

Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi.

Tomasi di Lampedusa, Il gattopardo

«Bauen und Glauben gehören auf der archaischen Stufe zusammen»¹ – folgt man dieser Auffassung des Kunsthistorikers Gustav Friedrich Hartlaub, so wäre der Kirchenbau eine Urform der Architektur. Als Hartlaub seinen Satz 1929 in der Werkbund-Zeitschrift *Die Form* veröffentlichte, balancierte er auf einem schmalen Grat der Argumentation. Denn die Sakralarchitektur der christlichen Konfessionen war längst ins Fadenkreuz der Moderne geraten und somit großem Veränderungsdruck unterworfen. An Urtypen soll man nicht rütteln, meinten konservative Kräfte, während progressive bereits mit der Atomspaltung begonnen hatten. Die Entwicklungen zwischen 1920 und 1940 sind durch eine grundlegende Veränderung des Verhältnisses von Tradition und Innovation geprägt, «Historismen», «Modernismen» und deren wechselseitige Beeinflussung lassen sich am Kirchenbau idealtypisch demonstrieren. Dass im Folgenden die Auswahl der Beispiele auf das Deutsche Reich beschränkt bleibt liegt an der Fragestellung. Nirgendwo waren die Diskussionen um Beharren und Erneuerung grundsätzlicher, in keinem Land wurden eindrucklichere Bauten der jeweiligen Haltung realisiert.²

Dominikus Böhm oder die Wiedergeburt der Bauhütte in Beton

Zu den bedeutendsten katholischen Kirchenbaumeistern des 20. Jahrhunderts zählt unangezweifelt Dominikus Böhm. Aspekte von Tradition und Fortschritt stehen in seinem Werk nicht nebeneinander, sondern sind zu einem künstlerischen Geflecht verwoben.³ Bereits in den frühen zwanziger Jahren griff Böhm die Ideen der «Liturgischen Bewegung» auf. Die Abkehr von der Wegkirche und die Zentrierung der Gläubigen um den Altar, an dem sich das Wunder der Wandlung vollzieht, war eine der wesentlichen Forderungen in Johannes van Ackens Manifest *Christozentrische Kirchenkunst* (1922)⁴. Erst nach Auseinandersetzungen mit konservativen Kräften innerhalb der Kirche nahm Böhm Abstand von seinen Versuchen, die Gemeinde architektonisch neu zu formieren, und entwarf nahezu ausschließlich Longitudinalbauten – dennoch blieben christozentrische Ideen für sein Selbstverständnis zentral. Auch den Einsatz neuer Mittel und Techniken hatte van Acken gefordert. Böhm griff beispielsweise auf den Industriebaustoff Beton zurück und präsentierte das Material mit entwaffnender Offenheit. In der Christkönig-Kirche in Mainz-Bischofsheim (1926) etwa erreicht er die Steigerung der Raumwirkung zum Altar hin durch eine fast barocke Verschachtelung raumhoher Betonbögen: Die frivole Demonstration konstruktiver Möglichkeiten, die den zeitgenössischen Betrachter wohl an die Ästhetik einer Maschinenhalle erinnern musste, nutzte Böhm zum Lobe Gottes.

Arbeit am Material bildet eines der wichtigsten Wesensmerkmale Böhmischen Entwerfens. Keineswegs wird dabei allein der Gedanke von einer Geburt der Mo-

derne aus dem Industriebau dekliniert, wie ein genauerer Blick auf das Äußere von Böhms Kirchen verdeutlichen kann. Seine frühen Bauten waren mit expressionistisch verdüstertem Hartbrandklinker ummantelt, seit Ende der zwanziger Jahre verwendete er hellere Ziegel – die stofflich-engmaschige Textur aufragender Backsteinmauern galten als typisches Charakteristikum des «modernen» Sakralbaus: «Die neue Form der Architektur ist in ihrer Flächigkeit am ehesten der frühchristlichen Basilika zu vergleichen – vielleicht, daß heute eine ähnliche Zeitlage besteht: das Christentum bedroht von einer heidnischen Welt.»⁵ Angst führt zum Rückzug auf Sicheres, Altbewährtes. Solche «Tradition» zeigt Böhm in Bauformen wie Portalen, Bögen, Fenstern, Sockeln, Westwerken, allerdings erscheinen die Anleihen formal so weit vereinfacht, dass Hinweise auf Spuren konkreter Vorbilder verwischt sind. Eine derartige Abstraktion des Historischen vertieft Böhm beim Umgang mit den Ziegeln seiner Fronten und Fassaden: Die Mauern sind aus Normal- und Fehlbränden geschichtet, im Sockelbereich werden Natursteine eingestreut, Rhythmus und Abfolge im Klinkerverband ändern sich, Entlastungsbögen sind eingemauert, ganze Lagen stehen Hochkant (Abb. 1). Diese Details, immer mit äußerster Bedachtheit inszeniert, erinnern an Baunächte, sie suggerieren die Abfolge von Bauphasen. Ohne die stilistischen Rückgriffe des akademischen Historismus versucht Böhm, dem Mauerwerk emblematisch die Dimension «Zeit» als vielschichtigen Assoziationsrahmen einzuschreiben. Konkret erfahrbar wird die Dimension beim Abtasten des Mauerwerks mit den Augen des Betrachters, hier wird der Prozess nachvollziehbar, der zum Aufschichten einer solchen Wand notwendig ist. Mühevoll handwerkliche Maurerarbeit, deren Technik über Jahrhunderte unverändert blieb, wird hier beschworen – dem «technischen Zeitalter» des Betons antwortet der Ziegel eines «handwerklichen Zeitalters», der Industrie steht die Bauhütte gegenüber, deren Wirken eng mit der kirchlichen Bedeutung verknüpft ist. Fortschritt wird durch Tradition geerdet, denn beide Prinzipien greifen in Böhms Bauten scheinbar widerspruchslös ineinander und ergänzen sich gegenseitig, wie es der Deutsche Werkbund seit seiner Gründung 1907 propagierte.

