun nicht mehr den Wünschen der Gemeinde nach Farbe und sie scheint auch nicht als „Notbremse“ fungiert, sondern willig nach einer Möglichkeit der Polychromierung gesucht zu haben. So bestätigt Peusquens, die Konservatoren seien übereingekommen, dass die Kirche eine neue Fassung erhalten solle. Neben dem Wunsch der Gemeinde berief sich der Pfarrer aber auch auf „die jüngsten Erkenntnisse der Baugeschichtsforschung“, um die „Rückkehr der Farbe in mittelalterliche [...] Bauten“ zu begründen. Da er es als Verpflichtung sah, den Kulturbesitz zu erhalten „und zwar möglichst so, wie es von den Erbauern gedacht war“, wird die Repolychromierung geradezu zu einer Frage der Pietät.⁴² Deutlich wird hier die Geschichte zu Hilfe geholt, um eigene Vorstellungen zu rechtfertigen, denn die Kenntnis über die Farbigkeit mittelalterlicher Kirchen war keineswegs neu, sondern zu diesem Zeitpunkt über 100 Jahre alt.

Dezenter und in den Augen der Zeitgenossen erfolgreicher als der Versuch von Weyres und Ott verliefen Ausmalungen in den anderen Kölner Kirchen der Romanik. So meinte Peusquens etwa, dass in Sankt Andreas ein Weg gefunden worden sei, der auch für Sankt Aposteln infrage kommen könnte.⁴³ Hier hatte man in den unmittelbaren Nachkriegsjahren zunächst zu keiner so stringenten (farbarmen) Lösung gefunden. Neben Wand- und Wölbungsflächen wurden in Sankt Andreas auch die Pfeiler und die Bogengliederung weiß gestrichen, wobei letztere durch rote Fugenmalerei betont wurden. Zugleich wurde an Kämpfern, Kapitellen und dem Fries zwischen Arkadenzone und Triforium die historistische Ausmalung samt dem Heiligenzyklus in den Feldern des Blendtriforiums erhalten.⁴⁴ Mit diesem, vom beschriebenen Ideal sachlicher Reduktion abweichenden Konzept, zeigte sich die Denkmalpflege wenig zufrieden und

schon 1965-1967 wurde vom Architekten Karl Band und dem Kirchenmaler Hans Heider eine neue Innenraumfassung umgesetzt. Die Triforiumsnischen wurden nunmehr weiß gestrichen und so den übrigen Wandflächen angepasst. Die Pfeiler, die gesamte Arkadenzone und die Gurtbögen wurden lasierend in zwei horizontal variierenden Grautönen mit weißem Fugenstrich gefasst. Die Ornamente der Kapitelle und des Frieses wurden im Kalksteinton belassen, während der Fond rot getönt wurde. Farbliche Akzente erhielten die Rippen und sämtliche Rundglieder, wobei diese Ornamente Kirchen der Stauferzeit entlehnt waren.⁴⁵ Damit war die Farbigkeit von Sankt Andreas bereits in den 1960er-Jahren ein zweites Mal verändert worden. Die neue Ästhetik entsprach einerseits dem Nachkriegsideal einer sachlichen Architekturbetonung, war zugleich aber durch farbige Akzente weniger „kahl“ als die (Nachkriegs-)Gestaltung von St. Aposteln, St. Georg oder St. Maria im Kapitol. Diese Ausmalungsphase war es, auf die Peusquens als beispielhaft für St. Aposteln verwies.

Neben dem weitgehenden Verzicht auf Farbigkeit zugunsten von Steinsichtigkeit in Kombination mit weißem Putz, stellte diese Variante, die zumindest auf untergeordneten Architekturgliedern farbiges Ornament staufiger Prägung zuließ, das gängige und bald dominierende Farbkonzept der Nachkriegszeit dar. So hatte Willy Weyres dieses Konzept mit weißen Wand- und Wölbungsflächen, steinsichtiger Gliederung und einer Rippenbehandlung in Anlehnung an die Ausmalung der noch erhaltenen mittelalterlichen Malereien der Taufkapelle, schon in den 1950er-Jahren in Sankt Kunibert umgesetzt. Auch in Sankt Severin, deren historistische Ausmalung bereits in den 1930er-Jahren malerisch überarbeitet worden war, wurde nach dem Krieg zu einer vergleichbaren Lösung gefunden: Figurative Darstellungen wurden dort weitestgehend weiß übermalt, die Werksteinglieder hellgrau getönt und mit weißer Fugenzeichnung abgesetzt. Die aus den 1930er-Jahren stammende, sich an der historistischen Ausmalung orientierende Behandlung der Rippen und der Gurtbögen im Chor wurden wiederhergestellt, wobei allerdings die „süßlich-bunte“ Farbwahl kritisiert wurde.⁴⁶ 1968 wurde auch Sankt Ursula „nach denkmalpflegerisch abgestimmten Plänen“ in vergleichbarem Schema gefasst: eine grau-grüne Lasur auf den Werksteinpartien – zum Teil mit Fugenmalerei –, geputzte Wände in gebrochenem Weiß, sowie Konsohlen und Kapitelle in Rot-Gelb.⁴⁷

In den 1970er-Jahren hatte sich folglich – nach einer, teilweise sogar zwei erfolgten Repolychromierungskampagnen der Nachkriegszeit – eine Art Farbkonsens eingestellt, der nunmehr die meisten Kölner Romani-



7 Köln, St. Severin. Blick Richtung Vierung, Raumfassung von Karl Band/Hans Heider, 1953.

schen Kirchen beherrschte. Dabei blieb die Prämisse unangefochten, dass die architektonische Qualität durch eine zumeist steinsichtige oder steinfarbene Betonung der Bauglieder wie Pfeilern und Pilastern vor weißen Flächen zur Geltung kommen müsse. Zunehmend wurden dabei farbliche Akzentuierungen an untergeordneten Gliederungselementen wie Rippen und Gurtbögen vorgenommen. Die Entwürfe Otts und Weyres hatten das erste Mal in der Nachkriegszeit gegen das ungeschriebene Gesetz weißer Wand- beziehungsweise Wölbungsflächen verstoßen⁴⁸ und sich damit als Sackgasse für Sankt Aposteln erwiesen. Jedoch stellten sie den Auftakt für eine neue, intensivierte Farbigkeit dar, die auf unterschiedliche Weise ihren Weg in die Kölner Kirchen finden sollte, wie später noch gezeigt werden wird.

Das Ideal einer mittelalterlichen Kirche stellte sich in den ersten Nachkriegsjahrzehnten also als Raum mit weißen Flächen, steinsichtigen Architekturgliedern und – in Anlehnung an mittelalterliche Befunde – bemalten Rippen und Gurtbögen dar. Im Bestreben auf dieses Ideal hin, hatte sich die Denkmalpflege jedoch mit dem malerischen Bestand auseinanderzusetzen, sofern der Krieg diesen verschont hatte. Je nach Entstehungszeit der Malereien variierte dabei

die Vorgehensweise. Es wurde bereits ausgeführt, dass Malereien des 19. Jahrhunderts den Maßnahmen weitgehend zum Opfer fielen, wobei beispielsweise die Rippenbemalungen von Sankt Severin eine Ausnahme darstellte, da sie in das zeiteigene Konzept passte. Figürliche Malereien des Historismus, wie die der Triforiumszone von Sankt Andreas oder die Mosaik Sankt Aposteln, wurden hingegen rigoros entfernt beziehungsweise übermalt. Ähnlich erging es den wenigen Beispielen jüngerer figürlicher Ausmalung, etwa der von Hans Zepter im Apsisgewölbe von Sankt Severin. Sie wurde bis 1950 komplett übermalt und noch 1975 mitsamt dem Putz abgeschlagen.⁴⁹ Einzig mittelalterliche Malereien konnten vor den Denkmalpflegern der Nachkriegszeit bestehen. So zeigt sich der bis zum Krieg mit Malereien des Historismus und der 1930er-Jahre reich geschmückte Langchor Sankt Severins auf einem Photo der frühen 1950er Jahre auf weiße Wände mit farbigen Rippen und lediglich einer isolierten Kreuzigungsgruppe aus dem 13. Jahrhundert am Gewölbe des östlichen Chorjoches reduziert (Abb. 7). Wo nicht – wie bei dieser Kreuzigungsdarstellung – die Übermalungen und Ergänzungen des 19. Jahrhunderts schon vor dem Krieg abgenommen worden waren, war dies zentraler Bestandteil der ‚konservatorischen‘ Maßnahmen während des Wiederaufbaus. Dies war beispielsweise im Chor von Sankt Gereon der Fall, wo seither der thronende Christus ohne Kopf und Oberkörper mit den Evangelistensymbolen sowie die Reste von Thebäer- und Bischofsdarstellungen zu sehen sind. Die Fehlstellen wurden „zurückhaltend mit farbigen Flächen ergänzt, [...] so dass der geschlossene Eindruck der Apsis gewahrt bl[ieb]“ (Abb. 8).⁵⁰ Dadurch, dass auch die nicht bemalten Flächen der Apsis dunkler getönt waren, als der neu verputzte und mit Kalk gestrichene Rest des Langchores, stellte sie eine als Höhepunkt den Chor logisch abschließende Einheit dar. Eine ähnliche Wirkung wurde auch in Sankt Kunibert erzielt, wo sich Malereien des 13. Jahrhunderts in den Nischen des Apsis-Vorjochs und den beiden Querflügeln erhalten hatten. Statt des integrativen, durch Übermalung mittelalterlicher Befunde alles vereinheitlichenden Gesamtkunstwerkes aus einem Guss, wie es dem Ideal des Historismus entsprochen hätte, wurden nunmehr die Nischen als mittelalterliche Zeitkapseln⁵¹ dem hellen 1950er-Jahre-Raum angefügt.

