

„Provisorische“ Architektur des Wiederaufbaus Probleme ihrer Bewertung, mit einer Fallstudie zur Dresdner Kreuzkirche

von Thomas Will (TU Dresden, 1999)

Auf der letzten Tagung in Köln standen - dem dortigen Thema des Wiederaufbaus geschuldet - einige Fälle von "denkmalpflegerischen Provisorien" auf dem Programm. Dieser Aspekt des "Provisorischen" soll Gegenstand meiner folgenden Überlegungen sein. Erinnerung sei an St. Aposteln, wo die zerstörte Zwerggalerie an der Dreikonchenanlage zunächst (1949) in Backstein repariert wurde¹, und an die "Domplombe", jene Notreparatur aus den Kriegstagen, die demnächst eine späte nachträgliche Verkleidung erhalten soll². Berichtet wurde auch über die Bestrebungen, die bedeutende Wiederaufbau-Fassung der Frankfurter Paulskirche nachträglich als Provisorium einzustufen³.

Man könnte diese Reihe fortsetzen mit einer Vielzahl aktueller Beispiele. Ich erwähne noch den Berliner Reichstag, dessen programmatischer Nachkriegsausbau durch Paul Baumgarten inzwischen neuen Bedürfnissen der Technik, der Funktion und der Repräsentation weichen mußte. Die stets vorhandene Tendenz, die Werke der Vätergeneration abschätzig zu beurteilen, läßt heute die schlichteren Bauten der frühen Nachkriegszeit besonders leicht unter den Provisoriumsverdacht geraten, der dann ihre Beseitigung oder "Verschönerung" begünstigt. Das widerfuhr selbst einer so überzeugenden Leistung wie der erst 1984 fertiggestellten Inneninstandsetzung von Groß St. Martin in Köln. Die karge Neugestaltung durch J. Schürmann (1974-84) wurde kurz nach Fertigstellung von maßgeblicher Seite als "funktionsfähiger Rohbau" und Provisorium eingestuft, entgegen allen Erklärungen des Architekten.⁴ Betrachten wir aber zunächst, wie denn in der unmittelbaren Nachkriegszeit über die "Endgültigkeit" solcher Instandsetzungen gedacht wurde.

I. Hans Döllgasts konzeptionelle Provisorien

Als der Meister des architektonischen Provisoriums, das offen läßt, ob es eines sein will, gilt Hans Döllgast. Seine Münchner Arbeiten sind bekannt⁵, einige Details genügen hier, um seine Haltung zu unserem Thema in Erinnerung zu rufen.

Bei der Sicherung der zerstörten *Benediktinerabtei St. Bonifaz* ließ Döllgast 1949 den erhaltenen Teil des Langhauses durch eine Giebelwand aus Trümmerziegeln abmauern und schuf mit einfachsten Mittel einen schlichten, aber immer noch gewaltigen Gottesdienstraum. (Abb. 1) Der Rest blieb zunächst Ruine. Von Anfang an läßt sich hier die Absicht erkennen, angesichts des Ausmaßes der Zerstörungen diese nicht zu vertuschen, sondern erst einmal schlicht zu reparieren, aus der Notlage mit sparsamsten Mitteln das Beste zu machen. Die darin verborgene gestalterische Lei-

stung und vor allem das gedankliche Konzept wurden von vielen als "ruinensentimentalisch" abgetan. Daß es Döllgast nicht um sentimentale Effekte ging, zeigt sein Satz: "'Ruinenzauber' - was für ein bitteres Wort, erfunden, um Schicksal abzuleugnen, Werden und Vergehen." Als definitive Lösungen hat Döllgast diese Arbeiten jedoch nicht bezeichnet. Er verstand sie als Schritte eines praktischen und selbstverständlichen schöpferischen Prozesses, den er ausdrücklich von der vorherrschenden denkmalpflegerischen Vorgehensweise, die stets auf Komplettierung zielte, unterschied. Dabei mußte er auch Kompromisse akzeptieren: einige Säulen etwa wurden ergänzt und aufpoliert. Für St. Bonifaz hat Döllgast immer wieder weitergeplant, vorübergehend auch den Abriß der eigenen Fassung für eine umfassendere Lösung erwogen. Schließlich entstand 1967 das konsequenteste Projekt, um die restlichen Ruineteile einzubeziehen: Gemeinderäume im Bereich der zerstörten Seitenschiffe, dazwischen ein Garten, in der Apsis die Mönchskapelle. Anstelle dieser Lösung entschied man sich 1971 für eine tiefgreifende Umgestaltung durch einen sich über die gesamte Fläche ausbreitenden Neubau. Dieser ist für sich gesehen durchaus qualitativ, von nobler Klarheit in den Räumen, der Lichtführung, der Konstruktion. Mit seinem demonstrativen Anspruch auf Endgültigkeit und seiner vorlauten Präsenz hat er aber die Würde und Schlichtheit der Kirche und ihrer aus dem Geist der Askese gewonnenen Notreparatur beschädigt. Während Döllgasts "Provisorium" sich zu einem der wichtigsten Orte des religiösen und geistig-künstlerischen Lebens der Stadt entwickelte und mittlerweile einige verträgliche Instandsetzungen und Ergänzungen erfahren hat, wird über die "definitive" Lösung der siebziger Jahre im Rückblick häufig Bedauern geäußert.

Hans Döllgast ist vor allem als der Verantwortliche zu nennen für die Rettung der schwer beschädigten *Alten Pinakothek*. Dem von der benachbarten Technischen Hochschule aus aktiven Architekten ist es zu verdanken, daß der Gründungsbau des modernen Museumswesens, eines der wertvollsten Bauwerke des 19. Jahrhunderts in Europa überhaupt, noch existiert. Umstritten aber bleibt bis heute, ob und wie weit es sich bei der Instandsetzung um ein Provisorium handelte, das einer späteren Vollendung bedurfte. Nicht zuletzt wegen der lange andauernden Infragestellung der ausgeführten Arbeiten von Seiten der Baubürokratie einschließlich der Denkmalpflege ist der Werdegang ausführlich dargestellt worden.⁶ Ich beschränke mich hier auf zwei Aspekte: die Anlage des großen Treppenhauses und die Reparatur des Blendmauerwerks.

Mit dem an der Stelle der größten Zerstörung neu angeordneten symmetrischen Mitteltreppenhaus wurde

die Raum- und Erschließungsstruktur von einer Ost-West- auf eine Nord-Süd-Achse umorientiert. Für diesen endgültigen Eingriff, der allgemein als funktionale Verbesserung anerkannt wurde, hatte Döllgast zunächst eine andere Treppe vorgesehen und auch bereits gebaut. (Abb. 2) In ihrer seitlich offenen Konstruktion als etwas nachträglich Eingestelltes erkennbar, zugleich zurückhaltender durch die geplante Beibehaltung der ehemaligen Loggiafunktion in Form eines schmalen Galerieganges, erschien diese Treppe jedoch dem Landbauamt und der Gutachterkommission, die in die Planungen des Architekten maßgeblich eingriff, als zu provisorisch. Sie mußte wieder abgebrochen werden. Die endgültige Lösung, jene berühmte monumentale Treppenanlage, die durchaus an die Architektur der dreißiger Jahre erinnert, ist in der ausgeführten Form nur bedingt das Werk Hans Döllgasts. (Abb. 3)

Bei den Fassaden lehnte der Architekt die genaue Rekonstruktion dort ab, wo sie völlig zerstört waren. Die Lücken wurden mit Trümmerziegeln aus der nahegelegenen Türkenkaserne geschlossen. Mit ihrem gleichen Format, aber gröberer Oberflächenstruktur als bei den dichtgefügtten Blendziegeln des Klenzebaues entstand ein in Deutschland bislang unbekannter Zusammenklang von originalen und erneuerten Fassadenteilen. Die Regel bei früheren derartigen Reparaturmaßnahmen war ja gewesen, daß das neue Mauerwerk das alte an Perfektion übertraf.

Die Fehlstellen in der Nordfassade wurden als erste geschlossen (1953), und zwar bündig mit den anschließenden originalen Mauerflächen - also ohne die Möglichkeit einer späteren Ergänzung der fehlenden Verblender.

Auf der Südseite blieben die Wandhälften beiderseits des Bombentrichters zunächst getrennt, verbunden nur durch das Pulldach, das von sieben Stahlrohren getragen seit 1952 Wetterschutz bot. (Abb. 4) "Keine andere Maßnahme ... mag bis dahin so sehr den Eindruck eines Provisoriums erweckt haben, diese Rohre erschienen doch fast wie hingestellte Gerüststangen, die wieder verschwänden, wenn erst die eigentliche Fassade errichtet wäre. Doch Döllgast entwickelte im Herbst 1953 ausgehend von dieser Stützenfolge den für die damaligen Verhältnisse geradezu utopischen Vorschlag, die Mauerlücke durch eine gläserne Wand ... zu schließen."⁷ Obgleich dieser Vorschlag nie ernsthaft zur Verwirklichung erwogen wurde, ist er wesentlich für die von Anfang an verfolgte Planungs idee, den Zustand der Zerstörung in der Südwand möglichst sichtbar zu belassen. Die doppelläufige Treppenanlage bedeutete dann die Entscheidung für die Schließung der Lücke in Mauerwerk. Die Ausführung erfolgte 1955.

Auch hier arbeitet Döllgast mit Trümmerziegeln, ergänzt sie nun mit einfachen Betonelementen anstelle der ehemaligen Werksteingliederung. (Abb. 5) Die neue Wandflucht versetzt er aber um eine halbe Ziegellänge hinter die bestehende Mauerfläche. Die Möglichkeit einer späteren Verblendung sollte nunmehr offenbleiben - es findet sich keine andere Erklärung dafür. Diese Annahme unterstützt auch eine Studie, die schon 1946 für den Münchner Justizpalast ent-

standen war: "Versuch einer vorläufigen Instandsetzung ohne völlige Wiederaufrichtung der Steinfassade, deren Teile unter Dach geborgen werden sollen", schrieb Döllgast unter eine Zeichnung, die das verblendete Originalmauerwerk und daran anschließend die zurückgesetzten Reparaturflächen zeigt. Auch in der mit Kollegen verfaßten Erklärung von 1951, mit der die bautechnisch vertretbare Reparatur gefordert wird, heißt es: "Und das Verfahren? Ohne Haustein, ohne Kunststein und Verblender und alles so, daß einer späteren Zeit nicht vorgegriffen wird."⁸

Die Stahlstützen, ursprünglich nur konstruktiv notwendig, aber bereits im entsprechenden Rhythmus vor die Lücke gesetzt, faßten nun beide Geschosse zusammen und bekamen eine ästhetische Funktion bei der Wandgestaltung. "Sie nahmen den durch die jonischen Säulen gegebenen Rhythmus der Loggienarchitektur Klenzes auf und übertrugen ihn sehr anschaulich und wirksam auf die fast 45 Meter lange neue Ziegelwand. Döllgast leistete mit diesem "Bravourstück" weit mehr als nur die von ihm erwartete vorläufige Sicherung, die nur eine Zwischenstufe für die später zu erfolgende Rekonstruktion der Fassade sein sollte."⁹

Der Anspruch auf völlige Instandsetzung der Fassaden wurde noch lange aufrecht erhalten. In genauer Kenntnis aller Baudetails wies das Landbauamt nach Abschluß der Arbeiten 1972 darauf hin, daß eine genaue Fassadenrekonstruktion nicht ohne partiellen Abbruch möglich wäre und "daß durch Döllgast ... größtenteils endgültige Provisorien geschaffen werden, wobei die Auffassungen des Landbauamtes mit denen von Herrn Professor Döllgast nicht immer übereinstimmen."¹⁰ In der Folge erkannte man schließlich gerade in der Behandlung der Südfassade einen denkmalwürdigen Bestandteil der Geschichte der Alten Pinakothek. Sie wurde deshalb auch bei den mittlerweile erfolgten Sicherungs- und Renovierungsarbeiten konsequent berücksichtigt.

Treppe und Südfassade, jene beiden Bestandteile des Wiederaufbaus, die am meisten bekannt wurden und zu der außerordentlichen Wertschätzung dieser Leistung beitragen, sind Ergebnis mühselig erarbeiteter Kompromisse, die sich von der Döllgastschen *Einfachheit des konzeptionellen Provisoriums* wegbewegten in Richtung einer *Einfachheit der monumentalen Strenge*. Um dies deutlich zu machen, hat sich der Architekt später von der Ausführung distanziert: "der zweite Treppenlauf ist späteren Datums und von fremder Hand" und "die Südfront ist gar nicht von mir, die Rohre standen einmal frei."¹¹ Sie ist doch von ihm, aber er hätte eine andere, noch weniger endgültige Lösung bevorzugt. Und hätte wohl auch zugestanden, daß diese später verändert wird, so wie er selbst noch im Alter Veränderungenpläne ausgearbeitet hat. Die genaue Kenntnis der Entstehungsgeschichte und der künstlerischen Motive macht hier die denkmalpflegerische Entscheidung bei zukünftigen Instandsetzungen eher schwieriger als leichter. Eben dies aber ist für Provisorien typisch.