Johannes van Acken hatte gefordert: «Die gesamte gottesdienstlich bildende Kunst soll bei durchgeistigter Kenntnis der Überlieferung wesentlich aus dem liturgischen Zweckgedanken heraus wahre und edelste Gegenwartsformen schaffen, dabei im Hauptraume ein einheitliches Gesamtkunstwerk erreichen, völlig beherrscht vom göttlichen Magister artium.» Im Sinne einer solchen schöpferischen Aneignung der Tradition lässt sich auch Böhms Rückgriff auf das Mittelalter verstehen, das seit Goethe (*Von deutscher Baukunst*, 1772/73) und Novalis (*Die Christenheit oder Europa*, 1799) zum Zeitalter des Kirchenbaus schlechthin idealisiert worden war. Gerade deshalb kann van Ackens Forderung in zweierlei Hinsicht interpretiert werden: als Aufruf zur kirchenkünstlerischen Reform oder als idealisierte Beschreibung einer mittelalterlichen Bauhütte. Wichtig war eine Anknüpfung an die Epoche der Kathedralen, nicht über historistische Form- und Stilimitate, sondern durch Anverwandeln vermeintlich zeitlos gültiger Prinzipien und Konzepte. Auf diese Weise kann die Bauhütte – das Kollektiv des Mittelalters – in der modernen Baustelle des 20. Jahrhunderts ihre aktualisierte Entsprechung finden. August Hoff, Zeitgenosse und Sprachrohr Böhms, formulierte 1930: «Jede große schöpferische Tat stand jeweils in gewissem Gegensatz zu den vorangegangenen künstlerischen Erscheinungsformen, faßt man Tradition als



1 Dominikus Böhm: Kath. Klosterkirche St. Kamillus, Mönchengladbach (1928–31). Zeitgenössische Aufnahme von Hugo Schmölz.

ein Geistiges und Lebendiges. Leben äußert sich immer im Wechsel der äußeren Form. [...] Im Geiste der Ehrfurcht und Andacht, der Liebe und des Glaubens, im Opfer- und Gemeinschaftsgedanken liegt die Einheit der baulichen Sichtbarmachung der Kirche Christi aller Zeiten.»⁶ Hoff versucht zwar, dem religiös-inhaltlichen Kontinuum eine permanente stilistische Revolution als immanente Notwendigkeit entgegenzusetzen (Der Volksmund sagt: «Nur wer sich ändert, bleibt sich treu»). Böhm jedoch entschied sich, die geistige Verwurzelung durch bildhafte Parallelen auszudrücken. Zahlreichen Bauten sind riesige Fensterrosen aus Beton eingeprägt. Und die meisten seiner Werke signierte er – eine Besonderheit in der Architekturgeschichte – prominent im Sockelbereich mit dem Kürzel «DB», in der Form eines Steinmetz- oder Gildezeichens mit zackigem Stößel in den Stein getrieben, um sich und seine Tätigkeit unmissverständlich und direkt in Bezug zur Bauhütte zu setzen. Die Verwendung einer solchen Paraphe geht auf Böhms Lehrtätigkeit an der «Meisterschule» in Offenbach am Main ab 1908 zurück, besonders auf seine Bekanntschaft mit dem Schriftkünstler Rudolf Koch, der einen Katalog archaischer Zeichen sammelte und daraus Kürzel für sämtliche Mitarbeiter der Offenbacher Kunstschule entwickelte (Abb. 2).⁷

Dominikus Böhm war keineswegs der einzige Architekt, der sich auf die Bauhütte berief, zumal die Herausbildung der Moderne in allen Gattungen eng an die Mittelalterrezeption geknüpft war. Walter Gropius' Unterrichtskonzeption für das Staatliche Bauhaus von 1919 etwa speist sich aus zwei Wurzeln. Erstens der Idee des Gesamtkunstwerkes, die vom Jugendstil über die Reformbewegung des Deutschen Werkbunds Eingang in die Weimarer Schule fand. Zweitens war für ei-



2 Rudolf Koch: Auswahl aus dem «Zeichenbuch» (1926).

ne postakademische Wiedervereinigung sämtlicher Kunstgattungen unter dem Dach der Architektur eine Berufung auf die mittelalterliche Bauhütte konstitutiv: Der Kirchenbau galt als Idealtypus des Einheitskunstwerks, Lyonel Feiningers *Kathedrale der Zukunft*, die das Gründungsmanifest des Bauhauses illustriert, sollte diese neuromantische These bildmächtig unterstützen.⁸ Gropius war es besonders um die Erneuerung des Handwerks gegangen, ähnliches schwebte auch Peter Behrens vor, als er 1922 einen backsteinernen Ausstellungspavillon auf der Deutschen Kunstgewerbeschau in München errichtete. In dem einschiffigen Saal mit offenem hölzernen Dachstuhl, der sogenannten *Dombauhütte*, wurden Werke neuer sakraler Kunst gezeigt, darunter Ludwig Gies' *Gekreuzigter*, der Weltkriegserfahrung und christliche Symbolik verschmolz, indem er durch Rückgriff auf mittelalterliche Pestkreuze den Geist der Gotik wahrhaft überspitzte.⁹