Ein Eindruck von der Farbästhetik der Nachkriegszeit in mittelalterlichen Kirchen kann nicht vermittelt werden, ohne auf die Bedeutung der Glasmalerei einzugehen. So, wie der Umgang mit der Raumfarbigkeit bereits vor dem Zweiten Weltkrieg diskutiert wurde, war auch Glasmalerei bereits in der Vorkriegszeit Thema. Wieder war Holzmeisters Gestaltung von

Sankt Georg, die farbige Akzente allein durch die Glasfenster Thorn-Prikkers erhalten hatte, Vorbild der Überlegungen. Abgesehen von drei figürlichen Fenstern im Westchor waren alle übrigen Fenster mit „geometrischen Grundformeln“ gestaltet worden. Ihre Qualität wurde darin gesehen, dass sie sich „in ihrer Klarheit und Strenge den Stilformen der Architektur unaufdringlich anpaßten.“⁵² Der Kunsthistoriker Heinrich Lützeler fasste zusammen, dass die Instandsetzung von Sankt Georg „die seitdem nicht mehr verlorengegangene Erkenntnis [brachte], daß Fenster und Steinfarbe die Hauptgestaltungsmittel für den Innenraum sind. Die Macht von Fensterfarbe und Steinfarbe ist ungemein groß.“⁵³ Das Ergebnis charakterisiert er wie folgt: „Nun überspielen nur die Fenster den Stein mit zarten Farben, die im Rhythmus der Tageszeiten wechseln [...]. Es sind ausgesprochen sakrale Farben [...].“⁵⁴ Farbige Fenster standen – wie die Architektur selbst – für mittelalterliche Tradition.⁵⁵ Anders als polychromer Wandschmuck gehörten sie nicht nur zum Gestaltungskonzept mittelalterlicher Kirchen in der Nachkriegszeit, sondern waren derart wesentlicher Bestandteil, dass teilweise sogar Fenster der jüngeren Vergangenheit und des Historismus erhalten wurden. Tatsächlich waren schon während des Krieges nicht nur mittelalterliche Fenster in Sicherheit gebracht worden.⁵⁶ Beispielsweise wurden auch die fünf Polygonfenster der Jahrhundertwende aus Sankt Andreas, denen „überraschende künstlerische Wirkung“ attestiert wurde,⁵⁷ sowie die 1889 eingebauten Chorfenster von Sankt Ursula ausgebaut und evakuiert.⁵⁸ Sie wurden 1951 beziehungsweise 1962 wieder eingesetzt. Auch die viel gerühmten Fenster, die Thorn-Prikker in den 1930er-Jahren für Sankt Georg entworfen hatte, konnten teils restauriert und teils nach noch vorhandenen Kartons neu angefertigt werden.⁵⁹

Trotz der Sicherung einiger besonders geschätzter Fenster, hatte der Krieg zu großen Verlusten geführt, die zum Teil schon früh durch die Herstellung neuer Fenster behoben werden sollten. Diese Tatsache verdeutlicht in Anbetracht der allgemeinen Ressourcenknappheit einmal mehr, wie wichtig den Verantwortlichen im Wiederaufbau farbige Fenster waren. So hatte etwa der Chor von Sankt Gereon bereits 1951 eine ornamentale Verglasung nach Entwürfen von Wilhelm Teuwens erhalten. Auch in Sankt Andreas und Sankt Maria Lyskirchen wurden schon in den 1950er-Jahren neue Fenster eingebaut, während Sankt Ursula und Sankt Pantaleon in den 1960er-Jahren folgten. Sowohl in Sankt Pantaleon als auch in Sankt Aposteln zeichnete der allgegenwärtige Willy Weyres verantwortlich für die Fensterentwürfe. Die Farbverglasung in der Dreikonchenanlage Sankt Aposteln war schon 1950



8 Köln, St. Gereon. Apsis, Aufnahme zwischen 1957 und 1961.

wiederhergestellt worden. Beachtlich ist, dass sie zunächst nur als „Notverglasung“ verstanden wurde, da den „reinen Ornamentdarstellungen eine gültige künstlerische Bedeutung“ fehle.⁶⁰ Folglich war in diesem Fall selbst für eine nur auf Zeit gedachte Lösung der größere Aufwand farbigen Glases nicht gescheut worden.⁶¹

„Geist und Pracht“⁶²: Neue Farbigkeit für mittelalterliche Kirchen

Die Fenstergestaltung der Kölner romanischen Kirchen sollte die Denkmalpflege, wie wir sehen werden, bis in die Gegenwart beschäftigen. Zugleich war der in der allgemeinen Wahrnehmung zwar als missglückt empfundene Polychromierungsversuch von 1975 in Sankt Aposteln Ausdruck einer neu erwachten Farbsehnsucht, der „Fenster und Steinfarbe“ als „Hauptgestaltungsmittel für den Innenraum“ nicht mehr genügten. So hielt in den letzten 40 Jahren sukzessive und auf unterschiedliche Weise, mal subtiler, mal mit Paukenschlag und großem Presseecho Farbe wieder Einzug in die romanischen Kirchen Kölns. Zu diesen öffentlichkeitswirksamen Maßnahmen gehörten nach dem Ott-Weyerschen Weckruf von 1975 vor allem



9 Köln, St. Gereon. Neuausmalung der Kuppel mit dem Pfingstwunder, Aufnahme 2021.

1979 die Gestaltung des Dekagons von Sankt Gereon und 1988-1993 der zweite Anlauf in Sankt Aposteln mit einer erneuten Ausmalung der Kuppel und einer neuen Polychromierung des gesamten Trikonchos.

St. Gereon

Zwischen 1974 und 1984 wurde Sankt Gereon zum Schauplatz zahlreicher Maßnahmen, die der baulich gerade erst vollendeten Kirche vom Boden über die Fenster bis zum Gewölbe Farbe einbringen sollten. Geplant war zunächst eine Ausmalung des gesamten Dekagons,⁶³ wobei nunmehr – anders als bei früheren Überlegungen – großer Wert auf ein inhaltliches, für den Kirchgänger lesbares ikonographisches Programm gelegt wurde. Darin sollte es unter anderem um die Märtyrerverehrung der Thebäer als Gründungsmythos der Kirche und die überlieferte Bezeichnung der Kirche als „Sancti Aurei“ (Goldene Heilige) gehen.⁶⁴

Ebenfalls neu war der Wunsch, mittelalterliche Malereien, etwa in der Ostapsis der Kirche „thematisch und künstlerisch“⁶⁵ anzubinden, anstatt sie als historische Zeitkapseln aus der Gesamtheit des Kirchenraums zu isolieren; ein Prinzip, das schon histo-

ristischen Ausmalungen zu eigen war. Überhaupt fand nun wieder eine Annäherung an die Qualitäten der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts statt, sodass auch die durch den Krieg zerstörte Raumfassung der 1880er-Jahre von August Essenwein als Gestaltungsgrundlage verschiedentlich in die Diskussionen eingebracht wurde. So verwies Hans Peter Hilger vom Amt des Landeskonservators Rheinland auf die Qualität dieser – dank einer Publikation überlieferten – Fassung und die Möglichkeit, sie genauestens zu kopieren.⁶⁶ Ab 1979 sollte die historistische Ausmalung darüber hinaus mit Hiltrud Kier als neuer Stadtkonservatorin eine starke Verfechterin erhalten. Im Gegensatz zu den Denkmalpflegern taten sich jedoch die Vertreter der Kirche sowie Künstler und Architekten noch schwer mit den Ausmalungen des 19. Jahrhunderts. So vertrat Wilhelm Nyssen, Professor und Studentenpfarrer an der Universität zu Köln, der für das inhaltliche Programm der Dekagongestaltung verantwortlich war, die bekannten Ressentiments, denn seiner Meinung nach wirkte „das Bildprogramm [...] rein restaurativ und erstarrt. Alle Gestalten sind [...] leblos und künstlerisch blutleer“.⁶⁷

Inhaltlich sollte sich Nyssen jedoch mit seinen Vorgaben zur Ikonografie für die Künstler am Programm

Essenweins orientieren.⁶⁸ Inzwischen hatten sich die Verantwortlichen darauf geeinigt, dass sich alle bildlichen Darstellungen für das Erste auf die Fenster beschränken sollten. Nur die Kuppel sollte farbig gestaltet werden, während die Wände des Oktogons steinsichtig bleiben sollten. Auf diese Weise glaubte man, „die Einheit der Architektur und gleichzeitig die bildhafte Deutung des Raumes zu gewährleisten“.⁶⁹ Neben dem neuen Wunsch nach inhaltlichem Ausdruck durch die farbigte Gestaltung des Kirchenraums, wirkte also die vorrangige Bedeutung der Architektur noch deutlich nach, sodass sich der großflächige Einsatz von Farbe auf Wandflächen noch nicht durchsetzen konnte. Zugleich wurde der „Glaskunst“ am ehesten zugetraut, „wieder eine Einheit aus Gestalten bzw. Szenen und Farben zu finden.“⁷⁰

Nach ersten Überlegungen, die Kuppel in Anlehnung an den Farbklang des 17. Jahrhunderts in Blau und Gold⁷¹ zu streichen und dem Vorschlag Hiltrud Kiers, einen Gold-Grün-Weiß-Akkord entsprechend der Essenweinschen Ausmalung zu wählen, entschied sich die Baukommission schließlich für folgende Ausmalung (Abb. 9): Das Gewölbe wurde Rot in „der Farbe der Märtyrer“ gefasst. Auf dem Schlussstein ist eine goldene Sonne zu sehen, von der aus sich goldene Tropfen über das Rot des Gewölbes ergießen, was die Ausschüttung des heiligen Geistes, das Pfingstwunder, symbolisieren soll. Die steinsichtigen Rippen werden von grün-weißen Begleistreifen mit gold-gefüllten, zapfenförmigen Ausbuchtungen gefasst, eine Reminiszenz an Essenweins Farbkanon.⁷² Davon abgesehen wurden nur noch die Kapitelle des Triforiums golden gefärbt, während der Rest steinsichtig blieb.

Auf die „Ausgießung des göttlichen Geistes“ antwortet, laut Nyssen, ikonographisch der Boden, indem er „die Geschichte des Martyriums für den Herrn“ darstellt.⁷³ Dies wurde durch eine kleinteilige Bodengestaltung, zum Teil mit bildhaften Darstellungen, zum Teil mit eingelegten Schrifttafeln erreicht, die ein komplexes Programm aufrufen.

Das übrige ikonographische Programm sollten die Fenster vermitteln. Georg Meistermann gestaltete die oberste Zone mit Propheten und Aposteln sowie die zweite Zone mit den Evangelistensymbolen und apokalyptischen Reitern. Wilhelm Buschulte führte hingegen in der dritten Zone Kölner Heilige und im Erdgeschoß statt der ursprünglich geplanten „Märtyrer aller Welt“⁷⁴ abstrakte Grisaillefenster aus.

