

ZWISCHEN
HIMMEL UND
STADT
FOTO-ESSAY
LUKAS
HÖHLER
2021

RELIGION@STADT_ BAUTEN_RUHR

GRUSSWORT

»Stadt Bauten Ruhr« ist ein interdisziplinäres Forschungs- und Vermittlungsprojekt der Technischen Universität Dortmund, des Baukunstarchivs NRW in Dortmund und des Museum Folkwang in Essen. Mit Förderung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung arbeiten die drei Projektpartner seit 2018 zusammen und verknüpfen dabei Fragestellung und Methoden sowie Publikationsund Veranstaltungsformate der universitären Forschung und Lehre sowie der praktischen Archiv- und Museumsarbeit.

Im Unterschied zur Deutung des Ruhrgebiets als vorrangig industriell geprägter Region zeigt »Stadt Bauten Ruhr«, dass sich die Städte im Ruhrgebiet auch und gerade im Industriezeitalter als werdende Großstädte definierten und sich ein markantes Stadtbild mit prägnanten öffentlichen Bauten gegeben haben. Im Wiederaufbau der Städte nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs ist dieses Selbstverständnis – neben wiederhergestellten Stadtbauten – in bedeutenden Neubauten bekräftigt worden.

Hierfür stehen auch die drei projektbeteiligten Institutionen mit ihren Standorten in Dortmund und Essen sowie den Biographien ihrer jeweiligen Stadtbauten ein. Wenn daher Universität, Archiv und Museum ihre verschiedenen Perspektiven auf die materielle Überlieferung der Architektur- und Stadtbaugeschichte des Ruhrgebiets zusammenführen und deren Objekte gemeinsam befragen und erforschen, unternehmen sie damit zugleich eine Reflexion über ihre eigene architektonische und städtebauliche Situation im Gefüge der Metropolregion Ruhr und in ihren Stadtgesellschaften.

Darüber hinaus ergeben sich aus der Forschung, Lehre und Vermittlung in diesem Projekt weitere Begegnungen und Kooperationen über fachliche, institutionelle und kommunale Grenzen hinweg. Der Austausch bezieht nicht nur Architekt:innen und Auftraggeber:innen ein, sondern auch heutige Nutzer:innen und Besucher:innen der verschiedenen Stadtbauten sowie die für deren Betrieb und Unterhalt Verantwortlichen. Auf diese Weise führt die gemeinsame Beschäftigung mit den im Baukunstarchiv NRW bewahrten Beständen nicht nur zu innovativen Forschungsmethoden und Erkenntnissen, sie lässt auch neue Arbeitsbeziehungen und Möglichkeiten der Verständigung entstehen. Der dokumentarische Wert der Objekte, ihre sinnlichen und ästhetischen Qualitäten sowie ihr erzählerisches Potential für die Vermittlung von Architektur- und Stadtbaugeschichte(n) sind dabei nicht nur von historiographischem Interesse, sondern sie tragen ebenfalls zu einem zeitgemäßen Verstehen der Städte im Ruhrgebiet und zu neuen Perspektiven für eine zukünftige Entwicklung bei. In der Verbindung von Forschung, Lehre und Teilhabe sind in diesem Projekt bereits verschiedene Veranstaltungsformate und Formen der Veröffentlichung konzipiert und realisiert worden: Lehrveranstaltungen, Workshops, Begehungen und Stadtführungen, Archiv- und Museumsbesuche, ein Audioguide, zwei Ausstellungen sowie zwei Publikationen. Wir freuen uns, dass mit dieser Publikation nun weitere Ergebnisse aus diesem Forschungs- und Vermittlungsprojekt öffentlich gemacht werden.

Unser Dank gilt Dr. Hans-Jürgen Lechtreck (Künstlerischer Koordinator und Stellvertretender Direktor des Museum Folkwang), Professor Dr. Wolfgang Sonne (Professur für Geschichte und Theorie der Architektur an der Technischen Universität Dortmund sowie wissenschaftlicher Leiter des Baukunstarchivs NRW) und Professorin Dr. Barbara Welzel (Professur für Kunstgeschichte und Kulturelle Bildung sowie Wissenschaftliche Leiterin des Campus Stadt der Technischen Universität Dortmund im Dortmunder U), die das Projekt gemeinsam entwickelt haben und leiten. Vier junge Wissenschaftler:innen bearbeiten in den drei beteiligten Institutionen zusammen und im engen Austausch die Stadtbauten und führen Lehrveranstaltungen durch: Dr. Anna Kloke, Dr. Christin Ruppio, Sonja Pizonka M.A. und Dipl.-Ing. Christos Stremmenos. Ihnen sei sehr herzlich gedankt. Ebenso gilt unser Dank Dipl.-Ing. Regina Wittmann, der Archivleiterin des Baukunstarchivs NRW. Weiterhin

danken wir Dr. Beate Löffler (TU Dortmund), die Ergebnisse eines anderen großen Forschungsprojekts zu religiöser Architektur im 21. Jahrhundert beigesteuert hat. Nicht zuletzt danken wir Lukas Höhler, der mit einem Foto-Essay dieses Buch bereichert hat, sowie Detlef Podehl für seine Fotokampagne zu den Religionsbauten in den Stadträumen des Ruhrgebiets.

Mit dem Thema dieses zweiten Bandes »Religion@Stadt_Bauten_Ruhr« rücken Bauwerke in den Blick, die in den Transformationsprozessen der Städte gegenwärtig in besonderer Weise zur Diskussion stehen. Die Publikation leistet einen Beitrag zu den Debatten, indem sie Objekte, Archivalien sowie wissenschaftliche Diskussionen und Erkenntnisse einbringt. Die im Baukunstarchiv NRW aufbewahrten Dokumente und Objekte ergeben im Zusammenspiel mit den Bauten in den Städten des Ruhrgebiets ein Mosaik, das nicht nur neue Erkenntnisse und Sichtweisen hervorbringt, sondern auch neue Handlungsweisen und Entwicklungen in der Region und ihren Städten anregen kann.

Prof. Dr. Manfred Bayer Rektor der Technischen Universität Dortmund

Ernst Uhing Präsident der Architektenkammer NRW und Vorsitzender der Gesellschafter des Baukunstarchivs NRW

Peter Gorschlüter Direktor Museum Folkwang

VORWORT



Baukunstarchiv NRW, Dortmund. Fotografie: Detlef Podehl, 2020.

Museum Folkwang, Essen. Fotografie: Detlef Podehl, 2020.





Technische Universität Dortmund. Fotografie: Detlef Podehl, 2018.

Innenstädte und ihre Rolle für die gesamten Städte und Stadtregionen sind momentan in aller Munde: Durch die Corona-Pandemie und die Maßnahmen zu ihrer Bekämpfung wurde die Krise des Einzelhandels noch einmal verschärft. Vergleichbares geschieht in den Zentren der Stadtteile. Der Klimawandel stellt hohe Anforderungen an CO₂-Reduktion und Nachhaltigkeitsstrategien. Mehr Funktionsmischung von Wohnen, Arbeiten, Bildung, (Sub-)Kultur bietet Rettung für monofunktionale Handelszentren. Zeitgemäße öffentliche Räume und qualitätvolle Gebäude schaffen eine langfristige krisenfeste Attraktivität der Städte. Vielfältig sind die heute diskutierten Aufgabenstellungen, doch etwas fehlt: die identitätsprägende Rolle der Sakralbauten im Stadtbild.

Es waren jedoch stets die Sakralbauten, die als sehr aufwändige Bauaufgabe das Stadtbild dominierten, und sie sind es in den Städten des Ruhrgebiets noch heute. Neben den ererbten mittelalterlichen Kirchen gehören dazu auch die vielen Kirchen in den Stadterweiterungs- und Siedlungsgebieten der industriellen Großstadt, ebenso die Synagogen in den Kernstädten und die sichtbarer werdenden Moscheen.

»Religion@Stadt_Bauten_Ruhr« untersucht, welche Rolle Sakralbauten für die Stadt als Ganzes haben. Nicht nur um das Verständnis für die verschiedenen religiösen Gemeinschaften geht es, sondern um das öffentliche Verständnis dieser Bauten auch im gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Leben der Stadt. Die Kirchen, Synagogen und Moscheen bilden dabei ein kulturelles Erbe, das weit über die aktuellen Bedeutungen in der jeweiligen Gemeinde oder Gruppe hinausweist und sowohl Stadtgeschichten aus der Vergangenheit erzählen kann, wie es Anhaltspunkte für eine Verortung und stadtgesellschaftliche Teilhabe in Gegenwart und Zukunft bietet.

Wie »Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr« ist auch dieses Buch im Forschungsprojekt »Stadt Bauten Ruhr« entstanden, das die Technische Universität Dortmund, das Baukunstarchiv NRW und das Museum Folkwang seit 2018 gemeinsam mit einer Förderung durch das

Bundesministerium für Bildung und Forschung durchführen. Im Zentrum stehen Bestände des Baukunstarchivs NRW, die die Auswahl der »Miniaturen« zu einzelne Bauten bestimmen. »Essays« runden das Themenfeld ab. Leitmotiv ist die Frage, wie die Sakralbauten das Stadtbild, die Stadtgesellschaft und das Stadtverständnis geprägt haben und prägen. Als weitere wichtige öffentliche Bauaufgabe behandelt ein folgender Band »Bildung@Stadt_Bauten_Ruhr«. Für die fruchtbare Zusammenarbeit danken wir einmal mehr herzlich den wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen im Projekt Anna Kloke, Sonja Pizonka, Christin Ruppio und Christos Stremmenos.

Die Zusammenarbeit der drei Institutionen erweist sich als großer Gewinn, um Archivbestände und Stadtbauten aufeinander zu beziehen sowie wissenschaftliche Diskurse, universitäre Lehre und öffentliche Präsentationen zu verknüpfen. Unser Dank gilt unseren drei Institutionen für die verlässliche Unterstützung. Angestiftet wurden diese Zusammenarbeit und die Entwicklung des Forschungskonzepts durch das Förderprogramm »Sprache der Objekte – Materielle Kultur im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen« des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF). Als Projektträger begleitet das Deutsche Zentrum für Luft- und Raumfahrt (DLR) das Projekt; unser namentlicher Dank gilt Hendrik Cremans, Kerstin Lutteropp und Christopher Wertz.

Die Arbeit im Baukunstarchiv NRW wäre ohne die stete Unterstützung vieler Beteiligter nicht möglich gewesen. Zu nennen sind für die Sammlungsnutzung insbesondere Regina Wittmann als Archivleiterin und Dagmar Spielmann als Archivmitarbeiterin. Für die organisatorische Unterstützung danken wir dem Geschäftsführer des Baukunstarchivs Markus Lehrmann und seiner Assistentin Ulrike Breuckmann, der Organisatorin Julia Neuhaus und dem Hausteam Marcus Coenen, Peggy Eckert und Friedhelm Zawatzky-Stromberg. Die Projektarbeit wurde von Anfang an immer auch als Arbeit am Bild der Ruhrgebietsstädte verstanden. Sie wird daher von Fotokampagnen begleitet, die für die hier vorgestellten Stadtbauten die aus

den Recherchen begründeten Sichtweisen in fotografische Porträts übersetzen. Dafür gilt Detlef Podehl unser besonderer Dank. Mit dem Foto-Essay von Lukas Höhler wurde für drei Dortmunder Sakralbauten die Arbeit am Bild des Bauwerks in der Stadt aus künstlerischer Perspektive erneut exemplarisch intensiviert. Lukas Höhler gilt unser herzlicher Dank! Ebenso danken wir Felix Dobbert, dem Dozenten für Fotografie an der TU Dortmund für Beratung und Begleitung.

Wir möchten nicht versäumen allen Studierenden, die sich in den vergangenen Semestern an diesen Veranstaltungen beteiligt haben, sehr herzlich zu danken. Danken möchten wir auch unseren Gesprächspartner:innen in den Institutionen, deren Bauten hier näher vorgestellt werden.

Dem Kettler Verlag danken wir für die gewohnt professionelle und zugewandte Begleitung; unser Dank gilt namentlich Matthias Koddenberg, Mareike Füchter und Annette Jeschke. Mit großem Verständnis und kreativer Energie hat sich die Buchgestalterin Judith Anna Rüther auf unser Projekt eingelassen und dem Buch seine Form gegeben. Dafür danken wir sehr herzlich.

In seinen vielfältigen Facetten, die Archivobjekte, Bauten, Ausstellungen, in denen das Bauen von Sakralbauten öffentlich verhandelt wurde, didaktische Choreografien, Perspektiven des Fotografierens, ein fotokünstlerisches Projekt und anderes mehr umfassen, überbringt diese Publikation eine vielgestaltige Einladung: zum Blättern und Reisen im Lehnstuhl, für Besuche im Baukunstarchiv NRW, zum Flanieren durch die Städte, zum Aufsuchen von Sakralbauten, zum Gespräch über Stadt, zur Rolle von Sakralbauten für die Städte und nicht zuletzt, so hoffen wir, zu Debatten über die Zukunft der Städte.

Hans-Jürgen Lechtreck Wolfgang Sonne Barbara Welzel

INHALTS-VERZEICHNIS

MINIATUREN

Beton und Wiederaufbau **Die Kirchen St. Nicolai und St. Reinoldi in Dortmund** Christin Ruppio 40–55

Ein »Anders-Ort« mitten in der Stadt stadt paradies sanktreinoldi Barbara Welzel 56-71

Ein (Stadt-)Baukörper jüdischer Kultur Die Alte Synagoge in Essen Christos Stremmenos 90–105

Suche nach neuem Ausdruck Heilig-Kreuz-Kirche, Gelsenkirchen Sonja Pizonka 124–137 Ingenieurbaukunst auf der Ruhrhalbinsel **St. Suitbert in Essen-Überruhr-Holthausen** Anna Kloke 158–173

Kirche im Quadrat

Die evangelische Thomaskirche in Gelsenkirchen

Buer-Erle
Christos Stremmenos
198–213

Reichtum des
Raumerlebnisses
Die Kirche Heilig Blut in
Dinslaken
Christin Ruppio
214–225

Verläufe sakraler Transparenz Bodenhaftende Firmamente und erhabene Monolithe Christos Stremmenos 246–261 Zentrum und Stadtteil Haus der evangelischen Kirche und Melanchthon-Gemeindezentrum, Essen Sonja Pizonka 262–273

Von Scharnhorst nach Assisi Das ökumenische Gemeindezentrum Dortmund-Scharnhorst Anna Kloke 290–305

Ein geistig-kulturelles Zentrum Kulturkirche Liebfrauen Duisburg Christin Ruppio 328–343 Grußwort

Vorwort
Hans-Jürgen Lechtreck,
Wolfgang Sonne,
Barbara Welzel
18–21

Impressum 358

ESSAYS

Zwischen Himmel und Stadt Foto-Essay Lukas Höhler 1–13

Profane städtebauliche Planung – sakrale architektonische Realität Wolfgang Sonne 24–39

(Un-)Sichtbar
Zum Wandel der
Sakraltopographie
im Ruhrgebiet der
Moderne
Beate Löffler
72–89

Religion@Stadt_Bauten_ Ruhr und das Baukunstarchiv NRW Regina Wittmann 106–123 »Die schwerste und zugleich höchste Aufgabe« Kirchenbauten im Ruhrgebiet und ihre Architekt:innen Sonja Pizonka 138–157

Montagen des Unvereinbaren Arche-typische Refugien in einer dachlosen Welt Christos Stremmenos 174–197

Architektonische
Bildung für die
»Folkwangstadt«
Die Essener Kirchenbauausstellung von
1929 im Kontext
Hans-Jürgen Lechtreck
226–245

Stadt mit Gott

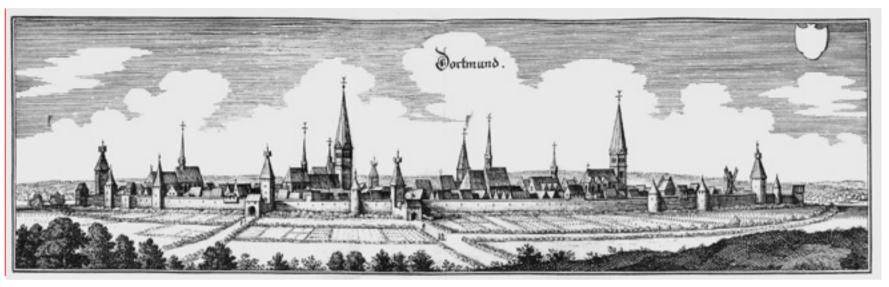
Dortmund-Scharnhorst
und sein ökumenisches
Zentrum
Anna Kloke
274–289

In Bewegung – Mapping in der fächerübergreifenden Lehre Christin Ruppio, Christos Stremmenos 306–327

»Stadt Bauten Ruhr«
Die Fotokampagne
Detlef Podehl,
Christin Ruppio
344–357

Kirchen prägen das Stadtbild: Stadtansicht Dortmund, Matthäus Merian, 1647.

PROFANE STÄDTE-BAULICHE PLANUNG SAKRALE ARCHITEK-TONISCHE REALITÄT WOLFGANG SONNE





Bürobauten statt Sakralbauten: Ville contemporaine, Le Corbusier, 1922. © F.L.C./VG Bild-Kunst, Bonn 2021.



Kirche nachträglich ins Stadtquartier eingefügt: Liebfrauenkirche in Dortmund, Friedrich von Schmidt, 1881–1883. Fotografie: Hans Blossey.



Kirche nachträglich an die Arbeitersiedlung angesetzt: St. Karl Borromäus in Dortmund, Flerus & Konert, 1928–1929. Fotografie: Hans Blossey.





Kirche auf einem gewöhnlichen Grundstück am Blockrand: Paul-Gerhardt-Kirche in Dortmund, Otto Bartning, 1948–1950. Fotografie: Detlef Podehl.



Kirche auf einem gewöhnlichen Grundstück an der Blockecke: St. Bonifatius-Kirche in Dortmund, Emil Steffann, 1953–1954. Fotografie: Georg Knoll.

»War der Kirchenbau früher im Stadtraum wie im Ausmaß die Dominante, die Stadtkrone, so findet er heute gänzlich andere Verhältnisse vor. [...] Wie schwer ist da die organische Einfügung des Gotteshauses in die Großstadt. Wie organisch einfügen, wenn optisch gesehen, kein Organismus da ist?« Edmund Körner

Sakralbauten prägen seit je das Stadtbild. Die ersten Städte in Mesopotamien entstanden um die hochaufragenden Ziggurat-Tempel. Salomons Tempel überragte Jerusalem. Über Athen thronte der Tempel der Athena Parthenos wie über Rom der des Jupiter Capitolinus. Jede griechische Stadt hatte ihre Tempel an der Agora wie jede römische am Forum. Byzanz besaß die stadtüberwölbende Kuppel der Hagia Sophia. Islamische Städte übernahmen die prägende Kuppel für ihre Moscheen und flankierten sie mit hochaufragenden Minaretten (#Essay [Un]Sichtbar). Keine mittelalterliche Stadt in Europa kam ohne Kirchen mit ihren dominierenden Türmen aus – am prägnantesten sichtbar in den gewaltigen Kathedralen der Bischofsstädte und ubiquitär kodifiziert in den für heutige Augen immer gleichen Stadtansichten von Merian (Abb. 1). Die Neuzeit wiederum brachte dominierende Kuppeln nach dem Vorbild des Petersdoms in die Stadtsilhouetten der Städte Europas.

Und auch die moderne Großstadt der Industrialisierung trug den Sakralbau im Herzen. Der großflächige Stadterweiterungsplan Berlins von James Hobrecht war um meist freistehende Kirchenbauten herumkomponiert, die im Blickpunkt von Straßenachsen lagen. Otto Wagner hatte ins Zentrum jedes Bezirks seiner idealen Großstadt einen dominanten Kuppelbau hineinkomponiert. Camillo Sitte entwickelte seine Kompositionsprinzipien des Stadtraums aus der Analyse von Kirchplätzen. Die ersten Gartenstädte wie Letchworth

und Hampstead Garden Suburb in England oder Margarethenhöhe und Staaken in Deutschland enthielten zentrale Sakralbauten nach dem Vorbild der Dorfkirche. So prägend ist diese Stadtbautradition des stadtbildbestimmenden Sakralbaus, dass auch heute noch die Redeweise, die Kirche im Dorf zu lassen, unmittelbar verständlich ist. Trotz dieser gelebten Realität scheint es heute geradezu undenkbar, dass eine aktuelle Stadtplanung von zentralen Sakralbauten ausgeht oder sie auch nur in ihre Konzeption von Städten oder Stadtquartieren mit einbezieht (#Essay Stadt mit Gott). Dieses profane Selbstverständnis eines ganzen Metiers hat seinerseits auch schon eine längere Tradition. Die Prägnanz eines Paukenschlags weist etwa die radikalste Stadtplanung im Zeitalter der Aufklärung auf: der Wiederaufbau von Lissabon nach dem Erdbeben von 1755. Hier wurde nicht nur ein völlig neues Straßennetz über die Altstadt gelegt, sondern es wurden auch alle Kirchenbauten im Wiederaufbaubereich eliminiert. Das neue Stadtzentrum verzichtete nicht nur auf die Sichtbarkeit von Kirchen, sondern auf Kirchen überhaupt. Ein anderer profaner Plan war der Stadterweiterungsplan für Barcelona Mitte des 19. Jahrhunderts von Ildefonso Cerdà. Sein in vielfältiger Funktionalität durchdachtes Stadtsystem kam ohne ausgewiesene Orte für Kirchenbauten aus. Gleichwohl nisteten sich diese im Laufe der Entwicklung in die Blöcke des gleichmäßigen Straßenrasters ein – und es ist nicht ohne Ironie, dass heute der Sakralbau der Sagrada Familia von Antoni Gaudí zum berühmtesten Bauwerk dieser profanen Stadtplanung geworden ist.

Meist programmatisch antisakral sind dann die Stadtmodelle der Avantgardemoderne im 20. Jahrhundert. In den futuristischen Stadtbildern von Antonio Sant'Elia ragen allerlei Konstruktionen für Verkehrs- und Bürobauten in den Himmel – Kirchtürme sind keine dabei. Bruno Taut träumt einerseits überhaupt von der »Auflösung der Städte«, visioniert in seiner »alpinen Architektur« und seiner »Stadtkrone« allerdings auch neue höhendominante Gemein-

schaftsbauten, die aber keiner institutionalisierten Religiosität dienen, sondern in einem neuartigen Gemeinschaftskult gleichsam die Moderne selbst verehren. Le Corbusiers Konzepte einer »ville contemporaine« und »ville radieuse« weisen zwar formal stringente Zentrumsprägungen mit Höhendominanten auf – diese dienen aber dem Verkehr und der Arbeit und verzichten auf jegliche Andeutung von Sakralität (Abb. 2). Auch das Manifest des stadtplanerischen Funktionalismus, die Charta von Athen, ignoriert mit ihrer Fokussierung auf Wohnen, Arbeiten, Verkehr und Erholung gänzlich Kult und Kultur. Frank Lloyd Wrights Modell einer »Broadacre City« schließt zwar Kirchenbauten nicht aus; sie verschwinden aber im immer gleichen, sich über das gesamte Land ausbreitenden Rastersystem von Highways, das das private Auto in den Mittelpunkt der gesamten Stadtplanung stellt.

Keine andere Macht neben sich duldend wiesen auch die konkreten Stadtplanungen der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts keine stadtbildbestimmenden Sakralbauten in ihren Städten aus. In Moskau sollte – an Stelle der dafür gesprengten Erlöserkathedrale der Palast der Sowjets als höchstes Gebäude der Welt die Stadt überstrahlen und als Hauptstadt des Weltkommunismus ausweisen. In Berlin sollte die Halle des Volkes als größter Kuppelbau der Welt die Stadt dominieren und den Weltherrschaftsanspruch des Nationalsozialismus demonstrieren.

Programmatisch spielte auch im Siedlungsbau der Sakralbau keine Rolle. Hier ging es vorrangig um das hygienisch gut organisierte Wohnen, bei Walter Gropius etwa ausschließlich nach dem Sonnenlauf ausgerichtet. Die meisten der in Deutschland in den 1920er und 30er Jahren errichteten Siedlungen waren zumeist reine Wohnanlagen und ohne Kirchenbauten konzipiert. Dies gilt auch für die Siedlungen und Großsiedlungen der 1950er und 60er Jahre, die dann den Leitbildern der »gegliederten und aufgelockerten« sowie der »autogerechten Stadt« folgten. Gut belichteten und belüfteten Wohnungen, Grünräumen und dem Autoverkehr galt alle

staatlich-planerische Aufmerksamkeit – Religion war Privatsache (#Essay [Un]Sichtbar). Gleichwohl darf man nicht aus den Augen verlieren, dass Siedlungen als Teile bestehender Städte und nicht als ganze Städte angelegt wurden und deshalb in manchen Fällen auf vorhandene anliegende Sakralbauten zurückgreifen konnten. Zu den spannenden Phänomenen des Städtebaus in der Moderne gehört es nun aber, dass sich in diese profanen Planungen im Laufe der Zeit und nicht selten sehr schnell Sakralbauten eingenistet haben. Denn ebenso wenig, wie die Architekturgeschichte der Moderne eine ausschließlich profane ist – es sei nur an die großen modernen Sakralbaumeister Otto Bartning, Dominikus Böhm (#Essay Architektonische Bildung) oder Rudolf Schwarz erinnert -, ist die moderne Gesellschaft eine ausschließlich profane. Die Sakralität, die die Stadtplanung im Großen ignorierte, kam über die Architektur im Kleinen auch in die modernen Siedlungsgebiete und Stadtquartiere wieder hinein.

Diese Parallelität von staatlich-stadtplanerischer Profanität und »privat«-architektonischer Sakralität stellt auch eine Herausforderung an unser Verständnis von Moderne dar. Während eine profan ausgerichtete Planung in direkter Linie und unmittelbarer Kongruenz mit einem Verständnis liegt, das die Moderne als antiklerikalen Aufklärungsdiskurs und dem Fortschritt verpflichtete emanzipatorische Freiheitsbewegung sieht (als dessen Kehrseite der selbstermächtigende Herrschaftsdiskurs der totalitären Ideologien fungiert), so erfordert die Realität der modernen Sakralarchitektur ein Verständnis der Moderne, das Sakralität und Tradition mit einschließt. Hinzu kommt in Städtebau und Architektur, dass nicht allein die Neuanlagen als modern anzusehen sind, sondern auch die bestehenden älteren Stadtstrukturen und Stadtbauten, die weiterhin in Benutzung sind und das Stadtbild prägen. In ihrer Funktionalität und Ästhetik sind sie zugleich Bestandteil des modernen Lebens und deshalb – wie die Neubauten – essenzielle Bestandteile der Moderne.

Auch im Ruhrgebiet sind wie bei allen anderen Städten in Europa die Stadtbilder und Stadtsilhouetten der Städte und Dörfer von ihren Sakralbauten geprägt. Ausgangspunkt der kulturellen Besiedlung des Ruhrraumes überhaupt war das karolingische Benediktinerkloster in Werden. Auch die heutige Großstadt Essen entwickelte sich aus einem karolingischen Frauenstift, dessen monumentale Kirche mit ihrer Kopie der kaiserlichen Pfalzkapelle in Aachen auch heute das Zentrum der Stadt markiert. In Duisburg ragt im Zentrum der Industriestadt die aus der Pfalzkapelle hervorgegangene Kirche St. Salvator in den Himmel; in Dortmund bildet die Stadtkirche der freien Reichsstadt St. Reinoldi (#Miniatur Beton und Wiederaufbau; #Foto-Essay) noch immer das höchste Gebäude im Stadtzentrum. Unzählige mittelalterliche Dorfkirchen markieren nach wie vor die historischen Kerne der polyzentralen Besiedlung im Ruhrgebiet.

Vielfältiger und ambivalenter wird das Bild mit der Industrialisierung, dem damit einhergehenden Bevölkerungswachstum und den dadurch erfolgenden Stadterweiterungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Zwar stammt die weitaus größte Zahl der Sakralbauten im heutigen RVR-Gebiet – es sind wohl um die 90 Prozent – aus dieser Zeit, die wenigsten von ihnen sind aber als Zentren neuer Städte, Stadtquartiere oder Siedlungen geplant worden.

Die sich ringförmig um die bestehenden Städte legenden kompakten Stadterweiterungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sahen meist ein neutrales Straßennetz vor, in dem sich die unterschiedlichsten städtischen Bauten ansiedeln konnten. Für Kirchen waren darin meist keine hervorgehobenen Positionen vorgesehen – sie fanden an den Stellen ihren Platz, an denen die Gemeinden entsprechenden Grund erwerben konnten. Paradigmatisch hierfür ist die Dortmunder Liebfrauenkirche von 1881–1883 im Stadterweiterungsgebiet des Klinikviertels im Südwesten der mittelalterlichen Stadt (Abb. 3). Sie steht auf einer Parzelle am Blockrand wie jedes gewöhnliche Stadthaus. Zugleich wurde die neugotische

Hallenkirche aber als solitärer Monumentalbau vom Architekten Friedrich von Schmidt errichtet, der – von der Kölner Dombauhütte herkommend – als Erbauer des Wiener Rathauses internationale Berühmtheit erlangt hatte. Der städtebaulichen Alltäglichkeit wird gleichsam durch architektonische Prominenz entgegengewirkt. Gerade in dieser Dualität ist die Liebfrauenkirche typisch für Kirchenbauten in den Erweiterungsgebieten der industriellen Großstadt. Eine andere für das Ruhrgebiet spezifische Form des Stadtwachstums war die Errichtung von Arbeitersiedlungen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Erste Anlagen wie die Siedlung Eisenheim in Oberhausen ab 1846 waren durch eine betont ländliche Siedlungsweise geprägt und kamen gänzlich ohne Kirchenbauten aus. Dahinter stand jedoch keine antireligiöse Planungsphilosophie, sondern die spezifische Anforderungssituation: Es ging vorrangig um die Bereitstellung von Wohnraum; die einzelnen Siedlungen waren meist so klein, dass sie keine eigene Gemeinde bildeten; für die religiöse Praxis der Bewohner konnten nicht selten zunächst die Kirchen der anliegenden Dorfgemeinden genutzt werden. Bei größeren Siedlungen wurden bisweilen – auch durch die konfessionelle Vielfalt der zugewanderten Arbeiterfamilien erfordert (#Essay [Un]Sichtbar) – später Kirchenbauten hinzugefügt. So etwa in der ab 1913 errichteten großflächigen Werkssiedlung Oberdorstfeld in Dortmund, an deren Rand 1928-1929 die neokarolingische Kirche St. Karl Borromäus von Flerus & Konert als freistehender Monumentalbau eine Art Stadtkrone ausbildete (Abb. 4).

34

In der Planung von Neustädten nahmen Kirchenbauten ebenfalls keine zentrale Stellung ein. Das 1862 gegründete Oberhausen erhielt zwar bereits 1864 seine evangelische Christuskirche, die aber am Rande des zentrumsbildenden Straßenrasters lag. Die heute als Kopfbau am Altmarkt dominant positionierte katholische Herz-Jesu-Kirche entstand erst 1909–1911 – und lag ursprünglich hinter einer Häuserzeile versteckt in zweiter Reihe. Das ab 1922 von Philipp Rappaport neugeplante Marl kam in mehreren Planungsschritten

bis in die 1960er Jahre ohne eine markante Kirchenplanung aus. Im durchgrünten Siedlungsgebiet liegt die 1959–1960 von Denis Boniver erbaute Auferstehungskirche, die mit einem zeltartigen Kegeldach aufwartet. Zentrumsnah bei Rathaus und Theater, aber unverbunden und unscheinbar steht die 1976 errichtete und 2016 umgebaute Dreifaltigkeitskirche. Marl ist damit typisch für eine profane Stadtplanung, in die sich mit der Zeit eine sakrale Realität einnistet.

Eine Besonderheit bildet der Bau monumentaler Synagogen im Stadtzentrum mit stadtbildprägender Wirkung um 1900. In Dortmund entwickelte sich der Hiltropwall mit dem Bau der Synagoge durch Eduard Fürstenau 1896-1900 gegenüber der Oberpostdirektion und neben dem wenig später folgenden Theater zu einem Stück repräsentativer Ringstraße. Dieser aufwendigste Sakralbau Dortmunds entstand als renaissanceartiger Zentralbau mit oktogonaler Kuppel, orientierte sich aber mit seiner gotischen Formensprache an der neugotischen Oberpostdirektion. Damit war er ein typischer Vertreter des eklektischen Historismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts und zeigte selbstbewusst mit der einzigen Kuppel im Dortmunder Stadtbild die integrierte Stellung der Dortmunder jüdischen Gemeinde im Stadtleben. Der Bau wurde 1938 von den Nationalsozialisten abgerissen. In Essen blieb der von Edmund Körner 1911–1913 errichtete Synagogenbau (#Miniatur Alte Synagoge Essen) dagegen Dank seiner massiven Bauweise erhalten. Mit seiner archaisierenden modernen Monumentalität, seiner zentralen Lage und seiner Kuppel zeigte er – wie der Dortmunder Bau - die zentrale Stellung der jüdischen Gemeinde in der Stadtgesellschaft des Kaiserreichs im Stadtbild an.

Auch wenn es kein stadtplanerisches Leitbild für stadtbildprägende Sakralbauten gab, blieb doch der Kirchenbau im 20. Jahrhundert eine zentrale urbane Bauaufgabe. Die Stadtquartiere wurden nach dem Ersten Weltkrieg wie gewohnt mit ortsprägenden Kirchenbauten ausgestattet. Dabei finden sich in den Städten des Ruhrgebiets viele architektonische Schmuckstücke von herausragender Qualität und internationaler Bedeutung. An die Stelle der im Historismus beliebten Neugotik traten avantgardistische oder archaisierende Bauten der Moderne wie die Stahlkirche und die Auferstehungskirche von Otto Bartning in Essen, die Heilig Kreuz-Kirche von Josef Franke in Gelsenkirchen (#Miniatur Heilig-Kreuz-Kirche), die in Sichtbeton gehaltene Nikolaikirche in Dortmund von Pinno und Grund (#Miniatur Beton und Wiederaufbau), St. Mariae Geburt von Emil Fahrenkamp in Mülheim an der Ruhr oder St. Engelbert von Dominikus Böhm in Essen.

Doppelgesichtig erscheint der Kirchenbau in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Zum einen proklamiert er einen moralisch-politischen Neuanfang durch das Anknüpfen an ältere Traditionen vor dem Kulturbruch des Nationalsozialismus, wie es sich beispielsweise im Wiederaufbau der Dortmunder Stadtkirche St. Reinoldi durch Herwarth Schulte zeigt (#Miniatur Beton und Wiederaufbau). Im Kontrast dazu stehen kirchliche Neubauten in experimentellen Formen wie die Heilig Kreuz-Kirche von Rudolf Schwarz in Bottrop, die Liebfrauenkirche von Toni Herrmanns in Duisburg (#Miniatur Kulturkirche Liebfrauen) oder St. Suitbert in Essen von Josef Lehmbrock und Stefan Polónyi (#Miniatur St. Suitbert).

Paradigmatisch für die Einbindung von Kirchenbauten in die Wiederaufbauplanungen der Städte nach dem Zweiten Weltkrieg ist das Saarlandstraßenviertel in Dortmund. In diesem seit Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen Stadterweiterungsgebiet mit seinem auf einem an den bestehenden Ausfallstraßen orientierten Straßenraster besetzte die 1909–1910 errichtete katholische Kirche St. Bonifatius (Abb. 6) eine unscheinbare Blockecke in einer Seitenstraße des Quartiers. Nach ihrer Teilzerstörung im Zweiten Weltkrieg wurde diese neuromanische Basilika 1953–1954 von Emil Steffann in monumentaler Schlichtheit als Saalkirche

wiederaufgebaut. Das evangelische Pendant bildet die Kirche der Paul-Gerhardt-Gemeinde, die 1948–1950 als eine der 48 Notkirchen entstand, die Otto Bartning über ganz Deutschland verteilt errichtete (#Essay Montagen des Unvereinbaren; Abb. 5). Diese Gemeinde entstand erst nach dem Zweiten Weltkrieg als Ausgliederung der zentralstädtischen St. Mariengemeinde. Die Lage der neuen Kirche bestimmte sich durch ein im Besitz der Mariengemeinde befindliches Grundstück. Bezeichnend ist einerseits, dass hinter dem Kirchenneubau keine städtebauliche Planung der Nachkriegszeit stand, und andererseits, dass trotz dieser Nichtplanung gerade in der Nachkriegszeit eine neue Gemeinde mit einem neuen Kirchenbau entstand, die die Kirche näher an die Gläubigen im Quartier brachte. Das Resultat sind zwei im Stadtviertel versteckte Kirchenbauten von zwei herausragenden Kirchenarchitekten des 20. Jahrhunderts.

Wenn auch manche der Nachkriegskirchen heute profaniert, umgenutzt oder gar abgerissen werden: Der Kultbau hat seine zentrale Stellung im Stadtbild keineswegs verloren. Neben der Weiternutzung der meisten Kirchenbauten in den Stadtquartieren entstanden jüngst neue stadtbildprägende Synagogenbauten in Duisburg, Gelsenkirchen oder Bochum. Hinzu kommen zahlreiche Moscheebauten, die sich nicht mehr nur in Gewerbegebieten verstecken, sondern mit ostentativem Anknüpfen an osmanische Bautraditionen Kuppel und Minarett zeigen und somit im Stadtbild wirksam werden (#Essay [Un]sichtbar).

Dieses vielschichtige Bild – hier plakativ als Parallelität von profaner städtebaulicher Planung und sakraler architektonischer Realität beschrieben – fordert sowohl die Stadtplanung als auch die Geschichtsschreibung heraus. Wäre es nicht sinnvoll, angesichts der Persistenz des Sakralen in der Stadt auch die Stellung von Sakralbauten wieder in den stadtplanerischen Diskurs einzubeziehen, ohne sich dabei dem Vorwurf der Nostalgie, der Reaktion oder schlicht der Rückwärtsgewandtheit auszusetzen? Das, was

der Essener Architekt Edmund Körner 1932 als »Organische Einfügung des Kirchenbaues in die Großstadt« gefordert hat, bleibt – ob man es akzeptiert oder ignoriert – doch ein reales städtebauliches Thema.

Auch für die Geschichtsschreibung der Moderne hat die Feststellung der sakralen architektonischen Realität ihre Konsequenzen. Die Geschichte von Städtebau und Architektur der Moderne lässt sich nicht mehr nur als ein profanes oder gar antiklerikales Aufklärungs-»Projekt der Moderne« beschreiben, sondern erfordert eine vielschichtige Erzählung, zu der neben den sozial-emanzipatorischen Veränderungszielen auch religiöse Traditionslinien zählen. Mag man auch für das 20. Jahrhundert eine bemerkenswerte Dichotomie zwischen profanen Stadtplanungsvisionen auf der einen Seite und der Realität von höchst kreativer Sakralarchitektur auf der anderen Seite feststellen: Erst beides zusammen ergibt ein umfassendes Bild städtebaulicher und architektonischer Moderne. Und zu dieser modernen Großstadt zählen nicht allein die in der Moderne entstandenen Neubauten, sondern ebenfalls die in der Moderne weiter tradierten Altbauten, die zum Funktionieren und zum Bild der modernen Großstadt ganz wesentlich beitragen. Kein anderes Beispiel vermag dies aktuell prägnanter zu verdeutlichen als die Kirche Notre-Dame de Paris. Ohne sie ist ein Verständnis auch der modernen Großstadt Paris undenkbar, was sich in der Selbstverständlichkeit des unglaublichen Aufwands zu ihrer Wiederherstellung und Erhaltung zeigt. Ähnliches galt nach dem Zweiten Weltkrieg für St. Reinoldi in Dortmund, den Dom in Essen und St. Salvator in Duisburg - und gilt wohl auch für die vielen bedeutenden Sakralbauten in den Städten im Ruhrgebiet, die seitdem hinzugekommen sind.

Literaturauswahl

Edmund Körner,

Organische Einfügung des Kirchenbaues in die Großstadt. Profaner Bauwille und die Gestaltung des Gotteshauses, in: Religiöse Kunst der Gegenwart. Berichte und Reden über die auf dem Essener Katholikentag 1932 behandelten religiösen Kunstfragen, Essen 1932, o.S.

Wilhelm Busch, Bauten der 20er Jahre an Rhein und Ruhr, Köln 1993.

Markus Jager, Einfach zeitlos. St. Bonifatius, Dortmund, in: Sonja Hnilica/Markus Jager/Wolfgang Sonne (Hg.), Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen, Bielefeld 2010, S. 124–131.

Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), St. Reinoldi in Dortmund. Forschen – Lehren – Partizipieren, Oberhausen 2016.

Markus Jager/Wolfgang Sonne (Hg.), Großstadt gestalten. Stadtbaumeister an Rhein und Ruhr, Bücher zur Stadtbaukunst, Bd.7, Berlin 2016.

Wolfgang Sonne/Regina Wittmann (Hg.), Städtebau der Normalität. Der Wiederaufbau urbaner Stadtquartiere im Ruhrgebiet, Berlin 2018.

BETON UND WIEDERAUFBAU DIE KIRCHEN ST. NICOLAI UND ST. REINOLDI IN DORTMUND CHRISTIN RUPPIO

A

Zeichnungen, Tusche auf Transparent, gerändert, je 25,5 × 21 cm, Innenansichten St. Nicolai, ohne Datum.

Broschüre, 20,7 × 14,5 cm, Beton reparieren, ohne Datum.

V Kirche St. Reinoldi, Dortmund, Wiederaufbau Herwarth Schulte, Fotografien von Detlef Podehl, aufgenommen während des Orgelneubaus, 2021. R

Zeichnung, Tusche und Bleistift auf Transparent, gerändert, 61,2 × 83 cm, Ansicht Südfassade St. Nicolai, ohne Datum.

F

Zeichnung, Tusche auf Transparent, gerändert, 123 × 79 cm, Turmvarianten, 1954.

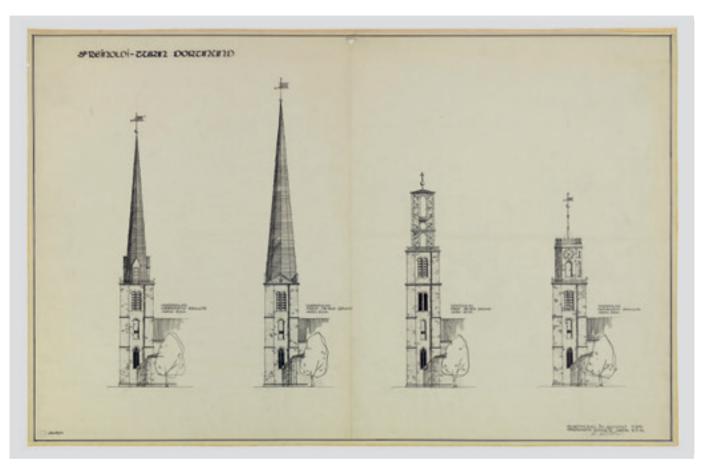
(

Schwarz-Weiß-Fotografien auf Trägerpapier, je 7,5 × 10,5 cm, Süd- und Westfassade St. Nicolai, 1963.

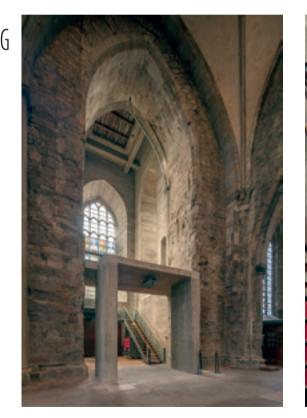
Kirche St. Nicolai, Dortmund, Peter Grund und Karl Pinno, Wiederaufbau Herwarth Schulte, Fotografien von Detlef Podehl, 2021.

Archivalien A-D zeigen die Kirche St. Nicolai in Dortmund und stammen aus dem Bestand Peter Grund im Baukunstarchiv NRW. E zeigt die Kirche St. Reinoldi und stammt aus dem Bestand Herwarth Schulte im Baukunstarchiv NRW.

»Bei der nachdenklichen Betrachtung des Kultus entdeckt man immer wieder mit Erstaunen, welchen Platz der Stoff, die Materie im religiösen Leben einnimmt. Das Religiöse [...] fordert Vorgänge geistiger Art beim Menschen stets neu heraus. Aber der Träger des Religiösen ist Stofflichkeit.«1 Kurt Goldammer

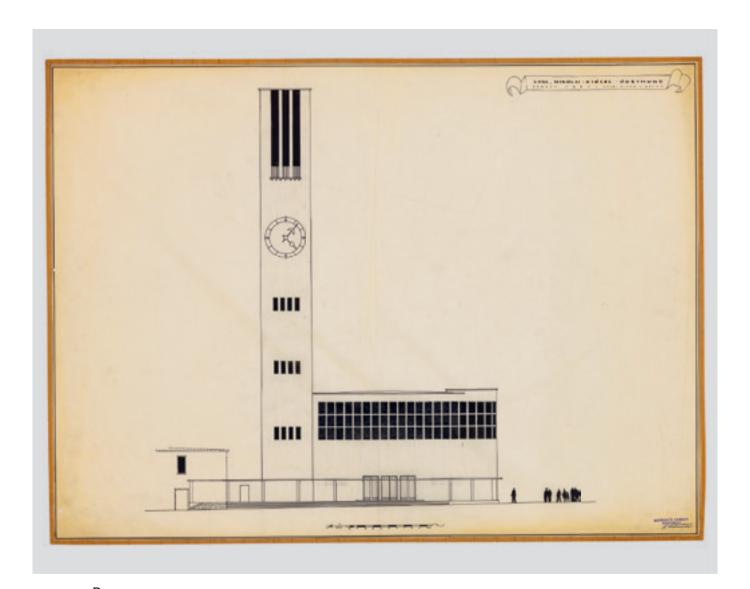


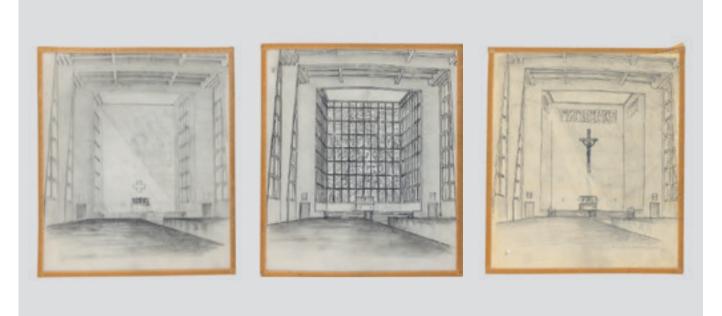
F

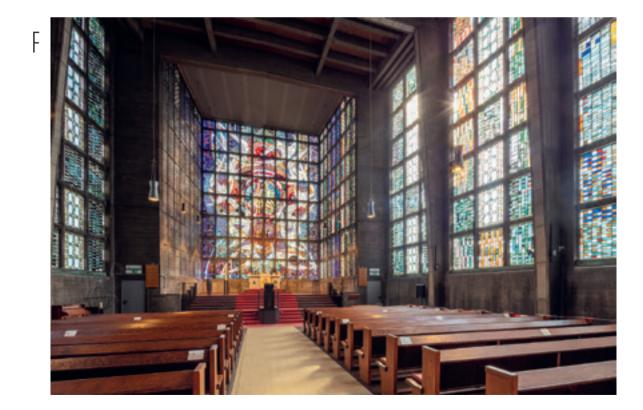




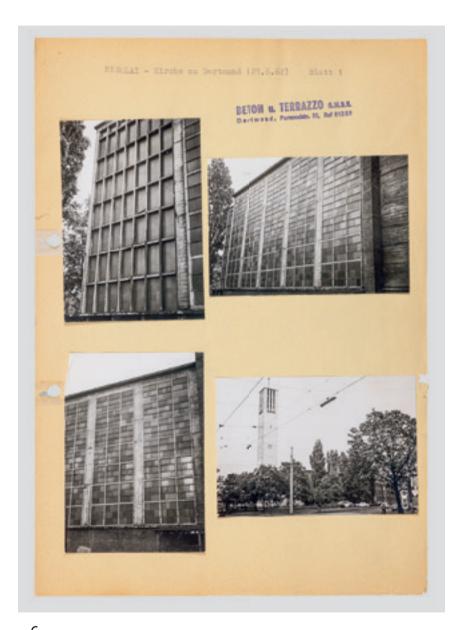




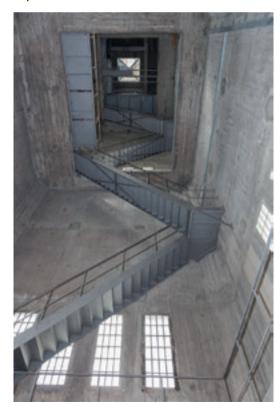




В









F

Wenngleich der Autor des Buches »Die Formenwelt des Religiösen« (1960), aus dem das einleitende Zitat stammt, Materialität in den Fokus nahm, würdigte er die moderne Architektur – also den im Stadtraum sichtbaren Ausdruck des Sakralen – mit keinem Gedanken. Vielmehr sah er die Bestrebungen, sich auch formal einer »modernen Gesellschaft« – wie er es nennt – anzubiedern, als Gefährdung des Sakralen. Demgegenüber stand in der Nachkriegszeit aber ebenso Begeisterung für die Möglichkeiten neuer Formensprachen durch neue Materialien – allen voran Beton.

Im Folgenden soll es um zwei stadtbildprägende, evangelische Kirchen in Dortmund gehen, die viel über das Verhältnis von Beton und Sakralbau verraten: St. Nicolai und St. Reinoldi (#Foto-Essay). Beide stammen nicht gänzlich aus der Nachkriegszeit, sind aber in dieser vom Dortmunder Architekten Herwarth Schulte wiederaufgebaut worden (#Essay »Die schwerste und zugleich höchste Aufgabe«) und somit im Bestand des Baukunstarchiv NRW präsent.² St. Nicolai war 1930 die erste Stahlbetonkirche Deutschlands und ist damit ein Signet für Beton im Kontext des Sakralbaus. Nach ihrer Beschädigung im Zweiten Weltkrieg begannen erste Ausbesserungen bereits 1947, und bis in die 1960er Jahre hinein wurde St. Nicolai instandgesetzt. St. Reinoldi hingegen wirkt auf den ersten Blick wie ein rein historistischer Wiederaufbau, der erst bei genauerem Hinsehen einen bemerkenswerten Einsatz von Beton offenbart. Der Wiederaufbau von St. Reinoldi 1947-1956 fand unter großer Anteilnahme der Bevölkerung statt.³

1928 – ein Jahr vor Baubeginn von St. Nicolai – erschien mit »Beton als Gestalter«⁴ ein Werk, das die neuen Möglichkeiten aus Sicht eines Ingenieurs und eines Architekten auslotete. In dieser Publikation wurde die enge Kooperation von Künstlern und Industrie – also den Produzenten des Werkstoffs – hervorgehoben sowie die Möglichkeit völlig neuer Formfindung durch ein frei formbares Material. Dieser Aufruf lässt sich jedoch nicht als Zeichen für eine allgemeine Anerkennung dieses Baustoffes lesen, sondern vielmehr

als Anzeichen dafür, dass er zu dieser Zeit der Fürsprache bedurfte.⁵ Auch die Umsetzung von St. Nicolai mit offenliegendem Beton und – scheinbar – ohne Anleihen an historische Formen musste gegen einigen Widerstand durchgesetzt werden.⁶ Die Dortmunder Architekten Peter Grund und Karl Pinno (#Essay Das Baukunstarchiv NRW) hatten den 1927 ausgeschriebenen Wettbewerb zwar gewonnen, doch die obere Kirchenleitung in Münster ging so weit, einen Gegenentwurf anzufertigen, um den Bau zu verhindern. Dennoch konnte St. Nicolai nach den Plänen von Grund und Pinno 1930 eingeweiht werden.⁷ Zwischenzeitlich hatten die Architekten den Wettbewerbsentwurf angepasst und dabei das Satteldach durch ein Flachdach ersetzt, was den Bau noch mehr an die Architektur der Neuen Sachlichkeit erinnern ließ.⁸

An der Kreuzung von Lindemannstraße und Krückenweg (heute Wittekindstraße) bildete St. Nicolai um 1930 einen Dreh- und Angelpunkt im südlich der Innenstadt gelegenen Stadtteil. Dieser diente als Bindeglied zwischen Stadtkern und den zur Bauzeit von St. Nicolai neu eingemeindeten Stadtteilen Hörde und Hombruch.9 Auf der anderen Seite des Hindenburgdamms (heute B1) war kurz zuvor die Westfalenhalle eröffnet worden. St. Nicolai musste sich also auch gegen einige schon bestehende, aufmerksamkeitserregende Bauten behaupten. Der eng mit Industriebauten assoziierte, schalungsrauhe Sichtbeton von Fassaden und Innenraum konnte die gewünschte Aufmerksamkeit erregen, ohne zu protzen (#Essay Architektonische Bildung). Paul Girkon, Leiter der Beratungsstelle für kirchliche Kunst und am Bau von St. Nicolai beteiligt, schrieb dazu: »Das Arme und Dürftige, dieses [...] Materials ist hier zu einem prinzipiellen Zeugnis der Seligpreisung geistlicher Armut geworden, zu einer asketisch-radikalen Absage an alle äußere Zutat, an Schmuck und Beiwerk, an Repräsentation und Fassade.«10 Girkon argumentierte über die Materialbeschaffenheit gegen Kritiker, die den Bau von Kirchen in den von Armut und Arbeitslosigkeit geprägten späten 1920er Jahren als Verschwendung ansahen. 11 Um

auf die Kritik der Unvereinbarkeit neuer Materialien und Formen mit dem Glauben einzugehen, attestierte Girkon dem Stahlbetonbau einen direkten Bezug zum sakralen Geist der Gotik. 12 Stahlbetonkonstruktion wurde bereits von Auguste Perret bei Notre Dame du Raincy (1922/1923) nahe Paris und von Karl Moser bei der Antoniuskirche (1927) in Basel genutzt. Beide demonstrieren, wie die mit Stahlbeton einhergehende Möglichkeit, scheinbar ganze Wände aus Glas zu errichten, durchaus an Konstruktionen der Gotik erinnert. Eine Reihe kleinformatiger Perspektiven (Abb. A) im Bestand Herwarth Schulte zeigt, dass er sich beim Wiederaufbau von St. Nicolai in besonderem Maße mit der Bedeutung der Lichtarchitektur für die Wirkung des Altarraums auseinandersetzte. Auf einigen Zeichnungen ist die Verglasung hinter dem Altar detailreich ausgeführt, bei anderen erscheint sie hingegen fast durchsichtig, und Schulte skizzierte vielmehr den seitlichen Lichteinfall. In Schultes Zeichnungen wird das Streben des Raums in Richtung Altar deutlich. Der trapezförmige Grundriss verjüngt sich in Richtung Chor hin und unterstützt damit die Konzentration auf den Altar.¹³ Damit einher ging in den 1920er Jahren ein Diskurs über die gesteigerte Bedeutung von Abendmahl und ritueller Handlung in der evangelischen Kirche - im Gegensatz zu einer vorwiegenden Konzentration auf das Wort der Predigt. 14 Während das Langhaus der Saalkirche St. Nicolai durch die nach Innen gezogenen Stützen der Stahlbetonkonstruktion rhythmisiert wird, wurde diese Gestaltung im Chorraum aufgehoben, um den Eindruck einer ununterbrochenen Glasfläche zu verstärken (#Miniatur Verläufe sakraler Transparenz). Die rhythmisierenden Betonbinder im Langhaus wurden von Grund und Pinno nochmals hervorgehoben, indem sie - ebenso wie ein monumentales Kreuz im Chorraum - mit Bändern aus Soffittenlampen beleuchtet wurden. 15 Eine Beleuchtung, die insbesondere im Zusammenspiel mit den Sichtbetonwänden, an die Reklamen der Innenstadt erinnerte. Beim Wiederaufbau wurden diese Beleuchtungsakzente nicht erneuert.

Auf Ansichten der Fassaden zeichnete Herwarth Schulte die Glasfronten als schwarze Flächen ein (Abb. B), was ihrer tatsächlichen Anmutung von außen nahekommt. Ihre imposante Wirkung als leuchtende Wände erhalten die Fenster erst aus der Innenansicht. Gemäß den Anforderungen der Auftraggeber wurde der Bau von innen heraus gedacht, vernachlässigte dabei aber nicht die Positionierung in der urbanen Umgebung (#Essay Montagen des Unvereinbaren). Paul Girkon fasste diese besondere Herausforderung so zusammen: »Die Eisenbeton-Kirche [...] zeigt als Bauaufgabe mit seltener Klarheit die beiden Brennpunkte des Problems: das Außenbild als städtebauliche Dominante, als weithin wahrnehmbare und wirksame Bezeugung der sakralen Stätte im Lebensbereich der Großstadt - und den Innenraum als >gebaute < Liturgie, als Raumgestalt und architektonische Gestalt des Kultus.«16 Trotz der zunächst verschlossen wirkenden Fassaden war St. Nicolai bereits um 1930 ein Leuchtturm im urbanen Raum. Das bis heute charakteristisch leuchtende Kreuz auf dem schlanken, hohen Turm machte St. Nicolai bereits zur Entstehungszeit weit über die Grenzen des Stadtteils hinaus sichtbar und so zu einem Orientierungspunkt über mehrere Generationen hinweg. Grund und Pinno brachten zudem an allen vier Turmseiten eine Uhr mit beleuchteten Ziffern und Zeigern an. Auch Schulte nahm die Uhren zunächst in seine Wiederaufbaupläne auf, löste sich in einigen undatierten Ansichten aber von der Sachlichkeit des Vorbildes und experimentierte mit verspielteren Zeigern (Abb. B). Einige Ansichten des Turms, teils auf 1960 datiert, zeigen ihn letztlich ohne Uhr, was die massiven Sichtbetonflächen noch mehr in den Vordergrund stellt. Eine Fassade, die bis heute eine denkmalpflegerische Herausforderung darstellt. Bereits in Schultes Akten aus den Jahren um 1960 finden sich umfangreiche Korrespondenzen zu Schäden am Beton. In diesem Zuge wurden Fotografien zwischen Schulte und den Herstellern versendet, auf denen man den Turm direkt nach seiner Fertigstellung sieht (Abb. C). Ebenso wird ersichtlich, wie Wasser

an Betonfassaden mit großen Glasfenstern zu einem fortwährenden Problem werden kann. In den Jahren danach finden sich immer wieder Korrespondenzen über die Instandhaltung und eine Sammlung unterschiedlicher Lösungen (Abb. D), die den Erhalt der Sichtbetonfassade ermöglichen sollen. Letztlich musste der Turm jedoch verputzt werden, um ihn vor weiteren Schäden zu schützen. Da in den Turm von St. Nicolai nur Treppenpodeste aber keine Geschosse eingezogen sind, birgt er ein eindrucksvolles Raumerlebnis. Man blickt vom Boden an den Sichtbetonwänden entlang bis in das Glockengeschoss hinauf. Und auch in der Stadtkirche St. Reinoldi überraschen Sichtbetonwände im Inneren des wiederaufgebauten Turms. Mit einer Höhe von 112 Metern im 15. Jahrhundert als »Wunder von Westfalen« gepriesen, stürzte er 1661 erstmals ein und wurde – nun mit barocker Haube – neu errichtet.¹⁷ 1944 wurde St. Reinoldi bei einem Luftangriff bis auf die Seitenmauern zerstört, und der Turm brach bis etwa zur Hälfte ein. Damit verlor die Dortmunder Innenstadt eine Landmarke, die - noch wesentlich länger als der Turm von St. Nicolai – ein wichtiger urbaner Orientierungspunkt und vor allem städtisches Identifikationsmerkmal gewesen war. Es ist daher kaum verwunderlich, dass die Bevölkerung reges Interesse am Wiederaufbau der Kirche zeigte und sie über die äußere Gestalt des Turms 1948 in einer Zeitungsumfrage abstimmen konnte. Im Bestand Herwarth Schultes finden sich dazu Vorschläge zu Turmvarianten von unterschiedlichen Architekten. Darunter ein Blatt, auf dem Entwürfe von Herwarth Schulte und Peter Grund nebeneinanderstehen (Abb. E). Der wiederaufgebaute Turm ähnelt in seiner barocken Form dem Vorgängerturm, wurde aber mit noch höher hinaufstrebendem Oktagon und höherer Haube umgesetzt. Im Inneren entschied Herwarth Schulte sich hingegen für eine deutliche Abweichung vom barocken Vorbild, indem er die Betonverschalung nicht verdeckte, sondern sie als konstruktiven Teil und deutliches Zeichen des Wiederaufbaus sichtbar ließ (#Essay Das Baukunstarchiv NRW). 18 Mittelalterliche

Bausubstanz und an die mittelalterlichen Strukturen angepasste Neugestaltungen treffen in St. Reinoldi an Baunähten aufeinander, die oft nur für Fachleute erkennbar sind. Der Sichtbeton im Turm bezeugt hingegen für jeden ersichtlich den Status als wiederaufgebaute Kirche. Vor der Verlegung des Haupteingangs vom Westportal an die Südfassade war die betonverkleidete Turmhalle das Erste, was Besucher:innen vom Inneren der Kirche erblickten.

Anmerkungen

- 1 Kurt Goldammer, Die Formenwelt des Religiösen. Grundriss der systematischen Religionswissenschaften, Stuttgart 1960, S. 366.
- 2 Regina Wittmann, Herwarth Schulte, in: Wolfgang Sonne/Regina Wittmann (Hg.), Eins zwei drei Baukunstarchiv. 80 Werke aus der Sammlung des Baukunstarchivs NRW, Dortmund 2018, S.116.
- 3 Zum Wiederaufbau von St. Reinoldi: Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), St. Reinoldi in Dortmund. Forschen Lehren Partizipieren, Oberhausen 2016. Hierin ein Findbuch und eine vollständige fotografische Dokumentation zu den Wiederaufbauplänen von Herwarth Schulte.
- 4 Julius Vischer/Ludwig Hilbersheimer, Beton als Gestalter. Bauten in Eisenbeton und ihre architektonische Gestaltung, Stuttgart 1928.
- 5 Christoph Hackelsberger, Beton. Stein der Weisen? Nachdenken über einen Baustoff (Bauwelt Fundamente 79), Braunschweig 1988.
- 6 Martin Röttger, Ein großes Zelt im Feuermeer der Großstadt. Kirchenbau in der Endphase der Weimarer Republik, in: Traugott Jähnichen (Hg.), Zwischen Tradition und Moderne. Die protestantische Bautätigkeit im Ruhrgebiet 1871–1933, Bochum 1994, S. 122–136, S. 124 f. Sowie: Persönliche Erinnerungen von Pfarrer W. Rohmeyer an die Vorbereitungen zum Bau und an die Einrichtung der neuen St. Nicolai-Kirche, in: St. Nicolai-Gemeinde (Hg.), 50 Jahre St. Nicolai-Kirche Dortmund. 1930–1980, Dortmund 1980, S. 15–19.
- 7 Marion Niemeyer-Tewes, Die St. Nicolai-Kirche als Denkmal – Eine Inkunabel des modernen Kirchenbaus, in: St. Nicolai-Gemeinde, 50 Jahre St. Nicolai-Kirche Dortmund, S. 9–21.

- 8 Ebd., S. 10.
- 9 Zusammenfassend dazu: Nicolaikirche, in: Peter Kroos mit dem BDA (Hg.), Die Goldenen 1920er Jahre. Bauten der Weimarer Republik in Dortmund, Dortmund 2013, S. 101–107, S. 103.
- 10 Paul Girkon, Die neue Kirche der Petri-Nikolai-Gemeinde, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 27 (1930), H. 11, S. 490–496, S. 492.
- 11 Röttger, Ein großes Zelt im Feuermeer der Großstadt, S. 129.
- 12 Paul Girkon, Ein neuer Kirchbau, in: Kunst und Kirche 8 (1931), S. 81–84, S. 81.
- 13 Niemeyer-Tewes, Die St. Nicolai-Kirche als Denkmal, S. 15.
- 14 Ebd.
- 15 Eine Fotografie dieser Innenraumbeleuchtung ist in folgendem Beitrag abgebildet: Paul Girkon, Die Nicolaikirche in Dortmund, in: Deutsche BauZeitschrift 63 (1931), H. 47/48, S.283–287, S.287.
- 16 Girkon, Die neue Kirche der Petri-Nikolai-Gemeinde, S. 490.
- 17 Zur Bedeutung von St. Reinoldi im Mittelalter: Nils Büttner/Thomas Schilp/Barbara Welzel (Hg.), Städtische Repräsentation. St. Reinoldi und das Rathaus als Schauplätze des Dortmunder Mittelalters, Bielefeld 2005.
- Nathalie-Josephine von Möllendorff, Tradition und Neubeginn. Überlegungen zum Betoneinzug des Reinoldikirchturms, in: Sonne/Welzel, St. Reinoldi in Dortmund, S. 68–71; Stefan Mühlhofer/Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), Dortmunder Passagen. Ein Stadtführer, Berlin 2019, S. 156.

5:

EIN »ANDERS-ORT« MITTEN IN DER STADT STADT PARADIES SANKTREINOLDI BARBARA WELZEL

A

Stadtkirche St. Reinoldi, Dortmund. Fotografie: Detlef Podehl, 2019.

R

Installation »things we have in common« von Jun Yang, Dortmund 2010. Fotografie: Sarah Hübscher, 2010. In

Installation »stadt paradies sanktreinoldi«, Dortmund 2019. Fotografien: Axel Wertenbroch, 2019; Detlef Podehl 2019 (Abendaufnahme).

D)

Belebtes »stadt paradies sanktreinoldi«. Fotografie: Martina Hengesbach, 2019.

St. Reinoldi, Dortmund, nach 1926. Fotografie: Archiv der Reinoldikirche, Bestand Lutz Wehner. F

Ausstellungsansicht »Traum und Wirklichkeit« mit Arkaden des »stadt paradies sanktreinoldi« im Baukunstarchiv NRW. Fotografie: Detlef Podehl, 2019.

