

Holger Brülls

## »Deutsche Gotteshäuser« – Kirchenbau im Nationalsozialismus: ein unterschlagenes Kapitel der deutschen Architekturgeschichte

Wer Macht hat, baut, nicht zu klein und nicht zu knapp. Im »Dritten Reich« taten das außer dem nationalsozialistischen Staat, den ihm gleichgeschalteten Institutionen und Verbänden und der Wirtschaft auch zwei Körperschaften, denen man monumentale Selbstdarstellung unter solchen politischen Verhältnissen bisher gar nicht zutrauen mochte: die beiden großen christlichen Kirchen. Rolf Hochhuth erschien diese bis heute nicht allgemein registrierte Tatsache so bedeutsam, daß er sie 1963 an den Anfang seines Dramas »Der Stellvertreter« rückte. »Und während sich die Zahl unserer Kirchen immerhin erhöht hat«, stellt da der päpstliche Nuntius halb zufrieden, halb entsetzt fest, »gibt es nun keine einzige Synagoge mehr.«<sup>1</sup>

Tatsächlich wurde die Bautätigkeit der katholischen Diözesen und der protestantischen Landeskirchen nach 1933 nicht, wie man mit Blick auf die unbestreitbar destruktive Kirchenpolitik des NS-Regimes glauben möchte, systematisch eingedämmt. Im Zuge der wirtschaftlichen Konsolidierung stieg sie in einigen Regionen sogar deutlich an.<sup>2</sup> Prominente Architekten, die bereits in der Weimarer Republik als Kirchenbauer hervorgetreten waren – genannt seien nur Dominikus Böhm, Otto Bartning, German Bestelmeyer, Albert Boßlet, Clemens Holzmeister – konnten sich auch unter der NS-Herrschaft weiterhin ausgiebig auf diesem Gebiet betätigen. Das stilistische Spektrum der Sakralarchitektur verengte sich allerdings auf einen Traditionalismus, der unter dem Motto des »bodenständigen Bauens« an historischen und regional differenzierten Bauformen orientiert war und aus programmatischen Gründen vor allem einem mittelalterlichen Stil zu neuer Aktualität verhalf: der Romanik.

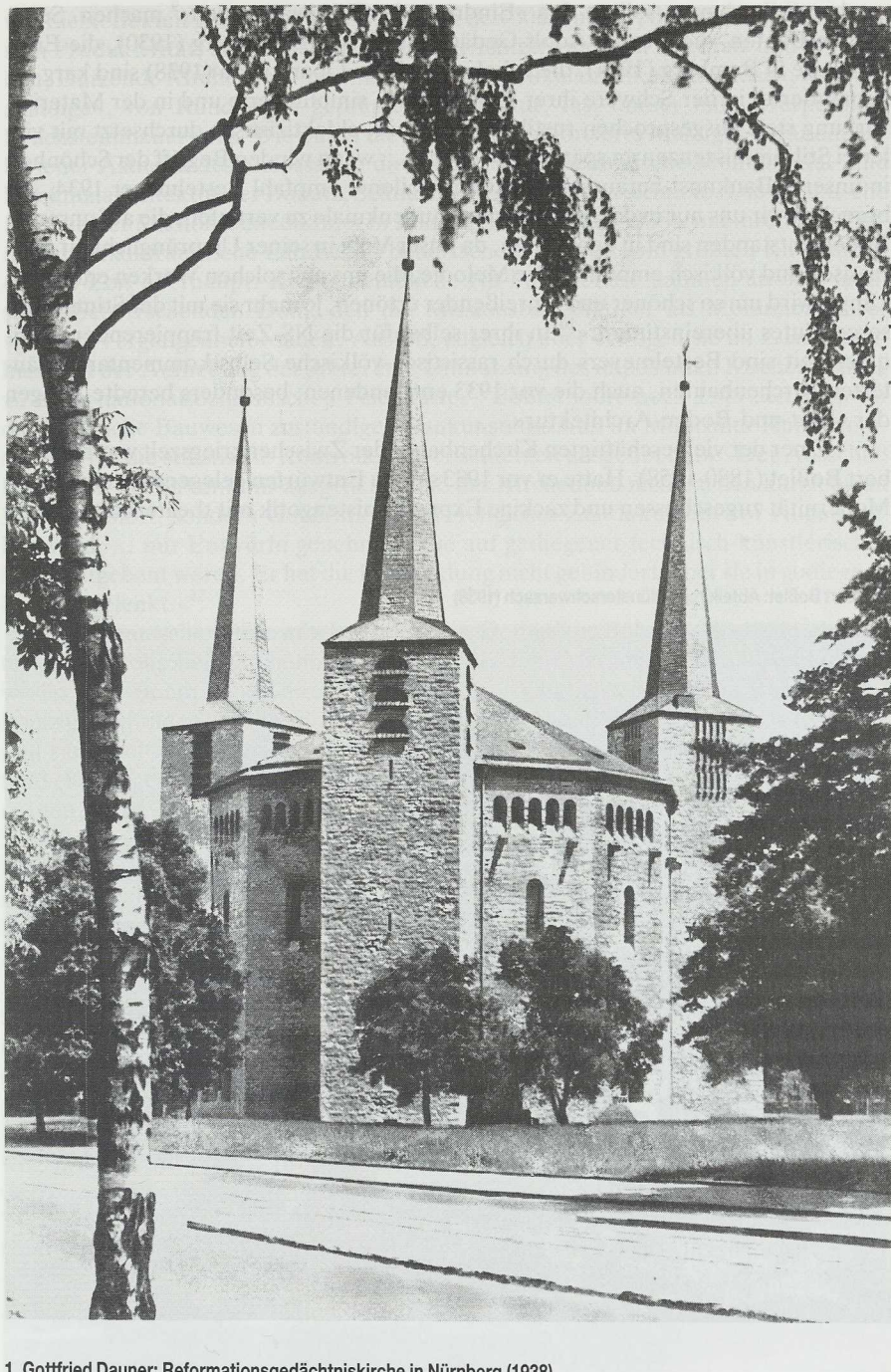
Die rege und in nicht wenigen Fällen sogar ausgesprochen imposante Bautätigkeit beider Kirchen paßt nicht recht zum heroischen Bild des »Kirchenkampfes«, das eine tendenziöse Kirchengeschichtsschreibung nach dem Zweiten Weltkrieg malte, und in dem eine vom nationalsozialistischen »Antichristen« zunächst bedrängte und schließlich offen bedrohte ecclesia pressa die moralisch schattenlose Hauptfigur war. Die architekturhistorische Literatur, wenn sie sich dem Thema Kirchenbau überhaupt zuwandte, konzentrierte sich auf den experimentellen Sakralbau der 1920er und frühen 1930er Jahre und auf den Nachkriegskirchenbau der Bundesrepublik, so daß zuweilen der Eindruck entstand, nach 1933 seien überhaupt keine Kirchen mehr gebaut worden. Dies war natürlich nicht der Fall. Die damals entstandenen Bauten befürben aber einer sehr differenzierten Deutung. Diese darf sich nicht damit begnügen, die augenfälligen stilistischen Gemeinsamkeiten mit dem staatsoffiziellen Traditionalismus der »Blut-und-Boden-Architektur« festzustellen, um daraus den ideologiekritischen Kurzschluß einer vollständigen kulturpolitischen Gleichschaltung zwischen Kirche und Staat in Kunst-Fragen zu ziehen. Allerdings gibt der kirchliche Monumentalismus der NS-Zeit auch keinen Anlaß zu pauschaler historischer Schmeichelei, etwa in dem Sinne, daß »das Christentum in jener Zeit der wahre Träger geistiger Größe«, daß deshalb die Monumentalität der zeitgenössischen Kirchenkunst »innerlich berechtigt« und mit der »offiziellen Parteikunst« nur dadurch verbunden gewesen sei, »daß man auf Größe nicht verzichten wollte.«<sup>3</sup> Die stilistische