II. Dresdner Provisorien

Auch in Dresden findet sich eine Vielzahl von Wiederaufbauleistungen, die mehr oder weniger deutlich provisorischen Charakter tragen. Bei den bedeutendsten Baudenkmälern, etwa bei Hofkirche und Zwinger, mußten im Zuge der schrittweisen Wiederherstellung nach dem Krieg zunächst vereinfachte Zwischenstufen vorgesehen werden. Einige konnten mittlerweile durch vervollständigte Fassungen - beim Zwinger sehr weit ins Detail gehend - ergänzt werden. In anderen Fällen aber waren beim ersten Wiederaufbau Lösungen gewählt worden, die, wiewohl einfach und sparsam, eigenständige Gestaltungen darstellten, in bewußter Abweichung von den ursprünglichen Zuständen. Ich greife vier Beispiele heraus: das Schauspielhaus, die Friedenskirche, einen Verkehrspavillon und - der Aktualität wegen ausführlicher - die Kreuzkirche.

Das *Schauspielhaus*, 1912/13 von William Lossow und Max Hans Kühne in einer eigenwilligen Verbindung frühbarocker, spätklassizistischer und jugendstilähnlicher Formen errichtet, war unmittelbar nach dem Krieg (1945-48) wegen der nicht zerstörten Bühnenmechanik als erstes Dresdner Theater wiederaufgebaut worden. (Abb. 6) Die Architekten Emil Leibold und Bruno Höppner gaben dem zerstörten Zuschauerraum mitsamt der Vorbühne eine neue Gestalt, die der notwendigen Nutzung als Mehrspartentheater entsprach: erhöht und trichterförmig auf die Bühne ausgerichtet, mit schlichten Rangbrüstungen und nunmehr ohne Logen, die Oberflächen in plastischer Putzgestaltung zur Verbesserung der Akustik. Der weniger beschädigte Außenbau und die Foyers wurden in der alten Form wiederhergestellt.

Begründet mit technischen Mängeln und der nun möglichen Rückkehr zur reinen Schauspielernutzung erfolgte 1993-95 die Rekonstruktion des Erscheinungsbildes von 1913, einschließlich der Wiederherstellung der Stuckdekorationen.¹² Der schlechte Erhaltungszustand einerseits, gestiegene bautechnische Anforderungen andererseits erleichterten hier die Entscheidung, die Wiederaufbau-Fassung als Provisorium einzustufen, das heißt, sie nicht mit allen Mitteln instanzzusetzen - was in mancher Hinsicht einer Teilerneuerung gleichgekommen wäre - , sondern sie aufzugeben und den Vorzustand zu rekonstruieren. Als Gegenargument wurde aber angeführt, daß die Nachkriegslösung mittlerweile länger bestanden hatte als die Erstfassung und das Theater gerade in dieser Form ein bedeutender Raum im kulturellen Leben der Stadt geworden war.

Der Vorgang ist kein Einzelfall, wie das ähnliche Beispiel des Hamburger Thalia-Theaters zeigt. Hier wurde die Nachkriegsfassung von 1960 entfernt und der Urzustand von 1912 zurückgebaut. Auch beim Münchner Residenztheater hat man die frühe Wiederaufbaufassung (1950/51) inzwischen als Interimslösung eingestuft und beseitigt.¹³

Die *Friedenskirche* in Dresden-Löbtau ist eine jener Notkirchen, die von Otto Bartning als hölzerne Typen-

bauten geplant und mit internationaler Hilfe 49 mal (in vier Varianten) in Deutschland errichtet wurden.¹⁴ Die in der Schweiz vorgefertigten Tragkonstruktionen wurden in Selbsthilfe durch die Gemeinden in ortsüblicher Weise vervollständigt und ausgestattet. Das Dresdner Beispiel von 1949 ist besonders interessant: die Kirche wurde hier in die Umfassungsmauern eines kriegszerstörten historistischen Baues¹⁵ eingefügt. Der Turm wurde gesichert und provisorisch überdacht, dieses erste Notdach bald darauf durch einen Satteldachaufbau (im Volksmund "Hundehütte" genannt) ersetzt.

Der eingefügte Neubau ist gegenüber dem Bestand deutlich verkleinert. Er lehnt sich an die Reste der wiederverwendeten alten Ostwand an, während die übrigen Außenwände aus Trümmersteinen neu errichtet wurden. Mit den innen davorgestellten Holzrahmenbindern, die ein zum Raum offenes, schiefergedecktes Satteldach tragen, und den als Lichtband angeordneten Fenstern entstand ein zeltartig bergender Raum von angenehmen Proportionen und warmer Lichtstimmung. (Abb. 7)

An den Resten des alten Kirchenbaus blieben die Zerstörungsspuren bewußt erhalten. So wurden die alten Fensteröffnungen in der Ostwand außen sichtbar ausgemauert, auch die Anschlußstellen im Kircheninnenraum sind deutlich erkennbar. (Abb. 8) Neben einer neuen Kanzel aus Ziegelmauerwerk konnten die geretteten Ausstattungsgegenstände der Kirche wiederverwendet werden. Als Altar fand ein bedeutendes Alabasterrelief aus der 1962 abgebrochenen Sophienkirche Verwendung. Als 1975 die Reste der übrigen Umfassungswände entfernt wurden, hat man die Umrisse durch Steinplatten im Boden dokumentiert.

Aufgrund der durchdachten Einfügung in die Reste des Monumentalbaues ist die Notkirche hier mehr als ein Provisorium. Als Interimslösung bis zu einer Wiedererrichtung des Vorgängerbaus war sie ohnehin nie gedacht. Nach der Intention des evangelischen Kirchenbaumeisters Bartning sollten diese Bauten "nicht notdürftigen Behelf, sondern neue und gültige Gestaltung aus der Kraft der Not"¹⁶ bedeuten. Durch laufenden Bauunterhalt in relativ gutem Zustand, ist die Friedenskirche wegen der unzureichenden Heizung bis heute nicht ganzjährig nutzbar. Die Unterhalts- und Reparaturkosten werden, der einfachen Bauweise geschuldet, als hoch bezeichnet. Beim Vergleich mit älteren Kirchen im Stile des voluminösen Vorgängerbaus schneidet die Notkirche aber vermutlich nicht schlecht ab. So scheint es, daß die bescheidene Lösung der ersten Aufbaujahre hier Bestand haben kann, ja dem verringerten Bedarf heutiger Stadtgemeinden angemessen ist.

Aus jenen Tagen der Notbehelfe existiert am Dresdner Fetscherplatz derzeit noch ein ganz bescheidenes, aber in seiner Gebrechlichkeit aufschlußreiches Baudenkmal: ein *Verkehrspavillon*, der 1950 behelfsmäßig aus den unterschiedlichsten verfügbaren Materialien (Holz, Ziegel, Glasstein, sporadische Eisenträger, Draht, Pappe, Ziegelsplitt) errichtet wurde. Mit seiner schwungvollen Dachform - die eine alte Eiche umgreift - wird aber ein typischer Stahlbetonbau suggeriert.

Angeht die Schäden, die auch bei besserem Bauunterhalt kaum vermeidbar gewesen wären, kann man von einem unfreiwilligen Provisorium sprechen. Sein Urheber Herbert Schneider, Dresdner Stadtarchitekt, schuf wenige Jahre danach die Ostseite des Altmarkts in neobarocken Formen und betont dauerhafter Bauweise (und erregte mit dem Projekt eines sozialistischen Turmhauses Aufsehen). Die Tage des kleinen, heiter beschwingten Pavillons sind gezählt. Übertrieben wäre es, hier auf einer Restaurierung, die einer Rekonstruktion gleichkäme, zu beharren. Ihr ginge ja gerade das in der Material-Bricolage liegende Zeittypische ab.¹⁷

III. Provisorische Werke als provisorische Denkmäler?

Seit dem Ende der Nachkriegsepoche gehört das Thema "Wiederaufbau als Provisorium" zum Alltag der Denkmalpflege. Der konservatorische Umgang mit provisorischen Werkfassungen ist komplex und notgedrungen widersprüchlich. Er berührt Grenzbereiche des beruflichen Auftrages und seiner praktischen Möglichkeiten. Die Frage nach den zu bewahrenden - oder aufzugebenden - Werten erstreckt sich bei den "provisorischen" Instandsetzungen älterer Kunstwerke auf eine mehrfach geschichtete und gespiegelte Werkstruktur:

Eine erste Phase stellt das "originale" Werk im Zustand seiner Entstehungszeit dar. In manchen Fällen ist der provisorische Charakter von Anfang vorhanden, etwa bei Ausstellungsbauten. In einer zweiten Phase erfolgte nach der Zerstörung des Werks - hier speziell durch die Zerstörungen des 2. Weltkrieges - seine Instandsetzung, in zahlreichen Fällen provisorisch. Schließlich stehen wir heute - dritte Phase - vor der Instandsetzung dieses provisorischen Wiederaufbaus von ursprünglich meist dauerhaft angelegten Werken.

Soll diese neuerliche Reparatur nun originalgetreu hinsichtlich der Wiederaufbauleistung, das hieße aber wiederum provisorisch, erfolgen? Oder wird stattdessen versucht, das altersschwache Provisorium nun dauerhaft zu konservieren? Auch diese Lösung sollte möglichst "reversibel"¹⁸ sein und damit letztendlich wiederum provisorisch. Oder wird die "vorläufige" Reparaturarbeit nun korrigiert bzw. beseitigt und durch eine definitive Lösung ersetzt, also durch Rekonstruktion des Vorzustands oder Neugestaltung?

Es mag spitzfindig erscheinen, solche Problemfälle zu thematisieren. Sie sind aber keineswegs selten. Und zur Überprüfung der im Einzelfall stets - wenn auch oft unbewußt - angelegten theoretischen Wertmaßstäbe sind die strittigen Grenzbereiche, wie in jeder Wissenschaft, sogar besonders ergiebig. Wo gestritten und gezweifelt wird, wird nachgedacht, bleibt es nicht bei unüberlegten Routinehandlungen.

Wir sprechen also von Grenzfällen, nämlich hinsichtlich der Lebensdauer von Denkmälern. Ich möchte dazu eine kurze Skizze des Provisorischen in der Architektur versuchen. Auf der einen Seite stehen manche

extrem dauerhaften Bauwerke. Sie sind weniger pflegeintensiv, konfrontieren uns aber mit Symptomen ihres radikalen und unausweichlichen Nutzungs- und Bedeutungswandels, der stets mit einer Verfremdung einhergeht. Das gebaute Monument überdauert, hierin vergleichbar dem Ritus, die Aufgaben und Institutionen, für bzw. durch die es geschaffen wurde. Im Strom der Zeit lösen sich alle Funktionen ab, praktische, religiöse, militärische, repräsentative; am Ende bleibt, reingewaschen von allen vergänglichen Zwecken, das bloße Monument.

Auf der anderen Seite stehen die extrem kurzlebigen Kulturgüter: Improvisiertes, Provisorisches, Behelfsmäßiges, temporäre oder, wie man auch sagt, ephemere Werke. Es gab sie immer auch in der Architektur. Eine unter anderem von Gottfried Semper im Rahmen seiner "Bekleidungslehre" vertretene These sieht in der kurzlebigen Festdekoration, im "improvisierten Gerüst" sogar die Wurzel des Monumentalen¹⁹.

Die abendländische Baukunst ist dennoch bis in unser Jahrhundert hinein kaum durch das Vergängliche oder gar das Provisorische gekennzeichnet, sondern im Gegenteil durch das möglichst Dauerhafte, im Material und in der Form.²⁰ Dafür steht schon die vitruvianische *firmitas*: das Beständige und Beharrende als Schutzwehr gegen die reißende Zeit. Aber nicht der Körper fordert dies, (ihm genügt die *utilitas*, die auch ein kurzlebiges Werk zu bieten vermag), sondern "der Rest der Welt ... [und die] Bewegung in der Natur, die immerfort bemüht sind aufzulösen, zu verderben und umzustürzen."²¹ Daneben verlangt jedoch die menschliche Seele nach dem Schönen, und dieses Prinzip der *venustas* bedeutete für das dauerhafte Werk der Baukunst, daß seine Form geschlossen, seine Gestalt ausgewogen und vollendet zu sein hatte. So war die architektonische Produktion seit alters angelegt auf dauerhafte und abgeschlossene (oder doch auf ihre Fertigstellung hin konzipierte) Werke.

Erst in der jüngeren Neuzeit tritt dann die gegenteilige Erscheinung in den Vordergrund, das Prinzip Veränderung. Das moderne Bewußtsein erfährt die Natur nicht mehr als ständige Bedrohung und Auflösung, und so wird das Dauerhafte tendenziell entbehrlich. "Die Modernität, das ist" - nach der berühmten Definition Baudelaire's - "das Vorübergehende, das Flüchtige, das Zufällige; sie ist die Hälfte der Kunst, deren andere das Ewige und Unabänderliche ist."²² Und wir dürfen ergänzen: die moderne Kunst gewinnt nicht nur dem Vergänglichen, dem als Ereignis konzipierten Werk neue Bedeutung ab, sondern betont zugleich die offene Form, das Unfertige, Fragmentarische gegenüber dem idealistisch vollendeten Kunstwerk. Denn nicht nur das Dauerhafte, auch das Schöne war ja entbehrlich geworden. Schon Friedrich Schlegel hatte anhand seiner Analyse der "neuere Poesie"²³ festgestellt, daß die Modernen an die Stelle des Schönen das "Interessante" gesetzt hätten, das "subjektiv Anziehende". Da aber das Interessante ein fliehender Wert sei, immer gekoppelt an die Neuheit, sei in der Moderne alle Kunst "provisorisch": unbeständig und fragmentarisch.