Der Wunsch nach Erneuerung des Handwerks mündete zeitgleich auch in die Auseinandersetzung mit der Volkskunst. Nach der Auffassung des Reichskunstwarts Edwin Redslob sollte über die Rezeption volksnaher Kunstproduktion die Verkitschung industriell hergestellter Massenware verhindert, gleichsam eine Kulturreform «von unten» angestoßen werden.¹⁰ Paradox erscheint daher, dass sich im Laufe der zwanziger Jahre gerade im Kirchenbau die Industrialisierung durchsetzte. Dies lag an vergleichsweise niedrigen Kosten und kurzen Baufristen, besonders aber an der Erfindung von Konstruktionsweisen, die den Bedürfnissen des Sakralraums auch ästhetisch entgegenkamen. Dominikus Böhm errichtete schon seinen ersten Kirchenbau, St. Josef in Offenbach am Main (1919/20), aus spitzbogigen Holzbindern, deren Form bedingt durch die Statik – also auch aus «sachlichen» Gründen – an die Gotik erinnerte. Trotz standardisierter Fertigungsprozesse gleichförmiger Einzelteile, die vor Ort aufgestellt, fundamementiert, ausgemauert und mit einer Dachkonstruktionen überdeckt wurden, blieben Assoziationsfelder wie «Mittelalter», «Kathedrale» oder «Bauhütte» erhalten.¹¹

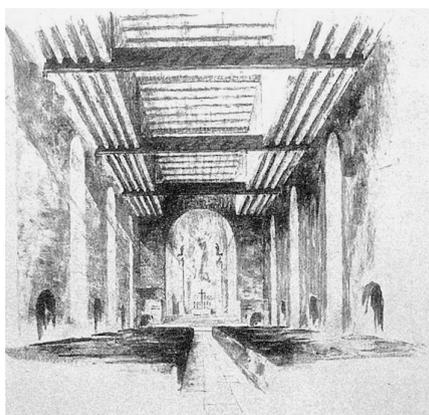
Dies galt noch stärker für das sogenannte *Zollbau*-Verfahren, einer global vermarkteten Erfindung des innovativen Merseburger Stadtbaurats Friedrich Zollinger. Sein Unternehmen lieferte vorfabrizierte Lamellen, die schräg gegeneinander verschraubt wurden, um Hallen von großer Weite zu überspannen. Die sichtbar belassene Lamellenstruktur im Innern eines Raumes wirkte wie ein spätgotisches Netzgewölbe. Zollingers Patente bewirkten zwar den Einzug des Fordismus in die Baupraxis, standen dem Anschein nach aber in der Handwerkstradition. Wirkung und Preis machten das Verfahren so beliebt, dass zahlreiche Architekten bei ihren Kirchen darauf zurückgriffen, darunter Fritz Höger, Michael Kurz oder Otto Bartning, der sogar Stahllamellen einsetzte.

Hans Herkommer oder die Erneuerung der Tradition aus dem Stahlträger

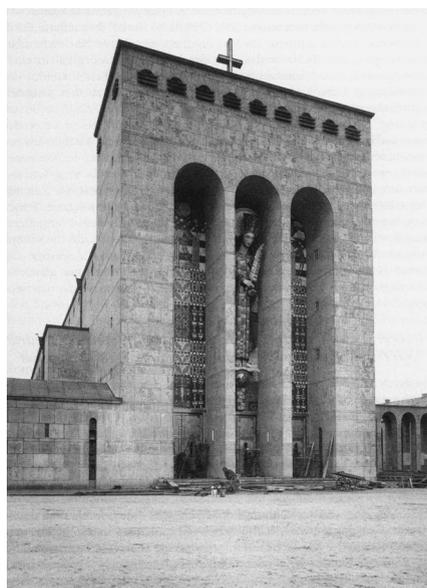
Auch Hans Herkommer errichtete Mitte der zwanziger Jahre mehrere Kirchen, die im *Zollbau*-Verfahren überwölbt wurden. Im Gegensatz zu Böhms Affinität zum «christozentrischen» Raumexperiment, nahm Herkommer die Wegkirche als urkatholischen Typus immer als gegeben hin. Herkommers architekturhistorische Bedeutung liegt in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Konstruktionsmethoden. Sie brachte ihn zu einer veränderten Lösung für das Deckentragwerk seiner Kirchen, indem er Haupt- und Seitenschiffe der gesamten Länge nach durch Stahlträger überspannen ließ. Der Innenraum wies nun die abgestufte Decke einer dreischiffigen Basilika auf, musste aber nicht mehr durch Stützen statisch abgesichert werden. Die «pfeilerlose Basilika» ermöglichte den von Johannes van Acken geforderten ungehinderten Blick aller Gläubigen auf den Altar. Herkommers Herz-Jesu-Kirche, Düsseldorf-Ratingen (1927) und die Frankfurter Frauenfriedenskirche (1928, Abb. 3) waren erste Bauten dieser Art. Sie wurden von zahlreichen Architekten variiert, sodass die Erfindung schnell Verbreitung fand.¹²

Der Architekturkritiker Werner Hegemann beschrieb 1930 die Genese von Herkommers Raumlösung als Optimierung des Verhältnisses von Konstruktion zu Form, Gebäudekern zu umhüllender Fassade. Herkommer gebe «dem neuen Baustoff die Möglichkeit, seine erstaunlichen Fähigkeiten zu zeigen», sodass der Stahlbeton Grundlage für die künstlerische Form, die Basilika, geworden sei, die Form mithin aus Zweck und konstruktiver Notwendigkeit resultiere. Erst die Innovationsmöglichkeit moderner Technisierung habe laut Hegemann die zeitgemäße «Pfeilerlosigkeit» ermöglicht. Die Argumentation folgt zwar einer durchaus zeittypischen dogmatischen Moderne-Apologie – allein erscheint sie nicht ganz stichhaltig. Akzentuiert man den zweiten Teil von Herkommers Erfindung, das Wort «Basilika», so steht nicht die Erneuerung, sondern die Tradition im Vordergrund: Der Architekt nutzt die Konstruktionsmethode eben nicht zur Reformation, sondern zur Affirmation des basilikalischen Raumschemas. Herkommer selbst erklärte lakonisch, er habe sich bei die Überbrückung des Kirchenraumes gedacht: «wenn es den breiten Weg nicht geht, dann geht es den langen.»¹³ Einen neuen Raumtyp, der tatsächlich aktuellen technischen Möglichkeiten entsprechen würde – die eigentliche Konsequenz aus Hegemanns teleologischem Denken –, danach hat Herkommer nie gesucht. Er baute stattdessen das jahrhundertalte basilikale Schema mit zeitgenössischen Mitteln nach.