Verwandtschaft staatlicher und kirchlicher Repräsentationsarchitektur in der NS-Zeit verlangt vielmehr vom Interpreten den Sinn fürs Doppeldeutige, denn die Bau- und Kunstpolitik der Kirchen war nach 1933 gleichermaßen geprägt von Anpassung und Widersetzlichkeit.

### *»Christlich und deutsch«: eine zweite Neuromanik*

1938 wurde in Nürnberg, der »Stadt der Reichsparteitage«, die Reformationsgedächtniskirche eingeweiht. Der nationalsozialistische Nürnberger Oberbürgermeister Willi Liebel hatte 1933 einen Architekten-Wettbewerb initiiert, die geplante Kirche war als »sinnfälliger Ausdruck des neuen Reiches und der neuen Zeit auch innerhalb der evangelischen Kirche unter der Herrschaft des Reichskanzlers Adolf Hitler«<sup>4</sup> gedacht. Der bis dahin gänzlich unbekannt junge Architekt Gottfried Dauner errichtete einen gewaltigen Zentralbau auf zwölfeckigem Grundriß, ausgeführt in Bruchsteinquadern und umstanden von drei hohen Türmen, die wie Bollwerke in ihre Umgebung vorstoßen, eine Architektur von bedrängender, geradezu militanter Monumentalität. Die Kirche geriet zum Idealtyp einer »großstädtischen Repräsentationskirche«, wie ihn Wilfried Wendland in dem programmatischen Bildband »Die Kunst der Kirchen« 1940 propagierte.<sup>5</sup> Der karge Rundbogenstil des Baus erinnert an die Sakralarchitektur des frühen Mittelalters. Die Kirche sieht aus wie eine Burg, und als Symbol geistiger Kriegführung ist sie auch gedacht. Nach den Worten des Architekten sollte der Bau »zu einem wuchtigen, trutzigen Gedächtnismal der Reformation und gleichzeitig Ausdruck unserer heutigen, herben, kämpferisch-heldischen Zeit«<sup>6</sup> werden. Das war eine Paraphrase auf die Kunst- und Geschichtsauffassung Hitlers, der auf dem Nürnberger Reichsparteitag 1933 verkündet hatte, es sei »kein Wunder, daß jedes politisch heroische Zeitalter in seiner Kunst sofort die Brücke sucht zu einer nicht minder heroischen Vergangenheit.«<sup>7</sup> Suchte die NS-Propaganda-Architektur aus diesem Grund Anschluß an die griechische und römische Antike, so machte der programmatische Rückschritt beim Kirchenbau schon vorher halt: im christlichen Mittelalter. Dieses hatte natürlich schon lange vor 1933 als unangefochtenes Vorbild für sakrale Baukunst der Gegenwart gegolten, an dem kein Kirchenbauer vorbei kam.

German Bestelmeyer (1872-1942), Dauners Lehrer, Rektor der Münchener Technischen Universität, 1935 von Goebbels zum »Reichskultursenator« gekürt und in diesem Gremium neben NS-Hofkünstlern wie Arno Breker, Adolf Ziegler und Wilhelm Kreis plaziert, zählte den Kirchenbau zu seinen Haupt- und Lieblingsaufgaben. Anders als etwa Architekten wie Böhm und Bartning, die als die wichtigsten Kirchenbauer jener Zeit in den 1920er Jahren folgenreiche Architekturexperimente unternommen hatten, baute Bestelmeyer absichtsvoll altertümlich und erklärtermaßen unoriginell. Das Neue Bauen und den Expressionismus attackierte er zeitig wegen ihrer »krampfhaften Formen« und »seelenlosen Bauten«, die sie in ihrem »Vernichtungskampf gegen jede Tradition« errichtet hätten. Die reformerische Vorstellung von »Neuer Sachlichkeit«, von einer mehr funktional als traditionell gebundenen Architektur, die ohne Ornamente auskommen wollte, galt bei ihm als Anmaßung: »Die neue Sachlichkeit! Als ob man die alte Sachlichkeit übertrumpfen wollte. Die alte Baukunst war immer sachlich ...«<sup>8</sup> Die Kirchen, die Bestelmeyer in historisie-