Auch in den Chor wurde nunmehr Farbe eingebracht. Zum einen wurden die beiden Bodenebenen mit je eigenen Schmuckböden versehen, zum anderen wurde nach Plänen des Architekten Hugot versucht, die mittelalterliche Apsismalerei durch eine bläuliche

Färbung der Chorwände in den Raum einzubinden. Letzteres fand allerdings ohne Abstimmung mit der Baukommission statt. Auch die rein geometrischen Apsisfenster Teuwens von 1949 wurden nun gegen neue von Georg Meistermann mit dem Thema der Verkündigung ausgewechselt, um mittels dunklerer Verglasung in farblicher Abstimmung auf die mittelalterliche Malerei für einen günstigeren Lichteinfall zu sorgen.⁷⁵

Teuwens Fenster wiederum fanden einen neuen Platz in der Pietà-Kapelle, einem 1897 an das Westwerk der Kirche zur Aufstellung einer Skulptur angefügten Anbau mit späthistoristischer Ausmalung. 1984 war die Akzeptanz des Historismus soweit fortgeschritten, dass die „in Resten erhaltene“ Fassung auf Grundlage der Befundsicherung des Rheinischen Amtes für Denkmalpflege wiederhergestellt wurde. Gleiches gilt für das Tympanon des Portals, durch das der Kirchenbesucher aus der Vorhalle in das Dekagon gelangt. Auch hier folgte man der Fassung des 19. Jahrhunderts, die wiederum auf mittelalterlichen Farbbefunden beruhte.⁷⁶

Es war also innerhalb von 10 Jahren ein wahres Feuerwerk entzündet worden, um die baulich soeben erst vollendete Kirche farbig zu gestalten. Offensichtlich gelangte man hierbei zu einem völlig anderen Ergebnis als bei den bereits in den 1950er- und 1960er-Jahren wiederaufgebauten Kirchen. Für die Beteiligten stand nunmehr außer Frage, dass Farbe zum Einsatz kommen sollte. Nur im Hinblick auf das „Wie“ drängt sich beim Rekapitulieren des Polychromierungsvorhabens der Eindruck einer gewissen Planlosigkeit auf. Es überrascht, wie wenig über denkmalpflegerische Prinzipien nachgedacht wurde. Von dieser Seite wurden scheinbar kaum Grenzen gesetzt,⁷⁷ sodass sich die Verantwortlichen im Raum zahlloser gestalterischer Möglichkeiten bewegten, die man historisch oder inhaltlich zu begründen suchte. Wie wir gesehen haben, wurde gleichermaßen in Betracht gezogen, sich für die Ausmalung des Dekagons entweder am 17. Jahrhundert zu orientieren oder auf Essenwein zu rekurrieren, um sich schließlich auf die Gestaltung der Glasfenster zu konzentrieren und die Ausmalung der Wandflächen zu reduzieren. Dies war in gewisser Hinsicht ein Rückzug auf vertrautes Terrain. Krings verweist darauf, dass die Verantwortlichen noch der Generation angehörten, die eine Vorliebe für steinsichtig belassene mittelalterliche Räume hatte.⁷⁸ Und doch hatte sich die Vorstellung davon, wie mit Farbe in mittelalterlichen Kirchen umzugehen sei, stark verändert. Mit den goldenen Tropfen wurde das erste Mal wieder malerischer und mit einer ikonographischen Bedeutung aufgeladener Schmuck in die Fläche integriert. Während in den

Nachkriegsjahren die historistischen Marmorböden aus den Kirchen entfernt wurden, brachte man nunmehr ornamentale Schmuckböden ein. Die mittelalterliche Apsisausmalung wurde farblich und inhaltlich in ein übergreifendes Programm einbezogen und male- rische Überreste des bisher gescholtenen Historismus wurden rekonstruiert. Zeitgenössische Malerei und Fenster sollten der Kirche ein gesamtheitliches theo- logisches Gepräge geben. Mit unterschiedlichsten Mit- teln wurden nun wieder Farbe und Symbolhaftigkeit in den Raum gebracht.

Offensichtlich besteht eine Korrelation zwischen dem Einzug von Farbe in die mittelalterlichen Kirchen und der Neubewertung historistischer Ausmalung, die vermuten lässt, dass es nicht allein dem kunst- historischen beziehungsweise denkmalpflegerischen Fortschritt zu verdanken war, dass nunmehr die Kapellen- und Portalausmalung aus dem späten 19. Jahrhundert rekonstruiert wurden. Sicher, Renate Wagner-Rieger hatte nur wenige Jahre zuvor in Wien begonnen, sich für den Historismus stark zu machen⁷⁹ und die Kölner Stadtkonservatorin Hiltrud Kier, die in Wien studiert hatte, war mit den Erkenntnissen der Wagner-Riegerschen Forschung gewiss vertraut. So beurteilt sie im Gegensatz zur Nachkriegsgeneration die historistischen Ausstattungen als „der mittel- alterlichen Architektur kongenial.“⁸⁰ Zugleich war für Sankt Gereon jedoch festzustellen, dass nicht nur die historistischen Überreste neu bewertet wurden, sondern auch die zeiteigenen Gestaltungsprinzipien Parallelen zu denen des 19. Jahrhunderts aufwiesen. Genannt wurden die neuen Schmuckböden, der Ver- such eines ikonographischen Programms, das den gesamten Raum umfassen sollte und auch die mittel- alterlichen Reste miteinbezog, sowie ganz allgemein die Vorstellung, dass eine mittelalterliche Kirche farbig gestaltet zu sein habe. Kurz: Die eigenen ästhetischen Erwartungen an eine mittelalterliche Kirche hatten sich denen des vorangegangenen Jahrhunderts wieder angenähert, erleichterten so die positive Neubewertung des Historismus und rückten die Überlegung Hilgers, Essenweins Raumfassung zu rekonstruieren, in den Bereich des Möglichen. Während Krings die kunsthistorische Neubewertung des 19. Jahrhunderts zusam- men mit dem Generationswechsel und der Wandlung des Zeitgeschmacks als Voraussetzung für mehr Farbe betrachtet,⁸¹ wird hier die These vertreten, dass der gewandelte Zeitgeschmack auch Voraussetzung für die neue Wertschätzung des 19. Jahrhunderts war. So ist auch Kiers Aussage zu verstehen, dass die Diskussion um die Neuausstattungen der Kirchen „sehr nahe dort beginnen [wird], wo das 19. Jahrhundert ebenfalls angesetzt hat.“⁸² Die Neubewertung des 19. Jahrhun-

derts war damit nicht nur eine Frage der Generation, sondern auch eine der fachlichen Sozialisation. Wir haben gesehen, dass es zunächst Kunsthistoriker und Denkmalpfleger (Hilger und Kier) waren, die sich für den Historismus stark machten. Den Theologen und Architekten hingegen erschien eine farbigte Gestaltung zwar bereits wünschenswert, gegen die Farbigkeit das 19. Jahrhundert herrschten jedoch noch die alten Ressentiments vor (Nyssen). Es sollte noch ein paar Jahre dauern bis die fachliche Einschätzung vonseiten der Kunstgeschichte auch von den anders geschulten Teilnehmern der Baukommission geteilt wurde und die Rekonstruktion der historistischen Ausmalung der Kapelle ermöglichte. In ähnlicher Weise kann die fachliche Sozialisation dafür verantwortlich gemacht werden, dass in den ersten Wiederaufbaujahren die mit den Ideen der neuen Sachlichkeit vertrauten Mitglieder der Baukommissionen für die Ästhetik der „Material- echtheit“ eintraten, während die Gemeinde zum Teil noch der alten Farbigkeit nachhing. So war (unter anderem) die Denkmalpflege in beiden Fällen weniger Bewahrerin eines überlieferten Mittelalterbildes, als Avantgarde einer sich ändernden Vorstellung von Mit- telalter (in den späten 1970ern durch den Rückgriff auf den Historismus). Der Richtungswechsel zwischen der Ablehnung des und dann wieder der Hinwendung zum Historismus hat dennoch zu Verlusten an Substanz geführt, was in späterer Zeit dann auch beklagt wurde.

Sankt Aposteln

1988 wurde in Sankt Aposteln ein erneuter Anlauf zur Ausmalung der Kirche unternommen, der den erst wenige Jahre zuvor beendeten Polychromierungsschub in Sankt Gereon noch übertreffen sollte. Die weißen Wände wurden nunmehr als „Zeichen der Unfertig- keit“ gewertet.⁸³ Christoph Bellot charakterisierte die Nachkriegsästhetik (ohne daraus Anspruch auf Ver- änderung abzuleiten) 1992 als „harmlos-schönlinige, im Grunde biedere Eleganz“⁸⁴ und Kier bezeichnete die wiederaufgebauten romanischen Kirchen als „Roh- bauten inklusive farbiger Fenster“, die Vollendung ver- langten. So wurde Kier auch zur vehementen Fürspre- cherin der Gemeinde von Sankt Aposteln, die sich die Ausmalung des Kirchenraums wünschte.⁸⁵ Ähnlich wie Peusquens zehn Jahre zuvor, argumentierte die Stadt- konservatorin während eines Vortrags im Rahmen des Kunsthistorischen Kolloquiums zum *Jahr der Romani- schen Kirchen in Köln* 1985, dass die „kunsthistorisch- elitäre Ausstattung“ Sankt Apostelns „offensichtlich für die Bedürfnisse der Gläubigen nicht angemessen war.“ Wie Peusquens beruft sie sich auch auf die Geschichte



10 Köln, St. Aposteln. Ausmalung von Hermann Gottfried, Aufnahme 2021.

und argumentiert, dass romanische Architektur „stark farbig“ und „figürlich“ ausgemalt gewesen sei. Die Konchen des Ostchores von Sankt Aposteln würden „formal nach figürlicher Gestaltung“ verlangen.⁸⁶ Kier war es auch, die den schon bekannten Wilhelm Nyssen für die Erarbeitung und den Maler Hermann Gottfried für die Umsetzung eines entsprechenden Programms vorschlug. Das Ergebnis waren nunmehr zur Abstraktion tendierende figürliche Malereien in einem Farbkanon aus Rot, Blau, Weiß, Grau und Schwarz, die in den Gewölben der Joche, den Apsiskalotten in den Konchen sowie in den Pendentives der Kuppel Themen der Apokalypse visualisieren (Abb. 10). Die Nischen des Tambours versah Gottfried mit vier mal drei Engeln als Hinweis auf das Himmlische Jerusalem, wofür die hier zuvor befindliche Ausmalung Otts aus den 1970ern mit Japanpapier überklebt und so konserviert wurde. Trotz zuvor anderslautender Pläne wurden nach den Konchen keine weiteren Partien polychromiert, was in Anbetracht der weithin kritischen Reaktionen in Presse und Fachwelt nicht verwundert.

