

Inge L. Buttmi

DIE CHRISTUSKIRCHE IN MANNHEIM
KIRCHENBAU NACH DEM WIESBADENER PROGRAMM

**RUPRECHT – KARL - UNIVERSITÄT HEIDELBERG / ZENTRUM FÜR
EUROPÄISCHE GESCHICHTS- UND KULTURWISSENSCHAFTEN (ZEGK)
INSTITUT FÜR EUROPÄISCHE KUNSTGESCHICHTE (IEK)**

**INAUGURALDISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG**
Vorgelegt am 28. März 2012/Disputation 27. Juli 2012

1. Gutachter Prof. Dr. Michael Hesse Universität Heidelberg
2. Gutachter Prof. Dr. Matthias Untermann Universität Heidelberg



Architektur ist Harmonie und Einklang aller Teile, die so erreicht wird, dass nichts weggenommen, zugefügt oder verändert werden könnte, ohne das Ganze zu zerstören.

Leo Battista Alberti, 1452 in: De re aedificatoria

INHALTSVERZEICHNIS	Seite
EINLEITUNG	7
I. DAS ENSEMBLE DER CHRISTUSKIRCHE MANNHEIM	
1. Baubeschreibung des Zustandes von 1911	
1.1 Lage	14
1.2 Grundriss, Querschnitt und Anordnung der Bauten	15
1.3 Außenbau und Gliederung der Fassaden	17
1.4 Beschreibung der Innenräume	20
2. Künstlerische Ausstattung und Ikonografie	
2.1 Die Kirchenfassade	23
2.2 Die Anbauten	35
2.3 Der Innenraum	
2.3.1 Zentrum und Prinzipalstücke	36
2.3.2 Triumphbogen, Pendentifs und Kuppelzone	40
2.3.3 Die Kirchenfenster	44
2.3.4 Die Emporen Pfeiler	47
2.3.5 Liturgisches Gerät	50
II. PLANUNGS- UND BAUGESCHICHTE	
1. Planung, Grundstückssuche und Ausschreibung	51
2. Der Wettbewerb	53
2.1 Die Wettbewerbsentscheidung	67
3. Planänderung, Bauausführung und Einweihung	76
4. Denkmalschutz und Denkmalpflege	
4.1 Leitvorstellungen, Begriffe, Kriterien u. Spektrum der Maßnahmen	80
4.2 Notdürftige Instandsetzung nach dem 2. Weltkrieg	82
4.3 Instandsetzung und Restaurierung Kircheninnenraum	83
4.4 Technische Verbesserungen	85
4.5 Neuanschaffung der Marcussen-Orgel/Kostenaufstellung	86
4.6 Die Arbeiten am Außenbau	87

III. DIE KIRCHENBAUDISKUSSION	Seite
Abgrenzung, Stilsuche, Liturgiegeschichte, Regulative und Leitsätze	
1. Beziehung von Staat und Kirche	89
2. Das Eisenacher Regulativ	92
3. Die liturgische Bewegung	95
4. Gemeindekirche und Gruppenbau	97
5. Zentralraum und Rehabilitierung nachmittelalterlicher Stile	101
6. Das Wiesbadener Programm	106
6.1 Kritik und Akzeptanz des Programms	109
IV. DIE CHRISTUSKIRCHE IN IHREM HISTORISCHEN KONTEXT	
Stilgeschichtliche Einordnung und Typologie	
1. Der Grundriss	113
2. Der Außenbau	119
3. Der Innenraum	128
3.1 Der Kanzelaltar	131
4. Kunst am Bau und christologisches Programm	135
5. Das Gesamtkunstwerk	138
5.1 Die Pläne für die Ausstattung aus der Schradestube	140
6. Technische Innovationen in Konstruktion und Baumaterial	140
7. Der finanzielle Aspekt	143
8. Die Städtebauliche Entwicklung des Oststadtviertels	145
9. Monumentalität	147
10. Repräsentationsarchitektur	149
11. Schrades Christuskirche: Programm, Zitat und Novum	152
12. Architektonische Vernetzung	156
12.1 Der Einfluss der architektonischen Vernetzung auf den Bau der Christuskirche Mannheim	158
Zusammenfassung und Schlussbetrachtung	160
Der ausführende Architekt der Christuskirche Mannheim	164
Abbildungen	166
Die Bilder sind unterteilt in Abbildungen (ab S. 166) und Figuren (im Text)	
Die Exponate aus der Schradestube sind mit dem Vermerk „(SchST.)“ gekennzeichnet.	
Literaturverzeichnis	176
Bildnachweis	184
Anhang:	
Verzeichnis der Unternehmer	185
Kostenübersicht	188
Daten der Bauausführung	189
Regulative, Programme und Leitsätze	190

EINLEITUNG

Seit 1860 und mit Beginn der Industrialisierung erlebte die Stadt Mannheim wie kaum eine andere Stadt des Deutschen Reiches ein enormes Wachstum, das sich nach der Reichsgründung explosionsartig beschleunigte.¹ Im Jahre 1871 betrug die Einwohnerzahl 39 606 Bürger, sie stieg innerhalb einer Generation um das Vierfache: Das Volkszählungsergebnis von 1905 registrierte bereits 163708 Mannheimer.

Die Aufgabe „Großstadt“ ist gleichbedeutend mit der Bewältigung einer Menschenhäufung, wie die obigen Zahlen zeigen, und je weiter diese Zahlen voranschreiten, um so dringender und um so schwieriger wird die Mechanisierung der Grundbedingungen menschlichen Lebens.² So gingen mit dieser urbanen Agglomeration der Ausbau von Verkehrs- und Industrieanlagen und die Anlage neuer Stadtteile einher, und so änderte sich bis 1907 der städtische Charakter Mannheims zusehends: Während sich in der Innenstadt entlang der Hauptstraßen die großen Kaufhäuser angesiedelt hatten, entstanden in der Peripherie überwiegend von Arbeitern bewohnte Viertel wie der Jungbusch, der durch den Ausbau des Hafens als Wirtschafts- und Wohngebiet an Bedeutung gewonnen hatte. Das Wachstum der Stadt und ihrer Bevölkerung wirkte sich auch auf die Sakralbautätigkeit aus. Zwischen den Jahren 1885 und 1915 wurden in Mannheim elf katholische, neun evangelische Kirchen und eine Synagoge neu errichtet, bzw. es wurden Kirchen durch Umbauten den neuen Bedingungen angepasst.³

Mit dem Bau des Wasserturms (1886-1889), der noch vor der Verabschiedung des Bebauungsplanes für die östliche Stadterweiterung als repräsentatives Wahrzeichen des neuen Stadtteils errichtet worden war, entstand seit den 1890iger Jahren ein beeindruckendes städtebauliches Ensemble rund um den Friedrichsplatz, auf dessen großzügige Gestaltung der Charlottenburger Architekt Bruno Schmitz (1858-1916) - auch mit dem Bau der Festhalle Rosengarten (1899-1903) - maßgeblichen Einfluss nahm.⁴

Das schon um 1870 geplante Villenviertel der Oststadt wurde mit weit mehr städteplanerischer Phantasie behandelt als die Bebauung der anderen neuen Stadtviertel, die in hohem Maße durch Grundstücksspekulation und maximale Raumausnutzung geprägt waren. Hier nämlich veranstaltete man ein Preisausschreiben, das Reinhard Baumeister⁵ gewann. Erst in den 90iger Jahren begann der Ausbau des Viertels, das zur bevorzugten Wohngegend der wohlhabenden Oberschicht werden sollte, die sich bewusst von den übrigen neu entstandenen Wohnvierteln abzugrenzen suchte.⁶ Während dieser Planungsphase überlegte man, in diesem Stadtteil eine der

¹ Mannheim seit Gründung des Reiches 1871-1907, Mannheim 1907, S. 163-216.

² Nur von den Städten Duisburg (4,2 fach), Essen (4,26 fach), Düsseldorf (4,5fach) wurde Mannheim überholt. Vgl. hierzu: Fritz **Schumacher**: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800, Reprint der 1. u. 2. Auflage, Braunschweig/Wiesbaden 1982, S.71 u.72.

³Udo **Wennemuth**: Geschichte der evangelischen Kirche in Mannheim, Sigmaringen 1996, S. 141 u. 148. Vgl. auch: Liste der Sakralbauten in Mannheim: de.wikipedia.org/wiki.

⁴ Vgl. Hans **Huth** (Bearb.): Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg. Die Kunstdenkmäler des Stadtkreises Mannheim. Hg. vom Landesdenkmalamt Baden Württemberg, Bd. 1, München 1982, S. 93f.

⁵ Reinhard Baumeister (1833-1917), seit 1862 Professor für Bauingenieurwesen am Polytechnikum Karlsruhe. Sein 1876 veröffentlichtes Werk „Stadterweiterung in technischer, wirtschaftlicher und polizeilicher Hinsicht“ galt seither als Grundlage des wissenschaftlichen Städtebaus in Deutschland.

⁶ Anna-Maria **Lindemann**: Mannheim im Kaiserreich, Mannheim 1988, S. 35 u. 42.

Vgl. ebenso: Christmut W. **Präger**: Viehweide, Wasserturm und Schmuckplatz. In: Jugendstilarchitektur um 1900 in Mannheim, Mannheim 1986, S. 189, 193 u. 196 ff.

Villenbebauung adäquate Kirche in der Nähe des Wasserturms zu errichten, noch bevor sich eine dazugehörige evangelische Gemeinde gebildet hatte.⁷

Die Planung der Mannheimer Christuskirche fiel in eine Zeit, die von einer Flut von publizistischen Äußerungen zu den umfassender Fragen einer Neustrukturierung im evangelischen Kirchenbau gekennzeichnet ist. Beiträge von Architekten, Theologen und interessierten Laien wurden in Buchform oder in den einschlägigen Zeitschriften veröffentlicht. In seinem Standardwerk „Der deutsche evangelische Kirchenbau zu Beginn des 20. Jahrhunderts“ beklagt Alfred Wanckel die immer noch andauernden Diskussionen: *„Über Kirchenbau im allgemeinen und den protestantischen Kirchenbau im besonderen ist in den letzten Jahrzehnten von Geistlichen, Kunstschriftstellern und ausübenden Baukünstlern viel geschrieben und geredet worden. [...] Noch immer hört man von Meinungskämpfen darüber, ob Langhaus oder Zentralbau, ob Einheitsbau oder Gruppenbau das „einzig Richtige“ sei; ja, es soll heute, im Jahre des Heils 1913, sogar noch Kreise geben, in denen man darüber sich unterhält, ob der „gothische oder der romanische Stil“ für unsere evangelischen Kirchen der geeignetste sei!“*⁸

Seit 1890 hatte im gesamten Deutschen Reich die Zahl der Kirchenbauten beträchtlich zugenommen. *„Unsere Zeit steht im Zeichen des Kirchenbaues,“* schrieb Oskar Hossfeld 1893 im „Centralblatt der Bauverwaltung“, *„es herrscht die Überzeugung, dass eins der wirksamsten Mittel gegen die immer weiter um sich greifende, auf Zersetzung der bestehenden Gesellschaftsordnung gerichteten Bestrebungen in der Förderung christlich-kirchlichen Lebens zu suchen....sei“*, und stellte weiter fest, gerade im Protestantismus werde der große Bedarf an Kirchen gedeckt, wobei man zunehmend unschematische, situations- und programmbezogene Lösungen zu entwickeln suche.⁹

Wie die gesamte Architektur des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist der evangelische Kirchenbau von zwei Kriterien geprägt: Stil und Funktion, aber auch ein drittes Kriterium, sozusagen als psychologische Komponente, trat bei dieser Bauaufgabe hinzu, nämlich der angestrebte stimmungsmäßige Gehalt des Raumes. Die Stilfrage, die lange Zeit zugunsten der beiden sogenannten „christlichen“ Stile gotisch und romanisch entschieden wurde, war je nach zeitlichem und historischem Hintergrund auch jeweils unterschiedlich begründet und von unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen begleitet.¹⁰ Als Motivation für die historische Stilrezeption galt, dass diese als „erstrebenswert“ empfunden wurde und man so das „Wesensmerkmal eines bestimmten Gebäudes“ ausdrücken konnte.¹¹ Die architektonischen Anforderungen an die Innenraumgestaltung und die vielfachen Lösungen, die man bis zur Jahrhundertwende gefunden hatte, ließen schließlich die relevanten mittelalterlichen Beispiele immer unwichtiger erscheinen. Diese Akzentverschiebung - hauptsächlich bedingt durch die liturgische Bewegung - zugunsten einer spezifisch evangelischen inneren Raumdisposition führte schließlich

⁷ Udo **Wennemuth**, S. 181.

⁸ Alfred **Wanckel**: Der deutsche evangelische Kirchenbau zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Wittenberg 1914, S. 1.

⁹ Centralblatt der Bauverwaltung, 38, 40, 1893. Hossfeld war neben Otto Sarrazin der Herausgeber des Blattes.

¹⁰ Eva-Maria **Seng**: Kirchenbau zwischen Politik, Kunst und Liturgie. Theorie und Wirklichkeiten im evangelischen Kirchenbau des 19. Jahrhunderts. Tübingen/Berlin 1995, S.10.

¹¹ Valentin **Hammerschmidt**: Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland, Frankfurt 1985, S. 14.

dazu, die Innenraumgestaltung zur Hauptaufgabe zu machen. Das Ergebnis war der zentralisierende Versammlungsraum.¹²

Bei evangelischen Kirchen blieb bis vor dem Ersten Weltkrieg die Chorapsis sowie der Glockenturm übliches äußeres Erkennungsmerkmal, im Innern der Kirche aber ergibt sich nun ein völlig anderes Bild. Die vom äußeren Aufriss gebildeten Chorräume werden häufig durch Wände abgeschlossen und es kommt zum Einbau von Emporen mit darunter liegenden Sakristeien, Konfirmanden- und Versammlungssälen. Somit ist der Altarplatz zwar noch abgegrenzt, aber seiner herausgehobenen Bedeutung als isolierte Kultstätte beraubt.¹³

Dies hatte Emil Sulze bereits 1881, zehn Jahre vor der Veröffentlichung des Wiesbadener Programms, auf den Punkt gebracht:

„Eine protestantische Kirche mit einem Chor ist wie der Palast einer republikanischen Regierung mit einem Königs - und Thronsaal.“ In einer evangelischen Kirche müsse der Chor daher genauso wegfallen *„wie der Krönungssaal im Palast einer Regierung, die keinen König hat“*.¹⁴

Gerade der Wettbewerb der Christuskirche macht deutlich, wie wieder einmal die vehemente Frage in den Vordergrund rückte, welcher Baustil als national im deutschen Sinne und welcher als protestantisch gelten könne. Im Unterschied zum frühen 19. Jahrhundert begegnete man dieser Thematik aus einer kunsthistorischen Perspektive. Für die um 1890 aufkommende Begeisterung für die Neuromanik in der deutschen Architektur setzte sich vor allem der Kaiser selbst (mit dem Bau der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche) als Protektor ein.¹⁵ Wilhelm II. aber förderte keinesfalls nur die Neuromanik, denn in Berlin zeigte er auch eine Vorliebe für die neubarocke Architektur. So fügte sich der Dom in eine Reihe neubarocker Großbauten ein, die von der Schlossverwaltung in Berlin errichtet worden sind.¹⁶

Für die Wiederaufnahme barocker Bauformen im evangelischen Kirchenbau setzte aber weniger der (viel kritisierte) Berliner Dombau das Fanal. Vielmehr wurde dieser Stil hauptsächlich durch die Arbeiten von Cornelius Gurlitt zum Barock und Rococo wieder legitimiert, durch die man entdeckte, dass „Barock“ und sogar „Zopf“ keine Schimpfworte seien, sondern eine Periode der Kunst von höchstem Reiz und Reichtum bezeichneten. Von nun an entwickeln sich auch alle Abwandlungen barocker Stilnuancen zu bevorzugten Ausdrucksmitteln.¹⁷

Nach der Wende zum 20. Jahrhundert ist eine zunehmende gestalterische Freiheit bei der Aneignung von Stilformen in der Baugeschichte zu beobachten. Diese werden zwar durchaus noch rezipiert, die Einzelformen können aber, häufig bei gleichzeitiger Verfremdung oder Reduktion, frei kombiniert werden. Durch die Kombination von interpretierten Elementen verschiedener Bauepochen und durch Zitate der die Örtlichkeit prägenden Stil Tendenz - verbunden mit eigenen Schöpfungen - entstanden

¹² André **Meyer**: Neogotik und Neoromanik in der Schweiz. Kirchenarchitektur des 19. Jahrhunderts, Zürich 1973, S. 90.

¹³ Werner **Franzen**: Gottesdienststätten im Wandel, Düsseldorf 2004, S. 194 .

¹⁴ Emil **Sulze**: Der evangelische Kirchenbau. In: Protestantische Kirchenzeitung 28, Leipzig/Berlin 1881 Sp. 249-251, hier Sp. 251.

¹⁵ Godehard **Hoffmann**: Architektur für die Nation? Köln 2000, S. 217.

¹⁶ Ebd., S. 265.

¹⁷ Fritz **Schumacher**, S. 70.

eine Reihe von Kirchen, die in ihrer assoziativen und kombinatorischen Stilfassung offenbar einen Teil des Zeitgeschmacks repräsentierten.¹⁸

Der Architektur hatten sich durch das neu eröffneten Weltbild der Technik und seiner neuen Bauelemente bereits seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ungeahnte Konstruktionen und Gestaltungen ermöglicht. Durch die Verbundweise von Eisen und Beton ergab sich ein einschneidender Schritt für den neuen Baustil besonders der neuen Kultbauten. Die Verwendung des Eisenbetons, wie sie in größerem Maße erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gleichzeitig in Frankreich und Nordamerika erprobt wurde, setzte sich schließlich auch in Deutschland durch, wenngleich noch überwiegend als verborgene Technik, die mit einem historisierenden Kleid ummantelt wurde.¹⁹

Auch bedingt durch diese neuen technischen Möglichkeiten wurden immer neue Kombinationen von Raumformen kreiert, die nur selten auf traditionelle Muster zurückgriffen. Hierbei sind Zentral- wie Longitudinalbauten vertreten, aber auch ideenreiche Kombinationen beider Typen. Einen Begriff für diesen für die Ablösung vom Historismus wichtigen Zwischenschritt, in dem jeglicher Dogmatismus und stilistischer Purismus zum Erliegen kam, hat sich bisher noch nicht gefunden.²⁰

Die Kirchenbauarchitektur dieser Epoche mit ihren Funktionen und Inhalten kann aber auch nicht betrachtet und verstanden werden, ohne einen Abriss der zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit einzubeziehen. Eine Kontinuität der architektonischen Entwicklung bildete sich zwar auch im katholischen Kirchenbau; ein entscheidender Unterschied zum Protestantismus liegt jedoch darin, dass im katholischen Bereich keine Programme wie das Eisenacher Regulativ bzw. das Wiesbadener Programm existierten.²¹ Zudem lehnten die meisten katholischen Kirchenarchitekten eine Verbindung von Funktionsräumen mit dem Sakralraum grundsätzlich ab.²² Der Abriss der zeitgenössischen Auseinandersetzungen in dieser Arbeit soll jedoch nur die Diskussionen im protestantischen Bereich erfassen.

Am Wettbewerb um die geplante neue evangelische Kirche auf dem Werderplatz beteiligten sich so hochkarätige Teilnehmer wie: Franz Heinrich Schwechten, Architekt der 1895 eingeweihten Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, ein in Anlehnung an die Motive romanischer Kirchen des Rheinlandes errichtetes dynastisches Bauwerk, ebenso gelobt wie umstritten; Johannes Otzen, Mitbegründer des Wiesbadener Programms, dessen 1894 fertiggestellte Reformationskirche (es setzte sich der Name Ringkirche durch) in ihrer Grundrissgestaltung einen vielbeachteten Neuanfang darstellte und für den protestantischen Kirchenbau bis zum Beginn des ersten Weltkrieges maßgebend blieb;²³ schließlich die Partner Schilling & Gräbner, die mit einem Kirchenbau in Dresden einen gänzlich neuen stilistischen Weg beschritten hatten. Im Gegensatz zu diesen Teilnehmern hatte der Gewinner der Konkurrenz Theophil Frey zwar schon einige Kirchen gebaut, diese waren aber nicht als spektakuläre Entwürfe in Erscheinung getreten; seine große Erfahrung im Kirchenbau hatte sich Frey hauptsächlich als

¹⁸ Werner **Franzen**, S. 194 f.

¹⁹ Vgl.: Hugo **Schnell**: Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Zürich 1973, S. 10

²⁰ Werner **Franzen**, S.194 f.

²¹ André **Meyer**, S. 86.

²² Reinhard **Gieselmann**: Entwicklungstendenzen des modernen Kirchenbaus. In: Architektur und Wettbewerbe 115, Stuttgart 1983, S. 4.

²³ Vgl. hierzu: Peer **Zietz**: Franz Heinrich Schwechten, Kirchenbau zwischen Zweckmäßigkeit und Repräsentation im deutschen Kaiserreich, Berlin 1987, S. 54.

Gutachter angeeignet. Mit dem frühen Tod Theophil Freys tritt ein bis dahin völlig unbekannter, junger Architekt ins Rampenlicht der Kirchenbaugeschichte. Christian Schrade, der als Mitarbeiter Freys ganz entscheidend bereits an den Entwürfen des Wettbewerbs mitgewirkt hatte, wird diese Pläne vervollkommen. Vor allem die Innenraumgestaltung und die künstlerische Ausstattung wurde unter seiner Regie verwirklicht. Somit kann, mit den umfassenden Planänderungen, die nach dem Wettbewerb vorgenommen wurden, künftig von „Schrades Christuskirche“ gesprochen werden.

Mit der Einweihung der Christuskirche erschien eine vom evangelischen Kirchengemeinderat Simon und Regierungs-Baumeister Schrade unterzeichnete 49-seitige Broschüre „Christuskirche Mannheim“. Diese einfache Beschreibung enthält neben einer Vielzahl hochqualitativer Fotografien (Atelier Tillmann-Matter, Mannheim) auch Grundrisse, Querschnitt und Hauptansicht des Baus aus der Planungsphase, zudem die Auflistungen sämtlicher am Bau beteiligter Firmen, die (nicht vollständige) Kostenübersicht und die Daten der Ausführung. Die Baubeschreibung dieser Broschüre wurde 1961 zum 50-jährigen Bestehen vom damaligen Pfarrer der Westpfarrei der Christuskirche Herbert Wäldin leicht verändert übernommen. Sie zeichnet sich vor allem durch eine eigene theologische Interpretation Wäldins der ikonografischen Inhalte aus. Sie wurde mit einer Ehrung des Architekten eingeleitet und durch eine Beschreibung der Geschichte der Kirche während der Weltkriege sowie der Gemeindechronik ergänzt.

Eine dritte Festschrift gestalteten Rudolf Günther und Kurt F. Müller 1986 zum 75-jährigen Jubiläum der Kirche. Neben der Beschreibung der umfassenden Restaurierungsmaßnahmen des Baues von 1981-1983, der weiterführenden Chronik (Pfarrer, Gemeinde, kirchliche Veranstaltungen) wurde die Einweihungsschrift von 1911 als Faksimile-Ausgabe neu aufgelegt und als in sich geschlossenes Werk der Festschrift beigelegt. Alle weiteren Veröffentlichungen über die Christuskirche gründen sich auf den Inhalt der Festschrift von Herbert Wäldin bzw. der Ausführung des Architekten selbst von 1911.²⁴ Außerhalb dieser Festschriften wurde dieser anspruchsvolle Großbau, der seit 1987 als „Kulturdenkmal von besonderer Bedeutung“ eingetragen ist, bislang nicht monographisch bearbeitet.

Aus den Wettbewerbunterlagen der Christuskirche sind viele Pläne verschollen, doch ließen sich diese zum Teil aus den Publikationen in den Bauzeitschriften und in den jeweiligen Archiven der mitwirkenden Architekten wieder auffinden. Insbesondere die Dissertationen von Peer Zietz über Franz Heinrich Schwechten (Berlin 1987) und Gerhard Kabierske über Hermann Billing (Karlsruhe 1996) waren hierfür aufschlussreich. Die Forschungsarbeit von Eva Maria Seng über das Eisenacher Regulativ und das Leben und die Arbeit des Stuttgarter Architekten und Hochschulprofessors Friedrich von Leins (Tübingen/Berlin 1995) gaben Aufschluss auch über die Tätigkeiten des bislang ebenfalls völlig anonym gebliebenen und vergessenen Architekten Theophil Frey. Mit den Arbeiten des Bildhauers Wilhelm Gerstel am Kuppelturm der Christuskirche setzte sich Thomas Mücke in seiner Arbeit (Köln 2010) über das Frühwerk des Bildhauers auseinander und deckte einen immer wieder gemachten Fehler in der Beschreibung der Skulpturen an der Fassade der Christuskirche auf.

²⁴ So auch in dem Artikel von Andreas **Schenk** und Werner **Wolf-Holzäpfel**: Sakralbauten. In: Mannheim und seine Bauten 1907-2007. Bauten für Bildung, Kultus, Kunst und Kultur, Hrsg. Stadtarchiv Mannheim u. Mannheimer Architektur- und Bauarchiv e.V., Bd. 3. 1. Aufl. 2002.

Seit dem Tod des Architekten Christian Schrade lagerten in der kleinen Turmkammer, die sich Schrade für seine persönliche Nutzung reserviert hatte (in der Gemeinde liebevoll das „Schradestübchen“ genannt) und die auch kaum mehr betreten wurde, eine Vielzahl von Zeichnungen aus der Hand des Architekten, die während der Planung und des Baus der Christuskirche entstanden waren. Im Jahre 2004 beschloss der Kirchenältestenrat endlich, die Hinterlassenschaft des Architekten, bestehend aus Lichtpausen und Handzeichnungen, darunter auch Werkpläne im Maßstab 1:1 - alle in vielfacher Kopie - aus diesem Zimmer zu räumen und dem Stadtarchiv zu übergeben. Mit dem Titel „Schatz aus dem Schradestübchen gehoben“ wurde diese „Entdeckung“ in einer Ausgabe des Mannheimer Morgens 2004 gefeiert, als hätte man eine Ausgrabung gemacht.²⁵ Zwei Drittel dieser Pläne, die unter der Feuchtigkeit in diesem Raum sehr gelitten hatten, stammen aus der Planungs- und Bauzeit der Christuskirche, die übrigen gehören zu anderen Bauten und Projekten und sind teilweise auch Entwürfe anderer Architekten. Die kleinteiligen, wie architektonische Studien anmutenden Handzeichnungen Schrades gaben wertvolle Aufschlüsse für diese Arbeit und konnten noch vor der Digitalisierung im Stadtarchiv aufgenommen werden. Sie sind an den entsprechenden Stellen in den Text eingefügt und besonders gekennzeichnet.

Zum 100-jährigen Jubiläum der Christuskirche erschien nun zur Eröffnung einer Ausstellung im Reiß-Engelhorn Museum im September 2011 eine Festschrift, in der Andreas Schenk erstmalig einige Blätter aus der Schradestube veröffentlichte.²⁶

Um Licht in das Leben und Werken des Architekten der Christuskirche zu bringen, den eine merkwürdige Anonymität umgibt (das einzige überlieferte Porträtfoto zeigt ihn als über 80-jährigen), obwohl er doch noch vor Beginn der Bauarbeiten 1905 nach Mannheim übersiedelte, sammelte Andreas Schenk alle Zeitungsartikel über Christian Schrade, die teilweise auch erst nach dessen Tod erschienen.²⁷ Aus diesen Berichten wissen wir, dass Schrade von 1896-1900 sowohl an der Technischen Hochschule in Stuttgart, als auch in München studierte. Niemals aber wurde enger beleuchtet, aus welchen Architekturschulen Schrade kam.

Mit diesem Blick nach München und Stuttgart eröffnet sich, dass Schrades Ausbildung geprägt wurde von Friedrich von Thiersch, unter dessen Ägide die Münchner Architekturschule zu dieser Zeit stand. An der Stuttgarter Hochschule war es vor allem Gustav Halmhuber, der ebenso wie Theophil Frey, in dessen Architekturbüro der junge Regierungsbauführer eintrat, ein Schüler von Christian Friedrich von Leins war und selbst von 1897-1906 in Stuttgart unterrichtete. Von diesen Lehrern sind entscheidende Impulse ausgegangen, die Schrades Talent so außerordentlich gefördert haben.²⁸ Diese

²⁵ Mannheimer Morgen v.17.3.2004, S. 18.: Schatz aus dem Schradestübchen gehoben (Illa Senk)

²⁶ Die Christuskirche Mannheim. Bauwerk-Gemeinde-Kirchenmusik, hrsg. vom Ältestenkreis der Christusgemeinde in Zusammenarbeit mit Andreas Schenk, Thomas Schlage und Udo Wennemuth, Ubstadt-Weiher/Heidelberg/Basel 2011.

²⁷ Eine Kurzfassung seines Vortrags von 2008 veröffentlichte Andreas Schenk im Gemeindebrief der Christuskirche, Ausgabe April/Mai 2009, S. 4.

²⁸ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich das Unterrichtswesen an den Architekturschulen auf Grund umfassender Reformen entscheidend verändert. Die Architekturlehrer, die sich alle durch eine intensive Bau- wie engagierte Lehrtätigkeit auszeichneten (wie z. B. Friedrich von Leins, Josef Durm und Friedrich v. Thiersch) verfolgten nicht mehr die charakteristische Einheit der Lehrtheorie und repräsentierten auch nicht mehr eine einheitliche Kunstauffassung, wie sie etwa zu Weinbrenners Zeiten in Karlsruhe, in Schinkels Berlin oder Klenzes München zum Ausdruck kam. Das Studium sollte eine komplexe, auf einen universellen Privat-Architekten orientierte künstlerisch praktische Ausbildung sein. Es war vor allem Friedrich von Thiersch, der sich an die Spitze der Reformbewegung in Deutschland stellte.

Eckpfeiler der Ausbildung bilden, ebenso wie der zweijährige Studienaufenthalt in Italien, zusammen mit dem umfassenden Wissen um die Problematik des Kirchenbaus, das Theophil Frey in das Projekt einbrachte, das Fundament für den Entwurf der Kirche auf dem Werderplatz.

Nicht nur das Wiesbadener Programm, dessen Konzept sich auf die Innenraumdisposition bezieht, ist mit dem Bau der Christuskirche verwirklicht. Für den repräsentativen Bau auf dem Werderplatz waren auch moderne Überlegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts maßgebend: Eine Zuordnung des Kirchenbaus zu seiner Umgebung und zur barocken Gründung der Stadt Mannheim wurde gesucht, zugleich sollte aber auch ein Gruppenbau verwirklicht werden, der Kirche, Konfirmandensäle mit Pfarrhäusern und Kirchendienerwohnung verbindet. Diese Bestrebungen liegen dem Bau ebenso zugrunde wie die von den Oststadtbürgern geforderte Monumentalität. Ein Vergleich mit einigen gleichzeitig oder kurz vor der Christuskirche Mannheim gebauten evangelischen Kirchen, die nicht alle nach den Vorgaben des Wiesbadener Programms konzipiert wurden, jedoch den Strömungen der Epoche entsprachen, zeigt, auch mit dem Vergleich der Bausummen, die Besonderheit des kostspieligen Baus in der neuen Mannheimer Oststadtbesiedlung. Auch der Versuch einer Einordnung der Christuskirche Mannheim in den Kontext der wilhelminischen Zeit soll unternommen werden, die nicht nur geprägt ist vom ausgehenden Historismus, sondern auch von einer Identitätssuche, die den Menschen dieser Zeit ohne Rückgriff auf die Geschichte nicht denkbar war.²⁹

Mit den neuen, fortschrittlichen Bauprogrammen für evangelische Kirchen entstand nun auch in diesem Bereich ein Wettbewerbswesen. Diese „Konkurrenzen“ brachten es mit sich, dass sich gerade auch im Kirchenbau verschiedene neue Ansätze und Schulen sozusagen miteinander verknüpften. Dieser Blick auf die Verbindungen der verschiedenen Strömungen der Kirchenbaukunst, die gerade auch im Bau der Christuskirche kulminieren, sollen abschließend in einer Graphik verdeutlicht werden.

Vgl. hierzu: Wulf **Schirmer**/Joachim **Göricke**: Architekten der Fridericiana. In: 150 Jahre Universität Karlsruhe 1825-1975, Karlsruhe 1975, S. 7f.

Vgl. ebenso: Herbert **Ricken**: Der Architekt. Geschichte eines Berufs, Berlin 1977, S. 111

²⁹ Godehard **Hoffmann**, S. 11.

I. DAS ENSEMBLE DER CHRISTUSKIRCHE MANNHEIM

1. BAUBESCHREIBUNG DES ZUSTANDES VON 1911

1.1 Lage



Vom Hauptbahnhof aus erreicht man die evangelische Christuskirche über den Kaiserring in Richtung Friedrichsplatz, wo sich das Wahrzeichen Mannheims, der Wasserturm befindet. Vom Friedrichsplatz aus erblickt man die Kirche bereits mit ihrem hohen Kuppelturm in der Achse der Elisabethstraße. Von hier aus, an der Hauptfassade des Rosengartens vorbei, überquert man die in den Platz mündende Stresemannstraße und wendet sich dann nach links in die Elisabethstraße. Nähert man sich dem Werderplatz von diesem Standpunkt aus, so erscheint die Kirche mit ihren Pfarrhäusern und die den Gebäudekomplex umgebenden Grünanlage.³⁰

Die nach Nordosten ausgerichtete Kirche nimmt mit ihren Anbauten, ihrem Vorplatz und die sie umgebende Grünanlage die gesamte Fläche des Werderplatzes von 127 x 137 m ein, dieser ist städtebaulich mit dem Friedrichsplatz verbunden und durch die Werderstraße nach Nordosten abgeschlossen. Drei Straßen führen auf die Mitte des Platzes zu: die Elisabethstraße, die Rathenaustraße und die Sophienstraße.

³⁰ Der so bereits von Christian Schrade beschriebene freie Blick wird inzwischen von riesigen Platanen, die den rechten Straßenrand der Elisabethstraße und den Werderplatz säumen, unterbrochen.

1.2 Grundriss, Querschnitt und Anordnung der Bauten

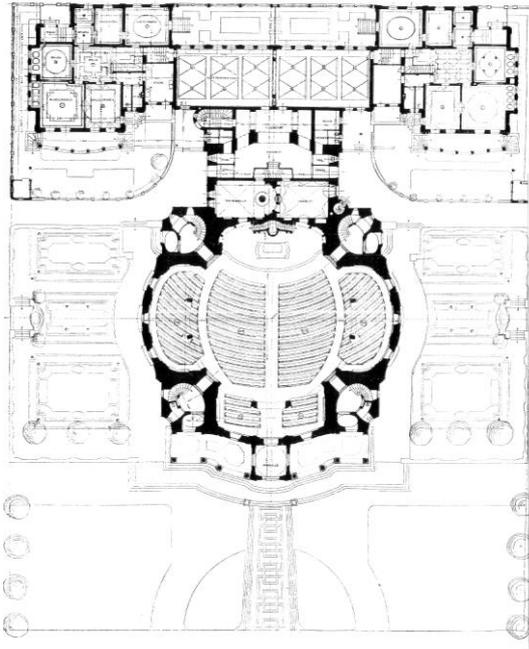


Fig. 1 Erd- und Emporengrundriss

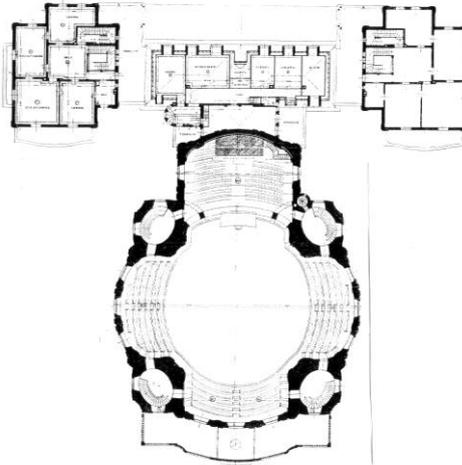


Fig. 2 Obergeschoss Grundriss

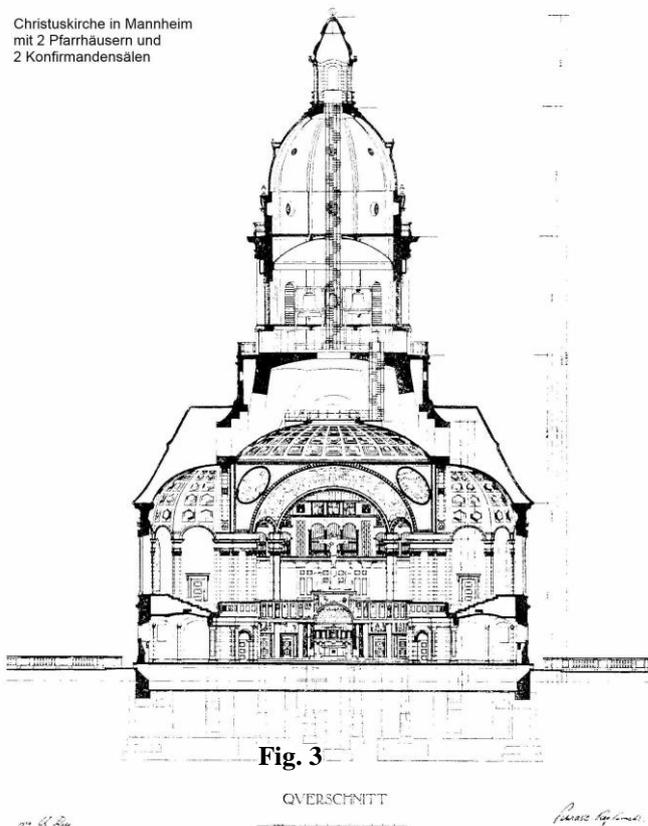
Die Baugruppe der Christuskirche setzt sich aus dem Kirchenbau, zwei Konfirmandensälen, einer Kirchendienerwohnung und zwei Pfarrhäusern zusammen. Die Abmessung der Kirche beträgt 127 x 93 Meter, die Höhe an der Turmspitze 65 Meter. Die gesamte Baugruppe umfasst eine Gesamtfläche von 3300 Quadratmeter.

Dem Typus nach ist die Christuskirche ein Zentralbau. In den achsensymmetrischen Grundriss des Kirchenraums in Form eines Quadrates mit nach außen schwingenden Seitenflächen läßt sich ein griechisches Kreuz einzeichnen. An das nahezu runde Oval des Hauptraumes mit einer lichten Spannweite von ca. 23 m schließen sich die Querarme mit ihren konvexen Abschlüssen an. Der Längsarm endet im Südwesten mit einem querliegenden Rechteck, im Nordosten mit dem Oval des Altarraumes. Diese annexartigen Abschlüsse, die an den Querarmen und dem südwestlichen Längsarm die Räume unter den Emporen bilden, werden vom Unterbau des Kuppelturmes und den dazwischen liegenden Treppenhäusern abgeschnürt. Die Kirche hat fünf Eingänge: Die Hauptpforte und jeweils eine zu den Treppenhäusern.

Der Hauptfassade ist ein quadratisches, überkuppeltes Vestibül mit der Hauptpforte zum Vorplatz und zwei Seitenpforten vorgelagert, an das sich rechts und links eine dreiachsige offene Vorhalle in ganzer Breite der Hauptfassade anschließt. Auch diese folgt dem konvexen Schwung der Fassade. Neben diesen Haupteingängen ist der Kirchenraum und die Emporen durch die Pforten der Treppentürme begehbar. Die Emporenbrüstung umzieht die Rundung des Gemeinderaums als ununterbrochenes Band und begrenzt zwei gleichgroße Räume in der Querachse und einen kürzer gehaltenen in der südöstlichen Längsachse. Die deutlich größere Orgelempore erstreckt sich über den Räumen der Sakristei, der Taufkapelle und dem Verbindungsflur und schließt hinter dem Orgeleinbau ebenfalls mit einer nach außen schwingenden Wand ab.

Hinter den Altarraum sind über rechteckigem Grundriss zwei durch eine Zwischenwand getrennte Nebenräume angefügt: rechts die Sakristei, links die Taufkapelle, die an der Trennungswand hinter dem Taufstein eine kleine Apsis aufweist. Hinter diesen Räumen treffen in einem tiefer liegenden Verbindungsflur, der von Sakristei und Taufkapelle über eine Treppe begehbar ist, alle Zugänge zu den Anbauten zusammen. Auch zu diesem Flur, in dem eine Teeküche und Abstellräume untergebracht sind, führt jeweils zu beiden Seiten eine Pforte. Diesem Verbindungsraum schließen sich in der ganzen Breite des Kirchengebäudes zwei durch eine versenkbare Verbindungswand getrennte Konfirmandensäle an, die im Norden und Osten von den beiden Pfarrhäusern flankiert werden. Die Kirchendienerwohnung befindet sich im Obergeschoss über den Konfirmandensälen. Die Pfarrhäuser sind zur Werderstraße hin durch eine hofähnliche Außenanlage verbunden.³¹ Im Osten und Norden bilden die in einem Bogen zur Achse der Umgehungsstraßen auslaufenden Gärten einen Schlusspunkt mit einem kleinen Gartenpavillon.

Christuskirche in Mannheim
mit 2 Pfarrhäusern und
2 Konfirmandensälen



Im Querschnitt (Fig.3) ist der auf einer Säulenstellung ruhende Choreinbau mit der Orgelempore zu sehen, der sich darüber spannde Triumphbogen und die auf den Kuppelpeilern ohne Tambour aufliegende Pendentivkuppel sowie die Halbkuppeln über den Emporen der Querarme, die sich an die sphärischen Dreiecke der Hauptkuppel anlegen. Mit ihren Stegen liegen sie auf den Kämpfern der vor die Fensterachsen gestellten Pfeiler und bilden mit diesen eine Arkatur. Emporen, Gewölbe und Dächer sind durchweg in Eisenbeton konstruiert. Kräftige Widerlagspfeiler leiten den Schub der Turmunterkonstruktion in die Vertikale ab. Über dem

Gewölbe der Pendentivkuppel ließ der Architekt eine überfangende Plattform anlegen, auf der für besondere Anlässe ein Kinderchor hätte Aufstellung nehmen können.³² Auf diesem Podest ist der Kronleuchter befestigt und das Uhrwerk untergebracht. Von hier aus führt eine Wendeltreppe zum Glockenstuhl³³ mit seinem Umgang in ca. 28m Höhe und weiter bis zum Umgang der Laterne in Höhe von ca. 38,50 m.

³¹ Diese Anlage wurde später für den Einbau zweier Garagen geopfert.

³² Christian **Schrade**: Christuskirche 1911/Festschrift, S. 27. Eine solche Aufführung hat es nie gegeben, denn der Chor wäre nicht zu hören, da der Kuppelscheitel aus Gründen der Akustik geschlossen wurde.

³³ Das Geläute der fünf Bronzeglocken galt in Fachkreisen als eines der schönsten Deutschlands. Das „größte Geläute in Baden“ erforderte die Kraft von 12 Männern als „Läutepersonal“. 1922 wurde eine elektrische Läutemaschine eingebaut. Vgl.: Rudolf **Günther**, Kurt F. **Müller**: 75 Jahre Christuskirche Mannheim, Festschrift 1986, S. 24.

1.3 Außenbau und Gliederung der Fassaden

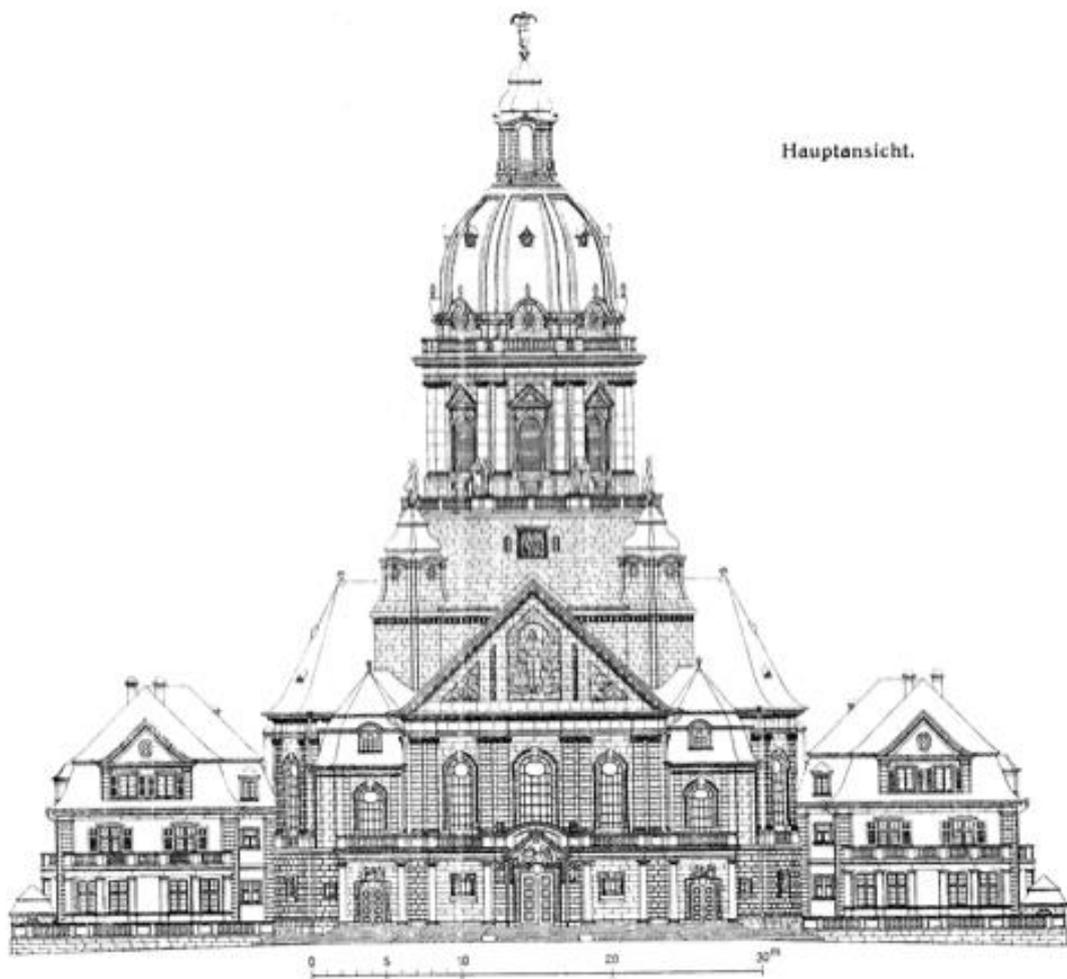


Fig. 4

Die gesamte Fassade der Christuskirche ist mit gelben Sandsteinquadern verkleidet; in den Sockelzonen wurden bossierte, im aufgehenden Mauerwerk scharierte Steine verarbeitet.

Der Außenbau wird der symmetrischen Behandlung der Kreuzarme im Binnengrundriss gerecht. „Klar tritt der innere Organismus der Kirche, welcher auch nach außen bereden Ausdruck gefunden hat, in die Erscheinung“, lautet die Beschreibung des Architekten selbst.³⁴ Lediglich der nordöstliche Kreuzarm, der unter der Orgelempore die Nebenräume und den Verbindungsflur beherbergt, wirkt wie ein großer, konvex abgeschlossener Chorraum. Das verdeutlicht das von Schrade angefertigte Gipsmodell (1906?). Die vier Kreuzarme lehnen sich an den Unterbau des Turmes an. Die Tambourkuppel mit Laterne wächst aus dem Schnittpunkt der Kreuzarme empor. Die stark hervorgehobene Eingangsfassade steht den hohen Häuserfronten im Südwesten des Werderplatzes gegenüber, während die Pfarrhäuser mit der niedrigen Villenbebauung der Oststadt korrespondieren. (Abb.1)

³⁴ Christian Schrade, S. 13.

Die eindrucksvolle Schauseite der Eingangsfassade erfährt eine kompositionelle Steigerung zur Mitte hin und lenkt den Blick in die Vertikale. Sie ist gegliedert in eine untere toskanische und eine obere ionische Ordnung.

Wie ein ausgerollter Teppich führt ein Steinmosaik zur Hauptpforte, die über eine 7-stufige Freitreppe zu erreichen ist, deren Mitte rechts und links durch große, auf einen gemauerten Sockel montierte Kandelaber markiert wird. Diese führt in das vorgelagerte Vestibül und ist von einer Ädikula gerahmt, deren Dreiecksgiebel sich über die kleine Kuppel des Vestibüls erhebt. (Abb.2) Dieser nach vorne gezogene Eingang wird flankiert von zwei aus Vollsäulen gebildeten Kolonnadenquadraten, die jeweils durch einen breiten gemauerten Pfeiler getrennt sind. Säulen und Pfeiler tragen einen aus drei Faszien gebildeten Architrav, über diesem erhebt sich die den Altan begrenzende Balustrade, deren Basis auf gleicher Höhe mit dem Gurtgesims liegt und rechts und links des Portals mit Vasen bekrönt wird.

Die Breite der gemauerten Pfeiler korrespondiert mit den gemauerten Pilastern ionischer Ordnung des Emporengeschosses. Diese Ordnung setzt sich am Säulenkranz des Tambours und den Stützen der Kuppellaterne fort. Die weiten Interkolumnen der Säulenhalle geben den Blick frei zu den Pforten der Treppenhäuser. (Abb.3)

An der Fassade des Emporengeschosses bilden vier vor die Massive gelegte Doppelpilaster, die mit ihren Basen auf dem Gurtgesims stehen, drei Fensterachsen. Zwischen diese sind drei Segmentbogenfenster eingeschnitten, die Mitte betont ein größeres Fenster. Die Pilaster tragen das kräftige Kranzgesims, dessen Zahnleiste den Giebelfuß für das rechtwinklige Giebeldreieck bildet und als Schräggeison die ansteigenden Schenkel des Dreiecks begleitet. (Abb. 4)

Während alle Fassaden einen leichten konvexen Schwung aufweisen und auch das Giebeldreieck diesem Rhythmus folgt, weisen die Ecken der Treppenhäuser, die turmartig in die Zwickel zwischen Haupt und Querarm eingefügt sind, eine konkave Wölbung auf. Hier ist in der Sockelzone ein kleines quadratisches Fenster eingeschnitten, ein weiteres größeres in Richtung der Querarme; im Obergeschoss flankieren gemauerte Lisenen ein Fenster zur Front und eines zur Seite, in gleicher Form wie die großen Emporenfenster, nur kleiner. (Abb.5) Der Zugang zu den hinteren Treppentürmen liegt in Richtung der Querarme.



Fig. 5 Aufriss Seite

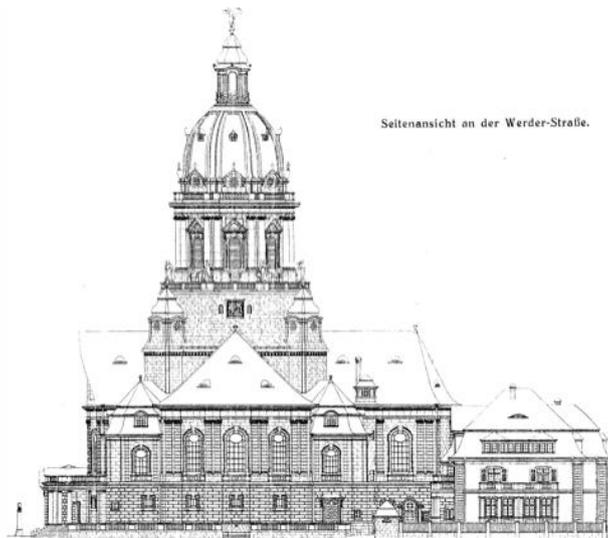


Fig. 6 Seitenansicht

Mit Ausnahme des Giebedreiecks, der Eingangshalle und Kolonnade greift das Gliederungsschema der Hauptfassade auf die Seiten- und Rückfront über. An den Querarmen liegen zwischen den Wandvorlagen des Sockelgeschosses, die eine gleiche Breite wie die Doppelpilaster aufweisen, drei quadratische Fenster, die den Raum unter den Emporen erhellen. (Fig.5 u. 6) Der nordöstliche längere Kreuzarm erhielt im Osten und Norden jeweils einen von Seitenfenstern flankierten Zugang (zur Sakristei bzw. Taufkapelle) sowie ein großes Stichbogenfenster im Emporengeschoss.

Auf der Ostseite zwischen dem Emporentreppenhaus und dem Chorarm ist der schmale Treppenturm eingefügt, der zu den Aufgängen zur Kuppel führt. Im Turmaufsatz richtete sich der Architekt einen kleinen Raum ein, von wo aus er den Ausbau der Kirche beaufsichtigte. (Abb.6)

In die mit Kupfer gedeckten Walmdächer sind in regelmäßigen Abständen kleine Fledermausgaupen eingeschnitten. Eine Ausnahme bildet das Dach der Eingangszone, wo ein Satteldach über den Giebel gelegt ist. Die Treppentürme erhielten dreifach gewalmte Dächer mit kleinen Lukarnen im unteren Bereich, jeweils über den Stichbogenfenstern.

Ein mit Ornamenten geschmücktes Gurtgesims fasst die vier als Türmchen geformten Widerlagspfeiler mit dem kubischen Kuppelunterbau zusammen. Diese Türmchen verjüngen sich über dem Gesims, sind nach den drei freien Richtungen mit ovalen Scheinfenstern, in die ein Sonnenzeichen eingefügt ist, geschmückt und ebenfalls mit dreifach abgewalmten Dächern bekrönt. Am runden Kuppelhals sind in den vier Richtungen über den Dachanschnitten der Kreuzarme die Zifferblätter der Turmuhr mit einer kleinen Überdachung untergebracht. Den Tambour umstellen acht ionische Säulenpaare, er ist von einem Umgang mit Balustrade umgeben. Die Säulen rahmen die Schallöffnungen der Glockenstube, diese weisen die gleiche Form auf wie die Emporenfenster und sind mit einem Dreiecksgiebel über Konsolen überdacht. Das Attikageschoss umgibt ebenfalls eine Balustrade, die Segmentgiebel über elliptischen Fenstereinschnitten sind mit Vasen bekrönt. Auch in die Segmente des Kuppeldaches sind solche kleinen Fenster eingeschnitten. Das Laternendach korrespondiert mit den Dächern der Widerlager, seine Spitze trägt den weithin sichtbaren Erzengel Michael aus vergoldetem Kupfer.(Abb.7)



Fig. 7 östliches Pfarrhaus

Die Pfarrhäuser sind zweigeschossige Bauten mit ausgebautem Mansarddach, an Seiten- und Gartenfassaden sind Altane angebaut. (Fig.7 und Abb.8) Den Eingang, jeweils an der östlichen und nördlichen Ecke der Häuser betont eine Zweierarkade. Eckrustizierungen, Gesimse, Gewände und Balustraden sind auch hier aus gelbem Sandstein. Ansonsten erfuhren die Fassaden der Pfarrhäuser und auch die der Kirchendienerwohnung - als dem Hauptbauwerk untergeordnet - eine schlichtere Behandlung mit verputzten Wandflächen.

Das Außenterrain des gesamten Kirchplatzes - es blieb im Besitz der Stadt Mannheim - erhielt eine Einfriedung. Die Balustrade auf einem hohen Sockel ist in der Flucht der Seitenarme von einem Sandsteinbrunnen mit einem Engelskopf als Wasserspeier unterbrochen. Drei jeweils unter die Sockelfenster der Seitenarme gestellte Sandsteinbänke laden zum Verweilen ein. Eine vom Architekten vorgeschlagene barockisierte Gartenanlage (s. Fig. 1) mit Blumenrabatten - ähnlich der Bepflanzung des Friedrichplatzes - wurde nicht verwirklicht.

1.4 Beschreibung der Innenräume

Auch in dem hohen überkuppelten Innenraum der Christuskirche bestimmt eine Kolossalordnung die Raumgliederung: Während Emporen Pfeiler und wandgliedernde Pilaster unter den Emporen mit der toskanischen Ordnung der Vorhalle korrespondieren, betont eine ionische Ordnung das Zentrum der Anlage. Der Kirchenraum erschließt sich über die geräumige Vorhalle, der Besucher gelangt durch eine Flügeltüre in den Raum unter der Eingangsempore. Von hier aus wird der Blick über den Mittelgang auf dieses Zentrum gelenkt, das konsequent nach dem Wiesbadener Programm gestaltet ist. Alle Kirchenbankreihen sind radial auf diese Sichtachse ausgerichtet. (Abb.9)

Im Altarraum, der durch zwei Stufen erhöht ist, sind die Prinzipalstücke - Altar, Kanzel, Sängerempore und Orgelprospekt - übereinander angeordnet. Vor die Kanzelwand, die mit ihrer reichen Ausstattung Assoziationen zu Lettner bzw. Ikonostase weckt, ist die Kanzel mit einer Art Baldachin, dessen Rundbogen zwei ionische Säulenpaare stützen, überfangen. Diese Säulen sind hierarchisch mit einem Muster aus Rosenranken betont. Vor der Kanzel steht der von Schranken flankierte Tischaltar. Sowohl Kanzelkorb als auch Altarmensa ruhen auf toskanischen Säulchen. Rechts und links des Baldachins führt eine schmale Treppe zum Kanzelkorb hinauf, der

gewölbte Schalldeckel ist mit einer Holzkassetierung ausgestattet. Das Dach des Baldachins bildet den Sockel für die Kreuzigungsgruppe. Rechts und links des Kanzelbaus tragen jeweils drei Dreiviertelsäulen und zwei Pilasterpaare an den Ecken das Gebälk der Emporenbrüstung.

Zwischen den Säulen führen je rechts und links zwei Messingtüren in die dahinter liegenden Räume. Auf der mit einer Kalotte überwölbten Empore bildet das Orgelprospekt, flankiert von den großen Fenstern nach Osten und Norden, den Abschluss der Hauptachse.

Der Triumphbogen (Abb.10) wölbt sich über einer Dreierarkade in Form einer abgewandelten Serliana: Der mittlere breite Bogen ist flankiert von einer Bogenstellung mit schmalerer Öffnung, welche sich, vom Bogenkämpfer ausgehend, mit den mächtigen Kuppelpfeilern verbindet. Nicht ganz konfliktfrei treffen in diesen Ecken die Gewölbepfeiler mit der Arkatur des Triumphbogens zusammen.

Die zum Kirchenraum hin abgeschrägten Wandzonen der vier Kuppelpfeiler sind im Emporenbereich durch Pilaster gegliedert, diese tragen ein verkröpftes Gebälk, auf welchem die sphärischen Dreiecke der Kuppel sowie die Gurtbögen der Emporengewölbe liegen. Ein Ornamentband stellt mit seinem geometrischen Muster die Abgrenzung der Kuppel zur Pendentifzone her. Die kreisrunde Hauptkuppel mit einer Spannweite von ca. 23 m ist mit Korkkassetten verkleidet. Bemalung und vergoldete Stege suggerieren eine Steinkassetierung, den geschlossenen Kuppelscheitel ziert ein blau hintermaltes Messinggitter.

Über den Rundbögen der Laibungen der großen Emporenfenster ist die Lünette der aufgehenden Wand durch Lisenen in drei Zonen unterteilt. Auf der Eingangsempore wurde vor die mittlere Zone in den 80iger Jahren die Marcussen-Orgel so eingebaut, dass die Glasmalerei im Oval des mittleren Fensters nicht verdeckt wird. (Abb.11)

Im Gemeinderaum wird das schwere, durch bemalte Friese unterteilte Gebälk der Empore durch je zwei Pfeiler, die vor die Querarme bzw. den südwestlichen Längsarm gestellt sind, getragen. Vor die Portalzonen zu den Treppenhäusern sind diese in Form von Pilastern vor die Rundbogenportale gestellt. Das profiliertes Gewände - die Türblätter sind aus zweifach kassetiertem Eichenholz - trägt auf seinem verkröpftem Kapitell einen profilierten und einen mit einem Akanthusrelief verzierten Rundbogen.(Abb.12) Die Lünette über dem Türsturz ist einem Triptychon ähnlich in drei Felder eingeteilt.

Das große rechteckige Mittelfeld wurde mit einem Dreieck „überdacht“, hier ist ein Auge Gottes angedeutet. Die Mittelfelder tragen jeweils einen Bibelspruch:

Rechts und links der Chorwand:

ICH UND DER VATER SIND EINS (Johannes 10, 30)

WER MICH SIEHET; DER SIEHET DEN VATER (Johannes 12, 45)

Rechts und links des Eingangsbereichs:

JESUS CHRISTUS GESTERN UND HEUTE DERSELBE IN EWIGKEIT (Hebräer 13, 7-9)

ICH BIN BEI EUCH ALLER TAGE BIS AN DER WELT ENDE (Matthäus 28,20)

Unter den Emporen liegen die gedrückten Gurtbögen des Gewölbes auf den Pilastern der Wandzone auf.

Den Emporenfeilern unter der Eingangsempore sind zum Kirchenraum hin zwei postamentartige Pilaster vorgestellt, deren Kämpferzone als Konsolen ausgebildet sind. Diese tragen zusammen mit dem Schlussstein des gedrückten Bogens das an dieser Stelle vorkragende Kranzgesims der Empore. (Abb.13)

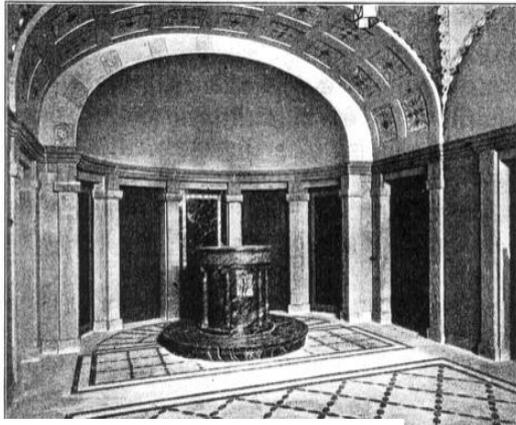


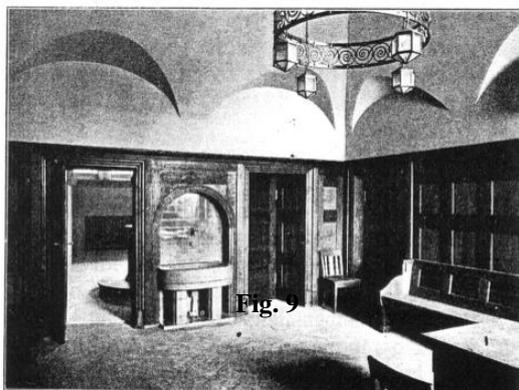
Fig. 8 Taufkapelle

Vom Altarraum aus gelangt man durch zwei Messingtüren zu den Räumen, die unter der Hauptempore liegen. (Fig. 8 u. 9) Taufkapelle und Sakristei sind autarke Räume, die schon 1911 ein eigenes Heizungssystem erhalten hatten. Die kleine Taufgemeinde sollte sich hier versammeln können, ohne den Täufling Erkältungen auszusetzen.

In der Taufkapelle mit ihrem Mosaikfußboden ist der Taufstein aus einem einzigen Marmorblock (vert des alpes) gearbeitet. Die abschließende Wand der

kleinen Apsis wird in vier Nischen unterteilt, von hier führen zwei Türen in die daneben liegende Sakristei. Für das kleine Gewölbe über einem Gesims auf sechs Pilastern, die Lünetten über den Türen, sowie die beiden freien Nischen waren vom Architekten zu einem späteren Zeitpunkt noch Fresken vorgesehen, welche „späteren Stiftungen“³⁵ vorbehalten waren.

Die daneben liegende Sakristei erhielt eine gediegene Ausstattung mit Holzvertäfelten Wänden. Hier sollte sich der Priester in einer angenehmen Atmosphäre vor dem Gottesdienst der kontemplativen Vorbereitung hingeben können.³⁶



Sakristei

Fig. 9 Sakristei

In den vier identisch ausgeführten Treppenhäusern schwingt sich eine bequem breite Treppe zu einem Podest. (Abb.14) Von diesem Podest aus führt jeweils eine Tür rechts und links zu den Emporen, deren Bankreihen sich zur Fensterfront hin anheben.

Da das Baugelände aufgefüllt ist, wurde die Baugrube zu einem die ganze Kirche unterziehenden Untergeschoss für die Heizung ausgebaut. Später sollten hier auch Räumlichkeiten für die Jugendgruppen entstehen.

³⁵ Christian Schrade, Festschrift 1911, S. 25

³⁶ ebenda

2. KÜNSTLERISCHE AUSSTATTUNG UND IKONOGRAFIE

2.1 Die Kirchenfassade

Mit der künstlerischen Ausstattung des Aussen- sowie des Innenbaus sollte die Forderung des „*Gesamtkunstwerkes unter Zuziehung aller bildenden Künste*“ erfüllt werden.³⁷

Den Hauptschmuck als Abschluss der Schaufassade bildet das große Giebeldreieck, dessen Hochrelief im Tympanon auf Fernwirkung ausgelegt ist. (Abb15) Durch zwei Lisenenpaare, die durch schmale vertikale Reliefbänder mit einem rankenden Traubenmotiv verbunden sind, wird dieses Giebelfeld in ein Triptychon unterteilt. Als gestalterische Vorlage für die Darstellung mit dem Titel „Kommet her zu mit alle, die ihr mühselig und beladen seid (Matthäus 11, 28)“ diente die Radierung Rembrandts, genannt das „Hundertgüldenblatt“.³⁸



Fig. 10 Entwurf für das große Giebeldreieck (SchSt.)

Die Szene wurde von **Ludwig Habich**³⁹ in freier Auffassung des Rembrandt-Motivs gestaltet und zeigt im Zentrum den mit einem Nimbus bekrönten stehenden Jesus, dessen Blick auf eine zu seiner Rechten knienden weiblichen Gestalt geneigt ist. Zu seiner Linken kniet ein bärtiger Greis. Segnend hält der Heiland seine Hände über die Häupter der beiden. Im Hintergrund wird ihm (heraldisch rechts) von einer stehenden Frau mit bedecktem Haupt ein kleines Kind gereicht, während dieser gegenüber ein alter Mann einer sich zögernd nähernden Frau Mut zu machen scheint. In den Dreiecken des Triptychons sind jeweils zwei männliche Gestalten eingefügt, links sind

³⁷ Christian **Schrade**, S. 19.

³⁸ Herbert **Wäldin**: 50 Jahre Christuskirche Mannheim, Festschrift 1961, S. 19.

³⁹ Der Bildhauer Ludwig Habich (1872-1949) hatte sich beim Bau des Landesmuseums in Darmstadt (1903-06, Architekt Alfred Messel) mit zahlreichen ornamentalen und figürlichen Darstellungen einen Namen gemacht. Bis 1907 gaben ihm die in Darmstadt entstehenden Wohnhausneubauten Gelegenheit, seine Vaterstadt außer mit Denkmälern auch mit einer nicht mehr genau zu erfassenden Menge von Reliefs, Ornamenten, Brunnen etc. zu schmücken. Nach der Arbeit an der Christuskirche endeten 1911 Habichs Arbeiten an und mit der Architektur.

Vgl. hierzu: Peter **Weyrauch**: Der Bildhauer Ludwig Habich, Darmstadt und Marburg 1990, S.126.

es zwei hintereinander Kniende, rechts stützt ein Greis einen am Boden liegenden jüngeren Mann und wendet sein Haupt flehend in Richtung des Heilands.(Abb15)

Im Giebel über der Eingangshalle fertigte der Bildhauer **Karl Albiker**⁴⁰ das Hochrelief mit dem Titel „Christus als Kinderfreund“. (Abb.16 u. Fig. 11) Als literarische Vorlage diente die Segnung der Kinder aus Matthäus 19, 13-25: „Lasset die Kinder zu mir kommen...“

Es ist die Gestalt des Heilands dargestellt, der mit weit ausgebreiteten Armen die Kinder umfängt: Rechts und links stützen sich zwei stehende Kleinkinder, die nur mit einem feinen Tuch umhüllt sind, auf die Knie des sitzenden Jesus und halten sich an dessen Armen fest. Zur Rechten Jesu kniet ein größeres Mädchen in leichtem



Fig. 11 (SchST.) Entwurf für den Eingangsgiebel

ärmellosem Kleidchen und berührt zärtlich die Hand des Heilands. Auch der Knabe zur Rechten, in gleicher Größe wie das Mädchen, jedoch unbekleidet, schmiegt sich an dessen Arm. Jesus berührt mit seinen Fingerspitzen jeweils die Schultern der beiden größeren Kinder, als wolle er sie etwas zurückhalten, damit die Kleinsten zu ihm kommen können.

Alternativ zu diesen Darstellungen, aber auch als Hinweis auf eine weitere Bestimmung des Gotteshauses, das von Anfang an auch als Konzerthaus für Kirchenmusik konzipiert war, sind auf den Pfeilern, welche die Vorhalle flankieren, rechts zwei

⁴⁰ Karl Albiker (1878 – 1961) Schüler von Hermann Volz und Ludwig Schmidt-Reutte. 1899 Aufenthalt an der Akademie Julien/Paris und Bekanntschaft mit Rodin. Von 1900-1903 Aufenthalt in München, dann in Rom, bezog 1905 sein großes Atelier in Ettlingen. Seine erste große Arbeit war für die Mannheimer Gartenbauausstellung 1907 in Verbindung mit dem Architekt u. Bildhauer Max Laeuger, 1909-10 erarbeite er eine lebensgroße Plastik „Erschreckte Susanne“, die ihm anlässlich einer Künstlerbundausstellung in Darmstadt 1910 den „Villa-Romana-Preis“ in Florenz brachte. 1909-1910 entstanden (auch in Ettlingen) etwa 30 plastische Arbeiten für die Christuskirche Mannheim. Die Gipsausführungen sind nicht mehr alle erhalten.

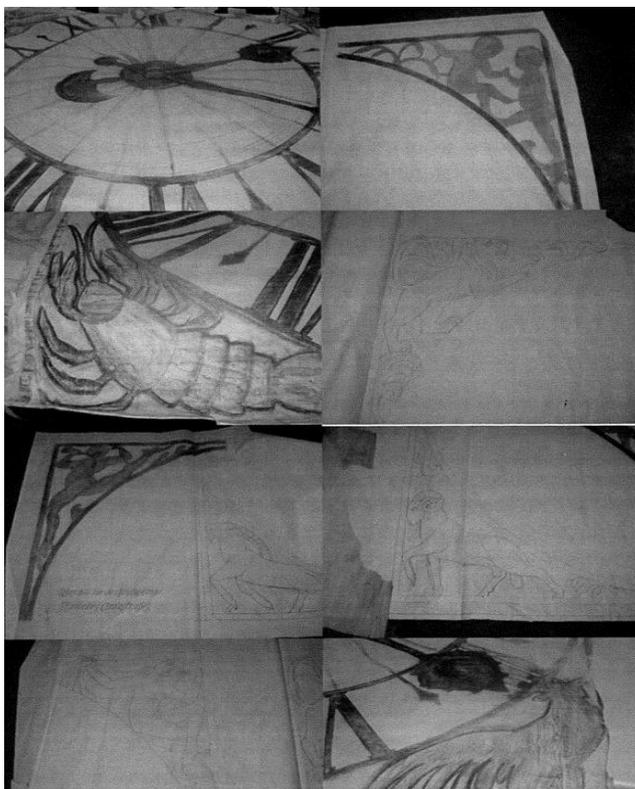
Vgl. hierzu: Hubert **Knauber**: Führung durch die Karl-Albiker-Stiftung, S. 6-7 u. S. 13.

singende Mädchen und links zwei Knaben eingefügt; beide Paare halten jeweils ein gemeinsames Notenbuch in Händen. Von den beiden Knaben in kurzem Lockenschopf steht der Rechte frontal zum Betrachter, der Linke im Kontrapost im Profil und hat seine Hand auf die Schulter des Gefährten gelegt. Konzentriert schauen sie auf ihr Notenbuch. Die langen Haare der Mädchen sind im Nacken verschlungen, ihre zarten Kleidchen umspielen die Körperkontur, sie stehen Schulter an Schulter, das Mädchen links schaut singend geradeaus, die Partnerin blickt in das Notenblatt. Beide Paare stehen auf einem Sockel, der eine Wiese andeutet. Eine schmale Leiste umrahmt die Reliefs.

Ebenfalls von Karl Albiker wurden die Reliefs über den beiden Nebeneingängen unter der Eingangsbalustrade gefertigt: Links ist eine Bibelszene nach Lukas 10, 38-42, Christus mit Maria und Martha dargestellt. (Abb.17)

Nebeneinander sitzen Jesus rechts im Bild und Maria, beide einander zugewandt. Jesus hat seinen linken Arm auf ein rundes Polster aufgestützt, die Rechte hält er beschwichtigend in Richtung Martha, der Schwester Marias, die sich mit einem Fruchteteller nähert und diesen in gebückter Haltung dem Gast anbietet. Maria hat ihren rechten Unterarm auf dem Oberschenkel aufgelegt, den linken Arm hält sie in eifrigem Redegestus Jesus entgegen.

Das Relief über dem rechten Nebeneingang zeigt das Gespräch Jesu mit der Samariterin am Jakobsbrunnen nach Johannes 4,1-42: Links im Bild sitzt Jesus auf einem Stein, im gegenüber kniet vor dem Brunnen die Samariterin. Die segnende linke Hand hält Jesus über den Wasserkrug der Frau. Die vom Heiland in diesem Gespräch verkündete segensreiche sprudelnde Lebensquelle lässt Albiker aus der erhobenen linken Hand der Samariterin fließen.



Die nach vier Himmelsrichtungen eingesetzten Zifferblätter der Turmuhr sind geschmückt mit den Tierkreiszeichen. Auf dem Entwurf Schrades sind zu erkennen: Löwe, Steinbock und Widder, sowie Zwillinge und der in eine Muschel blasende Wassermann. Den restlichen Platz nimmt jeweils ein Hahn ein. Die Zeichen sind in der Art von Scherenschnitten in die vier Ecken eingefügt. (Fig.12)

Fig.12 (SchSt.) Turmuhr mit Tierkreiszeichen und Hahn

Während sich die Darstellungen auf den Fassaden der Kreuzarme auf Hoch- bzw. Flachreliefs beschränken, zeigt der Kuppelturm Freifiguren, die nach den Modellen des Bildhauers **Wilhelm Gerstel**⁴¹ gegossen wurden.

Auf den vier Türmchen der Widerlagspfeiler sitzen die vier Evangelistensymbole, die auf die Visionen des Propheten Ezechiel (Ezechiel 1-10) und der Offenbarung des Johannes (4, 6-8) zurückgehen („und in der Mitte des Thrones und rings um den Thron sind vier Wesen...“) Sie sind aus Kupfer gegossen und bilden mit diesem Material eine Einheit mit den Dächern.

Der Hauptfassade zu zeigt sich links der kniende Engel als Symbol des Matthäus und rechts der geflügelte Stier, der für den Apostel Lukas steht; auf der Rückseite sind es links der Adler für Johannes (Abb.18) und der geflügelte Löwe für Markus, der sich wie der Stier auf seinen Hinterbeinen aufrichtet. Engel, Stier und Löwe sind jeweils mit einer aufgeschlagenen, der Adler mit geschlossener Bibel dargestellt. Diese symbolischen Wesen sind so auf die Dächer der Türmchen gesetzt, dass sie die Sicht auf die überlebensgroßen Skulpturen der zwölf Apostel auf den massiven Postamenten zwischen der Balustrade des Kuppeltambours nicht durch Überschneidungen stören.

Gerstel fertigte die Apostel aus französischem Kalksandstein, der aus den Brüchen von Maizière-les-Metz stammt und sich farblich der Sandsteinfassade anpasst.⁴² Neben der Typisierung durch verschiedene Kopfformen - ihrem Lebensalter gemäß sind sie teils bärtig, teils mit glatten jugendlichen Zügen dargestellt - sind die Figuren auch durch die beigefügten Attribute zu identifizieren. Teils deuten diese auf das Martyrium⁴³ des Apostels, teils auf dessen Tätigkeit hin.

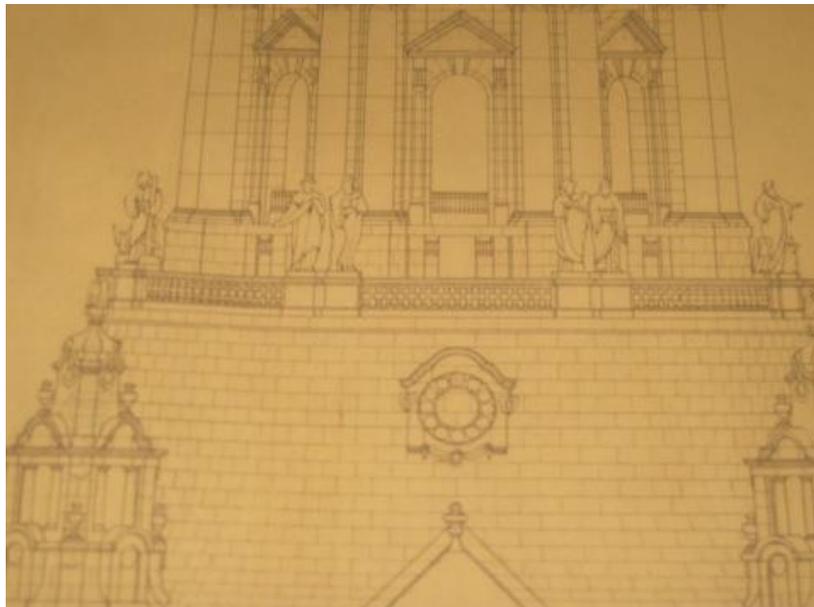


Fig. 13 (SchSt.) Apostel auf der Turmbalustrade

⁴¹ Wilhelm Gerstel, 1872-1949. Seit 1898 Schüler von Hermann Volz u. Ludwig Schmidt-Reutte der Bildhauerklasse, nach 1906 der Meisterklasse der Karlsruher Akademie. Seit einem Italienaufenthalt (1905-06) starke Inspiration seiner Arbeiten durch italienische Renaissanceplastik. Die plastischen Arbeiten für die Christuskirche Mannheim gelten als erster öffentlicher Auftrag (1908) des Bildhauers. Vgl.: Arthur von **Schneider** (Hrsg.): Wilhelm Gerstel, Karlsruhe 1963, S.7-9.

Vgl. hierzu auch: Olaf **Mücke**: Wilhelm Gerstel. Das Frühwerk, Köln 2010. Mücke befasst sich ausführlich mit dem Skulpturenschmuck u. der Bauplastik Gerstels an der Christuskirche (S. 75-87.)

⁴² Herbert **Wäldin**, Festschrift 1961 S. 16.

⁴³ Kreuz, Lanze, Messer, Keule, Säge.

Die beigefügten Bücher verweisen auf die Aussendung der Apostel und deren Lehrtätigkeit. Alle tragen sie lange Tuniken mit teils über die Schulter geworfenem Pallium und sie gehen - nach Markus 6, 9 - barfuss oder tragen Sandalen. Die vier großen Apostel stehen mit ihren Attributen alleine, während die übrigen gemäß der traditionellen christlichen Überlieferung paarweise dargestellt sind.

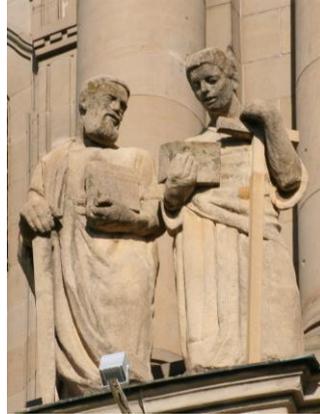


Fig. 14 Matthäus u. Philippus

An der Hauptfront wird die links stehende Gruppe der zu zweit stehenden Apostel auf der Innenseite von Matthäus und Philippus (Höhe ca. 125cm) gebildet. Der bärtige Matthäus hält in seiner linken einen geschlossenen Folianten - ein Verweis auf das Buch des Matthäus - und hat seine Rechte locker auf sein Marterwerkzeug (Schwert) gelegt.⁴⁴ Seinen Kopf wendet er dem rechts stehenden - nach altchristlicher und byzantinischer Zeit jugendlich dargestellten - Philippus zu, der ihm - auf sein Kreuz gestützt - aus einem offenen Buch vorliest, das er in der rechten Hand hält.⁴⁵

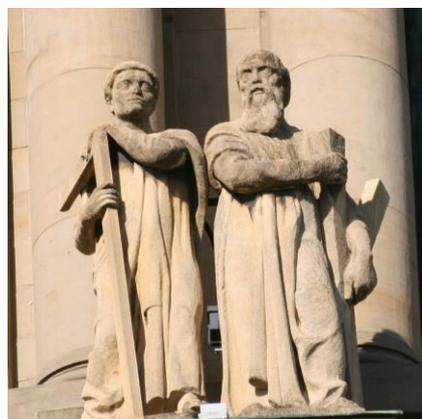


Fig. 15 Thomas u. Andreas

Den äußeren Standplatz (gegen den Uhrzeigersinn) nehmen links Thomas und rechts Andreas (Höhe 254 cm) ein. Gemäß der byzantinischen und frühmittelalterlichen christlichen Ikonografie stellte Gerstel Thomas als bartlosen, jugendlichen Apostel dar, das Winkelmaß verweist auf den legendären Beruf des Thomas als Baumeister⁴⁶ und Andreas als alten barhäuptigen Mann mit langem Bart und dem X-förmigen Kreuz.⁴⁷ Während sich Matthäus und Philippus einander zuwenden, blicken diese beiden Apostel starr geradeaus.

⁴⁴ Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI) 1994, Bd. 7, Sp. 590.

⁴⁵ Ebd., Bd. 8, Sp. 199 u. 200.

⁴⁶ LCI 1994, Bd. 8, Sp. 469 u. 472.

⁴⁷ Ebd. Bd. 5, Sp. 141.



Fig. 16 Paulus

Der Werderstraße zu steht der Apostelmissionar Paulus (Höhe ca. 125 cm), dem Gerstel nicht die konventionellen Attribute (Schwert, Buch, Schriftrolle) und auch nicht seinen angestammten Platz, nämlich zur Linken des Petrus, zuweist. Rechts des Apostelfürsten sitzt ein großer Löwe⁴⁸, der überkuppelte Zentralbau zur Linken dürfte als ein Hinweis auf den Bau der Christuskirche verstanden werden.⁴⁹



Fig. 17 Petrus

Gen Osten scheint der Apostel Petrus (Höhe 254 cm) mit einem großen Hahn⁵⁰, der zu seiner Rechten auf der Erdkugel sitzt, ein Zwiegespräch zu halten. Eine Säule zur Linken trägt das Symbol des Himmelsschlüssels.

⁴⁸ Die christologische Erklärung des Löwen ist vielfältig: Der Löwe als Wächter des Thrones, der *leo fortis* als Richter und Erlöser von Sünde und Tod. Vgl. hierzu LCI 1994, Bd. 3, Sp. 117u.118.

⁴⁹ Der Bau ähnelt Darstellungen des Templum Salomonis, wie er auf Siegeln und Münzen erscheint. Vgl.: LCI 1994, Bd. 4, Sp.257 u. 258.

⁵⁰ Matthäus 26, 69-75: „Noch ehe der Hahn kräht, wirst du mich drei Mal verleugnen...“



Fig. 18 Jakobus Minor u. Bartholomäus

Das Paar des Jakobus Minor (links) und des Bartholomäus (rechts, Höhe ca. 125 cm) befindet sich an der Rückseite der Kirche zur Erzbergerstraße hin (früher Carolastraße). Jakobus steht mit beiden Händen auf sein Attribut, den Walkerbaum⁵¹, aufgestützt, während der junge, mit einem Lockenkopf dargestellte Bartholomäus mit aufgeschlagenen Buch und Schindmesser ausgestattet ist.⁵²



Fig. 19 Judas Thaddäus u. Simon

Rechts dieser Zweiergruppe in Richtung der Tullastraße stellt Gerstel, der ikonografischen Tradition gemäß, die Apostel Judas Thaddäus (links) und Simon (rechts, Höhe 254 cm) als Paar auf. Judas, dessen Gesichtszüge an die des Heilands erinnern, stützt sich auf seine Keule⁵³ und hält im linken Arm einen Folianten, während Simon (Zelotes) durch eine große Baumsäge⁵⁴ ausgewiesen ist.⁵⁵

⁵¹ LCI 1994, Bd. 7, Sp. 48.

⁵² LCI 1994, Bd. 5, Sp. 323.

⁵³ LCI 1994, Bd. 8, Sp. 427.

⁵⁴ Ebd., Sp. 369.

⁵⁵ Olaf Mückain deckt anhand der ikonologischen Bildtradition einen Fehler in der Personifizierung dieser beiden Apostelpaare auf, die in der Einweihungsfestschrift 1911 (S. 15) als Jakobus u. Simon, bzw. Bartholomäus und Judas Thaddäus beschrieben sind, auch Wäldin übernahm diesen Fehler in der Festschrift von 1961 (S. 16).

Vgl.: Olaf Mückain, S. 82.



Fig. 20 Jakobus Major

Neben dem Paar Judas Thaddäus und Simon erscheint Jakobus Major (Höhe 125 cm), der Bruder des Johannes, als Pilger⁵⁶ mit Krummstab. Er wendet sich einem ihm zu Füßen kauern Knaben zu, der sich mit der linken Hand auf ein Holzkästchen stützt.