1 Gottfried Dauner: Reformationsgedächtniskirche in Nürnberg (1938)

rendem Stil erbaute, sollten den »Eindruck des Ewigwährenden«<sup>9</sup> machen. Seine großen Bauten, die Gustav-Adolf-Gedächtniskirche in Nürnberg (1930), die Erlöserkirche in Bamberg (1934), die Jakobuskirche in Oberkotzau (1938) sind karg ornamentierte, in der Schwere ihrer Proportionen simplifizierte und in der Materialwirkung stets ausgesprochen rustikale Romanik, eklektizistisch durchsetzt mit vielerlei Stilreminiszenzen an spätere Epochen. »... wenn wir den Begriff der Schönheit in unserer Baukunst herauskristallisieren wollen«, empfahl Bestelmeyer 1934, »so brauchen wir uns nur in das Studium der Baudenkmale zu vertiefen, die auf unserem Boden entstanden sind in den Zeiten, da unser Volk in seiner Ursprünglichkeit noch rassisch und völkisch empfand. Die Melodie, die uns aus solchen Werken entgegenklingt, wird um so schöner und hinreißender ertönen, je mehr sie mit der Stimme unseres Blutes übereinstimmt.«<sup>10</sup> In ihrer selbst für die NS-Zeit frappierenden Antiquiertheit sind Bestelmeyers durch rassistisch-völkische Selbstkommentare erläuterten Kirchenbauten, auch die vor 1933 entstandenen, besonders beredte Zeugen der »Blut-und-Boden-Architektur«.

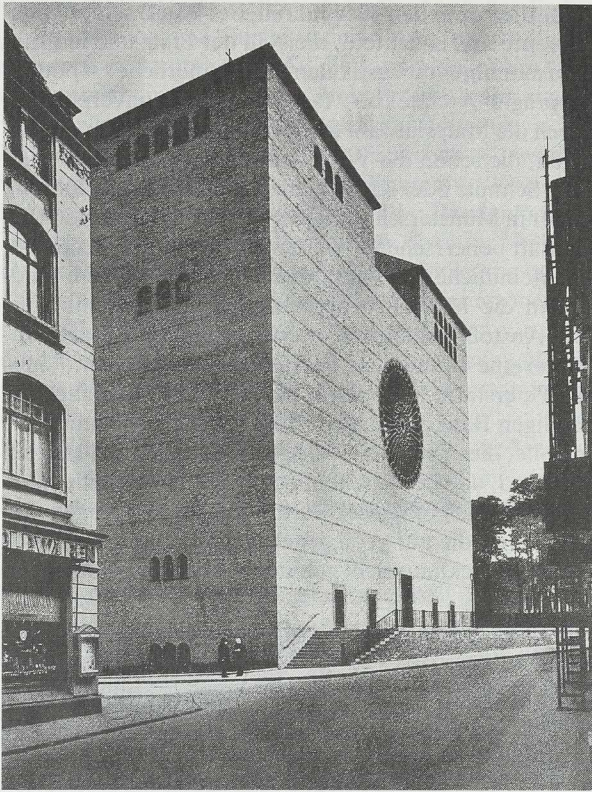
Einer der vielbeschäftigten Kirchenbauer der Zwischenkriegszeit war auch Albert Boßlet (1880-1958). Hatte er vor 1933 seinen Entwürfen gelegentlich eine Dosis Modernität zugeschossen und zackige Expressionistengotik mit theaterhaft indirek-

2 Albert Boßlet: Abteikirche Münsterschwarzach (1938)



ten Lichteffekten gebaut, so unterließ er in den 30er Jahren, der Phase seiner höchsten Produktivität, alle Experimente und errichtete, meist in der Pfalz und in Franken, Dutzende Kirchen in einem monumental-rustikalen Stil, »bäuerliche«, »bodenständige«, von Rundbögen geprägte Architektur, fast immer mit unverputztem Bruchsteinmauerwerk. Die durch die Materialwahl forcierte Massigkeit war ein Erbe jener Ästhetik des Kolossalen, die schon die Wilhelminische Monumental- und Denkmalarchitektur der Bonatz, Schmitz oder Kreis kennzeichnete. Die gigantische Basilika der Missionsbenediktiner in Münsterschwarzach (1938), mit ihren vier Türmen die mainfränkische Landschaft beherrschend, wurde zum größten Kirchenbau der NS-Zeit überhaupt. Kirchenfeindliche NS-Funktionäre nahmen an dem landschaftsbeherrschenden Dom, den die Missionsbenediktiner als Monument ihrer »großen Vergangenheit« sahen, Anstoß, zugleich aber erwogen sie im Zusammenhang mit der Aufhebung der Abtei eine Umnutzung des imposanten Kirchenraumes zu einer nationalsozialistischen Feierstätte.<sup>11</sup> Boßlet lobte noch 1945 den auch für das kirchliche Bauwesen zuständigen Baukunstauschuß im Münchner Kultusministerium für die stilistische Kontrolle, die er seinerzeit ausgeübt hatte. Der Ausschuß habe »von der Erkenntnis ausgehend, daß der Kirchenbau nicht zu den kurzlebigen Bauten gehört, sondern Generationen als religiöses Zeitdokument vor Augen stehen wird, ... nur Entwürfe genehmigt, die auf gediegener technisch-künstlerischer Basis aufgebaut waren. Er hat die Entwicklung nicht gehindert, aber sie in gediegene Bahnen gelenkt.«<sup>12</sup>