Damit war 1993 der dritte, farbintensive Paukenschlag getan. Bis heute wurden keine vergleichbaren Maßnahmen mehr in Angriff genommen, doch auch wenn der zwischen 1990 und 2005 zuständige Stadt-

konservator Ulrich Krings betont, „bewusst keine weiteren Aktivitäten mehr hinsichtlich neuer figurativer und farbenprächtiger Neu-Ausstattungen“⁸⁷ entfaltet zu haben, fand dennoch auf vielfältige Weise farbige Gestaltung in den Kölner romanischen Kirchen statt. In der nördlichen Chorseitenkapelle von Sankt Severin etwa wurden 1996-1998 die zehn Jahre zuvor wiederentdeckten Überreste der Wandbilder Hans Zepters aus den 1930er-Jahren freigelegt und konserviert.⁸⁸ 1992/93 wurde die Kassettendecke von Sankt Pantaleon nach einem Künstlerwettbewerb figurativ ausgemalt und 2004 die hölzerne Decke im Langhaus von Sankt Ursula hell gestrichen, während im Chor „die Kapitelle eine neue festliche Farbfassung“ erhielten.⁸⁹ 2005 bis 2010 erhielten die Nord- und Südkonche von Sankt Andreas eine neue, von Markus Lüpertz ausgeführte, farbintensive Neuverglasung. In Sankt Severin wurden bis 2017 die jüngeren Farbanstriche abgenommen und zum Teil auf Grundlage von Fassungsbefunden ein neues Farbkonzept entwickelt.⁹⁰

Der Sonderfall: Groß Sankt Martin

Aus diesem Konzept von „Farbe und Licht, [...] Bild und Schmuck“⁹¹ fallen – zumindest was Farbe und Bild betrifft – zwei Kirchen heraus und erinnern noch an die vorangegangene Ästhetik der Nachkriegszeit: Sankt Georg und Groß Sankt Martin. In Sankt Georg kann in außergewöhnlicher Weise die Gestaltung von Clemens Holzmeister mit den Fenstern Thorn-Prikkers seit ihrer Umsetzung in den 1930er-Jahren als unumstritten angesehen werden. Sämtliche, seit dem Wiederaufbau vorgenommenen, Restaurierungsmaßnahmen haben sich im Hinblick auf die Farbgestaltung um den Vorkriegszustand bemüht, der – geradezu kanonisch geworden – in die Denkmalpflegegeschichte eingegangen zu sein scheint. Die zweite Kirche ist Groß Sankt Martin, die als eine der letzten vollendet wurde. In ihrem heutigen Erscheinungsbild spiegelt sich wie in keiner anderen Kirche Kölns das Ringen zwischen Denkmalpflegegenerationen, aber auch der jeweiligen Protagonisten, um die Interpretationshoheit des aktuellen Mittelalterbildes wider. Während im Nordseitenschiff, das in den 1950er-Jahren als Notkirche abgetrennt wurde, alle Spuren der Ausmalung August Essenweins aus den 1860er-Jahren getilgt wurden, haben sich in der übrigen Kirche, dank des späten Wiederaufbaus, zahlreiche Überreste erhalten. Da diese Reste jedoch stark verblüht sind, wirkt der Raum auf den ersten Blick nahezu steinsichtig und mit seinen ansonsten weiß-gräulichen Putzflächen dem Ideal der Nachkriegsjahre nicht fern (Abb. 11). Das Erscheinungsbild ist allerdings eher den Vorstellungen des seit 1961 für den Wiederaufbau verantwortlichen Architekten Joachim Schürmann geschuldet, als der Ästhetik der unmittelbaren Nachkriegszeit. Zugleich zeugen der Erhalt von Resten der historistischen Ausmalung und der von Schürmann entworfene Schmuckfußboden, in den spolienhaft erhaltene Felder des Essenweinbodens integrierte wurden, von einer veränderten Rezeption mittelalterlicher Kirchenräume.⁹²

In der Dominanz der Architektur, mit ihren „Vor- und Rücksprüngen [...], Licht- und Schattenkontrasten“ war die Kirche in Schürmanns Augen jedoch „fertig“,⁹³ während sie nach Meinung der Stadtkonservatorin Kier gerade mal der „Ästhetik der ausgeräumten Baustelle“ nahekam. Um sie zu vollenden hätte Kier es bevorzugt, den Essenweinschen Schmuckboden in Gänze zu rekonstruieren und auch die Farbfassung des 19. Jahrhunderts wieder aufzunehmen, so wie es ein Gutachten des Landeskonservators vorgeschlagen hatte,⁹⁴ oder die historistische Ausmalung in eine neue Ausmalung mit einzubeziehen.⁹⁵ Schließlich wurde

entschieden, sich auf Farbverglasung zu beschränken, das farbige Medium also, das als einziges seit dem Historismus als solches nicht in Frage gestellt worden war. Doch unterschieden sich die Vorstellungen davon, wie eine solche Farbverglasung auszusehen habe. Während sich Schürmann „gegen figürliche, starkfarbige Fenster“ wehrte⁹⁶ und so dafür Sorge zu tragen suchte, dass die Architektur in ihrer Vorrangstellung nicht gefährdet wurde, berief sich Kier darauf, dass Farbe im Mittelalter Träger von (Bild-)Inhalten gewesen sei⁹⁷ und wieder wurde Nyssen beauftragt, ein ikonografisches Konzept zu entwickeln. Für die Wortführer beider Lager – das der Puristen und das der Farbbefürworter – stellte sich die Fensterlösung als fauler Kompromiss heraus. Kier sah ihre Vorstellungen an denen Schürmanns gescheitert⁹⁸ und dieser sah sein Konzept durch die starkfarbige, malerische Verglasung untergraben.⁹⁹ So prallten in Groß Sankt Martin zwei Mittelalterbilder aufeinander: Auf der einen Seite das ältere, das den architektonischen Aspekt romanischer Architektur betont und zu der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit eine Affinität verspürt. Auf der anderen Seite steht das jüngere Mittelalterbild, das an die Farbigkeit im Mittelalter erinnert, welche bereits im 19. Jahrhundert wiederbelebt worden war und nun wieder als dem Kirchenraum angemessen erschien.



11 Köln, Groß St. Martin. Blick Richtung Osten, Aufnahme 2021.

Denkmalpflege und zeitgenössische Kunst

So, wie der Umgang mit den mittelalterlichen Kirchen vor und nach dem Zweiten Weltkrieg von den ästhetischen Vorstellungen der Zeit geprägt war, bestehen auch Parallelen zwischen dem farbbejahenden Vorgehen der letzten Jahrzehnte und dem zeitgenössischen Kunstgeschehen: Zeitgleich mit den ersten Farbversuchen der 1970er-Jahre in den Kölner Kirchen distanzieren sich etwa die ‚Neuen Wilden‘, eine einflussreiche, neoexpressionistisch arbeitende Gruppe junger Künstler von der abstrakten, tendenziell kopflastigen Kunst, die die Nachkriegszeit geprägt hatte, um „durch einen Überfluß an Bildlichkeit, Erzählung, Materialien, Farben“¹⁰⁰ Kunst auszuüben. Wie im denkmalpflegerischen Umgang mit der Farbe in mittelalterlichen Kirchen stehen sich hier also auch im Kunstgeschehen die Antagonismen von farbdezipiert, kalt, abstrakt und intellektuell-elitär einerseits sowie farbenfroh, warm, figurativ, erzählend und emotional andererseits gegenüber und dienen der Abgrenzung zur vorangegangenen Generation.

In einer Aussage des Kölner Stadtkonservators Ulrich Krings, die bei Christoph Bellot wiedergegeben ist, findet sich explizit die Abgrenzung einer jüngeren Generation vom Mittelalterbild der älteren und die Einsicht in den Einfluss des zeitgenössischen Kunstgeschehens: „Er [Krings] und seine Generation von Denkmalpflegern hätten am Purismus der Nachkriegszeit gelitten und seien durch die Erfahrung von Pop-Art und zunehmend bunter Welt geprägt [...]. Die Denkmalpflege der 80er und 90er stehe nicht mehr zum Weiß des Wiederaufbaus, Ausmalung sei selbstverständlich, wenn entsprechende Künstler zur Verfügung stünden.“¹⁰¹ Hatte der junge Krings in den Kirchen also weiße Nüchternheit vorgefunden, wies die Kunst damals bereits einen neuen Weg auf. Umgekehrt hatte Schürmann in den Kirchen seiner Jugend noch die historistische Pracht erlebt und scheinbar darunter gelitten. So beschreibt er, dass er Groß Sankt Martin das erste Mal als Junge besucht habe, und dass „das byzantinische Dämmerlicht zwischen schweren Farben und Dekors [...] Angst machte und frieren ließ.“¹⁰² In seiner Sozialisation als Architekt wiederum lernte er die in der zeitgenössischen Architektur umgesetzten Ideen des Neuen Bauens kennen. Wohnt also der Kunst eine Vorreiterrolle inne, die den Zeitgeist als erste aufspürt und materialisiert? Und beeinflusst sie dann den Umgang mit den Denkmälern?

Das Für und Wider die erneute Farbigkeit

Diese Überlegungen und der summarische Rückblick auf den denkmalpflegerischen Umgang mit der Farbigkeit in den mittelalterlichen Kirchen Kölns im 20. und 21. Jahrhundert, der regelmäßig zu starken Veränderungen des Erscheinungsbildes führte, werfen die Frage nach den Argumenten der Farbbefürworter und -gegner sowie der denkmalpflegerischen Rechtfertigung auf. Sie sollen anhand der ausführlich besprochenen Beispiele der jüngeren Maßnahmen in Sankt Aposteln, Sankt Gereon und Sankt Martin zusammenfassend untersucht werden.

Sowohl die Anhänger der „Nachkriegsästhetik“¹⁰³ als auch die der „Neuen Farbigkeit“ bemühen sich, ihre Vorstellungen vom mittelalterlichen Kircheninneren historisch zu begründen. Die Farbbefürworter argumentieren, dass durch eine Ausmalung „die Erfahrbarkeit des Inneren als auch farblich gestimmter Wirkungsraum“, der das Kircheninnere im Mittelalter und im 19. Jahrhundert gewesen sei, ermöglicht würde.¹⁰⁴ Farbe in die Kirchen einzubringen ist ihnen zufolge also notwendig, um ein historisch richtiges Bild zu erzeugen. In der soeben zitierten Aussage zu Groß Sankt Martin ist es dabei fast einerlei, ob es um das Mittelalter oder um das 19. Jahrhundert geht. Hier wiederum unterstützte die Ausmalungspläne der Gemeinde Sankt Aposteln, weil sie sie „auch kunsthistorisch für romanische Innenräume richtig“ fand.¹⁰⁵ Zugleich schlug sie Hermann Gottfried für eine zeitgenössische Ausmalung vor. Um der Geschichte gerecht zu werden, muss ihrer Meinung nach also Farbe in die Kirchen. Dass die Ausmalung Gottfrieds jedoch mit mittelalterlicher Farbigkeit wenig zu tun hat, spielte scheinbar keine Rolle. Ähnlich verhielt es sich auch in Sankt Gereon, wo der Rückgriff auf das 17. oder 19. Jahrhundert genauso erwogen wurde wie das schließlich durchgeführte zeitgenössische Farbkonzept.