Fig. 21 Johannes

Es ist die Figur des Johannes Evangelista (Höhe 254 cm)- nach der christlichen Tradition wird er mit dem Evangelisten Johannes gleich gesetzt und gilt als Verfasser der Johannes-Briefe und der Offenbarung⁵⁷ - die der Bildhauer in Mimik und Gestik und im reichen Faltenwurf des Gewandes explizit ausgearbeitet hat. Von einem treppenartigen Podest ist die jugendlich dargestellte Gestalt des Johannes im Begriff, diese Treppe herabzusteigen. Das Haupt erhoben schaut er mit ernstem Blick gen Himmel. Dem bartlosen Gesicht des jüngsten Apostels verlieh Gerstel scharfkantige Züge und einen halblangen Haarschopf. Mit angewinkeltem rechtem Arm erhebt er den Zeigefinger, während er mit der Linken den Deckel eines halbgeöffneten Folianten zwischen Daumen und Zeigefinger hält und diesen auf seinem zum Herabschreiten gebeugten linken Knie aufstützt.

⁵⁶ LCI 1994, Bd.7, Sp. 25.

⁵⁷ Vgl.: Martin **Hengel**: Die Johanneische Frage. Ein Lösungsversuch, Tübingen 1993, S. 19-20
Vgl. ebenso: LCI 1994, Bd. 7, Sp. 112.

Über seiner weiten, in der Taille gegürtete Tunika ist das über die Schultern gelegte Pallium mit einer Fibel geschlossen. Der Adler, der unter den zentralen heilsgeschichtlichen Ereignissen in christologischer Interpretation für die Himmelfahrt steht, schmiegt sich an den Körper des Johannes.

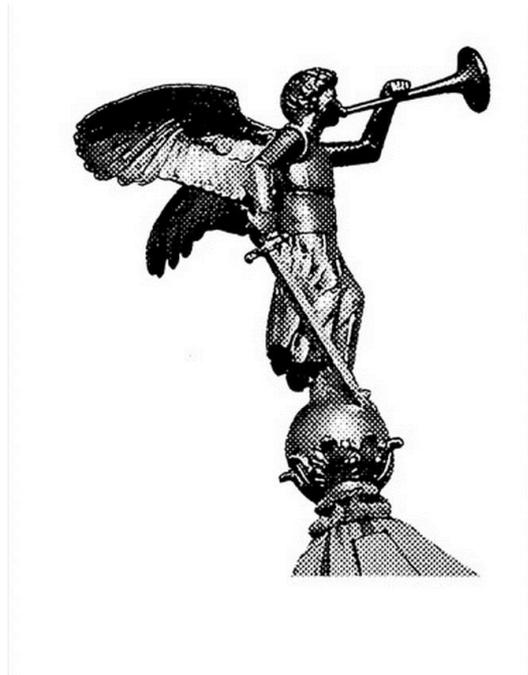


Fig. 22 Erzengel Michael

Die Laterne des Kuppelturmes bekrönt die weithin sichtbare, im Licht glänzende Figur des Engels Michael, die aus Kupfer getrieben und vergoldet wurde.⁵⁸ Die Silhouette von Körper, ausgebreiteten Flügeln, gesenktes Schwert und das zum Mund geführte Blasinstrument ist so geformt, dass sie von allen Betrachtungsrichtungen eine Kreuzform bildet.⁵⁹ Die christliche Ikonografie betrachtet Michael - neben Gabriel, Raphael und Uriel - als einer der Erzengel, deren Dienst in gleicher Weise Gott und den Menschen, den einzelnen wie ganzen Völkern dient, und die aktiv in die Welt- und Heilsgeschichte eingreifen. Diese ranghöchsten Engel tragen als einzige himmlische Wesen Namen. Michael gilt als Bezwinger des Teufels in Gestalt des Drachens⁶⁰ sowie als Anführer der himmlischen Heerscharen, aber er begleitet auch die Seelen auf ihrem Weg ins Jenseits. Nach dem 1. Brief an die Thessalonicher, Kapitel 4 wird er am jüngsten Tag seine Posaune zum Gericht blasen.⁶¹

Ludwig Gerstel stellte den Erzengel als jugendliche Gestalt mit kurzem Lockenschopf dar, der mit ausgebreiteten Flügeln im Kontrapost auf einer mit Akanthus gesäumten Erdkugel steht. Bekleidet ist er mit einem Brustpanzer, von der Taille abwärts fällt ein fein gefälteltes Gewand. In der rechten Hand hält er ein Schwert, das er mit der Spitze am Rand der Weltkugel aufstützt, die linke Hand hält das zum Mund geführte Blasinstrument, das weder eine Posaune, noch eine Fanfare ist, sondern es handelt sich hier eher um eine Chazozra, ein rituelles Blasinstrument der Israeliten. Im 4. Buch Moses heißt es: „Und der Herr redete mit Mose und sprach: Mache dir zwei Trompeten

⁵⁸ Christian **Schrade**, S. 17.

⁵⁹ Herbert **Wäldin** 1961, S. 36. Entgegen den nur pragmatischen Ausführungen der ersten Festschrift von 1911, fügt Wäldin seinen Beschreibungen ausführliche (eigene) theologische Auslegungen bei.

⁶⁰ Vgl. LCI 1994, Bd. 3, Sp. 260.

⁶¹ Vgl.: Heinrich und Margarethe **Schmidt**: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst, München 1989, S. 146.

von getriebenem Silber und gebrauche sie, um die Gemeinde zusammenzurufen.“ Diese Instrumente dienten dazu, Alarm zu blasen, Versammlungen anzukündigen und Dankopfer zu begleiten und sind in einer Darstellung des Triumphzuges auf dem Titusbogen in Rom zu sehen.⁶² Gerstels Chazozra blasender Erzengel also soll die Gemeinde zum Gebet herbeirufen, das gesenkte Schwert kann jederzeit gegen Unbill aller Art gezückt werden.⁶³

An den Sohlbankgesimsen der Fenster, die den Raum unter den Emporen erhellen, zeigen sich feine Flachreliefs mit christlichen Symbolen, die paarweise dargestellt sind:



Der Wein in Erinnerung an das letzte Abendmahl ist das Symbol des Blutes, der Saft des Lebens, der Offenbarung und der Wahrheit.⁶⁴

Fig. 23 Weintrauben



Weil Wildbienen jedes Frühjahr nach der Winterruhe wieder auftauchen, gelten sie (u.a.) als Symbol für die Auferstehung und Unsterblichkeit und als Christussymbol an sich.⁶⁵

Fig. 24 Wildbienen



Die Taube ist das Symbol des Friedens und des Heiligen Geistes – der Kelch ist vor allem Symbol des Opfers Christi und des ewigen Lebens und verweist auf das Abendmahl.⁶⁶

Fig. 25 Tauben an einem Kelch

⁶² Nach der Zerstörung des 2. Tempels (70 n. Chr.) wurde das geraubte Tempelgerät nach Rom gebracht. Vgl. hierzu: Edward **Tarr**: Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Bern, Stuttgart 1978, S. 14 f..

⁶³ LCI, Bd. 1, Sp. 677. In Mannheim ist es überliefert, der Engel blicke gen Frankreich und halte sein Schwert gegenüber den *inimicités héréditaires* stets gezückt.

⁶⁴ LCI 1994 Bd.4, Sp. 493.

⁶⁵ Ebd. Bd.2, Sp.300.

⁶⁶ Ebd. Bd. 4, Sp. 242. u. Bd.2 Sp. 497.



Fig. 26 Fische

Die Anfangsbuchstaben der griechischen Bezeichnung *Jesus Christos Theon Yios Soter* = Jesus Christus Gottes Sohn, der Heiland, also: I-CH-TH-Y-S bilden das griechische Wort *ichthys* = Fisch. Im Urchristentum galt dieses Wort bzw. Symbol als geheimes Erkennungszeichen.⁶⁷



Fig. 27 Disteln

Wegen ihrer Stacheln ist die Distel ein Symbol für Mühsal und Schmerzen, in der christlichen Kunst für das Leiden Christi und damit zugleich ein Erlösungssymbol.⁶⁸

Diese Reliefs schuf der Karlsruher Bildhauer **Konrad Taucher**⁶⁹



Fig. 28 Heilige Familie

Ein weiteres Relief von Karl Albiker mit der Bezeichnung „Heilige Familie“ ist an der Wand rechts neben der Pforte zur Taufkapelle eingefügt. Bewusst entbehrt diese Darstellung einen Bezug auf die „Mutter Gottes“ denn es ist nicht die Mutter, die in der Mitte thront, sondern hier sitzt der bärtige Joseph. Segnend hält er die Linke über dem Haupt des Kindes, das ihm von Maria präsentiert wird, seine rechte Hand ist im Redegestus erhoben.

Neben dem ovalen Fenster unter dem Giebel der Pforte zeigen die Reliefs zwei musizierende Kinder in zarten Gewändern. Sie neigen ihre Lockenköpfchen einander

⁶⁷ Ebd. Bd. 2, Sp. 36.

⁶⁸ Jack **Tresidder**: Symbole und ihre Bedeutung, London 2000, S. 83.

⁶⁹ Konrad Taucher (1887- 1954) war einer der Künstler, die schon früh und vornehmlich für die Großherzogliche Majolika Manufaktur Karlsruhe - neben Maximilian Württenberger und Hermann Binz - tätig waren. Er sah nicht so sehr in dem Streben nach Schönheit der Farben seine Hauptaufgabe, als in der plastischen Durchwirkung seiner Entwürfe. Für die Außenseite der Ortskrankenkasse in Pforzheim hatte er 1904 ein Relief angefertigt, in Aachern gelangte 1909 ein von Taucher entworfener Brunnen zur Aufstellung. Auch ist er der Schöpfer des „reizenden kleinen Standbrunnens vor der kleinen Kirche in Karlsruhe“.

Vgl. hierzu: Nicola **Moufang**: Die Majolika Manufaktur in Karlsruhe, Heidelberg 1920, S. 48.

Vgl. ebenso: W. **Schäfer** (Hrsg.): Bildhauer und Maler in den Ländern am Rhein, Düsseldorf 1913, S.60.

zu und haben den Mund singend geöffnet. Das Kind rechts spielt eine Laier, das Linke hält eine Triangel. Auch das südöstliche Portal zur Sakristei zeigt Reliefs dieser Art, hier sind es zwei Mädchen mit Blumengirlanden. Frucht- und Blütengebilde zieren die Pforten zu den Treppenhäusern.

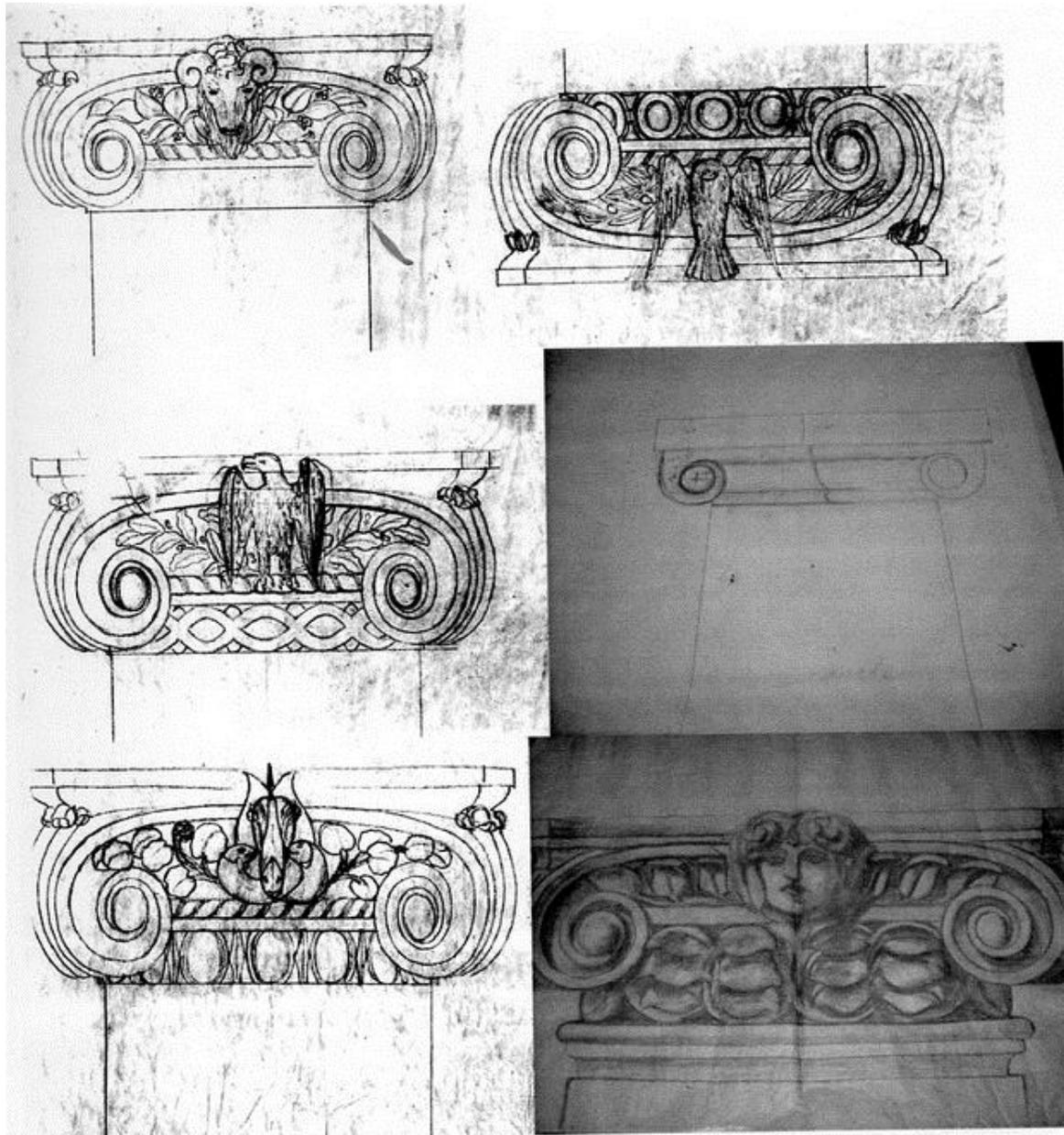


Fig. 29 (SchSt.) Entwurf Schrades für die Kapitelle der Pilaster an der Hauptfassade

2.2 Die Anbauten

Am Eingang zum Wohnbereich des Kirchendieners verweist das Relief zweier gekreuzter Schlüssel auf dieses Amt im Dienst der Kirche: In der Bibel erscheinen die Schlüssel, bzw. das Öffnen und Schließen als Metapher für „potestas“ (Offenbarung des Johannes 1, 18; 98, 1; 20, 1).

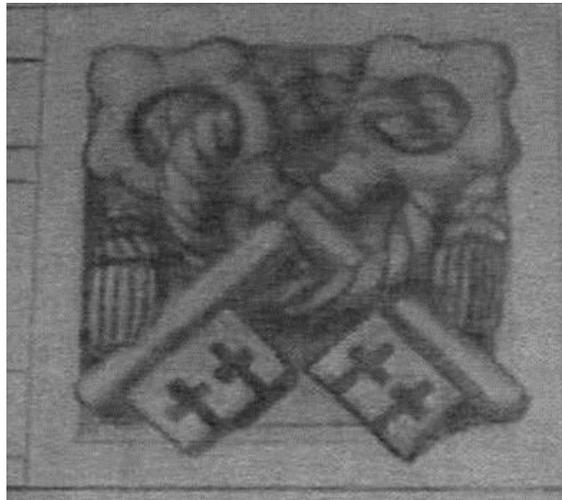


Fig. 30 (SchSt.) Schlüsselsymbol

Jeweils zu den nördlichen und westlichen Straßenseiten erhielten auch die Pfarrhäuser eine Reliefausschmückung. Auf den Pilastern, welche die Fensterachsen bilden, ranken sich Weinlaub und Winden - als Symbole des Wachstums und der Erneuerung – sowie Rosen, die mit ihren Dornen die Liebe und das Leiden Christi verkörpern, aber auch als *flos sapientiae*, d.h. als Bild des klaren Geistes gelten und somit auch auf das Amt des Predigers verweisen.⁷⁰ Unterhalb des Sockelgesimses ergänzen paarweise dargestellte Vögel das Rankenwerk der Pflanzen.

Ebenfalls von Carl Albiker stammen die Vorlagen für jeweils zwei Reliefs in einer Rahmung über der Eingangszone der Pfarrhäuser.

Westliches Pfarrhaus: Das Gleichnis vom verlorenen Schaf bzw. verlorenen Sohn

(Lukas 15, 1-10 u. 11-32) In den beiden Szenen sind zwei im Neuen Testament aufeinanderfolgende Gleichnisse in Eins gesetzt. Links im Bild steht der bärtige Vater und beugt sich über den Sohn, der nackt vor ihm kniet und sein Gesicht hinter der linken Hand verbirgt. Von der rechten Bildseite nähert sich ein junger Mann in kurzem Beinkleid, schwer trägt er an einem großen Schaf, das er über seine Schulter gelegt hat. Der Vater hat also nicht nur seinen Sohn wiedergefunden, sondern auch das verlorene Schaf wird ihm zurückgebracht.

Im Relief auf der rechten Seite ist die Vorgeschichte dieser Vater/Sohn Szene dargestellt: Der junge Mann steht auf einen Hirtenstab gestützt, nur mit einem zerfetzten Fell bekleidet rechts im Bild, lethargisch schaut er auf das Geschehen „er hätte gerne seinen Hunger mit den Futterschoten gestillt, die die Schweine fraßen, aber niemand gab ihm davon...“, Lukas 15, 16). Vor ihm scharen sich rechts drei größere Schweine um einen Futtertrog, während links ein Ferkel mit den Vorderläufen den Rand des Gefäßes erklimmt. Links im Bild beugt sich eine Frau mit einem Henkelkorb über die Tiere. Sie trägt einen Rock und ein weites Oberteil ohne Ärmel aus einem feinen, gefälten Stoff. Über den Kopf hat sie ein Tuch gelegt.

⁷⁰ Jack **Tresidder**, S. 95.

Östliches Pfarrhaus: Das Beispiel vom barmherzigen Samariter (Lukas 10, 25-37): Die Erzählung entwickelt sich chronologisch von links nach rechts. Im ersten Relief entfernt sich links im Bild der Levit mit zu Boden gerichtetem Haupt, am Geschehen desinteressiert, aber da steht bereits „das Reittier“ (hier ist es ein Esel) des Mannes aus Samarien. Dieser ist gerade rechts im Bild im Begriff, den in der Mitte der Szene liegenden Reisenden, der von Räubern überfallen und niedergeschlagen worden war, aufzurichten.

Das zweite Relief zeigt den Verletzten auf dem Esel sitzend, mit gebeugtem Haupt hält er sich mühsam am Sattel fest, während der Samariter mit weitausholendem Schritt das Reittier am Zügel führt. (Abb.19)

2.3 Der Innenraum

2.3.1 Zentrum und Prinzipalstücke

Altarraum, Kanzelwand und Orgelempore sind als Mittelpunkt der gottesdienstlichen Handlung auch mit besonders reichem künstlerischem Schmuck ausgestattet.(Abb.20) Mit ihren Rosen- und Windenranken unterscheiden sich die den Baldachin tragenden Säulen hierarchisch von den Dreiviertelsäulen mit ihrem glatten Schaft, welche die Emporenbrüstung unterfangen. Die insgesamt 10 Säulen sollen die zehn Gebote symbolisieren.⁷¹ Kanzelaufgang und Kanzelkorb zeigen wiederum die Evangelistensymbole - als Träger der christlichen Lehre - sowie einen Sämann, der auf das Gleichnis in Matthäus 13, 3-9 verweist.⁷²

Die vier prunkvollen Messingtüren der Kanzelwand sind in Kassetten unterteilt und mit Motiven wie Palmettenstab, Ährenfriese, Ornamenten aus Rundbögen und Rosetten gestaltet.(Abb.21)

Vier Supraporten tragen die Flachreliefs mit Szenen aus der Passion Christi. Auf der linken Seite neben dem Kanzelbaldachin sind dies:

Die Fußwaschung (Johannes 13, 1-20): Auf einem Schemel sitzt einer der Jünger, vor ihm kniet Jesus, mit einem Tuch umgürtet, die Ärmel seiner Tunika hochgekrempeelt hält er mit der linken Hand dessen linken Fuß über einer Schüssel. Wartend sitzt noch ein zweiter Jünger ganz rechts auf dem Schemel, mit dem Kinn in die Hand gestützt lehnt er sich gelangweilt an die Wand.

Das Gebet in Getsemane (Matthäus 26, 36-46; Markus 14, 32-42; Lukas 22, 39-46): Genau in der Bildmitte kniet Jesus. Flehend hält er die gefalteten Hände gen Himmel, von oben kommt aus der linken Bildecke ein Engel geflogen; er reicht mit beiden Händen einen Kelch. Rechts im Bild liegen die schlafenden Jünger, jedoch nähern sich im Hintergrund am Eingang des Gartens, der mit einem niedrigen Zaun umgeben ist, bereits die Schar derer, die ihn gefangen nehmen wollen.

Chronologisch setzen sich die Szenen auf der rechten Seite des Baldachins fort:

Die Verleugnung des Petrus (Mathäus 26, 69-75; Markus 14, 66-72; Lukas 22, 54-62; Johannes 18, 25): Petrus sitzt mit nach links gedrehtem Körper auf einem Schemel, vor

⁷¹ Herbert **Wäldin**, S. 34.

⁷² Dieser wird leider inzwischen durch ein später auf dem Altar aufgestelltes Holzkreuz verdeckt.

ihm die junge Gestalt der Magd mit langem, gelocktem Haar, in der linken Hand hält sie einen Wasserkrug, mit der rechten weist sie über die Schulter nach hinten; dort ist rechts im Bild eine Architektur angedeutet, an einem Fenster stehen zwei Personen und schauen hinaus auf den Hof. Links im Bild ist ein Strohhaufen angedeutet, auf diesem steht ein krähender Hahn.

Die Verhandlung vor Pilatus (Matthäus 27, 11-26; Markus 15, 1-15, Lukas 23, 13-25): Die Szene ist durch Basis und kanelliertem Schaft dreier dorischer Säulen räumlich unterteilt. Im linken Bildfeld sitzt Jesus mit der Dornenkrone, den Blick zu Boden gesenkt. Sein zerrissenes Gewand ist schräg über die rechte Schulter gelegt, über der linken Schulter heruntergezogen, der rechte Arm ist nackt, den rechten Fuß hat er auf einen Stein gestützt, seine gebundenen Hände liegen in seinem Schoß. Rechts im Bild thront der bartlose Stadthalter, sein Gewand ist über der Brust mit einer großen Fibel geschlossen. Ein Knabe, nur mit einem Lententuch bekleidet, kniet neben der Säule rechts im Bild und überreicht mit beiden Händen ein Becken, über dem sich der Stadthalter Pilatus die Hände wäscht. Diese Szenen aus der Passion Christi werden - in den Bildfeldern rechts und links über den schmalen Messingblenden, welche die Heizung verkleiden, mit der Darstellung zweier betender Engel gerahmt.

Im Mittelpunkt dieser Passionsszenen erhebt sich über dem Abschluss des Baldachins die Kreuzigungsgruppe aus der Gattung der *crux triumphalis*, eine monumentale Art der Kreuzigung als eschatologisches Zeichen des Sieges und Triumphes Christi, die besonders in mittelalterlichen Kirchen an markanter Position, in *medio ecclesiae*, d.h. ebenfalls an einem Standort auf der Mittelachse der Kirche angebracht war.⁷³ Das Kreuz mit der Aufschrift INRI am Kreuzesstamm mit der muskulösen Gestalt des Heilands, dessen Füße auf einem Suppedaneum stehen, ist erhöht auf einem kleinen Hügel aufgestellt. Die Lenden des Gekreuzigten sind mit einem Tuch umschlungen, sein Haupt ist rechts geneigt, sterbend scheint er auf Maria zu blicken, die, ihren Mantel eng um Kopf und Körper geschlungen, mit gefalteten Händen zu ihm aufblickt. Zur Linken des Heilands steht Johannes, er trägt ein über Schulter und rechten Unterarm geworfenes Pallium, die linke Hand hat er auf seine Brust gelegt, das jugendliche Gesicht mit den scharfkantigen Zügen wendet er ebenfalls dem Sterbenden zu. Unter dem Suppedaneum aber kniet seitwärts gewendet und zusammengekauert die Gestalt der Maria Magdalena. Wie Maria hat sie ihren Mantel über den Kopf gezogen, dieser ist in der Taille gegürtet, das Tuch umspielt die zarte Gestalt der Frau, mit beiden Armen umklammert sie den Sockel des Kreuzesstammes. (Abb.23)

Skizzen aus der Schradestube (auch das Gipsmodell) machen deutlich, dass sich Schrade diese Kreuzigungsszene anders vorgestellt hatte. Er hatte ursprünglich nur die Figur der Maria Magdalena geplant, die sehr eindrucksvoll den Kreuzesstamm umarmt und ihr Gesicht dem Gekreuzigten zuwendet. (Fig. 31 u. 32)

⁷³ Vgl. Manuela **Beer**: Triumphkreuze des Mittelalters, Düsseldorf 2005, S. 24 u. 25.

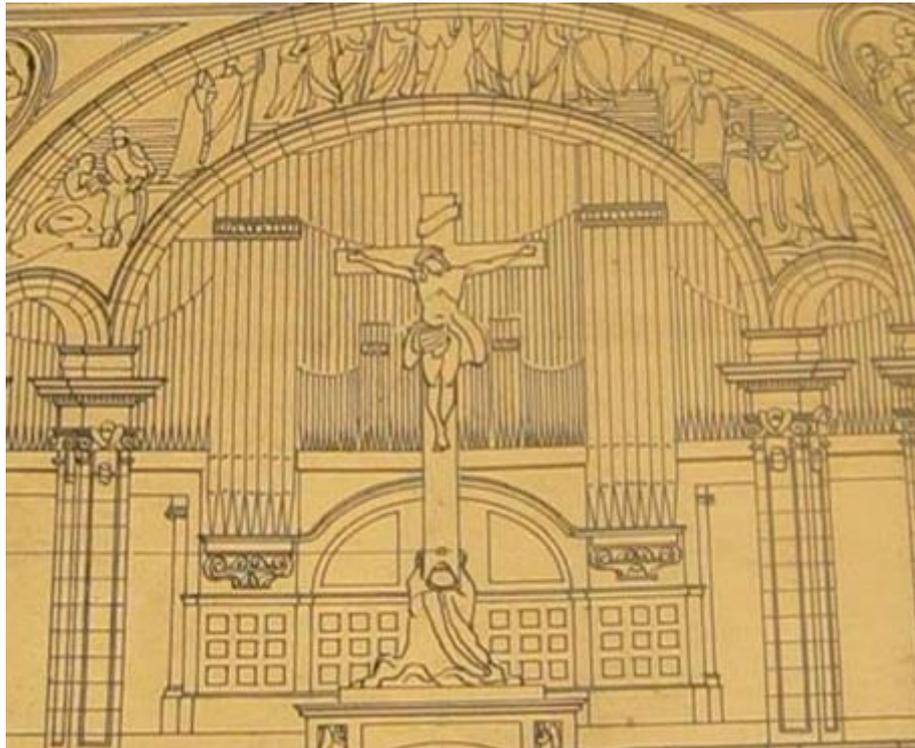


Fig. 31 (SchSt.) Entwurf für die Kreuzigung



Fig. 32 (SchSt.) Querschnitt mit Kreuzigung

Auf der Stirnwand des Baldachins, die als eine Art Predella gestaltet wurde⁷⁴, ist eine Szene zwischen Pieta und Grablegung dargestellt:

Maria kniet links im Bild, umfasst mit beiden Händen in ihrem Schoß den leblosen Kopf des aufgeparten Sohnes und beugt sich über dessen Gesicht. Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein kleiner Engel im Begriff, die Füße des Heilands sanft auf den Untergrund zu betten. In den Feldern rechts und links über dem Bogen stehen als Grabwächter zwei Engel. Die großen schlanken Gestalten stützen sich beide auf ihre Schwerter, sie tragen Tunika, Pallium und ein Diadem auf ihrem Lockenschopf. Während der Engel zu Füßen des Toten im Dreiviertelprofil dargestellt ist und scheinbar gelassen und abwartend das Geschehen der Grablegung betrachtet, sich sogar mit dem rechten Knie auf dem Profil des Rundbogens abstützt, steht der Engel links in Frontalansicht. Auch die vier Evangelisten betrachten von den Wandfeldern der Eckpfosten das Geschehen: Links Matthäus und Markus, rechts Lukas und Johannes. In selber Höhe mit den Aposteln stehen die Reliefs der Propheten, die im Alten Testament das Kommen des Heilands geweissagt haben⁷⁵, in den Feldern der Brüstung der Chorempore. Es sind dies, gemäß der Reihenfolge im alten Testament (von links nach rechts):

Jesaia, Jeremias, Ezechiel, Daniel, Micha, sie alle halten einen aufgerollten Rotulus in Händen, ihnen schließt sich Johannes der Täufer an, der um die Hüfte ein Fell geschlungen hat. Zwischen diesen figürlichen Flachreliefs schmücken, den vegetabilen Darstellungen im Außenbereich gleich, Ähren, Weinrebe und Distel die Felder der Brüstung – hier wurden später auf jeder Seite sechs Hängeleuchten angebracht. (Abb.24)

Alle Flachreliefs im Altar- und Kanzelbereich und auch die Kreuzigungsgruppe sind nach den Modellen des Bildhauers **Johannes Hoffart**⁷⁶ gearbeitet.

An der Rückwand der Chorempore erhebt sich das Orgelprospekt (Fig.33) der als Opus 1100 von der Königlich-Bayrischen Hof-Orgel- und Harmoniumfabrik in Oettingen erbauten G. F. Steinmeyer Orgel.⁷⁷ Im oberen Abschluss des Prospekts, das wie ein Flügelaltar gestaltet ist, wurden Gipsvorlagen von **Karl Albiker** in Holzschnitzereien umgesetzt. Durch horizontale Ornamente in drei Felder unterteilt stehen die drei Paare der schlanken Engelsingestalten mit ihren bis zum Boden reichenden Flügeln. Sie tragen zarte Gewänder, die sich eng an ihre Körperkonturen schmiegen, ihr langes gelocktes Haar umspielt Nacken und Schultern. Ein Engel steht jeweils im Dreiviertelprofil, während der Partner sich frontal dem Betrachter zuwendet. Mit bewegter Schrittstellung betont Albiker die musikalische Leistung der Himmelsboten: Die beiden

⁷⁴ Christian **Schrade**, S. 21.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Johannes Hoffart (1851- 1921), der gebürtiger Mannheimer war, siedelte 1886 (?) nach München über und erlangte seine Berühmtheit in Mannheim mit zwei öffentlichen Aufträgen: 1888 für die Brunnenfiguren um die Grupello-Pyramide auf dem Paradeplatz und die Amphitride als Schlussfigur auf dem Wasserturm Mannheim. Nach den 1986 ausgeführten Restaurierungsarbeiten durch H.V. Dursy (1925-1991) am Wasserturm reifte auch die Überzeugung, dass die Ausführung der Sphingen und des Titonenpaares auf den seitlichen Pavillions dem Atelier Hoffarts zuzuschreiben ist. Vgl. hierzu: Hans **Weckesser**: Geliebter Wasserturm. Die Geschichte des Mannheimer Wahrzeichens, Mannheim 1991, S. 60 ff u. 161.

⁷⁷ Zugleich mit der Einweihung der Christuskirche konnte am 1. Oktober 1911 auch die Orgel eingeweiht werden. Mit 92 Registern auf 4 Manualen und Pedal einschließlich eines Fernwerks und mit 7869 klingenden Pfeifen war sie damit die größte Orgel Süddeutschlands. (Ihr Preis betrug 49.575.-Mark). Vgl. hierzu: Evangelische Christuskirche Mannheim (Hrg): Die Orgeln der Christuskirche Mannheim (o. J.), Seite 6.

Engel links spielen Tamburin und Harfe, die in der Mitte Laute und Geige, das Paar rechts musiziert mit Cello und Triangel.

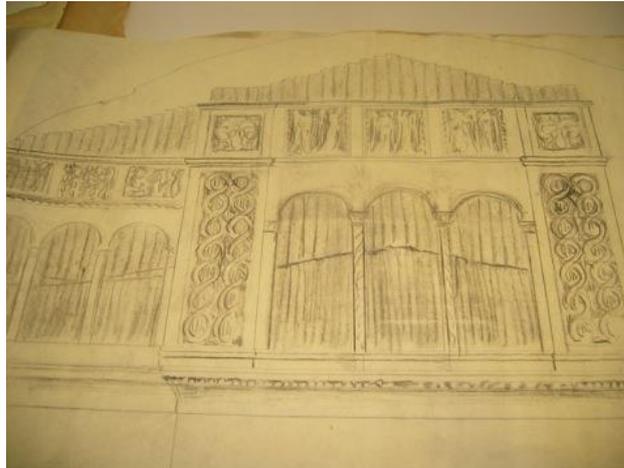


Fig. 33 (SchSt.) Entwurf für das Orgelprospekt

2.3.2 Triumphbogen, Pendentifs, und Kuppelzone

Über der Kreuzigung wölbt sich der Triumphbogen mit der Auferstehungsszene (Abb.25), die in Pastelltechnik auf Kalkputz von **Adolf Schinnerer**⁷⁸ geschaffen wurde. (Es liegen als Bibelstellen die Offenbarung 22, sowie Jesaja 35, 1-10 zugrunde)

Die auferstandenen Menschen beginnen, rechts und links der Darstellung, sich aus der Dunkelheit zu erheben, in den mit dunklem Blau hintermalten unteren Zonen des Bogens streifen sie, teils noch liegend, teils sich langsam erhebend, ihre Leichentücher ab. Nun sind sie alle nackt; vom Licht des Mittelpunktes geblendet, halten die einen schützend ihre Arme vor Augen, andere wenden ihren Körper ab, indem sie sich auf den Boden legen oder dem Mittelpunkt noch den Rücken zuwenden („*Die Erlösten des Herrn werden wiederkommen mit Jauchzen...*“ Jes. 35, 10). Im Zentrum erheben sich die Auferstandenen - es sind sechs männliche Gestalten - und schließen sich Schulter an Schulter zu einem nach vorne offenen Halbkreis zusammen. In der Mitte dieser Formation taucht eine weibliche Gestalt als Orantin aus dem „Wasser des Lebens“ (Offenbarung des Johannes, 22). Weit hat sie ihre Arme ausgebreitet. Ein warmes goldfarbenes Licht hinterfängt die Szene im Mittelpunkt. Allmählich beginnt dieses vom Scheitel des Bogens ausströmende Licht („*es wird keine Nacht mehr geben und sie brauchen weder das Licht einer Lampe noch das Licht der Sonne...*“, Offenbarung 22, 5) sich mit dem Blau der dunklen Zone zu mischen. Die dargestellten menschlichen Leiber sind durchweg in warmen Erdtönen gestaltet, ein Ocker mischt sich in der Randzone mit einem dunklen Braun und erhellt sich in der Scheitelzone. Sehr sparsam geht der Maler mit dem Weiß um, lediglich für die Tücher mischt er es mit Blau und setzt es für die Darstellung der Quelle im Bildzentrum ein.

⁷⁸ Adolf Schinnerer (1876-1949), Studium in München und Karlsruhe, lebt seit 1902 in Erlangen als freischaffender Künstler, Graphiker und Maler, 1904 große Ausstellung des Kunstvereins Erlangen mit 60 Radierungen und elf Ölgemälden. 1909 bekommt er den ersten öffentlichen Auftrag für Wandmalerei und Glasfenster in der Christuskirche Mannheim.

Vgl. hierzu: Anna **Schinnerer** (Hrsg.): Adolf Schinnerer, Freising 1999, S. 93 u. 101.

In einem Entwurf für das Fresko im Triumphbogen mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts verarbeitete Schrade seine Vorliebe für martialische Engelsgestalten, die zur Rechten des Heilands die Auferstehenden geleiten und zur Linken diese abwehren. Schinnerer scheint der einzige Künstler gewesen zu sein, der sich nicht an Schrades Vorgaben hielt, sondern seine eigene Impression einer Auferstehung verwirklichte.

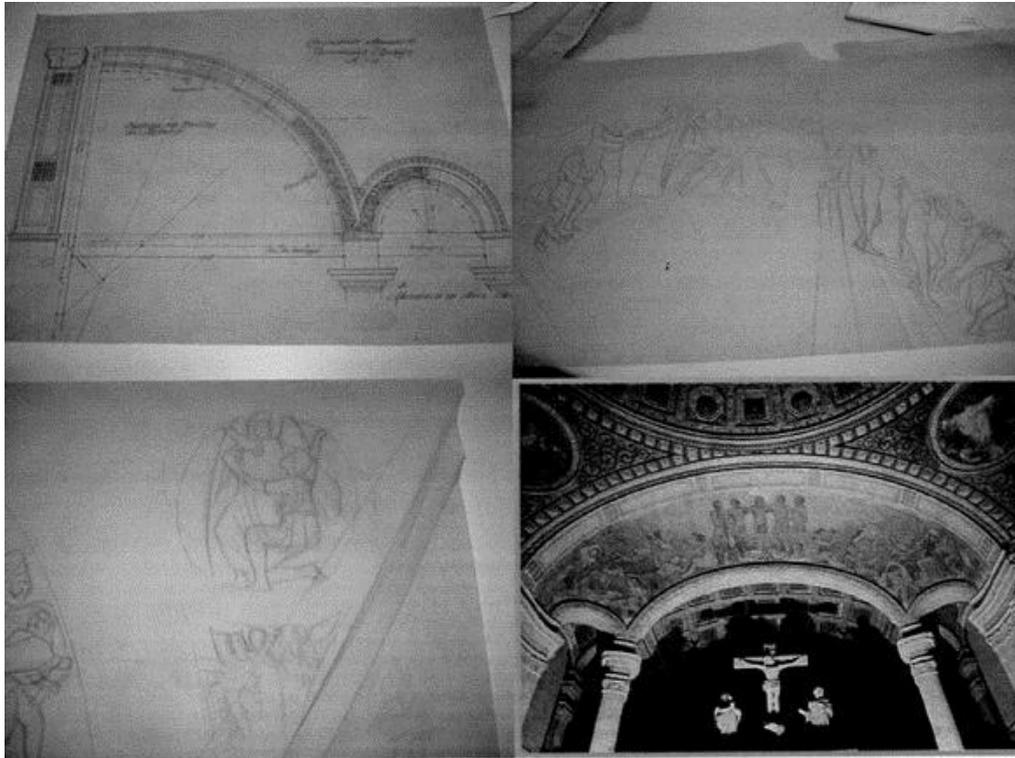


Fig. 34 (SchSt.) Entwurf Schrade u. Fresko Schinnerer

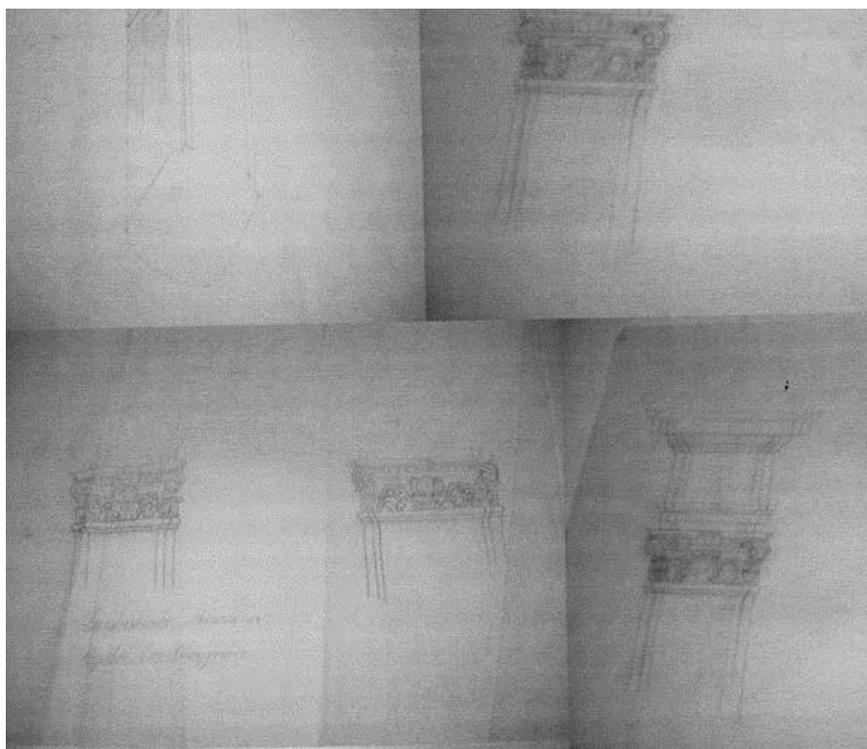


Fig. 35 (SchSt.) Entwürfe für die Triumphbogenpfeiler

Die Kapitelle der den Kuppel Pfeilern vorgelagerten Pilaster tragen über ionischen Voluten ebenfalls symbolischen Schmuck. Es wechseln die Motive der Fische, der Tauben und der Schlange, die aus einem Kelch trinken, dem Lamm mit dem Kreuzstab als Siegesymbole der Auferstehung, sowie Passionsblume und Akanthus.

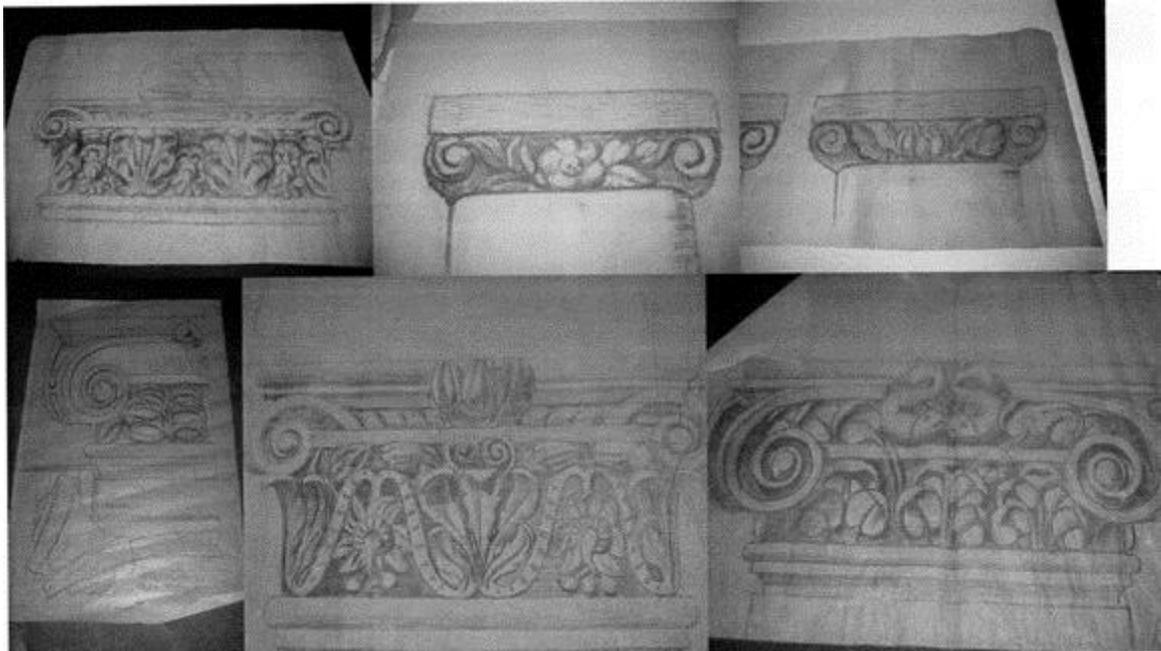


Fig. 36 (SchSt.) Kapitellzeichnungen für den Kircheninnenraum

Auch die Ausmalung der Medaillons in den sphärischen Dreiecken wurde von Adolf Schinnerer ausgeführt, der überwiegend frische, klare Farben verwendete: Ein leuchtendes Rot, Blau oder Violett. Insbesondere erstrahlt die Gestalt des Heilands in seinem weißen Gewand, dessen Faltenwurf mit feinen blauen Linien ausgeführt ist. In Korrespondenz mit dem großen Gemälde im Triumphbogen sind diese Szenen mit einem verschlungenen Rankenmotiv umgeben, im unteren Zwickel sucht sich jeweils eine nackte männliche Gestalt von diesen Dornen zu befreien.

Die Medaillons sind mit einem feinornamentierten erhabenen Rand gerahmt, alle dargestellten Szenen schildern die Persönlichkeit und Kraft des Heilands; es sind die Motive des zürnenden, heilenden, tröstenden und lehrenden Jesus.

Rechte Seite vor der Orgelempore:

Die Tempelreinigung (Matthäus 21, 12-17; Markus 11, 15-19; Lukas 19, 45-48):

Etwas nach links ins Bild gerückt erhebt sich Jesus über den Tempelhändlern, die teils gebückt vor ihren Tischen ihre Ware zusammenraffen, teils entsetzt dem Eindringling entgegensehen. Jesus hat seinen rechten Arm angewinkelt, die Hand ist zur Faust geballt. Im Bildvordergrund sehen wir eine Frau, die ihr rotes Haar zu einem Knoten zusammengebunden hat. Sie trägt ein gelbes Kleid und darüber eine blaue Schürze. Die Frau jagt zwei Gänse hinterher, die im Tumult der Szene die Flucht ergreifen wollen. Im Bildhintergrund ist, um das Tempelinnere zu verdeutlichen, auf blauem Grund in Ockergelb eine Arkadenarchitektur angedeutet.

Linke Seite vor der Orgelempore:

Die Heilung vieler Kranker (Matthäus 15, 29-31):

Jesus steht mit ausgebreiteten Armen vor vier männlichen, nackten Gestalten, die mit gebeugtem Haupt im Kreise vor ihm auf einem ausgebreiteten roten Tuch sitzen, das

zwei von den Männern teils bedeckt. Den Hintergrund bildet eine karge Landschaft gesäumt von einer Bergkette, darüber der blaue Himmel. (Abb. 26)

Rechte Eingangsseite:

Das Abreißen der Ähren am Sabbat (Matthäus 12, 1-8), oder

Das Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen (Matthäus 13, 24-30) Im Vordergrund sehen wir Jesus mit einem seiner Jünger zu seiner Rechten; ein anderer steht mit dem Rücken zum Betrachter links im Bild, während sich von der rechten Seite neugierig ein weiterer Jünger nähert. Inmitten eines Kornfeldes stehend, haben sie ihre Kleidung hochgeschürzt. In seiner rechten Hand hält Jesus einen Strauß Ähren, und auch der Jünger rechts im Bild hat ein Bündel Ähren in Händen.

Linke Eingangsseite:

Jesus und die Samariterin (Johannes 8, 7-11):

Die Gestalt Jesu ist leicht nach links ins Bild gerückt, er erhebt segnend den linken Arm und blickt auf eine Frau, die mit gefalteten Händen vor ihm kniet. Im Bildhintergrund sind rechts und links von Jesus jeweils zwei Männer dargestellt.

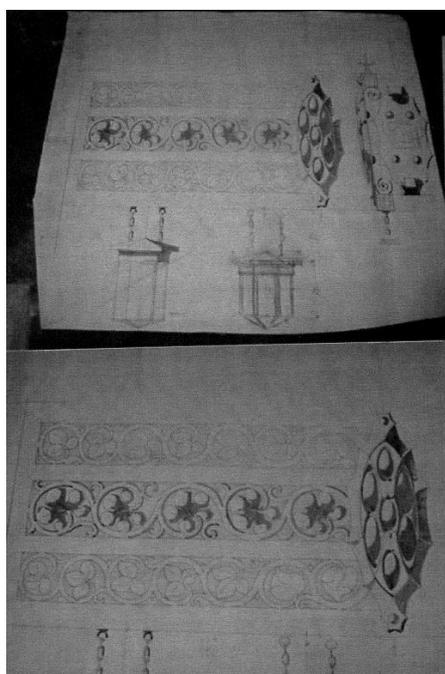


Fig. 37 (SchSt.) Skizze Kronleuchter

Der große Kronleuchter (Gewicht 25 Zentner, Durchmesser 8,40 m)⁷⁹, im Zentrum der Kuppel aufgehängt, wurde von der Firma Stotz und Co. in Mannheim gefertigt und lehnt sich an die ältesten und bedeutendsten Exemplare aus der Zeit der Romanik im 12. Jahrhundert als Vorbild an: Der Barbarossaleuchter im Aachener Dom, der Hartwicleuchter auf der Comburg bei Schwäbisch Hall, der Heziloleuchter und der Thietmarleuchter im Hildesheimer Dom. Wie diese Vorbilder symbolisiert der Leuchter in Mannheim die endzeitliche Vision des „himmlischen Jerusalem“ mit seinen zwölf Toren, das heißt, die Anzahl der tragenden Streben, der Türme und Kerzen entspricht mit der Zahl Zwölf und deren Vielfachen der Zahlensymbolik der Offenbarung des Johannes.

Die zwölf großen, als Türme ausgebildeten Leuchten werden von 48 Laternen umgeben, weitere Kerzen finden sich jeweils zwischen den zwölf Türmen, auf dem breiten Metallband des Radleuchters sind die zwölf Tierkreiszeichen angebracht.⁸⁰ (Abb. 27) Während die Tierkreiszeichen den zyklischen Lauf der Zeit durch Sonne und Mond bezeichnen, bleibt die Sonnensymbolik aber doch insofern das höhere Ziel, als - im

⁷⁹ Herbert **Wäldin**, S. 30.

⁸⁰ Der Hezilo-Leuchter machte in den Jahren 1901/02 wegen seiner Restaurierung durch Helfried Küstnacht von sich reden. Mehrfach wurde über diese Arbeit in den gängigen Kunstzeitschriften berichtet.

Vgl: Richard **Herzig**: Die Wiederherstellung des grossen Radleuchters im Dome in Hildesheim, in: Die Denkmalpflege 3, Berlin 1901, S. 79f.

Ders. in: Zeitschrift für christliche Kunst 14, Düsseldorf 1902, Sp. 13-26.

Vgl. hierzu ebenso: Hans **Sedlmayr**: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1976, S. 125-130.

Bild des verdunkelten Neumonds - die Kirche in der Passion Christi anscheinend untergeht, aber von der Sonne - von Christus als *sol iustitiae*, als *sol salutis*⁸¹ - in einer sozusagen männlichen Symbolik absorbiert und neu belebt wird und erst dann wieder zu neuem Dasein erwacht.⁸² Dieses höhere Ziel also der christlichen Symbolik wird mit der großen durchbrochenen Messingscheibe als Sonne dargestellt, die den Kuppelscheitel verschließt. (Abb. 27)

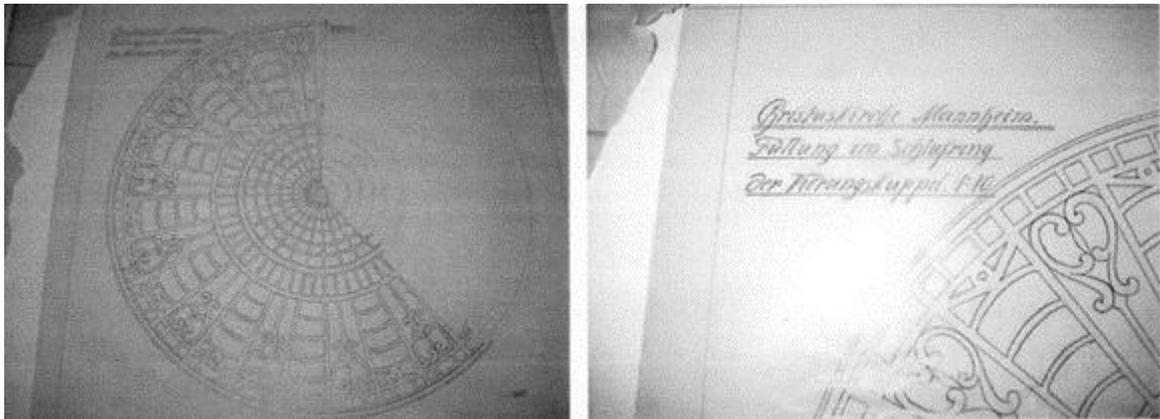


Fig. 38 (SchSt.) Die „Sonne“ im Kuppelscheitel

2.3.3 Die Kirchenfenster

Chor, Apsisgemälde und Ausmalung der Pendentifs werden bei Tag durch die großen Rundbogenfenster über den Emporen mit hellem, warmem Licht durchflutet. In den Bleiverglasungen mit drei Längs- und vier Quersprossen beschränken sich die farbigen Gläser nur auf schmale ornamentierte Friese, im oberen Drittel sind in ein Oval die Glasmalereien nach den Entwürfen von Adolf Schinnerer eingefügt. Das Bildprogramm beginnt mit den zwei einzigen Szenen aus dem Alten Testament, die den Lieblingshelden der Lieder Israels darstellen: König David ist auch innerhalb des Volkes Israel derjenige, der den Lobpreis und die Bitten des ganzen Volkes zusammenfasst, sie vor Gott zu Wort bringt und als Kultgründer des Tempels von Jerusalem gilt. Neben dieser kultischen Interpretation Davids steht eine prophetische Linie, die einen eschatologischen König aus dem Geschlecht Isais erwartete.⁸³ Es folgen chronologische Szenen aus dem Leben Jesu, beginnend mit der Geburt über dem Haupteingang und endend mit der Verklärung und Salbung Jesu.

Auf der Westseite der Orgelepore befindet sich die erste alttestamentarische Darstellung mit David und Saul (1. Samuel 16, 15-23):

Der bärtige Saul sitzt rechts im Bild, in den Farben grün und violett gekleidet und hält einen Stab zwischen seinen Knien, den rechten Arm hat er auf ein Gesims gestützt, schwer liegt sein Kopf in seiner Hand. Links im Bild ist der Harfe spielende (nicht wie in der Bibel eine Zither) David mit feinen jugendlichen Zügen im Profil dargestellt, in ein grünes Gewand gekleidet. Im Bildhintergrund scheint der Mond als Sichel vor einem dunkelblauen Nachthimmel.

⁸¹ Vgl.: Franz Josef **Dölger**: Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze, Münster 1970, S.83 f.

⁸² Gerhart B. **Ladner**: Handbuch der frühchristlichen Symbolik, Wiesbaden 2000, S. 133.

⁸³ Albrecht **Alt**: Das Großreich Davids. In: Kleine Schriften des Volkes Israel, Bd. II, München 1953, S. 66-75.

Im Fensteroval auf der Ostseite der Orgelempore sehen wir:

David als der Psalmdichter (2. Buch Samuel 23,1):

Er thront im Vordergrund rechts, in ein blaues Gewand gekleidet, seinen linken Arm hat er auf die Armlehne seines Stuhles aufgestützt, mit dem rechten Arm schreibt er auf eine große Tafel, die auf ein Gesims aufgestellt ist und von einem daneben sitzenden Kind gehalten wird, dessen Kopf hinter der Tafel verschwindet. Im Bildhintergrund ist eine Architektur mit einer korinthischen Säule angedeutet.

Die Szenen aus dem Leben Jesu beginnen über der Eingangsempore. Es sind dies:

Die Geburt Jesu (Matthäus 1, 18-25): Im Bildvordergrund kniet eine rothaarige Maria in einem gelben Kleid mit weißem Brusttuch, die Hände in Oranthenhaltung vor dem nackten, auf Blätter und Laub gebetteten Jesuskind. Die Stämme von sechs Bäumen und eine Schneelandschaft mit einem Dorf im Hintergrund holen die Szene der Geburt Christi in hiesige Gefilde. Diese Szene ist auch die einzige, in der die Gestalten in ganzer Körperlichkeit ins Bild gestellt werden. Alle anderen Darstellungen werden, durch die ovale Eisenarmierung des Fensters gerahmt, nur ausschnitthaft gezeigt.

Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Lukas 2, 41-52):

Der zwölfjährige Knabe sitzt in einem bis über die Knie hochgezogenen weißen Kleid mit beiden Händen gestikulierend zwischen zwei Lehrern des Tempels, die beide ihre nackten Beine übereinandergeschlagen haben. Der Lehrer zu seiner Linken fasst das Kinn mit seiner Hand, der zu seiner Rechten stützt beide Arme auf die Sitzbank und schaut verwundert auf den redenden Knaben. (Abb. 28)

Die Taufe Jesu (Matthäus 3, 13-17; Markus 1, 9-13):

Wir sehen den nunmehr erwachsenen Jesus mit nacktem Oberkörper und gescheiteltem schulterlangem blondem Haarschopf, der seine Arme vor der Brust gekreuzt und sein Haupt gesenkt hält, ihn überragt Johannes der Täufer, dessen Fellmantel lose um seinen Körper gelegt ist. Mit ausgestrecktem Arm hält er seine linke Hand über das Haupt Jesu, als wolle er gerade das Wasser über diesem ausgießen, seine Rechte hat er auf die Schulter des Täuflings gelegt. Die Szene wird gerahmt von zwei Baumstämmen, deren Laub sich im Oval über der Gruppe ausbreitet, im Hintergrund eine grüne Graslandschaft und ein Gebirge. (Abb. 29) Auf die Darstellung der Heilstaube wird verzichtet.

Die Fensterszenen über der östlichen Empore:

Die Salbung in Betanien (Johannes 12, 1-11):

Vor einem Tisch sitzt seitwärts im Bild ein bärtiger Jesus in blauer Tunika und grünem Pallium, zu seine Füßen ist die gebeugte Gestalt der ebenfalls in Blau gekleideten Maria zu sehen, die gerade mit ihrem Haar die Füße des Heilands trocknet. Auf dem Tisch steht ein Teller, dahinter sitzt, in Grün gekleidet und die Szene mit mürrischem Gesichtsausdruck betrachtend, der Jünger Judas Iskariot.

Jesus in der Wüste (Lukas 4, 1-2):

Inmitten einer steinigen Landschaft sehen wir Jesus mit gesenktem Haupt und im Schoß übereinandergelegten Händen. Hinter dem Haupt Jesu ist der Himmel mit dem Schnitt der Glassegmente so perspektivisch dargestellt, dass dieser sich herabzusenken scheint. (Abb. 30)

Jesus und Nikodemus (Johannes 3, 1-13):

Vor einer Landschaft mit Wasser und Segelboten stehen Jesus und Nikodemus heftig mit beiden Händen gestikulierend.

Über der westlichen Empore schließt sich der Kreis der szenischen christologischen Darstellungen:

Die Versuchung Jesu (Lukas 4, 3-13):

Mit dem Rücken zum Betrachter und im Profil einander zugewendet stehen links der bärtige Jesus im blauen Pallium und rechts der weißgesichtige Teufel in einem türkis/rosa/gelb-gefleckten Mantel. Dieser berührt den Rücken Jesu mit seiner linken Hand, während er mit dem rechten Arm auf die Zinnen einer Stadt zeigt, die in gelbes Licht getaucht vor einem blauen Himmel den Beiden zu Füßen liegt.

Der sinkende Petrus (Matthäus 14, 22-23):

In Hell- und Türkisblau ist ein stürmischer See dargestellt, rechts im Hintergrund liegt ein Segelboot mit aufgeblähtem Segel schräg im Wind. Aus den Fluten ragt das Haupt des versinkenden Petrus, der mit beiden Armen nach der helfenden Hand Jesu greift. Dieser schwebt, in eine gelbe gegürtete Tunika mit weißem, im Wind flatterndem Mantel gekleidet, über dem Wasser.

Die Verklärung Jesu (Matthäus 17, 1-9; Markus 9, 2-10; Lukas 9, 28-36):

Vor den Jüngern Petrus, Johannes und Jakobus steht Jesus in Orantenhaltung, ganz in weißes Licht getaucht, während die Jünger sich im Schatten (ihre Gewänder sind in dunklem Blau, Violett und Grau wiedergegeben) zusammendrängen und ihre Hände, um sich vor dem von Jesus ausgehenden gleißenden Licht zu schützen, über ihre Häupter halten.

Die kleinen rechteckigen Fenster unter den Emporen sind mit zwei durchgehenden Längs- und Quersprossen unterteilt, das so entstehende mittlere Rechteck ist mit einer weiteren Sprosse längs halbiert. In den vier Eckquadraten sind Blumenrosetten eingefügt, die übrigen Felder mit grafischen Ornamenten in Lünetten- und Rechteckformen geschmückt. Es herrschen die Farben Blau, Grün und Türkis, sie tauchen die Räume unter den Emporen so in ein diffuses aber ausreichendes Licht.

Auch die Treppenhäuser werden von den Glasmalereien der Fenster von einem warmen Licht durchflutet. (Abb. 31) Die abstrahierten Darstellungen, ebenfalls in den Ovalen der oberen Abschlüsse, zeigen:

Süd/Östliches Treppenhaus vorne: Eine Taube vor einem Blätterwald; eine Brotschale mit Weinkelch vor Ähren und Blattwerk.

Süd/Östliches hinteres Treppenhaus: Das Lamm mit Hirtenstab und ein Segelboot auf stürmischer See

Nord/Westliches Treppenhaus vorne:

Die Inschrift rechts und links eines Weinkelchs: ICH BIN DAS LEBEN; ein Griechisches Kreuz und rechts und links davon die Buchstaben Alpha und Omega

Nord/Westliches hinteres Treppenhaus: Ein Weintraubenmotiv und das Symbol der Fische



Fig. 39 (SchSt.) Schrades Entwürfe für die Bleiverglasungen

2.3.4 Die Emporen Pfeiler

Sehr zurückhaltend bieten sich die feinen, in einen Rundbogen eingefügten Reliefeinlagen unterhalb der Kapitelle der Emporenpfeiler. (Abb.32) Von der linken Seite ausgehend folgen Darstellungen aus Flora und Fauna wie Ähre und Traube, in Körben und Vasen arrangierte Passionsblumen und Rosen, sowie Vögel. Diese gehen über zu der Darstellung der vier Lebensalter, die sich jeweils als Kind, junger Mann bzw. junge Frau, reifer Mann bzw. reife Frau und Greis und mit diesen in Eins gesetzt die göttlichen Tugenden *fides, caritas, esperantia* präsentieren.

Diese Aussage der „höheren Gnadengaben“ aus dem „Hohelied der Liebe“ (1. Korinther 13, 1-13), eine sehr beliebte Bibelstelle für die Hochzeitszeremonie, wurde von Konrad Taucher nach den Zeichnungen Christian Schrades umgesetzt.

Den Glauben verkörpert eine weibliche kniende Gestalt, die Liebe eine weitere, die hingebungsvoll vor einer Passionsblume und einem Vogel kniet, die Allegorie der Hoffnung wendet Blick und Arme gen Himmel. (Fig.40)

Die figürlichen Darstellungen der Reformatoren- ebenfalls von Konrad Taucher nach den Vorgaben Schrades gefertigt - auf den Pfeilern der Eingangsempore sind im Kirchenraum so angebracht, dass sie dem Besucher erst beim Verlassen der Kirche ins Auge fallen. (Abb.33 u. 34)

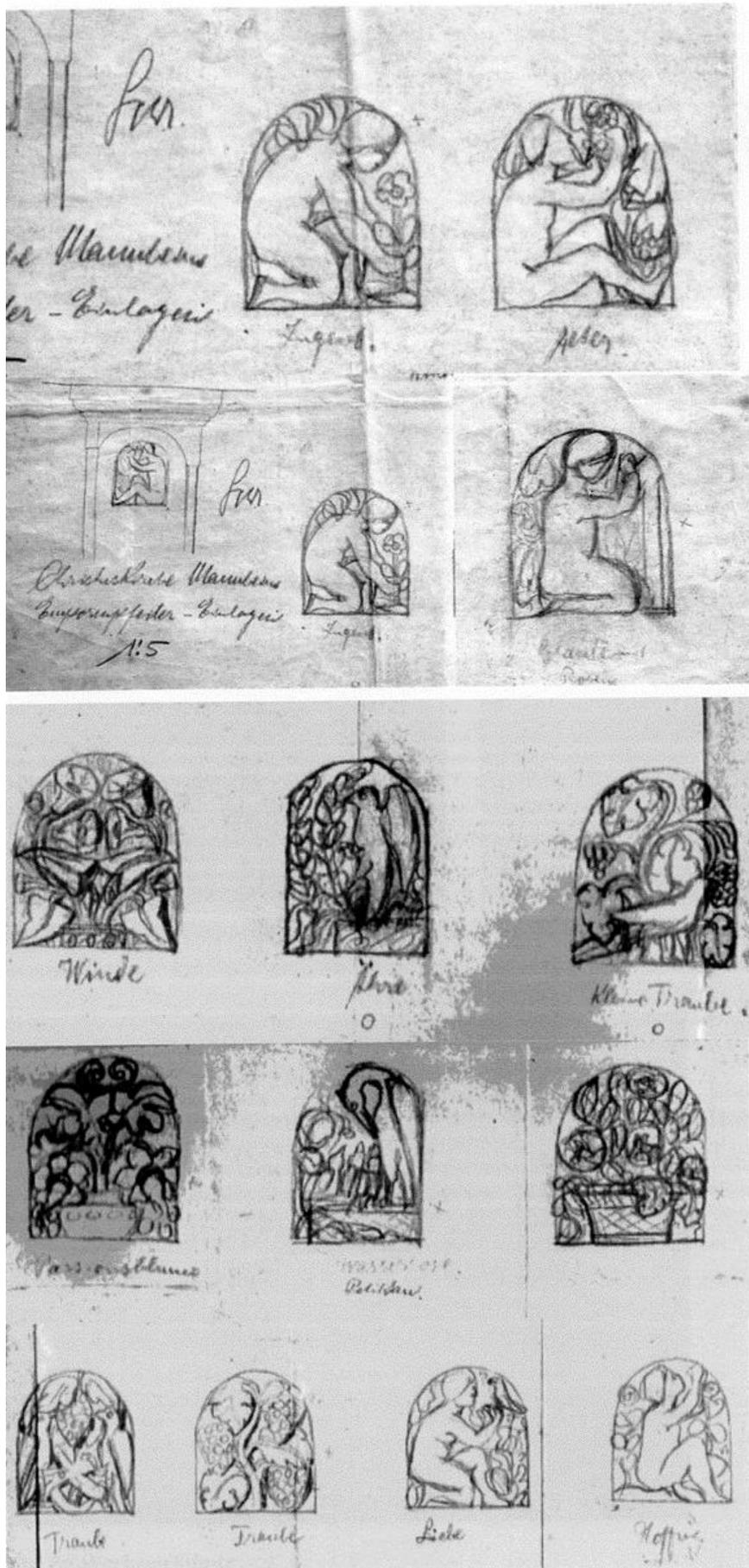


Fig. 40 (SchST.) Emporenfeilereinlagen

Mit den Hochreliefs von Philipp Melanchthon (links), in dem Martin Luther (rechts) als Reformator des Bildungswesens eine ergänzende Persönlichkeit zur Erneuerung der Kirche gefunden hatte, sollen dem Kirchenbesucher allegorisch die Grundlagen der evangelischen Theologie, die mit dem vierfachen *sola/solus* zusammengefasst werden, vorgeführt werden: *sola scriptura* (allein die Heilige Schrift ist die Quelle des Glaubens); *sola gratia* (allein durch die Gnade, ohne jedes Zutun werde der Mensch von Gott gerechtfertigt); *sola fide* (allein durch den Glauben, das Geschenk der Annahme Gottes in Christus komme das Heil); *solus christus* (allein Jesus Christus, der wahre Mensch und Gott schaffe durch seine stellvertretene Opferung am Kreuz das Heil).⁸⁴

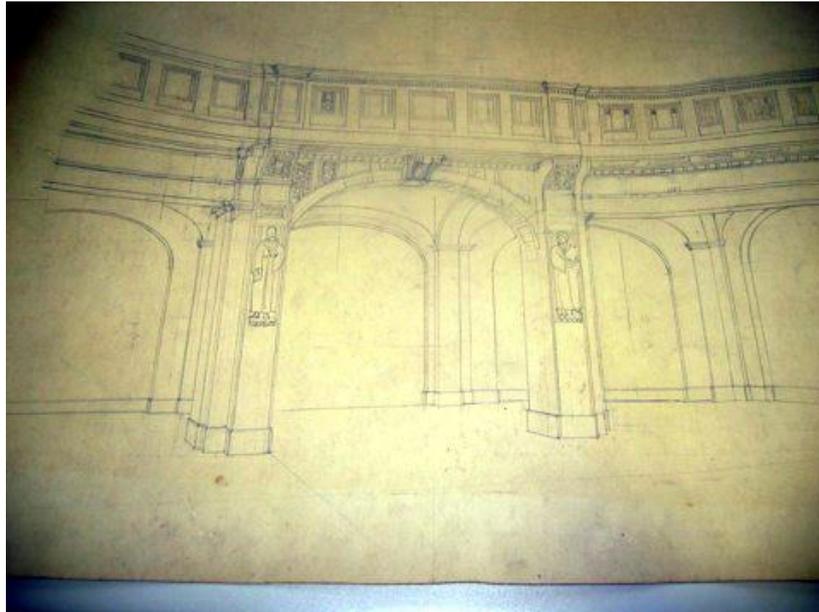


Fig. 41 (SchST.) Position der Reformatoren

Gewändefiguren ähnlich stehen die beiden Reformatoren vor einem Rahmenfeld. Melanchthon ist mit kurzer Haartracht und einem Bart dargestellt, seinen rechten Arm hält er leicht angewinkelt, der bartlose Luther mit Stirnglatze und kinnlangem Haar hält in seiner linken Hand ein Schriftblatt, beide tragen sie lange Talare. Über ihren Häuptern ist jeweils ein Baldachin mit der Inschrift ihrer Namen angedeutet, Flachreliefs der Symbole der Reformatoren - Eule für Melanchthon (als Zeichen der Weisheit) und Nachtigall für Luther (die Nachtigall verkündet den Aufgang der Sonne) - schließen das Ensemble ab.

Auch die Bemalung des Emporengelbäcks und des Gewölbes unterhalb der Emporen wurde nicht allein dem ausführenden Malerbetrieb überlassen, die Weinlaubornamente sind, wie die Exponate aus der Schradestube zeigen, vom Architekten detaillegener vorgezeichnet.

⁸⁴ Vgl. hierzu: Gerhard **Ebeling**: „sola scriptura und das Problem der Tradition. In: Wort Gottes und Tradition. Studien zu einer Hermeneutik der Konfessionen, Göttingen 1966, S. 91-143. Vgl. ebenso: Hans **Scheible**: Melanchthon. Eine Biografie, München 1997, S. 83 f.

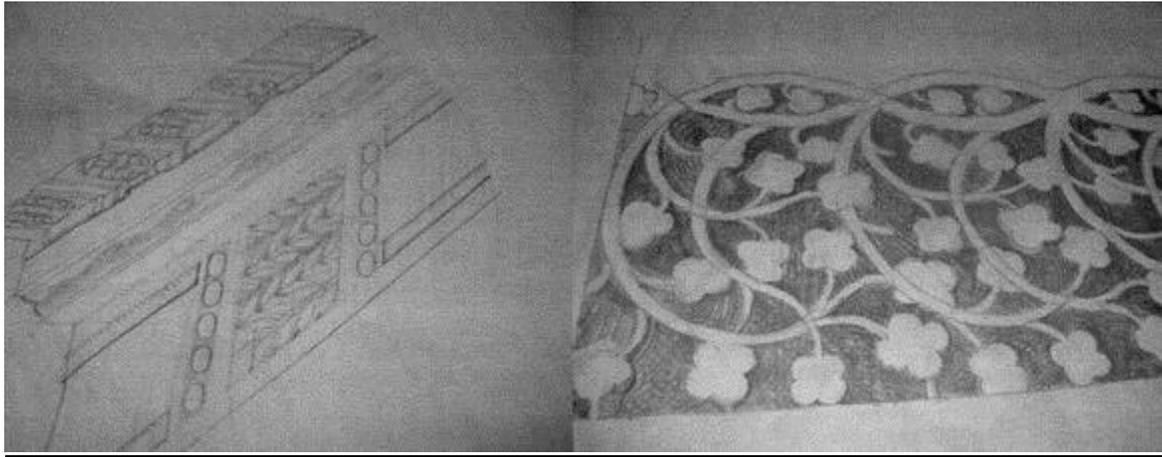


Fig. 42 (SchST.) Entwurf für Bemalungen der Emporenpfeiler und des Gewölbes

2.3.5 Liturgisches Gerät

Als bewegliches Inventar gehört zur künstlerischen Ausstattung der Kirche das kostbare liturgische Gerät für Abendmahl und Taufe, das vom Darmstädter Goldschmied Ernst Riegel⁸⁵ geschaffen wurde. Sowohl Abendmahlskanne, Kelch und Brotteller sind aus getriebenen und vergoldeten Silber, der Kelch weist unter dem Fuß mit einer Gravur auf die Stifterin hin: GESTIFTET VON FRAU FRABRIKANT MARIE REUTHER Wwe. Es ist ein weiterer identischer Kelch vorhanden (1928 wurden zwei zusätzliche Kelche von C. Heisler, Mannheim gefertigt).⁸⁶

Der Teller erhielt die Inschrift: ICH BIN DAS BROT DES LEBENS, des weiteren eine Gravur im Zentrum: Ein lateinisches Kreuz mit eingeschriebenem Christusmonogramm mit Filigranspiralen auf den Kreuzarmen. In die Eckzwickel ist jeweils eine Ähre eingefügt.

Die breite Fahne der Brotschale wird von einem Band mit Efeuzweigen mit Blättern und Beeren eingenommen und von einem Außenring mit Inschrift gerahmt: ZUM EHRENDEN GEDÄCHTNIS VON HEINRICH CHRISTIAN DIFFENE' EHEMALS OBERBÜRGERMEISTER DER STADT MANNHEIM VND KOMMERZIENRAT DOKTOR KARL DIFFENE'

Ein weiteres Schriftband zur Mitte hin folgt mit der Inschrift: GESTIFTET VON FRAU DOKTOR KARL DIFFENE' BERTHA GEBORENE BASSERMANN 25. MAI 1910.

Den Ohrenhenkel der Taufkanne ziert ein Rosenzweig mit Blüten in Relief. Auf dem Gefäßkörper findet sich ein getriebener Dekor von Efeublättern- und Beeren, am Ausguss ein geflügeltes Engelsköpfchen über einem Feston.

⁸⁵ Ernst Riegel (1871–1939) gehörte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu den herausragendsten deutschen Goldschmieden, der sich als Künstler und Handwerker in einer Person verstand. 1906 berief ihn Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, Begründer der Darmstädter Künstlerkolonie nach Darmstadt und Riegel wurde Professor des Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst und inoffizieller Hofgoldschmied Ernst Ludwigs.

Vgl. hierzu: Carl Benno **Heller** u. Wolfgang **Glüber** (Bearb.): Ernst Riegel, Goldschmied zwischen Historismus und Werkbund, Heidelberg 1996, S. 6-7 und Abb. S. 123-124.

⁸⁶ farbiger Entwurf, dat. 19. Jan. 1911, im Kölnischen Stadtmuseum, Inv. Nr. KSM G 15428.

II. PLANUNGS – UND BAUGESCHICHTE

1. PLANUNG, GRUNDSTÜCKSSUCHE UND AUSSCHREIBUNG

Während bei allen Stadterweiterungen die Kirche auf die Bevölkerungsexpansion mit Verspätung reagierte, unterschieden sich die Entstehungsbedingungen der Gemeinde in der Oststadt erheblich von den Planungen in den Arbeitervorstädten, denn, wie bereits erwähnt, wurde in der Oststadt eine Kirche geplant, bevor sich die dazugehörige Gemeinde entwickelt hatte.

In einer Sitzung des Kirchengemeinderates befasste man sich erstmals am 10. Juli 1889 mit der Frage, in der Nähe des Wasserturmes ein geeignetes Gelände für den Bau einer evangelischen Kirche zu erwerben. Diese Frage um einen Bauplatz für die neue Kirche wurde in den 1890er Jahren noch in 27 Sitzungen behandelt. Ursprünglich war für diesen Bau das Grundstück hinter der „Luisenschule“ reserviert, man verzichtete aber auf diese Örtlichkeit, nachdem der Bau der katholischen Heilig-Geist-Kirche in direkter Nachbarschaft beschlossen war.

1898 empfahl die Bauplatzsuchkommission endgültig den Erwerb des 2500 qm großen Werderplatzes, der von der Stadt angeboten worden war und für eine Kirche mit 2000 bis 2200 Sitzplätzen geeignet schien. Allerdings knüpfte die Stadt an den Kaufvertrag die Bedingung, den Bau bis spätestens zum 1. Mai 1904 begonnen zu haben.

Das Projekt musste jedoch zurückgestellt werden, bis dringlichere Aufgaben in den Außengemeinden Lindenhof, Neckarstadt und Schwetzingenstadt gelöst waren, die bis dahin nur auf kleine Notkirchen angewiesen waren. So wurde die Erbauung der Johannis-, der Luther-, der Friedenskirche und einiger Pfarrhäuser als die dringlicheren Aufgaben erachtet, bevor man sich wieder mit dem Bau eines Gotteshauses am Werderplatz beschäftigte.⁸⁷

Ein längeres Ruhen des Bauprojektes jedoch ließ der von der Stadt gesetzte Termin nicht zu, und so beauftragte der Kirchengemeinderat am 1. Mai 1903 eine Baukommission (Oberbaurat Behagel aus Heidelberg, die Stadtpfarrer Hitzig und Simon, die Kirchenältesten Buch, Hartmann und Karch, die Kirchengemeindeversammlungs-Mitglieder R. Bassermann, Ingenieur A. Ludwig, Geh. Kommerzienrat Scipio und Baurat Uhlmann)⁸⁸ die im Zusammenwirken mit dem städtischen Hochbauamt mit der Ausarbeitung eines Bauprogramms für die neue Kirche beginnen sollte. Dieses Programm, das gegenüber den ursprünglichen Planungen entschieden zurückgenommen worden war, wurde schließlich folgendermaßen formuliert:

Die Kirche als Zentralbau mit allen Eigenschaften einer Predigtkirche durchgeführt, soll einschließlich aller Emporen für 1200 feste Sitzplätze Raum bieten, einschließlich des Raums für einen Kirchenchor von 80 Personen auf der Orgelempore; der Geistliche muß am Altar und auf der Kanzel von allen Sitzplätzen aus sichtbar sein. Außer der Sakristei ist ein Nebenraum von ca. 60 qm Bodenfläche zur Versammlung der Gemeindeglieder bei Taufen und Trauungen anzuordnen, der eventuell mit der Sakristei vereinigt werden kann. In Verbindung mit der Kirche oder im Kirchengebäude selbst wird ein Konfirmandensaal für 100 Schüler nebst entsprechender Kleiderablage angelegt.

⁸⁷ Deutsche Bauzeitung 46. Nr. 19, 1912, S 177.

Udo Wennemuth, S. 881f.

⁸⁸ Christian Schrade, Festschrift 1911, S. 7.

Die Kirche soll Zentralheizung und elektrische Beleuchtung erhalten; neben dem Anschluß an die Zentralheizung soll für den Konfirmandensaal, Sakristei und Versammlungsraum auch eine Ofenheizung vorgesehen werden. Im Turm muß Raum für 5 Glocken und Uhrwerk vorhanden sein. Das Pfarrhaus soll außer einem Amtszimmer mit Warteraum mindestens 7 Zimmer nebst Küche und Zubehör erhalten.

Auch die Baukosten und das Architektenhonorar sind in dieser Ausgabe aufgelistet:

a) für die Kirche mit Turmbauten, Konfirmandensaal und Nebenräumen einschließlich Altar, Kanzel und Bestuhlung, Heizung, Beleuchtung, Turmuhr und Geläute	780 000 Mark
b) für die Orgel	20 000 M.
c) für die Einfriedung, Kanalisation und Planierung	35 000 M.
d) für das Pfarrhaus mit allem Zubehör	65 000 M
Summe	900 000 Mark

In der Deutschen Bauzeitung wurde das „*Preis Ausschreiben zur Erlangung von Entwürfen für die evangelische Werderkirche in Mannheim*“ schon 1903 angekündigt.⁸⁹

Auf den ausgearbeiteten Grundlagen, ohne Empfehlung eines Baustils, wurde am 28. Januar 1904 der Wettbewerb ausgeschrieben. Für die Durchführung bewilligte man eine Summe von 10.000 Mark.

In Mannheim war im Hinblick auf die intensive Kirchenbautätigkeit am 1. Oktober 1902 ein „*Filial-Baubureau der Evangelischen Kirchenbau-Inspektion in Mannheim*“ gegründet worden. Bis 1904 war für den gesamten nordbadischen evangelischen Kirchenbau Karl Hermann **Behagel** (1839-1921)⁹⁰ - zuletzt Großherzoglicher Oberbaurat - verantwortlich.

Zum 1. Oktober 1904 wurde diese Filiale in ein selbständiges Baubüro der evangelischen Kirchengemeinde Mannheim umgewandelt, dessen Leitung Emil **Döring** (1867-1939) übernahm.⁹¹ Da nun mit der Entstehung des Wiesbadener Programms insbesondere freischaffende Architekten gefragt waren, sich mit diesem neuen

⁸⁹ Deutsche Bauzeitung 7. 1903, S. 668.

⁹⁰ Behagel wurde 1869 Vorstand der evangelischen Kirchenbauinspektion Heidelberg und gehörte mit Hermann Billing und Max Meckel zur Ministerialkommission für das badische Hochbauwesen. Er baute insgesamt 11 Kirchen und eine Synagoge (Heidelberg 1878). In Mannheim-Friedrichsfeld plante er in neoromanischem Stil eine dreischiffige Hallenkirche ohne Chorapsis mit einer großen, das Kirchenschiff an drei Seiten umgebenden Empore. Die Kirche ist - nach dem Wiesbadener Programm - mit einem Kanzelaltar ausgestattet, darüber erhebt sich die Orgel- und Sängerempore. Die einzige von Behagel bekannte Äußerung über Kirchenstile betrifft finanzielle Aspekte: Die gotische Stilform sei die sparsamste, trotz der herrschenden Vorurteile. Dennoch erstreckt sich das Repertoire Behagels vom neoromanischen u. gotischen Stil bis zum Renaissance- und Barockstil.

Vgl. hierzu: Wilhelm A. **Schulze**: Die Geschichte der evangelischen Gemeinde Neckarau, Mannheim 1970, S. 7.

Vgl. hierzu auch: Joachim **Hennze**: Kirchen im Landkreis Heilbronn. In: heilbonnica 3. Beitrag zur Stadt- und Regionalgeschichte. Heilbronn 2006, S. 17 u. 35 u. Udo **Wennemuth**, S. 197f.

⁹¹ Der aus Hamburg stammende Architekt Emil Döring arbeitete seit 1899 bei der Evangelischen Kirchenbau Inspektion in Heidelberg und wurde später der Nachfolger Behagels als deren Vorstand. Die unter Dörings Leitung ausgeführten Bauten (Lutherkirche und Friedenskirche, beide 1906 eingeweiht) vereinen die modernen Forderungen der Raumeinheit und folgen der Auffassung, Kirchen als Gruppengebäude mit der umgehenden Architektur zu verbinden.

Vgl. hierzu: Volker **Keller**: Sakralbauten in Mannheim von 1885 bis 1915. In: Jugendstilarchitektur um 1900 in Mannheim. Mannheim 1985, S.161 u. 167.

Raumprogramm zu befassen, machte man auch in Mannheim zum zweiten Male - der erste Wettbewerb war 1904 für die Johanniskirche ausgeschrieben worden - die Ausnahme, eine Kirche nicht vom hiesigen Baubüro planen zu lassen, sondern einen Wettbewerb auszuschreiben.

2. DER WETTBEWERB

Die Bauordnung sah es vor, dass der Baukommission die Pläne bestehend aus Grundriss, Längsschnitt, Querschnitt, äußere Ansichten und Situationsplan eingereicht werden mussten.⁹² Diesen Unterlagen wurde eine Beschreibung des vorgeschlagenen Projektes beigelegt.

Neben allen in Mannheim ansässigen evangelischen Architekten waren zum Wettbewerb um die Christuskirche Mannheim auch prominente auswärtige Architekten eingeladen:

Theophil Frey (Baurat in Stuttgart), Johannes Otzen (Geheimer Regierungs- und Baurat in Berlin), Franz Schwechten (Geheimer Baurat in Berlin) und das Architekturbüro Schilling und Gräbner aus Dresden. Am Abgabetermin (15. Juni 1904) gingen 14 gültige Entwürfe ein, darunter „solche von hohem künstlerischen Wert“.⁹³ Alle Entwürfe der auswärtigen Architekten kamen neben dem Vorschlag von Emil Döring und dem Mannheimer Baubüro Billing & Stober in die engere Wahl.

Johannes Otzen (1839-1911) galt seit dem Bau der Ringkirche als erfahrendster und einflussreichster Kirchenarchitekt seiner Zeit und wirkte als oft berufener Preisrichter auf die Entscheidungen der Konkurrenzen ein.⁹⁴

Otzen beteiligte sich mit einem Entwurf in dem für ihn typischen Stil, der sich zwischen spätromanisch und frühgotisch bewegt und versieht ihn aus dieser Formensprache mit zahlreichen Türmchen, Galerien, vielbogigen Fenstergruppen und Blendarkaden.