»Romanisch« wurde mit der Zeit selbst Dominikus Böhm (1880-1955), der unter den katholischen Kirchenbauern der 1920er Jahre der ideenreichste Neuerer gewesen war. Böhm gehörte zu jenen genialen Eklektizisten, die wie Behrens und Poelzig alle Stile, ob Expressionismus, Heimatstil oder Funktionalismus, »konnten« und sie simultan, bisweilen an einem einzigen Bau, verwendeten. In der NS-Zeit fand er Gelegenheit, als freischaffender Architekt seine größten Sakralbauten zu errichten, so St. Engelbert in Essen (1936), Heilig-Kreuz in Dülmen (1936) und St. Wolfgang in Regensburg (1940). Die Essener Kirche ist ein verklärter Stahlskelettbau von kubistischer Kantigkeit. Der Expansionismus Böhmischer Architektur, ihre fast schon hypertrophe Klotzigkeit, ist ein Reflex der expressionistischen Baukunst, sie beeindruckt und befremdet darin noch heute. Die sparsamen historischen Zitate, die runden Bögen und die pittoresken Maßwerkrosetten, die an kaum einem Böhmschen Kirchenbau fehlen, entfalten in diesem modernen Kontext eine geradezu plakative Wirkung. Es ist dieser Expressionismus der Proportion, der Böhm romanisierenden Bauten ihr unverwechselbares Gepräge gibt und sie von den klassisch-konventionell proportionierten Entwürfen der Bestelmeyer und Boßlet als originell unterscheidet. Dominikus Böhm gelang es denn auch, in seinen sakralen Entwürfen Elemente des Neuen Bauens und des Expressionismus über die NS-Zeit hinwegzuretten. Als schöpferischer Eklektizist par excellence hatte er sich in der Stilwahl seiner Kirchenbauten auch vor 1933 nie eindeutig festgelegt. Das »saudumme Wort Stil«<sup>13</sup> galt ihm ohnehin als kunstwidrige Fiktion konservativer Kunstkontrolleure, und so baute Böhm unter den neuen Machthabern einfach in einem halb historischen, halb modernen Stil weiter, den er schon vorher kultiviert hatte und der jetzt am wenigsten anstößig erschien.



### *Neues Mittelalter*

Ästhetisch und ideologisch ist die Romanik in den 1930er Jahren kaum weniger aktuell, als sie es im Wilhelminischen Kaiserreich gewesen war. »Wir freuen uns der wuchtigen romanischen Bauten als der monumentalen Denkmäler eines kraftvollen Germanentums«<sup>14</sup>, schwärmte Albert Boßlet 1929 und setzte damit den deutschnationalen Mittelalter-Enthusiasmus des 19. Jahrhunderts fort. In der NS-Zeit werden diese Anschauungen in zunehmendem Maße durch militaristische Untertöne ergänzt. Für Wilhelm Pinder, der als Kunsthistoriker in der ideologischen Aktualisierung vergangener Kunstepochen eines seiner Hauptanliegen sah, ist sakrale Baukunst Kriegskunst: »Und immer blieb der deutsche Kirchenbau am stärksten er selbst, wo er ... in Kampfesstellung stand, wie gewappnet, Gesicht nach dem Feinde.«<sup>15</sup> Paul Schultze-Naumburg gar sah im romanischen Stil Anlagen zum Ausdruck gebracht, »die von jeher zu den hervorragenden Eigenschaften der nordischen Rasse gehört hatten: jene stahlharte Kraft und Unerbittlichkeit, die neben der kühlen Logik der römischen Grundformen doch immer noch genug von einem starren Eigen-

sinn und einer seltsamen Phantastik zeugte, von der in den Bauten Roms nichts zu finden ist, bei denen eine jede Rechnung ohne Bruch aufgeht.«<sup>16</sup>

Die eher kontemplative Architekturprogrammatik christlicher Autoren, die ihrerseits ein »neues Mittelalter« herbeisehnten, distanzierte sich von dieser Stilpsychologie und spannte sie doch in mancher Hinsicht auch fort. Es fand ein ideologischer Abgrenzungs- und Annäherungsprozeß statt, der zwangsläufig im Gedankengebäude der nationalsozialistischen Ideologie oder doch in seiner unmittelbaren Nachbarschaft enden mußte. Die Verherrlichung des christlichen Mittelalters, seiner Kunst, seiner religiösen Kultur und vor allem seiner autoritär-hierarchischen Gesellschaftsordnung, war seit dem 19. Jahrhundert in christlich-konservativen Kreisen ohnehin fraglose Konvention. Der katholische Priester Johannes van Aken, als Kunstschriftsteller in den 1920er Jahren ein verdienstvoller Förderer moderner Kirchenkunst, zudem in Architektenkreisen viel gelesener Theoretiker des »christozentrischen Gesamtkunstwerkes«<sup>17</sup>, sprach mit Anspielung auf die Gegenwart des Jahres 1937 von »wesensverwandten Zeitaltern«, auf die sich die neue kirchliche Kunst beziehen möge und beschwor die »männliche, heroische Weltanschauung« des Mittelalters: »Wenn wir also Kirchen bauen, müssen sie ... den Geist jener Frühzeit atmen, das ist der Geist völliger Hingabe der Gemeinschaft an das Wesenhafte des Christentums und des Deutschtums zugleich.«<sup>18</sup>

Van Aken war ein eifriger Verehrer und Förderer Dominikus Böhms. Seine Aktivitäten gehören in den geistesgeschichtlichen Kontext der »Liturgischen Bewegung«, die als antimoderne religiöse Erneuerungsbewegung in katholischen und protestantischen Kreisen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts Gegensäkularisation betrieb, das ganze Leben als Liturgie, als Gottesdienst verstanden wissen wollte und anspruchsvoll gestalteten Gottesdiensten in entsprechendem architektonischen Rahmen eine Schlüsselfunktion bei der Remissionierung der verweltlichten modernen Gesellschaft beimaß. Klerikalfaschistisch zugespitzt wurde der Lobpreis des christlichen Mittelalters von dem Maria Laacher Abt Ildefons Herwegen, einem der führenden Köpfe der Liturgischen Bewegung. Christliche »Gemeinschaftskunst«, wie Herwegen sie verstand, basierte auf einem totalitären Staats- und Kirchenbegriff: »Was auf religiösem Gebiet die Liturgische Bewegung ist«, so Herwegen 1933, »ist auf politischem Gebiet der Faschismus. ... Sagen wir ein rückhaltloses Ja zu dem neuen soziologischen Gebilde des totalen Staates, das durchaus analog gedacht ist dem Aufbau der Kirche.«<sup>19</sup>