Während die Farbbefürworter also mit der Farbigkeit als integralem Bestandteil der Wirkung der Bauten in der Geschichte argumentieren, können sich die Farbgegner für Groß Sankt Martin auf die Geschichtlichkeit des Baus berufen. Bellot etwa sieht in den „verschiedenen Farbwerten und Spuren von Bearbeitung und Geschichte“ die besondere Qualität der Kirche. Es entstehe die ‚Atmosphäre‘ vom geschichtlich Gewachsenen, einschließlich der Erfahrung von Zerstörung und Wiederaufbau.¹⁰⁶ So charakterisiert auch Schürmann sein Restaurierungsziel: Der Raum solle „als Ereignis, auch als Spiegel seiner langen Geschichte, auch als Denkmal“ wirken und so habe man historische Spuren weder entfernt noch ergänzt.¹⁰⁷

Die genannten geschichtlichen Argumente gehen auf wundersame Weise Hand in Hand mit den ästhetischen Vorlieben beider Lager. Insbesondere von den Farbgegnern – sowohl unter Kritikern als auch unter den Verantwortlichen – werden häufig ästhetische Argumente ins Feld geführt. Diese erinnern an das Gestaltungsideal der Nachkriegszeit, indem sie die Qualität der lichten, reinen Architektur und ihrer Materialität hervorheben, welche nur ohne Farbe in ihrer Differenziertheit erlebt werden könne.¹⁰⁸ Diese Qualität müsse in Groß Sankt Martin davor bewahrt werden, von der „lauten, düsteren, stark farbigen Malerei“ der Vorkriegszeit (wie sie einige Farbbefürworter gerne rekonstruiert sähen) überlagert zu werden.¹⁰⁹ Ob Schürmann in Anbetracht dieser von ihm geäußerten ästhetischen Ablehnung des Historismus gleichermaßen vom Entfernen historischer Spuren abgesehen hätte, wenn Sankt Martin schon früher wieder aufgebaut worden wäre, als Essenweins Ausmalung in ihrer Farbintensität noch nicht aufgrund der Vernachlässigung von Jahrzehnten stark verblichen war, ist überaus fraglich. Während Groß Sankt Martin mit den nur noch auf den zweiten Blick erkennbaren Farbresten des Historismus dem Ideal der architektonischen Dominanz entspricht, sehen die Farbgegner Sankt Aposteln durch die Ausmalung der 1980er-Jahre stark beeinträchtigt.¹¹⁰ Auch in Sankt Gereon habe „die Fehlinterpretation des Architektonischen“ durch die Glasgemälde von Georg Meistermann zu einer „empfindlichen Beeinträchtigung des Bauwerks geführt“.¹¹¹

Auf ästhetischer Ebene scheint es, als würden sich die Farbbefürworter in ihren Argumenten stärker zurückhalten. Doch diskreditieren sie die noch nicht polychromierten Kirchen mit den von Kier geprägten Begriffen des „Rohbaus“ oder der „ausgeräumten Baustelle“.¹¹² Der richtige Einsatz von Farbe hingegen böte die Möglichkeit, die Räume als Einheit zu erleben,¹¹³ worin wiederum die schon erkannte Parallele zur den Gestaltungszielen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu erkennen ist.

Betrachtet man die historische Argumentation beider Lager vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Denkmaltheorie, haben die Farbgegner in Bezug auf Sankt Martin zunächst die besseren Argumente. So ist nach der Charta von Venedig, die in den 1970er-Jahren sämtliche Gesetzestexte der Bundesländer zum Denkmalschutz geprägt hat, das Ziel von Konservierung und Restaurierung „die Erhaltung des Kunstwerkes wie die Bewahrung des geschichtlichen Zeugnisses“. Die Restaurierung „gründet sich auf die Respektierung des überlieferten Bestandes“ und die „Beiträge aller Epochen zu einem Denkmal müssen respektiert werden“.¹¹⁴ Wie wir gesehen haben, gab

Schürmann an, in seinem Umgang mit Groß Sankt Martin diese Maximen berücksichtigt zu haben.

Um diesen Vorgaben etwas entgegensetzen zu können, führen die Farbbefürworter wiederum – neben Gemeinde und Geistlichen immerhin in großen Teilen auch Denkmalpfleger – das seit dem 19. Jahrhundert immer wieder aufgegriffene Argument ins Feld, dass Kirchen nicht nur Denkmale, sondern zuallererst „Orte des Glaubens“ seien. Damit sind Kirchen also nur in zweiter Linie Denkmale, was die Anwendbarkeit des Konservierungspostulats relativiert. Zugleich wird auf die funktionale Seite von Kirchen hingewiesen, die in der Denkmalpflege Theorie berücksichtigt wird.¹¹⁵ So argumentieren die Farbbefürworter, dass Kirchen wieder als Kirchen ausgestattet werden müssten, wozu entsprechende bildliche Programme gehörten.¹¹⁶ Werkgerechtigkeit und Materialechtheit würden nicht ausreichen, um „die Herrlichkeit Gottes“¹¹⁷ zu erfahren. Die Farbe soll statt der „kunsthistorisch-elitären“¹¹⁸ Raumwirkung Symbolik und Wärme in die Kirchen bringen, um den Bedürfnissen der Gläubigen gerecht zu werden.¹¹⁹

Doch auch die Farbgegner versichern, in einer Kirche primär den sakralen Raum zu sehen. Schürmann, der sich mit einer „Phalanx der kirchlichen, städtischen und staatlichen Denkmalpfleger“ konfrontiert sah, lässt in seiner Argumentation das Bemühen erkennen, alle Seiten zu beschwichtigen. So betont er, dass er den „Raum [...] auch als Denkmal“ will, an anderer Stelle im gleichen Text gibt er an, „kein Denkmal, keine Touristenattraktion“¹²⁰ instand setzen zu wollen, sondern ein Gotteshaus. Ingeborg Flagge meint, gerade die „Vereinfachung und Befreiung von Überflüssigem“ ermögliche „Verinnerlichung und Vergeistigung“. Die Glaubhaftigkeit dieser religiös anmutenden Argumentation untergräbt sie jedoch selbst, indem sie etwas später auf den „Kern der Architektur-Aussage“ zu sprechen kommt. Dieser sei auf „Einfachheit in der Architektur“ und damit auf „Abstraktion“ angewiesen. Es wird deutlich, dass das eigentliche Anliegen der Architekturkritikerin Flagge die Schürmannsche Ästhetik von Groß Sankt Martin ist und transzendente Argumente vor allem bemüht werden, um diese Ästhetik vor der Kritik zu schützen, dass die eigentliche Funktion der Kirche ignoriert werde. Kier hebt das Argument von Vergeistigung durch Vereinfachung dann auch aus, indem sie konstatiert, dass in Groß Sankt Martin wenig gebetet werde und die Kirche stattdessen ‚Wallfahrtsstätte‘ für die Anhänger der Steinsichtigkeit“ sei.¹²¹ Ein ähnliches Argument hatte interessanter Weise Rudolf Schwarz – prägender Architekt des Kölner Wiederaufbaus und „Wegbereiter des Neuen Bauens“¹²² – in Bezug auf das 19. Jahrhundert, also der Zeit der farbenprächtigen

Kirchenausstattungen ausgeführt: Kirchen seien nur noch „als Genußmittel verstanden worden“. Statt des Gebetbuches würden die Kirchenbesucher nunmehr Reiseführer in den Händen halten.¹²³

Das Mittelalterbild in Abhängigkeit von Zeit und fachlicher Sozialisation?

Die zentralen Argumentationslinien der an den Denkmalpflegeprojekten der letzten Jahrzehnte beteiligten Verantwortlichen und ihrer Kritiker sind also historisch, ästhetisch oder funktional ausgerichtet. Während die ästhetische eine subjektive und damit vermeintlich unwissenschaftliche Größe ist, lassen sich historische und funktionale Argumente mit Wissenschaftlichkeit beziehungsweise einer gesellschaftlichen Notwendigkeit scheinbar objektivieren. Entsprechend dem Selbstverständnis der Denkmalpflege als wissenschaftlicher Disziplin sind so ästhetische Argumente theoretisch von untergeordneter Bedeutung, „Verschönerung“¹²⁴ darf kein denkmalpflegerisches Ziel sein.¹²⁵ Trotz der vermeintlich objektiven Kriterien, die es also anzulegen gilt und die eine stringente Haltung erwarten ließen, haben wir gesehen, dass sich das Bild der Kölner Kirchen immer wieder auf eklatante Weise und auch nach Inkrafttreten der Charta von Venedig und des Denkmalschutzgesetzes von Nordrhein-Westfalen 1980 noch in seiner Farbigkeit weiter verändert hat. Der Veränderungsdruck wurde dabei nicht allein von außen an die Denkmalpflege herangetragen. Vom denkmalpflegerischen Leitsatz, möglichst nur zu konservieren und höchstens bestandsorientiert zu restaurieren, waren die vorgestellten Maßnahmen häufig weit entfernt. So wurde beispielsweise an mittelalterlichen Vorbildern orientierte Farbigkeit neu eingebracht, historistische Ausmalungsreste wurden zunächst entfernt oder übermalt, dann vervollständigend instandgesetzt, jüngere Malereien übertüncht und wieder freigelegt, sowie zeitgenössische Ausmalungen vorgenommen. Die Vermutung liegt nahe, dass ästhetische Vorstellungen eine größere Rolle spielten, als die Denkmalpflege nominell für zulässig hält. Die Betrachtung der historischen und funktionalen Erwägungen hat gezeigt, wie gut sich diese beiden Aspekte eines Denkmals argumentativ für ganz unterschiedliche ästhetische Ziele einsetzen ließen. Welche Argumente die Protagonisten dabei verfolgen, ist neben der jeweiligen Persönlichkeit insbesondere von der jeweiligen Zeit, aber auch von der fachlichen Sozialisation abhängig. Für das 20./21. Jahrhundert ließ sich eine eindeutige Abfolge von „Restaurierungspräferenzen“ feststellen, die jeweils grundverschiedene Mittelalterbilder in den Kirchen erzeugt

haben. Diese wurden in groben Zügen nachgezeichnet: von der historistischen Farbenpracht über die Materialästhetik der Jahrhundertmitte bis zur Rückkehr der Farbigkeit in den mittelalterlichen Kirchenraum.