Die offene Struktur, die "Tendenz auf Auflösung der Farbe und Form", hat dann Alois Riegl in seiner be-

rühmten Schrift über den modernen Denkmalkultus (1903) als entscheidendes Kriterium des *Alterswertes* eines Denkmals erkannt. Von jedem modernen Werk verlangte er dagegen - hierin nicht auf der Höhe der Zeit - unbedingt den "Geschlossenheitscharakter"²⁴. Dabei war die Erhebung des unvollendeten Entwurfs zum Werk längst anschaulich in Erscheinung getreten, beispielsweise im modernen Torso (Rodin).²⁵

In den Futuristischen Manifesten treibt Filippo Tommaso Marinetti die moderne Haltung gegen das Dauerhafte militant auf die Spitze: "...wir setzen gegen die Auffassung von dem Unsterblichen und Unvergänglichen die Kunst des werdenden, Vergänglichen, Vorübergehenden und Entbehrlichen."²⁶ Was so lange Anlaß künstlerischer Melancholie war oder des Strebens nach Ewigkeitswerten, - die Vergänglichkeit der Menschenwerke - , das wird nun mit euphorischen Worten als Garant einer futuristischen Dynamik gepriesen. Die Bereitschaft zur permanenten Demontage des Bestehenden erstreckt sich auch auf die Baukunst: "...die charakteristischen Kennzeichen der futuristischen Architektur sind ihre Entbehrlichkeit und ihre Vergänglichkeit. Unsere Häuser werden eine kürzere Lebensdauer haben als wir selbst, und jede Generation wird ihre eigenen Häuser bauen müssen."²⁷

Le Corbusier greift diese Gedanken auf und präzisiert sie für die Architektur des Maschinenzeitalters. Mit seiner Konzeption des Hauses als Werkzeug (*outil*, *Vers une architecture*, Paris 1923) fordert und verteidigt er die moralische Berechtigung des beständigen Ausrangierens im Namen der Vervollkommnung und des Fortschritts. "Befreites Wohnen", so ein Buchtitel Sigfried Giedions (Zürich/Leipzig 1929), führt zur Abkehr vom verpflichtenden, dauerhaften „Haus als Monument“.

In ganz anderem Sinne argumentiert gleichzeitig Kurt Schwitters für das Vorläufige. Er spricht dem künstlerischen Werk seiner erschütterten Zeit einen notgedrungen prozeßhaften Charakter zu und erforscht dies an der organisch wuchernden, niemals fertiggestellten oder je fertigzustellenden Privatarchitektur seines MERZbaues. Den Gedanken Friedrich Schlegels folgend, sucht er in der Negation des statisch Schönen und Dauerhaften, im beständigen Abbrechen und Neuaufbauen des Werkes einen Weg, um vom Geringen und Vorläufigen auf das Größte zu schließen.

Moderne Architekten haben die Figur des Transitorisch-Improvisatorischen in vielen Entwürfen und Bauten verarbeitet. Bildhaft wird darin die Hoffnung geäußert, die immer noch handwerklich bestimmte, auf Langlebigkeit zielende Bauproduktion auf den Standard der industriellen, verschleißorientierten Konsumgüterproduktion umstellen zu können. Umfassender noch kommt in der Idee des gebauten Provisoriums die Kritik an der konventionellen Monumentalität der Architektur zum Ausdruck. Deren statische Dauerhaftigkeit schien einer zunehmend dynamischen Stadtkultur buchstäblich im Wege zu stehen.

Von der Avantgarde reicht diese Tradition über Architekten wie Buckminster Fuller oder Frei Otto in die Gegenwart. Richard Rogers' Lloyds Building in London ist als permanentes Provisorium konstruiert, mit

fest auf dem Dach installierten Kränen, über die das Gebäude ständig mit der neuesten Versorgungstechnik ausgestattet werden kann.

Schon frühzeitig wurde aber der provisorische Charakter moderner Bauten als Defizit angeprangert. "Nomadenzelte aus Beton und Stahl" nannte Werner Hegemann die Bauten der Weißenhofsiedlung. Und Ernst Bloch warf der Architektur der Moderne vor, sie sehe immerzu "reisefertig" aus²⁸. Das war nicht besonders originell, verweist doch die verbreitete Dampfschiff-Metaphorik unübersehbar auf das konzeptionell Provisorische dieser eleganten Bauten, die nur vorübergehend in der Stadt angelegt zu haben scheinen.

Taugen solche Bauwerke noch zum Denkmal? Das moderne Bekenntnis zum Dynamisch-Unbeständigen - oft nur metaphorisch zum Ausdruck gebracht - hat jedenfalls Anlaß gegeben, der Kunst unserer Zeit ihre Denkmalfähigkeit generell abzusprechen.²⁹ Die Erfahrung des "Tausendjährigen Reichs" und seiner Ruinenwerttheorie gab nach dem Krieg Anlaß genug, über die Notwendigkeit kurzfristiger, ganz der eigenen Zeit dienender Bauten nachzudenken. Herbert Riepl schrieb damals (1953): „Unsere Baukunst hat ideell nichts Dauerndes, ... unsere Bauten sind nicht mehr für die Ewigkeit gebaut, ... sie haben oft etwas Provisorisches, Leichtes, oft geradezu Zelthafes.“³⁰ Und Egon Eiermann verurteilte den "frechen Anspruch" der Betonbauten auf Dauerhaftigkeit und plädierte für das Stahlskelett als zeitgemäße, reversible Bauweise.³¹ Heute ist sein eigenes (dauerhaftes) Hochhaus in Bonn davon betroffen, daß die Hauptstadt der Bundesrepublik selbst zum Provisorium werden sollte. In der aktuellen Architekturdebatte erklärt Vittorio Magnago Lampugnani die Gleichung modern=kurzlebig für überholt und begründet in der gleichnamigen Programmschrift die "Modernität des Dauerhaften" (Berlin 1995).³²

In einem Begriffsfeld, das die konzeptionelle Lebensdauer und die formale Struktur künstlerischer Produktion absteckt, können wir das Provisorium auf der Seite der temporär angelegten Werke einordnen (Diagramm 1):

Ich möchte das Provisorium demnach unterscheiden:

- von einem ständig im Werden und Vergehen begriffenen Werk, wie es jede Stadt darstellt,
- von einem lediglich noch nicht fertiggestellten oder unterbrochenen Werk (Kölner Dom bis zum 19.Jh.),
- und ebenso von der spontanen, aus dem Augenblick geborenen Improvisation³³.

Einen Sonderbereich stellen die bewußt nicht abgeschlossenen, also im Zustand des Torsos belassenen Werke (*non-finito*) dar. Zu diesen *konzeptionellen Provisorien* sind auch die absichtsvoll beibehaltenen oder nur fragmentarisch ergänzten Kriegsruinen zu rechnen (Gedächtniskirche in Berlin; Siegestor in München; St.Alban im Kölner Gürzenich). Im genau umgekehrten Sinne gibt es freilich echte Provisorien, deren formaler Anspruch und technische Ausführung Vollkommenheit und Dauer suggerieren - bestes Beispiel ist der Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe.³⁴

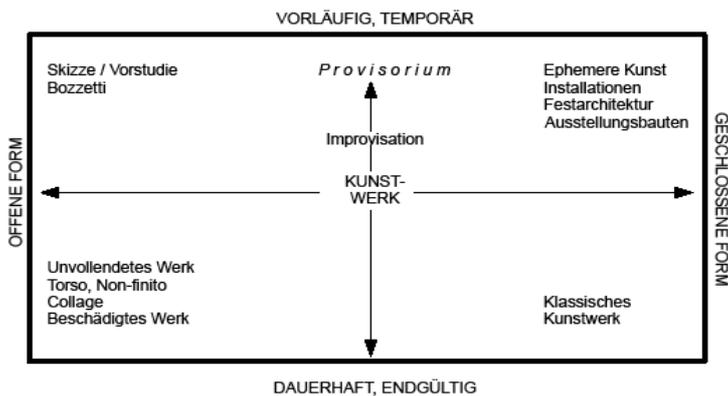


Diagramm 1: Werkstruktur und Werkdauer

Während dem Gegensatz von Dauerhaftigkeit und Vergänglichkeit, von Vollkommenheit und Fragment eine Fülle von kunstphilosophischen Überlegungen gewidmet wurde, natürlich auch dem Unvollendeten in der Kunst³⁵, ist dem Thema des architektonischen Provisoriums, soweit ich sehe, in diesem Zusammenhang kaum Aufmerksamkeit geschenkt worden³⁶. Das muß nicht überraschen, denn Kunstwerk und Provisorium im strengsten Sinne schließen sich nahezu aus. Ein "vorläufiges" Kunstwerk gibt es nicht, ebensowenig wie es "vorläufige" historische Dokumente gibt. Es gibt aber als kurzzeitige Ereignisse konzipierte Kunstwerke: die schon erwähnten Festarchitekturen, also zum vorübergehenden Gebrauch bestimmte Werke, daneben die Gruppe der Skizzen, Bozzetti etc., das heißt Werke, die als Vor- oder Zwischenstufen des künstlerischen Prozesses (Praefigurationen) entstehen. Schließlich die Fülle neuerer Arbeiten, bei denen die Kurzlebigkeit

- entweder *Thema* ist, z.B. im Sinne eines Memento mori, einer die eigene Hinfälligkeit einsetzenden Vergänglichkeitsallegorie
- oder künstlerisches *Mittel*, wie bei der gesamtwerkartigen Verbindung mit den darstellenden Künsten (Fluxus, Process-Art, Happening, Performance)
- oder zwangsläufiges *Resultat* der materiellen Realisation (Site Art, Installationen im Stadtraum, etc.).³⁷

Wenn solche Arbeiten, ihrer konzeptionellen Vergänglichkeit zum Trotz, überdauern, also historisch werden und in die Gruppe der gesammelten oder geschützten Werke eingehen, dann stellen sie den Kurator bzw. Denkmalpfleger vor eine paradoxe Aufgabe. Kann das Provisorium dauerhaft gemacht, gar zum Monument uminterpretiert werden?³⁸

Einerseits ergeben sich hier die *technischen* Probleme der Dauerhaftigkeit, der Haltbarkeit des Materials: Bei der Architektur stehen hinter der Kurzlebigkeit oft der Mangel oder die Kostenersparnis, in der zeitgenössischen bildenden Kunst werden gezielt vergängliche Materialien eingesetzt (organische und fragile Werkstoffe).

Oft noch schwieriger stellen sich die *konzeptionellen* und letztlich ethischen Probleme dar, welche die innere Logik dieser Werke betreffen. Das echte Provisorium

trägt in sich den Anspruch auf Veränderung. Es soll - nach dem Willen seines Schöpfers - gerade nicht dauerhaft sein. Entweder war es dafür geschaffen, nach einer bestimmten Zeitspanne zu vergehen, oder dafür, durch ein dauerhaftes Werk ersetzt zu werden. "Darf der Restaurator den vom Künstler gewollten Zerfallsprozeß stoppen?"³⁹

Ich höre den Einwand: diese Frage muß den heutigen Denkmalpfleger überhaupt nicht interessieren. Sein Erhaltungsauftrag erstreckt sich in gleicher Weise auf alle ihm anvertrauten Objekte, also auch auf solche, die ursprünglich nicht auf Dauer angelegt sind. Denn auch sie sind für ihn zu allererst geschichtliche Zeugen. Als solche wird ihr Altern und Sterben nur insoweit akzeptiert, als es materiell unausweichlich ist, nicht jedoch, weil es konzeptionell vorgesehen wäre.

Man kann aber auch fragen: Kann ein Provisorium überhaupt Denkmalcharakter besitzen, im Sinne des Monuments? Oder ist es bestenfalls Dokument? Was geschieht durch den Vorgang, bei dem ein kurzlebig-vorläufiges Werk zum Denkmal erklärt, also der dauerhaften Konservierung anempfohlen wird?

Untersuchen wir dazu noch einmal das Begriffsfeld, nun aber bezogen auf die 2. Phase, die Instandsetzung beschädigter Werke (Diagramm 2):

Für die Instandsetzung eines beschädigten Werks lassen sich hier neben der dauerhaften Restaurierung oder Neugestaltung drei Arten von Provisorien unterscheiden:

- die unbeabsichtigt kurzlebige Reparatur, bei der ein fertiges Werk angestrebt, aber nicht erzielt wird;
- das echte Provisorium als bewußt vorläufige, unfertige Lösung;
- das konzeptionelle Provisorium, bei dem die offene, unfertige Werkstruktur als bleibender Zustand beabsichtigt ist.

Die idealistisch gestimmten, auf Geschlossenheit zielenden Instandsetzungsverfahren tendieren dazu, den eingetretenen Schaden zu "leugnen", das heißt, die Werkbiographie zu verfremden. Auf der anderen Seite nehmen die realistisch gestimmten, das Fragment akzeptierenden Verfahren in Kauf, daß die (ursprüngliche) Aussage und Form des Werks verfremdet bleibt oder gar weiter entstellt wird.

Ist - in der 3. Phase - über eine bereits geschichtsträchtig gewordene provisorische Reparatur zu entscheiden, so stellt sich diese Problematik genau andersherum dar: Erklären wir die Reparatur zum Denkmal und versuchen sie zu konservieren, so verfremden und mißachten wir möglicherweise ihren eigentlich transitorischen Charakter.