Das Anliegen der Liturgischen Bewegung war also ein gleichermaßen ästhetisierter wie politisierter Kult mit utopischem Symbolgehalt. Vor dem Hintergrund dieser totalitären Ideen erscheinen die damals gebauten romanisierenden Kirchen als »Weltanschauungsarchitektur«, die den universalen Geltungsanspruch der christlichen Religion ebenso rigoros vorträgt wie die Propagandaarchitektur des NS-Staates die Ideologie der NSDAP. Daß zwischen kirchlicher und staatlicher Propagandaarchitektur im Hinblick auf den Ausschließlichkeitsanspruch der jeweiligen »Weltanschauung« ein Konkurrenzverhältnis entstehen mußte, war unvermeidlich. Die großen archaisierenden Kirchenbauten wurden zu Monumenten dieser Konkurrenz.

Im Schaffen von Architekten, die wie Böhm vor 1933 Anhänger des Neuen Bauens waren, machte sich mit Hitlers Machtergreifung ein deutlicher Stilknick bemerkbar. Sie konnten unter den neuen Reglements nicht mehr so bauen wie bisher. Im Vergleich mit Kirchenbauern, die sich wie Bestelmeyer oder Boßlet vorbehaltlos zur Vorbildlichkeit der mittelalterlichen Architektur bekannten und entsprechend rückwärtsgewandte Entwürfe mit unmißverständlichen Stilzitaten lieferten, arbeitete ein Architekt wie Otto Bartning sparsamer mit traditionellen Stilelementen. Ein wichtiges Beispiel dafür ist seine Markus-Kirche in Karlsruhe (1935). Die nüchterne Stahlbetonskelettkonstruktion erscheint mit Stahlbetonstützen als äußerer und innerer Wandgliederung wie eine Modernisierung des von Weinbrenner beherrschten Klassizismus am Ort. Ihrer gestalterischen Machart nach ist Bartnings Kirche aber ein ganz ingenieurmäßig gedachter Skelettbau und darin seiner berühmten Stahlkirche auf der Kölner Pressa-Ausstellung oder seiner Gustav-Adolf-Kirche in Berlin-Charlottenburg (1933 fertiggestellt) immer noch näher als den gleichzeitig entstehenden historisierenden Kirchenbauten anderer Architekten. Von seiten der örtlichen Gauleitung wurden Bartnings Bau »undeutscher Internationalismus, marxistische Gesinnung« und »Fabrikhallen-Charakter« vorgeworfen. Der Architekt hingegen betrieb sich – mit Erfolg! – darauf, »in der Gestaltung des Äußeren der Kirche nicht aus dem durch den Weinbrenner-Stil geprägten Karlsruher Rahmen zu fallen.«<sup>20</sup> Der Ruf des Architekten als avantgardistischer Vertreter modernen Kirchenbaus war offensichtlich eher Stein des Anstoßes als der Bau selbst, der sich raffiniert mit den regionalistischen Doktrinen des »bodenständigen Bauens« arrangierte und doch überzeugend modern blieb.

Die konservative Kehrtwende zum sogenannten »bodenständigen Bauen«, zum »Heimatschutzstil« ist bei den Ex-Modernisten unter den Kirchenbauern der Zwischenkriegszeit ein Tribut an die Baupolitik des NS-Staates. Dieser formulierte zwar keine Stilvorschriften, legte aber 1936 per Verordnung fest, daß alle Bauten »Ausdruck anständiger Baugesinnung und werkgerechter Durchbildung sind und sich der Umgebung einwandfrei einfügen.«<sup>21</sup> Die Bestimmungen pochten auf Einhaltung »der Richtlinien deutscher Kultur und Baugesinnung«<sup>22</sup>, die freilich nirgends kodifiziert waren. Die Verordnung war ein ästhetischer Gummiparagraph und schuf den bauaufsichtführenden Behörden einen nach schikanösem Belieben erweiterten Entscheidungsspielraum bei der Einflußnahme auf gestalterische Entscheidungen. Für Auftraggeber und Architekten war die Verordnung eine unmißverständliche Warnung, nur ja nicht zu modern zu werden und sich stilistisch in den Grenzen des »bodenständigen Bauens« aufzuhalten.

Weil nun »bodenständiges Bauen« nichts weiter bedeutete, als mehr oder weniger plakativ zur Schau getragene Traditionsbindung, die gleichwohl Raum ließ für allerlei Modernismen, war der Kirchenbau der NS-Zeit durch einen in diesem Sinne bornierten Pluralismus geprägt. Außer den vorherrschenden Romanikvariationen und dem in Bartnings Bau zum Tragen kommenden Neoklassizismus gab es auch neobarocke Tendenzen. Gerhard Langmaack etwa errichtete 1936 im schlesischen Altenlohm eine Kirche, deren Äußeres mit der auffälligen Schweif- und Zwiebelhaube an die barocke Architekturtradition der schlesischen Holzkirchen anknüpfte. Innen erwartete den Besucher eine Art Stabkirchenarchitektur mit viel zünftig bear-



beitetem Holz. Langmaacks Altenlohmer Kirche zeigt, was ein »bodenständiger« und zugleich »völkischer« Kirchenbau ist. Kirchenbau bedeutete dem Architekten, der sich in den 1950er Jahren in Norddeutschland durch außerordentlich kühne, heute geradezu modisch erscheinende Kirchenbauten hervortat, »die zur Sichtbarkeit erhobene Wesenheit der Landschaft und des Volkstums.«<sup>23</sup>