Aus dieser Perspektive erscheint Herkommer weniger als Innovator denn als konservativer Planer. Diese Feststellung bestätigt der Blick auf Motive und De-



3 Hans Herkommer: Kath. Frauenfriedenskirche, Frankfurt am Main. Gezeichnete Innenraumansicht des ausgeführten Baus, ca. 1928.

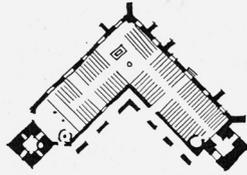


4 Hans Herkommer: Kath. Frauenfriedenskirche, Frankfurt am Main. Eingangsseite. Ansicht kurz vor Fertigstellung 1929.

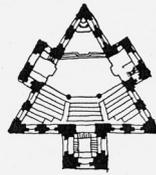
tails, darunter etwa die kolumbarienartigen Schallöcher des Glockenstuhls, die sich auch bei Bauten Böhms finden lassen. Bei der Frauenfriedenskirche spiegelt Herkommer die Dreischiffigkeit der pfeilerlosen Basilika nach Außen, indem er die westwerkartige Turmfront durch ein dreiteiliges Triumphportal öffnet. Der zentrale Bogen ist mit einem der eigenwilligsten Mittelalterzitate in der Kirchenkunst der Moderne geschmückt: einer riesigen Regina Pacis-Figur, mosaiziert vom Karlsruher Bildhauer Emil Sutor, die auf die überlebensgroße Marienstatue am Chorscheitel der Kapelle der Hochburg auf der ostpreussischen Marienburg zurückgeht (Abb. 4). Soweit bekannt hatte dieser Bezug keine inhaltlichen Gründe, sondern ging auf die persönliche Vorliebe des Auftraggebers zurück.¹⁴

Otto Bartning oder die Erfindung des protestantischen Urtyps

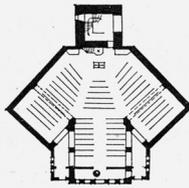
Gegenüber den mystischen Sakralräumen Böhms erscheinen die klaren Wegkirchen Herkommers unpathetisch und sachlich, in ihrer Einfachheit fast protestantisch. «Geist und Wesen des Protestantismus fordern [...] eine möglichst schlichte, unrepräsentative, anspruchslose Formgebung sowohl im Bau als in der Ausstattung kirchlicher Räume. Deshalb müßte (so sollte man meinen) der das allgemeine Bauen und Gebrauchsgestalten unserer Tage bestimmende Stil der Klarheit, Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit [...] anwendbar sein.»¹⁵ Im Vergleich zur katholischen Kirche liegt das Verhältnis von Tradition und Erneuerung im protestantischen Sakralbau grundlegend anders. Seit der Reformation haben die Protestanten eine verbindliche Raumdisposition nicht gefunden. Das basilikale Longitudinalschema galt daher nicht als Urtypus, sondern war lediglich eine von mehreren Möglichkeiten der Raumorganisation. Auch der protestantische Raum«charakter» war Gegenstand zahlreicher Diskussionen. Hier konkurrierten am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zwei Modelle: der nüchterne Predigt- und der atmosphärische Feierraum.



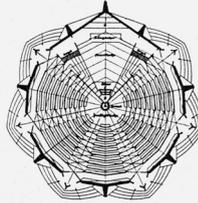
WINKELHAKENKIRCHE
Freudenstadt von Schickhart 1608



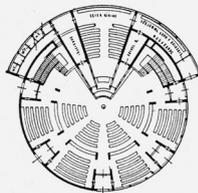
DREIECKSKIRCHE Entwurf
von Christ. Leonh. Sturm 1711



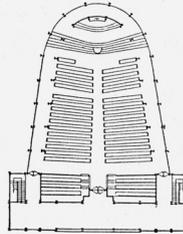
FÄCHERKIRCHE Königgrätz
Entwurf von Otto Bartning 1908



STERNKIRCHE
von Otto Bartning 1922



RUNDKIRCHE
von Otto Bartning 1929/30



STAHLKIRCHE
von Otto Bartning 1928

5 Grundrißentwicklung
im protestantischen Kir-
chenbau, mit vier Beispiel-
lösungen Otto Bartnings.

Otto Bartning versuchte, die komplexen Probleme des protestantischen Sakralbaus grundsätzlich zu lösen. Nicht Stilfragen erschienen hierbei wichtig, sondern eine angemessene Raumordnung, die aus dem Gottesverständnis selbst resultierte. 1919 legte er das Büchlein *Vom neuen Kirchenbau*¹⁶ – Konferenzen zwischen Baumeistern und Theologen – reagierte und Grundrisse präsentierte, die endlich Verbindlichkeit für die Praxis besitzen sollten. In der Tradition des barocken Theoretikers Leonhard Christoph Sturm, der mit ähnlichen Fragen schon seit Ende des 17. Jahrhunderts beschäftigt gewesen war, präsentierte Bartning als ersten Diskussionsbeitrag die «Sternkirche», einen Zentralbau auf vieleckigem Grundriss, der unter filigranem Spitzbogenbaldachin Predigt- und Feierraum vereinigte.