Denkmalpflege als provisorischer Akt

Mit der schon von Montaigne, später dann von Herder formulierten, aber erst lange danach verbreiteten Erkenntnis von der Zeit- und Kulturbedingtheit aller künstlerischen und damit auch aller denkmalpflegerischen Maßnahmen trat - parallel zu anderen Maximen der Moderne - die Forderung nach Reversibilität in Erscheinung. Der provisorische Charakter *jeder* denk

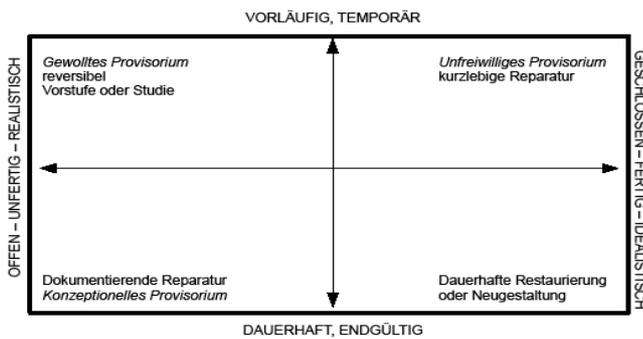


Diagramm 2: Instandsetzung beschädigter Werke

malpflegerischen Maßnahme wird damit anerkannt: nicht als Provisorium vor einer späteren endgültigen Lösung, sondern als stets vorläufige, nach gegenwärtigem Wissen und Können beste Lösung in einer endlosen Reihe solcher Provisorien.⁴⁰ Das kann die schadhafte Wiederholbarkeit aller Maßnahmen bedeuten, also schlicht Arbeiten in der Tradition. Vor allem aber die wissenschaftliche Denkmalpflege ist diesem Gebot der Reversibilität verpflichtet. Sie gründet per definitionem auf dem Eingeständnis, daß es - ist das Original erst einmal verloren - keine definitive Lösung mehr geben kann. Nur noch revidierbare Interpretation ist möglich. Daraus läßt sich freilich auch eine Methode des Provisorischen ableiten, die dort bequem erscheint, wo man sich nicht entscheiden will und hofft, später alles besser und schöner machen zu können.

Die sogenannte "schöpferische Denkmalpflege" hat dieses Problem nicht. Sie schuf und schafft neu mit dem Anspruch auf Kongenialität, auf mögliche Endgültigkeit der eigenen Interpretation. Ein besonders interessanter und schwieriger Fall tritt dann ein, wenn dieser schöpferische Anspruch sich mit der Struktur des offenen Werks verbindet, wie bei den geschilderten Arbeiten Hans Döllgasts oder auch beim folgenden Fall, den ich aus aktuellem Anlaß näher betrachten möchte.

IV. Die Kreuzkirche in Dresden als aktuelles Beispiel⁴¹

Baugeschichte

Die Kreuzkirche am Dresdner Altmarkt ist die Hauptpfarrkirche der Stadt, heute Bischofskirche und Heimstätte des Dresdner Kreuzchores. Mit nahezu 4000 Plätzen ist sie eine der größten evangelischen Kirchen Deutschlands. Der 1764-92 errichtete Bau ist bereits der vierte an der Stelle der ehemaligen Nikolaikirche. Zunächst in der barocken Tradition George Bährs geplant (J.G. Schmid), wurde die Ausführung durch klassizistische Architekten des Hofes und der Akademie beeinflusst (F.A. Krubsacius, Ch. F. Exner, G.A. Hölzer).

Bei einer ersten Erneuerung des Innenraumes 1894/95 gab Emil Scherz dem Raum ein neuklassizistisches Gepräge. Er sollte in dieser Fassung nur zwei

Jahre Bestand haben: schon 1897 brannte die Kirche bis auf die Außenmauern und den Turm nieder. Ein Wettbewerb für den Wiederaufbau führte zum Auftrag an die Architekten Rudolf Schilling und Julius Gräbner. Sie gaben dem weitgehend zerstörten Innenraum eine üppige neubarocke, auch als Louis-Seize-Stil bezeichnete Fassung, die sich in ihrer "Festlichkeit glücklich in den spätbarocken Raum Schmidts eingliederte"⁴².

Mit diesem Wiederaufbau der Kirche war ein bald weithin gerühmtes Beispiel jener modernen, "schöpferischen Denkmalpflege" entstanden, wie sie damals maßgeblich von Cornelius Gurlitt propagiert und gefördert wurde. Die zeitgenössische Gestaltung - in Abweichung von den für Sakralbauten im "Eisenacher Regulativ" (1861) vorgeschriebenen historischen Stilen - drückte sich besonders in dem floralen, die Raumgrenzen überspielenden plastischen Dekor aus. Wegen seiner Anklänge an den Jugendstil hat man die Kirche in der Folge, etwas irreführend, oft als Jugendstilbau bezeichnet. Entscheidender war die architektonische Neufassung des Raumes: mit dem Ersatz der zerstörten Pfeiler durch in die Emporen einbezogene Säulen war der spätbarocke Emporensaal in eine weite Hallenkirche verwandelt worden. Die neu entwickelte Betonbauweise bot freiere Gestaltungsmöglichkeiten für die nun massiven, etwas flacheren Deckengewölbe⁴³. Die Kirche erhielt eine reiche neue Ausstattung unter Beteiligung führender Dresdner Künstler. Für Altar, Kanzel und Taufstein wurden Sandstein und Marmor, Bronze, Messing und Holz verwendet, in ihren Materialfarben, wie es der damals propagierten Materialgerechtigkeit entsprach. Das verbrannte Altarbild von Anton Dietrich wurde vom Künstler als Replik wiederholt und fand in einem neugestalteten Altar Verwendung. Bereits 1900 konnte die Einweihung gefeiert werden. (Abb. 10)

Zerstörung

Mit der Zerstörung Dresdens am 13. Februar 1945 brannte die Kreuzkirche erneut aus. Die Eisenkonstruktion des Daches wurde zusammengedrückt, die Kupferdeckung abgerollt. Die Gewölbedecken wurden durchlöchert, Stuckornamente und Plastiken zerrissen bzw. wurden vom Untergrund gelöst, die Holzteile verbrannten. Die von einer Gipsummantelung geschützten eisernen Säulenstützen mit den Betongewölben konnten jedoch, anders als bei der Frauenkirche, den Gebäudetorso weitgehend erhalten. Auch der Außenbau mit Turm überdauerte. Insgesamt waren die Schäden weit geringer als beim Brand von 1897.

"Leider ging die gesamte Ausstattung beim Brande 1945 mit zugrunde"⁴⁴, schreibt Fritz Löffler, etwas verkürzt, denn der Altar, die Kanzel und auch der Engelfries über dem Eingang waren in ihrer äußeren Gestalt noch vorhanden. "Von der Feuerlohe durchglüht"⁴⁵ seien sie gewesen, eine die folgenden Entscheidungen rechtfertigende, aber übertrieben anmutende Formulierung des Architekten, war doch das ungeschützte, auf Leinwand gemalte Altarbild unversehrt geblieben. (Abb. 11,12)

Instandsetzung

Bereits im Frühjahr 1946 wurde die Instandsetzung der Kirche beschlossen, da für das kirchliche Leben ein Großkirchenraum, für den Kreuzchor ein Konzertraum benötigt wurde. Als Architekt wurde Fritz Steudtner⁴⁶ beauftragt. Der gelernte Zimmermann und Meisterschüler Heinrich Tessenows hatte Erfahrung mit denkmalpflegerischen Aufgaben und war vom Landesverein Sächsischer Heimatschutz als einer "der befähigsten sächsischen Baukünstler" empfohlen worden.

Die Instandsetzung wurde in zwei Phasen vorgesehen: zunächst sollte die Kirche notdürftig wieder benutzbar gemacht werden. Dazu wurde festgestellt, "daß es sich bei diesem Bauabschnitt vorwiegend um behelfsmäßige Arbeiten handeln wird, deren Ergebnisse bei den weiteren Instandsetzungsarbeiten zwangsläufig werden wieder beseitigt werden müssen."⁴⁷ Die endgültige Wiederherstellung sollte der zweiten Phase überlassen bleiben. In späteren Beschlüssen wird von diesen beiden Phasen dann nicht mehr gesprochen.

Bei der Diskussion, ob das Gebäude "im Jugendstil, barock oder in moderner Bauweise" wiederhergestellt werden sollte, neigte man überwiegend der Auffassung zu, "daß überwundene Stilarten nicht angewendet werden sollen". Steudtner sah in der vorgefundenen Brandstätte "gewissermaßen ein Bauwerk im Rohbau". In der Not der Stunde dachte man an anderes als an die reiche und als überladen empfundene, nun aber verlorene oder verstümmelte Ausstattung. Neben den Brandschäden trug wohl die geringe Wertschätzung des Historismus und des Jugendstils dazu bei, daß die Verantwortlichen sich zu einem rigorosen Umgang mit den beträchtlichen Resten ermutigt fühlten.⁴⁸

So urteilt etwa auch Fritz Löffler, damaliger Mitarbeiter des Landesamts: "Denkmalpflegerische Gesichtspunkte [schieden] aus, da die neubarock-jugendstilige Fassung als nicht erneuerungswert erschienen."⁴⁹ Interessant ist aus heutiger Sicht, daß als denkmalpflegerischer Gesichtspunkt hier vor allem die *Erneuerung*, im Sinne der ergänzenden Wiederherstellung, angesehen wurde, nicht aber die *Erhaltung* des Bestands durch Sicherung, vorläufige Reparatur oder auch interpretierende Ergänzung. Die eigentliche Aufgabe der Denkmalpflege sah Löffler darin, "die überlieferten künstlerischen Werte möglichst ausdrucksvoll zur anschaulichen Wirkung zu bringen"⁵⁰, also Teile zu ergänzen oder auch zu entfernen - mit dem vorrangigen Ziel, den Bauten "ihr altes, angemessenes Aussehen, frei von wesensfremden Zutaten späterer Zeiten, zurückzugeben."⁵¹

Dafür waren damals weder die Zeit noch die Mittel vorhanden. Schon die gründliche Beräumung zog sich hin, war 1951 erst bis zur Hälfte gediehen. Der Architekt berichtet, wie dabei aus der Situation heraus sein Konzept heranreifte:

"Die ehemalige reiche Innenausgestaltung war nicht zu halten. Alle Dekorationen [...] hingen in Fetzen herum. Auch die Bildhauerarbeiten aus Stein zeigten schwere Zerstörungen. Nur eine Beseitigung aller Ornamentik konnte die Lösung sein. Nachdem dies ge-

schehen war, zeigte sich der Raum in einer Großzügigkeit, abgewogen in guten Verhältnissen, wie sie nicht besser und schöner erdacht werden kann. Diese Feststellung gab die Grundlage für den weiteren Ausbau. Da der Wandputz durchweg beschädigt und lose war, wurde er abgeschlagen. Die Mauern, die nun hervortraten, sind sowohl aus Ziegel- und Sandstein als auch aus Beton erbaut. Ein Putz mußte wieder angebracht werden. Um jeder späteren Ausgestaltung nicht vorzugreifen, wurde ein Rauhputz gewählt, der eigentlich nur als Unterputz dienen sollte. Bald aber wurde deutlich, daß sich durch diesen Rauhputz die Akustik des Raumes erheblich verbesserte [...] Da der Raum nur in kleinen Abschnitten geputzt werden konnte, entstanden Absätze und Unterschiedlichkeiten im Verputz, die oftmals befremden mögen, aber bei längerem Betrachten zurücktreten und den Raumeindruck sogar noch beleben. Aus der Not eine Tugend gemacht zu haben: unter diesem Gesichtspunkt sollten auch alle anderen Arbeiten des Innenausbaues betrachtet werden."⁵²

Diese vom Architekten vorgeschlagene Betrachtung möchte ich im folgenden anstellen.

Im Gegensatz zu der Neuschöpfung der Jahrhundertwende bleibt diesmal die räumliche Grunddisposition der Kirche erhalten. Die veränderte Wirkung entsteht durch den Verlust bzw. die nachträgliche Beseitigung der Details. So werden die Säulen im Kapitellbereich vereinfacht, die Kassettierung der Bögen wird nur vor dem Altarbereich wiederhergestellt. Die verbrannten Holzbrüstungen der Emporen werden umlaufend massiv aufgemauert, die obersten Westemporen dabei gekürzt. (Abb. 15) Die mit den Sitzreihen ansteigende Eisenträger-Betonverbundkonstruktion bleibt auf der Nordseite, wo die darunter vorgeblendeten Mulden-gewölbe stärker beschädigt waren, unverkleidet. (Abb. 16, 17) An der Ostseite werden unter den Emporen Sakristei und Gemeinderaum neu eingerichtet, die den Altarraum begrenzenden Bögen geschlossen. Die ehemalige Traukapelle neben dem Eingang hingegen wird nach dem Vorschlag von Kreuzkantor Mauersberger geöffnet und zur Gedächtnisstätte für Heinrich Schütz umgewandelt. Die Fensteröffnungen erhalten - in Anlehnung an die im Außenbau bewahrte Barockfassung - ihre Steinrippen zurück und werden in bleigefäßigem weißem Antikglas geschlossen.