⁹² Johannes **Gerhardy**: Praktische Ratschläge über kirchliche Gebäude und Paramente, Paderborn 1895, S. 12-18.

Dieser Ratgeber für den Kirchenbau ist eine Orientierungshilfe, die sich an die geistlichen und weltlichen Auftraggeber wendet.

⁹³ Vgl. Herbert **Wäldin**: 50 Jahre Christuskirche Mannheim. Mannheim 1961, S.8-10.

⁹⁴ Bereits während der Wettbewerbsfrist für die Christuskirche Karlsruhe (1898) war gewarnt worden: Wo Otzen als Preisrichter beteiligt sei, lehre die Erfahrung eine gewisse Einseitigkeit der Resultate; er habe einen starken Einfluss auf seine Kollegen im Amte, bei den Entscheidungen komme die Geschmacksrichtung der Otzenschen Schule überwiegend zur Geltung. Wilfried **Rössling**: Curjel & Moser. Architekten in Karlsruhe, 1986, S. 27 f.

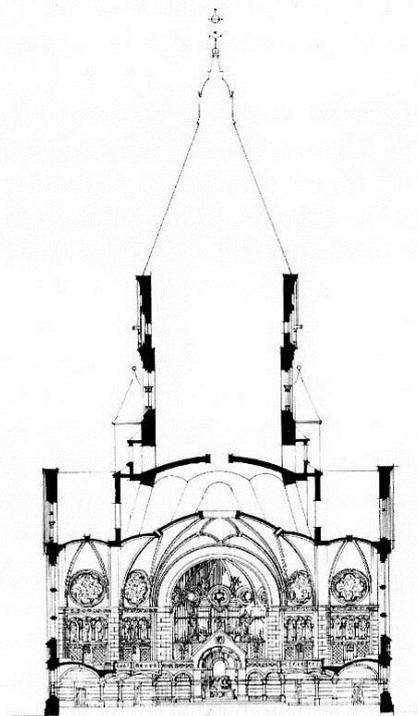
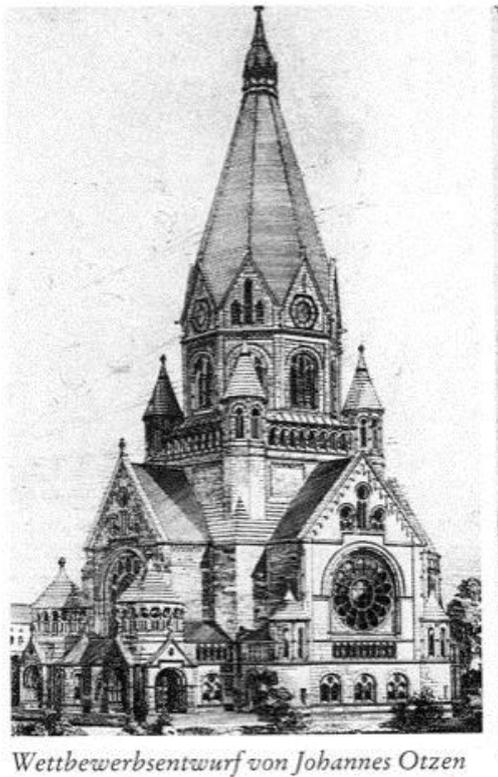
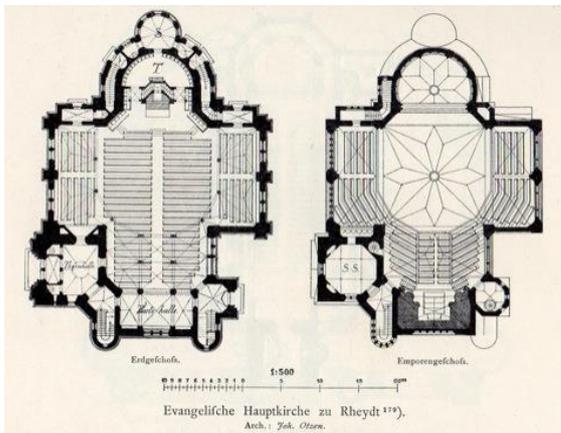


Fig. 43 Hauptansicht und Querschnitt

Die in Schrägansicht gezeichnete Außenansicht der Kirche verweist auf eine

Zentralanlage mit Grundriss, über griechischem Kreuz.⁹⁵



Die Gestaltung des Grundrisses für die Mannheimer Kirche dürfte - freilich ohne die dortige Turmanlage - ähnlich dem der 1902 eingeweihten evangelischen Hauptkirche zu Rheydt gewesen sein, der Otzens letzter Kirchenbau war. Auch hier schließen die Querarme als rechteckige Konchen und dem Längsarm ist, wie bei der Ringkirche, eine querrechteckige Eingangshalle vorgelagert.

Fig. 44 Grundriss Hauptkirche Rheydt

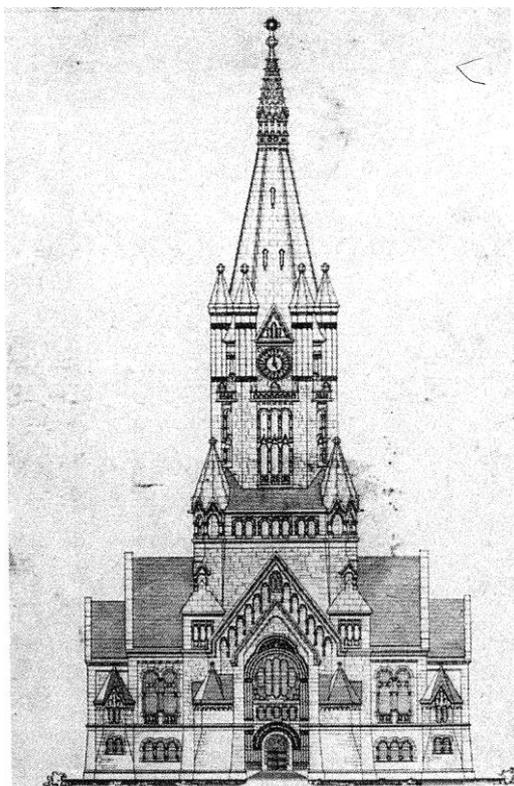
Der Altarraum bildet mit seinem Kanzelaltar den Abschluss, hinter der Kanzelwand ist Raum für die erforderlichen Nebenräume. Diese fügen sich mit ihren Satteldächern an den Turmunterbau.

⁹⁵ Der Grundriss ist, wie auch die vom Entwurf der Architekten Billing & Stober, verschollen. die architektonische Idealform im evangelischen Kirchenbau seit dem letzten Jahrhundertviertel der kreuzförmige und kreuzformähnliche Zentralbau war. Das Langhaus wird dabei so weit verkürzt, dass ein griechisches Kreuz entsteht. Die Art, wie die zentralisierende Tendenz realisiert wird, variiert von Entwurf zu Entwurf (s. Grundriss von Schilling & Gräbner). Die reinste Ausformung der historisierenden Zentralkirche baut sich auf über griechischem Kreuz mit mächtiger Vierungskuppel. Vgl. hierzu: André Meyer, S. 148f.

Bei Otzens Entwurf für Mannheim ist die Eingangsfassade durch die größeren, die Portalzone rahmenden runden Treppentürme mit ihren Kegeldächern deutlich hervorgehoben. Diese öffnen sich dem Besucher (als Eingänge zu den Treppenhäusern) mit je einer zur Front und einer seitlichen Rundbogenpforte mit einer Giebelüberdachung. Jede Konche ist durch ein Rosenfenster über einer Zwerggalerie akzentuiert, in der Giebelzone erscheint ein gekuppelter Rundbogen von Rundfenstern flankiert und bekrönt.

Die Diagonalen des quadratischen Turmschaftes werden von den Ecktürmen der Widerlagspfeiler ausgewiesen, diese sind auf der Höhe der Arkadenfensterzone durch überdachte Galerien miteinander verbunden. Das Schallgeschoss des gedrungenen Turmes mit polygonalem Schaft wird von großen Bogenfenstern geöffnet, die Giebel über den Schallarkaden sind abwechselnd mit einer Maßwerkrose und einer Drillingsarkade geschmückt, darüber erhebt sich der oktagonale Helm.

Wie der Querschnitt von Otzens Entwurf zeigt, war für den Altarraum eine ganz ähnliche Anlage vorgesehen, wie sie bereits beim Prototyp des Wiesbadener Programms verwirklicht worden war: Als wirksamer Gegensatz zur gedrängten Abfolge der Arkaden über den Stützsäulen der Emporen steht die hohe und weite Rahmung der Nische für den Kanzelaltar, der von einem reich verzierten Giebel überfangen wird. Auch das Gewölbe folgt der für Otzen typischen Sternform mit dem Dreistrahl als Hauptmotiv.⁹⁶



Wettbewerbsentwurf von Emil Döring

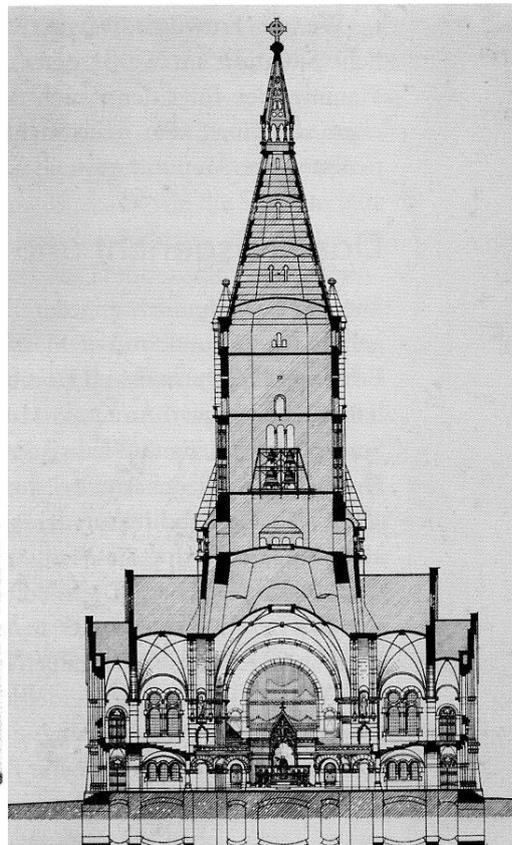


Fig. 45 Hauptansicht und Querschnitt

⁹⁶ Vgl. Michael **Bringmann**: Studien zur Neuromanischen Architektur in Deutschland, Heidelberg 1968, S. 138.

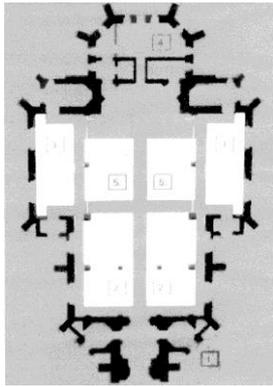


Fig. 46 Lutherkirche Grundriss

Als einer der Mannheimer Architekten reichte auch der Leiter des Büros der evangelischen Kirchengemeinde Mannheims **Emil Döring** (1867-1939) seinen Entwurf Tuff (Fig. 45) in frühgotischen Formen ein, der ebenfalls im Außenbau auf einen kreuzförmigen Grundriss verweist, eine Form, die Döring auch bei der gerade begonnenen (nach zweijähriger Bauzeit am 25. März 1906 eingeweihten) Lutherkirche (Fig. 46) im Mannheimer Stadtteil Neckarstadt-West einsetzte. Wie bei der Lutherkirche wird das Äußere bei diesem Vorschlag für die Christuskirche von der Einturmfassade dominiert.⁹⁷

Die Portalzone ist mit einem spitzen, arkadenverblendet Giebel bekrönt, der den Vertikalschub des Baus unterstreicht. Quadratische Treppentürme flankieren die Eingangszone. Die Ecktürmchen am Turmunterbau verbindet Döring ähnlich wie Otzen mit überdachten Arkaden, sodass ein Umgang entsteht. Die Mittelturmfassade schließt über dem Glockengeschoss, dessen Schallarkade durch zwei übereinanderliegende Drillingsfenster gebildet wird, mit je zwei, die Turmuhr flankierenden Türmchen ab, darüber erhebt sich der polygonale, in seinem Abschluss reich mit Krabben verzierte Helm. Ähnlich wie bei Otzens Entwurf, jedoch schlichter und zurückhaltender gestaltet Döring seinen Altarraum nach dem Wiesbadener Programm.



Fig. 47 Wettbewerbsentwurf Billing & Stober

Der Karlsruher Architekt **Leopold Stober** (1871-1911) war 1899 nach Mannheim umgezogen und gründete hier zusammen mit **Hermann Billing** (1867-1946), der neben seiner Lehrtätigkeit an der Karlsruher Akademie ein eigenes Architekturbüro in Karlsruhe unterhielt, das Architekturbüro Billing & Stober⁹⁸. Zum ersten Mal greifbar wird diese Partnerschaft mit dem Wettbewerb um die Johanniskirche Mannheim im Januar 1900. Hierzu waren außer dem besonders eingeladenen Karlsruher Büro Curjel & Moser nur Mannheimer Architekten zugelassen, d.h. Billing konnte sich nur namens des Mannheimer Zweigbüros beteiligen, dem

⁹⁷ Vgl. hierzu: Udo **Wennemuth**, S. 148.

⁹⁸ Ab 1907 führt L. Stober dieses Büro selbständig weiter.

S. hierzu: Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau an der Universität Karlsruhe.

Stober vorstand. Unter dem Motto „Central“ schlugen Billing § Stober eine neogotische Anlage in „*Verbindung früh- bis späthgothischen Formen*“ vor, womit gemeint war, dass deutlich begrenzte Bauteile nach frühgotischem Vorbild mit schmückenden Einzelformen der entwickelten Gotik gestaltet waren. Die Querarme des griechischen Kreuzes bilden polygonale Abschlüsse, während die sichtbare Konche des Längsarmes mit ihrem geraden Abschluss und dem Satteldach den Eingangsbereich markiert. Die dreifach gekuppelten Erdgeschossfenster der Querarme sind axial auf das dreiteilige Maßwerk der großen Fensteröffnungen im Emporenbereich bezogen. Das weite Rundbogenfenster der Eingangsfassade bietet Platz für Skulpturen.

Zwischen die Stützen der offenen Vorhalle sind fünf Arkaden eingestellt, die Stützen durchschneiden die Balustrade des Altans und enden als Türmchen. Flankiert wird diese Vorhalle von niedrigen kubischen Türmen als Seiteneingänge. Ein quadratischer Turm erhebt sich über dem Schnittpunkt der Kreuzarme und ist, den Dachfirst der Kreuzarme überragend, von einer an den Ecken mit Fialen bekrönten Balustrade umgeben. Auf dieser Höhe schließen die zwischen die Kreuzarme eingefügten Treppenhäuser mit ihren spitzen Helmen ab und spiegeln in miniature, den hoch in den Himmel ragenden Turmhelm der Kirche wider. Eine reizvolle optische Brücke bildet das Rautenband, das den Abschluss der Treppenhäuser unter ihrem Pyramidendach, die Umgangsbrüstung des Turmschaftes und des Mittelturmes bildet.⁹⁹

Julius Wilhelm Gräbner (1858-1917) und **Georg Rudolf Schilling** (1859-1933) hatten sich 1889 in Dresden zur Architekturfirma Schilling und Gräbner zusammengeschlossen. Ihre im Jahre 1903 begonnene Christuskirche in Dresden-Strehlen wird in zahlreichen Architekturzeitschriften besprochen. Die Kritik gibt ein sehr positives bis überschwängliches Urteil ab. An das Formenrepertoire dieses Kirchenbaus (Einweihung 1905) knüpfen die beiden Architekten nun alle nachfolgenden Bauten und Entwürfe an.¹⁰⁰



Wettbewerbsentwurf von Schilling und Gräbner

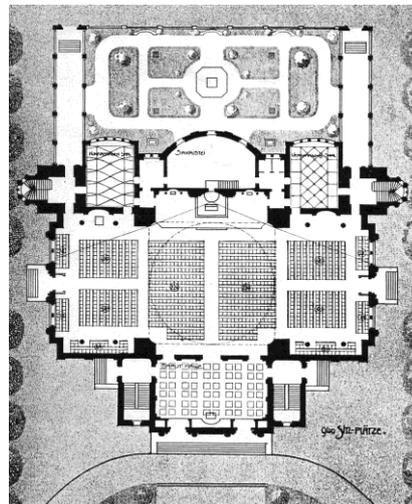


Fig. 49 Grundriss

⁹⁹ Vgl. hierzu: Gerhard **Kabierske**: Der Architekt Hermann Billing., Karlsruhe 1996, S.160 u. 204

¹⁰⁰ Ricarda **Kube**: Schilling und Gräbner (1889-1917). Das Werk einer Dresdner Architekturfirma. 2 Bände, Dresden 1989, hier Bd. I, S. 120. Vgl. hierzu auch: Cornelia **Reimann**: Die Christuskirche in Dresden -Strehlen, Dresden 2007, S. 96 u. 138.

Der quergelagerten Vorhalle, von den Treppentürmen flankiert, schließt sich der Gemeinderaum an, dessen Querarm weit nach den Seiten auslädt; so besitzt dieser Raum eine die Länge weit übertreffende Breite.

Seitlich des querrechteckigen Altarraums - die Kanzel ist entgegen der Anlage in Dresden hinter dem Altar untergebracht - und der angefügten Sakristei schließen sich rechts und links die Konfirmandensäle an, diesen sind zwei Glockentürme vorgelagert, die ebenfalls als Treppentürme dienen und im Erdgeschoss mit einem verbindenden Raum für Kirchenraum, Anbauten und Außenterrain ausgestattet sind.

Auf gleicher Breite mit den Querarmen sind rechts und links zwei Wandelgänge vorgesehen, diese schließen einen quer zum Gebäude liegenden Garten ein.

Das mächtige Walmdach wird von einem gedrungenen Rundturm durchbrochen. Die Fassaden sind mit einer Rahmenarchitektur verblendet, wobei die Eingangsfront eine eigene Formenvielfalt erfährt: Durch vier halbplastische Säulen wird die Fassade dreigeteilt: Die Portale der äußeren Felder sind mit Plastiken ausgestattet, das Mittelfeld betont eine Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes. Wie den Entwurfszeichnungen weiterhin entnommen werden kann, sollte die Verkleidung der Fassade mit Sandsteinquadern ausgeführt werden.

Auch die Planung des Innenraumes - über die Gestaltung gibt ein Aquarell von Otto Gussmann Auskunft - erinnert an das Dresdner Vorbild und zeigt einen zum Zentralbau



tendierenden überkuppelten Raum mit vier großen Gurtbögen. Die monumentale Kuppel, die vermutlich weit in den am Außenbau beschriebenen Mittelsturm hineinwächst, hätte wahrscheinlich, im Gegensatz zur Hängerkuppel der Dresdner Kirche, als Pendentivkuppel ausgebildet werden sollen. Die breiten Gurtbögen, die Kuppel und ein Ring um dieselbe sind mit reichen Malereien versehen. Bei Ausführung des Baus hätten diese von Otto Gussmann ausgeführt werden sollen.¹⁰¹

Einige Vorbilder und Stilanklänge an historische Bauformen wenden die Architekten dergestalt an, dass sie häufig kaum noch wahrnehmbar sind, d. h. dass sie sich zwar historischer Elemente bedienen, diesen aber ganz eigenständige, neue Bedeutungen beimessen.

Fig. 50 Entwurf Otto Gussmann

Der Architekt **Franz Heinrich Schwechten** (1841-1924), Schinkelpreisträger des Jahres 1868, als Erbauer einer der berühmtesten Bahnhöfe Europas - dem Anhalter Bahnhof in Berlin (1871-80) - bekannt, gepriesen als Wegbereiter des zweckgebundenen Großbaus (Industriegebäude Beuthstraße 1886) hatte sich mit dem Bau der Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche (Bauzeit 1890-95) einen Namen auf dem Gebiet des Sakralbaus gemacht und sollte sich von da an hauptsächlich diesem Sektor und der Umsetzung der Bauphantasien des Kaisers widmen. Die in den nächsten Jahren in Berlin entstehenden Kirchen mit einer hohen Besucherkapazität sollten weniger ein

¹⁰¹Ricarda Kube, Bd. II, S. 102.

gesteigertes Frömmigkeitsgefühl befriedigen, als vielmehr der Repräsentation des Hofes und der adligen Kreise Genüge tun.¹⁰²

Für die Mannheimer Kirche plant Schwechten unter dem Kennwort „1904“ einen einheitlichen Baukörper von Gemeinde- und Kirchenraum. Das Zentrum des Gemeinderaums mit 1234 Sitz- und 350 Stehplätzen bildet ein an den Ecken beschnittenes Quadrat mit angegliederten, weitausgedehnten, polygonal geschlossenen Querhausarmen. Die Brüstungen der Empore umlaufen die Pfeiler in dreifacher Brechung, sodass freie Sicht auf die Querhausarme gegeben ist. Hinter dem Altarraum mit rechteckigem Abschluss sind zwei Nebenräume untergebracht. Das stark verkürzte Langhaus wird von einer auf vier Säulen ruhenden Brüstung geteilt. Den Eingangsbereich bildet eine querrechteckige Vorhalle mit flankierenden Treppentürmen. An den Altarraum schließen sich die Nebenräume an: Sakristei und Versammlungsraum und ein ebenfalls polygonal geschlossener und von Treppentürmen flankierter Raum in der Funktion eines Konfirmandensaales mit kleinen Seitenräumen.

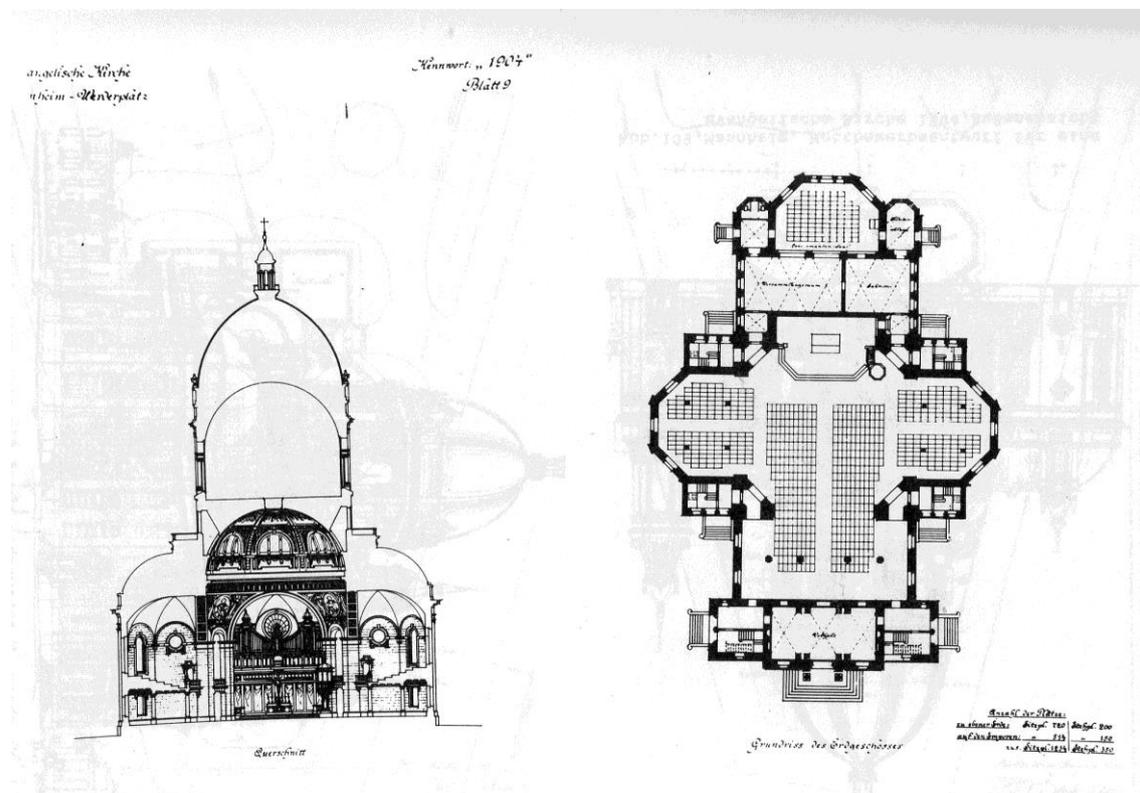


Fig. 51 Wettbewerbsentwurf Franz Heinrich Schwechten, Querschnitt und Grundriss

¹⁰² Peer **Zietz**: Franz Heinrich Schwechten. Ein Architekt zwischen Historismus und Moderne, Stuttgart/London 1999, S. 13, S. 19 u. S. 32.

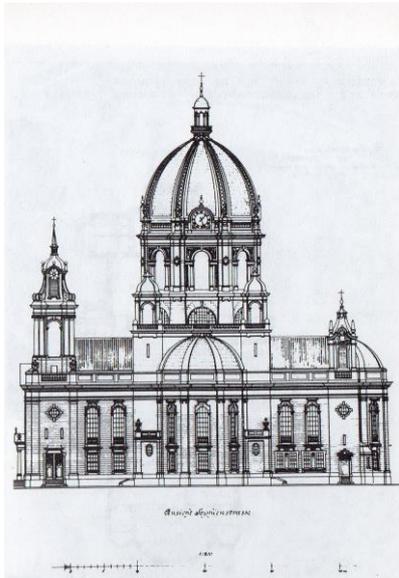


Fig. 52 Seitenansicht



Fig. 53 Gesamtansicht

Der barockisierte, an seiner Längsachse ausgerichtete Bau zeigt äußerlich keine Abgrenzung der Funktionsglieder wie Gemeinderaum und anschließenden Nebenräumen. Das quadratische Auflager des Turmes, der sich über der Vierungskuppel erhebt endet, von einer Balustrade umgeben, kurz über dem Dachfirst des Langhauses und dem der Halbkuppeln der Querhäuser. Der Tambour wird durch Lisenen gegliedert - über der Dachhaut der Kuppel werden diese in aufgelegten Stegen bis zum Laternenschaft weitergeführt. Die so abgegrenzten Bahnen sind im Schallgeschoss mit einem Palladiomotiv durchbrochen. Die Eingangsfassade betont ein vorspringender Portikus mit einem Relief im Tympanon; die beiden Treppentürme sind mit barocken Helmen bekrönt. Ähnlich, aber verkleinert, zeigen sich die Treppentürme zu den Anbauten, die wie Chorflankentürme wirken. In die Zwickel zwischen Lang- und Querhaus sind kubusförmig die Nebeneingänge eingefügt. Auch sie sind im Obergeschoss von einer Balustrade umgeben.

Die Fensterreihe des Langhauses, ein umlaufendes verkröpftes Traufgesims und unter dem Dachansatz gerahmte Kassetten rhythmisieren die Horizontalgliederung und korrespondieren mit der Pilasterreihung der Querhausarme, den Fassaden- und Chorflankentürmen und die den Bau überragende Kuppel.¹⁰³

Der Innenraum ist so gestaltet, dass von allen Plätzen der über drei Stufen erhöhte Altarraum mit darüber liegendem Orgelprospekt sichtbar wird. Den erhöhten Kanzelkorb aber verlegt Schwechten rechts vor diesen durch Treppenstufen erhöhten und mit einer geraden Wand abschließenden Raum. Das Zentrum der Anlage überspannt eine Pendentivkuppel, die durch aufgelegte, radial auf den Scheitel zulaufende Rippen in acht sphärische Dreiecke geteilt ist, in die Kappen eingeschnitten sind, die von einem nach oben laufenden Schacht Licht empfangen. Eine weitere Lichtquelle bietet ein Opaion im Kuppelscheitel.¹⁰⁴

Dieser neobarocke Entwurf für Mannheim ist eine große, nicht wiederholte Ausnahme in Schwechtens Werk, der ohne eigene Vorläufer entstand und ohne Nachfolge blieb.¹⁰⁵

¹⁰³ Vgl. hierzu: Bauzeitung für Württemberg, Baden, Hessen, Elsaß-Lothringen Nr. 4, 1907, S. 121-126.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu: Peer **Zietz** 1987, S. 300-302.

¹⁰⁵ Peer **Zietz**, S. 128.

Als einer der vier besonders geladenen Architekten beteiligte sich der königlich Württembergische Baurat und Leiter eines Architekturbüros in Stuttgart **Theophil Frey** (1844-1904) am Wettbewerb. Frey hatte seine architektonische Ausbildung an der Technischen Hochschule in Stuttgart unter Wilhelm Baeumer (1829-1885) und Christian Friedrich von Leins (1814-1892) begonnen und in England vollendet. Erste Erfahrungen im Kirchenbau sammelte Frey bei den von 1865-69 dauernden Bauarbeiten an der Johanniskirche am Feuersee in Stuttgart.

Für die Anfertigung der Arbeitszeichnungen wurde er (neben vielen anderen Schülern und Architekten) von Friedrich von Leins als Mitarbeiter eingestellt. Seit 1876 gehörte Theophil Frey dem 1857 konstituierten Stuttgarter Verein für Christliche Kunst in der Evangelischen Kirche Württembergs an. Die Mitglieder dieses Vereins setzten sich in den ersten Jahrzehnten seines Bestehens aus Theologen, dem gehobenen Stuttgarter und Württembergischen Bürgertum und einigen Mitgliedern des Hofes zusammen.¹⁰⁶ Als Organ für die Durchsetzung der Ziele des Vereins diente das seit 1858 in Stuttgart herausgegebene Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus.¹⁰⁷ Das Kunstblatt erörterte und bewertete insbesondere die „ideale Kirche“ der Eisenacher Bewegung hinsichtlich Grundriss, innere Anordnung, Ausstattungsstücke und stilistischer Formensprache „zur Belehrung oder Warnung der Leser“ (wie vom Vorstand des Blattes Carl Grüneisen in der 1. Ausgabe formuliert), bestimmend für architektonische Gesichtspunkte bei Restaurierungen und Neubauten war zu dieser Zeit Ch. Fr. von Leins, der zu den Gründungsmitgliedern gehörte, und seine Schule.

Zu einer dieser „Idealbauten“ gehörte, neben den Kirchen von Leins und Hugo Altendorf u.a. auch Theophil Freys Kirche in Riedlingen an der Donau mit asymmetrischer seitlicher Turmstellung (eingeweiht 1879).¹⁰⁸

Freys Pauluskirche (erbaut 1896-1899) folgt ebenso im wesentlichen diesem Gestaltungsprinzip, im Innern jedoch nahm die Anordnung der Nebenräume, die in den Kreuzarmen untergebracht waren, ein Umgang um das gesamte Langhaus und die hinter dem Altarraum untergebrachte Sakristei bereits Bezug auf die Forderungen des modernen Kirchenbaus gegen Ende des 19. Jahrhunderts.¹⁰⁹

Bei der 1899 eingeweihten evangelischen Kirche (den Namen Matthäuskirche erhielt sie erst 1949) in Sontheim kommt eine Neoromanik zum Ausdruck, wie sie Frey während seines Studiums in England kennen gelernt hatte.

Der Entwurf für Mannheim unterschied sich nun in äußerst überraschender Weise von der aus dem Architekturbüro Frey gewohnten Formensprache.

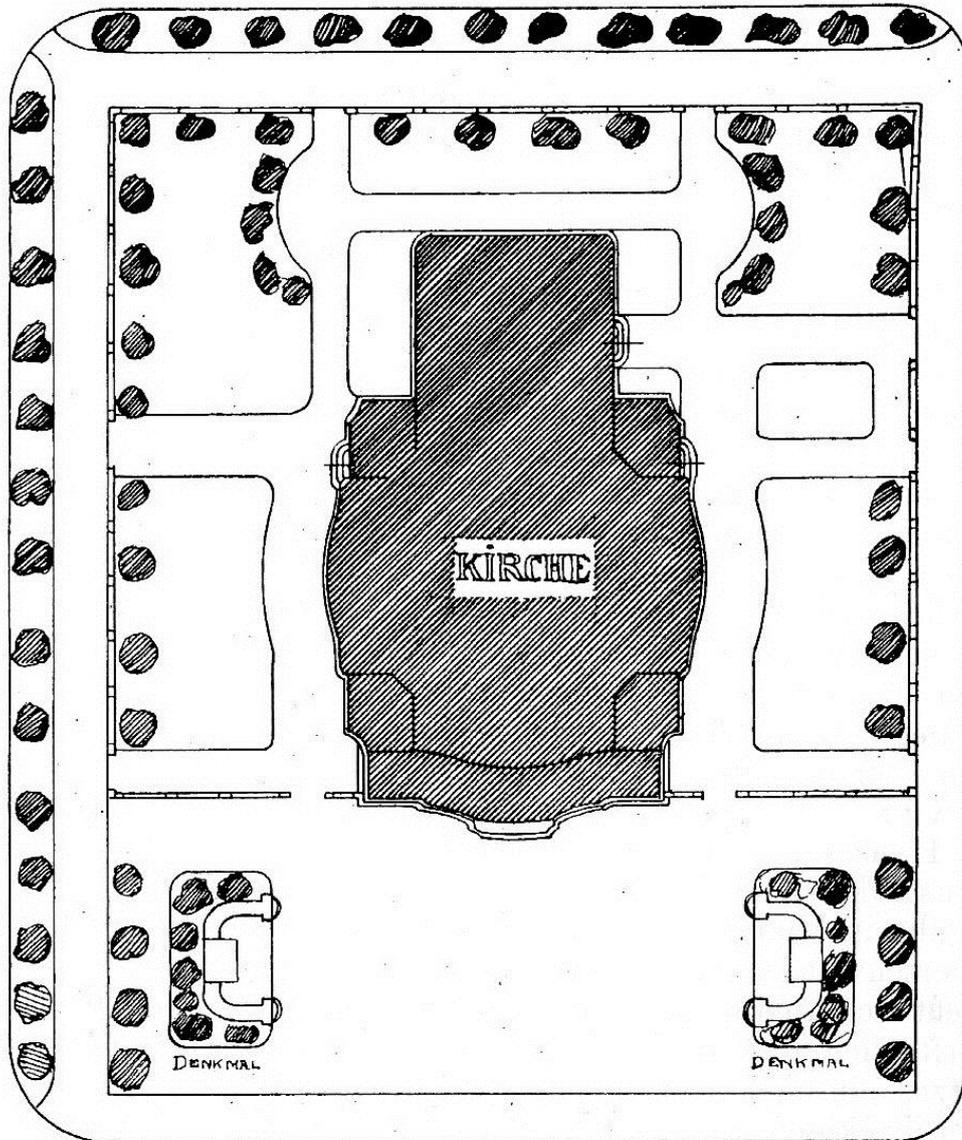
¹⁰⁶ Eva Maria **Seng**: Der evangelische Kirchenbau im 19. Jahrhundert. Tübingen/Berlin 1995, S.232 ff.

¹⁰⁷ Christliches Kunstblatt, in Berlin zunächst von Carl von Grüneisen (Württembergischer Oberhofprediger), Carl Schnaase (Jurist und Kunsthistoriker) und Julius Schnorr von Carolsfeld (Maler, Akademiestudienrat und Direktor der Dresdner Gemäldegalerie) herausgegeben.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu: Eva-Maria **Seng** 1995, S.243 u. 297.

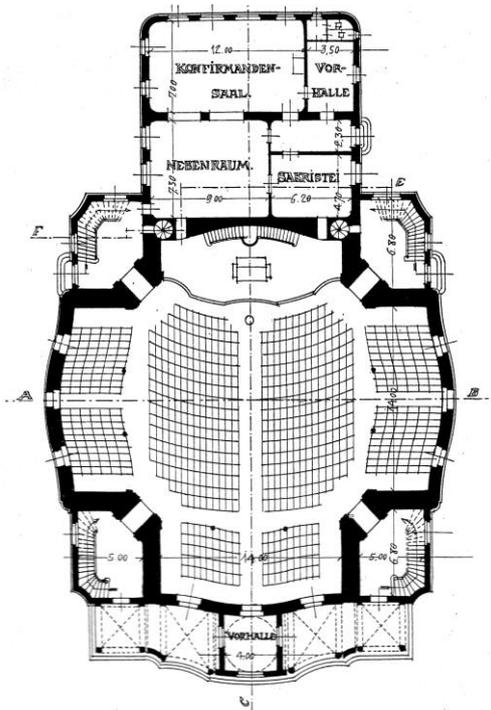
¹⁰⁹ Ebd., S. 425.

Der Lageplan zeigt einen massigen Kirchenbau, der auf der Mitte des Werderplatzes thronen sollte. Auf dem geräumigen Vorplatz hätte er rechts und links von einem Denkmal flankiert werden können.

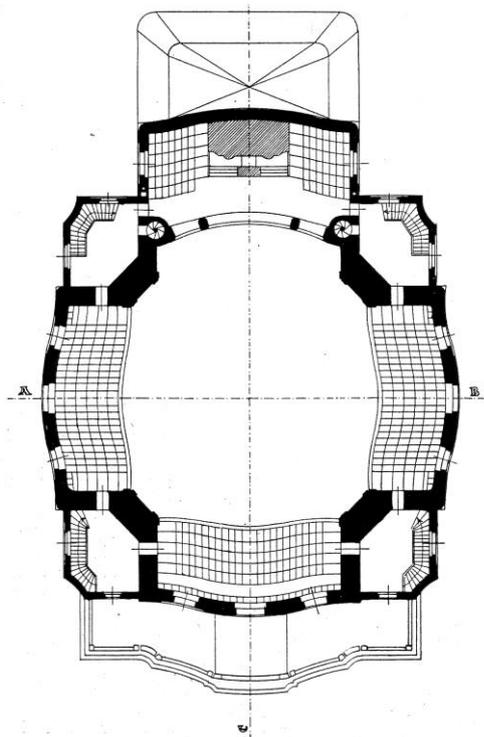


Lageplan

Fig. 54

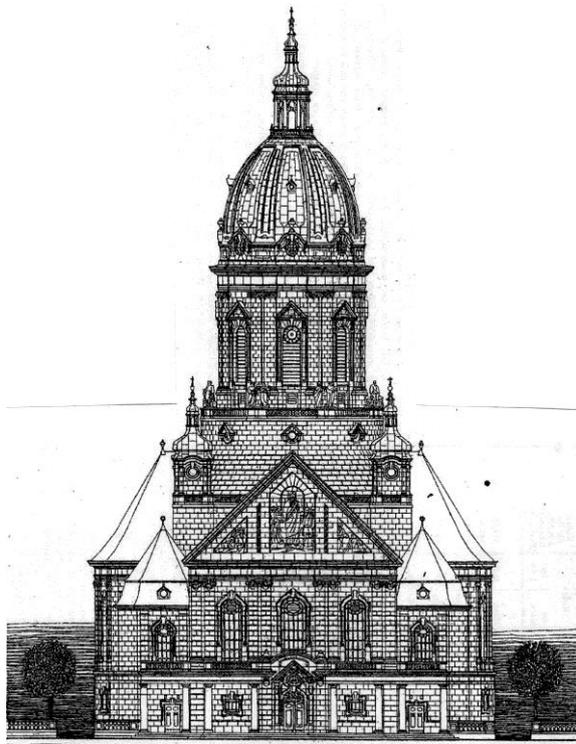


— Evangelische Kirche in Mannheim, Erdgeschoß und Emporengrundriß



Architekt Baurat Th. Frey, Stuttgart

Fig. 55 Grundrisse



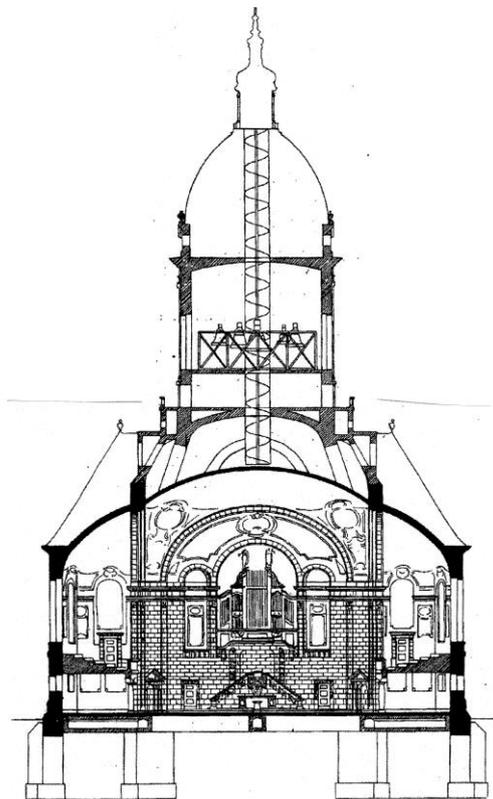
Evangelische Kirche in Mannheim, Hauptansicht. Architekt Baurat Th. Frey, Stuttgart

Fig. 56 Hauptansicht

Emporengrundriß zeigt sich der über der offenen Vorhalle liegende Altan, der vom Dach der Eingangshalle durchschnitten wird. Die Front des Baus gliedert sich in eine untere toskanische und eine obere ionische Ordnung. Die offene Vorhalle schließt mit einer Balustrade ab. Darüber erhebt sich das Emporengeschoss: Vier ionische Doppelpilaster bilden über dem Haupteingang und über der Sockelzone die Achsen für die drei hohen

In dem fast quadratischen Grundriß des Kirchenraumes, in den sich ein griechisches Kreuz einzeichnen läßt, bildet der Gemeinderaum ein Oval und wird im Norden von der Kanzelwand abgeschlossen. Die dahinter liegenden Räume über quadratischem Grundriß sind als „Nebenraum“, „Sakristei“, „Konfirmandensaal“ und „Vorhalle“ ausgewiesen, diese schließt sich östlich an den Konfirmandensaal an. Die Außenwände des Quer- und des nördlichen Längsarmes zeigen konvexe Abschlüsse. Die vier Treppenhäuser zu den Emporen sind in die Zwickel zwischen Längs- und Querarm eingefügt. Im Norden folgt eine Säulenhalle in ganzer Breite des Gebäudes dem konvexen Schwung; sie schließt sich rechts und links an eine quadratische, mit einer kleinen Kuppel gedeckten Vorhalle an. Im

Stichbogenfenster. Das Gebälk der Hauptfassade trägt ein großes, rechtwinkliges, durch Lisenen dreigeteiltes Giebeldreieck, in dessen Mittelfeld das Schema eines Reliefs eingezeichnet ist. Längs- und Querarme des Baus lehnen sich mit ihren Walmdächern an den quadratischen Unterbau des Turmes an, dessen mächtige Widerlagspfeiler als schlanke, mit Fialen bekrönte Türmchen enden. Das Glockengeschoss wird ebenfalls durch Doppelpilaster und dazwischen eingeschnittenen übergiebelten Fenstern gegliedert. Die umlaufende Balustrade bildet jeweils vor den Pilastern ein Postament für Skulpturen. Das Attikageschoss wird durch ein ausladendes Gesims eingeleitet, die Segmentgiebel der Bullaugenfenster zieren ebenfalls fialähnliche Aufsätze, kleine Rundfenster sind in die oberen Segmente der Kuppel eingeschnitten. Auch die Kuppellaterne zeigt eine Säulenstellung, ihr Dach ist in gleicher Form wie die Dächer der Widerlager gestaltet.



© VERBODENIT A-B.

Evang. Kirche in Mannheim. Architekt Baurat Th. Frey

Fig. 57

Über dem Altarraum mit der geschlossenen Kanzelwand erhebt sich die Orgelempore (s. Fig. 57 u. 58). Zwei Türen führen rechts und links neben der Kanzel zu den dahinter liegenden Räumen. Die Kanzel soll vom Kirchenraum aus über eine Treppe erreicht werden. Das Zentrum der Anlage wird von einem Triumphbogen überspannt, dessen Ausgestaltung - evtl. als Stuckrocaillen - mit einem Medaillon in ähnlicher Weise wie die der Zwickel der Pendentivkuppel vorgesehen ist.

Die Kirche soll in Haustein mit Backsteinhintermauerung, die Kuppelkonstruktion in Eisen mit Kupfereindeckung und das Gewölbe in Moniersystem projiziert, das Dach mit Biberschwänzen eingedeckt werden.¹¹⁰

¹¹⁰ Bauzeitung für Württemberg. Baden. Hessen. Elsass-Lothringen, Nr. 16, Stuttgart 1907, S. 121-124.

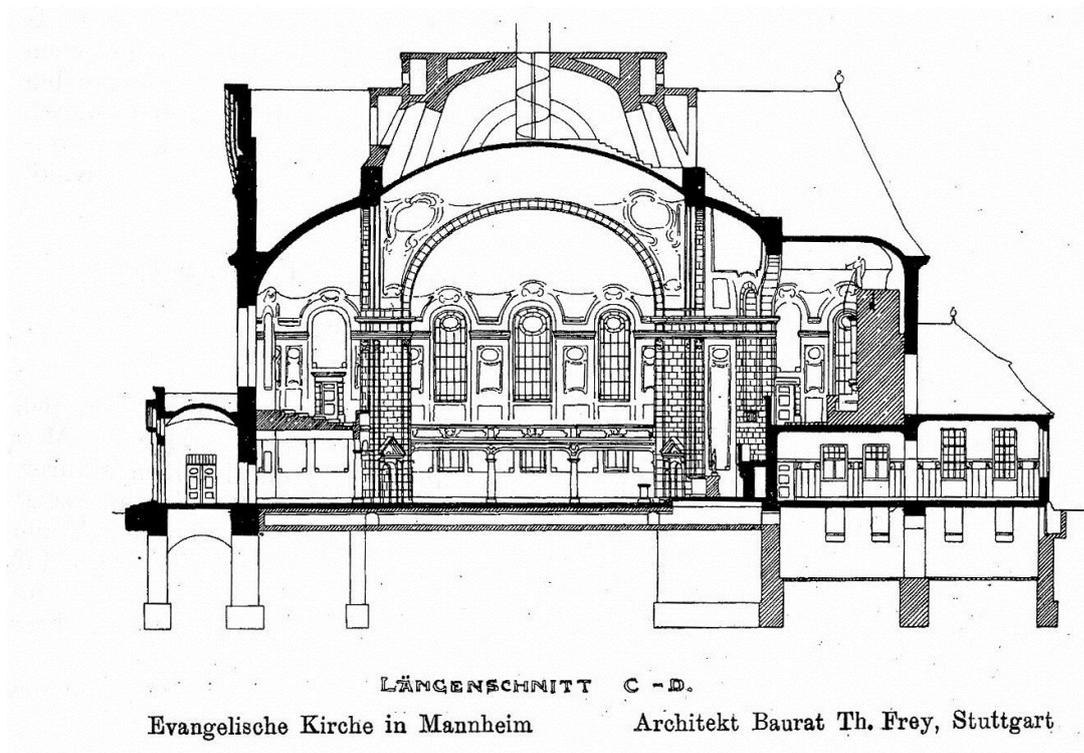


Fig. 58

Die Gesamtansicht (Fig.59) zeigt, dass der Werderplatz auf zwei Seiten in geschlossener Bauweise mit hohen Wohnhäusern und öffentlichen Gebäuden bebaut ist; auf den zwei anderen Seiten umsäumen ihn niedrige Einfamilienhäuser in offener Bauweise. Diesem Zustand Rechnung tragend, wurde die Hauptfassade der Kirche mit dem hohen Giebel der hohen Baumasse der Sophienstraße gegenüber gestellt. Kirche und Vorplatz sollen ein zusammengehöriges Ganzes bilden.¹¹¹

¹¹¹ Bauzeitung für Württemberg. Baden. Hessen. Elsass-Lothringen, Nr. 16, 1907, S. 122.

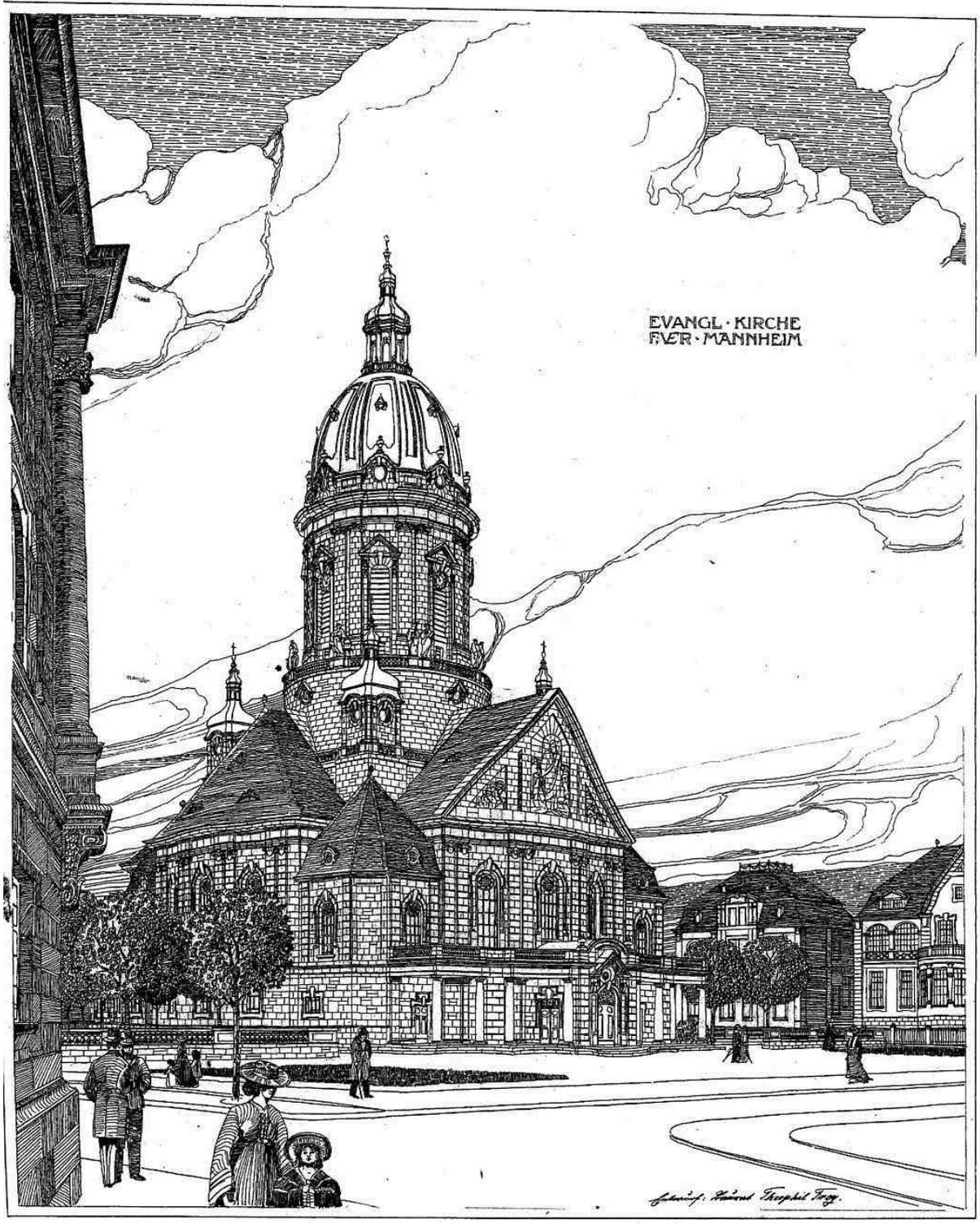


Fig. 59 Gesamtansicht

2.1 Die Wettbewerbsentscheidung:

Wer sich für die Teilnahme an einem Wettbewerb vorbereitet, wird sich - neben der gestellten Aufgabe - auch mit seinen Konkurrenten auseinandersetzen. An welchen vorausgegangenen Wettbewerben haben diese teilgenommen, für welchen Entwurf etwa einen Preis gewonnen? Vor allem aber wird man sich nach den Preisrichtern erkundigen. Unter den Mitgliedern der Jury fallen neben den Mannheimer Juroren (Architekt Heinrich Hartmann, Ingenieur Ludwig, Baurat Uhlmann, Stadtpfarrer Hitzig und Fabrikant Karl Reuther)¹¹² und dem Vorstand der evangelischen Kirchenbauinspektion in Karlsruhe, Baurat Rudolf Burkhardt, vor allem zwei honorige Vertreter der Karlsruher bzw. der Stuttgarter Architektenschule auf:

Robert von Reinhard (1843-1914)¹¹³ war Schüler von Christian Friedrich von Leins¹¹⁴ und (seit 1872) Nachfolger von Adolf Gnauth¹¹⁵ am Lehrstuhl für Baugeschichte und Bauformenlehre am Polytechnikum Stuttgart, wo er bis 1911 unterrichtete. Außer im Privathausbau erhielt Reinhard wichtige Aufträge für öffentliche Gebäude in Stuttgart, wie die von 1896-1899 errichtete Gedächtniskirche.¹¹⁶ Seit 1875 war Reinhard Mitglied im Ausschuss des Vereins für Christliche Kunst.

Josef Durm (1837-1919)¹¹⁷, der bereits beim Wettbewerb um den Wasserturm zu den Preisrichtern gehörte, hatte während seiner Lehrtätigkeit als Professor der Polytechnischen Hochschule Karlsruhe (seit Mai 1868) eine eigene Vorstellung für die künstlerische Ausbildung der Studierenden entwickelt. Er zählte zu den bekanntesten Architekturlehrern nach Friedrich Weinbrenner (1766-1826) und dessen Schüler Heinrich Hübsch (1795-1863; Professur 1832-1854) und Friedrich Eisenlohr (Lehrauftrag 1832-39, dann Professor für Konstruktionslehre bis 1854) und Heinrich Lang, der diesem als Professor für Baukunst (1852—1893) folgte. Wie seine Vorgänger

¹¹² Christian **Schrade**, S. 9

¹¹³ Hugo **Schlößer**: Robert von Reinhardt. In: Württemberger Nekrolog für das Jahr 1915, Nachträge 1914, S. 242f.

¹¹⁴ Christian Friedrich von Leins (1814-1892), 1857 an die Polytechnische Schule Stuttgart berufen und prägte diese entscheidend als ihr Vorstand. In seiner Lehrzeit hatte er die verschiedensten neuen architektonischen Ansätze des frühen 19. Jahrhunderts kennen gelernt: Im Atelier von Marcell Heigelin und in Paris im Atelier von Henri Labrouste, wo er mit den Architekturauffassungen des französischen Architekten Jean-Nicolas-Louis Durand konfrontiert wurde und unter anderem den Umgang mit modernen Baustoffen wie Eisen kennenlernte.

Bei Labrouste sammelte Leins erstmals Erfahrungen auch mit mittelalterlichen Stilen, die er selbst später vor allem im Kirchenbau anwandte. Leins vertrat einen „konstruktiv-technischen Historismus, in dem er versuchte, moderne Materialien und ihre technischen Möglichkeiten mit dem historischen Stilgewand zu verschmelzen.“

Eva-Maria **Seng** 1995, S. 50ff.

Zu v. Reinhard vgl. ebenso: Bernhard **Lattner**: Stille Zeitzeugen. Heilbronn 2005, S. 114.

Vgl. hierzu ebenso: Annette **Schmidt**: Ludwig Eisenlohr. Ein architektonischer Weg vom Historismus zur Moderne. Stuttgarter Architektur um 1900, S. 22 ff.

¹¹⁵ Adolf Gnauth (1840-1884), einer der hervorragenden Architekten der Gründerzeit; bis 1872 Professor für Baugeschichte und Bauformenlehre am Polytechnikum Stuttgart.

Annette **Schmidt**, S. 71.

¹¹⁶ Jobst-Gedächtniskirche, neogotischer Bau (Stiftung des Kommerzienrats Julius von Jobst für seine Frau Mathilde), im 2. Weltkrieg zerstört, 1957 Wiederaufbau in neuer Gestalt.

¹¹⁷ Durm legt 1860 die Staatsprüfung bei Baudirektor Heinrich Hübsch ab, in den Staatsdienst tritt er aber erst 1864 ein, nachdem er bei dem Architekten Konrad Kraus in Mainz gearbeitet und dort auch an zwei Wettbewerben teilgenommen hat. Wegen der schlechten Auftragslage tritt Durm 1866 eine einjährige Studienreise nach Italien an; 1867 kehrt er mit umfangreichen Reiseskizzen im Gepäck nach Karlsruhe zurück, zuvor aber hatte er die Weltausstellung in Paris besucht.

Vgl. hierzu: Ulrike **Grammbitter**: Josef Durm (1837-1919) Eine Einführung in das architektonische Werk. München 1984, S.16.

zeichnete sich Durm durch eine intensive Bau- wie engagierte Lehrtätigkeit aus, ohne aber eine charakteristische Einheit von Lehrtheorie in der Architekturausbildung oder einheitliche Kunstauffassung zu verfolgen, wie sie etwa in der Baupraxis in Karlsruhe zu Weinbrenners Zeiten, in Schinkels Berlin oder Klenzes München zum Ausdruck kam.¹¹⁸ Seine Kunstanschauungen formuliert er in einem Artikel der Deutschen Bauzeitung als Verbesserungsvorschläge für die „*etwas bankrotte Kunstanstalt*“¹¹⁹, der er eine Regeneration durch das Studium der großen Meister der Renaissance, aber nicht durch eine stete Beschäftigung mit den Plänen der „*mehr oder weniger missglückten Bauten der Lehrer der Bauschule*“ prognostizierte.

In einem weiteren Artikel (gleiche Ausgabe) heißt es: „*So lange man sich gegen ein ernstes Studium der Renaissance sträubt, wird auch keine gesunde Neubelebung der Schule zu erwarten sein. Die Renaissance mit ihrer weichen Mannigfaltigkeit der Planformen, die allen Zwecken des Lebens gerecht zu werden weiß, bleibt für die Bedürfnisse der modernen Zeit der entsprechende Baustil. Nur müssen wir den heutigen Standpunkt, eine reinere und umfassendere Erkenntnis des klassischen Althertumes bei der Durchbildung unserer Bauten zur Geltung zu bringen zu wissen.*“¹²⁰

Neben der Führungsrolle bei der Architekturausbildung waltete Durm auch seit 1887 als Baudirektor über die gesamte staatliche Bautätigkeit in Baden und konnte eine Vielzahl von staatlichen Repräsentationsbauten verwirklichen.¹²¹ Durms frühe Bauwerke zeigen noch schlicht proportionierte Formen der italienischen Früh- und Hochrenaissance, bis zum Beginn der 1890iger Jahre wendet er sich aber mehr und mehr der Architektur des 16. Jahrhunderts und des Barock zu. In seinem Spätwerk benutzt Durm schließlich auch Formen der „Deutschrenaissance“ (Aulabau TH Karlsruhe 1892-99, Erweiterungsbau Kunstgewerbeschule Karlsruhe 1898-1901) und sogar Dekorationselemente des Jugendstils (Friedrichgymnasium Freiburg 1900-03, Universitätsbibliothek Heidelberg 1901-05).¹²²

Die zwei evangelischen Kirchen, die ebenfalls zu Durms Spätwerk zählen, zeigen Formen der Spätromanik bzw. der Frühgotik (Schopfheim, 1892 vollendet, Badenweiler 1898). Durm legte größeren Wert auf die Außengestaltung, bei der Ausarbeitung der Grundrisse ließ er sich von Gründen der Zweckmäßigkeit leiten: Sie weisen eine Durchdringung von Longitudinal- und Zentralbau auf. Durms synthetische Stilsuche, mit der er versuchte, „*das Raumgefühl der italienischen Kirchen der Renaissance mit der Mystik der transalpinen zu kombinieren*“¹²³, führte allerdings auch zu scharfen kritischen Angriffen in der zeitgenössischen Presse.¹²⁴

¹¹⁸ Ulrich **Pfammatter**: Die Erfindung des modernen Architekten. Basel / Boston / Berlin 1997, S. 237.

¹¹⁹ Josef **Durm**: a) Noch ein Wort über die Carlsruher Bauschule. Deutsche Bauzeitung 1. Berlin 1867, S. 483.

¹²⁰ Ebd. S. 359: b) Zur diesjährigen Ausstellung der Arbeiten der Bauschüler am Polytechnikum zu Karlsruhe.

¹²¹ Die Baudirektion wird 1902 aufgelöst, was einer Entmachtung Durms gleichkommt.

¹²² Vgl. hierzu: Gerhard **Kabierske**, S. 34.

¹²³ Ulrike **Grambitter**, S. 396, Auszug aus einem Brief Durms an das Finanzministerium vom 12. Febr. 1892.

¹²⁴ Ebd. S. 362ff.

Von allen Teilnehmern dieses Wettbewerbs sind es **Hermann Billing** und **Leopold Stober**, die den Preisrichter Josef Durm am besten kennen.¹²⁵ Den sehr konventionellen Stil des Entwurfs schreibt G. Kabierske Hermann Billing (wegen der Perspektive des Zeichenstils) und nicht Leopold Stober zu. Da Josef Durm dem Preiskollegium vorstand, habe Billing bewusst auf Experimente verzichtet, um eine Chance bei der Preis- und Auftragsvergabe zu haben.¹²⁶

Die Einsendung „Central“ lehnt sich eng an den Wettbewerbsentwurf für die Mannheimer Johanniskirche an (neben L. Stober und H. Billing hatte sich hier auch Billings damaliger Partner Joseph Mallebrein¹²⁷ beteiligt) Der Entwurf für die Johanniskirche „*Gezeichnetes Steinmetzzeichen*“ wurde mit einem zweiten Preis bedacht und ist stark von Curjel § Mosers Christuskirche in Karlsruhe inspiriert¹²⁸. Gegen diese Architekten war Billing (neben Friedrich Ratzel) auch 1902 mit zwei Entwürfen für die Karlsruher Lutherkirche in neoromanischem bzw. gotischem Stil angetreten und hatte damit keinen Anklang gefunden.

Hermann Billing, der sich schon seit 1892 radikal von den Durmschen Architekturvorstellungen distanziert hatte, und in Karlsruhe neben August Stürzenacker, Wilhelm Vitali, Max Laeuger und Curjel & Moser zu den Vertretern der „Neuen badischen Architektur“, oder der „Jung-Karlsruher Architekturschule“ zählte¹²⁹, erhielt - wenn auch nicht im Kirchenbau erfolgreich - für seine neuen, unverbrauchten Ideen, die sich mit denen des Redakteurs der Deutschen Bauzeitung Karl Emil Otto Fritsch trafen, durchweg positive Beachtung der Fachpresse. Von nun an nimmt seine überregionale Reputation dank der monografischen Artikel, die in verschiedenen Blättern erscheinen, weiter zu. Nach den tastenden und vorsichtigen Versuchen des Frühwerks sprechen nun Billings „*künstlerisches Wesen mit voller bewusster Freiheit und Kühnheit*“. Er wird als „*Führer jener jungen Karlsruher Architektengeneration*“ gewürdigt, „*die mit immer wachsendem Erfolge epochemachend in die Umgestaltung des Karlsruher Stadtbildes eingegriffen hat.*“ Er sei ein „*echter Künstler und konsequenter Vorkämpfer*“,¹³⁰ auch „*einer der besten Lehrmeister, die es in Deutschland gibt.*“¹³¹

Auch der Entwurf für die Christuskirche ist stark von den Arbeiten der Architekten Curjel & Moser inspiriert, insbesondere ähneln die Gestaltung der Eingangsfassade und auch die polygonalen Abschlüsse der Seitenkonchen dem Außenbau der 1900 eingeweihten Christuskirche Karlsruhe. Curjel & Moser hatten sich beim Entwurf dieser Kirche wiederum an Otzens Ringkirche orientiert.

¹²⁵ Hermann Billing studiert von 1886-88 an der Polytechnischen Hochschule Karlsruhe, Leopold Stober von 1888-94, Abschlussarbeit bei Josef Durm mit dem Entwurf eines herrschaftlichen Wohngebäudes im Stil des Prinz-Max-Palais. Gerhard **Kabierske**, S. 27.

¹²⁶ Es muss hier angemerkt werden, dass die Wettbewerbsentwürfe den Preisrichtern unter Kennwörtern vorlagen, es ist dennoch anzunehmen, dass ein so erfahrener Gutachter wie Josef Durm sehr wohl im Stande war, den Duktus der bekanntesten eingeladenen Architekten zu erkennen, insbesondere wenn die Einreichung einer vorherigen glich.

¹²⁷ Joseph Mallebrein (1868-1915) Architekturstudium 1888-92 TH Charlottenburg, TH Karlsruhe (bei Durm), TH München.

¹²⁸ Gerhard **Kabierske**, S. 56, 204.

Zum Wettbewerb um die Mannheimer Johanniskirche s.: Deutsche Konkurrenzen 12, Heft 1, Nr. 133, S. 4 -9 u. Heft 10, Nr. 142, S. 6-7, Leipzig 1901

¹²⁹ Karl **Widmer**: Moderne Baukunst in Karlsruhe/ Jung-Karlsruher Architekturschule. In: Moderne Bauformen 1904, H. 2, S. 1-6 u. S. 10.

¹³⁰ Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 10, 1902, S. 424.

¹³¹ Deutsche Bauhütte 8, 1904, S. 54 (Seit 1903 ist Hermann Billing Professor an der Großherzoglichen Akademie der bildenden Künste Karlsruhe).

Gestaltungsvarianten bei Billing & Stober weisen die Dächer der Treppentürme auf, sowie der sich betont aus dem Schnittpunkt der Kreuzarme erhebende kubische Unterbau des Turmes und auch der sich verengende Turmschaft, der sich in Karlsruhe polygonal erhebt, beim Entwurf für Mannheim seinen quadratischen Grundriss behält. Wenn auch der eingereichte Entwurf der beiden Architekten nicht unbedingt eine Innovation bedeutete, vielleicht in seiner Anpassung sogar enttäuschte - sagte man doch gerade Hermann Billing nach, vom Drang zum Eigenen und dem Wunsch, Konventionen zu brechen erfüllt zu sein - konnte das Preisgericht insbesondere die hohe Anerkennung, die Billing im Architekturfach erfuhr, nicht übergehen. Jedoch erging es den Partnern lediglich so, wie es ihnen schon mit den Plänen für die Johanniskirche ergangen war: Sie erhielten eine Auszeichnung der zweiten Klasse, d. h. einen zweiten 2. Preis im Betrag von 2300 Mark.

Für Hermann Billing, der sich bis in sein Spätwerk hinein mit diesem Thema beschäftigte, sollte sich der Wunsch, sich in einem Kirchenbau zu verwirklichen, niemals erfüllen, dafür wurde er aber in Mannheim anlässlich des 300jährigen Stadtjubiläums mit der Planung einer neuen Kunsthalle beauftragt, die 1907 im Rahmen einer großen Jubiläumsausstellung eröffnet wurde.¹³²

Der erste 2. Preis mit gleichem Betrag geht an **Johannes Otzen**, der den protestantischen Kirchenbau in Deutschland besonders in den 70er und 80er Jahren und schließlich mit dem Bau der Ringkirche Wiesbaden als Prototypus des Wiesbadener Programms dominiert hatte. Wenn sich Otzen zwar auf der Suche nach einer neuartigen kirchenbaulichen Lösung in der Verbindung von funktional erdachtem Grundriss und historisch formalem Aufbau von traditionellen Vorbildern weitgehend gelöst, sich der Predigtkirche bereits 1870 mit dem Typus der „Reduzierten Basilika“¹³³ genähert hatte, blieb er doch mit seinem „Übergangsstil“ aus Neoromanik und Neogotik der mittelalterlichen Formensprache verpflichtet¹³⁴ und lehnte eine Wiederkehr des barocken Stils vehement ab.

Nach dem Rückgang gotischer Entwürfe in den 70iger und 80iger Jahren war gegen Ende des Jahrhunderts ein neues Interesse an der Gotik aufgekommen, jedoch nicht mehr in den klassischen, regelmäßigen Formen der (französischen) Hochgotik, vielmehr an den Unregelmäßigkeiten und Besonderheiten der Früh- und Spätphase. Man suchte nicht mehr das „Ideale“ des Stiles, sondern eher seine Verfremdung.¹³⁵ Im Widerspruch zwischen einem konstruktiven Verständnis von Gotik und seinem mit der Ringkirche definierten Zentraltyp hatte Otzen die historische Genauigkeit zugunsten tektonischer Logik aufgegeben. In einem solchen Substrat der Bauweise jenseits der Konventionalität - er verwendete ja auch häufig subjektiv interpretierte romanische Formen - bekannte er sich gleichwohl in seinen Äußerungen immer zu seiner Gotik, auch wenn er eine friedliche Koexistenz mit anderen Stilen eher anstrebte als die sinnlose Schlacht der Stile oder die „unfruchtbaren Kreuzungsversuche“¹³⁶. So hatte er

¹³² Winfried **Nerdinger**: Monumentalarchitektur und „neudeutsche Moderne“ vor 1914. In: Erika **Rödiger-Diruf** (Hrsg.): Hermann Billing, Architekt zwischen Historismus, Jugendstil und Neuem Bauen, Karlsruhe/München 1977, S. 52.

¹³³ Die Johanniskirche in Altona (1868-70) fasst Otzen trotz ihrer Abhängigkeit vom mittelalterlichen Typus der Basilika nicht mehr als solche auf. In diesem Langhausbau bleiben die angelegten Seitenschiffe ohne Gestühl und dienen als Gänge zur Kommunikation.

¹³⁴ Vgl. hierzu: Jörn **Bahns**, S. 28.

¹³⁵ Valentin W. **Hammerschmidt**: Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860-1914), Frankfurt/Bern/New York 1985, S. 66.

¹³⁶ Zeitschrift für Bauwesen, Berlin 1878, Sp. N34 ff.

sich in einem Vortrag von 1887 dagegen gewehrt, die Stilwahl als eine Modefrage zu betrachten, sie solle vielmehr als eine subjektive, aber verbindliche Entscheidung aufgefasst werden. Er selbst könne nur gotisch bauen, auch wenn er die Weiterentwicklung der historischen Formen in subjektiver Weise und besonders unter dem Gesichtspunkt der Materialgerechtigkeit als Perspektive sah.¹³⁷

Die Ansicht der geplanten Kirche für Mannheim verweist - entgegen der Ringkirche, die wegen der Unstimmigkeiten zwischen der am Außenbau vorgespiegelten und der tatsächlichen inneren Raumanlage- und Richtung im Jahre 1893 den stärksten Anfeindungen ausgesetzt war - mit ihrer klaren Strukturierung auf die Innenbaudisposition.¹³⁸ Dennoch bot Otzen den Mannheimern mit diesem, die Ringkirche sozusagen korrigierenden Entwurf, keine wirkliche Innovation.

Der Pragmatiker **Emil Döring** war kein Mann der großen Geste. Zwar beherrschte er, wie sein Kollege Behagel, den historischen Formenkanon, seine Entwürfe, die eines zurückhaltenden ornamentalen Schmuckes nicht entbehren, waren aber immer von Zweckmäßigkeit und Sparsamkeit bestimmt. Auch vertrat er das sich für neuere Kirchen durchsetzende Prinzip des Gruppenbaus: *„Es wird durch diese Gruppierung mit der lange Zeit üblichen Gepflogenheit, die Kirchengebäude isoliert, in stolzer Einsamkeit auf freien Plätzen ohne Zusammenhang mit ihrer Umgebung zu errichten, gebrochen und somit dem neuzeitlichen Empfinden Rechnung getragen, nach dem die Kirchen aus ihrer Umgebung herauswachsen, mit ihr zu einem Ganzen sich verschmelzen sollen. Durch das Isolieren auf freien Plätzen wurden die Kirchenbauten allmählich dem Empfinden des Volkes entfremdet, das seine Anteilnahme nur dem zuwendet, was tagtäglich mit ihm lebt und auf sein Gemüt wirkt.“*¹³⁹

Für seine Arbeit mit dem Kennwort „Tuff“ erhielt Döring keinen Preis, doch empfahl das Preisgericht dem Kirchengemeinderat den Ankauf der Arbeit - mit Rücksicht auf seine Qualität - zum Betrag von 1000 Mark.¹⁴⁰ Auch bei Döring erstaunt die Wahl des Stiles. Für die Schwetzingenstadt nämlich war die von ihm geplante Friedenskirche gerade im Bau (Einweihung am 22. April 1906), diese nämlich hatte er, in Anlehnung an das Ensemble des Friedrichsplatzes, in Abwendung von mittelalterlichen Stilformen und als Gegenpol zu der katholischen Kirche des Stadtteils *„im Renaissancecharakter mit Anklängen an modernes Barock“* durchgebildet.¹⁴¹

¹³⁷ Deutsche Bauzeitung 27, 1887.

¹³⁸ Vgl. Oskar **Mothes**: Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaus, Leipzig 1898, S. 249. Otzen hatte bei der Ringkirche die Ostung nicht aufgegeben. Diese Lösung kollidierte jedoch mit den Postulaten künstlerischer Art und den am mittelalterlichen Sakralbau orientierten Sehgewohnheiten. Es erschien unmöglich, die Kirchenfassade nicht auf den Ring und auf die von Osten herangeführte Allee auszurichten. Diese sich hier präsentierenden westwerkartige Turmfassade ist die Chorrückseite. Die Dreikonchenanlage im Westen birgt den zentral angelegten Gemeinderaum; man betritt die Kirche durch das Westportal. Vgl. hierzu auch Michael **Bringmann**, S. 141.

Vgl. ebenso Anne **Heinig**: Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert, Regensburg 2004, S. 147-149. A. Heinig verweist darauf, dass das Äußere der Ringkirche, das stilistisch mit seinem- nach zeitgenössischem Sprachgebrauch- „Übergangsstil“ zwischen Romanik und Gotik den Empfehlungen des Eisenacher Regulativs folgt, in Spannung zu den Zielen steht, die mit dem Wiesbadener Programm verwirklicht werden sollten.

¹³⁹ Emil **Döring**: Lutherkirche Mannheim, Festschrift 1906, S. 5.

¹⁴⁰ Christian **Schrade**, S. 9.

¹⁴¹ Vgl. hierzu: Friedenskirche 1906-1981/ Festschrift, Mannheim 1981, S. 9; Einweihung des 2-schiffigen Baus mit direkt anliegendem Pfarrhaus am 22. April 1906. Nach den schweren Schäden durch die Luftangriffe 1945 wurde die Kirche mit Verzicht auf viele schmückende Details wieder aufgebaut (1953 Einweihung).



Fig. 60 Heilig Geist Kirche



Fig. 61 Herz Jesu Kirche

Es gab also durchaus einen gewichtigen Grund, warum alle drei Vorschläge (Billing&Stober, Döring und Otzen) in neogotischem, bzw. neoromanischem Stil zwar gewürdigt wurden, aber nicht für die neue Oststadtkirche infrage kommen konnten: Im Jahre 1903 war auf dem Grundstück zwischen Seckenheimer, Roon- und Moltkestraße, also in direkter Nachbarschaft zum Werderplatz, die große neogotische Heilig-Geist-Kirche¹⁴² der Katholiken im Stadtbezirk Schwetzingen/Oststadt eingeweiht worden. (Fig.60) Auch ähnelt z. B. Dörings Entwurf ausgerechnet dem Außenbau der von 1901-1904 errichteten Pfarrkirche Herz-Jesu (Fig.61) in der Mannheimer Neckarstadt (Architekt ebenfalls Ludwig Maier), die mit ihrer Namensgebung explizit die ethischen und moralischen Werte des Herz-Jesu-Patronats verkörpert, dessen Kult während des Kulturkampfes starke propagandistische und sozialpolitische Züge entwickelt hatte.¹⁴³

Als Antwort auf die große Frage, wie sich eine evangelische Kirche explizit von einer katholischen unterscheiden habe, wäre der Bau einer evangelischen Kirche in gleichem Stilrepertoire wie die Heilig-Geist- bzw. die Herz-Jesu-Kirche keine befriedigende Antwort gewesen, denn inzwischen wurde sowohl der neogotische als auch der neoromanische Stil zusehends als unbefriedigende Formgebung eingeschätzt. Das Fanal zur Akzeptanz des Barockstils hatte Cornelius Gurlitt bereits 1866 mit der Herausgabe seiner „Geschichte des Barock und Rococo“ gesetzt.

Diesen Umschwung in der Stildiskussion, aber auch der Blick auf die geschichtliche Entwicklung der Stadt Mannheim bewegte **Franz Schwechten**, dessen Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche (1891-95) ja entscheidend zur Wiedergeburt der Romanik als

¹⁴² Entwurf von Ludwig Maier (1848-1915) in neugotischen Formen mit Anklängen an die Architektur des Doms in Orvieto; Bauleitung Josef Kuld.

¹⁴³ Für die Vermittlung einer Vorahnung von der Erlösung vom irdischen Mühsal und dem ewigen Leben in Gottes Herrlichkeit waren stimmungsvolle Räume nötig, wie sie die Architekten des Historismus schufen. Wegen der Kriegszerstörungen und den Purifizierungsmaßnahmen nach dem 2. Weltkrieg zeigt keine dieser katholischen Kirchen mehr ihr ursprüngliches Raumbild.

Vgl.: Werner **Wolf-Holzäpfel**: Katholischer Kirchenbau in Mannheim von 1878 bis heute, 1. Aufl. Mannheim 1999, S. 28 u. 34. Zur Herz-Jesu-Verehrung in Deutschland: **John Moore**: Religiöse, soziale und politische Aspekte einer Frömmigkeitsform, Petersburg 1997.

Kirchenstil beigetragen hatte. Für Schwechtens Auftraggeber Kaiser Wilhelm II. stellte die Romanik einen ehrwürdigen und vor allem „deutschen“ Stil dar, der auf die Blütezeit des mittelalterlichen Kaisertums verwies, an das er wieder anknüpfen wollte. Schwechten, in Berlin zwar mit profanen Großbauten hervorgetreten aber bis dahin im Kirchenbau ohne Erfahrung, hatte den Wettbewerb gewonnen, weil der Kaiser wohl in ihm einen Mann sah, der fähig und willens war, seine monumentalen Architekturideen umzusetzen. Auch Emil Otto Fritsch, der 1893 seine große Monografie über den protestantischen Kirchenbau veröffentlichte, zitierte gerade als bedeutende Lösung Schwechtens Berliner Kirche¹⁴⁴, eine Tatsache, die vielleicht sogar den Anstoß für die Einladung zur Beteiligung am Mannheimer Wettbewerb gab.

Für diese Konkurrenz übernimmt Schwechten den Grundriss geringfügig verändert von der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, reduziert aber das Langhaus in seiner Ausdehnung derart, dass sich der Raum mit seinem Zentralcharakter den Anforderungen des Wiesbadener Programms annähert. Aussen zeigt der Entwurf einen in seiner Längsachse ausgerichteten Bau, innen einen moderner Kultraum mit achsensymmetrischem Lang- und Querhaus.¹⁴⁵

Fast gleichzeitig mit dem Bau der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (1893-1899) wurde am Lustgarten der Neubau des Berliner Doms nach den Plänen von Julius Raschdorf¹⁴⁶ als repräsentatives Gotteshaus begonnen (17. Juni 1894). Mit seinem Entwurf für Mannheim, der sich an die Bauformen des Berliner Doms (geprägt vom Barockstil und der italienischen Hochrenaissance) anlehnt, zeigt Schwechten seine Ambivalenz, die sich bei der Betrachtung seines Gesamtwerkes offenbart: Seine Arbeiten sind einerseits konservativ-auftragsorientiert, andererseits innovativ-zweckgebunden.¹⁴⁷

In Anlehnung an bedeutende Barockbauten der Quadratestadt läßt Schwechtens Vorschlag zudem eine große Ähnlichkeit mit der Mannheimer Jesuitenkirche (1733-1756) erkennen, besonders die dem Erdgeschoss vorgebaute Eintrittshalle mit ihren hohen Pilastern und dem Dreiecksgiebel ist als Zitat zu werten. Schwechtens Kolossalpilaster erstrecken sich allerdings über Erd- und Emporengeschoss. Auch die barocken Hauben der Fassadentürme korrespondieren mit dem Bau der Jesuitenkirche. Schließlich kann gerade auch die Eingangsfront und die Fensterformen mit der zu dieser Zeit so hochgelobten Frauenkirche in Dresden verglichen werden.

Obwohl Schwechten den Mannheimern mit diesem Entwurf einen „Dom“¹⁴⁸ beschert hätte, sich zudem nach dem Genius loci der Stadt Mannheim richtete aber auch den neuesten Empfehlungen der Kirchenbaudiskussionen soweit gerecht wurde, dass er mit seinem neobarocken Entwurf auch auf die Bährsche Kirche anspielte, erhielt der Berliner Architekt keinen Preis.

Ebenso erging es den Partnern **Schilling & Gräbner** aus Dresden. Der eingereichte Entwurf für Mannheim ähnelt der Kirche in Strehlen mit ihrer reichen Auflösung und

¹⁴⁴Vgl.: Peer **Zietz** 1999, S. 33 u. 35 f.

¹⁴⁵Ebd., S. 33.

¹⁴⁶ Julius Raschdorf, geb. 2.7.1823, seit 1869 als Baurat in Berlin tätig, erhielt 1878 eine Professur an der TH in Charlottenburg, seit 1880 Mitglied der Akademie des Bauwesens in Berlin. Der Berliner Dom (Ausführung 1894-1905) gilt als sein Hauptwerk.

¹⁴⁷ Peer **Zietz**, 1999, S. 6.

¹⁴⁸ Im allgemeinen werden Bischofskirchen als *Dom* bezeichnet, hier leitet sich der Begriff aus dem französischem *dôme* = Kuppel ab.

Gliederung des Baukörpers in starkem Masse. Die Treppentürme und die zwei hohen Türme im Chorbereich sowie die Gestaltung des Eingangsbereiches zeigen nur eine geringfügige Variante zu Strehlen.

Während aber die Dresdner Kirche als längs gerichteter Bau erscheint, ist der Mannheimer Entwurf quer gerichtet: Die Architekten erklärten ihre Absichten wie folgt: „.....so wollen wir hiermit zeigen, auf welche Weise wir den Charakter der Strehleiner Kirche einer weiteren Entwicklung für fähig halten.“¹⁴⁹ „Nicht Nachahmung, sondern eigene Schöpfung ist das Ziel“, heißt es weiter- und so kehrten sich diese Architekten von der üblichen historischen Formensprache ab und konzentrierten ihre Bestrebungen auf die Kreation eines den modernen Anforderungen entsprechenden evangelischen Kirchenbaus. Die malerisch- unregelmäßigen Gesamtkompositionen der beiden Architekten sind von betonter Expressivität. So weisen der gewaltige Baukörper und der wehrhafte Charakter der Christuskirche Dresden - und auch der Entwurf für Mannheim - durchaus auf eine romanische Formensprache hin, aber auch auf Grundformen der Renaissance, „die in modernem Sinne völlig selbstständig und eigenartig ausgestaltet sind“¹⁵⁰, während die monumentale Doppelturmfront Assoziationen zu Zweiturmanlagen des Barocks wecken.¹⁵¹

Anerkannt wird bei diesem Entwurf das „reife Zeugnis von eigenem Stilwollen“, in dem die Architekten bestrebt waren, die Architektur im Ganzen zu einem Ausdruck des modernen Protestantismus werden zu lassen, kritisiert wurde, dass der Bau (für das Empfinden der Zeit) eine „unangebrachte profanistische Monumentalität“ enthalte.¹⁵² Der Entwurf wird von den Jurymitgliedern schließlich als zu modern abgelehnt. Enttäuscht über diese Entscheidung - auch in Anspielung an die Tatsache, dass neo-romanische und gotische Entwürfe mit einem Preis belohnt worden waren - äußern sich Schilling & Gräbner in einer Bauzeitung. Sie kritisieren die Stellung der Architekten, in deren persönliche Kunst der Bauherr nicht allein sachlich, sondern auch künstlerisch glaube, eingreifen zu dürfen. Der Bauherr aber dürfe von seinem Architekten keine bestimmte anlehrende Stilrichtung erwarten, sondern nurmehr dessen persönliche Art, habe er diesen doch im vollen Bewusstsein von dessen Kunstauffassung gewählt: „Wie bei den meisten Konkurrenzarbeiten, bei denen die Urheber nicht nach der Stilrichtung der Preisrichter fragen, teilten wir mit diesen Projekten das Los so vieler, die bei solchen Arbeiten ihr persönliches Empfinden zeigen: wir waren erfolglos. Bei der Mannheimer Konkurrenz, die übrigens eine engere mit zwei Gotikern und einem Romanisten war, tröstete uns ein Preisrichter in einem Briefe wenigstens damit, dass er uns auf die nächste Generation verwies, die vielleicht für unsere Auffassung reif sei.“¹⁵³

Mit dem Entwurf „Mannheim“ ging das Architekturbüro **Theophil Frey** als Wettbewerbssieger hervor. Dieser erste Preis war mit 3500 Mark dotiert. Theophil Frey gehörte neben Christian Friedrich Leins, Conrad Dollinger, Heinrich Dolmetsch und Robert von Reinhard zu den Fachleuten die den technischen Ausschuss des Vereins für Christliche Kunst bildeten. Nicht nur als Kirchenbauer, sondern auch als Gutachter - die Fachleute im Ausschuss berieten die Kirchengemeinden in

¹⁴⁹ Dresdner Künstlerheft Nr. 1 Sonderheft Moderne Bauformen 5. Dresden 1906, S. 2.

