

Scramjet-Geometrie zu erforschen. Da Turbinen-Triebwerken oberhalb von 20 000 Meter Höhe buchstäblich die Luft ausgeht, arbeitet der Scramjet mit einem trickreich geformten Lufteinlaß: Die extrem dünne Höhenluft wird darin, ohne daß rotierende Turbinenschaufeln nötig wären, so weit verdichtet, daß der Wasserstoff ohne mitgeführten Sauerstoff verbrannt werden kann.

Die Aussichten für Fluggäste, zum Hyper-Jetset aufzusteigen, sind dennoch ungewiß. Nicht nur, daß die Concorde-Betreiber „British Airways“ und „Air France“ einstweilen gar kein „praktisches Bedürfnis“ für den Bau eines Hyper-Flugzeuges ausmachen können. Die fast 20 Jahre alten Erfahrungen mit dem Testflugzeug X-15 lehren auch, daß der Vorstoß zum Hyperschallflug offenbar mit vielen Tücken behaftet ist.

Als damals der pfeilschlank Stummelflüger nach dem Hyperschall-Testflug über der Edwards Air Force Base in Kalifornien zur Landung einschwebte, erinnerte er die Techniker an ein „verkohlt Holzschiff“. Die Hitze-Schutzschicht war von Teilen des Rumpfes wie Zunder abgebrannt, Hochfentemperaturen – 1100 Grad und mehr – hatten den Rumpf des Raketenflugzeuges gebeutelt. Statt glatt und schmiegsam um Rumpf und Tragflächen zu strömen, verwirbelt die Luft beim Hyperschallflug zu Turbulenzen – die X-15 wurde zum labilen, schwer steuerbaren Geschoß.

Auf seinem Rekordflug am 3. Oktober 1967 entging Testpilot Knight nur knapp einer Katastrophe. Das Modell eines Scramjet-Vorläufers, zu Testzwecken am Rumpf befestigt, war während des Fluges verglüht und hatte ein Loch in den Rumpf der X-15 geschweißt.

„Hätten wir gewußt, in welchem Zustand das Flugzeug zurückkommt“, bekannte ein Nasa-Techniker, „wir hätten die X-15 nie fliegen lassen.“

Künstlers Rettung aus der Hölle

SPIEGEL-Redakteur Jürgen Hohmeyer über Kölns „Ornamenta Ecclesiae“

Vierzig oder mehr Jahre nach ihrer Zerstörung erstrahlen die Kölner romanischen Kirchen in ziemlich neuem Glanz. Aus Trümmern rekonstruiert, werden großartige Baukörper und Räume abermals erfahrbar, von denen man hatte glauben können, sie seien endgültig dahin.

Die zuständige Stadtkonservatorin, Hiltrud Kier, will solche wunderbaren Wiedergeburten aber allenfalls als „Rohbauten“ gelten lassen. Deren Vollenkung, ihre Ausstattung nämlich, sei erst noch von der zeitgenössischen Kirchenkunst zu erwarten – Perspektiven mit einem Beigeschmack von Drohung.

Das zwiespältige Gefühl bei solcher Aussicht kommt bereits aus Erfahrung. Denn so falsch die Vorstellung wäre, die Gotteshäuser seien einmal fix und fertig aus den Hirnen irgendwelcher Architekturgenie entsprungen und hätten sich

unverändert bis zum Zweiten Weltkrieg erhalten, so wenig war ihr Wiederaufbau Sache eines einfachen Entschlusses und eines Augenblicks. Er füllt schon eine eigene Epoche.

Ausgerechnet 1985 zum „Jahr der romanischen Kirchen“ auszurufen, wie die Kölner das tun, ist ein leicht willkürliches Zugeständnis an das 40 Jahre nach Kriegsende grassierende Jubiläumsbedürfnis. Genau besehen sind auch die Rohbauten noch nicht beendet (auffälligste Baustelle: das West-Querhaus von Sankt Kunibert), während sich anderswo schon wieder erste Schäden zeigen. Nur in mühsamen Etappen waren und sind die zwölf Kirchen, um die es geht, diese Fixpunkte eines ehemals einzigartigen Stadtkunstwerks, zu erneuern. Und, typisches Denkmalpfleger-Dilemma: Kein Sakralbau, kein Römerberg und keine Semperoper ist bloß historisch getreu, ohne Restauratoren-Zutat, wiederherzustellen.

Das wird unübersehbar, wenn man nun etwa jene Kölner Marienkirche betritt, deren Beiname „im Kapitoll“ eine Kultstätten-Tradition seit der heidnischen Antike anzeigt.