Im Verlauf der zwanziger Jahre entwickelte Bartning einen ganzen Katalog von Grundrisstypen – vom Kreisrund über die Parabel zum Fächer (Abb. 5) – und verwirklichte bis 1934 die entsprechenden Beispielbauten, wobei er, wie Böhm und Herkommer, auf zeitgemäße Baustoffe und Techniken zurückgriff. Die Esse-

ner Rundkirche (1929–30) und die fächerförmig organisierte Berliner Gustav-Adolf-Kirche (1932–34) bestehen aus einem ausgefachten Betonskelett, das als sichtbar belassenes Konstruktionsgerüst den Grundriss in die dritte Dimension spiegelt, den gesamten Raum umgreift und konstituiert. «Die architektonische Spannung des Raumes und die liturgische Spannung des Gottesdienstes stimmen überein; die eine geht aus der anderen hervor; das aber ist, wie ich glaube und oft betont habe, die Grundform eines Kirchenbaus. Ebenso entsprechen sich Raumform und Konstruktion, denn auch diese beiden müssen [...] sich durchdringen und auseinander hervorgehen.»¹⁷ Obwohl Bartning mit diesen Bauten Versuchsobjekte konstruierte, die als Muster abstrakte Prinzipien illustrieren sollten, vermochte er dennoch, Kirchenräume mit hohem Identifikationswert zu verwirklichen. Erst diese Kombination mag wohl die vielgestaltige Rezeption von Bartnings Werk im Kirchenbau der Nachkriegszeit erklären. Bartnings Verbindung aus Konstruktion, gestalterischer Reduktion und liturgieorientierter Grundrissarbeit bedeutete für den protestantischen Kirchenbau nicht nur die Erfindung eigenständiger architektonischer Sakralbautypen und die Emanzipation von katholischen Raumschemata, sondern auch die vollständige Ablösung von der Überlieferung. Seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre verzichtete Bartning konsequent auf historische Verweise oder bildhafte Zitate. In seinen Bauten werden technische und strukturelle Innovation als Ausgangspunkt für eine eigene protestantische Traditionsbildung genutzt.¹⁸

German Bestelmeyer oder die Begründung des universellen Heimatstils

Dem protestantischen Avantgardist Bartning – Mitbegründer der Vereinigung «Ring», in der sich Mies van der Rohe, Hugo Häring, Walter Gropius und andere zusammenschlossen – steht der protestantische Traditionalist Bestelmeyer gegenüber. Bestelmeyer war Mitbegründer des «Block», einer Gruppe, die sich in Reaktion auf die zunehmende «Ring»-Dominanz im Deutschen Werkbund formierte, weil sie im Neuen Bauen die Gefährdung traditioneller baukünstlerischer Werte erkannte. Bestelmeyers Architektur steht für den Versuch der formalen Rückbindung an den geographischen Kontext, seine Kirchen folgen daher nicht in erster Linie protestantisch-liturgischen Notwendigkeiten, sondern architekturimmanenten Überlegungen: «Ich kenne keine neue Sachlichkeit, es gibt für mich nur eine Sachlichkeit, und die ist schon sehr alt.»¹⁹ Bestelmeyers Traditionsverständnis zeigt sich in der Raumdisposition genauso wie in zahlreichen Detaillösungen. Für die Auferstehungskirche auf der Münchner Schwanthalerhöhe (1930/31) etwa, von Außen eine trutzige Backsteinfestung mit aufragendem Campanile, entwarf er eine Orgelempore aus massiven Holzbalken, die mit handgeschmiedeten Eisenspangen und -nägeln verbunden sind (Abb. 6). Vergrößert und vergrößert werden Ausschnitte regionaler Handwerkstradition vorgeführt, Versatzstücke eines lehrbuchartigen Katalogs typischer Formelemente. Während Dominikus Böhm die Wiedergeburt der Bauhütte mit chiffrehaften Bildformeln hinterlegt – sozusagen Metaphern baut – zitiert Bestelmeyer «wörtlich». An die Stelle eines Verweises tritt der Beweis, das statuierte Exempel, dass auch zeitgenössisch die Umsetzung handwerklicher Lösungen möglich sein kann, exakt wie beispielsweise hundert Jahre zuvor. Doch erscheint die Wiederholung einer in ihrem historischen Kontext zeitgemäßen handwerklichen Form im Maschinenzeitalter als Historismus – aus der baulichen Aussage wird eine politische. Dennoch



6 German Bestelmeyer: Ev. Auferstehungskirche, München (1928–30). Blick in den Altarraum mit Loge. Taufstein von Wilhelm von Rechenburg. Die Empore rechts im Anschnitt.

scheint gerade hierin das spezifisch Protestantische zu liegen: am demonstrativen Beharren auf dem Handwerk als Sinnbild eines gottgefälligen Arbeitsethos, mit dem der regional dominierende Katholizismus übertrumpft werden soll. Erneut also der Rückzug auf Sicheres, Altbewährtes, diesmal aus der Diasporasituation heraus? Nicht unbedingt, denn eine Entwurfshaltung, die auf ähnliche Weise regionale Aspekte in den Vordergrund stellt, lässt sich auch im katholischen Sakralbau nachweisen, sie tritt in Bayern und Österreich ebenso auf wie in der protestantischen Schweiz. Im gesamten Alpenraum erlebte die Heimatbewegung einen enormen Aufschwung, das Handwerk war dabei die universelle, überkonfessionelle Bezugsgröße – gottgefällig in jedem Fall.²⁰