¹⁵⁰ Kurt **Warmuth**: Unsere Christuskirche. Dresden 1925, S. 3.

¹⁵¹ Cornelia **Reimann**, S. 87. Die Autorin verweist in diesem Zusammenhang auf einen ähnlich gestaffelten Baukörper bei Bramantes „Santa Maria della Grazie“ (Baubeginn ca. 1492).

¹⁵² Deutsche Bauzeitung, 37. 1903, S. 668 u. 38. 1904, S. 324; Gerhard **Langmaack**: Evangelischer Kirchenbau im 19. und 20 Jahrhundert, Kassel 1971, S. 40.

¹⁵³ Moderne Bauformen, 6. Dresden 1906, S. 161ff.

Württemberg in Fragen des Um- oder Neubaus von Kirchengebäuden, aber auch in Fragen der Anschaffung der Paramente, neuer Glasfenster oder Ausstattungsstücke - hatte er sich ein enormes Fachwissen angeeignet.¹⁵⁴

Frey war ebenfalls in Mannheim nicht unbekannt, denn er hatte sich bereits 1901 beim (eingeschränkten) Wettbewerb um die Johanniskirche Mannheim beteiligt und mit seinem Entwurf in neogotischem Stil „*Per aspera ad astra*“ einen dritten Preis gewonnen.¹⁵⁵ Der für die Christuskirche eingereichte Entwurf im reformierten Barockstil war für diesen Architekten, der als „Gotiker“ gelten musste, also untypisch.

Unter den Mannheimer Juroren dürfte das Projekt Begeisterung ausgelöst haben, hatte sich doch der Industrielle Carl Reuther gerade von seinem Architekten Rudolf Tillesen eine Villa an der Werderstraße (1903 in den Adressbüchern als Neubau eingetragen) im Stile der Glanzzeit der Stadt Mannheim errichten lassen. Als Vorbild diente jedoch nicht die strenge Architektur des Mannheimer Schlosses, sondern eher die verspielteren Formen des Rokoko. In Mannheim nämlich erfährt die barocke Bauform - im 18. Jahrhundert charakteristisch für die Stadt - seit der Jahrhundertwende eine neue Wertschätzung. Somit liegt auch der Entwurf für diesen Sakralbau im Trend der Zeit.¹⁵⁶

Für die beiden Gutachter aus Stuttgart und Karlsruhe - der Kollege Robert Reinhard und der Professor Josef Durm - könnten viele Gründe ausschlaggebend gewesen sein, Theophil Frey diesen ersten Preis zu verleihen. Reinhard, wie Frey ein Leins-Schüler, müsste die Leistung dieses Entwurfes, der sich ja von den längst nicht mehr ausschlaggebenden Stilvorgaben des Eisenacher Regulativs entfernt hatte - vor allem deshalb gewürdigt haben, weil Frey damit seine enorme Flexibilität unter Beweis stellte.¹⁵⁷ Schließlich hatte auch Leins bei seinen Bauten ein breites Spektrum verschiedener Stile benutzt und sich nie ganz auf einen einzigen festgelegt.¹⁵⁸ Ein Leins-Schüler hatte also gelernt, mit historischen Stilen umzugehen und sich den neuen Strömungen anzupassen.

Diese Innovationen, wie auch die Anpassung an den bevorzugten lokalen Stil Mannheims musste auch auf Durms Anerkennung stoßen. Insbesondere die Synthese aus Renaissance und Barock, die mit der zweckmäßigen Durchbildung des Grundrisses zu einer Planung geführt hatte, die wie keine andere dieses Wettbewerbs die funktionalistischen Ansätze des Wiesbadener Programms mit den Wünschen nach einer repräsentativen und doch zugleich modernen Anlage in sich vereint, haben die Jury zu dieser Entscheidung gebracht, die in der 38. Ausgabe der Deutschen Bauzeitung 1904

¹⁵⁴ Vgl. hierzu: Ellen **Pietrus**: Die Kirchenbauten von Heinrich Dolmetsch. Ein Architekt im Königreich Württemberg. In: Reutlinger Geschichtsblätter. Jahrgang 1001. Neue Folge Nr. 40, S. 128.

¹⁵⁵ Neben allen evangelischen Mannheimer Architekten war Frey unter den drei auswärtigen Eingeladenen. Vgl.: Deutsche Konkurrenzen 12, Heft 10, Nr. 142, Leipzig 1901, S. 2. Als Preisrichter wirkten J. Durm, R. v. Reinhard u. K.H. Behagel.

¹⁵⁶ Ferdinand **Werner**: Mannheimer Villen. Architektur und Wohnkultur in den Quadraten und der Oststadt, Worms 2009, S. 244 f.

¹⁵⁷ Es ist sicher legitim anzunehmen, dass dem engen Kollegen die Wettbewerbsvorbereitungen im Architekturbüro Frey nicht verborgen geblieben waren, und er auch den jungen Mitarbeiter Schrade kannte.

¹⁵⁸ Leins, der vergleichsweise spät angefangen hatte, gotisch zu bauen, bildete seinen Stil in der Zeit heran, als die gotischen Kathedralen erst wieder entdeckt waren, als Viollet-le-Duc mit ihrer Restaurierung begann und als die ersten großen neugotischen Kirchenbauten entstanden, widmete sich in dieser Zeit aber selbst vor allem dem Renaissance-Bau. Den Baustil wählte er je nach Lage, Umgebung sowie Verwendungszweck - wobei dem Kirchenbau allerdings der gotische bzw. romanische als die sogenannten christlichen Stile vorbehalten blieb. Vgl.: Eva-Maria **Seng**, 1995, S. 112.

publiziert wird, zugleich auch mit dem *Verweis auf die Mitarbeit des „Herrn Regierungsbaumeister Christ. Schrade“* an diesen Plänen.

In der gleichen Ausgabe dieses Blattes erscheint aber auch ein Nachruf auf den „*erfahrenen Kirchenbauarchitekten*“ Theophil Frey - er war am 3. August 1904, kurz nach dem Wettbewerbsentscheid und kurz vor seinem 60. Geburtstage verstorben. Die Projektbearbeitung und künstlerische Leitung wurde nun Christian Schrade übertragen, der, wie es in der Bauzeitung heißt, als seinerzeitiger Mitarbeiter des Verstorbenen [...] unter seiner Leitung den vorliegenden Plan hauptsächlich ausgearbeitet hatte und seine diesbezüglichen Gedanken genau kannte. Man stellte ihm als technischen Leiter den Vorstand des Kirchenbaubüros Emil Döring zur Seite.¹⁵⁹

3. PLANÄNDERUNG, BAUAUSFÜHRUNG UND EINWEIHUNG

Bedingt durch den Bebauungsplan der Oststadt, der sich dem in großem Stil ausgebildeten Friedrichsplatz mit Wasserturm und Rosengarten anschließen sollte, musste sich auch der neue Kirchenbau, kaum 100 Meter von diesem monumentalen Zentrum entfernt, im Aufbau und der Dimension dem Platzkonzept anpassen. Das neue Gotteshaus, das durch die breite Elisabethstraße vom Friedrichsplatz aus in den Blickwinkel kommen und ursprünglich auch als erhabenes Einzelmonument einen Teil des Werderplatzes einnehmen sollte, erfuhr nun eine Reduzierung. Schließlich sollte das Gebäude nicht durch eine überdimensionale Größe (ursprünglich hatte man ja an 2000 bis 2200 Sitzplätze gedacht) seine Bestimmung als Predigtkirche ad absurdum führen. Der Bau hatte nun einerseits eine vermittelnde Funktion zwischen der Oststadtbebauung mit sowohl fünfgeschossigen Mietshäusern als auch zweigeschossigen Einfamilienhäusern zu übernehmen, er sollte sich andererseits aber auch den großen räumlichen Verhältnissen des Platzes (ca. 17300 qm) anpassen.

Auf Anregung des Architekten Christian Schrade beschloss man, den Plan zu einer „*größeren Überbauung des Platzes durch Errichtung zweier Pfarrhäuser mit Konfirmandensälen in direkter Verbindung mit der Kirche*“ zu erweitern.

„*Die Grundrissanlage geht von dem Gedanken aus,*“ so heißt es in der Bauzeitung, „*durch die Größenbemessung der Nebenbauten eine Steigerung der Wirkung des Hauptbaues herbeizuführen und diesem auch in seiner Lage zu den Nebenbauten die herrschende Stellung zu verleihen. Der Hauptbau wurde daher der Gruppe der Nebenbauten vorgelagert, sodaß diese lediglich als Hintergrund dienen.*“ Diese Änderung machte auch eine Höherlegung des Kirchengebäudes um 1,50 m erforderlich.

Dieser Entschluss, am 30. Juli 1906 gefasst, musste nun aber auch mit der Stadt verhandelt werden. Der getrennt gelegene Bauplatz für ein geplantes Pfarrhaus konnte gegen weiteres Gelände auf dem Werderplatz selbst eingetauscht werden, somit gingen von diesem 3300 qm in den Besitz der Kirchengemeinde über. Die Bausumme war inzwischen auf 1.16600 Mark veranschlagt.¹⁶⁰

Die finanziellen Kräfte der Kirchengemeinde wurden nun von diesen gestiegenen Kosten überfordert, die außerdem andere dringend notwendige Bauvorhaben gefährdeten. Deshalb wurden im Kirchengemeinderat Stimmen laut, die den Sinn und

¹⁵⁹ Deutsche Bauzeitung 38. 1904, S. 327 u. S.408

¹⁶⁰ Deutsche Bauzeitung 46.Jg. Nr. 19, 1912, S. 177. Vgl. Rudolf **Günther**/Kurt.F. **Müller**: Festschrift 1986, S.14.

die Notwendigkeit dieses Baus in Frage stellten. Auch in der Bevölkerung stieß eine derartig aufwändig geplante „Repräsentationskirche“ nicht auf einheitliches Verständnis. Die Sorge um die Finanzierung des Gemeindeausbaus war durchaus berechtigt - aber auch mit der Entwicklung der Oststadt wurde die Bedarfsfrage des Kirchenbaus beantwortet. Der Kirchengemeinderat, der die Durchführung dieses Baus nie ernsthaft bezweifelt hatte, suchte nun jedenfalls den Baubeginn wegen der hohen finanziellen Belastung hinauszuzögern. Nach dreijährigem Aufschub schließlich wurde das Bauvorhaben mit Zustimmung der Gemeindegremien zu Bauprogramm und Finanzierungsplänen wie auch der Genehmigung durch Oberkirchenrat und Ministerium am 25. bzw. 30. Juli 1906 in Angriff genommen.¹⁶¹

Entgegen den Plänen des Wettbewerbs, die erst am 20. April 1907 veröffentlicht wurden - der Lageplan zeigt die ursprünglich gedachte Position des Kirchenbaus - war der Grundriss der nun zu einem Gruppenbau erweiterten Kirche erheblich verändert worden. Das Oval des Gemeinderaums gestaltet Schrade nun nahezu kreisförmig, die Annexe schwingen gleichförmig nach außen, der mehrfache Bogen des Treppenaufgangs zum Altarraum wird zugunsten eines gleichförmig-konkaven aufgegeben. Die Treppenhäuser zu den Emporen versieht Schrade im Erdgeschoss mit einem Windfang, im Eingangsbereich zudem links und rechts mit einer Toilettenanlage. Der geplante Raum hinter der Kanzelwand wird für Taufkapelle und Sakristei genutzt, wo sich ursprünglich der Konfirmandensaal anschließen sollte, entsteht die Verbindungshalle zu den beiden vergrößerten Sälen und den Pfarrhäusern. Vergleicht man die Querschnitte (Fig.3 u. 57), so fällt auf, dass der Kuppelbau erheblich erweitert, und der Altarraum - im Querschnitt des Wettbewerbs ist nur das Mauerwerk eingezeichnet, also ist eine Ausgestaltung noch offen gelassen - vollkommen neu gestaltet wurde: Die Kanzelwand erfuhr eine Erweiterung, statt zwei Türen führen vier in die dahinter liegenden Räume, die Sängerempore mit erweitertem Orgelprospekt wurde erhöht.

Für den Bau der Pfarrhäuser werden mehrere Möglichkeiten vorgeschlagen, wie die aufgefundenen Skizzen im Schradestübchen zeigen. Schließlich verlegt Schrade die Eingänge hinter eine Arkatur und fügt auch an den Seiten einen Balkon an.

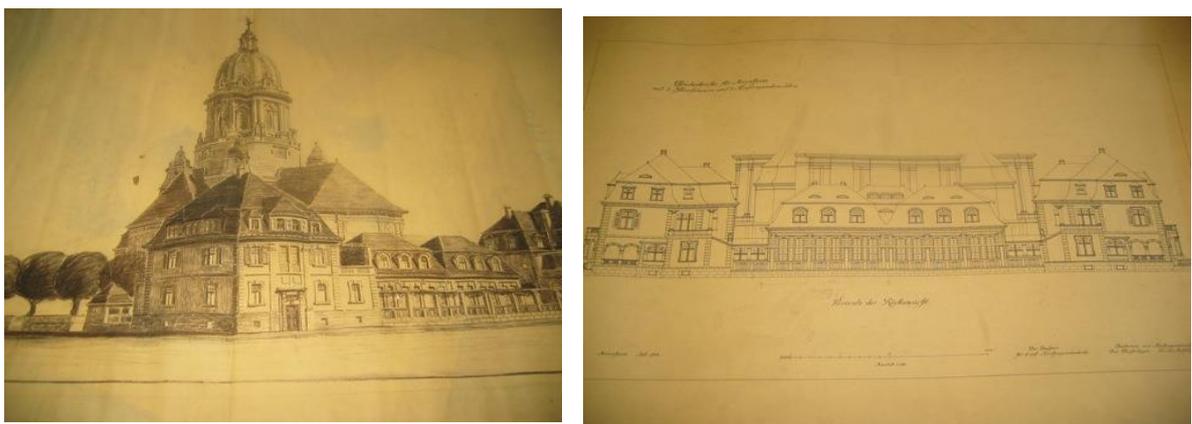


Fig. 62 (SchSt.) Pfarrhäuser vor und nach der Planänderung

Am 19. März 1907 begannen die Bauarbeiten. Mit der Grundsteinlegung am 9. September, dem Geburtstag des Großherzogs von Baden, wollte man der Stadt nicht

¹⁶¹ Udo Wennemuth, S. 183. Wennemuths Bericht stützt sich auf das Protokoll der Sitzung des Kirchengemeinderats vom 1. Mai 1905 (Protokoll-Buch d. Kirchengemeinderats 1905/1909, 15f).

nur ein herausragendes Jubiläumsgeschenk bereiten, sondern der Gemeinde auch ein bleibendes Denkmal errichten.¹⁶²

Bereits im April/Mai 1909 wurde deutlich, dass die Kosten aus dem Ruder liefen, denn es mussten zusätzliche 21.400 Mark bewilligt werden. Den Bauausführenden wurde daraufhin „*weise Sparsamkeit*“ anempfohlen.

Als die Baukosten am 20. Dezember 1911 abgerechnet wurden, ergab sich ein Betrag von 1.665255,31 Mark. Die Kosten lagen damit fast eine halbe Million über dem Voranschlag. Alle Aufwendungen wurden dennoch „*Im Interesse der konstruktiven und künstlerischen Ausführungen des monumentalen Bauwerkes*“ für notwendig erachtet und somit nicht beanstandet.¹⁶³ Die Aufstellung des Architekten über die am Bau beteiligten Firmen und Künstler zeigt, dass man bemüht war, die Arbeiten an Mannheimer Betriebe zu vergeben.¹⁶⁴

Am ersten Oktober 1911 wurde die neuerbaute Christuskirche in Anwesenheit des Großherzogs Friedrich II. von Baden feierlich eingeweiht. Zu diesem Anlass hatte man die Bevölkerung schon Tage zuvor durch die Presse informiert:

Am 25. September gab der Mannheimer General-Anzeiger die Neueinteilung der Pfarreien bekannt, ein Tag später wurde die Einweihung der Kirche angekündigt. Am Freitag, dem 29. September erging im General-Anzeiger die Aufforderung der Stadtverwaltung an die Bürger:

„Der Großherzog wird zur Einweihung der Christuskirche bestimmt erscheinen. Die Bewohner der Umgebung der Kirche, wie der von dort zum Bahnhof führenden Straßen werden nochmals freundlich gebeten, zu Ehren des hohen Gastes ihre Häuser zu beflaggen.“

Diese Aufforderung erging ein zweites Mal in der Mittagsausgabe:

„Der Großherzog wird Sonntagvormittag, 9.15 Uhr, hier eintreffen und sich durch Kaiserring, Rondellstraße, Elisabethstraße nach der Christuskirche begeben. Nach Beendigung der dortigen Einweihungsfeier wird der Landesherr wieder abreisen. Die Anwohner der genannten Straßen werden wiederholt gebeten, die Häuser zu beflaggen.“

Die Einladung, die man dem Landesherrn zugeschickt hatte, zeigt zugleich auch das große Selbstbewusstsein der Mitglieder der neu gegründeten Gemeinde:

Euer Hochwohlgeboren

Beehren wir uns zu der am Sonntag, den 1. Oktober 1911, morgens 10 Uhr stattfindenden Feier der Einweihung der Christuskirche ergebendst einzuladen.

Eintrittskarten und Festordnung liegen bei. Sollten Sie von der Einladung keinen Gebrauch machen können, so bitten wir höflichst die Eintrittskarten bis spätestens Mittwoch, den 27. d.Mts. abends an Herrn Oberinspektor Welker, Werderplatz 6, zurücksenden zu wollen.

Am Festessen nehmen Herren und Damen teil. Anmeldungen hierzu bitten wir an das Parkhotel selbst bis spätestens Samstag, den 30. September mittags zu richten.

Mit vorzüglicher Hochachtung Evang. Kirchengemeinderat Simon

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Udo Wennemuth S.185 und Protokollbuch der Kirchengemeindeversammlung 1900/22, 159 u. Kirchenkalender 1910, S.40.

¹⁶⁴ Verzeichnis der Unternehmer, die Kostenübersicht und die Daten der Bauausführung (s. Anhang S. 163-165).

Am Morgen der Einweihung hatten sich, trotz schlechten Wetters, zahlreiche Menschen auf dem Platz vor der Kirche versammelt, um das Eintreffen des Großherzogs und der Festgäste sowie die Begrüßungsfeierlichkeiten mitzuerleben, die bereits morgens um 7 Uhr mit einem Choralblasen vom Turm der Kirche begonnen hatten und erst gegen Mitternacht endeten. Der hohe Gast aus Karlsruhe jedoch musste direkt nach dem Festgottesdienst wieder abreisen und nahm an den darauffolgenden Feierlichkeiten nicht teil. Begeistert berichtete der Generalanzeiger am darauffolgenden Tag von der Einweihung.¹⁶⁵

Meinungsäußerungen des Großherzogs allerdings sind nicht bekannt.



Ankunft des Großherzogs

Fig. 63

¹⁶⁵ Archiv der Christuskirche u. Rudolf **Günther**/Kurt F. **Müller** S. 19.

4. DENKMALSCHUTZ UND DENKMALPFLEGE

4.1 Leitvorstellungen, Kriterien und Spektrum der Maßnahmen

Die vielfältigen denkmalschützenden Arbeiten an der Christuskirche beginnen in den 1980iger Jahren. Seit 1972 stehen alle Kulturdenkmäler Baden Württembergs unter Gebäudeschutz. Seit 1987 ist das gesamte Kirchengebäude, beide Pfarrhäuser, beide Konfirmandensäle und die Kirchendienerwohnung der Christuskirche im Denkmaltbuch Baden-Württemberg als Kulturdenkmal von besonderer Bedeutung gemäß § 12 (1) des Denkmalschutzgesetzes Baden Württemberg eingetragen und steht somit mitsamt seiner Umgebung unter besonderem Schutz.¹⁶⁶ Das bedeutet, dass für alle Instandhaltungsmaßnahmen des Bauwerkes ganz bestimmte Kriterien zu beachten sind und für alle Maßnahmen eine Zustimmung der Denkmalschutzbehörde eingeholt werden muß.

Die Einstellungen und die ihnen zugeordneten Handlungsweisen am Objekt können je nach der Person des Denkmalpflegers und je nach Objekt verschieden sein. Eine solche Einstellung betont z. B. am Denkmal das vorzeigbare wissenschaftliche Beweisstück, das durch Restaurierung an klarer Lesbarkeit gewinnen soll; eine andere Einstellung hat im Denkmal das Kunstschöne vor Augen, das durch häufige Renovierung leuchtend bleiben oder durch Wiederherstellung in neuem Glanze erstrahlen soll. Der Denkmalpfleger hat also, so meint A. Gebeßler, eine schiedsrichterliche Rolle zwischen Öffentlichkeit und Denkmal einzunehmen, eine schwere Aufgabe, denn sie hat den Erwartungen der Öffentlichkeit ebenso wie den Berechtigungen dieser Erwartungen nachzukommen.¹⁶⁷

Der Schlachtruf „*Konservieren statt Restaurieren*“, den der Straßburger Professor für Kunstgeschichte Georg Dehio (1850-1932) im Zusammenhang mit dem Streit um das Heidelberger Schloss, d.h. dessen Wiederherstellungskampagne, entwickelt hatte und als Maxime der Denkmalpflege berühmt werden sollte, müsste heute (nach Gebeßler) so formuliert werden: „*Konservieren, nicht rekonstruieren*“, denn man verstand zu Dehios Zeit unter dem Begriff Restaurieren die weitgehende Wiederherstellung eines Denkmals, also dessen Rekonstruktion.¹⁶⁸

Auch wenn es eine genaue, allgemeinverbindliche Begriffssprache nicht gibt, unterscheidet die denkmalpflegerische Praxis heute unter diesen Benennungen: Instandhaltung, Instandsetzung, Renovierung, Sanierung, Ergänzung, Konservierung und schließlich dem unter Verdikt gestellten Begriff Restaurierung.¹⁶⁹ Die nicht vorhersehbaren Aufgaben in diesem Bereich, die sich – auch bei der Christuskirche – nach dem 2. Weltkrieg stellten, zeigten aber, dass mit dem oben genannten Leitsatz der umfassende Auftrag nicht mehr formuliert werden konnte. A. Gebeßler schlägt deshalb für den Begriff „Restaurierung“ folgende Definition vor:

„Restaurierung ist eine Maßnahme, die nach einer umsichtigen, gerechten Analyse aller historischen, kunsthistorischen und sonstigen erhaltungswerten Schichten am Denkmal diese in einem abgewogenen Verhältnis erhält und zur Darstellung bringt und gleichzeitig in den technischen Zustand des Gesamtwerkes, da, wo er stark fehlerhaft

¹⁶⁶ Brief des Kulturamtes der Stadt Mannheim vom 17.10.86 an das Regierungspräsidium Karlsruhe, Eintrag ins Denkmaltbuch vom 6. März 1987, beide Archiv der Denkmalschutzbehörde Mannheim

¹⁶⁷ Fragen der Denkmalpflege, Leitvorstellungen, Methoden und Begriffe. In: August **Gebeßler** (Hrsg.): Schutz und Pflege von Baudenkmalern in der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1980, S. 72.

¹⁶⁸ Vgl. hierzu: Achim **Hubel**: Geschichte der Denkmalpflege. Voraussetzungen -Theorien - Begriffswandlung. In: Denkmalpflege, Geschichte, Themen, Aufgaben, Stuttgart 2006, S. 75.

¹⁶⁹ August **Gebeßler**, S. 73-85 (hier werden die Begriffe ausführlich definiert).

oder gefahrdrohend ist, konsolidierend eingreift. Dabei unterscheidet sich die Restaurierung von der Instandsetzung - wohlmerkt: begrifflich und ungeachtet der gleitenden Übergänge in der Praxis - dadurch, dass die Restaurierung nicht nur von technischen Mangelzuständen veranlasst wird, sondern z. B., auch durch eine vorhergegangene ästhetische Verunstaltung oder durch eine frühere Fehlinterpretation, die in das Gefüge des Denkmals entstellend eingriff.“

Mit dieser Definition behält auch der Leitsatz - in Abwandlung - seine Gültigkeit, denn durch die Forderung, ein Schwergewicht auf Konservierung statt auf die Darstellung kunsthistorischer Interpretationen oder der Neuherstellung ästhetischer Gesamtwirkungen zu legen, behält er seine Gültigkeit.¹⁷⁰

Die Denkmallisten entstanden in den 1970iger Jahren und wurden in den 1990igern ergänzt. Um eine repräsentative Auswahl geeigneter Denkmäler treffen zu können, musste man einige Kriterien für die Denkmalwürdigkeit berücksichtigen:

1. Bauwerke von hohem architektonischem Anspruch, die Wahrzeichencharakter erlangt haben. Hierzu gehören etwa Bauten an repräsentativen Straßen- und Platzanlagen
2. Bauwerke, die von einem Architekten entworfen wurden, der überregional bekannt geworden ist und sich durch seine künstlerische Qualität durchgesetzt hat.
3. Bauten, die von ihrem Typus bzw. ihrer Funktion her Seltenheitswert besitzen, weil es kaum mehr erhaltene Beispiele gibt, sodass die letzten Objekte der Art geschützt werden.
4. Bauwerke, für die keines der bisherigen Kriterien zutrifft, die aber dadurch auffallen, dass sie insgesamt den Zustand ihrer Erbauungszeit perfekt erhalten haben, nicht nur bezüglich ihrer Bausubstanz, sondern auch bei Fenstern, Türen, Fußböden, Treppenhäusern, Beleuchtungskörpern usw.
5. Schließlich sind Bauwerke zu erwähnen, bei denen es gar nicht um ihr Aussehen und ihren Typus geht, sondern deren Erhaltung ausschließlich aus historischen Gründen zu fordern ist, weil sie Erinnerungswerte besitzen, auf die wir keinesfalls verzichten dürfen.¹⁷¹

Für das Bauwerk Christuskirche sind diese Kriterien in hohem Maße zutreffend. Als zu den denkmalwürdigen Bauten des Ensembles um den Friedrichsplatz mit dem Wasserturm als Wahrzeichen Mannheims gehörig, wird Punkt 1 erfüllt. Was Punkt 2 betrifft, so wird es vielleicht gelingen, Theophil Frey und Christian Schrade aus der sie immer noch umgebenden Anonymität zu erheben, die künstlerische Qualität ihrer Architektur ist unumstritten. Auch ist das Bauwerk in einem nach zwei Weltkriegen außergewöhnlich authentischen Zustand und erfüllt somit Punkt 4, schließlich ist es einer der wenigen noch in ihrem Originalzustand auf uns gekommenen Kirchenbauten nach dem Wiesbadener Programm und verkörpert somit auch einen Schlusspunkt in der evangelischen Kirchenbaudebatte, ein Kriterium für Punkt 3 und 5.

Wie schwierig die Erwägung der oben genannten denkmalhaltenden Maßnahmen ist, zeigen die vielfältigen Arbeiten an der Christuskirche, die in den Archiven mit dem übergeordneten Begriff „Restaurierungen“ zusammengefasst werden. Sie durchlaufen jedoch alle oben genannten Punkte. Während im Innenraum vornehmlich von

¹⁷⁰ August **Gebeßler**, S.82.

¹⁷¹ Hierzu gehören allerdings auch Objekte mit unerfreulichem Erinnerungswert. Zum Kapitel Aufnahme von Denkmälern vgl.: Achim **Hubel**: Denkmalkunde als Grundlagenwissenschaft der Denkmalpflege, Stuttgart 2006, S. 161-166.

Restaurierung gesprochen werden kann (Renovierungen waren insbesondere im sanitären Bereich bzw. Heizungsbereich erforderlich), werden Instandsetzungen, Ergänzungen und Konservierungen am Außenbau vorgenommen. Zusätzlich zu diesen Maßnahmen wird für die Kirche auch die Neuanschaffung einer Orgel genehmigt, für die ein Umbau der Empore nötig wird. Die Kostenaufstellungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sollen aber auf die immensen Ausgaben für diese zum Teil sogar schon zu spät in Angriff genommenen Arbeiten einen Überblick verschaffen.

4.2 Notdürftige Instandsetzungen nach dem 2. Weltkrieg

Den Zweiten Weltkrieg hatte die Christuskirche mit allen ihren Einrichtungen ohne nennenswerten Schaden überstanden, obwohl von 40 Sprengbomben und 200 Brandbomben berichtet wird, die über die Kirche und das sie umgebende Grüngelände gefallen waren.¹⁷²

Ein weiser Entschluss war es, nach den ersten Bombardements die gesamten bleiverglasten Fenster auszubauen, an einem sicheren Ort einzulagern und die Öffnungen provisorisch zuzumauern. Alle Bemühungen aber, die Glocken wegen ihres hohen künstlerischen Wertes vor dem Einschmelzen zu bewahren, mussten scheitern: Das Geläute wurde am 20. April 1942 ausgebaut und abgeholt. Im Jahre 1944 übereignete man den Radleuchter und die vier Messingtüren dem „Deutschen Reich als Geschenk“, dieses Geschenk ist aber nur auf dem Papier überreicht und angenommen worden.¹⁷³

Bald nach dem Kriege - die Stadtverwaltung sorgte dafür, dass man sich auch zu nichtkirchlichen Veranstaltungen in der Kirche treffen konnte - kam die Hilfe für erste Reparaturmaßnahmen vor allem von den Freunden der Christuskirche und den Pfarrern, aber auch von der amerikanischen Besatzungsmacht und den ehemaligen, nach Amerika ausgewanderten Gemeindemitgliedern.¹⁷⁴

Im Jahre 1953 hatte man fehlende Bleisprossen und Glasscheiben durch „Fenster mit einfacherer und schlichterer Bleiführung, durch die die ganzen Fenster etwas neuzeitlicher wurden“ teilweise ersetzt. Dieser „Modernisierung“ fehlte die feine Linienführung, auch korrespondierten die Farben nicht mit den Ausmalungen der Medaillons, die glücklicherweise noch in ihrem Originalzustand vorhanden waren. 1956 erhielt die Kirche durch private Stiftungen, die Unterstützung der Industrie und der Stadt Mannheim wieder ihr vollständiges Geläute, das aus gleichem Material und in gleicher Tonabstimmung wie die alten Glocken hergestellt wurde.¹⁷⁵

Das Auferstehungsgemälde im Triumphbogen, dessen Putzuntergrund wegen der Kriegseinwirkungen starke Zerstörungen zeigte, erfuhr 1958 eine „Restaurierung“ von

¹⁷² Es entstanden bei Fliegerangriffen geringe Schäden an den Scheiben und Bleirahmen der Kirchenfenster und am Mauerwerk der Kirche, erheblicher waren die Zerstörungen an den beiden Pfarrhäusern und der Kirchendienerwohnung.

¹⁷³ Vgl. hierzu: Herbert **Wäldin**, 1961, S. 48 f. u. S. 32.

¹⁷⁴ Im Folgenden sind die Informationen zu den Maßnahmen entnommen: R. **Günther**/K.F. **Müller** S. 33-50 sowie aus dem Archiv des Architekten Kurt F. Müller.

¹⁷⁵ Ohne den ehemals ornamentalen Schmuck am Kopf und die umlaufenden Inschriften am Fuß der Glocken, die auf die Entstehung der Kirche verwiesen hatten. Alle Glocken tragen die Aufschrift „Neuguß 1956“.

Carolus Vocke¹⁷⁶, verlor aber nach diesen Erneuerungen des Maluntergrundes und der Gesamtübermalung seine Ursprünglichkeit. Ein Foto des Originals ist nicht vorhanden.

Zur gleichen Zeit entstanden wahrscheinlich auch die Wandbemalungen in der Taufkappelle, die der Maler Wolfgang Lenz¹⁷⁷ ausführte. Die Lünette über der kleinen Apsis ist mit der Darstellung eines Paradiesgartens geschmückt. Ein weiteres Fresko befindet sich direkt über den Türen zum Altarraum. Hier ist nochmals die Bibelstelle aus Matthäus 19, 13-15 (Lasset die Kinder zu mir kommen...“) ins Bild gesetzt. Auch das dritte Fresko zeigt ein bereits in den Pendentifs vorkommendes Thema: Christus im Ährenfeld.¹⁷⁸ Hinter den beiden Jüngern, die Jesus folgen, erscheint im Hintergrund der Kopf des Architekten als „Mithörer“ des Gespräches. (Abb.35)

4.3 Instandsetzung und Restaurierung Kircheninnenraum

Nach einem Beschluss des Anfang 1979 gegründeten Bauausschusses vom 21.5.1979 sollen für die vorerst notwendige Instandsetzung des Kircheninnenraums das Landesdenkmalamt sowie die Beratung eines Architekten und eines Restaurators hinzugezogen werden.¹⁷⁹ Nach einer weiteren Beratung des Ausschusses am 2. Juli 1979 wird am 13. Juni das Landesdenkmalamt Baden Württemberg in Karlsruhe von den beabsichtigten Renovierungsmaßnahmen unterrichtet. Vom Landesdenkmalamt Karlsruhe wurde die Kirche nunmehr als denkmalwürdig erachtet, dies bedeutete, dass nun ausschließlich denkmalpflegerischen Maßnahmen genehmigt wurden und viele Sonderwünsche aus der Gemeinde nicht mehr berücksichtigt werden konnten.¹⁸⁰ Die Christuskirche blieb also somit von den Eingriffen der neuen technischen Errungenschaften, durch die Kirchenräume nach 1945 teilweise bis zur Unkenntlichkeit „modernisiert“ wurden, verschont.¹⁸¹

Der Restaurator Horst Leyendecker aus Karlsruhe legte im Januar 1980 sein Gutachten vor:

„Die von Theophil Frey 1904 entworfene und von Christian Schrade erbaute Christuskirche hat seit ihrer Entstehung nie eine Veränderung erfahren. Dies gilt auch

¹⁷⁶ Carolus Focke, geb. 1899 in Heilbronn, gehörte zu der Malergruppe um Hans Thoma, von ihm stammen die Deckengemälde im Haupttreppenhaus des Mannheimer Schlosses aus dem Jahre 1957, die er den zerstörten Gemälden von Cosma Damian nachempfunden hatte. Von C. Vocke wurden auch die drei Fresken in der Taufkapelle der Christuskirche erstellt, wahrscheinlich ebenfalls 1958

¹⁷⁷ Wolfgang Lenz, geb. 1925, begann sein Studium 1949 an der Würzburger Kunst- und Handwerksschule (Mentor Heiner Dikreiter) u. beendete es als Meisterschüler an der Akademie der Bildenden Künste München.

Vgl.: Beate Reese: Depotgeschichten. Bildnis Wolfgang Lenz. In: Zeitschrift für Kultur in Würzburg und der Halbwelt, Nr. 4, Würzburg 2005, S. 20ff.

¹⁷⁸ Dieses Bildmotiv war damals um die Jahrhundertwende als Druck eines Gemäldes von Johannes Raphael Wehle in Deutschland als „Schlafzimmerbild“ weit verbreitet.

¹⁷⁹ In dieser Sitzung wird auch schon von der erhofften Anerkennung des Denkmalschutzes gesprochen, vom Vorteil aber auch von der Last dieser Maßnahme.

¹⁸⁰ Wie aus einem Aktenvermerk des Bauausschusses vom 4.4. und dem Protokoll vom 21.5.79 hervorgeht, hatte man z. B. erwogen, die Bankreihen durch eine Einzelbestuhlung zu ersetzen, die aus dem Leim gerateten kassettierten Türen zu erneuern und sich weiterhin gefragt, ob die beschädigten Bemalungen auf den Korkplatten der Kuppelverkleidung erhaltungswürdig und auffrischbar seien und ob man die Beleuchtung durch eine neue ersetzen sollte. Des weiteren wurde über den Sinn einer Fensterisolierung diskutiert, sogar über eine Verkleidung mit Plexiglas nachgedacht.

¹⁸¹ Vgl. hierzu: Otto Böcher: Evangelischer Kirchenbau im Zeichen des Wiesbadener Programms, Düsseldorf 1986, S. 67.

für den gesamten Innenraum, der bis heute - von einigen Reparaturen an den Deckengemälden abgesehen - seinen Originalzustand bis ins letzte Detail bewahrt hat. Hier liegt ein Glücksfall vor, der wohl in der ganzen Bundesrepublik seinesgleichen sucht. An diesem Objekt kann die von der Denkmalpflege in der letzten Zeit oft aufgestellte Forderung, der Restaurator solle „nur mit dem Staubsauger“ arbeiten, in vollem Umfange erfüllt werden.“

Am 14.4. 1980 beschloss das Kirchengemeindeamt, den Architekten Dipl. Ing. Kurt F. Müller mit der Gesamtleitung der Restaurierungsmaßnahmen zu betrauen.

Die untere Denkmalbehörde in Mannheim erteilte die Genehmigung zur Innenrestaurierung wie folgt:

„Im Einvernehmen mit dem Landesdenkmalamt BW - Außenstelle Karlsruhe - erteilen wir die denkmalrechtliche Zustimmung zur Innenrestaurierung der Christuskirche mit folgender Auflage:

Jegliche Restaurierung der historischen Substanz innerhalb und außerhalb des Gebäudes ist mit dem Landesdenkmalamt und der Unteren Denkmalschutzbehörde aufgrund von Detailplänen abzustimmen.

Außerdem empfehlen wir, daß Veränderungen neuerer Zeit, die das Erscheinungsbild der Kirche beeinträchtigen, rückgängig gemacht, bzw. verbessert werden sollten:

- 1.) Auf der Ostempore (gemeint ist die Orgelempore) sollen die Geländerbrüstung und der Podesteinbau entfernt sowie die Bestuhlung erneuert werden.*
- 2.) Nicht originale Leuchten sind durch alte, bzw. nachgebaute Formen zu ersetzen.*
- 3.) Die Innenausstattung der Taufkapelle und der Konfirmandenräume ist zu verbessern.“*

Die Restaurierungsarbeiten wurden nun unter Berücksichtigung besonderer Termine, an denen der Kirchenraum unbedingt der Gemeinde zugänglich sein sollte, in den Jahren 1983 bis 1984 ausgeführt.

Bis zum Jahre 1982 wurden alle Fenster der Kirche wieder nach ihrem Originalzustand von 1911 restauriert und nach außen mit einer zweiten Verglasung aus „Goetheglas“, die zugleich als Verbundverglasung, Wärmedämmung und Schutz vor Witterungseinflüssen wirkt, ausgestattet.¹⁸²

Die Medaillons in den Gewölbezwicken und auch das Auferstehungsgemälde erhielten durch eine restaurierende vorsichtige Übermalung ihre alte Frische zurück. Die Bemalungen und Ölvergoldungen der Korkkassetten im Gewölbe des Kirchenraumes erfuhren eine sorgfältigen Reinigung von Hand und eine Neubemalung, teilweise waren Kassetten zu ersetzen. Für diese Arbeiten musste der gesamte Kuppelbereich eingerüstet werden.

Auch das Orgelprospekt hatte durch Ausbesserungen und unsachgemäße Bearbeitung der Schellackpolitur seine ursprüngliche Schönheit verloren - zudem wurde die gesamte Orgelfront verdeckt durch ein 70 cm hohes Podest. Man entfernte alle unpassenden Holzteile und ersetzte die fehlenden Originalteile am Prospekt, das schließlich durch eine aufgefrischte Politur seinen ursprüngliche rötlichen Holzton zurückbekam.¹⁸³ Eine alte Versiegelung des weichen Kalksandsteins hatte sich mit den Jahren dunkel verfärbt. Nach einer schwierige Nassreinigung und Flächenbemalung¹⁸⁴ konnte die

¹⁸² Glasmalerei-Werkstatt P. Meysen, Heidelberg.

¹⁸³ Restaurator Horst Leyendecker, Karlsruhe.

¹⁸⁴ Ausführender Malerbetrieb war Dieter Maier, Mannheim.

helle Oberfläche der Kreuzigungsgruppe, der Reliefs und der Emporenbrüstung wieder hergestellt werden.

Alle aus Messing bzw. aus Messingblech gefertigten Metallteile des Innenraums - Radleuchter und übrige Lampen, Kuppelgitter, messingbeschlagene Türen im Altarbereich - wurden ausgebaut und in der Werkstätte eines Kunstschmiedes und Stahlplastikers¹⁸⁵ wieder in ihren Urzustand versetzt und der Goldglanz der Messingteile durch eine Versiegelung konserviert. Gleichzeitig ließ man auch einen dem historischen Stil angepassten Leuchter für die Eingangshalle und Lampen für das Treppenhaus anfertigen.

Mit diesen umfassenden Restaurierungs- und Renovierungsarbeiten der Innenräume sollte auch die Steinmeyer-Orgel im Jahre 1984 überarbeitet werden. Auch hier mussten notdürftig eingebaute Reparaturen aus den Nachkriegsjahren beseitigt, die ursprünglichen Register rekonstruiert und eingebaut werden. Anstelle der alten, schadhafte erhielt die Orgel eine neue elektronische Setzeranlage mit einem für 256 Kombinationen ausgerüsteten Spieltisch.

4.4 Technische Verbesserungen

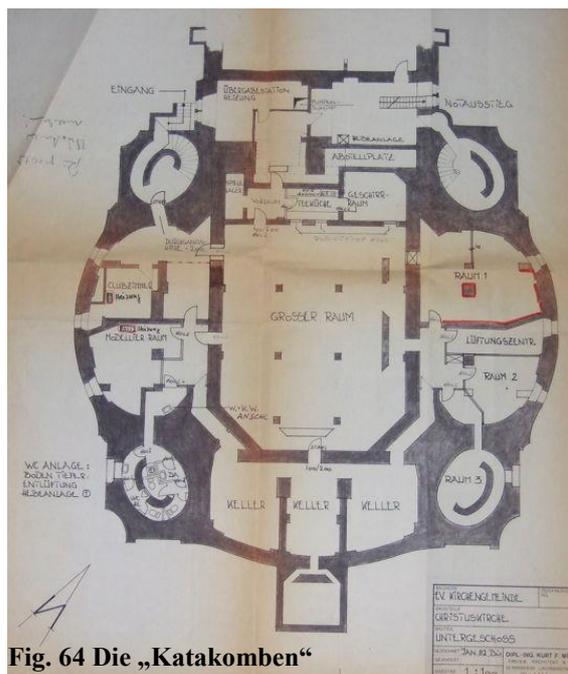


Fig. 64 Die „Katakomben“

Renovierungen wurden lediglich in den Kellerräumen (den sogenannten „Katakomben“) mit der vorhandenen überalterten „Dampfheizung“ vorgenommen; die Kirche wurde an die Stadtheizung angeschlossen, die gewünschte Bank- oder Bodenheizung jedoch verworfen, da man durch ein solchen Einbau zerstörend eingegriffen hätte. So behielt man die Radiatoren bei und erweiterte sie. Durch Wärmedämmmaßnahmen im Kuppelbereich, an den großen Fenstern und den Türen konnte ein verbessertes Raumklima erzielt werden. Die unter dem Kirchenraum liegenden Räume waren vor allem von den Jugendgruppen genutzt worden. Die notwendigen Montage neuer

Heizrohrleitungen, die Renovierung der sanitären Anlagen, sicherheitstechnischen Maßnahmen wie Be- und Entlüftung, Notausgänge, Notbeleuchtung und Feuerschutzmaßnahmen bedingten eine Verlegung und Neugestaltung der Jugendräume.

In einem Schreiben an das evangelische Kirchengemeindeamt vom 30. 8. 1984 berichtet der Architekt, dass die Restaurierungsarbeiten fertiggestellt seien. Lediglich ein Treppenhaus und die Konfirmandensäle seien noch in Arbeit.

„Alle denkmalpflegerischen Auflagen sind erfüllt.[...] Die Aufgaben wurden stets in Absprache mit dem Landesdenkmalamt ausgeführt. (Mehrere Ortsbesichtigungen des Denkmalamtes fanden während der Bauzeit statt. Das denkmalpflegerische Ziel wurde

¹⁸⁵ Christian Traubel, Mannheim.

voll erreicht. Das gesamte Kircheninnere und besonders die Deckenmalereien und Metallarbeiten konnten durch die sorgfältige Restaurierung wieder in den Originalzustand (1911) versetzt werden. Bei der Vergabe konnte keine öffentliche Ausschreibung durchgeführt werden. Beginnend mit der Auswahl des Restaurators, was eine Vertrauenssache darstellt, mussten stets Spezialfirmen hinzugezogen werden, die Hand in Hand mit dem Architekten und Restaurator die Probleme erarbeiteten. Hierbei wurde stets die Preisgünstigkeit des Bieters beachtet.“

Für die gesamte Restaurierung wurde laut Kostenschätzung vom 3. 11. 1981 ein Betrag von 2.181.000,- DM angegeben. Finanziert wurde diese Summe aus der Finanzhilfe des Evangelischen Oberkirchenrats (Beihilfe und zinsloses Darlehen der Landeskirche), aus Krediten des Kapitalmarktes, einem Zuschuss des Landesdenkmalamts und aus Spenden.¹⁸⁶

4.5 Neuanschaffung der Marcussen – Orgel /Kostenaufstellung

Eine weitere größere Umbaumaßnahme musste für den Einbau der Marcussen-Orgel auf der Eingangsempore vorgenommen werden. Die Verhandlungen für dieses Bauprojekt begannen im Jahre 1985. Für einen Lokaltermin mit der Orgelkommission der Christuskirche mit den Vertretern des Staatlichen Denkmalamtes wurde ein Modell des Entwurfs der Firma Marcussen in natürlicher Größe aufgestellt.¹⁸⁷

Die Vorbesprechungen mit der Firma Marcussen waren im August 87 abgeschlossen. Die äußere Gestalt wurde in Zusammenarbeit mit dem Denkmalsamt nach den Vorbildern des Innenraums der Kirche gestaltet. *„Für die klangliche Gestalt wurde beschlossen, der Disposition einen hochbarocken Charakter mit niederländisch-norddeutschem Organo pleno, ergänzt durch süddeutsche und französische Charakterstimmen zu geben, sodass dieser Orgeltyp sämtliche alten Werke bis Johann Sebastian Bach authentisch wiederzugeben vermag, aber auch hervorragend für die Darstellung der modernen Orgelmusik geeignet ist.“*¹⁸⁸

Eine Auflistung der angefallenen Arbeiten und Kosten vom 28.8.1987 des Architekten zeigt, wie umfassend die Vorarbeiten zur Aufstellung einer neuen Orgel auf der Südepore der Christuskirche waren:

1. Mauer-, Stahlbeton-, Abbruch – u. Gerüstarbeiten	DM 41.000
2. Absauganlage (Staub)	DM 2.000
3. Stahlbauarbeiten	DM 13.200
4. Schreinerarbeiten	DM 19.000
5. Unterkonstruktion Orgelpult inkl. Rückseitigem Anschluß und Geländer	DM 4.500
6. Bodenbelegsarbeiten	DM 2.900
7. Elektroarbeiten	DM 2.500
8. Maler- und Verputzarbeiten	DM 800
9. Reinigungsarbeiten	DM 1.500
10. Unvorhergesehene Arbeiten	DM 5.000
	DM 92.400
Nebenkosten	DM 13.400
Summe inkl. 14% MWST brutto	DM 106.260

¹⁸⁶ Aus den Akten des Architekten **Kurt F. Müller**.

¹⁸⁷ Aktennotiz des Kirchengemeinderats vom 23.7.1985.

¹⁸⁸ Aus einem Brief des Fördervereins für die Kirchenmusik an der Christuskirche e.V. an die Freunde und Förderer vom 1. August 1987.

Es wurde mitgeteilt, dass die Orgel nach Abschluss der Vorarbeiten auf der Empore im November und Dezember aufgestellt und zu Beginn des Jahres 1988 intoniert werden sollte. Die Gesamtkosten würden etwa **780.000 Mark** betragen. Ein Zuschuss des Förderkreises von DM **155.000** solle zur Finanzierung der Kosten beitragen.

4.6 Die Arbeiten am Außenbau

Nach Fertigstellung der Innenrestaurierung kam nun also eine weitere große Aufgabe und Verpflichtung auf die Kirchenverwaltung zu: Der Erhalt und die Restaurierung der Außenfassaden, der Dächer und der Skulpturen.

Bevor die umfassenden Arbeiten am Außenbau in Angriff genommen werden konnten, musste im Jahre 1984 die Firma Alfred Kunz in Mannheim mit den als dringend erachteten Maßnahmen zur Rettung der 12 lebensgroßen Apostelfiguren aus Kalksandstein betraut werden. Nach einem Befund der Restaurierungsfirma (man hatte Bohrproben entnommen) wiesen die Figuren Abplatzungen, erhebliche Risse und unsachgemäße Ausbesserungen an den stark abgesandeten Stellen auf. *„Allgemein kann gesagt werden“*, so heißt es in dem Gutachten vom 13. 8. 1984, *„dass der Witterungsprozess bei allen Figuren stark fortgeschritten ist. Bei der Entnahme der Bohrproben konnte eine starke Durchfeuchtung festgestellt werden. Der Feuchtigkeitsgehalt konnte allerdings nicht festgestellt werden, da durch die Erwärmung der Probe beim Bohren bereits Wasser verdunstet ist.“*

Die Figuren wurden in situ¹⁸⁹ einer Reinigung unterzogen, Risse wurden geschlossen und fehlendes Material mit einer Steinersatzmasse ausgebessert. Eine anschließende Hydrophobierung sollte die Figuren imprägnieren und somit vor weiteren Verwitterungen schützen.¹⁹⁰

Obwohl der Standort der Christuskirche abseits der großen Verkehrsstraßen liegt, haben insbesondere die zunehmenden Schwefeldioxydemissionen schwere Schäden an den Außenfassaden verursacht. Teilweise waren die Reliefs und Ornamente kaum mehr erkennbar.

Diese umfassenden Maßnahmen begannen Ende 1990 unter der Leitung der Bauinstandhaltungsconsult GmbH (BIC) Mannheim, die Arbeiten wurden in drei Bauabschnitte (BA) eingeteilt:

- BA 1: Glockenturm 1. Juni – 31. Oktober 1990
- BA 2 + 3: Turmbereich, Sandsteinbereiche oberhalb der Dachflächen sowie Portal, Giebel, Vorbau und beide südlichen Eckbauten 1. April – 31. Juli 1991
- BA 4: Die restlichen Seiten des Kirchenunterbaus Ost/West-Nordseite August – 30. Oktober 1991
- BA 5: Pfarrhäuser, Konfirmandensäle, Kirchendienerwohnung und Außenanlagen April – 30. Oktober 1992

Einige Fotos aus dem Archiv des Kirchenbauamtes zeigen die erheblichen Zerstörungen auch an den Hochreliefs über der Pforte zur Sakristei, bzw. neben dem Eingang zur Taufkappelle.

¹⁸⁹ Die Erwägung, die Figuren abzunehmen und in der Werkstatt zu bearbeiten wurde schließlich als zu kostspielig verworfen.

¹⁹⁰ Archiv der Kirchenbauverwaltung Mannheim, Akte Christuskirche/Renovierungen.

Für die Arbeiten am Kuppelturm war eine aufwändige Gerüstkonstruktion notwendig. Ein besonderes Ereignis war es, den Erzengel Michael mit Hilfe eines Hubschraubers von seinem Platz zu holen und den neu vergoldeten Engel wieder auf seinen Platz zu bringen.

Für die Außeninstandsetzung der Christuskirche nannte die Firma BIC am 13. 2. 1992 einen Betrag von DM 3.336.780 als Kostenschätzung.¹⁹¹

Zum Anlass des 100jährigen Jubiläums der Christuskirche wurde auch nach den Auflagen der Oberen Denkmalschutzbehörde eine fachgerechte Sanierung des Pflasterbelag vor der Christuskirche realisiert.¹⁹² Bereits 2010 war ein behindertengerechter Zugang zu den Treppenstufen an der Westseite geschaffen worden und schließlich sollen auch die Lampen auf dem Vorplatz eine fachgerechte Sanierung erfahren. Auch im Jahre 2011 machten konservierende Maßnahmen am Turmfuß erneut die Aufstellung eines Gerüsts notwendig.

¹⁹¹ Kirchenbauverwaltung Mannheim, Akte Christuskirche/ Renovierung Außenbau.

¹⁹² Firma Sax und Klee, Mannheim. Bericht aus dem Mannheimer Morgen vom 22.2.2011 / Archiv der Kirchenbauverwaltung.

III. DIE KIRCHENBAUDISKUSSION

Abgrenzung, Stilsuche, Thesen, Regulative und Leitsätze

Die historische Entwicklung des evangelischen Kirchenbaus bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert und die Entstehung der Regulative und Leitsätze werden mit einigen typischen Dokumenten aus dem 17. und 18. Jahrhundert vorbereitet, in denen schon grundsätzliche Erkenntnisse über Sinn und Wesen dieser Leitsätze angelegt sind. Hatte man zunächst durch die Umgestaltung der Innenausstattung den übernommenen katholischen Kirchenbauten ein protestantisches Gepräge gegeben, suchte man nun nach einer typischen Form für ein evangelisches Gotteshaus.¹⁹³ Während der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Suche nach dem geeigneten Kirchenbaustil von einer überaus kritischen, permanent reflektierenden und von Selbstanklagen begleitenden Diskussion geprägt. So ist die Geschichte der sakralen Architektur als eine Antwort auf die Säkularisation neben den immer wieder zu erörternden Fragen nach dem Raumtypus auch stets durch die immer wieder neu diskutierten Stilfragen charakterisiert. Insbesondere gegen Ende des Jahrhunderts wird die Tauglichkeit historischer Stile für den Kirchenbau mehr und mehr auch mit theologischen Fragestellungen überprüft. Allerdings scheint es, als habe das krampfhaftes Betreiben, einen Kirchenbaustil zu entwickeln, um sich dadurch vom Katholizismus sowohl zu differenzieren als auch zu distanzieren, die Sicht auf einen gangbaren Weg versperrt.¹⁹⁴

1. DIE BEZIEHUNG VON STAAT UND KIRCHE

Die Suche nach einem genuin evangelisch geprägten Kirchenbau wurde in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nun auch politisch mit dem „Zeitalter der Kulturkämpfe“ untermauert. Der Begriff „Kulturkampf“ geht auf R. Virchows antikirchlichen Wahlauftritt von 1873 zurück und wurde zum Synonym für die schon seit langem fortschreitende Emanzipationsbewegung zwischen Staat und Kirche, die sich in den Auseinandersetzungen zwischen dem 1871 gegründeten Deutschen Reich und der katholischen Kirche manifestierten. Die Hauptkontrahenten waren Liberale und Ultramontane. Letztere hatten seit 1850 zunehmend Macht im Staat bzw. in der katholischen Kirche erlangt und verfolgten konkurrierende Auffassungen über den Ort und die Bedeutung der Religion, insbesondere über die Grenzen und Zuständigkeiten von Staat und Kirche, Politik, Religion und Wissenschaft.

In Deutschland sind diese Kämpfe nach 1871 nicht allein auf die Auseinandersetzung zwischen Staat und katholischer Kirche zu reduzieren, denn bereits zuvor hatten auf medialer, lokaler und regionaler Ebene heftige Kämpfe gegen die katholische Kirche und Religion getobt. In Baden begann der Kulturkampf 1860, in Bayern 1867, und in Berlin kam es 1869 zum Moabiter Klostersturm. Die Auseinandersetzungen eskalierten ab 1871 im Konflikt zwischen Preußen bzw. dem Deutschen Kaiserreich unter Reichskanzler Otto von Bismarck und der katholischen Kirche unter Papst Pius IX.¹⁹⁵

¹⁹³ Thomas **Weiß**: Stildiskussion zur Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. München 1983, S. 18.

¹⁹⁴ Eva-Maria **Landwehr**: Neubarock. Architektur und Ausstattungskonzepte süddeutscher Sakralbauten um 1900, Osnabrück 2003, S. 54.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu: Manuel **Borutta**: Antikatholizismus, Göttingen 2010, S. 21 u. S. 392.

Während der Katholizismus im 18. Jahrhundert durch die Aufklärung, den deutschen Klassizismus ebenso wie dem „*écrasez l'infâme*“ der Französischen Revolution bei den geistig führenden Schichten erhebliche Einbußen erlitten hatte, gewann er Anfang des 19. Jahrhunderts vor allem durch die Romantik erneut an Boden und ging ein enges Bündnis mit den Regierungen ein, die vielfach im Kampf um Autorität und Tradition standen. Durch die Säkularisationen hatte die äußere Machtstellung der katholischen Kirche einen schweren Schlag erlitten, die führende Geistlichkeit aber suchte sich gerade deshalb aus der engen Verbindung mit dem weltlichen Fürstentum zu lösen, was eine stärkere Konzentration auf das allgemeine rein katholische Interesse bewirkte. Dies waren die Voraussetzungen für eine stärkere Verwurzelung in den unteren Schichten des Volkes und für eine straffere Organisation der Kirche. Diese Entwicklung bereitete den päpstlichen Absolutismus vor, der nach der Jahrhundertmitte immer stärker hervortrat und im Unfehlbarkeitsdogma gipfelte: Nach dem ersten Vatikanischen Konzil 1869 bis 1870 wurde dem Papst (Pius IX.) unter bestimmten Umständen die Unfehlbarkeit in der Glaubens- und Sittenlehre zugesprochen.¹⁹⁶

Mit dem Ende der Romantik aber hatte der Katholizismus in Deutschland vor allem im Bereich der Sprache und Dichtung seine kulturelle Ausdruckskraft verloren. Die kulturelle Trennung von der Nation machte sich gerade auf dem Gebiet der Wissenschaft geltend: Der Rückzug der Katholiken aus Wissenschaft und Bildung (ausgenommen der Theologie) ist die Antwort auf den indifferenten oder glaubensfeindlichen Geist der Schulen und Universitäten und ihre antikatholische Personalpolitik. Mit diesem Rückzug aus der Zeitkultur sinkt das Bildungsniveau und der Bildungsanteil. Während die ältere katholische Kultur auf allen Gebieten Fruchtbarkeit entfaltete, zieht sich der Katholizismus im 19. Jahrhundert mehr und mehr auf bestimmte Domänen zurück.

Vor diesem Hintergrund gewann die herausfordernde Formel des „Kulturkampfes“ - verstanden als Konflikt zwischen dem modernen Staat und der vom Traditionalismus geprägten katholischen Kirche - für viele Protestanten vorübergehend eine Berechtigung. Die Katholiken, in die Defensive getrieben, vermochten sich gegen diesen Angriff mit der 1870 gegründeten Zentrumspartei nur politisch, nicht aber kulturell zu wehren.¹⁹⁷ Die Partei stieß nicht nur auf den Widerstand der Liberalen, insbesondere Reichskanzler Otto von Bismarck war auch gegen die föderativen Vorstellungen des Zentrums und den Forderungen nach einem Bündnis mit dem mehrheitlich katholischen Österreich. Dieser Partei der politisch organisierten Katholiken wurde von ihren Gegnern „Ultramontanismus“ vorgeworfen, d. h. man sah in ihr vor allem die politische päpstliche Kraft, mit der von Rom aus in die Angelegenheiten des weithin preußisch-protestantisch geprägten neuen Deutschen Reiches hineinregiert wurde, weshalb Bismarck versuchte, den Einfluss der katholischen Kirche auf dem Wege der Gesetzgebung zu brechen.¹⁹⁸

Mit Max Webers religionssoziologischen Studien wurde schließlich die Meinung, der Katholizismus sei unvereinbar mit der Moderne, die viele europäische Intellektuelle teilten, untermauert. Mit dem Aufsatz „Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“ hatte Weber die These entwickelt, dass es zwischen dem kapitalistischen Geist und der calvinistischen Prädestinationslehre eine Wahlverwandtschaft gegeben habe. Die Inkompatibilität von Katholizismus und Kapitalismus, die für Weber nicht

¹⁹⁶ Renate **Ruhenstroth-Bauer**: Bismarck und Falk im Kulturkampf, Heidelberg 1944, S. 5.

¹⁹⁷ Rudolf **Lill**, Francesco **Traniello** (Hrsg.): Der Kulturkampf in Italien und den deutschsprachigen Ländern, Berlin 1993, S. 24 f.

¹⁹⁸ Manfred **Görtemaker**: Deutschland im 19. Jahrhundert. Entwicklungslinien, Opladen 1983, S. 277/278.

Gegenstand, sondern Prämisse der Untersuchung war, und die Annahme, Katholiken zeigten eine geringe „Neigung zum ökonomischen Rationalismus“ als Protestanten stützte er auf eine Studie über die wirtschaftliche Lage badischer Katholiken und Protestanten und projizierte diese Ergebnisse auf die frühe Neuzeit.¹⁹⁹

Die Kulturkämpfe, die sich nicht nur auf einen Faktor antikatholischer Identität reduzieren lassen - gleichwohl wurden sie auch innerhalb der Konfessionen geführt²⁰⁰ - waren vor allem ein mediales Phänomen: Nachdem sie in den Medien ausgetragen worden waren, griffen sie auf Staat und Kirche, Politik und Gesellschaft über. Zu den antiklerikalen Medien zählten z. B. neben den Zeitschriften und Illustrierten auch Pamphlete und Flugschriften, populärwissenschaftliche und akademische Schriften, Wahlaufrufe und Kanzelpredigten. Auch in Karikaturen, Dramen, Liedern und Gedichten sowie Gemälden und Genrebildern wurden die Konflikte aufgearbeitet. Wenn auch hier noch nicht von Massenmedien gesprochen werden kann, denn die Medien der Kulturkämpfe zielten meist auf lokal oder regional begrenzte Öffentlichkeiten, so transzendierten diese jedoch die Grenzen, indem sie die wechselseitige Wahrnehmung räumlich weit entfernter Gesellschaften intensivierten.²⁰¹

Das sich drastisch verschiebende Machtgefüge zwischen Staat und Kirche, zwischen Katholizismus und Protestantismus, der parallele Verlauf von sozialen und politischen Umbildungen (z.B. das Erstarken des Bürgertums) ist auch mit den jeweiligen Rezeptionen historischer Stile im 19. Jahrhundert verknüpft.²⁰² 1871 wurde das „Evangelische Kaisertum“ der Hohenzollern begründet - nunmehr waren Kirchen und Religionsgemeinschaften unter Staatsgesetze, bzw. unter staatliche Aufsicht gestellt.

In Wirklichkeit war dieses „Zweite Reich“ aber weder liberal noch evangelisch-christlich. Zwar war der deutsch-französische Krieg von 1870/71 als ein Feldzug für „Religion und Vaterland“ geführt und „durch Gottes Führung“ gewonnen worden, das nationale „Bismarck-Reich“ aber erinnerte mehr an die Restitution des vorchristlich-germanisch-mittelalterlichen Wahlkönigtums als an die europäische Tradition der übernational-deutschen Kaiserwürde des „Heiligen Römischen Reiches“ von 962 bis 1806 anzuknüpfen. Man vermied religiöse Elemente und Symbole (nicht nur im Zusammenhang mit der Kaiserkrönung), die Reichsverfassung hielt sich frei von Kirche und Gottesgnadentum und Kaiser, Kronprinz und Reichskanzler ordneten ihre persönlichen religiösen Überzeugungen diesem politischen Konsens unter. Das hinderte freilich nationalliberal-protestantisch-unionistische Kreise des Wilhelminischen Reiches nicht, die „Mission Preußens“ zu beschwören und sich als die Vollendung der Reformation zu feiern – diese Identifikationsbereitschaft schließlich gipfelte in einer Art organisiertem Antikatholizismus.²⁰³

¹⁹⁹ Manuel **Borutta**, S. 117u. 397.

²⁰⁰ Nach der Reichsgründung wirkten katholische Liberale aus Bayern federführend an nationalen Kulturkampfgesetzen wie Kanzelparagraph und Jesuitenverbot mit, umgekehrt attackierten liberale Protestanten auch evangelische Geistliche, weil sie sich der liberalen Bildungs- und Kirchenpolitik widersetzen, und schließlich spielten im Kulturkampf auch liberale Juden - als Politiker, Journalisten, Schriftsteller und Künstler - eine wichtige Rolle, denn auch sie führten, nicht weniger als die protestantischen Gesinnungsgenossen, heftige Attacken gegen die katholische Kirche und Religion.

²⁰¹ Manuel **Borutta**, S. 392.

²⁰² Vgl. hierzu: Friedrich **Gross**: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1971 bis 1918, Marburg 1989, S. 38f. u. S. 40.

²⁰³ Vgl.: Hans-Ulrich **Wehler**: Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 3: Von der Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914, München 1995, S. 1171f. u. S. 1176.

Vgl. hierzu auch: Gerhard **Besier**: Kirche, Politik und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, München 1998, S. 17.

So ist es nicht verwunderlich, dass sich der Tenor des Antikatholizismus auch über die Diskussionen um den evangelischen Kirchenbau legte, und man sich scharfzüngig oder mit spitzer Feder sofort gegen alle nur entfernt anmutenden Katholizismen in Architektur und Ausstattung zur Wehr setzte.

2. DAS EISENACHER REGULATIV

Mit der Einrichtung der sogenannten Kirchentage für Pfarrer und Laien (Elberfeld 1851; Dresden 1856; Barmen 1860) wurde jeweils auch eine Spezialkonferenz für christliche Kunst durchgeführt. Im Gegensatz zu den Kirchentagen trafen sich hier die Vertreter fast aller Kirchenregimente Deutschlands. In Dresden stellt man 1856 erste Thesen auf, die nicht nur erste Einigungsbestrebungen der Landeskirchen, sondern auch die Zeichen der damaligen Kirchenbaukunst aufzeigen. Man war bestrebt, neben den architektonischen Merkmalen eine Ordnung in den evangelischen Gottesdienst zu bringen. Diese 20 Bestimmungen der liturgischen Konferenz beschäftigen sich insbesondere mit der Innengestaltung des Kirchenraums. Die Gestaltung des Außenbaus verlange eine „architektonische Würde“, d.h. es sollte die „Hervorhebung der christlichen Symbolik, besonders der Dreizahl“ zum Ausdruck kommen.²⁰⁴

Zu den Themen, die in Eisenach verhandelt wurden, gehörten in besonderem Maße die Gottesdienstgestaltung und der Kirchenbau. Die evangelisch-kirchliche Konferenz trat erstmals am 3. Juni 1852 in Eisenach zusammen und blieb, trotz der Gründung weiterer gesamtprotestantischer Vereinigungen, bis zum Ende der landesherrlichen Kirchenregiments die einzige behördliche Verbindung zwischen den evangelischen Landeskirchen Deutschlands.²⁰⁵

Die Verfasser des Regulativs von 1861 waren die an der Spitze stehende Geistlichkeit und einige führende Architekten wie Friedrich August Stüler, Christian von Leins, und Conrad Wilhelm Hase. Ihnen lag jedoch nicht daran, eine Schablone oder eine einheitliche Richtung des Kirchenbaus vorzulegen und zu proklamieren, sondern man wollte nur Experimente und „unwürdige“ Ausführungen verhindern. Das Ergebnis der zum Teil heiß umstrittenen Beratungen umfasst 16 Punkte. Mit ihm findet der bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts diskutierte Fragekatalog um Form und Stil des evangelischen Kirchengebäudes seinen ersten Abschluss.²⁰⁶

Die ersten sechs Punkte des Regulativs betreffen den Kirchenbau in engerem Sinne, man empfahl demgemäß den Grundriss eines länglichen Vierecks mit der Option, diesen durch Erweiterung der Querschiffe zu einem lateinischen Kreuz mit einer Altarapsis im Osten auszubilden. Das Oktogon erscheint noch als akustisch zulässig, Rundbauten hingegen werden aus akustischen Gründen verworfen. Der gotische Stil,

²⁰⁴ Gerhard **Langmaack** 1971, S. 13-17.

Langmaack gibt diesem Abschnitt der Neuorientierungen von 1861-1905 die Überschrift „Beharrung“, einen „Durchbruch“ erfährt die Kirchenbaukunst erst auch mit einem neuen Einstieg der Theologie mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts.

²⁰⁵ Auf dem Kirchentag zu Barmen 1860 werden auf der Konferenz für christliche Kunst die Dresdner Bestimmungen im Wesentlichen übernommen und ergänzt. Man fordert einen „geschichtlich entwickelten christlichen Baustil“, der sich der Bauweise der Landesgegend anpassen soll. Diese neuen, weitschweifig und unklar formulierten Paragraphen führen aber schon vereinzelt auf die Thesen von Eisenach 1861 hin.

Gerhard **Langmaack** 1971 S. 267-289.

²⁰⁶ Ebd. S. 183.

der schon in der Zeit der Befreiungskriege als ein nationaler deutscher und christlicher Stil angesehen wurde - die fantasievolle Rezeption des Mittelalters sollte die Kraft des Volkes widerspiegeln - wird bevorzugt, eine Imitierung der „altchristlichen Basilika und der sogenannten romanischen (vorgotischen) Bauart“²⁰⁷ aber nicht ausgeschlossen. Man fordert die Verwendung solider Baumaterialien und lehnt Verblendungen oder Imitationen ab. Der Chor verlange eine massive Einwölbung, der Haupteingang habe sich auf den Chor auszurichten und schließlich „sollte ein Thurm nirgends fehlen, wo die Mittel ausreichen.“

Mit der Innenraumgestaltung und der Ausstattung beschäftigen sich Punkt 7 bis 14, so ist der Altarraum um mehrere Stufen zu erhöhen, dieser darf außer dem Altar als Mittelpunkt nur, soweit erforderlich, das Gestühl für den Geistlichen und den Kirchenvorstand sowie (dies ist ausgeprägt lutherische Tradition) den Beichtstuhl aufnehmen, nicht aber eine Kanzel. Diese rückt kategorisch an den Chorbogen oder einen Pfeiler im Hauptschiff; eine Verbindung von Kanzel und Altar, der sogenannte „Kanzelaltar“ wird strikt abgelehnt. Ein Taufstein ist fest zu installieren, und zwar entweder in der Vorhalle des Hauptportals oder einer „dranstoßenden Kapelle“, die Orgel habe, strikt vom Altar getrennt, auf der Westempore ihre Aufstellung zu nehmen. Schließlich widmet sich Punkt 15 der Sakristei, die als Anbau und nicht als Einbau auszuführen ist.

Punkt 16 verweist auf den verbindlichen Anspruch des Eisenacher Regulativs: „Vorstehende Grundsätze für den evangelischen Kirchenbau sind von den kirchlichen Behörden auf jeder Stufe geltend zu machen, den Bauherren rechtzeitig zur Kenntnis zu bringen und der kirchenamtlichen Prüfung, beziehungsweise Berechtigung, welcher sämtliche Baurisse unterstellt werden müssen, zugrunde zu legen.“²⁰⁸

Obwohl dieses Regulativ derart dogmatisch verfasst war, verfügte die Eisenacher Kirchenkonferenz selbst jedoch über keine Exekutive und war gänzlich auf die Kooperation der Landeskirchen angewiesen.

Der Anspruch des Regulativs auf Verbindlichkeit nämlich wurde bereits durch ein Gutachten vom 17. Dezember 1861 der Bauabteilung im Berliner Ministerium durch Zusatzbemerkungen eindeutig unterlaufen, indem man die Punkte den technischen und kirchlichen Behörden lediglich als Anhalt empfahl, und auch die Trennung von Altar und Kanzel als für kleinere Bauten nicht für realisierbar erachtete.²⁰⁹

²⁰⁷ Dieser Rückgriff auf altkirchliche Bauvorbilder, die als Ideal propagiert wurden, gewann schon in Preußen mit der Thronbesteigung Wilhelms IV. Einfluss. Für ihn war die spätantike Basilika, wie sie unter Konstantin d. Gr. entstanden war, die Idealarchitektur des christlichen Kirchenbaus. Nach seiner Auffassung stellte der basilikale Bau eine geglückte Verbindung von Christentum und Antike dar und verkörperte so seinen Wunsch einer Kirche der apostolischen Zeit jenseits aller konfessioneller Konflikte. Diese Auffassung wird in einer preußischen Denkschrift des Jahres 1852 und schließlich auch im Eisenacher Regulativ von 1861 deutlich.

Vgl. Willy Weyres: Der evangelische Kirchenbau. In: Eduard Trier/ Willy Weyres (Hrsg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Band I: Architektur I – Kultusbauten. Düsseldorf 1980, S. 269.

²⁰⁸ Gerhard Langmaack 1971, S. 272-73.

Auch der evangelische Oberkirchenrat signalisierte seine Zustimmung zu den einschränkenden Aussagen des Gutachtens. Schließlich wurde Regulativ und Gutachten per Ministerialerlass vom 10. Juni 1862 sämtlichen königlichen Regierungen zugeleitet und darüber hinaus im Erlass die einschränkenden Formulierungen aus dem Gutachten wiederholt - auch der Evangelische Oberkirchenrat erhielt eine Abschrift des Erlasses. Dieses Vorgehen der preußischen Bürokratie zeigt eindeutig, dass die staatlichen und kirchlichen Behörden ihre Autorität nicht zugunsten einer Verpflichtung der Kirchengemeinden auf dieses Regulativ einsetzen wollten, vielmehr werden diese dazu ermuntert, ihren Kirchenbau nach ihren Bedürfnissen zu planen und durchzuführen.

Als publizistisches Organ der Kirchenkonferenz dienten zunächst die „*Protokolle der deutschen evangelischen Kirchen-Conferenz zu Eisenach*“ und später das „*Allgemeine Kirchenblatt für das evangelische Deutschland*.“ In Württemberg wurde 1857 der Verein für christliche Kunst und mit ihm das Christliche Kunstblatt gegründet. Vorstand des Vereins, der auch den technischen Ausschuss für die Begutachtung jedes kirchlichen Bauvorhabens bildete, war seit seiner Gründung Oberhofprediger Carl von Grüneisen, 1878 folgte ihm in dieser Position Prälat Heinrich Merz, seit 1893 bekleidete Johannes Merz diese Position.

Trotz des fehlenden rechtskräftigen Charakters aber verhalfen die Vertreter der Landeskirche aufgrund der engen personellen Verknüpfung von Mitgliedern des Konsistoriums mit den Angehörigen des Vereins für christliche Kunst, die Punkte des Regulativs durchzusetzen. Jede Baumaßnahme, ob Neubau oder Restaurierung, bedurfte der Genehmigung des Konsistoriums. Und weil ein Großteil der Kirchengemeinden in Württemberg auch Mitglieder des Vereins für christliche Kunst waren, wandten sie sich in allen Fragen, die den Kirchenbau betrafen, an den Vorstand mit der Bitte, einen Sachverständigen zu schicken. Jede dieser Anfragen wurden an den technischen Ausschuss des Vereins weitergeleitet. Die Fachleute im Ausschuss - unter anderen Christian Leins, Conrad Dollinger, Robert Reinhardt, Theophil Frey und Heinrich Dolmetsch - suchten die Kirchengemeinden auf und standen ihnen ratend, unterstützend aber mitunter auch ablehnend zur Seite. In den ersten 25 Jahren seines Bestehens zwischen 1857 und 1882 beriet der Verein 531 Kirchengemeinden in Fragen des Um- oder Neubaus, aber auch in Fragen der Anschaffung der Paramente, neuer Glasfenster oder Ausstattungstücke.²¹⁰

Die zu bemängelnde Schwäche der Richtlinien lag aber auch darin, dass die Verfasser von einer geschlossenen evangelischen Kirche ausgegangen waren und nicht berücksichtigt hatten, dass einzelne unterschiedliche Glaubensrichtungen auch spezifische bauliche Bedürfnisse geltend machen mussten, und dass keine konkreten Aussagen für die künstlerische Umsetzung der einzelnen Thesen gegeben waren. So urteilt Paul Brathe in seinem Bericht über das Regulativ:

*Schon zur Zeit seiner Entstehung hat das Regulativ nicht allgemein befriedigt, nicht einmal die eigenen Väter. Die große Menge der Geistlichen und Baumeister, welche sich nicht selbständig und eingehender mit den Fragen des Kirchenbaues beschäftigt, nimmt ihre bezüglichlichen Anschauungen einfach aus den von den Kirchenbehörden aufgestellten Sätzen, von denen sie annimmt, dass sie das reife Ergebnis der bisherigen Erörterungen und Erfahrungen auf diesem Gebiete sind, und richtet sich hernach....Die Theologie hat auf diesem Gebiete der Kirchenbautheorie noch eine Menge Aufgaben zu erfüllen, mit deren Bearbeitung kaum ein Anfang gemacht ist. Ehe nicht eine klare Aufgabe gestellt ist, kann man von der Architektur keine befriedigende Lösung erwarten.*²¹¹

Mit den „Rathschlägen der XXIII. Eisenacher Kirchenkonferenz für den Bau evangelischer Kirchen von 1898“ wurde das Regulativ von 1861 korrigiert und nunmehr wesentlich liberaler formuliert. Hierzu bemerkte K. Weise: „*Welcher Stil zu*

²⁰⁹ Vgl. hierzu: Werner **Franzen**, S. 64 ff. Franzen weist ausdrücklich darauf hin, dass trotz dieses eindeutigen Quellenbefundes und der Baupraxis evangelischer Gemeinden auch neuere Forschungen nach wie vor von einem normativen Charakter des Eisenacher Regulativs ausgehen.

²¹⁰ Die fünfundzwanzigjährige Wirksamkeit des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs (ohne Verfasser). In: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, 24. 1882, Heft 6, S.83-84.

²¹¹ Paul **Brathe**: Zum Kirchenbauregulativ von 1861. In: Christliches Kunstblatt, 11.1897, S. 163f.

wählen, welche Elemente zu verbinden sind, um dem Bauwerke seinen Charakter zu geben, muss dem Baukünstler überlassen bleiben, der, wo seine schaffende Phantasie versagt, in die Schatzkammer früherer Jahrhunderte greifen mag“.²¹² Neu war, dass ein bestimmter Stil nicht mehr festgeschrieben, jedoch immer noch die älteren „geschichtlich entwickelten“ und vorzugsweise im Dienst der Kirche verwendeten Baustile empfohlen wurden.

Auf die traditionelle Chor-Gemeinderaumtrennung mit einem bühnenartigen Altar vor der Gemeinde wird in Punkt 7 erneut Wert gelegt. Einzige Annäherung an die seit den 1890iger Jahren wieder aktuelle Diskussion um die Zentralisierung des Gemeinderaums wird bei der Gestaltung des Grundrisses deutlich: Das „längliche Viereck“ wird nur noch für kleinere Kirchen empfohlen; bei größeren Bauten soll die Einheitlichkeit des Raumes etwa in Form eines Kreuzes mit gleichen oder ungleichen Armen oder durch einen polygonalen Zentralbau oder alternativ durch eine zweischiffige Anlage erreicht werden dürfen.²¹³

Das Regulativ und auch die Gegenbewegungen zum Regulativ bewirkte in der Zeit zwischen 1856 und 1900, dass die gesamte Breite der kirchenbaulichen Lösungen von der altchristlichen Basilika bis zum Kirchenbau des Klassizismus in das Blickfeld der Architekten, Theologen und Kunsthistoriker geriet. Denn gerade durch die Gegenbewegungen wurde eine breite und seitdem nie wieder mit solchem Interesse betriebene Diskussion über den evangelischen Kirchenbau geführt.

Schließlich zeigt die große Anzahl der eigenständigen Lösungen auf dem Gebiet des evangelischen Kirchenbaus, dass die Epoche zwischen 1850 und 1910 als eine weitere große Epoche des evangelischen Kirchenbaus zu werten ist, die nicht lediglich eine Wiederaufnahme mittelalterlicher Typen und Formen war, sondern neue Lösungen, Formen und Proportionen hervorbrachte.²¹⁴

3. DIE LITURGISCHE BEWEGUNG

Für die Theologie der Aufklärung, die um 1770 den Höhepunkt ihrer Wirksamkeit erreichte, hatte die evangelische Kirche den Status einer Bildungsanstalt. Den Gesetzen von Zweckmäßigkeit und Sparsamkeit gehorchte der rein auf den Vortrag ausgerichtete Kirchenraum. Danach steht man dem intellektualisierten Gottesdienst zunehmend kritisch gegenüber. Johann Wolfgang Goethe schreibt im siebten Buch von „Dichtung und Wahrheit“:

„Fehlt es dem protestantischen Kultus im ganzen an Fülle, so untersuche man das einzelne und man wird finden, der Protestant hat zu wenig Sakrament, ihm fehlt das sinnliche Symbol, das Geheimnis der heiligen Handlung...“

Im Zeitalter der Romantik mischt sich aus Vergangenheitssehnsucht und anti-aufklärerischen Affekten ein romantisches Glaubenssurrogat, das den Verlust amtkirchlicher Autorität kompensiert mit einer „Religion des Herzens“. Die moderne evangelische Theologie steht in engem Zusammenhang mit Friedrich Schleiermacher (1768-1834), der das sich im Zeitalter der Aufklärung gebildete Prinzip der Dualität

²¹² K. Weise: Studien zur baulichen Gestaltung protestantischer Kirchen, Leipzig 1894, S. X

²¹³ Eva Maria Seng 1995, S.385.

²¹⁴ Dies.: Kirchenbau zwischen Politik, Kunst und Liturgie, Tübingen/Berlin 1995, S. 261.

von Mensch und Gott durch das der Identität ersetzt. Die Trennung von Subjekt und Objekt ist aufgehoben, das Göttliche ist nun in allem Natürlichen und Menschlichen gegenwärtig. Die Predigt wendet sich bei Schleiermacher nicht nur an den Verstand der Zuhörenden. Ziel der Predigt ist die Erweckung von Erbauung und religiösem Gefühl, von Andacht und Demut. Religion als Attitüde leitet jene Sentimentalisierung religiöser Inhalte und Präsentationsformen ein, die der Rezeption historischer Stile, insbesondere der des Mittelalters, im Bereich des Kirchenbaus ihren Stempel aufgedrückt hat.²¹⁵

Mit der preußischen Agende, die König Wilhelm III. auf der Grundlage eines Quellenstudiums der Reformation 1816/17 selbst entworfen hatte, erreichte die Liturgiereform einen ersten Höhepunkt. Der sogenannte Agendenstreit entfachte sich 1822, nachdem der evangelische Landesherr diese Reform zuerst für die Preußische Armee eingeführt hatte und diese schließlich aber auch für alle Geistlichen der Landeskirche verbindlich wurde. Kennzeichen dieser Reform, gegen die besonders Schleiermacher Stellung bezog, waren Zurückdrängung von Predigt und Gemeindegesang, Trennung von Priester und Gemeinde, Altarwendung des Geistlichen und Bevorzugung der katholischen Kirchenmusik von Komponisten wie Schütz und Bach. Auch die Agenden anderer Landeskirchen wie Baden, Bayern oder Hessen glichen in der Tendenz zur Wiederherstellung altprotestantischer Gottesdienstordnungen und Messordinarien dem preußischen Vorbild.²¹⁶

Mit den historisch orientierten Gottesdienstauffassungen vertiefen sich aber auch die Missstände in der protestantischen Kirche. Zunehmend vergrößert sich die Kluft zwischen einer historisch orientierten Kirche und dem durch Industrialisierung und Technisierung säkularisierten Alltagsleben. Mit den Klagen vieler Pfarrer über schlecht besuchte Gottesdienste und vermehrte Kirchenaustritte war man schließlich gezwungen, erneut über theologische Auffassungen und Formen des Gottesdienstes nachzudenken. So formulieren sich aus der liturgischen Bewegung schließlich gegen Ende des 19. Jahrhunderts neue Denkanstöße und philosophisch-theologische Veränderungen führen zu kult- und liturgieorientierten Reformbestrebungen. Die Kritik entzündete sich hauptsächlich an der „Formelhaftigkeit“ des Gottesdienstes und „seiner völligen Überwucherung durch die Predigt“ als Spätfolge des Rationalismus. Die Abendmahlsfeier sollte aus ihrer unwürdigen Stellung als Anhängsel des Gottesdienstes befreit werden.²¹⁷

In der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“, ab 1896 von den Straßburger Professoren **Friedrich Spitta** (1852-1924) und **Julius Smend** (1857-1930) herausgegeben, zeigen diese liturgiegeschichtlichen Ereignisse ein erstes Kristallisationsmoment. Der Kreis um Spitta und Smend führt dem liturgischen Denken eine Fülle von wiederentdeckten Gesichtspunkten aus lutherischer wie altchristlicher Zeit zu.²¹⁸

²¹⁵ Klaus **Döhmer**: In welchem Style sollen wir bauen, München 1976, S. 94.

²¹⁶ Sabine **Behrens**: Norddeutsche Kirchenbauten des Historismus. Die Sakralarchitektur Hugo Grothoffs 1851-1918, Kiel 2006, S. 19.

²¹⁷ Walter **Birnbaum**: Das Kultusproblem und die Liturgischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts. Bd. II: Die deutsche evangelische liturgische Bewegung, Tübingen 1970, S. 16 u.17.