Im Historismus war die allumfassende Ausmalung mittelalterlicher Kirchen eine übliche Vorgehensweise. Denkmalpflegerisch verantwortlich waren damals zumeist noch Architekten, deren neu errichtete Kirchen nicht nur architektonisch, sondern auch in ihrer Ausstattung und Farbigkeit historistisch gestaltet wurden, sodass die Übergänge zwischen neuen und restaurierten Kirchen fließend waren.¹²⁶ Historistisches Bauen und die Denkmalpflege der Zeit gingen Hand in Hand. Mahnend traten um die Jahrhundertwende insbesondere Kunsthistoriker auf, die um die Zeugnisqualität insbesondere mittelalterlicher Wandmalereien fürchteten.

Um die Jahrhundertmitte war die Ablehnung des Historismus Konsens unter Architekten und Kunsthistorikern gleichermaßen. Weil auch nach dem Krieg noch viele Vertreter der „schöpferischen Denkmalpflege“ verantwortlich waren (Willy Weyres etwa wird zu ihnen gezählt)¹²⁷, die eine „Verbesserung der Denkmalqualität“ und eine Einbindung in die Gegenwart durchaus vorsah,¹²⁸ war die Entfernung der historistischen Ausmalung und eine Innenraumgestaltung, die hervorhob, was der eigenen Zeit am Mittelalter wichtig war, mit dem aktuellen Denkmalkonzept durchaus konform. Ähnlich, wie im ausgehenden 19. Jahrhundert entstanden so Kirchenräume, die deutliche Parallelen zur Ästhetik der zeitgenössischen Architektur aufwiesen. Die Ideale der schöpferischen Denkmalpflege begünstigten zugleich einen Diskurs, der die Artikulation ästhetischer Erwägungen auch unter Denkmalpflegern ermöglichte.¹²⁹ Wir haben gesehen, wie unverhohlen sich etwa der Rheinland-Pfälzische Konservator Kubach über den ästhetischen Gewinn für Sankt Aposteln durch den Verlust der historistischen Ausmalung freute und wie sich der Landeskonservator der Rheinprovinz Graf Wolff-Metternich durch eine helle Tönung ein herrliches Architekturbild in selbiger Kirche versprach.

Der heutige Diskurs lässt eine Diskrepanz zwischen den vielfältigen farbigen, das Aussehen der Kirchen stark beeinflussenden Maßnahmen auf der einen Seite und der nur sehr verhalten ästhetisch argumentierenden Denkmalpflege auf der anderen Seite feststellen.¹³⁰ Sind die Denkmalpfleger heute frei von ästhetischen Vorstellungen, wie sie die vorangegangenen Generationen geäußert und umgesetzt haben oder können sie von diesen abstrahieren, um den zeitgenössischen denkmalpflegerischen Maßstäben gerecht zu werden? Die Analyse einiger Argumente erweckte viel mehr den

Eindruck, dass eine solche Distanzierung von ästhetischen Erwartungen nicht stattfindet, vielleicht auch gar nicht stattfinden kann. Stattdessen scheint eine Verlagerung der im Kern häufig ästhetischen Vorstellungen hinter die schützenden Kulissen denkmalpflegerisch zulässiger Argumente stattzufinden. Insgesamt weniger zögerlich argumentierten Joachim Schürmann und Ingeborg Flagge, um die Vorzüge von Schürmanns Konzept zu unterstreichen. Als Architekt und Architekturkritikerin sind sie fachlich anders sozialisiert. Die Ästhetik ist für sie ein selbstverständliches und primäres Kriterium zur Bewertung von Vorhaben. Zugleich versuchen auch sie – wohlwissend um die Prämissen von Denkmalpflege und Nutzern –, genauso mit historischen und funktionalen Argumenten zu punkten.

Kursorisch, dabei mit Fokus auf die jüngere Vergangenheit, wurden hier 100 Jahre Denkmalpflegegeschichte an den Kölner romanischen Kirchen mit Blick auf ihre farbige Gestaltung rekapituliert. Es wurden die Metamorphosen der Kirchen charakterisiert und dabei festgestellt, dass sich zu verschiedenen Zeiten eine je eigene Restaurierungsästhetik herausbildete, die zumindest Parallelen zum zeitgenössischen Kunstgeschehen aufweist. Diese Erkenntnis liegt für den Historismus auf der Hand und ist nicht neu. Auch die Beobachtung, dass sich die Vorstellungen der Neuen Sachlichkeit im Umgang mit der Farbe in den mittelalterlichen Sakralbauten Kölns niederschlug sowie die Feststellung, dass diese Restaurierung vorbildlich für den Wiederaufbau war, wurde bereits gemacht und anhand von Sankt Georg dargelegt. Mit dem damals noch vorherrschenden Verständnis einer „schöpferischen Denkmalpflege“, ließen sich die gestalterischen Veränderungen problemlos vereinbaren. Doch auch seit der Verankerung der konservierenden Bestandserhaltung als zentralem Gebot der Denkmalpflege in der Charta von Venedig wurde das Aussehen der Kölner Kirchen in den Händen der Denkmalpflege zum Teil stark verändert. Wieder weist diese Entwicklung Parallelen zum zeitgenössischen Kunstgeschehen auf, doch spielten ästhetische Argumente unter Denkmalpflegern scheinbar nur eine untergeordnete Rolle. In größerem Maße als die artikulierten Äußerungen es zeigen, scheint es, dass zeitgenössische ästhetische Vorstellungen und Seherfahrungen ein Faktor im Umgang mit Denkmälern bis in die Gegenwart sind. So stellt sich die Frage, ob die Restriktionen, die sich die Denkmalpflege theoretisch im Hinblick auf die Gestaltung von Denkmälern auferlegt, vielleicht weniger den erwünschten Niederschlag in der Praxis finden, als dass sie eine Verschiebung der Argumente und damit ein Verunklaren des Diskurses mit sich bringen.

- 1 Der Titel in Anlehnung an Marinelli, Ursula: Polychrome Metamorphosen. Mittelalterliche Skulpturen in neuzeitlichen Fassungen (Univ. Diss. Innsbruck 2012), Innsbruck 2015.
- 2 Der Zerstörungsgrad von St. Aposteln wurde vom Architekten Karl Band auf 50% geschätzt, der von St. Georg auf 60%, St. Gereon 40% und der von Groß St. Martin auf 65%. Die Angaben stammen aus den Chroniken zu den Kirchen in: Krings, Ulrich/ Schwab, Otmар (Hg.): Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 2), Köln 2007, S. 26, 56, 76, 149.
- 3 Zuletzt erfuhr St. Severin 2017 eine Überarbeitung der Fassung.
- 4 Weitgehend historistisch zeigten sich bis zum Zweiten Weltkrieg neben St. Aposteln nur noch St. Andreas und St. Kunibert.
- 5 Vgl. Fraquelli, Sybille: Die romanischen Kirchen im Historismus, Bd. 1 (Colonia Romanica 25), Köln 2010, S. 82-91.
- 6 Vgl. ebd., S. 83.
- 7 Rodens, Franz: Moderne Glasfenster in der Apostelkirche, in: K.Z. 350, 1. Juli 1931.
- 8 Vgl. Müller, Rüdiger: Vaterunser in Stein – die Kirche St. Aposteln, in: Colonia Romanica. 2, 1987, S. 8-15, hier S. 14.
- 9 Vgl. Fraquelli 2010 (wie Anm. 5), Köln 2010, S. 82.
- 10 Vgl. Hubel, Achim: Überlegungen zum Wiederaufbau der romanischen Kirchen in Köln, in: Thesis 43, 5, 1997, S. 64-87, hier S. 70.
- 11 Vgl. Krings / Schwab 2007 (wie Anm. 2), S. 93 f.
- 12 Kubach, Hans Erich: Über den Stand der Wiederherstellung der Kölner Baudenkmäler, in: Kunstchronik 3, 1950, S. 181-186, hier S. 183.
- 13 Brief Metternichs an den Glasmaler Heinrich Dieckmann im März 1950, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), S. 30.
- 14 Kubach 1950 (wie Anm. 12), S. 183.
- 15 Vgl. Kier, Hiltrud: Was ist Wahrheit im Denkmalschutz, in: Der Architekt, 5, 1996, S. 314-318, hier S. 316.
- 16 Bader, Walter in seinem Reisebericht vom 31. August 1950 als Kopie abgelegt im Ordner „Krings, Stadtspuren Bd. 2., St. Aposteln 1945-1973“ beim Stadtkonservator Köln.
- 17 Zur ungebrochenen Bewunderung für das damalige Konzept vgl. Busley, Joseph: Zur Wiederherstellung und neuen Innenausstattung von St. Georg in Köln von Clemens Holzmeister, in: Die christliche Kunst 27, 1930/31, S. 231-248, hier S. 241: „[...] mit welchem Geschick das Ganze wieder in eine geschlossen malerische und zugleich monumentale Wirkung gebracht worden ist“. Albert Verbeek spricht von einem „überzeugenden Raumkunstwerk, vgl. Verbeek, Albert: St. Georg, in: Köln. Die Romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum 2. Weltkrieg (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 1), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1984, S. 256-277, hier S. 271.
- 18 Vgl. Verbeek 1984 (wie Anm. 17), S. 269.