Die Chorpartie, auf Kleeblatt-Grundriß errichtet („Trikonchos“) und von niedrigeren Galerien umzogen, eine epochale Erfindung des 11. Jahrhunderts, ist erst seit Dezember wieder zu-

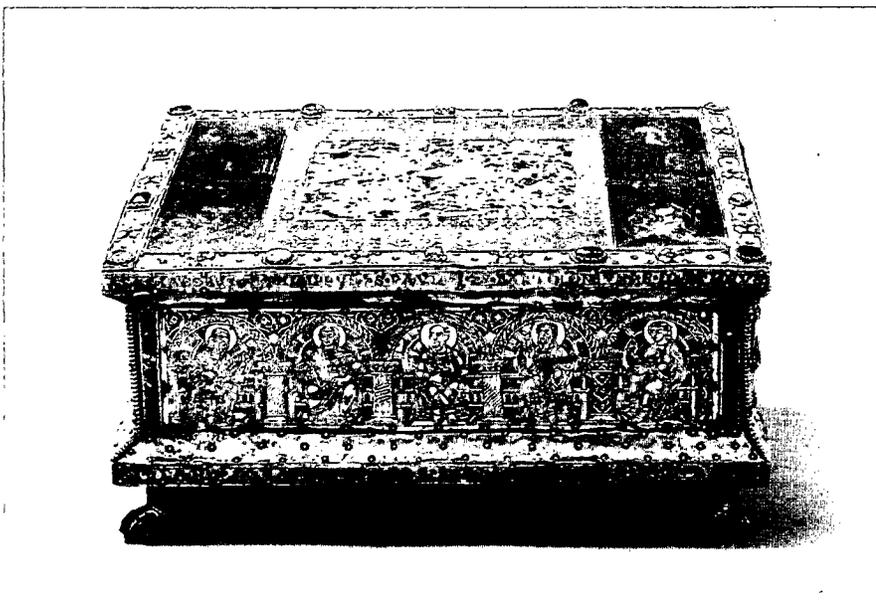
gänglich. Sie spendet ein überwältigendes, zuvor nur anhand alter Photos noch erahnbares Raumerlebnis. Dahinein freilich spielen spätgotische Maßwerkschranken, ein wuchtiger Renaissance-Einbau sowie farbige Fenster, die nach Entwürfen von 1938 neu angefertigt worden sind.

Das Langhaus der Kirche, schon seit 1957 wieder in Gebrauch, präsentiert sich unterdessen mit einer fragwürdigen Holzdecke im Geschmack der Adenauerzeit als Ersatz für die (nachträgliche) Einwölbung des 13. Jahrhunderts. Dem vergleichsweise immer noch – schön, doch verfälschend – kahlen Trikonchos sind weitere Zutaten neuer Machart kaum zu ersparen. Der alte Kirchenschmuck, der zwar auch nicht einheitlich war, aber aus Epochen stammte, denen noch eine glaubhaft religiöse Kunst gelang, ist größtenteils unrekonstruierbar vernichtet.

In diesem Zwischenstadium die fehlenden „Ornamenta Ecclesiae“ gleich-



Glasmalter Gerlachus: Einblicke in die Werkstatt



Tragaltar des Roger von Helmarshausen: „Abstraktes Wesen aus Stilanalysen“

sam durch eine rückwärts gewandte Vision zu vergegenwärtigen, dem weithin leeren Rahmen der wiedererstandenen Architekturen glänzende Symbol- und Vorstellungsbilder einstiger Fülle entgegenzuhalten – das ist Ziel einer jetzt eröffneten großen Ausstellung in der Kölner Kunsthalle*. Von einer Inszenierung geretteter Kölner Kirchenschätze, seien es Handschriften oder Reliquien-schreine, liturgische Geräte und Gewänder oder Skulpturenreste, weitet sie sich zugleich zum Rundblick über „Kunst und Künstler der Romanik“ überhaupt.

Anton Legner, als Direktor des Kölner Schnütgen-Museums oberster Ausstellungsmacher, hat rund 600 Objekte

am Ort sowie zwischen New York und Leningrad zusammengeliegt und kann, nicht zum erstenmal, wahre Prachtstücke insbesondere der Buchmalerei und der Goldschmiedekunst vorweisen. Außer gehobener Schaulust dienen die „Ornamenta Ecclesiae“ aber der Frage nach den historischen Bedingungen der gezeigten Kunst. In den drei Katalogwälzern stehen nicht die Datierungs- und Lokalisierungsprobleme, die den Fachleuten sonst so wichtig sind, im Vordergrund, sondern Entstehung und Bedeutung mittelalterlicher Werke.

Künstlern der Romanik bei der Arbeit zuzusehen – diesem naheliegenden Publikumswunsch kann die Ausstellung zumindest ein Stück entgegenkommen. An Schreibgerät und unvollendeten Kodizes, an Musterbüchern, Matrizen, Modellen und Serienfabrikaten werden punktuelle Werkstatt-Einblicke möglich. Mönche an Pult oder Schnitzbank erscheinen auch im Bild.

Eine beträchtliche Künstlerzahl tritt zudem aus jener Namenlosigkeit hervor, die leicht, aber zu Unrecht als verbindlich unterstellt wird. Viele Schreiber nennen sich im Manuskript, der Glasmaler Gerlachus stellt sich auf einer Fensterscheibe dar, die schreibende und malende Nonne Guda blickt aus einem Initial, der englische Miniator William de Brailes läßt sich anschaulich aus dem Höllenrachen retten.