²¹⁸ Das Problem aber war, dass Luther keine abgeschlossene Theorie des evangelischen Gottesdienstes ausgearbeitet hatte. Dass Luther seine Kultusreform sukzessiv und abwartend mit der Umwandlung der römischen Messe vollzog, wird aus einer Aussage zu Altar und Altarschmuck deutlich: „Da (im Sonntagsgottesdienst für die Laien) lassen wir die Messgewand, Altar, Lichte noch bleiben, bis sie alle werden, oder uns gefällt zu ändern. Wer aber hier anders will fahren, lassen wir geschehen. Aber in der rechten Messe unter eitel Christen müsste der Altar nicht so bleiben, und der Priester sich immer zum Volke kehren, wie ohne Zweifel Christus im Abendmahl getan hat. Nun, das erharre seine Zeit.“

Eine weitere Forderung war hier auch nach einer „tätigeren“ Gemeinde, die selbst - und nicht der Pfarrer - Subjekt des Gottesdienstes sein sollte. Diese Überlegungen führten zu einer Umgestaltung des Innenbaus, insbesondere Stellung von Kanzel und Altar mussten gemäß der beigemessenen Ordnung neu überdacht werden.

4. GEMEINDEKIRCHE UND GRUPPENBAU

In Dresden machte zu diesem Zeitpunkt ein evangelischer Pfarrer mit seinen Ideen auf sich aufmerksam: **Emil Sulze** (1832-1914), der seit 1876 der Gemeinde der Dreikönigskirche vorstand, idealisierte die demokratisch geordnete Kleingemeinde und die Kleinkirche. Im Anklang an die „Bährsche Frauenkirche“, die Sulze als „*Kirche schlechthin*“ und als „*gewaltigste Verherrlichung des Protestantismus*“ bezeichnete²¹⁹, sollte sich die Gemeinde in einem einheitlichen Predigtraum versammeln. Dieser aber sollte die Gestalt eines schlichten Betsaales haben, denn entgegen des großen Vorbildes verwarf Sulze den Einbau von Emporen oder die Bekrönung des Baus durch Türme. Zentrale Idee dieses reformierten Theologen war der Begriff der „*Lebendigen Gemeinde*“, wie auch die zu seinem 80. Geburtstag erschienene Festschrift hieß.

Sulzes 1891 vorgelegter Publikation mit dem Titel „*Die evangelische Gemeinde*“ ist die systematische Zusammenfassung seiner bisherigen Veröffentlichungen. Dieses

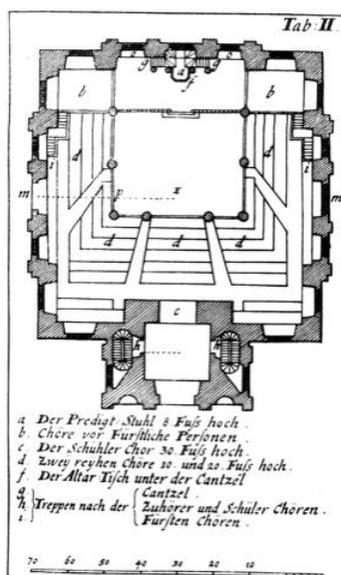


Fig. 65 Sturm, Grundriss 1712

Werk führte nicht nur in Deutschland zu einer Reformbewegung, die eine Ausweitung der evangelischen Gemeindegliederung zum Focus ihres Ansatzes machte: Die Kirche als „*Gemeindeburg*“ umfasste die Angliederung verschiedener Versammlungsräume, Küster- und Pfarrerwohnungen, Kinderhort, Büchereien und Unterrichtsräume.²²⁰

Einige Ideen Sulzes waren durchaus nicht neu: Bereits 1712 hatte sich **Leonard Christoph Sturm** dafür eingesetzt, die protestantischen Kirchengebäude nicht ausschließlich für gottesdienstliche Zwecke zu nutzen.

In seinem Bändchen „*Architektonisches Bedencken...*“²²¹ präsentiert Sturm einige Entwürfe von Kirchenanlagen auf quadratischem Grundriss (s. Fig. 65), darunter auch einen unter Einschluss eines Pfarrhauses. Bauliche Verbindungen mit Pfarrhäusern sollten jedoch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts seltene Ausnahmen bleiben.

Sulzes Reformkonzept beschränkte sich im wesentlichen auf kirchliche Organisationsfragen. Mit der religiös sittlichen Kraft des Christentums und einer neuformierten Gemeindegliederung dachte er, den Verwerfungen des Industriezeitalters zu begegnen, die sich für ihn vor allem in den sich verschärfenden sozialen Konflikten, der

Vgl. hierzu: Georg **Rietschel**: Lehrbuch der Liturgik, 2 Bde., hier Bd. 1 (2. Aufl.), Berlin 1951, S. 115.

²¹⁹ Eva Maria **Seng**: Die Dresdner Frauenkirche in der evangelischen Kirchendiskussion des 19. Jahrhunderts. In: Die Dresdener Frauenkirche. Jahrbuch 1996, S. 147-164, hier S. 105.

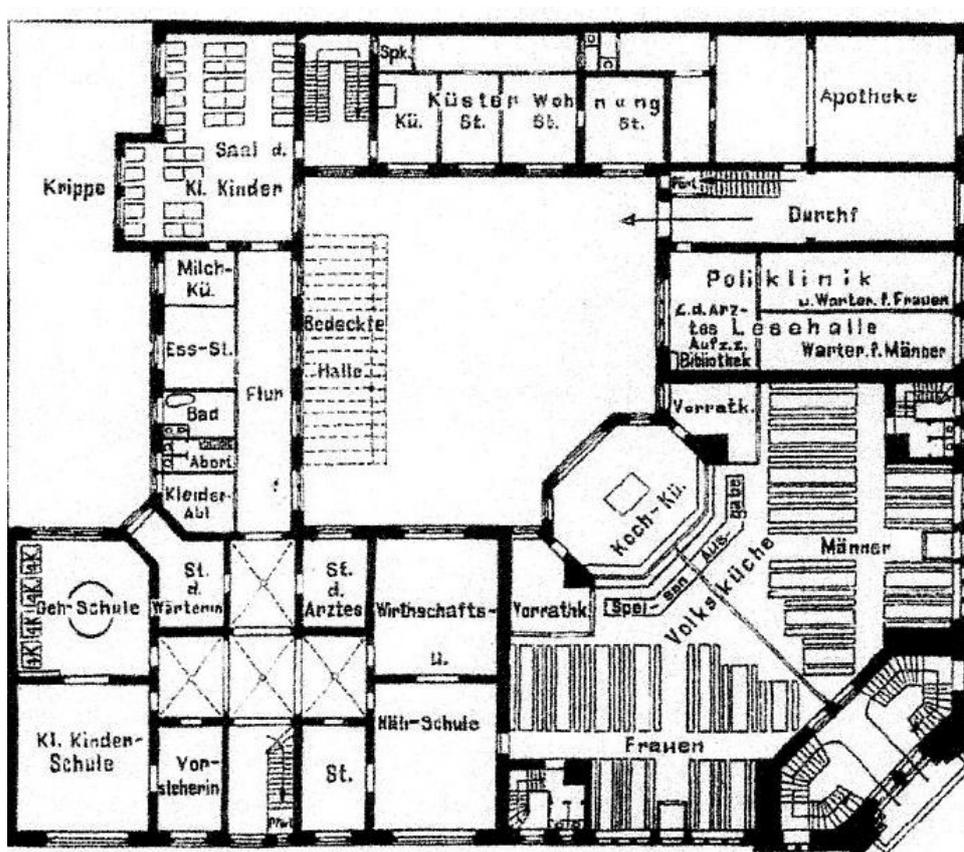
²²⁰ Emil **Sulze**: Die evangelische Gemeinde. Gotha 1891.

²²¹ Leonard Christoph **Sturm**: Architektonisches Bedencken von Protestantischen kleinen Kirchen Figur und Einrichtung an eine durchläuchtige Person über einen gewissen casu gestellet und als eine offtmals vorkommende Sache zum gemeinen Nutzen in Druck gegeben. Hamburg 1712 Tab. VIII.

Ein Faksimile-Nachdruck befindet sich bei Gerhard **Langmaack**, 1971, S. 219-258.

wachsenden Sozialdemokratie und deren Einfluss auf die Arbeiterschaft und ergo einer Entfremdung weiter Teile der Gesellschaft von der Kirche zeigten. Diese Hoffnung Sulzes aber, die kranke Gesellschaft zu heilen, wurde enttäuscht, was ihn schließlich zu aggressiven Angriffen auf die Arbeiterschaft, das allgemeine Wahlrecht und zu einer vehementen Apologie gegen Sozialdemokratie und katholischer Kirche veranlasste.²²²

Die Rezeption der Vorstellungen Sulzes wurde durch die Entwürfe und Publikationen des Berliner Architekten **Otto March** wesentlich gefördert, der ebenso wie Sulze glaubte, dass sich die sozial-ethischen Probleme ihrer Zeit durch eine Stärkung und Förderung der protestantischen Gemeinschaft würden lösen lassen.²²³ Durch zwei vielbeachtete Aufsätze, die 1896 als Separatdruck vorlagen, erlangte March mit der Idee einer baulichen Verbindung des Gottesdienstraumes mit Räumen für verschiedene Gemeindezwecke und durch seine Begriffsprägung „Gruppenbau“ überregionale Bekanntheit. In seinen Entwürfen - auch für eine reformierte Kirche in Osnabrück - gruppierte March die Gebäude nicht auf der Platzmitte, sondern verteilte sie derart auf dem Grundstück, dass sich malerische Überschneidungen und Perspektiven ergaben.



*March's evangelisches Gemeindehaus auf einem Eckgrundstück*⁸¹

Fig. 66

Die Kirche sollte sich von der Schlichtheit der sie umgebenden Gebäude ganz natürlich hervorheben.²²⁴ In der Grundrissbildung knüpfte March, ebenso wie Sulze, an den

²²² Werner **Franzen**, S. 84 f.

²²³ **Otto March**: Der Gedanke des evangelischen Kirchenbaus. In: Jahresbericht des Architektenvereins zu Berlin 1904, S. 30.

²²⁴ **Otto March**: Unsere Kirchen und gruppiertes Bau bei Kirchen. Berlin 1896, S. 16 f. und S. 20.

Kirchenbau des 18. Jahrhunderts an - seine bevorzugte Stilrichtung war die Neoromanik wegen ihrer Entwicklungsfähigkeit und ihres nationalen Charakters. Historische Vorbilder für die bauliche Konzeption von Gruppenbauten fand March in Beispielen englischer und amerikanischer Kirchen, aber auch vor allem in den Gebäudekomplexen der Herrnhuter Brüdergemeinde.²²⁵

Durch Artikel in Bauzeitschriften wuchs die Kenntnis über die zeitgenössische Kirchenbaukunst in England und Amerika. Otto March selbst hatte 1892 einen Aufsatz „*Ueber evangelischen Kirchenbau in England*“ in der Deutschen Bauzeitung veröffentlicht. Die Beschreibungen dieser Bauten bestätigten seine eigenen Überzeugungen und spiegeln sich in diesem Idealentwurf wider, den March 1894 anfertigte (Fig.66).

Auf mehreren Geschossen waren Gottesdienstraum, Versammlungssäle, Räume für die Kranken-, Kinder-, Armen- und Altenpflege, zwei Pfarrwohnungen, eine Küsterwohnung, eine Volksküche sowie Bibliothek mit einer Näh- und Wirtschaftsschule angeordnet. Zwar blieb der Kirchenraum als Sakralraum erhalten, auch der Außenbau präsentierte sich mit hohem Eckturmbau und einem Rosettenfenster als Kirchengebäude, March ging mit diesem Entwurf jedoch noch einen Schritt weiter als in seinen theoretischen Ausführungen, die dem Konzept einer additiven Baugruppe gefolgt waren und strebte mit dieser Musterkirche, die er selbst „*Gemeindehaus auf einem Eckgrundstück*“ nannte, eine stärker integrative Lösung an.²²⁶

Mit dem Hinweis auf die Dringlichkeit einer umfangreichen evangelischen Gemeindegemeinschaft verwahrte sich March gegen den Vorwurf, die von ihm vorgeschlagene Verbindung von Sakralraum mit anderen Funktionsbereichen führe zu einer nicht akzeptierbaren Profanisierung des Kirchengebäudes. In der kirchlichen Gemeinde nämlich sah er - ähnlich wie Sulze - nicht nur eine Glaubensgemeinschaft, sondern auch eine sozialdiakonische Solidar- und Handlungsgemeinschaft.²²⁷

Sulzes Erkenntnis aber, ein Stil aus dem Mittelalter könne am wenigsten für einen evangelischen Kirchenbau sinnvoll sein, da diese Zeit den evangelischen Gottesdienst noch gar nicht gekannt habe, sollte für die künftige Arbeit der beiden Dresdner Architekten **Julius Wilhelm Graebner** (1858-1917) und **Georg Rudolf Schilling** (1859-1933) große Bedeutung haben, denn zusammen mit J.G. Graebner erarbeitete **Franz Dibelius** (1847-1924) - seit 1874 Pfarrer an der Dresdner Annenkirche - ein theoretisches Fundament für ein Kirchenmodell mit axialer Kanzelstellung, halbrund gruppierten Bänken und einer im Rücken der Gemeinde angeordneten Orgel. (Dieses Modell wurde 1906 in Dresden auf dem 2. Tag für protestantischen Kirchenbau vorgestellt.)

Mit der sich vor der Jahrhundertwende verdichtenden Idee einer Verbindung von sakralen und profanen Funktionsbereichen beim Neubau evangelischer Kirchen beschäftigten sich nun auch andere Architekten: **K. Weise** betont, dass das gesamte Leben und Wesen des protestantischen Kultus im Kirchenbau zum Ausdruck kommen solle und stellt 1894 seinen 50 Musterentwürfen unter anderem eine Aufstellung wünschenswerter Nebenräume voran: 1. Sakristei, 2. Taufkapelle, 3. Traukapelle, 4. Zimmer für den Konfirmandenunterricht, 5. Raum für die Kirchenbibliothek, 6.

²²⁵ Otto **March**, S. 8.

²²⁶ Ebd., Teil II, Abb. 24.

²²⁷ Ebd., S. 19.

Zimmer für die Sitzungen des Kirchenvorstandes, 7. Saal für die Familienabende und für Vorlesungen, 8. Saal für die Übungen des Musik- und Sängerkhore, 9. Sprechzimmer des Geistlichen, 10. Raum evtl. Wohnung für den Kirchendiener, 11. Warteraum bei Taufen und Trauungen.²²⁸

Die Bedeutung von Nebenräumen betont auch 1897 **Eduard Simons** und verweist ausdrücklich auf Otto March, wenn auch mit einer kritischen Anmerkung zu dessen Musterentwurf aus dem Jahre 1895 eines Gruppenbaus: „*dass hier des Guten zu viel geschehe*“²²⁹

1898 greift **Oskar Mothes** das Gruppenkonzept erneut auf, lehnt aber Otto Marchs Entwurf vor allem aus stilistischen Gründen ab, denn er hält eine gotisierte Bauweise vor allem für geeignet, Kirchen - trotz gruppiert Bauweise - eine würdige Form zu geben.²³⁰

Eine scharfe Kritik erfährt das von Sulze und March entwickelte Kirchenbaukonzept von einem Pfarrer, der sich ebenfalls engagiert mit dem Thema der evangelischen Liturgik beschäftigte: **Paul Brathe** befürwortet zwar bei Stadtkirchen die räumliche Verbindung von Kirche, Pfarrhaus und Küsterwohnung aus praktischen und finanziellen Gründen, lehnt aber ein diesem Bau angeschlossenes Gemeindehaus mit dem Hinweis auf dessen unterschiedliche Zweckbestimmung strikt ab, da es Funktion und Würde des Kirchengebäudes beeinträchtigen könne.

„Diese empfehlen den ‚Gruppenbau‘ als das eigentliche kirchenbauliche Zukunftsideal und stellen als Endziel hin das Gemeindehaus, welches alle christlichen und dem Gemeinwohl dienenden Veranstaltungen wie Diakonissenwohnung, Krankenhaus und Apotheke, Volksküche u.s.w. beherbergen und dem Kultbedürfnis durch einen eingebauten Saalraum genügen soll. Dies sei die Lösung des Kirchenbauproblems. Tatsächlich ist es die Aufhebung des selbständigen Kirchenbaus überhaupt, indem das Kirchengebäude durch das Gemeindehaus aufgesogen wird. Dies widerspricht der christlichen Praxis aller Jahrhunderte“²³¹

Im Sinne eines monumentalen Bauverständnisses führt Brathe dieses Argument für eine Notwendigkeit der Trennung von Kirche und Gemeindehaus an: *„Hierzu gehört auch dies, dass für die Kirche meist ein hervorragender, also gewöhnlich teurerer Platz gewählt wird, während das Gemeindehaus sich recht wohl mit einer bescheideneren, wenn nur zweckmäßigen Stelle begnügen und sein Bedürfnis also mit geringeren Kosten befriedigt werden kann*“.²³²

²²⁸ K. Weise 1894, S. VI.

²²⁹ Eduard Simons: Der evangelische Kirchenbau, Elberfeld 1897, S. 17 f.

²³⁰ Oskar Mothes: Handbuch des Evangelisch-Christlichen Kirchenbaus, Leipzig 1898, S. 265 ff.

²³¹ Paul Brathe: Theorie des evangelischen Kirchengebäudes. Ein ergänzendes Kapitel zur evangelischen Liturgik. Stuttgart 1906, S. 216 f.

²³² Ebd. S. 218.

5. ZENTRALRAUM UND REHABILITIERUNG NACHMITTELALTERLICHER STILE

Zu Beginn der 1980iger Jahre wurde die verstärkte Kritik am Eisenacher Regulativ überlagert und beeinflusst durch die kunsthistorische Erforschung der Renaissance- und Barockarchitektur, aber auch das zunehmende Interesse der zahlreichen freien Architekten an dem großen Aufgabengebiet des evangelischen Kirchenbaus. Analog zu den Ansätzen in Kirche und Forschung zeigte sich aber auch die Gruppe der Architekten als äußerst inhomogen: Sie teilten sich einerseits unter den verschiedenen Strömungen auf, andererseits versuchten einige im Alleingang die Baudiskussion durch funktionale Entwürfe zu beeinflussen und setzten sich somit gegen eine Bevormundung durch Theologen zur Wehr.²³³

Der Stellenwert und die Einschätzung der Kunst des 18. Jahrhunderts wandelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entschieden, und so wird das Bild von der geschlossenen Front gegen den verfemten „Zopfstil“ revidiert. Rokoko- und Barockmoden im europäischen Interieur, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch mit einer Demonstration der Herrschaftslegitimation des Adels verbunden waren, bahnten sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Weg in die Architektur. Der auf nationalistisches Gedankengut basierenden Phase, die den Barock in Deutschland als „typisch französisch“ mit Antipathie belegte, folgte in den 80iger Jahren des 19. Jahrhunderts eine sachlichere Auseinandersetzung dieser historischen Formen durch die Kunstwissenschaft, wobei der zu diesem Zeitpunkt gültige Barockbegriff vor allem aus einer kritischen Haltung im Sinne einer negativen Abgrenzung zu anderen Stilen entstanden war.²³⁴

Bereits seit Mitte der 1880iger Jahre wurde die Zulassung des Renaissance-Stils für evangelische Kirchenbauten gefordert. Man verwies darauf, dass die Formen des griechisch-römischen Altertums der evangelischen Kirche nicht so viel fremdartiger seien, als die Motive des Rund- und Spitzbogenstils und deswegen nicht von vorneherein abgelehnt werden dürften.²³⁵ „*Der leidige französische Name des Stiles wird es doch nicht sein, der uns hindert, ein so schönes und liebes Ziel zu erstreben*“, schreibt Karl **Lehler** 1883.²³⁶

Kritik am Renaissancestil aber wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts laut: „*Die Reformation fiel zusammen mit dem Beginn der Kunstepoche der Renaissance, und die ersten Kunstleistungen der Evangelischen schlossen sich dieser Kunstrichtung an. Es wäre aber weit gefehlt, wenn man darum die Renaissance als den Stil des Protestantismus ansehen wollte. Die Renaissance kam aus Rom, und gerade die Schamlosigkeit des Ablasshandels, mit dem die Mittel zum Bau der Peterskirche in Rom, dieser höchsten Kunstleistung der Renaissance, beschafft wurden, war es, die Luther mitbestimmte, das Gotteswerk der Reformation zu beginnen*“.²³⁷

²³³ Gerhard **Langmaack** 1971, S. 16 f..

Harold **Hammer-Schenk**: Kirchenbau IV, 19. und frühes 20. Jahrhundert. In: TRE, Bd. XVIII, Berlin, New York 1989, S. 506.

²³⁴ Vgl.: Wulf **Schadendorf** (Hrsg.): Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1975, S.45f.

²³⁵ Eva-Maria **Seng** 1995, S. 174 f.

²³⁶ Karl **Lehler**: Das Gotteshaus im Lichte der Reformation, Heilbronn 1883, S. 81.

²³⁷ Ludwig van **Tiedemann**: Der Kirchenbau des Protestantismus, seine Entwicklung und seine Ziele, Potsdam 1903, S. 22.

Tiedemann verweist alternativ auf den romanischen Stil und auf die Leistung König Wilhelm IV., der die altchristliche Basilika als Grundform des protestantischen Kirchenbaus eingeführt und somit den Ausgangspunkt für die Neuentwicklung geschaffen habe, die auf dem Kirchenbau der noch unverdorbenen christlichen Gemeinde basiere.²³⁸

In einer 1890 erschienenen Publikation favorisiert Oskar **Sommer** den Barockstil, der im 18. Jahrhundert in Preußen und Sachsen zu höchsten Blüte gereift sei, weil sich der protestantische Kirchenbaugedanke weit besser einkleiden läßt in einen Stil, der auf den antiken Säulenordnungen beruht, als in einen solchen, der aus dem gotischen Gewölbesystem entwickelt ist. Auch er leistet einen hymnischen Beitrag zur Dresdner Frauenkirche, wenngleich er auch einräumt, dass das Innere nicht ganz frei sei von jesuitischen Einflüssen, was aber bedeute, dass in der damaligen Zeit nicht allein der Architekt zu bestimmen hatte, sondern neben Kenntnis und persönlichem Geschmack hat auch die ganze Richtung der Zeit und der Volkswille, ja selbst die Mode ihren Einfluss auf das architektonische Werk ausgeübt.²³⁹

Es waren vor allem die Forschungen des Kunsthistorikers und Architekten **Cornelius Gurlitt** neben den Arbeiten von **Heinrich Wölflin**, die sich erstmals wieder positiv mit diesem Stil auseinandersetzen.²⁴⁰ Die Arbeiten Gurlitts bieten zugleich neue Denkanstöße und Diskussionsgrundlagen für den evangelischen Kirchenbau, denn er gehörte zu den schärfsten Kritikern des Eisenacher Regulativs und sah insbesondere in der geforderten Wiederaufnahme mittelalterlicher Bau- und Stilformen das Haupthindernis einer positiven Entwicklung. So sind seine publizistischen Äußerungen untrennbar mit der Rehabilitierung nachmittelalterlicher Stile und der Wiederentdeckung der spezifischen Tradition des protestantischen Kirchenbaus verbunden. Als Gegner des Eisenacher Regulativs machte sich Gurlitt im ersten Jahrgang der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst über die dem Regulativ zugrunde liegende Vorstellung, eine Imitation des Mittelalters führe zu einem würdigen Kirchengebäude, lustig: *„Ja, es haben sich viele eingeredet, dass die Frömmigkeit gotisch aussehe und im Spitzbogen zu konstruieren sei.“*

In seinem 1890 veröffentlichten Werk „Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation“ trug Gurlitt ebenfalls zu dem zu der in Kreisen des Protestantenvereins und auch von Sulze vertretenen Ansicht bei, dass der protestantische Kirchenbau seinen Anfang in den südfranzösischen Saalkirchen der Albigenser nehme. Diesem Aspekt widersprachen allerdings die weiteren kunsthistorischen Forschungen wie auch die Vertreter der Eisenacher Bewegung, weshalb nunmehr häufig nicht mehr vom „protestantischen“, sondern vom „evangelischen“ Kirchenbau gesprochen wurde.²⁴¹

²³⁸ Ebd., S. 1 f. und S. 8.

²³⁹ Oskar **Sommer**: Der Dombau zu Berlin und der protestantischen Kirchenbau überhaupt, Braunschweig 1890, S. 16, 18 u. 34.

²⁴⁰ Cornelius **Gurlitt**: Geschichte des Barockstils in Italien, Berlin 1887.

Ders.: Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland. Bd. 5, Berlin 1898.

Heinrich **Wölflin**: Renaissance und Barock, Leipzig 1888.

²⁴¹ Cornelius **Gurlitt**: Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation, Halle 1890, S. 64 ff.

Emil **Sulze**: Die evangelische Gemeinde, Gotha 1891, S. 218f.

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts bezeichnet der Begriff „protestantisch“ die Zugehörigkeit zu einer der aus der Reformation hervorgegangenen evangelischen Glaubensgemeinschaft. Der Begriff „evangelisch“ entsteht erst Mitte des 17. Jahrhunderts und steht für die evangelisch-lutherischen und evangelisch-reformierten Kirchen.

Vgl. hierzu auch: Eva Maria **Seng**: Kirchenbau zwischen Politik, Kunst und Liturgie, Tübingen/Berlin 1995, S. 167.

Bereits auf dem I. Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus 1894 in Berlin vertrat Gurlitt den Gedanken eines von der Zweckerfüllung geprägten Kirchenbaus, wobei er die liturgischen Bedürfnisse und die Zweckmäßigkeit aller architektonischen Bestrebungen mit dem von ihm häufig geäußerten Schlagwort „die Liturgie als Bauherrin“ in den Mittelpunkt stellte. Dieser Kongress, der von der Vereinigung Berliner Architekten veranstaltet worden war, sollte vor allem dem Meinungs austausch dienen.

Im Vorfeld aber war es schon 1893 um die Diskussion der zentralen Frage (die Stellung von Kanzel und Altar) zur Herausgabe des umfassenden Werkes „Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart“ gekommen.²⁴² Dieses umfangreiche Werk mit 1041 Grundrissen, Schnitten und Ansichten bietet eine ungeheuere Stoffsammlung der Bestrebungen um den evangelischen Kirchenbau ausgehend vom 16. Jahrhundert bis zur jüngsten Gegenwartsarchitektur, dieser wird der größte Raum gewidmet. Auch die evangelischen Kirchen des Auslandes (Dänemark, Schweden, Norwegen, Russland, Niederlande, Frankreich, Schweiz, England und Nordamerika) und die der „Sekten“ sind in diesem Werk aufgelistet.²⁴³ Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist als Zeitraum benannt, in dem sich die kirchliche Baukunst des Protestantismus von der Knospe zur Blüte entfaltet hat, dieser Zeit wurde die Intention zuerkannt, sich zielgerichtet vom katholischen Kirchenbau differenziert zu haben. Auch hier wird der Dresdner Frauenkirche besondere Aufmerksamkeit zuteil, denn diese sei: *„gegenüber den architektonischen Strömungen, die in unserem Jahrhundert Oberhand gewonnen hatten, lange fasst unbeachtet geblieben und nicht nach Gebühr gewürdigt worden. Erst neuerdings hat man sie gleichsam wieder entdeckt und ins rechte Licht gerückt. Kunstfreunde und Geistliche sehen in ihr vielfach nicht nur die vollendetste aller evangelischen Kirchen, sondern schlechthin das Ideal des protestantischen Gotteshauses – eine Schätzung, die auch Veranlassung gegeben hat, der Darstellung des Bauwerks und seiner Geschichte hier einen breiteren Raum zu gewähren, als derjenigen jeder anderen Kirche. Vollberechtigt erscheint der Ruhm, der der Gestaltung des Außenbaus gezollt wird.“*

Dieser Außenbau, so heißt es weiter, sei frei von profanem Gepräge, atme kirchliche Majestät, ohne die Mittel zur Erzielung dieses Eindrucks den katholischen Gotteshäusern des Mittelalters und der italienischen Renaissance unmittelbar entlehnt zu haben. Der Bau, ein stilistisch selbständiges und genial konstruiertes Werk, sei eine Empfehlung und ein inspirierendes Moment für jeden zeitgenössischen Architekten. Je weniger sie als ein unter ganz besonderen Bedingungen entstandenes Werk ihrer Zeit sich dazu eignet, unmittelbar kopiert zu werden, desto mehr verdiene sie es, für jeden Architekten, der dem Bau evangelischer Kirchen obliegen will, den Gegenstand eingehendst und innigsten Studiums zu bilden. *„Er wird aus ihr eine Fülle der fruchtbarsten Anregungen gewinnen; denn er kann aus ihr lernen, in welchem Geiste er schaffen und auf welchem Wege er die Lösung der ihm gestellten Aufgabe erstreben soll. Freilich sind erst in unserer Zeit [...] die Voraussetzungen für die Möglichkeiten eines derartigen Studiums gegeben.“* Aber auch Fritsch kritisiert: *„Die Ausgestaltung der Einzelheiten, insbesondere der Ausstattungsstücke, ist, wie die Abbildungen zeigen, von der die Zeit beherrschenden, schwülstigen Richtung nicht ganz unberührt geblieben.“*²⁴⁴

²⁴² Herausgeber war in erster Linie Karl Emil Otto Fritsch unter Mithilfe von: Karl Doflein, Gustav Ebe, Theodor Goecke, Cornelius Gurlitt, Kuhn, Otto March, August Orth, Johannes Vollmer und andere Architekten des In- und Auslandes.

²⁴³ G. Langmaack, 1971, S. 17.

²⁴⁴ K.E.O.Fritsch: Der Kirchenbau des Protestantismus, Berlin 1893, S. 73 u. 85.

Diese Favorisierung der Frauenkirche ist im wesentlichen nur eine Fortsetzung von Sulzes Beitrag, der schon 1891 fordert, dass man sich beim gegenwärtigen Kirchenbau immer an George Bährs Frauenkirche in Dresden orientieren müsse, der mit der Gotik, diesem Erzeugnis französischen Katholicismus gebrochen habe, und aus dem deutschen protestantischen Geiste heraus geschaffen habe, in den Bauformen seiner Zeit, und man demzufolge angewiesen sei, auf ein Barock, das im Vergleich zu Bährs mächtig bahnbrechender Handhabung sich zu verklären hat, wovon selbstverständlich ausgeschlossen seien das Rokoko, der Stil der Üppigkeit, und der Empirestil, der Ausdruck prahlerischen Stolzes.²⁴⁵

Auf dem Kongress 1894 (die Mehrheit der Teilnehmer zählten zu den Anhängern Emil Sulzes) wandte sich Johannes Otzen in einer Rede vehement gegen die übertriebene Bewunderung der Frauenkirche, wie er sich auch generell gegen den barocken Stil im evangelischen Kirchenbau aussprach. Cornelius Gurlitt wiederum erachtete die Grundrissformen evangelischer Kirchen des Barocks und des Rokoko als besonders vorteilhaft und vertrat die Ansicht, die Erfüllung liturgischer Bedürfnisse und nicht Schönheit und Würde solle im Zentrum der Diskussionen stehen. Der Barockstil, der zur Verhandlungsbasis geworden war, erwies sich aber als ein so heftig und kontrovers diskutierter Tagesordnungspunkt, dass die Diskussion eskalierte und demzufolge dieses Thema abgebrochen wurde.²⁴⁶

1899 nahm Gurlitt in seiner Gesamtbetrachtung zur deutschen Kunst dieses Thema erneut auf. Bezugnehmend auf die von den Architekten Julius Flügge und Carl Nordmann 1890 begonnene Protestationskirche in Speyer („*sie protestiert nicht gegen Weihwedel und Messenlesen, wenigstens nicht durch die Form*“) wettert Gurlitt gegen die sich immer wiederholenden „*Beispiele der Schwäche*“:
„*Immer dieselbe Kraftlosigkeit der Absicht, die scheitert durch den Mangel an Mut, mit der einmal als kirchlichem Stil seit dem Blühen der Romantik üblichen Gotik zu brechen, an die Überlieferung anzuknüpfen, die vor hundert Jahren einen selbständigen protestantischen Kirchenbau geschaffen hatte.*“²⁴⁷

Immer wieder fordert Gurlitt den Anschluss an die spezifischen Traditionen des evangelischen Kirchenbaus, der sich - abgesehen von einigen wenigen Neubauten der Renaissance - zumeist nur bei Schlosskapellen erst im 17. Jahrhundert herauszubilden begann. Von dieser historischen Entwicklung ausgehend kreierte Gurlitt ein Bauprogramm, welches das evangelische Gottesdienstgeschehen in den Mittelpunkt stellte: „*Vollkommen kann nur ein Kirchenbau sein, der aus dem Gottesdienst entsprungen ist.*“ Aufgrund des besonderen Wertes der Predigt erhält der zentralisierte Grundriss für den protestantischen Kirchenbau eine neuerliche Bedeutung. „*Das Neue wird nur unter Kampf zum Durchbruch gelangen, aber es wird sich durchringen, denn ein lebendiger Geist will eine lebendige Form.*“²⁴⁸

1906 fasst Gurlitt diese Idee noch mal in einem Handbuch zum Sakralbauwesen zusammen: „*Protestantischer Kirchenbau ist in allererster Linie Innenarchitektur.*“²⁴⁹ Mit diesem Werk, das nicht historisch aufgebaut ist, wendet er sich in erster Linie an Architekten und Kirchengemeinden und behandelt Einzelfragen zu kirchlichen

²⁴⁵ Emil **Sulze** 1891, S. 229 u. 230.

²⁴⁶ Eva Maria **Seng** 1995, S. 193f.

²⁴⁷ Cornelius **Gurlitt**: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1899, S. 479.

²⁴⁸ Ebd., S. 480.

²⁴⁹ Cornelius **Gurlitt**.: Kirchen. (Handbuch der Architektur) Stuttgart 1906, S. 417.

Bauprojekten wie zum Beispiel Grundrisswahl, Turmstellung und die Anordnung der Prinzipalstücke. Von großer Wirksamkeit war seine führende Rolle auf den Kongressen für den protestantischen Kirchenbau in Berlin 1894, Dresden 1906, Chemnitz 1910, Dresden 1913 und Marburg 1924. Wenigstens publizistisch vermittelte Cornelius Gurlitt das einer breiten Öffentlichkeit, woran Gottfried Semper noch Mitte des 19. Jahrhunderts gescheitert war: Die Rehabilitierung nachmittelalterlicher Stile für den protestantischen Kirchenbau und die Orientierung am Gottesdienstgeschehen.²⁵⁰

Ein weiterer von einem Theologen verfassten Gegenentwurf zum „gotischen Normaltyp“ brach sich mit den Ideen des schon oben zitierten Ulmer Dekans **Karl Lechler** den Weg.²⁵¹ Für Lechler konnte ein Kirchenbau nur gelungen sein, wenn er eine einwandfreie Akustik besaß und einen ungehinderten Blick auf das liturgische Geschehen gewährleistete. So fordert er 1883, dass die Kirche „den gesamten Complex von Gemeindebedürfnissen beim Bau ihres Gotteshauses ins Auge fassen“ müsse, eine Position, die ebenfalls in der Frage um den Gruppenbau eine Rolle spielt. Allerdings beklagt Lechler, daß „Unter all den Künsten, welche in den Dienst der Reformation sich gestellt und bei dem Bau der evangelischen Kirche mit Hand angelegt haben, die Baukunst bis auf den heutigen Tag die einzige geblieben ist, welcher es nicht gelungen ist, dem Wesen des evangelischen Christenthums einen selbständigen, lebendigen Ausdruck zu verleihen.“²⁵²

Er bemängelt das „zwillingsähnliche“ Aussehen zum katholischen Gotteshaus oder aber im Gegenzug unter dem Einfluss von Pietismus und Rationalismus „ein schmuck- und ausdrucksloser Betsaal oder ein Predigthaus, beide nur vom Nutzen bestimmt, sodass sie den Scheunen und Reithäusern gleichgemacht wurden.“²⁵³ Die logische Umsetzung seiner Ideen war für ihn nur durch einen zentralisierten Raum möglich. Die stilistische Verbindung der Gotik mit dem Longitudinalbau sowie eingestellte Säulen hielt Lechler für die Verwirklichung seiner Raumkonzeption also gänzlich ungeeignet und bevorzugt demnach die in den Jahren der Reformation stilprägende Renaissance. Der Schmuck des Innenraums sollte in erster Linie aus gemalten biblischen Sprüchen bestehen.

²⁵⁰ Als 1844 bei dem Wettbewerb um die Hamburger Nikolaikirche Gottfried Sempers romanisierender Zentralbau mit dem ersten Preis ausgezeichnet, jedoch nicht ausgeführt wird, schreibt Semper zur Verteidigung seines Entwurfs: „Unsere Kirchen sollen Kirchen des 19. Jahrhunderts sein. Man soll sie in Zukunft nicht für die Werke des 13. Jahrhunderts halten müssen.“ Sein Angriff richtet sich gegen den in der Art einer hochgotischen Kathedrale konzipierten und auch verwirklichten Plan George Gilbert Scotts. Gottfried **Semper**: Über den Bau protestantischer Kirchen. In: Kleinere Schriften. Berlin und Stuttgart 1884, S. 464.

²⁵¹ Vgl. hierzu: Dieter **Krampf**: Johannes Vollmer. Ein Architekt des deutschen protestantischen Kirchenbaus im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Bonn 1990, S. 45, Anm. 327.

²⁵² Karl **Lechler** 1883, S. 1.

²⁵³ Ebd., S. 4 u. 7.

6. DAS WIESBADENER PROGRAMM

Zeitgleich mit diesen Bestrebungen war das Wiesbadener Programm entstanden, mit dessen Veröffentlichung in der Deutschen Bauzeitung und der Berliner Kirchenzeitung 1891 das liberale Lager des Protestantismus auf sich aufmerksam machte.²⁵⁴ Mit dem Bau der Wiesbadener Ringkirche realisierten der Pfarrer **Emil Veesenmeyer**²⁵⁵ und der Architekt **Johannes Otzen**²⁵⁶ von 1892 bis 1894 ihre theoretischen Erwägungen für den Bau einer explizit antikatholischen Kirche, in der im Innenraum die neulutherische Sakralisierung zugunsten einer modernen, antikatholisch-kulturprotestantischen Gemeindekirchen-Vorstellung verschwinden sollte. Entgegen den Vorgaben des Eisenacher Regulativs - jedoch ohne sich vom gotischen Stilvorbild zu lösen - orientierte sich dieses Modell grundsätzlich an den Ausführungen des Ulmer Stadtbaumeisters Joseph Furttenbach (1591-1667) und dessen vorgeschlagener Anordnung der sogenannten Prinzipalstücke: Taufstein, Altar, Predigtstuhl und Orgel.²⁵⁷ Die 1883 erhobenen Forderungen Karl Lechlers nach einer baulichen Umsetzung des Gemeinschaftscharakters durch die Einheit der Räumlichkeit, mit der auch dem Grundsatz des allgemeinen Priestertums Ausdruck verliehen werden sollte, werden insbesondere im zweiten Punkt des Programms konkretisiert. Im Gegensatz zu den sechzehn Punkten des Eisenacher Regulativs umfasst das Wiesbadener Programm lediglich vier Abschnitte:

Im ersten Satz wird - im Gegensatz zum katholischen Gotteshaus - der Charakter des Versammlungshauses für die feiernde Gemeinde betont. Der zweite Satz fordert die Raumeinheit und verwirft die hierarchische Trennung von Kirchenschiff und Chor. Im dritten und vierten Abschnitt werden Altar und Kanzel als gleichwertige liturgische Gegenstände betont: Der Altar soll in der Mitte der Gemeinde, die Kanzel hinter oder über dem Altar positioniert werden. Orgel- und Sängereмпore soll über Kanzel und Altar, also im Angesicht der Gemeinde stehen. Mehrschiffigkeit und das Anfügen eines Chores wird abgelehnt. Das Abendmahl wird so inmitten der Gemeinde gefeiert.

Beim Bau der Reformations- bzw. Ringkirche (der Name Ringkirche sollte sich später durchsetzen) forderte man in Wiesbaden neben dem Raumprogramm auch die Ostung des Gemeinderaums, die aber mit der städtebaulichen Lage kollidierte: Die Ostpartie der Kirche sollte nämlich den repräsentativen Blickfang als breite Schaufassade mit Turm am westlichen Ende der ansteigenden Rheinstraße bilden. In mehreren Skizzen näherte sich Otzen schließlich seiner Konzeption des Grundrisses und glich diesen und den Außenbau in den Proportionen schrittweise einander an.

²⁵⁴ Erstveröffentlichung des Wiesbadener Programms in der Deutschen Bauzeitung 25. 1891, S. 258 und Berliner Kirchenzeitung 24. 1891, S. 17.

²⁵⁵ Emil Veesenmeyer, geb. 1857 in Stuttgart, 1878 in der badischen Kirche ordiniert, wechselte 1886 in den nassauischen Kirchendienst und war von 1886 bis 1892 Pfarrer der Marktkirche, seit 1892 der Bergkirche in Wiesbaden, später Dekan und Landeskirchenrat, gest. 1944.

²⁵⁶ Johannes Otzen, geb. 1839 in Siesebey. Studium am Polytechnikum Hannover bei Konrad Wilhelm Hase (Hannoveraner Schule der Neugotik), 1878 Prof. an der Technischen Hochschule Charlottenburg, seit 1885 an der Preußischen Akademie der Künste Berlin, 1888 Geh. Regierungsrat, Berlin, gest. 1911. Vgl. hierzu: Jörn **Bahns**: Johannes Otzen, Beiträge zur Baukunst des 19. Jahrhunderts, München 1971, S. 12 ff.

²⁵⁷ 1648 erschien die Schrift „Kirchen Gebäw“, in der Furttenbach sein Hauptaugenmerk auf die akustischen und optischen Wirkungen sowie auf Bequemlichkeit und eine zweckorientierte kostensparende Bauweise richtet. Die Prinzipalstücke sollen nahe beieinander und zur Gemeinde ausgerichtet aufgestellt werden.

Vgl. hierzu: Gerhard. **Langmaack**, 1971, S. 181 und Thomas **Weiß**, S. 18.

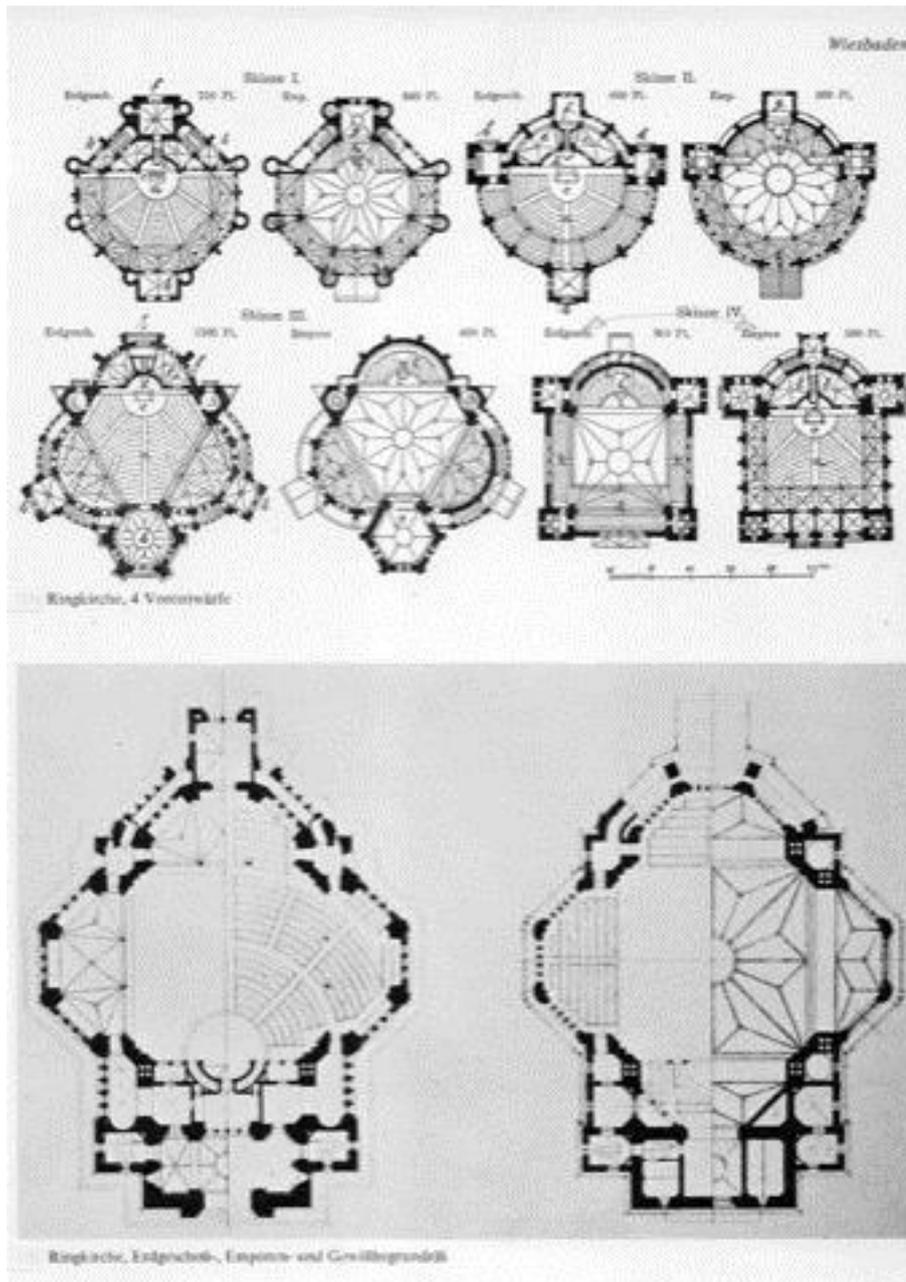


Fig. 67 Entwicklung der Grundrisse für die Ringkirche, Otzen 1892

Von vorneherein hatte Otzen eine Anlage mit Altar, Kanzel und Orgel in der geometrischen Mitte des Raumes - also einen auch in seiner Funktion reinen Zentralbau - wegen der Unmöglichkeit einer freien Sicht und guten Akustik für die im Rücken des Predigers sitzenden Gottesdienstbesucher ausgeschlossen. Als Grundrissform für das Erdgeschoss wählte er ein unregelmäßiges griechisches Kreuz mit drei polygonalen und einem geraden Abschluss der Arme. Diese Konchen sind so angefügt, dass sie ein inneres Quadrat umschließen, dessen Eckpunkte durch den Einbau der Treppentürme betont sind. Vor der westlichen Konche liegt eine Vorhalle, die das eigentliche, zweitürige Portal aufnimmt. Die in die Konchen eingebauten Emporen beeinträchtigen den einheitlichen Kirchenraum nicht. Radial angeordneten Bankreihen bilden eine halbkreisförmige Zentralisierung des Gemeinderaums, sie sind auf das Hauptstück der Ausstattung, die Kanzelwand im Osten ausgerichtet, die den geraden Abschluss des vierten Kreuzarms bildet. Dem Wiesbadener Programm entsprechend konzentriert sich die architektonische Gliederung des Innenraums mit seiner Dekoration und Prachtentfaltung auf diesen zentralen Bereich der kultischen Handlung. Altar und

Kanzel sind übereinander - erhöht durch ein zweistufiges, halbrundes Podium über dem Gemeinderaum - in eine halbrunde Nische eingefügt, die durch eine Art Ziborium ausgezeichnet ist, rechts und links dieses Mittelpunktes verdecken die Arkadenstellungen der Kanzelwand und die Treppenläufe zur Kanzel die Sicht auf die Türen zu den dahinterliegenden Räumen, Sakristei und Konfirmandensaal.²⁵⁸

Eine Antwort auf die drängenden Fragen zur Stilwahl gibt das Wiesbadener Programm nicht. Otzen wählte für das Äußere der Ringkirche einen „Übergangsstil“ zwischen Romanik und Gotik, der Assoziationen an rheinische Dreikonchenanlagen des Mittelalters weckt.²⁵⁹

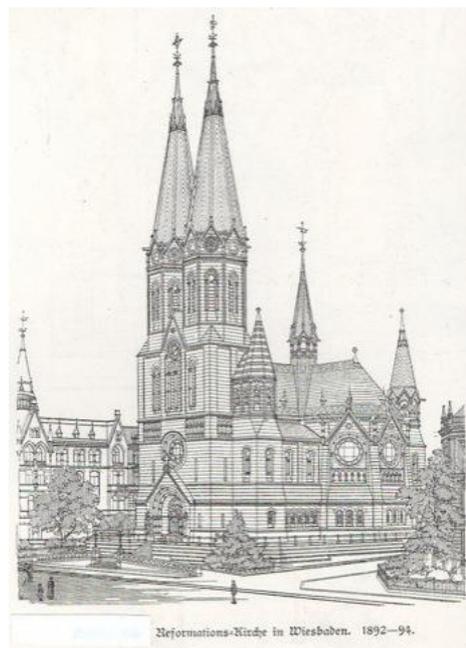


Fig. 68 Seitenansicht der Ringkirche

Stilistisch folgt Otzens Prototyp eines neuen Programms also den Empfehlungen des Eisenacher Regulativs und steht somit in Konflikt mit den Zielen, die sich das Wiesbadener Programm gesetzt hatte: Unter Ablehnung aller katholisierenden Elemente einen genuin protestantischen Kirchenbau zu entwickeln. Das Fehlen einer Stilvorgabe beim Wiesbadener Programm dürfte auf den Einfluss Johannes Otzens zurückzuführen sein: Als „Hase-Schüler“ war er schließlich ein konsequenter Vertreter der Neugotik, akzeptierte also die Maßgabe des Regulativs und verfolgte in erster Linie liturgisch funktionale Gesichtspunkte.²⁶⁰

²⁵⁸ Vgl. hierzu: Michael **Bringmann**, S. 130 ff. Ebenso: Jörn **Bahns**, S.40.

²⁵⁹ Michael **Bringmann**, S. 151-156. Bringmann verweist neben zahlreichen stilistischen Vorbildern auf O. Mothes, der eine enge Beziehung zwischen dem Zentralbau von San Lorenzo Maggiore in Mailand und rheinischen Dreikonchenanlagen sah. Mothes bezeichnete diesen Bau als „eine sehr entwicklungsfähige, dem evangelischen Cultus, besonders als der Predigt günstig entsprechende Anlage.“

Oscar **Mothes**, S. 41.

²⁶⁰ Valentin W. **Hammerschmidt**, S. 289.

6.1 Kritik und Akzeptanz des Wiesbadener Programms

Mit der Veröffentlichung des Programms setzt gleichzeitig die Diskussion um seine Brauchbarkeit ein. Hauptkritikpunkt war die Tatsache, dass Otzen mit der Gestaltung des Außenbaus den zentralisierenden Raumansatz seines Grundrisses völlig verschleierte: Die Kirche stellt sich als kurzer, zweijochiger Langbau dar, mit einer Doppelturmanlage als städtebaulicher Abschluss zur Ringstraße, deren repräsentatives Rundbogenportal wie das Hauptportal wirkt, aber nur in die Nebenräume führt. Der eigentliche Haupteingang (im Westen) aber befindet sich auf der „Rückseite“, das heißt in der gegenüberliegenden Konche mit vorgelagertem Narthex, diese erweckt von außen den Eindruck einer traditionellen Chorapsis. Aus diesem Konflikt resultierte ein Richtungsgegensatz mit einer äußeren Westung und inneren Ostung des Baus. Im lutherisch-orthodoxen Christlichen Kunstblatt erfährt Otzens Ringkirche daher beißende Kritik:

„Außen erscheint die Kirche nach Anlage und Stil als Basilikaanlage mit kurzem Langhaus, Kreuzschiff und Chor, alles treu der Überlieferung aus der dunkelsten Zeit des Katholizismus, mit Ausnahme allein der Stellung der Türme im Osten, was der Beschauer ohne Kompaß und bei trübem Himmel kaum merken wird. Die Kirche aber.... zeigt uns eine stockkatholische Domgestalt. Urprotestantisch im Innern, urkatholisch im Äußern..... Was jedes Auge in diesem Bilde für einen echten, gerechten, reichgegliederten Chor hält, das ist lediglich Umhüllung zweier ganz gewöhnlicher Sitzbankreihen. Solche Scheinarchitektur durfte wohl Baurat Mothes in Nr. 3 dieses Jahrgangs eine Lüge nennen.“²⁶¹

Auch von Oskar Mothes wird das Programm schließlich abgelehnt und er bemerkt, daß ein so negatives Programm kaum Positives zeitigen könne²⁶² Auf dem vom Berliner Architektenverein 1894 ins Leben gerufenen Kirchenbau-Kongress zu Berlin heißt es erstmals im Protokoll der Konferenz von 1898 (S. 17): *„Von der Wiesbadener Reform- oder Ringkirche müsse man sagen: schön, aber unkirchlich, ein schöner geistvoller Irrthum!“²⁶³*

Cornelius Gurlitt, obwohl Befürworter des Wiesbadener Programms, sah einen am Zweck, d.h. der besten *„Erfüllung des Gottesdienstes“* orientierten protestantischen Kirchenbau mit der *„Entlehnung alter Formen“* als gänzlich unakzeptabel an, dies sei eine unangemessene Verbeugung vor der Kirchlichkeit, die an das Überlieferte anknüpfe und somit zwangsläufig als katholisch gelten müsse. *„Kirchlich ist also das katholische, das von der Reformation unberührte.“²⁶⁴*

Nachdem sich Otzen mit seiner Rede auf dem 1. Kongress für Kirchenbau des Protestantismus in Berlin 1894 auch gegen die progressiven Ideen des Kunsthistorikers und Architekten Gurlitt geäußert hatte, musste er sich schließlich von Gurlitt eine besonders harte Kritik gefallen lassen. Diesen scharfen Text veröffentlichte Gurlitt sogar in seinem Band *„Die Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts“*:

„Mit immer größerem Geschick lernten namentlich die Gotiker hannoverischer Schule, den katholischen Grundriss für den protestantischen Gebrauch einzurichten, die Emporen nicht als lästige Einbauten, sondern als Glieder des Ganzen auszubilden, den

²⁶¹ Christliches Kunstblatt 34, 1891, Heft 2, S. 36-43, hier S. 43.

²⁶² Oskar **Mothes** S, 248.

²⁶³ Gerhard **Langmaack**, 1971, S. 184.

²⁶⁴ Cornelius **Gurlitt** 1900, S.478.

Zweck auch mit den Hauptformen des Baues zu versöhnen, trotz der Einrichtung für den Gottesdienst des 19. Jahrhunderts das zu erzielen, was man kirchlich nannte und was besser als im geschichtlichen Idealismus gehalten, als altmeisterlich bezeichnet würde. Ein Künstler dieser Art als der gefeiertste herausgegriffen, jener, der die größte Anerkennung als Kirchenbaumeister errang, Johannes Otzen. Sein Stil ist auf dem Hases begründet; auch er ist ein eifriger Freund des Backsteinbaues. Aber mehr als Hase greift er auf die Formen, die Violet le Duc²⁶⁵ durch seine Veröffentlichungen seinen Verehrern so mundgerecht vorgesetzt hat. (.....)Die Baukunst, die er ausübt, ist geschmeidig, glatt, makellos, bringt stets ein sauberes, gefälliges Ganze. Sie beherrscht die Mittel in so hohem Grade, daß sie nicht in Verlegenheit zu bringen ist. Mir ist sie, seitdem ich mir darüber klar geworden bin, daß die Kunst nicht bloß das Schöne erzeugen wolle, sondern innerliche Zwecke verfolgen müsse, immer peinlicher geworden. Ich sehe da eine unangenehme Seite der protestantischen Geistlichkeit baulich wirksam. Der Pastor, der seine Frömmigkeit äußerlich schaubar zeigen will, der sie in Haartracht und Mienen, in Kleidung und Tonfall der Stimme bekundet. Nicht die markige Kraft des Bekennens steckt in Otzens Bauten, nein, sie triefen von Pomade, von aalglatter Augendienerei. Schon oft hatte ich darauf hinzuweisen, wie gerade dem Idealismus, dem der auf Beherrschung der Kunstmittel drängt, die Schwäche der historischen Kunstschule anhaftet. Wem es ernst ist um die Dinge, und wem die Augen scharfsichtig genug werden, um durch die Form in deren Kern zu schauen, dem wird gerade die formale Vollendung als leichtfertige Flachheit erscheinen.“²⁶⁶

Die Forderungen Sulzes von Schlichtheit und Einfachheit verbanden sich schließlich mit den Bestrebungen Gurlitts, der einen zweckorientierten Kirchenbau forderte, der keine Konzessionen an stimmungsmäßige assoziative Elemente eingehen sollte. In der weiteren Entwicklung der vom Wiesbadener Programm ausgehenden Neubauten wird diese Verbindung insbesondere im Wettbewerb um eine reformierte Kirche in Osnabrück 1891 deutlich, dem Gurlitt als Preisrichter vorstand. Gurlitt zog den betsaalähnlichen, an englischen „Sektenkirchen“ orientierten Entwurf Otto Marchs dem C. Dofleins vor, der einen Kirchenbau vorgeschlagen hatte, der dem Grundriss der Wiesbadener Ringkirche sehr ähnlich war. Diese Entscheidung wurde wiederum von Karl Emil Otto Fritsch aufs schärfste kritisiert. Hier wird also deutlich, dass gerade unter den Architekten funktionale Innenräume und eine Freigabe der stilistischen Möglichkeiten nicht zwangsläufig auch mit dem Verzicht auf monumentale Bauten und Orientierung an einem historischen Stil einhergingen.²⁶⁷

Das Wiesbadener Programm fand jedoch einen erstaunlichen Anklang insbesondere bei freischaffenden Architekten. So wird es von Fritsch befürwortet, weil es sich „wider den Zwang der bisherigen Kirchenschablone“ richte.²⁶⁸

Wegen der deutlichen Affinität zur Gemeindeftheologie von Friedrich Spitta und Julius Smend wurde das Programm von der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst unterstützt. Auch eine Mitteilung aus dem Jahre 1897 wird in diesem Blatt veröffentlicht, wonach Kaiser Wilhelm II. den Wunsch hatte, bei seiner Anwesenheit in Wiesbaden die Ringkirche, die typische Ausführung des sogenannten Wiesbadener Programms, zu besuchen, um sich durch den Augenschein von der Wirkung dieser in

²⁶⁵ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), franz. Architekt, Denkmalpfleger und Architekturtheoretiker mit großem Einfluss auf die Neogotik. Seine Beiträge zur Architekturgeschichte und- Theorie beeinflussten die Architekten des 19. u. frühen 20. Jahrhunderts.

²⁶⁶ Cornelius **Gurlitt** 1900, S.480 f.

²⁶⁷ Vgl.: Eva Maria **Seng** 1995, S. 326.

²⁶⁸ K. E. O. **Fritsch**: Die dritte evangelische Kirche in Wiesbaden. In: DBZ 29, 1885, S. 565.

letzter Zeit so viel besprochenen Kirchenform, gegen die man ihn einzunehmen versucht hatte, zu überzeugen. Er hat über sein Wohlgefallen an diesem Bau keinen Zweifel gelassen.²⁶⁹

Nach 1900 mehren sich nicht nur aus dem Lager der Anhänger des Wiesbadener Programms die Stimmen, die eine räumliche Einheit von Chor und Gemeinderaum befürworten. Ein heftiger Disput entbrennt zwischen dem thüringischen Pfarrer Paul **Brathe**, und dem Straßburger Professor Julius **Smend**. Brathe besteht aus theologischen Gründen auf die Duplizität eines Raumes für die „*sichtbare Gemeinde*“ und eines weiteren für den „*unsichtbaren Gott*“, in dessen Mittelpunkt sich der Altar befinden soll²⁷⁰, Smend aber ist der Überzeugung, dass „*die in unserm Gottesdienste handelnd auftretende Gottheit (...) Gegenstand des Glaubens und der frommen Erfahrung*“ ist, und weist die von Brathe propagierte Zweiteilung als unwissenschaftlich zurück. Nicht nur Wort und Sakrament, sondern auch Gebet und Lobgesang seien entweder als „*gottgegeben*“ oder als „*Veranstaltung der christlichen Gemeinde*“ zu sehen, daher ist nach Smends Überzeugung die Zweiteilung eines gottesdienstlichen Raumes unzulässig.

In dieser Frage nimmt David **Koch**, der seit 1904 Herausgeber des Christlichen Kunstblattes ist, eine vermittelnde Position ein: „*Vom strengen Begriff der göttlichen Allgegenwart aus lässt sich der Chor als rein künstlerischer Höhepunkt nicht rechtfertigen*“, aber das „*rein ästhetische Raumgefühl der Gemeinde, die nach einem künstlerisch wohlgestalteten Haupt des Raums unbewusst verlangt*“, soll ebenfalls zu seinem Recht kommen.²⁷¹

Die theologischen Auffassungen, die sich im Streit um den Chorraum zeigen, werden nun auch an einigen Kirchenneubauten in Württemberg (der Hochburg des Eisenacher Regulativs) deutlich. Insbesondere im Werk des Stuttgarter Architekten Heinrich Dolmetsch weist Ellen Pietrus diese Wechselseitigkeit nach, einerseits - dem Regulativ gemäß - einen eigenständigen Chorraum auszubilden, der sowohl im Äußeren als auch im Inneren deutlich in Erscheinung tritt, andererseits - in Annäherung an das Wiesbadener Programm - diesen Raum nicht mehr signifikant auszuformulieren, indem die Decke ohne Absatz zwischen Chor und Schiff durchläuft und auf einen Chorbogen verzichtet wird. Dennoch will Dolmetsch nicht vollständig auf eine Trennung verzichten: Er fügt in der Wörther Kirche eine Stufe ein, die den Altarraum gegenüber dem Gemeinderaum erhöht und platziert den Altar sozusagen auf der „Schwelle“ zwischen Chor und Schiff, womit er den liturgischen Bedürfnissen nach einem einheitlichen Handlungsraum für Gemeinde und Geistlichen nachkommt.²⁷²

Dieser Disput um den Altarraum bzw. die Ausbildung eines Chors mag dazu beigetragen haben, dass in der Wettbewerbsausschreibung der Christuskirche der Begriff „Wiesbadener Programm“ nicht vorkommt. Mit dem Terminus „Predigtkirche“ hatte man dennoch alle Forderungen nach einem modernen, zweckbestimmten Kirchenraum umrissen und überließ den Architekten die freie Gestaltungsmöglichkeit. Die bereits erwähnte Problematik, die sich zwischen den lutherischen und reformierten Protestanten durch unterschiedliche Glaubensrichtungen innerhalb der evangelischen

²⁶⁹ Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 2. Jg. No 5, 1897, S. 160.

²⁷⁰ Paul **Brathe**: Die Notwendigkeit des Chorraums. In: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 8 1903, S. 380.

²⁷¹ David **Koch**: Vortrag über die künstlerische Ausgestaltung des protestantischen Kirchenraums auf dem Kirchenbautag in Dresden. In: Christliches Kunstblatt 49, Heft 7, 1907, S. 193/194.

²⁷² Evangelische Pfarrkirche in Wörth, Einweihung 1905. Vgl. hierzu: Ellen **Pietrus**, S. 180 u. 221.

Kirche ergab, wodurch auch an die Innenraumkonzeption - insbesondere Chor und Prinzipalstücke - spezifische Anforderungen gestellt wurden, war im liberalen Mannheim²⁷³ bzw. in Baden kein brisantes Thema mehr. Die Bestrebungen zur Bildung einer unierten Kirche begannen mit der Gebietserweiterung der evangelisch-lutherisch dominierten Markgrafschaft Baden durch die rechtsrheinische Kurpfalz, wodurch auch reformierte Protestanten dazugekommen waren. Die Union der lutherischen und reformierten Kirche zur Vereinigten Evangelisch-Protestantischen Kirche im Großherzogtum Baden war am 28. Oktober 1821 in Kraft getreten.²⁷⁴

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte allgemein eine Akzeptanz des Barockstils aber auch eine immer größere Bereitschaft zum Einklang zwischen den divergierenden Parteien eingesetzt. Auf dem 2. Kirchenbaukongress, der 1906 in Dresden stattfand, sah man zwar den Kanzelaltar wieder als „Kernproblem des Kirchenbaus“ an, mit dem Kompromiss, die Kanzel könne ebenso vor oder über den Altar gestellt werden, schlug man auch die Wiesbadener Lösung nicht aus.

Die III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung von 1906 in Dresden sowie der 1907 gegründete Deutsche Werkbund mit seinem Zusammenwirken von Kunst, Industrie, Handwerk und Handel sind nicht ohne Bedeutung für den Kirchenbau dieser Zeit geworden, denn von den Impulsen, die auf einer inneren Wandlung von „blutleerer Architektur“ zu „echter Gesinnung“ auf einem technischen und sozialen Strukturwandel der Zeit beruhen, profitierte auch die Architektur des Kirchenbaus.²⁷⁵

In den Bauzeitungen finden nun keine heftigen Auseinandersetzungen mehr über neue Kirchenbauten statt. Der Artikel der Deutschen Bauzeitung über *die „Neue Christus-Kirche in Mannheim“* vom 6. März 1912 war ein anerkennender bzw. neutraler Bericht; der beschreibende Text war überwiegend aus der Festschrift übernommen worden. Dass die Mannheimer Kirche explizit nach dem Wiesbadener Programm gebaut, und nunmehr die dritte Kirche mit diesem Raumkonzept in Mannheim, die fünfte in Baden war²⁷⁶, wurde offenbar deshalb nicht für erwähnenswert erachtet, weil sich dieses Bauprogramm inzwischen etabliert hatte. Zu diesem Zeitpunkt waren im Wilhelminischen Reich alle notwendigen Kirchenbauten errichtet, die großen Diskussionen um den protestantischen Kirchenbau waren drei Jahre vor dem Ausbruch des 1. Weltkrieges anderen Sorgen gewichen.

²⁷³ Mannheim galt im ganzen 19. Jahrhundert als Hochburg des Liberalismus, der sich, besonders im letzten Drittel des Jahrhunderts, auch auf das Kirchenleben übertrug.

Vgl. hierzu: Siegfried **Heinzelmann**: Evangelische Kirche in Mannheim, Mannheim 1965, S. 63.

²⁷⁴ Vgl. hierzu: Udo **Wennemuth**, S. 54. Mit der Vorgeschichte dieser Union, die vom nordbadischen, vormals pfälzischen Gebiet ausging, und die sich nicht ohne Spannungen vollzog, setzt sich Wennemuth ausführlich auseinander.

²⁷⁵ Vgl. hierzu: Hugo **Schnell**, S. 9.

²⁷⁶ Architekten Curjel & Moser: Johanniskirche Mannheim 1900, Christuskirche Karlsruhe 1907, Lutherkirche Karlsruhe 1907; Architekt Emil Döring: Lutherkirche Mannheim 1906; Architekt Hermann Behagel: Johannes Calvin-Kirche Friedrichsfeld 1902.

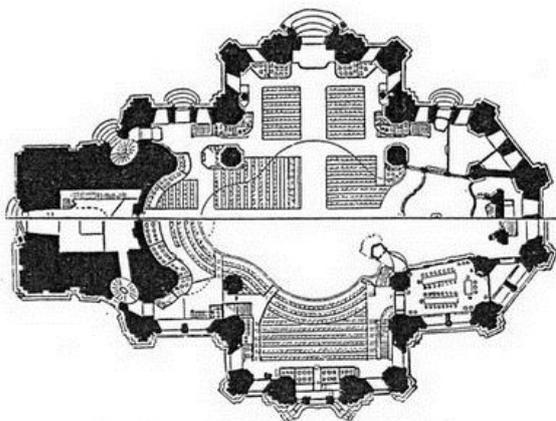
IV. DIE CHRISTUSKIRCHE MANNHEIM IN IHREM HISTORISCHEN KONTEXT

Stilgeschichtliche Einordnung und Typologie

1. DER GRUNDRISS

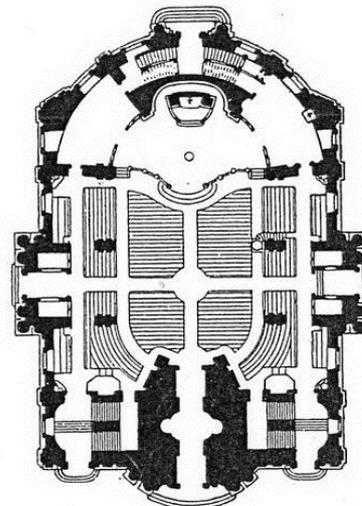
Die bisweilen sogar frenetische Begeisterung für George Bährs Frauenkirche, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht allein von den Protagonisten der Dresdner Kirchenbaubewegung verbreitet wurde, zeigte sich mittelfristig auch bei den Grundrissformen der evangelischen Kirchen, die nicht über dem lateinischen Kreuz - was als katholisierend empfunden wurde - sondern über dem griechischen Kreuz aufgebaut waren.

Die Form des griechischen Kreuzes aber wurde - wie das auch schon der Mathematiker und Architekt Leonard Sturm zu Beginn des 18. Jahrhunderts ausführte - nur dann als eine günstige angesehen, wenn die einspringenden Ecken abgeschrägt werden können, sodass der Altar von allen Plätzen zu sehen ist, ohne dass der Durchblick von Pfeilern gestört wird. Diese Anforderungen, bei der Frauenkirche perfekt gelöst, lagen auch dem zweiten Bau der Michaeliskirche in Hamburg und der Kreuzkirche in Dresden²⁷⁷ zugrunde.



Michaeliskirche in Hamburg. Grundriss.

Fig. 69



Kreuzkirche in Dresden. Grundriss.

Fig. 70

²⁷⁷ Michaeliskirche Hamburg, 2. Bau 1786 abgeschlossen, die Architekten Johann Leonhard Prey (gest. 1757) und Ernst Georg Sonnin (1713-1794), bauten die alte dreischiffige Basilika zu einer Zentralanlage um. Kreuzkirche Dresden, 1792 vollendet, Architekt Ratsbaumeister (Nachfolger Bährs) Johann George Schmi(e)d (1707-1774).

Vgl. hierzu: Oskar Sommer, S. 488 f.

Auch für den Grundriss der Christuskirche Mannheim setzte man sich mit diesen Entwicklungen auseinander, insbesondere die in die Ecken eingefügten Treppenhäuser und die radial angeordneten Bankreihen zeigen große Verwandtschaft mit der Frauenkirche, deren Grundriss während der Planung auch mehrere Stadien durchlief.

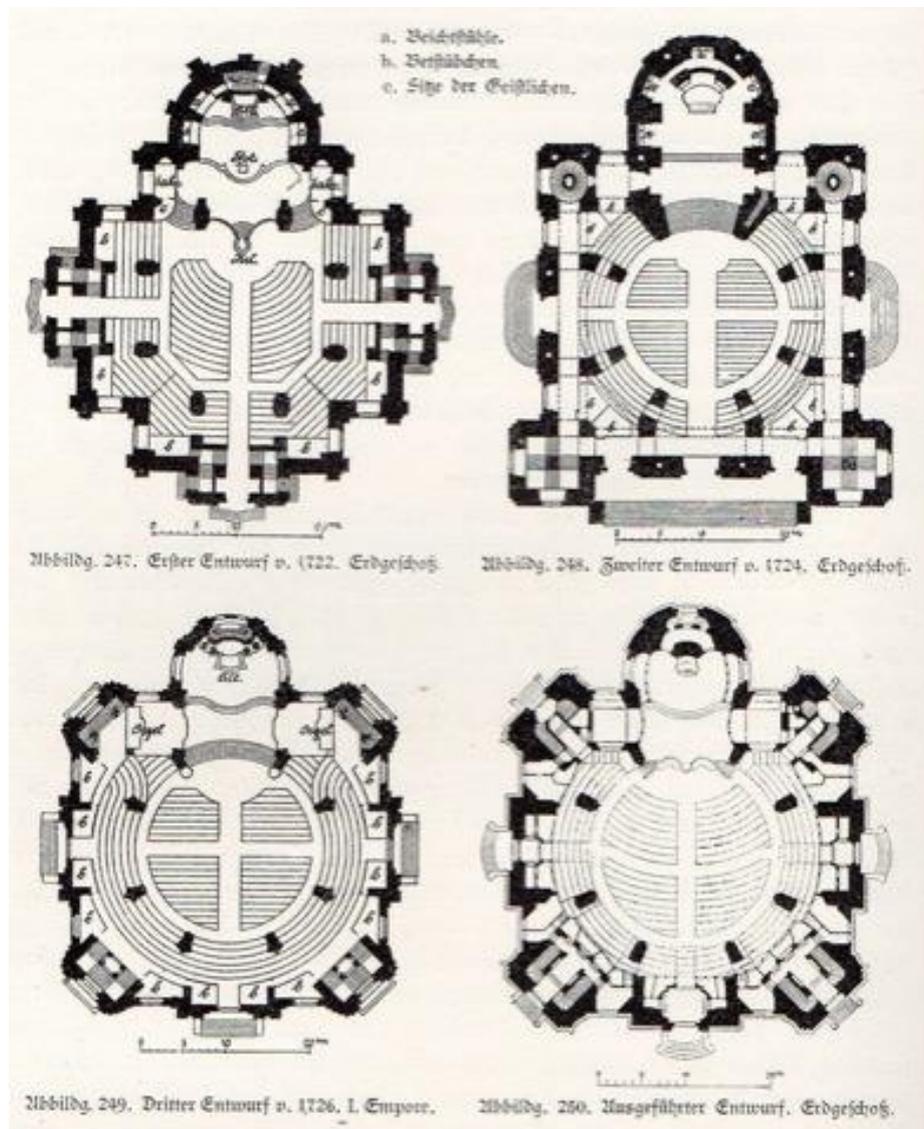


Fig. 71 Grundrissentwicklung der Frauenkirche

Vor allem aber weist der aus dem Architekturbüro Theophil Frey eingereichte Entwurf auch eine auffällige Ähnlichkeit mit einigen Vorschlägen auf, die im Jahre 1899 für die Preisbewerbung um die Garnisonkirche Ludwigsburg eingereicht worden waren.

Die Vorgaben für den Ludwigsburger Wettbewerb - annonciert im Centralblatt der Bauverwaltung²⁷⁸ - waren enger und präziser formuliert als die für die Mannheimer Christuskirche. So sollte der Bau „in einer den Ludwigsburger Verhältnissen entsprechenden Bauart, und zwar in einfacher, aber würdiger und durchweg monumentaler Ausbildung soviel als möglich unter Verwendung von Sandstein“ hergestellt werden. Vorgeschrieben wurde schließlich in dem an die Architekten verschickten Bauprogramm die Form eines Zentralbaus mit einer geräumigen Vorhalle

²⁷⁸ Centralblatt der Bauverwaltung XVIII. Jahrgang, Berlin 1898, S. 612.

auf dem annähernd quadratischen Grundriss des Baugrundes. Die Disposition des Innenraums sollte nach den Vorgaben des Wiesbadener Programms eine funktionale Anordnung von Kanzel und Gestühl aufweisen.²⁷⁹ Im Juli 1899 wurden die Architekten Bauder, Dolmetsch, Theophil Frey, Gustav Halmhuber und Friedrich von Thiersch zu einem engeren Wettbewerb eingeladen.²⁸⁰

Den ersten Preis und damit den Auftrag für den Bau der Kirche erhielt Friedrich von Thiersch²⁸¹ für seinen Entwurf unter dem Motto „*Ein Eichenzweig in rothem Kreis*“. Thiersch, der mit dem Bau des neubarocken Justizpalastes in München (1890-97) die Fachwelt begeistert und damit wahrscheinlich auch seine Eignung für diesen Kirchenbauauftrag unter Beweis gestellt hatte, denn er wurde als einziger Nicht-Württemberger zu diesem Wettbewerb eingeladen²⁸², wurde nun gebeten, die Überarbeitung des Projekts schnell abzuwickeln und seine Pläne bis Mitte Oktober einzureichen. Diese wurden dem Konsistorium im November vorgelegt.²⁸³

Im Centralblatt wird dieser Wettbewerb besprochen. Eindeutig favorisiert man hier aber nicht den Gewinner des Wettbewerbs, sondern den repräsentativen barocken Entwurf des Intendantur- und Baurats J. Holch, dessen Vorschläge ((Holch hatte gleich drei verschiedene angeboten) außerhalb der regulären Konkurrenz mit einem zweiten Preis ausgezeichnet worden waren.²⁸⁴

An zweiter Stelle wird der unter dem Kennwort „Predigtkirche“ eingereichte und mit einem 2. Preis ausgezeichnete spätromanische Entwurf von Theophil Frey gelobt, dessen Projekt, so heißt es „*abgesehen vom Baustil, sich vielleicht am besten von allen zur Ausführung eignen würde*“.

²⁷⁹ Hauptstaatsarchiv Stuttgart M 17/1, Bü 1208, „Programm zur Erbauung einer evangelischen Garnisonskirche in Ludwigsburg“. Vorgeschrieben wurde auch eine Loge für die Majestäten, während von einer Loge für die Generalität zu diesem Zeitpunkt noch nicht gefordert war.

²⁸⁰ Friedrich von **Thiersch**: Die neue evangelische Garnisonskirche in Ludwigsburg, München 1903, S.9

²⁸¹ Friedrich von Thiersch (1852-1921) war einer der maßgebenden Repräsentanten des Münchner Kunstlebens der Prinzregentenzeit und einer der bedeutendsten Architekten Deutschlands seiner Epoche. Er wirkte von 1879 bis 1921 in München als Professor der Technischen Hochschule und der Akademie der bildenden Künste. Außerdem hatte Friedrich von Thiersch von 1868 bis 1873 sein Architekturstudium am Polytechnikum in Stuttgart absolviert, war also ebenfalls ein Schüler der Architekten Christian von Leins und Adolf Gnauth, und die Verbindung zu Stuttgart war für ihn immer präsent geblieben. Auch in Mannheim ist Thiersch bekannt: 1887-1891 wird die Friedrichsbrücke über den Neckar geplant und gebaut. Für die Konstruktion und architektonisch-ästhetische Gestaltung des Oberbaus werden die Pläne von Thiersch und Heinrich Gerber mit einem zweiten 1. Preis angenommen (nur sehr verändert verwirklicht); zu dem 1898 ausgelobten beschränkten Wettbewerb für die Festhalle Rosengarten am Friedrichsplatz wird - neben Paul Wallot und Bruno Schmitz - auch Friedrich von Thiersch eingeladen.

Vgl. hierzu: Horst Karl **Marschall**: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus, München 1982, S.11 u. S.365 und Andreas **Schenk**: Architekturführer Mannheim, Mannheim 1999, S. 103.

²⁸² Eva-Maria **Landwehr**: Neubarock, 2004, S. 129.

²⁸³ Hauptstaatsarchiv Stuttgart M 17/1, Bü 1214.

²⁸⁴ Otto **Sarrazin** und Oskar **Hofsfeld**: Die Preiswerbung um den Bau von zwei neuen Garnisonkirchen in Württemberg. In: Centralblatt der Bauverwaltung, XIX. Jahrgang, Berlin 1899. Der hier veröffentlichte Entwurf zeigt über dem Grundriss eines griechischen Kreuzes einen überkuppelten Zentralbau mit vier kleinen Ecktürmen, der an den Berliner Dom erinnert.

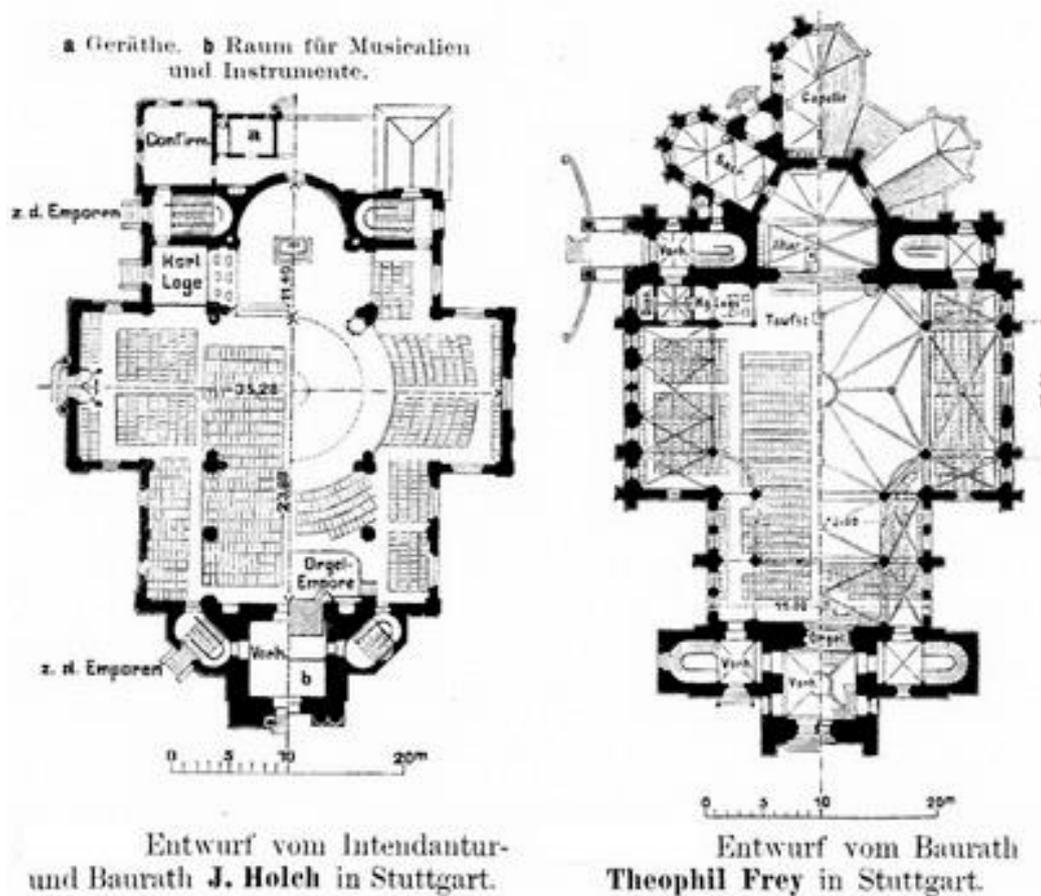


Fig. 72

Freys Grundrissidee ist der des Baurates Holch grundsätzlich ähnlich und zeigt ein breites Langhaus, an das sich ein Querhaus von gleicher Breite anschließt, wodurch ein weiter Raum entsteht, in dem die Stützen und Säulen den freien Ausblick nicht behindern. Um den kurzen, im halben Sechseck schließenden Chor gruppieren sich die Nebenräume (Sakristei, Konfirmandensaal usw.). Die Hofloge ist noch im Querhaus und vor dem Chor untergebracht. Die Kanzel bringt Frey rechts vom Chor und seitlich am Triumphbogen unter, die Orgel auf der Empore über dem Haupteingang. Die - im Gegensatz zu Holchs Vorschlag - starke Verengung des Chorbogens wird allerdings von Sarrazin u. Hofsfeld kritisiert.

Der mit einem dritten Platz ausgezeichnete Entwurf von Gustav Halmhuber wird in dieser Ausgabe nicht abgebildet, aber wie folgt beschrieben: „Die Hand des Meisters auf den ersten Blick erkennen lassend, hat sie offenbar unter der Sorge, mit dem zur Verfügung stehenden Geldbetrage auszureichen, gelitten.“

Die Architekten Bauder und Dolmetsch erhalten keine Auszeichnung. Friedrich von Thiersch wird zwar als Gewinner gewürdigt, jedoch die für die Kanzel gewählte Stelle in der Mittelachse hinter und über dem Altar (nach dem Wiesbadener Programm) als die für den Predigtgottesdienst nicht richtige bezeichnet. „Die Unzulässigkeit dieser Anordnung haben das geistliche Mitglied des Preisgerichts und der Beirath in einem Sondergutachten unter Hinweis auf die bekannten Eisenacher „Rathschläge“ für den Bau evangelischer Kirchen“ hervorgehoben.“²⁸⁵

²⁸⁵ Sarrazin/Hofsfeld, S.539.

Dieser Wettbewerb zeigt, dass man sich in Württemberg schwer tut mit den Vorgaben des Wiesbadener Programms, man sich aber doch - zu Beginn des 20. Jahrhunderts - aus dem engen schematischen Joch, welches das Eisenacher Regulativ auferlegt hatte, zu befreien sucht. Man schaut also nach Dresden und orientiert sich eher an den Beiträgen Emil Sulzes - womit wiederum eine Orientierung am Grundriss der Frauenkirche verbunden ist - und weniger nach Berlin und den Vorschlägen von Veesemeyer und Otzen. Sowohl Holch als auch Frey rücken zwar den Altar in Richtung des Gemeinderaumes, die Kanzel aber wird bei beiden Entwürfen auf der „Schwelle“ zwischen Chor und Schiff platziert. Beide Formen aber zeigen das Bestreben, durch breite Querschiffanlagen einen dem Zentralbau nahe kommenden Kirchenraum zu erhalten. Diesem Zentralbaugedanken aber nähert sich Thierschs Entwurf am besten durch seinen elliptischen Aufbau und das symmetrische Einfügen der Anbauten in den Diagonalen.