- 19 Busley 1930/31 (wie Anm. 17), S. 239.
- 20 Holzmeister, Clemens: Ausbau und Erneuerung von Kirchen im Werke Clemens Holzmeisters, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 22, 1968, S. 188-200, hier S. 189.
- 21 Kahle, Barbara/ Kahle, Ulrich: St. Georg und Clemens Holzmeister, in: Köln. Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 229-236, hier S. 232 f.
- 22 Kubach 1950 (wie Anm. 12), S. 181 f.
- 23 Vgl. Verbeek 1984 (wie Anm. 17), S. 272.
- 24 Davon zeugen sämtliche Beiträge einer als Zeitdokument bedeutenden Tagung von 1946, die sich mit dem Wiederaufbau befasste. Vgl. Gesellschaft für christliche Kultur (Hg.): Kirchen in Trümmern. Zwölf Vorträge zum Thema: Was wird aus den Kölner Kirchen, Köln 1948. Ebenfalls abgedruckt in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 19-123.
- 25 Beispielsweise Graf Wolff-Metternich in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, wiederabgedruckt in: Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 33-40, hier S. 36.
- 26 Lützeler, Heinrich in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, wiederabgedruckt in: Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 41-49, hier S. 43.
- 27 Dies formulierte etwa Otto Förster in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, wiederabgedruckt in: Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 105-115, hier S. 107 folgendermaßen: „Nichts ist für uns wichtiger, als zu sehen, wer wir sind und wo und wie wir in der Welt stehen.“
- 28 Bellot, Christoph: Geist und Pracht. Denkmalpflege an Kirchen nach dem Wiederaufbau, das Kölner Beispiel, in: Kunstchronik 45, 1992, S. 645-675, hier S. 647.
- 29 Vgl. Beseler, Hartwig: Die Denkmalpflege an den Sakralbauten in der Bundesrepublik Deutschland aus Sicht des Konservators, Vortrag in Straßburg 1984, in: Denkmalpflege als Herausforderung. Aufsätze und Vorträge zu Architektur und Denkmalpflege, hg. v. H. Beseler, Kiel 2000, S. 281-307, hier S. 290.
- 30 Eine Analyse der politischen Motive des Wiederaufbaus der mittelalterlichen Kirchen Kölns hat Johanna Blokker vorgenommen, vgl. Blokker, Johanna: (Re)konstruierte Identität – zum Wiederaufbau der romanischen Kirchen Kölns nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Geschichte in Köln. Zeitschrift für Stadt- und Regionalgeschichte 58, 2011, S. 211-228.
- 31 Kier bezeichnete den Wiederaufbau als psychologisches Phänomen, das der „Wiederaneignung der eigenen Historie“ diene. Kier, Hiltrud: Die Wiederherstellung der Kölner Altstadt-Kirchen, in: Glanz und Elend der Denkmalpflege und Stadtplanung. Cöln/ Köln 1906-2006, hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Köln 1981, S. 25-31, hier S. 30.
- 32 „Wir fühlten uns nicht in dem salisch-staufischen Raum; wir fühlten uns in einem schönen Raum der 20er-Jahre, wo uns der Geist der neuen Sachlichkeit vertraut berührte“, so der Kunsthistoriker Hermann Schnitzler in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, wiederabgedruckt in: Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 56-62, hier S. 59) oder Rudolf Schwarz in Bezug auf Johannisberg im Rheingau: „Uns ergriff die majestas der Bögen und etwas in uns antwortete ihr. Wir verzichteten darauf, den barocken Bau zu imitieren – was uns ja nur als Fälschung gelungen wäre – und beschlossen, auch die romanischen Querschiffe und selbst die drei Apsiden wiederherzustellen. Dabei ergab sich gleichsam eine Wiedergeburt der romanischen Planung, aber das war keine historische Bemühung, sondern eine echte Begegnung, irgend etwas in uns antwortete über ein Jahrtausend hinweg der alten Gesinnung, [...]“ Rudolf Schwarz in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, wiederabgedruckt in: Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 25-32, hier S. 30.
- 33 Auf einem Ortstermin der Baukommission im Juni 1958, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), S. 36.
- 34 Vgl. Schnitzler in einem Brief an Weyres vom 26.01.1977, als Kopie abgelegt im Ordner „Krings, Stadtspuren Bd. 2., St. Aposteln 1974–1984“ beim Stadtkonservator Köln.
- 35 Mann, Albrecht: Die Krypta von St. Aposteln. Bericht über die Freilegung, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 36/37, 1961/62, S. 1-71, hier S. 54.
- 36 Hubel 1997 (wie Anm. 10), S. 72.
- 37 Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 654.
- 38 Aktenvermerk zum Ortstermin am 18.1.1977, erstellt durch Günter Hagen, abgelegt im Ordner „Krings, Stadtspuren Bd. 2., St. Aposteln 1974–1984“ beim Stadtkonservator Köln.
- 39 Protokoll vom 20.1.1977 zum Termin am 18.1.1977, Original beim Generalvikariat, Verwaltung des Erzbistums Köln, als Kopie abgelegt im Ordner „Krings, Stadtspuren Bd. 2., St. Aposteln 1974–1984“ beim Stadtkonservator Köln.
- 40 Aktennotiz zum Ortstermin am 11.10.1977, Original beim Generalvikariat, Verwaltung des Erzbistums Köln, als Kopie abgelegt im Ordner „Krings, Stadtspuren Bd. 2., St. Aposteln 1974–1984“ beim Stadtkonservator Köln.
- 41 Pfarrer Karl Günther Peusquens am 12.1.1978 in einem Brief an den Erzdiözesanbaumeister Schlombs, Original beim Generalvikariat, Verwaltung des Erzbistums Köln, als

- Kopie abgelegt im Ordner „Krings, Stadtpuren Bd. 2., St. Aposteln 1974–1984“ beim Stadtkonservator Köln.
- 42 Signon, Helmut: Junge Generation verlangt wieder nach mehr Wärme. Basilika soll innen ganz bemalt werden, in: *Kölnische Rundschau* 244, 20. Oktober 1977, S. 18.
- 43 Vgl. Peusquens 1978 (wie Anm. 41).
- 44 Vgl. Krings, Ulrich: Sankt Andreas. 1. Zerstörung und Wiederaufbau, in: *Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtpuren. Denkmäler in Köln 2)*, hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 45 und Fraquelli 2010 (wie Anm. 5), S. 46.
- 45 Vgl. Krings 2007 (wie Anm. 44), S. 54.
- 46 Kubach 1950 (wie Anm. 12), S. 186.
- 47 Krings, Ulrich: Sankt Ursula. 1. Zerstörung und Wiederaufbau, in: *Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtpuren. Denkmäler in Köln 2)*, hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 678.
- 48 Einzig in St. Maria Lyskirchen war bereits 1950 das Gewölbe der Apsis blau gestrichen und mit silhouettierten Fünfsacksternen versehen worden, was sich aus dem Wunsch erklärt, die Apsis farblich an die noch erhaltene, reiche mittelalterliche Bemalung des übrigen Kirchengewölbes anzuschließen.
- 49 Vgl. Krings, Ulrich: Sankt Severin. 1. Zerstörung und Wiederaufbau, in: *Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtpuren. Denkmäler in Köln 2)*, hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 630.
- 50 Weyres, Willy: Die Wiederherstellung der Kirchen im Erzbistum Köln, in: *Rheinische Kirchen im Wiederaufbau*, hg. V. W. Neuss, Mönchengladbach 1951, S. 11-22, hier S. 13.
- 51 Zum Begriff der Zeitkapsel siehe die 2021 erscheinenden Dissertation der Autorin „Mittelalterbilder der Moderne. Rezeption und Einsatz von Farbe in mittelalterlichen Kirchen als denkmalpflegerische Aneignung von Vergangenheit“.
- 52 Hoff, August: Johan Thorn Prikker, Recklinghausen 1958, S. 23.
- 53 Lützel, Heinrich: Schöpferische Denkmalpflege. Zu den Wiederherstellungen alter Kirchen in rheinischen Landen, in: *Kunstgabe des Vereins für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen*, 1940, S. 3-51, hier S. 18. Neben St. Georg nennt Lützel in diesem Punkt auch die Restaurierung des Mainzer Doms durch Paul Meier-Speer von 1929 als vorbildlich.
- 54 Ebd., S. 16.
- 55 Vgl. Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 649.
- 56 So etwa die Sakristeifenster des 14. Jahrhunderts von St. Gereon, die 1949 wieder eingesetzt wurden oder die romanische Chorfensterverglasung in St. Kunibert, die bis 1969 restauriert und wieder eingesetzt wurden.
- 57 Aus einer Aktennotiz zu einem Ortstermin der Baukommission 1951, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), Chronik auf der beiliegenden CD, S. 6.
- 58 Vgl. Fraquelli, Sybille: Ein bunter Traum. Kölns romanische Kirchen im Historismus. Begleitband zur Ausstellung im Kölnischen Stadtmuseum 2012, Köln 2012, S. 79.
- 59 Vgl. Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), S. 158.
- 60 Aus einer Aktennotiz zu einem Ortstermin der Baukommission, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), Chronik auf der beiliegenden CD, S. 31.
- 61 Sie sollte dann aber doch bis heute bestehen bleiben.
- 62 Titel des kritischen Aufsatzes von Christoph Bellot mit dem Untertitel „Denkmalpflege an Kirchen nach dem Wiederaufbau, das Kölner Beispiel“, vgl. Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 645-674.
- 63 Laut Krings wurde im September 1974 Einigkeit in der Baukommission über die farbige Gestaltung erzielt, vgl. Ulrich Krings: Sankt Gereon. 1. Zerstörung und Wiederaufbau, in: *Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtpuren. Denkmäler in Köln 2)*, hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 233.
- 64 Vgl. ebd., S. 231.
- 65 Wilhelm Nyssen in seinem am 13. November 1975 der Baukommission vorgestellten Programm, zitiert nach ebd., S. 233.
- 66 Vgl. Hans Peter Hilger in einem Brief an den Erzdiozesanbaumeister Schlombs vom 5.3.1975, zitiert nach ebd.
- 67 Wilhelm Nyssen in seinem am 13. November 1975 der Baukommission vorgestellten Programm, zitiert nach ebd., S. 236.
- 68 Vgl. ebd., S. 255.
- 69 Wilhelm Nyssen, 1977, zitiert nach ebd., S. 238.
- 70 Wilhelm Nyssen bei einem Termin der Baukommission am 12. Februar 1976, zitiert nach ebd., S. 236.
- 71 Vgl. Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), Chronik auf der beiliegenden CD, S. 82.
- 72 Vgl. Krings (wie Anm. 62), S. 260.
- 73 Wilhelm Nyssen, 1985, zitiert nach ebd., S. 250.
- 74 Irene Hugot in einer Presseerklärung zur Vollendung St. Gereons in Bau- und Bildprogramm, hinterlegt beim Historischen Archiv des Erzbistums Köln im Ordner „Best. Pfarrei St. Gereon 395“.
- 75 Vgl. Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), Chronik auf der beiliegenden CD, S. 86.
- 76 Ebd., S. 85.
- 77 Krings stellt allerdings fest, dass die Denkmalpflege die Vorstellungen von Theologen, Architekten und Künstlern eher vorsichtig und permissiv begleitete. Vgl. Krings 2007 (wie Anm. 62), S. 255.
- 78 Vgl. ebd., S. 256.
- 79 Vgl. Wagner-Rieger, Renate, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970.
- 80 Kier, Hiltrud: Das Jahr der Romanischen Kirchen in Köln – wozu eigentlich?, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 43, 1985, S. 109-113, hier S. 112.
- 81 Vgl. Krings 2007 (wie Anm. 62), S. 256.