Ein eigenartiges, aber zeittypisches Kapitel stellt die Behandlung der noch vorhandenen künstlerischen Ausstattung dar. "Der Altar mußte bis zur Predella abgebaut werden", vermerkt der Architekt lakonisch⁵³. Auf Photographien von 1949 erscheint der neubarocke Altar mitsamt den Figuren jedoch zumindest äußerlich unversehrt. (Abb.12) Er war weniger geschädigt als der im Aufbau ähnliche Barockaltar der Dreikönigskirche, der später in seinem fragmentarischen Zustand sorgfältig konserviert wurde. Erst nach längeren Diskussionen und Plädoyers der Denkmalpfleger für seine Erhaltung kam es 1954 zu dem Beschluß des Abbruchs. Ausschlaggebend war ein Gutachten von Prof. Hempel (TH Dresden), dem sich das Institut für Denkmalpflege schließlich anschloß.⁵⁴ Selbst die Figuren wurden nicht

geborgen. Ähnlich erging es offensichtlich den beiden Engeln, die auf dem Fries der Orgelepore den Brand überdauert hatten. (Abb.11)

Trotz dieser drastischen Bereinigung der Kirche von künstlerischem Schmuck blieben auch danach zahlreiche Reste der steinplastischen Ornamentik erhalten, im Altarraum, am Altarunterbau, an der Orgelepore und an den Säulenbasen. Als Fragmente und Spuren der Zerstörung - die zudem schwer zu beseitigen gewesen wären - fügten sie sich besser in das Konzept des Architekten, der den praktischen Erfordernissen der Sparsamkeit im Lauf seiner Arbeit auch ästhetische und ethische Bedeutung abzugewinnen vermochte. So bemerkt er zu den Resten des Engelfrieses: "Beschädigte Steine ... stehen geschunden im Raum und klagen über die Vergangenheit."⁵⁵ (Abb.14, 18)

Die behelfsmäßige Wiederherstellung von Türen, Fenstern und Dach, 1946 als vorrangig bezeichnet und noch für das selbe Jahr beabsichtigt, verzögerte sich wegen mangelnder Materialzuteilung. Noch 1954 erbat Steudtner Tischlerholz für Türen, Fenster, Brüstungen und Gestühl als Spende aus Westdeutschland. Als Gestühl wurden schließlich Holzbänke aus Herrnhut bezogen, in der dortigen einfachen, doch anmutigen biedermeierlichen Bauweise. (Abb.19)

Am 13. Februar 1955, zehn Jahre nach der Zerstörung, feierte man die Wiedereinweihung der Kirche. Eine Reihe von Arbeiten konnte aber erst in den folgenden Jahren ausgeführt werden: das restliche Gestühl, Türen, Beleuchtung, Verglasung, Kanzel und schließlich die Orgel (1963)⁵⁶. Zum Teil ersetzten diese weiterhin von Architekt Steudtner geplanten Ausstattungen bereits die ersten, noch einfacheren Notbehelfe.

So war anfangs die bronzene Kanzel aus der zerstörten Zionskirche aufgestellt worden, die aber akustisch nicht genügte. Der Architekt entwarf deshalb eine Kanzel, die er selbst zunächst wiederum als provisorisch bezeichnete.⁵⁷ Sie wurde gegenüber der beibehaltenen Behelfskanzel errichtet, aus massiver Eiche in dem etwas derben Duktus, in dem auch die anderen Holzeinbauten (Türen, Gestühl Empore, Chororgel) gestaltet wurden. (Abb.20)

Auch anstelle der in den ersten Jahren benutzten behelfsmäßigen Beleuchtung wurde nun eine endgültige Lösung gesucht, "die sowohl dem Gottesdienst würdig diene als auch für die Aufführungen des Kreuzchores geeignet war, der ... nicht geblendet werden durfte. Wiederholte Lichtproben führten zu dem gewünschten Ergebnis."⁵⁸ (Abb.21) Die Sternleuchten stellen eine vereinfachte Version des als "Pustablume" bekannten Leuchters dar, der ursprünglich im Foyer der Leipziger Oper verwendet worden war. Mit ihrer zeittypisch filigranen Konstruktion und einer an vielflammiges Kerzenlicht erinnernden Lichtwirkung fügen sie sich glücklich in den Kirchenraum ein. Auch die Wandleuchten an den Außenwänden stellen keinen Notbehelf, sondern eine künstlerisch verantwortete Lösung dar.

Vom Provisorium zum Denkmal?

Die Nachkriegsgestaltung des Innenraums der Kreuzkirche wurde und wird allgemein als "provisorisch" bzw. "interimistisch" bezeichnet, von der Kirchengemeinde, von Kunsthistorikern und Denkmalschützern. Zunächst hat auch der ausführende Architekt davon gesprochen. Er revidierte jedoch, wie wir gesehen haben, unter dem Eindruck des neu entstandenen Raumes seine Meinung bald. Bereits einige konstruktive Maßnahmen (massive Brüstungen und Vermauerungen) schließen ein Provisorium fast aus. Aber auch bei der Ausgestaltung traten die Voraussetzungen für eine Behelfslösung allmählich in den Hintergrund. Mit der Entscheidung für den Abbruch des Altars schließlich, kurz vor der Einweihung, war der provisorische Anspruch aufgegeben. Darauf deuten auch die fortan verwendeten Materialien hin, zum Beispiel massive Eiche für die hölzernen Ausstattungsteile (mit Ausnahme des Gestühls). Vor allem die Rauhputzfassung war und blieb aber von Anfang an umstritten. Dem Argument, sie sei nicht schön genug, entgegnete Steudtner mitunter mit dem mehrdeutigen Hinweis "wird später mal tapeziert".

1954 hielt sich Hans Döllgast, der damals den Dom in Würzburg und die Alte Pinakothek in München instandsetzte, zu einem Besuch in Dresden auf. Gemeinsam mit Steudtner besichtigte er die frisch verputzte Kreuzkirche. Zwei Jahre später, anlässlich der Rücksendung von zur Publikation überlassenen Photographien, faßt Döllgast sein Urteil in einem Brief an den Dresdner Kollegen nochmals zusammen:

"Seien sie froh, daß Ihre schöne Kreuzkirche in Dresden vor der adäquaten Wiederherstellung oder dem noch Größeren einer Stilreproduktion bewahrt blieb. Sie haben geleistet, was man darf, kann und muß. Wenn sich Bausachen - gerade solche - lange hinziehen, dann droht immer die Gefahr der Besserwisser, die den Architekten mit guten Ratschlägen überschütten, ohne in die Sache einzudringen. Seien Sie doppelt froh einen Zentralkirchenraum in der Hand zu haben, das Schönste was dem Architekten blüht. Nun soll bloß niemand auf die Idee kommen stückweise zu verschönern. Gegen eines können Sie sich kaum widersetzen: eine ungebrochen weiße Tünche über alles, aber auch nur wenn der Rauhputz bleibt..."⁵⁹

Der Baurat der evangelischen Landeskirche Bayerns, Architekt Köhler, der mit Steudtner 1956 auf der Kirchenbautagung in Karlsruhe zusammengetroffen war, schreibt zu diesen Abbildungen: "Man kann sich der starken Wirkung nicht entziehen, die der Raum jetzt ausübt. Er hat doch so viel mehr Lebendigkeit, als wenn unter größtem Aufwand alles wieder gemacht worden wäre wie es war. Dabei läßt der großartige Kern späterer Denkmalpflege alle Möglichkeiten."⁶⁰

1960 notiert Chefkonservator Dr. Hans Nadler: "Der Auffassung des Architekten (Steudtner), der derzeitige Wandabputz stelle bereits eine endgültige Gestaltung dar, kann das Institut für Denkmalpflege nicht folgen, sondern sieht darin lediglich eine erste Notmaßnahme, um den Raum in kirchliche Nutzung nehmen zu können. Als solche ist sie auch überzeugend. Wir sind je-

doch der Meinung, daß diese Zwecklösung zu gegebener Zeit durch eine maßvolle, geistig und künstlerisch gewichtige Gestaltung ersetzt werden wird..."⁶¹ Eine eindeutige, aber klug-zurückhaltende Äußerung, die letztlich auch die Möglichkeit offenläßt, daß zu gegebener Zeit diese Zwecklösung selbst als eine maßvolle und künstlerisch gewichtige Gestaltung eingestuft wird, etwa in dem Sinne, wie es für die Bartningschen Notkirchen schon 1949 festgestellt wurde: "Diese 'Notkirche' stellt nicht mehr einen Notbehelf, sondern einen architektonisch und liturgisch würdigen Kirchbau dar und damit ein Dokument der aus der Not erwachsenen Kraft und Einfalt."⁶²

Stedtner selbst urteilt dann 1965 anlässlich des 750-jährigen Kirchenjubiläums: "Wenn auch ein Torso, so ist die Kirche dennoch, trotz mancher Einwände und Kritik und gerade in diesem Zustand, vielen zu einem Erlebnis und uns allen zum Mahnmal an die Jahre des Schreckens und jener Schreckensnacht geworden. So kommen wir und lassen uns hineinnehmen in die Klarheit und den Ernst dieses Raumes..."⁶³

Die Stedtnersche Lösung blieb, schon wegen der Präsenz der Kreuzkirche im kulturellen Leben der Stadt, in der Diskussion und regte auch zu grundsätzlichen denkmalpflegerischen Überlegungen an. In einer Baugeschichtsarbeit am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der TH Dresden schreibt der Verfasser 1980: "Vielleicht sollte in unserer Denkmalpflege die Art und Weise, wie sie uns Fritz Stedtner an der Kreuzkirche auch gerade aus der Not an Mitteln zeigte, stärker beachtet werden, als historische Gebäude durch kosmetische Farbbehandlungen in ihrer Geschichte auf den Ausgangszustand bringen zu wollen."⁶⁴

Erstmals in den späten achtziger Jahren stellt das Institut für Denkmalpflege (heute Landesamt für Denkmalpflege Sachsen) die besondere Qualität des Raumes fest und plädiert vorsichtig für die Erhaltung seines "grottenhaften" Charakters. Ein Sachverständigengutachten bescheinigt dem Rauhputz einen überwiegend guten Erhaltungszustand und empfiehlt eine schonende Reinigung und den Anstrich mit Weißkalk.

Gleichzeitig wird jedoch ein Wettbewerb vorbereitet, der unter grundsätzlicher Respektierung des Raums eine Anpassung an den Zeitgeschmack zum Ziel hat: "Bei der Neugestaltung sollen die ästhetisch unbefriedigenden gegenwärtigen Gestaltungslösungen überwunden werden, der Gesamtraumeindruck - gerade auch in seiner Einfachheit - bewahrt werden und auf eine perfektionistische Neugestaltung verzichtet werden."⁶⁵

Das Institut für Denkmalpflege stimmt vorab der Auffassung der Kirchengemeinde zu, "daß die Ausstattungsstücke aus den fünfziger Jahren der architektonischen Qualität des Raumes nicht genügen"⁶⁶ und empfiehlt behutsame Ergänzungen sowie neue Lösungen für Kanzel, Lesepult, Taufe, Bänke und Emporenbrüstungen. Weiter heißt es in der Stellungnahme (1988):

"der Grundlinie, daß die 'Gestaltung der Bedeutung der Kirche angemessen sein soll, die Geschichte der Kirche nicht verleugnet, aber auch keine historische

Gestaltung kopiert', können wir uns anschließen. Im denkmalpflegerischen Sinne wäre ohnehin nur die Rekonstruktion des Zustandes von 1900 diskutabel. Unter den gegenwärtigen Bedingungen erscheint auch uns eine solche Rekonstruktion nicht angemessen. Die Neugestaltung hat aber von der Einsicht auszugehen, daß die heute noch beeindruckende Raumgestaltung eine Lösung des Jugendstils ist und daß diese einschließlich aller erhaltenen Reste der figürlichen Plastik und Dekorationen zu erhalten und in die Neugestaltung einzubeziehen sind, d.h. daß auch alle beschädigten Steinpartien zu bewahren sind. Damit wird die Erinnerung an die Zerstörung Dresdens am 13. Februar 1945 wachgehalten..."⁶⁷ Auffallend ist, daß neben der Lösung des nun höher geschätzten Jugendstils und dem mahnenden Charakter der Zerstörungsspuren die gestalterischen Leistungen der jüngsten Instandsetzung - oder jedenfalls ihre gestalterischen Konsequenzen - nicht erwähnt werden.

Der 1989/90 durchgeführte Wettbewerb unter eingeladenen Architekten und Bildhauern bringt nach Ansicht der Jury kein befriedigendes Ergebnis. Anstelle der aufgezeigten Wege, "die tunlichst nicht gegangen werden sollen"⁶⁸, rät Landeskonservator Prof. Dr. Magirius zu vorsichtigen Korrekturen in der Kapitellzone, bei den Emporenbrüstungen und am Fußboden und meint, "daß man um eine Wiederherstellung des Altars nicht herumkommt. Alles andere wird ein widerwärtiger Krampf, der teuer ist und den man nach wenigen Jahren nicht mehr ansehen kann."⁶⁹

Vor hundert Jahren schufen Architekten und beteiligte Künstler den eigenwilligen neubarocken Altar mit dem damals modernen floralen Dekor und unter Verwendung des wiedergeschaffenen Bildes. Solche Einfühlungsgabe gepaart mit schöpferischer Originalität wird heutigen Künstlern nicht mehr ohne weiteres zugetraut. Vielleicht zu Recht, hat doch die Moderne das Feld der sakralen Kunst gerne als "kunstgewerblich" abgetan und einigen Spezialisten überlassen. So bleibt einer ästhetisch argumentierenden Denkmalbehörde vielfach nur der Schluß, daß eine wissenschaftliche Rekonstruktion auch künstlerisch die einzig befriedigende Lösung sei. Man könnte auch nüchtern feststellen: es ist kein Zufall, daß die Restaurierung oder auch Rekonstruktion von Altären heute Sache von allerersten Restauratoren sein kann, die Schaffung von neuen Altären jedoch keineswegs Sache der allerersten Künstler unserer Zeit ist. Dennoch irritiert der resignative und zugleich apodiktische Ton, mit dem die schlichte Notlösung der fünfziger Jahre ebenso abgetan wird wie eine künstlerische Neuinterpretation.