(

Ausstellungsansicht »Traum und Wirklichkeit« mit Modell der Reinoldikirche im Baukunstarchiv NRW. Fotografie: Detlef Podehl, 2019. Η

Publikation »stadt paradies sanktreinoldi« (2019), 33 × 20,7 cm. Aufgeschlagene Seite mit einer Aufnahme von Sofie Breitkopf. Fotografie: Detlef Podehl, 2021. Installation »Gartenparadies Reinoldikirchplatz«, Dortmund, 2021. Fotografie: Detlef Podehl, 2021. »Die Inschrift der seit 1954 im Glockenstuhl hängenden ›zweiten 〈Reinoldiglocke ›... Suchet der Stadt Bestes ... 〈(Jeremia 29.7) ist uns Aufforderung, die Entwicklung der City mit Ausdauer und Beharrlichkeit, Leidenschaft und Freude zu betreiben. «¹ City 2030. Konzept zur Entwicklung der Stadt Dortmund





В



















D



Н

Hart treffen Stadtraum und Stadtkirche St. Reinoldi in Dortmund aufeinander. Nur wenige Zentimeter um das Bauwerk herum gehören in die Zuständigkeit der Kirche; die Platzflächen sind vielmehr städtisch (Abb. A). Hier werden die Buden des Weihnachtsmarktes aufgeschlagen, hier finden Bühnen bei Stadtfesten ihre Aufstellung, manchmal auch ein Riesenrad. Verweilorte oder Übergangszonen zwischen städtischem Außenraum und sakralem Innenraum existieren nicht. Zuweilen aber erwecken temporäre Installationen Möglichkeitsräume vor dem Westturm der Kirche mit dem in der Regel geschlossenen, nun aber geöffneten Hauptportal oder vor der Südwand zum Hellweg hin. Sie formulieren Anfragen an den öffentlichen Raum, mehr noch: Sie fragen nach dem Verhältnis von spirituellem Kirchenraum, der zugleich Kulturort und ein herausragender Erinnerungsort der Stadt ist, und städtischem Raum, der ebenfalls als Hellweg und auch mit der kreuzenden Nord-Süd-Achse ein bedeutender Erinnerungsort städtischer und europäischer Geschichte ist. Der Ort als komplexes gemeinsames Erbe, »shared heritage«.2

Im Kontext der Kulturhauptstadt RUHR.2010 verwob eine Installation von Jun Yang den Platz westlich der Kirche mit dem Inneren des Turmraums: Hunderte gelber Lampions bildeten ein leuchtendes Dach, unter dem Bänke zum Verweilen und Gespräch einluden (Abb. B). Referenz waren asiatische Tempelanlagen, wo sich abends Familien unter solchen Lampions treffen. Sprechender Titel dieser konkreten Utopie: »Things we have in common.«³

»stadt paradies sanktreinoldi« war der Name eines Projekts knapp zehn Jahre später, während des Deutschen Evangelischen Kirchentages im Juni 2019.⁴ Auf der Südseite der Kirche wurde ein temporärer Anbau errichtet (Abb. C): eine Vorhalle, durch die die Kirche eine einladende Willkommensgeste in die Stadt hinein erhielt. Zwei giebelbekrönte Portalbauten verstärkten die beiden kleinen und eher unscheinbaren Südportale der Kirche in den städtischen Raum hinein, zwischen ihnen eine Bogenstellung mit Laubengang und umschlossen ein Innenhof, der mit Wasserfläche und

Bepflanzung zum Verweilen einlud (Abb. D). Das steinerne Paradies, das die Architektur seit alters her von Sakralbauten kennt (#Miniatur Die Kirche Heilig Blut) — eine Vorhalle für Ankommende (oft auch mit Brunnen für liturgische Waschungen), um sich auf den Übertritt aus der lärmenden Welt in den spirituellen Raum vorzubereiten —, und das blühende Paradies, der Garten Eden, fanden in diesem »stadt paradies sanktreinoldi« zusammen. Vor Ort anknüpfen konnte das Projekt an eine Gestaltung dieses städtischen Raumes als Übergangszone, die in Fotografien der 1920er Jahre überliefert ist, mit einer umlaufenden Baumreihe und Heckenbepflanzung vor der Südwand der Kirche sowie Wegen, die zu den Portalen hinführen (Abb. E).

Das Einschreiben der temporären Architektur des Jahres 2019 in die Traditionen des Paradieses rief einen menschheitlichen Archetypus auf und ließ diesen für eine kleine Weile mitten in der Stadt der Gegenwart Wirklichkeit werden (#Essay Montagen des Unvereinbaren). Das Paradies ist eine »invention of tradition«: eine erfundene Tradition, wie der Historiker Eric Hobsbawm (1917–2012) jene Herkunftsgeschichten nannte, mit denen sich eine Gegenwart eine Vergangenheit geben kann.⁵ So haben sich die Menschen, sobald sie Geschichten und Geschichte erzählten, einen Anfang ihrer eigenen Welt und Geschichte geschaffen: in einem Paradies, einem ummauerten Garten mit Wasser und Pflanzen, in dem ewiger Frühling das Leben angenehm machte. Die biblischen Schöpfungsgeschichten lokalisieren gar die Erschaffung der Menschen in den »Garten Eden«. Insbesondere Judentum und Christentum teilen diesen mythischen Ursprungsort miteinander; und auch der Islam kennt ein Paradies. Wiewohl »erfunden« wurde dem Paradies doch immer wieder (wenn auch nicht in allen Auslegungstraditionen) ein konkreter Ort in der Welt zugesprochen. Solche konkrete Verortung bedeutet nichts Anderes, als dass das Paradies in denselben Koordinaten verzeichnet werden kann wie der eigene Lebensort: ein Anders-Ort – eine Heterotopie, um einen Begriff aufzugreifen, den

der französische Philosoph Michel Foucault (1926–1984) prägte – mitten in der eigenen Welt.⁶

Zugleich ist das Paradies – nun allerdings oft in der gebauten Vision des Himmlischen Jerusalem – ein Zukunftsentwurf. Es wird zum ersehnten Ort der Menschen nach dem Ende der Zeit, im Jenseits, wenn diese Welt an ihr Ende gekommen sein wird und die Ewigkeit als alleinige Zeitdimension Vergangenheit und Zukunft aufgehoben hat. Die ganz irdische Planung (#Essay Profane städtebauliche Planung), Errichtung und Bespielung des »stadt paradies sanktreinoldi« im Sommer 2019 waren ein Gemeinschaftswerk. Zu einer Kooperation hatten sich die Stadtkirche St. Reinoldi, die Technische Universität Dortmund, die Stadt Dortmund sowie die Reinoldigilde zu Dortmund zusammengefunden. Entworfen wurde die temporäre Architektur von Paul Kahlfeldt (Lehrstuhl Grundlagen und Theorie der Baukonstruktion an der Technischen Universität Dortmund); konstruktiv begleitet wurde das Projekt von Christian Hartz (Lehrstuhl Tragkonstruktionen). Realisiert wurde der Bau als Studienprojekt an der Fakultät für Architektur und Bauingenieurwesen der Technischen Universität Dortmund; 30 Studierende – unter der Projektleitung von Iris Frieler (heute: Rabensteiner) und Kai A. Becker – fertigten die Bauteile auf dem Universitätscampus vor, um dann das Bauwerk in kürzester Zeit vor Ort aufzurichten. Zentraler Akteur war die Modellbauwerkstatt, namentlich ihr Leiter Dirk von Kölln.

Der Innenhof mit seinen Abmessungen von 5,50 Meter Breite und 21 Meter Länge wurde von »Stadtgrün« der Stadt Dortmund unter der Leitung der Landschaftsarchitektinnen Susanne Volkwein und Gabriele Homburg geplant, realisiert wurde der Garten von acht Auszubildenden mit ihrem Ausbildungsleiter und zwei Praxisanleitern. Sie schufen eine innerstädtische »Oase« — einen »Anders-Ort« — mit einem Rollrasenbelag und einer Wasserfläche als »Himmelsspiegel« sowie einem umlaufenden Gräserband mit sorgfältig ausgewählten Sommerblühern und Stauden. Drei Kübel mit Gehölzen machten die Bepflanzung bereits vom Hellweg aus sichtbar. Im

Garten empfingen Wasserplätschern und angenehme Düfte die Eintretenden und luden – wie sich beobachten ließ und wie Besucherinnen und Besucher auch immer von Neuem äußerten – zum Verweilen ein (Abb. D). Entstanden war ein Ort, der an die Traditionen des »locus amoenus«, des lieblichen Ortes, erinnert und anknüpft, von dem antike Dichter berichten und der durch die Jahrhunderte immer wieder an unterschiedlichen Orten verwirklicht wurde und wird.

Nicht möglich gewesen wäre das Projekt ohne die engagierte Unterstützung von Unternehmen vor allem aus Dortmund und Umgebung: Sie steuerten den Gerüstbau, das Holz, die Materialien für die Bedachung und die Beleuchtung, die Farben, aber auch den Gabelstapler und die Container, die während des Aufbaus benötigt wurden, und vieles mehr bei.

Während des Kirchentages (19.–23.6.2019) fanden sich verschiedene Akteure zusammen, die sich den Besucher:innen des Kirchentages – Dortmunder:innen wie auswärtigen Gästen – präsentieren wollten: die Stadtkirche St. Reinoldi, die Stadt Dortmund, das Projekt »Dortmunder Passagen« (ein Stadtführer, der von einem Experten-Team unter anderem aus Universität, Museen, Stadtarchiv, Denkmalpflege gemeinschaftlich erarbeitet worden war⁸), die Dortmund-Agentur, DORTMUNDtourismus, das Projekt nordwärts und die Reinoldigilde zu Dortmund. Kurze Begegnungen und intensive Gespräche ereigneten sich zwischen den Dortmunder Gastgeber:innen und sehr zahlreichen Vorbeiflanierenden, die innehielten und sich einladen ließen.

Die ausführliche Nennung der Beteiligten soll bezeugen, in wie verzweigter Kooperation dieses Projekt verwirklicht wurde, wie breit gefächert die Zusammenarbeit zwischen Kirche, Stadt, Universität, Wirtschaft und Zivilgesellschaft war: gemeinsame Verantwortung für den öffentlichen Raum, aber auch »shared heritage« und »shared responsibility«.

Im Anschluss an den Kirchentag blieb das »stadt paradies sanktreinoldi« noch einige Tage an seinem temporären Ort, um auch

Dortmunder:innen einzuladen, die sich nicht in das Getümmel der Großveranstaltung hatten begeben wollen. Nach seiner Demontage an der Stadtkirche St. Reinoldi hatte es einen weiteren Auftritt: Teile der Bogengänge bildeten nun den Rahmen für die Ausstellung »Traum und Wirklichkeit« im Baukunstarchiv NRW (4.7.-25.8.2019), in der Höhepunkte aus der Arbeit der Dortmunder Modellbauwerkstatt präsentiert wurden (Abb. F). In der Zwischenzeit hatte der Architekt auch an den Plänen und dem Modell für das »stadt paradies sanktreinoldi« weitergearbeitet und durchgespielt, wie das Bauwerk gestaltet sein müsste, wenn es aus Stein und auf Dauer errichtet werden sollte (Abb. G): ein Appell, der Übergangszone zwischen Hellweg und Kirche sowie zwischen städtischem Außenraum und sakralem Innenraum weiterhin und nachdrücklich die konzertierte Aufmerksamkeit aller Akteur:innen, die Verantwortung für die Stadt und ihre Bauten tragen, zukommen zu lassen. Einmal mehr erwies sich eine Architekturausstellung als Reflexionsort und -medium, auch und gerade für das Verhältnis von Kirche und Stadt (#Essay Architektonische Bildung). Im Haus am Ostwall 7, dem heutigen Baukunstarchiv, schreibt dies eine in der Nachkriegszeit programmatisch begründete Tradition fort (#Essay Montagen des Unvereinbaren).9

Es war eine bewusste Entscheidung, das »stadt paradies sanktreinoldi« an seinem Ort mitten in der Stadt nicht in dieser Form auf Dauer zu stellen. Michael Küstermann hat vielmehr für die Stadtkirche St. Reinoldi unter der Überschrift »Anders-Ort in Dortmund« als Credo formuliert, die Übergangszone zwischen der Jahrhunderte alten Kirche und ihrer Stadt als »temporäres Experimentierfeld« aufzufassen: »den Raum nicht festlegen, die Menschen nicht festlegen, sondern Raum schaffen für Erfahrungen, Begegnungen und Austausch über die Erhaltung und Entwicklung einer solidarischen, den Frieden liebenden, menschengerechten Stadt.«¹⁰

Seit Jahrhunderten wird das Spannungsfeld zwischen ephemeren – zeitlich befristeten – Ereignissen und Architekturen einerseits und

einer medial vermittelten Dauer immer von Neuem verhandelt. Publikationen spielen dabei eine wichtige Rolle. Auch in diese Tradition wollte sich das »stadt paradies sanktreinoldi« einschreiben. Und so wurde im folgenden Jahr 2020 eine Buchpublikation erarbeitet, deren Gestaltung durch Ina Bunge und Jonas Herfurth – nicht zuletzt mit dem ungewöhnlichen Format, das die Proportionen der Architekturarkaden aufnimmt – dem Projekt auch in diesem Medium eine weitere ästhetische Dimension hinzufügt (Abb. H).

Wieder ein Jahr später – in der Zwischenzeit sind die Anfragen, die das »stadt paradies sanktreinoldi« an die urbane Qualität des Platzes vor der Kirche St. Reinoldi gestellt hat, durch die Auswirkungen der Corona-Lockdowns auf die Innenstadt noch drängender geworden – hat das Grünflächenamt der Stadt Dortmund den Faden fortgesponnen. Im Juni 2021 wurde das temporäre »Gartenparadies Reinoldikirchplatz« am selben Ort errichtet. Wiederum legten Auszubildende des Grünflächenamtes, wiederum betreut vom Leiter der Ausbildungsabteilung Sebastian Porzybot, einen Garten an der Südseite der Reinoldikirche an (Abb. I). Er ist Teil einer mit »Gärtnern in der Großstadt« überschriebenen Aktion, mit der Aufenthaltsqualitäten in der Stadt verbessert werden sollen, aber auch auf den Klimawandel reagiert wird. Mit Pflanzen und Wasserflächen soll der Hitzeeinwirkung im Sommer etwas entgegengesetzt werden. Das »Gartenparadies Reinoldikirchplatz« eröffnet eine als Modell konzipierte Oase - einen programmatischen Anders-Ort - in der Stadt, die im zweiten Sommer der Corona-Pandemie nach Zukunftsformen sucht. Sie tut dies an demjenigen Ort, der in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg mit einem dezidiert modernen und zukunftsoffenen Blick (#Miniatur Beton und Wiederaufbau) den Zerstörungen abgetrotzt und als ererbte Mitte re-inszeniert worden ist.

Anmerkungen

- 1 City 2030. Konzept zur Entwicklung der Stadt Dortmund, Dortmund 2014, abrufbar unter: https://www.dortmund.de/media/downloads/ pdf/news_pdf/2014_8/City2030_Konzept_ DEU_Web.pdf, S. 7 (17.5.2021).
- Nils Büttner/Thomas Schilp/Barbara Welzel (Hg.), Städtische Repräsentation. St. Reinoldi und das Rathaus als Schauplätze des Dortmunder Mittelalters, Bielefeld 2005; Birgit Franke/Barbara Welzel (Hg.), Warum ist hier kein Einkaufszentrum? Die Reinoldikirche in Dortmund, Norderstedt 2011.
- 3 Stefan Mühlhofer/Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), Dortmunder Passagen. Ein Stadtführer, Berlin 2019, S. 13.
- 4 Paul Kahlfeldt/Michael Küstermann/Barbara Welzel (Hg.), stadt paradies sanktreinoldi, Dortmund 2020.
- 5 Eric Hobsbawm, Introduction: Inventing Traditions, in: Eric Hobsbawm/Terence Ranger (Hg.), The Invention of Tradition, New York 1983, S. 1-14. Die Ausführungen zum Paradies wiederholen Passagen aus dem Kapitel 14 »Die >Dortmunder Passagen (und das >stadt paradies sanktreinoldi« (Barbara Welzel), in: Kahlfeldt/Küstermann/Welzel, stadt paradies sanktreinoldi. Stellvertretende Referenzen zum Paradies: Claudia Benthien/Manuela Gerlof (Hg.), Paradies. Topografien der Sehnsucht, Köln/Weimar/Wien 2010; Heinrich Krauss, Das Paradies. Eine kleine Kulturgeschichte, München 2004; Gerard Luttikhuizen (Hg.), Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity, Leiden/Boston/Köln 1999; Alessandro Scafi, Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth, London 2006.

- 6 Michel Foucault, Andere Räume (1967), in: Foucault. Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien, hg. von Jan Engelmann, Stuttgart 1999, S. 145–157.
- 7 Die Namen aller Beteiligten sind genannt in: Kahlfeldt/Küstermann/Welzel, stadt paradies sanktreinoldi; hier auch Berichte und Statements zahlreicher Beteiligter sowie eine umfangreiche Fotodokumentation. Nicht möglich geworden wäre das Projekt ohne die beharrliche Moderation von Hans-Werner Rixe, Dortmund-Agentur.
- 8 Mühlhofer/Sonne/Welzel, Dortmunder Passagen.
- 9 #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Essay Im Revier der Transparenzen (Christos Stremmenos).
- 10 Michael Küstermann in Kapitel 1 »Anders-Ort in Dortmund: Die Stadtkirche und das stadt paradies sanktreinoldi«, in: Kahlfeldt/ Küstermann/Welzel, stadt paradies sanktreinoldi.

71

(UN-)SICHTBAR

ZUM WANDEL
DER SAKRALTOPOGRAPHIE
IM RUHRGEBIET
DER MODERNE
BEATE
LÖFFLER

Dortmund
Pfarrkirche Synagoge

Synagoge am Hiltropwall in Dortmund, Eduard Fürstenau, 1900. Fotografie: unbekannt/Stadtarchiv Dortmund.



Synagoge an der Steeler Straße in Essen, Edmund Körner, 1913. Fotografie: unbekannt/Stadtarchiv Essen (Sign. 952/10251).



Neue Synagoge in Dortmund, Helmut Goldschmidt, 1956. Fotografie: Roland Baege, 2019.



Neue Synagoge in Essen, Dieter Knoblauch und Heinz Heise, 1959. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.



Synagoge in Recklinghausen, Nathan Schächter, 1997. Fotografie: Hartwig Dülberg, 2001/ LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen.



Synagoge in Unna-Massen (ehemalig Bodelschwinghhaus), Thomas Schmidt, 2019. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.

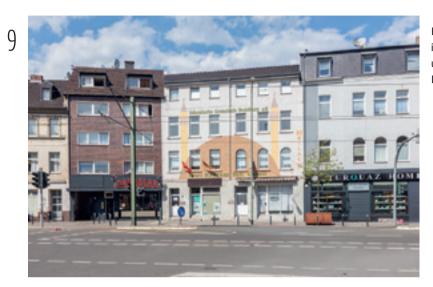
Yunus Emre Camii in Hamm, Adnan Al-Kabbani (?), 2010. Fotografie: Dietmar Rabich, 2014/Wikimedia Commons.



Q



Fatih-Moschee in Essen, unbekannt, 1998. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.



Haci-Bayram-Veli-Moschee in Duisburg-Hochfeld, unbekannt, 1981. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.



Zentralmoschee in Dortmund (ehem. ev. Gemeindehaus), Außengestaltung, unbekannt, 2016. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.

»In Übereinstimmung mit der Grundströmung westlicher Metaphysik, für die das Zentrum der Ort der Wahrheit ist, sind [...] die Zentren unserer Städte durch Fülle gekennzeichnet: An diesem ausgezeichneten Ort sammeln und verdichten sich sämtliche Werte der Zivilisation: die Spiritualität (mit den Kirchen), die Macht (mit den Büros), das Geld (mit den Banken), die Ware (mit den Kaufhäusern), die Sprache (mit den Agoren: den Cafés und Promenaden): ins Zentrum gehen heißt die soziale >Wahrheit< treffen, heißt an der großartigen Fülle der >Realität< teilhaben.«¹

Die dynamische Entwicklung des Ruhrgebiets durch die Geschichte hindurch hat die Landschaft mit einem dichten Geflecht von gebauten Zeitschichten überlagert. Die oftmals mittelalterlichen Orte wuchsen, Stadterweiterungen des einen Jahrhunderts werden von Industrieanlagen des nächsten Jahrhunderts begrenzt, an die sich wiederum Werkssiedlungen anschließen, Schrebergartenkolonien oder Verkehrswege, landwirtschaftliche Nutzflächen oder der Ortskern der nächsten Kleinstadt.

So scheinen die Kirchenbauten die einzigen Inseln historischer Kontinuität zu markieren. Von der mittelalterlichen Dorfkirche in Bochum-Stiepel und St. Reinoldi in Dortmund (#Miniatur Beton und Wiederaufbau), über die historistischen Bauten der Stadterweiterungen um 1900 zu den Formexperimenten des 20. Jahrhunderts erlauben sie es, die historische Tiefendimension der Region zu erfassen: Wo eine Siedlung war, da brauchte es eine Kirche (#Essay Profane städtebauliche Planung). Doch natürlich sind auch Kirchenbauten einem Wandel von Form, Funktion und Symbolik unterworfen. Zudem greift der alleinige Fokus auf die stadt-

raumprägenden Bauten einerseits sowie die katholischen und evangelischen Beispiele andererseits zu kurz. Er übersieht nicht nur die vielen kleineren christlichen Kirchen und die lange Geschichte jüdischer Gemeinden, sondern auch Buddhisten und Hindus und vor allem die Vielzahl muslimischer Gemeinschaften. Sie sind alle Teil der Sakraltopographie des Ruhrgebiets und Belege für den Wandel religiösen Lebens in der Region.

Dieser Wandel begann bereits mit der Entstehung der modernen Nationen im 19. Jahrhundert, die die staatsbürgerliche über die religiöse Bindung stellten. Langfristig wurden damit die Weichen gestellt, Kirche und Staat zu trennen, das religiöse Bekenntnis zu einer individuellen Entscheidung zu machen und religiöse Praktiken in den sozialen Raum privaten Handelns zu verschieben. Die etablierten christlichen Institutionen und Praktiken waren »systemrelevant« und wurden nicht einfach ersetzt. Kirchen wirkten als bauliche wie soziale Landmarken weiter staatstragend, christliche Moral und Ethik blieb die Norm gesellschaftlicher Interaktion, aber es wurde juristisch möglich, einer säkularen Weltanschauung zu folgen. Dies schuf auch einen Spielraum für andere Praktiken und Religionen. Es vereinfachte den Bau von Kirchen ostkirchlicher Gemeinden, die Entwicklung neuer christlicher Glaubensrichtungen und leistete einen wichtigen Beitrag zur Emanzipation des Judentums.² Während sich die neuen christlichen Gemeinden zunächst in privaten Räumen versammelten und die orthodoxen Kirchen in der Regel auf Diplomatie, Adel und Kurbetrieb beschränkt blieben, waren es die in vielen Orten etablierten jüdischen Gemeinschaften, die die weltanschaulichen Veränderungen in der Gesellschaft stadträumlich sichtbar machten.³

Die Entstehungsgeschichten dieser Bauten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, vom Aufbringen des Geldes über den Erwerb des Grundstücks bis zur Wahl der Bauform und Gestaltung, legen einerseits die komplexen ökonomischen, sozialen und kulturellen

Faktoren offen, die die sakrale Architektur in der Stadt der Moderne verankern, und zeigen andererseits die Herausforderungen der Aushandlung eines jüdischen Selbstverständnisses zwischen Staatsangehörigkeit und religiöser Identität.⁴ So konnte – wie im Kirchenbau auch – die Formensprache des Gottesdienstraums baulichen Bedürfnissen und Wünschen antworten und/oder innerreligiöse Orientierung und Differenzierung ausdrücken. Die Verwendung orientalisierender, »maurischer« Formen konnte als Bezug auf die Herkunft des Glaubens im Nahen Osten verstanden werden, als Betonung der religiösen Identität. Die Verwendung eines mittelalterlichen Formenkatalogs unterstrich wiederum die kulturelle Zugehörigkeit zu Deutschland.⁵

Während viele jüdische Gebetsräume auch weiterhin klein und unauffällig blieben, entstanden ab den 1860er-Jahren in den Städten des Ruhrgebiets auch architektonisch und/oder stadträumlich signifikante Synagogenbauten, so in Bochum (1863), Duisburg (1875), Gelsenkirchen (1895), Dortmund (1900; #Essay Profane städtebauliche Planung), Mülheim (1907) und Essen (1913; Abb. 1, 2).

In einigen Fällen bedeutete das, dass man den traditionellen Standort und den Vorgängerbau aufgab und aus den kleinteiligen Randgebieten der Altstadt hinaus in Bereiche außerhalb der historischen Befestigungen verzog. Hier boten sich, oft im Rahmen von Stadterweiterungen, größere und gegebenenfalls günstigere Grundstücke. So wurde auch die Synagoge in Essen 1913 nicht in der Gerswidastraße errichtet, sondern auf einem spitzwinkligen Grundstück östlich der Schützenbahn (#Miniatur Alte Synagoge Essen). Wie die wenig später errichtete altkatholische Friedenskirche direkt nebenan, richtet sich die Synagoge mit einer großen Baumasse und kraftvollen architektonischen Form auf das Zentrum der Stadt und den Straßenraum hin aus.

Dieses Beispiel zeigt, dass es nicht nur die jüdischen Gottesdiensträume waren, die ihren Platz im urbanen Raum finden mussten. Auch sich neu konstituierende Denominationen, wie die Altkatholiken, die sich nach 1870 von der römisch-katholischen Kirche abwandten, standen vor der Herausforderung, sich angemessen zu verorten und darzustellen. Hinzu kam die Arbeitsmigration in die Industrie des Ruhrgebiets, in deren Verlauf evangelisch-lutherische Gemeinden in überwiegend katholischen Gebieten entstanden und andersherum,⁷ sowie die Zuwanderung von russisch-orthodoxen Gläubigen nach der Oktoberrevolution von 1917.⁸

Während Postkarten Synagogen wie Kirchen als Sehenswürdigkeiten inszenierten, stieß das stadträumliche wie architektonische Sichtbarwerden jüdischer Gemeinden von Anfang an auch auf Widerstand. Die Gleichstellung der religiösen Minderheit wurde im politischen Diskurs zur Bedrohung der christlich kontextualisierten Einheit des Reiches stilisiert, die »maurischen« Formen als Belege einer grundlegenden Fremdartigkeit herangezogen. So passte sich die äußere Form der Synagogen zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch stärker den zeitgenössischen Architekturformen an – hier traditionell historisierend, dort progressiv. 10

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten bedeutete ein Ende dieser Aushandlungsprozesse. Die Synagogen wurden aus dem Stadtbild getilgt, die Gemeinden weitestgehend ausgelöscht. Im Nachkriegswiederaufbau lag der Fokus zunächst auf der Wiederherstellung grundlegender Funktionen von Gesellschaft und Stadt, die Fragen des religiösen Nebeneinanders wurden verdrängt. Die Kirchen versuchten, ihre beschädigten Strukturen – baulich wie sozial – zu stabilisieren, die jüdischen Überlebenden stellten nach der Erfahrung der Shoa ihre Zukunft in Deutschland ganz grundsätzlich in Frage. Auch da, wo sich dennoch Gemeinden zusammenfanden und die zügige Rückübertragung enteigneter Grundstücke gelang, wurde in der Regel umgenutzt und eher selten neu gebaut. Und selbst dort, wo gebaut wurde, nahm sich die Architektur zurück: Die Gemeinden wurden – wo sie denn existierten – im urbanen Kontext wieder unsichtbar.

In Recklinghausen wurde das jüdische Jugendheim, ein erhaltener Bau von 1930, zum Gemeindezentrum. Es erhielt durch einen Erweiterungsbau von Karl Gerle (1903–1962) einen Synagogenraum, der im Juli 1955 geweiht wurde. In Gelsenkirchen bezog die Gemeinde ein Gebäude in Blockrandbebauung, das die Gemeindefunktionen aufnahm, und weihte im Juni 1958 ein Bethaus im Innenhof des Hauses. Der Neubau in Dortmund, der 1956 nach Plänen von Helmut Goldschmidt (1918–2005) errichtet wurde, reihte sich unauffällig in die Nachbarschaft ein (Abb. 3). Diese Kombination von Gemeindehaus und Saal in den Maßstäben von Wohnbebauung lässt sich häufig auch bei kleineren christlichen Gemeinschaften wie der neuapostolischen Kirche beobachten (#Essay Stadt mit Gott). Hier waren jedoch zudem weitere soziale Funktionen wie ein Altersheim integriert.

Eine signifikante Ausnahme in diesem Zusammenhang stellte die Neue Synagoge in Essen dar, die 1959 auf dem Grundstück des zerstörten Jugendheims errichtet wurde. Die sehr zeitgemäße Gebäudegruppe aus Gemeinderäumen und kuppelförmigem Gottesdienstraum von Dieter Knoblauch und Heinz Heise setzt sich im Straßenraum des Viertels ab (Abb. 4). Als religiöse Einrichtung ist die Anlage erst auf den zweiten Blick zu erkennen.

Diese Unschärfe in der Lesbarkeit von sakraler Architektur als solcher war kein spezifisch jüdisches Phänomen. Die gesellschaftlichen Veränderungen der Moderne führten auch im Kirchenbau zu Veränderungen. Die Wechselwirkung von säkularem Staat und religiösem Bekenntnis forderte auch die Christen auf, ihren Platz in der Gesellschaft zu definieren. Innerkirchliche Reformbewegungen suchten nach neuer Innerlichkeit, nach neuen Liturgien oder nach einer stärkeren Beteiligung der Gemeinde und wollten sich auch gestalterisch von den traditionellen Vorbildern lösen (#Miniatur Beton und Wiederaufbau). Und nicht zuletzt machten neue Materialien und Bautechnologien völlig neue Raumkonzepte möglich. So ist beispielsweise schon Otto Bartnings (1883–1959)

Auferstehungskirche Essen von 1930, gerade 300 Meter von der neuen Synagoge entfernt, ein architektonisches Experiment und im Stadtraum nicht mehr unmittelbar als Kirche lesbar (#Essay Architektonische Bildung).

84

Vor diesem Hintergrund führten der Wiederaufbau und die Erweiterungen der Städte des Ruhrgebiets in den 1960er Jahren zu einer paradoxen Situation: Kirchen waren und blieben als Einzelarchitekturen Gegenstand intensiver Diskussionen und formaler Innovation, sei es in Hinsicht auf ihre ästhetischen Eigenschaften oder ihre Funktionalität. Auch die Rolle des Christentums für die Gesellschaft an sich wurde nicht unbedingt in Frage gestellt, während sich Forderungen nach innerer Erneuerung an die kirchlichen Institutionen richteten. Gleichzeitig spielten Kirchen in den städtebaulichen Planungen kaum mehr eine Rolle. Die Ideen der autogerechten Stadt sahen zwischen Wohnungs- und Industrieanlagenbau Rathäuser, Schulen und Kultureinrichtungen vor, aber keine Gottesdiensträume. Religion war eine Privatsache geworden, der Bau und Unterhalt von Kirchen die Angelegenheit der Pfarrei, nicht mehr der Gesellschaft an sich.

Neue Impulse zur Diskussion urbaner Sakraltopographie kamen seit den 1970ern aus zwei sehr unterschiedlichen Richtungen. Zunächst formierte sich Widerstand gegen die Zerstörung historischer urbaner Zusammenhänge zu Gunsten der autogerechten Stadt. In intensiven Debatten, gerade um das Europäisches Denkmalschutzjahr 1975 herum, gewannen die kulturellen Tiefendimensionen der gebauten Umwelt an Bedeutung für das lokale und regionale Selbstverständnis. Mit der Wiederaneignung historischer Innenstädte und Nachbarschaften wurden auch deren Kirchen erneut Teil einer bewusst wahrgenommenen urbanen Umwelt, wenn auch nicht primär als Gottesdiensträume, sondern als Zeitzeugen historischer Prozesse. Als solche wurden sie später auch Teil von Kampagnen des City Marketings.

Parallel dazu war die Vielfalt religiöser Bekenntnisse und Praktiken im Zuge von Studierendenaustausch, Internationalisierung der Wirtschaft und Arbeitsmigration erneut gewachsen. Und mit der dauerhaften Aufenthaltsperspektive wuchs auch der Bedarf an sozialen und seelsorgerischen Funktionen, die durch die bestehenden staatlichen und religiösen Strukturen in Deutschland nicht bereitgestellt werden konnten. Teilweise zur Unterstützung im Ausland lebender Landsleute, teilweise auf missionarische Initiativen hin, entstanden so in einigen großen Städten wie Hamburg, Frankfurt am Main und München Moscheebauten, nicht selten mit Unterstützung deutscher Institutionen. Zeitgleich wuchs die Zahl der russisch-orthodoxen Gemeinden, die ihre eigenen Kirchen errichten konnten.

Im Ruhrgebiet drückte sich diese Veränderungen zunächst baulich kaum aus. Muslimische Gemeinden entstanden lokal und richteten ihre Gemeinschafts- und Gebetsräume in Wohn- und Gewerbebauten ein (#Miniatur Thomaskirche). Auch orthodoxe Gläubige griechischer, bulgarischer oder rumänischer Sprache, die sich aus der russisch-orthodoxen Kirche lösten und eigene Gemeinden gründeten, nutzten bestehende Kirchen mit und blieben damit praktisch unsichtbar: Die Vielfalt der Religionen war sozial sichtbar, nicht jedoch architektonisch.

Ab den späten 1980er Jahren gewannen die Diskussionen um die Sakraltopographie unserer Städte durch das Zusammentreffen verschiedener Entwicklungen quer über die Religionen hinweg deutlich an Dynamik. Durch die Zuwanderung von Juden und Jüdinnen aus der Sowjetunion wuchsen die Gemeinden, teilweise sprunghaft. Bauliche Erweiterungen wurden nötig und möglich und in einem Klima des Aufbruchs und Zukunftsoptimismus entstanden durch Eigenleistung, Spenden und staatliche Unterstützung neue Synagogenbauten, darunter einige Beispiele anspruchsvoller Architektur, die weit über die Fachkreise hinaus wahrgenommen und diskutiert

86

wurden. Zeitgleich begannen etablierte Moscheevereine mit Neubauplanungen, während andere die stadträumliche Sichtbarkeit ihrer Interimsbauten mit Minaretten oder Kuppeln erhöhten. Diese Projekte führten nicht unbedingt zu Konflikten, machten jedoch deutlich, dass signifikante, historisch verankerte Gebäudetypologien wie Moschee und Kirche eng mit symbolischen Zuschreibungen verbunden sind: Aus einer formalen Fremdheit der Bauformen wurde und wird oft eine kulturelle Fremdheit der Gemeinde abgeleitet, aus einer traditionellen Form eine traditionelle Einstellung. Dieser Argumentation sieht sich aber auch der Kirchenbau der Moderne gegenüber, so dass zu fragen wäre, ob hier nicht das ambivalente Verhältnis modernen Denkens zur Religion und das architektonische Ideal, dass die Form der Funktion folgen solle, eine Rolle spielen. Denn die Frage, wie die benötigten Funktionen innerhalb des ökonomischen Rahmens in eine architektonisch lesbare Form umzusetzen seien, stellt sich in Deutschland heute Moscheen wie Synagogen und Kirchen jeglicher Denomination. Dabei können die großen Kirchen und einige Synagogen auf historische legitimierte Grundstücke zurückgreifen, während jüngere Gemeinschaften den Mechanismen des Immobilienmarktes unterworfen sind, wenn sie bauen wollen. So ist zeigen sich die sakralen Transformationen des Ruhrgebietes in den vergangenen 30 Jahren in verschiedensten inner- und vorstädtischen Lagen wie auch in den Gewerbegebieten, in zeichenhafter Architektur oder baulichem Pragmatismus.¹⁹

Während die Duisburger Synagoge von 1999 mit ihrem expressiven Design stadträumlich zwischen Altstadt und Innenhafen vermittelt, haben die Gemeinden in Dortmund und Recklinghausen ihren Nachkriegsbauten zurückhaltende Erweiterungen hinzugefügt und jene in Unna ein evangelisches Gemeindehaus zur Synagoge umgebaut (Abb. 5, 6). In Essen, Hamm und Duisburg balancieren architektonisch zeichenhafte Moscheen – und seit 2002 auch ein hinduistischer Tempel²⁰ – Erreichbarkeit und Flächenbedarf an den

Rändern von Wohngebieten und in Gewerbegebieten (Abb. 7, 8). Hier ist Platz für große Feste und soziale Aktivitäten. Gleichzeitig findet das alltägliche Gebet in den Wohnvierteln statt, wo sich umgenutzte Bauten im Stadtraum sichtbar machen; so beispielsweise in Duisburg ein Wohn- und Geschäftshaus und in Dortmund ein ehemaliger evangelischer Gemeindesaal (Abb. 9, 10). Sie bieten den Gläubigen eine Infrastruktur der kurzen Wege, wie es auch das dichte Netz der christlichen Pfarrkirchen bis heute tut. Deren Bauten dienen zudem oft als bauliche Orientierungspunkte der Nachbarschaften. Manche aber haben – für ortsfremde Passanten oft unbemerkt – ihre Funktionen geändert. So wurde in Duisburg-Hochfeld die katholische Kirche St. Peter zum Sozialzentrum, während St. Bonifatius das Patrozinium wechselte und heute durch die koptisch-orthodoxe Gemeinde genutzt wird.

Die sakralen Räume unserer Städte haben an Vielfalt gewonnen. Etablierte Institutionen verloren an Deutungshoheit, mussten und müssen eine neue Rolle finden, wo auch andere Stimmen Anspruch auf Partizipation erheben – im Neben- und Miteinander religiöser Ideen oder in der Nutzung unserer Städte. Heute sind die architektonischen Codes der Gottesdiensträume vieldeutig geworden und spiegeln damit die fortlaufenden Aushandlungsprozesse religiöser Beheimatung in Ruhrgebiet.

88 Anmerkungen

- 1 Roland Barthes, L'empire des signes, Paris 1970, zitiert nach der deutschen Übersetzung Das Reich der Zeichen, Frankfurt am Main 1981, S. 47.
- 2 Für einen Überblick siehe Hans Joas, Die säkulare Option. Ihr Aufstieg und ihre Folgen, in: Michael Kühnlein (Hg.), Kommunitarismus und Religion, Berlin 2010, S.231–241.
- Für einen ersten Überblick siehe werkraum bild und sinn e.V. (Hg.), Synagogen in Nord-rhein-Westfalen. Architektur und Erinnerung, Berlin 2019. Weiterführend etwa Harold Hammer-Schenk, Synagogen in Deutschland. Geschichte einer Baugattung im 19. und 20. Jahrhundert (1780–1933), 2 Bde., Hamburg 1981; Aliza Cohen-Mushlin/Harmen H. Thies (Hg.), Synagogenarchitektur in Deutschland, Petersberg 2008.
- 4 Ulrich Knufinke, Synagogen im 19. und 20. Jahrhundert. Bauwerke einer Minderheit im Spannungsfeld widerstreitender Wahrnehmungen und Deutungen, in: Gideon Botsch/Olaf Glöckner/Christoph Kopke/Michael Spieker (Hg.), Islamophobie und Antisemitismus ein umstrittener Vergleich, Berlin/Potsdam 2012, S. 201–226, besonders S. 204–216.
- 5 Für eine Kurzfassung siehe Harold Hammer-Schenk, Historische Einführung, in: Rudolf Bothe/Berlin Museum (Hg.), Synagogen in Berlin. Teil 1: Zur Geschichte einer zerstörten Architektur, Berlin 1983, S.21–70. Die Bandbreite der Synagogen in Berlin gibt einen guten Überblick über verwendete Lösungen.

- 6 Knufinke, Synagogen, S. 211.
- 7 Zur Einführung siehe das Kapitel »Glauben« in: Walter Hauser/Markus Harzenetter/ Udo Mainzer, Fremde Impulse. Baudenkmale im Ruhrgebiet, Münster 2010.
- 8 Georg Seide, Die Russische Orthodoxe Kirche im Ausland unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Diözese, München 2001, S. 106–121.
- 9 Knufinke, Synagogen, S. 213-215.
- 10 Ausführlicher: Johannes Heil, Standortbestimmungen Synagogen im städtischen Raum 1840–1930, in: ders./Frederek Musall (Hg.), Sakrale Räume im Judentum. Festschrift für Salomon Korn, Heidelberg 2020, S. 137–157.
- 11 Zu Zahlen und Zusammenhängen siehe Alexandra Klei, Jüdisches Bauen in Nachkriegsdeutschland. Der Architekt Hermann Zvi Guttmann, Berlin 2017, S. 48–56.
- 12 Ulrich Knufinke, Synagogen im Ruhrgebiet. Geschichte und Gegenwart, in: Manfred Keller (Hg.), »So viel Aufbruch war nie...« Neue Synagogen und jüdische Gemeinden im Ruhrgebiet. Chancen für Integration und Dialog, Berlin 2011, S.50–51.
- Jüdische Gemeinde Gelsenkirchen: https:// jggelsenkirchen.de/geschichte-der-juedischegemeinde-gelsenkirchen (17.3.2021); Knufinke, Synagogen im Ruhrgebiet, S. 47.
- 14 Knufinke, Synagogen im Ruhrgebiet, S. 47. werkraum bild und sinn e.V., Synagogen in Nordrhein-Westfalen, S. 115–112.

- 15 Etwa Thilo Hilpert (Hg.), Le Corbusiers»Charta von Athen«. Texte und Dokumente,2. Aufl., Braunschweig u.a. 1988.
- 16 Zum Überblick siehe zum Beispiel Michael Falser/Wilfried Lipp, Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. Zum 40. Jubiläum des Europäischen Denkmalschutzjahres (1975–2015), Berlin 2015.
- 17 Hierzu etwa Nina Clara Tiesler, Muslime in Europa. Religion und Identitätspolitiken unter veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen, Berlin 2006.
- 18 Einen Überblick der aktuelle Sakralbauentwicklung der abrahamitischen Religionen in Deutschland erarbeitet das Projekt »Sakralität im Wandel«: https://ceres.rub.de/de/forschung/projekte/sawa/(12.3.2021). Eine Überblickspublikation ist in Vorbereitung für 2022: Kim de Wildt/Beate Löffler/Dunja Sharbat Dar (Hg.), Sakralität im Wandel: Religiöse Bauten im Stadtraum des 21. Jahrhunderts in Deutschland (AT).
- 19 Hauser/Harzenetter/Mainzer, Fremde Impulse, S. 147.

EIN (STADT-) BAUKÖRPER JÜDISCHER KULTUR DIE ALTE SYNAGOGE IN ESSEN CHRISTOS STREMMENOS

A

Informationsbroschüre »Essen – eine Chance für Ihr Vorurteil« (1981), Innenteil, 27 × 42 cm.

D

Ausstellungskatalog »Sammlung Industrieform« (ohne Datum), Innenteil, 21 × 21 cm. R

Ausstellungskatalog »Sammlung Industrieform« (ohne Datum), Cover, 21 × 21 cm.

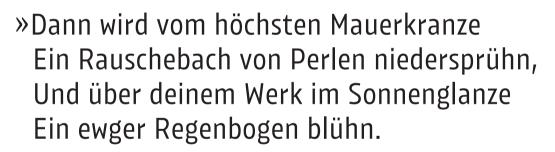
F

Ausstellungskatalog »Sammlung Industrieform« (ohne Datum), Innenteil, 21 × 42 cm.

Ausstellungskatalog »Sammlung Industrieform« (ohne Datum), Innenteil, 21 × 21 cm.

F

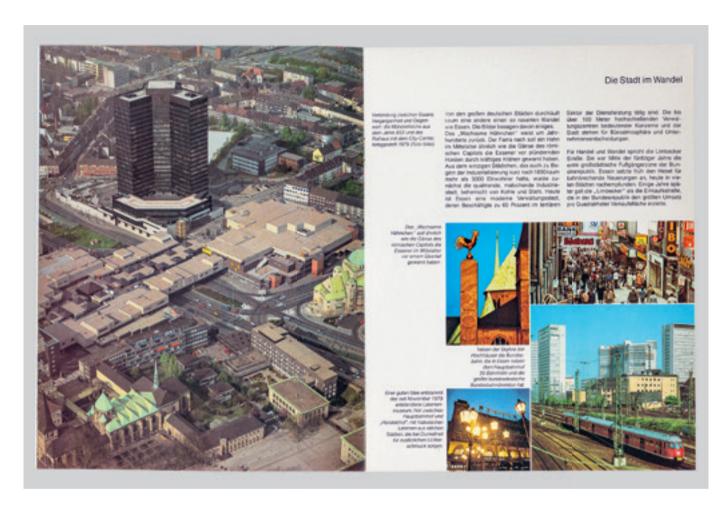
Alte Synagoge Essen, Edmund Körner, Fotografien von Detlef Podehl, 2021.



Dann fangen alle Steine an zu klingen, Den alten Reim von Männern und von Fraun: Wer bauen will, soll erst von Liebe singen Und wer nicht lieben kann, soll auch nicht baun.«¹ Emil Bernhard Cohn



Alle Archivalien stammen aus dem Bestand Hans Koellmann im Baukunstarchiv NRW.





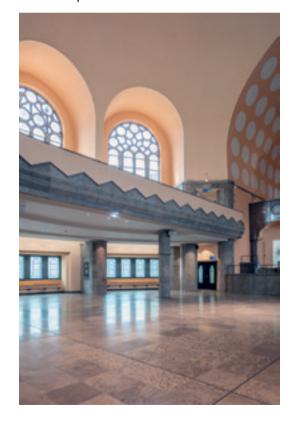
this Producent one Galemaninagimen Stammanian; man-table interest, shall die Galeke der Taubrick aus gezu-melnen Stode legt. Weiter hadem die Antoliek der dem Weschleine singsten und Kaller der Wessen-pricht auf der Stammanische Stehnung gemeinen, für an premien nazurschlätze: Sie gelt die gest Messenserun, und in Antolieke der Stammanische Stehnung und der premien nazurschlätze: Sie gelt die gest Messenserun, und in Antolieke der Stammanische Stehnung und der stehnung der Stammanische Stehnung und der Stammanische Stehnung und seiner Stammanische der Stammanische Stehnung und der Stammanische Stammanische

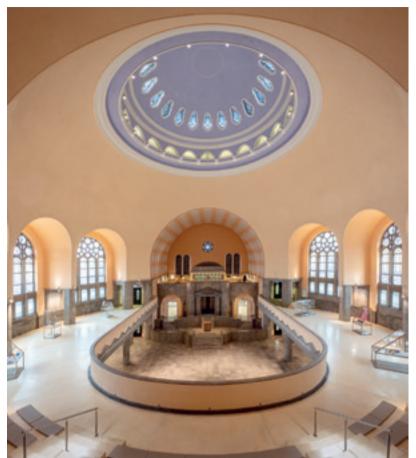






F

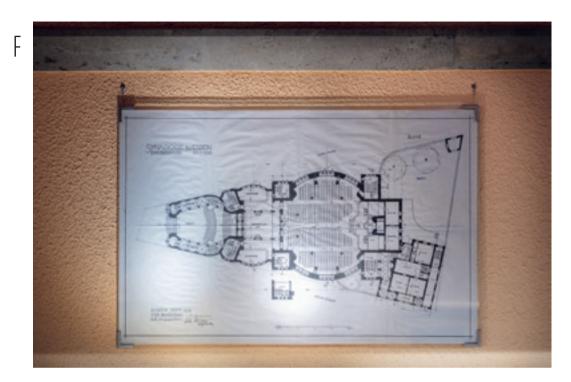


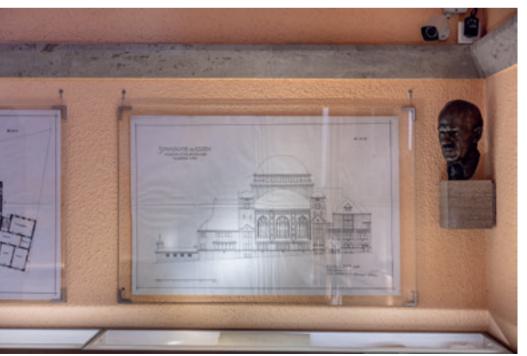


F

F







F



Mit den Worten »Wer bauen will, soll erst von Liebe singen; Und wer nicht lieben kann, soll auch nicht baun« fasste Sulamith die Bedingungen der Frauen zur Erbauung des neuen Tempels zusammen. Die beiden dem Festspiel »Salomo« entliehenen Verse wurden zur Einweihung der neuen Synagoge in Essen am 25.9.1913 im neuen für 1400 Personen eingerichteten Gemeindesaal gesprochen. Neben der von den Frauen begleiteten Geliebten Salomos, Sulamith, traten im Stück auch die Ältesten, der Künstler Hiram, die Kinder, der durch des Königs weises Urteil zur wahren Mutter zurückgekehrte Knabe und die Königsmutter vor Salomo, um unter Einbringung ihrer jeweiligen Sichtweisen, ihre Bereitschaft zum Bau des Tempels nachdrücklich zu bekunden. Das von Rabbiner Emil Bernhard Cohn anlässlich der Einweihung der

Das von Rabbiner Emil Bernhard Cohn anlässlich der Einweihung der neuen Synagoge gedichtete Festspiel erzählt die Geschichte von Salomo, der seinem Volk von seiner Vision berichtet »Schöneres [zu] schaffen, als wir schufen«, um »der Erde Diadem, die herrlich hohe Stadt: — Jerusalem!« mit einem krönenden Tempelbau »noch höher werden« zu lassen. Nach ersten Missverständnissen und deren Ausräumung durch Anhörung der Vertreter:innen seines Volkes, ließ sich der König davon überzeugen, dass der Tempelbau nur unter Einbeziehung und mit den Mühen aller als gemeinsames bekennendes Werk der Liebe zu Gott, zum Gemeinwesen und zu Jerusalem, das mit diesem Bau in seinem Sinne noch schöner und höher werden sollte, zu meistern sei.

Das frohstimmende Festspiel kann als eine allegorische Betrachtung des nach zweijähriger Bauzeit hervorgegangenen »glänzendsten«² Synagogenbaus, wie ihn Kommentatoren gleich nach Fertigstellung anpriesen, gewertet werden. Durch die Stimmen der alttestamentlichen Figuren ließ der Autor verlautbaren, dass auch dieses Bauwerk ein derartiges Bekenntnis und Liebeswerk darstelle: zu Gott, zur Gemeinde, der deutschen Gesellschaft aber auch zum Ort, der Stadt Essen, die dieser prächtige Bau wie wenig andere baulich veredelte. Mit einer an der Bogenlaibung des Eingangs angebrachten Votivtafel wurde zudem einleitend ein Bekenntnis zu Kaiser und Kaiserreich sichtbar in das Bauwerk integriert.³

Mit Heranwachsen der jüdischen Gemeinde im Zuge der Industrialisierung des Ruhrgebiets von etwa 600 um 1870 auf etwa 3700 Mitglieder im Jahr 1913 wurde das ehemalige am nordöstlichen Rand der Essener Altstadt in der Webergasse (heute Gerswidastraße) gelegene Synagogenbauwerk als Versammlungsstätte zu klein.⁴ Die Notwendigkeit eines Ausweichortes oder gar eines neuen Synagogenbaus wurde zunehmend forciert, und es wurde nach geeigneten Lösungen Ausschau gehalten. Mit dem Erwerb eines Grundstücks an der Mündung Alfredistraße und Steeler Straße 1905 und der Auslobung eines deutschlandweiten Architekturwettbewerbs 1907 waren signifikante Weichen für das Vorhaben einer neuen Synagoge gesetzt. Die Wahl des Grundstücks ist nicht allein mit der Nähe der zur damaligen Zeit zu 80 Prozent in der angrenzenden Altstadt wohnenden jüdischen Bevölkerung zu begründen. Durch die besondere dreiecksförmige Figur des Grundstücks, die eine privilegierte Lage begründet, bot sich der rasant wachsenden und selbstbewusster werdenden »liberal ausgerichtete[n] Einheitsgemeinde«⁵ ein angemessener Ort zur Realisierung eines neuen synagogalen repräsentativen Bauvorhabens. Mit einer Höhendifferenz von fünf Metern von der tiefsten Stelle an der Mündung der zwei zusammenlaufenden Straßen auf Höhe Schützenbahn zur höchstgelegenen an der östlichen Grundstücksgrenze in der Steeler Straße, besaß das Grundstück eine besondere Hanglage mit exponierter Ausrichtung zur Altstadt und war prädestiniert, ein prägnantes sich zuspitzendes Gegenüber zu erzeugen.

Edmund Körner bekräftigt mit seinem Synagogenentwurf die besondere Lage und Topografie und macht sich die Eigenschaften der Hanglage und Grundstücksfigur zunutze. Entlang einer zentralen, von der schmalsten zur breitesten Stelle gezogenen West-Ost-Achse erzeugt er eine Choreografie sich abwechselnder städtischer und synagogaler Raumfolgen. Die einzelnen volumetrisch wirksamen Elemente, wie eingefasster Vorhof, konkav geformtes Giebelwandhaus, zentraler Kuppelbau, an Eckpunkten aufgehende kuppelüberdachte Türmchen werden zudem über diese Achse zu einer

sich hochstaffelnden massiven Kubatur verwoben. Mit vorgelagertem, sich über eine Treppenanlage vom Straßenniveau abhebenden wandelgangartig umsäumten Vorhof, bogenüberspannter Eingangssituation, sich anschließender Vorhalle und dem zentralen Kuppelsaal mit halbkreisförmiger Empore ist eine abwechslungsreiche, sich zunehmend verbreiternde und erhöhende Raumfolge komponiert, die an der höchsten Stelle unter der großen Kuppel vor dem monumental gegliederten Thoraschrein einen räumlichen Höhepunkt findet. Doch Körners Verwebung des Synagogenbaus mit der städtischen Textur griff vor dem Zweiten Weltkrieg viel weiter und begann nicht erst an der Bordsteinkante vor der Synagoge entlang der Schützenbahn. Vom Marktplatz aus schlug sich, eingefasst durch historische Altstadthäuser, eine Sichtachse entlang der Steeler Straße (heute überbauter Teil), die den die Straßenmündung massiv ausbildenden Synagogenbau fokussierte. Somit waren das Herz der Stadt, der zentrale historische Marktplatz und der große kuppelüberdachte Saal mit dem monumentalen Thoraschrein stadträumlich über diese Achse zusammengeschaltet. Die vorgenommene städtebauliche Kontextualisierung wird von den meisten Kommentatoren als freistehender Synagogenbau charakterisiert. Dies gibt allerdings die Qualität der Einbindung nur bedingt wieder. Mit direkt anschließendem Gemeindehaus und Oberrealschule entlang der Steeler Straße und vorgesehenem Anschluss eines geplanten Kasinos an der Alfredistraße wirkt das Bauwerk vielmehr wie ein ausgeprägter, die steinerne städtische Textur krönender Eckstein (#Essay [Un]Sichtbar).

Körners Arbeitsweise hatte den künstlerischen Anspruch einer ganzheitlichen Betrachtung der Architektur, beginnend mit der Einfügung im steinernen städtischen Gewebe bis hin zur Ausbildung genuiner Details sowie der Gestaltung von Einrichtungsgegenständen unter dem Dach einer sich monumental ordnenden Architektur. Mit jüdisch-orientalischen und christlich-abendländischen typologischen und ornamentalen Anleihen, der Verwendung neuer Baustoffe und Produktionsweisen gelingt ihm eine spannungsreiche

atmosphärische Verbindung von Moderne und Tradition, und er erschafft einen prägnanten Synagogenbau edlen großstädtischen Antlitzes. Sein Entwurf ging als einer von drei Preisträgern aus 72 eingereichten Arbeiten des 1907 ausgelobten Architekturwettbewerbs hervor. 1908 wurde er mit der Planung und Ausführung der Synagoge beauftragt unter der Prämisse, seinen eingereichten und gedrungen wirkenden Wettbewerbsentwurf unter Mitwirkung der Gemeinde zu überarbeiten. Im Zuge dieser Beauftragung wurde er 1909 gar zum künstlerischen Leiter der Entwurfsabteilung des Essener Hochbauamtes berufen. Dieser Umstand bezeugt, welche Bedeutung die Verantwortlichen der Stadt Essen diesem Bau beimaßen.

Unter reger Beteiligung des Rabbiners Dr. Salomon Samuel überarbeitete Körner seinen ursprünglichen Entwurf und kreierte ein Gesamtkunstwerk. Unter Einsatz von Eisenbeton und Stahl für die Herstellung tragender Bauteile, quaderförmig bearbeiteten regionalen Muschelkalks für die Bekleidung der Außenmauern, der Verwendung überlieferter jüdischer Symbolik und Ornamentik in zeitgenössischer Interpretation schuf Körner eine Liaison von Tradiertem und Modernem und erzeugte eine eigene ausdrucksstarke Monumentalität.

Die Jüdische Gemeinde konnte ihren einzigartigen, das Essener Stadtbild prägenden (#Essay Profane städtebauliche Planung), weit über die Grenzen des Ruhrgebiets hinaus bekannten und hoch gelobten neuen Synagogenbau jedoch nur 25 Jahre nutzen. Mit den gewaltsamen Ereignissen der Novemberpogrome vom 9. auf den 10.11.1938 wurde neben zahlreichen Synagogen und jüdischen Einrichtungen in ganz Deutschland auch der Essener Synagogenbau in Brand gesetzt. Das Bauwerk erlitt in seinem Inneren schwere Beschädigungen, und die jüdische Gemeinde verlor ihre repräsentative Versammlungsstätte. Nach erlittener Diskreditierung, Verfolgung, Völkermord, materieller und kultureller Enteignung während der Nazizeit zählte die einst große, auf 4500 Mitglieder herangewachsene jüdische Gemeinde, nur wenige Überlebende. Der Synagogenbau am Steeler Tor hatte trotz massiver Bombenangriffe den Zweiten Weltkrieg als eines der

wenigen Bauten in der näheren innerstädtischen Umgebung in seiner äußeren Struktur fast unversehrt überstanden und wirkte mit seiner verbliebenen massiven Hülle als ein steinernes, an Pogrom, Vertreibung, Verfolgung und Völkermord erinnerndes Mahnmal.

Trotz der exponierten Lage und Präsenz des Baukörpers im Stadtraum sollten jedoch noch Jahrzehnte vergehen, bis die gesellschaftlich-historische Relevanz und Bedeutung des Ortes in das kollektive Gedächtnis in angemessener Weise zurückfanden. Was Krieg und Nazidiktatur nicht oder nur teilweise zum Opfer fiel, wurde oftmals im Zuge des autogerechten Stadtumbaus zerstört. Der in Körners Konzeption kompositorisch und choreografisch bedeutsame, zwischen Synagoge und Stadt vermittelnde Vorhof, wurde, trotz kaum erlittener Kriegsschäden im Zuge der autogerechten Verbreiterung der vorgelagerten Schützenbahn, gänzlich abgetragen. Das Bauwerk rückte somit unmittelbar an eine Schnellstraße, die einzig unter der Prämisse eines fließenden motorisierten Verkehres geplant und gestaltet wurde. Der Wiederaufbau - der zu großen Teilen auch einen Stadtumbau einleitete - verwandelte zudem die nähere innerstädtische Umgebung zu einer fast austauschbaren modernen urbanen Landschaft. Auf einer durch das Stadtmarketing 1981 herausgegebenen Broschüre präsentiert sich Essen als eine sich von der »qualmende[n] Industriestadt«6 zur erfolgreichen und modernen Verwaltungs- und Handelsmetropole verwandelnde Großstadt, deren Einwohner:innen nun zu 60 Prozent im tertiären Sektor beschäftigt sind.⁷ Das einleitende Luftbild gibt die Auswirkungen dieses radikalen Umbaus sehr eindrucksvoll wieder. Der Ausbau der Innenstadt erfolgte allein durch die Vorgaben des Handels, der Verwaltung und des Verkehrs. Das heutige Stadtbild wird deutlich durch den 1979 auf einem Grundstück außerhalb der historischen Altstadt realisierten Rathausneubau und einem als Einkaufspassage über der Schützenbahn konzipierten Brückenbauwerk, das eine fußläufige Verbindung vom neuen Rathaus zum Zentrum garantieren soll, dominiert. Allein die Synagoge mit dem gegenüberliegenden Essener Dom und der Domschatzkammer sind 103 Ankerpunkte, die an den einstigen Ort verweisen und die ehemalige historische Stadttextur fragmentarisch wiedergeben (Abb. A).

Die Zerstörungen, welche das ehemalige Synagogengebäude in der Nachkriegszeit an seiner Bausubstanz erlitt, wiegen jedoch weit schwerer. 1959 erwarb die Stadt Essen das Grundstück der ehemaligen Synagoge und stellte 1961 die Räumlichkeiten der aus dem kleinen Haus der Villa Hügel ausgezogenen Sammlung »Industrieform« als Ausstellungsort zur Verfügung. Mit der Präsentation formschöner Objekte und Gebrauchsgegenstände aus industrieller Produktion in Dauer- und Wechselausstellungen hatte sich die junge Institution der Förderung guter funktionsbewusster Form und Gestaltung verschrieben. Mit neu eingezogenen Galerien, Zwischenebenen und einer freistehenden Treppenanlage (Abb. D) wurde eine Ausstellungsarchitektur implantiert, deren zugrundeliegender Gestaltungswille durchaus ablesbar, gleichzeitig jedoch nicht daraufhin ausgelegt war, mit dem Vorgefundenen, dem synagogalen Raum und seiner historischen Kontur, in Dialog zu treten. Somit erfolgte bemerkenswerterweise ein Umbau des Innenraums zu Lasten der noch überlieferten, Brandstiftung und Krieg überstandenen baulichen Substanz, die zur weißen Hülle zurückgebaut wurde. Die in den ersten Jahren des Hauses »Industrieform« herausgegebenen Broschüren (Abb. B) erwähnen mit keinem Satz den Ort oder den ehemaligen Synagogenbau und lassen in einen Ausstellungsraum blicken (Abb. E), der suggeriert, die architektonische Hülle sei zugunsten einer möglichst ablenkungsfreien Präsentation zurückgetreten. Die Reduktion des Kontextes auf eine weiße, sich zurücknehmende Hülle mag zwar für museale Räume und Belange ihre Berechtigung haben; im konkreten Fall wirkt sie jedoch eher wie eine Negierung des Ortes unter Ausblendung seiner Geschichte (Abb. C).8 Die »Wiederentdeckung« des Ortes, und seiner überlieferten massiven Stofflichkeit wird erst stufenweise einsetzen. 1979 wird ein Kurzschluss einen Brand auslösen, der einen großen Teil der Ausstellung zerstört. Mit Auszug des Hauses »Industrieform« 1979 entschied sich der Rat der Stadt Essen nach lang geführten Diskussionen im selben

Jahr zur Errichtung des Gedenkortes Alte Synagoge Essen. Nach einer Rekonstruktion-im-Ansatz 1988-1986 wurde die Synagoge in schlichter und sehr atmosphärischer Weise zu ihrer ursprünglichen Erscheinung zurückgeführt. Nach mehrjährigen Debatten über Ausrichtung und Ausdifferenzierung des Programms als Erinnerungsort, Mahn- und Gedenkstätte, Ausstellungs- und Veranstaltungsort ist nun seit 2010 das Haus Jüdischer Kultur im ehemaligen Synagogenbauwerk untergebracht. Die Dauerausstellung des Hauses beinhaltet die Sektionen Quellen jüdischer Tradition, Feiertage und Schabbat, Jüdischer Way of Life, Geschichte der Juden Essens und Geschichte des Hauses; in letzterer finden sich auch Originalzeichnungen aus dem Jahr 1910 des überarbeiteten Synagogenentwurfs aus der Feder Edmund Körners. Mit dem Haus jüdischer Kultur beherbergt das historische Bauwerk nun eine Institution, die den Fokus nicht allein auf die schicksalhafte und grausame Verfolgung und Ermordung richtet, sondern das jüdische Leben in all seinen tradierten und modernen Facetten als lebendige gestaltende Kultur präsentiert. Mit ihr entfaltet sich jüdische Kultur wieder in einem Bauwerk, dass zu den prägnantesten und prachtvollsten (Stadt-)Baukörpern des Ruhrgebiets und Deutschlands zählt.

Anmerkungen

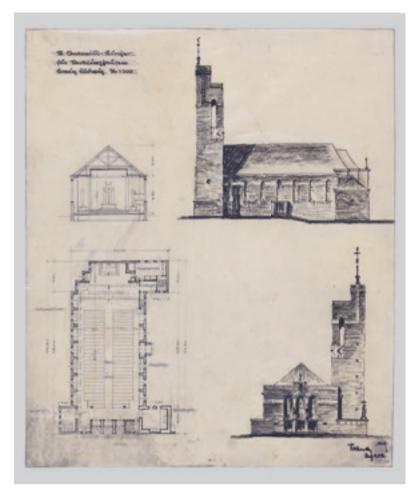
- 1 Emil Bernhard Cohn, Salomo: ein Festspiel, in: Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum 13 (1913), H. 10, S. 795–810, S. 805.
- 2 Richard Klapheck, Die Neue Synagoge in Essen a. d. Ruhr (13. Sonderheft der Architektur des XX. Jahrhunderts), Berlin 1914, S. 1.
- 3 Ebd., S. 13.
- 4 Alte Synagoge Essen (Hg.), Architektur Kultur – Religion. Ein Spaziergang durch die Alte Synagoge, Essen 2006, S. 10–11.
- 5 Ebd.
- 6 Amt für Ratsangelegenheiten, Werbe- und Verkehrsmittel (Hg.), Informationsbroschüre

- »Essen eine Chance für Ihr Vorurteil«, Essen 1981, S. 1.
- 7 Ebd.
- 8 Zur Geschichte des Hauses Industrieform siehe: Heinrich Theodor Grütter (Hg.), Vom Haus Industrieform zum Red Dot Design Museum. Eine Essener Designgeschichte (Kleine Schriften des Ruhrmuseums 3), Essen 2015.
- 9 Zur Entstehungsgeschichte des Hauses jüdischer Kultur in der Alten Synagoge Essen siehe: Stadt Essen/Alte Synagoge Essen (Hg.), Alte Synagoge Essen – Haus jüdischer Kultur, Essen 2016.