Dieser Entwurf kann als freie Paraphrasierung der Grundform der Bährschen Frauenkirche angesehen werden. Ebenso aber könnte sich Thiersch an einem Grundrissvorbild des 16. Jahrhunderts orientiert haben, denn gleich mehrere Autoren (Antoine Vivenel, Antoine Callet, Joseph Lesoufaché, Hippolyte Destailleur, Edmond Foulc) widmen sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts dem bis dahin ein wenig in Vergessenheit geratenen umfassenden zeichnerischen Werk von Jacques Androuet du Cerceau (1510/20-1585/86). Destailleur bringt 1863 einen Katalog des graphischen Werkes und 1868 und 1870 ein Faksimile der 2-bändigen Anthologie der französischen Renaissance Architektur heraus. Heinrich von Geymüller publiziert 1887 die erste wissenschaftliche Monografie über du Cerceau, den seine Zeitgenossen als „*un des plus grands architectes qui soient jamais trouvés en France*“ bewundert haben sollen.²⁸⁶

In Jacques Androuet du Cerceaus Stichwerk „*Les plus excellents bastiments de France*“ zeigt der Grundriss eines Zentralbaus für eine Kapelle des Schlosses Anet konvexe Abschlüsse der Kreuzarme und in die Ecken gestellte Treppenhäuser, wie sie auch für Thierschs, bzw. Schrades Grundriss charakteristisch sind.

Dem längsachsensymmetrischen Grundriss der Garnisonkirche (das Gebäude ist gegen Westen ausgerichtet) liegt die Form eines griechischen Kreuzes zugrunde. Der Innenraum ist allerdings etwas länglicher als bei der Christuskirche und bildet einen elliptischen Mittelteil. Im Westen mündet der Längsarm in einen halbrund abgeschlossenen, durch Treppenstufen erhöhten Chor, dem im Osten eine große Orgelempore gegenübergestellt ist.²⁸⁷

Dort wo bei Thiersch diese Chorstufen beginnen, trennt die Chorwand der Christuskirche den Gemeinderaum von den Nebenräumen ab. Hier bietet sich wiederum ein Vergleich mit du Cerceaus Grundriss und den vier gleich großen Annexen an. Die in die Diagonalen gestellten Türmchen nehmen in Ludwigsburg aber nur rechts und links der Eingangshalle die Treppenhäuser zu den Emporen auf. Rechts und links des Chors sind hier Konfirmandensaal und Sakristei im Erdgeschoss untergebracht, im Emporengeschoss die prächtig ausgestatteten Logen der Majestäten

²⁸⁶ Jean **Giullaume** (direction): Jacques Androuet du Cerceau, Paris 2010, S. 9.

²⁸⁷ Dieser Chorraum, der bei Schrade durch die eingestellte Chorwand abgeschnitten wird, war bei Thierschs erstem Entwurf noch anders gestaltet: Hinter dem Kanzelaltar gruppierten sich die Bankreihen (für die Generalität?), eine Ausführung, die zu heftigem Protest innerhalb der Gemeinde führte und deshalb überarbeitet wurde. Vgl. hierzu: Garnisonkirche – Friedenskirche, Ludwigsburg 1993, S. 10-13

und der Generalität²⁸⁸, und während diese Räumlichkeiten im Erdgeschoss in Ludwigsburg in den Kirchenraum sozusagen als Ambulatorien integriert sind, werden in Mannheim die Treppenhäuser von den Kuppelfundamenten aus dem Hauptraum ausgeklammert.

Es ist nicht nur der Grundriss der Garnisonkirche, den Schrade und Frey für ihren Wettbewerbsentwurf nahezu deckungsgleich übernehmen, auch in anderen entscheidenden Punkten soll der Ludwigsburger Kirchenbau für die Planung der Christuskirche zum entscheidenden Impulsgeber werden.

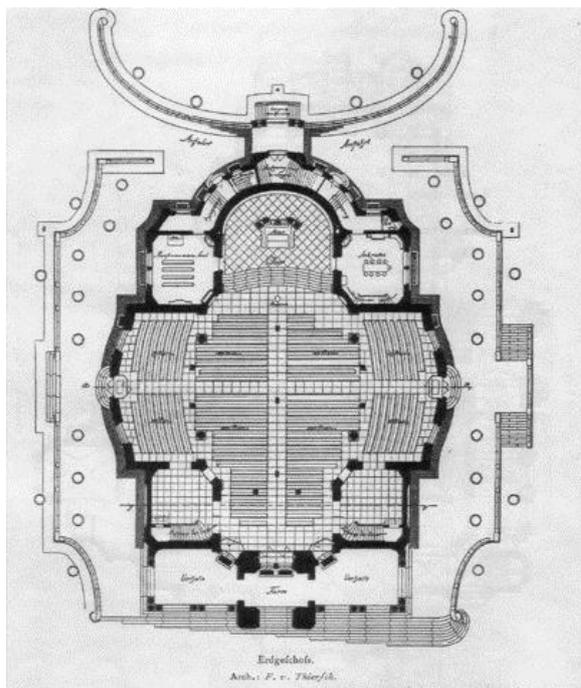


Fig. 73 Grundriss Garnisonkirche

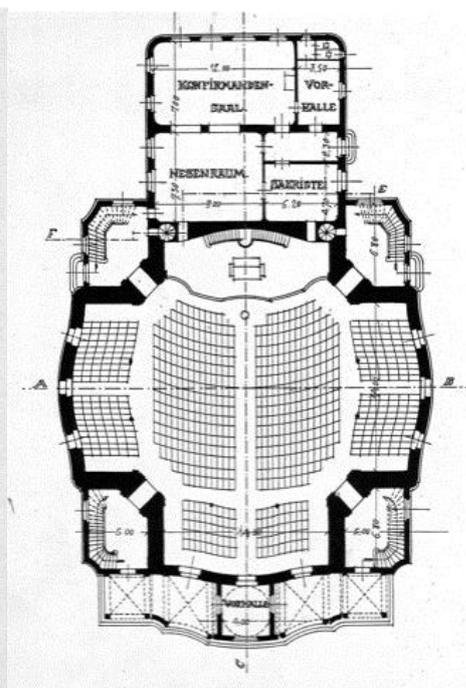


Fig. 74 Grundriss Christuskirche

²⁸⁸ Gurlitts Definition einer Garnisonkirche: „Eine Garnisonkirche unterscheidet sich kirchlich nicht von einer Pfarrkirche, soweit die Garnison eine geschlossene Pfarrgemeinde bildet. Sie wird also nicht im Chor, sondern lediglich in der Anlage des Laienhauses besondere Formen aufweisen, indem die Gliederung des Soldatenstandes (Kriegsherr, Generalität, Staboffiziere, Offiziere, Unteroffiziere, Mannschaften, Frauen der verschiedenen Rangstufen, Militärbeamte u.s.w. hier zum Ausdruck kommt.“ Cornelius **Gurlitt**: Handbuch der Architektur, 4. Teil, 8. Halbband, Heft 1: Kirchen. Leipzig 1906, S. 21

2. DER AUSSENBAU

Auch die Mannheimer Eingangsfassade weist in ihrer Konstruktion Ähnlichkeiten mit der Hauptfassade der Garnisonkirche Ludwigsburg auf. Dort wo bei dieser das Basisgeschoss des Turmes die sechsjochige Vorhalle durchschneidet, ist in Mannheim das nach vorne gezogene Vestibül mit dem Hauptportal eingefügt.

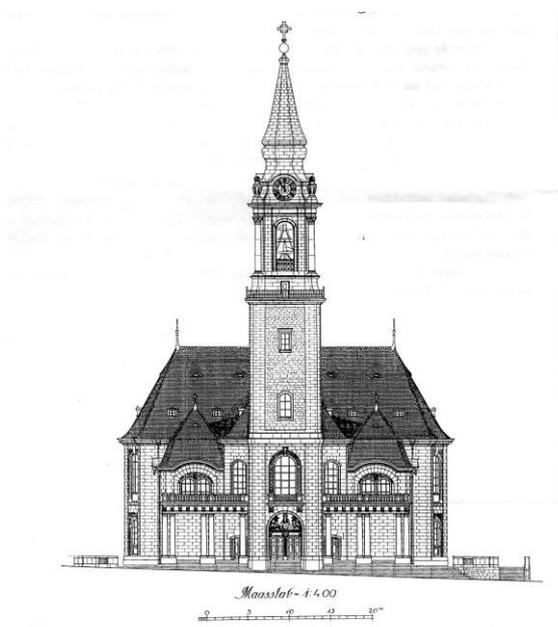


Fig. 75 Hauptansicht Garnisonkirche

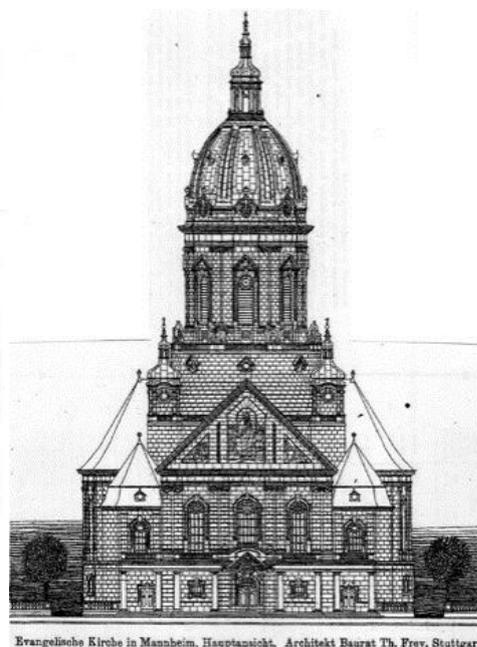


Fig. 76 Hauptansicht Christuskirche

Dass die Säulenhalle jedoch leichter und offener wirkt, liegt an den weiter angelegten Interkolumnen. An den Gebäudeecken kommt man mit einer einzigen Säule aus - in Ludwigsburg ist es eine Dreiergruppe. Hier ist die umlaufende Balustrade, die auf das Abschlussgesims gesetzt ist, durch rustizierte, rechteckige Zwischenelemente unterbrochen; diese betonen die paarweise Anordnung der Säulen - in Mannheim stellen diese Elemente die Verbindung zu den gemauerten Stützen zwischen den Säulen der Vorhalle sowie den Pilastern des Emporengeschosses her. Auch dieses wölbt sich in Ludwigsburg in leicht konvexem Schwung nach vorne und unterstützt so das Moment des „Nach-vorne-Trängens des Turms“²⁸⁹, während sich in Mannheim das Emporengeschoss in seiner ganzen lichten Weite offenbart.

Dieser Altan, der sich rechts und links des Eingangsturmes erstreckt, dürfte in Ludwigsburg einem der Bestimmung einer Garnisonkirche gemäßen Zweck gedient haben. Eine kleine Loggia in Form eines Rundbogenfensters mit einer vorgeblendeten, von Konsolen gestützten Balustrade stellt zudem eine Verbindung mit dem 1. Turmobergeschoss her. Hier wäre es der Generalität, bzw. den Majestäten möglich gewesen, z. B. an einem Festtag eine Parade abzunehmen. (Abb.36)

In Mannheim vermittelt die Hauptfassade gerade auch wegen der Gestaltung dieses Altans - er wäre sogar über die rechts und links als Türen ausgebildeten Fenster zugänglich - eindeutig die Assoziation zu einer Palastanlage.

²⁸⁹ Eva-Maria Landwehr, S. 132 Thiersch wurde wegen dieser Fassadengestaltung von Seiten des Kirchengemeinderates „mangelnde Kirchlichkeit“ vorgeworfen.

Verbindungen sowohl zu der Gartenseite des Mannheimer Schlosses klingen an - hier liegt der Altan über einer fünfjochigen Arkade - als auch zum Mittelbau der

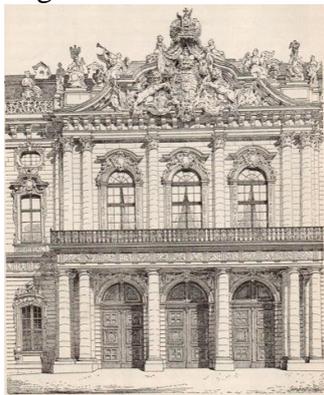


Fig. 77 Würzburger Residenz

Würzburger Residenz die Fassade als „*das vielleicht vollendetste Werk des Barockstils überhaupt*“, aber auch das Mannheimer Schloss und die Jesuitenkirche zu den Topoi der Werke des Barocks zählt. Schließlich ist auch die Ludwigsburger Garnisonkirche in Gurlitts Handbuch der Architektur aufgenommen.²⁹¹

Würzburger Residenz, wo Balthasar Neumann²⁹⁰ sowohl zum Ehrenhof als auch zur Gartenseite über das Hauptgesims des Mittelbaus einen Prunkgiebel setzte, dessen geschweifte Form für die Christuskirche freilich nicht übernommen wurde, wohl aber seine Größe. Ebenso findet sich ein Giebel über dem Eingang der Mannheimer Schlosskirche mit einem Relief des Hofbildhauers Paul Egell (1691-1752).

Mit diesen barocken Zitaten schließt sich Schrade der Meinung Gurlitts an, der in seinem 1889 erschienen epochalen Werk über die Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland in seinem Artikel über die

Während bei Thierschs Kirchenbau der dreigeschossige Turm die Hauptfassade dominiert, ist es beim Mannheimer Bau der Giebel mit seinem Hochrelief. Schließlich lässt sich Schrade auch von den Dachformen der Ludwigsburger Kirche inspirieren.



Fig. 78 Garnisonkirche

Insbesondere sind es die mehrfach abgewalmten Dächer der Treppenhäuser, die auch bei den als Türmchen gestalteten Widerlagspfeiler auffallen – eine Kontur, die Thiersch fast unverändert von den Ecktürmchen des Schlosses Favorite in Ludwigsburg übernommen hatte.²⁹²

Bei beiden Kirchen wird auch im Außenbau trotz den eingefügten Treppentürmen die Form des griechischen Kreuzes gewahrt. In Ludwigsburg aber existieren keine vermittelnden Architekturelemente zwischen dem Portikus und dem dahinterliegenden Bau. Schließlich wird durch die Vorhalle die Vertikalität des Turmes nicht aufgefangen, sondern betont, dieser verdeckt zudem das dahinter liegende Emporengeschoss.²⁹³ In Mannheim dagegen gruppiert sich der Bau um den aus seiner Mitte wachsenden Kuppelbau.

Der horizontalen Ausrichtung des Unter- und Emporengeschosses wirken Giebel und Kuppelturm entgegen. Mit dieser Gliederung

²⁹⁰ Würzburger Residenz errichtet 1719-1744, Bauplan von Balthasar Neumann und ihn unterstützende Architekten: Johann Maximilian von Welsch, Philipp Christoph von und zu Erthal, Robert de Cotte, Gabriel Germain Boffrand, Anselm Franz Feiherr von Ritter zu Groenesteyn u. Johann Lucas von Hildebrandt.

Vgl. hierzu: Cornelius **Gurlitt**: Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland, S.342 ff.

²⁹¹ In Gurlitts achter Abteilung seines großen Handbuchs der Architektur, in dem „*dem Architekten die Erfahrungen und Kenntnisse*“ dargeboten werden, „*die beim Bau einer Kirche in Betracht kommen*“²⁹¹, wird Thierschs Kirchenbau gewürdigt. Auf den Seiten 26 – 29 sind Grundrisse, rückwärtige Ansicht und ein Längsschnitt der im Mai 1903 eingeweihten Kirche als „*Beispiel einer protestantischen Garnisonkirche großer Anlage*“ abgebildet.

²⁹² Eva-Maria **Landwehr**, S. 159.

²⁹³ Ebd. S. 132.

erreicht Schrade eine klare Hervorhebung und Rhythmisierung jedes einzelnen Bauteils.

Es scheint auch fast so, als habe Schrade die Vorgaben für Ludwigsburg auf die Mannheimer Kirche übertragen, denn für den Mannheimer Wettbewerb wird keine Anpassung an die örtlichen Verhältnisse gefordert (wie ja auch das Wiesbadener Programm nicht explizit erwähnt wird). Die der Ostfront vorgelegten Säulenhallen der Garnisonkirche sind, wie es im Centralblatt der Bauverwaltung heißt „*ein in Ludwigsburg anheimelndes, an die Laubengänge des Marktplatzes erinnerndes Motiv.*“²⁹⁴



Fig. 79 Kaufhaus am Paradeplatz

Auch in Mannheim gehören solche „Schwibbogenhäuser“ zur örtlichen Bautradition: Das Schloss weist solche Bogenstellungen im Erdgeschoss auf, beim Mannheimer Kaufhaus am Paradeplatz (1746 vollendet) lief der Bogengang ohne Unterbrechung um das ganze Gebäude.(Fig. 79)

Das Motiv nahm auch Bruno Schmitz bei der Anlage des Friedrichsplatzes nach 1900 wieder auf.²⁹⁵ Dem Bau des Rosengartens ist ebenfalls eine Säulenhalle vorgelagert, hier ist die Tradition als Kolonnade mit Säulen und dazwischengestellten Pfeilern umgesetzt (Abb.37), auch hier finden sich Parallelen zur Christuskirche.

Die Inspiration für die Konstruktion einer solchen Kolonnade dürfte aber von einem bedeutenden Vorbild der Renaissancearchitektur herrühren: Michelangelos Konservatorenpalast auf der Piazza del Campidoglio in Rom.²⁹⁶ Hier tragen ionische Säulen keinen Bogen, sondern ein Gesims, zwischen die Säulen sind korinthische Pilaster eingestellt, durch die beide Geschosse zusammengefasst werden.

Ein weiteres örtliches Motiv ist das der „Mannheimer Symmetrie“. Diesen charakteristischen Aufbau zeigten bereits die reformierte Doppelkirche in R2 (1685) und das alte Rathaus mit Pfarrkirche am Marktplatz (Anfang 18. Jahrhundert). Das alte Kaufhaus (Fig.79) wirkte deshalb so harmonisch, weil sich die Seitenflügel mit ihren Mansardedächern an den Turm anlehnten und so seine Masse um so stärker hervortreten ließen, die einzelnen Bauteile nicht ein konkurrierendes Nebeneinander (wie beim alten Rathaus), sondern eine Einheit bildeten.²⁹⁷

Auch diese Symmetrie ist bei der gesamten Anlage der Christuskirche mit ihren Pfarrhäusern und dem umgebenden Gelände der Mannheimer Tradition angepasst.

²⁹⁴ Horst Karl **Marschall** S. 242.

²⁹⁵ Volker **Keller**/Hansjörg **Probst**: Das alte Kaufhaus in Mannheim, Mannheim 1986, S.10.

²⁹⁶ Nach seinem Tod (1564) hinterließ Michelangelo die Pläne für den Konservatorenpalast, die Platzanlage wurde von Giacomo della Porta vollendet.

Vgl. hierzu: Alessandro **Nova**: Michelangelo. Der Architekt, Mailand 1984, S. 115.

²⁹⁷ Volker **Keller**/Hansjörg **Probst**, S. 10.



Ebenso stellt die Rhythmisierung der Fassade durch Doppelpilaster eine Verbindung zum Corps de logis des Mannheimer Schlosses her wie zur Fassade der nach den Plänen des Architekten Alessandro Gallo da Bibiena 1760 vollendeten Jesuitenkirche, die ebenfalls durch Pilaster gegliedert wird, die in das Gebälk überleiten.²⁹⁸ (Fig. 80)

Fig. 80 Jesuitenkirche Mannheim

Neben den Einflüssen, die der Bau des Münchner Professors auf die Planungen Schrades nahm, sind auch einige Entwürfe zu betrachten, die Gustav Halmhuber in seiner 1897 veröffentlichten Sammlung von achtzig Blättern dem Thema „Centralkirche“ widmete. In diesem Werk, in welchem *„Laien und Kuenstlern eine Fuelle von Anregungen in einfacher und reicher Gestaltung dargeboten werden soll, ist der Herausgeber von dem Gedanken ausgegangen, das Wesen der Composition unter verschiedenartigen Gesichtspunkten zu beleuchten und durch sorgfaeltig vorbedachte Behandlung fuer die Architektur den Weg zu weisen, auf dem in allen Stilarten Mustergiltiges geleistet werden kann.“*²⁹⁹

Mit seinen Entwurfszeichnungen ruft Halmhuber den Betrachter dazu auf, nicht kopierend zu arbeiten, sondern sie als Anregungen für eigene Komposition zu verwenden. Daher enthalten diese auch keine „kleinteiligen Zergliederungen“ wie z. B. Aufrisse, die, so Halmhuber, die Freiheit der Phantasie hemmen könnten, sondern er schlägt eine „kräftige Tonart“ an, womit gezeigt werden soll, „dass Schoenheit, Ruhe und Klarheit in der Form der Gesamtbaumasse oder des Innenraumes liegt, denen das Detail gleichsam auf den Leib gezeichnet ist.“

Besonders zwei Entwürfe mit dem Titel „Centralkirche“, die sich sehr ähnlich sind, dokumentieren, dass Schrade gerade mit diesem Thema bereits während seines Studiums in Berührung gekommen war.

²⁹⁸ Vgl. hierzu: Cornelius **Gurlitt**: Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland, S. 187f. und Andreas **Schenk**: Architekturführer Mannheim, S. 18.

²⁹⁹ Gustav **Halmhuber**: Architektonische Gedanken, Berlin 1897, Vorwort, o. S..

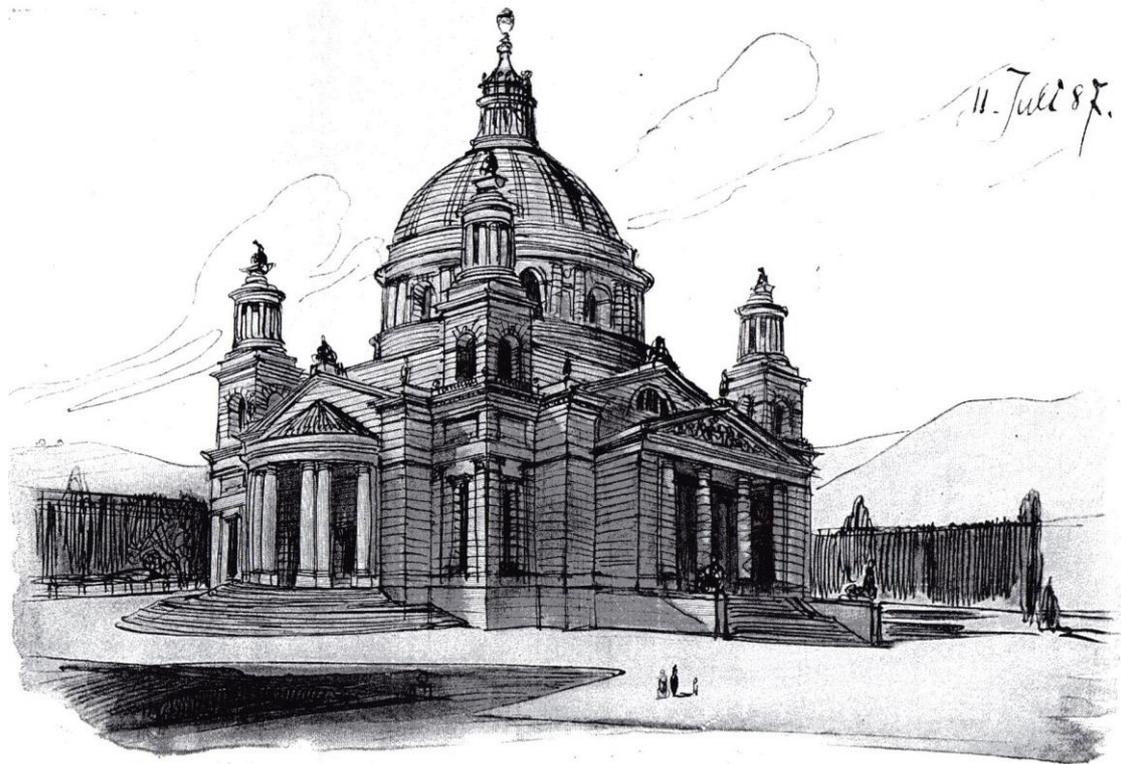


Fig. 81 Entwurf einer Centralkirche, Gustav Halmhuber

Der im Juli 1887 entstandene Zentralbauentwurf Halmhubers zeigt einen Kuppelbau mit Portikusanlagen, die einmal als klassische, einmal als halbkreisförmige Tempelfront gezeichnet sind und von Giebeldächern hinterfangen werden. Die Treppentürme erhielten je einen Aufsatz in Form eines kleinen Rundtempels, wie er ähnlich an der Kuppellaterne der Christuskirche erscheint.

Im Januar 1888 entwirft Halmhuber einen Kirchenbau mit ebenfalls verschiedenen Eingangssituationen, die dem kubischen Kern der Kuppeltürme vorgesetzt und über Freitreppen erreichbar sind. Besonders die als Haupteingang gestaltete Halle - hier tragen sechs rustizierte Säulen dorischer Ordnung, mittig als Doppelsäulen zusammengefasst, ein schweres Gebälk, darüber erhebt sich die Balustrade eines Altans - zeigt, dass sich Schrade von den Zeichnungen seines Stuttgarter Professors inspirieren ließ. Auch die Treppentürme mit ihren abgetreppten Dächern, insbesondere aber der Kuppelturm mit seinem den Tambour umstehenden Doppelsäulen (das Kuppeldach ist nicht fertig gezeichnet und fordert den Rezipienten zu eigenen Ideen auf) dürften zu den Vorbildern gezählt haben.



Fig. 82, 2. Entwurf einer Centralkirche von Gustav Halmhuber

Freilich lassen beide Entwürfe deutliche Anleihen an römische Zentralbauten der Renaissance bzw. des Frühbarocks erkennen (wie z. B. Michelangelos Kuppel von St. Peter und Francesco Borrominis und Carlo Rainaldi's S. Agnese), aber auch an Jules Harduin-Mansarts Invalidendom in Paris wie den Palladianismus der Gontardschen Dome. Die Vorschläge zeigen die Intension Halmhubers, seinen Schülern eine freie Paraphrasierung der klassischen Formensprache zu lehren.

Ein weiterer evangelischer Kirchenbau beeinflusste sowohl den Außenbau als auch das in Mannheim verwirklichte Prinzip des Gruppenbaus. Bei der Christuskirche in Mainz, die von 1896-1903 nach den Plänen Eduard Kreyßigs³⁰⁰ erbaut wurde, handelt es sich ebenfalls um einen überkuppelten Zentralbau. Kreyßig fügte in einen Mauermantel in Kreuzform einen quadratischen Block, getragen von vier Rundbögen auf Stützpfählern mit vorgelagerten Säulenpaaren, ein. Auf ihm ruht ein Tambour, der von Rundbogenfenstern eingestellten Doppelarkaden durchbrochen und mit Halbsäulen besetzt ist. Über einem ausladenden Kranzgesims folgt ein von Ochsenaugen durchsetzter Ring, auf dem über einem breiten Gesims die überhöhte Kuppel mit Laterne aufsitzt. Ihre Außenhaut ist von waagerechten und senkrechten Bändern gegliedert. Vier in den Ecken eingesetzte Treppentürme mit laternenbekrönten Hauben begleiten die aufstrebende Hauptkuppel. Das Innere bietet sich als verkappter Zentralraum dar, der von einer in Segmente gegliederten und mit einer Scheitelöffnung versehenen Pendentivkuppel überdeckt wird. Haupt- und Querhäuser sind dreischiffig und mit Längstonnen überspannt. Alle Bauteile haben ein umlaufendes, ansteigendes Emporengeschoss, dessen Aufgänge sich an der Ostwand befinden.³⁰¹

Im Stil lehnt sich der Bau eng an die italienische Hochrenaissance an, Elemente aus der Romanik wie gekuppelte Rundbogenfenster korrespondieren mit dem Mainzer Dom.

³⁰⁰ Eduard Kreyßig (1830-1897), seit 1862 Stadtbaumeister in Mainz und an der städtebaulichen Gestaltung maßgeblich beteiligt. Kreyßig starb noch vor der Vollendung der Kirche, der Bau wurde von dem schwedischen Architekten Franz Frederiksson vollendet. Das ist wahrscheinlich der Grund, weshalb die künstlerische Ausgestaltung der Fassade fehlt. Der Kuppelbau wurde im 2. Weltkrieg zerstört. Nach dem Wiederaufbau ist die Hauptkirche heute durch die Verkürzung des Langschiffes, im Gegensatz zu früher, als wirklicher Zentralraum gestaltet.

³⁰¹ Paul Georg **Custodis**: Der Stadtbaumeister Eduard Kreyßig und die Entwicklung der Stadt Mainz in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Aachen 1979, S.126.

Für den Wettbewerb nämlich schrieb man, wie in Mannheim auch, zwar keinen bestimmten Stil und keine Grundrissbedingungen vor, aber das neue Gotteshaus sollte in den Abmessungen nur wenig geringer sein als der Dom, gleichsam einen Gegenpol zu diesem bilden, sich aber deutlich von ihm abheben.

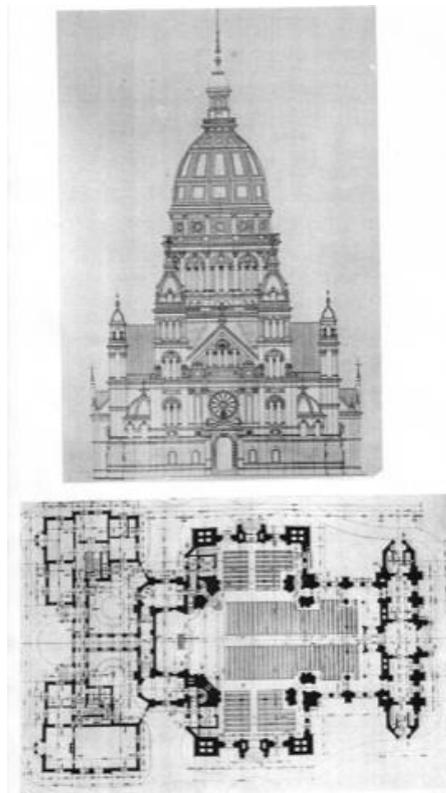


Fig. 83 Christuskirche Mainz
Hauptansicht u. Grundriss

Eine innere Orientierung nach dem Wiesbadener Programm war im Großherzogtum Hessen allerdings unerwünscht. Beim Wettbewerb hatten sich Eduard Kreyssig, Skold Neckelmann³⁰², Johannes Otzen, Carl Schwarze³⁰³ und Franz Schwechten beteiligt. Die Preisrichter Julius Raschdorf³⁰⁴ und Joseph von Egle³⁰⁵ gaben Kreyssig und Otzen einen ersten Preis, (Neckelmann Platz 2), die Entwürfe Schwarzes und Schwechtens wurden der Stadt zum Ankauf empfohlen.³⁰⁶

Die Entscheidung des Preisgerichts provozierte die gegensätzlichsten Reaktionen der Mainzer Presse (Mainzer Tagesblatt vom 4.10 u. 25. 10. 1894): Für die Einen rief ein Kuppelbau im Stil der Hochrenaissance zwangsläufig Verbindungen zur Peterskirche in Rom, der Mutterkirche aller Katholiken, wach, die Anderen lobten den „organischen Aufbau“, „die edlen Verhältnisse“ und die „glanzvolle Würde“, und auch hier bemühte man sich, einen Vergleich mit der Dresdner Frauenkirche anzustellen.³⁰⁷

Die Hauptfassade der Mainzer Christuskirche bekrönt ein großer Giebel, er ist ebenfalls durch Lisenen dreigeteilt, ein Rosenfenster schmückt hier die Mitte. (Abb.38) Form und Einteilung dieses Giebeldreiecks dürften den Entwurf der Mannheimer Fassade inspiriert haben, wie auch die sich symmetrisch dem Hauptbau anschließenden großen Pfarrhäuser, die Schrade erst nach dem Wettbewerb seinem Kirchenbau anfügt.

Die Konfirmandensäle befinden sich in Mainz im nordöstlichen Pfarrhaus und es gibt hier keinen direkten überdachten Zugang von der Kirche zu diesen Anbauten (ein offener Arkadengang ist die Verbindung), wie er in Mannheim verwirklicht wurde. Die persönlichen Kontakte zwischen Kreyssig und Raschdorf zeigen sich an der Kuppelform der Mainzer Kirche: Sie stimmt im Detail der Kuppelneigung und der

³⁰² Skold Neckelmann (1854-1903) betrieb ab 1885 mit dem Architekten August Hartel in Leipzig gemeinsam ein Büro und war ab 1892 Lehrer an der Technischen Hochschule in Stuttgart.

³⁰³ Karl Schwarze galt als „Gotiker“ und trat in Hessen durch Neubauten und Restaurierungen zahlreicher evangelischer Kirchen hervor.

³⁰⁴ Julius Raschdorf (1823-1914), studierte von 1845-1853 an der Berliner Bauakademie, seit 1869 als Baurat in Berlin tätig, erhielt 1878 eine Professur an der TH Charlottenburg, seit 1880 Mitglied der Akademie des Bauwesens in Berlin. Sein Hauptwerk ist der Berliner Dom, die Ausführung erfolgte 1894-1905.

³⁰⁵ Joseph von Egle (1818-1899), Oberbaurat und Hofbaudirektor, Direktor der Baugewerbeschule in Stuttgart.

³⁰⁶ Paul-Georg Custodis: Die evangelische Christuskirche in Mainz. In: Rheinische Kunststätten Heft 264, Köln 1982

³⁰⁷ Paul-Georg Custodis: Mainz im Wandel 1850-1900, Saarbrücken 1982, S.81.

ausladenden Schaftringe unter der Laterne mit der Kuppel des Berliner Domes überein.³⁰⁸

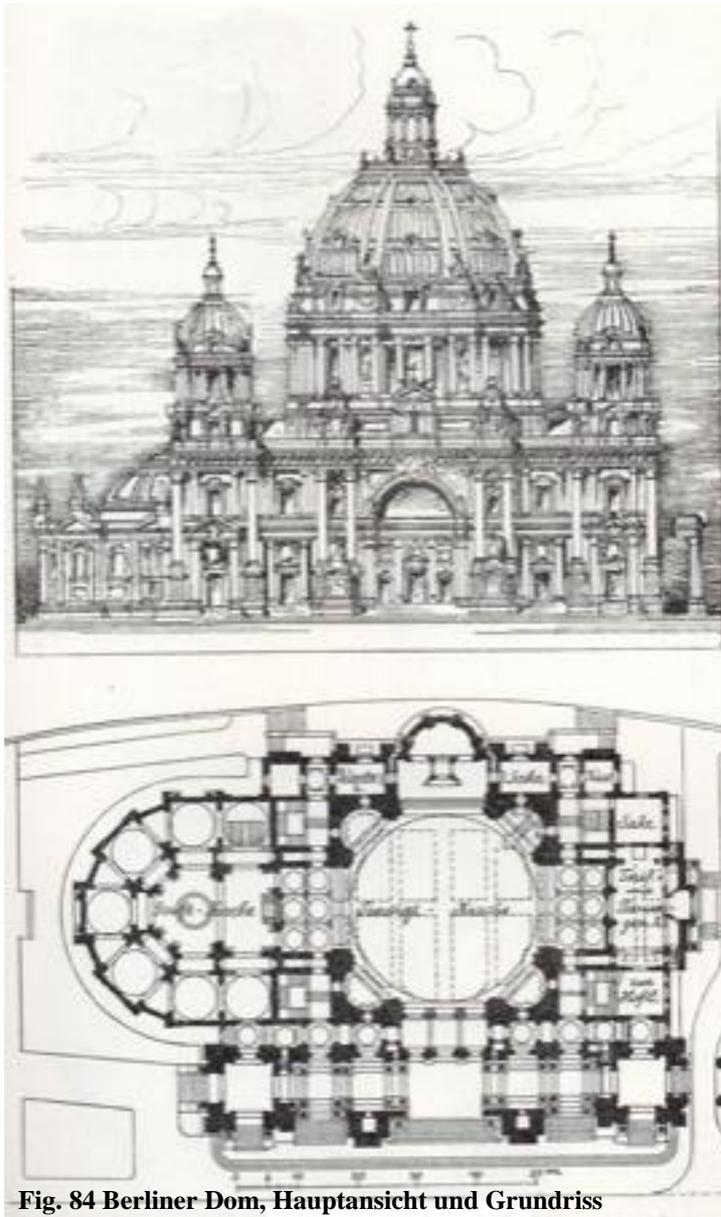


Fig. 84 Berliner Dom, Hauptansicht und Grundriss

Wenn auch der Berliner Dom (Bauzeit 1894-1905, Architekt Julius Raschdorf) den Impuls gab, evangelische Kirchen nunmehr nicht allein mit einer Innenkuppel zu versehen (wie Ringkirche Wiesbaden, Christuskirche und Lutherkirche Karlsruhe und Garnisonkirche Ludwigsburg), sondern als Kuppelbau bzw. „Dom“ zu gestalten, suchte man sich doch von diesem Berliner Bauwerk zu distanzieren, das vor allem aus Spenden des reichen Bürgertums bestritten worden war. Zwar war der Kaiser hoch zufrieden mit seinem Dom und er erhielt auch im allgemeinen höflichen Beifall, auf den Seiten des kultivierten liberalen Bürgertums jedoch erfuhr der Bau nur Verurteilung. Hier waren nicht immer die Architekturformen ausschlaggebend, es war vielmehr der auftrumpfende Charakter, der den Bau so verdächtig machte.³⁰⁹

Ein Zitat aus dem Tagebuch der Baronin Spitzenberg fasst die Meinung des Gegenlagers zusammen: „Am 27. Februar Montag (1905), einem himmlisch schönen Tage ward der Dom eingeweiht, [...] als gälte es eine St. Peter, nicht eine hässliche Berliner Kirche einzuweihen! Warum für solch rein preußische, höchstens deutsch-evangelische Ereignisse diese übertriebene Gepränge, dieses kosmopolitische anspruchsvolle Gebaren, an dessen Wahrheit niemand glaubt.“³¹⁰

³⁰⁸ Vgl: Paul-Georg Custodis, 1982, S. 20 u. S. 76.

³⁰⁹ Carl-Wolfgang Schümann: Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert, Berlin 1980, S.254.

³¹⁰ Rudolf Vierhaus (Hrsg.): Am Hof der Hohenzollern. Aus dem Tagebuch der Baronin Spitzenberg (1895-1914), München 1978, S. 218.

Nicht aber der Mainzer bzw. der Berliner Kuppelturm stand Pate zum Entwurf der Mannheimer Kuppel, vielmehr stimmt diese in mehreren Elementen mit den Kuppeln der beiden Dome am Berliner Gendarmenmarkt überein, die zum Berliner Hauptwerk

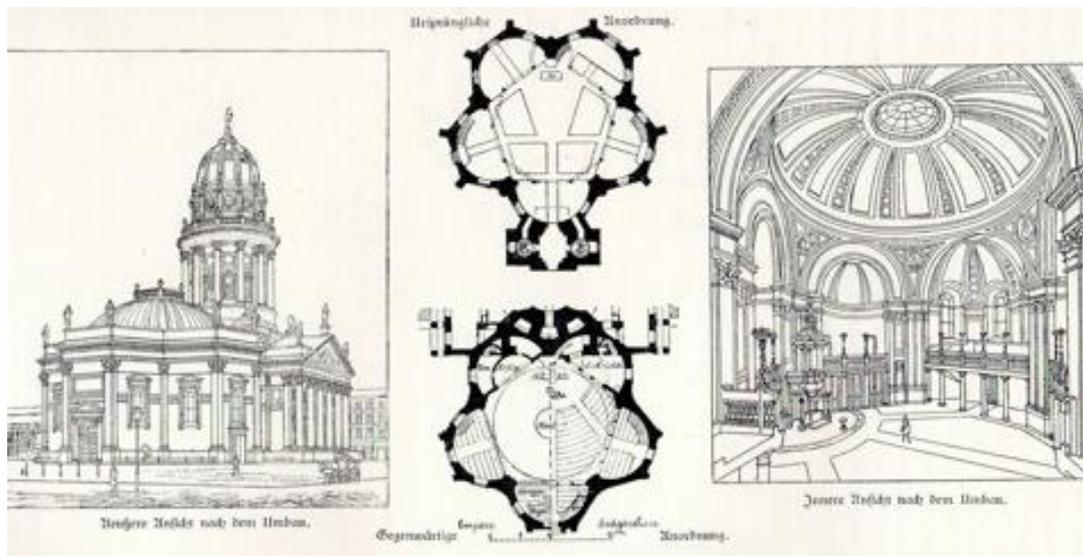


Fig. 85 Deutscher Dom in Berlin

Carl von Gontards³¹¹ und des spätbarocken Klassizismus gehören. Auch hier ist eine historische Verbindung zu Mannheim, der Geburtsstadt von Gontards, hergestellt.

Außerdem waren die Berliner Dome zu dieser Zeit gerade im Gespräch, denn fast gleichzeitig mit der Planung der Christuskirche erfuhr auch der französische Dom eine große kostspielige Umbaumaßnahme (1905-1906) durch Otto March, durch welche die äußere Erscheinung von Kirche und Kuppelturm eine Vereinheitlichung erfahren und dem Schmuckbedürfnis der Wilhelminischen Ära Rechnung tragen sollte.³¹²

Die Kuppelbauten des Französischen und des Deutschen Domes in Berlin sind nach Grundriss über griechischem Kreuz und Aufbau mit Säulenportiken an drei Seiten identisch. Auch mit der Thematik des Skulpturenschmucks sind die beiden Bauwerke miteinander verbunden. Der Turmbau der Französischen Kirche allerdings stand in keinem formalen Zusammenhang zur Kirche, denn das Innere unterhalb der Kuppel dient lediglich als Unterbau für den Turm; nur die Kreuzarme bilden benutzbare Räume. Vergleichbar sind die Berliner Kuppeltürme mit dem eleganter ausgeführten Tempietto Donato Bramantes in S. Pietro in Montorio zu Rom aus dem Jahre 1502, der Gesamtaufbau ist sowohl dem Pantheon in Paris verpflichtet, wie er auch eine Weiterentwicklung der einheimischen Tradition darstellt, wie zum Beispiel Gontards Turmbau des Potsdamer Militärwaisenhauses.³¹³

³¹¹ Carl Philipp Christian von Gontard (geb.1731 in Mannheim/gest.1791 in Breslau), Ausbildung: 2 Jahre bei Jacques-Francois Blondel/Paris, danach Italienreise.

³¹² Sybille **Badstübner-Gröger**: Französischer Dom Berlin. In: Das Christliche Denkmal, Heft 22, Berlin 1984, S. 13.

³¹³ Vgl. hierzu: Sybille **Badstübner-Gröger**, S. 17. Vgl. ebenso: Angela **Beeskow**: Der Deutsche Dom Berlin, Berlin 2000, S. 2 u. S. 18. 1881/82 wurde nach Plänen von Hermann v.d. Hudes der schlichte, unter Leitung Martin Grünbergs 1701-1708 errichtete Kirchenbau neubarock überformt und dem Äußeren des Gontardschen Turmbaus in etwa angeglichen. Das gleiche Ziel verfolgte Otto March bei dem 1905 erfolgten Umbau des französischen Domes. Beide Kirchen wurden während des 2. Weltkrieges zerstört. Von 1977-83 verlief der Wiederaufbau des Französischen Doms, 1983 begann die Rekonstruktion der Ruine des Deutschen Doms.

Genau wie bei den Berliner Türmen erhebt sich der Turm der Christuskirche über einem kubischen Unterbau. Der Tambour der Berliner Dome ist ein von zwölf Freisäulen umstellter, steiler Zylinder, der Mannheimer Tambour ist weniger steil, auch die acht Doppelsäulen und die untere Balustrade lassen ihn gedrungener wirken. Gebälk und bekrönende Balustrade des Tambours sind in Mannheim und Berlin gleich, das gestreckte Berliner Attikageschoss mit seinen Ovalfenstern ist in Mannheim niedriger, auch ist die Kuppel gedrungener, in Berlin ist sie ebenfalls mit einer Figur bekrönt aber es fehlt die Kuppellaterne.

3. DER INNENRAUM

Die Gestaltung des Innenraums richtete sich nach den Impulsen der liturgischen Reformbewegungen des späten 19. Jahrhunderts, die das Erlebnis des Gottesdienstes mit der aktiven Teilnahme der Kirchenbesucher an der Liturgie zu Grunde legten. Diese Grundlage, die unter Cornelius Gurlitts Devise „Liturgie als Bauherrin“ insbesondere für das Wiesbadener Programm ausschlaggebend war, verlangte eine gute Akustik, freie Sicht auf die Zentren des liturgischen Geschehens und die räumliche Annäherung zwischen Geistlichen und Laien.³¹⁴

So kam durch die Stellung der Kirchenbänke, die so angeordnet wurden, dass die Sicht auf die Prinzipalstücke gelenkt wurde, dem zentralen Punkt, nämlich dem Altarbereich, eine wachsende Bedeutung zu. In der Christuskirche Mannheim wurde dieser Raum besonders akzentuiert durch einen das Triumphkreuz überfangenden Apsisbogen und eine zunehmende Ausschmückung, die sich schließlich auch in der Unterbringung der Orgel auf der Empore über diesem Zentrum der Anlage zeigt. Somit folgt die Raumordnung dem Prinzip des Prototyps des Wiesbadener Programms: Johannes Otzens Ringkirche. Ebenso wie in Wiesbaden bilden in Mannheim die Elemente der architektonischen Gliederung den Hauptanteil der Raumdekoration; sie stellen sowohl in ihrer hierarchischen Struktur wie auch durch die Verwendung des gleichen Sandsteins eine Beziehung zum Stil der Außenarchitektur her.³¹⁵



Fig. 86 Innenraum Ringkirche

In Wiesbaden ist der neoromanisch-frühgotische Stil der Westfassade in gesteigerter prunkvoller Weise auf die Tektonik der Kanzelwand übertragen. (Fig.86) Zwischen den seitlichen Durchgängen schwingt eine breite übergiebelte Rundnische zurück, die Kanzel und Altar optisch hinterfängt und durch ihre Wölbung die Funktion des Schalldeckels übernimmt. In Mannheim ist es die klassizistische Prägung der Eingangskolonnade, die sich im Altarraum mit seinen ionischen Säulen und Pilastern wiederfindet.

³¹⁴ Vgl. hierzu: Anne **Heinig**, S. 61

³¹⁵ Ebd., S. 152.

Das Programm, das Otzen und Veesenmeyer in den romanisch-gotischen Mischstil gekleidet hatten, beginnt sich nunmehr von diesem Gestaltungsprinzip, das immer noch eine Verpflichtung mit dem Eisenacher Regulativ eingegangen war, zu lösen.

Die Architekten Cujel & Moser³¹⁶ gehörten in Baden zu den ersten, die das Wiesbadener Programm in ihren Kirchenbauten rezipierten und in Karlsruhe und Mannheim fast gleichzeitig drei Kirchen planten und ausführten.³¹⁷

Die Christuskirche Karlsruhe ist sowohl im Außen- als auch im Innenbau noch stark Otzens Wiesbadener Kirche verpflichtet, sogar der Grundriss ist noch bei den Wettbewerbsplänen nahezu deckungsgleich mit dem der Ringkirche.³¹⁸ (Fig. 87 u. 88)

Mit der 1904 eingeweihten Johanniskirche auf dem Lindenhof in Mannheim³¹⁹ und der Karlsruher Lutherkirche (1907) entfernen sich Curjel & Moser aber von Grundriss und Stil der Ringkirche und wenden sich einer eigenen Formensprache zu.³²⁰

Wie Schrade übernahmen auch Curjel & Moser von Otzen die lettnerartige Kanzelwand mit ihrer Kanzelnische, deren Ausgestaltung aber jeweils individuell behandelt ist. Auch auf Mannheim hat die Karlsruher Variante sicherlich einen Einfluss ausgeübt. Curjel & Moser gestalteten die Zugänge zu den Nebenräumen nicht verdeckt, sondern betonten diese durch zwei große Messingtüren; Schrade steigert diese Wirkung des glänzenden Metalls auf vier Türen (und zwei Verblendungen aus Messing).

³¹⁶ Karl Coelestin Moser (1860-1936) gründete mit Robert Curjel (1859-1925) das Karlsruher Architekturbüro. Moser wirkte nach 1915 als einflussreicher Hochschullehrer in Zürich.

³¹⁷ Die im Jahre 1900 eingeweihte Christuskirche erhebt sich inmitten eines freien, trapezartigen Platzes auf der nördlichen Seite der Kaiserallee am westlichen Stadtrand, das dazugehörige Pfarrhaus fügt sich in die villenartige Bebauung ein, steht aber abseits des Kirchenbaus.

³¹⁸ Beim Wettbewerb um die Christuskirche Karlsruhe war Otzen Jurymitglied. Bereits während der Wettbewerbsfrist war gewarnt worden: Wo Otzen als Preisrichter beteiligt ist, lehre die Erfahrung eine gewisse Einseitigkeit der Resultate; er habe einen starken Einfluss auf seine Kollegen im Amte, bei den Entscheidungen komme die Geschmacksrichtung der Otzenschen Schule überwiegend zur Geltung. Vgl. hierzu: Wilfried **Rössling** S. 27f.

³¹⁹ Die Kirche wurde im 2. Weltkrieg bis auf die Umfassungsmauern und den Turm zerstört. Beim Wiederaufbau (Max Schmechel) wurde das äußere Erscheinungsbild fast originalgetreu rekonstruiert, das Innere jedoch vollständig neu gestaltet, wobei auch der Kanzelaltar aufgegeben wurde. Vgl. hierzu: Andreas **Schenk**/Werner **Holzapfel**, S. 73.

³²⁰ Das Ensemble der Lutherkirche auf einem unregelmäßigen Eckgrundstück an der Durlacher Allee lehnt sich auch an das von Gurlitt viel gepriesene Modell Otto Marchs „*evangelisches Gemeindehaus auf einem Eckgrundstück*“ an. Großen Einfluss auf die Entwürfe Mosers hatte der amerikanische Architekt Henry Hobson Richardson (1838-1886), der auf der Grundlage romanischen Formenguts seinen eigenen Stil entwickelt hatte.

Vgl. hierzu: Elisabeth **Bergmann** (Hrsg.): Die Karlsruher Lutherkirche und der moderne Sakralbau, Karlsruhe 2009, S. 25.

Zur Beziehung Moser-Richardson vgl: Leonard K. **Eaton**: American Architecture comes of Age; european reaction to H. H. Richardson and Louis Sullivan, Cambridge/Massachusetts 1972, S. 56-108.

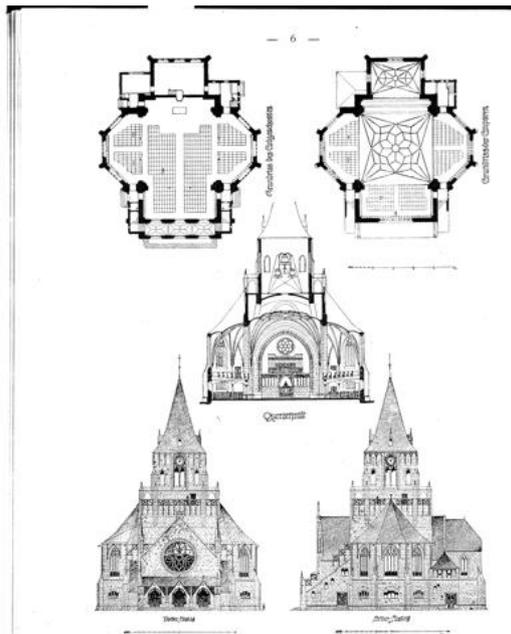


Fig. 87 Christuskirche Karlsruhe

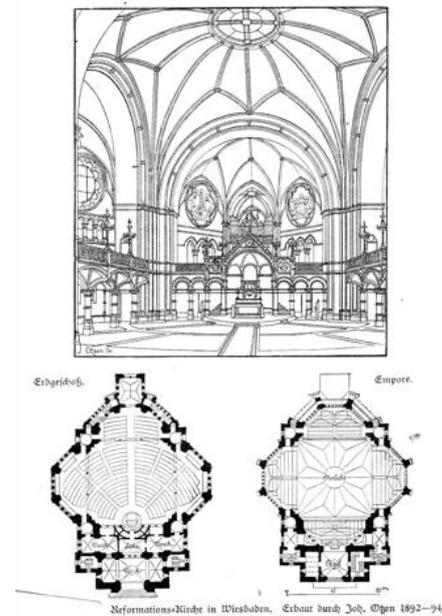


Fig. 88 Ringkirche Wiesbaden

Neben den Ähnlichkeiten, die typengemäß von den der Christuskirche Mannheim vorangehenden Bauten nach dem Wiesbadener Programm stammen, kommen im Innenraum einige Anregungen zum Tragen, die sich der junge Architekt offensichtlich während seines einjährigen Studienaufenthaltes in Italien angeeignet hatte. Für die Ausgestaltung der Kuppel, deren bemalte Korkverkleidung ja, wie bereits erwähnt, eine Steinkassettierung suggerieren soll, stand keine der zu dieser Zeit erbauten Kirchen Pate; vielmehr klingt hier eine Assoziation mit der Kuppel des römischen Pantheons³²¹ an (bei Schrade allerdings sind die Kassetten abwechselnd als Quadrat und als Oktagon geformt). Im Pantheon wurde das Sonnenlicht als der „große Regler“ genutzt³²², auch hierauf verweist Schrade, indem er den Kuppelscheitel mit einer stilisierten und blau hintermalten Sonne aus Messing verschließt. Den hellen Lichtkreis im Kuppelgewölbe des Pantheons, der beim Betrachter ein Bewußtsein für die kosmischen Kräfte wecken sollte, assoziiert der große Kronleuchter mit seinen Tierkreiszeichen.

Die Kanzelwand mit dem baldachinartigen Kanzelüberbau, die zwischen die drei rechts und links von einer Säulenstellung gebildeten drei Achsen mit den dazwischen gestellten so geheimnisvoll anmutenden Durchgängen und ihren Supraporten entbehren nicht einer gewünschten Theatralik, für die sich Schrade sicher in Italien inspirieren ließ, denn es klingt eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Untergeschoss der „*Scenae frons*“ des Teatro Olimpico in Vicenza an, das Andrea Palladio in Form eines erweiterten Triumphbogenmotivs als Palastfront entworfen hatte.³²³ Schrade fügte, quasi an Stelle des Mittelportals, die Kanzel ein, und ersetzt Palladios Ädikulen und Durchgänge durch die kostbaren Messingtüren, freilich in freier Gestaltung dieser Vorgaben.

³²¹ Auch für die Rotunde in Schinkels Museum am Lustgarten (erbaut 1823-1830; seit Mitte des 19. Jahrhunderts „Altes Museum“) war das Pantheon großes Vorbild.

³²² Vgl.: Andrew u. Nancy H. **Ramage**: Das Pantheon. In: Römische Kunst. Von Romulus zu Konstantin, Köln 1999, S. 189f.

³²³ Das Teatro Olimpico wurde 1584 von Vincenzo Scamozzi vollendet.

Vgl. hierzu: Manfred **Wundram**/Thomas **Pape**: Andrea Palladio, Köln 2004, S. 227f.

Der Apsisbogen der Christuskirche schließlich, der mit seiner Dreier-Arkade formal ebenfalls eine Ähnlichkeit mit dem antiken Triumphbogenmotiv aufweist (z. B. Konstantinsbogen in Rom) läßt sich mit einem Motiv im Innenraum der Ende des 11. Jahrhunderts entstandenen norditalienischen Kirche San Pietro al Monte in Civate vergleichen: Im Westwerk ist dort (ebenfalls über einer Dreier-Arkade) in der Lünette eine Szene aus der Apokalypse dargestellt (es ist der Sieg der Erzengel über den Drachen).³²⁴ Wenn auch Schrade den Mittelbogen weit auseinanderzieht, um den Blick auf die Orgel freizugeben, die Grundidee sowie die Verzierungen der Bögen könnte zu den vielen Inspirationen aus der Italienreise zählen. Schrades Route durch Italien läßt sich nicht rekonstruieren, es sind von dieser keine Zeichnungen vorhanden, doch führte sie ihn ganz sicher zu den traditionellen Stätten, wie sie z. B. auch von Friedrich von Thiersch überliefert sind.³²⁵

Bei allen Kirchen die nach dem Wiesbadener Programm gebaut wurden, bildet die Trias von Kanzel, Altar und Orgel eine Sinnmitte, d. h. der Kanzelaufbau ist mit der architektonisch durchgebildeten Orgelempore verbunden. Dieser wird infolge der gewandelten Musikpraxis – die Orgel galt als Vertreterin und Sinnbild der singenden Gemeinde – mehr Raum zugestanden.³²⁶

3.1 Der Kanzelaltar

Der Idee des Kanzelaltars kommt nach dem Bau der Ringkirche und dem hier noch neugotisierenden Kanzelaltar erneut ein hoher Stellenwert zu. Ausschlaggebend war der Horror vor allen katholisierenden Zügen und so gilt diese Anordnung Altar/Kanzel sowie die darüber gestellte Orgel- und Sängerempore - ein schon seit der Reformationszeit bekanntes Konstrukt, das dann hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts häufig in Schlosskirchen wieder aufgenommen wurde - als Symbol des Protestantismus.³²⁷ Maßgeblich für die Kenntnisse über den protestantischen Barock war aber auch hier wieder das Werk Gurlitts, das dazu beitrug, dass man die wiederentdeckte Geschichte, die Raum – bzw. Stilformen übernahm und sie weiter entwickelte. Es war auch Gurlitt, der zusammen mit Emil Sulze um die Aufstellung der Kanzel im Angesicht der Gemeinde kämpfte.³²⁸

Bereits in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, einhergehend mit der beginnenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Geschichte des evangelischen Kirchenbaus,

³²⁴ Vgl. hierzu: Monika **Müller**: *Omnia in mensura et numero et pondere disposita*, Regensburg 2009, S. 31.

³²⁵ Thiersch erweiterte seine kunstgeschichtlichen Kenntnisse, indem er 1877 mit einigen gleichaltrigen Kollegen nach Italien aufbrach. Über Lausanne u. den Mont Cenis führte die Route nach Turin, Genua, Pisa, Florenz, Siena, Perugia, Assisi u. Rom, schließlich folgten Aufenthalte in Neapel und Streifzüge durch Sizilien.

H.G. **Marschall**, 1982, S. 12 . Eine ähnliche Route ist von Franz Heinrich Schwechten bekannt.

Vgl. hierzu: P. **Zietz**, 1999, S.13.

³²⁶ Hartmut **Mai**: *Der evangelische Kanzelaltar*, Halle 1969, S. 101

³²⁷ Der Kanzelaltar in der Schlosskapelle von Schloss Wilhelmsburg in Schmalkalden (erbaut unter dem hessischen Landgrafen Wilhelm IV. 1585-90) gilt als der älteste **erhaltene** seiner Art.

Die bedeutendste Gruppierung der Kanzelaltäre dieser Zeit bilden die sächsischen Herzogtümer des heutigen Thüringen. Als frühestes Beispiel aber gilt der Altar der unter Herzog Johann Casimir von Sachsen Coburg erbauten und 1618 eingeweihten Schlosskapelle von Schloss Callenburg (Coburg, heute Bayern). Hartmut **Mai**, S. 35

³²⁸ Hartmut **Mai**, S. 140 u. 183.

war der Begriff des Kanzelaltars geprägt worden. Anerkennung und Verbreitung erfuhr dieser durch das im Jahre 1893 von der Vereinigung Berliner Architekten herausgegebene Werk „Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart“. Der Begriff „Kanzelaltar“ hat sich auf die senkrechte Stellung der Kanzel über dem Altar durchgesetzt, sei es, dass sie sich mit diesem in einigem Abstand befindet, gleich ob an der Kirchenwand, auf einer Stütze oder an einer freistehenden Altarwand. Allerdings muß der Altar selbst zumindest ein unbeweglicher, als ständiges Kircheninventar anzusehender Tisch sein.

Diese späte Begriffsbildung resultiert aus einer der Liturgie entsprechenden Einheit von Kanzel und Altar, die sich bis zu dieser Zeit als vielgestaltetes Gebilde darstellte und daher auch verschieden bezeichnet werden konnte. So wird der „Kanzelaltar“ in seiner Entstehung als Altar mit Kanzel³²⁹ angesprochen oder es heißt, dass sich die Kanzel über dem Altar befinde oder aus ihm herausgehe, bzw. in ihn verlegt sei. Der Grund dieser zeitgenössischen Umschreibung - so erklärt Hartmut Mai - liegt darin, dass die Menschen in der Barockzeit nicht das ausgeprägte Verlangen hatten, einen Begriff zu abstrahieren und es ihnen bei der Beschreibung wohl weit weniger auf die Verbindung von Kanzel und Altar an sich, als auf die Sichtbarkeit beider Stätten von allen Plätzen aus ankam, die in dieser Form am Besten verwirklicht werden konnte: Eine Ideallösung also, in der sich künstlerische und theologische Anliegen deckten.³³⁰

Gegen die nun mehr und mehr prunkvoll ausgestatteten Kanzelaltäre werden zu Beginn des 20. Jahrhunderts Bedenken laut: *„Über die Künstlerische Gestaltung des Kanzelaltars sind nur wenige Worte nötig: Er vermeide die Wirkung des Deus ex machina, er fasse nicht den Pfarrer als Heiligenbild auf Goldgrund, er sei nicht ausgebaut zu einem schweren, breiten Steinmassiv, das wie ein Berg vor der Gemeinde lagert.“*³³¹

Und auch der sächsische Baurat Oskar Mothes rief im Christlichen Kunstblatt zum Kampf auf: *„Es gilt zu verhüten die Herabdrückung des Altars zu einem bloßen Tisch, mit dem einige jener Dogmatiker noch nicht einmal zufrieden sein werden, ferner die Aufstapelung von Altar, Kanzel und Orgel übereinander, die völlige Herabdrückung der wirklichen Kirche zu einem ganz prosaischen Betsaal. Es gilt zu verhüten, daß wir wieder statt Kirchen aedes vacuae bekommen. Es gilt zu verteidigen die von unsren Vätern ererbte Gliederung der Kirche in Altarhaus und Gemeindehaus, mit einem wirklichen Altar im hellen Ostende der Kirche, mit der Feier des Abendmahls am Altar, dem Anhören der Predigt im Schiff und der ruhigen Würde der jetzigen Gestaltung unserer Liturgie. Es gilt einzutreten für Aufrechterhaltung der Tradition, welche Luther ausdrücklich nicht preisgeben, nicht umstürzen, sondern lediglich von eingedrungenen Menschensatzungen und den Spuren papistischer Willkür reinigen wollte.“*³³²

³²⁹ J. Chr. **Senckeisen**: Leipziger Architectur-Kunst- und Seulenbuch. Leipzig, o. J. Auf S. 24 heißt es: *„Daferne einer nun sollte einen Altar verfertigen, worinnen zugleich die Cantzel oder Predigtstuhl mitkommen soll...“*.

³³⁰ Der Begriff „Altar“ umfasste ursprünglich nur den Stipes mit der Mensa und dehnte sich erst später auf den Altaraufsatz und in der Barockzeit auf die Altarrückwände aus. Auf dem Originalplan für die Dresdner Frauenkirche findet sich für die Altarrückwand die Bezeichnung „Altar“ und für die Mensa die Bezeichnung „Tisch“, der Altarbegriff kann also den Stipes mit Mensa, den Altaraufbau oder beides gemeinsam bezeichnen.

Vgl. hierzu: Hartmut **Mai**, S. 10, 11 u. 201.

³³¹ David **Koch** in: Berichte über Tagungen für evangelischen Kirchenbau. Dresden 1906, S. 59.

³³² Oskar **Mothes** in: Christliches Kunstblatt 36, Stuttgart 1898, S. 33 f.

Um 1900 lockert sich die starre Frontstellung und der sächsische Baudirektor Alfred Wanckel (1855-1925) schreibt in seinem Werk über den evangelischen Kirchenbau: „Da man den Altar nicht aus der Mitte rücken konnte und wollte, so schuf jene Zeit ein ganz neues Kunstgebilde, den Kanzelaltar. Mit dieser Neuschöpfung wurde man nicht nur der praktischen Forderung der richtigen Stellung des Predigers zur Versammlung gerecht, man brachte zugleich die Eigenart der evangelischen Kirche zu künstlerischem Ausdruck. Der Kanzelaltar ist somit das besondere Eigentum und Kennzeichen der evangelischen Kirche, in seiner Gestalt liegt auch zugleich ein tiefsinniger Hinweis auf die Reformation selbst.“³³³

Mit den Bestrebungen, den evangelischen Kirchenbau als Verkörperung des Logos zu verstehen, wird auch dem Altar eine symbolträchtige Gestalt verliehen. In einem 1959 geschriebenen Aufsatz erschließt Langmaack den Kirchenbau mit symbolischen Trinitätsbegriffen wie: Haus des Vaters, Tisch des Sohnes und Raum des Geistes.³³⁴

Zu dieser Symbolik (insbes. „Tisch des Sohnes“) fällt bei Schrades Altarkonzeption - Altar und segmentförmige Schranken - eine Beziehung im Sinne der frühchristlichen Darstellungen der Apostelkommunion auf. Das Thema der Austeilung des Abendmahls durch Christus wird häufig so dargestellt, dass Christus - in doppelter Person hinter dem Altar stehend³³⁵ - den Aposteln einmal das Brot und einmal den Kelch reicht. Die Gläubigen sollten ebenso zum Altar geleitet werden, Pfarrer und assistierende Kirchenälteste stehen hinter dem Altar.³³⁶

Diese Stellung des Altars wurde auch schon unter Friedrich Wilhelm IV. angestrebt und im Januar 1851 durch eine „allerhöchst eigenhändige Bemerkung seiner Majestät des Königs auf dem Grundriß und Profil der abgebrannten Kirche zu Plouven“ kundgetan: „Hier gilt Ein für Allemal, dass, wenn die Gemeinde nicht das Gegenteil zu wünschen, förmlich ausspricht, der Heilige Tisch so konstruiert ist, dass der fungierende Geistliche hinter demselben, das Gesicht zum Volke gewendet, funktioniert und nicht, wie bei den gewöhnlichen Einrichtungen, mit unedlen Leibestheilen den Heiligen Tisch berührt....(gez.) Friedrich Wilhelm.“³³⁷

Bei diesen Kirchen, die hier zum Vergleich herangezogen werden, wurde die traditionelle Kanzelform aufgegeben. Innerhalb der großzügig konzipierten Kanzelaltäre sind künstlerische Darstellungen nunmehr eine reizvolle Aufgabe. Die Anbringung von Gemälden (Ringkirche), Reliefs oder einer freien Figurengruppe über der Kanzel (Luther - bzw. Christuskirche Karlsruhe und Christuskirche Mannheim) ist besonders häufig anzutreffen. Auch der Zugang zur Kanzel wird verschiedenartig gestaltet: Während in der Ringkirche Wiesbaden der Prediger vom Kirchenraum aus eine Treppe emporzusteigen hat, die hinter der Nischenwand verschwindet, und oben angekommen die Kanzel durch eine Schwingtür betritt, ist der Kanzelaufgang der Karlsruher Christuskirche in die dahinterliegende Sakristei verlegt. Diesem für die Gemeinde unsichtbaren Kanzelzugang und dem Überraschungsmoment des

³³³ Alfred Wanckel 1914, S. 63.

³³⁴ Gerhard Langmaack: Evangelischer Kirchenbau in neuer Sicht? In: Theologische Literaturzeitung 84, Leipzig 1959, Sp. 722-732.

³³⁵ Die Verdoppelung ist wahrscheinlich auf die Liturgie zurückzuführen; die Kommunion wurde den Gläubigen durch zwei Priester oder Diakone gereicht.

Zur Apostelkommunion vgl.: LCI 1994, Bd. 1, Sp. 174 u. 175.

³³⁶ Diese Praxis wurde aber in den meisten Kirchen wieder aufgegeben und wäre in der Christuskirche wegen des später aufgestellten Holzkreuzes auf dem Altar auch nicht möglich.

³³⁷ Gerhard Langmaack 1971, S. 182.

Erscheinens wird, wie Hartmut Mai aufzeigt, von Furttenbach³³⁸ bis Bähr³³⁹ stattgegeben; die Prägung hat einen theologischen Grund: Der Gottesdienst bezieht seine Spannung aus der sich an Kanzel und Altar vollziehenden Selbstoffenbarung Gottes und der Aufnahme des gehörten Wortes durch die Gemeinde, oder mit der Anschauung Ende des 19. Jahrhunderts gesagt „aus dem Gegenüber von Amt und Gemeinde.“ In der Barockzeit, in der man ja geradezu eine Ästhetik der Treppe entwickelte, erkannte man aber auch, dass der Anblick dessen, der eine Treppe besteigt, nicht immer befriedigend ist oder seiner Würde abträglich sein könnte - eine Argumentation, die auch schon bei Furttenbach zu finden ist - daher also war es der Würde des Priesters gemäßer, auf der Kanzel „zu erscheinen“, statt sich bei der Besteigung derselben von der Gemeinde zuschauen zu lassen.³⁴⁰

Gegen die Gestaltung des Kanzelzugangs, wie sie in der Wiesbadener und der Karlsruher Kirche verwirklicht wurden, protestierte Emil Sulze: „*Der Prediger darf nicht aus solch einem Rahmenwerk hervortreten, wie der Kuckuk aus der Schwarzwälder Uhr.*“³⁴¹ So ist der Aufgang in Mannheim zwar etwas verdeckt, aber eine Kanzeltür existiert nicht und der Prediger schreitet *curam publico* zu seinem Platz. (Abb.39 u. 40) In Karlsruhe schließlich lassen die Architekten Curjel&Moser in der Lutherkirche auch das von Sulze so gerügte „Rahmenwerk“ entfallen, eine breite Treppe führt zu einem Ambo-artigen Tisch. (Abb.41)

Nicht nur die Morphologie der Treppe, auch die des Schalldeckels war von Einfluss auf das Gesamtbild. Die Extreme stellen eine übermäßige Betonung (Ringkirche Wiesbaden) bzw. seine völlige Vermeidung (Lutherkirche Karlsruhe) dar. Schon in der Barockzeit stritten sich die Gelehrten, ob der Schalldeckel praktische Gründe habe, d.h. zur besseren Akustik notwendig sei, oder ob er nicht eher den Sinn eines Baldachins oder einer Krone besitze.³⁴²

In Mannheim spiegelt der Schalldeckel mit seiner Kassetierung die Kuppel wider, die hierfür verwendete Holzverkleidung aber sorgt auch für eine Schallregulierung, denn „*das lebendig gesprochene Wort muß unbedingt hörbar sein*“, und „*eine evangelische Kirche muß hell sein*“,“ waren die Desiderate des Theologen Karl Lechler,³⁴³ womit nicht nur eine gute Akustik, sondern auch die Helligkeit des Kirchenraums angestrebt wurde.

³³⁸Josef **Furttenbach**: Kirchengebäw, 1649.

³³⁹Für den Bau der Kirchen in Seußlitz Kreis Meißen (1724) schlägt George Bähr vor, die alte Sakristei ganz abzutragen und dicht hinter dem Altar anzulegen: „...*wird auch zum Gottesdienst viel commoder sein, indem der Priester gleich daraus auf die Kanzel kommen kann.*“ Ephoralarchiv Großenhain, betr. Seußlitz. Mitgeteilt von Herrn Dipl.Ing. *Fischer*, Dresden.

³⁴⁰Vgl.: Hartmut **Mai**, S. 230.

³⁴¹Emil **Sulze** 1881, Sp. 1025-1042:

³⁴²Vgl.: Hartmut **Mai**, S. 102 u. 103f.

³⁴³Karl **Lechler**, S. 14 und 24.

4. KUNST AM BAU UND CHRISTOLOGISCHES PROGRAMM

Die schmückende Gestaltung der Fassaden ist ein wesentliches Mittel, den Gebäudezweck, bzw. die Namensgebung des Gotteshauses durch äußere Signale zu charakterisieren. Das gelingt bei der Lutherkirche Karlsruhe durch das große Relief am Turmfuß, das den Reformator darstellt (Abb.42), bei der Christuskirche in Karlsruhe verweist eine Kreuzigung auf dem Giebel der Eingangsfassade mit den vier Evangelistensymbolen auf den Türmchen auf die Verkündigung des Evangeliums, etwas bezugslos aber stehen die Werke der Bildhauerei auf den Giebeln der Vorhalle: Die Gestalten von Luther, Johannes dem Täufer und Petrus.(Abb.43)

Für die Christuskirche Mainz hatte Kreyszig eine belebte Dachlandschaft mit zahlreichen Figuren vorgesehen, die Reliefs am Hauptportal und die mächtigen Kapitelle lassen die ursprünglich geplante Ausschmückung der Fassade erahnen, die nach Kreyszigs Tod nicht verwirklicht wurde, weil das Geld fehlte.³⁴⁴

Der Reichtum der Fassadendekoration der Christuskirche Mannheim ist wiederum mit den Berliner Domen am Gendarmenmarkt zu vergleichen, deren bauplastisches Programm untereinander in Bezug steht.

Während in Berlin die Apostelfiguren in den Nischen des Kuppeltambours stehen, erheben sie sich in Mannheim auf den Sockeln der Balustrade. Wie ein Vergleich mit dem Prophet Jeremias am Berliner Dom und der Figur des Matthäus in Mannheim zeigt, haben sogar einige von Wilhelm Gerstels Apostelfiguren in Gestalt, Gestus und dem Faltenwurf der Gewänder eine erstaunliche Ähnlichkeit mit den überlieferten Entwürfen Christian Bernhard Rodes³⁴⁵, der nachweislich die Skizzen für die Figuren der Propheten am französischen Dom lieferte³⁴⁶, die nach antikem Vorbild mit dem Pallium bekleidet als Lehrtypus, d. h. als Philosophen³⁴⁷ dargestellt sind.

Die quadratischen Sockelzonen, die in Berlin an den rechtwinkligen Zusammenstößen der Portikusattiken eingefügt sind, tragen am französischen Dom die Sitzfiguren der vier Evangelisten mit ihren Symbolen - ähnlich der Türmchen der Widerlagspfeiler der Christuskirche, die nur die Symbole tragen - beim deutschen Dom sind es die theologischen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung sowie Geduld (diese Thematik wurde von Schrade im Innenraum verarbeitet).

Auch die Dome sind von einer vergoldeten Figur bekrönt (die Personifikation der siegenden Tugend auf dem Deutschen, die Religio dem Französischen Dom). Ebenso zeigt ein Relief im Tympanon über der westlichen Portikushalle des Deutschen Doms Christus, wie er die Mühseligen und Beladenen zu sich ruft.³⁴⁸

Mit den Szenen aus dem Leben Jesu, die dem Besucher ganz besonders über dem Portal und auf dem großen Giebel vor Augen treten, ergänzt durch weitere Ereignisse aus dem Wirken des Heilands auf den Reliefs neben der Eingangszone, ist der Bezug zur Namensgebung der Christuskirche Mannheim hergestellt.

³⁴⁴ Vgl. hierzu: Paul-Georg **Custodis** 1982, S.14f.

³⁴⁵ Christian Bernhard Rode (1725-1797) deutscher Maler und Radierer im Stil des französischen Rokoko und Frühklassizismus. Sein umfassendes Werk beinhaltet religiöse, historische und allegorische Bilder für Kirchen und Schlösser in Berlin und Potsdam.

³⁴⁶ Sibylle **Badstübner-Gröger**, S. 25. Lediglich die Propheten Ezechiel und Jeremias wurden nach Entwurfszeichnungen Rodes gefertigt, während alle anderen Skulpturen von Daniel Nikolaus Chodowiecki entworfen wurden.

Vgl. hierzu auch: Timo **John**: Die Entwurfszeichnungen von Daniel Nikolaus Chodowiecki zum bauplastischen Figureschmuck am Französischen Dom in Berlin, Frankfurt 1996, S. 57.

³⁴⁷ LCI 1994, Bd.3, Sp. 426.

³⁴⁸ Angela **Beeskow**, S. 20.

Die künstlerische Ausgestaltung hing natürlich in hohem Maße von den zur Verfügung gestellten Mitteln ab, doch gab es im evangelischen Kirchenbau auch andere Gründe, ganz besonders den Außenbau betont schlicht und schmucklos zu halten. Eine Aversion gegen zahlreiche Symbole und Darstellungen, insbesondere aber gegen das Kreuzifix, resultierte besonders in Mannheim aus der Bedrohung der reformierten Kirche durch vier katholische Kurfürsten. Diese negative Haltung war zwar in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts abgeflaut, aber während des Kulturkampfes erneut aufgeflammt.³⁴⁹ Der sich nun über Jahrhunderte gehaltene radikale Grundsatz der reformierten Kirche, ein Gotteshaus habe schmucklos zu sein, weicht aber im ausgehenden 19. Jahrhundert mehr und mehr dem Bedürfnis „auch in der modernen Zeit [...] den geistigen Inhalt von Bauten vermittelt der sogen. monumentalen Malerei zur Anschauung zu bringen“, wie Otzen 1884 in einem Vortrag „Über monumentale Malerei“ erläuterte.³⁵⁰

Auch die Architekten Curjel&Moser sprechen sich gegen eine allzu karge Ausstattung aus: „Der Kirchenraum hat außer seinem Nutzzweck noch einen geistigen, die Gemeindeglieder auf den Gottesdienst vorzubereiten, dieselben anzuregen und dadurch auch eine gottesdienstliche Funktion mitzuerfüllen. Jeder Kirchenraum bedarf der künstlerischen Durchbildung. Diese muß in wohltuenden Raumverhältnissen und in entsprechendem Schmuck, den die Schwesterkünste Malerei und Bildnerei abgeben, Ausdruck finden.“³⁵¹

Ebenso fordert Emil Döring ein Umdenken: „Mit der lange Zeit üblichen Gepflogenheit, daß möglichst Nüchternheit das Grundmotiv für die Innenausstattung unserer evangelischen Kirchen sei, muß in einer solchen farbenfreudigen Zeit wie der jetzigen gebrochen werden, wenn der Kirchenraum zum Gemüt sprechen, wenn er auf die Seele wirken soll, um die Wirkung des gesprochenen Wortes der Predigt zu erhöhen.“³⁵²

Die figürliche und ornamentale Malerei, eventuell auch nur gemalte Schriftbänder wirken, je nach Bedürfnis und künstlerischer Absicht mit den farbigen Glasfenstern und Skulpturen zusammen und sollen das „Gemüt der Gläubigen heben“ und zugleich den „pessimistischen Realismus der neueren Kunstströmungen bannen“³⁵³, eine Haltung, die auch der malerischen Dekoration der Ringkirche zugrunde liegt, an der Otzen - wie auch bei allen anderen seiner Kirchenbauten - maßgeblichen Anteil nahm: „Figürliche Darstellungen sind in strenger Stilisierung, Ornamente stets im Charakter der Flächenmalerei zu halten.“³⁵⁴

In der Ringkirche haben die fast monochromen, unmittelbar auf den Sandstein gemalten Szenen an den Wänden der Orgelempore, in der Kanzelnische und auf den Wänden der Sängerempore nur sinnbildlichen Charakter und sollen, ohne durch künstlerischen Eigenwert zu fesseln, lediglich Hinweise auf religiöse Wahrheiten geben, die auch in den Spruchbändern zum Ausdruck gebracht werden. (Abb.44)

An den Bauten von Curjel&Moser läßt sich eine Durchdringung der Architektur mit Naturformen feststellen, die den Forderungen an eine organisch verstandene Architektur entsprangen. Der Verlust dieser Naturelemente war nach den Vorstellungen

³⁴⁹ Siegfried **Heinzelmann**, S. 64.

³⁵⁰ Johannes **Otzen**: Über monumentale Malerei. In: Deutsche Bauzeitung 18.1884, S. 503.

³⁵¹ **Curjel&Moser** in: Johanniskirche Mannheim, Festschrift 1904, S. 7.

³⁵² Emil **Döring**: Lutherkirche Mannheim, Festschrift 1906, S. 10.

³⁵³ Albert **Hofmann**: Die Ausstellung kirchlicher Stoffe im Kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin. In: DBZ 26.1892, S. 156.

Vgl. hierzu auch: Jörn **Bahns** 1971, S. 71.

³⁵⁴ Johannes **Otzen**: Über moderne Gotik. In: Deutsche Bauzeitung 11.1877, S. 206.

des Niederländischen Architekten H.P. Berlage (1856-1934) gleichbedeutend mit Willkür und Entartung. Menschliche Organisation, Gesellschaft und Gemeinschaft könnten demnach nur entstehen, wenn die Gesetze der Natur den Menschen als Vorbild dienen. Ordnung und Regelmäßigkeit, Einheitlichkeit und Harmonie wurden als Grundprinzip des Stils und seiner Kriterien bezeichnet.³⁵⁵ So wuchern an den Fassaden, Gewänden und Gesimsen nicht wirklich Efeu oder Wein, sondern deren in Stein gehauene symbolische Zeichen einer naturverbundenen organischen Kunst, wie z. B. die „linienschöne Meeresalge“ an der Christuskirche Karlsruhe.(Abb.45) In den folgenden Jahren verwenden die beiden Karlsruher Architekten ausschließlich ein geometrisch gebildetes Ornamentensystem in engem Zusammenhang mit der Architekturform.³⁵⁶

Auch Schrade dekoriert die wenigen Putzstellen im Kircheninnenraum - unter den Emporen, an den Lünetten zwischen den Fenstern und den Medaillons in den Gewölbezwickeln - mit einem vegetables Rankenwerk (Abb.46) sowie Ornamentbändern als Rahmung für die Pendentifs und Ausschmückung der Gurtbögen. Die Verwendung dieser Muster aber ist, im Gegensatz zu den hier zum Vergleich herangezogenen Karlsruher Kirchen, äußerst sparsam, so wirkt im Gemeinderaum allein die monochrome Ruhe des Sandsteins. Erst mit dem Blick nach oben wird dem Kirchenbesucher durch die Farbenvielfalt der Kirchenfenster, der Medaillons in den Pendentifs und dem Gemälde Schinnerers auf dem Triumphbogen die „himmlische Sphäre“ aufgezeigt.

Für die Ausgestaltung dieser Medaillons wählt Schrade ähnliche beliebte Motive wie sie auch im deutschen Dom Berlin, in der Garnisonkirche Ludwigsburg und in der Christuskirche Mainz in den Gewölbezwickeln zu sehen sind: Christus mit den vier Evangelisten (Berlin), die Evangelisten allein (Ludwigsburg) und Szenen aus dem Leben Jesu (Mainz)³⁵⁷ Auch ist die Bemalung dieser Pendentifzonen durchaus vergleichbar mit den Ausschmückungen in der Wandelhalle des Kurhauses Wiesbaden (erbaut 1902-1907), wie sie ihr Architekt Friedrich von Thiersch gestaltete.³⁵⁸

Während sich im Fresko des Triumphbogens Schinnerers eigener Stil durchsetzt, heben sich seine Pendentifgemälde durch ihre ganz besonders glanzvollen und klaren Farben von diesem ab; der vereinfachte Duktus, dessen Farben an Michelangelo erinnern, korrespondiert mit den Kirchenfenstern.

Grundsätzlich aber ist zu beobachten, dass sich die skulpturellen Darstellungen hauptsächlich auf reliefierte, also mit dem Hintergrund fest verbundene Skulpturen beschränken. Diese Tendenz stammt aus der theologischen Auffassung frühchristlicher Zeit, denn im spätantiken Kirchenraum ist das rundplastische Kultbild tabu, sei es aus Gründen des Verbotes, Gott darzustellen, das auf eine Stelle des alten Testaments zurückgeht, in der Gott zu Moses spricht: „*Gedenke, was der Herr dir im Tale am Horeb gesagt hat, seine Stimme hast du gehört, aber seine Gestalt nicht gesehen. Darum sieh dich vor, daß du dich nicht verführen lässest, dir irgendein Bildnis zu machen...*“ (Deut. 4,15), oder wegen der Affinität zum „Götzenbild“ des Tempels.

³⁵⁵ Hendrik Petrus **Berlage**: Grundlagen und Entwicklung der Architektur, Berlin 1908, S. 6.

³⁵⁶ Wilfried **Rößling** 1986, S. 53f.

³⁵⁷ In allen drei Kirchen als Stuckarbeiten. In Mainz und Berlin sind diese nach den Zerstörungen im 2. Weltkrieg nicht mehr erhalten.

³⁵⁸ Vgl. Horst Karl **Marschall**: Friedrich von Thiersch, Katalog S. XXX.

Dieses Verbot aber bezog sich offensichtlich nicht auf szenische Darstellungen, die als Reliefs die christliche Heilgeschichte vermitteln.³⁵⁹

Auch die calvinistisch theologische Grundlage läßt, ähnlich dieser spätantiken Auffassung, eine bildprogrammatische Ausstattung zu - wie sie auch die Dome am Gendarmenmarkt zeigen - denn die Kunst der Skulptur und Malerei wird als ein göttliches Geschenk aufgefasst und ist im rechtmäßigen Gebrauch für bestimmte Bildnisse legitimiert. Das heißt, dass körperliche Bildnisse, die in Verbindung mit einem geschichtlichen Bezug stehen und somit einer Belehrung und Ermunterung im Glauben ihren Nutzen haben, also einen pädagogischen Inhalt besitzen, und der Betrachter somit nicht der Gefahr einer Anbetung ausgesetzt ist, zugelassen werden.³⁶⁰

Die bildprogrammatische Ausstattung, die Schrade für seine Christuskirche gewählt hat, entspricht also nicht nur den Tendenzen, wie sie von Curjel&Moser, Döring oder Otzen gefordert bzw. gefördert wurden, sie schlagen auch eine Brücke zur Gesinnung der Zeit der Aufklärung, in der das Neue Testament als eine Grundlage für die moralisch-ethische Erziehung des Menschen begriffen wurde, und wie sie eben auch gerade am Bildprogramm der Berliner Dome zum Ausdruck kommt. Vom Betrachter wird also, zum Verständnis dieses Programms, eine umfassende Kenntnis der Aussagen der Bibel vorausgesetzt.