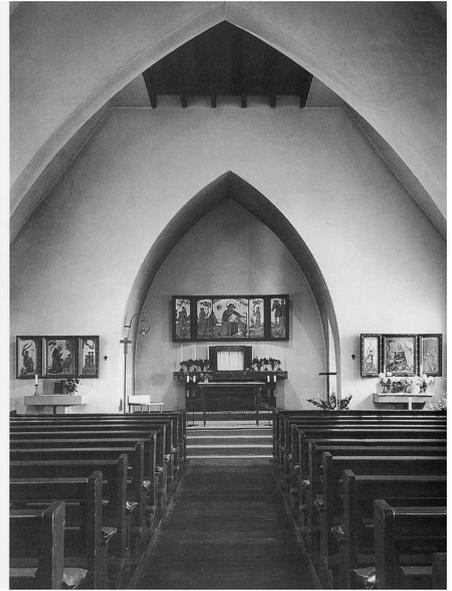
«Das Handwerk ist als Ergänzung der Maschinenarbeit aus dem Baubetrieb nicht wegzudenken», stellte, ganz im Sinne des Werkbundes, der Architekt und Publizist Gustav Adolf Platz in seinem Buch *Die Baukunst der neuesten Zeit* fest.²¹ Obwohl sich der Band als Plädoyer für das Neue Bauen versteht, betont Platz die Bedeutung des Handwerks vor allem für die Ausstattung von Bauwerken. Eine solche Ausdifferenzierung des Verhältnisses von Handwerk und Technik lässt sich im Kirchenbau der zwanziger und dreißiger Jahre beobachten. Während sich die architektonische Raumhülle zum Industrieprodukt verwandelte wurden liturgische Geräte, Mosaik-, Glas- und Malerarbeiten weiterhin händisch gefertigt. «Das echte kunstgewerbliche Erzeugnis kann nur in der Wärme eines kultivierten, berufsfreudigen Handwerks gedeihen. Nur die Liebe kann sich so verschwenden, nur die Hand kann so die Schwingung der Seele aus dem Stoff übertragen. Nur die Versenkung in den körperlichen Wert des Stoffes und den seelischen Gehalt des Werks kann die freudige Bewegung des Schauens erzeugen.» Im hohen, fast sakralen Ton lobt Platz die Arbeit des Handwerkers als Dienst am Material, feiert seine Werke als Ausdruck der Innerlichkeit: Handwerk und Glaube besitzen demnach eine urtümliche Verbindung, die auch im industriellen Zeitalter nicht getrennt werden kann. Die sozialpolitische Bedeutung einer derartigen Handwerksethik hatte Walther Rathenau schon vor dem Ersten Welt-



7 Theo Geyr: Himmelfahrt Mariae. Altargemälde in der kath. Kirche St. Anna, Starnberg, ausgeführt 1934–37.

krieg erkannt. Mit großem publizistischen Erfolg beklagte er die Konsequenzen industriellen Denkens auf das Gemütsleben von Individuum und Gesellschaft, warnte vor den Auswirkungen eines sinn- und seelenleeren Modernismus auf das gesamte Staatswesen.²² Die Bücher *Zur Kritik der Zeit* (1912) und seine Fortsetzung *Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele* (1913) wirkten daher nicht allein auf die Kulturpolitik der Weimarer Republik, sondern auch auf die allgemeine Renaissance handwerklicher Besinnung, deren Vielfalt nach dem Rückzug aus anderen Produktionsbereichen allein im sakralen Umfeld weiter praktiziert und dort nun selbst von Theoretikern des Fortschritts verteidigt wurde.

In vielen Kirchenbauten der dreißiger Jahre scheint die produktive Trennung zwischen Bau und Ausstattung, Industrie und Handwerk, ästhetisch greifbar. Als markantes Beispiel mag Michael Kurz' katholische Pfarrkirche St. Anna in Starnberg (1930–33) gelten.²³ Die kubische Glätte des lichtdurchfluteten Inneren lässt die Ausstattung als Applikation erscheinen, der gesamte Raum bildet die Folie für die monumentale Malerei auf der Altarrückwand (11,5 mal 12,5 Meter), die der regional tätige Maler Theo Geyr zwischen 1934 und 1937 anbrachte (Abb. 7). Da Künstler (oder Handwerker) wie Geyr vor allem die seit der Jahrhundertwende wiederbelebten Techniken der Lüftmalerei beherrschten, die als vergängliche Verzierung an oberbayerischen Bauten seit dem 17. Jahrhundert ständig erneuert wurde und wird, ist die Starnberger *Himmelfahrt Mariae* eines der seltenen eigenständigen Beispiele für die Neuinterpretation des barocken Formenkanons im Zeitalter der Moderne. Geys expressiver Heroismus, der den Gläubigen mit einem geradezu heldischen Heimgang der Gottesmutter konfrontiert, wirkt als stilistischer Fremdkörper im nüchternen Raum – oder umgekehrt: Die sachliche Architektur tritt hinter dem Altarbereich als dem liturgischen Zentrum der Kirche zurück.



8 Josef Bachem: Kath. Kirche St. Konrad, Falkenberg bei Berlin (1939–40).

Zu den eigenartigen Entwicklungen des Heimatstils gehört seine fortschreitende Verallgemeinerung, seine universelle Einsetzbarkeit hin zur Entflechtung der Verbindungen von Heimat, Stil, Region, Tradition und Anwendungszusammenhang. Der Architekt Josef Bachem etwa, der nach dem Ersten Weltkrieg in Berlin und Brandenburg zahlreiche katholische Kirchen entworfen hatte, baute 1939/40 die kleine Kapelle St. Konrad in Falkenberg und brachte spezifisch süddeutsche Elemente ein: weiß geschlämmter Backstein, Schindeldach und Zwiebelhaube (Abb. 8). Die Gotizismen des Inneren, hervorgerufen durch die industriell gefertigte Binderkonstruktion, sind mit dem Motiv einer Holzbalkendecke verschmolzen. Ruth Schaumann, die bereits an der Frankfurter Frauenfriedenskirche beteiligt gewesen war, fertigte die Blätter für Haupt- und Seitenaltäre, indem sie sich an der goldgrundigen Malerei des 14. Jahrhunderts orientierte, zudem eine gewisse Naivität in der Darstellung von Figuren und Perspektive besonders betonte.²⁴ Mystische Innerlichkeit und Volksglaube scheinen unter dem Dach eines ins brandenburgische Exil verpflanzten Heimatstils, die Bedeutung des Katholizismus in der preußischen Diaspora zu unterstreichen, – Stilformen, mit denen auch Bestelmeyer im katholischen Bayern den Protestantismus zu verteidigen suchte.