RELIGION
@STADT_
BAUTEN_RUHR
UND DAS
BAUKUNSTARCHIV NRW
REGINA
WITTMANN

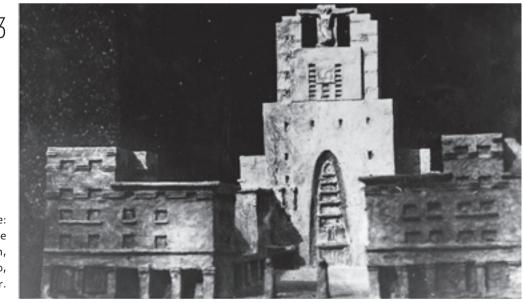


Caspar Clemens Pickel: Marien-Kirche (heute Liebfrauenkirche) in Oberhausen-Sterkrade, 1902. Sterkrader Volksblatt, 21.6.1902.

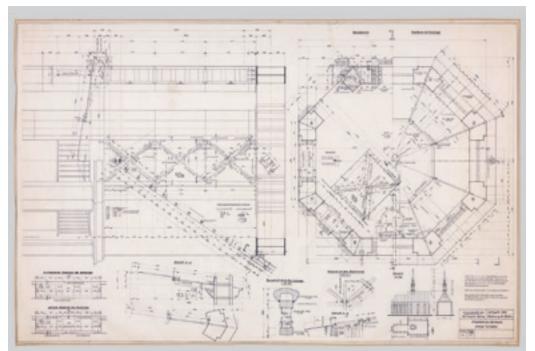


_

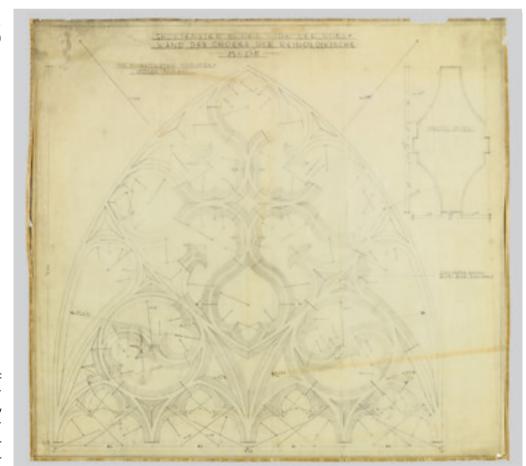
Josef Franke: Kirche St. Antonius von Padua in Recklinghausen, 1929–1938. Planzeichnung, 1929.



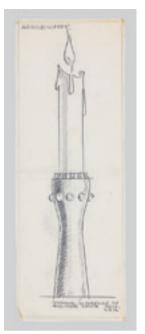
Josef Franke: Heilig-Kreuz-Kirche in Gelsenkirchen, 1929. Modellfoto, ohne Jahr.



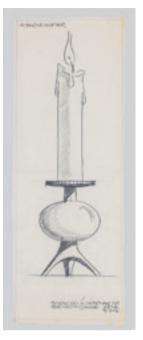
Firma Johannes Dörnen Stahlbauwerk: Dachreiter der Propsteikirche in Dortmund, 1950. Planzeichnung, 1950.

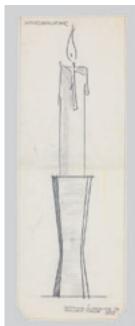


Herwarth Schulte: Wiederaufbau Reinoldikirche in Dortmund, 1947–1957, Wiederherstellung der Chorfenster. Planzeichnung, ohne Jahr.









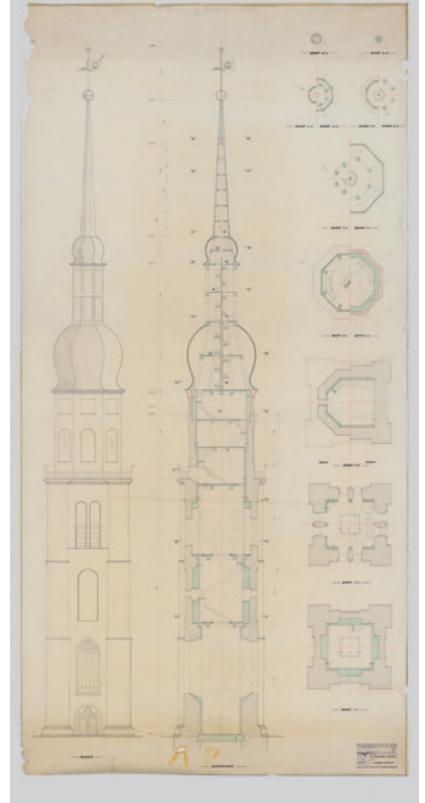
Herwarth
Schulte: Teilwiederaufbau
der Nicolaikirche
in Dortmund,
1950–1960,
Entwürfe für
Kerzenleuchter.
Skizzen, 1958.

6

Stefan Polónyi: Kirche St. Suitbert in Essen, 1963–1966 (Architekt Josef Lehmbrock). Links: Titelbild der Zeitschrift Baustahlgewebenachrichten (1965), H. 11. Rechts: Baustellenfoto, ohne Jahr.







Firma Wiemer & Trachte: Wiederaufbau St. Reinoldikirchturm in Dortmund, 1954. Planzeichnung, 1952.

10



9

Architektengemeinschaft Gastreich, Gastreich-Moritz und Riepe: Gemeindezentrum der katholischen und evangelischen Kirche in Dortmund-Scharnhorst. Baustellenfoto, ohne Jahr.



Albrecht Egon Wittig und Fred Janowski: Thomaskirche in Gelsenkirchen, 1963-1965. Titelbild der Zeitschrift Kunst und Kirche (1966), H. 3.



E. Rüter GmbH: Patentierter Sigma-Knoten, Steckverbindung für große Bauteile. Erstmals eingesetzt beim Christus-Pavillon auf der EXPO-2000 in Hannover.

»Die Sprache der Dinge ist jedoch mehrdeutig und führt nicht zu einfachen, sondern zu vielfachen Kontexten.«1 Gudrun M. König

Kirchen gehören in Städten und Gemeinden zu den prägenden Bauten und sind zugleich Gegenstand vielschichtiger und drängender Fragen, die sich im heutigen Umgang mit ihnen stellen. Sie sind Teil eines bedeutenden kulturellen Erbes, das neben den Bauten auch Dokumente aus ihrer Planung, Bau- und Nutzungsgeschichte sowie Zeugnisse des Ungebauten als weiteres Feld baukultureller Überlieferung umfasst. Dieses Material entsteht an verschiedenen Orten und wird je nach Zuständigkeit, Zweckbestimmung und Sammlungsinteresse auch langfristig aufbewahrt. Während die amtliche Überlieferung, wie sie zum Beispiel bei Stadtplanungs- und Bauämtern gebildet wird, in die Zuständigkeit öffentlicher Archive fällt und das kirchliche Verwaltungsgeschehen in Kirchenarchiven dokumentiert wird,2 kommt der nichtamtlichen Überlieferung von Bauschaffenden in Form von Vor- und Nachlässen eine besondere Bedeutung zu, denn vielfach entstehen dort die originären Planungen und damit bedeutende historische Quellen. Dabei kommt es in vielfältiger Weise zur Bildung von Beständen: Dokumente werden systematisch aufgehoben oder zufällig erhalten, ohne Gedanken an die Nachwelt gefertigt oder sind nachträglich verfasstes Selbstzeugnis, aus geschäftlichen, aber auch privaten Bedürfnissen entstanden. Öffentliche und Kirchenarchive sind hier wiederum eine wichtige Anlaufstelle für diese personenbezogenen Bestände, da sie gezielt auch das Wirken von Akteuren überliefern, die in ihrem Sprengel gewirkt haben. Daneben widmen sich ausgewiesene Spezialarchive dem Sammeln von Architektur und damit auch Religionsbauten - eine Aufgabe, der sich in Nordrhein-Westfalen das Baukunstarchiv NRW angenommen hat.³ Es wird im Folgenden anhand prägnanter Beispiele und ihrer teils überraschenden Wege ins Archiv vorgestellt.

Überlieferungsbildung als Kernaufgabe. Das Baukunstarchiv NRW verfolgt das Ziel, eine hochwertige Sammlung mit Beständen vornehmlich privater Provenienz aus den Bereichen Architektur, Ingenieurbau, Stadtplanung, Landschafts- und Innenarchitektur sowie von Bauindustrie und -gewerbe mit Bezug zum Bundesland Nordrhein-Westfalen aufzubauen. Sammlungen und Bibliotheken sowie ausgewählte Einzelobjekte ergänzen das Profil. Mit knapp 100 Vor- und Nachlässen, Unternehmensarchiven sowie verschiedenen thematischen Sammlungen (Stand Frühjahr 2021) bildet das Baukunstarchiv NRW ein großes Spektrum planungs- und baubezogener Aspekte von baukultureller Qualität sowie zeitgeschichtlicher Bedeutung ab.⁴ Die Sammlung wird durch gezielte Übernahme weiterer Bestände kontinuierlich ausgebaut. Dabei sind Auswahl und Bewertung archivische Kernaufgaben, die auf der Grundlage fachlich begründeter Kriterien unter Einbeziehung eines Fachbeirats durchgeführt werden. Die Arbeit steht unter dem Motto »Bewahren, Erforschen, Ausstellen« und betont neben dem Sammlungszweck »Bewahren« den Erkenntnisgewinn durch die Erforschung von Archivgut – auch in der Lehr- und Forschungskooperation mit der TU Dortmund (#Essay In Bewegung) – sowie die Präsentation in Ausstellungen und Publikationen. Die Arbeit bewegt sich somit im Spannungsfeld einer gezielten Weiterentwicklung der Sammlung durch Übernahme und Erschließung neuer Bestände sowie der Öffnung für einen breiten Nutzerkreis.

Kirchbauten. Archivische Zugänge. Das Archivgut wird nach dem Provenienzprinzip, das heißt nach seiner Entstehung und Herkunft, zusammengefasst und als personenbezogener Bestand oder als Unternehmensarchiv geführt. Damit bleiben Werkzusammenhänge ablesbar, denn erst in der Gesamtbetrachtung eines Œuvres lassen sich Einzelprojekte einordnen, werden Kontinuitäten und Brüche sowie Akteursbeziehungen sichtbar. Das Baukunstarchiv NRW verfolgt das Ziel, die Baukultur Nordrhein-Westfalens auch typologisch möglichst breit abzubilden. Dies spiegelt sich in

den jeweiligen Tätigkeitsschwerpunkten der Bestandsbildner:innen. 115 Religionsbauten sind im Baukunstarchiv NRW bislang hauptsächlich durch Projekte für die römisch-katholische Kirche und die evangelischen Kirchen vertreten. Sie finden sich in nahezu allen Beständen und reichen von Ideen, Konzepten und Studien über Projekte, die nie umgesetzt wurden, bis hin zur ganzen Vielfalt realisierter Projekte mit Neu-, Wiederauf- und Umbauten, Umnutzungen, weiterhin Unterlagen zu zerstörten und bereits abgerissenen Kirchen sowie schließlich zu weiteren kirchlichen Bauaufgaben. Beispiele befinden sich in fast allen Landesteilen und darüber hinaus. Bauten anderer Religionen sind bislang mit nur sehr wenigen Projekten vertreten, wie die Entwürfe für eine Moschee in Saudi-Arabien (Eckhard Schulze-Fielitz, 1979) oder einen Bahai-Tempel in Frankfurt am Main (Peter Grund, o. J.) zeigen.

Die ältesten Archivbestände reichen bis in die Mitte der 1890er Jahre zurück. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt jedoch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, folglich in einer Zeit mit einer besonders ausgeprägten Kirchenbautätigkeit, die in der Phase des Wiederaufbaus eine einzigartige Dichte und Qualität erreichte. Diese Nachkriegskirchen, die in Nordrhein-Westfalen etwa 35 Prozent des Kirchenbestandes ausmachen,⁵ bilden auch den Schwerpunkt der Überlieferung im Baukunstarchiv NRW. Es sind Bauten, »die inzwischen unter starken Veränderungsdruck geraten sind – einerseits aufgrund ihrer großen Zahl und andererseits, weil sie häufig nicht die Wertschätzung erfahren, die Gebäuden älterer Bauepochen entgegengebracht wird«6 (#Essay Die Fotokampagne). Im Archiv lässt sich ein verstärktes Interesse an diesen Beständen feststellen. Zugleich kommt es zunehmend auch zur Erweiterung der Archivbestände durch Umbau- und Weiternutzungsprojekte.

Das Baukunstarchiv NRW dokumentiert das Schaffen von Architekten mit einem ausgewiesenen Kirchenbauschwerpunkt, wie Caspar Clemens Pickel (Düsseldorf), Josef Franke (Gelsenkirchen; #Miniatur Heilig-Kreuz-Kirche), Toni Hermanns (Kleve; #Miniatur

Kulturkirche Liebfrauen), Herwarth Schulte (Dortmund; #Miniatur Beton und Wiederaufbau), Gisberth Hülsmann (Wachtberg), Hanns Hoffmann (Düsseldorf) und Lothar Kallmever (Münster). Andere Planer stehen für ein breites Œuvre, das auch Kirchenbauten von herausragender Qualität umfasst, wie Harald Deilmann (Münster), Heinz Döhmen (Mönchengladbach), Albrecht E. Wittig (Gelsenkirchen), Joachim Georg Hanke (Bielefeld), Hans Junghanns (Düsseldorf) und Wilhelm Seidensticker (Essen). Hinzu kommen außergewöhnliche Einzelprojekte (#Essay »Die schwerste und zugleich höchste Aufgabe«). Bauingenieure schufen raumprägende Tragwerke und schöpften die Möglichkeiten neuer Berechnungsmethoden oder Produktionstechniken aus, wie das herausragende Werk von Stefan Polónyi (Köln) zeigt, der in der Zusammenarbeit mit Architekten wie Josef Lehmbrock oder Fritz Schaller über 20 Kirchen schuf.⁷ Der akteursbezogene Sammlungsansatz des Baukunstarchivs ermöglicht auf diese Weise vielfältige Zugänge zum Kirchenbau als Schauplatz interdisziplinärer Zusammenarbeit. Dabei kommt auch Künstler:innen eine herausragende Rolle zu, die von Ausstattungsgegenständen bis zur baulichen Gestaltung reicht. So wie sich die Bestände in ihrem Umfang und ihrer Zusammensetzung unterscheiden und von der umfassenden Büroüberlieferung bis hin zu einem einzelnen Fotoalbum reichen, ist auch das Material zum Kirchenbau heterogen und umfasst eine große Aufgabenvielfalt - vom Gebäudeentwurf und von -veränderungen bis hin zu liturgischen Konzepten sowie Details der Ausstattung und Materialität. Es finden sich Aufmaßzeichnungen (zum Beispiel Herwarth Schulte, Wiederherstellung der Maßwerkfenster der Reinoldikirche, Dortmund; Abb. 5), Entwürfe für Kirchenfenster (Gisberth Hülsmann) und Ausstattungsgegenstände (etwa Opferstöcke, Bänke, Kreuze, Kerzenleuchter; Abb. 6) bis hin zu Orgelprospekten (Heinz Döhmen, Herwarth Schulte). Auch bilden die Bestände ein ausgeprägtes Wettbewerbswesen ab. Dies zeigt sich auch bei Entwürfen für besondere Bauaufgaben, wie kirchliche Museen, die päpstliche

Nuntiatur oder ein Priesterseminar. Ein Sonderfall ist die Translo- 117 zierung einer Notkirche des Architekten Otto Bartning, die nach ihrer »Erstaufstellung« 1950 in Bad Oevnhausen 1969 nach Wehrendorf geholt wurde (Begleitung der Maßnahme und Adaption am neuen Standort: Rudolf Hartog, Bad Salzuflen).8 Der Bau von Kirchen steht häufig in Zusammenhang mit weiteren kirchlichen Bauaufgaben, wie etwa Pfarr- und Gemeindehäusern, Gemeindezentren (#Essay Stadt mit Gott), Kindergärten und Jugendheimen, aber auch Friedhöfen (Helga Rose-Herzmann: Parkfriedhof in Beckum, Georg Penker: Hauptfriedhof der Stadt Witten), Friedhofskapellen und Trauerhallen (Hans Junghanns: Obere Kapelle auf dem Waldfriedhof in Düsseldorf-Gerresheim). Vielfach erhielten Architekten nach dem Bau einer Kirche Folgeaufträge für weitere kirchliche Bauten und waren mit kleineren Aufträgen wie An- und Umbauten sowie Sanierungen teils über Jahre eng an kirchliche Auftraggeber gebunden (zum Beispiel Heinz Buchmann, Dinslaken; #Miniatur Die Kirche Heilig Blut).

Dem Sammlungsansatz des Baukunstarchivs entsprechend umfasst die Überlieferung ganz unterschiedliche Dinge, decken sie doch die Bandbreite der in der Architektur gängigen Medien ab.9 Einen Schwerpunkt bilden Planzeichnungen, hinzu kommen vielfach Fotografien. Eine umfangreiche Modellsammlung wie die des Architekten Gisberth Hülsmann ist rar, denn Architekturmodelle verblieben oft beim Auftraggeber oder haben die Zeiten nicht überdauert. Teilweise haben sich jedoch Modellfotos erhalten und vermitteln auch im zweidimensionalen Bild noch einen plastischen Eindruck des dreidimensionalen Objekts in seiner Maßstäblichkeit, Materialität und Technik, wie ein Modellfoto (Abb. 3) der 1929 fertiggestellten Heilig-Kreuz-Kirche des Architekten Josef Franke in Gelsenkirchen zeigt (#Miniatur Heilig-Kreuz-Kirche). Akten und weiteres Schriftgut fehlen vielfach; vereinzelt dokumentieren Zeitungsausschnittsammlungen die zeitgenössische Rezeption, etwa bei Joachim Georg Hanke, Caspar Clemens Pickel und Herwarth

Schulte (#Miniatur Beton und Wiederaufbau). Zeitschriften, wie Das Münster, Die christliche Kunst sowie Kunst und Kirche (Abb. 10) und Buchbestände mit Kirchenbauschwerpunkt (Joachim Georg Hanke, Paulhans Peters, Herwarth Schulte) ergänzen die Archivbibliothek und zeugen auch von einer Publikations- und Redaktionstätigkeit. So war der Architekt Lothar Kallmeyer beispielsweise 1971–2001 Redakteur der Zeitschrift Kunst und Kirche.

Kirchenbau im Wandel. Die Bestände im Baukunstarchiv NRW zeigen wesentliche Entwicklungsschritte des Kirchenbaus im 20. Jahrhundert in Nordrhein-Westfalen und darüber hinaus. Kriegsverluste sind ein Grund für große Überlieferungslücken in der Zeit vor 1945. Dies wird auch am Beispiel des bedeutenden Kirchenbaumeisters Caspar Clemens Pickel (1847-1939) deutlich, der über 60 meist große und monumentale Kirchen vorwiegend im Rheinland realisiert hat 10 und dessen Büroüberlieferung nahezu vollständig verloren ging. Nur ein kleiner Teil mit wenigen Fotografien und Originalzeichnungen sowie einer Zeitungsausschnittsammlung konnte jedoch gesichert werden, wie der Sohn des Architekten 1944 schreibt. 11 Ein seitenfüllender, mit einer Perspektivzeichnung illustrierter Zeitungsartikel zeugt von der Kirchweihe des Kapuzinerklosters St. Maria im heutigen Oberhausen-Sterkrade im Jahre 1902 und belegt die zeitgenössische lokale Anteilnahme¹² (Abb. 1). Der Bestand Josef Franke (1876-1944) umfasst etwa 700 Pläne aus dem zeichnerischen Nachlass des Architekten, die für ein Ausstellungsprojekt bearbeitet¹³ und später aus Familienbesitz an das Archiv übergeben sowie um weitere Lieferungen mit Fotos und Schriftgut ergänzt wurden. Ein Blatt zeigt die 1929-1938 errichtete Kirche St. Antonius von Padua in Recklinghausen (Abb. 2), die in ihrer schlichten, in der Kohlezeichnung markant herausgearbeiteten Kubatur auf die expressive Formensprache seines Hauptwerks, die bereits genannte, 1929 fertiggestellte Heilig-Kreuz-Kirche in Gelsenkirchen verweist (#Miniatur Heilig-Kreuz-Kirche). Projekte aus der Dortmunder Schaffenszeit des Architekten Peter Grund

verschaffen Einblicke in die frühe Zusammenarbeit mit Karl Pinno (Architekturbüro Pinno und Grund), so die nach erfolgreicher Wettbewerbsteilnahme 1927 in den Jahren 1929-1930 realisierte Nicolaikirche, Dortmund (#Foto-Essay; #Miniatur Beton und Wiederaufbau). Im Rahmen eines DFG-Forschungsprojekts wird das Dortmunder Konvolut nun mit weiteren Nachlassteilen, die in Darmstadt und München verwahrt werden, digital zusammengeführt. Die frühen Nachkriegsjahre der 1950er Jahre sind durch eine rege Bautätigkeit gekennzeichnet. Kriegszerstörungen, der Zuzug von Vertriebenen und Flüchtlingen sowie die Entwicklung von neuen Siedlungsgebieten führten zu einem großen Bedarf an Kirchenbauten. In den Archivbeständen finden sich Unterlagen, die von der Erfassung von Kriegsschäden über frühe Reparaturen und Instandsetzungsarbeiten bestehender Bauten bis hin zu Neubauten reichen. Anhand von Unterlagen von Baufirmen und Handwerksbetrieben gewähren sie auch Einblicke in die damalige Baupraxis, wie sich beispielsweise anhand des Materials zum Wiederaufbau von zwei der stadtbildprägenden Dortmunder Innenstadtkirchen zeigen lässt. 1950 erhält die Propsteikirche einen neuen Dachreiter, der vom ortsansässigen Unternehmen Johannes Dörnen Stahlbauwerk GmbH & Co KG in Stahlbauweise erstellt und in einem Stück aufgesetzt wird. Eine Planzeichnung, die die Konstruktion detailliert veranschaulicht, ist Teil eines Konvoluts mit 173 Planrollen, das ursprünglich im Westfälischen Wirtschaftsarchiv aufbewahrt wurde und 2015 dem Baukunstarchiv zur Ergänzung der Ingenieursparte übergeben wurde (Abb. 4). Die Überlieferung zum Wiederaufbau der Reinoldikirche im Nachlass Herwarth Schulte enthält nicht nur die Planung des Architekten, sondern auch Ausführungspläne des Steinmetzbetriebs Carl Finke zur Rekonstruktion der historischen Maßwerkfenster und statische Berechnungen des Stahlbauunternehmens Dortmunder Union zur stählernen Dachkonstruktion. Darüber hinaus liegen Konstruktionszeichnungen des Bauunternehmens Wiemer & Trachte zum Betonkorsett vor, das 1954 zur

Stabilisierung des einsturzgefährdeten Kirchturms eingebaut wurde (#Miniatur Beton und Wiederaufbau), unter anderem eine Lichtpause, die die in den Turm eingezogenen Betonbauteile und damit den Umfang der Sicherungsmaßnahme eingängig darstellt. Und so war die Überraschung groß, als in einem Bestand mit etwa 130 Planrollen, die auf dem ehemaligen Betriebshof des 2007 insolvent gegangenen Bauunternehmens entdeckt und dem Archiv übergeben wurden, die Originalzeichnung gefunden wurde (Abb. 8) – ein Beispiel dafür, wie sich Bestände unterschiedlicher Baubeteiligter im Baukunstarchiv ergänzen.

Ab den späten 1950er Jahren kam es im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs zu großzügigeren Planungen. Mit neuen Materialien (Sichtbeton, Stahl, Holz) und veränderten räumlichen Vorstellungen war es zudem eine Zeit, die zu Experimenten einlud. Ein Beispiel ist das prägnante Tragwerk der Kirche St. Suitbert in Essen, das mit einer hyperbolisch-paraboloiden (sattelförmigen)-Betonschale seine Wirkung entfaltet. Das Bauwerk ist das Ergebnis der Zusammenarbeit des Architekten Josef Lehmbrock mit dem Tragwerksplaner Stefan Polónyi (#Miniatur St. Suitbert; Abb. 7) und im Nachlass des Bauingenieurs als herausragendes Beispiel sowohl der Ingenieurbaukunst als auch der überzeugenden Zusammenarbeit von Architekt und Ingenieur überliefert. Ab Ende der 1960er Jahre kam es zum Bau großzügiger Kirchenzentren in neuen Siedlungen wie die beiden um einen gemeinsamen Platz angeordneten Gemeindezentren der katholischen und evangelischen Kirche in Dortmund-Scharnhorst (Abb. 9), ein Projekt der Dortmunder Architektengemeinschaft Gastreich, Moritz und Riepe (Bestand Ulrich Gastreich und Mechtild Gastreich-Moritz), beispielhaft zeigen (#Foto-Essay; #Miniatur Gemeindezentrum Dortmund-Scharnhorst).

In den 2000er Jahren wurden kaum neue Kirchen gebaut, realisierte Bauten erhielten jedoch besondere Aufmerksamkeit und zeichneten sich oft durch eine ambitionierte Gestaltung aus. Auch in den Archivbeständen finden sich für diese Zeit kaum Kirchenneubauten.

Eine Ausnahme ist der Christus-Pavillon für die Expo 2000 in Hannover, der 2000 durch die evangelischen und katholischen Kirchen auf dem Expo-Gelände errichtet wurde (gmp Architekten von Gerkan, Marg und Partner), »ein Gebäudekomplex bestehend aus Kirchenraum, umlaufendem Kreuzgang, Wegekreuz und vorgelagerter Kolonnade [...]. Die Einzelbauwerke setzen sich zusammen aus einer komplexen, modular aufgebauten, für wiederholte Montagen ausgelegten Stahlrahmenkonstruktion mit punkt- und linienförmig gelagerten Glasfassaden. Herausragend ist hierbei das ca. 28 m hohe Wegekreuz aus einem mittigen massiven Stahlschaft mit vertikaler Seilverspannung und angehängter Punktverglasung.«14 Im Archiv ist die Werkplanung der Dortmunder Stahlbaufirma E. Rüter GmbH überliefert, die einen Einblick in Fertigungsprozesse ermöglicht. Die patentierte Verbindungstechnik mit einer Steckverbindung machte die De- und Montage einfach möglich, wie 2001 mit dem Wiederaufbau im Kloster Volkenroda überzeugend gezeigt werden konnte (Abb. 11).

Fazit. Die Überlieferung zum Kirchenbau des Ruhrgebiets im Baukunstarchiv NRW ergibt ein vielfältiges Bild und bietet eine Chance, sich der Entstehungsgeschichte zahlreicher realisierter oder Idee gebliebener Bauten anhand von Originalmaterial zu nähern, gerade auch in einer Zeit der Kirchenschließungen und Umnutzungen. Das zunehmende Interesse an einer Nutzung der Archivbestände mag auch ein wachsendes Bewusstsein für den Wert dieses baukulturellen Erbes widerspiegeln. Mit Blick auf eine möglichst breite Überlieferung zur Entwicklung der Religionsbauten im Baukunstarchiv NRW sind noch Lücken festzustellen; so fehlen Bauten anderer Glaubensrichtungen als der christlichen bislang weitgehend. Daher stellt sich die Frage nach der weiteren Sammlungstätigkeit und gilt ein kritischer Blick der bisherigen Übernahmepraxis. Archivzugänge ergeben sich vielfach durch Zufall. Häufig muss ad-hoc aufgrund einer akuten Bedrohung von Beständen reagiert werden. Für die weitere Sammlungsentwicklung ist es wichtig, dass das Archiv die

Auswahl neu zu übernehmender Bestände auf Grundlage fachlicher Kriterien strategisch steuert. Denn zum einen ist das Baukunstarchiv NRW weder ein »Auffangarchiv«¹⁵, noch kann eine »vollständige Auswertungsoffenheit«¹⁶ angestrebt werden, ist diese doch nur durch sehr hohe, in letzter Konsequenz bis zu 100 Prozent heraufgehende Übernahmequote zu erreichen, die weder in der Praxis zu leisten ist, noch in Gänze langfristig von Interesse wäre. Ziel ist daher keine möglichst umfangreiche, sondern eine möglichst aussagekräftige Überlieferung – auch wenn aus heutiger Sicht keineswegs alle Fragestellungen und Auswertungsmöglichkeiten antizipierbar sind. Doch schon heute ist auch am Beispiel der Kirchenbauten erkennbar, dass die Nutzung von Archivbeständen nicht nur der historischen Neugierde dienen kann, sondern diese auch für aktuelle Fragen bestandsgerechter Sanierungsprojekte sowie einer möglichen Um- und Weiternutzung herangezogen werden.

Anmerkungen

- 1 Gudrun M. König, Das Veto der Dinge. Zur Analyse materieller Kultur, in: Rita Casael/ Karin Priem/Gudrun M. König (Hg.), Die Materialität der Erziehung. Kulturelle und soziale Aspekte pädagogischer Objekte (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft 58), Weinheim/Basel 2012, S.14–31, S.21.
- 2 Auf dem Gebiet von Nordrhein-Westfalen liegen die römisch-katholischen Diözesen Köln, Aachen, das 1958 neu gegründete Bistum Essen, Münster, das auch das Oldenburger Land in Niedersachsen umfasst, sowie Paderborn, das in die Bundesländer Hessen und Niedersachsen reicht. Sie führen jeweils ein Bistumsarchiv. Auf dem Gebiet von
- Nordrhein-Westfalen liegen drei evangelische Landeskirchen: die Evangelische Kirche im Rheinland (deren Gebiet auch Bereiche in Rheinland-Pfalz, Hessen und im Saarland umfasst), die Evangelische Kirche von Westfalen und die Lippische Landeskirche. Auch sie unterhalten Archive, die Unterlagen der kirchenleitenden Organe und Landeskirchen-ämter verwalten, historische Altbestände von Kirchengemeinden aufbewahren sowie für die Archiv- und Kirchenbuchpflege zuständig sind. In allen Kirchenarchiven werden auch Nachlässe sowie Archive von Vereinen, Werken und Einrichtungen überliefert.

- 3 https://de.wikipedia.org/wiki/Föderation_deutschsprachiger_Architektursammlungen (11.4.2021). Für einen Überblick über Architektur in Archiven in Nordrhein-Westfalen siehe: M:AI Museum für Architektur Ingenieurkunst NRW/AFR Architektur Forum Rheinland (Hg.), Baukunst in Archiven. Gedächtnis der Generationen aus Papier und Bytes, Gelsenkirchen 2012; Bettina Schmidt-Czaia (Hg.), Architektur und Archive in Nordrhein-Westfalen. Beiträge eines Workshops im Historischen Archiv der Stadt Köln, Köln 2019.
- 4 https://baukunstarchiv.nrw/Sammlungskonzept.pdf (11.4.2021). Das Baukunstarchiv NRW führt die Arbeit des 1995 an der TU Dortmund gegründeten Archivs für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW weiter.
- 5 Jörg Beste, Kirchen geben Raum. Empfehlungen zur Neunutzung von Kirchengebäuden, Bochum 2014, S. 8, abrufbar unter: https://baukultur.nrw/site/assets/files/1320/kirchen_geben_raum-1.pdf (11.4.2021).
- 6 Ebd.
- Sonja Hnilica, Tragwerk und Transzendenz.
 Kirchenbauten von Stefan Polónyi, in: Ursula
 Kleefisch-Jobst et al. (Hg.), Stefan Polónyi.
 Tragende Linien Tragende Flächen. Bearing
 Lines Bearing Surfaces, Stuttgart 2012,
 S.59–67.
- 8 Kurt Kükenshöner, Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Wehrendorf, in: Kirchenkreis Vlotho (Hg.), Kirche an Weser und Werre.
 15. Jahre Kirchenkreis Vlotho, Bad Oeynhausen 1991, S. 108–110.
- 9 Gudrun König beschreibt Dinge als Artefakte, als dreidimensionale, greifbare Objekte mit polyvalenten Bedeutungen. Sie sind Teil einer materiellen Kultur, die die Dinge und den Umgang mit ihnen thematisiert und dezidiert in Handlungskontexte überträgt; König, Veto der Dinge, S. 15. Der Wissenschaftsrat führt dazu in seinen »Empfehlungen zu wissenschaftlichen Sammlungen als Forschungsinfrastrukturen« aus: »Die Anreicherung der

- sichtbaren Beschaffenheit des Obiektes mit Wissen über seine nicht sichtbaren Eigenschaften, die Verbindung inhärenter und externer Attribute, führen zu einem erheblichen Bedeutungszuwachs. Ein Objekt ist durch diese angelagerten Eigenschaften nicht nur ein Faszinosum, sondern es kann die Bedeutung eines Kulturguts erlangen, der Selbstvergewisserung und Identitätsbildung in der Gesellschaft dienen, als materielles Zeugnis fungieren, es vermag Antworten zu geben auf verschiedenste Fragen und es kann zu weitergehenden Fragen anregen.« Wissenschaftsrat (Hg.), Empfehlungen zu wissenschaftlichen Sammlungen als Forschungsinfrastrukturen, o. O. 2011, S. 10.
- 10 Siehe zum Werk: Horst Schmittges, Caspar Clemens Pickel 1847–1939. Beiträge zum Kirchenbau des 19. Jahrhunderts, München 1971.
- 11 Sterkrader Volksblatt, 21.6.1902, Bestand Caspar Clemens Pickel, Baukunstarchiv NRW.
- 12 Schreiben Wilhelm Pickel an Hedwig Richter, geb. Pickel, 24.7.1944, Bestand Caspar Clemens Pickel, Baukunstarchiv NRW.
- 13 Architektur-Kolloquium Bochum (Hg.), Josef Franke (1876–1944) 163 Entwürfe für das 20. Jahrhundert, Essen 1999.
- 14 Frank-Peter Brunck/Mathias Meyer, Der Pavillon der christlichen Kirchen auf der EXPO 2000 in Hannover, in: Stahlbau 69 (2000), H. 8, S. 648-654. Siehe auch: o. A., Umsetzung des EXPO-Christus-Pavillons, in: Stahlbau 70 (2001), H. 11, S. 907-908.
- 15 Landesarchiv NRW (Hg.), Überlieferungsprofil »Nichtstaatliches Archivgut«. Erarbeitet im Rahmen der abteilungsübergreifenden Dienstbesprechung »Nichtstaatliches Archivgut« des Landesarchivs Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2011, S. 8.
- 6 Max Plassmann, Das Dokumentationsprofil für Archive wissenschaftlicher Hochschulen, in: Archivar 53 (2009), H.2, S.134.

SUCHE NACH NEUEM AUSDRUCK HEILIG-KREUZKIRCHE, GELSENKIRCHEN SONJA PIZONKA

A

Lageplan 1:200, Tusche und Filzstift auf Transparent, gerändert, 68 × 60,7 cm, 1926.

 \mathbb{D}

Schwarz-Weiß-Fotografie, 35 × 25,5 cm, Ansicht der Baustelle, ca. 1929. R

Lichtpause von Blei- oder Buntstiftskizzen, 69 × 58 cm, Entwurfsvariante, ohne Datum.

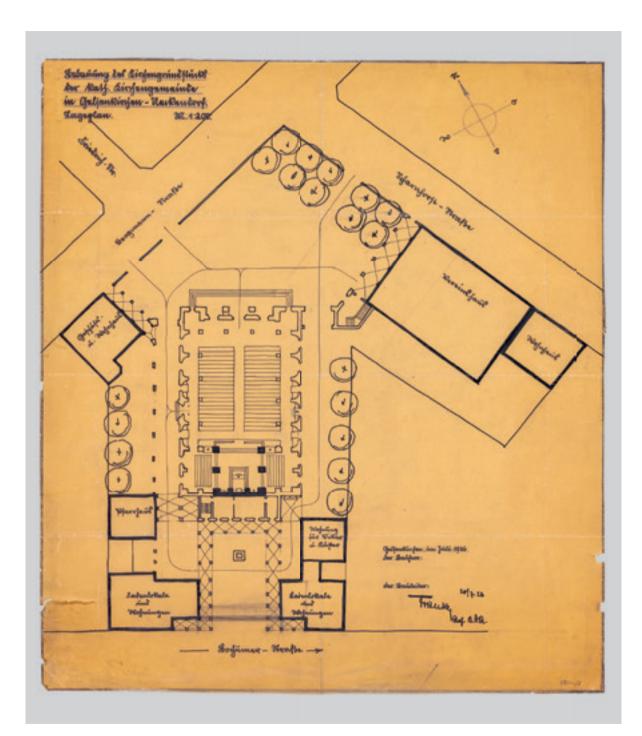
F

Postkarte, 14,8 × 10,5 cm, Innenraum, ohne Datum. (

Lichtpause von Blei- oder Buntstiftskizzen, 49 × 51,4 cm, Entwurfsvariante, ohne Datum.

Heilig-Kreuz-Kirche, Gelsenkirchen, Josef Franke, Fotografien von Detlef Podehl, 2021. »Die Heilig-Kreuz-Kirche Frankes erfüllt in vorbildlicher Weise unsere Forderung an das Gotteshaus im Städtebau: Sie läßt ihre Zweckbestimmung eindeutig sichtbar werden und zwingt gebieterisch zur Entscheidung im Gegensatz zur Indifferenz vieler Objekte, die einem Industrieoder Sportbau zum Verwechseln ähnlich sind.«¹ Heinz Dohmen

Alle Archivalien zeigen die Kirche Heilig Kreuz in Gelsenkirchen und stammen aus dem Bestand Josef Franke im Baukunstarchiv NRW.





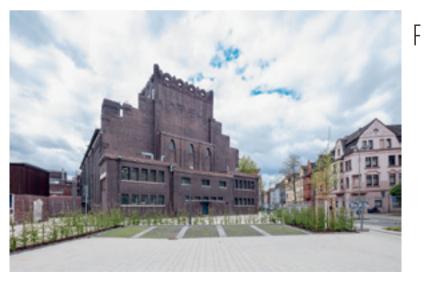
В



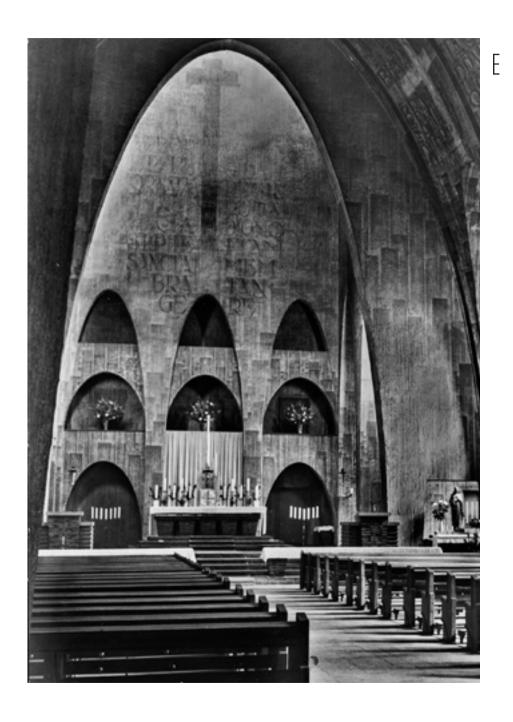
A



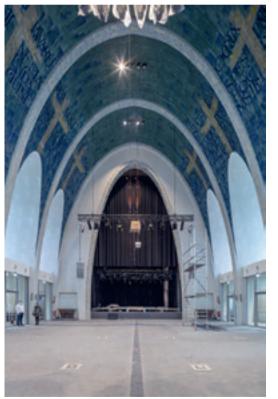








F



F





In den Jahren 1919 und 1920 erwarb die Katholische Pfarrgemeinde St. Josef mehrere Grundstücke zwischen Bochumer Straße, Bergmannstraße und Scharnhorststraße (heute Heidelberger Straße). Sie sollten als Bauland für ein neues Kirchengebäude im Gelsenkirchener Stadtteil Ückendorf dienen. Die Bevölkerung der bis 1903 selbstständigen Gemeinde Ückendorf war nach Abteufung der Zechen Holland, Rheinelbe und Alma sehr schnell gewachsen, und in nur wenigen Jahren war auf dem einstigen Ackerland ein dicht besiedeltes Quartier mit Bergmannssiedlungen und mehrgeschossigen Wohn- und Geschäftshäusern entstanden. Insbesondere die Bochumer Straße, die das Gelsenkirchener Zentrum mit der damals noch eigenständigen Stadt Wattenscheid verband, hatte sich zu einer lebhaften, auf beiden Seiten eng bebauten Verkehrsader durch den Stadtteil entwickelt, auf der nicht nur die Straßenbahn fuhr, sondern auch Geschäfte und Gaststätten Tag und Nacht für Betriebsamkeit sorgten. Der Architekt Josef Franke (1876–1944), der bis 1908 selbst in Ückendorf gewohnt hatte, erhielt von der Gemeinde den Auftrag, ein Kirchengebäude innerhalb dieser dichten Bebauung zu entwerfen (#Essay Profane städtebauliche Planung). Im Baukunstarchiv NRW ist ein Plan überliefert, bei dem Franke das Kirchenportal zur Ecksituation zwischen Bergmannstraße und der Scharnhorststraße ausrichtete. Das freie Gelände vor dem Gotteshaus ist in diesem Entwurf als baumbestandener Vorplatz angelegt (Abb. A). Doch die finale Fassung sollte anders aussehen, das Portal wurde zur Bochumer Straße ausgerichtet. An dieser Stelle gab es allerdings nur eine verhältnismäßig schmale Baulücke zwischen den bereits bestehenden Häusern. Franke hatte jedoch bereits 1912 bei der Planung der Kirche St. Michael in der Dortmunder Nordstadt mit einer ähnlichen städtebaulichen Situation gearbeitet.² Er hatte das Sakralgebäude auf das Gelände hinter der bestehenden Häuserzeile gerückt, sodass sich aus dieser Fläche ein Kirchplatz ergab, der wiederum durch zwei gleichförmige, in die Häuserzeile eingefügte Nebengebäude links und rechts 133

gefasst wurde. Eine ähnliche Gestaltung verfolgte Franke auch bei der Heilig-Kreuz-Kirche. Verschiedene Entwürfe zeigen, wie der Architekt Kirchenfassade und Nebengebäude in Beziehung setzen wollte (Abb. B, C). Keine dieser Varianten zeigt das charakteristische Kreuz mit triumphierendem Christus aus Backstein (Entwurf Hans Meier), das letztendlich das Eingangsportal bekrönen sollte (Abb. D). Heinz Dohmen, von 1976 bis 1999 Diözesanbaumeister des Bistums Essen, zeigte sich beeindruckt von dieser Planung: »Frankes Bau zeugt von der Suche nach neuem Ausdruck im Sakralbau, der alle historisierenden Formen hinter sich läßt. Dazu bedient er sich einfachster Mittel: Ein Rücksprung gegenüber der geschlossenen Häuserfront schafft Distanz und Aufmerksamkeit besser als ein hochaufragender Turm, den der Passant aus seiner Perspektive nicht erfassen könnte.«3 Da sich die Gemeinde durch den Kirchenbau verschuldet hatte, sollte es allerdings Jahrzehnte dauern, bis auch das westliche Nebengebäude an der Bochumer Straße fertiggestellt werden konnte (ab 1956).4 Es wurde schließlich in der Formensprache der 1950er realisiert, sodass Frankes Ursprungsplanung nicht vollendet wurde.

Die Parabelform, die das Eingangsportal bestimmt, ist auch wesentliches Gestaltungselement des Kirchenraums. Die ursprüngliche Ausmalung durch Andreas Ballin, die auf einer historischen Postkarte zu sehen ist (Abb. E), wurde 1966 zunächst nach Entwürfen von Gerhard Kadow mit helleren Farbtönen übermalt, »um so der Kirche ihren etwas düsteren Charakter zu nehmen«.5 Zudem wurde der Altarraum gemäß der Liturgiereform nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil neu gestaltet, sodass die Messe zur Gemeinde gewandt gefeiert werden konnte. 1986 erfolgte der Eintrag der Kirche in die Denkmalliste der Stadt Gelsenkirchen, die neben dem Gebäude auch das Inventar als besonders schutzwürdig erachtete. 6 Ballins Gestaltung wurde schließlich im Zuge einer erneuten Renovierung (Farbgestaltung: Christel Darmstadt) ab 1993 teilweise wieder freigelegt, rekonstruiert und ergänzt. Rund 30 Jahre

später, 2007, fand die letzte Messe statt; aufgrund sinkender Zahlen der Gemeindemitglieder wurde die Heilig-Kreuz-Kirche außer Dienst gestellt. Zwar gab es schon früh Ideen zur Umnutzung und auch erfolgreiche temporäre Zwischennutzungen, der Umbau zu einem Veranstaltungsgebäude kam jedoch zunächst nicht in Betracht. Erst im Rahmen diverser Programme zur Erneuerung des Stadtteils konkretisierten sich die Umnutzungspläne, die schließlich zu Sanierung und Umbau des Kirchengebäudes führten. Dem Zusammenspiel von Kirche und ihrem urbanen Umfeld sollte dabei eine wichtige Rolle zukommen (#Miniatur Beton und Wiederaufbau). Zum Stadterneuerungsgebiet Bochumer Straße hieß es: »Das zukünftige Gesicht des Quartiers rund um die revitalisierte Bochumer Straße wird geprägt sein von Kultur, Wissenschaft und Bildung. Die historische Heilig-Kreuz-Kirche wird zukünftig der kulturelle Quartiersmittelpunkt sein.«7 Diese positive Bewertung von Sakralbau und Umgebung war jedoch nicht immer so selbstverständlich gewesen. So lobte Paul Joseph Cremers 1930, ein Jahr nach der Fertigstellung der Kirche, »diese monumentale Backsteinfassade, die in ihrem strengen Aufbau, in ihrer himmelsstürmenden Gewalt würdig an die Backsteindome des deutschen Nordens erinnert«.8 Die Umgebung wertete er dagegen ab, sprach von der »häßlichen Mietshäuserstraße«9 und charakterisierte diese zudem als farblos, von Staub und Armut erfüllt.10 Auch 1944, in einem Nachruf auf Franke, lautete das Urteil ähnlich: »Das Bauwerk steht mitten in der verkniffenen, trostlosen Baumasse der Industriestadt, äußerlich durch viele Bezüge ihrem Verbande zugehörend, im Inneren aber im wohltuend erhebenden Gegensatz zu den vierkantigen Industriestadthäusern und Mietskasernen.«¹¹ In beiden Fällen war es also die zeitgenössische Kirchenarchitektur, die als Beispiel für qualitätvolles Bauen inmitten einer negativ beschriebenen Umgebung verstanden wurde. Fünfzig Jahre später war diese positive Rezeption nicht länger selbstverständlich. 1979 erklärte Diakon Wilhelm Zimmermann, dass Frankes Kirche sowohl Bewunderung 135 als auch Kritik auslöse, und notierte zum Eindruck des Gebäudes: »Wer vom ›Musiktheater‹ kommend von der Florastraße in die breite Ringstraße einbiegt, sieht schon von weitem den ›klotzigen‹ Bau in den Himmel ragen, dessen 41 Meter hoher Hauptturm von einem majestätischen Kruzifixus ›gekrönt‹ wird.«¹²

Rund dreißig Jahre später ist von Ückendorf und speziell von der Bochumer Straße als »No Go-Area« die Rede. 13 Diesem Image soll mit der 2011 gegründeten Stadterneuerungsgesellschaft mbH & Co. KG gezielt entgegengewirkt werden, indem die Umgebung der Heilig-Kreuz-Kirche mit ihrem Altbaubestand und den denkmalgeschützten Gebäuden durch verschiedene Sanierungsprogramme instandgesetzt und teilweise neu genutzt wird. Für das künftige Programm im umgenutzten Kirchenbau ist die Emschertainment GmbH zuständig, die dort unter anderem Tagungen, Kongresse, Konzerte, Theater, Kleinkunst und Quartiersveranstaltungen ermöglichen möchte (#Miniatur Kulturkirche Liebfrauen). Dem durch pbs Architekten neu gestalteten Sakralbau wird nun eine verbindende Rolle zwischen lokaler und regionaler Nutzung zugesprochen: »Die Kirche wirkt dabei sowohl mit ihren quartiersnahen Angeboten in den Stadtteil hinein wie auch mit überregional ausgerichteten Veranstaltungen ins gesamte Ruhrgebiet. Das Projekt fügt sich nahtlos in das Kreativquartier Ückendorf ein, das langfristig für Menschen verschiedenster Herkunft und Altersstrukturen attraktive Kulturund Freizeitangebote schaffen soll.«14 Dem Kirchengebäude kann in diesem Konzept, insbesondere in seiner Funktion als Veranstaltungsort für den Stadtteil wieder die Aufgabe als bedeutender Bezugspunkt für die Anwohner:innen zukommen, ähnlich der Bedeutung, die einst die sakral genutzte Kirche für ihre Gemeinde hatte. Die über die vergangenen Jahre hinweg kommunizierte Wertschätzung, die dem expressionistischen Backsteinbau nicht nur von der Denkmalpflege, sondern auch von Stadt- und Landespolitik¹⁵ entgegengebracht wird, dürfte ein wesentlicher Faktor für die Nutzung als (über-)regional relevanter Veranstaltungsort sein. Dabei

erweisen sich wahrscheinlich sowohl die häufig fotografisch reproduzierte Fassade (#Essay Die Fotokampagne) als auch die Wiedererkennbarkeit der Parabelform als wesentliche Werbemittel für die neue Nutzung.

Anmerkungen

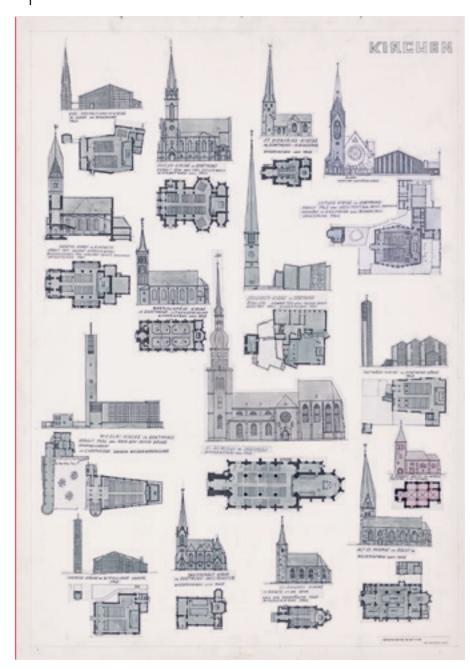
- Heinz Dohmen, Abbild des Himmels. Tausend Jahre Kirchenbau im Bistum Essen, hg. vom Bistum Essen, Mülheim an der Ruhr 1977, S. 198.
- 2 Maria Wegener, Der Architekt Josef Franke aus Gelsenkirchen, Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1989, S. 151.
- 3 Dohmen, Abbild des Himmels, S. 198.
- 4 Wegener, Der Architekt Josef Franke, S. 151.
- 5 Dohmen, Abbild des Himmels, S. 198.
- 6 Stadt Gelsenkirchen, Untere Denkmalbehörde, Kath. Pfarrkirche »Heiliges Kreuz«, Bochumer Str. 115, 117. Inventar-Nr. 274, Denkmallisten-Nr. A 43.
- 7 Stadt Gelsenkirchen, Stadterneuerungsgebiet Bochumer Straße: https://www.gelsenkirchen. de/de/Infrastruktur/Stadtplanung/Stadterneuerung_Gelsenkirchen/Bochumer_Strasse/ (9.2.2021).
- 8 Paul Joseph Cremers, Einleitung, in: Josef Franke, hg. von Deutsche Architektur-Bücherei, Berlin/Leipzig/Wien 1930, S. V-X, S. VII.
- 9 Ebd., S. VII.

- 10 Ebd., S. VIII.
- 11 J. F. Ladenstein, Ein Baumeister des Industriegebiets. Das Werk Josef Frankes, in: Rheinisch-Westfälische Zeitung, 7.4.1944.
- 12 Wilhelm Zimmermann, Unsere Pfarrkirche, in: Ausschuß für die Öffentlichkeitsarbeit des Pfarrgemeinderates Heilig Kreuz (Hg.), Kirche und Gemeinde Heilig-Kreuz Gelsenkirchen-Ückendorf 1929–1979, Gelsenkirchen 1979, S.34–37, S. 34.
- 13 Thomas Frank, Vom Problem-Viertel zum Kult-Kiez?, in: Kultur-West, 22.1.2021, abrufbar unter: https://www.kulturwest.de/inhalt/vom-problem-viertel-zum-kult-kiez/(9.3.2021).
- 14 Emschertainment GmbH, Das Veranstaltungsprofil der Heilig-Kreuz-Kirche, o. O. o. J., S. 1.
- 15 Vgl. unter anderem Landesinitiative Stadt-BauKultur NRW et al. (Hg.), Kirchen im Wandel: Veränderte Nutzung denkmalgeschützter Kirchen, o.O.2010; Projekt Zukunft Kirchen Räume: https://www.zukunft-kirchenraeume.de/projekte/eilig-kreuz-kircheoeffentlicherveranstaltungsort/ (9.3.2021).

136

137

»DIE SCHWERSTE UND ZUGLEICH HÖCHSTE **AUFGABE«** KIRCHENBAUTEN IM RUHRGEBIET **UND IHRE** ARCHITEKT:INNEN SONJA PIZONKA



Kirchen von Herwarth Schulte, Collage Lichtpausenfragmente auf Papier, Flächen angelegt mit Filzstift, Tuschebeschriftung, 72,8 × 50,9 cm, ohne Datum. Bestand Herwarth Schulte, Baukunstarchiv NRW.

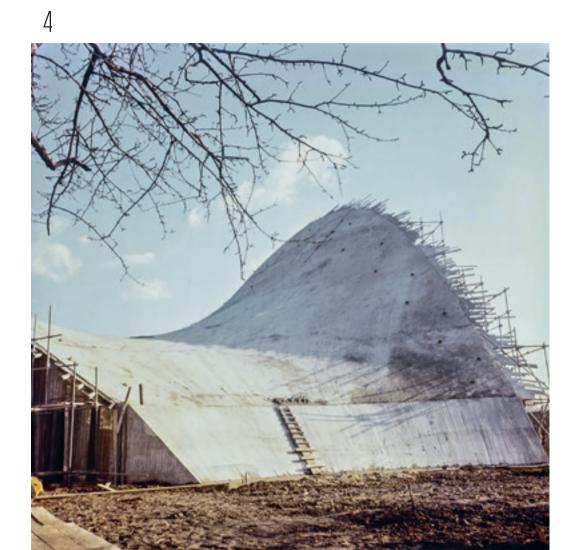


St. Bonifatius, Dorsten-Holsterhausen, Wilhelm Seidensticker, Fotografie, 23,8 × 17,8 cm, ohne Datum. Bestand Wilhelm Seidensticker, Baukunstarchiv NRW.

)

Modell St. Barbara, Duisburg-Rheinhausen, Toni Hermanns, Schwarzweiß-Fotografie auf Karton aufgezogen, schreibmaschinenbeschriftet, 20,7 × 29,6 cm, ohne Datum. Bestand Toni Hermanns, Baukunstarchiv NRW.





Baustelle St. Suitbert, Essen-Überruhr, Josef Lehmbrock und Stefan Polónyi, Fotografie, 50,4 × 50,4 cm, ohne Datum. Bestand Stefan Polónyi, Baukunstarchiv NRW.



Darstellung der geplanten Johanniskirche, Mülheim, in: Mülheimer Stadtnachrichten, 24.12.1962. Bestand Peter Voigtländer, Baukunstarchiv NRW.

VERKGEMEINSCHAFT GRUPPE GASTREICH GASTREICH - MORITZ RIEPE

Zentrum Dortmund Scharnhorst, Ulrich Gastreich, Mechtild Gastreich-Moritz, Moritz Riepe, Tuschezeichnung auf Transparent, farbige Folienapplikationen, gerändert, 71,7 × 71,7 cm, ohne Datum. Bestand Ulrich Gastreich und Mechtild Gastreich-Moritz, Baukunstarchiv NRW.











Porträtfotos der Architekten Herwarth Schulte, 14.7×10 cm, Toni Hermanns, 14.5×9.9 cm, Stefan Polónyi, 12.9×8.7 cm, Wilhelm Seidensticker, 16.8×12.6 cm, alle ohne Datum. Bestände der Architekten, Baukunstarchiv NRW.



Mechtild Gastreich-Moritz und Ulrich Gastreich, Porträtfoto, 12,5 × 18,5 cm, ohne Datum. Bestand Ulrich Gastreich und Mechtild Gastreich-Moritz, Baukunstarchiv NRW.



Porträtfotos der Architekten Heido Stumpf und Peter Voigtländer, in: Duisburger General-Anzeiger, 17.5.1961. Bestand Peter Voigtländer, Baukunstarchiv NRW.

»Raum und Bau sollen nicht irgendwelche Gefühle, 145 etwa feierliche oder ästhetische hervorrufen, sondern christliche. Das heißt aber, beide seien weder gewöhnlich noch außergewöhnlich, sondern ungewöhnlich, ihre Ausdruckskraft ungemein wie Christi Leben und Gestalt.«1 Hans Gerber

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs starteten die christlichen Gemeinden in den bundesdeutschen Städten immense Wiederaufbau- und Neubautätigkeiten. Baustellen für Kirchengebäude waren bis etwa 1970 ein häufiger Anblick. Zerstörte oder beschädigte historische Kirchen wurden rekonstruiert und teilweise verändert wieder aufgebaut, neue Gotteshäuser geplant und errichtet. Für diese Aufgabe brauchte es Architekt:innen, die den Anforderungen des sakralen Bauens gerecht werden konnten. Der Architekt Rudolf Schwarz, der sowohl in der Vorkriegs- wie auch in der Nachkriegszeit zahlreiche Sakralbauten entworfen hatte, notierte dazu 1957: »Wir bauen augenblicklich fast nur Kirchen, es ist jedes Mal eine schwere und verzweifelte Arbeit. Man möchte meinen, allmählich könnten wir das, aber in Wirklichkeit ist es gerade umgekehrt, es wird jedes Mal schwerer.«² Und auch der evangelische Kirchenoberbaurat Rudolf Hellwag erklärte 1963, Kirchenbau sei immer wieder aufs Neue ein Wagnis: »Denn es gibt schlechthin nichts, was diesen Weg zwingend vorschreibt. Das unterscheidet den Kirchenbau von der profanen Bauaufgabe, und darum ist er auch die schwerste und zugleich höchste Aufgabe des Architekten, weil das Entscheidende zu ihrer Lösung in dem liegt, was der Architekt über die Erfüllung des rein Zweckbestimmten, rationell Kalkulierbaren hinaus aus sich selbst heraus zu tun in der Lage ist.«³ Hellwag verlangte von den Architekt:innen nicht nur, das Kirchengebäude als einen Ort der inneren Einkehr und der gemeinsamen Begegnung zu konzipieren, sondern ebenso jene Wirkung des Bauwerks entscheidend zu

verstärken, die die Besucher in ihrem Glauben unterstützen sollte. Lothar Kallmeyer, Architekt und Redakteur der Zeitschrift »Kunst und Kirche«, forderte in diesem Sinne auch einen Schwerpunkt Kirchenbau in der Ausbildung, allerdings vornehmlich für Theologen. Diese sollten im Studium dazu befähigt werden, ihre diesbezüglichen Wünsche und Absichten den Planern auf verständliche Weise zu vermitteln, zudem sollten sie lernen, »sich mit dem ständig Neuen und immer Ungesicherten der Baukunst in einer mitschöpferischen Gegenposition auseinanderzusetzen«.4 Unter den Architekt:innen gab es nun diejenigen, deren Hauptschaffen im Kirchenbau lag, und diejenigen, die Schulen, Wohnbauten, Museen, Rathäuser, Veranstaltungshallen und auch Sakralbauten entwarfen. Bei manchen von ihnen bestimmte die Planung von Kirchengebäuden und Gemeindezentren nur eine Phase innerhalb ihres Schaffens, andere entwarfen über Jahrzehnte hinweg immer wieder Kirchen. Und mit jedem Kirchenbau kam ihnen aufs Neue die Aufgabe zu, die jeweils aktuellen gesellschaftlichen, liturgischen, kulturellen, denkmalpflegerischen und städtebaulichen Diskussionen bei ihren Planungen nicht nur zu berücksichtigen, sondern ihnen gegebenenfalls auch entscheidende Impulse zu geben. Anhand der Lebensläufe von acht an Rhein und Ruhr tätigen Architekt:innen und einem Tragwerksplaner lässt sich erkennen, welchen Stellenwert der Kirchenbau im Gesamtwerk dieser Planer:innen hatte, wie sie während ihres Arbeitslebens mit der Bauaufgabe umgingen und mit ihren Konzepten auch das jeweilige urbane Umfeld mitgeprägt haben (#Essay Das Baukunstarchiv NRW).

In Dortmund wurde dem Architekten Herwarth Schulte (1902–1996) wenige Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs die Aufgabe übertragen, die Pläne für die Rekonstruktion der evangelischen Kirche St. Reinoldi, eine der vier mittelalterlichen, im Krieg schwer beschädigten Kirchen in der Innenstadt, zu erstellen (#Foto-Essay; #Miniatur Beton und Wiederaufbau). Schulte, selbst gebürtiger Dortmunder, hatte 1923 seine Ausbildung an der

Baugewerbeschule in Münster abgeschlossen und anschließend in verschiedenen Architekturbüros gearbeitet. Nach Kriegsteilnahme und -gefangenschaft arbeitete er, jetzt schon 44 Jahre alt, ab 1946 als selbstständiger Architekt in seiner Heimatstadt. In den Jahren des Wiederaufbaus bildete er sein Profil als Architekt für evangelischen Kirchenbau aus. So war er unter anderem auch für die Pläne zur Wiederherstellung der Dreieinigkeitskirche, der Pauluskirche und der Heliandkirche in Dortmund verantwortlich, die er im Inneren teils in moderner Formensprache gestaltete. Schulte hatte also mit der St. Reinoldikirche nicht nur einen zentralen Kirchenbau der einstigen Reichs- und Hansestadt Dortmund wieder instandgesetzt, sondern in den Dortmunder Stadtteilen auch wichtige Kirchen aus der Zeit um 1900 rekonstruiert (Abb. 1). Zudem betreute er den Wiederaufbau der Nicolaikirche (Peter Grund und Karl Pinno, 1929) und trug so dazu bei, nicht nur das zu seiner Entstehungszeit in der Fachpresse viel beachtete Eisenbeton-Bauwerk, sondern auch, wie Paul Girkon schrieb, »ein gebautes Bekenntnis zu der sakralen Berufung moderner Werkmittel« zu bewahren (#Foto-Essay; #Miniatur Beton und Wiederaufbau). Wie viele seiner Kolleg:innen sammelte auch Schulte die Zeitungsausschnitte, die zu seinen Projekten publiziert wurden. Zur Reinoldikirche wurde regelmäßig und viel veröffentlicht, wobei weniger der Architekt Schulte im Vordergrund stand als vielmehr die Bedeutung der Kirche für das Bild der Innenstadt. Während es für den Architekten sowie für die Verantwortlichen aus Kirche, Politik und Denkmalpflege zunächst wichtig war, das historische Bauwerk überhaupt wieder instand zu setzen, bedauerte Kaja Fischer rund 50 Jahre später angesichts der während des Wiederaufbaus getroffenen pragmatischen Entscheidungen (unter anderem wurde eine Stabilisierung des Kirchturms mit Beton vorgenommen), »daß sich zu den Zerstörungen des Krieges noch Verluste an historischer Authentizität durch die tief in die überlieferte Substanz eingreifenden Wiederaufbaumaßnahmen gesellten.«⁷ Nathalie-Josephine von Möllendorff hob dagegen

die »Konstruktionsehrlichkeit« bei der Verwendung und Offenlegung des Betons hervor und ordnete dieses Vorgehen in den Diskurs der Nachkriegszeit ein, mit sichtbaren Ausbesserungen Zerstörung und Rekonstruktion zu thematisieren.8 Schulte arbeitete auch nach Ende der Wiederaufbauphase weiter auf dem Gebiet des Sakralbaus und entwarf neue Kirchengebäude in Dortmund, Witten und Herne. Für einige dieser Kirchen, darunter die Johanneskirche an der Bornstraße in Dortmund, entwarf Hilde Hoffmann-Schulte (1937–2014), seine Tochter, die Glasfenster.