Eine „Verdrängung der mittelalterlichen Künstler“ durch die Forschung soll

* Bis 9. Juni. Katalog in drei Bänden; zusammen 1160 Seiten, 65 Mark. Ausstellungsführer 280 Seiten; 10 Mark.

revidiert werden. Aber die Klemme der Denkmalpfleger zwischen Konservieren und Produzieren ist in Wahrheit ein Problem aller historischen Disziplinen: Beim Blick auf Geschichte gehen authentisches Überbleibsel, exakte Rekonstruktion und freie Ergänzung oder Deutung unvermeidlich ineinander.

So droht, wenn nun der „Gegensatz zu Kunstauffassung, Künstlerbewußtsein und Künstlerschätzung seit der Renaissance“ heruntergespielt wird, das neue Mißverständnis (das schon im unbefangenen Gebrauch des Wortes „Künstler“ steckt), es habe sich etwa seit dem 12. Jahrhundert in dieser Hinsicht nicht allzuviel geändert.



Stifter (l.) im Hillinus-Kodex: Drang nach Verewigung

Dabei bleibt der überragende Goldschmied der Zeit, der Helmarshausener Mönch mit dem beiläufig überlieferten Namen Roger, im übrigen halt doch ein „abstraktes Wesen aus Stilanalysen“ (Legner), dessen Leben kein Thema für einen romanischen Vasari sein konnte. Erst im Kölner Katalog spekuliert der Historiker Eckhard Freise für Roger, den er mit dem Autor eines berühmten Handbuchs über künstlerische Techniken, Theophilus, gleichsetzt, eine Laufbahn vom wallonischen Stavelot über Köln bis nach Helmarshausen zusammen.

Wie wenig in der Tat die Nennung romanischer Maler oder Goldschmiede auf Geniekult und Künstlereitelkeit moderner Prägung deutet, zeigt sich daran, daß ganz ähnlich wie der Hersteller auch der Stifter eines Werkes hervortreten

und daß auch von ihm gesagt werden kann, er habe es gemacht („fecit“).

„Die Kunst steht höher als Gold und Edelsteine, am höchsten aber steht der Stifter“ (nämlich „autor“), so läßt sich Bischof Heinrich von Winchester auf einer Kupferplatte mit Emailldarstellung rühmen. In Personalunion von Stifter und (Goldschmiede-)Künstler teilt Mönch Hugo d'Oignies auf einem Buchdeckel mit, er habe das Opus ganz „geschrieben“ – „innen auf seine Kosten, außen mit seiner Hand“.

Im Regelfall sind Macher und Finanzier unterschieden, bloß für die Nachwelt in ihren Funktionen nicht recht unterscheidbar: Die aus moderner Sicht so spannende Frage nach dem jeweiligen Einfluß auf die Gestalt des Werks kann nur mit der allgemeinen Vermutung beantwortet werden, daß wohl der Stifter das Bildprogramm festlegte und der Künstler seinen Stil einbrachte.

Gemeinsam war beiden das brennende Interesse, auf eine nun magisch anmutende Weise im Himmel gut angeschrieben zu sein. Daher offenbar der Drang, sich mit oft stolzen Worten, aber Darstellungen in kniefällig-demütiger Haltung wahrhaftig zu „verewigen“ (wie auch Legner betont). Eine historisch ferne, fremde Zeit, deren prägenden Ideen keine Anbiederung auf der Ebene des Unveränderlich-Menschlichen gerecht wird.

Sucht man in der Betrachtung von Geschichte und historischer Kunst einmal nicht das Vertraute, sondern gerade die Erfahrung von Distanz und von anderen Lebensweisen, so sind die „Ornamenta Ecclesiae“ eine Herausforderung. Eben weil diese Gegenstände vereinzelt auch sonst noch in Museen und Kirchen sichtbar sind, führt die Ansammlung abrupt ihre Fremdartigkeit vor Augen.

Sie versetzt den Besucher in eine hierarchisch gedachte Überbau-Welt, in eine Sphäre fanatischer Frömmigkeit, der für Märtyrergebeine und Splitter vom heiligen Kreuz nur die kostbarsten Gefäße gut genug waren, die Reliquien en masse wie in Briefmarkenalben und Bonbonnieren sammelte und mit geradezu barbarischer Energie sich auch Schätze aus Byzanz und dem Altertum einverleibte: Einem goldenen Kruzifixus aus dem 11. Jahrhundert ist das Lapislazuli-Köpfchen der römischen Kaiserin Livia aufgesetzt.

Aller höchste Schmuck gebührte der Kirche. Auf Drängen des Kanonikers Hillinus hatten (um 1020) zwei Brüder namens Burkhard und Konrad die Evangelien abgeschrieben – so gut, fanden sie, daß sie dafür göttliche Gnade erhoffen konnten.

Auf dem Widmungsbild der Handschrift trägt Stifter Hillinus das Buch zum heiligen Petrus in eine Kölner Kirche, die aber heute nicht einmal mehr als Rohbau, sondern nur noch als Phantom existiert: in den Dom aus karolingischer Zeit, dessen Stelle schon längst der gotische Nachfolgebau einnimmt. ◆