### *Antimoderne Propaganda gegen neue Kirchen(bau)kunst vor und nach 1933*

Es war die Ideologie der »Einheit«, die das Mittelalter so attraktiv für die konservativen Kunst-Ideologen machte. Der »christliche Universalismus des Mittelalters«, schwärmte 1940 Conrad Gröber, Kunstbeauftragter des Deutschen Episkopats, »faßte alle Einzelbereiche des Lebens in eine wohlgeordnete Einheit zusammen.«<sup>24</sup> Der einheitliche Stil der neuen Kirchen sollte dementsprechend zum künstlerischen Signal für den utopisch in Aussicht genommenen Gesellschaftszustand totaler Harmonie werden. Der romantisch verdrehte Blick auf das Mittelalter bot dabei die historische Bestätigung für die Machbarkeit dieser totalitären Einheits-Utopie.

Im Hinblick auf die grundsätzlich negative Einschätzung der modernen Kunst und Architektur hatte es zwischen Kunstrichtern des völkisch-reaktionären Lagers und amtskirchlichen Würdenträgern bereits Einklang gegeben, bevor konservative Stilregeln 1933 baupolitisch sanktioniert wurden. Christliche Kunst hatte nach Gröbers Überzeugung stets »Antibolschewismus ausgeprägtester Art«<sup>25</sup> zu sein. Die »wuchtige Keckheit und Absonderlichkeit«<sup>26</sup> mancher neuer Kirche erschien aus seinem Blickwinkel notwendigerweise als Generalangriff auf die christlich-totalitäre Einheit der Weltanschauung, die durch jede individuelle Abweichung potentiell untergraben wurde. »Es ist ... nicht angängig«, war 1933 der Deutschen Kulturwacht – ganz in Übereinstimmung mit den kirchlichen Gegnern der »subjektivistischen« Moderne – zu entnehmen, »daß der Architekt *seine* jeweilige Auffassung in kulturellen Dingen zum Besten gibt und um sie herum ein Gebilde formt, von dem er verlangt, daß man sich daran gewöhne, und an seiner eigenen eingebildeten Größe geistig emporranke. Solche ›intellektualisierten Architekten‹ ... sind durch Künstler zu ersetzen, die, bei tiefster Einfühlung in christliche Tradition auf deutscher Erde, imstande sind, dem Gemeinschaftsgedanken sichtbaren Ausdruck zu verleihen.«<sup>27</sup> Der antimoderne Affront gegen »Subjektivismus« und »Individualismus« war also der ideologische Treffpunkt zwischen kirchlichem Konservatismus und Nationalsozialismus, nicht nur auf dem Felde der Kunst, sondern in allen Lebensbereichen.

Allé Architekturexperimente waren mit dem Jahr 1933 endgültig vorbei. »Es ist nun, Gott sei Dank, die Zeit wieder gekommen, in der man ehrlich und gerade heraus sogenannte kirchliche Bauten, die aber in Wirklichkeit gar nichts damit zu tun haben, zurückweisen darf, denn Silos, kubische Steinkästen, bizarre Glockentürme, die niemand als solche erkennt, Gewächshäuser aus Glas, Baracken, Stallgebäude, Magazine usw. haben mit dem Begriff des ›deutschen‹ Gotteshauses nichts zu tun, und wir müssen uns unserer Zeit schämen, daß man es so lange wagen durfte, dem Volke solche Mißgestaltungen als Kirchen vorzusetzen und es in seinem schlichten und einfältigen Sinn zu verwirren. Auch die geistlichen Herren sind nicht schuldlos hieran. ... Wir betrachten es als unsere ganz besondere Pflicht, daran mitzuarbeiten, die deutsche Kirchenbaukunst, wie sie vordem war und jahrhundertlang ruhm-

voll bestand, wiedererstehen zu lassen.«<sup>28</sup> Diese in konservativen Kirchenkreisen übliche Auffassung fand ihre parteioffizielle Bestätigung im »Völkischen Beobachter«, der lange vor 1933 die moderne Kirchenbaukunst aufs Korn genommen hatte. Im kirchlichen Bereich gebe es zuhauf »undeutsche Bauerzeugnisse«, der Kirchenbau drohe zum »Tummelplatz bolschewistischer Bauideen« zu werden und sei wie fast die ganze Kultur »verjudet«.<sup>29</sup> Naturgemäß war der Blick konservativ-reaktionärer Kritiker auf die wenigen spektakulären Experimentalbauten der späten 1920er Jahre fixiert. In seiner ganzen Breite gesehen, bot der Kirchenbau nämlich auch in den 1920er Jahren ein traditionsverhaftetes Bild, und Experimente waren schon damals umstrittene Ausnahmen gewesen.

### *Der Kirchenbau in der Hierarchie der Stile nach 1933*

Es ist keineswegs verwunderlich, daß der NS-Staat den Kirchen als seinen stärksten ideologischen Konkurrenten bis zu seinem Untergang erlaubte, durch repräsentative Großbauten missionarisch werbend in Erscheinung zu treten. Solche taktische Toleranz erwies sich als notwendig, wenn die NSDAP mit ihrem programmatischen Bekenntnis zum sogenannten »positiven Christentum« in Kirchenkreisen akzeptabel bleiben wollte. Die Forderung, Kirchenbauten müßten »von ihren nur noch historisch begründeten, anspruchsvollen Formen zurücktreten ... in eine bescheidenere Rolle, die ihrer Restbedeutung entspricht«<sup>30</sup>, war nur gelegentlich aus radikal christentumsfeindlichen NS-Kreisen zu vernehmen. Die Genehmigung, ja selbst die tatkräftige Unterstützung von Kirchenbauten war im Gegensatz dazu ein wichtiger Bestandteil der kulturpolitischen Diplomatie des NS-Staates gegenüber den Kirchen, hatte sich doch Hitler mit seiner Regierungserklärung vom 23. März 1933 zum »aufrichtigen Zusammenleben zwischen Kirche und Staat« bekannt und beide christlichen Konfessionen als »wichtigste Faktoren der Erhaltung unseres Volkstums«<sup>31</sup> umworben, so daß die Widerspenstigkeit gegen den »totalen Staat« deutlich nachließ.