Einen anderen Weg ging der zur gleichen Generation wie Herwarth Schulte gehörende Architekt Wilhelm Seidensticker (1909–2003). Seidensticker wurde in Bochum geboren und war nach seinem Studium in Hannover und Graz im Baudezernat seiner Heimatstadt tätig. Er promovierte 1937 zum Thema Radwegeplanung im Ruhrgebiet. Dem Thema Verkehr blieb er sein ganzes Leben lang verbunden, wenn er sich auch nicht mehr so sehr für das Fahrrad, sondern für die Organisation des motorisierten Verkehrs interessierte. Ab 1941 war er Luftwaffen-Regierungsbaurat in Norwegen.9 Nach dem Krieg ließ er sich in Essen nieder und plante unter anderem die Rekonstruktion des Grillo-Theaters (1950, mit Johannes Dorsch). 10 In den Jahren zwischen 1951 und 1964 entwarf er Kirchenbauten für katholische Gemeinden unter anderem in Gelsenkirchen, Essen und Dorsten; die Kirche St. Mariä Geburt war sogar der erste Kirchenneubau der Nachkriegszeit in Essen. Hugo Schnell erwähnt ihn in seinem Buch »Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland« zwar nur kurz, lobte aber das Formgefühl des Architekten.¹¹ Seidensticker legte Wert auf eine einfache Formensprache sowie reduzierte Materialwahl. Den Großteil seiner Kirchen entwarf er vor der Liturgiereform infolge des Zweiten Vatikanischen Konzils. Städtebaulich zeichneten sich die Kirchen durch eine strenge, sparsam gegliederte und damit die Größe des Bauwerks betonende Form aus, ein Gestaltungsprinzip, das Seidensticker und

Dorsch auch beim Grillo-Theater angewendet hatten, um das Ge- 149 bäude in der Nachbarschaft der mehrgeschossigen Geschäftshäuser hervorzuheben. Seidenstickers Kirchenplanungen sahen zudem meist hohe Glockentürme vor, so auch bei St. Bonifatius in Dorsten. Dazu notierte der Architekt: »Der 35 m hohe Turm bildet eine weithin sichtbare Dominante dieses flach gelagerten Siedlungsgebildes, er ist aber vor allem ein mahnendes Wahrzeichen des neu entstandenen geistigen Mittelpunktes, den die katholische Kirche hier mit dem Gotteshaus erhalten hat. «12 (Abb. 2) Anders als Schulte machte Seidensticker den Sakralbau jedoch nicht zu seinem Haupttätigkeitsfeld. Das fiel der Lokalpresse bereits 1953 auf, die damals über den Architekten schrieb: »Leidenschaft zum Beruf erwächst ihm aus der Vielfalt der architektonischen Aufgabe. Einer, der nichts so fürchtet wie das Spezialistentum, da ihm Architektur ein Auftrag des universalen Geistes ist. Das bedeutet für ihn: Siedlungen, Industriebauten, Bürohäuser, Geschäftsgebäude, Jugendheime, Kirchen, Läden, festliche Räume. Ein Vielerlei, das nach Rang und Sinn in die Harmonie des Gesamten hineinkomponiert werden müsse: in die gestaltete Stadt.«¹³ Mit der Kirche St. Anna in Materborn bei Kleve schloss er schließlich 1964 diesen Bereich seines Schaffens ab und intensivierte seine Tätigkeit im Siedlungs- und Bildungsbau. Seit 1959 veröffentlichte er zudem regelmäßig Publikationen zur Neugestaltung der Städte, in denen er detailliert auf das Thema Verkehrsplanung einging und häufig Beispiele aus den USA heranzog, die er dann mit seinen Erfahrungen in Essen verglich. Die Bücher »Umbau der Städte« (1959), »Die City im Umbau« (1967), »Umbau der Umwelt« (1973) sowie »Stadt und Umwelt« (1981) dokumentieren ein Stadtverständnis, bei dem das vorhandene urbane Gefüge den jeweiligen wirtschaftlichen, technischen und gesellschaftlichen Veränderungen durch mitunter starke bauliche Eingriffe angepasst werden soll. Seidenstickers Kirchen jedoch, obwohl inzwischen teilweise profaniert, sind durch den von ihm angedachten Umbau der Städte nicht verschwunden. Sie

waren zumeist in jenen Wohngebieten errichtet worden, die in den vergangenen Jahrzehnten zwar modernisiert, in ihren Grundzügen aber nicht verändert wurden.

In den Jahren, die Seidensticker auf dem Gebiet des Kirchenbaus tätig war, variierte er seine bevorzugten Gestaltungsprinzipien nur in geringem Maße. Der sechs Jahre jüngere, in Goch geborene Toni Hermanns (1915-2007) verfolgte nach dem Studium in Aachen, einer Promotion über das niederrheinische Bauernhaus sowie Tätigkeiten im Planungsamt des Kreises Kleve und als Stadtbaurat in Goch eine andere Arbeitsweise. Er zeichnete sich durch kreative, auf den jeweiligen Standort zugeschnittene Entwürfe und Konzepte aus. Zudem ließ er immer auch aktuelle Entwicklungen der Architektur und Bautechnik in seine Bauten einfließen. Diese Offenheit zeigte er bei vielen seiner Bauprojekte. Sein Bahnhofsgebäude in Goch wurde zum Vorbild für weitere Bauten dieser Art, und die im Laufe der Jahre anfallenden Umbauten des von ihm entworfenen Kreishauses in Kleve konzipierte er bis zu seinem Lebensende selbst. Wie Schulte betreute auch Hermanns den Wiederaufbau kriegszerstörter Kirchen und errichtete nach eigenen Entwürfen sakrale Neubauten. Einen seiner frühen Kirchenentwürfe konzipierte er für die deutsche katholische Gemeinde in London. Die Church of St Boniface (1960) passten er und der englische Architekt Donald Plaskett Marshall auf ein sehr schmales Baugrundstück in der Bauflucht der Adler Street ein. Ebenso anspruchsvoll war einer seiner wichtigsten Aufträge, der Entwurf für die katholische Liebfrauenkirche in der Duisburger Innenstadt (#Miniatur Kulturkirche Liebfrauen). Am zentralen König-Heinrich-Platz plante er einen Bau, der das Ensemble aus Stadttheater, Hotel Duisburger Hof, Mercatorhalle und Landgericht unter Verzicht auf einen Kirchturm um ein Haus des Glaubens ergänzte. Hermanns' Tendenz, pragmatische Lösungen zu entwickeln, zeigt sich an seinem Konzept für das schmale, randständig gelegene Grundstück, das für den Bau der Kirche erworben worden war. Im vom Architekten verfassten

Erläuterungsbericht heißt es dazu: »Der Kirchenbau wurde als klarer gerichteter Baukörper zum König-Heinrich-Platz hin orientiert. Im Interesse einer erwünschten Höhenentwicklung und mit Rücksicht auf die Ausnutzung der Bürgersteigüberbauung wurde eine zweigeschossige Anlage vorgesehen. Die sich hieraus ergebende Höhenlage der Hauptkirche ermöglichte trotz der hohen Grenzbebauung des Landgerichtes auch von Süden eine einwandfreie Belichtung des Kirchenraumes.«14 Mit den zwei Geschossen hatte Hermanns also sowohl den Flächenverlust durch den notwendigen Bürgersteig als auch die schwierige Belichtungssituation ausgeglichen. Die Liebfrauenkirche wurde 2002 zu einer der »Weiteren Kirche«, auch ein Abriss war diskutiert worden; seit 2005 ist sie jedoch denkmalgeschützt. Heute dient nur noch die Unterkirche als Kapelle für Andacht und Gebet, die profanierte Oberkirche wird von der »Stiftung Brennender Dornbusch« – seit 2008 Eigentümerin des Gebäudes - für kulturelle Zwecke verwendet. Auch die von Hermanns in Duisburg entworfenen katholischen Kirchen St. Barbara sowie St. Nikolaus wurden profaniert, blieben bisher allerdings erhalten. Während St. Nikolaus zum Caritas-Zentrum umgebaut wurde, hat sich bis auf einzelne Veranstaltungen (etwa für die Ruhr-Triennale 2018) für die denkmalgeschützte Kirche St. Barbara (1964) mit ihrem Dach in Form eines hyperbolischen Paraboloids keine permanente Nutzung ergeben (Abb. 3). Hermanns hat sich über die Jahrzehnte hinweg intensiv mit dem Entwurf von Sakralbauten befasst, später auch in Zusammenarbeit mit seinem Sohn Hannes Hermanns. Gemeinsam haben sie St. Raphael (1973) in Wolfsburg sowie Christus - Unser Friede in Duisburg (1977) geplant. Hannes Hermanns hat nach dem Tod seines Vaters auch die denkmalgerechte Sanierung der Liebfrauenkirche betreut.

Ebenso wie Toni Hermanns, der für seinen Entwurf von St. Barbara eine geschwungene Dachform eingesetzt hatte, nutzten auch der Architekt Josef Lehmbrock (1918–1999) und der Tragwerksplaner Stefan Polónyi (1930–2021) ihre Offenheit gegenüber neuen

Formensprachen für innovative Planungen. Zum gemeinsamen Entwurf für die katholische Kirche St. Suitbert in Essen-Überruhr (#Miniatur St. Suitbert) notierte Lehmbrock: »Und die Gemeinden, das war meine Erfahrung, wollten auch etwas Unverwechselbares für ihre Kirche, nicht irgendeine Wiederholung. In Essen-Überruhr gab es von einem Kirchenbauer bereits einen Entwurf in Form einer Kiste. Das war der Gemeinde zu wenig.«15 Lehmbrock und Polónyi schlugen dagegen eine Kirche mit dem Dach in Form einer hyperbolischen paraboloiden Schale vor. Das überzeugte die Gemeinde und, zu Lehmbrocks Überraschung, auch die kirchlichen Behörden. Stefan Polónyi begrüßte den damaligen Mut zum Experiment und erinnerte sich, dass der Diözesanbaumeister des Bistums Essen, Eberhard M. Kleffner, nach einer Mexikoreise begeistert von den Betonschalen-Bauten des Architekten Felix Candela gewesen sei und deshalb offen für neue Bauformen. 16 Polónvi gehörte nach Vollendung der Kirche zu den wenigen Tragwerksplanern in Deutschland, deren Werk breit rezipiert wurde. Und obwohl er an der Planung von rund zwanzig Kirchenbauten beteiligt war, blieb diese Bauaufgabe nur ein Aspekt seines Schaffens: Polónyis Werk umfasst unter anderem Wohngebäude, Hallen, Verkehrsbauten, Schulen, Sportstätten und Sozialbauten.¹⁷ Auf die Frage, welches Bauwerk als wichtigstes Beispiel für die tragende Fläche gelten könne, nannte er jedoch 2020, also nach rund 55 Jahren, immer noch die Kirche St. Suitbert (Abb. 4). 18 Polónyis Werk bildet über die Jahrzehnte hinweg den Wunsch in der Architektur ab, mit einer bislang ungewohnten Formensprache die Absicht zum Neuanfang zu signalisieren (#Miniatur Beton und Wiederaufbau). Das zeigt sich nicht nur bei den Kirchenbauten, sondern unter anderem auch bei den Brücken, die der Planer für die IBA Emscher Park (1989-1999) entworfen hat und die zu Signets der Neubewertung der ehemaligen Industrieregion Ruhrgebiet wurden.

Die Duisburger Architekten Peter Voigtländer (1927-1965) und Heido Stumpf (1928–1993) waren erst Mitte Dreißig, als sie in den

Wettbewerben der Stadthallen in Duisburg und Oberhausen über- 153 zeugten, später folgte die Halle in Braunschweig. Neben den Hallen in den Innenstädten bildeten evangelische Kirchen und Gemeindebauten in Wohngebieten einen weiteren Arbeitsschwerpunkt (unter anderem Markuskirche und Gemeindezentrum Ostacker, Duisburg sowie Kirche Möllen, Voerde, Johanniskirche, Mülheim/Ruhr; Abb. 5). Die Erfahrungen beim Bau der Stadthallen mit ihren anspruchsvollen Raumprogrammen waren beim Entwurf der Sakralbauten von Vorteil, da auch bei den neuen Kirchen häufig ein Zusammenspiel von Sakralraum, Gemeindebereichen und Kindergarten auf verhältnismäßig kleinen Baugrundstücken zu planen war. Stumpf und Voigtländer erarbeiteten dementsprechend platzsparende, mitunter zweigeschossige Konzepte. Bei der Kirche Möllen platzierten sie zum Beispiel den Gemeindesaal unter den Kirchenraum. Die einleitenden Worte zu einem Artikel über die Markuskirche in Duisburg zeigen dabei deutlich, dass die damaligen Kirchenbauten durchaus als nur zeitlich begrenzt nutzbare Architekturen verstanden wurden: »Beim modernen Kirchbau spielen heute sachliche Erwägungen eine ebenso große Rolle wie die künstlerische Absicht. Kirchbau richtet sich heute nach der Situation der bauenden Gemeinde, die ein Architekt gut kennen muß, wenn er ein Gotteshaus plant. Ein Wesenszug heutiger Kirchbauplanung ist zweifellos der Gedanke: Wir bauen nicht für die Ewigkeit, auch nicht, um uns einen Namen zu machen, wie es vielfach die Absicht früherer Jahrhunderte war. Moderne Kirchbauer bauen Kirchen für den Menschen von heute. Das Morgen, nicht das Übermorgen wird dabei berücksichtigt.«19 1963 lösten Voigtländer und Stumpf die Bürogemeinschaft auf. Peter Voigtländer erarbeitete mit seinem eigenen Büro noch das Melanchthon-Gemeindezentrum in Essen (#Miniatur Haus der evangelischen Kirche). Allerdings erlebte er weder die Eröffnung der Stadthalle Braunschweig im September 1965 noch die Weihe des Gemeindezentrums 1972; er starb im Juli 1965 bei einem Autounfall.

Das Architektenehepaar Ulrich Gastreich (1922-1997) und Mechtild Gastreich-Moritz (1924-1998) kam 1954 nach Dortmund. Gastreich stammte aus Olpe/Westfalen, Gastreich-Moritz aus Burgsteinfurt. Beide hatten zuvor an der TU München studiert und später bei Gerhard Weber in Hamburg gearbeitet. In Dortmund gewannen sie gemeinsam mit Hansgeorg Tebarth den Wettbewerb zur Neugestaltung des Areals vor dem Dortmunder Hauptbahnhof. Ladenpassage und Platzgestaltung prägten von 1959, dem Jahr der Bundesgartenschau in Dortmund, bis zu ihrem Abriss 1995 das Entrée der Stadt. Mitte der 1950er Jahre wurden nach dem Entwurf von Gastreich und Gastreich-Moritz auch die Propstei-Arkaden in der Innenstadt gebaut (eröffnet 1957; auch gemeinsam mit Tebarth); aus dieser Zeit stammen ebenfalls erste Pläne für den Neubau des Naturkundemuseums, das jedoch erst 1980 eröffnet wurde. Mit diesen Projekten, die den Beginn der Arbeit des Architektenpaars in Dortmund markieren, waren sie an wesentlichen Vorhaben beteiligt, die das Bild der Stadt prägen sollten. In der Zeit zwischen 1960 und 1970 entwarfen sie zudem Sakralbauten und planten Umbauten, Erweiterungen und Sanierungen bestehender katholischer Kirchen unter anderem in Essen, Bochum und Hattingen. Darüber hinaus entwarfen sie auch Kindergärten und Pfarrheime. 1968 gewannen sie in Zusammenarbeit mit Richard Riepe den Wettbewerb für das ökumenische Gemeindezentrum Schalom und St. Franziskus (eröffnet 1972) in der Dortmunder Trabantenstadt Neu-Scharnhorst (#Miniatur Gemeindezentrum Dortmund-Scharnhorst; #Essay Stadt mit Gott). Gestalterisch gingen die Architekten hier andere Wege als bei ihren Kirchen-Entwürfen. Sie schufen »kein Gotteshaus, sondern ein niedrigschwelliges >Sozial-Zentrum', das für jeden geöffnet war und ist.«20 (Abb. 6) Der Gebäudekomplex befindet sich - in der äußeren Gestaltung an die übrige Bebauung angeglichen - am Ende einer Einkaufsstraße (#Foto-Essay). Er entspricht damit einer Forderung, die Heimo Widtmann 1969 an die moderne Sakralarchitektur gestellt hatte:

»Als städtebauliche Integration soll die für den Kirchenbau erfor- 155 derlich gewordene, gleichrangige, aber auch gleichwertige (jedoch nicht qualitätslose) Einordnung einer Kirchenanlage in die jeweiligen Siedlungsstrukturen verstanden werden. [...] Der Integrationsvorgang, der unter Verzicht auf Imposanz und marktschreierisches Imponiergehabe erfolgen soll, ermöglicht es der Kirche wieder, an jenen Lebenszentren präsent zu sein, von welchen sie sich - teils gezwungen, teils freiwillig - zurückgezogen hat bzw. an denen sie noch gar nicht in Erscheinung getreten ist.«21 Eine ähnlich dichte Verknüpfung von Gebäude und Umgebung verfolgten Gastreich und Gastreich-Moritz auch bei ihrem Entwurf für das im Fredenbaumpark gelegene Naturkundemuseum in Dortmund, bei dem bis zur Sanierung des Gebäudes 2020 ein Wanderweg durch ein offenes Untergeschoss führte.²²

Blickt man auf die Lebensläufe der hier vorgestellten Architekt:innen, so zeigt sich, dass sich in der Zusammenarbeit zwischen Kirchenvertretern und Planern tatsächlich immer wieder die Gelegenheit fand, sich mit dem, wie Lothar Kallmeyer es nannte, »Ungesicherten der Baukunst« auseinanderzusetzen, also die Gestalt des Kirchenbaus zu hinterfragen und neue Formen zu erproben. Herwarth Schulte fiel in der Nachkriegszeit noch die Aufgabe zu, Wiederaufbau-Konzepte zu entwickeln, die mitunter schnell und kostengünstig zu realisieren waren. Moderne Architekturkonzepte und Materialien ersetzten und ergänzten historische Bausubstanz (#Miniatur Beton und Wiederaufbau). Wilhelm Seidensticker realisierte städtebaulich dominierende Kirchenneubauten, die in den ersten Jahrzehnten nach Kriegsende dem religiösen Glauben einen Platz in den Siedlungen gaben. Toni Hermanns entwickelte individuelle Lösungen für neue Sakralbauten, die später sogar unter Denkmalschutz gestellt wurden. Tragwerksplaner wie Stefan Polónyi standen nun vor der Aufgabe, diese neuen Formen in der Architektur zu berechnen. Polónyi betonte die Bedeutung der Kommunikation im Planungsprozess, bei der gemeinsam eine architektonische Idee dank

Anmerkungen

- 1 Hans Gerber, Gedanken eines Städtebauers über Kirchen in alter und neuer Zeit, in: Kunst und Kirche 26 (1963), H. 3, S. 106–108, S. 108.
- Zitiert nach Wolfgang Pehnt/Hilde Strohl, Rudolf Schwarz. Architekt einer anderen Moderne, Ostfildern-Ruit 1997, S. 143.
- 3 Rudolf Hellwag, Zum Anlaß und Zweck dieses Buches, in: Evangelische Kirche im Rheinland (Hg.), Neue evangelische Kirchen im Rheinland, Düsseldorf 1963, o. S.
- 4 Lothar Kallmeyer, Über die Lehre vom Kirchenbau, in: Kunst und Kirche 29 (1966), H. 1, S.61–63, S.63.
- 5 Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), St. Reinoldi in Dortmund. Forschen – Lehren – Partizipieren. Mit einem Findbuch zu den Wiederaufbauplänen von Herwarth Schulte im Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW (A:AI) der Technischen Universität Dortmund, Oberhausen 2016.
- 6 Paul Girkon, Die neue Kirche der Petri-Nikolai-Gemeinde, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 14 (1930), H. 11, S. 490–496, S. 492.
- 7 Kaja Fischer, Das neue Dortmund nach 50 Jahren. 25 Architekturbeispiele, Dortmund 1999, S. 49.
- 8 Nathalie-Josephine von Möllendorff, Tradition und Neubeginn. Überlegungen zum Betoneinzug des Reinoldikirchturms, in: Sonne/Welzel, St. Reinoldi in Dortmund, S. 68–71, S. 70.
- 9 Architektur der 50er, 60er, 70er, Wilhelm Seidensticker: http://www.nrw-architekturdatenbank.tu-dortmund.de/arch_detail. php?gid=219 (3.4.2021).
- 10 #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Miniatur Grillo-Theater (Pizonka).
- Hugo Schnell, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Dokumentation, Darstellung, Deutung, München/Zürich 1973, S. 123.

- 12 Wilhelm Seidensticker, Das neue Gotteshaus, in: Festschrift St. Bonifatius, Dorsten-Holsterhausen, Dorsten 1961, S. 16–17, S. 16.
- 13 Sbl. (Autorenkürzel), Sie bauten unsere Stadt. Aber wer kennt ihre Namen? Wir erinnern an Wilhelm Seidensticker, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 6.3.1953.
- 14 Erläuterungsbericht Liebfrauenkirche Duisburg, Bestand Toni Hermanns, Baukunstarchiv NRW.
- 15 Josef Lehmbrock, Autobiographischer Arbeitsbericht eines Architekten & Planers, Entwurf, o.O. o. J., S. 42.
- 16 Bund Deutscher Architekten (BDA) (Hg.), Stefan Polónyi, Baumeister im Ruhrgebiet Bd. 2, Essen 2010, S.39 f.
- 17 Ursula Kleefisch-Jobst/Peter Köddermann/ Katrin Lichtenstein/Wolfgang Sonne (Hg.), Stefan Polónyi. Tragende Linien – Tragende Flächen, Fellbach 2021.
- 18 Das kritische Denken und die Neugier fördern, Im Gespräch mit Prof. em. Dr.-Ing. E. h. mult. Stefan Polónyi, abrufbar unter: https://www.dbz.de/artikel/dbz__3544859.html (31.3.2021).
- 19 King (Autorenkürzel), Moderne Kirche, Wohnung für die Gemeinde, in: Der Weg, 27.1.1963.
- 20 Kerstin Wittmann-Englert, Ein idealtypisches Gemeindezentrum der 60er Jahre. Die ev. Schalom-Gemeinde Dortmund-Scharnhorst, in: Kunst und Kirche 71 (2008), H.2, S.56–58, S.58.
- 21 Heimo Widtmann, Pastorale, soziologische und städtebauliche Probleme des Kirchenbaues, in: Günter Rombold (Hg.), Kirchen für die Zukunft bauen. Beiträge zum neuen Kirchenverständnis, Wien 1969, S. 47–68, S. 63.
- 22 #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Miniatur Naturmuseum Dortmund (Ruppio).
- 23 BDA, Stefan Polónyi, S. 44.
- 24 Heinrich Otten, Der Kirchenbau im Erzbistum Paderborn 1930–1975, Paderborn 2009, S. 151.

INGENIEURBAUKUNST AUF DER RUHRHALBINSEL ST.SUITBERT IN ESSEN-ÜBERRUHRHOLTHAUSEN ANNA KLOKE

A

Schriftstück, Tusche auf Papier, 29,6 × 12, 4 cm, Urkunde zur Grundsteinlegung, 1964.

Microfiche, 10,6 × 14,9 cm, ohne Datum.

)

Fotokopie, 29,2 × 20,8 cm, Dokumentationsblatt mit Fotos der Dacharbeiten, ohne Datum.

Fotokopie, 29,2 × 20,8 cm,
Dokumentationsblatt mit Fotos
des Innenausbaus, ohne Datum.

Fotokopie, 29,2 × 20,8 cm, Dokumentationsblatt mit Foto eines Architekturmodells, ohne Datum.

St. Suitbert, Essen-Überruhr, Josef Lehmbrock und Stefan Polónyi, Fotografien von Detlef Podehl, 2021. »Die Kirche hat Macht, Mittel und Bodenbesitz genug, um exemplarisch Formen des Zusammenlebens zu zeigen [...].«1 Josef Lehmbrock

Alle Archivalien zeigen die Kirche St. Suitbert in Essen-Überruhr und stammen aus dem Bestand Stefan Polónyi im Baukunstarchiv NRW.

Fin Sl Kssen

> 19.12.00 22. 5.19 21. 7.10

1.10.19

26-12-99

logt heu im Aufte Pyarrer Die neuel Prinen d Statiker

Derkerk sell für e Innen e Dieses al sinberufsche K

dah awer

Hirtht

They have being

Bains (BAS)



A

Fir die neue Genneimde

16-5-1955 - Gründlung das Kirchbauvereins für Halthamsert. 12.12.553 - Rouf die Bengelander wein Frank - Sales - Haus 82. 5.1900 - Balle der in Stindern won den Bergleufen errichtelen Meltirche durch Prelief Sellheret

21. 7. 1900-Errientung der Rekterete forrei St. Suitbert
durch den ereten bischof von Essen
Dokter Franz Hengeboche - Rubrhestum o
2. 10. 1900 - Bestätigung durch den Regierungs --

Präsidenten Bauriehter 26.12.1960-Einführung des LReiteratopfarrers

Kerl-Helmut am Zehnhoff -

logt heute am 29. Nevember 1964 - em 1. Réventsseuntes & im Anjtrey des Bischep der Dofiniter des De Kanates Ersen Stocie Pyarrer Sobietzhy den Grundatein mum Marchberg.

Die neue Kirche wirderdaut als guergetagerter Kommusch den Prinen des Architekten Josef Lehmibrouk und des Statifiers Stefan Polényidurch die Bautieme Koelkerlach.

Der 2. Spoten etigtwar am 1. September 1965.
Der Kuthan leister Stutte eine handen bei hilte von teneer. Der Kuttusminister steute eine handesbeihilfe ven leecee. Delark aur Verfügung. Die Rirchengemeinde gethot gell für den Ban 90000,- D. Plark auferingen den die

Juneueinrichtung.

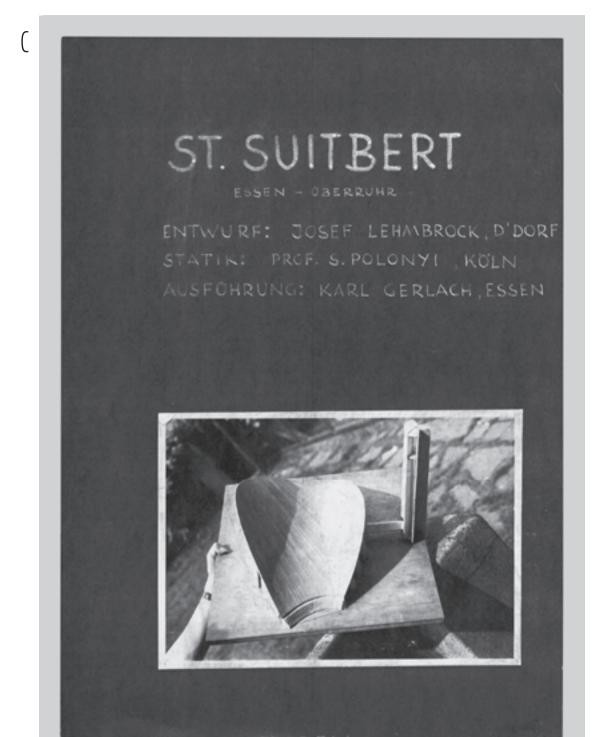
Dieses eines geschiebt mibrond das von Papet Johannes XIII
einderufene und von Paul XI weitergeführte 2. verifikanische Konnische Konnische Coott Schlieh Segen

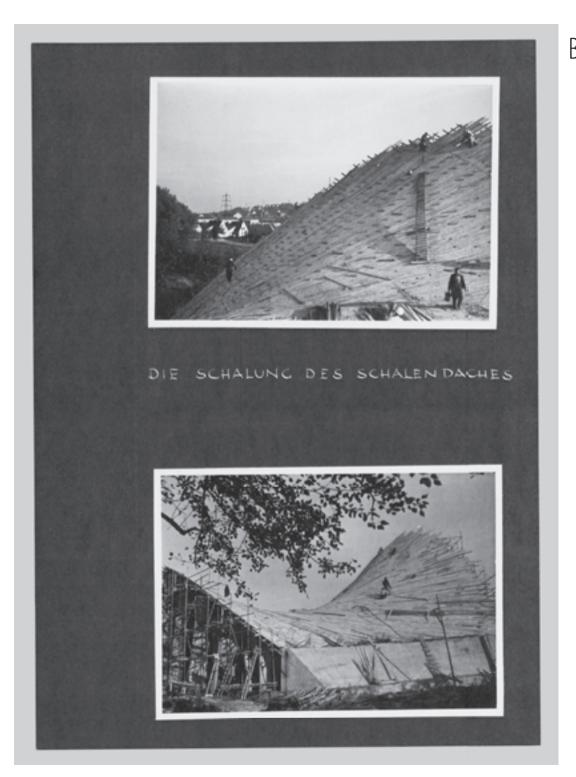
deb men dierer aubere Kirthban mithelte, dap hier am Ort Hirche Christi lebendig werde

Kirchenverstand:

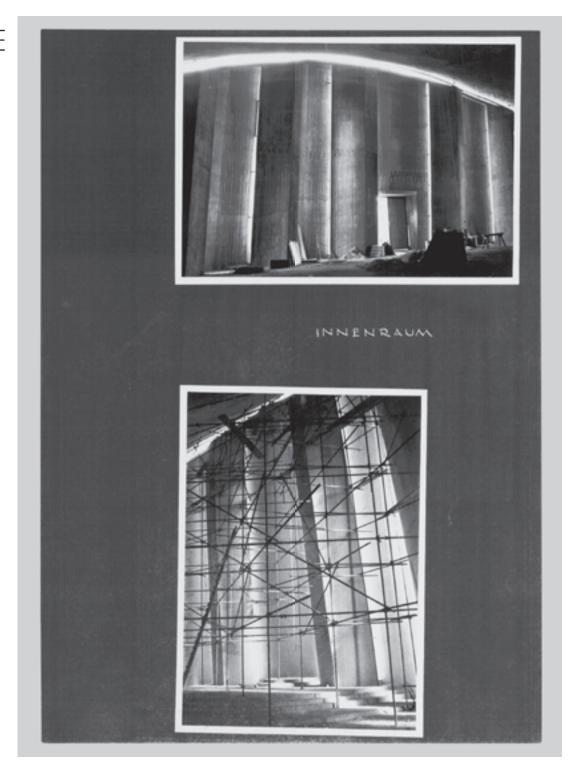
Dezuttragter des Bischofe :





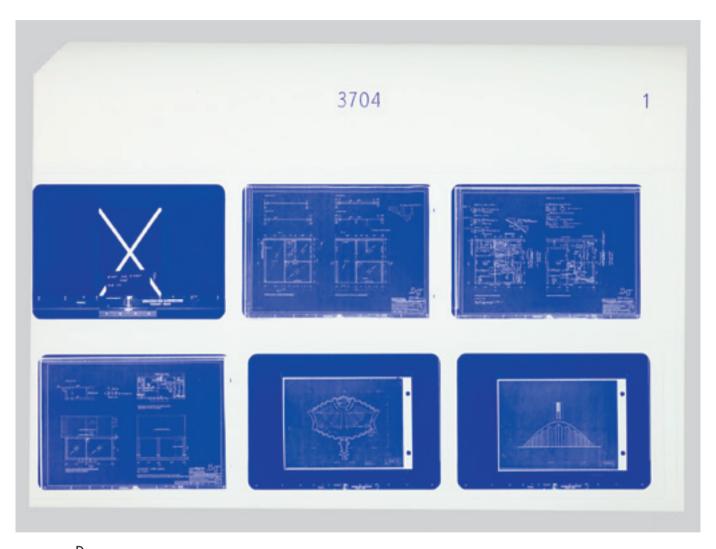


}



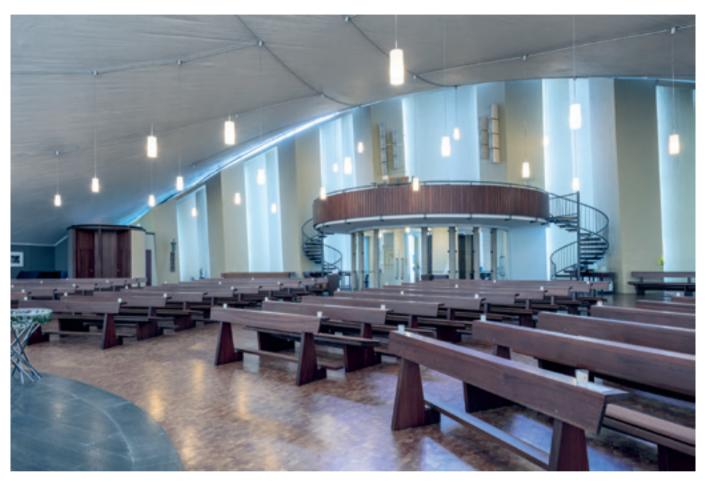


F



D









Auf einem Gedenkblatt von 1964 (Abb. A) zur Grundsteinlegung der Kirche St. Suitbert in Essen-Überruhr-Holthausen zeigt die Darstellung eines Kreuzes, das von einem Fördergerüst getragen wird, die Verbundenheit der Gemeinde zum örtlichen Bergbau. So weist auch die Chronik des handgeschriebenen Blattes im Hochformat explizit darauf hin, dass es Bergleute waren, die 1960 in nur drei Wochen Bauzeit eine Notkirche errichteten.

Auf einer Halbinsel oberhalb der Ruhr gelegen und ursprünglich aus Bauernschaften bestehend, wurde Holthausen erst 1929 zur Stadt Essen eingemeindet. Die Konjunktur des Bergbaus führte zu einem enormen Bevölkerungszuwachs infolgedessen die Rektoratspfarrei St. Suitbert errichtet wurde. Man entsprach damit auch dem Wunsch des ersten Ruhrbischofs Franz Hengsbach, der bis zu 25 Prozent des jährlichen Haushaltsvolumens für den Neubau von Kirchen und Gemeindegebäuden ausgab, um »jedem Bergmann seine Kirche ans Bett«² zu bringen. Finanziert durch damals noch recht hohe Kirchensteuereinnahmen sollten die sogenannten »Pantoffelkirchen« durch ihre Wohnortnähe die Anzahl der Kirchenbesucher steigern. Von der Aufbruchsstimmung der 1960er Jahre in der Kirche getragen, weisen die Autoren des Dokumentes zur Grundsteinlegung darauf hin, dass der Bauprozess geschehe, »während [...] das 2. vatikanische Konzil die Kirche neuzugestalten sucht«. Sie schließen ihre Ausführungen mit der Fürbitte, »dass auch dieser Kirchbau mithelfe, dass hier am Ort Kirche Christi lebendig werde.« (Abb. A)

In Holthausen, damals wie heute ein Stadtteil ohne ein identifizierbares Zentrum, folgte auf die Gründung eines Kirchbauvereins im Jahr 1950 nach drei Jahren der Erwerb eines Grundstückes. Wie die bauzeitlichen Fotos andeuten (Abb. B, oben), liegt es inmitten einer lockeren Wohnbebauung. Lediglich im Nord-Westen grenzt das Grundstück an die Klapperstrasse, eine Durchfahrtsstraße mit geringem Einzelhandel. Aufgrund der topografischen Lage, der geringen Bauwerkshöhe von ca. 22 Meter und dem Fehlen des ursprünglich vorgesehenen Glockenturms (Abb. C) verfügt die Kirche über keine nennenswerte Fernwirkung. Steht man jedoch davor, erregt der organisch-expressiv geformte Baukörper inmitten der kontrastierenden bürgerlichen Vorortbebauung noch heute Erstaunen.

Der Architekt Lehmbrock (1918-1999) hatte sich im Rheinland bereits mit verschiedenen Kirchbauten einen Namen gemacht. Wie die Dokumentationsfotos des Projektes (Abb. B, C) zeigen, besticht St. Suitbert außen wie innen durch das Dach, welches der Statiker Stefan Polónyi (1930-2021) als freitragenden hyperbolischen Paraboloid konstruierte (#Essay »Die schwerste und zugleich höchste Aufgabe«). Es handelt sich dabei um eine nur vier Zentimeter starke, zweifach gekrümmte Betonschale, die dem Bauwerk die Bezeichnung »Sattelkirche« einbrachte und zu Polónyis wichtigsten Werken zählt. Der gebürtige Ungar war Mitbegründer des »Dortmunder Modell Bauwesen«, einer (Wieder-)Zusammenführung der Ausbildung von Architekt:innen und Bauingenieur:innen an der Technischen Universität Dortmund zur Förderung einer konstruktiven Zusammenarbeit am Bau - ebenso wie es Polónyi und Lehmbrock in Holthausen und bei drei weiteren Kirchen beispielhaft exerzierten. Sie bedienten sich des damals neusten Stands der Bautechnik, um »das alte und immer wieder neue Geheimnis des Sakralen spürbar zu machen«,3 so Lehmbrock in einem Aufsatz von 1966 mit dem Titel »Gesellschaft Kirchenbau. Kirchenbau Gesellschaft«. Im benachbarten Stadtteil Überruhr-Hinsel entstand nach dem Abriss der neugotischen Kirche von St. Mariä Heimsuchung aus dem Jahr 1874 fast zeitgleich zu St. Suitbert ein kubischer Neubau aus Ziegeln, der durch seine Kubatur und Materialität einer Industrieanlage ähnelt. Im Gegensatz dazu wollte Lehmbrock »alle Möglichkeiten ausnutzen, die der Steigerung des Bauwerks Kirche dienen, um es so deutlich vor den Profanbauten auszuzeichnen«.4 Im Sinne des Zweiten Vatikanischen Konzils bezeichnete er den Kirchenbau als eine »Umbauung der Gemeinde vor und um den Altar«.5 Ganz

Ingenieur archivierte sein Kollege Polónyi seine Planzeichnungen in zeittypischer Weise als Microfiche im praktikablen Kleinbildformat, die zusammen mit der oben beschriebenen Fotodokumentation Bestandteil seines Nachlasses im Baukunstarchiv NRW sind. Wie dem Microfiche mit der Nummer 3704 (Abb. D) zu entnehmen, bildet auch in St. Suitbert der Altar den Ankerpunkt der Gestaltung. Der von Lehmbrock selbst entworfene massive Marmoraltar steht erhöht auf einer Altarinsel auf der kurzen Mittelachse des ellipsenförmigen Grundrisses. Die Bänke sind fächerförmig auf ihn ausgerichtet. Durch seine offene Dachuntersicht wirkt der Raum zunächst höhlenartig und findet dann im Anstieg über dem Altar seinen höchsten Punkt (#Essay Montagen des Unvereinbaren). Im umgekehrten Verlauf neigt sich der Boden zum Altarraum. Die nicht-tragenden, geneigten Längswände ermöglichen durch ihren lammellenartigen Aufbau mit wandhohen Fensterschlitzen einen diffusen Lichteinfall. Die Wände nehmen zwar den Verlauf der Dachkante auf, lassen jedoch Raum für ein Lichtband, welches das Dach optisch schweben lässt (Abb. E) und als Lichtbogen den Altarraum überstrahlt. Die Fensterschlitze in der Rückwand schaffen einen leuchtenden Vorhang aus Beton, der die Szene zusätzlich einrahmt (#Miniatur Beton und Wiederaufbau). Durch die nüchterne Konstruktions- und Materialsichtigkeit an den Oberflächen und eine reduzierte Ausstattung des Kirchenraumes schenkte man diesem auratischen Lichtspiel Raum und lenkte den Fokus auf das Altargeschehen. Ende der 1980er Jahre setzte man im Zuge von Sanierungsarbeiten auf eine stärkere »Ausgestaltung« des Bauwerks (Abb. F) und erzielte dadurch eine in Teilen traditionellere Lesbarkeit des Kirchenraumes: So stellte man ein großformatiges Altarkreuz mit Jesusfigur in naturalistischer Darstellung auf, hängte Holzschnitte eines Kreuzwegzyklus auf und nahm Einbauten vor, wie eine Chorempore über dem Eingang, einen neuen Beichtstuhl sowie eine kleine Marienkapelle in edler Holzoptik. Der nüchternen Wirkung des Raumes entgegnete man mit Stirnholzparkett anstelle

des ursprünglichen Steinfußbodens und im Bereich der schalungsrauhen Altarrückwand mit einem Farbanstrich in Gestalt bunter geometrischer Formen. Im Außenbereich markiert seit dieser Umbauphase ein rundes Vordach über sechs Säulen mit kegelförmigem Dach den Eingang. Außen wie innen treten die Ein- und Anbauten jedoch nicht in einen Dialog zum Bestand. Die Zeichnungen auf dem Microfiche mit der Nummer 3704 sowie das Modellfoto dokumentieren eine Entwurfsidee, die sich nur anhand des Archivmaterials nachvollziehen lässt: Als Portal auf der kurzen Mittelachse sah Polónyi einen flachen Längsbau mit seitlichen Eingängen vor, der zudem eine Verbindung zu einem alles überragenden Glockenturm auf dem Kirchenvorplatz herstellen sollte. Unter anderem aus Kostengründen wurde diese große Geste nicht realisiert und stattdessen das stählerne, vom Bau abgerückte Glockengerüst der Notkirche stehen gelassen.

Zwischen dem Kirchenvorplatz und der angrenzenden Klapperstraße verhindert ein Kirchenparkplatz eine klare städtebauliche Verbindung zum Ort. Ein nachträglich angelegtes Hochbeet markiert zusätzlich diese Trennlinie. An den Seiten wird der Platz eingefasst durch Gemeindebauten, die teilweise vor und teilweise nach der Errichtung der Sattelkirche entstanden, und in ihrer Gestaltung keinen Bezug zur Kirche nehmen. Im Süden schließen Wiesen an den Bau. Zwar sollten Kirchen eine städtebauliche Einbindung inmitten der Gemeinde finden, darin jedoch »den Kirchenbezirk zu einer Oase in der städtischen Welt«⁶ werden lassen, so Lehmbrocks Erläuterung von 1966.

Rückblickend hat der Bau kaum städtebauliche Impulse im Stadtteil gesetzt. Er ist einer der wenigen, wenn auch nicht-öffentlichen Orte im Stadtteil, an denen Menschen sich treffen können und an dem darüber hinaus ein solch ästhetisches Raumerlebnis möglich ist. Unter anderem durch den engagierten Einsatz der Gemeinde soll das Kirchengebäude St. Suitbert trotz der aktuell schwierigen Finanzlage des Bistums Essen langfristig durch eine

multifunktionale Nutzung unter anderem im kulturellen Bereich erhalten bleiben (#Miniatur Kulturkirche Liebfrauen).⁷ Gerade eine solche Öffnung könnte, trotz des harten Verlustes für die Gemeinde, auch eine Chance für den Stadtteil sein, dessen Zeche Heinrich bereits 1968, zwei Jahre nach der Weihe St. Suitberts, schloss. Das Fördergerüst ist heute Teil der Route der Industriekultur, einem Projekt des Regionalverbandes Ruhr. »Als Zeitdokument der 1960er Jahre [...] zur Erforschung und Dokumentation der Siedlungs-, Kirchen- und Architekturgeschichte«⁸ wurde St. Suitbert, ein Kleinod der Ingenieurbaukunst auf der Ruhrhalbinsel, 2019 in die Denkmalliste der Stadt Essen aufgenommen.

Anmerkungen

- Josef Lehmbrock, Gesellschaft Kirchenbau

 Kirchenbau Gesellschaft, in: Das Münster.

 Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 19 (1966), H. 5/6, S. 177–185, S. 181.
- 2 Bischof Felix Genn, Das Zusammenwirken von unterschiedlichen Orten, Formen und Vollzügen der Seelsorge in den vergrößerten pastoralen Räumen, in: Deutsche Bischofskonferenz (Hg.), Mehr als Strukturen... Entwicklungen und Perspektiven der pastoralen Neuordnung in den Diözesen. Dokumentation des Studientages der Frühjahrs-Vollversammlung 2007 der Deutschen Bischofskonferenz, Kevelaer 2007, S. 40-49, S. 41.
- 3 Josef Lehmbrock, Gesellschaft Kirchenbau Kirchenbau Gesellschaft, S. 185.
- 4 Ebd., S. 184.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., S. 181.
- Pfarrei St. Josef Essen Ruhrhalbinsel, Fragen & Antworten zum Pfarreientwicklungsprozess (PEP) auf der Ruhrhalbinsel: https://st-josef-ruhrhalbinsel.jimdo.com/2020/08/19/fragen-antworten-zum-pep/(24.2.2021).
- 8 Denkmalliste der Stadt Essen, St. Suitbert: https://geo.essen.de/webdaten/sta61/ Denkmaeler/Foto_Htm_und_pdf/AK1_Lfd_ Nr_986.pdf (24.2.2021).

177

MONTAGEN
DES UNVEREINBAREN
ARCHE-TYPISCHE
REFUGIEN
IN EINER
DACHLOSEN
WELT
CHRISTOS

CHRISTOS STREMMENOS

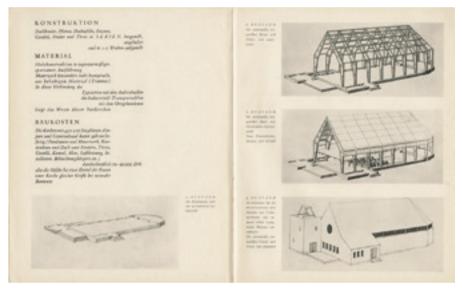


Karte mit den 48 von Otto Bartning geplanten Notkirchen in Deutschland, dargestellt auf dem Umschlag der Publikation »Die 48 Notkirchen«, Heidelberg 1949. Fotografie: Universitätsarchiv der TU Darmstadt, Nachlass Bartning.



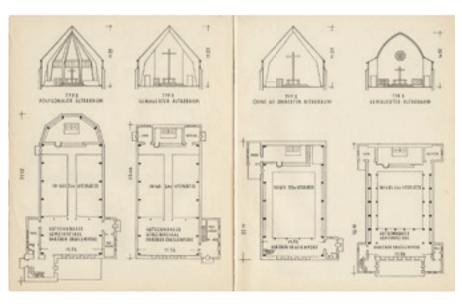
Die Kirche Sainte-Bernadette du Banlay in Nevers, Frankreich, Paul Virilio und Claude Parent, 1966 fertiggestellt. Fotografie: Centre Pompidou MNAM/CCI, Bibliothèque Kandinsky/ADAGP/Pierre Joly und Véra Cardot, um 1966. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021.

Das Konstruktionsprinzip der Bartning'schen Notkirchen, dargestellt in der Publikation »Die 48 Notkirchen«, Heidelberg 1949. Fotografie: Universitätsarchiv der TU Darmstadt, Nachlass Bartning.



4

Grundrisse und Schnitte zu den Notkirchen-Entwürfen Typ A und Typ B (mit und ohne gesonderten Altarraum) von Otto Bartning, dargestellt in der Publikation »Die 48 Notkirchen«, Heidelberg 1949. Fotografie: Universitätsarchiv der TU Darmstadt, Nachlass Bartning.



Das Kirchenschiff der Abteikirche Saint-Savin-sur-Gartempe und das Modell der Unité d'Habitation von Le Corbusier, abgebildet auf dem Einband des Katalogs zur Ausstellung »Französische Architektur- und Städtebauausstellung 1948/49« im Museum am Ostwall, Dortmund, 1949.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021.



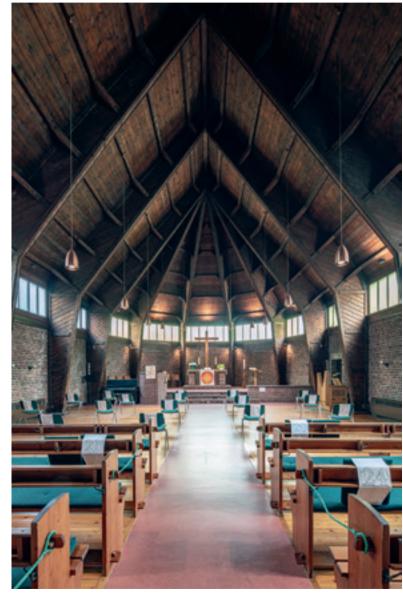
5



6

Sammeln von Trümmersteinen für den Bau einer Notkirche als Ersatz für die kriegszerstörte Apostelkirche in Essen-Frohnhausen, 1949. Fotografie: Archiv der Apostelkirche, Essen-Frohnhausen.

Blick in das Kirchenschiff der Paul-Gerhardt-Kirche in Dortmund von Otto Bartning, 1949–1950. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.



8

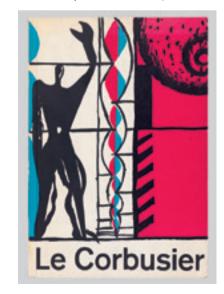


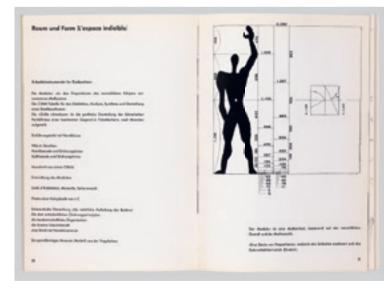
Mittelalterliche Darstellung der Arche Noah, Freskenausschnitt aus dem Tonnengewölbe des Mittelschiffes der Abteikirche Saint-Savin-sur-Gartempe, um 1100. Fotografie: Abbey of Saint-Savin/GAUD, 2008.



Unité d'Habitation, Marseille, Le Corbusier, 1947–1952. Fotografie: Fondation Le Corbusier/ADAGP/ Paul Kozlowski, 1997. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021.

Der Modulor, abgebildet auf dem Umschlag des Katalogs zur Ausstellung »Le Corbusier – Architektur Malerei Plastik Wandteppiche«, die vom 7.9.–27.9.1957 während der Interbau in der Akademie der Künste in Berlin (West) zu sehen war. Bibliothek des Baukunstarchivs NRW. © F.L.C./VG Bild-Kunst, Bonn 2021.



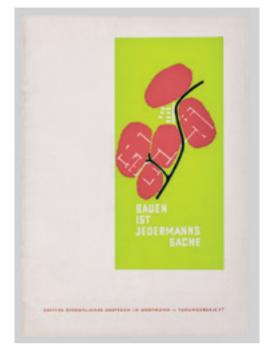


11



Katalog zur Ausstellung »Evangelischer Kirchenbau heute« im Museum am Ostwall, Dortmund, 1957. Bestand Hans Koellmann, Baukunstarchiv NRW.





Tagungsband zum dritten öffentlichen Gespräch mit dem Titel »Bauen ist jedermanns Sache«, veranstaltet 1957 anlässlich der Eröffnung der Ausstellung »Evangelischer Kirchenbau heute« in Dortmund, 1959. Bestand Hans Koellmann, Baukunstarchiv NRW. »Als wir im Rauch, im Schrecken der Bombardierung ins Zentrum zurückkehren, sieht man in die Weite, sieht man den Horizont. Für mich heißt das, dass die Stadt tatsächlich ein Dekor ist: Sie kann weggenommen werden [...]. Die wirkliche Stadt verwandelt sich in einem Augenblick in eine Potemkin-Stadt. Für ein Kind ist eine Stadt etwas Solides, etwas wie die Alpen, etwas Ewiges. Das kann nicht zerstört werden. Doch da bedarf es nur einer Stunde Bombardierung, und die Stadt ist verschwunden.«¹ Paul Virilio

Mit einem tiefen Blick in das Kirchenschiff der romanischen Abteikirche Saint-Savin-sur-Gartempe eröffnete 1949 im Dortmunder Museum am Ostwall die »Französische Architektur- und Städtebauausstellung«.² Es ist die erste thematische Ausstellung im Programm des teilerschlossenen, von Kriegszerstörungen gezeichneten neueröffneten Hauses und trägt gleich zu Beginn das Sakrale in die Museumsräume (#Essay Architektonische Bildung).

Für eine Schau, die sich zu großen Teilen der Präsentation der baukünstlerischen Avantgarden Frankreichs seit Beginn des 20. Jahrhunderts verpflichtet, mutet die Wahl des einleitenden Motivs des Ausstellungskatalogs zunächst als Kalkül an – um über das eingängig historische Kirchenbauwerk die Besucher:innen ins Museum zu locken –, wird sie doch unter Einbindung der rückseitig abgebildeten, zum Sinnbild moderner Wohnform erhobenen, Unité d'Habitation in Marseille als vermeintliche Unvereinbarkeit epochaler Sphären inszeniert: ein Sakral-Historisches auf der Vorderseite eingebunden mit einem Profan-Modernen auf der Rückseite (Abb. 5).

»Die Vergangenheit erklärt die Gegenwart« schreibt Bertrand Monnet, der Initiator der Schau in der Einleitung des Katalogs, um im Weiteren einen »totalen [historischen] Bruch« zu identifizieren, welcher seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, hervorgerufen durch die technische und soziale Revolution, die »Unvereinbarkeit gleichzeitigen Bestehens alter Gebäude und moderner Bauwerke«3 zur Folge hat. Lässt man beide zunächst unvereinbar klingenden Aussagen gelten, erlauben sie Einordnungen vorzunehmen, in der für Deutungen des Gegenwärtigen das Vergangene einzubinden ist und die räumlichen Auswirkungen des vermeintlichen »totalen Bruchs« in gegenseitigen Durchdringungen zu verorten sind.

Mit dem montierten Katalogeinband als Erklärungsmatrix werden somit durch Umschlagen und Einbinden nicht nur 900 Jahre regelrecht im Handumdrehen übersprungen, wird zwischen zwei Seiten räumlicher Disposition Innen und Außen variiert, sondern wird verleitet zum Verständnis der sich im Jahr der Ausstellung 1949 noch im Bau befindlichen und in einer Nahaufnahme als Modellausschnitt auf der Rückseite abgebildeten Unité, die romanische Kirche aus dem 11. Jahrhundert einzubeziehen; und zwar in einer Weise, wie sie das Bild vorgibt: als Eintauchen in den Raum der Kirche. Trachtet das Kirchenbauwerk in seinem baulichen Umfeld nach wirkmächtiger Einbindung, so ist im Gegensatz die Erfahrung in seinem Inneren von Verfahrensweisen der Abgrenzung zu einem äußeren Raum geprägt. Diese abkapselnde Eigenschaft, die zugleich den Innenraum als solchen definiert, erfährt durch die religiöse Widmung als Ort der Liturgie sowie des persönlichen Gebets und der Sammlung, eine sakrale Aufladung und erhebt ihn zugleich - in Abgrenzungen zu einem Äußeren-Profanen – zum Schutzraum (#Miniatur Kulturkirche Liebfrauen; #Miniatur Beton und Wiederaufbau). Mit der gewählten Darstellung des Langschiffs gleitet das Auge zu einem Punkt vor, den alle raumkonstruierenden Linien in ihren Projektionen anzupeilen scheinen, dem Fluchtpunkt auf Höhe des Horizonts. Es ist die zentralperspektivische Konstruktion des Raumes, die hier die beidseitig parallel verlaufenden Säulenstellungen, die darüber lagernden Bögen und das die beiden Ufer der

Joche überspannende Tonnengewölbe begründen und die auf die- 185 sen Punkt zielt, der, wie ihn Leonardo Benevolo beschrieb,4 die Unendlichkeit zu fixieren scheint.

Im konkreten Fall kann dieser Punkt im über dem Altar leuchtenden Bogenfenster festgemacht werden. Genau in diesem Bereich dringt fern des Profanen ein Äußeres in den Raum, das sich wie aus reinem Licht zusammenzusetzen scheint und die Gläubigen an die Worte Jesu erinnert, die er im Tempel zu Jerusalem sprach: »Ich bin das Licht der Welt.«⁵ Das atmosphärisch auf eine jenseitig-göttliche Unendlichkeit verweisende Licht (#Miniatur Verläufe sakraler Transparenz), strömt in entgegengesetzter Richtung zu den den Fluchtpunkt projizierenden Linien in den Raum hinein und überlagert, die Apsis flutend, die durch das Menschenbauwerk evozierte auf einen Punkt kumulierende Erfahrung von Unendlichkeit. Die Scharfkantigkeit der in die massiven, einer äußeren-profanen Welt trotzenden Wände eingelassenen Bogenfenster, wirken durch das eindringende Licht wie aufgelöst.

1983 erhob die UNESCO das Gotteshaus zum Weltkulturerbe. Seine Fresken, welche Wände und Decken farbprächtig benetzen, zählen zu den bedeutendsten Beispielen mittelalterlicher Wandmalereien und sind Zeugnis einer Weltauffassung, die ihren Ausdruck in der Darstellung biblischer Themen findet. Auch das auf dem Umschlag abgebildete Tonnengewölbe des Langhauses ist mit Fresken versehen. Hier ist zwischen alttestamentlichen Erzählungen das erste in der Bibel beschriebene Bauwerk dargestellt: die Arche Noah (Abb. 8).

Die Darstellung erzählt die Geschichte von der Rettung der göttlichen Schöpfung. Vom frevelhaften Verhalten der Menschen enttäuscht, kündigte Gott eine über die Welt einbrechende zerstörerische Sintflut an. Allein der fromme Noah, seine Familie und die Tierwelt sollten durch den Bau der Arche sicher durch die Flut geführt werden. Zu Bauweise und Größe der zur Rettung von Mensch und Tier bestimmten temporären Behausung gab Gott eindeutige

Anweisungen: »Mache dir einen Kasten von Tannenholz und mache Kammern darin. Und mache ihn so: Dreihundert Ellen sei die Länge, fünfzig Ellen die Breite und dreißig Ellen die Höhe. Ein Fenster sollst du für den Kasten machen obenan, eine Elle groß. Die Tür sollst du mitten in seine Seite setzen. Und er soll drei Stockwerke haben [...].«6 Setzt man alle Vorgaben um und das Ellenmaß mit etwa 45 Zentimetern an, ergeben sie ein in Kammern aufgeteiltes dreigeschossiges kastenartiges Schiffsbauwerk mit den Abmessungen von etwa 135 Meter Länge, 22,5 Meter Breite und 13,5 Meter Höhe; ein Größenverhältnis, das schwer zu fassen ist. Wechselt man jedoch auf die Rückseite des Katalogeinbands, kommen wir erstaunlicherweise den alttestamentlichen Dimensionen dort sehr nah, wo man es zunächst nicht erwarten würde: in der Sphäre des Profan-Modernen.

186

Die Unité, die Le Corbusier ab 1947 im Auftrag des französischen Wiederaufbauministeriums auf einer Grundfläche von 135 Meter Länge und 24 Meter Breite erbaut, fügt viele seiner Ideen aus der Vorkriegszeit zusammen. Im Aufriss erhebt sich das in seiner Fläche an biblische Ausmaße erinnernde Bauwerk zu den Dimensionen eines »Ozeandampfers«⁷, der hier auf Pilotis⁸ gestellt, mitten im Raum über der Landschaft zwischen den Baumkronen schwimmend, einer Überführung der Arche-typischen Maße in die Dimensionen des Maschinenzeitalters gleicht (Abb. 9).

Auch die konforme kammerartige Aufteilung erinnert an den biblischen Kasten, die hier gleiche Bedingungen in zellenartigen zweckmäßig bemessenen Wohneinheiten erschafft. Für die innere Organisation und Dimensionierung der »Cellule« wendet der Architekt ein neues von ihm entwickeltes Schema zur Herleitung wohlproportionierter menschenbezogener Flächen- und Raummaße - den Modulor9 - an, den er auf Grundlage eines 1,83 Meter großen, mit ausgestreckten Armen eine Höhe von 2,26 Meter messenden Menschen und der Beanspruchung seiner Handlungen im Raum entwickelt (Abb. 10). Das Maß von 2,26 Meter definiert die

standardmäßige Höhe der als Teil-Maisonette konzipierten Woh- 187 nungen, die sich zum Wohnraum hin mit einer Verdoppelung der Raumhöhe zur Geschosshöhe des biblischen Kastens von etwa 10 Ellen aufweiten.

Die »sehr gelehrte Angelegenheit« von »Kurven, Winkel[n], Berechnungen« 10 des theosophischen Architekten Jan Lauweriks, die der junge Charles Jeanneret¹¹ um 1910 in der Konzeption des Thorn-Prikker-Hauses¹² bei einem Besuch der sich im Bau befindlichen Künstlerkolonie Hohenhagen mit Begeisterung aufgriff, lieferte neben dem »kühnen System« des Mittelalters erste maßgebliche Impulse für die Formulierung seines Modulors. Eine Schiffsüberfahrt mit dem ebenfalls in Arche-Länge von 135 Metern erbauten Liberty-Frachtdampfer »Vernon S. Hood«¹³ im Dezember 1945 nach New York wird gar zur Verifikationsfahrt. Während der mehrtägigen Reise vergleicht Le Corbusier die in einer ersten Version auf ein »prächtiges Band« aus Glanzpapier übertragenen Maße seines »Proportions-REGLER[S]« mit den Dimensionen der »angenehmen und zweckdienlich proportioniert[en]« Aufenthaltsorten des Frachters und konstatiert: »ein triumphales Ergebnis«.14

Der Modulor ist zugleich als Kritik an das im Zuge der Französischen Revolution eingeführte Metermaß verfasst. Mit dessen Durchsetzung verloren die tradierten vom menschlichen Körper hergeleiteten Einheiten »Elle, Finger, Daumen, Fuß, Spanne, Schritt« allesamt Teil einer »eleganten und sicheren Mathematik«15 – an Bedeutung und wurden um den Preis einer unpersönlichen, präzisen, universellen Längeneinheit Meter – zu Zeiten Le Corbusiers als der »vierzigmillionste Teil des Erdmeridians«¹⁶ definiert – ersetzt. 2019 nahm die EU eine Anpassung der Normierung¹⁷ vor und eichte den Meter als die Strecke, »die Licht im Vakuum innerhalb des Bruchteils von 1/299792458 einer Sekunde zurücklegt«. 18 Von nun an vermisst das Licht standardmäßig die Welt.

Das Schema, das der Architekt mit dem Ziel entwickelt, die Diskrepanz von abstrakter normierter Streckeneinheit zu menschlichem

Maß aufzuheben, wendet er für die Dimensionierung des Zuschnitts der Wohnräume an, die in der Folge mit modernstem Mobiliar und Gerät aus millimetergenauer Serienproduktion wie Einbauküche, Bad und Heizung eingerichtet werden. Der mit modernstem Komfort präziser Vorfabrikation ausgestattete und zur Wohnmaschine stilisierte, auf Arche-typischem Umriss sich erhebende überdimensionale, Ozeandampfer ist in seinem Inneren ganz und gar der Toleranzanfälligkeit menschlicher Maße untergeben.

In ihrem Äußeren belässt der Architekt seine Wohnmaschine in einer vorher kaum gekannten Rohheit: Alle in der Fassade sichtbaren betonierten Bauteile des Stahlbetonskelettbaus werden mit den unbehandelten Abdrücken der Holzverschalung belassen. Der steinerne Wohn-Koloss ist ähnlich der Arche mit Holzbrettern »gezimmert«.

Mit Gegenüberstellungen und Einbindungen, wie sie der Katalogeinband sinnbildhaft vorgibt, zielte die Französische Architekturund Städtebauausstellung »in der Vergangenheit, Gegenwart und nahen Zukunft Umschau [zu] halten«, ohne dabei eine lückenlose epochenübergreifende Präsentation »französischen Schaffens im Bereich der Architektur und des Städtebaus«¹⁹ vorzunehmen. Mit ihr durchströmte der Esprit einer großen europäischen Kulturnation ein Haus zu einer Zeit, das selbst noch dabei war, die an seiner Substanz erlittenen Kriegszerstörungen zu quantifizieren und aus den Ruinen heraus eine Zukunft, die allein die visionäre Vorstellungskraft seiner Gründerin Leonie Reygers als Haus Moderner Kunst von europäischer Dimension aussichtsreich vorzeichnete.

Von der französischen Militärregierung beauftragt zählt die Ausstellung zu einer Reihe von Veranstaltungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Großstädte Westdeutschlands tourten und sich unter der Initiative des Reeducation-Programms der alliierten Besatzungsmächte subsumieren lassen. Durch die Präsentation zeitgenössischer Ideen und der avantgardistischen Bewegungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts war sie darauf bedacht, die deutsche

Nachkriegsgesellschaft an die im eigenen Land erdachten interna- 189 tional vielbeachteten reformistischen Bestrebungen, vor allem aus der Zeit der Weimarer Republik, zu erinnern.²⁰

Noch heute erstaunt es, welch fortschrittsgetragener Optimismus diese Ausstellung durchströmte. Es sind Ideen von Akteuren der Vorkriegszeit, die mutig voranschreiten und Ausblicke in eine neu zu bauende Zukunft der Nachkriegszeit wagen. Im Gegensatz zum durch Monnet eingeworfenen epochalen Bruch des 19. Jahrhunderts findet der große Bruch des 20. Jahrhunderts, Verfolgung, Völkermord und Zweiter Weltkrieg, hingegen nur bedingt Widerhall. Mit Tafeln zu kriegszerstörten französischen Städten wird ein Versuch einer Kartierung der baulichen Zerstörung unternommen. Das Ausmaß der Brüche, die sich auch vornehmlich in einer tiefgreifenden Veränderung der Raumrezeption zeitversetzt einstellen werden, war damals schon allein aus der zeitlichen Nähe heraus kaum reflektierbar. Es wird die Generation der Kriegskinder sein, die einen Krieg von unbekannter allumgreifender Zerstörungskraft miterlebt, mit kindlichen Augen die Verletzbarkeit des Himmels durch bemannte, den Raum vereinnahmende fliegende Kriegsmaschinen erblickt und Jahre später dem Grauen eine Stimme verleihen wird. In Frankreich ist es unter anderem Paul Virilio, der in Nantes mit seiner Familie den Krieg erlebt und in den Verwinkelungen der eigenen Wohnung und in Luftschutzkellern Schutz gesucht hatte. 1957 wird der spätere Philosoph und Architekt bei einem Strandspaziergang auf einen Bunker der deutschen Besatzungsmacht treffen. Er steigt in ihn hinab und findet über den Schutzraum der Besatzungsmacht zum eigenen Überlebensraum, den aufgesuchten Luftschutzkellern seiner Kindheit, zurück. Im Inneren des Monolithen erkennt er sakrale Eigenschaften; das Hinabsteigen eine Reminiszenz an die Krypta. Die Auswirkungen in Raumrezeption und -verständnis, die der Krieg hinterlässt, wird er in philosophischen Schriften kritisch rezipieren und 1966 gemeinsam mit Claude Parent im Entwurf für die Kirche Sainte-Bernadette du Banlay

baulich verarbeiten (Abb. 2). Seine Kirche in Nevers ist ein Bunker in gröbster Ausführung und bildet ein prägnantes sakrales Beispiel des Brutalismus. Mit diesem Bau mündet die Verarbeitung des Erlebten in einen massiven erzählerischen Punkt, dem Schutzraum der Besatzungsmacht, dem Bunker, der »nicht die >Wohnmaschine< von Le Corbusier, sondern die Überlebensmaschine«²¹ darstellt; eine Christianisierung des Bunkers in Arche-typischer Weise, die sich aus dem Bedürfnis der Erbauung einer sicheren Behausung in einer verletzbaren dachlosen Welt speist.

Während die Dortmunder:innen in ihrem Museum vom 15.3.-6.4.1949 – nur wenige Wochen vor Gründung der Bundesrepublik in Schautafeln und Modellen historische sakrale Beispiele wie die Kathedralen von Chartres, Laon oder Bourges und die Mannigfaltigkeit zeitgenössischer französischer Baukunst anschaulich betrachteten, war zur gleichen Zeit eine neugegründete, nur knapp 1,5 Kilometer südlicher gelegene evangelische Kirchengemeinde damit befasst, aus dem Schwarzwald gelieferte Holzbinder, inmitten des von Bombenangriffen stark gezeichneten Stadtteils Ruhrallee, zu einem Kirchendach aufzurichten.