Die Auffassung der Fachbehörde über die Schutzwürdigkeit der existierenden Raumfassung hat inzwischen allgemeine Anerkennung gefunden. "Die Kirchengemeinde ist" - so der aktuelle Kirchenführer - "zusammen mit namhaften Architekten und Denkmalschützern jetzt der Meinung, daß diese Art der Innengestaltung [der Rauhputz] bleiben soll. Zum einen kommt die Wirkung des riesigen Kirchenraumes dadurch sehr gut zum Tragen. Zum anderen erinnert die kellerartige Kargheit an jene Schreckensnacht des 13. Februar, in der Zehntausende in Dresden umkamen,

unter ihnen die drei Pfarrer der Kreuzkirche und elf Alumnus des Kreuzchores.⁷⁰ Auch der 1995 gegründete "Förderverein Dresdner Kreuzkirche e.V." betont in seinem Spendenaufruf: "Die als Provisorium gedachte Gestaltung des Innenraums hat sich inzwischen in ihrer Schlichtheit als bewahrenswert erwiesen."

Der Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege, Prof. Dr. Glaser, faßt schließlich für eine Fachpublikation zusammen: "Vom Architekten als Konzept verstanden, vom Landesdenkmalpfleger als Notlösung betrachtet, ist der Putz wohl nun 'Substanz des Denkmals' geworden. Die heutige Wirkung des Innenraums der Kreuzkirche ist eindrückliches Zeugnis einer entbehrungsreichen Nachkriegszeit, die in Ostdeutschland eigentlich erst 1990 endete, nachdem am 9. Oktober 1989 auch in diesem Raum ein großer, für die Teilhabenden unvergeßlicher Aufbruch geschah. Der Raum darf in dieser Gestalt nicht verändert werden. Der Altar aber sollte wiedererrichtet werden in seiner ursprünglichen Kraft. Man könnte dies als eine Art Wiedergutmachung der 1954 unentschlossenen Denkmalpflege betrachten, denn seine künstlerische Qualität steht heute außer Frage..."⁷¹

So scheint zunächst gesichert, daß das zum Denkmal gewordene "Provisorium" geschützt und pfleglich erhalten wird. Zugleich werden jedoch, den Bekenntnissen zum Trotz, einige Teilbereiche und die, wie es heißt, "primitive Ausstattung der fünfziger Jahre"⁷² davon ausgenommen.

Aktueller Anpassungsbedarf?

Der akute Veränderungsdruck kommt heute freilich, wie so oft, von anderer Seite: eine technische Sanierung wird immer dringlicher. Manche der Mängel sind normale bauliche Verschleißerscheinungen, wie bei Heizung und Elektroinstallation oder bei dem nach 1955 über dem Zement verlegten PVC-Fußboden. Die geschätzten Kosten von 10-15 Mio. DM umfassen allerdings weit mehr als bautechnische Instandsetzungen. Die notwendigen Maßnahmen schaffen Gelegenheit, auch gestalterisch einzugreifen, zu ergänzen, zu verbessern oder auch nur dem Zeitgeschmack anzupassen. So heißt es im Prospekt des Fördervereins auch: "Im Zuge dieser Erneuerungen bietet sich an, gewisse architektonische Unzulänglichkeiten mit zu beseitigen. Dies betrifft den Altarraum und die Orgelempore." Noch deutlicher gibt die Sächsische Zeitung in einem unsigned Beitrag vom März 1996 den Trend wieder: "Die viereckigen Holztüren neben dem Altar sollten wieder ihrer halbrunden Fassung angepaßt werden... Lesepult und Kanzel gehören eigentlich nicht in diese Kirche. Kritiker hat auch das Altarbild von Anton Dietrich."

In einer im Auftrag der Kirchengemeinde erarbeiteten Studie zur Erhaltung, Erneuerung und Neugestaltung der Kirche werden einerseits die vom Denkmalamt vorgeschlagenen Änderungswünsche mit dem Ziel der "Schaffung eines neuen Gesamtkunstwerks" weitergeführt. Darüber hinaus wird nun jedoch für den überwiegenden Bereich der beschädigten Steinpartien eine komplettierende Restaurierung vorgeschlagen, von

dem ausgebesserten Marmorboden im Altarbereich bis hin zur Ergänzung fehlender Skulpturenteile und der Rekonstruktion des Engelfrieses.⁷³ Auch die fehlenden Scheingewölbe sollten demnach rekonstruiert werden. Für "ausgewählte Teilbereiche besonderer baukünstlerischer und kirchlicher Bedeutung" wird sogar eine "Bereicherung" des gleichförmigen Putzanwurfes vorgeschlagen.⁷⁴

Die Emporenbrüstungen gelten ihrer Nacktheit wegen jetzt als "besonders ungestaltete Partien"⁷⁵ Auch die im Materialton belassenen hellen Holzoberflächen werden heute als unpassend empfunden. Das Gestühl andererseits verursacht, wie es heißt, laufend hohe Reparaturkosten. Die Beleuchtung erscheint manchen nicht ausreichend, die Akustik der Orgel⁷⁶ unbefriedigend, auch wird erwogen, diese wieder tieferzusetzen auf die ursprüngliche Höhe, was wiederum Platzverlust für den Chor bedeutet, der dann anderweitig zu schaffen wäre, möglichst als teleskopierbare Tribüne im Altarbereich. Wegen der unzumutbaren Probenräume wurde eine Tunnelverbindung zum Neubau des Kirchengemeindehauses untersucht.

Alle diese Wünsche sind natürlich und verständlich, und es gäbe gewiß noch Einiges mehr anzuführen, das man an der Kreuzkirche nachbessern könnte. Was bei einem Neubau selbstverständliche Verpflichtung ist - das Streben nach der bestmöglichen Lösung für die eigene Zeit -, kann bei einem Baudenkmal allerdings nicht alleiniger Maßstab sein.

Plädoyer und Arbeitsthesen

Aus begründeter Sorge soll deshalb eine Neubewertung des Kirchenraums im Hinblick auf die anstehenden Maßnahmen versucht werden. Zu fragen ist, ob die heute empfundenen Unzulänglichkeiten wirklich der technischen Abnutzung, der mangelhaften Ausführung oder dem künstlerischen Unvermögen ihrer Schöpfer zuzuschreiben sind, oder ob diese Empfindung von zeitbedingten Geschmacksurteilen bestimmt ist.

Erneuerung im Kirchenbau. Der Wiederaufbau der Kreuzkirche geschah mit einfachen, mitunter derben handwerklichen Mitteln. Aber er blieb nicht darauf beschränkt. Die in der Not geborene Radikalität verlangte nach geistiger Veredelung der Armut, suchte bewußt den Verzicht auf künstlerische Prachtentfaltung. Und damit steht der Architekt ja nicht allein, sondern im Strom der Zeit. Seine architektonische Haltung geht einher mit den gleichzeitigen Bemühungen um die Wiederausrichtung der Kirche an ihren essentiellen liturgischen und spirituellen Bedürfnissen. Ein Beispiel ist die Besinnung auf den Altar als Tisch.

Fritz Steudtner war nicht nur ein an den Ideen des Werkbunds, am strengen Handwerksethos eines Heinrich Tessenow geschulter Architekt. Er war auch ein gläubiger Kirchenbaumeister, philosophisch und theologisch interessiert, der Herrnhuter Brüdergemeine freundschaftlich verbunden. Wenn er konnte, nahm er an den evangelischen Kirchenbautagungen teil, auf denen seit 1946 - früher und grundsätzlicher als im ka-

tholischen Bereich - der Dialog über einen neuen Kirchenbau geführt wurde.⁷⁷

Mangels verbindlicher theologisch-liturgischer Konzepte wirkten dort vor allem persönliche, aus der Not gewonnene Erkenntnisse über das neue Selbstverständnis der Kirchen. Offen und selbstbewußt sah man die Chance einer Läuterung: "Eine frühere Zeit war reich an Stoff und arm an Geist. Wir dürfen demütig feststellen, daß wir arm an Stoff, im Geiste reicher sind."⁷⁸ Auf katholischer Seite gab Emil Steffan 1951 der Stimmung radikalen Ausdruck: "Ein bescheidenes Zelt sei als vergängliche Hülle des Leibes Christi zu bauen," - das Provisorium als theologisches Postulat! - "eine echte Darstellung ist mit den Mitteln unserer Zeit nicht möglich. Aber die heutige Situation ist auch eine Chance, wenn wir uns zu unserer Armut und Einfachheit bekennen und etwa aus den uns umgebenden Trümmern geborstener Natursteine etwas ganz Bescheidenes bauen."⁷⁹

Im gleichen Jahr waren in Rummelsberg die "Grundsätze für die Gestaltung des gottesdienstlichen Raumes der evangelischen Kirchen" erarbeitet worden. "Die Gegenwart" - heißt es dort - "zwingt [...] zu einer sorgfältigen Überprüfung dessen, was wir als das Wesen des Kirchenbaus anzusehen haben."⁸⁰ Während nach lutherischem Verständnis für den gottesdienstlichen Raum und seine Ausstattung bei aller gebotenen Einfachheit gediegene handwerkliche Arbeit und würdige Gestaltung gefordert wird, kommen die architektonisch-liturgischen Reformideen jener Jahre naturgemäß in den Vorstellungen der reformierten Kirche noch deutlicher zum Ausdruck: "Die reformierte Kirche ist schlicht, ohne Schmuck und Skulpturen. Der Abendmahlstisch soll aus gutem Holz bestehen, frei im Raum aufgestellt sein, am besten vor der Kanzel."⁸¹

Solche Forderungen standen natürlich im Widerspruch zur Situation in den historischen Kirchenbauten. Sie waren auch nicht als Gesetz, sondern als Hilfe gedacht. Dennoch wurde nun auch beim Wiederaufbau häufig eine liturgische Neuorientierung vorgeschlagen und gelegentlich auch realisiert. In der Kreuzkirche wurde der Altaraufbau beseitigt, die Bauplastik verschwand. Hart und schmucklos hängt das Kreuzigungsbild an der nackten Wand. Was jetzt manchen als kraftlos erscheint, als ungestaltet - war es damals (nur) mangelnde Gestaltungskraft? Oder ist es Zeugnis einer anderen, heute schwer verständlichen Idee, eines künstlerischen und religiösen Bekenntnisses "zur Einfalt und damit zum Reichtum der Not"⁸², zum irdischen Provisorium? Unter einer solchen Haltung haben, wie wir wissen, manche historische Kirchen und ihre Ausstattungen gelitten, auch die Kreuzkirche. Zugleich aber sind neue Räume von oft hoher künstlerischer Originalität, liturgischer Sinnhaftigkeit und geistiger Ausstrahlung entstanden. Zumindest vorläufig, denn viele scheinen inzwischen gefährdet.

Sanierung, Neugestaltung, Gesamtkunstwerk? „Nur mit etwas Sanierung, mit einigen "Maßnahmen", ist es nicht getan. Unausweichlich und unaufschiebbar steht eine gesamte Erneuerung an, eine Gesamtgestaltung als größeres Ganzes."⁸³ So freimütig bekennt ein Gutach-

ter, worum es eigentlich geht: Erneuerung und eigene Gestaltung, nicht Bewahrung und Pflege.

Will man nicht einer romantischen Ruinentheorie folgen, sind Reparaturen am Bau natürlich notwendig. Nur bleibt es meist nicht dabei. Eine technische Verbesserung macht, schon der Angleichung der Standards wegen, meist weitere erforderlich. Im Blick auf das heute Mögliche werden Begehrlichkeiten geweckt. Sogenannte "technische Sachzwänge" bieten Anlaß, das als nicht mehr zeitgemäß Empfundene zu erneuern. Typisch bei Gestaltungen des Wiederaufbaus ist dabei, daß sich für deren Beseitigung eine Allianz von schöpferisch gesinnten, erneuerungswilligen Architekten und rekonstruktionsfreudigen Kunsthistorikern bildet. Die Beweislast liegt dann meist bei den Befürwortern der Bewahrung, nicht bei den Veränderungswilligen.

"Ziel der Innengestaltung ist eine zeitgemäße, aber nicht modernistische Gestaltung des Innenraumes", heißt es in der Aufgabenstellung für die Sanierung. Was ist eine "modernistische" Gestaltung? Erinnern wir uns der Prämissen der Moderne, so wird deutlich, daß weniger eine bestimmte *Form* als vielmehr jener Ruf nach *Veränderung* hin zum "Zeitgemäßen" den Zug des Modernistischen trägt. Gewiß sollte der Raum der Kreuzkirche den Bedürfnissen des kirchlichen Lebens entsprechen, er sollte angemessen ausgestattet sein und auch nach praktischen Erfordernissen erneuert werden können.⁸⁴ Eine Kirche muß aber vorrangig nicht wohnlich, komfortabel, praktisch oder modern sein. Ebenso wenig muß sie ein einheitliches "Gesamtkunstwerk" darstellen. Als Monumentalbau par excellence ist der Kirchenbau hingegen besonders geeignet, in der täglich sich erneuernden Stadt einen Ort der Beständigkeit zu prägen und Erinnerung wachzuhalten. Es wäre deshalb bedauerlich, wenn die Bedürfnisse vorrangig am heute Möglichen gemessen würden, an einem immer schneller vorangetriebenen Standard der Technik, der Bequemlichkeit oder der Repräsentation. Ein Denkmal zieht dann immer den kürzeren. Ganz besonders aber eines wie die Dresdner Kreuzkirche, bei dem versucht wurde, aus der Not eine Tugend zu machen.