So fügten sich Kirchenbau und Kirchenkunst, von kirchlichen Kunstwärrern auch vor 1933 schon antimodern zensiert, zwanglos in das eingengegte Spektrum ideologisch akzeptierter Architekturrichtungen. Im »Jahrbuch für christliche Kunst« war 1939 zu lesen: »Die Architektur als ›mater artium‹ ist heute wieder an die führende Stelle gerückt. Wie das Volk in den Großbauten des Staates, so will sich auch die kirchliche Gemeinschaft in den Gotteshäusern verkörpert sehen. Freilich ist hier die Repräsentation nicht ihr erster Sinn. Das Lob Gottes zu verkünden, ist im Kirchenbau die ›Mutter der Künste‹ berufen: Das war immer ihr erhabenstes Ziel.«<sup>32</sup> Den überaus subtilen Oppositionscharakter der nicht heidnisch-klassizistischen, sondern christlich-mittelalterlichen Bauformen konnten die Machthaber freilich problemlos ignorieren.

Auch die Architekturszene der NS-Zeit hatte also ihren Stilpluralismus. Der war keineswegs »chaotisch«<sup>33</sup>, wie es populäre Ideologiekritik gerne möchte. Der totalitäre spiritus rector brachte nämlich die vielfältigen genera dicendi der Architektursprache in eine eindeutige vertikale Rangordnung. In dieser Hierarchie der Stile stand als staatsoffizieller Repräsentationsstil der Neoklassizismus an oberster Stelle, in der Mitte rangierte das regionalistische Neubiedermeier der Wohnbauten, ganz unten der Funktionalismus der Industrie- und Verkehrsbauten, in denen sich die

Tradition des Neuen Bauens fortpflanzen durfte. Ganz ausgeschlossen war allein eine Stilrichtung: der Expressionismus (mit seinen »undeutschen« Gotikanleihen), der im profanen wie im sakralen Bereich in den 1920er Jahren die bei weitem ungewöhnlichsten Architekturideen hervorgebracht hatte. Analog zu den antikisierenden Staatsbauten ordnete sich der »neumittelalterliche« Kirchenbau – entsprechend dem traditionell hohen Rang, den die sakrale Bauaufgabe immer beanspruchen konnte – ganz oben in dieser offiziösen Hierarchie der Stile ein. Ein Kirchenbau etwa im »weißen Stil« der Neuen Sachlichkeit, der das von dem Theologen Paul Tillich 1931 propagierte »Pathos der Profanität«<sup>34</sup> in die sakrale Sphäre getragen und diese so in die Realität des modernen Alltags geholt hätte, war vor dem Hintergrund dieser Rangordnung der Stile undenkbar geworden. Indem sie »deutsch« und christlich sind, treten die Monumentalkirchen der NS-Zeit selbstbewußt ein in die vorgegebene Ordnung der Stile. Der Anachronismus der Sakralbauten gehörte zum *genus grande* der zeitgenössischen Architektursprache, wo es um religiöse Bauaufgaben ging. Er war kein Protest gegen den »heidnischen« Staatsklassizismus des Dritten Reichs, sondern vervollständigte das Spektrum symbolischer Stile um das christliche Kolorit.

Bis zum Verbot aller »nicht kriegswichtigen« Neubauten im Jahr 1939 stieg die Zahl der christlichen Gotteshäuser kontinuierlich an. In der Reichskulturkammer vertagte man 1941 die Frage, ob überhaupt noch Kirchen gebaut werden sollten, als »nicht akut«, sie könne »bis Kriegsende zurückgestellt werden.«<sup>35</sup> Einstweilen hatten der »Endsieg« und andere Vernichtungsprojekte noch Vorrang.

#### Anmerkungen:

1 Rolf Hochhuth: Der Stellvertreter, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 16.

2 Vgl. dazu Holger Brülls: Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit, Berlin/München 1994, S. 207 und 245f. Gleichlautend auch das Ergebnis einer Erfassung kirchlicher Bauten in der NS-Zeit in Bayern, vgl. Birgit-Verena Karnapp: Sakralbauten, in: Winfried Nerdinger (Hg.): Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1939-1945, München 1993, S. 302ff.

3 Diese Einschätzung bei Hans Ramisch: Der katholische Kirchenbau im Erzbistum München und Freising unter Kardinal Michael von Faulhaber, in: Georg Schwaiger (Hg.): Das Erzbistum München und Freising in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft, München 1984, Bd. 1, S. 588.

4 Niederschrift über die öffentliche Sitzung des Stadtrates Nürnberg vom 16.8.1933, S. 12, zit. nach Holger Brülls: Ein feste Burg? Kirchenbau und Kirchenkampf in der NS-Zeit: Die Reformationsgedäch-

niskirche in Nürnberg, in: Bazon Brock/Achim Preiß (Hg.): Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis fünfundvierzig, München 1990, S. 161-186.

5 Vgl. Winfried Wendland: Die Kunst der Kirche, Berlin 1940.

6 Zitiert nach Brülls, wie Anm. 4.

7 Zit. nach Anna Teut: Architektur im Dritten Reich 1933-1945, Berlin/Frankfurt a.M., 1967, S. 91.

8 German Bestelmeyer: Baukunst und Gegenwart. Vortrag am 22. März 1934 in der öffentlichen Sitzung der Preußischen Akademie des Bauwesens, in: Zentralblatt der Bauverwaltung, 54. Jg. 1934, H. 17, S. 222f.