Die im März 1949 an die Paul-Gerhardt-Kirchengemeinde²² gelieferten Halbbinder waren Teil eines transportablen vorfabrizierten Bausatzes, den der große Evangelische Kirchenbaumeister Otto Bartning (#Essay Architektonische Bildung) im Auftrag des Hilfswerks der Evangelischen Kirche in Deutschland (HEKD) 1946 zum Bau von Notkirchen für von Kriegszerstörung betroffene Kirchengemeinden oder eines durch Zuzug von Geflüchteten entstandenen Mangels an Gebetshäusern entwickelte. Das mit ausländischen Spenden²³ geförderte Notkirchenbauprogramm sah eine Bereitstellung von kostengünstigen einfach zu montierenden und an unterschiedliche örtliche Bedingungen leicht anpassbaren Fertigbauteilen vor, bestehend aus Halbbindern, Pfetten, Dach- und Deckentafeln, Orgelempore, Türen und Fenstern.²⁴ Die einzelnen Gemeinden hingegen zeichneten verantwortlich für die Errichtung

der Fundamente, trugen die Kosten für die Montage der vorfabri- 191 zierten Elemente, organisierten durch Sammlungen in umliegenden Kriegstrümmern Bausteine für die umgrenzenden nichttragenden Steinwerkwände, welche die Gemeindemitglieder in Eigenleistung erstellten (Abb. 3).

Bartning konzipierte zwei Typen von Saalkirchen. Typ A beruhend auf einer Tragstruktur aus gebogenen Schalenbindern und Typ B mit Dreigelenkbogenbindern, wie in Dortmund eingesetzt. Typ B konnte zudem optional mit gesondertem Altarraum, der in zwei Varianten zur Ausformung kam, ausgeführt werden. Durch Fortführung desselben konstruktiven Prinzips über polygonalem Umriss ließ sich eine Variante erstellen, die Saalbau und Altarraum, wie in der Dortmunder Gemeinde, zu einer räumlich-konstruktiven Einheit verschmolz. Eine zweite Variante hingegen sah einen über rechteckigem Grundriss gemauerten, im Aufriss zurückspringenden, nischenartigen Altarraum vor (Abb. 4).

Vier Tage bevor die zahlreichen Tafeln und Modelle der Französischen Architekturausstellung für die anschließende Station Hannover wieder abgebaut werden mussten, war am 3.4.1949 der an ein Zelt erinnernde Kirchendachstuhl vollständig aufgerichtet, und auf dem Grundstück in der Markgrafenstraße wurde Richtfest gefeiert.

Bartnings vorgegebene Matrix zielt darauf, die Konformität des präzise Vorfabrizierten und die Zufälligkeiten des toleranzanfälligen partizipativ-manuell Erzeugten auszubalancieren und zu einem spezifischen baulichen Unikat zu verweben. Die bereitgestellten Fertigbauteile setzen dabei ein uniformes Gerüst, das in Folge eine Kontextualisierung mit manuellen Verfahrensweisen durch von Laien vorgenommene Ausfachungen mit lokal vorgefundenen Materialien erfährt.

Die zwischen den Jochen hochgemauerten Wände schirmen das Kircheninnere von einem durch Zerstörung geprägten unwirtlichen Äußeren-Profanen ab. Dies ist nicht als eine Strategie des

Ausblendens zu deuten, vielmehr ist es eine Verarbeitung des Erlebten durch Werk-Tun: Stein für Stein muss das aus Trümmern und Ruinen zusammengetragene Material in die Hand genommen, auf Tauglichkeit überprüft, von Staub und Brandspuren soweit wie möglich gereinigt werden; eine sorgsame Bestandsaufnahme des Zerstörten, die sich in Steineinheiten beziffert. Vom Kriegsstaub befreit fügen sich die Steine des Vergangenen zu einem neuen Verband abschirmender Wandungen des Kirchenschiffs und werden somit für die Zukunft gerettet, ohne dabei rekonstruierend wirken zu müssen.

Oberhalb der aus Trümmern gemauerten Kirchenschiffswandungen dringt über den gesamten Perimeter des horizontal umlaufenden Fensterbands allseitig Licht in den Saal; eine Reminiszenz an das oben sitzende Fenster der Arche. Das Zeltdach scheint durch das allseitig eindringende Licht über dem gemauerten geerdeten Schiffsbauch zu schweben. Misst man die Strecke von der Lage der Ebene, die diesen schwebenden Effekt auslöst – definiert durch den oberen Pegel des eintretenden Lichtes auf Höhe des oberen waagerecht verlaufenden Rahmens des Fensterbands – bis zum Fußboden, findet sich die etwa zehn Ellen hohe Geschosshöhe der Archekammern in diesem Raum wieder. Wie im biblischen Bau dringt die Außenwelt durch das oben lagernde Fensterband als Ausschnitt des Himmels in den Raum; bei Sonnenschein gar als hoffnungsstimmendes, den Rückzug des Bedrohlichen ankündigendes, Licht (Abb. 7).

Von insgesamt 48 geplanten Kirchen werden 43 im Rahmen des Programms realisiert. In den durch die Zerstörung sich gleichenden Städten wirken die Bartning'schen Notkirchen wie Archen inmitten einer trümmergefluteten Landschaft. Unabhängig von den unsteten territorialen Machtverhältnissen finden sie sich in allen Teilen des damaligen Deutschlands wieder und vereinen die einzelnen Orte in einer schwierigen Zeit zu einer Karte des Poetischen – und zwar im Sinn der Herleitung aus dem Begriff der Poiesis²⁵,

(Er)Schaffung (Abb. 1). Es ist ein Werk, wie es der Architekt Hans Schwippert aus der damaligen Stimmung heraus formulierte: »Aber vor uns stehen Werkaufgaben. Mindestens ein beträchtlicher Teil von ihnen, Aufräumen und Bauen, sind für jedermanns Einsicht das, was wir Werk nennen. Werk zwar von äußerst behelfsmäßiger Form, sehr, sehr einfaches Werk, aber eben Werk.«²⁶ Es ist Werk, das auch verbindet und neue Gemeinden formt, erste kleine Einheiten eines noch ungeteilt gedachten Gemeinwesens, deren Größe und Tragweite durch die Spannweite des aus Holzbindern zusammengesetzten Zeltdaches bemessen und durch die Reichweite der Stimme des Predigers limitiert wird.

Im Ruhrgebiet werden 1949 drei weitere Notkirchen im Rahmen desselben Programms zur Ausführung kommen: die mit Trümmern des zerstörten Gemeindehauses erbaute Gethsemane-Kirche in Bochum-Hamme, die mit den Trümmern und auf dem Fundament des zerstörten Gemeindehauses erbaute Apostelkirche in Essen-Frohnhausen (Abb. 6) und die das Kirchengebäude ersetzende, mit zu Kirchenbänken umfunktionierten Lattenbänken eines Luftschutzbunkers ausgestattete Lutherkirche in Duisburg-Duissern²⁷. 1957 – nach Gründung der beiden deutschen Staaten, aber noch vor dem Mauerbau - ist in der Bundesrepublik Deutschland die Nachkriegszeit endgültig zukunftsorientiert angebrochen, und die Paul-Gerhardt-Kirche findet gemeinsam mit dem Notkirchenprogramm im Rahmen einer großen Schau Einzug in die musealen Räume des nun wiederaufgebauten Museums am Ostwall. Die zunächst im Rahmen der Internationalen Bauausstellung 1957 (Interbau) in West-Berlin gezeigte Ausstellung »Evangelischer Kirchenbau heute«28 wanderte durch Städte der Evangelischen Landeskirchen im Westen Deutschlands und machte im Zeitraum vom 21.11.-12.12.1957 Station in Dortmund (Abb. 11).

Die Bedeutung des Werkes von Otto Bartning für den Evangelischen Kirchenbau des 20. Jahrhunderts würdigte die Ausstellung in einer Sonderschau. Zu seinen Leistungen gehört es, gesellschaftliche Entwicklungen im Raum der Kirche baulich zu antizipieren und das Sakrale gleichsam als Resonanzraum von Innovation in distinguierter Weise erfahrbar zu machen. Die 1929 erbaute, an ein Baptisterium anmutende Auferstehungskirche in Essen, die das Gemeindeleben in amphitheatralischer Sitzordnung in den Mittelpunkt stellt, und die 1929/1930 auch in Essen als Melanchthonkirche wieder zusammenmontierte »Stahlkirche«, eine ebenfalls als Bausatz konzipierte Montagekirche, die zuvor 1928 auf der Pressa in Köln als Ausstellungskirche besucht werden konnte (#Miniatur Haus der evangelischen Kirche; #Essay Architektonische Bildung), zählen zu den bedeutendsten Kirchenbauwerken des 20. Jahrhunderts und nahmen in der Ausstellung eine vorrangige Rolle ein. Es ist das Werk dieses stets bescheiden auftretenden Menschen, das einen kreativen Bogen von den reformistischen Ideen der 1920er Jahre zur Nachkriegszeit spannt, ohne dabei Konzeptionen aus der Vorkriegszeit zu reproduzieren. Vielmehr ist Bartning darauf bedacht, aus dem zeit-räumlichen Kontext heraus in vornehmer Weise aus Tradiertem heraus Neues zu erschaffen.

Auch diese Schau war nicht losgelöst von den baulichen Themenstellungen des Profanen. Unter der Losung »Die Stadt von Morgen« war sie in Berlin (West) eingebunden in eine Bauausstellung, zu welcher internationale Architekten ihre Ideen zu moderner Wohnform in einem vorgegebenen Plan einer durchgrünten und aufgelockerter Stadt mit Bauten, hauptsächlich in Solitärstellung, einbrachten. So kam ebenfalls ein Exemplar des Hochhausprototyps Unité d'Habitation als Typ Berlin zur Ausführung. Allerdings musste Le Corbusier hier aufgrund behördlicher Auflagen die durch den Modulor hergeleitete Standardraumhöhe von 2,26 Meter auf 2,50 Meter anpassen.

In Dortmund hingegen bettete man die Ausstellung in einen Diskursraum, der nach Strategien des Partizipativen Ausschau hielt. »Bauen ist jedermanns Sache« lautete die vom BDA (Kreisgruppe Dortmund), der Sozialforschungsstelle der Universität Münster in Dortmund und weiteren Institutionen veranstaltete Tagung, in deren Rahmen die Schau in Dortmund eröffnete (Abb. 12).²⁹ Nach den Gesprächen »Die Aufbauplanung und ihre Voraussetzungen« (1953) und »Der Stadtplan geht uns alle an« (1955) war diese Tagung die dritte Veranstaltung in der Reihe. Nationale und internationale Akteure aus Planung, Forschung und Praxis debattierten über die Beziehung von Architektur und Städtebau angesichts eines abstrakten und nivellierend praktizierten Planungsprozesses und suchten nach Strategien der Einbindung und Würdigung der Bedürfnisse des städtischen Bürgertums, die zunehmend über die Lösung des Wohnraummangels hinausgingen.

Die hier besprochenen Ausstellungsprojekte veranschaulichen, dass in der frühen Nachkriegszeit auch die Themen der Architektur in prominenter Weise im Museumsraum verhandelt wurden (#Essay Architektonische Bildung). Sie geben Einblicke in eine Zeit, bevor die Kunst zunehmend aus einem raumgreifenderen Selbstverständnis heraus die Architektur und somit auch das Sakrale aus den musealen Räumen verdrängte und das Museum sich vornehmlich zur Kathedrale der Kunst stilisierte. Die im Ausstellungsraum präsentierten und im städtischen Kontext realisierten Bauten suchten nach Antworten inmitten eines durch Krieg stark gezeichneten Umfeldes. In einer Welt, zunehmend geprägt durch fortschreitende Technisierung, bedroht durch Kriege von ungeheuer raumgreifender Zerstörungskraft, erscheinen Rückgriffe ins toleranzanfällige Tradierte wie dem Arche-typischen im Bereich des Profanen für ein Fortschreiten unabdingbar. Der sakrale Raum hingegen nimmt sich der Vulnerabilität der Zeit an, die er in räumlichen Konzeptionen verarbeitet, und formt Behausungen, erste kleine Einheiten eines sich freiheitlich demokratisch neuorientierenden Gemeinwesens, inmitten einer nach dem Kriegstrauma als dachlos empfundenen Welt.

ეհ Anmerkungen

- 1 Paul Virilio, Dialektische Lektionen. Vier Gespräche mit Marianne Brausch. Interview, Ostfildern 1996, S. 16.
- Die Ausstellung wurde vom Bureau de l'Expansion Artistique (Division de l'Éducation Publique) Commandement en Chef Français en Allemagne durch eine Initiative von Bertrand Monnet organisiert. Sie tourte ab 1948 zunächst durch die Städte der französischen Besatzungszone Freiburg, Mainz sowie Trier und wurde ab 1949 außerhalb dieser Zone in Köln, Dortmund, Hannover, Stuttgart, München sowie Friedrichshafen gezeigt; #Kultur@Stadt Bauten Ruhr, #Miniatur Das Baukunstarchiv NRW (Stremmenos). Bertrand Monnet, Einführung, in: Bertrand Monnet (Hg.), Französische Architektur- und Städtebauausstellung – 1948/49, Ausst.-Kat. Freiburg/Mainz/Trier u.a., Rastatt 1948, S.6.
- 4 Leonardo Benevolo, Fixierte Unendlichkeit, Frankfurt am Main 1993, S. 11–33.
- 5 Johannes 8, 12, Lutherbibel 2017.
- 6 1. Mose (Genesis) 6, 14–16, Lutherbibel 2017.
- 7 Der Ozeandampfer ist ein immer wiederkehrendes Motiv im Werk Le Corbusiers.
- 8 Pilotis: Fachbegriff aus der Architektur für aufgeständerte Pfeilerbauweise zur Schaffung eines offenen Erdgeschosses, eingeführt von Le Corbusier.
- 9 Anhand eines 1,83 Meter großen, mit ausgestreckten Armen eine Höhe von 2,26 Meter messenden Menschen entwickelte Le Corbusier zwei Reihen von Maßverhältnissen: die Blaue, auf Grundlage der ausgestreckten 2,26 Meter und die Rote, auf Grundlage der Nabelhöhe 1,13 Meter hergeleitet, die durch sukzessive Teilungen nach dem Verhältnis des Goldenen Schnittes generiert werden und wohlproportionierte Flächen und Raummaße generieren, siehe Le Corbusier, Le Modulor, Basel 1950.
- 10 Le Corbusier, Der Modulor Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab, 3. Aufl., Stuttgart 1978, S.26.

- 11 Le Corbusiers bürgerlicher Name lautete Charles Édouard Jeanneret. Sein Pseudonym Le Corbusier verwendete er vornehmlich ab 1920.
- 12 In seiner erstmalig 1950 erschienenen gleichnamigen Publikation »Le modulor«, mit welcher der Architekt sein Proportionssystem Fachkreisen und einer breiten Öffentlichkeit präsentierte, erwähnt er einen um 1909 vorgenommenen Besuch eines modernen Hauses in Bremen, das ein Holländer namens Thorn Prikker erbaut haben soll und das ihm zu einer frühen Inspirationsquelle wurde. Die hier zitierten Aussagen sollen zudem vom Gärtner des Anwesens stammen, welcher ihm die Konzeption des Hauses erklärte. Diese Angaben des Autors scheinen hier nicht vollständig verifizierbar zu sein. Belegbar sind Reisen durch Deutschland im Zeitraum 1910/1911. Das von Jan Lauweriks 1910 erbaute Thorn-Prikker-Haus steht zudem nicht in Bremen, sondern »Am Stirnband« in Hagen. Die dem Prinzip des Entwerfens nach System zugrundeliegende Konzeption des Hauses ist ihm viel eher vom Urheber Jan Lauweriks selbst nahegebracht worden. Siehe hierzu: Nic. Tummers, Charles Édouard Jeanneret (Le Corbusier) bei Lauweriks – Vom Entwerfen nach System zum Modulor, in: Der Hagener Impuls. Das Werk von J.L.M. Lauweriks und sein Einfluß auf Architektur und Formgebung um 1910, Hagen 1972, S. 46-48, und Rainer Stamm, Vom Mäander zum Modulor: J. L. M. Lauweriks zwischen Theosophie und Moderne, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 70 (2009), S. 245-264.
- 13 Der Liberty-Schiffsfrachter war ein Stückgutschiffstyp, der im Rahmen des US-amerikanischen Emergency Shipbuilding Program im Zeitraum 1941–1945 in großer Stückzahl erbaut wurde. Aufgrund einer Verknappung von Frachtraum auf alliierter Seite, hervorgerufen durch den U-Boot-Einsatz der Deutschen Kriegsmarine im Zweiten Weltkrieg, setzten die USA 1940 ersatzweise ein Not-Schiffbauprogramm auf. Viele dieser Frachtschiffe

- blieben auch nach Beendigung des Krieges bis in die späten 1960er Jahren im zivilen Einsatz.
- 14 Le Corbusier, Der Modulor, S. 48–49.
- 15 Le Corbusier, Le Modulor, S. 19 (Zitat übersetzt aus dem Französischen durch den Autor).
- 16 Ebd., S. 20 (Zitat übersetzt aus dem Französischen durch den Autor).
- 17 Richtlinie (EU) 2019/1258 vom 23.7.2019.
- 18 Merkblatt der Physikalisch-Technische Bundesanstalt (PTB), Neue Definitionen im Internationalen Einheitensystem (SI): https://www.ptb.de/cms/fileadmin/internet/ forschung_entwicklung/countdown_new_si/ Lesezeichen_zum_neuen_SI.pdf (28.3.2021).
- 19 Bertrand Monnet, Einführung, S. 5.
- 20 #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Essay Palimpsest und Kombination (Ruppio).
- 21 Virilio, Dialektische Lektionen, S. 29.
- 22 Die Paul-Gerhardt-Kirchengemeinde entstand aus der Umstrukturierung der damals größten evangelischen Kirchengemeinde Westfalens St. Reinoldi, mit dem Ziel der Bildung mehrerer Gemeinden von überschaubarer Größe. Sie musste sich nach ihrer Gründung 1948 zunächst mit in einem Privathaus provisorisch eingerichteten Gemeindesaal begnügen. Auf Initiative des damaligen Gemeindepfarrers Jung wurde die junge Kirchengemeinde in das Notkirchenbauprogramm des HEKD aufgenommen mit dem Ziel der Erbauung eines angemessenen Gebetshauses für die Gemeinde; Matthias Dude, Die Evangelische Paul-Gerhardt-Kirchengemeinde, in: Westfälischer Heimatbund (Hg.), Westfälische Kunststätten, Heft 122: Paul-Gerhardt-Kirche Dortmund, Münster 2012, S. 3-9, sowie Dagmar Spielmann-Deisenroth, Die Kirche, in: ebd., S 11-32.
- 23 Das Notkirchenprogramm wurde durch das HEKD geleitet und mit Spenden, die der Weltrat der Kirchen mit Sitz in Genf im Ausland unter anderem in den USA, Schweden und der Schweiz sammelte, finanziert. Als Stifter des Programms traten hervor: Weltrat der

- Kirchen, Lutherischer Weltbund, Evangelical and Reformed Church (USA), Presbyterian Church (USA), Hilfswerk der Ev. Kirchen der Schweiz; siehe: Otto Bartning, Die 48 Notkirchen in Deutschland, Heidelberg 1949, S.1.
- 24 Ergänzend konnten durch die Gemeinden auch Sitzbänke, Leuchtkästen und Liedanzeiger bestellt werden.
- 25 Poiesis (Altgriechisch: »ποίησις«): unter anderem Werk, Schöpfung, Dichtung. Hergeleitet von dem Verb »ποιεῖν«: unter anderem erschaffen, tun, dichten.
- 26 Hans Schwippert, Theorie und Praxis (1944), in: Ulrich Conrads/Peter Neitzke (Hg.), Die Städte himmeloffen, Reden und Reflexionen über den Wiederaufbau des Untergegangenen und die Wiederkehr des Neuen Bauens 1948/49, Basel 2003, S.15–21.
- 27 Geschichte der Notkirche, Internetauftritt der Evangelischen Kirchengemeinde Alt-Duisburg: https://ekadu.de/orte/notkirche/(9.4.2021).
- 28 Die vom Arbeitsausschuss des Evangelischen Kirchbautages veranstaltete Ausstellung wurde erstmalig im Rahmen der Interbau 1957 im Schloss Bellevue im Zeitraum 22.8.–29.9.1957 gezeigt.
- 29 Das öffentliche internationale Gespräch fand im Zeitraum 21.-22.11.1957 statt und wurde veranstaltet vom Bund Deutscher Architekten (BDA) - Kreisgruppe Dortmund, der Sozialforschungsstelle an der Universität Münster in Dortmund, der Gesellschaft für Technik und Wirtschaft Dortmund, dem Institut für Städtebau und Landesplanung an der Technischen Hochschule Aachen, dem Deutschen Verband für Wohnungswesen, Städtebau und Raumplanung, Köln, und dem Institut für Raumforschung Bonn; vgl. Sonderdruck der Monatszeitschrift des Bundes Deutscher Architekten (BDA), »der architekt«, Bauen ist jedermanns Sache, Drittes öffentliches Gespräch in Dortmund, Tagungsbericht, Essen 1959.

KIRCHE IM QUADRAT DIE EVANGELISCHE THOMASKIRCHE IN GELSENKIRCHEN BUER-ERLE CHRISTOS STREMMENOS

Д

Grundrisse KG, EG und Empore im Maßstab 1:100, Tusche auf Transparent, gerändert, 62,7 × 97 cm, rückseitig angelegte Graphitschraffur, Stempel und Unterschriften der Bauherrenvertretung, Entwurfsplanung, Mai 1963.

 \mathbb{D}

Fotografien, Montagetechnik, auf braunem mattem Fotokarton angebracht, 29,5 × 21 cm, Präsentationsblatt, um 1966. R

Schnitte im Maßstab 1:100, Tusche auf Transparent, gerändert, 62,7 × 97 cm, rückseitig angelegte Graphitschraffur, Stempel und Unterschriften der Bauherrenvertretung, Entwurfsplanung, Mai 1963. (

Zeitschrift, 26 × 20,5 cm, Kunst und Kirche 29, H. 3 mit Besprechung der Thomaskirche, »Weißer Kirchenraum«, 1966.

F

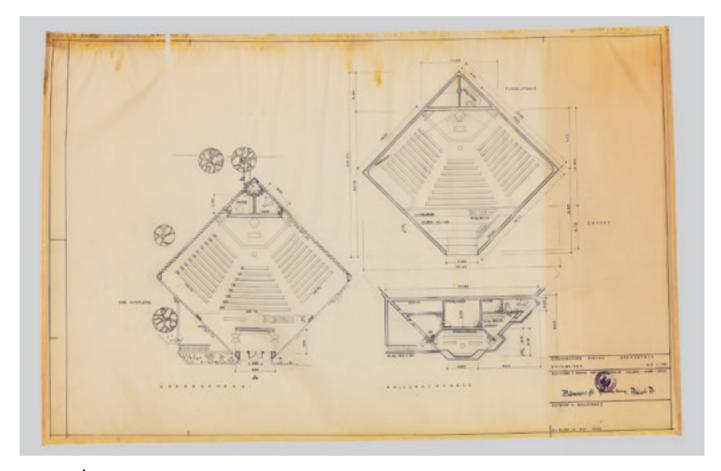
Fotografie, 24 × 18,2 cm, um 1966.

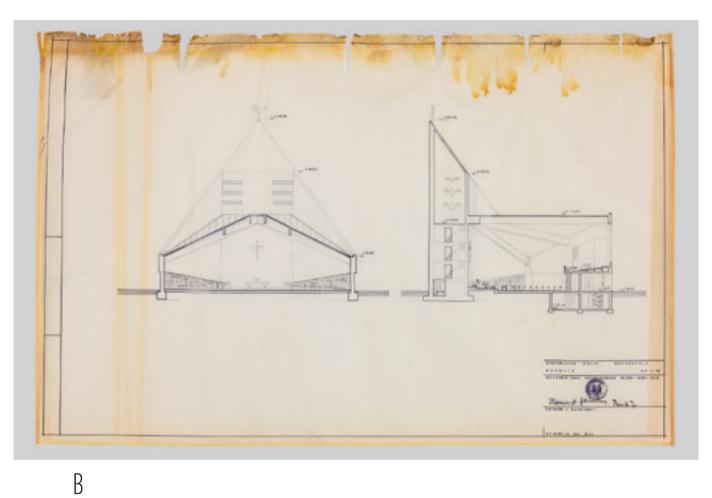
F

Thomaskirche, Gelsenkirchen-Buer, Albrecht Egon Wittig und Fred Janowski, Fotografien von Detlef Podehl, 2021.

Alle Archivalien zeigen die Thomaskirche in Gelsenkirchen-Buer und stammen aus dem Bestand Albrecht Egon Wittig im Baukunstarchiv NRW.

»Der Bruch muss zu suchen sein in der sich anbahnenden, neuen industriellen Gesellschaft. Wir, die wir in dieser Bruchsituation stehen, können nur den Versuch machen, mit neuen Mitteln Bilder der Meditation zu schaffen. Was wir heute tun, kann alles nur Hypothese sein, wir wissen es nicht.«¹ Heinz Nickel





A

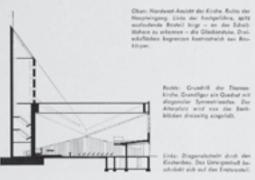


Thomaskirche in Gelsenkirchen-Buer-Erle Architekten Dipl.-Ing. A. E. Wittig und Fred Janewski, Gelsenkirchen

WEISSER KIRCHENRAUM

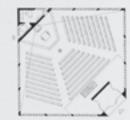
Der Jünger, dessen Nomen diese neve Kladse führt, steht wegen seiner klein-gläubigen. Zweifel uns in dieser Zeit sichsellich sehr nohe, So ist es nicht abwegig, wenn wir beim erstmaligen Betreten dieses Kirchenroumes unsere Überraschung in entfernten Vergleich stellen zu dem Erschrecken der Hüter des Heiligen Grobes, ols ihnen der des Heiligen Grober, ols ihnen der Engel erschien: "Und seine Erschei-nung wur wie der Biltz und sein Kleid weiß wie Schnee". So mancher, der ous dem grouse Alfflog des Kohlen-potts hierheit kommt, wird vor der Heiligkeit des Kirchensumes und sei-nen weißen Wänden erschrocken sein, nen weißen Wänden erschrocken sein, so daßer die beruhigenden Worte des Engels am Heiligen Grabe auch auf sich beziehen darft "Fürdhet Euch nicht! Ich weiß, daß Ihr Jesus, den Ge-kreuzigten suchet. Er ist nicht hier; er ist auferstanden, wie er gesagt hart. So ist es denn wohl auch ganz in der Ordnung, daß in diesem heillen Rzuen wahl das Kreuz, dach kein Krusifix zu finden ist. finden ist.

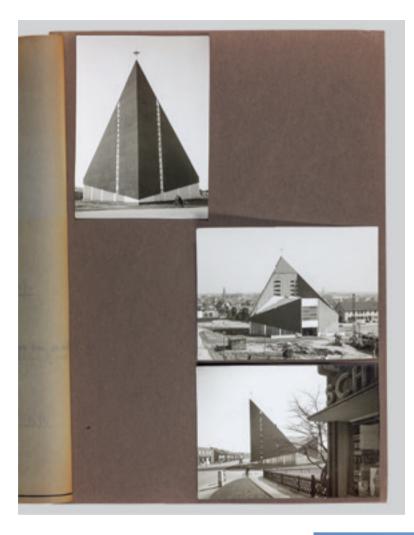
Wenn nun vom "strohlenden Weiß" Wenn nur vom "strohlenden Weil? dieses Kirchenzounes die Rode sein muß, löuft mon Gefohr, auf schiefer Bohn zur Waschmittelwerbung obzu-gleinen, zumol der Kontroat zur Indu-strielondechaft des Ruhrgebietes den weißen Roum noch heller erscheinen 10St, als er in Wirklichkeit wohl ist.



Otton: Norskunt-Amidet der Kirche, Britis der Norsykningung, Links der Inologiellung, aphil-manfordereit Brattell biege, – en der Sahlell-Mohrer zu erkenner – die Gledenstelen, Drei-selfelden Imprecess kontrestreich des Bro-kloper.

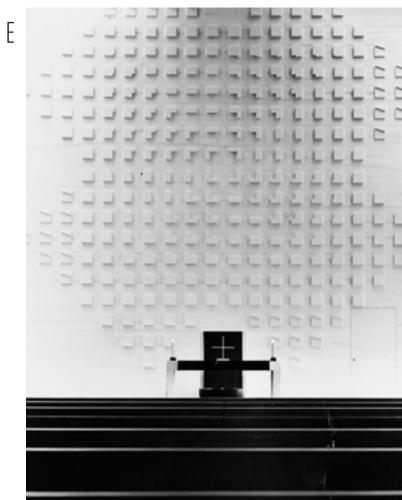
Einky: Diagonaluheitt droh den Kindenbeu, Das Untergestud be-scholiekt sich auf den Empresskell.

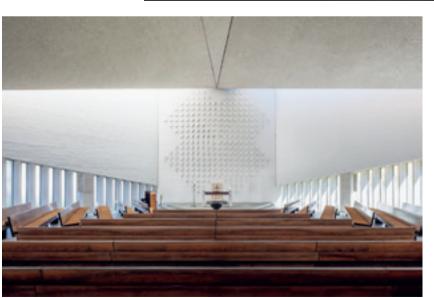


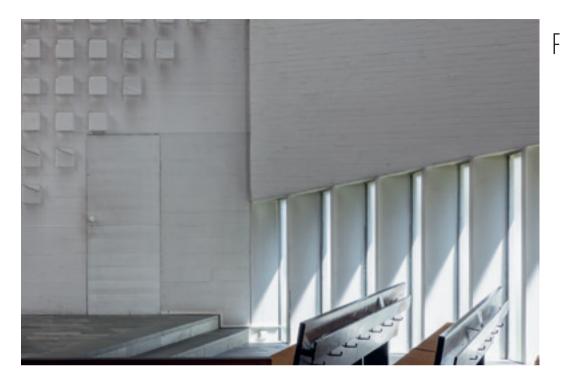


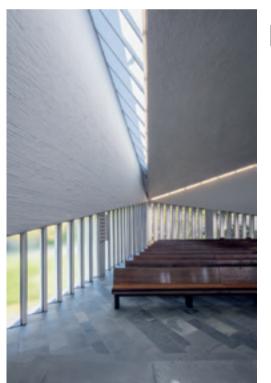












г



Mit einer Drehung um 45 Grad lässt sich ein regelmäßig konstruiertes Quadrat in eine Raute umdeuten. Dies entspricht den Gesetzmäßigkeiten der euklidischen Geometrie, die den viereckigen Polygonzug mit einer derartigen Drehung um einen Punkt in den Grenzbereich der Sphäre der Rauten überleitet und gleich zwei immanente Lesarten in dieser Figur vereint: ein regelmäßig konstruiertes, seine orthogonale Einbindung verlassendes, in eine Raute sich hineindrehendes Quadrat; oder eben eine Raute, die mit vier gleichen Winkeln und gleich langen Seiten, ein Quadrat in sich tragend, als Sonderfall klassifiziert ist.

Die prägnante Wiedergabe dieser geometrisch einverleibten Doppeldeutigkeit dürfte auch die Motivation der Architekten Albrecht Egon Wittig und Fred Janowski gewesen sein, das regelmäßige, die Grundlage ihres Entwurfs für die Evangelische Thomaskirche in Gelsenkirchen Buer-Erle bildende, Quadrat mit einer Drehung um exakt 45 Grad auf das Zeichenpapier zu positionieren (Abb. A). Man könnte meinen, die vorgenommene Platzierung der mit Tusche auf Transparentpapier gezeichneten Grundrisse über Erdgeschoss und Emporenebene des Kirchenbauwerks, die gemeinsam mit weiteren Zeichnungen (Abb. B) die durch die Bauherrenvertretung im Mai 1963 freigegebene Planung darstellen, sei unwesentlich oder nur vordergründig von Bedeutung. Erst diese Form der Setzung dekontextualisiert jedoch die Figur in der Art, in der sie ihr grundlegendes Wesen in ihren idealtypischen Wirkweisen auf vornehmlich neutralem Zeichenpapier zur Geltung bringt. Die beiden Diagonalen des rotierten Quadrats richten sich somit zu den dominanten, die Figur determinierenden Symmetrieachsen aus, die zugleich eine exakt parallele Stellung zu den Blatträndern einnehmend, dem Zeiger eines Kompasses gleich, die Winkelstellungen des Quadrats rautenartig auf dem Papier ausrichten. Die in vier unterschiedliche paarweise entgegengesetzte Richtungen verweisenden Winkel artikulieren förmlich überspitzte Abgrenzungen zu einem außerhalb der Figur sich Verortenden. Nach Innen generieren die Schenkel 🔱 / derselben Winkelstellungen komplementäre, nischenartige zu den Scheitelpunkten sich zuspitzende Introvertiertheiten.

Zur Hervorhebung des Idealtypischen eines regelmäßigen Quadrats hingegen ist eine über seine Seiten vorzunehmende orthogonale Einbettung entscheidend, die zu den Blatträndern sich parallel und gegenüberliegend einstellend, die figürlich erzeugten Abgrenzungen nach außen in Semantiken des Gegenübers und des Frontalen wiedergeben. Auch im Inneren wird die Figur über ähnliche Konnotationen fixiert, die unter Einbeziehung der flankierenden Seiten frontale Lesarten in vier Richtungen erzeugen.

Unabhängig von den über derartigen Quadraten oder Rauten vorgenommenen Projektierungen und entwurflichen Ausdifferenzierungen in der dritten Dimension sind die hier beschriebenen Eigenschaften den geometrischen Figuren inhärent und treten durch die beschriebene idealtypische Platzierung zum Vorschein. Dies wird umso deutlicher, vergleicht man die durch die Architekten rautenförmig zu Papier gebrachten Grundrisse der Entwurfszeichnung (Abb. A) mit der das Quadratische hervorhebenden Setzung des 1966 nach Realisierung der Thomaskirche in der Zeitschrift »Kunst und Kirche« erschienenen Artikels von Stephan Hirzel »Weißer Kirchenraum«2 (Abb. C). Die hier orthogonal artikulierte Platzierung erscheint nicht nur aufgrund von grafischen Erwägungen und unter Berücksichtigung des Blocksatzes getroffen worden zu sein. Der Passus »Grundfigur Quadrat mit diagonaler Symmetrieachse« in der begleitenden Bildunterschrift lässt vermuten, dass das layouttechnische Zurückdrehen der Raute auf die Ausgangsposition Quadrat vom Autor gebilligt wird. Auch in seinen weiteren textlichen Ausführungen und Analysen würdigt Hirzel unter Erwähnung der besonderen Bedeutung der Diagonale nur das zugrundeliegende Quadrat. Der Präsentation der Kirche entgehen hierdurch die dem Entwurf doch so wesentliche geometrische Doppeldeutigkeit, vor allem in ihren rautenhaften Ausprägungen, die in einem orthogonal geprägten städtischen Kontext prominent zur Geltung kommen.

Wittig und Janowski adaptieren in ihrem Entwurf die Charakteristika der zugrundeliegenden Figur in vielerlei Hinsicht. Indem sie die Erschließung und die Kubatur entlang der Symmetrieachse entwickeln und ausrichten, überhöhen sie ihre Bedeutung deutlich und erfahrbar. Läuft man entlang der Verlängerung die Straße »Am Fettingkotten« zur Kirche hoch, erhebt sich entlang des rotierten Quadrats zum Scheitelpunkt der rautenförmigen Grundfigur der Baukörper schiffsbugartig in die Höhe. Diese Positionierung im Stadtraum stiftet regelrecht an, dieses hier gestrandete, aus der Orthogonalität der städtischen Textur herausgedrehte abstrakte Kirchenschiff zu erkunden und zu umlaufen. Seitlich betrachtet hingegen wirkt das Bauwerk mit seinen in zwei entgegengesetzte Richtungen entlang der Seiten zu den Spitzen der Raute sich in die Höhe entwickelnden dreiecksförmigen Flächen, als sei es nicht aus massiven Baustoffen, sondern in der Leichtigkeit von aus Papier in Origamimanier gefalteten Objekten erbaut. So könnte man aus der Ferne meinen, ein scharfkantiges Schiff zu erkennen oder aber eine zeltartige Struktur. Läuft man entlang der gefalteten, in Dreiecken aufgehenden, Wände um das Gebäude herum, gelangt man zur auf der straßenabgewandten Seite des Hauses sich verortenden, durch Subtraktion einer Ecke aus der Volumetrie herausgebildeten Eingangssituation. Man könnte meinen, die Architekten zielten darauf ab, das Bauwerk zunächst in seiner Kubatur zu erfahren und den Weg in die Kirche der gefalteten Abwicklung folgend zu strecken. Dies erinnert an Strategien einer stufenweisen Entschleunigung und Annäherung, wie es hofierende Vorplätze, Treppenanlagen, Vorhöfe oder Kreuzgänge vor sakralen Bauwerken oft übernehmen (#Miniatur stadt paradies sanktreinoldi).

Um die aussagekräftige Wiedergabe dieser unterschiedlichen Lesarten der Kubatur aus verschiedenen Blickwinkeln im Stadtraum ist ein Präsentationsblatt aus braunem mattem Fotokarton bemüht, auf dem eine kleine Abwicklung von Fotografien montiert ist (Abb. D). Die aus drei jeweils um 90 Grad zueinander gedrehten 209

Standpunkten vorgenommenen Ablichtungen geben die unterschiedlichen hier beschriebenen Ausformulierungen entlang der beiden Symmetrieachsen der zugrundeliegenden Raute eindrucksvoll wieder. Auf der in mittlerer Position angebrachten, von der Eingangsseite des Hauses aus leicht erhabener Stelle aufgenommenen, Fotografie erblickt man das 1965 kurz vor seiner Fertigstellung stehende, sich über den Dächern des noch selbst in seiner Entstehung befindenden Siedlungsgebiets »Berger Feld« erhebende Bauwerk. Der aus diesem Blickwinkel auf den »Fettingkotten« zurückverweisende rückseitig sich als Glockenturm zu erkennen gebende Schiffsbug zeigt auf eine gegenüberliegende platzartige Anlage, an der sich eine aus gestaffelten Kuben zusammengesetzte Ladenzeile angliedert. An dieser Stelle in einem kleinen quadratischen etwa 45 Quadratmeter großen Ladenlokal der Hausnummer 47 befand sich das erste provisorisch eingerichtete Gotteshaus des jungen, 1961 sich neu formierenden Gemeindebezirks »Berger Feld« der Ev. Kirchengemeinde Gelsenkirchen Buer-Erle. Mit Klängen des Erler Posaunenchors wurde am 30.7.1961 in der durch das Engagement von Gemeindemitgliedern ausgestalteten Ladenkirche zum ersten Gottesdienst auf dem »Berger Feld« gerufen. Bis zur Errichtung der Thomaskirche leistete das kleine Provisorium vier Jahre lang seinen Dienst und wurde zum Mittel- und Ruhepunkt des jungen Gemeindebezirks.³ Vom Schaufenster der beliebten und durch Veröffentlichungen über die Grenzen Gelsenkirchens hinaus bekannt gewordenen Ladenkirche konnten die Gemeindemitglieder die sich über rautenförmiger Grundfläche etappenweise zum gefalteten Schiff aufrichtende Kirche beobachten.

Mit der Einweihung am 12.9.1965 zogen sie in ein Bauwerk ein, das auch in seinem Inneren aus der Ambiguität der ineinander liegenden und sich gegenseitig bedingenden Figuren heraus erdacht worden war. Bedingt durch die rautenförmige Disposition, erschließt und durchmisst man den Raum visuell entlang der beiden Symmetrieachsen, die gleichsam die längsten Strecken markieren, die sich

in dieser Figur konstruieren und dadurch den Raum optisch tiefer und breiter wirken lassen. Den ersten räumlichen Eindruck definieren die sich über den beiden Schenkeln des gegenüberliegenden Winkels erhebenden Wände, die in dieser gespreizten Anordnung eine empfangende Geste formen, in die man mit Betreten der Kirche regelrecht hineingesogen wird. Gewissermaßen in den Schoß des Kirchenraumes setzen die Architekten – komplementär zur subtraktiven Ausbildung des Eingangs – additiv eine als Altarwand fungierende weiße Wandscheibe. Die raumhohe und quadratische weiße Wand führt in den Raum erneut das zuvor herausgedrehte Frontale ein, das mit seiner statisch-setzenden Wirkung eine kontemplative Atmosphäre befördert. Dieser Eindruck wird durch eine Arbeit von Heinz Nickel akzentuiert (Abb. E). Aus einem kubischen Grundmodul heraus modifiziert der Künstler eine variantenreiche Palette von Kuben und Prismen, die er im Raster auf die Altarwand anbringend reliefartig zu einer Skulptur verschmelzen lässt. Aus den Plätzen der amphitheatralisch um die Altarwand und die Prinzipalstücke angeordneten Sitzbänke wird das strahlende, im Raum einen Ruhepol darstellende Kunstwerk je nach Standort und Tageszeit in jeweils unterschiedlichen einmaligen fein nuancierten Stimmungen aus Licht und Schatten erlebt. Die einzelnen aus der Wand herausragenden weißen Kuben werfen je nach Modifikationsgrad und Tageslichtintensität unterschiedlich gesättigte Schatten auf die weiße Wand und erzeugen genuine Licht- und Schattenspiele auf schalungsrauher Betonoberfläche (#Miniatur Beton und Wiederaufbau; #Miniatur Die Kirche Heilig Blut). Je nach Lichtverhältnis und Stimmungslage lässt sich zur Mitte des Reliefs ein sich aus den zwischen den Kuben liegenden Fugen formendes Kreuz erkennen. Derartig gestaltet wirkt die Altarwand wie ein museales Kunstobjekt, das von allen Standpunkten des Raumes betrachtet und interpretiert werden kann und seitlich von zwei, eine empfangende Geste formenden, Wänden gehalten wird. Das Zusammenspiel dieser beiden Elemente überhöhen die Architekten mit einem weiteren Kunstgriff: Dreiecksförmig lösen sie den unteren über Boden liegenden Bereich der beiden gespreizten Wände in schlanke unterstützende, das Licht brechende Pfeiler mit dazwischen lagernden Glasflächen auf (#Miniatur Verläufe sakraler Transparenz). Die vorgenommene Auflösung der Massivität akzentuiert die empfangende Geste, die nun wie durch Licht getragen erscheint. Diese in großformatige Dreiecke aufgehende Abwicklung der Entmaterialisierung übertragen die Architekten auf alle vier die Kirche umgrenzenden Wände.

Ein Vergleich des realisierten Bauwerks mit der im Mai 1963 freigegebenen Schnittzeichnung (Abb. B) lässt vermuten, dass diese die Konzeption schärfende Optimierung zu einem relativ späten Zeitpunkt des Planungsprozesses vorgenommen wurde. In den Schnitten ist deutlich erkennbar, dass die entmaterialisierenden Einschnitte zunächst auf die beiden die Altarwand flankierenden Wände limitiert war. Realisiert wurden sie letztendlich jedoch umlaufend, was zu einer merklichen Aufwertung der sublimen Stimmung beiträgt. In dieser Ausführung schwebt nun über einem einfachen, regelmäßigen und aus der orthogonalen Einbettung der städtischen Textur herausgedrehten Quadrat ein lichtgetragenes Bauwerk. Im Stadtraum lassen die Einschnitte das leichte wie aus Papier gefaltete Kirchenschiff mit seinem scharf in die Höhe ragenden Bug, einem schwimmenden Wellenbrecher gleich, die Lichtwellen über dem Berger Feld brechen.

Anmerkungen

- Heinz Nickel, Kirche und Bild, in: Ev. Kirchengemeinde Gelsenkirchen-Buer-Erle (Hg.), Festschrift zur Einweihung der Thomaskirche 1965, Gelsenkirchen 1965, S. 10–13.
- 2 Stephan Hirzel, Weißer Kirchenraum, in: Kunst und Kirche 29 (1966), H.3, S.106–108.
- Chronik des Gemeindebezirks »Berger Feld«, in: Ev. Kirchengemeinde Buer-Erle (Hg.),
 Jahre Evangelische Kirchengemeinde Buer-Erle 1898–1968, S. 19–25 (ohne Autorenangabe).

212

REICHTUM DES RAUMERLEBNISSES DIE KIRCHE HEILIG BLUT IN DINSLAKEN CHRISTIN RUPPIO

Δ

Schwarz-Weiß-Fotografie, 23,2 × 17,5 cm, Südfassade, ohne Datum.

0

Schwarz-Weiß-Fotografie, 74 × 10,4 cm, Paradies, ohne Datum.

G

Kindertagesstätte mit angebundenem Pfarrheim der Heilig-Blut-Gemeinde, Dinslaken, Burhoff und Burhoff, 2012, Fotografien von Detlef Podehl, 2021.

R

Farbfotografie, 16,7 × 12,2 cm, Altarwand von Waldemar Kuhn, ohne Datum.

H

Zeichnung, Tusche auf Transparent, 21 × 29,7 cm, Grundriss, ohne Datum. (

Schwarz-Weiß-Fotografie, 12,5 × 17,8 cm, Wettbewerbsmodell, ohne Datum.

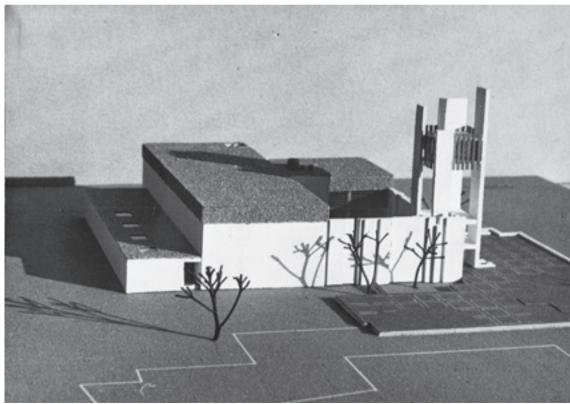
F

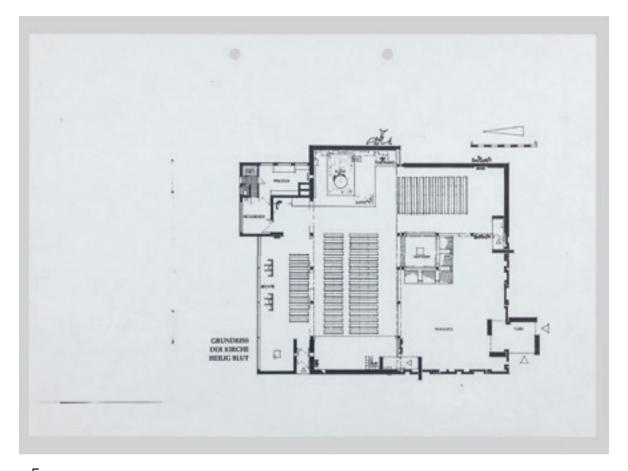
Schwarz-Weiß-Fotografie auf Trägerkarton, Foto: 17,4 × 20 cm, Karton: 20,1 × 20,5 cm, Langhaus mit Altarraum, ohne Datum. »Und doch soll das geistlich-geistige Zentrum der Gemeinde auch sichtbar ausgezeichnet sein inmitten seiner Umbauung, durch schlichte Sinnfälligkeit und Verinnerlichung.«¹ Heinz Buchmann

Alle Archivalien zeigen die Kirche Heilig Blut in Dinslaken und stammen aus dem Bestand Heinz Buchmann im Baukunstarchiv NRW.









F











Das einleitende Zitat stammt aus dem Erläuterungsbericht, den der Architekt Heinz Buchmann seinem Wettbewerbsbeitrag zum Bau der heute nicht mehr erhaltenen Kirche Heilig Blut in Dinslaken beifügte. Buchmann hatte für dieselbe Gemeinde bereits die Heilig Geist-Kirche (1961) im Dinslakener Stadtteil Hiesfeld verwirklicht und gewann mit seinem abwechslungsreichen Raumkonzept auch den Wettbewerb um Heilig Blut (1965) im Stadtteil Bruch. Im Erläuterungsbericht beschreibt Buchmann die Grundlagen für seinen Entwurf einer Kirche, die sich - im Sinne eines Gemeindezentrums (#Essay Stadt mit Gott) — in einen wachsenden Stadtteil einfügt und als dessen Teil wirkt, innerhalb dieser Umgebung aber auch als besonderer Ort hervorgehoben werden soll. Erschlossen durch eine Hauptverkehrsader und nördlich an die Dinslakener Innenstadt grenzend, entwickelte sich der Stadtteil Bruch in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg rasant. Da die katholische Gemeinde stetig wuchs, begann man bereits 1953 mit den Planungen einer eigenen Kirche für den Stadtteil, die aber erst 1965 verwirklicht werden konnten.

»Der äußersten Einfachheit in der Materialwahl soll der Reichtum des Raumerlebnisses [...] entsprechen«2, konstatiert Buchmann im Erläuterungsbericht und hebt hier zwei Hauptmerkmale des Baus hervor. Die Fassaden der Kirche waren durch einen Materialmix aus Ziegeln und Beton (#Miniatur Beton und Wiederaufbau) bestimmt, wobei Ziegel die Außenansicht zur Straße hin dominierten, da Campanile und Umgebungsmauer (Abb. A) zum Großteil aus diesem Material bestanden. Durch die Anwendung von Flachdächern scheinen sich das erhöhte Hauptschiff und der südlich daran angrenzende Querarm mit Blick von der Straße kaum von der Umgebung abgehoben zu haben. Erst der Campanile, der an der süd-westlichen Ecke des Grundstücks als Teil der Umgebungsmauer den Zugang zum Innenhof anzeigte, machte die Kirche weithin sichtbar (#Essay [Un]Sichtbar). Buchmann entschied sich jedoch

gegen einen massiven Turm, indem er vier freistehende Mauern mit weiten Durchgängen dazwischen anordnete und diese erst im oberen Viertel durch das Glockengeschoss verband. Bereits einige Jahre zuvor beim Bau der Heilig Geist-Kirche hatte Buchmann die Idee eines weniger monumentalen Turms mit Gitterelementen aus Stahlbeton erprobt und diese Anmutung für Heilig Blut weiterentwickelt. Im Inneren weist die Kirche hingegen Gestaltungsmerkmale auf, die Buchmann erst einige Jahre später mit dem Bau von St. Johannes XXIII. (1969) in Köln voll ausschöpfen sollte. Gemeinsam mit dem Bildhauer Josef Rikus entwickelte Buchmann in Köln eine Raumskulptur aus Beton, die heute unter Denkmalschutz steht.³ Doch bereits in Dinslaken kooperierte Buchmann mit einem Künstler – Waldemar Kuhn –, um Beton als plastisches Gestaltungselement einzubringen und eine markante Altarwand (Abb. B) zu verwirklichen. Kuhn wies darauf hin, dass die Wand »nicht auf dem Reißbrett mit Winkelmaß und Lineal konstruiert, sondern gemessen mit Elle und Fuß des Menschen« sei;⁴ also eine am menschlichen Maß orientiert Raumskulptur.

Vergleicht man Fotografien (Abb. A), auf denen die Umgebungsmauer zu sehen ist, mit dem Wettbewerbsmodell (Abb. C), wird deutlich, dass die Mauer wesentlich niedriger umgesetzt wurde. Im Modell endet sie erst direkt unterhalb der Dachzone; in der letztlichen Umsetzung war sie gerade hoch genug, dass Passant:innen nicht in den Hof blicken konnten. Über den Innenhof schreibt Buchmann: »Das >Paradies<, welches wir durch den Turm betreten wollen, ist schon Teil des Hauses Gottes, umgeben von einer Mauer, die ein großes Quadrum umschließt, welches durch einen Glasvorhang geteilt sein soll in den äußeren und inneren Bezirk.«5 Innen und Außen der Kirche waren von Abstufungen geprägt. Von der Straße aus gesehen schirmten Turm und Mauern das Paradies – also den Innenhof – ab und gewährten doch einen ersten Blick auf die Flachdachbauten mit ihren kunstvoll gestalteten Fenstern. Am

westlichen Rand des Hofes lud eine Tür dazu ein, in das Innerste einzutreten, am östlichen Rand gewährte die an den rechten Winkel zwischen Hauptschiff und Querarm angesetzte Taufkapelle einen ersten Blick hinein. Auf dem Hof spiegelte sich die sakramentale Bedeutung des Elements Wasser in einem die Kapelle umgebenden Becken (Abb. D). Die Einbindung von Pflanzen und Wasser rekurrierte auch auf die Vorstellung eines irdischen Garten Eden.⁶ Dabei ist das Paradies im christlichen Glauben nicht allein ein durch die Sünde verloren gegangener Ort, sondern ebenso ein zukünftiger - am Ende aller Zeit - und einer, dessen Lokalisierung in der eigenen Gegenwart über Jahrhunderte angestrebt wurde.⁷ Diese vielfachen Lesarten des Begriffes Paradies laden seine Einbindung als architektonisches Element in diesen innovativen Sakralbau mit besonderer Bedeutung auf. Gleichzeitig bietet der Innenhof ganz praktisch eine Zone des Übergangs zwischen dem urbanen Raum unmittelbar an einer Hauptverkehrsader und einem Ort der Einkehr (#Essay Montagen des Unvereinbaren; #Miniatur stadt paradies sanktreinoldi). Buchmann schließt seine Beschreibung der architektonischen Verzahnung von innerem und äußerem Bezirk wie folgt: »Ein großer, auf den Altar bezogener Raum [...].«8 Diese Wirkung eines zwar unterteilten aber zusammengehörigen Raumes erzielte Buchmann auch dadurch, dass die untere Fensterzone des Hauptschiffs nicht mit Buntglas, sondern mit Fensterglas versehen wurde - ein direkter Durchblick war möglich (#Miniatur Verläufe sakraler Transparenz). Durch die niedrige Umgrenzung und den offen gestalteten Campanile setzte sich diese abgestufte Öffnung auch in den öffentlichen Raum um die Kirche fort.

Im Bestand des Architekten findet sich ein Ausschnitt aus einer Broschüre, die zur Einweihung der Kirche erschien und in der der Pfarrer der St. Vincentius-Gemeinde auf die Bedeutung des Namens »Heilig Blut« eingeht. Er schreibt: »Wasser und Blut deuten hin auf die beiden Grundsakramente Taufe und Eucharistie. [...] 223

Die Heilig Blut-Kirche gibt daher dem Altar und dem Taufbrunnen eine beherrschende Stellung.«9 Diese Ausrichtung des Raumgefüges hielt Buchmann bereits in seinem Erläuterungsbericht fest: »Kern des Raumes ist der schwere dunkle Altar vor der hell beleuchteten plastischen Ostwand. Er ist vorgerückt bis fast in den Schnittpunkt der Raumachsen und nur wenig über den Boden des Planums erhoben. Zum Altar sind alle Raumglieder in Beziehung gesetzt.« Auf dem Grundriss (Abb. E) lässt sich diese Ausrichtung ebenso gut nachvollziehen wie anhand einer Fotografie (Abb. F), die den Blick aus dem Eingangsbereich zur Altarwand zeigt. Für Eintretende entstand durch die plastisch gestaltete Ostwand, aber auch durch die niedrige Deckenhöhe und die Wiederaufnahme des Mittelgangs durch die Deckenbeleuchtung eine Sogwirkung in Richtung Altar. Der südlich an den Altarbereich angrenzende Querarm war ebenfalls mit Bankreihen ausgestattet, die auf den Altar ausgerichtet waren. An der östlichen Wand dieses Raumes befand sich ein Kreuzweg mit zwölf aus Stein gearbeiteten Relieftafeln des Künstlers Joseph Krautwald. Da der Querarm etwas niedriger als das Hauptschiff gesetzt war, konnte durch eine ebenfalls mit durchsichtigem Glas versehene Fensterzone helles Tageslicht in den Altarbereich fallen. Die Mittelzonen der Verglasung an der Südfassade des Hauptschiffs sowie das gesamte Fenster in der süd-östlichen Ecke des Altarraums (Abb. B) waren mit Buntglasfenstern von Joachim Klos versehen, die heute von der Stiftung Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts bewahrt werden. 10 Neben dieser deutlichen Ausrichtung auf den Hauptaltar schuf Buchmann aber auch Räume für die individuelle Andacht und Einkehr. Den in der Ausschreibung geforderten Nebenaltar sowie einen Ort der Beichte brachte Buchmann im niedrigeren nördlichen Seitenschiff (Abb. B, D) unter.

Die Heilig Blut-Kirche wurde 2009 mit der Begründung finanzieller Engpässe abgerissen. An derselben Stelle wurde eine Kindertagesstätte errichtet, in deren Wänden Steine der ehemaligen Kirche verbaut wurden.¹¹ Im angebundenen Pfarrheim feiert die Gemeinde weiterhin zweimal in der Woche die Heilige Messe.¹² Wenngleich der Bau nicht erhalten werden konnte, so lebt seine Innenausstattung doch in Partnergemeinden in Rumänien und Afrika weiter.¹³ Zehn Jahre nach dem Abriss erhielt das Gemeindezentrum einen neuen Glockenturm, der – wenn auch in wesentlich kleineren Dimensionen – Heinz Buchmanns Entwurf nachempfunden ist.¹⁴

Anmerkungen

- Erläuterungsbericht Kirche Heilig Blut, Bestand Heinz Buchmann, Baukunstarchiv NRW.
- 2 Ebd.
- 3 https://www.baukunst-nrw.de/objekte/ Kirche-Hl.-Johannes-XXIII.--3316.htm (8.3.2021).
- 4 Waldemar Kuhn, Der Bildhauer, in: Katholisches Pfarramt St. Vinzenz Dinslaken (Hg.), Heilig Blut Dinslaken, Dinslaken 1965, o. S.
- 5 Erläuterungsbericht.
- 6 Simone Rosenkranz Verhelst, Zwischen Himmel und Heiligtum. Paradiesvorstellungen im Judentum und Christentum, in: Claudia Benthien/Manuela Gerlof (Hg.), Paradies. Topografie der Sehnsucht, Köln/Weimar/Wien 2010, S.31–48, S.41.
- 7 Heinrich Kraus, Das Paradise. Eine kleine Kulturgeschichte, München 2004; Alessandro Scafi, Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth, London 2006. Ein Projekt, das den Möglichkeitsraum Paradies inmitten einer Ruhrgebietsstadt auslotete: Paul Kahlfeld/ Michael Küstermann/Barbara Welzel (Hg.), stadt paradies sanktreinoldi, Dortmund 2020.
- 8 Erläuterungsbericht.
- 9 W. Grave, Der Pfarrer von St. Vincentius, in: Katholisches Pfarramt St. Vinzenz Dinslaken, Heilig Blut Dinslaken, o. S. Für die Übersendung einer Kopie der gesamten Broschüre danke ich Willi Tenhonsel.

- 10 Homepage der Stiftung Glasmalerei: http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b862/b862.shtml (8.3.2021).
- 11 N. N., Wo Heilig Blut weiterlebt, in: RP online, 1.10.2009, abrufbar unter: https://rp-online.de/nrw/staedte/dinslaken/wo-heilig-blut-weiterlebt_aid-12078197 (8.3.2021).
- 12 Homepage der Gemeinde: https://www.katholische-kirche-dinslaken.de/page/2_kirche_136_de_.html (8.3.2021).
- 13 N. N., Wo Heilig Blut weiterlebt. Reliquien der beiden Märtyrer Karl Lwanga und Matthias Mulumba (beide zum Christentum konvertiert und 1886 in Uganda wegen ihres Glaubens exekutiert) wurden zur Weihung der Kirche in den Altar eingefügt und belegen bereits zu dieser Zeit Verbindungen nach Afrika; siehe: Katholisches Pfarramt St. Vinzenz Dinslaken, Heilig Blut Dinslaken.
- 14 Michael Turek, Ein neuer Glockenturm für den Hagenbezirk in Dinslaken, in: NRZ, 24.12.2019, abrufbar unter: https://www.nrz.de/staedte/dinslaken-huenxe-voerde/ein-neuer-glocken-turm-fuer-den-hagenbezirk-in-dinslaken-id227989443.html (8.3.2021).

225

ARCHITEK-TONISCHE BILDUNG FÜR DIE »FOLK-WANGSTADT« DIE ESSENER KIRCHENBAU-AUSSTELLUNG VON 1929 IM KONTEXT HANS-JÜRGEN LECHTRECK

ESEN UND DER WERKBUNDGEDANKE

Broschüre: Presseamt der Stadt Essen (Hg.), Essen und der Werkbundgedanke, Essen 1926. Fotografie: Museum Folkwang/ Jens Nober, 2021. 2

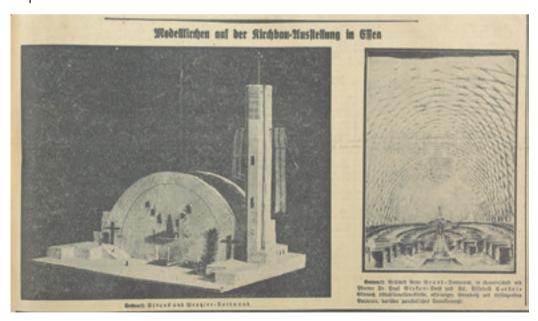
	UND KAMPS, JOHANNES	Flon und Ansichtes		
				Kapalle für 150 Personen Kirche für 250 Personen
	13	Deutsch-Evong, Kirche mit Pforr- und Gemeindehous in Arban		Kirche für 550 Personen
		Fotos vom Modell		Evangelische Modelfährbe
	14 BEXUNING, FRITZ, Berlin	Kirche Berlin-Tempelhof, 1927	GBUND, Architekt, in Arbeitsgemeinschoft mit	Evangement made income
	14 BOODPERO, PETE, SEISE	Cortie Securitaryana, 1727	Glosmolerie ELISABETH COESTER	
	IS BURCKARDT, BRNST F., 20Hob	Gemeindahous der	and Pforrer PAUL GIRKON	
		Großreünster-Predigerkinde in Zürüb. 1927	HERRIAANNE FRITZ, Berlin	Konfirmandenoum, 1927
		BriwGrife and Skizzen		
	A DANGERON WESTER Bushoon	Wettererb Kirche Nord-Sornback	HEYDICAMP & BUCERUS, Essen	Kirche für Essen-Altstedt Weitbewerbsentwurf, 1929
	Distriction, months, remark	Hamburg	and the same of th	Pidne
	The state of the s	Feter vom Madell		Kirche am Hohenzollemplots, Berlin
	7 BLSAESSER, MARTIN, Fronkfurt o.M.		HOSER, FRITZ, Hamburg	Modell and Plan
		der Südkirche in Esslingen, 1925/26	Total Control of the section of	Friedhofkspelle Delmenhorst
	8	Gustov-Adolf-Kirche in Niederussel.		Risse und Ansichten
-	9	Oakirche, Gemende Essen-Altstadt		Kirche, Gensisdeheus und Pforrhous für Süd-Hamm
	o	Wetheverbsentvärle mit Model 1928 Entwarf für eine Kirche		Entworf
		Hine und Analitea		
			HIRDEL, STEPHAN, Berlin	Kelarkirche, Enworf zu einer Krche im Kelargeschaft eines Graftstadthouses
- 3	FAHRENKAMP, EMIL, Düsselderf	Kirche für Essen-Altstadt Weltbewerbsenhauft, 1929		West desirate trans contrast and
			KEDDER & RECHERT, Dennig	Kindre für Dereilg-Lengfuhr
3	ASOMER-ESSEN, ALFRED, Essen	Kirche für Essen-Altstodt Wettbewerbsenhauf mit Modell, 1928		Entwork
	KLASSE PROF. PREDRICH PSCHER	THE SERVE SHOWER THE PRODUCT TYCH	LANGMANCK, GBRHARD, Humbury	Wertbeverb Kindre 50d Homm
	Tednísche Hochschule Hannover		The state of the s	Madel
1.2	SCHEDENG, HENZ, Honrover	Entworf für eine Kirche, 1925-29		Großstadtkirdte Entwork
		Anildt und Pläne		Gemeindesool für Nienstedtes bei Hamburg 1929
2	GLATT, ERNST, Hannever	Entworf für eine Gemeindekirche, 1929		in Audührung, Ansida
	The state of the s	Aniidren und Piūre		Kirche für Homburg-Longenhern
21	POOK, WILHELM, Hannover	Entworf einer Kirche mit Gemeindessel		Waltbewerbsenheur
		Anside and Plana, 1929		Kirche für Hamburg-Nordbormbeck Ermunf, Madell und Pläne
.24	FLAXOWSKI, F. Sterlin	Kirche Sydowsove bei Statin		Evang, Valkshous, verbunden mit
27	GERNIKE, NAX, Homburg	Kinhe in Homburg-Longenhors	The second secon	Houpfeiche, Entwor
		Entwirfe		
24	GRUND, Derinand	Books and Books	LOTTERMOSER, LEO, Berlin	System für eins Großstodtkinihe
-		Petri-Nikoloikirche, Dortmund, im Bou. 1929	HITZENDORF & SCHNEIDER, Essen	Kirche Essen-Horgoretenhöhe. 1929
		Pitine mit Modell 4	5	Projek

Ausstellungskatalog: Der neue evangelische Kirchenbau, Essen 1929; Doppelseite aus dem Verzeichnis der ausgestellten Architekturentwürfe. Fotografie: Museum Folkwang/Jens Nober, 2021.



Exponat aus der Ausstellung »Der neue evangelische Kirchenbau«, Museum Folkwang Essen, 1929; Kirche am Hohenzollernplatz (1930–1934) in Berlin von Fritz Höger. Fotografie: Essener Allgemeine Zeitung, 13.11.1929/Haus der Essener Geschichte.

4



Zwei Exponate in der Ausstellung »Der neue evangelische Kirchenbau«, Museum Folkwang Essen, 1929; Kirchenentwürfe von Strunk und Wentzler (links) und Peter Grund (rechts). Fotografie: Rheinisch-Westfälische Zeitung, 27.11.1929/Haus der Essener Geschichte. Tagungsband: Evangelischer Preßverband für Rheinland (Hg.), Evangelischer Kirchbau. Vorträge und Aussprache der Westdeutschen Tagung für Evangelischen Kirchbau, Essen 1930; Umschlag vorne mit der Stahlkirche (1928) in Essen von Otto Bartning. Fotografie: Museum Folkwang / Jens Nober, 2021.







6

7



Ausstellung »Neue evangelische Kunst«, Museum Folkwang Essen, 1936–1937. Das erste Foto links neben dem Durchgang zeigt einen Entwurf der Markuskirche (1934–1935) von Otto Bartning. Fotografie: Museum Folkwang/Albert Renger-Patzsch.