Ästhetisch unbefriedigende Partien, primitive Ausstattung? Die Ausstattungsdetails in der Kreuzkirche mögen nicht alle im Einzelnen künstlerisch bedeutend und schützenswert sein. Vielleicht sind sie dies aber doch in größerem Maße, als der heutige Geschmack glaubt - sei es der einer neuen Prächtigkeit zugetane Mehrheitsgeschmack, der von Kargheit nichts wissen will, sei es ein vornehm abgeklärtes Stilgefühl, das Einfachheit nur noch in Form eines raffinierten Minimalismus zu schätzen weiß.

Gerade die Rohheit, die hier zunächst direkt entstanden ist und nicht in ästhetisch reflektierter Weise gestaltet wurde, verhindert, daß der Raum als perfekt archaisierendes Kunstwerk aufgefaßt werden kann und so die Entbehrungen und der Ernst jener Zeit im Nachhinein zum Gegenstand ästhetischen Genusses werden. Die rohe, asketische Form der Moderne, wie sie uns auch in dieser Instandsetzung begegnet, ist jedoch durch gestalterische "Verbesserungen" besonders ver-

wundbar. Anstrengungen, die unternommen werden, um die Ästhetik der Sparsamkeit zu dekorieren, der ärgerlichen Nacktheit ein Feigenblatt anzuheften, führen leicht dazu, daß ernst gemeinte Schlichtheit in billig wirkende Trivialität umkippt.

Schönheit. Die Kreuzkirche ist auch, und vielleicht gerade auch in der Fassung der fünfziger Jahre, ein bedeutendes geistliches und musikalisches Zentrum in Dresden geblieben und während der Wendezeit 1989 ein symbolischer Ort für die politische Umgestaltung geworden. Ihr Inneres, wie es dasteht in seiner Kargheit, ist nicht „schön“ im landläufigen Sinne. Eher entspricht es der Kategorie des Erhabenen. Es ruft nicht „positive Lust“ (Kant) oder kulinarisch-ästhetischen Genuß hervor, sondern Achtung, wenn nicht Schauer vor einer übermenschlichen Größe. In der Tat ist der unvorbereitete Besucher beim Betreten der Kirche zunächst betroffen, schon über den Kontrast zu dem vornehm-prächtigen Außenbau, der sorgsam restauriert worden ist. Das Schöne ist aber nicht nur das Äußerlich Vollendete, sondern es ist, nach der etwas gründlicheren Beobachtung eines Thomas von Aquin, "der Glanz des Wahren". Ob er hier wirklich aufscheint, in der Nacktheit des Raumes und der Armseligkeit seiner Ausstattung, mögen spätere Generationen abschließend beurteilen. Die bisherige Wandlung in seiner Bewertung und auch viele der Besucherstimmen deuten jedenfalls entschieden darauf hin.

Erinnert sei hier nochmals an das Verdikt, dem 1954 der Altar von 1900 zum Opfer fiel: "keine glückliche Lösung" und "unkünstlerisch" hieß es damals.⁸⁵ Vierzig Jahre später steht "seine künstlerische Qualität [...] außer Frage"⁸⁶ und man wünscht seine Wiedererrichtung. Ist somit in die Restaurierungsgeschichte der Kreuzkirche nicht bereits die Mahnung eingeschrieben, Wiederaufbauleistungen der vorangegangenen Generation respektvoll zu pflegen und nicht vorschnell zu beseitigen? Denn ganz unabhängig von jeder gestalterischen Einschätzung wird die Fassung dieses Raumes, so Prof. Nadler im Rückblick, "zum Denkmal der Denkmalpflege der ersten Stunde des Neuanfanges nach 1945"⁸⁷.

Ein bedeutendes Provisorium. In den frühen Wiederaufbauarbeiten nach dem 2. Weltkrieg, vor allem bei den Kirchenbauten, stellt das Provisorium, wie sich an weiteren Beispielen zeigen ließe, oft beides dar:

- ein praktisches Prinzip: die improvisierte Notlösung,
- und ein künstlerisches Konzept: die Verwandlung des ehemals geschlossenen Kunstwerkes in ein anti-klassisches Werk, eine bewußt gegen alles Fertige, Perfekte und Gesättigte, gegen alles Virtuose und Verfeinerte gerichtete Gestaltung. Diesem auch in der Kreuzkirche realisierten *konzeptionellen Provisorium* diametral gegenüber steht die bis heute erhobene Forderung nach einem endgültigen, einheitlich gestalteten *Gesamtkunstwerk*.⁸⁸ Sie aber ließe sich nur durch die vollständige Aufgabe der eigentlichen Wiederaufbaukonzeption erfüllen. Darüber sollten sich alle wohlmeinenden Veränderungswilligen im Klaren sein.

Für die Schutzwürdigkeit solcher "provisorischer" Instandsetzungen der frühen Nachkriegszeit spricht allgemein, daß diese Zeugnisse nicht wiederholbar sind, auch nicht in freier Interpretation. Die Sondersituation der ersten Jahre nach der Katastrophe nimmt diese Arbeiten heraus aus dem Kontinuum der Architekturentwicklung. Oft genug hat sich dabei die Not der Stunde für die künstlerische Produktion als eine Gunst der Stunde erwiesen. Gerade weil sie unter Bedingungen entstanden sind, die zum Improvisieren zwangen, ist manchen dieser Werke die Qualität des Einmaligen zugewachsen, das wohl technisch, nicht aber geistig-künstlerisch wiederholbar ist

Man kann dabei an die Ausdruckskraft einer Skizze denken. Jeder, der einmal einen Bau entworfen hat, weiß, daß sie oft freier, besser und beseelter ist als die definitive Ausarbeitung. Die aufbewahrte Skizze wird man nicht nachbessern. In ähnlichem Sinne mag die Unverbindlichkeit des Notbehelfs manchen dieser Schöpfungen eine ungekünstelte, schroffe Wucht verliehen haben, die den ausgefeilten Dauerlösungen der folgenden Jahrzehnte oft genug abgeht. Fazit: Auch in der gebauten Architektur sollte man nicht alle sogenannten Provisorien überarbeiten, selbst wenn der Verzicht dort am schwersten fällt.

Die Mehrzahl der Beispiele aus den fünfziger Jahren ist ja bereits verschwunden. Bei einem Plädoyer für die Bewahrung einzelner verbleibender Werke kann es nicht generell um die Erhaltung roher, irgendwie an die Zeiten der Not erinnernder Zustände gehen. Die meisten heute armselig oder abgenutzt wirkenden Behelfsbauten verweisen darauf zu allgemein, repräsentieren nichts spezifisch Bedeutsames. Das ist bei der Dresdner Kreuzkirche anders. Sie ist auch und gerade in ihrem "ärmlichen" Zustand *bedeutend*, im umfassendsten Sinn des Wortes: als Monument und als Dokument, als Ort der Erinnerung und der geistigen und religiösen Sammlung. Instandsetzungskonzepte, die dem Kirchenraum gerecht werden wollen, werden diese Bedeutungsebenen respektieren und Veränderungen auf das Allernotwendigste beschränken. An die Stelle der Idee von einem zu vollendenden Gesamtkunstwerk tritt dann die Anerkennung des unvollendeten, aber historisch und künstlerisch gültigen Werks.

Veröffentlicht mit zahlr. Abbildungen in: Valentin Hammerschmidt, Erika Schmidt, Thomas Will (Hg.), Dokumente und Monumente. Positionsbestimmungen in der Denkmalpflege (Veröffentlichungen des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., Bd. X), Dresden 1999, S. 59-80.

© Thomas Will 1999

- ¹Vgl. Christoph Machat, Der Wiederaufbau der Kölner Kirchen, (Landeskonservator Rheinland, Arbeitsheft 40), Köln 1987, 35-44
- ²Marion Wohlleben, Kann eine Reparaturmaßnahme denkmalwürdig sein? Die Kölner Domplombe als Beispiel. in: Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege (Hrsg.), Wiederaufgebaute und neugebaute Architektur der 1950er Jahre - Tendenzen ihrer "Anpassung" an unsere Gegenwart, Dokumentation der Jahrestagung 1996 in Köln (= Thesis 5/1997), Weimar 1997, 172-182
- ³Ingrid Brock, Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg - Erhaltung des Status quo heute: Die Paulskirche in Frankfurt am Main, in: Arbeitskreis... (Anm. 2), 10-41
- ⁴Joachim Schürmann, Dazutun zur rechten Zeit, in: Der Architekt 5/1996, 320-323
- ⁵Hans Döllgast 1891-1974, Ausst.-Kat. München 1987; Franz Peter/Peter Wimmer, Von den Spuren, Interpretierender Wiederaufbau im Werk von Hans Döllgast, Salzburg 1998
- ⁶Erich Altenhöfer, Hans Döllgast und die Alte Pinakothek, in: Ausst.-Kat. 1987 (Anm.5), 45-91; ders., Die Alte Pinakothek, in: Aufbauzeit. Planen und Bauen. München 1945-50, hrsg. von W. Nerdinger, München 1984, 63-76; Brock (Anm.3), 26ff
- ⁷Altenhöfer 1987, 62
- ⁸Pinakothek München, Erklärung von vier TH-Professoren vom Oktober 1951, zit. nach Aufbauzeit (Anm.6), 181
- ⁹Altenhöfer 1987 (Anm.6), 70
- ¹⁰Ebd., 71
- ¹¹Ebd.
- ¹²Nach einem Wettbewerb unter den Architekten Schölzel/Albert, Bienefeld, Hänsch, Braun/Schlockermann ausgeführt entsprechend dem Vorschlag von Wolfgang Hänsch. Vgl. Das Schauspielhaus in Dresden. "Großes Haus", Sächsisches Staatsministerium der Finanzen (Hrsg.), Dresden o. J. [1996]
- ¹³Ein Rückbau auf den Vorzustand schied dort aus wegen veränderter Raumgrößen und der Translozierung der erhaltenen Originalausstattung des ehemaligen Cuvillies-Theaters.
- ¹⁴O. Verf., Die 48 Notkirchen in Deutschland, Heidelberg 1949; H. Frank, "...die Rettung der Seele durch Gestalt", in: archithese 5-84, 23-28; Jennifer Strätz, Friedenskirche, in: "Metamorphosen", Seminarbericht Denkmalpflege, TU Dresden 1997, 13-16
- ¹⁵1889-91 durch Christian Friedrich Arnold als Basilika in neuromanisch-neugotischen Formen errichtet.
- ¹⁶Bartning, in: Die 48 Notkirchen (Anm.14), o.S.
- ¹⁷Der Bau wurde inzwischen (Herbst 1998) abgebrochen.
- ¹⁸Zur (problematischen) Verwendung des Begriffs vgl.: Reversibilität. Das Feigenblatt in der Denkmalpflege, ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees VIII (1992)
- ¹⁹Heidrun Laudel, Gottfried Semper. Architektur und Stil, Dresden 1991, 108ff; zur Rezeption bei anderen Architekten vgl. Jörg Stabenow, Joze Plecnik, Städtebau im Schatten der Moderne, Braunschweig/Wiesbaden 1996, 153f
- ²⁰Gerade darin unterscheidet sie sich von den anderen Künsten, ungeachtet der Hugo'schen Prophezeiung, wonach die Bücher sich als dauerhafter erweisen werden als die Architektur. An diese Ambition des die Zeiten überdauernden Werkes ist die Denkmalpflege abendländischer Prägung von Anfang an gekoppelt.
- ²¹Paul Valery, Eupalinos oder der Architekt, Frankfurt/M. 1973, 141
- ²²"La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent...", Charles Baudelaire, Der Maler des modernen Lebens, in: Gesammelte Schriften, Darmstadt 1982, Bd.4, 286
- ²³F. Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie (1796), in: Sämtliche Werke, Bd.5, Wien 1823. - Vgl. Tilo Schabert, Stadtarchitektur - Spiegel der Welt, Zürich 1990, 65ff
- ²⁴Zit. nach Norbert Huse (Hg.), Denkmalpflege, Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1996, 135
- ²⁵Im Torso wird besonders deutlich, daß Dauerhaftigkeit (Werkdauer) und Vollendung (Werkstruktur) nicht zur Deckung kommen müssen. Das dauerhafte Werk kennt den bewußt unvollendeten Status. Gerade in der Dauerhaftigkeit des Materials (Stein) liegt die Spannung begründet zum abgebrochenen Schöpfungsakt. Das ephemere Kunstwerk hingegen zielt, wenn auch nur kurzzeitig, auf Vollendung.
- ²⁶F.T. Marinetti, Le Futurisme, Paris 1912, zit. n. Rayner Banham, die Revolution der Architektur, Reinbek bei Hamburg 1964, 96
- ²⁷Antonio Sant'Elia und F.T. Marinetti, Manifest der futuristischen Architektur (1914), zit. ebd., 111
- ²⁸Zit. n. Dieter Bartetzko, Stadtsuche, in: Marc Mer u.a., Translokation. Der ver-rückte Ort. Kunst zwischen Architektur, Wien 1994, 251-65, hier 263
- ²⁹Vgl. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, in: Gesammelte Schriften, Frankfurt/M. 1970-1986, Bd.7, 48: "Die Bemühung, dauernde Meisterwerke zu schaffen ist zerrüttet, (...) das Dauernde verging und riß die Kategorie der Dauer in den Strudel." zit. nach Wilfried Lipp, Modern Times. Zum Verhältnis von Zeit und Denkmal in der Moderne, in: Konservierung der Moderne, ICOMOS Hefte des Dt. Nationalkomitees XXIV, München 1998, 20
- ³⁰Zit. n. Uta Hassler und Niklaus Kohler, Umbau – Die Zukunft des Bestands, in: Baumeister 4/1998, 34-41, hier 34
- ³¹Herausragende Anwendung dieses Postulats war damals die Überbauung der Ruine der Kasseler Orangerie für die Bundesgartenschau 1955 durch Hermann Mattern. Vgl. Ulrich Höhns, Veredelte Armut, in: Der Architekt 11/1989, 556f
- ³²Zur Diskussion um die Dauerhaftigkeit als Kriterium ökonomischen und ökologischen Bauens vgl. Hassler/Kohler (Anm. 30)
- ³³Dazu Charles Jencks und Nathan Silver, Adhocism. The case for improvisation, Garden City/New York 1973
- ³⁴Im Zuge der Rekonstruktion des Pavillons (1980ff) konnte Ignasi de Solà-Morales die Frage der "Temporalität" dieses Schlüsselbauwerks der Moderne neu untersuchen und überraschende Ergebnisse vorlegen. Vgl. I. Solà-Morales, Cristian Cirici, Fernando Ramos: Mies van der Rohe, Barcelona Pavilion, Barcelona 1993
- ³⁵J. A. Schmolle gen. Eisenwerth (Hg.), Das Unvollendete als künstlerische Form, Bern und München 1959; W. Schnell, Der Torso als Problem der modernen Kunst, Berlin 1980; Perfekte Unvollkommenheit, Daidalos 31 (1989); Linda Nochlin, The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity, New York 1994
- ³⁶Abgesehen von Literatur über temporäre Bauten (Ausstellungen, Messestände, Festbauten etc.); Laurids Ortner scheint das Thema früh behandelt zu haben: Provisorische Architektur, in: Transparent 6/1976
- ³⁷Vgl. z.B. Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry (Photos) und Michael Archer (Text), Installation Art, London 1994, mit ausführlicher Bibliographie