Schluss

Im Kirchenbau zwischen 1920 bis 1940 lässt sich – wie bei den meisten anderen Baugattungen auch – ein übergreifender geradlinig-logischer Konnex von Ausdruck und Inhalt nicht feststellen. Bezüge werden immer neu verknüpft, Argumente erinnern an Behauptungen, Widersprüche sind zahlreich. Doch gibt es auch Gemeinsamkeiten: Das Mittelalter bildet für die meisten Kirchenbauten die wichtigste historische Bezugsepoche, ähnlich wie noch im 19. Jahrhundert. Allerdings hat sich der Rezeptionsmodus entscheidend gewandelt. Der akademisch-

historistischen Verwissenschaftlichung, die ihren bildhaften Ausdruck in akribisch genauer Imitation von Stil und Form gefunden hatte, ist einem neuroman-tisch-emotionalen Verhältnis gewichen, das die konzeptuelle Erneuerung – von Bauhütte, Handwerk, Volkskunst – suchte. Dem einigenden Blick zurück auf die Errungenschaften der Vergangenheit steht der spaltende Bezug zu den Mitteln der Gegenwart gegenüber – schöpferische Aneignung lässt sich bei den Bauten Dominikus Böhms genauso erkennen wie bei German Bestelmeyer, doch führt das jeweilige Verhältnis zu den Entwicklungen der Gegenwart zu Akzentverschiebungen bei der Rezeption der Tradition.

Folgt man stilistischen Prämissen, so wären der (funktionalistisch-konstruktivistische) Modernist Bartning und der Historist Bestelmeyer die Extrempositionen einer fiktiven Skala, zahlreiche Zwischenformen – das Gros der Bauten – drängelten sich auf den mittleren Plätzen, wo Modernismen historisch überformt oder Historismen modernisiert werden. Aus Sicht der avantgardistischen Architekturgeschichte wäre diese Skala zugleich ein Wertemaßstab. Er wurde – abgesehen von der Tatsache, dass die modernistische Avantgarde als selbstreflexive Erscheinung mit Ausblendungsmechanismen arbeitete – allein deshalb nie aufgestellt, weil er nicht konsequent definierbar gewesen wäre: Herkommers «pfeilerlose Basilika» etwa mag zwar durch die Verwendung zeitgemäßer Baustoffe «modern» erscheinen, ihre konservative Raumdisposition jedoch steht deutlich hinter Johannes van Ackens Forderungen zurück. Aus inhaltlicher Perspektive schließlich verschieben und relativieren sich die Kriterien einer solchen Rangliste endgültig, da die apologetischen Strategien des architekturimmanenten Diskurses mehr (van Acken, Böhm, Bartning) oder weniger (Bestelmeyer, Herkommer) auch in liturgisch-religiöse Überlegungen eingreift. «Bauen» und «Glauben» mochten die Eckpfeiler der Sakralarchitektur auch im frühen 20. Jahrhundert gewesen sein. Doch alle weiteren Aspekte gehörten zu einer höchst umstrittenen Verhandlungsmasse. Diese Erkenntnis hat den Versuch, einheitliche Leitlinien aufzuzeigen, schwierig gemacht, an die Stelle früherer Überblickswerke zur Moderne und ihren Gattungen sind Monographien und Einzelstudien getreten. Ob diese Fragmente am Ende zur notwendigen aktualisierten Rekonstruktion einer kritischen Architekturgeschichte genügen werden, lässt sich derzeit schwer abschätzen.

Anmerkungen

- 1 Gustav Friedrich Hartlaub, «Ethos der neuen Baukunst», in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 1929, S. 273.
- 2 Eine grundlegende Arbeit zum Kirchenbau der Moderne steht nach wie vor aus. Neben Studien zu Rudolf Schwarz, Michael Kurz, Hans Herkommer oder German Bestelmeyer fehlt besonders eine Arbeit zu Otto Bartning. Dominikus Böhm und Clemens Holzmeister haben durch Ausstellungen wieder Aufmerksamkeit gefunden. Einziges Überblickswerk ist der Band Hugo Schnell, *Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Dokumentation, Darstellung, Deutung*, München/Zürich 1973. Für das Fallbeispiel Berlin siehe auch Harold Hamerschank, «Kirchen zwischen 1919 und 1933», in: Peter Güttler (Red.), *Berlin und seine Bauten*, Teil VI, Sakralbauten. Berlin 1997.
- 3 Zu Böhms: August Hoff, Herbert Muck, Raimund Thoma, *Dominikus Böhm*, München/Zürich, 1962. Gesine Stalling, *Studien zu Dominikus Böhm, mit besonderer Berücksichtigung seiner Gotik-Auffassung*, Frankfurt am Main, u. a. 1971 und *Dominikus Böhm, 1880–1955*, hg. v. Wolfgang Voigt und Ingeborg Flagge, Tübingen/Berlin 2005.
- 4 Johannes van Acken, *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum Liturgischen Gesamtkunstwerk*, 2. Aufl., Gladbeck 1923. Zu Böhms *rappel a l'ordre* siehe: Holger Brülls, *Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit*, Berlin 1994, S. 112–113 (Brülls 1994). Hier auch ausführlich zur Mittelalterrezeption in Böhms Werk.
- 5 Heinrich Lützel, *Die christliche Kunst des Abendlandes*, Bonn 1932, S. 225.
- 6 August Hoff, *Dominikus Böhm. Professor an den Kölner Werkschulen*, Berlin/Leipzig/Wien 1930, unpag.
- 7 *Das Zeichenbuch*. 493 Zeichen, wie sie in den frühesten Zeiten, im Altertum, in frühchristlicher Zeit und im Mittelalter gebräuchlich waren. Mit Hilfe von Freunden gesammelt und erläutert von Rudolf Koch, Offenbach am Main 1926.
- 8 Michael Siebenbrodt, *Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft*, Ostfildern 2000, S. 230–231.
- 9 Vgl. etwa das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol, Köln, datiert auf etwa 1300 oder die sog. Pieta Röttgen (1. H. 14. Jh.) im Bonner Landesmuseum befindet. Zur Dombauhütte: Wolfgang Peht, *Die Architektur des Expressionismus*, Ostfildern 1998, S. 96–98. Hier auch Literaturverweise.
- 10 Redlslob beschäftigte sich als Reichskunstwart (1920–1933) mit dem Verhältnis von Volkskunst, Handwerk, Tradition und Moderne. Am differenziertesten treten seine Ergebnisse