8



Ausstellung »Evangelischer Kirchenbau im Rheinland«, Museum Folkwang Essen, 1963: Museumsdirektor Paul Vogt, Oberkirchenrat Rösler und Superintendent Krüger vor einem Exponat in der Ausstellung. Fotografie: Museum Folkwang/Jens Nober, 2021.

»Daß der Kirchenbau gerade bei uns den Anschluß an neuzeitliches Bauschaffen finden würde, war eine Naturnotwendigkeit, denn im Lande der Industrie und des wiedererwachten Backsteinbaues wirkt eine Stilkirche mit ihren spielerischen Dekorationsformen immer kümmerlich.«¹ Richard Klapheck

> Das vielseitige und in seinen letzten Lebensjahren besonders intensive Engagement des Hagener Sammlers und Museumsgründers Karl Ernst Osthaus auf dem Gebiet der Architektur und der architektonischen Bildung fand nach seinem Tod 1921 in der Ruhrregion zunächst keine Fortsetzung. Die zusammen mit Bruno Taut entwickelten Pläne für eine Folkwang-Schule, die den im Wortsinn krönenden Abschluss der von Osthaus ab 1906 im Stadtgebiet von Hagen realisierten Bauprojekte bilden sollte, konnten nicht mehr umgesetzt werden. Auch das 1909 gegründete Museum für Kunst in Handel und Gewerbe (#Essay Die Fotokampagne), dessen Wanderausstellungen über moderne Formgebung und Baukunst für Osthaus und den Deutschen Werkbund ein wichtiges Instrument ihrer kulturellen und kulturpolitischen Reformbestrebungen waren, musste schließen; die Objekte der Mustersammlung und die Architekturfotografien wurden an das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld verkauft.² Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatte jedoch der von Osthaus und Hagen ausgehende »Folkwang Impuls«³ die Städte der Ruhrregion erreicht und dort Wirkung gezeigt. Im Verlauf der 1920er Jahre – durch die Kriegsfolgen und Ruhrbesetzung verzögert – konnte daran angeknüpft werden.

> In Essen waren die Ideen der Reformarchitektur und des »Neuen Bauens« schon kurz nach 1900 aufgegriffen worden.⁴ Zu den Architekten und Stadtplanern, die hier an dem damals einsetzenden

Umbau der durch einen starken Bevölkerungsanstieg schnell und unkontrolliert angewachsenen Kleinstadt zu einer modernen Großstadt mitwirkten, gehörten unter anderem Ernst Bode, Alfred Fischer, Edmund Körner, Georg Metzendorf, Josef Rings und Robert Schmidt. Nach dem Erwerb der Sammlung Osthaus und der Neugründung des Museum Folkwang in Essen 1922 drängte vor allem Bode in seiner Funktion als städtischer Baudezernent darauf, Essen nicht nur künstlerisch, sondern auch architektonisch und städtebaulich zu einer »Folkwangstadt« zu machen.⁵ Seine diesbezüglichen Pläne, die er der Stadtverwaltung noch im gleichen Jahr in einer »Denkschrift über die Einfügung eines Theater- und Rathausneubaues in Essen Altstadt« vorlegte, fanden aber erst mit dem Amtsantritt des Oberbürgermeisters Franz Bracht (1924) die Unterstützung der Stadtregierung; Brachts Vorgänger Hans Luther, zusammen mit Ernst Gosebruch, dem Direktor des Kunstmuseums Essen, die treibende Kraft hinter dem Erwerb der Sammlung Osthaus, hatte das lange abgelehnt.6

Gosebruch, der seit 1906 am Essener Museum tätig war, kannte Osthaus noch aus persönlichen Begegnungen. Die beiden Museumsreformer hatten wiederholt zusammengearbeitet, und Anfang der 1910er Jahre war das Museum für Kunst in Handel und Gewerbe insgesamt viermal in Essen zu Gast, zuletzt im Februar 1912 mit der Wanderausstellung »Industriebauten«.8 Dabei handelte es sich um eine im Jahr zuvor von Walter Gropius zusammengestellte Präsentation von Architekturfotografien, die der Architekt in den folgenden Jahren mehrfach weiterentwickelte und 1914 auch auf der Kölner Werkbund-Ausstellung zeigte. Das Gastspiel dieser Gemeinschaftsproduktion von Osthaus und Gropius war nicht der erste Hinweis darauf, dass Gosebruch schon zu diesem Zeitpunkt architektonische Bildung als ein Bestandteil fortschrittlicher Museumsarbeit ansah; bereits im Sommer 1908 hatte sich die Ortsgruppe Essen des Bundes Deutscher Architekten (BDA) im Städtischen Museum präsentieren dürfen.9

Als nach Kriegsende und Ruhrbesetzung (1923) in Essen die ambi- 235 tionierte Stadtplanung und Bautätigkeit der Vorkriegsjahre wieder aufgenommen werden konnten, stellte sich schnell heraus, welchen Wert Gosebruch architektonischen Fragen tatsächlich beimaß, in programmatischer Hinsicht ebenso wie für die praktische Museumsarbeit. Nicht nur legte er für den geplanten Neubau des Museum Folkwang an der Bismarckstraße (1926-1929) ein eigenes Konzept vor, auf dessen Grundlage die am Wettbewerb teilnehmenden Architekten Fischer, Körner und Metzendorf ihre Entwürfe noch einmal überarbeiteten; mit Körner, der den Wettbewerb schließlich gewann, führte Gosebruch während der gesamten Bauzeit auch hitzige Auseinandersetzungen über Material- und Gestaltungsfragen. 10 Das Engagement des Museumsdirektors blieb nicht auf die »eigene« Baustelle beschränkt. Gosebruch, der über den Folkwang-Museumsverein und dessen Gremien in direktem Kontakt mit Oberbürgermeister Bracht, Baudezernent Bode und weiteren kommunalen und privatwirtschaftlichen Entscheidungsträgern in Essen und der Region stand, teilte die (bau-)kulturellen Ambitionen der führenden Repräsentanten der Stadtgesellschaft. Das neue Museum Folkwang zeigte daher ab 1927 regelmäßig Architekturausstellungen, und vermutlich war Gosebruch auch an Ausstellungen zu architektonischen Themen, die zwischen 1925 und 1933 an anderen Orten in Essen stattfanden, zumindest beratend beteiligt. Darüber hinaus fällt auf, dass Agnes Waldstein und Kurt Wilhelm-Kästner, die beiden wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen des Museumsdirektors, in diesem Zeitraum wiederholt mit Publikationen zu Architektur und Städtebau in Essen hervortraten. 11

In der Zusammenschau der Ausstellungstätigkeit des Museum Folkwang mit zugehörigen und thematisch verwandten Veranstaltungen und Aktivitäten in Essen ergibt sich für die zweite Hälfte der 1920er Jahre das Bild einer konzertierten Aktion für architektonische Bildung, die sich gleichermaßen an Architekten und Ingenieure, private und kommunale Auftraggeber, ein interessiertes

Publikum und die allgemeine Öffentlichkeit richtete. Den Auftakt markierten 1925 die »Essener Bauausstellung« (18.7.–16.8.1925), eine Fachmesse der Bauwirtschaft, sowie die am 19. Juli des gleichen Jahres abgehaltene »Haupttagung des Verbandes deutscher Ingenieurs- und Architektenvereine«.12 Als eine Abteilung der »Bauausstellung« hatten Vertreter der Ingenieurs- und Architektenvereine die Architekturausstellung »Deutsches Bauwesen« organisiert. Hier konnten neben den »Ehrengästen« Peter Behrens, Wilhelm Kreis, Paul Bonatz und Hans Poelzig sowie weiteren Architekten aus anderen Städten auch die Essener Bode, Fischer, Körner, Metzendorf und Rings anhand von »Modellen und Photographien, Schaubildern und Entwürfen, Plänen und Grundrissen« ihre gebauten Werke und (noch) nicht realisierten Projekte präsentieren.¹³ Alle hier namentlich genannten Architekten waren Mitglieder des Deutschen Werkbundes - Behrens und Kreis gehörten wie Osthaus zu seinen Gründern -, und mit Ausnahme von Poelzig und Bonatz hatten sie bereits in Essen und/oder der Region Aufträge erhalten und ausgeführt. Das Presseamt der Stadt Essen konnte deshalb, als dort im Jahr darauf die 15. Tagung des Werkbundes (23.-27.6.1926) stattfand, den von Kurt Wilhelm-Kästner eingeleiteten Überblick über die lokale Bautätigkeit der vergangenen Jahre ebenso programmatisch wie werbewirksam mit der Überschrift »Essen und der Werkbundgedanke« versehen (Abb. 1).14 Eine Erich Mendelsohn-Ausstellung in der Essener Handwerker- und Kunstgewerbeschule (April 1926) und eine Peter Behrens-Ausstellung im kurz zuvor eröffneten neuen Börsengebäude von Körner (November 1926)¹⁵ bekräftigten zusätzlich die erklärte Absicht der Stadt, »das Erbe von Karl Ernst Osthaus, jenes Hauptförderers der Werkbundbewegung und Patrons unseres Folkwang, mit neuer Energie und verbreiterter Basis fortzuführen«.16

Weitere Architekturausstellungen fanden im Museum Folkwang statt, jedoch erst nach Eröffnung des ersten Bauabschnitts des von Körner entworfenen Neubaus (Juni/Juli 1927); vielleicht hatte Gosebruch hier abgewartet, weil er die Möglichkeit sah, das Thema »Neues Bauen« für die Besucherinnen und Besucher anschaulich mit der Architektur des Ausstellungsortes verknüpfen zu können. Von 1928 bis 1931 zeigte das Museum Folkwang dann jährlich mindestens eine Ausstellung zu architektonischen Fragestellungen und aktuellen Bauaufgaben: »Bauten der Technik« (21.10.-2.12.1928), »Der neue evangelische Kirchenbau« (3.11.-1.12.1929), eine Wanderausstellung des Bauhaus Dessau (16.2.-6.4.1930), die vom Landesbezirk Rhein-Ruhr des BDA initiierte Ausstellung »Neue Baukunst im Industriegebiet« (29.6.-17.8.1930) sowie »60 billige zeitgemäße Eigenhäuser« (23.8.-27.9.1931), die Präsentation der Ergebnisse eines von der Zeitschrift »Die Bauwelt« veranstalteten Wettbewerbs. 17 Ihnen gemeinsam war, dass sie dem Museumspublikum ein technisch-industrielles Verständnis des Entwerfens und Bauens näherbringen wollten, das die Arbeit vieler einflussreicher Vertreter des Werkbundes (und des Bauhaus) bestimmte und die damalige Architekturdebatte dominierte. Anhand der durch einen Katalog und Presseartikel verhältnismäßig gut dokumentierten Kirchenbauausstellung von 1929 lässt sich exemplarisch zeigen, wie die Ausstellungen inhaltlich aufeinander Bezug nahmen, um diese Programmatik aus wechselnden Perspektiven zu vermitteln.

In der Abteilung »Deutsches Bauwesen« der Bauausstellung von 1925 war der »Stand des heutigen Kirchenbaues« noch im Zusammenhang mit anderen prominenten Stadtbauten wie Rathaus, Oper, Theater und Stadthalle und anhand einiger »prägnante[r] Beispiele« präsentiert worden, »die sofort erkennen lassen, daß auf diesem Gebiet keineswegs die Einheit des Stils besteht, wie sie jetzt beim Industrie- und Hochhausbau in gewissem Maße erreicht ist«.18 Die Ausstellung »Der neue evangelische Kirchenbau« (Abb. 2, 3, 4), die das Museum Folkwang anlässlich der »Westdeutsche[n] Tagung für evangelischen Kirchbau« (25.–27.11.1929) gemeinsam mit der »Beratungsstelle für kirchliche Kunst« der evangelischen Landeskirche Rheinland und der kirchennahen Arbeitsgruppe »KunstDienst« in Dresden veranstaltete,19 konzentrierte sich daher vier Jahre später auf »die treibenden Kräfte des modernen Kultbaues«20. Sie versammelte Entwürfe, »die den lebendigen Sinn unserer Zeit zum Ausdruck bringen«21 sollten und die anhand von Fotografien realisierter Bauten, Skizzen, Plänen, Modellen und Wettbewerbsunterlagen anschaulich gemacht wurden. Zu den beteiligten Architekten zählten neben Fischer und Körner (außer Katalog) unter anderem Otto Bartning, Martin Elsaesser, Emil Fahrenkamp, Peter Grund, Fritz Schupp und Martin Kremmer sowie Heinrich Tessenow.

»Der neue evangelische Kirchenbau« stieß bei Publikum und Kritik auf starkes Interesse, wobei unter den zahlreichen Besucherinnen und Besuchern insbesondere die »große Zahl von Vereinen und Verbänden, vor allen Dingen kirchliche Gruppen unter Führung ihrer Pfarrer«, auffiel.²² Aufgrund des Erfolgs entschlossen sich die drei Kooperationspartner (Museum, Beratungsstelle und »Kunst-Dienst«), die »Schau in eine Wanderausstellung umzugestalten, um sie [...] in wichtigen deutschen Städten zur Darstellung zu bringen«.²³ Bartning, dessen »Stahlkirche« (Abb. 5) auf dem Ausstellungsgelände der Kölner »Pressa« im Jahr zuvor für erhebliches Aufsehen und hitzige Debatten über eine zeitgemäße Kirchenarchitektur gesorgt hatte, war in der Ausstellung mit insgesamt fünf Arbeiten vertreten: zwei Sakralbauten in Berlin beziehungsweise Brandenburg, die Sternkirche von 1922, die Kölner »Stahlkirche« und – außer Katalog – die damals gerade im Bau befindliche Auferstehungskirche in Essen (#Essay Montagen des Unvereinbaren).²⁴ Sein Werk erhielt deshalb, über das lokal interessierte Publikum hinaus, erneut gesteigerte Aufmerksamkeit: »Nicht nur quantitativ, auch inhaltlich das meiste hatte doch wohl Otto Bartning zu sagen.«25

Gleich am Anfang stellte die Ausstellung die Verbindung zur (bau-) kulturellen Programmatik des Museums und der »Folkwang-Stadt« heraus. Der einleitende Überblick über die Geschichte der christlichen Sakralarchitektur von der Spätantike bis zum 19. Jahrhundert

endete mit Fotografien moderner Industriebauten, deren Prä- 239 sentation von »kurze[n] Schlagworte[n]« wie »imponierend feierlich« und »latent sakral« begleitet wurde.26 Wie die Ausstellung »Bauten der Technik«, die das Museum 1928 gemeinsam mit dem Deutschen Werkbund (Arbeitskreis Nordwestdeutschland) ausgerichtet hatte, inhaltlich eine veränderte Wiederaufnahme der »Industriebauten«-Ausstellung von Osthaus und Gropius, thematisierte die Kirchenbauausstellung in der Hauptsache das »Neue Bauen« und die (Aus-)Gestaltung der modernen Großstadt. Der Bau einer Kirche, erklärte dazu der Leiter der »Beratungsstelle für kirchliche Kunst«, Paul Girkon, sei »nicht nur eine kultische, sondern zugleich auch eine städtebauliche Aufgabe«, »eingegliedert in die Entfaltung der wachsenden Industriestadt« (#Miniatur Beton und Wiederaufbau).²⁷ Die der Ausstellung zugrunde liegende Auffassung, die technisch-industrielle Ästhetik und Materialität (Abb. 6) von »an sich guten Bauten (Gasometer, Silo, Bürowolkenkratzer, Reitbahn, Schlachthof) «28 hielten bereits Lösungen für die Bauaufgabe Kirche bereit, blieb nicht unwidersprochen. Die religiösen beziehungsweise spirituellen Bedürfnisse einer Gemeinde, lautete die zeitgenössische Kritik, könnten »mit einem erhöhten Aufwand von Glas und Stahl«29 allein nicht befriedigt werden; die »Metaphysik der Technik«30 reiche dafür nicht aus. Davon abgesehen aber stieß die Initiative der Ausstellung, (potentielle) Auftraggeber, Architekten und eine allgemeine Öffentlichkeit mit den Aufgaben und Möglichkeiten des modernen Kirchenbaus bekannt zu machen, auf große Zustimmung. Um zukünftig stilistisch moderne, für den Gottesdienst und das Gemeindeleben geeignete Kirchen zu erhalten, müsse die Zusammenarbeit zwischen (evangelischen) Pfarrern, Kirchengemeinden und Architekten mindestens intensiviert, besser noch institutionalisiert werden: »Es wird nie gelingen, der Lösung des Problems des modernen Kirchenbaues näherzukommen, wenn die Kirche sich nicht ein Organ schafft, das zu [...] schöpferischer Bauherrnarbeit fähig ist.«31

Mit Beginn des sogenannten Wiederaufbaus in den späten 1940er Jahren wurde das Museum Folkwang jedoch sehr schnell wieder zu einem wichtigen Veranstaltungsort für Architektur und architektonische Bildung (#Essay Montagen des Unvereinbaren). Dadurch entstand eine Konstellation, wie sie ähnlich in den 1920er Jahren zu beobachten gewesen war. Die Entscheidung für den Museumsneubau an der Bismarckstraße beendete nicht nur die seit 1948 geführten Debatten über einen Wiederaufbau des Körner-Baus und eine Verlagerung des Museum Folkwang in den Park der Villa Hügel, sondern markierte auch öffentlichkeitswirksam die Fortsetzung der (bau-)kulturellen Programmatik aus der Vorkriegszeit.35 Noch vor der offiziellen Eröffnung des neuen Museum Folkwang im

Mai 1960 fand dort eine Theaterbauausstellung statt, die zusam- 7∐1 men mit den Ergebnissen des Wettbewerbs für ein neues Essener Opernhaus auch eine Auswahl andernorts geplanter oder bereits realisierter Theaterbauten zeigte, darunter unter anderem Entwürfe von Wilhelm Riphahn, Heinrich Rosskotten und Werner Ruhnau.³⁶ »Architektur in Finnland« (14.10.-15.11.1961), eine Wanderausstellung des Architekturmuseums in Helsinki, stellte dann zwei Jahre später den siegreichen Wettbewerbsentwurf von Alvar Aalto in den Kontext der finnischen Gegenwartsarchitektur; neben Aalto waren daran unter anderem Aulis Blomstedt, Reima Pietilä sowie Kaija und Heikki Sirén beteiligt. Für beide Ausstellungen galt, was die »Gesellschaft zur Förderung des Essener Theaterneubaus« Anfang 1959 im Vorfeld des Wettbewerbs als Zielsetzung formuliert hatte: Die Präsentation »in den neuen Räumen des Folkwang-Museums« sollte Unterstützung für die Ausführung des Bauvorhabens Opernhaus mobilisieren – »wir glauben, daß die Bürgerschaft größten Anteil an der Gestaltung nimmt« – und dessen »kulturelle Bedeutung« für die Stadt unterstreichen.³⁷

Die programmatische Kontinuität der Museumsarbeit in architektonischen Fragen veranschaulichte aber vielleicht am deutlichsten die anlässlich der 12. Tagung für evangelischen Kirchenbau (6.-11.6.1963) veranstaltete Ausstellung »Evangelischer Kirchenbau im Rheinland« (5.-30.6.1963). Durch das Tagungsthema »Der Kirchenbau in der Zivilisationslandschaft« und die dahinter liegende Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Religion in der »industriellen Massengesellschaft«38 (#Essay Stadt mit Gott) war sie inhaltlich eng mit der Ausstellung von 1929 verknüpft, die den Kirchenbau in der »wachsenden Industriestadt« verortet hatte (Abb. 8). Zu den beteiligten Architektinnen und Architekten, deren Entwürfe häufig Gebäudekomplexe vorsahen, die Kirche und Gemeindezentrum zusammenfassten, gehörten unter anderem Hans Junghanns, Heinz Kalenborn, Lothar Kallmeyer, Horst Loy und Georg Wernitz, Heido Stumpf und Peter Voigtländer, Anneliese

Voßbeck-Krahwinkel sowie Christa Zelger. Die Presse reagierte sehr positiv auf die Ausstellung, die ebenso wie die Tagung als ein Angebot zur Beteiligung, zu Diskussion und Kritik verstanden wurde. Sie biete »einen Überblick über den modernen Kirchenbau« und seine aktuellen Tendenzen, den sich »jeder, der sich ein wenig für die Architektur unserer Zeit interessiert«, ansehen sollte.³⁹ Nach mehr als 30 Jahren bündelte die Ausstellung von 1963 noch einmal die Reichweite und Sichtbarkeit von Museum und Kirche (als Gebäude und Institutionen), um architektonische Bildung zu ermöglichen und zu einem wichtigen Faktor städtischer Baukultur zu machen.

Anmerkungen

Richard Klapheck, Neue Baukunst in den Rheinlanden, H. 2, hg. vom Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Düsseldorf 1928, S. 167. Der Verfasser dankt Sonja Pizonka und Christoph Dorsz für wertvolle Hinweise.

- 2 Michael Fehr/Sabine Röder/Gerhard Storck (Hg.), Das Schöne und der Alltag. Die Anfänge modernen Designs 1900–1914. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, Köln 1997; Kaiser Wilhelm Museum Krefeld/ Karl Ernst Osthaus Museum Hagen (Hg.), Moderne Baukunst 1900-1914, Ausst.-Kat. Hagen/Krefeld, Oberhausen 1993; zuletzt auch Laura Di Betta/Christin Ruppio/Barbara Welzel (Hg.), Vor dem Bauhaus: Osthaus. Einblicke in eine Fotosammlung, Dortmund 2019.
- 3 Tayfun Belgin/Christoph Dorsz (Hg.), Der Folkwang Impuls. Das Museum von 1902 bis heute, Ausst.-Kat. Hagen, Hagen 2012; Felix Zedenek et al. (Hg.), Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, Ausst.-Kat. Düsseldorf/ Essen/Hagen u.a., 5 Bde., Essen 1984.
- 4 Museum Folkwang (Hg.), Urbanität gestalten. Stadtbaukultur in Essen und im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat. Essen, Göttingen 2010.
- 5 Ernst Bode (1878–1944) war von 1920 bis 1934 städtischer Baudezernent. Robert Schmidt (1869–1934), sein Vorgänger im Amt (seit 1907), wurde 1920 Gründungsdirektor des Siedlungsverbandes Ruhrkohlenbezirk (heute: Regionalverband Ruhr). Zur Bezeichnung Essens als »Folkwangstadt« Axel Heimsoth, Das Museum Folkwang und die Folkwangschule, in: Heinrich Theodor Grütter /Axel Heimsoth (Hg.), Aufbruch im Westen. Die Künstlersiedlung Margarethenhöhe, Ausst.-Kat. Essen, Essen 2019, S. 250-259, besonders S. 258 f.

- Thorsten Ebers, Ernst Bode. Baupolitik und Bauten in Essen 1920–1934, in: Essener Beiträge (2008), H. 121, S. 73-233, besonders S. 95-100. Hans Luther, Zusammenbruch und Jahre nach dem ersten Krieg in Essen, in: Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen (1958), H. 73, Sonderdruck, S. 3-138, S. 91: »Für Großbauten, namentlich repräsentativen Charakters, [...] habe ich dagegen möglichst wenig Geld ausgegeben.«
- Klaus Wisotzky, Die Entlassung Ernst Gosebruchs als Leiter des Museums Folkwang im Jahre 1933, in: Essener Beiträge (2008), H. 121, S. 285-304, S. 288, Ernst Gosebruch (1872–1953), ein gebürtiger Essener, kam als Volontär an das Haus; er wurde 1910 zum Leiter der Kunstabteilung und 1912 zum Direktor ernannt.
- Herta Hesse-Frielinghaus (Hg.), Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971, 272 f. und S. 291 (Ausstellungstabelle 1910 und 1912): »Reklamedrucksachen« (Mai/ Juni 1910), »Frauenschmuck« (November/ Dezember 1910), »Buchgewerbe und Entstehung der Typen« (Januar 1912), »Industriebauten« (Februar 1912). Siehe auch Reinhold Happel/Birgit Schulte (Hg.), Karl Ernst Osthaus und Walter Gropius. Der Briefwechsel 1908-1920, Essen 2019, besonders S. 128-183.
- Hermann Schröter, Die Essener Museen und ihre Geschichte, in: Das Münster am Hellweg 24 (1971), H. 1 bis 6, Sonderdruck, S. 3-82, S. 62. Seit 1904 waren die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Städtischen Museums in einem Gebäude am Burgplatz untergebracht (Abb. ebd., S.5).
- 10 Barbara Pankoke, Der Essener Architekt Edmund Körner (1874-1940). Leben und Werk, Weimar 1996, S. 93-108: »Museum Folkwang, Essen«.

743

- 12 Siehe Die Essener Bauausstellung, in: Essener Allgemeine Zeitung (EAZ), 12.4.1925, und ebd., 20.7.1925, Die Haupttagung des Verbandes deutscher Ingenieurs- und Architektenvereine; die Versammlung fand im Städtischen Saalbau statt. Auf die zahlreichen Vorträge, die in den 1920er Jahren von Architekten und Stadtplanern in Essen gehalten wurden, kann hier nicht näher eingegangen werden.
- 13 Pankoke, Der Essener Architekt Edmund Körner, S. 193; zu den in der Ausstellung eingesetzten Medien siehe Die Architektur in der Bauausstellung, in: EAZ, 19.7.1925.
- 14 Presseamt der Stadt Essen (Hg.), Essen und der Werkbundgedanke, mit einer Einleitung von Kurt Wilhelm-Kästner, Essen 1926. Im April 1926 hatte in Essen bereits eine »Städtebauliche Woche« stattgefunden.
- 15 Architekturausstellung Mendelsohn, in: Essener Volkszeitung (EVZ), 22.4.1926; ebd., 21.11.1926. Dort heißt es über »Die Essener Peter-Behrens-Ausstellung«, sie sei »nächst der interessanten Bauausstellung des Jahres 1925 wohl die größte bisherige Ausstellung moderner Baukunst der Stadt Essen«.

- 16 Essen und der Werkbund, in: EVZ, 23.6.1926. Die Handwerker- und Kunstgewerbeschule wurde 1927 in Folkwangschule für Gestaltung umbenannt. Ernst Gosebruch allerdings war 1926, nach einem Streit mit Fischer, aus dem Werkbund ausgetreten; siehe hierzu Jörn-Hanno Hendrich, Alfred Fischer-Essen: 1881-1950. Ein Architekt für die Industrie, Diss. RWTH Aachen 2011, S. 237. In seinem Schreiben an den Werkbund erklärte Gosebruch den Austritt damit, »dass bei der Vorbereitung der Essener Tagung seine [d.i. Osthaus; HJL] Lieblingsgründung, das seit 1922 nach Essen überführte Folkwang-Museum, gänzlich übergangen« worden sei; schriftliche Mitteilung von Christoph Dorsz, 11.2.2021.
- 17 »60 billige zeitgemäße Eigenhäuser. Das Ergebnis des Bauwelt-Wettbewerbes«, in: Bauwelt 22 (1931), H. 9, S.256–316. Zur Wanderausstellung des Bauhauses siehe Christoph Zuschlag, Die Wanderausstellung »10 Jahre Bauhaus« in: Thomas Flierl/Philipp Oswalt (Hg.), Hannes Meyer und das Bauhaus. Im Streit der Deutungen, Leipzig 2019, S.277–296; zur Essener Station ebd., S.281–283.
- 18 Die deutsche Architektur auf der Essener Bauausstellung, in: EAZ, 29.7.1925; namentlich genannt werden Entwürfe von unter anderem Behrens, Bode, Fischer, Körner, Kreis und Metzendorf.
- 19 Westdeutsche Tagung für evangelischen Kirchbau in Essen, in: Das Evangelische Rheinland 6 (1929), Nr. 9/10 sowie Dieter Kusske, Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe »Kunst-Dienst« 1928 bis 1945 im Kontext, Diss. Universität Bremen 2012, S. 219 f.
- 20 Der neue evangelische Kirchenbau, Ausst.-Kat. Essen, Essen 1929, S. 1. Die Ausstellung umfasste auch eine Reihe von katholischen Kirchen sowie eine Abteilung mit als vorbildlich angesehenen Entwürfen für Kirchenausstattungen und kirchliches Gerät.

- 21 Ebd.
- 22 Der neue evangelische Kirchenbau, in: EAZ, 17.11.1929.
- 23 Ausstellung »Der neue evangelische Kirchenbau«, in: EAZ, 1.12.1929. Kusske, Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration, S. 219 f.; über die Stationen der im September 1929 in Berlin gezeigten Ausstellung »Kultbauten der Gegenwart«: »Die evangelische Abteilung der Ausstellung gelangt später in das Folkwang-Museum nach Essen und wandert von dort [...] in verschiedene Städte.«
- 24 Der neue evangelische Kirchenbau, S. 5; Der neue evangelische Kirchenbau, in: EVZ, 4.11.1929; René von Schöfer, Evangelischer Kirchenbau. Evangelische Kirchenbauausstellung, Folkwang-Museum, Essen 1929, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 50 (1930), H. 7, S.141–146, S.145.
- 25 Schöfer, Evangelischer Kirchenbau. Evangelische Kirchenbauausstellung, S. 144; Der neue evangelische Kirchenbau, in: EVZ, 4.11.1929: "Die [...] Ausstellung hat einen Sonderraum den Bauten Otto Bartnings gewidmet." In Essen konnte Otto Bartning 1909/10 mit der Altlutherischen Kirche seinen ersten Kirchenbau in Deutschland realisieren.
- 26 Schöfer, Evangelischer Kirchenbau. Evangelische Kirchenbauausstellung, S. 142. Der Autor zitiert die »Schlagworte« aus einem Text in der Ausstellung.
- 27 Paul Girkon, Westdeutsche Tagung für evangelischen Kirchbau in Essen, Essen 1929, S. 149.
- 28 Schöfer, Evangelischer Kirchenbau. Evangelische Kirchenbauausstellung, S. 142.
- 29 Albinmüller (alias Albin Müller), Wege und Ziele der evangelischen Kirchenbaukunst, in: EAZ, 25.11.1929.
- 30 Schöfer, Evangelischer Kirchenbau. Evangelische Kirchenbauausstellung, S.142.

- 31 Gustav Lampmann, Evangelischer Kirchenbau. Praktische Möglichkeiten, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 50 (1930), H. 7, S. 147; Girkon, Westdeutsche Tagung für evangelischen Kirchbau in Essen, S. 149.
- 32 Klaus Wisotzky, Die Jahre der Gewalt. Essen 1914 bis 1945, in: Ulrich Borsdorf (Hg.), Essen. Geschichte einer Stadt, Bottrop/Essen 2002, S.268–467, S.445 ff.
- 33 Helmut Weihsmann, Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs, Wien 1998, S. 394–420, das Zitat ebd., S. 400.
- 34 Kusske, Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration, S. 262.
- 35 #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Essay Über die Architektur von Kunstmuseen (Lechtreck); #Essay Bauten für Kunst und Kultur im Ruhrgebiet (Pizonka); #Essay Palimpsest und Kombination (Ruppio).
- 36 Die »Theaterbauausstellung Essen. Ergebnisse des Wettbewerbs um ein neues Essener Opernhaus« fand vom 4.10.–1.11.1959 statt. Zu den Entwürfen von Aalto und Ruhnau: #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Miniatur Aalto-Theater (Ruppio); #Miniatur Musiktheater im Revier (Kloke).
- 37 Berthold von Bohlen und Halbach, Geleitwort, in: Mitteilungen der Gesellschaft zur Förderung des Essener Theaterneubaues e.V., Nr. 4, Januar 1959, S. 1.
- 38 Rudolf Hellwag, Vorwort, in: ders./Arbeits-ausschuss des Evangelischen Kirchbautages (Hg.), Kirchenbau in der Zivilisationsgesellschaft. Evangelische Kirchenbautagung in Essen 1963, Hamburg 1965, S.5–6, S.5.
- 39 Moderne Kirchenbauten sind Gemeindezentren, in: Neue Ruhrzeitung, 6.6.1963; zu den beteiligten Architektinnen und Architekten siehe die anlässlich der Ausstellung erschienene Broschüre Evangelischer Kirchenbau im Rheinland 1963.

VERLÄUFE SAKRALER TRANSPARENZ BODENHAFTENDE FIRMAMENTE UND ERHABENE MONOLITHE CHRISTOS STREMMENOS

A Innenraumperspektive, Bleistift,

Kohle und Buntstifte auf Transparent, 77,5 × 61,7 cm, 1929.

0

Buch »Bunker Archäologie« (1991), 26,5 × 16,7 cm.

G

Fotografie, Abzug auf Papier, 17,3 × 23,8 cm, Fotograf: Fritz Getlinger, ohne Datum.

Kulturkirche Liebfrauen, Duisburg, Toni Herrmanns, Fotografien von Detlef Podehl, 2018/2021. 3

Längsschnitt, Tusche und Bleistiftschraffur auf Transparent, 61,4 × 73,8 cm, 1929.

F

Fotografie, Abzug auf Papier, 21 × 29,4 cm, ohne Datum.

Н

Fotografie, Abzug auf Papier, 17,6 × 23,3 cm, Fotograf: Fritz Getlinger, ohne Datum. (

Buch »Bruno Taut – Baumeister einer neuen Welt« (1984), 20,4 × 15,7 cm.

 \vdash

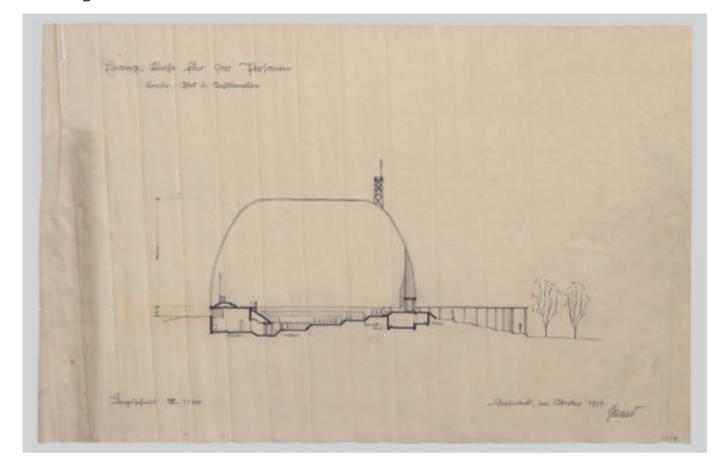
Kontaktabzug, Filzstift, 18,2 × 6 cm, ohne Datum.

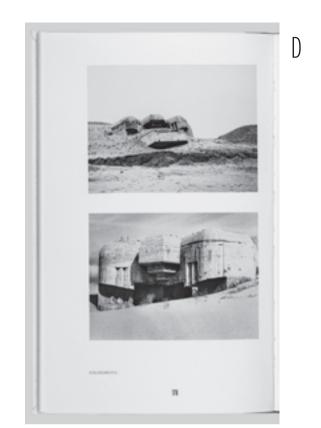
Detailzeichnung, Bleistift auf Transparent, 44,5 × 85,6 cm, 1959.

Die Archivalien C und D stammen aus der Bibliothek im Baukunstarchiv NRW. Die Archivalien A und B stammen aus dem Bestand Peter Grund im Baukunstarchiv NRW. Die Archivalien E und F stammen aus dem Bestand Hans Hoffmann im Baukunstarchiv NRW. Die Archivalien G-I stammen aus dem Bestand Toni Hermanns im Baukunstarchiv NRW.

»Transparent ist zu übersetzen mit
>durchscheinend<. Ein transparenter
Körper ist lichtdurchlässig, was
nicht gleichzusetzen ist mit durchsichtig. Durchsichtige Körper
haben ihr Geheimnis verloren.«1
Karl Wimmenauer

В

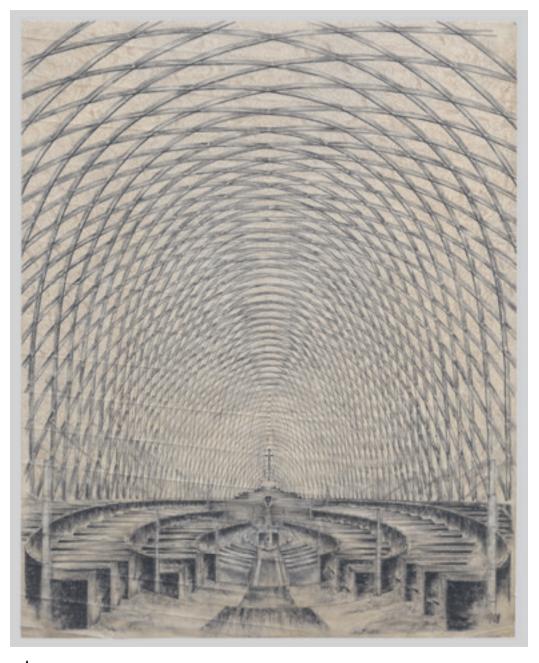


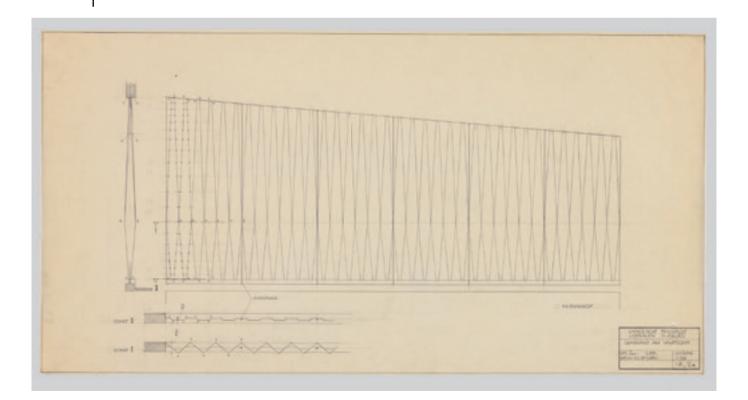




F











G





Sechs steile Rampen und 22 Stufen trennen das städtische Straßenpflaster von den himmlischen Stimmungsbildern. Es ist keine extreme Höhe, die überwunden werden muss, um an diesen Ort zu gelangen. Von der höchsten fußläufig zu erreichenden kleinen plateauartigen Stelle der künstlich angelegten Anhöhe öffnet sich, durch die leicht erhabene privilegierte Lage, die Sicht auf das Umliegende (Abb. B). Stufe für Stufe wird mit Verlassen des Pflasters des Alltags auf Höhe des Straßenniveaus das Umgebende in seiner Wahrnehmung mit der Aufwärtsbewegung schrittweise konditioniert. Ungewohnte Blickwinkel stellen sich ein. Details treten schärfer in Erscheinung und werden in neue Zusammenhänge gestellt. Neue Verbindungen lassen sich zwischen den eher aus der Beiläufigkeit der Alltagsperspektive bekannten und unbekannten Dingen ziehen, die sich zu einem Geflecht neuer Eindrücke verdichten.

Es ist nicht nur die umgebende Landschaft und das in ihr eingebettete Menschenwerk, zu dem hier aus der Distanz der erhabenen Position heraus eine seltsame Nähe aufbaut wird. Auch dem im Alltag gewöhnlich durch die steinernen Schablonen enger Straßenschluchten und den Lichtungen der Plätze zumeist in Ausschnitten in Erscheinung tretenden Himmel scheint man hier weit näher gerückt zu sein, als es die Aufsummierung der physisch überwundenen Stufen und Rampen der Anhöhe wiedergeben. Der in planetarischer Weite sich öffnende Himmel vermittelt ein Gefühl des Ausgesetztseins. Verfärbungen, Wolken- und Sternenbilder stellen sich zu unterschiedlichen Tages- und Nachtzeiten ein, wechseln sich ereignisreich ab und wirken gewaltiger.

Ein derart angelegter Aussichtspunkt, von dem aus sich himmlische Stimmungsbilder einfangen lassen, bildet allein schon inmitten der Stadtlandschaft einen kleinen eindrucksvollen Höhepunkt. Im konkreten Fall agiert er jedoch zunächst als Zwischenhalt, eingebettet in eine weit spektakulärer angelegte Choreografie. Wendet man sich nämlich auf dem Plateau von der Aussicht ab, erhebt sich zur anderen Seite ein imposantes, an ein Gewächshaus oder ein 255 Luftschiff erinnerndes abstraktes Gebilde. Betritt man die stählern-gläserne Raumhülle mit ihrer netzartigen sich über ovalem Umriss erhebenden parabolischen Tragstruktur findet man sich erneut - wie zuvor auf dem kleinen Aussichtspunkt - einem himmlischen Stimmungsbild gegenüber; dieses Mal jedoch eingefangen in verdichteter Weise durch das Netz der Architektur (Abb. A).

Das eindrucksvolle, die topografische Schwelle zur Weite thematisierende abstrakte Bauwerk wurde vom seinerzeit in Dortmund praktizierenden Architekten Peter Grund in einer Arbeitsgemeinschaft mit dem die Beratungsstelle für kirchliche Kunst vertretenden Pfarrer Paul Girkon und der Glasmalerin Elisabeth Coester als Kirche für 900 Gläubige konzipiert.

Als Machbarkeitsstudie beauftragt sollte das Bauwerk die Einsetzbarkeit neuer Bauweisen mit Werkstoffen wie Stahl und Glas für den evangelischen Kirchenbau untersuchen. Die Modellkirche wurde in verschiedenen Größenvarianten erdacht und 1929 im Rahmen der Ausstellung »Der neue evangelische Kirchenbau« im Museum Folkwang in Essen (#Essay Architektonische Bildung) einer breiten Öffentlichkeit präsentiert.

Unter dem imposanten Himmelsgewölbe zeigt sich der erklommene Hügel als große hangartige, amphitheatralisch angelegte Topografie. Die aus Backsteinen erbauten terrassenartigen Emporen mit den darüber lagernden aus Holz erstellten Sitzbänken erzeugen eine Atmosphäre erdgebundener Stofflichkeit. Von der Höhe des Eingangspodestes gräbt sich axial ein Weg in das architektonische Massiv zur tiefsten, den Taufstein beherbergenden Stelle des Raumes hinab, um von dort aus stufenartig zum gipfelnden Altar mit dem aufgestellten, den irdischen Höhepunkt markierenden großen Kreuz, hinaufzusteigen. Das sich aus den Rändern des Hügels erhebende Himmelsgewölbe überspannt die »irdisch-diesseitige Wirklichkeit«2 mit einem auf eine entmaterialisierte Wirkweise bedachtes, aus schlanken Streben konstruiertes Netzgewebe. »Lamellen« nennt der Entwurfsverfasser die statisch wirksamen Stäbe, die - in verzinkter Form nach einem

von Emil Hünnebeck entwickelten System zur Ausführung kommend - dem Modellbau den Namen »Lamellenkirche« bescherten.

Das Raumtragwerk erinnert an eine Hülle, wie sie der anlässlich der Weltausstellung Expo 67 in Montreal von Buckminster Fuller als transparente geodätische Kuppel entworfene US-amerikanische Pavillon »Biosphère« darstellt. Fuller zielt darauf ab, eine Sphäre maximal durchsichtiger physischer Transparenz zu erzeugen. Die Entmaterialisierung der Tragstruktur ist bei ihm Teil einer Strategie eines möglichst barrierefreien direkten visuellen Bezugs zur Außenwelt. Der Lamellenkirchenentwurf hingegen setzt nicht auf die durchsichtigen, sondern die durchscheinenden Eigenschaften des Glases. Die in der Innenraumperspektive zunächst als eine sich zum Himmel unmittelbar und durchsichtig öffnend erscheinende Transparenz erweist sich bei näherer Betrachtung als weit komplexer (Abb. A). Auf den Oberflächen der durch das Netzgewebe gehaltenen Glassegmente werden flammenartige Texturen ersichtlich, die Teil einer von der Glasmalerin Elisabeth Coester³ für das Kirchengewölbe der Modellkirche konzipierten Arbeit sind. Durch die parabolische Anordnung im Raum wirken die bemalten Glassegmente der Künstlerin, als entzündeten sie das Himmelsgewölbe flammenartig von den Rändern des Hügels zum Himmel hinauf. Als »Wölbung aus lohenden Farbfeuern«4 beschrieb Girkon diesen Effekt, evoziert durch die entmaterialisierte transluzente glasbemalte räumliche Hülle.

Die Netzstruktur übernimmt nicht nur die Rolle der primären Tragstruktur, sondern definiert die Raumhülle, ist Trägerin des Kunstwerks sowie einer Transparenz, die nicht enthüllend wirken möchte, sondern eher darauf bedacht ist, das Göttliche und den Himmel diaphan im Kirchenraum durchscheinen zu lassen.

Die derart geistig-transzendental begriffene Form der Transparenz erinnert an die gläsernen Atmosphären, wie sie Bruno Taut in seinem für die Werkbundausstellung 1914 in Köln erbauten Glaspavillon erzeugte (Abb.C). Der als Ausstellungspavillon für die Glasindustrie konzipierte Bau stand unter dem Einfluss der gläsernen 251

Architekturphantasien Paul Scheerbarts und diente keinem weiteren Zwecke als der Zurschaustellung einer gläsernen Welt. Taut facht die rautenförmigen, sich durch die Betonrippen der netzartigen, nach oben spitz zulaufenden und damit die Kuppelkonstruktion definierenden Flächen, mit farbigen Doppelglaswänden aus. Durch den Einsatz von Luxfer-Prismen und Glas in unterschiedlichen Färbungen wird eine Atmosphäre, die auf Reflexionen und farbig diaphane Wirkungen ausgelegt ist, erzeugt. Auch hier erhebt sich die Glashülle über einem massiven, im konkreten Fall doppelt gekrümmten und aus Beton ausgeführten, begehbaren Sockel. Bruno Tauts Glaspavillon antizipiert eine vergeistigte aus Glas erträumte Welt, wie sie die Mitglieder der Gläsernen Kette in ihrer regen Korrespondenz und den zu Papier gebrachten Visionen einer kristallinen, lichtbrechenden, reflektierenden aus klarem und gefärbtem Glas erbauten Welt,5 erdachten. Auch das Bauhaus bezog sich in seinen Anfängen noch auf diese Form kristalliner Transparenz, bevor es sich einer vornehmlich durchsichtigen Auslegung widmete. Das 1919 erschienene Bauhaus Manifest zeigt einleitend Lyonel Feiningers Holzschnitt »Kathedrale« und setzte mit einem Motiv von drei über den Spitzen von Kirchtürmen schwebenden in alle Richtungen des Raumes strahlenden Sternen, auf eine vergeistigte, auf das Reflexionsverhalten von Licht im Raum bedachte Transparenz. Mit Beginn der Nazidiktatur werden in Deutschland die transparenten Traditionen der Moderne gewaltsam unterbrochen. Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wird zudem mit zunehmender Aufrüstung das hoffnungstragende Himmelsgewölbe zum Ort des Bedrohlichen verkehren. Mit dem Einsatz neuer, den Himmel vereinnahmender Kriegsmaschinen beansprucht der Krieg in zuvor ungekannter Weise alle Dimensionen des Raumes. Mit aus Kampfflugzeugen abgeworfenen Fliegerbomben lassen sich in Jahrhunderten erbaute Städte in Minuten auslöschen. Allein die Massivität der Luftschutzkeller und Bunker jener Zeit scheinen der 258 Zivilbevölkerung einigermaßen Schutz zu bieten. Die nachhaltigen

Auswirkungen, die dieser allumgreifende Krieg in der Rezeption des Raumes hinterlassen wird, verarbeitet der französische Philosoph Paul Virilio in mehreren Schriften (#Essay Montagen des Unvereinbaren). Anstoß sollte ihm ein Bunker geben, dem er zufällig bei einem Strandspaziergang 1957 begegnet. Der durch die deutsche Besatzungsmacht erbaute Bunker war Teil des Atlantikwalls. In Erwartung eines alliierten Angriffs wurden entlang der französischen Atlantikküste im Rahmen der Operation Todt punktuell Bunker erbaut, die zum Teil nur Schutzräume für einzelne Soldaten boten (Abb. D). Es war der Versuch, einem nunmehr dreidimensional geführten Krieg mit den Mitteln einer bodenbehafteten und fragmentierten Festung zu begegnen. Fasziniert von diesem archaisch wirkenden Objekt, positioniert an der Demarkationslinie von Festland und Meer, wird Virilio in mehreren Kampagnen diese massive materielle Hinterlassenschaft der Besatzungsmacht entlang des Walls untersuchen und letztendlich kartieren. Die Bedeutung des Schutzraumes dieser Bauten begründet Virilio nicht nur über deren, die aus dem Himmel kommende Zerstörungskraft abwehrenden, massive Hüllen. Der allumgreifende Krieg versetzt auch die Erde in bedrohliche Bewegung, die nicht mehr »die gute Heimstätte«, sondern eine »aleatorische«, den Meeresweiten verwandte Ebene darstellt.⁶ In einer derartig fluiden Welt ohne Halt bietet die Betonblockbauweise nicht nur Schutz vor den aus dem Himmel einschlagenden Bomben. Ohne wirkliches Fundament und aus allseitig umhüllender dickwandiger Massivität erbaut, stellt der Bunker eine moderne Überlebensmaschine dar, die auch in einem derart fluiden Terrain Schutz bietet. Dabei weicht er mit seiner aerostatischen Form von den Bewegungen des Grundes ab. Durch die Betonblockbauweise, die den Zusammenhalt des Materials garantiert, setzt er auf die ausgleichende Wirkung seines Schwerpunkts anstatt auf eine im Boden verankerte Gründung.⁷

Die schutzbietende Wehrhaftigkeit des Bunkers wird der sakrale Raum nach dem Weltkrieg in vielen Konzeptionen aufgreifen. Le 259

Corbusier realisiert 1955 die Wallfahrtskirche Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp, in der viele zeitgenössische Kommentatoren, unter ihnen auch Virilio, einen modernen Kirchenraum mit bunkerartigen Reminiszenz erkennen. Ein Beispiel aus dem Ruhrgebiet, das diese Eigenschaften in ästhetisch ausdrucksstarker Weise verhandelt, ist die 1969-1971 von Hanns Hoffmann erbaute Evangelische Friedenskirche in Herten-Disteln (Abb. E). Der Entwurf sieht im Grundriss eine runde, sich über einen Polygonzug zusammenschließende Form vor, über welcher Stahlbetonwände in der Anmutung eines steilen vertikalen Felsens extrudiert werden, die das Kirchschiff beherbergen. Indem Hoffmann die polygonale Grundform im Grundriss in Wandscheiben auflöst und sie freistellt, lässt er die Wände im Aufriss wie überlappende massive Schalen wirken. Im Innenraum erzeugt die versetzte Anordnung der Wände den Eindruck, der felsartige Monolith sei durch das Licht schalenartig aufgebrochen worden. Die unsichtbaren zwischen den Wandsegmenten eingelassenen Glasflächen geben durch das seitlich über die gesamte Höhe einstrahlende Licht die massiv ausgeführten Wände entmaterialisiert wieder. Eine selten durchscheinende transparente Stimmung setzt ein, die den wehrhaften Monolithen, wie das untere Motiv auf dem Kontaktabzug zeigt (Abb. F), in seinem Inneren erhaben wirken lässt.

Auf eine ähnliche, wie bei Grunds Lamellenkirchenentwurf durch die Einbeziehung des Himmels erzeugte Transparenz, setzt auch Toni Hermanns mit dem Entwurf für die 1961 eingeweihte Liebfrauenkirche in Duisburg (#Miniatur Kulturkirche Liebfrauen). Der Architekt versieht das aus Beton hergestellte Kirchenschiff mit zwei großen, sich fast über die gesamte Länge der Seitenwände erstreckenden Öffnungen, in die er eine leichte, aus glasfaserarmiertem Plexiglas konstruierte Faltwerkwand hineinsetzt (Abb. H, I). Von außen und bei Tageslicht wirkt die große transluzente Fensteröffnung bemerkenswerterweise, als sei sie ein aus Beton gegossenes Bauteil (Abb. G). Bei Nacht und eingeschaltetem Licht im Kirchenschiff

umgibt die Kirche eine transluzente Aura, die in den Stadtraum hineinstrahlt. Die Überlagerung des Himmels mit durchscheinendem Plexiglas erzeugt im Kirchenraum eine besondere sublime Atmosphäre. Die Stimmungen des Himmels sind durch das filternde Faltwerk stets präsent und erwecken den Eindruck, als würde das Kirchenschiff im himmlischen Medium schwimmen (Abb. H).

Die hier besprochenen Archivalien spiegeln die Thematisierung der Transparenz im sakralen Raum seit Beginn des 20. Jahrhundert und die Versuche, diese mit den Mitteln der Architektur auszudrücken, wider. Im Gegensatz zu profanen Beispielen erscheint der Einsatz von eindeutiger und durchsichtiger Transparenz, wie sie in einigen Nachkriegskirchenbauten zur Anwendung kam, eher den Eindruck des Aufreißens der kirchlichen Wand zu befördern.⁸ Im Gegensatz dazu lässt eine mit transluzenten oder plastischen Mitteln erzeugte Transparenz den Raum in diaphane Beziehungen zum Göttlichen Licht und zum Himmel treten.

Anmerkungen

- 1 Karl Wimmenauer, Der transparente Altar, in: Kunst und Kirche 29 (1966), H. 3, S. 114–117, S. 116.
- Paul Girkon, Die Stahllamelle als Formelement des evangelischen Kirchenbaus, in: Das Evangelische Rheinland 6 (1929), S. 233–238, S. 233.
- 3 Elisabeth Coester zeichnete auch verantwortlich für die Glasmalereien in der von Pinno und Grund 1929–1930 erbauten Kirche St. Nicolai in Dortmund (#Miniatur Beton und Wiederaufbau) sowie in Otto Bartnings 1931 als Melanchthonkirche wieder zusammenmontierten »Stahlkirche«, die 1928 zunächst als Ausstellungskirche auf der »Pressa« in Köln zu sehen war.
- 4 Girkon, Die Stahllamelle als Formelement des evangelischen Kirchenbaus, S. 235.
- 5 Mit einem Brief (24.11.1919) an 13 Architekten und Künstler rief Bruno Taut die als »Gläserne Kette« bekannt gewordene Gruppe ins Leben.

Durch rege Korrespondenz und zu Papier gebrachte Visionen formulierten ihre Mitglieder nach den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges und den Ereignissen um die Novemberrevolution - ihre Vorstellungen einer idealen Gesellschaft. Für die jungen Architekten und Künstler bot sich in einer wirtschaftlich und gesellschaftspolitisch labilen Lage die Möglichkeit, zumindest programmatisch-konzeptionell an Entwurfsideen weiterzuarbeiten und sich auszutauschen. Siehe: lain Boyd Whyte/ Romana Schneider (Hg.), Die Briefe der Gläsernen Kette, Berlin 1986; Ralph Musielski, Bau-Gespräche. Architekturvisionen von Paul Scheerbart, Bruno Taut und der »Gläsernen Kette«, Berlin 2003.

- Paul Virilio, Bunkerarchäologie, Wien 2011,S. 69.
- 7 Ebd., S. 77.
- 8 Wimmenauer, Der transparente Altar.

ZENTRUM UND STADTTEIL HAUS DER **EVANGELISCHEN** KIRCHE UND MELANCHTHON-GEMEINDEZENTRUM, **ESSEN** SONJA PIZONKA

Buch »Essen. Soziale Gross-Stadt von morgen« (1962), 29 × 22,3 cm, Abbildung mit Haus der Kirche.

Zeichnung, Tusche auf Transparent, Zeichnung, Tusche auf Transparent, Kennedy Tower, ehemals Haus der gerändert, 62,6 × 87,5 cm, Melanchthon-Gemeindezentrum in Essen von Peter Voigtländer, Wettbewerbsentwurf, Lageplan und Grundriss Untergeschoss, ohne

gerändert, 62,2 × 87,1 cm, Melanchthon-Gemeindezentrum in Essen von Peter Voigtländer, Wettbewerbsentwurf, Ansichten, ohne Datum.

Lichtpause einer Tuschezeichnung

evangelischen Kirche in Essen von

Wolfgang Müller-Zantop und Heinz

1:100, 29,4 × 73,4 cm, Haus der

Kalenborn, Westansicht, 1963.

Lichtpause einer Tuschezeichnung 1:100, 29,4 × 73,4 cm, Haus der evangelischen Kirche in Essen von Wolfgang Müller-Zantop und Heinz Kalenborn, Ostansicht, 1963.

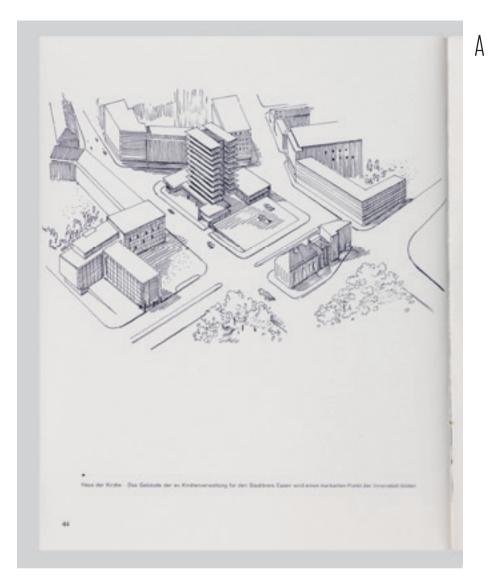
evangelischen Kirche, Essen, Heinz Kalenborn, Fotografien von Detlef Podehl, 2021.

Datum.

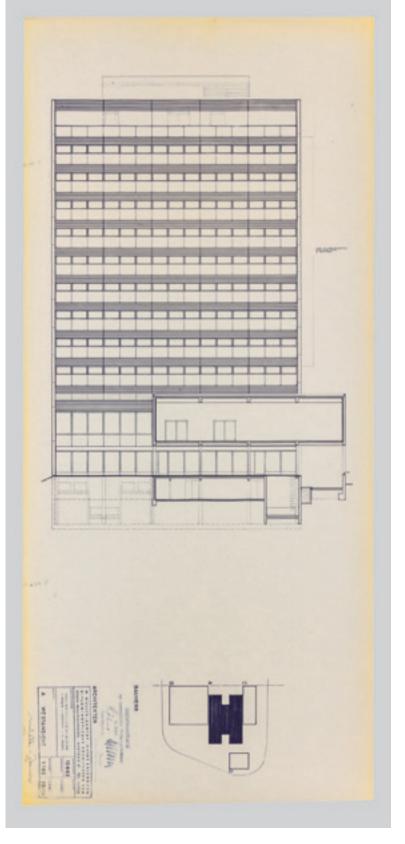
Melanchthon-Gemeindezentrum, Essen, Jörg-D. Ohm und Hans-Joachim Thielke, Fotografien von Detlef Podehl, 2021.

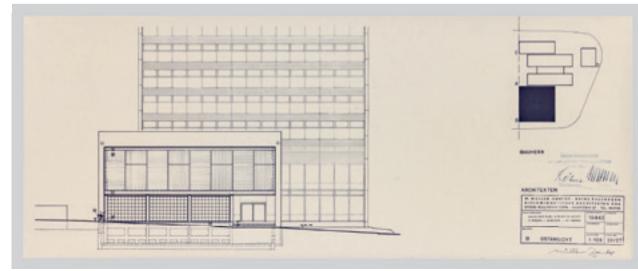
Die Archivalie A stammt aus der Bibliothek des Baukunstarchivs NRW, B und C stammen aus dem Bestand Heinz Kalenborn im Baukunstarchiv NRW. Die Archivalien D-E stammen aus dem Bestand Peter Voigtländer im Baukunstarchiv NRW.

»Mitten in der 7ivilisationslandschaft ist der Ort der Kirche Jesu Christi. Mitten zwischen den Hochhäusern, mitten zwischen den Zechen und Raffinerien, mitten zwischen Autobahnen und Bohrtürmen, mitten zwischen Erholungs-, Sport- und Vergnügungsbetrieben, mitten in Büround Universitätsvierteln.«1 Gerhard Langmaack

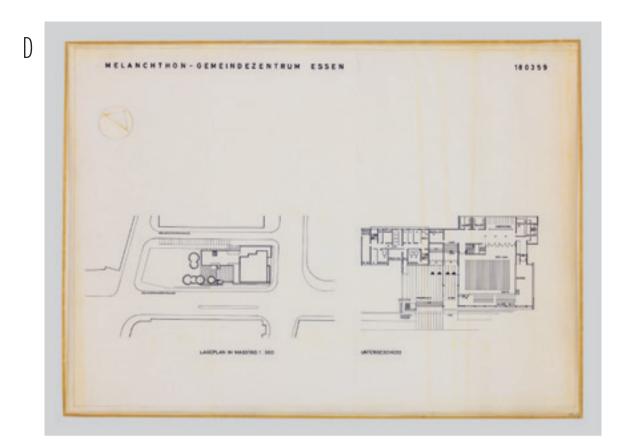


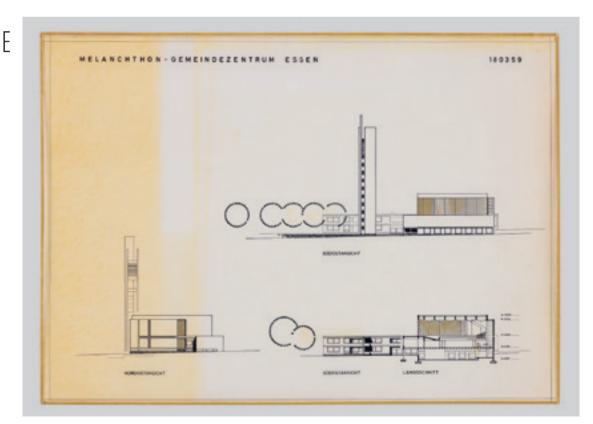
В















1959 veröffentlichten der Kölner Dombaumeister Willy Weyres und der Architekt Otto Bartning das »Handbuch für den Kirchenbau«. Neue Kirchen, schrieben sie, würden künftig zumeist in den Stadtteilen gebaut: »Altstädtische Citygemeinden dagegen kommen meist mit den vorhandenen Kirchen aus, zumal ihr Bevölkerungsanteil oft kleiner geworden ist oder kleiner werden wird. Deshalb wird die Aufgabe, neue Hauptkirchen im Stadtzentrum zu errichten, zukünftig verhältnismäßig selten zu lösen sein. Wohl aber sind immer noch manche älteren Kirchen wiederaufzubauen, instandzusetzen oder neuen Erfordernissen anzupassen. Das ist dann aber meist ein Vorgang, der die Außenerscheinung des Bauwerks kaum wandelt.«2 Auch in Essen stellte sich nach dem Zweiten Weltkrieg die Frage, wie mit den beschädigten Kirchenbauten in der Innenstadt umzugehen sei (#Essay Profane städtebauliche Planung). Während die zentral gelegenen Sakralbauten Münster und Marktkirche wieder instand gesetzt wurden, entschied man sich bei der ebenfalls in der Nähe befindlichen evangelischen Pauluskirche (geweiht 1872) aufgrund der geringen Anzahl der Gemeindemitglieder gegen einen Wiederaufbau. Das zerstörte Kirchenschiff wurde abgetragen, der erhaltene Turm blieb zunächst stehen. Das nähere Umfeld, das vor dem Krieg dicht bebaut gewesen war, erfuhr im Zuge des Wiederaufbaus eine umfassende Veränderung. Es entstand eine zentral gelegene Freifläche, der Gildenplatz (seit 1963 Kennedyplatz) und eine darauf ausgerichtete neue Bebauung, die US-amerikanischen Bildungseinrichtung Amerikahaus (1952) und die neuen mehrgeschossigen Bürobauten Heroldhaus (1955), Gildenhaus (1955) und Allbauhaus (1956). Über diesem neuen Platz erhob sich weiterhin, ein wenig abgerückt, der Kirchturm der ehemaligen Pauluskirche. Im September 1958 wurde der Turm gesprengt; das Grundstück sollte mit einem mindestens achtgeschossigen Gebäude bebaut werden.³ 1959 erfolgte ein beschränkter Architektenwettbewerb mit dem Ziel, einen Verwaltungsbau für die evangelische Kirche zu errichten. In diesem Haus 260

sollten unter anderem der Gesamtverband der evangelischen Kirchengemeinde - Schulreferat, Jugendpfarramt, Jugend- und Synodalbibliothek, Eheberatungsstelle, Diakonisches Werk, Sozialreferat, Hilfswerk sowie Kirchensteueramt – untergebracht werden.⁴ Mehrere Säle für diverse Veranstaltungen waren ebenfalls vorgesehen. Den Wettbewerb für dieses Haus der evangelischen Kirche gewannen die Architekten Heinz Kalenborn und Wolfgang Müller-Zantop, die zuvor schon gemeinsam die evangelische Markuskirche sowie das dazugehörige Gemeindezentrum in Essen-Frohnhausen entworfen hatten (Bauzeit 1958-1960). 1962 wollte das Amt für Wirtschafts- und Verkehrsförderung der Stadt Essen einen ersten Eindruck der künftigen Bebauung vermitteln. In der vom Amt herausgegebenen Publikation »Essen – Soziale Gross-Stadt von morgen« ist eine gezeichnete Perspektive des Gebäudes zu finden, die allerdings nicht von den Architekten selbst stammt. Es ist gut zu erkennen, dass das geplante Hochhaus – wie einst der Kirchturm – seine Umgebung deutlich überragt (Abb. A). Als Erklärung für den Bau in die Höhe wurde vermerkt: »Hierbei [beim Wiederaufbau der Innenstadt] wurden neue Freiräume ausgespart, Straßen verbreitert und Parkplätze geschaffen. Kein Wunder, daß die Grundstücke knapp wurden und sich die gerade in diesem Raum erforderlichen Verwaltungs- und Geschäftsbauten dicht zusammendrängen oder in die Höhe wachsen mußten. Wenn auch viele Organisationen und Unternehmungen in die >Verwaltungsstadt< südlich des Hauptbahnhofs auswichen, so blieben doch manche Bauten an die City gebunden.«⁵ Dazu zählten neben dem Haus der evangelischen Kirche auch der schräg gegenüber liegende Neubau der Industrieund Handelskammer. Die Kirche zeigte sich an dieser Stelle also nicht länger mit einem Sakralbau als Institution des Glaubens; vielmehr präsentierte sie sich, umgeben von weiteren Bürobauten, mit ihrem 45 Meter hohen Bauwerk wie ein Unternehmen mit einer zentralisierten Verwaltung am neu entstandenen Platz mitten in der Großstadt. Kalenborn und Müller-Zantop hatten ein

zwölfgeschossiges Gebäude mit Vorhangfassade und H-förmigem Grundriss umgeben von drei Pavillonbauten entworfen (Abb. B). In diesen Pavillons befanden sich unter anderem Versammlungsräume, die nach der Fertigstellung des Gebäudes 1964 für öffentliche Veranstaltungen genutzt wurden (Abb. C). Im größten Saal, einem fensterlosen Raum mit freier Bestuhlung, der sich im westlich gelegenen Pavillon befand, wurde ein Werk von Ferdinand Spindel installiert, einem der Gruppe ZERO nahestehenden Künstler aus Gelsenkirchen. Spindel versah dafür zwei gegenüberliegende Wände mit konkav gewölbten Betonelementen, die durch eine eigens eingerichtete Beleuchtung betont wurden (#Miniatur Beton und Wiederaufbau; #Miniatur Die Kirche Heilig Blut). Heute wird das Gebäude nicht mehr von der evangelischen Kirche genutzt. Es wurde 2008 unter Denkmalschutz gestellt und 2009 durch Böll Architekten in Zusammenarbeit mit Wolfgang Müller-Zantop und Patrick Bayer saniert und umgebaut. Unter dem Namen Kennedy Tower wird es nun als frei vermieteter Bürobau genutzt. Die Institution Haus der evangelischen Kirche blieb auch nach dem Auszug bestehen und befindet sich jetzt, nur wenige Häuser entfernt, im ehemaligen Gebäude des Finanzamts Essen-Nord.