9 Vgl. Holger Brülls: Der »Eindruck des Ewigwährenden« – German Bestelmeyers Erlöserkirche in Bamberg und die konservative Architekturästhetik der 20er und 30er Jahre in Deutschland, in: 128. Bericht des Historischen Vereins Bamberg 1992, S. 237-271.

10 Bestelmeyer, wie Anm. 8, S. 224.

11 Vgl. zu diesen Vorgängen Rainer Kengel OSB: Die Aufhebung der Abtei Münster-

schwarzach 1941-1945, o.O. 1948.

- 12 Albert Boßlet; Die Entwicklung des Kirchenbaus von 1910-1950, hand- und maschinenschriftlicher Vortragsentwurf, undat. (um 1952) im Nachlaß des Architekten (Bistumsarchiv Speyer, Nachlaß Boßlet Karton III/Fasz. 21), S. 4.
- 13 Brief an Hans Karlinger vom 14.1.1930, Nachlaß Dominikus Böhm im Historischen Archiv der Stadt Köln (Bestand-Nr. 1208, Akten-Nr. 129).
- 14 Albert Boßlet: Gedanken zum neuzeitlichen Kirchenbau, in: Der Seelsorger, 4. Jg. 1929/30, S. 9.
- 15 Wilhelm Pinder: Deutsche Dome des Mittelalters, Düsseldorf/Leipzig 1910, S. 6.
- 16 Paul Schultze-Naumburg: Die Kunst der Deutschen. Ihr Wesen und ihre Werke, Stuttgart/Berlin 1934, S. 14.
- 17 Vgl. Johannes van Acken: Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk, Gladbeck 1922 (2. erw. Auflage 1923). Zu van Acken vgl. Holger Brülls: Johannes van Acken, in: Die Deutsche Literatur. Biographisches und bibliographisches Lexikon, hg. Hans-Gert Roloff u. a., Reihe VI, Bd. 1, S. 151-154 (mit Bibliographie).
- 18 Johannes van Acken: Germanische Frömmigkeit in liturgischen Hymnen, Freiburg i.B. 1937, S. 3 und S. 4.
- 19 Zum Begriff »Gemeinschaftskunst« vgl. Ildefons Herwegen: Christliche Kunst und Mysterium, Münster 1929, S. 32, das nachfolgende Zitat nach einer Äußerung Herwegens auf einer Tagung des Katholischen Akademikerverbandes 1933 in Maria Laach, zit. nach Klaus Breuning: Die Vision des Reiches. Deutscher Katholizismus zwischen Demokratie und Diktatur, München 1969, S. 209.
- 20 Zitiert nach Rudolf Immig: Die Markuskirche in Karlsruhe von Otto Bartning, München/Zürich 1985, S. 5. Vgl. ausführlich zu dem Bau auch E. von Knorre: Otto Bartnings Markuskirche in Karlsruhe, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 17, 1980.
- 21 Verordnung des Reichsarbeitsministers über Baugestaltung vom 10. November 1936, zit. nach Teut: wie Anm. 7, S. 105.
- 22 Das Architektengesetz, Mitteilung des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste von 1934, zit. nach Teut, wie Anm. 7, S. 99. Auch das katholische Kirchenbau-Handbuch von Robert Witte (Hg.): Das katholische Gotteshaus. Sein Bau, seine Ausstattung, seine Pflege im Geiste der Liturgie, der Tradition und der Vorschrift der Kirche, Mainz 1939, S. 51, weist seine Leser auf diese Bestimmung hin.
- 23 Gerhard Langmaack: Die Dorfkirche, in: Eckart, 15. Jg. 1939, Juli/August, S. 308.
- 24 Conrad Gröber: Handbuch der religiösen Gegenwartsfragen, Freiburg i.B. 1940, S. 417.
- 25 Ders.: Der derzeitige Stand der christlichen Kunst, in: Ders. (Hg.): Christliche Kunst in der Gegenwart, Aufgaben und Pflichten, Freiburg i.B. 1938, S. 3.
- 26 Ders., wie Anm. 24, Handbuch S. 372.
- 27 Carl Mauve: Wie sollen wir Kirchen bauen?, in: Deutsche Kulturwacht, 2. Jg. 1933, H. 21, S. 12.
- 28 Georg Steinlein: Deutscher Kirchenbau, in: Die Bauzeitung, 43. Jg. 1933, S. 36, S. 433.
- 29 Friedrich Imholz: Kirchenbau und »moderner« Baustil, in: Völkischer Beobachter vom 15.1.1930, Nr. 11, S. 2.
- 30 Josef Umlauf: Die Bauten der Gemeinschaft (1941), zitiert nach Teut, wie Anm. 7, S. 330.
- 31 Zit. nach Georg Denzler/Volker Fabritius: Die Kirchen im Dritten Reich, Frankfurt a.M. 1984, Bd. II (Dokumente), S. 41.
- 32 August Hoff: Einführende Worte zur Kunst im norddeutschen Kulturkreis, in: Jahrbuch für christliche Kunst 1939, S. 22.
- 33 Gerhard Matzig: Denken müssen wir selbst. Eine Münchner Denkmalschutztagung zum Umgang mit der Nazi-Architektur, in: FAZ vom 2.12.1993.
- 34 Paul Tillich: Kult und Form, in: Kunst und Kirche, 8. Jg. 1931, S. 4.
- 35 Vermerk vom 11. Juni 1941 über Fragen des geistlichen Einflusses im Kulturleben, Akten der Reichskulturkammer im Bundesarchiv Koblenz, Bestand R 56, Akt I/12. Vgl. dazu auch Brülls, wie Anm. 2, S. 245.

#### **Abbildungsnachweis:**

- 1 Wendland 1940
- 2 Die Kunst, Jg. 1938
- 3 St. Engelbert in Essen (Festschrift zur Kirchweihe), Essen 1936