- in der Deutschen Volkskunst-Ausstellung Dresden 1929 zutage. Vgl. die gleichnamige Denkschrift, hg. von der Arbeitsgemeinschaft deutsche Handwerkskultur, Dresden 1929. Weiterhin: Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, 2. Aufl., Berlin 1930, S. 198–199.
- 11 Auf der Binderkonstruktion basiert das Konzept der 49 Notkirchen, das Otto Bartning nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte.
 - 12 Als eindrucksvolles Beispiel der «pfeilerlosen Basilika» sei an dieser Stelle die Herz-Jesu-Kirche in Leipzig-Gohlis von Hans Heinrich Grotjahn (1930–32) genannt.
 - 13 Beide Zitate aus: *Hans Herkommer*. Neue Werkkunst. Berlin/Leipzig/Wien 1930, S. XII.
 - 14 Regina Heyder: «Ein «steingewordenes Friedensgebet». Die Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main», in: *Katholikinnen und Moderne. Katholische Frauenbewegung zwischen Tradition und Emanzipation*, hg. v. Gisela Muschiol, Münster 2003, S. 121–142. Auftraggeber des Frankfurter Baus, der als Kriegergedächtniskirche fungiert, war der Katholische Deutsche Frauenbund mit seiner engagierten Vorsitzenden Hedwig Dransfeld. Der Gedanke eines spezifisch weiblichen Totengedenkens findet seinen Ausdruck in der Krypta unter dem Altarraum, wo die Pietà der Dichterin und Bildhauerin Ruth Schaumann in den Mittelpunkt gerückt ist. Schaumann griff in Form, Typus und Ausstrahlung auf die süddeutschen Andachtsbilder des frühen 14. Jahrhunderts zurück, die vor allem für Frauenklöster angefertigt worden waren. Zur Marienfigur am Portal zeitgenössisch in: *Bauwelt*, H. 28, 1932, S. 691–692.
 - 15 Evangelische Kirchenbauten. Text des Kundendienstes Dresden für die Ausstellung *Kirchliche Kunst der Gegenwart*, hg. v. Hans Herkommer. Stuttgart 1930, S. 33.
 - 16 Hierzu allgemein in: *Geschichte des protestantischen Kirchenbaus*, hg. v. Klaus Raschok u. Reiner Sörries, Erlangen 1994 und Eva-Maria Seng, *Der evangelische Kirchenbau im 19. Jahrhundert. Die Eisenacher Bewegung und der Architekt Christian Friedrich von Leins*, Tübingen 1995. Die Kirchenbautage werden bis heute fortgesetzt, ihre Ergebnisse zeigen weiterhin die Schwierigkeiten im Umgang mit Tradition und Emanzipation. Vgl. etwa: *Bauen für die Gemeinde von morgen. Evangelische Kirchenbautage in Darmstadt 1969*, hg. v. Hartmut Johnsen, Hamburg 1969.
 - 17 *Die Gustav-Adolf-Kirche in Berlin-Charlottenburg. Baubericht*, Berlin 1934, S. 16. Zum Essener Bau: *Kunst und Kirche*, H. 4, 1930, S. 99–118. Weiterhin: Hans K.F. Mayer, *Der Baumeister Otto Bartning und die Wiederentdeckung des Raumes*, Heidelberg 1951.
 - 18 Lediglich die parabelförmige *Stahlkirche*

auf der Kölner Ausstellung *Pressa* (1928) schien durch den blauen, von dünnen Eisenträgern fixierten Glasvorhang noch historische Bezüge zu verarbeiten, indem sie Assoziationen an die Sainte Chapelle und den Chor des Aachener Münsters aufrief.

19 Ausspruch Bestelmeyers, zitiert durch Wilhelm Kreis, «Nachruf German Bestmeyer», in: *Die Kunst im Deutschen Reich, Beilage Architektur*, Oktober 1942, S. 187. Siehe auch Bestelmeyers Vortrag vor dem «Kampfbund der deutschen Architekten und Ingenieure» mit dem Titel «Kampf um die neue Sachlichkeit», zusammengefaßt als Aufmacher der *Deutschen Bauhütte*, H. 6, 1932. Zu Bestelmeyers Kirchen zeitgenössisch in Hans Kiener, *Kunstabstrachtungen. Ausgewählte Aufsätze*, München 1937. Weiterhin: Brülls 1994 (wie Anm. 4) und Florian Koch, *German Bestmeyer 1874–1942, Architekt. Tradition als Illusion der Permanenz. Der süddeutsche Kirchenbau. Romantisch-retrospektiver Traditionalismus im Sakralbau der zwanziger und dreißiger Jahre*, München 1999.

20 Ein markantes Beispiel bilden Robert Vorhoelzers traditionsverbundene Postbauten in den ländlichen Regionen; siehe hierzu: *Robert Vorhoelzer – ein Architektenleben. Die klassische Moderne der Post*, hg. v. Florian Aicher u. Uwe Drepper, München 1990.

21 Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, 2. Aufl., Berlin 1930, S. 198–199. Daraus auch das folgende Zitat. Platz bezog sich nicht in erster Linie auf Volkskunst, sondern auf die Mosaik- und Glasarbeiten eines Jan Thorn-Prikker. Die Analogie sei an dieser Stelle dennoch erlaubt.

22 Wolfgang Brenner, *Walther Rathenau. Deutscher und Jude*, München/Zürich 2005, S. 267–276, S. 287–289.

23 Ulrike Laible, *Bauen für die Kirche. Der Architekt Michael Kurz, 1876–1957*, Berlin 2003, S. 94–96 und 264–265.

24 *Josef Bachem. Neue Werkkunst*. Neu hg. v. Roland Jaeger. Berlin 1998.