Im Stadtzentrum war ein Sakralbau aufgegeben und durch ein Bürogebäude ersetzt worden; Angebote für die Gemeinde und eine interessierte Öffentlichkeit machten das Haus dennoch zu einem Treffpunkt (#Essay Stadt mit Gott). Auch bei den Stadtteilkirchen stellte sich die Frage, welche Nutzungen über den Gottesdienst hinaus in einem Bau der Kirche möglich sein sollten. In Essen-Holsterhausen entschied man sich für den Bau des Melanchthon-Gemeindezentrums mit Kirchenraum, Gemeindesaal, Clubraum, Konfirmandenbereich, weiteren Gruppenräumen und Wohnungen. Das Gemeindezentrum hatte einen berühmten Vorgängerbau, die im Krieg zerstörte Stahlkirche von Otto Bartning, welche 1928 auf der Messe »Pressa« in Köln als Beispiel für modernen evangelischen Kirchenbau errichtet worden war (#Essay Architektonische 📶

Bildung). Von vornherein hatte die Idee bestanden, die Stahlkirche nach Ende der Ausstellung abzubauen und einer Gemeinde als Sakralbau zur Verfügung zu stellen. Sie wurde 1931 nach Holsterhausen umgesetzt und als Melanchthon-Kirche in Betrieb genommen. Nachdem der Bau bei einem Bombenangriff 1942 ausgebrannt war, wurden die Trümmer des Stahlgerüsts abgebaut. Der unter der Kirche befindliche Gemeindesaal wurde umgebaut und diente in den Folgejahren als Notkirche. Anfang der 1960er erfolgte schließlich der Beschluss, das Grundstück für ein Gemeindezentrum mit neuem Kirchenbau, Gemeinderäumen und Wohnungen zu nutzen. Den ausgeschriebenen Wettbewerb gewann 1964 der Duisburger Architekt Peter Voigtländer (#Essay »Die schwerste und zugleich höchste Aufgabe«). Im Baukunstarchiv NRW sind dazu Vorentwürfe, Wettbewerbsunterlagen und erste Pläne nach der Auftragsvergabe vorhanden. Da Voigtländer 1965 mit nur 37 Jahren bei einem Autounfall starb, liegen weitere Pläne nicht vor. Wie schon bei der Stahlkirche von Otto Bartning sah auch Voigtländers Entwurf einen Kirchenraum im Obergeschoss und einen Gemeindesaal im Untergeschoss vor.⁶ Diese Idee leitete sich jedoch nicht nur vom Vorgängerbau ab, vielmehr hatte Voigtländer vergleichbare Konzepte, damals noch in Zusammenarbeit mit Heido Stumpf, bereits zum Beispiel bei der evangelischen Kirche Möllen in Voerde angewendet. Aufgrund seiner Entwürfe für Stadthallen und Kirchen hatte er Erfahrung im Umgang mit umfangreichen Raumprogrammen auf begrenzten Grundstücken; bei diesem Projekt nutzte er das Gefälle zwischen Holsterhauser Straße und Melanchthonstraße, um ein mehrgeschossiges Gemeindezentrum in den von Verkehrswegen umfassten Baugrund einzupassen (Abb. D, E). Der Architekt konzipierte ein Bauwerk mit zahlreichen Räumen für die Gemeindearbeit auf drei Ebenen und achtete auch darauf, das Gebäude vor dem Lärm der Straße zu schützen. So notierte er im Erläuterungsbericht: »Der die Gemeinde versammelnde Vorplatz ist in einen umschlossenen, gegenüber dem Verkehrsknotenpunkt abgeschirmten

und durch einige Stufen erhöhten Bezirk gerückt, womit er auch der Sammlung der Gemeinde dient.«⁷ Bei der Gestaltung der Fassade experimentierte Voigtländer mit verschiedenen Mustern und Formen. Das Melanchthon-Gemeindezentrum wurde schließlich 1970-1972 nach Plänen der Architekten Jörg-D. Ohm und Hans-Joachim Thielke gebaut. In den Grundzügen ist Voigtländers Entwurf im fertigen Bau noch erkennbar. Auch die Idee einer Fassadengestaltung mit geometrischem Muster wurde beibehalten – so war es der Künstler Otto Herbert Hajek, der dem 1972 eröffneten Gemeindezentrum die markante Farbgebung des Glockenträgers in Rot, Gelb und Blau verlieh und den durch Mauern geschützten Platz vor dem Kirchsaal mit dem Kunstwerk »Begegnen« gestaltete (#Miniatur Die Kirche Heilig Blut). Zur Wirkung des Gebäudes, das an einer verkehrsreichen Straßenkreuzung im dicht bebauten Stadtteil zwischen Schulen, Klinikum und Einzelhandelsgeschäften liegt, erklärte die Gemeinde: »Das Gebäude besteht aus Baukörpern unterschiedlicher Höhe und prägt durch seinen eigenwilligen, geometrisch funktionalen Stil den Holsterhauser Platz. Es hebt sich dadurch von der Wohnbebauung der Umgebung ab – wie eine Insel.«8

Anmerkungen

- 1 Gerhard Langmaack, Die Situation des Kirchenbauers in der modernen Zivilisationslandschaft, in: Arbeitsausschuß des Evangelischen Kirchbautages/Rudolf Hellwag (Hg.), Kirchenbau in der Zivilisationslandschaft, Hamburg 1965, S. 49-72, S. 55.
- 2 Willy Wevres/Otto Bartning, Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau, München 1959, S. 441.
- 3 Sigrid Auberg-Watzlawik, Architektur und Städtebau 1960 bis 1972 in Essen, Essen 2006, S. 116.
- 4 Ebd., S. 117.
- 5 Justus Buekschmitt, Essen Soziale Gross-Stadt von morgen, hg. vom Amt für

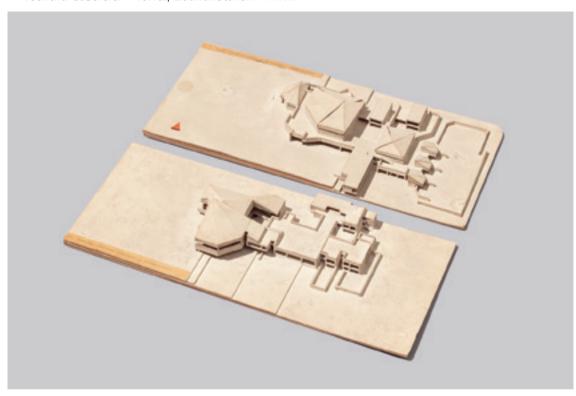
- Wirtschafts- und Verkehrsförderung der Stadt Essen, Hamburg 1962, S. 45.
- Auberg-Watzlawik, Architektur und Städtebau 1960 bis 1972, S. 242.
- Erläuterungsbericht Melanchthon-Gemeindezentrum Essen, Bestand Peter Voigtländer, Baukunstarchiv NRW.
- Evangelische Erlösergemeinde Holsterhausen/ Rudolf Diersch (Hg.), Melanchthon Gemeinde-Zentrum, Essen 2014, abrufbar unter: https:// www.erloeser-holsterhausen.de/assets/ downloads/58de4754/flyer-mgz_essen_ holsterhausen_web.pdf (9.3.2021).

STADT MIT GOTT DORTMUNDSCHARNHORST UND SEIN ÖKUMENISCHES ZENTRUM ANNA KLOKE



Lageplan und Ansichten Zentrum Dortmund Scharnhorst. Bestand Ulrich Gastreich und Mechtild Gastreich-Moritz, Baukunstarchiv NRW.

Architekturmodelle. Bestand Ulrich Gastreich und Mechtild Gastreich-Moritz, Baukunstarchiv NRW.



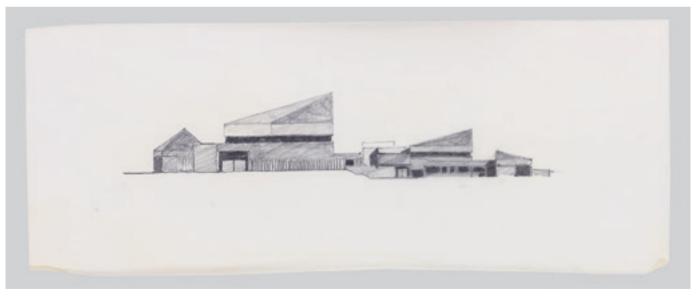
2



Beschilderung ökumenisches Gemeindezentrum. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.

Ökumenisches Gemeindezentrum. Fotografie, ca. 1975,
Bestand Ulrich Gastreich und Mechtild Gastreich-Moritz,
Baukunstarchiv NRW.





Ansichtszeichnungen Vorentwurf. Bestand Ulrich Gastreich und Mechtild Gastreich-Moritz, Baukunstarchiv NRW.



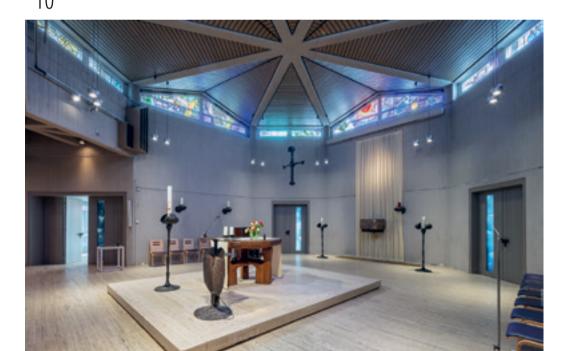




Foyer des Schalom-Zentrums der evangelischen Friedenskirchengemeinde. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.

Foyer der katholischen Franziskusgemeinde. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.

Vorplatz des ökumenischen Gemeindezentrums mit Eingang zum Schalom-Zentrum der evangelischen Friedenskirchengemeinde im Hintergrund. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.



Apsis des katholischen Sakralraums. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.

Katholischer Sakralraum. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.



Evangelischer Sakralraum. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.

In einem der größten Siedlungsbauprojekte Nordrhein-Westfalens schuf das gemeinnützige Wohnungsbauunternehmen »Neue Heimat« von 1965 bis 1972 im Dortmunder Nord-Osten umgeben von Zechenanlagen mehr als 5.000 Wohnungen (Abb. 4), von denen über 90 Prozent als sozialer Wohnungsbau gefördert wurden. 1972 lebten in der Großsiedlung Scharnhorst-Ost rund 17.000 Menschen. Schätzungsweise 85 Prozent von ihnen bezogen Wohngeld. Die Siedlung sollte nicht nur dringend benötigten Wohnraum bieten, sondern auch eine Versorgungsfunktion für Gesamt-Scharnhorst² mit seinen 45.000 Bewohnerinnen und Bewohnern übernehmen. Nach den Maßstäben des funktionalen Städtebaus wollte man eine gegliederte und aufgelockerte Siedlung mit einem Zentrumsbereich schaffen, der neben Einkaufsmöglichkeiten, einer Gesamtschule und einem Hallenbad auch ein Kirchenzentrum umfassen sollte. 1967 lobten die Stadt Dortmund und die »Neue Heimat« ein Gutachterverfahren für das »Zentrum Dortmund Scharnhorst« (Abb. 1) aus, das 1968 die Werkgemeinschaft der Dortmunder Architekten Ulrich Gastreich, Mechtild Gastreich-Moritz und Richard Riepe gewann (#Miniatur Gemeindezentrum Dortmund-Scharnhorst), die im selben Jahr auch den Auftrag zum Bau zweier Notkirchen und später zum Bau eines ökumenischen Gemeindezentrums erhielt (#Essay »Die schwerste und zugleich höchste Aufgabe«). Zwar war gerade das Kirchenzentrum von Beginn an fester Bestandteil der Siedlungsplanungen,³ jedoch konnte wegen schwieriger Vertragsverhandlungen erst 1972 mit dessen Errichtung begonnen werden.

»Es ist die Aufgabe der Kirche, der Stadt heilend

zu dienen.«¹ Harvey Cox

Kurz vor Baubeginn erschien das Buch »Wer mitmacht, erlebt Gemeinde. Modell Dortmund-Scharnhorst. Eine Zwischenbilanz«, herausgegeben von vier jungen Franziskanerbrüdern, die bereits 1968 auf die Großbaustelle in Scharnhorst zogen, um dort eine Kirchengemeinde zu gründen. Gleich zu Beginn des Buches zitierten die Autoren den amerikanischen Theologen Harvey Cox mit seiner Forderung, dass Kirche »der Stadt heilend zu dienen«4 habe. Cox vertrat in seinem vielbeachteten Werk »Stadt ohne Gott« von 1965 die These, dass in einer säkularisierten und urbanisierten Welt angesichts sozialer Spaltungen die Diakonie Schwerpunkt kirchlichen Handelns sein solle. Daher müsse die Kirche, so die Schlussfolgerung der Brüder, sich »immer neu Gedanken machen, wie das geschehen kann«.⁵ Als Franziskaner der Seelsorge verpflichtet, planten sie eine »vita communis im bewußten Spannungsfeld zwischen Ordensleben und voller Teilnahme an den Lebensformen der modernen Welt.«6 Auch die evangelische Seite sah die Entwicklung einer Gemeinde in der Trabantenstadt als »Experiment«7 und wollte die Kirche für den strukturschwachen Stadtteil Scharnhorst als »Treffpunkt-Zentrum« gestalten. Man hob die »heilende Funktion«8 der Gemeindearbeit für die Siedlung hervor, die, so wurde es in einem 1970 veröffentlichten »Schalom-Papier«9 festgelegt, konsumkritisch, demokratisch gestaltet und vor allem Hilfe zur Selbsthilfe sein sollte. Die Auswirkungen dieses »Experiments«, eine Kraftanstrengung gelebter Ökumene, sind bis heute wahrnehmbar – nicht nur in der inneren, sondern auch in der gebauten Struktur des Gemeindezentrums.

Als die Franziskaner 1968 eine Wohnung in der Siedlung bezogen, lebten dort bereits 3.000 Menschen, jedoch ohne die Infrastruktur des noch in Planung befindlichen Zentrumsbereichs. Neben Kirchenräumen mangelte es an Kindergärten, Spielplätzen, Ärzten, Schulraum, Einzelhandel, Freizeiteinrichtungen sowie einer guten Anbindung an den öffentlichen Personennahverkehr. Schnell erkannten die Brüder Anonymität und Isolation als das Hauptproblem der Siedlung und beauftragten das Wuppertaler »Institut für Kommunikationsforschung« (IFK) mit einer Situationsanalyse, um »ein Modell kirchlicher Arbeit im Strukturbereich GroßstadtSatellitensiedlung«10 zu erstellen. Eine (nicht repräsentative) Be- 287 fragung des IFK unter 300 der dort lebenden Katholiken ergab, dass zwar 75 Prozent durch den Umzug nach Scharnhorst ihre Wohnverhältnisse verbessert hätten, jedoch nur 26 Prozent »normale Kontakte«11 vor Ort pflegten.Die Siedlung wurde als »reine Zwecksiedlung«12 gesehen. Von einem Geistlichen erwarteten 73 Prozent der Befragten Kontaktbesuche, Seelsorge und Lebenshilfe, jedoch nur 33 Prozent einen Gottesdienst. Dementsprechend entwickelten beide Gemeinden das »Modell Scharnhorst« als Sozialfürsorge für den Stadtteil: Gemeinsam setzten sie sich öffentlich für eine Verbesserung der Infrastruktur ein, boten soziale Dienste, informierten über Angebote und Entwicklungen im Stadtteil, initiierten Freizeitangebote für Familien, organisierten Stadtteilfeste und nahmen so »eine Art Stellvertreterrolle für die Kommune«¹³ ein.

Mit der Zeit wuchsen nicht nur die beiden Gemeinden, sondern auch der Druck, den geplanten Neubau des ökumenischen Kirchenzentrums zu realisieren. Gestärkt von der kirchenreformerischen Umbruchsstimmung der späten 1960er Jahre planten die Gemeinden mit dem Dortmunder Architektenteam das Zentrum als offenen, betont niederschwelligen Treffpunkt im Stadtteil. Die gelebte Ökumene sollte auch Ausdruck in der gebauten Form finden. In einer ersten Planungsphase sah man daher ein gemeinsam genutztes Haus vor – einschließlich des Sakralraums. In der zweiten Phase konzipierte man zwei Kirchbauten mit einem verbindenden Gemeinschaftsbau für die Gemeindearbeit, wie man ihn auch auf dem Gutachterplan der Werkgemeinschaft findet (Abb. 1). Realisiert wurden schließlich zwei Gemeindezentren, die zwar gestalterisch eine Einheit bilden und über einen gemeinsamen Vorplatz miteinander verbunden, baulich jedoch strikt getrennt sind. Auch die Kindergärten sind konfessionell aufgeteilt und stehen als Solitäre, wie auch das katholische Pfarrhaus, abgerückt vom eigentlichen Zentrum. Diese Zweiteilung lässt sich anhand eines bauzeitlichen Fotos aus dem Baukunstarchiv NRW (Abb. 4) nachvollziehen.

Rechts der im Zentrum des Bildes gelegenen Treppe befindet sich das katholische Zentrum mit dem überhöhten Sakralraum, dem dreigeschossigen Pfarrhaus und dem davor befindlichen Kindergartenbau. Links der Treppe sieht man das evangelische Zentrum mit ebenfalls vorgelagertem Kindergarten.

1969 legte die Stadt Dortmund eine Gestaltungssatzung für Scharnhorst auf, die den engen Rahmen für den Entwurf des Kirchenzentrums aufzeigt: So waren ursprünglich ausschließlich Flachdächer mit 0−3° Gefälle und bekiester Dachhaut sowie Außenwände aus Kratzputz (mittelgroßes Korn) oder aus großformatigen Montageplatten in Waschbeton oder Betonwerkstein zulässig. Zudem mussten Dachgesimse, Gesimsbänder, Sockel, Loggien- und Balkonbrüstungen in Betonwerkstein oder Waschbeton hergestellt werden. Man legte »Wert auf die Feststellung, dass das Einkaufszentrum einschließlich Sparkasse, die Kirchenzentren und die Gesamtschule stets als eine >Gestaltungseinheit angesehen wurden.«14 Daher müsse sich jeder (Neu-)Bau auf die Nachbarschaft beziehen. Der Standort des Gemeindezentrums wurde hierbei mit seiner Erschließungsfunktion für die benachbarten Gemeinschaftseinrichtungen als »besonders bedeutsam«15 hervorgehoben. Auch die 1970 geschlossenen Verträge der »Neuen Heimat« und der Stadt Dortmund mit Vertretern der jeweiligen Konfessionen weisen auf diese Besonderheit hin: So wurden beide Gemeinden vertraglich verpflichtet »auf eine Einfriedung ihres Geländes zu verzichten und ihre Flächen der Scharnhorster Bevölkerung gegenüber zu öffnen.« Man habe »wegen der Größe und Bedeutung des Projektes [...] besondere Anstrengungen gemacht, Grundsätze für eine einheitliche Gestaltung des Gesamtprojektes zu entwickeln«, dem sich gerade die kirchlichen Gebäude im Zentralbereich unterzuordnen hätten. Die Gemeinden sollten daher ihre Architekten anweisen, »sich an die allgemeinen Richtlinien der Gestaltung [...] zu halten und die kirchlichen Gebäude im Zentralbereich so zu gestalten, dass sie sich dem Gesamtrahmen des Zentrums einfügen«.16

Neben der Tatsache, dass die Gewinner des Gutachterverfahrens des 285 »Neuen Scharnhorster Zentrums« auch mit dem Bau des Kirchenareals beauftragt wurden, waren die Gemeinden vor allem dieser Vorgabe gegenüber offen; schließlich war es ihr eigenes Anliegen, sich dem Stadtteil zu öffnen. Man vermied den Kanon traditioneller Kirchbauformen und Materialien und sah sich einem »Gesetz der Wahrhaftigkeit und des Verzichts auf großen Aufwand«¹⁷ verpflichtet (#Miniatur Beton und Wiederaufbau). Dadurch gab man jedoch auch eine eindeutige Lesbarkeit preis, beispielsweise durch die Anzeigefunktion eines Kirchturms. So finden Besucher und Besucherinnen auch heute noch das Kirchenzentrum in der Siedlung nicht durch einen »Blick nach oben«, sondern folgen analogen oder digitalen Wegweisern. Durch die zunächst gleichwertig erscheinenden Kunstschieferfassaden, rhythmisiert durch weißgerahmte Fenstereinschnitte, bedarf es der großformatig angelegten Beschilderung (Abb. 3), um das Kirchenzentrum als solches auszumachen. Lediglich die Dachaufbauten und Festglaselemente der Franziskusgemeinde stechen auf den ersten Blick hervor (#Foto-Essay). Der Platz ist zu drei Seiten von den mehrgliedrigen und ineinander verschachtelten Flachbauten des Kirchenzentrums eingefasst. Ein Fußgängerweg führt über den Platz zum neuen Zentrum Dortmund Scharnhorst (Abb. 6). Diese vertraglich festgelegte Aufnahme des Wegnetzes führt zu einer Belebung des Vorplatzes und hilft zugleich der Integration des Kirchenzentrums in das Gefüge des Stadtteils. Zwei gleichwertige, an gegenüberliegenden Seiten des Platzes angeordnete Eingänge (Abb. 6, 7), ausgeführt als einfache Glastüranlagen, leiten in die jeweiligen Gemeindezentren. In beiden Fällen gelangt man in Eingangsbereiche (Abb. 8, 9), die nicht nur eine Verteilerfunktion haben, sondern auch ungezwungene Treffs ermöglichen sollen. Wären nicht nachträglich Buntglasfenster und andere architektursemantische Hinweise eingebracht worden, könnte man an dieser Stelle nicht zwischen dem Zugang zu gottesdienstlich und zu anderweitig genutzten Versammlungsräumen unterscheiden

786 – eine ursprünglich sicherlich bewusste Inszenierung des Gemeindekonzepts. Für einen Kirchenbau der späten 1960er und frühen 1970er Jahre typisch strebte man flexible und multifunktionale Räume an, so dass eine Öffnung des katholischen Messraums zu einem angrenzenden Saal möglich ist (Abb. 11). Der evangelische Sakralraum (Abb. 12) setzt sich aus drei einzelnen Räumen zusammen, die sich verbinden lassen. Dem Wunsch nach Flexibilität und Mobilität entsprechend, verfügen beide Sakralräume neben einer losen Bestuhlung über einen mobilen Altar beziehungsweise Abendmahlstisch. Jedoch ist im Falle der Franziskus-Gemeinde der Altarraum durch die Ausbildung einer Apsis (Abb. 10), die sich im Bereich des Daches durch einen oktogonalen Dachaufbau abhebt, klar definiert. Der größenvariable Kirchenraum der Schalom-Gemeinde ist - im Sinne eines evangelischen Versammlungsraumes - dagegen weitgehend ungerichtet und insgesamt schmuckloser. Er verfügt im Gegensatz zum katholischen Gotteshaus über keine Buntglasfenster¹⁸ und keine räumlichen Erhöhungen. Zwar ist Scharnhorst als »frühestes Beispiel eines ökumenischen Zentrums in Westfalen«19 bewusst als Einheit gestaltet, jedoch offenbaren sich vor allem im Innern zwei ungleiche Zwillinge. Die Franziskaner wünschten sich für ihren Kirchenraum »einen festlichen aber nicht pompösen oder ausschließlich sakralen Charakter«²⁰, der vor allem durch die Ausbildung der Apsis, das einfallende Licht der Buntglasfenster, die schalungssichtige Beton-Kassettendecke und durch wenige ausgewählte Ausstattungselemente wie ein frei im Altarraum hängendes Kreuz bestimmt wird. Der evangelische Gottesdienstraum hingegen besticht hauptsächlich durch die hier in Holz ausgeführte Kassettendecke. Lediglich das noch aus der Notkirche stammende schlichte Holzkreuz an der Wand sowie ein schmaler Abendmahlstisch lassen auf eine gottesdienstliche Nutzung schließen. Vor allem die unverkleidet belassenen Röhrenheizkörper vor den bodentiefen Fensterelementen fallen ins Auge. Im evangelischen Gottesdienstraum des Schalom-Gemeindezentrums finden

Schlagworte des Evangelischen Kirchbautages von 1969 in Darm- 787 stadt wie Welthaftigkeit statt Weltentrücktheit, Profanität statt Sakralität, Dienst statt Repräsentation deutlichen Widerhall.

Ausdruck dieser Dualität sind auch die zwei Architekturmodelle aus Finnpappe (Abb. 2), die zum Nachlass des Architektenpaares Gastreich/Gastreich-Moritz im Baukunstarchiv NRW zählen (#Essay Das Baukunstarchiv NRW). Auf gleichformatigen Bodenplatten wurden jeweils ein Modell für das katholische und ein Modell für das evangelische Gemeindezentrum gebaut, die sich miteinander verbinden lassen. Anhand dieser Modelle lässt sich auch erkennen, dass die Werkgemeinschaft zunächst eine weitaus stärkere Akzentuierung der Sakralräume im Dachbereich durch zeltförmige Aufbauten vorgesehen hatte, die aus dem Rahmen der Gestaltungssatzung ausscheren. Auch eine Ansichtszeichnung auf Transparentpapier aus dem Nachlass von Mechtild Gastreich-Moritz und Ulrich Gastreich, angelegt mit grauen Schattierungen, illustriert diese Entwurfsidee (Abb. 5). Bereits auf dem Gutachterplan der Werkgemeinschaft für das gesamte »Zentrum Dortmund Scharnhorst« (Abb. 1) sieht man, dass die Architekten für die Sakralräume zunächst markantere Dacherhöhungen planten. In der hier dargestellten Höhe hätten sie jedoch den angestrebten Einklang beziehungsweise die Gleichförmigkeit von Gemeindezentrum und Siedlung verhindert.

Ein Gemeindezentrum (Abb. 4) mit der (weitgehend) gleichen Fassade, denselben einfachen Fenstern und Türen entsprechend des eigenen Wohnblocks schafft Verbundenheit.

In einer Zeit, in der vor allem Kulturbauten und längst nicht mehr Kirchen als symbolische Repräsentanten der Stadt dienen, ist das ökumenische Gemeindezentrum in Scharnhorst bewusst alltagsnah gestaltet, um Teil der Stadt zu werden (#Foto-Essay). Als sozialer Treffpunkt für die Bewohnerinnen und Bewohner der Siedlung konzipiert, wirkt es wie ein Gestalt gewordenes Raumprogramm. Bewusst auf Repräsentation und konnotierte Kirchbauschemata

verzichtend, ist das ökumenische Gemeindezentrum Scharnhorst damit gebauter Ausdruck des Reformwillens in Kirche und Gesellschaft der 1960er und 1970er Jahre.

Anmerkungen

- Harvey Cox, Stadt ohne Gott? (The Secular City. Secularization and Urbanisation in Theological Perspective, 1965), 4. Aufl., Stuttgart/Berlin 1968, S. 149.
- 2 Dortmund-Scharnhorst entstand 1918 im Zuge von Eingemeindungen. Die Zeche Scharnhorst, die dem Stadtteil ihren Namen gab, war von 1871 bis 1975 in Betrieb. Ab 1889 wurden in der Umgebung der Zeche mehrere Siedlungen errichtet. 1939 lebten 5.678 Menschen in Scharnhorst. Ab 1954 wurde mit Mitteln des Marshall-Plans die MSA-Siedlung mit 800 Eigenheimen und 521 Mietwohnungen gebaut, worauf die Einwohnerzahl auf über 11.000 anstieg. 1965 begann auf dem Gelände östlich der Flughafenstraße der Bau der Großsiedlung Scharnhorst-Ost für weitere 17.000 Menschen. Vgl. Stefan Mühlhofer/Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), Dortmunder Passagen. Ein Stadtführer, Berlin 2019, S. 210.
- 3 Die Bauakten zur Siedlung Scharnhorst-Ost wurden vom Bauaktenarchiv an das Stadtarchiv Dortmund übergeben. Ein Teil der Akten konnte bereits gesichtet und verzeichnet werden. Aus diesem Konvolut stammt der älteste Nachweis, dass auch die Errichtung einer evangelischen und einer katholischen Kirche Teil der Planungen der Großwohnsiedlung Scharnhorst-Ost waren (Akte 123/01 Lfd. Nr. 126). Es handelt sich hierbei um einen Brief des Liegenschaftsamtes Dortmund an die katholische Kirchengemeinde Dortmund-Kurl vom 4.12.1962. In dem Schreiben bietet die Stadt der Gemeinde einen Grundstückstausch an, damit sie einen Bauplatz für einen Kirchenbau in Scharnhorst-Ost erhält. Darüber hinaus findet sich auf dem Dokument der handschriftliche Vermerk: »In dem Baugebiet ist eine kath. u. evangel. Kirche vorgesehen.« Stadtarchiv Dortmund, Akte 123/01 Lfd. Nr. 126.
- 4 Cox, Stadt ohne Gott?, S. 149.
- 5 Petrus Görges/Reinhard Kellerhoff/Clemens Weber/Werenfried Wessel (Hg.), Wer mitmacht, erlebt Gemeinde. Modell Dortmund-Scharnhorst. Eine Zwischenbilanz, Limburg 1972, S. 11.
- 6 Ebd.

- 7 Hans-Albrecht Pflästerer, Gemeinde hat heilende Strukturen. Das Experiment Neuscharnhorst, in: Unsere Kirche. Wochenzeitung der Evangelischen Kirche von Westfalen und der Lippischen Landeskirche (1971), H. 17, S.6-7, S.6.
- 8 Ebd.
- 9 »Schalom als Programm«: 1970 entwickelte die Gemeinde ein »Schalom-Papier«, das sie in einer Sondernummer des Pfarrblattes »tpz. Termine Pläne Zwischenrufe« zu Weihnachten veröffentlichte.
- 10 Ebd., S. 29.
- 11 Görges/Kellerhoff/Weber/Wessel, Wer mitmacht, erlebt Gemeinde, S. 29.
- 12 Ulrich Paus, Frage in Scharnhorst: Warum kein Wochenmarkt?, in: Westfälische Rundschau, 22.10.1969, o. S.
- 13 Sylvie Le Grand, Kirchenalltag in Ost und West: die Gemeinden, in: Claudia Lepp/Kurt Nowak (Hg.), Evangelische Kirche im geteilten Deutschland (1945–1989/90), Göttingen 2001, S.228–254, S.236.
- 14 Besprechung über die Gestaltung des Zentrums Do-Scharnhorst am 18.11.1969 beim Stadtplanungsamt in Dortmund mit angefügter »Satzung der Stadt Dortmund über besondere Anforderungen an die äußere Gestaltung baulicher Anlagen, die bauliche Gestaltung der Stellplätze für Kraftfahrzeuge und der unbebauten Flächen der bebauten Grundstücke sowie über die Notwendigkeit, Art, Gestaltung und Höhe von Einfriedungen im Ortsteil Scharnhorst«, 2.12.1969, Stadtarchiv Dortmund, Akte 123/O1 Lfd. Nr. 126.

- 15 Ebd.
- 16 Die Zitate stammen aus dem Vertrag zwischen den Vertretern der »Neue Heimat«, der Stadt Dortmund und der Katholischen Kirchengemeinde St. Immaculata vom 3.8.1970. Sie sind in weiten Teilen wortgleich mit dem Vertrag zwischen den Vertretern der »Neue Heimat«, der Stadt Dortmund und der Evangelischen Kirchengemeinde Dortmund-Derne. Stadtarchiv Dortmund, Akte 123/01 Lfd. Nr. 126. Siehe hierzu auch: #Miniatur Gemeindezentrum Dortmund-Scharnhorst.
- 17 Görges/Kellerhoff/Weber/Wessel, Wer mitmacht, erlebt Gemeinde, S. 87.
- 18 Lediglich ein kürzlich eingerichteter Kapellenraum verfügt im Schalom-Gemeindezentrum über Buntglasfenster.
- 19 Eva Dietrich, Von Tradition bis Moderne.
 Zwischen Notkirche und Betonskulptur:
 Dortmunder Kirchenbau nach 1945, in: Stadt
 Dortmund/Stadtplanungs- und Bauordnungsamt/Denkmalbehörde (Hg.), Modern(e):
 Umbrüche in Kunst und Architektur, S. 78–83,
 S. 83.
- 20 Görges/Kellerhoff/Weber/Wessel, Wer mitmacht, erlebt Gemeinde, S. 87.

VON SCHARNHORST NACH ASSISI DAS ÖKUMENISCHE GEMEINDEZENTRUM DORTMUND-SCHARNHORST ANNA KLOKE

Lageplan, Tusche und Filzstift auf Transparent, 76,3 × 90,5 cm, Vorentwurf ökumenisches Gemeindezentrum, ohne Datum.

Ansicht, Bleistift auf Transparent, 67,2 × 115,8 cm, Vorentwurf ökumenisches Gemeindezentrum, ohne Datum.

Fotografie, 17,6 × 33,8 cm, Gaststätte »Am Brunnen«, ohne Datum.

Fotografie, 12,8 × 18,8 cm, Fassade des ökumenischen Gemeindezentrums vor Fassaden der Siedlung, ohne Datum.

Ansicht, Tusche auf Transparent, 72,0 × 72,0 cm, Entwurf Gutachterverfahren Dortmund-Scharnhorst, 1967/68.

Datum.

Fotografie, 25,2 × 38,8 cm, Gaststätte »Am Brunnen«, ohne Datum.

Fotografie, 17,6 × 23,8, Gottesdienst

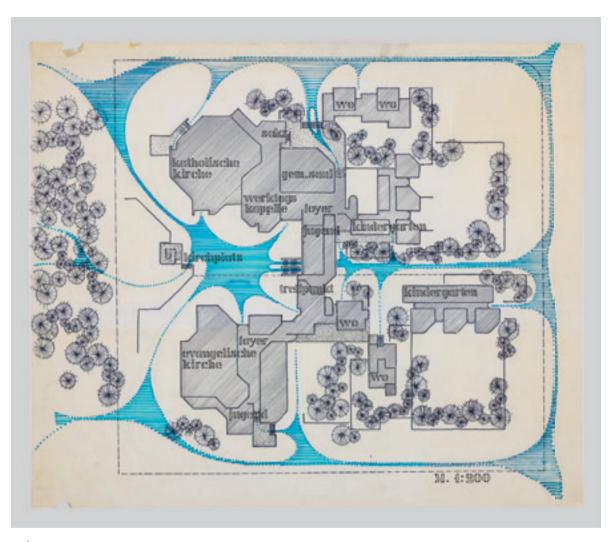
der Franziskus-Gemeinde, ohne

Ökumenisches Gemeindezentrum, Fotografien von Detlef Podehl, 2021.

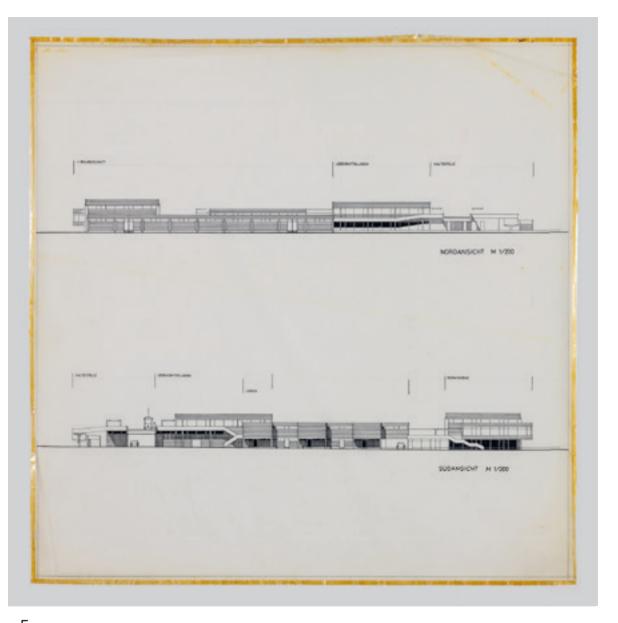
Alle Archivalien zeigen das ökumenische Gemeindezentrum in Dortmund-Scharnhorst und stammen aus dem Bestand Ulrich Gastreich und Mechtild Gastreich-Moritz im Baukunstarchiv NRW.

»Doch gerade hier gilt das Gesetz der Wahrhaftigkeit und des Verzichts auf großen Aufwand.«¹ Franziskanerbrüder in Dortmund-Scharnhorst



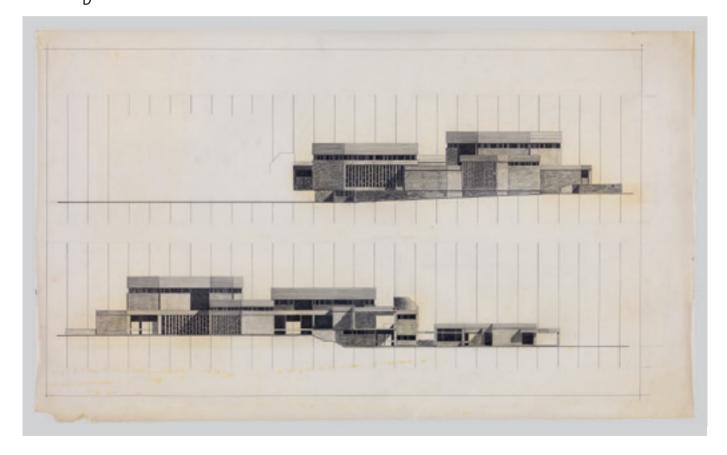


A



E

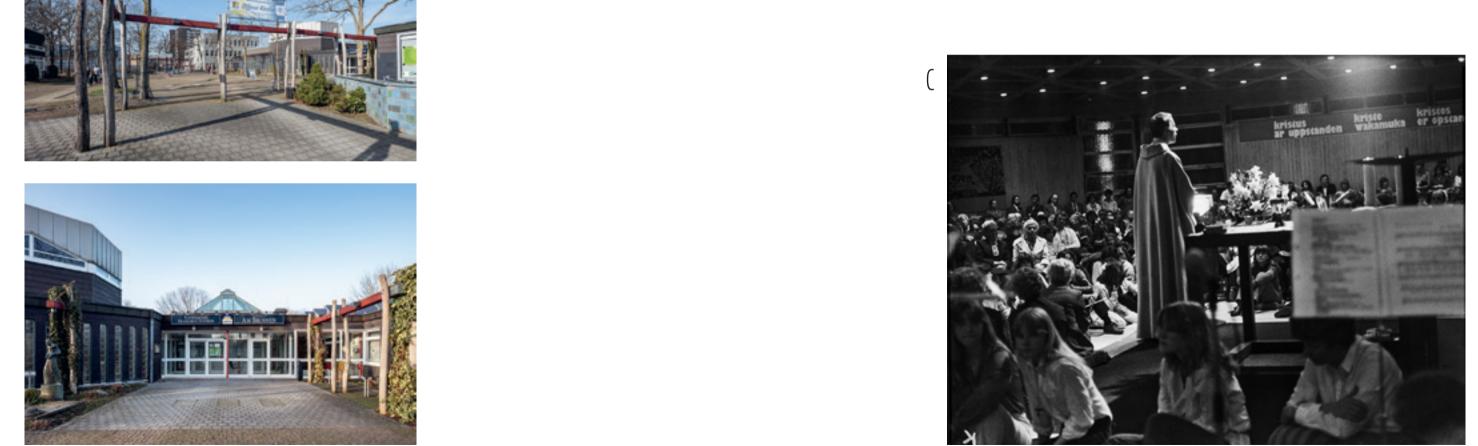
D

















H



Н

Das Werkverzeichnis als Teil des Nachlasses von Mechtild Gastreich-Moritz (1924-1998) und Ulrich Gastreich (1922-1997) im Baukunstarchiv NRW dokumentiert (#Essav Das Baukunstarchiv NRW; #Essay »Die schwerste und zugleich höchste Aufgabe«), dass das Dortmunder Architektenpaar bereits im Studium an der Technischen Hochschule München (1946-1951) erfolgreich im Team tätig war, als es 1951 gemeinsam den Studentenwettbewerb zum Bau eines Wohnheimes des AStA Bonn gewann. Im Laufe ihrer Berufsjahre entwickelten beide eine Architektursprache, die sich einmal recht formalistisch aus dem Spiel geometrischer Formen entwickelt und ein anderes Mal stark funktionalistisch vom Nutzer ausgehend gedacht ist. So leitet sich der Grundriss des Naturkundemuseums Dortmund (Planungszeit 1955-1975, Bauzeit 1978-1980) von den kristallinen Strukturen der im Museum ausgestellten Mineralien ab.² Dem entgegengesetzt ist das ökumenische Gemeindezentrum Scharnhorst (Planungszeit 1968-1971, Bauzeit 1971-1974) der evangelischen Friedenskirchengemeinde und der katholischen Franziskus-Gemeinde,³ das sie gemeinsam mit Richard Riepe planten, vielmehr ein Gestalt gewordenes Raumprogramm: Der Lageplan des Zentrums im Maßstab 1:200 (Abb. A) zeigt den Bau als eine Addition von Räumen verschiedenster, nach Funktion gestalteter und ineinander verschachtelter Grundrissformate, die im Halbkreis um eine Platzanlage angeordnet sind (#Essay Profane städtebauliche Planung). In der Mitte des Plans steht das Wort »Treffpunkt«, letztlich das Leitmotiv des Baus. Beide Konfessionen wollten für die über 17.000 zugezogenen Menschen der ab 1965 mehrheitlich als sozialer Wohnungsbau errichteten Großsiedlung Scharnhorst-Ost einen Ort der Begegnung und des Austausches schaffen. Sie erkannten die sozialen Nöte, die auch auf einen Mangel an gewachsener Infrastruktur in der Siedlung zurückzuführen waren, und stellten sich gemeinsam in den Dienst der Bewohner (#Essay Stadt mit Gott). »Menschen aus der ganzen Bundesrepublik mit vielfachen Sorgen und Hoffnungen sind plötzlich 301

Nachbarn geworden. [...] Franziskus von Assisi, dessen Name und Auftrag sich unsere junge Vorstadtgemeinde verpflichtet weiß, war zu allen Menschen unterwegs [...]. Sein Zeugnis für Jesus Christus möchte die Franziskus-Gemeinde in neuen Formen verwirklichen«4, so die Verlautbarung in der Urkunde zur Grundsteinlegung des katholischen Teils des Gemeindezentrums.

Diese »neuen Formen«, nutzerorientiert, bewusst auf repräsentative Gesten und ein traditionelles Kirchenarchitekturvokabular verzichtend (#Miniatur Beton und Wiederaufbau), zeigt der Plan im Grundriss. Die blau angelegte Schraffierung markiert das Wegenetz, das sich als verbindendes Element über das mit begrünten Höfen campusartig angelegte Areal erstreckt. Wie dem Plan zu entnehmen, handelt es sich hierbei um eine frühe Entwurfsphase, in der das ökumenische Zentrum zwar schon räumlich nach Konfessionen getrennt, jedoch baulich noch miteinander verbunden war. Stand am Anfang des Planungsprozesses ein gemeinsam genutztes Zentrum, inklusive der Sakralräume, so wurden schließlich zwar kooperierende, jedoch baulich voneinander getrennte Zentren an einem gemeinsam genutzten Vorplatz realisiert. Heute läuft ein offener Fußgängerweg vom Vorplatz an den Kindergärten vorbei in Richtung Einkaufsstraße. Der äußeren Zweiteilung zum Trotz, wurde das 1-2-geschossige Zentrum mit zumeist flachen Dächern und Kunstschieferfassaden einem ökumenischen Gedanken entsprechend bewusst einheitlich gestaltet. Nicht nur das Zentrum, sondern die gesamte, von der Wohnungsbaugesellschaft »Neue Heimat« als Antwort auf die herrschende Wohnungsnot gebaute Großsiedlung sollte »wegen der Größe und Bedeutung des Projektes«⁵ als Gestaltungseinheit wahrgenommen werden. Eine optische Verwischung der Fassaden des Gemeindezentrums mit der umliegenden Siedlungsbebauung verdeutlicht ein bauzeitliches Archivfoto (Abb. B). Lediglich der oktogonale Aufbau über dem Altarraum der katholischen Kirche sticht auf dem Bild hervor. 502 Diese Demonstration von Bürgernähe und fast schon demütiger

Einfachheit lässt sich auch im Miteinander eines Gottesdienstes der Franziskus-Gemeinde, dokumentiert auf einer weiteren Aufnahme des Nachlasses (Abb. C), nachvollziehen. Der Priester steht im Zentrum der Gemeinde, die nicht in Bänken aufgereiht ihm gegenüber Platz nimmt, sondern teils auf Stühlen sitzend, teils auf dem Boden hockend um ihn herum versammelt ist. Der Altar mit einer einfachen Unterkonstruktion aus Kanthölzern ist zu diesem Zweck von allen Seiten gleich gestaltet⁶. Auf den schalungsrauhen Wänden verkünden Schriftzüge in verschiedenen Sprachen die Botschaft »Christus ist auferstanden«. Die zeittypische Schriftart in Kombination mit dem Längsformat eines Banners erinnert an politische Kundgebungen der 1960er und 1970er Jahre und weist auf den Reformwillen der Zeit hin, in dessen Geist auch das Kirchenzentrum für die politisch aktiven Gemeinden beider Konfessionen gestaltet wurde, die sich an Friedensmärschen beteiligten und sich für eine medizinische Versorgung im Stadtteil einsetzten. Es galt, herrschenden Vorbehalten⁷ gegenüber der Institution Kirche mit einem neuen Formenvokabular entgegenzutreten. Hierzu diente auch eine konfektionierte Architektursprache mit einem sich wiederholendem Fassadenschema, die in weiten Teilen kaum zwischen Kirche, Einzelhandel, Verwaltung, Kulturinstitution oder Freizeiteinrichtung unterscheiden lässt. Zu erkennen ist dies auf grau schattierten Ansichtszeichnungen des Gemeindezentrums (Abb. D) sowie des benachbarten »Zentrum Dortmund Scharnhorst« (Abb. E) mit Einzelhandel, Schwimmbad, Gesamtschule und vielem mehr, für das die Werkgemeinschaft Gastreich, Gastreich-Moritz und Riepe ab 1968 einen Gutachterplan erstellte. Wie dem Planmaterial zu entnehmen, sollte das Gemeindezentrum auch im baulichen Erleben selbstverständlicher Bestandteil des Zentrums und der Siedlung werden. Zum offenen und bürgernahen Konzept der Gemeinden gehörten von Anfang an auch gastronomische Einrichtungen, die zwanglose Treffen als Fortsetzung des Gottesdienstes ermöglichen sollten. Noch heute teilen sich Gemeinde und 303

Gaststätte ein Hinweisschild über dem Eingang, das bereits 1975 Teil der Planung war. Dieses Nebeneinanderstehen der Schriftzüge »Katholisches Franziskus Zentrum« und »Gaststätte Am Brunnen« verbunden durch das Logo einer lokalen Brauerei zeugen von einem Wunsch nach Bürgernähe fern jeglicher Berührungsängste. In den Räumen der Gaststätte setzte die Gemeinde der in weiten Teilen betont nüchternen Einfachheit und Schmucklosigkeit des Zentrums eine gewisse Gasthausromantik entgegen, indem sie die Räume mit Fachwerk, einem historisch anmutenden Zimmerbrunnen und Wandmalereien ausschmückte (Abb. F, G). Wie auf dem Archivfoto zu erkennen, zeigen letztere bedeutende Bauwerke Assisis, der Geburtsstadt des Heiligen Franziskus. Im Zuge einer Sanierung wurden die Wandmalereien ersetzt. Der gleiche Künstler, ein aktives Gemeindemitglied, entschied sich Jahrzehnte später wieder für eine Darstellung Assisis, diesmal wandfüllend. Man sieht den hoch gelegenen Vorplatz San Damianos, von dem ausgehend sich ein (frei zusammengesetztes) Panorama auf die Stadt Assisi erstreckt. Die Fensterbank des Schankraums der Franziskus-Gemeinde, die den Blick auf schmucklose Waschbetonfassaden freigibt, führt kontrastreich von Scharnhorst nach Assisi in die Brüstung des mittelitalienischen Konvents vor der spektakulären Kulisse der mittelalterlichen Stadt. Der Überlieferung nach betete Franziskus 1205 vor der verfallenen Kirche San Damiano, als Gott zu ihm sprach: »Gehe hin und baue meine Kirche wieder auf, die ganz zerfällt.«8 In Folge dieses und weiterer Erweckungserlebnisse setzte sich Franziskus für eine Erneuerung der Kirche ein und entschied sich für ein Leben in Einfachheit, gewidmet dem Dienst am Menschen. So dient die Darstellung San Damianos, auf dessen Vorplatz der Künstler zwei Menschen am Cafétisch gesetzt hat, nicht nur der Atmosphäre im Gastraum, sondern auch der Legitimation des Ortes.

Anmerkungen

- Petrus Görges/Reinhard Kellerhoff/Clemens Weber/Werenfried Wessel (Hg.), Wer mitmacht erlebt Gemeinde. Modell Dortmund-Scharnhorst. Eine Zwischenbilanz, Limburg 1972, S. 87.
- 2 #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Miniatur Naturmuseum Dortmund (Ruppio).
- 3 Die Verträge zum Bau des ökumenischen Gemeindezentrums unterzeichneten 1969 auf evangelischer Seite Vertreter der Kirchengemeinde Dortmund-Derne und auf katholischer Seite Vertreter der Gemeinde St. Immaculata aus Alt-Scharnhorst, Erst 1971 wurde die evangelische Gemeinde selbstständig und nahm den Namen Schalom-Gemeinde an. Hieß das Zentrum zunächst »Treffpunkt-Zentrum«, so wurde es 1983 in »Schalom-Zentrum« umbenannt. 2010 fusionierten die Gemeinden Scharnhorst-Schalom, Husen-Kurl, Lanstrop und Derne zur »Evangelischen Friedenskirchengemeinde Dortmund-Nordost«. Auf Beschluss des 1969 neu gewählten Pfarrgemeinderats nennt sich die katholische Gemeinde 1970 Franziskus-Gemeinde. 1982 wird sie eine selbstständige Pfarrei. Seit 2006 gehört sie zum Pastoralverbund Derne-Kirchderne-Scharnhorst.
- 4 Urkunde zur Grundsteinlegung zum Bau der Katholischen Franziskus-Gemeinde am 2.9.1972.

- 5 Besprechung über die Gestaltung des Zentrums Do-Scharnhorst am 18.11.1969 beim Stadtplanungsamt in Dortmund mit angefügter »Satzung der Stadt Dortmund über besondere Anforderungen an die äußere Gestaltung baulicher Anlagen, die bauliche Gestaltung der Stellplätze für Kraftfahrzeuge und der unbebauten Flächen der bebauten Grundstücke sowie über die Notwendigkeit, Art, Gestaltung und Höhe von Einfriedungen im Ortsteil Scharnhorst«, 2.12.1969, Stadtarchiv Dortmund, Akte 123/01 Lfd. Nr. 126.
- 6 1987 erhält die Franziskus-Gemeinde einen neuen, von der Künstlerin Liesel Bellmann gestalteten, mobilen Holz-Altar, an dessen sechseckiger Tischplatte ebenfalls ringsum Gottesdienst zelebriert werden kann.
- Die Franziskanerbrüder berichten 1971 von einer »Bevölkerung mit enormer Entfremdung zur Kirche« in der neuen Siedlung. »Viele glauben, Kirche nur als Institution erfahren zu haben, die ›viel zu viel Geld besitzt‹, die ›Macht ausüben will‹, in der ›zu viel geredet und zu wenig getan‹ wird«, so die Einschätzung der Brüder. Vgl. Görges/Kellerhoff/ Weber/Wessel, Wer mitmacht erlebt Gemeinde, S.89 f.
- Jahrbuch für westfälische Kirchengeschichte 93 (1999), S.63.

304

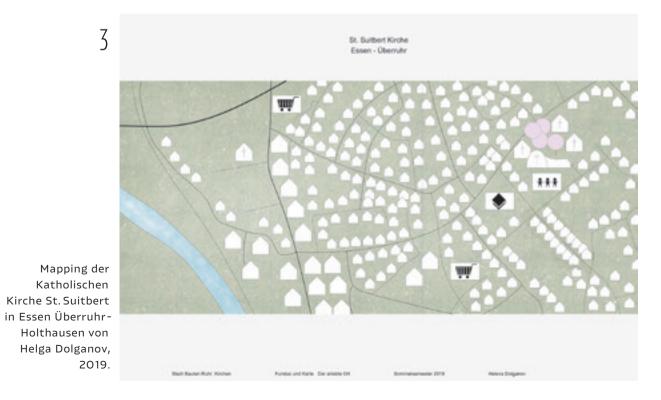
IN BEWEGUNG MAPPING IN DER FÄCHERÜBERGREIFENDEN LEHRE

CHRISTIN RUPPIO, CHRISTOS STREMMENOS

Stadt Bauten Ruhr KULTURBAUTEN Ein Seminar im Rahmen des BMBF-Forschungsprojekts Stadt Bauten Ruhr und in Kooperation mit dem Lehrstuhl Geschichte und Theorie der Architektur und dem Seminar Kunst und Kunstwissenschaft der TU Dortmund, dem Baukunstarchiv NRW, dem Museum Folkwang Essen und der Stifftung Deutscher Architekten. Seminarverantwortliche: Dr. Anna Kloke, Dipl. Christos Stremmenos, MA. Christin Ruppio, M.A. Sonja Pizonka SEHEN UND KARTIEREN Eine Karte in 45 Minuten ONE HOUR A SIXTY MINUTE CIRCLE WALK ON DARTHOOR 1984 .

Vorderseite des Aufgabenblattes »SEHEN UND KARTIEREN – Eine Karte in 45 Minuten«, Mappingübung im Rahmen des KULTURBAUTEN-Seminars im Wintersemester 2019/2020. Abbildung auf dem Blatt: Richard Long, »A sixty minute circle walk on Dartmoor« 1984, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021.

Vorderseite des Aufgabenblattes »FUNDUS UND KARTE – DER ERLEBTE ORT«, Mappingübung im Rahmen des KIRCHEN-BAUTEN-Seminars im Sommersemester 2019. Abbildung auf dem Blatt: Jeremy Wood, »Spring, Summer, Autumn and Winter« aus der Serie »Mowing the Lawn«, 2008, © Jeremy Wood.



»Ein|öde [althochdeutsch einoti »Einsamkeit«], einsames, unbewohntes Land«, Mapping der Evangelischen Johanneskirche an der Kreuzung Bornstraße/Jägerstraße, Dortmund-Nordstadt von Jan Wähning, 2019.



Eine Stunde - 109 Bilder

Feminar Stadt Bauten Ruhr, Kirchen

Aufgabe: Der Erlebte Ovt

Jan-Niklas Schnisker

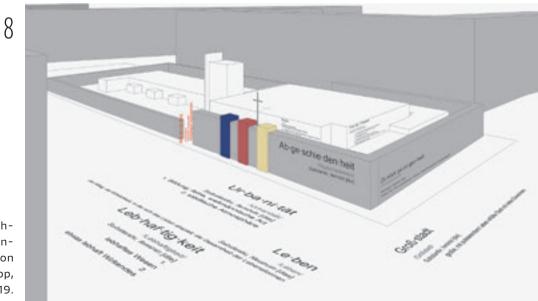
»Eine Stunde – 109 Bilder«, Mapping der Evangelischen Kirche St. Nicolai, Dortmund von Jan-Niklas Schnitker, 2019.

Mapping der Evangelischen Kirche St. Nicolai, Dortmund von Jonas Greiff, 2019.

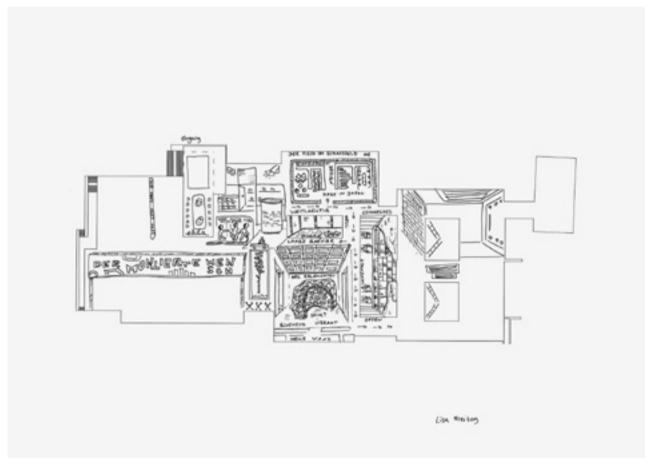


Mapping des Zentrums Dortmund-Scharnhorst-Ost von Beyza Altinoba, 2019.



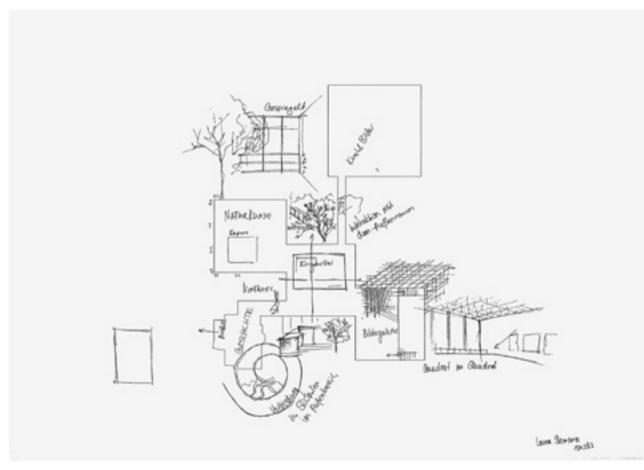


Mapping der Melanchthonkirche in Essen-Holsterhausen von Jacquelin Rümenapp, 2019.

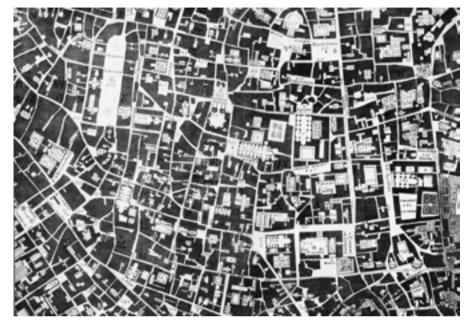


Mapping des Museum Folkwang Essen von Lisa Freitag, 2019.

10



Mapping des Museumszentrums Quadrat, Bottrop von Laura Störmann, 2019.



Giambattista Nolli, »La Nuova Topografia di Roma«, Ausschnitt um die Piazza Navona und das Pantheon, 1748.

»Alles, was zur Bewegung anregt [...], führt zur Erweiterung des Ideenkreises, zur Auffindung neuer Wege für die Macht der Intelligenz.«¹ Alexander von Humboldt

Eines der Ziele der Lehre im Forschungsprojekt »Stadt Bauten Ruhr« ist es, Studierende an die Arbeit in Archiven und den Umgang mit Archivalien heranzuführen.² Um das Archiv als aktiven Diskursraum erlebbar zu machen, stehen diese Recherchen in stetem Austausch mit den realen Orten, auf die sich die Archivalien beziehen. Im Verlauf des Projektes trafen sich Gruppen von Studierenden und Lehrenden der Kunstwissenschaft sowie der Geschichte und Theorie der Architektur der TU Dortmund zu fächerübergreifenden Lehrveranstaltungen. Diese fanden entweder in einem Seminarraum des Baukunstarchivs statt, wo die Studierenden mit den Archivalien arbeiteten, oder als Exkursionen zu unterschiedlichen Stadtbauten in der Region Ruhr. Der vorliegende Text konzentriert sich auf die besondere didaktische Relevanz dieser Exkursionen und der für diesen Anlass entwickelten Mapping-Aufgabe.³ Diese Fokussierung soll nicht implizieren, dass die Vor-Ort-Erfahrung und die Lehre im Archiv getrennt voneinander gedacht wurden. Vielmehr handelte es sich um einen ständigen Prozess des Abgleichens von Archivwissen mit dem realen Ort und einer Rückführung der dort gewonnenen Erkenntnisse in die gemeinsame Archivarbeit. Die Exkursionen brachten die Gruppe also auf den Weg aus dem Archiv in den urbanen Raum. Die Mapping-Aufgabe diente nun dazu, die Studierenden vor Ort in Bewegung zu versetzen, ihr durch Recherchen erlangtes Wissen und die davon erzeugten Erwartungen mit der tatsächlichen Raumerfahrung abzugleichen, zu ergänzen und zu reflektieren.

Schon zum ersten Forschungsseminar im Sommer 2019, welches im Rahmen des Projektes »Stadt Bauten Ruhr« die Kirchenbauten

des Ruhrgebiets in den Fokus nahm, wurde eine Mapping-Übung ausgegeben. Diese richtete sich zunächst an Masterstudierende der Architektur und des Städtebaus und stellte den Auftakt in die Themenstellung dar. Die anschließende Evaluierung und die hieraus gewonnenen Erkenntnisse bildeten die Grundlage zur Konzipierung weiterer Mapping-Aufgaben in den nachfolgenden Semestern zur gleichzeitigen Bearbeitung von Studierenden der Disziplinen Architektur und Kunst (Lehramt).

Mit dieser ersten Übung waren die Studierenden angehalten, innerhalb einer Woche eines der zur Wahl stehenden, im Laufe des Semesters durch Archivalien im Baukunstarchiv NRW zu untersuchenden Gottes- und Gemeindehäuser aufzusuchen und dieses zunächst in seinem urbanen Kontext zu kartieren. Das Baukunstarchiv NRW zählt über hundert seit Beginn des 20. Jahrhunderts im Ruhrgebiet konzipierte oder realisierte Kirchenbauprojekte in seinen Beständen, die aufgrund von Vor- und Nachlässen von Planer:innen und Baubeteiligten überliefert sind (#Essay Das Baukunstarchiv NRW). Um die enorme Bandbreite und den Variationsreichtum der sakralen Bauaufgaben, deren identitätsstiftenden Beitrag zur Bildung prägender Orte im städtischen Gefüge und die besondere Rolle, die diesen Bauwerken im Prozess des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg in der Formung erster Gemeinden und neuer Stadtzentren zuteilwurde (#Essay Profane städtebauliche Planung), auch im seminaristischen Rahmen zu veranschaulichen, war es notwendig, eine möglichst große Anzahl an Fallbeispielen einzubringen.

Ein Exkursionsprogramm sollte im späteren Verlauf des Semesters »nur« zu vier Kirchenbauwerken führen, da eine Besichtigung aller im Seminar behandelter Gotteshäuser schon allein durch den zeitlichen Rahmen kaum zu bewältigen gewesen wäre. Umso mehr nahmen die Studierenden gleich zu Beginn des Semesters mit der Erarbeitung der ersten Übung eine Vermittlerrolle ein und stellten im Rahmen des ersten Präsentationstermins mithilfe ihrer

Kartierungen ihren Kommiliton:innen beider Disziplinen (Architek- 717 tur und Lehramt Kunst) die in ihren städtischen Milieus aufgesuchten und erlebten sakralen Bauten vor. Sämtliche Darstellungsmittel und Präsentationsformen waren zu diesem Zweck zugelassen; allein deren Angemessenheit und Aussagekraft sollte über ihren Einsatz zur Wiedergabe der subjektiven Lesart des Vorgefundenen entscheiden.

Einleitend vorgestellt wurden das Mapping und die Kartierung als Erschließungs- und Aneignungsstrategien, die persönliche Zugänge zu Situationen von territorialer und räumlicher Relevanz eröffnen und die zugleich unter Anwendung vereinfachender Darstellungsweisen eine Abstrahierung komplex gearteter Phänomene und gewonnener Erkenntnisse vornehmen, um das Entzifferte auch für andere lesbar zu gestalten. Hinweise auf historische Beispiele und zeitgenössische Ansätze sollten die Studierenden zudem anregen, zur Ergründung des Vorgefundenen eigene Wege, fern des rein Visuellen und nach Möglichkeit unter Einsatz weiterer Sinne zu wagen, um im Offensichtlichen das Unergründete zu suchen und das Verborgen-Unscheinbare ins Sichtbare zu kartieren. Die Studierenden wurden ermutigt, in die Fußstapfen eines Richard Long zu treten, der in unzähligen Wanderungen durch unterschiedlichste Landschaften Territorien mittels taktiler Erfahrungen absteckt und aus einer selbstauferlegten Limitierung der zur Anwendung kommenden Dokumentationsmittel heraus erfahrene Orte allein mit der Ausdruckskraft von Fotografien oder Begriffen wiedergibt, welche er zu kartierten Figuren komponiert (Abb. 1). Oder die Studierenden konnten mit den ihnen vertrauteren digitalen Instrumenten persönliche Aneignungsstrategien eines Terrains vornehmen, wie sie etwa Jeremy Wood praktiziert, den – in seinem Projekt »Mowing the Lawn« über Jahre hinweg immer wieder von neuem, auf seinem Rasenmäher sitzend - die Mähbedürftigkeit des Rasens in einem klar definierten Areal durch das Feld navigieren lässt, wobei die Wiedergabe des getrackten Mähvorgangs digitale Bilder

erzeugt, die den Rasenmäher in einen digitalen Stift verwandeln, der die Kondition des Feldes zu unterschiedlichen Jahreszeiten in Schraffuren der Pflegebedürftigkeit des Rasens und graduellen Verläufen der Schnittintensität auf der Bildschirmoberfläche wiedergibt (Abb. 2). Oder sie konnten der Anleitung von Boris Sieverts »Wie man Städte bereist«4 folgen, zur Erkundung der Orte der Stadt immer wiederkehrende Kartierungen zu unterschiedlichen Zeiten in wechselnden Maßstäben unter Einbindung diverser Medien vorzunehmen und zugleich Erfasstes und auf Papier Übertragenes wieder infrage zu stellen und das Wagnis »peinlicher Momente« eingehend, Freunde und Fremde an die durch diese Anleitung entdeckten Lieblingsorte zu führen.