³⁸Einen Kommentar zu dieser Frage liefert Christo Javacheff mit seinen geplanten, aber kurzzeitigen Verpackungsaktionen. Er konfrontiert damit ausgerechnet monumentale Baudenkmäler, die Symbole des Kampfes gegen die Zeit, und demonstriert ihre "Wiederbelebung" durch das ihrem Sinn widerstrebende Prinzip Veränderung.

³⁹Ira Mazzoni, In Schönheit sterben. Über die Probleme der Konservierung zeitgenössischer Kunst, Süddeutsche Zeitung 8.11.1996. - Eine Einführung in die Thematik aus der Sicht des Gemälderestaurators gibt Albert Albano, Art in Transition, in: Nicholas S. Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra M. Vaccaro (Hrsg.), Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, Los Angeles 1996, 176-84

⁴⁰In einem ganz ähnlichem Sinne hatte F. Schlegel die damals in Mode gekommene Fragmentform beschrieben (Athenaeum, Berlin 1798): Im Fragment könnten wir, unserer beschränkten Erkenntnisfähigkeit und eigenen Unvollkommenheit bewußt, den "Abglanz des Absoluten" wahrnehmen. Vgl. Hans Holländer, Fragmente anlässlich des Schlegelschen Igels, in: Daidalos 31 (1989), 88-101

⁴¹Das Kapitel zur Kreuzkirche ist zwischenzeitlich in überarbeiteter Form erschienen: Th. Will, Aus der Not eine Tugend. Die Dresdner Kreuzkirche und ihr „provisorischer“ Wiederaufbau nach dem Krieg. Eine Denkschrift aus aktuellem Anlaß, Dresden 1998. Vgl. auch Th. Will, Die Dresdner Kreuzkirche, ein schutzwürdiges „Provisorium“ der Wiederaufbauzeit, in: Kunstchronik 52, Nr.2/1999, 65-67. – Nach Abschluß des vorliegenden Berichts entstand am Lehrstuhl für Denkmalpflege und Entwerfen der TU Dresden als weiterführende Seminararbeit: Peter Quinger, Die Dresdner Kreuzkirche in der Nachkriegsfassung des Architekten Fritz Steudtner, Dresden 1999.

Quellen: Archive: Büro für Baupflege des Bezirkskirchenamtes Dresden (BKA), Landeskirchenamt Dresden (LKA), Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (LfD), Institut für Baugeschichte, Architekturtheorie und Denkmalpflege der TU Dresden (IBAD). - Mathias Leistner, Fritz Steudtner. Leben und Werk, Baugeschichtsarbeit TU Dresden 1980 (IBAD); Aufgabenstellung für die Innengestaltung der Kreuzkirche, Oktober 1988, aktualisiert Mai 1997 (BKA); Horst Fischer, Kreuzkirche Dresden. Innengestaltung / Erhaltung, Erneuerung, Neugestaltung, Plangutachten, 2 Bde., 1995 (BKA)

Literatur: Gerhart Wendelin (Hrsg.), 750 Jahre Kreuzkirche zu Dresden, Berlin 1965, darin: Fritz Steudtner, Steine reden, 37-45; Fritz Löffler, Die Stadtkirchen in Sachsen, Berlin 1974², 70ff, 208; Fritz Löffler/Hans Böhm, Die Kreuzkirche zu Dresden (Das christliche Denkmal, Heft 100), Berlin 1976; Hans Nadler, Von den Anfängen der Denkmalpflege in Sachsen nach dem Kriege, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 49, 1991, 52-66; Kreuzkirche Dresden (Kirchenführer, Pellmann-Verlag), Dresden o. J. [ca. 1992]; Georg Dehio, Handbuch d. Dt. Kunstdenkmäler, Sachsen I. Reg.-Bez. Dresden, München-Berlin 1996, 131ff; Horst Fischer, Kreuzkirche - Ruf an Öffentlichkeit zur Förderung. Es gilt, ein Gesamtkunstwerk zu gestalten, Dresdner Neueste Nachrichten 16./17. März 1996; Rainer Dressel, Kreuzkirche, in: Metamorphosen, Seminarbericht Denkmalpflege, TU Dresden 1997, 21-24; Gerhard Glaser, Die Kreuzkirche in Dresden - Bemühungen um die Wiederherstellung ihres Innenraumes, in: Rekonstruktion in der Denkmalpflege, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz Bd.57, Bonn 1997, 71-74

Alle folgenden Angaben zur Kreuzkirche: wie Anm. 41

⁴²Löffler 1974, 70

⁴³Bei den Betongewölben handelt es sich um eine der frühesten Anwendungen im Kirchenbau. Die erste Stahlbeton-Kirche, Saint-Jean de Montmartre in Paris, errichtete A. de Baudot 1894-1901, vgl. auch St. Rupert in München, G. v. Seidl 1900-1903.

⁴⁴Löffler 1974, 70

⁴⁵Steudtner, 42

⁴⁶Fritz Steudtner, geb. 1896 in Olbersdorf bei Zittau, nach Abschluß der Bauschule in Görlitz Studium an der Akademie der bildenden Künste in Dresden 1923-26, als Student Mitarbeit bei Martin Dülfer, ab 1926 freischaffend, 1929 Berufung in den Deutschen Werkbund, Wettbewerbserfolge, diverse Neubauten, Serienmöbel bei der Hausrat-GmbH Dresden, zunehmend Instandsetzungen und Erneuerungen von Kirchen, Schlössern und öffentlichen Bauten, Zusammenarbeit mit Landeskonservator Dr. Bachmann; ab 1945 Beteiligung an den Wiederaufbauplanungen für Dresden, u.a. in verschiedenen Gremien und bis 1952 als Vorsitzender der Architektenvereinigung Dresdens, 1946 1. Preis im Wettbewerb Belvedere auf der Brühlschen Terrasse, exponierter Gegner der Abbruch- und Neubaupolitik Bürgermeister Weidauers, ab 1952 Renovierungsarbeiten in der Wartburg, 1952-75 als Baupfleger der ev. Landeskirche Erneuerung von über 150 Kirchen, gest. 1986 in Dresden. (vgl. Leistner 1980)

⁴⁷Protokoll v. 31. 5. 1946, LKA. Die folgenden Zitate ebenda.

⁴⁸Vgl. Glaser, 71. Die Skepsis gegenüber Schilling & Gräbners Raumfassung der Jahrhundertwende zeigt sich z.B. auch darin, daß Löffler (1976) in seinem Kirchenführer einzig den Grundriß der Fassung vor 1894 abbildet, ohne Datierung oder Hinweis, daß es sich um den nicht mehr bestehenden Vorgängerbau handelt. Diese unglückliche Praxis ist bis heute verbreitet, so sind in der Neuausgabe des Dehio-Handbuches grundsätzlich frühere Bauzustände oder Idealisierungen abgebildet, ohne Hinweis auf Zeit und Quelle, die Kreuzkirche in der Fassung von 1900 (Dehio 1996, 132).

⁴⁹Löffler 1974, 71

⁵⁰Ebd.

⁵¹Ebd., 24

⁵²Steudtner, 44. - Löffler (1976, 19f), der wohl auch die Auffassung des IfD wiedergibt, übernimmt diese Argumentation fast wörtlich, insbesondere zur Notwendigkeit der rigorosen Beräumung.

⁵³Ebd., auch Löffler (1976, 17f) beschreibt den Abbruch als technisch erforderliche Maßnahme.

⁵⁴Hempel sah in dem Altar "keine glückliche Lösung des Jugendstils", beurteilte die Plastiken als "unkünstlerisch". Protokoll v.28. 4. 1954, LfD, hier zit. n. Glaser, wo der Vorgang erstmals genau dargestellt ist. Hempel hatte sich angesichts der Zerstörung Dresdens früh für eine illusionslose Denkmalpflege ohne Rekonstruktionen eingesetzt und dafür plädiert, "die um so unersetzlicheren Reste [...] nach Kräften in ihrem originalen Bestand als echte Zeugen zu erhalten und sinnvoll in einen lebendigen Organismus unserer Zeit einzubeziehen..." (Eberhard Hempel, Ruinenschönheit, Zeitschrift für Kunst, 2/1948, 77).

⁵⁵Steudtner, 45

⁵⁶Die alte Orgel war schon vor dem Krieg ausgebaut worden, um durch ein kleineres, höherplaziertes Instrument mehr Raum für den Chor zu gewinnen. Die Ausführung von 1963 (Firma Jehmlich) folgte diesem Plan des Kreuzkantors Mauersberger, nachdem vorläufig eine geliehene Orgel aufgestellt war.

⁵⁷Kostenanschlag Steudtner, April 1955, LKA

⁵⁸Steudtner, 44

- ⁵⁹Brief von Prof. Hans Döllgast an Fritz Steudtner, 13. 11. 1956, LKA
- ⁶⁰Brief an Döllgast v. 19. 10. 56, LKA
- ⁶¹Akten LfDS, hier zit. n. Glaser, 72
- ⁶²Herbert Krimm, in: Die 48 Notkirchen (Wie Anm.14), o. S.
- ⁶³Steudtner, 45
- ⁶⁴Leistner, 9
- ⁶⁵Aufgabenstellung 1988
- ⁶⁶1988, zit. n. Fischer 1995, 18
- ⁶⁷Zit. n. Glaser, 73
- ⁶⁸Ebd.
- ⁶⁹Ebd.
- ⁷⁰Kirchenführer, 10
- ⁷¹Glaser, 74
- ⁷²IfD 1989, zit. n. Fischer 1995, 19
- ⁷³Fischer 1995
- ⁷⁴Fischer 1996
- ⁷⁵IfD 1988, zit. n. Fischer 1995, 18
- ⁷⁶Vgl. Anm. 56. – Rudolf Meyer, Organist an der Stadtkirche von Winterthur, listet die Orgel der Kreuzkirche unter 9 europäischen Beispielen auf, deren Erhaltung er in der Schrift "Umgang mit unzeitgemäßen Orgeln" (Berlin 1999) anregt.
- ⁷⁷Vgl. Hugo Schnell, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, München/Zürich 1973, 77ff
- ⁷⁸Tagungsbeitrag Günter Rutenborn, zit. ebd., 78
- ⁷⁹Ebd., 84
- ⁸⁰Grundsätze für die Gestaltung des gottesdienstlichen Raumes der evangelischen Kirchen, Sonderdruck, Berlin 1951, 2. - abgedruckt in: W.Heyer, Evangelische Kirchenbautagung Rummelsberg 1951, Berlin 1951, 159-164
- ⁸¹Schnell (Anm.77), 79, vgl. Grundsätze ... (Anm. 80), 5
- ⁸²Otto Bartning in: Die 48 Notkirchen (Anm.14), o.S.
- ⁸³Fischer 1996
- ⁸⁴In den Denkmalschutzgesetzen ist dieser Forderung in der Regel eigens Rechnung getragen, so in § 18 SächsDSchG. Allgemein zum Thema vgl.: Liturgie und Denkmalpflege, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 14, Zürich 1994
- ⁸⁵Vgl. Anm. 53
- ⁸⁶Glaser, 74
- ⁸⁷Nadler, 55
- ⁸⁸IfD 1960; Fischer 1996; Architektengemeinschaft Schölzel/Albert/Seidlitz, zit. in DNN vom 16. 5. 1997