- 82 Kier 1985 (wie Anm. 79), S. 109-113.
- 83 Aus der Zusammenfassung eines Gesprächs zwischen Diözesanbaumeister Rüevenauer, Diözesanbaumeister i.R., Dr. Schlombs, Kirchenmaler Hermann Gottfried, und Wilhelm Nyssen am 26.11.1985, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), Chronik auf der beiliegenden CD, S. 50.
- 84 Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 653.
- 85 Krings bezeichnet sie sogar als den „eigentlichen Motor“, vgl. Krings 2007 (wie Anm. 62), S. 256.
- 86 Vortrag Hiltrud Kiers in St. Aposteln am 8. März 1985, abgedruckt in: Kier/ Krings 1986 (wie Anm. 24), S. 294-302, hier S. 302.
- 87 Krings, Ulrich/ Schwab, Otmar: Einleitung: Köln: Die „romanischen“ Kirchen – auferstanden aus Ruinen, in: Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 2), hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 19.
- 88 Vgl. Maul, Georg/ Keller, Karen: Restaurierungen in St. Severin, in: Colonia Romanica 13, 1998, S. 225-228, hier S. 226.
- 89 Krings, Ulrich: Köln: St. Ursula. Denkmalpflege-Arbeiten im Jahrzehnt 1994-2004. Bericht für die Mitgliederversammlung des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V. am 28.08.2005 in St. Ursula, in: Neue Forschungen zur Geschichte, Baugeschichte und Ausstattung von St. Pantaleon in Köln (Colonia Romanica 21), hg. v. M. Jüsten-Mertens, Köln 2006, S. 243-244, S. 244.
- 90 Aus einem Interview zwischen Michael Wissen und dem zuständigen Restaurator Michael Streuff, veröffentlicht auf: <http://gemeinden.erzbistum-koeln.de/st-severin-koeln/info.bauprojekt/restaurator.html> (18.06.2017).
- 91 Aus der 1985 von Kardinal Joseph Höffner in Groß St. Martin gehaltenen Rede zum Festakt des „Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.“; Abgedruckt in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 131-133, hier S. 133. Er konstatiert dort weiterhin: „Der totale Purismus ist überholt“.
- 92 Vgl. Machat, Christoph: Der Wiederaufbau der Kölner Kirchen, Köln 1987, S. 129.
- 93 Schürmann, Joachim: Groß St. Martin in Köln 1961-1985, in: Schürmann. Entwürfe und Bauten, hg. v. I. Flagge, Tübingen/ Berlin 1997, S. 106-125, hier S. 107.
- 94 Kier 1996 (wie Anm. 15), S. 317 f.
- 95 Vgl. Krings, Ulrich: Gross Sankt Martin. 1. Zerstörung und Wiederaufbau, in: Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 2), hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 518.
- 96 Schürmann 1997 (wie Anm. 93), S. 112.
- 97 Vgl. Kier 1985 (wie Anm. 79), S. 113.
- 98 Kier 1996 (wie Anm. 15), S. 316, S. 318.
- 99 Schürmann 1997 (wie Anm. 93), S. 112.
- 100 Rosenblum, Robert: Gedanken zu den Quellen des Zeitgeistes, in: Zeitgeist. Internationale Kunstaussstellung Berlin 1982 (Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 1982), hg. v. C. M. Joachimides, N. Rosenthal, Berlin 1982, S. 11.
- 101 Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 670 f.
- 102 Schürmann 1997 (wie Anm. 93), S. 109. Es ist interessant, dass er Kälte beim Anblick der historistischen Prachtentfaltung empfand, während sie sonst häufig mit dem nüchternen Weiß der Nachkriegsgestaltung verbunden wurde, etwa im Zitat Peusquens (s. Anm. 41).
- 103 Nachkriegsästhetik ist eine Vereinfachung, die sich darin rechtfertigt, dass zentrale Vorstellungen der ersten Wiederaufbauphase (Steinsichtigkeit, Schlichtheit, Verzicht auf Farbe) bei Schürmann nachwirken. Zugleich hätte ein Wiederaufbau Groß St. Martins in der unmittelbaren Nachkriegszeit ein anderes Ergebnis gezeitigt (beispielsweise wären die historistischen Überreste – wie im Nordseitschiff – aus der ganzen Kirche entfernt worden, ein Vorgehen, das sich später kaum mehr hätte durchsetzen lassen.)
- 104 Springer, Peter: Geschichtsbewußtsein und Gegenwartsbezug. August Essenweins Ausstattungs-Projekt für Groß St. Martin in Köln, in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 358-385, hier S. 358; Machat 1987 (wie Anm. 92), S. 71 f.
- 105 Hiltrud Kier in einem Vortrag zu Baugeschichte und Wiederaufbau von St. Aposteln, gehalten am 8. März 1985, abgedruckt in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 294-302, hier S. 302.
- 106 Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 669.
- 107 Schürmann 1997 (wie Anm. 93), S. 109 f.
- 108 Siehe etwa Diemer, Peter: Kunsthistorisches Kolloquium zum Jahr der romanischen Kirchen in Köln. 6.-9.3.1985, in: Kunstchronik 38, 1985, S. 271-282, hier S. 276; Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 669; Mörsch, Georg: Muß der Innenraum von St. Gereon farbig(er) werden?, in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 290-293, hier S. 290.
- 109 Schürmann, Joachim in einem Brief an Erzdiözesanbaumeister Schlombs vom 31.3.1982, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), S. 518.
- 110 Hier schließt sich Hubel beispielsweise dem Urteil von Christoph Bellot an; vgl. Hubel 1997 (wie Anm. 10), S. 73.
- 111 Machat 1987 (wie Anm. 92), S. 23.
- 112 Springer 1986 (wie Anm. 105), S. 358.
- 113 Vgl. Springer 1986 (wie Anm. 104), S. 358; Machat 1987 (wie Anm. 92), S. 71 f.
- 114 Charta von Venedig. Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (1964), Artikel 9 und 3. Abgedruckt in: ICOMOS Deutschland/ ICOMOS Luxemburg/ ICOMOS Österreich/

- ICOMOS Schweiz (Hg.): Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege, Stuttgart 2012, S. 46-52.
- 115 So heißt es in der Charta von Venedig, Artikel 5: „Die Erhaltung der Denkmäler wird immer begünstigt durch eine der Gesellschaft nützliche Funktion“. Es wird aber zugleich eingeschränkt, dass „Ein solcher Gebrauch [...] Struktur und Gestalt der Denkmäler nicht verändern“ darf. Vgl. ebd., S. 47.
- 116 Vgl. Großmann in der Diskussion zu Georg Mörschs Vortrag: Muß der Innenraum von St. Gereon farbig(er)werden?, in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 292-293, hier S. 293.
- 117 Mogge, Brigitta: Das Gotteshaus als farbiges Gesamtkunstwerk. Rot wie das Blut der Märtyrer, in: Rheinischer Merkur/ Christ und Welt 15, 9. April 1982, S. 26.
- 118 Vortrag Hiltrud Kiers in St. Aposteln am 8. März 1985, abgedruckt in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 294-302, hier S. 302.
- 119 Siehe die bereits zitierte Passage aus Peusquens 1978 (wie Anm. 41). Den Wunsch nach Symbolik diagnostiziert auch Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 654.
- 120 Schürmann 1997 (wie Anm. 93), S. 107 ff.
- 121 Kier 1996 (wie Anm. 15), S. 318.
- 122 [https://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Schwarz_\(Architekt\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Schwarz_(Architekt)) (1.07.2017).
- 123 Schwarz, Rudolf in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, abgedruckt in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 25-32, hier S. 28 f.
- 124 Wobei es ästhetische Werte natürlich zu erhalten gilt! Vgl. Charta von Venedig, Artikel 9; abgedruckt in: ICOMOS Deutschland/ ICOMOS Luxemburg/ ICOMOS Österreich/ ICOMOS Schweiz 2012 (wie Anm. 114), S. 48/49.
- 125 So verlangt die Charta von Venedig, dass zum Zweck der Erhaltung alle erforderlichen „Wissenschaften und Techniken“ herangezogen werden (Artikel 2 und 10) und die Forderung, Denkmale möglichst zu konservieren statt zu restaurieren, geht bekanntlich auf die Denkmalpflegedebatte der Zeit um 1900 zurück. Vgl. Charta von Venedig, Artikel 2 und Artikel 10; abgedruckt in: ICOMOS Deutschland/ ICOMOS Luxemburg/ ICOMOS Österreich/ ICOMOS Schweiz 2012 (wie Anm. 114), S. 47-49.
- 126 Vgl. Feldtkeller, Julia: Wandmalerei restaurierung. Eine Geschichte ihrer Motive und Methoden, Berlin 2008, S. 38. So wurde beispielsweise die Marienbasilika in Kevelaer in Anlehnung an Viollet-le-Ducs Ausmalung der Sainte-Chapelle polychromiert.
- 127 Machat 1987 (wie Anm. 92), S. 104.
- 128 Vgl. Fleischner, Susanne: „Schöpferische Denkmalpflege“. Kulturideologie und Positionen der Denkmalpflege, Münster 1999; Brand, Sigrid: Schöpferische Denkmalpflege? Anmerkungen zu einem Schimpfwort, Vortrag anlässlich des Symposiums „Nachdenken über Denkmalpflege“ (Teil 2), in: kunsttexte.de 1/2003, abrufbar unter: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7651/sym-brandt.pdf> (18.02.2021).
- 129 Vgl. Brülls, Holger/ Materna, Helmut: „Natürliche Polychromie“. Steinsichtigkeit an ursprünglich verputzten Bauten des Mittelalters als Problem der Denkmalpflege. Die Materialästhetik des Historismus und ihre Bedeutung für die gegenwärtige Praxis der Steinkonservierung, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 10, 2, 1996, S. 195-241, hier S. 200.
- 130 Brülls und Materna konstatieren beispielsweise, dass „der innige und methodisch äußerst heikle Zusammenhang von ästhetischem Programm und konservatorischer Methode“ heute nicht mehr so direkt ausgesprochen wird, wie etwa in den 1920er-/30er-Jahren; vgl. ebd.

Bildnachweis

Abb. 1: Köln, Kölnisches Stadtmuseum – G 14204a. Rheinisches Bildarchiv, rba_d018362

Abb. 2: Verena Ummenhofer

Abb. 3: Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_103646

Abb. 4: Rheinisches Bildarchiv, Köln, rba_d051599 / Hugo Schmölz

Abb. 5: Stadtkonservator Köln / Celia Körber-Leupold

Abb. 6: Verena Ummenhofer

Abb. 7: Rheinisches Bildarchiv, rba_631201

Abb. 8: Rheinisches Bildarchiv, rba_100207

Abb. 9-11: Verena Ummenhofer