Die Studierenden trugen mit ihren Kartierungen die erkundeten Orte in den Seminarraum hinein. Mehrheitlich berichteten sie, dass sie erst über das Mapping die Orte wirklich kennenlernten und differenzierter zu lesen begannen. Sie ließen »peinliche« oder weniger »peinliche Momente« riskierend ihre Kommiliton:innen an ihren Erfahrungen teilhaben und spannten mit den sehr unterschiedlichen Zugangs-, Herangehens- und Darstellungsweisen einen regen Diskursraum auf, der das Ruhrgebiet über prägnante sakrale Bauten und ihre städtischen Orte absteckte: Helga Dolganov zeichnete ein Bild aus unzähligen, zwar individuell gestalteten, sich in der Hintereinanderreihung wiederum verblüffend ähnelnden Einfamilienhäusern eines austauschbaren suburbanen Essen-Überruhr-Holthausen, in dem, neben zwei Einkaufsmöglichkeiten, hauptsächlich die die Konformität brechende außergewöhnliche Gestalt der Katholischen Kirche St. Suitbert in Nachbarschaft (#Miniatur St. Suitbert) zu einer Kindertagesstätte einen identitätsstiftenden Ort erschafft (Abb. 3).

Jan Wähning betitelt sein Mapping »Einlöde [althochdeutsch einoti >Einsamkeit<], einsames, unbewohntes Land« und kartiert das als »Einöde« empfundene Umfeld um die ehemalige Johanneskirche an der Kreuzung Bornstraße/Jägerstraße in der Dortmunder

Nordstadt. Allein das umgewidmete herausragende Kirchenbau- 719 werk von Herwarth Schulte scheint, inmitten dieser unwirtlichen nur dem Verkehr gerecht werdenden Situation, mit sich entlang des Straßenverlaufs erhebenden steinernen Häuserfronten - wiedergegeben als unüberwindbare Klippenlandschaften -, die nicht darauf bedacht sind mit den Flanierenden in Kommunikation zu treten, und allein den durchgängig fließenden Verkehr einbetten, dessen Sinnhaftigkeit an diesem Ort der Studierende in einem Krater ablaufen lässt, Halt zu geben (Abb. 4).

Jan-Niklas Schnitker komponiert 109 während eines einstündigen Aufenthaltes um die Nikolaikirche in Dortmund (#Miniatur Beton und Wiederaufbau; #Foto-Essay) entstandene Aufnahmen zu einem Panorama, das den Ort in fragmentierten Lichtstimmungen wiedergibt (Abb. 5). Jonas Greif hingegen, ebenfalls die Nikolaikirche erkundend, beschreibt die durch den Vorgang des Mappings festgestellte etappenweise Veränderung der eigenen Wahrnehmung als graduelle Erschließungsstufen des Bauwerks und des Ortes: Vor der Beschäftigung im Rahmen des Seminars erschien ihm die von der Ferne durch mehrfaches Vorbeifahren bekannte Kirche als massiver geschlossener Baukörper, im Mapping wiedergegeben als undurchdringlicher Mauerwerksverband. Durch die Beschäftigung mit dem Ort und die Aufforderung zum bewussten Sehen wird der Baukörper erstmalig in seiner wahren Materialität Beton wahrgenommen und erfasst; die uniforme Undurchdringlichkeit des Mauerwerks wird durch die Massivität des Betons ersetzt; auch diese Lesart wird im weiteren Verlauf einer vertiefenden Auseinandersetzung mit Betreten des Kircheninneren revidiert. Erst die Innenraumerfahrung ersetzt die von außen empfundene Massivität durch eine farbenprächtige von Betongerippen getragene Transluzenz (Abb. 6).

Für Beyza Altinoba ist es der in der Darstellung bordeauxfarben hervorgehobene urbane Teppich, der in dezenter Weise die beiden Gemeinden Evangelisches Schalom-Zentrum und Katholisches

Franziskus-Zentrum (#Miniatur Gemeindezentrum Dortmund-Scharnhorst; #Foto-Essay) zusammenhält und ein Forum inmitten der Siedlung Dortmund-Scharnhorst definiert (Abb. 7). Jacquelin Rümenapp erfasst die »Abgeschiedenheit« der Melanchthonkirche in Essen-Holsterhausen (#Miniatur Haus der evangelischen Kirche), hervorgerufen durch eine schützende Einfriedung, welche die Studentin überhöht darstellt und die – umgeben von der Geschäftigkeit der Stadt – im Inneren sakrale Atmosphären und einen intimen Ort des Rückzugs erschafft (Abb. 8).

Im nachfolgenden Wintersemester 2019/2020 behandelte im Forschungsprojekt »Stadt Bauten Ruhr« die Kulturbauten des Ruhrgebiets. Aus der Erfahrung des ersten Forschungsseminars und des regen erkenntnisreichen Austausches, der sich über die gemeinsame Besprechung der Mapping-Übung und den Exkursionen zwischen den beiden Disziplinen formte, wurde in der Folge eine weitere Übung konzipiert, die gemeinsam von den Studierenden der Architektur und des Lehramts zu absolvieren war. Im Gegensatz zur ersten Übung aus dem Sommersemester 2019 kartierten alle Studierende gleichzeitig innerhalb eines vorgegebenen zeitlichen Intervalls von 45 Minuten vor Ort die im Laufe des Semesters in Exkursionen aufgesuchten Kulturbauten Museumszentrum Quadrat in Bottrop und Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen sowie das Museum Folkwang und das Aalto-Theater in Essen.⁵

Als Grundlage der Auseinandersetzung diente ein vor Ort ausgegebenes weißes DIN-A3-Blatt, auf dem die Konturen der jeweiligen Häuser zart wiedergegeben waren. Die Studierenden wurden aufgefordert – die markierte Kontur hinterfragend –, den erlebten Ort mit Mitteln einer schnellen Erfassung prägnant wiederzugeben, ohne sich darauf zu konzentrieren, »schöne« Bilder produzieren zu wollen oder müssen. Mit den Blättern und Stiften in den Händen schweiften sie um die Bauwerke herum, spürten deren Innerstes auf, fanden ihre eigenen Orte – skizzierten, sinnierten und nahmen Notiz. Ein Blick über die Schulter auf die Arbeit der anderen

ließ Architekturstudierende staunen, mit welcher Offenheit und Unvoreingenommenheit in der Wahl der Mittel Kunststudierende die Orte nuanciert und tiefgründig-verspielt wiedergaben;⁶ diese wiederum beobachteten die Architekturstudierenden, wie sie sich mit ihren methodisch anmutenden Herangehensweisen durch die Häuser gezielter leiten ließen.

Die Ergebnisse gaben die besuchten Orte sehr facettenreich wieder: Lisa Freitag (Kunst) zeichnete ihre Eindrücke vom Museum Folkwang in Essen wie räumlich-perspektivische Auffaltungen in die vorgegebene Kontur hinein (Abb. 9). Laura Störmann (Kunst) verzeichnete das Museumszentrum Quadrat Bottrop als verschränkte Eindrücke von räumlich transparenten Museumsquadraten und umgebendem Landschaftsraum (Abb. 10).

Die produzierten Mappings wurden ein erstes Mal vor Ort auf den Böden der besichtigten Kulturbauten ausgebreitet, besprochen und abschließend in einem weiteren Termin im Seminarraum vergleichend ausgewertet. Sie wurden zum Ansporn, die methodischen Ansätze und Herangehensweisen der jeweils anderen Disziplin in sehr eingängiger und kreativer Weise kennenzulernen und sie zum Verständnis von Architektur und Stadtraum im Weiteren nach Möglichkeit selbst anzuwenden.⁷

Die Aufgabe ermöglichte es den Studierenden, die Bauten nicht nur als historisch und damit temporal bestimmt zu begreifen, sondern als räumliche Zusammenhänge, die in diesem Moment Bewegung und Wahrnehmung bestimmen.⁸ Michel de Certeau wies in seinem bekannten Beispiel, dem Blick vom World Trade Center hinunter auf Manhattan im Vergleich zur Perspektive des Flaneurs auf Straßenebene, nach, wie sehr sich das Verständnis von Raum entweder als Karte oder als Parcours unterscheiden.⁹ Der Blick von weit oben auf eine Stadt verdichtet das Bild so sehr, dass der Eindruck entsteht, der Ort sei wie eine Karte zu lesen – übersichtlich, strukturiert und manifest. Mit dem Herabsteigen auf Bodenlevel, wandelt sich die Perspektive zu einer teilhabenden.¹⁰ Die durch den Blick

von oben offensichtlich erscheinenden übergeordneten Strukturen werden unsichtbar und die Gehenden schreiben ihren eigenen Parcours, während sie sich bewegen. Sie erschaffen den Raum in der Bewegung. 11 Unsere Seminare wollten beide Perspektiven ermöglichen und reflektieren. Über das Studium der Archivalien – Pläne, Zeichnungen, Fotografien und Texte - erhielten Studierende einen Blick auf das »große Ganze« eines Bauwerks, auf gesellschaftliche Diskurse zur Entstehungszeit sowie architektonische Planung und Umsetzung.

Durch die Mapping-Aufgabe wurden die Studierenden zunächst auf die Ebene von Alltagsbewegung geholt. Welche Akzente sie setzten, wo sie sich aufhielten, wie sie sich in und um das Bauwerk bewegten, war ganz ihnen überlassen. Zu dem alltäglichen Fortbewegungsmodus kam nun noch der analytische Blick der Wissenschaft hinzu, der die von den Archivalien aufgeworfenen Thesen überprüfen wollte. Die Aufgabe rief die Studierenden also auch dazu auf, ihren professionellen Blick und ihre Fähigkeiten in der Dokumentation anzuwenden. Für die Studierenden der Kunstwissenschaft bedeutete dies eine Möglichkeit, Wissen anzuwenden aus Modulen der Kunstdidaktik und Kunstgeschichte, die sich mit raumtheoretischer Forschung und Vermittlung auseinandersetzen sowie die Möglichkeit einer Synthese mit ihren künstlerischen Fähigkeiten.¹² Gleichzeitig erhielten die Studierenden, von denen die meisten Kunst-Lehrer:innen werden wollen, die Chance, selbst Methoden zu erproben, die sie in angepasster Form mit Schulgruppen anwenden können.

Für Architekturstudierende, die permanent um die Anwendung angemessener und aussagekräftiger Darstellungsmittel zur Präsentation der eigenen architektonischen und städtebaulichen Konzeptionen und Entwürfe ringen und im Laufe ihres Studiums umfassende zeichnerische Kompetenzen erwerben, erscheinen die methodischen Ansätze der Kartierung und die sich fern von Konventionen zumeist verortenden Darstellungsweisen des Mapping

oftmals zunächst fremdartig. Umso mehr sollten sie als Praxis, die 373 neue Lesarten eröffnet, eingeführt werden, mittels welcher, fern der Konvention, die bekannten einzusetzenden Mittel kritisch hinterfragt und in ihren Möglichkeiten ausgereizt werden. Einen derartig prägnanten Versuch stellt der 1748 von Giambattista Nolli und Piranesi gestochene Plan »La Nuova Topografia di Roma« (Abb. 11) dar, der zunächst einen gewöhnlichen Schwarzplan, wie ihn die Studierenden selbst als Verfahren zur Analyse des städtischen Gefüges erstellen, darzustellen scheint. Im Gegensatz zu den gängigen Schwarzplänen, die in vereinfachender Weise anhand einer Legende von Schwarz für bebaut und Weiß für unbebaut einführen, um das Verhältnis von Masse zu Leere, den Schliff der Baukörper und die Konfiguration des aus der Masse des städtischen Gewebes herausgestellten öffentlichen Wegraumes in anschaulicher Weise abzubilden, unternimmt Nolli eine darstellerische Aushöhlung der sich in den Bauwerken befindlichen öffentlichen und halböffentlichen Räume, wie sie etwa die sakralen Innenräume der Kirchen und Tempel darstellen und schlägt sie in dieser Darstellungsweise dem weißen öffentlichen städtischen Raum zu. In dieser Lesart besteht die Stadt nicht nur aus Masse und Leere, Bauwerken und öffentlichem Raum, sondern wird zu einem hybriden Gebilde, das Wege, Plätze, Atrien und Innenräume unterschiedlichster räumlicher Qualität zusammenschaltet. Dieses historische Beispiel verblüfft nach wie vor in seiner sehr programmatisch-konzeptionellen Herangehensweise, die erst durch einen Bruch mit den darstellerischen Konventionen eine derartig komplexe und doch sehr eingängige Lesart des städtischen Gefüges für alle ermöglicht. Die sehr unterschiedlichen Herangehensweisen und Fokussierun-

gen in den Ergebnissen der Aufgabe sind nicht allein auf die unterschiedlichen Fachrichtungen der Studierenden zurückzuführen, sondern spiegeln vielmehr wider, wie sehr Raumwahrnehmung und Raumproduktion von zahlreichen Faktoren wie Vorwissen, Erwartung aber auch kulturellem Hintergrund¹³ bestimmt werden

können. In diesem Zusammenhang wird von Kritikern des Spatial Turn darauf hingewiesen, dass ein Problem der Unterscheidung zwischen real-physischem und kognitiv-mentalem Raum bestehe.14 Henri Lefebvres triadisches Raummodell, das dem mentalen (konzipierten) und dem physischen (wahrgenommenen) Raum den sozialen (gelebten) Raum hinzufügt, kann hier eine Antwort bieten. 15 Lefebvre macht deutlich, dass diese drei gleichwertigen Kategorien sich in ständigem Austausch und Wandel befinden, sich überlagern und durch stete Intervention der Praktiken auszeichnen. 16 Eine klar abgegrenzte, binäre Gegenüberstellung gibt es in diesem Modell nicht. Die gemeinsame Besprechung der Ergebnisse der Mapping-Aufgabe vor Ort eröffnete die Möglichkeit, die unterschiedlichen Ebenen der Bedingtheit und Produktion des Raumes anzuerkennen und zu hinterfragen. Ein Blick auf die ausliegenden Blätter der Kommiliton:innen reichte aus, um zu sehen, welche große Bandbreite an unterschiedlichen Raumerschließungen aus der Gruppe hervorging. In Gesprächen und gegenseitigem Zeigen erörterte die Gruppe, wie der jeweilige Fokus zustande kam, welche baulichen Gegebenheiten zu bestimmten Blick- und Bewegungsrichtun-

Der Begriff des Mapping bezieht sich also deutlich auf eine Kartierung des Raumes nicht allein als topographische Setzung, sondern – nach Lefebvres Modell – als materielle ebenso wie kognitive Repräsentation, die sich durch aktives Handeln der Gruppe in einem fortwährenden Entstehungs- und Veränderungsprozess befindet.¹⁷ Eine Verfasstheit, die durchaus zu Unsicherheit und Ablehnung führen kann. Der auf dem Aufgabenblatt eingezeichnete Grundriss schuf hier eine Gemeinsamkeit, einen Orientierungspunkt, auf den die Gruppe immer wieder zurückkommen konnte. Er aktivierte den mentalen Raum (Wissen, Konzepte, Karten, Bilder etc.) und ermöglichte den Studierenden so Kompetenzerfahrung trotz der vielleicht überwältigenden Menge an möglichen Zugängen und

gen anregen und ob dies mit dem aus den Archivalien erschlosse-

nen Wissen vereinbar ist.

Ergebnissen. Der physische Raum wurde zunächst durch die Be- 325 wegung zu einem Bauwerk, das Ankommen, Umsehen und Umhergehen aktiviert – alltägliche räumliche Praxis. Die Mapping-Aufgabe brachte nun den sozialen Raum mit in das Gefüge, indem sie die Studierenden zur eigenen Bedeutungsproduktion durch Handeln anregte. Die Praxis des Beschreibens ging über in eine Praxis des Einschreibens.¹⁸

326 Anmerkungen

- Alexander von Humboldt, Die Entdeckung der Neuen Welt. Kritische Untersuchung zur historischen Entwicklung der geographischen Kenntnisse von der Neuen Welt und den Fortschritten der nautischen Astronomie im 15. und 16. Jahrhundert, hg. von Ottmar Ette, Frankfurt am Main 2009, S.23.
- 2 #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Essay Lehre (Kloke/Pizonka/Ruppio/Stremmenos).
- 3 Der Begriff Mapping wird hier für die Praxis des Beobachtens, Sammelns und Dokumentierens genutzt sowie zur Beschreibung des Beziehungsgeflechts, das zwischen Beobachtenden und Beobachtetem in diesem Prozess entsteht. Siehe hierzu unter anderem Klaus-Peter Busse, Vom Bild zum Ort: Mapping lernen, (Dortmunder Schriften zur Kunst/ Studien zur Kunstdidaktik 6), Norderstedt 2007; ders., Raumspiele. Mapping Revisited, Onlinepublikation abrufbar unter: https:// klauspeterbusse.de/raumspiele.html (17.3.2021); Christine Heil, Bezugsräume, Kontexte, Kollisionen, in: Torsten Meyer /Andrea Sabisch (Hg.), Kunst - Pädagogik - Forschung, Bielefeld 2009, S. 113-122, S. 114 ff.; Barbara Welzel, Stadtwandern und Spazierengucken, in: Sidonie Engels/Rudolf Preuss/Ansgar Schnurr (Hg.), Feldvermessung Kunstdidaktik. Positionsbestimmungen zum Fachverständnis, München 2013, S. 159-170. Für das Proiekt »Stadt Bauten Ruhr« hat Christos Stremmenos die konkreten Mapping-Aufgaben entwickelt.
- 4 Boris Sieverts, Wie man Städte bereist, in: archplus 40 (2007), H. 183, S. 45.
- 5 #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Miniatur Quadrat (Ruppio); #Miniatur Musiktheater im Revier (Kloke); #Miniatur Museum Folkwang (Pizonka); #Miniatur Aalto-Theater (Ruppio).

- 6 Das Zeichnen vor Ort ist integraler Bestandteil des Lehramtsstudiums Kunst an der Technischen Universität Dortmund; stellvertretend Bettina van Haaren, Zeichnen an fremden Orten, in: Christopher Kreutchen/Barbara Welzel (Hg.), GartenSPÄHER in Schwetzingen, Oberhausen 2020, S. 91; Matthias Plenkmann/Julius Reinders, Zeichenexkursion nach Schwetzingen, ebd., S. 85–89.
- 7 Im Sommersemester 2020 wurde unter den Bedingungen des Corona-Lockdowns – solche Arbeit vor Ort von den »Stadtspähern« dem »Stresstest« unterzogen: #Kultur@Stadt_ Bauten_Ruhr, #Essay StadtSPÄHER im Lockdown (Welzel).
- 8 Zur Relevanz des Raums in den Geschichtswissenschaften: Karl Schlögel, Im Raum lesen wir die Zeit, München 2003.
- 9 Michel de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988, S.179 ff.
- 10 Grundlegend zum relationalen Raumverständnis: Pierre Bourdieu, Entwurf einer Theorie der Praxis (1972), Frankfurt am Main 1976; Henri Lefebvre, La production de l'espace (1974), Paris 2000; Martina Löw, Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001.
- 11 Grundlegend für eine Ästhetik der Bewegung und des Gehens: Guy Debord, Theorie des Umherschweifens (1958), in: Pierre Gallissaires/ Hanna Mittelstädt/Roberto Orth (Hg.), Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S.64–67. Zusammenfassend zum Gehen als ästhetische Praxis: Marie-Louise Nigg, Gehen. Raumpraktiken in Literatur und Kunst, Berlin 2017.
- 12 Weitere Beispiele für Projekte, die kunstwissenschaftliche und künstlerische Praxis in der Erkundung vor Ort vereinen, sind unter anderem Bettina van Haaren/Barbara Welzel (Hg.), Kunst und Wissenschaft vor Ort. Der Hohenhof in Hagen, Norderstedt 2011; Klaus-Peter Busse/Barbara Welzel mit weiteren Autoren, Stadtspäher im Dortmunder U. Baukultur in Schule und Universität, hg. von der Wüstenrot Stiftung, Ludwigsburg 2014.

- 13 Jörg Kurt Grütter, Raumwahrnehmung aus interkultureller Perspektive, in: Alexandra Abel/Bernd Rudolf (Hg.), Architektur wahrnehmen, Bielefeld 2018, S. 179–202.
- 14 Zusammenfassend zur Kritik an Begrifflichkeit und Theorie des Spatial Turn: Jörg Döring/ Tristan Thielmann, Einleitung: Was lesen wir im Raum?, in: Stephan Günzel (Hg.), Topologie. Zur Raumbeschreibung in Kultur- und Medienwissenschaften, Bielefeld 2007, S.7–45.
- 15 Ausführlich dargelegt in: Nigg, Gehen, S.54–63, sowie Edward W. Soja, Die Trialektik der Räumlichkeit, in: Robert Stockhammer (Hg.), TopoGraphien der Moderne. Medien der Repräsentation und Konstruktion von Räumen, München 2005, S.93–123. Sojas Beitrag, bereits 1996 in englischer Sprache erschienen, ist zwar umstritten, begründete aber die fortwährend hohe Aufmerksamkeit für Lefebvres Raumtheorie.
- 16 Lefebvre, La production de l'espace, S.102 f. Doreen Massey nahm diese Gedanken in besonders eindrücklicher Weise wieder auf, um für ein dynamisches Raumverständnis zu argumentieren: Doreen Massey, For Space, London 2005.
- 17 In Abgrenzung zur Topographie wurde etwa zur selben Zeit wie der Spatial Turn ein Topological Turn behauptet, der diese transformative Bedingtheit des Raums unterstreicht: Mikael Hard/Andreas Lösch/Dirk Verdicchio (Hg.), Transforming Space. The Topological Turn in Technology Studies, Darmstadt 2003, Onlinepublikation abrufbar unter: https://www.clioonline.de/webresource/id/webresource-25112 (17.3.2021). Zusammenfassend dazu: Günzel, Topologie.
- 18 Robert Stockhammer, Einleitung, in: ders., TopoGraphien der Moderne, S. 7–21, S. 20.

EIN GEISTIG-KULTURELLES ZENTRUM KULTURKIRCHE LIEBFRAUEN DUISBURG CHRISTIN RUPPIO

Postkarte, 10,3 × 14,4 cm, König-Heinrich-Platz in Duisburg mit Stadttheater, ohne Datum.

Schwarz-Weiß-Fotografie auf Trägerkarton, Foto: 23,2 × 17,6 cm, Karton: 29,7 × 21 cm, Ostfassade mit Karton: 21 × 29,7 cm, Blick in den vorübergehender Gestaltung von Siegfried Dammrath, vor 1965.

Schwarz-Weiß-Fotografie auf Trägerkarton, Foto: 17,7 × 21,2 cm,

Altarraum, ohne Datum.

Zeichnung, Bleistift auf Transpa-

rent, 36 × 41,8 cm, Eingangsturm

an der Ostfassade, ohne Datum.

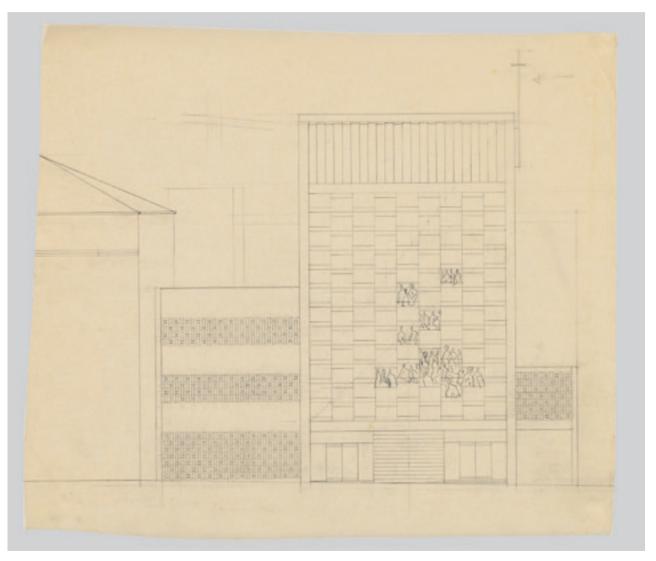
Schwarz-Weiß-Fotografie auf Trägerkarton, Foto: 11 × 17,7 cm, Karton: 21 × 29,7 cm, Wettbewerbsmodell, ohne Datum.

Zeichnung, Bleistift auf Transparent, 47,9 × 61,6 cm, Eingangs- und Grünflächen, 1961.

Kulturkirche Liebfrauen, Duisburg, Toni Hermanns, Fotografien von Detlef Podehl, 2021.

Alle Archivalien zeigen die Liebfrauenkirche in Duisburg und stammen aus dem Bestand Toni Hermanns im Baukunstarchiv NRW.

»Ganz unorthodox ist der Neubau der Liebfrauenkirche in Duisburg [...] aus den Bauelementen unserer Zeit, Stahl-Beton, gestaltet.«1 Der Mittag

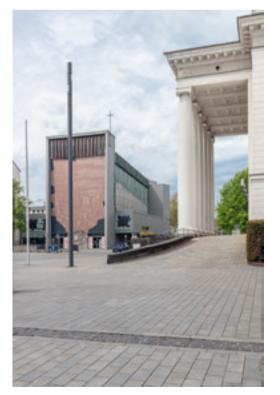




D



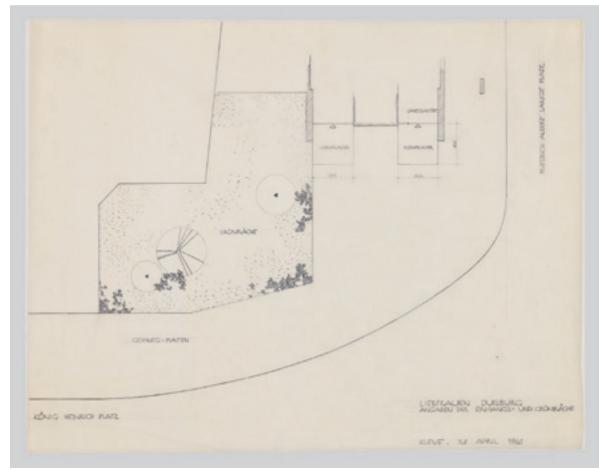
















1956 lobte die älteste katholische Gemeinde Duisburgs, die Pfarrgemeinde Liebfrauen, einen Wettbewerb für den Neubau ihrer im Zweiten Weltkrieg zerstörten Hauptkirche aus. Unter dem Vorsitz des Architekten Wilhelm Seidensticker entschied sich die Jury einstimmig für den Entwurf von Toni Hermanns (1915–2007; #Essay »Die schwerste und zugleich höchste Aufgabe«). Nur wenige Tage später, am 19. Dezember 1956, schlossen der Vatikan und das Land NRW einen Vertrag über die Einrichtung des Bistums Essen, das so genannte Ruhrbistum. So wurde der Neubau der Liebfrauenkirche auch zu einer Chance, den Gläubigen im Ruhrbistum ein Zeichen zu setzten. Von 1896 bis zu seiner Zerstörung 1942 war ein neugotischer Bau am Burgplatz inmitten der Altstadt Duisburgs die Hauptkirche der Liebfrauengemeinde gewesen. Anstatt einen Wiederaufbau an dieser Stelle zu vollziehen, beschloss die Gemeinde, einen Neubau am König-Heinrich-Platz im neuen Stadtzentrum unweit vom Hauptbahnhof anzustreben.² Damit entschied sich die Gemeinde auch dagegen, den Turm ihrer Kirche wieder der vormaligen Stadtkrone mit Rathaus und Salvatorkirche hinzuzufügen.3 Stattdessen musste sich der Neubau am König-Heinrich-Platz in ein bereits bestehendes städtebauliches Ensemble aus Amtsgericht (1878/1912), Stadttheater (1912), Technischem Rathaus (1926) und Hotel Duisburger Hof (1927) einfügen. Ab 1962 lag dann auch die heute nicht mehr erhaltene Mercatorhalle⁴ der Kirche direkt gegenüber. Nicht allein die erschwerte Situation in der verwüsteten und noch lange von Trümmern bestimmten Altstadt führte zu der Entscheidung, die Kirche an anderer Stelle neu zu bauen. Es handelte sich um eine programmatische Setzung: In unmittelbarer Nähe zu Kultur- und Verwaltungsgebäuden schrieb sich die traditionsgebundene Gemeinde sichtbar in das neue Zentrum und die kulturelle Gegenwart der Stadt ein.

Eine von Süden über den Platz fotografierte Aufnahme auf einer Postkarte (Abb. A) aus dem Bestand des Architekten Toni Hermanns im Baukunstarchiv zeigt das spannungsvolle Ensemble: der 35/

Portikus des wiederaufgebauten Theaters, die schlichte Architektur der Mercatorhalle am rechten und die Ostfassade der Liebfrauenkirche am linken Bildrand. Während diese künstlerisch gestaltete Ostfassade den Eingang anzeigt und prominent zum Platz hin positioniert wurde, liegt der Altarbereich - von außen weniger leicht erkennbar – im Westen. In der Fotografie fast verdeckt durch einen Baum, ist das Bauwerk durch das an der nördlichen Flanke der Turmscheibe angebrachte Kreuz doch sofort als Gotteshaus erkennbar. Eine undatierte Zeichnung (Abb. B) des Architekten hebt diese ungewöhnliche Platzierung des Kreuzes mit einem Pfeil hervor. Darüber hinaus zeigt die Zeichnung Hermanns' frühe Ideen für die künstlerische Gestaltung der Fassade: Gruppen menschlicher Umrisse lose über die Fläche verteilt. Auch im Wettbewerbsmodell (Abb. C) wird erkennbar, dass Hermanns die Idee eines »Eingangsturms« - wie er diesen Baukörper selbst im Erläuterungsbericht bezeichnet⁵ – mit seitlich angebrachtem Kreuz von vornherein mitbrachte. Er umging so einen alles überragenden Turm, fand aber einen neuen Weg, den Bau in seiner Umgebung hervorzuheben (#Essay [Un]Sichtbar). Die Platzierung des Kreuzes an dieser Stelle kennzeichnet den Ort als sakral aus der Fußgängerperspektive – wie die Postkarte zeigt – ebenso wie aus der Perspektive motorisierter Passant:innen. Eine Fotografie (Abb. D), die aufgrund der mit einem vorübergehenden Design verhangenen Fassade aus der Zeit vor 1965 stammen muss, zeigt den Blick von der Ecke Landfermannstraße/Neckarstraße. Während der Blick auf das seitlich herausragende Kreuz von den vorbeiführenden Straßen heute noch möglich ist, hat sich die auf der Postkarte eingefangene Situation mit freiem Blick über den König-Heinrich-Platz durch den Bau einer Tiefgarage stark verändert.

Zur Einweihung 1961 wurde die Liebfrauenkirche als »Duisburgs kühnstes Gotteshaus«⁶ betitelt. Bereits der Verzicht auf einen weithin sichtbaren Turm, das nach Westen hin leicht abfallende Flachdach des Mittelschiffes sowie das 1965 von dem Künstler

Karl Heinz Türk gestaltete Relief »Moses und der brennende Dornbusch«, dessen Flammen aus rotem Naturstein einen Großteil der Ostfassade bestimmen, geben der Kirche eine durchaus »kühne« Anmutung.⁷ Betritt man den zweigeschossigen Sakralbau und folgt den Treppen hinauf in die Feierkirche, sind es vor allem die zwei monumentalen Fenster aus Plexiglas, die nach wie vor faszinieren. Zeichnungen und Modell aus dem Wettbewerb (Abb. C) zeigen noch Schlitzfenster, die die vertikale Ausrichtung der Holzlamellen am Glockengeschoss aufgenommen hätten. Die ersten datierten Zeichnungen zu den Plexiglasfenstern stammen aus dem Jahr 1959. Der Materialmix aus den weißen, gefalteten Kunststofffenstern im Mittelschiff, den dunklen Sichtbetonwänden und den wellenartig angeordneten Holzpaneelen der Decke erzeugt eine unvergleichliche Raum- und Lichtwirkung in der Feierkirche (Abb. E; #Miniatur Verläufe sakraler Transparenz). Die Anbetungskirche im unteren Geschoss zeichnet sich hingegen durch eine niedrige Deckenhöhe und nur spärlichen Lichteinfall aus, was eine wesentlich intimere Atmosphäre erzeugt.

Anfang der 2000er Jahre wurde die Liebfrauen-Gemeinde mit anderen Duisburger Gemeinden zusammengelegt, und man entschied sich gegen Toni Hermanns' Bau als Hauptkirche. Damit verlor das Bauwerk seine Funktion, und es entbrannte eine Diskussion über den möglichen Erhalt (#Miniatur Heilig-Kreuz-Kirche). Um den drohenden Abriss zu verhindern, gründete sich 2007 die »Stiftung Brennender Dornbusch«, welche den Erhalt als Kulturkirche sichern konnte. 2010 wurde die Oberkirche säkularisiert und dient seither als Veranstaltungsort, die untere Anbetungskirche ist weiterhin ein sakraler Raum. Leider waren es letztlich die vom Architekten als besonders zukunftsweisend erachteten Materialien, wie Plexiglas und Beton sowie die von der Gemeinde geforderte Natursteinverkleidung der Fassaden, die den Erhalt gefährdeten.⁸ Wie so häufig führte auch an diesem Bauwerk die Verbindung von Beton und Stahl nach einigen Jahren zu deutlichen Schäden (#Miniatur 339

Beton und Wiederaufbau). Doch stellten vor allem die Schieferverkleidungen der Fassaden eine besondere Herausforderung dar. Nach und nach lösten sich die Platten aus ihren Verankerungen in der Schicht Porenbeton, die während des Baus zur Dämmung zwischen Schiefer und Stahlbeton gesetzt worden war, bis sie letztlich ganz entfernt werden mussten.9 Da eine Erneuerung der Schieferverkleidung aus Kostengründen außerhalb der Reichweite lag, suchten Eigentümer und Denkmalpflege zunächst nach neuen Lösungen. In diesem Zusammenhang wurde auch eine energetische Instandsetzung ins Auge gefasst und die Fondation Kybernetik der TU Darmstadt hinzugezogen. Nach eingehender Analyse schlug diese vor, den vom Naturstein befreiten Bau mit einer transluzenten Hülle aus mehrschichtigen Polycarbonatplatten zu versehen, die solare Energie aufnehmen und in den Betonwänden speichern kann. 10 2013 wurde dieser Vorschlag jedoch von der Denkmalpflege als unzulänglich bewertet. Insbesondere wurde bemängelt, dass das Fehlen des Natursteins eine Inszenierung als brutalistisches Bauwerk bewirke, die nie intendiert war. Darüber hinaus würde die gliedernde Wirkung der Schieferplatten bei einer Sichtbetonwand mit transluzenter Hülle gänzlich wegfallen und die Anmutung des Bauwerks somit zu stark verändert. 11 Stattdessen setzte die Denkmalpflege weiterhin auf eine Erneuerung der Natursteinfassade, deren Anmutung auch mit günstigeren Materialien, wie Ton und Faserzement, nachgebildet werden könnte. 12 Momentan werden Nord-, Ost- und Westfassade der Kulturkirche Liebfrauen von einer schützenden Schicht Spritzputz bestimmt. Oberhalb des Plexiglasfensters an der Nordfassade sind noch einige der originalen Schieferplatten erhalten, die durch ein Netz vor dem Herabfallen gesichert werden.

Während das Äußere der Kulturkirche sich also durchaus drastisch verändert hat, stammen viele der Ausstattungsstücke im Inneren aus den Anfangstagen des Baus. Sie wurden teils aus dem Vorgängerbau in der Altstadt übernommen oder stammen aus der

Vatikankirche der Weltausstellung in Brüssel 1958. Im Stadtarchiv Duisburg befindet sich eine Kopie der Chronik der Pfarrgemeinde Liebfrauen, die im Jahr 1958 eine genaue Auflistung aller übernommenen Objekte beinhaltet. Unter den 21 Positionen befinden sich die »Konstruktion des Baldachins in Bronze« - jener Baldachin, der bis heute den Altarraum der Feierkirche überspannt (Abb. E), - »Fenster der beiden Seiten« - die Buntglasfenster an den östlichen Stirnseiten der Seitenschiffe sowie »zwei Thronsessel« - jene Sessel, von denen einer noch heute den Altarraum der unteren Anbetungskirche schmückt. Anders als die allein auf Defiziten fußende Erklärung solcher Übernahmen über die Materialknappheit der Nachkriegszeit, erzählt die Überführung von Teilen einer Weltausstellung auch von einer intendierten Öffnung der katholischen Kirche und einer selbstbewussten Repräsentation des Ruhrbistums. Die Expo 58 war für die BRD die erste Möglichkeit nach dem Zweiten Weltkrieg, wieder als Mitglied der Weltgemeinschaft aufzutreten. Für den Vatikan war es die erste Teilnahme an einer Weltausstellung. Die Vatikankirche in Brüssel zeichnete sich durch einen Innenraum aus, der sich auf einen niederschwelligen Altar hin verjüngte. 13 Auch Toni Hermanns befasste sich bereits um 1958 mit der kompletten Ausrichtung auf den Altar - eine Idee, die nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil 1962 kanonisch werden sollte. Hermanns schreibt dazu im Erläuterungsbericht: »Durch die fallende Raumdecke, durch den Wellenschlag der Deckengliederung und der gefalteten Fensterwände aus Plexiglas ist eine größtmögliche Ausrichtung des Raumes auf den Altar angestrebt.«14 Hermanns beschreibt weiter, dass auch die Wahl farbloser Glaswände und die ruhige Ordnung des Raumes alles auf das »Herz der Gesamtanlage« konzentriere und die Gemeinde sich so auf sich selbst besinnen könne.

In der Geschichte des brennenden Dornbuschs, deren Darstellung die Eingangsfassade der Kirche bestimmt, offenbart sich Gott den Menschen: eine Geste der Öffnung. Und darüber hinaus eine 541

Kennzeichnung der umgebenden Fläche als heilige Zone, in Anlehnung an den heiligen Berg, auf dem der brennende Busch erscheint. In diesem Bild werden alle Passant:innen Zeug:innen der Offenbarung. Die monumentale Turmscheibe mit der niedrigen Eingangszone wirkt allerdings zunächst eher verschlossen. Allein das mit Holzlamellen verhangene Glockengeschoss und das filigrane Kreuz an der nördlichen Flanke lockern die Monumentalität dieser Fassade etwas auf. Hermanns selbst hob hervor, dass die verkehrsreiche Umgebung der Kirche einen deutlichen Übergangsbereich in eine eigene Sphäre notwendig mache (#Essay Montagen des Unvereinbaren).15 Dennoch finden sich an dem Bau zahlreiche Hinwendungen zur Außenwelt. So holt zum Beispiel der Pflasterstein des Bodens im Eingangsbereich und in der Anbetungskirche die Anmutung eines Platzes im Freien in das Innere der Kirche. In einer Zeichnung (Abb. F) aus dem Jahr 1961 hielt Hermanns diese Idee der Fortsetzung des Kleinpflasters vom Platz in das Innere fest. Auch das aufgeständerte nördliche Seitenschiff der Feierkirche unter dem sich Passant:innen in ihren alltäglichen Abläufen bewegen – verzahnt den Bau in besonderer Weise mit dem Stadtraum.¹⁶ Es ist keine Öffnung, die direkte Durchsicht erwirkt, aber eine, die Verbundenheit mit der Umgebung repräsentiert.

Anmerkungen

- Zeitungsausschnitt aus Der Mittag, 23.1.1959, Bestand Toni Hermanns, Baukunstarchiv NRW.
- 2 Heinz Pletziger, Liebfrauen Quo vadis?, in: Duisburger Jahrbuch 2004, S.161–164, S.161 f.
- 3 Claudia Euskirchen/Günter Pfeifer, Neue Energie für die Liebfrauenkirche in Duisburg. Ein Konfliktfall, in: LVR (Hg.), Zwischen Stolz und Vorurteil: Nachkriegskirchen im Rheinland. Dokumentation zum 4. Rheinischen Tag für Denkmalpflege in Düren am 10. Mai 2015, Köln 2005, S.69–78, S.73.
- 4 #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Miniatur Mercatorhalle (Pizonka).
- 5 Erläuterungsbericht Liebfrauenkirche Duisburg, Bestand Toni Hermanns, Baukunstarchiv NRW.
- 6 N.N., Neue Kirche weckt alte Erinnerungen. Ruhrbischof Dr. Franz Hengsbach weiht Sonntag Duisburgs kühnstes Gotteshaus, in: WAZ (Duisburger Stadtanzeiger), 3.6.1961, zitiert nach Marcus Jager, Im Fokus der Öffentlichkeit, in: Sonja Hnilica/Marcus Jager/ Wolfgang Sonne (Hg.), Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen, Bielefeld 2010, S.179–186, S.179.
- 7 Gundula Lange sieht allerdings deutliche Bezugnahmen zu traditionellen Sakralbauformen, die Hermanns lediglich variierte: Gundula Lange, Der Architekt, die Kirche und die Göttin, in: LVR mit Ulrich Heckner/ Norbert Nußbaum/Ulrich Stevens (Hg.), Denkmal-Kultur im Rheinland. Festschrift für Udo Mainzer zum 65. Geburtstag, Worms 2010, S.334–341, S.340.

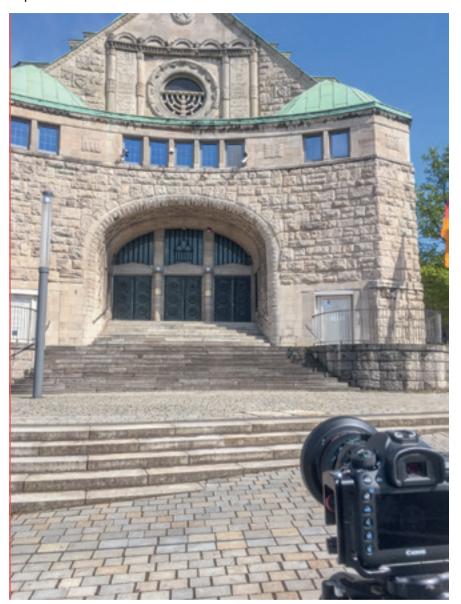
- 8 Euskirchen/Pfeifer, Neue Energie für die Liebfrauenkirche.
- 9 Ebd., S.74.
- 10 Ebd., S. 71.
- 11 Ebd., S. 77 f.
- 12 Ebd., S. 78.
- 13 Auf der Homepage der Liebfrauenkirche findet sich eine Abbildung aus dem Innenraum der Vatikankirche. Hier wird auch darauf hingewiesen, dass die gesamte Altarausstattung (bis auf Tabernakel) von rheinischen Kunstschaffenden angefertigt wurde: https://www.liebfrauen-kulturkirche.de/juwelen/14-bruesseler-altar (1.3.2021).
- 14 Erläuterungsbericht.
- 15 Ebd.
- 6 Der Audioguide ZukunftsSPUREN, der von Judith Klein am Seminar für Kunst und Kunstwissenschaft der TU Dortmund in Kooperation mit dem Projekt »Stadt Bauten Ruhr« entworfen wurde, lädt zur Erkundung der Kulturkirche Liebfrauen vor Ort ein: http://zukunftsspuren.info (15.3.2021); #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Essay ZukunftsSPUREN (Klein).

347

»STADT BAUTEN RUHR«

DIE FOTOKAMPAGNE

DETLEF PODEHL, CHRISTIN RUPPIO



»Vor Ort« an der Alten Synagoge Essen. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.

2





»Vor Ort« an der Kulturkirche Liebfrauen Duisburg. Fotografie: Detlef Podehl, 2021.

4



Eduard-Müller-Krematorium, Hagen-Delstern, Peter Behrens, 1906–1908, Ansicht von Norden. Fotografie: unbekannt, vor 1912, © Bildarchiv Foto Marburg.

5



Gewölbe St. Reinoldi, Dortmund. Fotografie: unbekannt, um 1910, © Bildarchiv Foto Marburg.

»Fotografie ist eine visuelle Redigiermethode. [...] Wie beim Schach oder beim Schreiben kommt es darauf an, aus vorgegebenen Möglichkeiten eine ganz bestimmte auszuwählen, aber beim Fotografieren ist die Zahl der Möglichkeiten [...] unbegrenzt.«¹ John Szarkowski

Ein Buch über Architektur ohne Fotografien ist kaum vorstellbar. Folgerichtig stand am Anfang der Publikationen aus dem Projekt »Stadt Bauten Ruhr« – ebenso wie hinter dem Layout Überlegungen zum Verhältnis von Inhalt, Methode und Form liegen² – die Frage, welchen Stellenwert die Architekturfotografie in der Präsentation der Forschungsergebnisse einnehmen muss. Das betraf zunächst die Fotografien aus den jeweiligen Beständen des Baukunstarchivs NRW, die gemeinsam mit anderen Archivalien Ausgangspunkte der Forschung bildeten (#Essay Das Baukunstarchiv NRW). Doch neben diesem historischen Blick auf ein Bauwerk und seine anhand von Objekten im Archiv überlieferte Geschichte steht – zumindest in den meisten Fällen – das reale Bauwerk im Stadtraum. Diese Stadtbauten sind keine isolierten Entitäten, sondern liegen mitten in einem Raum, der von stetem Wandel gekennzeichnet ist (#Essay In Bewegung). Für diesen Zusammenhang reflektiert Philip Ursprung, dass das Verhältnis zwischen Fotografie und Architektur nicht so deutlich und statisch ist, wie der erste Eindruck suggerieren mag.³ Ja, Bauten lassen sich gut fotografieren, weil sie sich nicht von der Stelle bewegen. Doch, wie Ursprung bemerkt: Wenn dies der ausschlaggebende Punkt wäre, müssten auch Gebirge in besonderem Maße mit der Fotografie verbunden sein. Hingegen scheint es gerade das rasante Veränderungspotential von Architektur zur Zeit der Entstehung der Fotografie im 19. Jahrhundert gewesen zu sein, das Bauten zum fotowürdigen Objekt machte. Und auch in der Moderne war es die rasante

Veränderung des urbanen Raumes,4 die eine dynamische Beziehung zwischen Fotografie und Architektur bedingte. Wann immer sich eine von beiden wandelt, wird eine Reaktion angestoßen. Denn es lässt sich auch andersherum argumentieren: Die zunehmende Fototätigkeit – auch unter Laien, deren Blick durch diese Praxis verändert wurde - verlangt durchaus auch von der Architektur Anpassung und Reaktion.

»So erfolgreich hat die Kamera ihre Rolle als Weltverschönerer gespielt, dass inzwischen nicht mehr die Welt, sondern die Fotografie Maßstab des Schönen ist«,5 kommentierte Susan Sontag die Rolle der Fotografie – wohlgemerkt 1977, lange bevor das Internet, Smartphones und Social Media eine noch wesentlich überwältigender wirkende Bilderschwemme mit sich brachten. Sontag beschrieb weiterhin eine gewisse Abnutzungserscheinung, die mit der Allgegenwart von Bildern zusammenhänge. So empfänden Menschen Sonnenuntergänge als kitschig, weil sie zu sehr an Fotografien erinnerten.⁶ Ein ähnlicher Effekt kann sicher auch für einige Architekturen behauptet werden, die durch die Häufigkeit ihrer fotografischen Verbreitung zu einem Klischee werden. Weniger negativ formuliert: Mit zunehmender Verbreitung wird die Fotografie zum Maßstab, an dem die Realität gemessen wird. Alle damit einhergehende Besorgnis um einen Verlust der Aura und den Einzug der Beliebigkeit⁷ beiseitelassend, soll im Folgenden darauf eingegangen werden, wie sich der Mechanismus der weiten Verbreitung positiv nutzen lässt: nicht zuletzt, um Architektur, die ohne dieses »Spotlight« wenig Aufmerksamkeit erhalten würde, in das visuelle Gedächtnis einzuführen.⁸ Dies ist für die auch in Fachkreisen teils stiefmütterlich behandelte Nachkriegsmoderne ein nicht zu unterschätzender Faktor.9 Mehr noch als die Architektur jeder anderen Epoche haben sich diese Bauten der Kategorie »Schönheit« zu stellen; eine Konfrontation, die oft zu Ungunsten der Nachkriegsmoderne ausfällt. In den Publikationen des Projektes »Stadt

Bauten Ruhr« sollen die Nachkriegsbauten mithin nicht nur als 351 forschungsrelevante, sondern ebenso als fotowürdige Objekte präsentiert werden.

Fotografie kann einerseits dazu dienen, etwas für die Nachwelt festzuhalten – es zum Zeitpunkt der Fotografie für einen langen Zeitraum einzufangen -; darüber hinaus birgt Fotografie die Möglichkeit, Veränderungen nachzuvollziehen, die im alltäglichen Vorbeieilen an den Bauten oft nicht evident werden. Da diese räumliche Identität der Bauten im Projekt ebenso maßgeblich war wie die historische Bedingtheit, konnte es - wie schnell klar wurde nicht ausreichen, auf bereits bestehende Fotografien zurückzugreifen. Vielmehr wurde – ergänzt um die künstlerischen Foto-Essays (#Foto-Essay)¹⁰ – eine aktuelle Fotokampagne in das Projekt integriert. Bereits zur Anfangszeit der Fotografie im 19. Jahrhundert wurde darüber reflektiert, dass Fotografien für die Forschung einen kaum überschätzbaren Stellenwert einnehmen. William Henry Fox Talbot (1800–1877) wies in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Fotografie Möglichkeiten bot, die über die Betrachtung vor Ort hinausreichten. 11 Sie ermöglichte die Untersuchung von Details mit der Lupe und lenkte den Blick vollkommen anders, als es die räumliche Erfahrung vor Ort zuließ. Wenngleich wir der reinen Objektivität der Fotografie heute kritischer gegenüberstehen, als es noch zu Zeiten Fox Talbots der Fall war, gilt sie doch weiterhin als ein wichtiges Werkzeug der Analyse. Insbesondere für ein Projekt, das sich mit der Wirkung von Bauten in ihrem urbanen Kontext befasst, ist es von hohem Interesse, wie eine Fotografin, ein Fotograf diese erfasst.

Die fotografische Sensibilität richtet sich im Projekt »Stadt Bauten Ruhr« auf zwei Wahrnehmungsebenen, mit denen sich Rezipient:innen befassen können: die abgebildete Architektur und die abbildende Fotografie als Medium. Hier besteht ein Unterschied zu anderen Anwendungsgebieten der Architekturfotografie, so zum

Beispiel der werblichen Fotografie für Architekturbüros, in denen »Schönheit« die primäre Kategorie ist. Zwar kann und darf auch der eher dokumentarische, wissenschaftliche Blick dieser Fotokampagne besondere Qualitäten und »Schönheit« der Bauten sichtbar machen, doch kommen weitere Ziele hinzu. Da die Aufnahmen im wissenschaftlichen Kontext archiviert werden, sind diese Fotografien in Zukunft das Zeugnis der heutigen Gegenwart und werden Grundlage für weitere Forschungsansätze in der Zukunft sein. Dies bestimmt die Haltung, mit der die vorliegende Fotokampagne durchgeführt wurde.

Hier stellt sich das Projekt auch in eine lange Tradition wissenschaftlich intendierter Fotokampagnen. Für den deutschsprachigen Raum beginnt die Geschichte der gezielt für Wissenschaft und Denkmalpflege angestoßenen Kampagnen ab 1885 mit der Königlich Preußischen Messbildanstalt. 12 Die Messbildanstalt nutze eine neue Aufnahmetechnik, die es ermöglichte, die Maße eines Bauwerks oder auch einzelner Details von der Fotografie abzuleiten.¹³ Damit wurden diese Aufnahmen schnell zu einem »denkmalpflegerischen Objektersatz«14. Sie sollten es ermöglichen, Gebäude auch hunderte von Jahren später allein anhand von Fotografien zu restaurieren oder komplett wiederaufzubauen. 15 Prägend für die Geschichte des heutigen Ruhrgebietes, aber weit über dessen Grenzen hinaus verbreitet und rezipiert, ist die Arbeit der Photographienund Diapositivzentrale, die von Karl Ernst Osthaus in Kooperation mit dem Deutschen Werkbund und dem Institut für wissenschaftliche Projektion Dr. Franz Stoedtner ins Leben gerufen wurde (#Essay Architektonische Bildung). Osthaus war überzeugt, dass Fotografie nicht allein dazu dient, Architektur zu dokumentieren, sondern durch stete Verbreitung und Vermittlung ebenfalls dazu beitragen kann, neue architektonische Konzepte durchzusetzen. 16 Zu diesem Zweck ließ Osthaus Fotografien anfertigen, die im Gegensatz zu denjenigen der Messbildanstalt – nicht allein zur denkmalpflegerischen Dokumentation dienen sollten, sondern die

die abgelichteten Bauten in besonderer Weise monumentalisierten 353 (Abb. 4). Osthaus' Kampagnen beinhalteten aber ebenso Aufnahmen, bei denen die Dokumentation eher im Vordergrund stand darunter die einzige bekannte Aufnahme des Gewölbes von St. Reinoldi (#Miniatur Beton und Wiederaufbau) in Dortmund vor dessen Zerstörung im Zweiten Weltkrieg (Abb. 5). Da die Glasnegative dieser Aufnahmen später in das Bildarchiv Foto Marburg übergingen, sind sie bis heute Teil eines kunstwissenschaftlichen Kanons.¹⁷ Wenngleich sich solche propagandistisch orientierten Kampagnen, wie die von Karl Ernst Osthaus, in ihren Zielen teils von denen der Preußischen Messbildanstalt unterschieden, formten beide Ansätze zu Beginn des 20. Jahrhunderts Standards für die Architekturfotografie, die bis heute gelten oder zumindest immer wieder zur Debatte stehen.

Eine Diskussion, die Theoretiker:innen und Fotograf:innen bis heute in zwei Lager zu spalten vermag, ist jene um Lichtqualität und Witterungsbedingungen. Ein Blick in die Architekturfotografien der Messbildanstalt zeigt, dass hier ganz deutlich der wolkenlose Himmel mit direktem Sonnenlicht als Standard gesetzt wurde, da es vor allem darum ging, die Bauten bis ins letzte Detail erkennbar abzulichten. Die Fotografien der »Stadt Bauten Ruhr«-Kampagne wurden ebenso zum großen Teil in hartem Sonnenlicht erfasst. Es sollte kein fast museales, in sanftes Licht getauchtes Abbild der Architektur erzeugt werden, sondern eine lebendige Momentaufnahme des heutigen Status und Umgangs mit der Architektur im städtischen Raum. Doch auch hier ist eine Reaktion der Fotografie auf die individuellen Merkmale der Architektur und ihre Veränderlichkeit notwendig. Falls die gesamte Architektur durch die Verschmelzung von Ebenen und Schattenwurf in grellem Sonnenlicht unlesbar wird, bietet sich auch ein bewölkter Himmel mit weichem Licht an, beispielsweise bei reich verzierten Fassaden oder offenen Tragwerkstrukturen. Da erst ab den 1930er Jahren im akademischen

und kommerziellen Bereich mit Farbfotografie gearbeitet wurde, sind viele der kanonbestimmenden Architekturaufnahmen, wie jene aus dem Archiv der Messbildanstalt, schwarz-weiß. Und auch die im Baukunstarchiv NRW bewahrten Fotografien zu den Bauten der Nachkriegszeit - selbst der späten, als die Farbfotografie bereits weit verbreitet war - sind in großen Teilen schwarz-weiß. In heutiger Zeit ist die Entscheidung für Schwarz-Weiß- oder Farbfotografie auch eine Entscheidung für eine bestimmte Ästhetik und Aussage. Die Fotografien der »Stadt Bauten Ruhr«-Kampagne sind gezielt als Farbfotografien entstanden, was die Gegenwärtigkeit ihrer Bildgegenstände unterstreicht sowie einen weiteren Mehrwert zu den im Archiv bewahrten Aufnahmen darstellt.

Die »Stadt Bauten Ruhr«-Fotos werden also in Zusammenhang mit dem gestellt, was bereits im Archiv bewahrt wird, und folglich mit den Blickwinkeln, die zur Bauzeit auf das jeweilige Bauwerk angewendet wurden. Ausgehend von den Archivalien wurden gemeinsam von den Wissenschaftler:innen und dem Fotografen Motivwünsche entwickelt. Welche Perspektiven, die in Fotografien aus der Entstehungszeit der Bauten eingenommen wurden, sollten erneut aufgenommen werden? Um die Entwicklung und Veränderung der Stadträume nachvollziehbar darzulegen, machte es an vielen Stellen Sinn, nach Parallelen zu suchen. Dies gestaltete sich oft schwierig, da sich die örtlichen Gegebenheiten stark verändert haben. Über so einen langen Zeitraum finden unweigerlich Umbauten und topographische Veränderungen statt (#Essay [Un]Sichtbar), an ehemaligen Fotostandpunkten befinden sich nun Gebäude, oder die betreffenden Bauten selbst sind gar nicht mehr vorhanden (#Miniatur Die Kirche Heilig Blut). Für all diese Gegebenheiten müssen Architekturfotograf:innen jeweils individuelle Lösungen finden. Aus Sicht des Forschungsprojektes stellte sich auch die Frage, welche Orte, die vielleicht auf den ersten Blick wenig fotowürdig wirken, dennoch aufgenommen werden müssen, um die Geschichte eines Bauwerkes erzählen zu können. Diese Gespräche

gingen der fotografischen Erkundung voran, die sich dem jeweili- 355 gen Bau zunächst mit eigensinnigem analytischen und fotografischen Interesse näherte (Abb. 1, 2, 3). Immer bringt der Fotograf (die Fotografin) ein eigenes Interesse und eigene Sichtweisen mit, aus denen heraus Umgebung und städtebauliche Einbindung erschlossen werden. Auch die Zugänglichkeit führt unweigerlich zu einer persönlichen Positionierung zum Bauwerk. Umso wichtiger ist es, sich die wissenschaftlichen Zwecke und deren Ansprüche immer von Neuem vor Augen zu halten. Der persönliche Eindruck soll dann wenig auf das Fotografieren einwirken, um einen möglichst objektiven oder zumindest zielgerichteten Blick zu bewahren. Letztlich entstehen bei der Transformation eines dreidimensionalen Objekts in ein zweidimensionales Bild – also von Volumen in Fläche – Überschneidungen, Analogien oder Divergenzen, die Architekt:innen und Ingenieur:innen nicht berücksichtigen, da sie dreidimensional entwerfen. Fotograf:innen sind somit Übersetzer:innen, die helfen, durch die richtige Wahl von Standpunkten und Perspektiven, Linien und Flächen im zweidimensionalen Bild zu ordnen, sodass ein verständliches Werk entsteht. Zu Beginn steht mithin ein Prozess des analytischen Sehens, das Fotografieren ist dann schlussendlich die Umsetzung und Anwendung bildtechnischer Werkzeuge.

Die in der Kampagne entstandenen Architekturfotografien gehen dann selbst wieder in das Archiv über und ermöglichen so einen langfristigen Nachvollzug des Wandels einzelner Bauten, ihrer urbanen Umgebung sowie des wissenschaftlichen Interesses, das ihnen zu einem bestimmten Zeitpunkt entgegengebracht wurde. Die aus der Kampagne hervorgegangenen Fotografien sind mithin Werkzeuge des Erkenntnisgewinns und nicht bloße Bebilderung einer Publikation.

357

ረር_հ Anmerkungen

- John Szarkowski, zitiert nach: Susan Sontag, Über Fotografie (1977), München/Wien 1978, S. 181.
- 2 #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Essay Das Buch (Rüther/Welzel).
- 3 Philip Ursprung, Vom Nutzen und Nachteil der Fotografie für die Architektur, in: Angela Fitz/Gabriele Lenz mit ig-architekturfotografie (Hg.), Vom Nutzen der Architekturfotografie. Positionen zur Beziehung von Bild und Architektur, Basel 2015, S. 12–21, S. 13.
- 4 Ebd. Ursprung nennt als Beispiel Louis Daguerres Daguerreotypie »Boulevard du Temple« (um 1838), die eine Straße in Paris zeigt, die schon kurz darauf Baron Haussmanns Stadterneuerungsplänen weichen musste.
- 5 Susan Sontag, Der Heroismus des Sehens, in: dies., Über Fotografie, S.84–110, S.84.
- 6 Ebd.
- 7 Einen bemerkenswerten Versuch der Relektüre von Walter Benjamins Aura-Begriff anhand zeitgenössischer fotografischer Praxis unternimmt: Ulrich Johannes Beil, Mediale Auren. Walter Benjamin und Fotografien von Thomas Struth, Gregory Crewdson und Carlos Goldgrub, in: Ulrich J. Beil/Cornelia Herberichs/Marcus Sandl (Hg.), Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin, Zürich 2014, S.50–81.
- 8 Zur Bedeutung dieser Aufmerksamkeitsgenerierung über Fotografie auch als Impuls für die Denkmalpflege: Laura Di Betta, Denkmalschutz durch die Linse, in: dies./Christin Ruppio/Barbara Welzel (Hg.), Vor dem Bauhaus: Osthaus. Einblicke in eine Fotosammlung, Dortmund 2019, S. 117–125, S. 123 ff.

- 9 Stellvertretend Bettina Maria Brosowsky, Ist das Baukunst oder kann das weg? Nachkriegsarchitektur in Braunschweig, Salzgitter und Wolfsburg, in: Bauwelt 110 (2019), H. 12, S. 10; Hans-Rudolf Meier/Ingrid Scheurmann, Die Sprache der Objekte und das Sprechen über sie. Ein Ausblick, in: Frank Eckardt et al. (Hg.), Welche Denkmale welcher Moderne? Zum Umgang mit Bauten der 1960er und 70er Jahre, Berlin 2017, S. 263-271; Oliver Elser/ Peter Cachola Schmal/Philip Kurz (Hg.), SOS Brutalismus, Ludwigsburg/Frankfurt am Main/Zürich 2017; Adrian von Buttlar/ Christoph Heuter (Hg.), Denkmal! Moderne: Architektur der 60er Jahre. Wiederentdeckung einer Epoche, Berlin 2007.
- 10 #Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, #Foto-Essay (Lukas Höhler); Felix Dobbert/Niklas Gliesmann/Barbara Welzel (Hg.), »Ein Haus in der Straßenlandschaft«: Das Dortmunder U. Ein Foto-Essay von Lukas Höhler, Dortmund 2020.
- 11 William Henry Fox Talbot, The Pencil of Nature, London 1844, S. 40. Vertiefend hierzu: Jan von Brevern, Das Instrument der Entdeckung, in: Herta Wolf (Hg.), Zeigen und/oder Beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens, Berlin/Boston 2016, S. 267–281, S. 267.
- 12 Die Bestände der Messbildanstalt werden heute vom Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege bewahrt. Näheres zur bewegten Geschichte der Messbildanstalt: Reiner Koppe, Zur Geschichte und zum gegenwärtigen Stand des Meßbildarchivs, in: Jörg Albertz/Albert Wiedemann (Hg.), Architekturphotogrammetrie gestern heute morgen, Berlin 1997, S. 41–57.

- 13 Näheres hierzu: Angela Matyssek, Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg, Berlin 2009, S. 110–114.
- 14 Ebd., S. 111.
- 15 Albrecht Meydenbauer, Ein deutsches Denkmäler-Archiv, in: Deutsche Bauzeitung 28 (1894), 629–631, S. 629.
- 16 Jörg Probst, Karl Ernst Osthaus und die Fotografie, in: Birgit Borkopp-Restle/Barbara Welzel (Hg.), »Eines der schönsten Monumente unserer Zeit überhaupt«. Das Krematorium in Hagen-Delstern, Essen 2014, S.211–224; Christin Ruppio, Karl Ernst Osthaus und der Hohenhof in Hagen. Ein Modell kultureller Vermittlung, Berlin 2021; darin vor allem das Kapitel »Zeigen: Die Photographien- und Diapositivzentrale«, S.60–79.
- 17 Christian Bracht, Zur Geschichte des Karl Ernst Osthaus Archivs in Marburg, in: Di Betta/ Ruppio/Welzel, Vor dem Bauhaus: Osthaus, S.98–105.

IMPRESSUM

Eine Publikation aus der Schriftenreihe des Baukunstarchivs NRW

Herausgeber/-in Hans-Jürgen Lechtreck, Wolfgang Sonne, Barbara Welzel

unter Mitarbeit von Anna Kloke, Sonja Pizonka, Christin Ruppio, Christos Stremmenos

Autorinnen und Autoren

Anna Kloke, Hans-Jürgen Lechtreck, Beate Löffler, Sonja Pizonka, Detlef Podehl, Christin Ruppio, Wolfgang Sonne, Christos Stremmenos, Barbara Welzel, Regina Wittmann

Foto-Essay Lukas Höhler

Grafische Gestaltung Judith Anna Rüther

Schrift Konsole von Elena Schneider Gesamtherstellung Druckerei Kettler, Bönen

Erschienen im Verlag Kettler, Dortmund www.verlag-kettler.de

ISBN 978-3-86206-920-0

© 2021 Baukunstarchiv NRW gGmbH, Verlag Kettler

Abbildungen

© Alle Abbildungen, sofern nicht anders vermerkt, Baukunstarchiv NRW gGmbH, Fotografien von Detlef Podehl, TU Dortmund

Abbildung Titel
Peter Grund, Entwurf »Lamellenkirche« im Rahmen einer
Machbarkeitsstudie, Innenraumperspektive, 1929, Bestand Peter
Grund, Baukunstarchiv NRW





Museum Folkwang



GEFÖRDERT VOM



RELIGION @STADT_ BAUTEN_RUHR