Das ikonografische Programm der Christuskirche und seine Ausgestaltung zeigt insbesondere im Vergleich mit den vor ihr erbauten Kirchen nach dem Wiesbadener Programm eine besonders hohe Qualität.

Neben den neutestamentlichen Themen in Verbindung mit ihren Typologien³⁶¹, den Propheten, die das Kommen des Messias angekündigt hatten, wird frühchristliche Symbolik der Fruchtbarkeit ergänzt durch Metaphorik für Heil, Taufe bzw. Erneuerung, die sich in Reliefs sogar noch unter den Kapitellen der Pilaster der Fassade und den Stützen der Innenkuppel zeigt.

5. DAS GESAMTKUNSTWERK

Der Begriff des Gesamtkunstwerks, der insbesondere im ausgehenden 19. Jahrhundert eine neue Prägung erfuhr, wurde durch die III. Deutsche Kunstgewerbe Ausstellung von 1906 in Dresden und dem von Hermann Muthesius am 6. Oktober 1907 gegründeten Deutschen Werkbund neu definiert. Unter Berufung auf einen moralisch fundierten Qualitätsbegriff zielte man auf eine „Veredelung der gewerblichen Arbeit“ im Zusammenwirken von Kunst, Industrie, Handwerk und Handel. Von den Impulsen, die auf einer inneren Wandlung von „blutleerer Architektur“ zu „echter Gesinnung“ auf einem technischen und sozialen Strukturwandel der Zeit beruhen, profitierte auch die Architektur und künstlerische Ausstattung des Kirchenbaus.³⁶²

Dieser Begriff aber brachte gerade auch in seiner Verwirklichung ein Problem, denn das Ringen um ein solches habe, so behauptet Ernst Königer, den Zerfall der Künste

³⁵⁹ Johannes G. **Deckers**: Skulptur in frühchristlicher Zeit. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 5, Köln 2003, S. 49f. Beispiele hierfür sind die reliefierten Platten der Kathedra des Bischofs Maximianos in Ravenna oder die Bildfelder der Tür von Santa Sabina in Rom, die auch Schrade inspiriert haben können.

³⁶⁰ Timo **John**, S. 63.

³⁶¹ Wie z. B. David als Typus des kommenden Heilskönigs (2. Sam. 7, 12)

³⁶² Gerhard **Langmaack**, S. 308.

überhaupt erst zur Voraussetzung.³⁶³ Auch H. P. Berlage äußert sich zu diesem Problem: „Man erkennt es als ein Axiom an, dass Skulptur und Malerei die Architektur stützen sollen; aber wie steht es, wenn es auf die Ausführung ankommt? [.....] Der moderne Architekt befindet sich daher in der unangenehmen Lage, entweder selbst auch die Skulptur und Malerei vorzeichnen zu müssen, in welchem Falle er die betreffenden Künstler gewissermaßen zu einer Sklavenarbeit zwingt und daher nicht ihre beste Arbeit erhält, oder darauf verzichten, wozu die betreffenden Künstler zwar am besten aufgelegt sind, aber dafür kann der Baumeister bei den heutigen Verhältnissen sicher sein, in seiner Architektur kein einheitliches Ganzes zu erreichen, indem alle Aussicht vorhanden ist, dass Bildhauer und Maler nicht in seinem Geiste arbeiten. Das liegt nicht an den Künstlern als solchen, sondern an der in Kunstansichten noch ganz unreifen Zeit.“³⁶⁴

Die gedankliche Trennung zwischen Architektur und dekorativen Künsten, die Vervielfältigung der planenden und mitarbeitenden Hände war nicht geeignet, den Bruch zwischen den Künsten zu verringern. Es ist daher zu verstehen, das einige Architekten, darunter auch Schrade, möglichst die gesamte Planung des Baus selbst vornahmen.³⁶⁵

Die Auswahl der an seinem Gesamtkunstwerk mitarbeitenden Künstler gestaltet sich nicht zufällig:

Konrad Taucher und Wilhelm Gerstel kannten sich von der Karlsruher Majolika bzw. Akademie der bildenden Künste. Wie Gerstel hatte auch Adolf Schinnerer und Karl Albiker in Karlsruhe bei Hermann Volz und Ludwig Schmidt-Reutte studiert.³⁶⁶ Zu dieser Gruppe der jungen Studienkollegen aus der Landeshauptstadt gesellte sich der 53-jährige gebürtige Mannheimer Johannes Hoffart, der inzwischen nach München umgezogen war und den Schrade sicher durch seine Verbindung mit Gustav Halmhuber kannte, sowie Ludwig Habich, der seit 1906 in Stuttgart wirkte (wo er 1910 als Professor der Kunstakademie tätig war).

Aus der Einheitlichkeit der künstlerischen Ausstattung ist zu folgern, dass Schrade den Künstlern wenig Spielraum zur eigenen Gestaltung zugestand. Das erklärt auch die nicht explizit ausgearbeiteten Skulpturen der Apostel auf der Turmbalustrade, die nach Schrades Vorgaben, wie bereits angeführt, nicht über die Qualität eines baugebundenen Schmuckes hinausgehen sollten, demzufolge auch keine Eigendynamik zu entwickeln hatten.³⁶⁷

³⁶³ Ernst **Königer**: Zum Historismus in der Baukunst des 19. Jahrhunderts, o. O. 1948, S. 254.

³⁶⁴ Hendrik Petrus **Berlage**, S. 63 ff.

³⁶⁵ Vgl. hierzu: Michael **Bringmann** 1968, S. 326.

³⁶⁶ Vgl.: Nicola **Moufang**, S. 10 sowie: Anna **Schinnerer**, S. 93.

³⁶⁷ Olaf Mücke macht auf die Vorliebe des Künstlers für eine bestimmte, aus praktischen Gründen bevorzugte Hauptansicht aufmerksam, die immer zugleich eine Vorentscheidung für weitere, demgegenüber zu vernachlässigende Nebenansichten und deren Ausgestaltung implizierte. Eine besondere Problematik der Figuren ist in ihrem Standort begründet, denn die Position am vorderen Rand des Turmumganges verlangt zwar eine Hauptansicht für den vor dem Gebäude stehenden Betrachter, das Kreisrund der Balustrade jedoch, der Abstand der Figurengruppen voneinander sowie die Distanz zur Wand des Glockengeschosses eröffnet das Dilemma der auf Hauptansichtigkeit konzipierten Skulptur, die eine geradlinige, axiale und starre Konfrontation zwischen Kunstwerk und Betrachter, und nicht eine radiale Bewegung, also eine „mehransichtige Annäherungsweise“ voraussetzt.

Olaf **Mücke**, S. 86 f.

5.1 Die Pläne für die künstlerische Ausstattung aus der Schradestube

Die aufgefundenen Zeichnungen in der sogen. „Schradestube“ zeigen, dass der Architekt sich mit großer Sorgfalt jeder Kleinigkeit der künstlerischen Ausstattung persönlich gewidmet hat. Dass diese große Sammlung in diesem Raum, zu dem der Architekt zu Lebzeiten nur selbst den Schlüssel hatte, unter Verschluss lagen und dort zwei Kriege und die Nachkriegszeit überstanden hatten, darf als ein glücklicher Umstand gesehen werden. Allerdings haben die hauptsächlich als Lichtpausen hinterlassenen Blätter, darunter auch viele Werkzeichnungen im Maßstab 1:1 (Fig. 89 zeigt eine Werkzeichnung für das Mauerwerk der Hohlkehlen an den Treppenhäusern), sehr unter der Feuchtigkeit in dem lange Zeit vergessenen Raum gelitten, sodass diese teilweise nur noch fragmentarisch erhalten sind. Daher sind Datierungen (beginnend am 25.11.1905 bis zu den endgültigen Arbeiten im Jahre 1910) und Signaturen ebenfalls nur noch auf einigen Blättern erhalten, doch darf - der Duktus der Entwürfe ist einheitlich - davon ausgegangen werden, dass die Zeichnungen durchweg vom Architekten selbst angefertigt wurden.

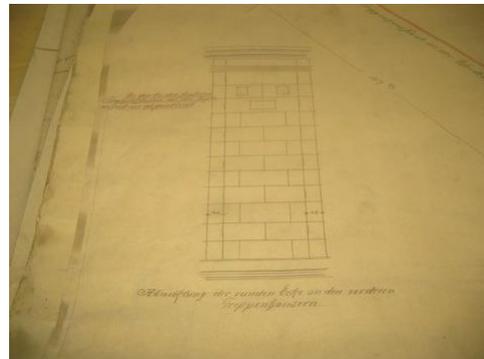
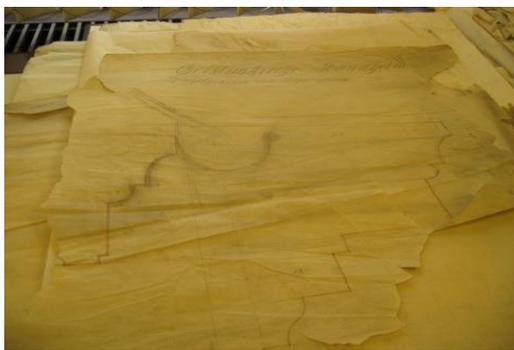


Fig. 89 (Sch.ST.) Fragmente der Lichtpausen u. Werkzeichnung 1:1

Ebenfalls in diesem kleinen Turmzimmer wurden die Gipsmodelle der Reliefs bzw. Skulpturen am Kuppelturm gelagert. Hiervon gibt die Abbildung 47 einen Eindruck. Schrade trat mit seinen detaillierten malerischen Architekturzeichnungen in die Fußstapfen seiner Lehrer Friedrich von Thiersch und Gustav Halmhuber. Auch von Thiersch war ein riesiger Bestand von Zeichnungen hinterlassen worden, den sein Nachfolger an der Hochschule German Berstelmeyer 1921 einfach wegwerfen ließ. Schrades Zeichnungen wurden 2003 endlich dem Stadtarchiv übergeben und sind somit für die Zukunft gesichert.

6. TECHNISCHE INNOVATIONEN IN KONSTRUKTION UND BAUMATERIAL

Theophil Frey arbeitete während seiner Gutachtertätigkeit im Verein für christliche Kunst eng mit Heinrich Dolmetsch zusammen. Der Bau der neuen Markuskirche in Stuttgart wurde ein Jahr vor dem der Christuskirche in Mannheim begonnen und bildet ebenso mit Pfarrhaus, Pfarrgarten und Gartenpavillon ein geschlossenes Ensemble.³⁶⁸

³⁶⁸ Im Wettbewerb um die Markuskirche in Stuttgart fertigte Theophil Frey 1901 einen ersten Entwurf; schließlich aber wird Dolmetsch zum Baumeister der neuen Kirche ausgewählt, was mit großer Wahrscheinlichkeit auf seine Zugehörigkeit zum Kirchengemeinderat zurückzuführen ist. Vgl. hierzu: Ellen Pietrus 2001, S. 195.

Der Bau übernimmt jedoch keine Point-de-vue-Funktion, denn auf die Grundsätze von Frontalität, Symmetrie und Axialität wurde bei dieser malerischen Anlage verzichtet. Bei der Markuskirche handelt es sich um einen dreischiffigen längsgerichteten Bau mit sehr schmalen Seitenschiffen in verputztem Mauerwerk, es zeigen sich also auf den ersten Augenschein kaum Gemeinsamkeiten zwischen der Christuskirche Mannheim und der Markuskirche Stuttgart, es sind aber einige technische Errungenschaften, die man vom Stuttgarter Kirchenbau übernommen hat.

Zu Beginn der 1890iger Jahre nämlich trat mit einem neuen Baumaterial eine noch „ganz junge Macht“³⁶⁹ in der Baukunst auf. Dieser Baustoff, der mit seiner komplizierten Zusammensetzung eine weit zurückgreifende Entstehungsgeschichte durchlief³⁷⁰, gewann nun überraschend schnell Einfluss auf die Architektur und verrückte revolutionär die bisherigen Grenzen von statischen Vorstellungen. Die Entwicklung des Portlandzements nämlich erlaubte, trotz seiner anfänglich noch nicht gleichmäßigen Güte, in Verbindung mit geeignetem Kiessand, den Ersatz des teuren Hausteinmauerwerks durch billigen Stampfbeton. Mit der Idee, den wohl druckfesten aber nur sehr beschränkt zugfesten Beton durch Einbetten von Eiseneinlagen zu verstärken, entstand der Eisenbeton.³⁷¹ Gleichzeitig in Europa und Amerika³⁷² wurde dieses Material im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in großem Ausmaß verwendet.³⁷³

Die erste in Eisenbetonbauweise errichtete Kirche, Saint-Jean-de Montmartre in Paris wurde zwischen 1894 und 1902 von Anatole Baudot (1834-1915) nach dem in Frankreich entwickelten Monier-Verfahren³⁷⁴ erbaut.³⁷⁵

Nicht nur die materielle Festigkeit, die Vorzüge, die in Tempofragen liegen und die aus alledem hervorgehende Wirtschaftlichkeit seiner Anwendung, sondern auch seine strukturelle Bildsamkeit insbesondere für den Innenraum machte dieses Material so

³⁶⁹ Fritz **Schumacher**, S.127.

³⁷⁰ Wie Peter Marti, Orlando Monsch und Birgit Schilling ausführen, war bereits seit dem Altertum versucht worden, Massivkonstruktionen durch Einlegen von Metallteilen zur Aufnahme von Zugkräften zu befähigen.

³⁷¹ Peter **Marti**, Orlando **Monsch**, Birgit **Schilling**: Ingenieur-Betonbau, Zürich 2005, S. 29 u. 30.

³⁷² In Frankreich von Francois Hennebique (1842-1921), dessen jahrelange Experimente mit Eisenbeton 1892 zur Patentierung seines T-förmigen Plattenbalkens führte. Hennebique baute Mühlen in Nantes, Speicher in Genua, Silos in Straßburg, Sanatorien in der Schweiz. Er bemühte sich, an einem einzigen Objekt alle konstruktiven und statischen Möglichkeiten des Stahlbetons zu zeigen und bewies dabei große technische Virtuosität; gestalterisch blieb er jedoch dem Sprachkanon des 19. Jahrhunderts verhaftet. In Amerika wird das Material durch Ernest Leslie Ransome (1852-1914) in großem Ausmaß verwendet.

Vgl. hierzu: Vittorio Magnano **Lampugnani**: Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1980, S. 36

³⁷³ Vgl. ebenso: Siegfried **Giedion**: Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition, Basel 2007, S.220.

³⁷⁴ genannt nach Joseph Monier (1823-1906), der neben Francois Coignet und Joseph-Louis Lambot als der Erfinder des Eisenbetons gilt. 1868 legte der Gärtner Monier seinen Blumenkübeln aus Zement ein Drahtnetz ein.

³⁷⁵ De Baudot war Schüler von Henri Labrouste (1801-1875), dem Architekt der Bibliothèque Ste. Géneviève (erb. von 1843 bis 1850), der als einer der Ersten Eisen als architektonisches Element verwendete. De Baudot war einer der konsequentesten Vorläufer des neuen Bauens in Frankreich. Als organische Grundlage der Architektur sah er im Eisen und später im Eisenbeton die eigentlichen Baustoffe der Zeit. Im Wettbewerb um die Pariser Kirche überzeugte er die Kommission durch diese Konstruktion, weil er ungefähr auf die Hälfte der Kosten der übrigen Bewerber kam.

Vgl. hierzu: Sigfried **Giedeon**: Bauen in Frankreich; Bauen in Eisen; Bauen in Eisenbeton. Neu herausgegeben von Sokratis **Georgiadis**, Berlin 2000, S. 12 u. S. 76.

revolutionär. Durch die Reihung von Bindern ließen sich nunmehr tonnenartige Eindrücke erzeugen. Die typischen Raumbildungen, die aus der Schalenkonstruktion der Steinmaterialien geläufig waren, konnten nun in aufgelöste Formen gebracht werden und verschiedenste Arten interessanter Raumillusionen entstanden. Neben solchen „aufgelösten“ Tonnen steht dem Eisenbeton natürlich auch die Schalenkonstruktion der richtigen Tonne zur Verfügung und ebenso wie diese Raumbildung vermag er auch die Kuppelform zu bewältigen und bei auskragenden Bauteilen ermöglichen die Plattenkonstruktionen des Eisenbetons, dass Ecken von Baukörpern der Unterstützung entbehren können.³⁷⁶

Auch Johannes Merz, der Herausgeber des Christlichen Kunstblattes, lobte in seinem Bericht über den II. Kongress für den protestantischen Kirchenbau vom 12. November 1906 diese Bauweise: „Die Konstruktionsweise wird zur Zeit am meisten beeinflusst durch den Beton-Eisenbau. Derselbe gestattet die Überdeckung der größten Räume, ohne daß Seitenschub entsteht und macht die Breite des überdeckten Raums anders als der mittelalterliche Gewölbebau unabhängig von der lichten Höhe derselben [...]. Auf dieser Grundlage baut sich ein neues Raumideal auf, das bei einfachstem Grundriß vor allem eine großflächige schlichte Innenwirkung unter Beschränkung der Seitenemporen erstrebt.“³⁷⁷

Teile der Markuskirche Stuttgart, wie der Turm - er darf als einer der weltweit ersten in dieser Bauweise ausgeführten gelten - Tonnengewölbe des Hauptschiffs, Decken der Seitenschiffe, Emporen und der Boden des Chorraums, wurden in Eisenbetonbauweise durchgeführt. Diese Bauweise, die den an einen protestantischen Kirchenbau gestellten Forderungen, möglichst große Innenräume möglichst stützenfrei zu überdecken, entsprach, war im Deutschen Reich noch kaum erprobt.³⁷⁸

In Mannheim war bereits der von Bruno Schmitz geplante Bau des Rosengartens (1898-1903) in „moderner Eisenbeton-Konstruktion“ entstanden, die dann erst mit dem Mauerwerk ummantelt wurde.³⁷⁹ Bei der Christuskirche sind es nun die Emporenanlagen, Gewölbe, Kuppeln und Dächer, die in dieser Konstruktion ausgeführt werden. Am 25. April 1908 sind diese Arbeiten ohne Verzögerungen an den Emporen, am 10. Oktober an der Kuppel und den Dächern fertiggestellt.³⁸⁰ Wie bei der Stuttgarter Kirche und mit dieser fast zeitgleich entstandenen Kirchenbauten von Schilling und Gräbner (Christuskirche Dresden von 1905/06) und von Theodor Fischer (Garnisonkirche in Ulm von 1906/10). Hier wurde diese moderne Bauweise so verkleidet, dass der Bau nach außen als konventionelle Putz- bzw. Hausteinoberfläche in Erscheinung tritt.³⁸¹

Heinrich Dolmetsch widmete einen Großteil seines beruflichen Wirkens der Lösung des Akustikproblems. Auch dies war eine Aufgabe, die den grundsätzlichen Forderungen nach einem protestantischen Kirchenbau zugrunde lagen. Eine „gute Gehörsamkeit“ suchte Dolmetsch durch „die Anwendung des [von ihm] erfundenen und

³⁷⁶ Fritz **Schumacher**, S. 127ff. u. 130.

³⁷⁷ Ellen **Pietrus**: Die Markuskirche in Stuttgart, Stuttgart 2007, S.45.

³⁷⁸ Das zeigte sich dann leider auch beim Bau der Stuttgarter Kirche, wo es Verzögerungen während der Rohbauphase gab, weil wegen der geringen Druckfestigkeit des Betons eine vorübergehende Einstellung der Bauarbeiten verfügt werden musste. Erst nach einem technischen Gutachten konnten die Eisenbetonarbeiten weitergeführt werden.

³⁷⁹ Christmut W. **Präger**, S. 200.

³⁸⁰ Vgl. hierzu: Christian **Schrade**, Verzeichnis der Unternehmer, S. 43 u. S. 47 (im Anhang S. 163-165).

³⁸¹ Ellen **Pietrus** 2001, S. 226

nun patentierten Korkinkrustationsverfahren“ zu erzielen und erwarb sich auf diesem Gebiet der Akustik einen über die Landesgrenzen hinausgehenden Ruf auch als Gutachter. Die Korkverkleidung „Auris“, wie diese im Folgenden genannt wurde, zeichnete sich laut Patentschrift durch eine „leichte, rasche Anwendbarkeit, Billigkeit und Feuersicherheit“ aus. Ein weiteres Mittel zur Erzielung einer guten Akustik war die Anordnung einer „Verkleidung von Raumflächen mit sichtbar bleibendem Korksteinmaterial in Form von mosaikartigen Mustern und Fliesen sowie auf die obigen Verkleidungsarten durchzuführende Bildung vertiefter Fugen“.³⁸².

Diese „Korkstein“-Kassettierung, die so bemalt wurde, dass sie echte Steinkassetten perfekt imitiert, übernimmt Schrade für die Gewölbe der Christuskirche zur „Verbesserung der Akustik und Wärmehaltung“³⁸³ und vergibt die Arbeiten ebenfalls an die Firma Grünzweig und Hartmann aus Ludwigshafen.

So teilen sich Christuskirche und Markuskirche (bis zum heutigen Tage) diese außerordentlich guten akustischen Bedingungen, denn auch die Stuttgarter Kirche dient häufig als Veranstaltungsort für Konzerte. Neben dem für diese Zeit überaus fortschrittlichen Heizungssystem (Niederdruckdampfheizung), das auch für die Mannheimer Kirche gewählt wurde, ist eine weitere technische Besonderheit zu erwähnen, die Schrade bei Dolmetsch kennen gelernt haben muß: In Stuttgart können bei Bedarf zwei hölzerne Wände durch ein handbetriebenes System hoch- und heruntergekurbelt werden, um den Kirchenraum von dem Raum unter der Empore abzutrennen. Dieses System ist in Mannheim für den Konfirmandensaal übernommen, der durch eine solche Wand zweigeteilt werden kann.

7. DER FINANZIELLE ASPEKT

Die Christuskirche Mannheim, die alle Aspekte des Repräsentations- und Monumentalbaus sowie des modernen Gruppenbaus in sich vereint ist auch eine der kostspieligsten Kirchenbauten ihrer Zeit. Durch die Erweiterung des Projektes nach dem Wettbewerb auf ein den Werderplatz nahezu ausfüllendes Ensemble waren die vorgesehenen Aufwendungen ohnedies gestiegen, sie subsummierten sich weiterhin im Laufe der exquisiten Ausstattungen während des Ausbaus der Innenräume und waren schließlich auf die bereits erwähnten 1. 665 255 Mark angestiegen.

Bei den Wettbewerben wurden in der Regel Planeinreichungen, die nach dem Urteil des Preisgerichts mit der Kostenvorgabe nicht ausführbar erschienen, nicht berücksichtigt. Eine Überschreitung der Kosten eines Entwurfes war bei staatlichen Bauten mit 10% zugestanden, mit diesem Satz wurde auch bei Kirchenprojekten gerechnet.³⁸⁴ Ein Kostenvergleich mit fünf in dieser Arbeit betrachteten Kirchen, die in etwa dem gleichen Zeitraum wie die Christuskirche gebaut wurden, unterstreicht deren Exklusivität.

³⁸² Patentschrift Nr. 178813: Wandverkleidung aus Kork zur Beseitigung gebeugter Schallwellen (Echos) in großen Räumen“, patentiert seit dem 1. August 1905. Ellen **Pietrus** 2010, S. 125

³⁸³ Christian **Schrade**, S. 27

³⁸⁴ Vgl. hierzu: Evangelische Kirche auf dem Lindenhof. In: Deutsche Konkurrenzen 12, Leipzig 1901, S. 2

1894 veranschlagte man für die Wiesbadener Ringkirche mit 1360 Sitzplätzen 580 000 Mark. Dieser Betrag erhöhte sich schließlich aber auf 654 527 Mark. Für die Errichtung des Pfarrhauses an der Ringstraße 2 als Doppelhaus für die beiden Pfarrer und den Kirchendiener, in das zugleich ein Versammlungssaal integriert wurde, gab man 102 600 Mark, insgesamt also 757.127 Mark aus.³⁸⁵

Die Kostenüberschläge des Büros Curjel&Moser für die Christuskirche Karlsruhe (1900 eingeweiht) mit ca.1280 Sitzplätzen lagen höher als die vorgesehenen 450 000 Mark; auch der Betrag von 65 000 Mark für die Innenausstattung (Gestühl, Kanzel, Altar, Orgel usw.) wurde von der Baukommission als zu niedrig angesehen. Mit dem Verzicht von „Verzierungen“, am Außenbau sollten die zusätzlichen Kosten von 6000 Mark für die Höherlegung der Kirche eingespart werden, schließlich wurde die ursprünglich bewilligte Bausumme von 450 000 Mark durch Vereinfachungen und insbesondere durch Verwendung von hammerrechten Schichtensteinen, statt der vorgesehenen Hausteine eingehalten. Für die Werke der höheren Kunst wurden weitere 30 800 Mark bewilligt und zusätzliche 9 200 Mark kamen für die Umgebungsarbeiten dazu. Die Gesamtkosten beliefen sich somit auf 489.200 Mark.³⁸⁶

Für Curjel&Mosers Projekt Lutherkirche Karlsruhe (Einweihung 1907) mit rund 1200 Plätzen wurde ein Gesamtaufwand von 350 000 Mark vorgesehen. Das Lutherrelief am Turmfuß wurde als die Ausschmückung betrachtet, die der Stadtrat zur Bedingung für die Erlassung der Erschließungskosten in Höhe von 7 290 Mark machte. Weitere Kosten bestritt man aus Spenden.³⁸⁷

Beim Wettbewerb um die Christuskirche Mainz hatten sowohl Eduard Kreyßig als auch Johannes Otzen einen ersten Preis erhalten. Da aber beide die festgesetzte Kostengrenze von 700 000 Mark erheblich überschritten hatten, wurden sie vom Kirchenvorstand auch beide abgelehnt. Nach längerer Beratung und ohne einen neuen Wettbewerb wurde die Bausumme am 7.3.1895 auf 900 000 Mark erhöht und der Auftrag an Kreyßig vergeben. Aus Gründen der Kostenersparnis musste (wie bereits erwähnt) nach der Fertigstellung der Statik Kreyßigs Plan noch einmal geändert werden. Das Bauwerk wurde in Länge, Breite und Höhe reduziert und die dekorativen Details vereinfacht, bzw. gestrichen.³⁸⁸

Für die Garnisonkirche Ludwigsburg wurde am 12. September 1898 ein Kostenvoranschlag von 715 000 Mark erhoben. Die Kostenabrechnung, die Friedrich v. Thiersch im April 1903 aufstellte, berief sich genau auf diese Summe.³⁸⁹

Mit diesem Vergleich der Kostenbehandlungen wird also deutlich, dass man schon für die den Voranschlag überschrittene Summe für das Bauwerk auf dem Werderplatz gut eine weitere Kirche hätte bauen können.

³⁸⁵ Ralf-Andreas **Gmeling** (Hrsg): Der Dom der kleinen Leute, Wiesbaden 2004, S. 13

³⁸⁶ Wilfried **Rössling** 1986, S. 23.

³⁸⁷ Ebd. S. 27 f.

³⁸⁸ Paul Georg **Custodis** 1982, S. 82.

³⁸⁹ Friedrich v. **Thiersch**, S. 39.

8. DIE STÄDTEBAULICHE ENTWICKLUNG DES OSTSTADTVIERTELS

In Mannheim hatte sich nach der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Beginn der Industrialisierung - wie auch in anderen großen Städten des deutschen Reiches - ein gesellschaftlicher Wandel vollzogen. Die Gruppe der Mannheimer Kaufleute war nun nicht mehr allein die tonangebende Oberschicht, jetzt traten Industrielle und Finanziere in den Vordergrund und auch der kulturhistorische Aspekt musste sich diesem Wandel unterziehen. Der wohlhabende Besitzbürger nämlich wünschte sich einen neuen, ihn repräsentierenden Wohnbereich, er legte Wert auf die Manifestation seines Erfolges in einer entsprechend großzügigen Architektur.

Das erklärte Ziel der Städtebauer war es bereits zur Jahrhundertwende, die Stadt des 19. Jahrhunderts zu überwinden, sie zu ersetzen durch eine gegliederte und aufgelockerte, durchgrünte und in die Landschaft eingebettete Stadt, die das Gegenbild der steinernen Gründerzeitarchitektur mit ihren Straßenkarrees und Hinterhöfen bilden sollte. Unter der besonderen Fürsorge der Stadtverwaltung entstand das neue Villenviertel der Oststadt, das durch die Nähe zum Luisenpark eine gesunde und schöne Wohnlage garantierte.³⁹⁰ Bei der Anlage der Straßenzüge wurde die Systematik der barocken Quadratestadt, die im Zeitalter des Absolutismus als hierarchisch gegliederte Anlage das wohlgeordnete, auf den regierenden Fürsten ausgerichtete Staatswesen versinnbildlichen sollte³⁹¹, nicht übernommen. Nach den Plänen des Karlsruher Städtebautheoretikers Reinhard Baumeister plante man ein Dreieckssystem, das durch Diagonalen und Sternplätze oder durch die leicht gebogene Form der Straßen durchbrochen wurde.³⁹² Nach Baumeister eignet sich das Dreieckssystem besonders für große, unabhängige Stadterweiterungen, weil die Festlegung der Hauptpunkte des Systems durch bestehende Verhältnisse bereits eingeschränkt sein konnte.³⁹³

Während mit der Entwicklung der Großstadt für die breite Masse das „*persönlichste im Leben des Menschen entpersönlicht wurde*“, d.h. die einfache Wohnung zur Massenware wird und das Mietshaus mit seinen „Kleinwohnungen“ entsteht, dessen Ausgestaltung oft ohne Mitwirkung eines Architekten vor sich ging, zeitigt die private Bautätigkeit nun eine Bauerscheinung, die im ersten Augenblick als gar nichts Neues erscheint. Die in großer Zahl entstandenen Villen waren eine durch den Ehrgeiz der neuen Schicht des Groß- und Unternehmerbürgertums adaptierte Wohnform.³⁹⁴ Sie

³⁹⁰ Gerd **Albers**: Der Städtebau des 19. Jahrhunderts im Urteil des 20. Jahrhunderts. In: Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1975, S. 66.

³⁹¹ Mannheim war bereits im frühen 17. Jahrhundert als Festung zwischen Rhein und dort einmündenden Neckar angelegt worden, und zwar als sternförmige Zitadelle mit einer vorgelagerten Bürgerstadt, die in die sog. Quadrate eingeteilt wurde. Nach dem pfälzischen Erbfolgekrieg wurde beim Wiederaufbau Anfang des 18. Jahrhunderts Stadt und Zitadelle verbunden. Das neue kurfürstliche Schloss - das größte in Deutschland - entstand auf dem Areal der Zitadelle Friedrichsburg.

Vgl. hierzu: Michael **Hesse**: Städtebau im Barock, Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8, Köln 2003, S. 47-58, hier S. 47 u.54.

Die Numerierung der Quadrate erhielt 1811 ihre heute noch gültige Form und orientiert sich am Schloß und der vom Ehrenhof des Schlosses ausgehenden Kurpfalzstraße.

Vgl.: Andreas **Schenk** 1999, S. 6.

³⁹² Anna Maria **Lindemann**, S 42.

³⁹³ Andreas **Schenk**, S. 43 (ausgeführte Beispiele sind Dresden, Mainz u. die von Baumeister selbst entworfenen Pläne von Rostock und Mannheim).

Zur Mannheimer Oststadterweiterung vgl. ebenso: Andreas **Schenk**: Bauordnung und Städtebau in Mannheim. In: Ferdinand Werner (Hrsg): Mannheimer Villen, Worms 2009, S. 104 ff.

³⁹⁴ Vgl. hierzu: Fritz **Schumacher**: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800, S. 85 f.

reiheten sich in eine Tradition ein, die bis in die Antike zurückreicht: So wie die *Villa rustica* der Römer, die eine ökonomische Funktion und eine symbolische Bedeutung hatte - das Landleben, die unverfälschte Natur entgegen der Verderbtheit und Sittenlosigkeit der Großstadt, in der „der Pöbel herrscht“ - lag die Villa um 1900 zwar nur am Rande der Stadt von einem Garten umgeben, ihren Symbolcharakter aber hatte sie behalten. Hier pflegte man das Privatsein, die Geselligkeit unter den Standesgenossen, während in der Stadt die Geschäfte, die sozialen Konflikte und das Proletariat herrschten. Und hier wird auch ein neues Moment des neuen großbürgerlichen Selbstbewusstseins verdeutlicht: Die Aristokratisierung des Lebensstils.³⁹⁵

Die Prägung des Begriffs „Villa“, die zu diesem Zeitpunkt Gültigkeit hatte, bezieht sich auf die Realisierung der Bauaufgabe „Behausung Wohlhabender“, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte und neben dem formalen Aufwand einen modernen technischen Komfort aufweist. Diese Villa ist entweder das in offener Bauweise stehende Ein- oder allenfalls Zweifamilienhaus, das von einem Garten umgeben oder wenigstens von einem Vorgarten von der Straße getrennt ist und typengeschichtlich in der Landhausstradition steht, oder das autochthon städtische und aufwändig ausgebildete Stockwerkhaus für mehrere Bewohnerfamilien (ähnlich der Bebauung der Pariser Boulevards), manchmal aber auch für eine einzige Familie. Beide Typen, die äußerlich teilweise vornehmen Landhäusern, Schlösschen oder Burgen ähneln, gelten um die Jahrhundertwende als gleichrangige Lösung dieser Bauaufgabe, denn was Aufwändigkeit der Formen - und damit der Repräsentationskraft - und Bequemlichkeit angeht, stehen sie sich gleich.³⁹⁶

Diese Villenarchitektur - insbesondere die des Architekten R. Tillessen (1857-1926)³⁹⁷ - beschwört die Blütezeit der Stadt Mannheim als kurpfälzische Residenz im 18. Jahrhundert, als unter Kurfürst Karl Philipp das Schloss, die Jesuitenkirche, die Sternwarte und im neu entstandenen Stadtzentrum der repräsentative Bau des Kaufhauses zur Förderung des Handels und Gewerbes errichtet wurde, und die Bebauung der Oberstadt mit der Vergabe kostenloser Grundstücke an (katholische!) Angehörige des Hofadels und des Großbürgertums begann.³⁹⁸

Schließlich ließ sich auch mit der Wiederaufnahme der für Mannheim charakteristischen barocken Bauformen aus dieser Zeit das regionale Verantwortungsbewusstsein ebenso demonstrieren wie die Bodenständigkeit, denn viele Mitglieder des hier residierenden arrivierten Bürgertums waren keine gebürtigen Mannheimer - so hat insbesondere die Anpassung an den Baustil der kurfürstlichen Residenzzeit einen identitätsstiftenden Charakter.³⁹⁹ Dieser Identität folgte nun auch - als Zentrum des Villenviertels - der neobarocke Kirchenbau auf dem Werderplatz mit seiner pittoresken Umgebung, der auch als protestantischer Gegenpol zur Jesuitenkirche wirken sollte.

³⁹⁵ Fritz **Schumacher**, S. 146.

³⁹⁶ Ralf **Reith**: Rudolf Tillessen – Mannheims Villenbauer. In: Jugendstil-Architektur um 1900 in Mannheim, S. 66.

³⁹⁷ Das Oeuvre des Mannheimer Architekten Tillessen umfasst rund 25 Bauten, überwiegend Villen „herrschaftlichen“ und „hochherrschaftlichen Charakters“, vornehmlich in der Mannheimer Oststadt. Ralf **Reith**, S. 66.

³⁹⁸ Andreas **Schenk**: Architekturführer Mannheim, Mannheim 1999, S.8.

³⁹⁹ Vgl.: Andreas **Schenk**: Stilfragen. In: Ferdinand **Werner** (Hg.): Mannheimer Villen, Worms 2009, S.244f.

9. MONUMENTALITÄT

Der Begriff Monumentalität gehörte zu den rangunterscheidenden Merkmalen der verschiedenen Baugattungen und meinte ebenso das Material wie den Rang, ebenso die Dimension wie die gesellschaftliche Bedeutung des Bauwerks. Das edle Material des Hausteins, das oft nur zur Verblendung diente, stand an der Spitze der Materialhierarchie, während eine Verwendung in führender Rolle für Eisen oder Putz ausgeschlossen war. Das einheitlich verwendete Steinmaterial aber forderte zwangsläufig die dem Steinbau angemessenen und an ihm entwickelten Kunstformen, das heißt es forderte den „Stil“.⁴⁰⁰

Die Hierarchie des Materials und damit verbunden auch teilweise die Hierarchie der Gattungen basierte auf dem für die Epoche zentralen „Wahrheitsbegriff“.⁴⁰¹ Der zu neuem Schaffen berufene Architekt habe, so forderte Robert Neumann, aus der kaum übersichtbaren Mannigfaltigkeit der vor ihm liegenden Formen das Beste auszuwählen und somit das Lebendige, Wahre, Allgemeingültige, Dauernde von dem im Laufe der Zeiten Abgestorbenen zu unterscheiden.⁴⁰²

Das Bauwerk des Mannheimer Wasserturms (Abb.48) mit seiner prächtigen, in der Formensprache barocker Architektur gehaltenen Ausführung wurde zum technischen und ästhetischen Monument, die Zusammenschau von Kulturgeschichte und Technik - der Ingenieurbau allerdings verschwindet hinter der historisierenden Außenhaut mit ihrer Hausteinverkleidung - und dem Ausgangspunkt für die östliche Stadterweiterung. Die Symbolik des Baus nimmt auf zwei Aspekte Bezug: Den Stolz auf die Leistung, die Wasserversorgung der Stadt bewerkstelligt zu haben und den Wohlstand, den die Mannheimer Bürger dem Wasser, d.h. der Schifffahrt und damit dem Handelshafen verdanken.⁴⁰³

Der Friedrichsplatz sollte dem Wasserturm in seiner Monumentalität ebenbürtig sein und zugleich zu einem Zentrum der vornehmen östlichen Stadterweiterung werden. Benannt wurde der Platz nach Großherzog Friedrich I. von Baden.⁴⁰⁴ Auf die nach französischem Vorbild gestaltete neobarocke Platzanlage, die zum Stadtjubiläum 1907 fertiggestellt wurde, nahm der Charlottenburger Architekt Bruno Schmitz maßgeblichen Einfluss. Schmitz hatte 1899 den Wettbewerb um den Bau der Festhalle Rosengarten gewonnen.⁴⁰⁵ Auch mit diesem neobarocken Bau setzten die Zeitgenossen dem wirtschaftlichen Aufschwung und dem gewachsenen Reichtum ihrer Stadt ein Denkmal.⁴⁰⁶

⁴⁰⁰ Michael **Bringmann**, S. 297.

⁴⁰¹ O. **Grüner**: Die Lüge in der Baukunst. In: Allgemeine Bauzeitung 1888, S. 85 ff u. 94 ff.

⁴⁰² Robert **Neumann**: Architektonische Betrachtungen eines Deutschen Baumeisters, Berlin 1896, S. 304.

⁴⁰³ Vgl. hierzu: Christmut W. **Präger**, S. 189 f.

Der Wettbewerb wurde 1885 ausgeschrieben. Als Preisrichter fungierten Josef Durm/Karlsruhe und Christian Friedrich von Leins/Stuttgart. Den ersten Preis erhielt der Entwurf unter dem Motto „*Ars longa, vita brevis*“, der von dem jungen Stuttgarter Architekten (und Leins-Schüler) Gustav Halmhuber (1862-1936) eingereicht worden war.

⁴⁰⁴ Friedrich I. vertrat eine liberale Politik, führte richtungsweisende Reformen durch und setzte sich als Schwiegersohn des späteren Kaisers Wilhelm I. für die Einheit der deutschen Länder unter preußischer Führung ein.

Vgl. hierzu: Uwe A. **Oster**: Die Großherzöge von Baden, Regensburg 2007, S. 181ff..

⁴⁰⁵ Preisrichter waren K. Schäfer/Karlsruhe, F. v. Thiersch/München, P. Wallot/Dresden.

⁴⁰⁶ Eva-Maria **Lindemann**, S. 41.

Der Werderplatz mit dem Ensemble der Christuskirche bildete in der weitläufigen städtebaulichen Planung der Oststadtbebauung - in Anbindung an das Ensemble des Friedrichsplatzes - den Mittelpunkt der neu entstehenden Villengegend. Über das einzelne Monument der Christuskirche und seiner Umgebung geraten räumliche Zusammenhänge größeren Maßstabes in den Focus, wie es Hermann Lotze in seiner „Geschichte der Ästhetik“ gefordert hatte: In den Städten sollten die Bauwerke auf individuelle Selbständigkeit verzichten und sich einer in Monumentalbauten zentrierten Massenwirkung unterordnen.

„Große Städte wollen als große Städte schön sein; sie sind es niemals, wenn ihre einzelnen schönen Bestandtheile so ineinander verwirrt sind, daß es nirgends in ihnen einen orientierenden Mittelpunkt und klare Aussichten über die Massen gibt [...]. An einzelnen wohlvertheilten Brennpunkten müssten die monumentalen Bauwerke stehen, die mit aller Consequenz und allem Reichthum des herrschenden Styles die ewigen idealen Aufgaben der Cultur verherrlichen....“⁴⁰⁷

Mit der Forderung Lotzes sollte das Monument im Sinne eines Bezugspunktes für weiträumige und malerische städtebauliche Anlagen bestimmt sein. Indem er auf das Wachstum der Städte Bezug nahm, wollte er in den architektonischen Massenwirkungen, die „massenhaft zusammengefasste Lebenskraft und Regsamkeit der Bevölkerung“⁴⁰⁸ ausgedrückt sehen.

Die am Monument orientierte Architektur galt seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, seitdem sich bedingt durch die technischen Errungenschaften der Wechsel von historischen Stilen und Formen zunehmend beschleunigte, immer noch als vornehmste, stilbildende Aufgabe der Architektur. Gleichzeitig befriedigte die Monumentalarchitektur die emotionalen Bedürfnisse des Menschen in einer Zeit, die sich im Rahmen der Industrialisierung der Städte mehr und mehr einer technischen Rationalität verschrieb und der Bedarf an Werks-, Verkehrs- und Verwaltungsbauten, an Wohnunterkünften für Arbeiter und Angestellte sprunghaft zunahm. Kompensatorisch zitierte man die Geschichte, der im Medium der Kunst die Aufgabe übertragen wurde, den Alltag zu beseelen. In einem melancholischen Rückblick versuchte man, die obsoleten Ideale der Vergangenheit nostalgisch und individualistisch wieder aufleben zu lassen.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Hermann **Lotze**: Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868, Reprint New York/London 1965, S. 549.

Vgl. hierzu auch: Michael **Brix**/Monika **Steinhauser**: Geschichte im Dienst der Baukunst. In: Geschichte allein ist zeitgemäß, Lahn-Gießen 1978, S. 229 ff.

⁴⁰⁸ Dagegen aber verlangt Lotze, dass Gebäude, die nicht staatlichen Zwecken gewidmet und darum keine monumentale Behandlung und isolierte Lage verlangten, weil sie als Geschäftsraum oder als Herberge einer veränderlichen Bevölkerung dienen „die nicht hier verlangen kann, ihre individuelle Eigenart in äußerlicher Erscheinung vollständig auszuleben“, auf individuelle Selbständigkeit verzichten sollten.

Hermann **Lotze**, S.547.

⁴⁰⁹Michael **Brix**/Monika **Steinhauser**, S. 216 u. S.284.

10. REPRÄSENTATIONSARCHITEKTUR

Ein Repräsentationsbau soll an erster Stelle eine bestimmte Doktrin verkörpern, die seiner Errichtung zu Grunde liegt. Seine Architektur ist unter die städtischen bzw. staatlichen Interessen gestellt und wird als Teil einer nationalen Identitätspolitik begriffen; als solche hat sie eine wichtige Funktion in der Selbstdarstellung der städtischen bzw. staatlichen Kultur zu erfüllen.⁴¹⁰

Ebenso galt es, nach der Gründung des Deutschen Reiches, ein Nationalbewusstsein zu bilden, das dem jungen Staat Rückhalt in seiner heterogen zusammengesetzten Bevölkerung sicherte. Diese Identitätsfindung war ohne Rückgriff auf die Geschichte nicht denkbar.

Als eines der Paradebeispiele der Wilhelminischen Architektur entstand die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (1891-1895) als sichtbare Apotheose Wilhelm I. und der damit verbundenen Legitimierung des Hauses Hohenzollern zu Beginn der Herrschaft Wilhelm II.. Das Programm dieser Kirche wird von drei Komponenten bestimmt: Die Verehrung für Wilhelm I., der Sieg über Frankreich und das neuerwachte Deutsche Reich.⁴¹¹

Grundsätzlich ist bei allen anderen öffentlichen Bauten aber die Tendenz zur Axialität und Symmetrie zu beobachten, die zumeist durch die Ausbildung einer dominierenden Mitte, d.h. einer Kuppel unterstrichen wird. Als Hauptwerke der monumentalen Massenarchitektur des wilhelminischen Kaiserreiches gelten das Reichstagsgebäude (1884-94 nach den Plänen von Paul Wallot errichtet) ebenso wie der Münchner Justizpalast (1891-97, Architekt Friedrich von Thiersch).⁴¹²

Vor allem aber verdient der Bau des Berliner Doms, der durch seine Prunkhaftigkeit auffällt, wie kein anderer den Stilbegriff „wilhelminisch“. Diesem mächtigen Kuppelbau nämlich diente kein geringerer als St. Peter in Rom als Vorbild, weshalb Raschdorfs Architektur auch einen großen Anteil an Neorenaissanceelementen zeigt. Der Bau verkörpert drei verbindende Aufgabenstellungen: Den Anspruch des Protestantismus auf eine dem Katholizismus gleichwertige Position⁴¹³, den Anspruch des preußischen Königs (der deutsche Kaiser blieb in einer Person auch König von Preußen) und dem des deutschen Kaisers.⁴¹⁴ Dieser Neubarock, der einerseits einer internationalen Strömung in der Tradition der École des Baux-Arts, andererseits in Berlin deutliche Anklänge an den preußischen Barock zeigte, sich zudem in eine Folge von neorenaissance- bzw. neobarocken Architekturen der Staatsbauten einreihete, sollte

⁴¹⁰Peer **Zietz** 1987, S. 155.

⁴¹¹ Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche mit ihren beträchtlichen Ausmaßen wurde in neoromanischem Stil als Zitat der Gelnhauser Marienkirche auf einem exponierten, inselartigen Platz errichtet. Peer **Zietz** 1987, S. 155 u. 158.

⁴¹² Beim Wettbewerb um das Reichstagsgebäude 1882 gewann Friedrich von Thiersch neben Paul Wallot ebenfalls einen ersten Preis. Mit der Kuppel des Justizpalastes zitiert Thiersch bis zur Stahlfachwerkkonstruktion im Innern die Reichstagskuppel Wallots.

Vgl. hierzu: Godehard **Hoffmann**, S. 112.

Vgl. ebenso: Dieter **Dolgnier**: Historismus, Leipzig 1993, S. 120 u. 123.

⁴¹³ Mit dem Bau des Domes hatte der Kaiser sogar die Meinung vertreten, der evangelische Glaube würde in dem Maße zur Weltreligion, in dem der Katholische erlöschen würde.

Carl-Wolfgang **Schümann**, S. 254.

⁴¹⁴ Jochen **Schröder**: Berliner Dom, Wettenberg 2005, S.203f.

dem Beschauer als Triumpharchitektur einer protestantischen Weltkirche Respekt einfordern.⁴¹⁵

Unter den in Wilhelminischer Zeit erbauten Garnisonkirchen nimmt die Ludwigsburger Kirche eine singuläre Stellung ein, denn mit der Wahl des Stils zeigt sie einen auffälligen Kontrast zur Württembergisch-protestantischen Kulturlandschaft, die sich insbesondere dem Eisenacher Regulativ verpflichtet sah und somit als Zeichen der Bündnistreue die Wahl eines obligaten Stils - gotisch oder romanisch - verlangt hätte. Damit hätte man sich auch in die Ägide des Kaiserhauses eingeordnet: Nahezu alle Garnisonkirchen, die um 1900 geplant wurden, sind neugotisch.⁴¹⁶

Für die Stilwahl der Ludwigsburger Kirche zieht Eva-Maria Landwehr einen anderen und schlüssigeren Motivationsfaktor in Betracht, als Uwe Hinkfoth⁴¹⁷. Der Bau einer Militärkirche nämlich in einem anachronistischen, dafür aber die königliche Tradition in Ludwigsburg untermauernden historischen Stil könnte vielmehr ein Plädoyer für die militärische Bedeutung, Eigenständigkeit und vielleicht auch Selbstbehauptung des Württembergischen Königshauses darstellen, denn mit der Reichsgründung hatte es in die zweite Reihe hinter Preußen zurücktreten müssen.⁴¹⁸ Mit nationalen Bezügen zur Monarchie und dem Landeskirchentum⁴¹⁹, mit den Verweisen auf die militärische Bedeutung Württembergs, eiferte man Preußen nach, bewegte sich dabei aber in einem der Diplomatie und dem Föderalismus nicht schadenden akzeptablen Rahmen. Das heißt: Der Typus der Garnisonkirche stellte sich in den Dienst des Reiches, die Ästhetik in den Dienst der Monarchie.⁴²⁰

Im Viertel der arrivierten Mannheimer Bürger repräsentiert die Christuskirche das Selbstbewusstsein einer neuen Aristokratie. Während sich Deutschland unter der Regierungszeit Wilhelms II. zu einem der fortgeschrittensten Industrieländer entwickelte, führend in Naturwissenschaft und Technik war, hatte sich die vorindustrielle Gesellschaftsstruktur weitgehend erhalten. Der Adel und insbesondere das adlige Offizierskorps blieben gesellschaftlich tonangebend. Das wirtschaftlich erfolgreiche Bürgertum suchte sich in seinem Lebensstil der alten Herrschaftselite anzupassen.

So geht der Blick auch nach Karlsruhe, der Landeshauptstadt des Großherzogtums Baden, denn Universität, Kunstakademie und Polytechnikum waren dort angesiedelt. In Mannheim blieben staatliche Einrichtungen auf die notwendigsten, für die Administration erforderlichen, beschränkt.⁴²¹ Dass in Karlsruhe auch Erbgroßherzog Friedrich II. residierte, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts eher unbedeutend, denn die Popularität seiner Eltern (Großherzog Friedrich I. und seiner Gattin Luise von Preußen) konnte Friedrich II. nicht mehr erreichen. So beschreibt Uwe Oster diesen letzten Badischen Herzog als „Herrscher ohne Chance“, der schon im ersten Erlass nach

⁴¹⁵ Ebd., S. 207f.

⁴¹⁶ Uwe **Hinkfoth**: Die evangelische Garnisonkirche in Ulm von Theodor Fischer und die Bauaufgabe der Garnisonkirche in der Deutschen Kaiserzeit, Hildesheim u.s. 2001, S. 187 f.

⁴¹⁷ Ders.: Die Ludwigsburger Garnisonkirche von Friedrich von Thiersch, o.O.1995, S. 213 u. 216. Wegen einer Ähnlichkeit der Hauptfassade mit der Südfassade der Potsdamer Garnisonkirche will Hinkfoth die Ludwigsburger Garnisonkirche als Hommage des Württembergischen Königreiches an das Deutsche Kaiserreich unter preußischer Führung und damit als respektvolles Zeichen der militärischen Bündnistreue sehen.

⁴¹⁸ Eva Maria **Landwehr**, S. 159.

⁴¹⁹ König Wilhelm II. war auch Landesherr der evangelischen Kirche.

⁴²⁰ Eva Maria **Landwehr**, S. 160.

⁴²¹ Ferdinand **Werner**, S. 23.

seinem Regierungsantritt 1907 klarstellte, dass zwar ein neuer Kapitän auf der Brücke stand, der Kurs aber der alte blieb. Was die Förderung der Kunst anbelangt, stellte er sich in die Tradition seines Vaters, auch ohne gleiche Affinität zu haben wie dieser.⁴²² Dennoch lud man ihn, wie vormals den Vater, gerne zu Einweihungen und besonderen Feierlichkeiten nach Mannheim ein und ließ sich auch gerne neben ihm ablichten, was die Fotosammlung Anna Maria Lindemanns beweist. Auch war der evangelische Großherzog als *summus episcopus* das Oberhaupt der evangelischen Landeskirche, weshalb deren Angehörige einen Vorrang vor der katholischen Mehrheit genossen.

Zum Bau der Christuskirche wurde der Großherzog aber nicht gefragt. Vergleicht man nun die fast gleichzeitig errichteten Kirchenbauten nach dem Wiesbadener Programm von Curjel & Moser in Karlsruhe mit dem Mannheimer Bau - insbesondere die Baukosten - so hat es den Anschein, man habe in Mannheim die Bauten der Beamtenstadt Karlsruhe übertrumpfen wollen.

Dass man in Mannheim nach der elitären Gesellschaft in Berlin schaute, zeigen ebenfalls einige Fotos, mit welchen Eva-Maria Lindemann das gehobene Mannheimer Bürgertum charakterisiert. Einer der reichsten Bürger dieser Zeit (Karl Reiß) präsentiert sich gerne als Nimrod, lässt sich in seinem mit Jagdtrophäen ausgestatteten Arbeitszimmer oder neben einem erlegten Hirsch fotografieren. Es ist nicht schwer, einen Bezug zu Kaiser Wilhelm II herzustellen, dessen Jagdeifer berüchtigt war.⁴²³

Dieser Blick nach Berlin war auch der Grund, weshalb man gleich zwei der berühmtesten Architekten des Reiches zum Wettbewerb um die neue Oststadtkirche eingeladen hatte. Schließlich aber geht der Blick nicht so weit, dass man etwa Anleihen an die Prunkhaftigkeit des neuen Domes machte, wenn man sich auch mit dem überkuppelten Zentralbau und der axialen Symmetrie der Christuskirche einreichte in die zu dieser Zeit vorherrschende neobarocke und außerordentlich repräsentative Stilrichtung, die dem imperialen Machtanspruch des Deutschen Kaiserreiches Ausdruck verleihen sollte.⁴²⁴

Mit dem Bezug aber auf die Dome am Gendarmenmarkt wendet sich der Bau der Christuskirche ab von der Wilhelminischen Repräsentationsarchitektur. Mit der Wahl des neobarocken Stils auch in Anlehnung an die kurfürstliche Residenzzeit Mannheims setzt man einen bewussten Kontrapunkt zu den im Gegensatz zum Mannheimer Bau bescheidenen Karlsruher Kirchen und repräsentiert somit das Kurpfälzische Selbstverständnis eines aufgeklärten und wohlhabenden Bürgertums.

⁴²² Uwe A. Oster, S. 215.

⁴²³ So rühmt ihn ein Gedenkstein an der brandenburgischen Schorfheide: *Unser durchlauchtigster Markgraf und Herr Kaiser Wilhelm II. faellte hier am 20. IX. anno domini 1898 Allerhöchst Seinen 1000. Edel Hirschen von 20 Enden.*

Vgl. hierzu: John C.G. Röhl: Kaiser, Hof und Staat, München 1988, S. 139.

⁴²⁴ Für Karl Scheffler ist das Gebäude aus reinem Repräsentationsbedürfnis der Kaiserfunktion entstanden. Er bezeichnet den Dom als „Reichsrenommierkirche, worin der Glanz und die Pracht und die Herrlichkeit des Kaisertums sich dem Volke überwältigend entfalten...“.

Karl Scheffler: Der Dom. In: Kunst und Künstler 3, 1905, S. 230.

Vgl. hierzu auch: Jochen Schröder, S. 88.

11. SCHRADES CHRISTUSKIRCHE: PROGRAMM, ZITAT UND NOVUM

Das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts abzeichnende Ergebnis der vielfältigen Ansätze und Neugestaltungen des evangelischen Kirchengebäudes war die allgemeine Anerkennung eines fortschrittlichen Programms und dessen aufgestellte Grundsätze. Innerhalb dieses Programms waren es die Architekten Theophil Frey und Christian Schrade, die sich als erste von dem inzwischen als überkommen empfundenen gotischen bzw. romanischen Stil abwandten, der von der Schule Otzens vertreten wurde, indem sie sich nach dem Genius loci der Stadt Mannheim richteten, und einen neobarocken Kirchenbau planten.

Mit der Grundrissgestaltung, die sich so eng an die Garnisonkirche Thierschs anlehnt kommen aber auch die Ausführungen Emil Sulzes aus dem Jahre 1891 zum Tragen, in welchem das ernste theoretische Bemühen um den evangelischen Kirchenbau durch Leonhard Christoph Sturm zu Beginn des 18. Jahrhunderts und schließlich Bährs Frauenkirche „als Höchstleistung, an der man sich orientieren kann“, gewürdigt wurde. Der freie, zweck- und sachentsprechende und gegenwartsbezogene Umgang mit den künstlerischen Mitteln bleibt für Sulze verbindlich: *„Wir Protestanten sollen mitten in der Welt dem Reiche Gottes angehören. Darum haben wir auch für den Kirchenbau nur unter den Bauformen, die uns vertraut sind, die edelsten auszuwählen [...] Wir sind demnach angewiesen auf freie Verwendung der Renaissance, die dem Zweck und dem Bedürfnis sich anschließt, also auf ein Barock, das im Vergleich zu Bährs mächtig bahnbrechender Handhabung sich zu verklären hat, durch das tiefe Eindringen in den Hellenismus und die Renaissance.“*⁴²⁵

Diese Äußerung Sulzes zeigt eine ähnliche Austauschbarkeit der Stilbegriffe, wie sie sowohl bei der Fachpresse als auch beim ausführenden Architekten selbst während des Baus der Ludwigsburger Garnisonkirche zu beobachten ist: Die Terminologie für die stilistischen Ausprägungen des 17. und 18. Jahrhunderts war so wenig präzisiert, dass die Fachpresse Thiersch eine außerordentliche Beherrschung des *Rococostils*⁴²⁶ attestierte, während die lokale Presse den Stil der neuerbauten Garnisonkirche als Barock und zwar mit freier, selbständiger Anlehnung an norditalienische Bauten⁴²⁷ bezeichnete. Der Architekt formulierte seinen Stil im 1899 eingereichten Erläuterungsbericht zum Wettbewerb als Versuch, der Kirche die schlichten Formen der Spätrenaissance zu geben, wie sie den Gebäuden Ludwigsburgs größtenteils eigen sind⁴²⁸, während er sich in seinem Abschlußbericht von 1903 nur mehr auf Formen des 18. Jahrhunderts bezog.⁴²⁹

Der Text des aufgestellten Bauprogramms aus dem Architekturbüro Frey ist nicht mehr vorhanden, Auszüge daraus aber wurden 1907 in einer Bauzeitung veröffentlicht. Hier ist über den Stil der Kirche zu lesen: *„Die Architektur schließt sich an die alten Mannheimer Barockbauten an und dürfte sich auch in das Architekturbild des*

⁴²⁵ Emil **Sulze** 1891, S. 251-255.

⁴²⁶ **Sarrazin/Hofsfield** 1899, S., 538ff..

⁴²⁷ Bericht des „Schwäbischen Merkur“ vom 14. Mai 1903. In: Garnisonkirche-Friedenskirche 1993, S. 30.

⁴²⁸ Landeskirchliches Archiv Stuttgart, B. I.3.

⁴²⁹ Eva-Maria **Landwehr**, S. 140f.

*Rosengartenplatzes einfügen, sowie auch zu den vorhandenen Gebäuden der direkten Umgebung des Werderplatzes passen.*⁴³⁰

Wie gut sich diese Architektur der Umgebung des Werdererplatzes anpassen würde, zeigt die Gesamtansicht des Wettbewerbsentwurfs, in dem sich der Komplex dem Betrachter von der Elisabethstraße aus im Sinne von Schinkels Ideal einer „*perspektivisch mannigfachen gegeneinander verschobenen Ansicht*“ - also als malerisches Ensemble - präsentiert und somit die Jury überzeugte. (Fig.59) Schrade jedenfalls braucht keine großen Stilbeschreibungen in seinem Abschlussbericht, für ihn ist der Begriff „*gemäßigter Barock*“ ausreichend. Diese Mäßigung war, auch angesichts der Kritik an der unmäßigen Pracht des Berliner Dombaues, durchaus angesagt.

Die klassizistischen Barockformen, die in ihrer Konzeption auf die Theorien Leon Battista Albertis und Andrea Palladios zurückgehen, waren vor allem für die Baukunst Frankreichs von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts prägend. Sie zeigen präzise umrissene Baukörper und geometrische Klarheit und die plastischen Ausschmückungen bleiben mit der Tektonik verbunden.⁴³¹ Der Aufbau der Hauptfassade der Christuskirche folgt mit ihrer effektvollen Staffelung verschiedener Motive der Charakteristik des barocken französischen Sakralbaus.⁴³² Hierfür sprechen die Verwendung der Kolonnade, der Säulen und Pilaster in Kolossalordnung und die Verwendung des Natursteins. Der Architekt bedient sich der additiven Verwendung von geometrischen Grundformen wie Quadrat, Rechteck, Kreis bzw. Oval, im Gegensatz zum Klassizistischen Barock aber auch den typischen rein barocken Kennzeichen wie konkave oder konvexe Schwünge und schließlich auch - bei der Gestaltung der Hauptfassade, insbesondere dem Giebel - einer manieristisch anmutenden Überhöhung. Die Blüte des „modernen Barock“ entwickelt sich gerade bei diesem Bau unter Einbeziehung der Errungenschaften der neuesten Bautechnik und bringt kreativ eigenständige Schöpfungen hervor.

Entgegen dem in Deutschland üblichen Antagonismus gegenüber allen französischen Assoziationen - der Begriff der *inimitié héréditaire* übte nach dem Deutsch-Französischen Krieg ab 1871 seinen negativen Einfluss auf die gegenseitigen Beziehungen beider Staaten aus - zeigte man in Mannheim aber ganz offensichtlich keine Berührungsängste mit dem französisch geprägten Barockstil, der ja auch den Bau des Mannheimer Schlosses beeinflusst hatte.⁴³³ Auch mit dem Zitat der Berliner Dome am Gendarmenmarkt und damit dem Bezug zu dem berühmten gebürtigen Mannheimer Karl von Gontard findet die französische Architekturschule⁴³⁴ ihre Erwähnung. Diese

⁴³⁰ Bauzeitung für Württemberg, Baden, Hessen, Elsass-Lothringen, IV. Jg. 1907, S. 122.

⁴³¹ Vgl. Michael Hesse: *Klassische Architektur in Frankreich*, Darmstadt 2004, S.10

⁴³² Reine Zentralbauten, die sich mit den Leitbildern von Renaissance und Barock in Italien auseinandersetzen, blieben in Frankreich jedoch die Ausnahme.

Michael Hesse, S. 43

⁴³³ Fast gleichzeitig mit dem Bau der Christuskirche entsteht das Palais Lanz (1908-1913) nach den Entwürfen des französischen Architekten Émery-Eugène Saint-Ange.

Vgl.: Tobias Möllmer: *Französischer Architekturimport*. In: F. Werner (Hrg.): *Mannheimer Villen*, S. 47.

⁴³⁴ Wie bereits erwähnt hatte Gontard bei Francois Blondel studiert. Blondel wurde 1672 zum ersten Direktor der *académie royale d'architecture* ernannt, diese hatte die Aufgabe, verbindliche Regeln und Normen der Architekturtheorie zu entwickeln, durchzusetzen und auch im Ausland zu propagieren. Vgl.: Christian Freigang: *Francois Blondel*. In: Bernd Evers (Hrsg.): *Architekturtheorie*, Köln 2006, S. 156.

anklingende Provenienz des Stiles aber wird in der Baubeschreibung für den Wettbewerb, bzw. in der ersten Festschrift von Schrade selbstverständlich ignoriert. Kurz vor dem 1. Weltkrieg wollte unter dem Einfluss der modernen Architekturströmungen der Barockstil gar nicht mehr regeltreu sein - strenge Architekturregeln sah man als unnötigen Ballast an.⁴³⁵

Gleichzeitig kam ein starkes Bedürfnis auf, den Historismus durch eine neue, vom Vokabular der Vergangenheit befreite Formensprache abzulösen. Diese neuen Strömungen der Baukunst suchten entgegen den strengen „vorgedachten“ Grundrissen des Klassizismus und Historismus nach einer freieren, mehr an den Aufgaben des Gebäudes orientierte Raumordnung.⁴³⁶ Sie gerieten jedoch in Konflikt mit dem Architektur-Historismus, der sich als adäquate Spiegelung „neureicher“ Wirtschaftskraft und der kapitalistischen Expansion insbesondere in den Repräsentationsbauten niederschlug. Im Rückgriff auf historische Modelle der Architektur bemühte man sich, Bildung zu präsentieren, Kontinuität sichtbar zu machen⁴³⁷, weshalb Klaus Eggert statt „Historismus“ den Begriff „Kontinuismus“ vorschlug.⁴³⁸

Mit dem Begriff Kontinuität hatte sich Friedrich Nietzsche in einer Zeit auseinandergesetzt, in welcher der Begriff Historismus bereits in eine Krise geraten war, in der man begann, eine das neu gegründete zweite Deutsche Kaiserreich repräsentierende Architektur zu planen.⁴³⁹ Insbesondere im neunten Kapitel seiner zweiten „Unzeitgemäßen Betrachtung“ *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (erschienen 1874) findet sich die ausführliche Darstellung des Glaubens an die Kontinuität, ein Begriff der sich bei Nietzsche jedoch von den Vorstellungen einer chronologischen Kontinuität unterscheidet. Der Sinn der Geschichte liegt für ihn in einzelnen schöpferischen Momenten, die untereinander weder kausal noch teleologisch verknüpft sind, sondern rezeptionsästhetisch verbunden werden. Nietzsche konzipiert Kontinuität als zeitlose Gleichzeitigkeit des Grossen. „*Daß die großen Momente eine Kette bilden, daß sie, als Höhenzug, die Menschheit durch Jahrtausende hin verbinden, daß für mich das Größte einer vergangenen Zeit auch groß ist und daß der ahnende Glaube der Ruhmbegierde sich erfülle, das ist der Grundgedanke der Kultur.*“⁴⁴⁰

Aus dem baulichen Wirken, das durch die neuen technischen Mittel eine neue Raum- und Massenbewältigung erfuhr, entwickelt sich im Verlauf des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts schließlich die ästhetische Atmosphäre der Zeit, und beginnt die Welt des Schaffens zu durchdringen. Neben der genetischen Ästhetik Sempers, die alle Kunst aus der Eigenart des Materials, der Technik seiner Bearbeitung und dem Zweck seines Gebrauchs ableitet, kommt eine rationalistische Richtung auf und entwickelt den Grundsatz: Schönheit ist Zweckmäßigkeit.⁴⁴¹ Und so heißt es bei Schumacher weiter: „*Es ist einstweilen mehr die Opposition gegen den wahllosen Kultus historischer Strömungen, aus denen man lange glaubte, „Schönheit“ gleichsam stehlen zu können, was diesen asketischen Ruf hervorbringt.*“

⁴³⁵ Michael Andreas **Schmid**: *Moderner Barock und Stilimitatoren*, München 2007, S. 401.

⁴³⁶ Vittorio Magnago **Lampugnani**, S. 24 u. 26.

⁴³⁷ J.A. **Schmoll**, gen. Eisenwerth. In: Horst Karl **Marschall**: *Friedrich von Thiersch*, München 1982, S. VI

⁴³⁸ Hans Gerhard **Evers**: *Vom Historismus zum Funktionalismus*, Baden-Baden 1967, S. 16.

⁴³⁹ Godehard **Hoffmann**, S. 17.

⁴⁴⁰ Katrin **Meyer**: *Ästhetik der Historie. Friedrich Nietzsches „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Würzburg 1998, S. 136.

⁴⁴¹ Vgl. hierzu: F. **Schumacher**: *Strömungen Deutscher Baukunst*, S. 138.

Den Wert einer architektonischen Schöpfung aber mache es aus, dass es - außer ihrer Zweckmäßigkeit, ihrer Proportionen, dem Gleichgewicht der Massen und Harmonie der Farbenstimmung - eine „*Einheit in der Mannifaltigkeit*“ gebe, dass das Spiel von Kontrast und Übereinstimmung, von Eurhythmie und Gleichgewicht, das in Wahrheit Träger der ästhetischen Werte ist, im architektonischen Schaffen nicht vergessen werde.⁴⁴²

Die Begriffe Romantik und Klassizismus, die das kunstgeschichtliche Bild des 19. Jahrhunderts beherrschen, spielen auch in der Epoche nach 1900 noch eine Rolle, sodass man von einer „romantischen“ und einer „klassischen“ Strömung sprechen kann. Charakteristisch für diese Zeit aber ist es, dass sich diese Strömungen nicht zentral um einen Mittelpunkt, sondern elliptisch um zwei Mittelpunkte bewegen, die Schumacher als „*Primat des Ausdrucks*“ und „*Primat der Form*“ bezeichnet, womit zwei Ströme nebeneinander laufen, einen aus den warmen Bereichen der „*Einführung*“, einen aus den kühlen Bereichen der „*Abstraktion*“, die beide nötig sind, um den Aufgaben der Zeit gerecht zu werden.⁴⁴³

Auch bei Schrades Christuskirche bleibt, trotz aller Freiheit des Gestaltens, der Zusammenhang mit den historischen Tendenzen erkennbar. Während am Außenbau die Formen des klassizistischen Barock, also - nach Schumacher - die klassischen Strömungen zum Tragen kommen, verschmelzen diese Formen im Innenbau mit archaischen-, frühromanischen- bzw. Renaissanceelementen und schaffen, im Sinne des Nietzschen Kontinuitätsbegriffs, die rezeptionsästhetische Verbindung, die ein Zitat Nietzsches folgendermaßen belegt: „*Ein Riese ruft dem anderen durch die öden Zwischenräume der Zeiten zu, und ungestört durch muthwilliges lärmendes Gezwerge, welches unter ihnen wegekriecht, setzt sich das hohe Geistergespräch fort. Die Aufgabe der Geschichte ist es, zwischen ihnen die Mittlerin zu sein und so immer wieder zur Erzeugung des Grossen Anlass zu geben und Kräfte zu verleihen.*“⁴⁴⁴

Jedoch sind die Stilverschmelzungstendenzen, wie sie durch die vielen Zitate an der Christuskirche zustande kommen, nicht mit dem Zitierstil zu vergleichen, wie ihn zum Beispiel Schwechten bei seinen Kirchen anwendet, die als Repräsentationsbauten für die Hohenzollerndynastie entstanden. Auch Schrade war, verglichen mit seinen Kollegen, ein perfekter Eklektiker, d. h. er wäre befähigt gewesen, historische Ausdrucksweisen bzw. Kunstleistungen perfekt widerzugeben. Bezugnehmend auf den Außenbau der Erlöserkirche Bad Homburg (1902-1908) weist Peer Zietz aber gerade auf die problematische Beziehung zwischen Vorbild und Abbild hin, denn Schwechten macht das Vorbild an vielen Stellen deutlich sichtbar oder gestaltet einzelne Bauglieder sogar als getreue Kopie desselben.⁴⁴⁵

Schrade jedoch strebte - wie die meisten Kirchenbauarchitekten seiner Zeit - nicht danach, einen gewählten Stil kopierend zu übernehmen. Er hatte besonders von seinen Lehrern Thiersch und Halmhuber gelernt, die Formen der vergangenen Stilepochen weiterzuentwickeln und zu vervollkommen. Die Anwendung neuer Techniken, die

⁴⁴²F. Schumacher, S. 138.

⁴⁴³Ebd. S. 139 f.

⁴⁴⁴Katrin Meyer, S. 136 (Zitat aus: Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 2, S. 259).

⁴⁴⁵E. von Mirbach bezeichnete die Kirche in einer Denkschrift des ev. Kirchenbauvereins 1905 als eine der schönsten romanischen Kirchen des Rheinlandes und setzte sie damit auf eine Ebene mit dem Original. Das Hauptportal der Erlöserkirche Bad Homburg nämlich ist eine Kopie des Westportals von St. Trophime in Arles. Vgl. hierzu: Peer Zietz 1999, S. 39

auch die neuen Baustoffe möglich machten, und die Verwendung mehrerer historischer Stile für einen bestimmten Bau ließen etwas Neues, bisher nicht dagewesenes entstehen. Die Behelfsbegriffe „Neobarock“, „Neorenaissance“ oder „Neogotik“ die sich eingebürgert hatten, können aber in dieser Stilsuche zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur einige äußerlichen Kennzeichen erfassen, das Wesentliche jedoch nicht beschreiben.⁴⁴⁶

Schrades Zitate sind so außerordentlich subtil, dass sie das Vorbild nur erahnen lassen, an keiner Stelle ist eine getreue Kopie auszumachen. Die oben genannte „Einheit der Mannigfaltigkeit“, ergänzt durch die vielen technischen Innovationen dieser Zeit, ist es also, die Schrades Christuskirche so einzigartig macht.

12. ARCHITEKTONISCHE VERNETZUNG

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gab es kaum ein größeres öffentliches Bauvorhaben, zu dem kein Wettbewerb ausgeschrieben wurde. Für Kirchenneubauten aber war dieses Verfahren in diesem Zeitraum durchaus noch nicht die Regel, musste sich jedoch mit dem Bedürfnis nach Kompetenz bei der zu erledigenden Bauaufgabe trotz der Mehrkosten zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend durchsetzen, wie die Zeitschriften, die ausschließlich die Ergebnisse der Wettbewerbe publizierten, ausweisen.⁴⁴⁷ Dem finanziellen Aufwand - auszusetzende Preise, Durchführung des Verfahrens, Bildung eines Preisgerichtes - steht der Vorteil gegenüber, dass ein Wettbewerb zu einer Vielzahl verschiedener, aber wegen der Vorgaben der Kommission doch vergleichbarer Projekte führt.

Das sich immer mehr steigernde Spannungsverhältnis von Rückwärtsgewandtheit und Fortschritt, Beharren und Aufbruch, Konservatismus und Moderne, in dem das Deutsche Kaiserreich zur Jahrhundertwende stand, und von dem auch die Architektur insgesamt, und die Debatten um den evangelischen Kirchenbau im Besonderen betroffen waren, führte dazu, dass sich eine fortschreitende Professionalisierung des Baugeschehens in den Kirchengemeinden durchsetzte, die sich an der Architektenwahl und eben der Durchführung von Bauwettbewerben zeigte.⁴⁴⁸ Außerdem hatten die vielen neuen Impulse, die sich mit der Herausbildung neuer Bautypen- und Techniken über die Jahrhundertwende hinweg entwickelt hatten, auch eine Reformierung der Architekturausbildung nach sich gezogen. Mit der Gründung des „Bundes deutscher Architekten“ (BDA)⁴⁴⁹, der die freien Architekten vertrat, kam der Professionalisierungsprozess des modernen Architekten als „freier“ Beruf zu seinem Abschluss.⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Horst Karl **Marschall**: Friedrich von Thiersch, S. 64

⁴⁴⁷ Vgl. hierzu: Herbert **Ricken**, S.91/ Eine solche Zeitschrift war das 1892 in Leipzig gegründete Blatt *Deutsche Konkurrenzen*.

⁴⁴⁸ Vgl. hierzu ebenso: Werner **Franzen**: Gottesdienststätten im Wandel. Düsseldorf 2004, S.121, 131 u. 223.

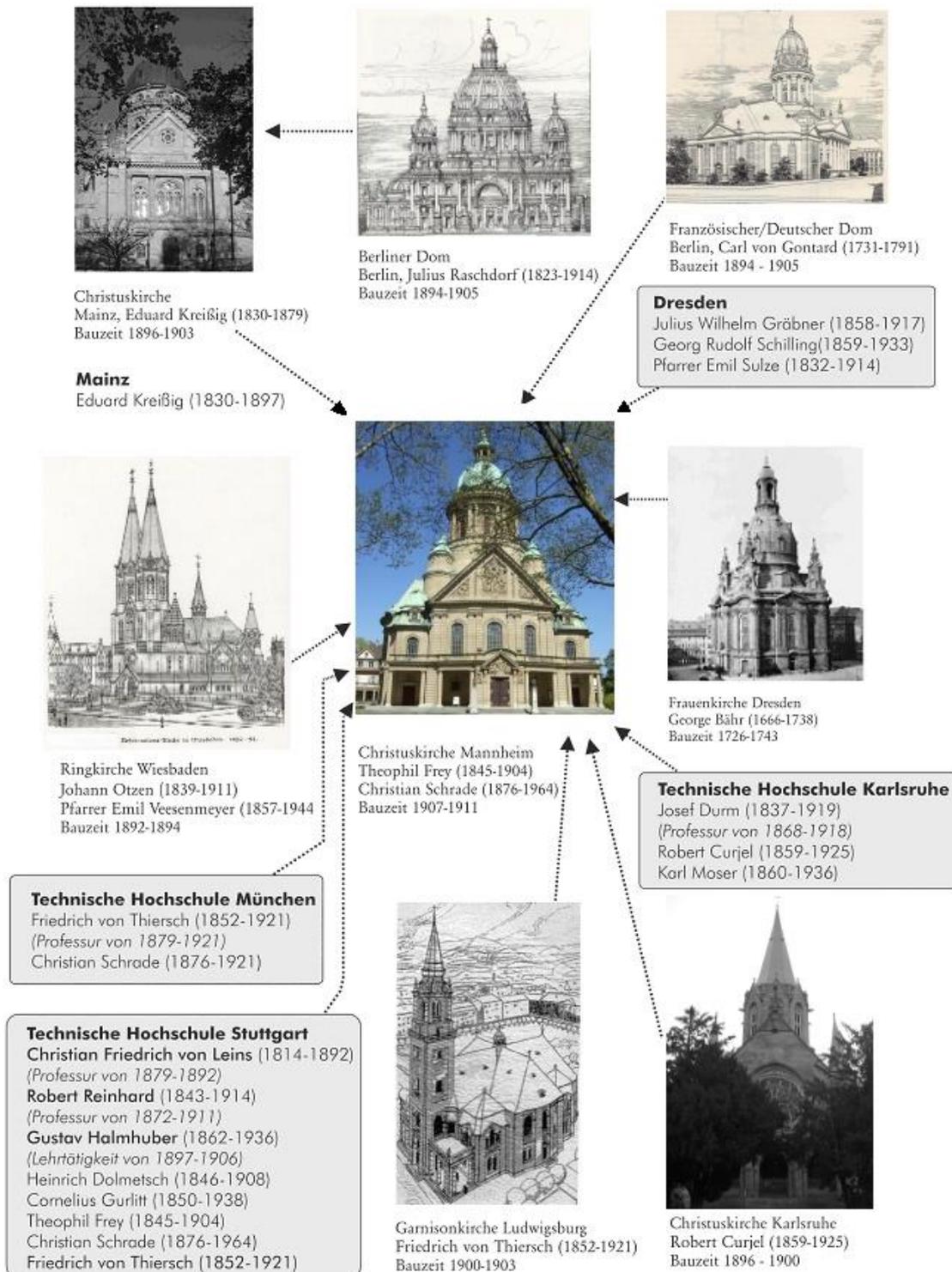
⁴⁴⁹ Der BDA wurde 1903 gegründet und orientierte sich am englischen Vorbild der „Royal Institution of British Architects“ (RIBA, gegr. 1834), der eine elitäre Mitgliederpolitik betrieb. Arbeitsmarkt und Standespolitik des BDA grenzte sich in scharfer Weise von Unternehmer- und Beamteninteressen ab. (Die Abkürzung BDA fügen seine Mitglieder ihrem Namen an).

Vgl.: Eckard **Bolenz**: Vom Baubeamten zum freiberuflichen Architekten, Frankfurt 1991, S. 290 f.

⁴⁵⁰ Irntraud **Götz von Olenhusen**: Das „lange 19. Jahrhundert“ und die Ambivalenz der Moderne. In: Ralph Johannes (Hrsg.): Entwerfen, Hamburg 2009, S. 838.

Wie sich auch gerade am Wettbewerb der Christuskirche aufzeigen läßt, entstand durch diese Konkurrenzen eine Art Vernetzung der im Kirchenbau führenden Architekten bzw. Architekturschulen, deren führende Vertreter häufig auch als Schiedsrichter den Gremien vorsahen. Im Folgenden soll nun der Versuch unternommen werden, in einer Graphik aufzuzeigen, wie diese „Strömungen der Kirchenbaukunst“ auch auf den Bau der Christuskirche einwirkten. Sie gingen nicht allein vom Wiesbadener Programm aus, das sich vom Eisenacher Regulativ abzugrenzen suchte, einige Kirchenbauarchitekten waren vielmehr auf der Suche nach Form und Stil für einen Kirchenbau, der den Protestantismus ebenso repräsentieren sollte wie - diese Intention ist ja gerade bei dem Mannheimer Gotteshaus richtungsweisend - den Wohlstand einer aufstrebenden Bürgerschicht.

12.1 Der Einfluss der architektonischen Vernetzung auf den Bau der Christuskirche Mannheim



Zur Graphik:

Der Berliner Architekt Johannes Otzen erarbeitete mit dem Wiesbadener Pfarrer Emil Veesenmeyer das Wiesbadener Programm. Es ist richtungsweisend für Grundrissdisposition und Innenraumgestaltung der Mannheimer Kirche am Werderplatz. Mit dem Blick nach Berlin und dem neobarocken evangelischen Dom Raschdorfs fokussiert Schrade aber vor allem die Bauwerke des Deutschen und Französischen Domes am Gendarmenmarkt und zitiert damit auch den in Mannheim geborenen Baumeister Carl von Gontard.

In Mainz lehnt sich Eduard Kreißigs Kuppelbau an Raschdorfs Domkuppel an (Kreißig und Raschdorf sind freundschaftlich verbunden), ähnlich wie bei der Christuskirche Mainz, jedoch ausgeprägter, wird das große rechteckige Giebeldreieck die Schauseite der Christuskirche Mannheim dominieren.

In Dresden macht besonders der Pfarrer Emil Sulze wieder auf die Frauenkirche George Bährs aufmerksam, die er als Sinnbild des Protestantismus preist. Die Architekten Schilling&Grübner erarbeiten (zusammen mit dem Pfarrer Franz Dibelius) ein theoretisches Fundament für eine Predigtkirche ähnlich dem des Wiesbadener Programms, allerdings unter Verzicht auf den umstrittenen Kanzelaltar.

Aus der Landeshauptstadt Karlsruhe ist es Josef Durm - bis 1902 war er oberster Baubeamter des Großherzogtums Baden - der nicht zum ersten Male in Mannheim für ein Großprojekt als oberster Juror den Wettbewerbsausschuss leitet. Beim Wettbewerb um den Wasserturm hatte er zusammen mit von Leins den Entwurf des jungen Architekten Halmhuber favorisiert. Die Architekten Curjel & Moser - beide Schüler Durms - rezipieren als erste in Baden das Kirchenbauprogramm Otzens. Ihre Innenraumgestaltung beeinflusst auch Schrades Konzept.

In München studierte Christian Schrade zu der Zeit, als die Architekturschule unter der Ägide Friedrich von Thierschs stand. Von Thiersch übernimmt Schrade den Grundriss der Garnisonkirche sowie Teile der Fassadengestaltung für seinen Wettbewerbsentwurf für die Christuskirche Mannheim.

Friedrich von Thiersch hatte selbst an der Technischen Hochschule Stuttgart unter Christian Friedrich von Leins und Adolf Gnauth studiert; ebenso wie Robert von Reinhard, der im Mannheimer Wettbewerbsausschuss zusammen mit Durm im Vorsitz den eingereichten Entwurf des Architekturbüros Theophil Frey - einem Studienkollegen - favorisiert; Gustav Halmhuber unterstützt seinen Schüler Christian Schrade und inspiriert ihn mit seinen architektonischen Entwurfszeichnungen, die er in einem Lehrbuch herausgab. Heinrich Dolmetsch sammelte zusammen mit Theophil Frey unter der Leitung von Leins in seiner Gutachtertätigkeit im Stuttgarter Kirchenbauverein ein enormes Wissen in diesem Metier. Dolmetsch beeinflusst den modernen Kirchenbau vor allem mit einer Reihe von Innovationen auf technischem Gebiet.

Schließlich ist Cornelius Gurlitt zu nennen, der mit seinen wissenschaftlichen Untersuchungen zum Barockstil die kunsthistorische Basis für eine breitere Resonanz von Neubarock und Neurokoko lieferte. Auch er hatte ein kurzes Studium in Stuttgart absolviert und war seinem Studienkollegen Thiersch verbunden geblieben.⁴⁵¹

⁴⁵¹ Josef Adolf **Schmoll**, gen. Eisenwerth. In : Horst Karl Marschall, Friedrich von Thiersch, S. V.

ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBETRACHTUNG

Der evangelische Kirchenbau Deutschlands spielte im gesamten 19. Jahrhundert aber dann insbesondere im Wilhelminischen Zeitalter eine hervorragende Rolle unter den Aufgaben der Architektur und der bildenden Künste. Die Bauwerke zeugen nicht nur vom künstlerischen und technischen Vermögen der Baumeister dieser Zeit, sondern auch von den ästhetischen und gesellschaftlichen Ansprüchen der Auftraggeber. Die beabsichtigte Dauerhaftigkeit eines Bauwerks führte auch im Kirchenbau dazu, in seinen Formen bleibende Geltungsansprüche auszudrücken und sie in einer gut erkennbaren Symbolsprache zusammenzufassen. Diese gewollte, an sich nicht neue Ideologie führte bereits seit der Reformation zu einer vielschichtigen Diskussion über Form und Stil des evangelischen Kirchenbaus und schließlich ganz besonders Ende des 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert, mit dem Wunsch, sich vom Historismus zu lösen, zu einer besonderen Breite der Ausdrucksformen.⁴⁵²

Dabei ist die heftige Selbstkritik am eigenen Schaffen ein fester Bestandteil des architekturtheoretischen Denkens im 19. Jahrhundert, und die Diskussionen besonders über den evangelischen Kirchenbau verliefen mitunter außerordentlich kontrovers. Holger Brülls beleuchtet bei einer Betrachtung der architekturtheoretischen Äußerungen von Johannes Otzen die selbstkritischen Züge, die gerade auch die zahlreichen Vorträge und Aufsätze dieses epochemachenden Kirchenbauers durchziehen. Die Baumeister, die nacheinander Gotik, Romanik, Renaissance und Barock studierten und rezipierten taten dies nicht aus Rat- und Einfallslosigkeit, vielmehr war die Basis des Entwerfens ein mit historischen Formen angefülltes Bewusstsein, das unter den Stichworten „Historismus“ und „Eklektizismus“ zum Epochensignum geworden ist. Auf den Baumeistern aber lastete, so führt H. Brüll aus, gerade darum permanent das schlechte Gewissen, „*dass das, was man da hervorbrachte, ja im Grunde nichts Eigenes sei.*“⁴⁵³

Der vier bis fünf Jahrzehnte währende Streit um die „Prinzipalstücke“ bzw. „Kultorte“ war - neben den Diskussionen in welchem Stile ein protestantisches Gotteshaus zu bauen sei - kein ästhetischer, sondern ergab sich aus der Problematik der theologischen Ordnung, aus der reformatorischen Tradition und aus einer Besinnung auf sachliche, architektonische und akustische Notwendigkeiten. Das Eisenacher Regulativ konnte den Bedürfnissen der Liturgie schließlich nicht Rechnung tragen und man versuchte mehrfach durch neue Regulative und Leitsätze allgemein gültige Richtlinien zu finden, welche die Komponenten wie Baumaterial, Stil und Liturgie für den Kirchenbau erfassten.⁴⁵⁴

Obwohl diese Regulative zu einer Art gesetzesmäßiger Erstarrung führten, lieferten diese aber auch eine klärende Richtschnur für ein klares Bauprogramm und klare Gestaltungsvorstellungen. Man fand in ihnen eine Sicherheit, die das Begehen grober Fehler ersparte, und man konnte sich auf diese Regulative berufen.⁴⁵⁵

⁴⁵² Vgl. Hartmut **Mai**: Kirchen in Sachsen, Berlin/Leipzig 1992, S. 139

⁴⁵³ Holger **Brülls**: Die Modernität rückwärtsgewandten Bauens. In: kunsttexte.de, Nr. 4, 2007, S. 1.

⁴⁵⁴ Thomas **Weiss**, S. 182 f.

⁴⁵⁵ Gerhard **Langmaack**, S. 179 f.

Schon 1881, also zehn Jahre vor Erscheinen des Wiesbadener Programms hatte bereits der Pfarrer der Dreikönigskirche in Dresden, Emil Sulze, in einem in der „Protestantischen Kirchenzeitung“ abgedruckten Vortrag unter dem Titel „Der evangelische Kirchenbau“ den Unterschied zwischen „Kirchenschiff und Chor“ als für den evangelischen Kirchenbau ungeeignet, hervorgehoben. Seine Ideen werden von den Dresdner Architekten Schilling & Gräbner in ihrem eigenwilligen und der Zeit vorausseilenden Monumentalstil kultiviert, der chorlose Innenraum jedoch nicht mit dem viel umstrittenen Kanzelaltar ausgestattet, der für das Wiesbadener Programm so prägend werden sollte.

Das Jahr 1891 schließlich gehört zu den wichtigsten Daten der Geschichte des evangelischen Kirchenbaus. Einen entscheidenden Impuls gaben Johannes Otzens innovative Kirchengrundrisse, wie sie als Illustration seines zusammen mit Pfarrer Veessenmeier entwickelten Wiesbadener Programms entstanden sind. Die zentralisierenden Raummodelle geraten in Konflikt mit dem Vorbild mittelalterlicher Sakralarchitektur und stehen der Raumdramaturgie des Barock näher, als Otzen es zugegeben hätte. Zur Realisierung seiner Ideen hatte Otzen seinen eigenen Kombinationsstil geschaffen, der sich als eine individuelle Zusammenfügung zweier Stilprinzipien - der Gerüstästhetik der Gotik mit der kraftvollen Massenwirkung der Romanik - und der Spannung zwischen Modernität und Traditionalität präsentiert.⁴⁵⁶ Unter Berufung auf das eigenständige evangelische Gottesdienst- und Gemeindeverständnis stellte nun das Wiesbadener Programm eine Alternative zum Eisenacher Regulativ und eine Herausforderung an seine Vertreter dar.

Es war Cornelius Gurlitt, der sich in seinem umfassenden Werk zur Kunstepoche des 19. Jahrhunderts gegen den Kirchenbaustil Otzens ausführlich und scharf äußerte, obwohl er, oder gerade weil er, ein Befürworter des Wiesbadener Programms war. Die Schärfe seiner Attacke spiegelt aber auch die Schärfe der Architekturdebatten dieser Zeit, insbesondere die Diskussionskultur innerhalb des deutschen Protestantismus wider. Es war ebenso Cornelius Gurlitt, der in zahlreichen Publikationen den Barockstil ästhetisch rehabilitierte – die Rezeption mittelalterlicher Stile geriet nun zusehends in Kritik.

Die protestantischen Kirchen, die in den folgenden Jahren entstehen sollten, waren zwar in der Regel dem Wiesbadener Programm und damit der zentralisierenden Grundrissbildung von Otzens liturgischem Funktionalismus verpflichtet, die im Mittelalter verhaftete Monumentalarchitektur aber war inzwischen obsolet geworden.⁴⁵⁷

Die Christuskirche Mannheim - als dritter Bau nach dem Wiesbadener Programm in Mannheim errichtet - kann jedoch als die erste Kirche gelten, die unter Berücksichtigung dieser Innenraumkonzeption als neobarocker Bau entstand. Ausgestattet mit Gestaltungsvorschlägen, die der junge Architekturstudent von seinem Lehrer Gustav Halmhuber mit auf den Weg bekam, inspiriert von einer Studienreise durch Italien, basiert nicht nur der Grundriss seines Kirchenmodells für den Wettbewerb auf dem Bauprogramm, das Friedrich von Thiersch vier Jahre zuvor für die Garnisonkirche in Stuttgart gewählt hatte. Thiersch, den Fritz Schumacher - auch er hatte ja in München bei Thiersch sein Architekturstudium absolviert - als „*ein Mann von dionysischer Begabung*“ charakterisiert, „*ganz im Augenblick lebend und doch im Lande der Griechen und der Meister des Barocks daheim*“, ebenso aber auch als

⁴⁵⁶Vgl. Holger Brülls, S. 7

⁴⁵⁷ Ebd. S.17 f.

„Architekt von äußerster Präzision und Technik“⁴⁵⁸ war, neben den richtungsweisenden Ausführungen des Kunsthistorikers und Architekten Cornelius Gurlitt, für Schrade sicher der Hauptimpulsgeber für seine Wettbewerbsplanung. Wie im Jahre 1903 von Thiersch in Ludwigsburg verwirklicht, richtet sich Schrade nach dem Mannheimer Genius loci. Dies bedeutete nicht nur, sich an das barocke Erbe der Quadratestadt anzuschließen. Die Anordnung der Bauten löst sich auch von den romantischen, malerischen Baumassenkonstruktionen, wie sie nicht nur an Otzens Kirchen zu beobachten sind und knüpft auch hier an eine Spezialität der Stadt an: Der Mannheimer Symmetrie.

Mit dem Blick auf die Kuppeln der beiden Berliner Dome auf dem Gendarmenmarkt stellt Schrade zudem eine Verbindung zu dem gebürtigen Mannheimer Carl von Gontard her. Die Ikonografie dieser beiden Kirchen, deren Gebäudeformen zu Bedeutungsträgern mit einer sich gegenseitig ergänzenden Symbolik komponiert wurden, nahm sich Schrade zum programmatischen Vorbild.

Das Ziel des Architekten, einen „beredten“ Bau zu erschaffen, bestimmte das Ensemble: Aussen- und Innenbau stehen sowohl miteinander als auch mit der umliegenden Bebauung in Korrespondenz. Um das gesamte Bauwerk mit seiner künstlerischen Ausstattung den Forderungen nach einem Gesamtkunstwerk folgen zu lassen, dessen Begriff von dem 1907 gegründeten Deutschen Werkbund neu definiert worden war, wurde ein umfassendes christologisches Programm verwirklicht und in das Gesamtbild des Kirchenbaus eingefügt. Die Leistungen des gehobenen Kunsthandwerks, der Malerei und der Skulptur, die sich bei der Konzeption der Ringkirche noch eher zurückhaltend präsentiert hatten - bei anderen Kirchen mussten sie wegen der Kosten zurückstehen und blieben auf einfache, allgemeingültige Aussagen beschränkt - erfahren bei der Mannheimer Kirche eine besondere Qualität. Nicht nur die Organisation der für diese Ausstattung engagierten Künstler lag in Schrades Hand - der Architekt selbst war auch Urheber eines Großteils der Entwurfsskizzen, wie die inzwischen sichergestellten Artefakte aus dem kleinen Turmzimmer der Kirche beweisen.

Gleichwohl fließen auch Gestaltungsideen anderer Kirchenbauer dieser Zeit in den Mannheimer Bau mit ein, wie die Graphik auf Seite 155 aufzeigen kann. So sind die Formen der Architektur, im Grundriss sowohl mit Elementen der Dresdner Frauenkirche als auch der Garnisonkirche Ludwigsburg, im Stil eine homogene Verbindung vieler Zitate, ein deutlicher Beleg für den Übergang zwischen ausklingendem Historismus und moderner Behandlung der Baumassen.⁴⁵⁹

Ebenso wurden auch die Forderungen, die in den Kirchenbaudiskussionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts an ein protestantisches Gotteshaus gestellt wurden, bei der Konzeption des Baus berücksichtigt. Die Kirche auf dem Werderplatz wurde nach dem Wettbewerbsentscheid von Schrade zu einem modernen Gruppenbau erweitert, wenn auch die Ideen einer Verbindung von sakralen und Funktionsbereichen sich nicht mit den eher sozio-theologischen Vorstellungen Emil Sulzes (von Otto March in einem Entwurf erarbeitet) deckten, vor allem verfolgt das Konzept nicht die geforderte Zurückhaltung in der Kostenplanung.

⁴⁵⁸ Fritz Schumacher, S. 90

⁴⁵⁹Vgl.: Michael Bringmann, S. 156, vgl. auch.: Vittorio Magnano Lampugnani, S.25

Es konnte aufgezeigt werden, dass die Christuskirche Mannheim den kostspieligsten Kirchenbau seiner Zeit darstellt (den Bau des von Raschdorf geplanten Berliner Domes natürlich ausgeschlossen). Mit diesem prachtvollen Projekt wollte man nicht an den auftrumpfenden Charakter des Raschdorfbaus anknüpfen, die Christuskirche Mannheim sollte daher nicht in die Repräsentationsarchitektur des späten Wilhelminischen Zeitalters eingereiht werden. Der Kirchenbau setzt - ganz im Sinne des zu dieser Zeit vielbeachteten 1904 u.1905 veröffentlichten Aufsatzes Max Webers und dessen Prädestinationstheorie - das Zeichen für eine aufstrebende, begüterte und gläubige evangelische Mannheimer und Kurpfälzer (!) Oberschicht. Somit verkörpert das neue protestantische Kirchenprojekt auch einen Kontrapunkt zum monumentalen Bau der barocken Jesuitenkirche, die unter Kurfürst Karl Philipp gegenüber des Schlosses errichtet worden war. Im Gotteshaus dieser Großindustriellen, der hochgestellten Geschäftsleute und ihren Bankiers, die sich mit ihren Villen in diesem neu erschlossenen Gebiet im Osten der Stadt angesiedelt hatten, spiegelt sich deren Selbstbewusstsein wider. Sogar seine Spendenbereitschaft wünschte man gut sichtbar zu machen, wie z. B. die Gravuren auf der Oberseite der Gerätschaften für Taufe und Abendmahl beweisen.

Für den evangelischen Kirchenbau in Mannheim ist die Christuskirche zugleich End- und Höhepunkt der ausklingenden Epoche. Das Gotteshaus, das mit seiner weit sichtbaren Kuppel und der Bekrönungsstatue die Silhouette des östlichen Stadtbildes prägt, erhielt neben dem hohen architektonischen Anspruch auch eine modernste Ausstattung auf technischem Gebiet.

Die Villenbebauung rund um den Werderplatz wurde im zweiten Weltkrieg zwar dezimiert und nach 1945 mit Bauten des modernen Zeitstils wieder ersetzt. Der Platz aber, obwohl in der Innenstadt gelegen, blieb weitgehend von der Hektik der Verkehrswege verschont und bildet auch heute noch eine Oase der Ruhe und Kontemplation inmitten der Großstadt. Mit ihren beiden Orgeln ist die Christuskirche ebenso ein kirchenmusikalisches Zentrum der Metropolregion. Wenn auch diese Oststadtgemeinde inzwischen von zwei Pfarreien auf nunmehr eine einzige geschrumpft ist, erfreut sich die Christuskirche in einer Zeit, in der Kirchenbauten den Verlust ihrer Gemeinden zu beklagen haben, abgetragen oder zu profanen Immobilien umgestaltet werden,⁴⁶⁰ einer regen Gemeindetätigkeit und einer überdurchschnittlich hohen Besucherzahl zu den Hauptgottesdiensten.

Als habe sich der Architekt für die hohen Baukosten des Gotteshauses rechtfertigen wollen, schließt Christian Schrade mit einem Zitat aus der Ansprache des Stadtpfarrers anlässlich der Grundsteinlegung 1907 seine Festschrift zur Einweihung der Kirche am 1.10.1911:

„Es ist kein totes Kapital, das auf diesem Platz vergraben wird, sondern wir sind gewiß, daß es sich in ein lebendiges Kapital umsetzen wird und umsetzen muß.

Und so habe man sich gedacht, man wolle bauen im Jubiläumsjahr unserer teuren Stadt und wolle mit dem Bau beginnen am Geburtstag des geliebten Landesfürsten, dem diese Stadt und unsere Kirche so viel verdankt. Man habe es auch gewagt im Gedanken daran, dass Ausstellungen und Feste vorübergehen, während die Christuskirche ein dauerndes Denkmal unserer Kirchengemeinde sein wird.“⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Allein 2011 wurden in Mannheim drei evangelische Kirchen entwidmet: Stephanuskirche (Wilhelm Stubbe); Immanuelkirche (Gerhard Hauß) und Kreuzkirche (Jakob .Friedrich Morkel)

⁴⁶¹ Christian **Schrade**, S. 29

Der ausführende Architekt der Christuskirche Mannheim

Christian Schrade wurde am 29. 5. 1876 in Meerstetten/Württemberg als Sohn eines Wagners geboren. Nachdem er eine Zeit lang als Steinmetz gearbeitet hatte, absolvierte Schrade von 1896 – 1900 sein Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Stuttgart, wo Gustav Friedrich Halmhuber⁴⁶² sein Lehrer und Förderer war, sowie an der Technischen Hochschule München, wo die Architekturschule zu dieser Zeit unter der Leitung von Friedrich von Thiersch⁴⁶³ stand. Nach kurzer Anstellung im Essener Architekturbüro der Partner Julius Flügge und Carl Nordmann - diese Partnerschaft war 1894 aus dem Wettbewerb um die Speyerer Gedächtniskirche hervorgegangen⁴⁶⁴ - verbrachte der junge Regierungsbauführer auf Grund eines vom Württembergischen König bewilligten Regierungsstipendiums zwei Jahre in Italien. 1903 (?) trat er in das Architekturbüro des Stuttgarter Kirchenbauspezialisten Theophil Frey ein. Dort nahm der inzwischen zum Regierungsbaumeister avancierte junge Architekt am Wettbewerb für die Mannheimer Christuskirche teil. Als Theophil Frey am 3. August 1904 kurz nach dem Wettbewerbsgewinn starb, übernahm Schrade den Auftrag und übersiedelte 1905 nach Mannheim.

Spätere Werke⁴⁶⁵

Nach dem Ende des 1. Weltkrieges - Schrade war Soldat an der Westfront gewesen - nahm der Architekt, der auch zweiter Vorsitzender der Mannheimer Ortsgruppe des Bundes Deutscher Architekten war, an mehreren Wettbewerben teil und zeichnete sich auch durch eine große Reihe von Gewinnen aus. Oft aber erhielten andere Architekten die Aufträge oder der Bau kam durch die Zeitverhältnisse nicht zur Ausführung. Erst 1929 konnte er zusammen mit Karl Wiener den GBG-Wohnblock in der Garnisonstraße Mannheim errichten. Im Jahre 1930 wurde in Mannheim eine weitere evangelische Kirche in Auftrag gegeben und Christian Schrade gewann den Wettbewerb. Die Baustile des Historismus jedoch gehören nun der Vergangenheit an und für die kleine, bescheidene „Auferstehungskirche“ inmitten einer Arbeitersiedlung im Mannheimer Vorort Gartenstadt standen nur geringe finanzielle Mittel zur Verfügung.. Ein ähnlicher Bau im sogen. Heimatstil entstand 1936/37 nach den Plänen Schrades in Steinsfurt bei Sinsheim.

Im Wiederaufbau der Stadt Mannheim, die nach dem 2. Weltkrieg in Trümmern lag, fand der Architekt eine neue Aufgabe. Als Spätwerk in Schrades Kirchenbaukarriere wurde auf den Grundmauern des alten Gemeindehauses von 1929 (es war 1945 von der US-Armee gesprengt worden, weil es in der Einflugschneise des benachbarten Flugplatzes lag) in den Jahren 1949-1950 die Thomaskirche in Mannheim-Neuostheim als einfache Saalkirche errichtet. Die geringen Kriegsschäden an der Christuskirche wurden selbstverständlich auch unter der Leitung ihres Erbauers repariert. Beim Wettbewerb für den Aufbau der zerstörten Trinitatiskirche jedoch setzte sich 1956 ein Alternativvorschlag von Helmut Striffler durch. Viele seiner Projekte, so berichtet Schrade im Jahre 1954 einem Journalisten der Allgemeinen Zeitung, ließen

⁴⁶² Gustav F. Halmhuber war von 1897-1906 als Lehrer an der Technischen Hochschule Stuttgart tätig.

⁴⁶³ Friedrich von Thiersch lehrte von 1879 – 1921 an der Technischen Hochschule München.

⁴⁶⁴ Die Planung hatte vornehmlich Julius Flügge (1843-1920) vorgenommen, kurz nach dem Wettbewerb trennten sich die Architekten und Flügge übernahm die Bauleitung allein.

Vgl. hierzu: Ludwig **Gümbel**: Die Gedächtniskirche der Protestation, Festschrift, Speyer 1904, S. 16 u. 22

⁴⁶⁵ Quellen zur Biografie von Christian Schrade: Deutsche Bauzeitung 38.1904, S. 408; Neue Mannheimer Zeitung Nr. 592 vom 20.12.1930; Allgemeine Zeitung Nr. 71 vom 25.3.1954; Mannheimer Morgen Nr. 86 vom 14. April 1964; Festschrift 75 Jahre Christuskirche 1986, S. 17; Andreas Schenk: Zu Leben und Werk des Architekten der Christuskirche. In: Gemeindebrief Christuskirche, Ausgabe April/Mai 2009, S. 4.

sich nicht realisieren, viele Wettbewerbe hatte er gewonnen, aber schließlich seien die Ausführungen anderen Architekten mit besseren Beziehungen übertragen worden. So waren in diesen Jahren die Aufträge, auf die der Architekt so sehr angewiesen war, eher rar. Christian Schrade, der von seinen Zeitgenossen, die es - so ist es überliefert - auch nicht immer leicht mit ihm hatten, als „temperamentvoll, begeisterungsfähig und überzeugungsstark“ beschrieben wurde, konnte sich nicht, wie er es sich gewünscht hätte, zur Ruhe setzen.

Der Wiederaufbau der Arkadenhäuser am Friedrichsplatz kann als letztes Werk des Architekten gelten. Schrade hatte sich erfolgreich für den Erhalt der alten Fassaden eingesetzt und nur die Dächer neu gestaltet. Auch die beiden Pavillonbauten am Eingang zur Augustaanlage, deren Aufbaumaßnahmen im Todesjahr Schrades vollendet wurden, setzen ein deutliches Zeichen für das Panorama am Friedrichsplatz. (Abb.49)

Ein Nachruf der Kreisgruppe des Bundes Deutscher Architekten würdigt Christian Schrade 1964 im Mannheimer Morgen vom 14.4. als „*Hervorragender Baumeister*“, als einen Architekten „*aus Berufung und Leidenschaft*“. [...] „*Ein Leben, reich an Arbeit und Erfolg, dem Planen und Bauen bis zum letzten Atemzug verschrieben, hat sich erfüllt.*“

Die Christuskirche Mannheim gilt als das große Lebenswerk, dem Christian Schrade bis zum Schluss eng verbunden blieb.

Abbildungen

1-35 Christuskirche Mannheim:



1 Gipsmodell



2 Eingangsbereich



3 Seiteneingang



4 Giebeldreieck



5 Trepphausturm



6 Turmaufsatz (Schradestube)



7 Kuppel- u. Laternendach



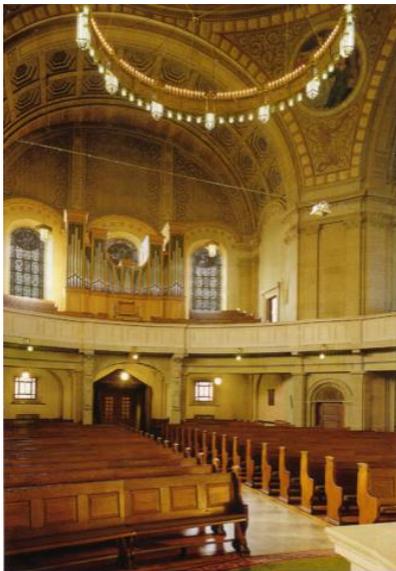
8 Pfarrhaus Gartenseite



9 Prinzipalzone



10 Triumphbogen



11 Eingangsempore



12 Treppenhausportal



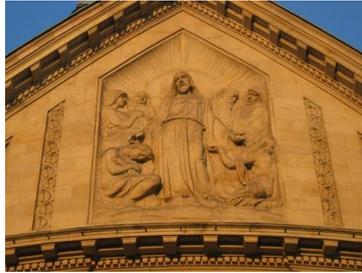
13 Kranzgesims der Empore



14 Treppenhaus



15 Giebelszene von L. Habich



16 Hauptportal Giebelszene L. Habich



17 Relief K. Albiker: Christus m. Maria und Martha



18 Evangelistensymbol



19 Reliefs östliches Pfarrhaus



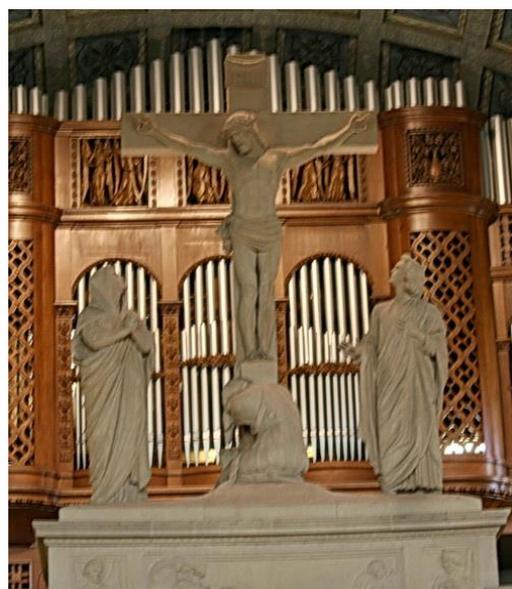
20 Altarbaldachin



21 Messingtüren



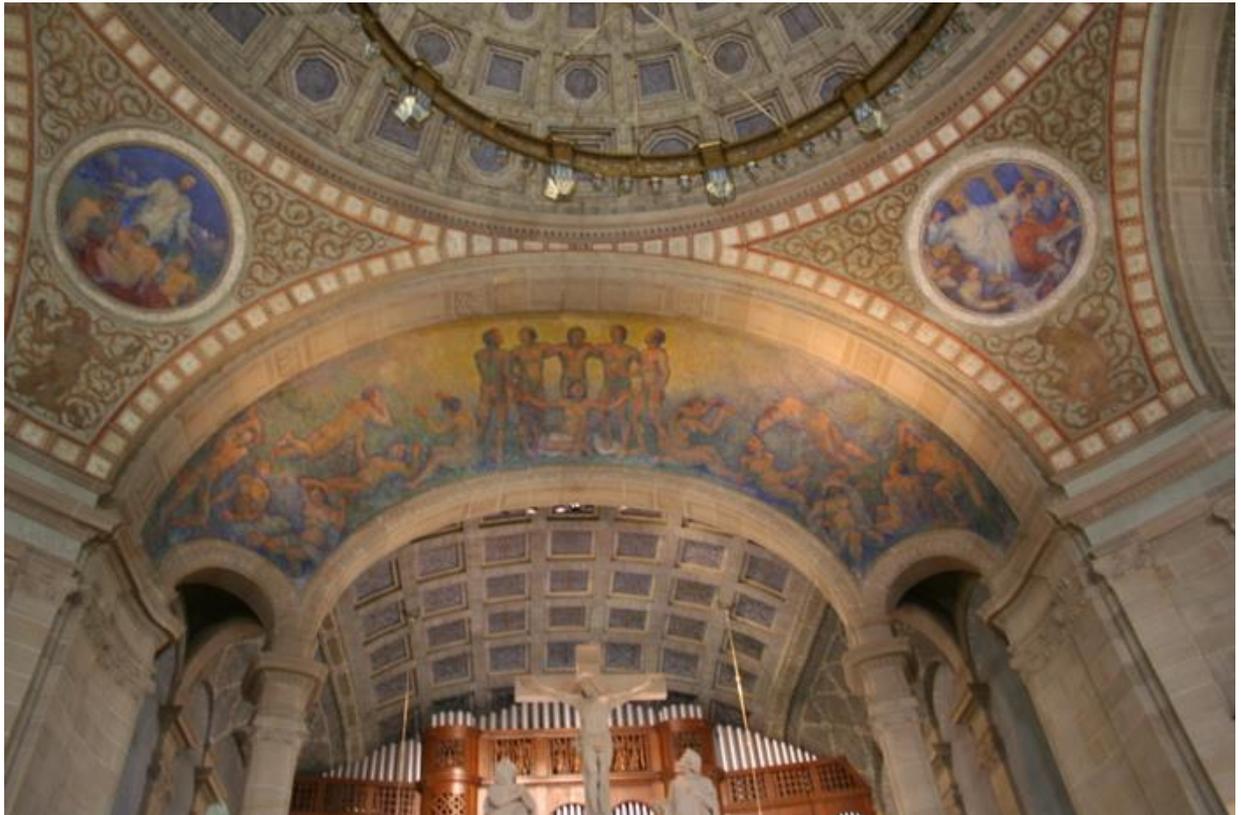
22 Reliefs der Supraporten von J. Hoffart: Verleugnung des Petrus u. Verhandlung vor Pilatus



23 Kreuzigungsgruppe



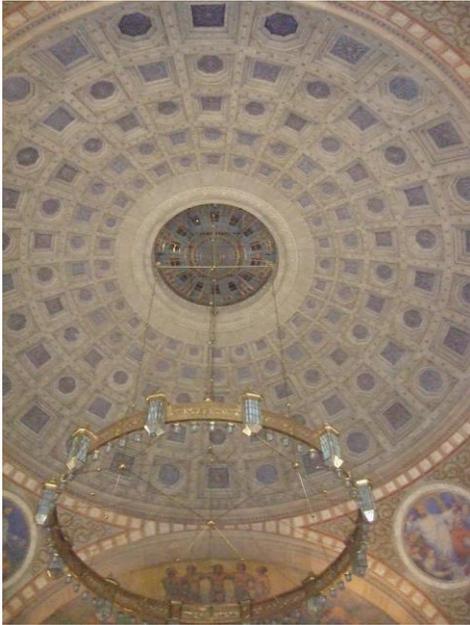
24 Reliefs der Choremporenbrüstung



25 Triumphbogen mit Gemälde (Schinnerer) und Medaillons



26 Medaillon Schinnerer: Der heilende Jesus



27 Kronleuchter, Kuppel



28 Kirchenfenster Jesus im Tempel



29 Kirchenfenster Taufe Jesu



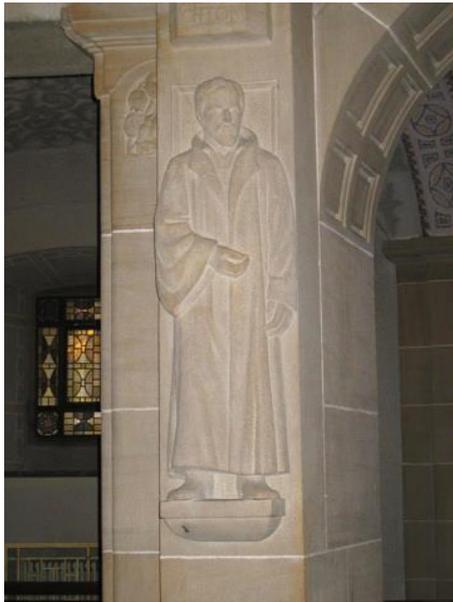
30 Kirchenfenster Jesus in der Wüste



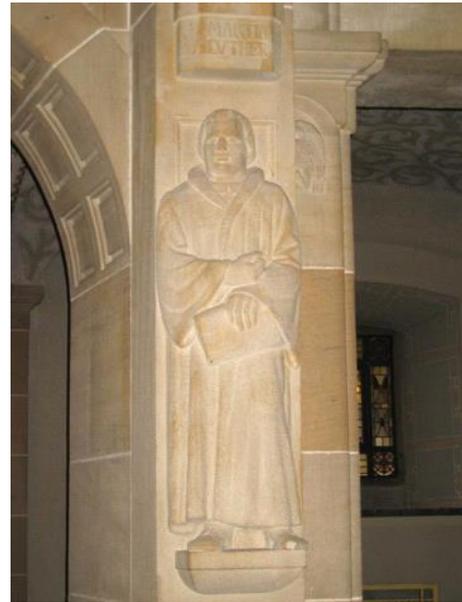
31 Fenster zum Treppenhaus



32 Relief Emporen Pfeiler



33 Relief Melanchthon



34 Relief Martin Luther



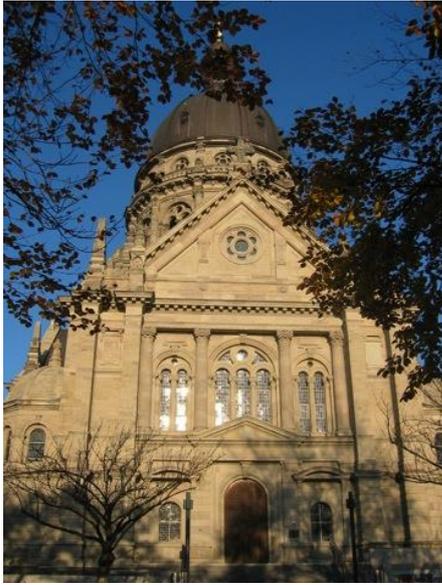
35 Ausmalung der Taufkapelle



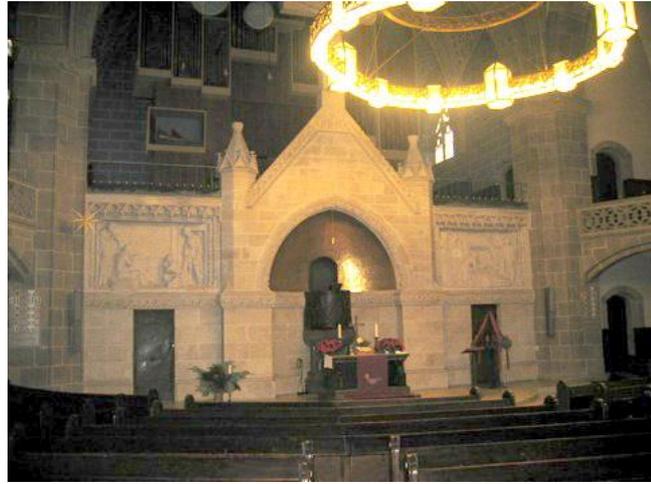
36 Garnisonkirche (Friedenskirche) Ludwigsburg



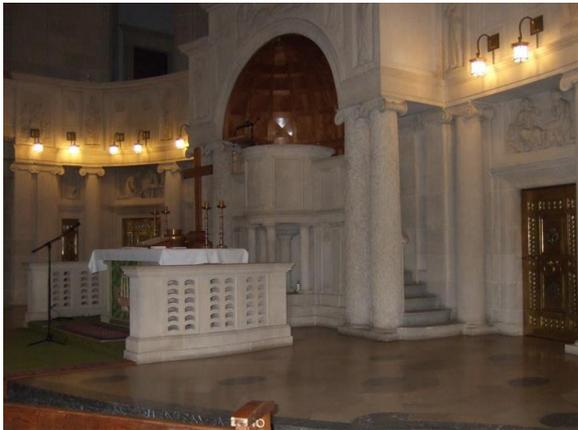
37 Rosengarten Mannheim Hauptfassade



38 Christuskirche Mainz



39 Prinzipalzone Christuskirche Karlsruhe



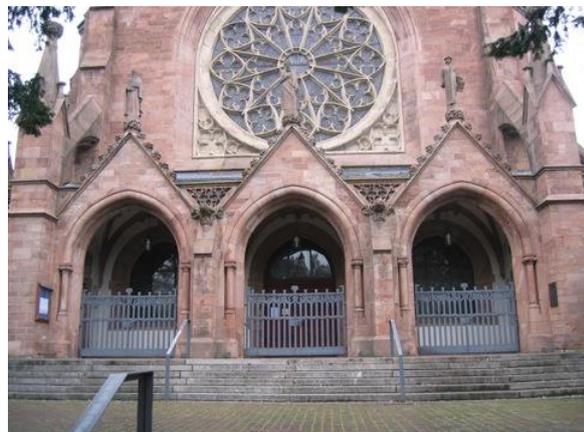
40 Altarbereich/ Kanzel Christuskirche Mannheim



41 Prinzipalzone Lutherkirche Karlsruhe



42 Reformator Lutherkirche Karlsruhe



43 Portalzone Christuskirche Karlsruhe



44 Ausmalung Ringkirche Wiesbaden



45 Ausmalung Christuskirche Karlsruhe



46 Ausmalung ChK Mannheim



47 Gipsmodelle der Reliefs in der Schradestube



48 Wasserturm Mannheim



49 Arkadenhäuser Friedrichsplatz Mannheim

LITERATURVERZEICHNIS

- Albers**, Gerd: Der Städtebau des 19. Jahrhunderts im Urteil des 20. Jahrhunderts. In: Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1975
- Alt**, Albrecht: Das Großreich Davids. In: Kleine Schriften des Volkes Israel, Bd. II, München 1953
- Androuet Du Cerceau**, Jacques: Les plus excellents bastiments de France (Bd. 2), Faksimile Paris 1870
- Badstübner-Gröger**, Sibylle: Französischer Dom Berlin. In: Das christliche Denkmal, Heft 122, Fritz Löffler Hrsg., 3. neubearbeitete Auflage, Berlin 1990
- Bahns**, Jörn: Johannes Otzen, Beiträge zur Baukunst des 19. Jahrhunderts, München 1971
- Beer**, Manuela: Triumphkreuze im Mittelalter, 1. Auflage, Düsseldorf 2005
- Beeskow**, Angela: Der Deutsche Dom Berlin, Berlin 2000
- Behrens**, Sabine: Norddeutsche Kirchenbauten des Historismus. Die Sakralarchitektur Hugo Groothoffs 1851-1918, Kiel 2006
- Bergmann**, Elisabeth (Hrsg.): Die Karlsruher Lutherkirche und der moderne Sakralbau: Künstler, Theorie, Ausstattung, Karlsruhe 2009
- Berlage**, Hendrik Petrus: Grundlagen und Entwicklung der Architektur, Berlin 1908
- Besier**, Gerhard: Kirche, Politik und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, München, Oldenburg 1998 (Enzyklopädie deutscher Geschichte; Band 48)
- Birnbaum**, Walter: Das Kultusproblem und die Liturgischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts. Bd. II: Die deutsche evangelische liturgische Bewegung, Tübingen 1970
- Böcher**, Otto: Evangelischer Kirchenbau im Zeichen des Wiesbadener Programms. In: Ernst Riegel, Goldschmied zwischen Historismus und Werkbund, hrsg. durch das Archiv der Evangelischen Kirche im Rheinland von Dietrich Meyer, Düsseldorf 1986
- Bolenz**, Eckhard: Vom Baubeamten zum freiberuflichen Architekten. Technische Berufe im Bauwesen (Preußen/Deutschland, 1799 – 1933), Frankfurt 1991
- Borutta**, Manuel: Antikatholizismus. Deutschland und Italien im Zeitalter der europäischen Kulturkämpfe, Göttingen 2010
- Brathe**, Paul: Zum Kirchenbauregulativ von 1861. In: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, Nr. 11, Stuttgart 1897.
- Ders.: Die Notwendigkeit des Chorraums. In: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Heft 8, 1903, S.380
- Bringmann**, Michael: Studien zur Neuromanischen Architektur in Deutschland, Heidelberg 1968
- Brix**, Michael/**Steinhauser**, Monika (Hrsg.): Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland, 1. Auflage Lahn-Gießen 1978
- Brülls**, Holger: Die Modernität rückwärtsgewandten Bauens. Selbstlegitimation und Selbstkritik des Historismus in architekturtheoretischen Äußerungen von Johannes Otzen. In: kunsttexte.de, Nr. 4, 2007
- Bürkner**, Richard: Grundriss des deutsch-evangelischen Kirchenbaus. Göttingen 1899
- Custodis**, Paul Georg: Der Stadtbaumeister Eduard Kreyssig und die Bauentwicklung der Stadt Mainz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Aachen 1979
- Ders.: Mainz im Wandel 1850-1900, Saarbrücken 1982
- Ders.: Die evangelische Christuskirche in Mainz. In: Rheinische Kultstätten, Heft 264, 1. Auflage, Köln 1982
- Deckers**, Johannes G.: Skulptur in frühchristlicher Zeit. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 5, Seite 41-50, Köln 2003
- Döhmer**, Klaus: In welchem Style sollen wir bauen, München 1976
- Dölger**, Franz Josef: Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze, Münster 1918, Neudruck 1970

Dolgner, Dieter: Historismus. Deutsche Baukunst 1815-1900, Leipzig 1993

Dolmetsch, Heinrich: Beiträge zu weiterer Lösung des modernen protestantischen Kirchenbauproblems. In: Christliches Kunstblatt 49, H.1 1907, S. 4-8

Döring, Emil: Lutherkirche Mannheim, Festschrift 1906

Durm, Josef: a) Noch ein Wort über die Carlsruher Bauschule b) Zur diesjährigen Ausstellung der Arbeiten der Bauschüler. In: Deutsche Bauzeitung 1. 1867

Eaton, Leonard K.: American Architecture comes of Age; european reaction to H.H. Richardson and Louis Sullivan, Cambridge/Massachusetts 1972

Ebeling, Gerhard: „sola scriptura und das Problem der Tradition. In: Wort Gottes und Tradition. Studien zu einer Hermeneutik der Konfessionen, Göttingen 1966

Evers, Hans Gerhard: Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden 1967

Franzen, Werner: Gottesdienststätten im Wandel, Düsseldorf 2004

Freigang, Christian: Francois Blondel. In: Bernd Evers (Hrg.): Architekturtheorie: Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Köln 2006

Friedenskirche 1906-1981, Festschrift Mannheim 1981

Fritsch, K. E. O.: Der Kirchenbau des Protestantismus von den Anfängen bis zur Gegenwart, hrsg. v. der Vereinigung Berliner Architekten, Berlin 1893

Ders.: Die dritte evangelische Kirche in Wiesbaden. In: DBZ 29, 1885

Furttendach, Josef: Kirchengebäuw, in was Form und Gestalt nach gerechter fordernder Mensur ein mittelgroßes, wohlproportioniertes, beständiges Kirchengebäulin beneben seiner sonderlichen hochnützlichen Kommoditen und Ornament mit geringen Unkosten aufzubauen, daß hernach große Nutzbarkeiten zu gewarten wären, Augspurg 1649

Garnisonkirche – Friedenskirche Ludwigsburg 1903-1993. Bilder, Berichte und Texte aus neun Jahrzehnten, hrsg. v. Kirchengemeinderat der Friedenskirchengemeinde, Ludwigsburg 1993

Gebeßler, August (Hrsg.) Schutz und Pflege von Baudenkmälern in der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1980

Gerhardy, Johannes: Praktische Ratschläge über kirchliche Gebäude und Paramente, Paderborn 1895

Gideon, Sigfried: Bauen in Frankreich/Bauen in Eisen/Bauen in Eisenbeton (Frauenkirch-Lengmatt 1928), neu herausgegeben und mit einem Nachwort zu Neuausgabe von Sokratis Georgiedis

Ders.: Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition, Basel 2007, Originalausgabe 1976, 6. unveränderter Nachdruck

Gieselmann, Reinhard: Entwicklungstendenzen des modernen Kirchenbaus. In: Architektur und Wettbewerbe, Gotteshäuser, Gemeindehäuser, Klöster, Friedhöfe, Heft 115, Stuttgart 1983

Gmeling, Ralf-Andreas (Hrsg): Der Dom der kleinen Leute, 2. Auflage, Wiesbaden 2004

Görtemaker, Manfred: Deutschland im 19. Jahrhundert. Entwicklungslinien, Opladen 1983

Götz von Olenhusen, Irmtraud: Das „lange 19. Jahrhundert“ und die Ambivalenz der Moderne. In: Ralph Johannes (Hrsg.): Entwerfen, Hamburg 2009, S. 818-839

Grambitter, Ulrike: Josef Durm 1837-1919. Eine Einführung in das architektonische Werk, München 1984

Grambitter, Ulrike / **Ostermann**, Rainer: Historische Architektur in Karlsruhe. Der Beitrag Josef Durms zum Stadtbild der Residenz Badens. In: Gründerzeit – Adolf Loos, Karlsruhe 1987

Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871-1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989

Grüner, O.: Die Lüge in der Baukunst. In: Allgemeine Bauzeitung, 18. 1888, S. 85 ff u. 94 ff.

- Guillaume**, Jean: Jacques Androuet du Cerceau „un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvé en France“, Paris 2010
- Gümbel**, Ludwig: Die Gedächtniskirche der Protestation von 1529 zu Speyer, ein Dankesdenkmal der gesamten evangelischen Welt. Festschrift für den frohen Tag der Weihe, 31. August 1904, Speyer 1904
- Günther**, Rudolf / **Müller**, Kurt F.: 75 Jahre Christuskirche, Festschrift, Mannheim 1986
- Gurlitt**, Cornelius: Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland, Stuttgart 1889
- Ders.: Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Ein Bild aus dem Erzgebirge. Halle 1890
- Ders.: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten (Das neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung, Bd. 2) 2. Aufl. Berlin 1900
- Ders.: Handbuch der Architektur. Viertes Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. 8. Halbband, Heft 1: Kirchen, Leipzig 1906
- Halmhuber**, Gustav: Architektonische Gedanken, Berlin 1897
- Hammer-Schenk**, Harold: Art. Kirchenbau IV, 19. und frühes 20. Jahrhundert, in: TRE, Bd. XVIII, Berlin, New York 1989
- Hammerschmidt**, Valentin W.: Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860-1914), Europäische Hochschulschriften, Reihe 37, Architektur, Bd. 3, Frankfurt am Main, Bern, New-York 1985
- Heinig**, Anne: Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert, 1. Auflage Regensburg 2004
- Heinzelmann**, Siegfried: Evangelische Kirche in Mannheim, Mannheim 1965
- Hengel**, Martin: Die Johanneische Frage. Ein Lösungsversuch, mit einem Beitrag zur Apokalypse von Jörg Frey, Tübingen 1993
- Heller**, Carl Benno / **Glüber**, Wolfgang (Bearb.): Ernst Riegel, Goldschmied zwischen Historismus und Werkbund, Heidelberg 1996
- Hennze**, Joachim: Kirchen im Landkreis Heilbronn. In: heilbonnica 3. Beiträge zur Stadt- und Regionalgeschichte. Stadtarchiv Heilbronn, Heilbronn 2006
- Herzig**, Richard: Die Wiederherstellung des großen Radleuchters im Dome in Hildesheim. In: Die Denkmalpflege 3, Berlin 1901
- Ders. in: Zeitschrift für christliche Kunst 14, Düsseldorf 1902
- Hesse**, Michael: Städtebau im Barock, Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8, Köln 2003, S. 47-58
- Ders.: Klassische Architektur in Frankreich. Kirchen, Schlösser, Gärten, Städte 1600-1800, Darmstadt 2004
- Hinkfoth**, Uwe: Die Ludwigsburger Garnisonkirche von Friedrich von Thiersch. In: Ausst. Katalog „Mit Gott für Volk und Vaterland“, Stuttgart 1995, S. 213-226
- Ders.: Die evangelische Garnisonkirche in Ulm (1905-1910) von Theodor Fischer und die Bauaufgabe der Garnisonkirche in der deutschen Kaiserzeit, Hildesheim u.a. 2001
- Höffler**, Karl-Heinz: Reinhard Baumeister 1833-1917. Begründer der Wissenschaft vom Städtebau, Karlsruhe 1976
- Hoffmann**, Godehard: Architektur für die Nation? Der Reichstag und die Staatsbauten des Deutschen Kaiserreichs 1871-1918, Köln 2000
- Hofmann**, Albert: Die Ausstellung kirchlicher Stoffe...im Kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin. In: Deutsche Bauzeitung 26.1892
- Hubel**, Achim: Denkmalpflege. Geschichte, Themen, Aufsätze, Aufgaben. Eine Einführung, Stuttgart 2006
- Ders.: Denkmalkunde als Grundlagenwissenschaft der Denkmalpflege, Stuttgart 2006

Hans **Huth** (Bearb.): Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg. Die Kunstdenkmäler des Stadtkreises Mannheim. Hg. Vom Landesdenkmalamt Baden Württemberg, Bd. 1, München 1982

Johanniskirche Mannheim, Festschrift 1904

John, Timo: Die Entwurfszeichnungen von Daniel Nikolaus Chodowiecki zum bauplastischen Figureschmuck am Französischen Dom in Berlin, Frankfurt 1996

Kabierske, Gerhard: Der Architekt Hermann Billing, Karlsruhe 1996

Kahle, Barbara: Deutsche Kirchenbaukunst des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1990

Keller, Volker: Sakralbauten in Mannheim von 1885 bis 1915. In: Jugendstilarchitektur um 1900 in Mannheim. Mannheim 1985

Keller, Volker/**Probst**, Hansjörg: Das alte Kaufhaus in Mannheim, Mannheim 1986

Kittel, Andrea: Ein militärisches Gotteshaus. In: Mit Gott für Volk und Vaterland, Ausstellungskatalog, Stuttgart [u.a.] 1995

Knauber, Hubert: Führung durch die Albiker-Stiftung; Karl Albiker zum 100. Geburtstag, Karlsruhe 1978

Koch, David. In: Berichte über Tagungen im evangelischen Kirchenbau. Dresden 1906
Ders.: Vortrag über die künstlerische Ausgestaltung des protestantischen Kirchenraums auf dem Kirchenbautag in Dresden. In: Christliches Kunstblatt 49, Heft 7, 1907, S. 193/194

Königer, Ernst: Zum Historismus in der Baukunst des 19. Jahrhunderts, o.O. 1948

Krampf, Dieter: Johannes Vollmer. Ein Architekt des deutschen protestantischen Kirchenbaus im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Bonn 1990

Kube, Ricarda: Schilling und Graebner (1889-1917). Das Werk einer Dresdner Architektenfirma, Dresden 1989/Band I u. II.

Langmaack, Gerhard. Evangelischer Kirchenbau im 19. und 20. Jahrhundert, Kassel 1971

Ders.: Evangelischer Kirchenbau in neuer Sicht? In: Theologische Literaturzeitung 84, Leipzig 1959

Landwehr, Eva-Maria: Neubarock. Architektur und Ausstattungskonzepte süddeutscher Sakralbauten um 1900, Osnabrück 2003

Lampugnani, Vittorio Magnano: Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1980

Lattner, Bernhard: Stille Zeitzeugen. 500 Jahre Heilbronner Architektur, Heilbronn 2005

Lehler, Karl: Das Gotteshaus im Lichte der deutschen Reformation, Heilbronn 1883

Lill, Rudolf/**Traniello**, Francesco (Hrsg.): Der Kulturkampf in Italien und den deutschsprachigen Ländern. Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient, Band 5

Lindemann, Anna Maria: Mannheim im Kaiserreich, 2. Aufl. Mannheim 1988

Lotze, Hermann: Geschichte der Ästhetik in Deutschland. In: Geschichte der Wissenschaften in Deutschland, Neuere Zeit, Band 7, München 1868, Reprint New York/London 1965

Mai, Hartmut: Der evangelische Kanzelaltar, Geschichte und Bedeutung. Halle 1969
Ders.: Kirchen in Sachsen, 1. Auflage, Berlin/Leipzig 1992

March, Otto: Unsere Kirchen und gruppiertes Bau bei Kirchen. Berlin 1896

Ders.: Der Gedanke des evangelischen Kirchenbaus. In: Jahresbericht des Architektenvereins zu Berlin 1904

Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852-1921, München 1982

Marti, Peter / **Monsch**, Orlando/ **Schilling**, Birgit: Ingenieur-Betonbau, Zürich 2005, 1. Auflage

- Meyer, André:** Neogotik und Neoromanik in der Schweiz. Kirchenarchitektur des 19. Jahrhunderts, Zürich 1973
- Meyer, Katrin:** Ästhetik der Historie. Friedrich Nietzsches „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“, Würzburg 1998
- Möllmer, Tobias:** Französischer Architekturimport: Palais Lanz und Villa Bohn. In: Ferdinand Werner (Hrsg.): Mannheimer Villen, Worms 2009
- Moore, John:** Herz-Jesu-Verehrung in Deutschland. Religiöse, soziale und politische Aspekte einer Frömmigkeitsform, Petersburg 1997
- Moufang, Nicola:** Großherzogliche Majolika Manufaktur in Karlsruhe, Heidelberg 1920
- Mothes, Oscar:** Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaus, Leipzig 1898
- Mückein, Olaf:** Wilhelm Gerstel. Das Frühwerk, Köln 2010
- Müller, Monika:** Omnia in mensura et numero et pondere disposita, 1. Auflage, Regensburg 2009
- Neumann, Robert:** Architektonische Betrachtungen eines Deutschen Baumeisters, Berlin 1896
- Nerdinger, Winfried:** Monumentalarchitektur und „neudeutsche Moderne“ vor 1914. In: Erika Rödiger-Diruf (Hrsg.): Hermann Billing, Architekt zwischen Historismus, Jugendstil und Neuem Bauen, Karlsruhe/München 1977
- Nova, Alessandro:** Michelangelo. Der Architekt, Mailand 1984
- Oster, Uwe A.:** Die Großherzöge von Baden (1806-1918), Regensburg 2007
- Otzen, Johannes:** Über moderne Gotik, in: Deutsche Bauzeitung 11.1877, S. 206
Ders.: Über monumentale Malerei. In: Deutsche Bauzeitung 18.1884, S. 503
- Pfammatter, Ulrich:** Die Erfindung des modernen Architekten. Basel / Boston / Berlin 1997
- Pietrus, Ellen:** Die Kirchenbauten von Heinrich Dolmetsch. Ein Architekt im Königreich Württemberg. In: Reutlinger Geschichtsblätter. Jahrgang 1001. Neue Folge Nr. 40/2001
- Dies.: Die Markuskirche in Stuttgart, Stuttgart 2007
- Präger, Christmut W.:** Viehweide, Wasserturm und Schmuckplatz. Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer Friedrichplatzes und seiner Bauten 1885-1918. In: Jugendstil-Architektur um 1900 in Mannheim, Mannheim 1986, S. 189-213
- Reese, Beate:** Depotgeschichten. Bildnis Wolfgang Lenz. In: Zeitschrift für Kultur in Würzburg und der Halbwelt, Würzburg 1976
- Reimann, Cornelia:** Die Christuskirche in Dresden-Strehlen. In: Dresdner Künstlerheft Nr. 1, Sonderheft Moderne Bauformen 5. Dresden 2007
- Reith, Ralf:** Rudolf Tillessen – Mannheims Villenbauer. In: Jugendstil-Architektur um 1900 in Mannheim, Mannheim 1986
- Ricken, Herbert:** Der Architekt. Geschichte eines Berufs. Berlin 1977
- Rietschel, Georg:** Lehrbuch der Liturgik, 2 Bde., hier Bd. 1 (2. Aufl.), Berlin 1951
- Röhl, John C.G.:** Kaiser, Hof und Staat. Wilhelm II. und die deutsche Politik, zweite Aufl., Darmstadt 1988
- Rössling, Wilfried:** Curjel & Moser, Architekten in Karlsruhe, Karlsruhe 1986
- Ruhenstroth-Bauer, Renate:** Bismarck und Falk im Kulturkampf, Heidelberg 1944
- Sarrazin, Otto; Hofsfeld Oskar:** Die Preisbewerbung um den Bau von zwei neuen Garnisonkirchen in Württemberg. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 19, 1899, S. 538-540
- Schadendorf, Wulf (Hrsg.):** Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1975
- Schäfer, W. (Hrsg.):** Bildhauer und Maler in den Ländern am Rhein, Düsseldorf 1913
- Scheffler, Karl:** Der Dom. In: Kunst und Künstler 3.1905
- Scheible, Hans:** Melanchthon. Eine Biografie, München 1997

Schenk, Andreas: Architekturführer Mannheim, Mannheim 1999
 Ders.: Bauordnung und Städtebau in Mannheim. In: Ferdinand Werner (Hrsg.):
 Mannheimer Villen, Worms 200
 Ders.: Stilfragen. In: Ferdinand Werner (Hrsg.): Mannheimer Villen, Worms 2009
Schenk, Andreas / Holzapfel, Werner: Sakralbauten. In: Mannheim und seine Bauten,
 hrsg. vom Unterrheinischen Bezirk des Badischen Arch.- u. Ing.-Vereins und vom
 Arch.-und Ing.-Verein Mannheim-Ludwigshafen. Mannheim 2002
Schinnerer, Anna (Hrsg.): Adolf Schinnerer, München 1999
Schirmer, Wulf/Göricke, Joachim: Architekten der Fridericiana. Skizzen und
 Entwürfe seit Friedrich Weinbrenner. In: 150 Jahre Universität Karlsruhe 1825-1975,
 Ausst. Katalog, Karlsruhe 1975
Schlösser, Hugo: Robert von Reinhardt. In: Württemberger Nekrolog für das Jahr
 1915, Nachträge 1914,
Schmid, Heinrich und Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst,
 München 1989
Schmid, Michael Andreas: Moderner Barock und Stilimitatoren. Sakraler Neubarock
 und denkmalpflegerische Rebarockisierungen in der Diözese Augsburg, München 1907
Schmidt, Annette: Ludwig Eisenlohr. Ein architektonischer Weg vom Historismus zur
 Moderne. Stuttgarter Architektur um 1900
Schmoll, Josef Adolf gen. Eisenwerth: Friedrich von Thiersch – Meister der
 Architekturzeichnung und Lehrer der modernen Architekturgeneration. In: Horst Karl
 Marschall, Friedrich von Thiersch, München 1982, S. V
Schneider von, Arthur (Hrsg.): Wilhelm Gerstel, Karlsruhe 1963
Schnell, Hugo: Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, München, Zürich
 1973
Schrade, Christian: Christuskirche Mannheim, Festschrift 1911
Schröder, Jochen: Berliner Dom, 1. Auflage, Wettenberg 2005
Schümann, Carl-Wolfgang: Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert. Die Bauwerke und
 Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 3, Berlin 1980
Schulze, A: Die Geschichte der evangelischen Gemeinde in Neckarau, Mannheim 1970
Schumacher, Fritz: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800. Reprint der vereinten
 1. u. 2. Auflage, Braunschweig/Wiesbaden 1982
Sedlmayr, Hans: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1976
Senckeisen J. Chr.: Leipziger Architectur-Kunst- und Seulenbuch. Leipzig o. J.
Seng, Eva Maria: Die Dresdner Frauenkirche in der evangelischen Kirchendiskussion
 des 19. Jahrhunderts. In: Die Dresdener Frauenkirche. Jahrbuch 1996, S. 147-164.
 Dies.: Der evangelische Kirchenbau im 19. Jahrhundert: Die Eisenacher Bewegung und
 der Architekt Christian Friedrich von Leins. Tübingen/Berlin 1995
 Dies.: Kirchenbau zwischen Politik, Kunst und Liturgie. Theorie und Wirklichkeiten im
 evangelischen Kirchenbau des 19. Jahrhunderts. Tübingen/Berlin 1995
Semper, Gottfried: Über den Bau protestantischer Kirchen. In: Kleinere Schriften.
 Berlin und Stuttgart 1884
Simons, Eduard: Der evangelische Kirchenbau, Elberfeld 1897
Sommer, Oskar: Der Dombau zu Berlin und der protestantische Kirchenbau überhaupt.
 In: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte, 34. Jahrgang, Heft 405 u. 406,
 Braunschweig 1890
Spitta, Friedrich: Die Prinzipien für die Aufstellung der Orgel im evangelischen
 Gottesdienst. In: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. 1897-1898, S. 14
Sulze, Emil: Die evangelische Gemeinde (Zimmers Handbibliothek der praktischen
 Theologie, Band I a) Gotha 1891
 Ders.: Der evangelische Kirchenbau. In: Protestantische Kirchenzeitung 28,
 Leipzig/Berlin 1881 Sp. 249-251

- Tarr**, Edward: Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart, 2. Aufl. Bern, Stuttgart 1978
- Thiersch**, Friedrich von: Die neue evangelische Garnisonkirche in Ludwigsburg, München 1903
- Tiedemann**, Ludwig van: Der Kirchenbau des Protestantismus, seine Entwicklung und seine Ziele, Potsdam 1903
- Vancsa**, Eckart: Die europäische Architektur der Gründerzeit 1850-1900. Ein Überblick. In: Gründerzeit – Adolf Loos, Karlsruhe 1987, S. 11- 37
- Vierhaus**, Rudolf (Hrsg.): Am Hof der Hohenzollern. Aus dem Tagebuch der Baronin Spitzenberg (1895-1914), München 1978
- Wäldin**, Herbert: 50 Jahre Christuskirche Mannheim, Festschrift zum 50. Jubiläum, Mannheim 1961
- Wanckel**, Alfred: Der deutsche evangelische Kirchenbau zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ein Handbuch für Geistliche, Kirchenvorstände und Architekten. Wittenberg 1914
- Warmuth**, Kurt: Unsere Christuskirche. Dresden
- Weckesser**, Hans: Geliebter Wasserturm. Die Geschichte des Mannheimer Wahrzeichens, Mannheim 1991
- Wehler**, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 3: Von der Deutschen Doppelrevolution bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914, München 1995
- Weiß**, Thomas: Stildiskussion zur Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. München 1983.
- Weise**, K.: Studien zur baulichen Gestaltung protestantischer Kirchen, Leipzig 1894
- Wennemuth**, Udo: Geschichte der evangelischen Kirche in Mannheim, Sigmaringen 1996
- Werner**, Ferdinand: Mannheimer Villen. Architektur und Wohnkultur in den Quadraten und der Oststadt, Worms 2009
- Weyrauch**, Peter: Der Bildhauer Ludwig Habich, Darmstadt/Marburg 1990
- Weyres**, Willy: Der evangelische Kirchenbau. In: Eduard Trier/ Willy Weyres (Hrsg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Band I: Architektur I – Kultusbauten. Düsseldorf 1980
- Widmer**, Karl: Moderne Baukunst in Karlsruhe. In: Moderne Bauformen 2.1904
- Wölflin**, Heinrich: Renaissance und Barock, Leipzig 1888
- Wolf-Holzäpfel**, Werner: Katholischer Kirchenbau in Mannheim von 1878 bis heute, 1. Aufl. Mannheim 1999
- Wundram**, Manfred / **Pape**, Thomas: Andrea Palladio 1508-1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock
- Zietz**, Peer: Franz Heinrich Schwechten, Kirchen zwischen Zweckmäßigkeit und Repräsentation im deutschen Kaiserreich, Berlin 1987.
- Ders.: Franz Heinrich Schwechten. Architekt zwischen Historismus und Moderne, Stuttgart/London 1999

Ausgewertete Fachzeitschriften:

- Allgemeine Bauzeitung**, Wien 1. - 25. Jahrgang 1836 - 1850. Hier: 18.1884; 18.1888
- Bauzeitung für Württemberg. Baden. Hessen. Elsaß-Lothringen**, Stuttgart 2. 1905-15.1918. Hier: 2. 1905; 4.1907; 16.1907
- Centralblatt der Bauverwaltung**, Berlin 1. 1881 - 64.1914. Hier: 38/40Jg.1893, 19.Jg.1899
- Christliches Kunstblatt** für Kirche Schule und Haus, Stuttgart 1.1858/59 - 61.1919. Hier: 24. 1882; 34. 1891; 24. 1892; 11. 1897; 36. 1898; 7. 1907; 49.(H.1u.7)1907
- Deutsche Bauhütte**, Zentralblatt für die deutsche Bauwirtschaft, Hannover 1.1897 - 46.1942. Hier: 8.1904

Deutsche Bauzeitung, Berlin 2. 1868-76.1942. Hier: Nr.1,1867; Nr.11,1877; Nr. 29, 1885; Nr. 27, 1887; Nr.18,1884; Nr. 25,1891; Nr. 26,1892; Nr. 7 u. 37, 1903; Nr. 38, 1904; Nr. 46, 1912

Deutsche Konkurrenzen Leipzig 1. 1892 - 25. 1911. Hier: 12. 1901

Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen, 1.1896 - 46.1941.
Hier: 8.1903

Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Darmstadt 1.1897/98 -70.1932. Hier 10. 1902

Kunsthistorische Arbeitsblätter, Köln 1.1999 - 6.2006. Hier: 5. 2003; 7./8. 2003

Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Berlin 1. 1902-32. 1933. Hier: 3. 1905

Moderne Bauformen, Monatsheft für Architektur mit **Dresdner Künstlerheft**, Stuttgart 1.1902 - 43.1944. Hier: 2. 1904 u. 5.1906 (Künstlerheft); 6.1906

Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen 1.1896 - 46.1941.
Hier: 5.1897 u. 8.1903.

Protestantische Kirchenzeitung für das evangelische Deutschland. Berlin 1. 1854 - 36.1889. Hier: 28. 1881

Theologische Literaturzeitung, Leipzig 1912 - 87.1962. Hier: 84.1959

Zeitschrift für Bauwesen, Berlin 1.1851-81.1931. Hier: 42.1892

Zeitschrift für Christliche Kunst, Düsseldorf 1. 1888 - 34. 1923. Hier: 14. 1902

Zeitschrift für Kultur in Würzburg und der Halbwelt, Würzburg Nr.0 erschienen Nov. 2004. Hier: Nr. 4, April 2005

Zentralblatt der Bauverwaltung, Berlin 1881-1931. Hier: 19. 1899 u. 23. 1904

Datenbanken:

www.rz.uni-karlsruhe.de/saai/bestaende.html (Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau an der Universität Karlsruhe)

www.wikipedia.org.de

uni-protokolle.de (Lexikon/Liste bekannter Architekten)

www.kunsttexte.de

Verwendete Lexika und Nachschlagewerke:

Koch, Wilfried: Baustilkunde, München 1982

Ladner, Gerhart B.: Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott, Kosmos, Mensch, Wiesbaden 2000

Rietschel, Georg: Lehrbuch der Liturgik, 2 Bde., hier Bd. 1 (2. Aufl.), Berlin 1951

Tresidder, Jack: Symbole und ihre Bedeutung, London 2000

Waetzoldt, Stephan (Hrsg.): Bibliographie zur Architektur im 19.Jahrhundert. Die Aufsätze in den deutschsprachigen Architekturzeitschriften 1789-1918, 8 Bde., Nendeln 1977

Die Bibel, Einheitsübersetzung, Freiburg/Basel/Wien 2000

Dörfler Lexikon der Kunst, Eggolsheim 1987

Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994

Reclams Bibellexikon (Hrsg. K. Koch, E. Otto, J. Roloff, H. Schmoldt), 6. Auflage, Stuttgart 2000

BILDNACHWEIS

Figuren:

Eigene Fotos der Verfasserin (die Aufnahmen aus der Schradestube – heute Stadtarchiv Mannheim – sind mit „SchSt“ gekennzeichnet): 10-13, 14-21, 29-42, 60,61, 62, 64, 89.
Festschrift Christuskirche Mannheim 1911: 1, 2, 7-9.
Festschrift Christuskirche Mannheim 1961: 22, 34.
Archiv Christuskirche Mannheim: 43, 45, 47.
Festschrift Christuskirche Mannheim 1986: 63.
Festschrift Lutherkirche Mannheim 1906: 46.
Festschrift Garnisonkirche (Friedenskirche) Ludwigsburg 2003: 78.
Deutsche Bauzeitung 64. 1912: 3-6, 76.
Gurlitt 1906: 44.
Moderne Bauformen 5, 1906: 48-50.
Zietz 1987: 51-53.
Bauzeitung Württ./Baden/Hessen/Elsaß/Lothr. 16. 1907: 54-58, 74.
Archiv Architekt Kurt Müller (heute Stadtarchiv): 65.
Langmaack 1971: 65.
March 1896: 66.
Gurlitt 1906/ Bahns 1971: 67, 68.
Sommer 1890: 69, 70.
Fritsch 1895: 71, 84, 85.
Centralblatt der Bauverwaltung 1899: 72.
Thiersch 1903: 73, 75.
[wikipedia.org/ File:Kaufhaus_Mannheim_Paradeplatz_1782_Schlichten-Klauber.jpg](https://www.wikipedia.org/File:Kaufhaus_Mannheim_Paradeplatz_1782_Schlichten-Klauber.jpg):
79.
Gurlitt 1889: 77, 80
Halmhuber 1897: 81, 82.
Custodis 1982: 83.
Wanckel 1914: 86.
Rößling 1986: 87

Frontispiz und alle Abbildungen ab Seite 166 sind Aufnahmen der Verfasserin.

Anhang

Verzeichnis der Unternehmer:

- | | |
|--|---|
| 1. Erd-, Beton- und Maurerarbeiten. | fj. Fesenbecker Mannheim |
| 2. Eisenbetonarbeiten: | |
| a) Emporenanlage | H.-G. für Hoch- und Tiefbau vorm. Gebr.
Helfmann Frankfurt a. M. |
| b) Gewölbe, Dächer und Kuppeln.. | Heinrich Eisen, G. m. b. H. . Mannheim |
| 3. Steinhauerarbeiten | Leonh. Hanbuch und Jak. Schuhmacher
Mannheim |
| 4. Kunststeinarbeiten | E. Schwenk Ulm a. D. |
| 5. Bildhauerarbeiten: | |
| a) Apostelfiguren auf dem Umgang | W. Gerstel, Karlsruhe; C. Caffar, W. Ball-
mann und H. Taglang .. Mannheim |
| b) Relief des großen Giebels | Professor E. Habich Stuttgart
(Ausführ. d. Hauenstein, Stuttgart) |
| c) Reliefs an den Eingängen | Karl Albicker Ettlingen
(Ausführ. d. Naudascher, Karlsruhe) |
| d) Modelle für den Engel auf der
Kuppel und für die Evangelisten-
zeichen | W. Gerstel Karlsruhe |
| e) Kreuzigungsgruppe und Reliefs
an der Kanzelwand | Joh. Hoffart Friedenau b. Berlin
(Ausführung d. Schreck, Mannheim) |
| f) Luther und Melanchthon an der
Eingangsempore und Reliefs an
den Pfarrhaus-Eingängen | Konrad Taucher Karlsruhe
(Ausführ. d. Naudascher, Karlsruhe) |
| g) Steinbildhauerarbeiten | Kienzle & Hacker, Eugen Schreck und
Gustav Liebmann Mannheim |
| h) Ornamentale Modelle | Kienzle & Hacker, C. Caffar, Mannheim |
| 6. Gipsarbeiten: | |
| a) Kirche | Franz & Schaaf Mannheim |
| b) Pfarrhaus an der Werderstraße | Kienzle & Hacker Mannheim |
| c) Pfarrhaus am Werderplatz | Fr. Klein Mannheim |
| d) Konfirmandensäle und Diener-
wohnung | Sprenger & Boxheimer .. Feudenheim |
| 7. Korkstein-Verkleidungen | Grünzweig & Hartmann, Ludwigshafen |
| 8. Marmorarbeiten: | |
| a) Bodenbeläge in der Kirche und
Taufstein | Bayerische Marmorwerke Bad Nibling,
Firma E. Schwenk Ulm a. D. |
| b) Stufen, Fensterbänke und Heiz-
körperabdeckungen | SteinindustrieSchadenmühle, Straßburg |

9. Mosaikboden der Taufkapelle	Joh. Zanussi	Mannheim
10. Plattenbeläge:		
a) Vorraum	Georg Lebkuchen	Mannheim
b) Pfarrhaus an der Werderstraße	Franz Molitor, G. m. b. H.	Mannheim
c) Pfarrhaus am Werderplatz	Wilhelm Aspenleiter	Mannheim
11. Asphaltbeläge	Jos. Kronauer	Mannheim
12. Linoleumbeläge:		
a) Emporenfußböden	Hermann Bauer	Mannheim
b) Konfirmandensäle und Diener- wohnung	Ciolina & Hahn	Mannheim
13. Zimmerarbeiten:		
a) Schalläden im Turm	Franz Brurein	Mannheim
b) Treppen in der Kirche und Fuß- boden der Orgelempore	C. Kalmbacher	Mannheim
c) Pfarrhäuser	Gg. Lutz	Mannheim
d) Treppen im Pfarrhaus an der Werderstraße	Albert Faller Wwe.	Mannheim
e) Treppen im Pfarrhaus am Wer- derplatz	P. Dostmann	Mannheim
14. Schreinerarbeiten:		
a) Kirche	G. Kraus Nachflg. Paul Riedel, Mannheim	
b) Gestühl im unteren Kirchenraum	Beißbarth & Hoffmann N. = G., Rheinau	
c) Gestühl auf den Emporen	Carl Zeyher & Co.	Mannheim
d) Pfarrhaus an der Werderstraße	Aug. Krone	Mannheim
e) Pfarrhaus am Werderplatz	Fr. Herz	Mannheim
f) Konfirmandensäle und Diener- wohnung	Aug. Köhler	Mannheim
g) Parkettböden	Joh. Röth	Mannheim
h) Mobiliar der Konfirmandensäle.	Ph. Mohr	Mannheim
i) Stühle für die Konfirmandensäle	W. Landes Söhne	Mannheim
15. Glaserarbeiten:		
a) Blei-erglasungen für die Kirche Kartons	Adolf Schinnerer	Tennenlohe
Ausführung	Joh. Kriebitzsch	Mannheim
b) Pfarrhäuser	Hch. Fasig & Sohn	Ludwigshafen
c) Konfirmandensäle und Diener- wohnung	C. Weiser	Mannheim
d) Blei-erglasung im Pfarrhaus an der Werderstraße	Fr. Lehmann	Mannheim
c) Verglasung des Oberlichts im Vor- raum	Kiffel & Co.	Mannheim
16. Rolläden für die Pfarrhäuser	Beißbarth & Hoffmann N. = G., Rheinau	
Klappläden für die Pfarrhäuser . . .	Gustav Nuzinger	Ziegelhausen
17. Schlosserarbeiten:		
a) Kirche	Heinr. Huttel	Mannheim
b) Kirche, Fensterhienen	Peter Müller	Mannheim
c) Kirche, Treppen	Philipp König	Mannheim
d) Pfarrhäuser und Einfriedigung .	Ph. Nikolaus, K. Stoll und Fr. Axt	Mannheim
e) Konfirmandensäle und Diener- wohnung	Philipp König	Mannheim

18. Schmiedearbeiten	Friedr. Heydecke	Mannheim
19. Eisenerlieferung	Gebr. Röchling	Ludwigshafen
20. Blechenerarbeiten und Blitzableiter:		
a) Kirche	F. J. Blom	Mannheim
b) Pfarrhäuser	Heinr. Rhein	Mannheim
21. Schieferdeckerarbeiten	Jos. Sturm	Mannheim
22. Malerarbeiten:		
a) Kirche:		
Gemälde	Adolf Schinnerer	Tennenlohe
Gewölbe und Wandmalereien	Franz Barchfeld	Mannheim
Anstreicherarbeiten	Eisinger & Groß	Mannheim
b) Pfarrhaus an der Werderstraße	Konst. Schmitt	Mannheim
c) Pfarrhaus am Werderplatz	Georg Münch	Mannheim
d) Konfirmandensäle und Diener- wohnung	Heinr. Buß	Mannheim
23. Metalltreibarbeiten:		
a) Engel der Kuppel und Evange- listenzeichen	Karl Schönenberger, G. m. b. H.,	Heidelberg
b) Türen im Altarraum	Peter Huckschlag	Karlsruhe
c) Gitter im Gewölbe	Ph. Nikolaus	Mannheim
24. Entwässerungsanlagen	Fr. Hettinger & Sohn	Mannheim
25. Gas- und Wasserleitungen	Leopold Schöttle	Mannheim
26. Elektrische Klingelleitungen	Anton Emer	Mannheim
27. Heizungsanlagen:		
a) Niederdruckdampfheizung der Kirche	Rud. Otto Meyer	Hamburg
b) Kachelöfen in den Pfarrhäusern	Fr. Uhlenburg	Mannheim
c) Eisenöfen in den Pfarrhäusern	F. H. Esch	Mannheim
d) Herde in den Pfarrhäusern	C. Krauß	Mannheim
28. Elektrische Beleuchtungs- und Kraft- anlage einschl. Beleuchtungskörper:		
a) Kirche	Stoß & Cie., G. m. b. H.,	Mannheim
b) Pfarrhäuser	Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft Installationsbureau	Mannheim
29. Tapezierarbeiten:		
a) Pfarrhaus an der Werderstraße	D. Sommer	Mannheim
b) Pfarrhaus am Werderplatz	M. Kolb	Mannheim
c) Vorhänge in den Konfirmanden- sälen	H. Hirschel	Mannheim
30. Geläute	Gebr. Bachert	Karlsruhe
31. Orgel	G. F. Steinmeyer & Cie.,	Öttingen a. R.
32. Uhr	Georg Schmudt	Heidelberg
33. Gartenanlagen der Pfarrhäuser	Chr. Schönhaar und Jakob Neuer	Mannheim

Kosten=Überficht:

Pos.		Kirche	Pfarr= häuser	Um= gebung
		.M	.M	.M
1	Erdarbeiten	8 700	4 950	1 700
2	Betonarbeiten	40 100	11 100	6 350
3	Maurerarbeiten	227 500	58 000	6 900
4	Eisenbetonarbeiten	84 300	—	—
5	Steinhauerarbeiten	262 600	59 500	13 400
6	Bildhauerarbeiten	113 000	5 000	200
7	Muschelkalkarbeiten	3 000	11 200	28 700
8	Kunststeintreppen	1 530	1 450	—
9	Altar und Taufstein	4 400	—	—
10	Eisenlieferung	16 600	6 800	—
11	Zimmerarbeiten	5 140	26 050	—
12	Blechnarbeiten	30 100	10 100	—
13	Schieferdeckerarbeiten	8 000	6 800	300
14	Blitzableiteranlage	500	—	—
15	Putzarbeiten	20 500	18 000	—
16	Bodenbeläge: a) Stein- und Asphaltböden b) Linoleumbeläge	9 100 3 120	4 300 1 920	— —
17	Marmorarbeit. (Fensterplatten u. Chorritte)	3 000	—	—
18	Korksteinverkleidungen	6 100	—	—
19	Glasarbeiten	13 100	8 500	—
20	Schreinerarbeiten	40 500	21 000	—
21	Rolläden und Klappladen	—	2 350	—
22	Schmiedarbeiten	5 300	2 000	700
23	Schlosserarbeiten	12 800	3 900	3 100
24	Metalltreibarbeiten	4 000	—	—
25	Eisenkonstruktionen	—	9 100	—
26	Tüncherarbeiten	3 200	7 900	200
27	Malerarbeiten	48 800	—	—
28	Kanalisation	3 000	4 400	300
29	Gas- und Wasserleitungsanlagen	1 000	5 700	—
30	Heizungsanlage	13 150	—	—
31	Elektrische Beleuchtungs- u. Kraftanlage	19 100	2 300	—
32	Geläute	37 350	—	—
33	Turmuhr	4 600	—	—
34	Orgel	35 000	—	—
35	Wandbrunnen der Sakristei	375	—	—
36	Elektrische Klingelanlage	300	570	—
37	Ofenlieferung	—	4 150	—
38	Tapezierarbeiten und Tapetenlieferung	—	1 900	—
39	Gartenanlage der Pfarrhäuser	—	1 800	—
40	Zugänge und Gehwege	—	—	13 000
41	Insgemein	3 135	2 260	650
		1 092 000	303 000	75 500
SummaM. 1 470 500. —		

Der Aufwand für Planfertigung, Arbeitsvergebung nebst Planvervielfältigung, Bauleitung und Bauführung ist in dieser Zusammenstellung nicht enthalten.

Daten der Bauausführung.

1907	19. März	Beginn der Bauarbeiten an der Kirche.
	27. Juli	Fertigstellung der Fundamente.
	9. September.	Grundsteinlegung.
	8. November.	Gurtgesims versehen.
1908	25. April	Fertigstellung der Eisenbetonarbeiten an den Emporen.
	15. Mai	Treppenhäuser auf Hauptgesimseshöhe.
	29. Juli	Hauptgesims der Kirche versehen.
	6. August	Gurtbögen des Gewölbes versehen.
	12. Dezember .	Turm bis zum 1. Umgang fertiggestellt.
1909	13. März	Apostelfiguren auf dem 1. Turmumgang aufgestellt.
	16. März	Beginn der Fundamentarbeiten an den Pfarrhäusern.
	18. Juni	Turm bis zum 2. Umgang fertig.
	10. Oktober . . .	Eisenbetonarbeiten der Dächer und der Kuppel fertig.
	15. November.	Dächer der Pfarrhäuser aufgedulagen.
	12. Dezember .	Glockenweihe.
	31. Dezember .	Erstes Probeläuten.
1910	15. Januar . . .	Kuppel eingedeckt.
	12. Februar . .	Dächer der Kirche eingedeckt.
	25. Februar . .	Dächer der Konfirmandensäle aufgedulagen.
	5. März	Pfarrhäuser eingedeckt.
	10. März	Beginn der Verputzarbeiten in der Kirche.
	25. September.	Pfarrhäuser fertig.
	14. Oktober . . .	Beginn der Malerarbeiten in der Kirche.
1911	29. März	Plattenböden in der Kirche verlegt.
	31. Mai	Gestühl aufgestellt.
	6. Juni	Beginn der Aufstellungsarbeiten für die Orgel.
	1. Oktober . . .	Einweihung.

Evang. Kirchengemeinderat
Simon.

Evang. kirchl. Baubureau
E. Döring.

Die Seiten 185-189 sind der Einweihungsfestschrift entnommen.

REGULATIVE, PROGRAMME UND LEITSÄTZE

Regulativ für den evangelischen Kirchenbau Eisenach 1861 ⁴⁶⁶

1. Jede Kirche sollte nach alter Sitte orientiert, d. h. so angelegt werden, dass ihr Altarraum gegen den Sonnenaufgang liegt.
2. Die dem evangelischen Gottesdienst angemessene Grundform der Kirche ist ein längliches Viereck. Die äußere Höhe, mit dem Einschluss des Hauptgesimses, hat bei einschiffigen Kirchen annähernd $\frac{3}{4}$ der Breite zu betragen, während es um so mehr den auf das akustische Bedürfnis zu nehmenden Rücksichten entspricht, je weniger Länge das Maass seiner Breite überschreitet.
Eine Ausladung im Osten für den Altarraum (Apsis, Tribüne, Chor) und in dem östlichen Theile der Langseiten für einen nördlichen und südlichen Querarm gibt dem Gebäude die bedeutsame Anlage der Kreuzgestalt. Von Centralbauten ohne Kreuzarmansätze ist das Achteck akustisch zulässig, die Rotunde als nicht akustisch zu verwerfen.
3. Die Würde des christlichen Kirchenbaues fordert Anschluss an einen der geschichtlich entwickelten christlichen Baustyle und empfiehlt in der Grundform des länglichen Vierecks neben der altchristlichen Basilika und der sogenannten romanischen (vorgothischen) Bauart vorzugsweise den sogenannten germanischen (gothischen) Styl. Die Wahl des Bausystems für den einzelnen Fall sollte aber nicht sowohl dem individuellen Kunstgeschmack des Bauenden als dem vorwiegenden Charakter der jeweiligen Bauweise der Landesgegend folgen. Auch sollten vorhandene brauchbare Reste älterer Kirchengebäude sorgfältig erhalten und maßgebend benutzt werden. Ebenso müssen die einzelnen Bestandteile des Bauwesens in seiner inneren Einrichtung, von dem Altar und seinen Gefäßen bis herab zum Gestühl und Geräte, namentlich der Orgel, dem Stil der Kirche entsprechen.
4. Der Kirchenbau verlangt dauerhaftes Material und solide Herstellung ohne täuschenden Bewurf oder Anstrich. Wenn für den Innenbau die Holzkonstruktion gewählt wird, welche der Akustik besonders in der Überdachung günstig ist, so darf sie nicht den Schein eines Steinbaues annehmen. Der Altarraum ist jedenfalls massiv einzuwölben.
5. Der Haupteingang der Kirche steht am angemessensten in der Mitte der westlichen Schmalseite, so dass von ihm bis zum Altar sich die Längsachse der Kirche erstreckt.
6. Ein Thurm sollte nirgends fehlen, wo die Mittel irgend ausreichen, und wo es daran dermalen fehlt, sollte Fürsorge getroffen werden, dass er später zur Ausführung komme. Zu wünschen ist, dass derselbe in einer organischen Verbindung mit der Kirche stehe, und zwar der Regel nach über dem westlichen Haupteingange zu ihr. Zwei Türme stehen schicklich entweder zu den Seiten des Chors oder sie schliessen die Westfront der Kirche ein.
7. Der Altarraum (Chor) ist um mehrere Stufen über den Boden des Kirchenschiffes zu erhöhen. Er ist groß genug, wenn er allseitig um den Altar den für die gottesdienstlichen Handlungen erforderlichen Raum gewährt.

⁴⁶⁶ Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus 4, 1862, S. 118-14 (Die Originalschreibweise ist übernommen.). Ebenso: Gerhard **Langmaak** 1971, S. 272 f.

Anderes Gestühl, als etwa für die Geistlichen und den Gemeindevorstand, und, wo der Gebrauch es mit sich bringt, der Beichtstuhl, gehört nicht dorthin. Auch dürfen keine Schranken den Altarraum von dem Kirchenschiffe trennen.

8. Der Altar mag je nach liturgischem und akustischem Bedürfnis mehr nach vorne oder rückwärts, zwischen dem Chorbogen und der Hinterwand, darf aber nie unmittelbar (ohne Zwischendurchgang) vor der Hinterwand des Chors aufgestellt werden. Eine Stufe höher als der Chorboden muss er Schranken, auch eine Vorrichtung zum Knieen für die Confirmanden, Kommunikanten, Copulanden u.s.w. haben. Den Altar hat als solchen, soweit nicht confessionelle Gründe entgegenstehen, ein Cruzifix zu bezeichnen, und wenn über dem Altartische sich ein architektonischer Aufsatz erhebt, so hat das etwa damit verbundene Bildwerk, Relief oder Gemälde stets nur eine der Hauptthatsachen des Heils darzustellen.

9. Der Taufstein kann in der innerhalb der Umfassungswände der Kirche befindlichen Vorhalle des Hauptportals oder in einer daranstossenden Kapelle, sodann auch in einer eigens dazu hergerichteten Kapelle neben dem Chor stehen. Da, wo die Taufen vor gesammelter Gemeinde vollzogen werden, ist seine geeignete Stellung vor dem Auftritt in den Altarraum.

Er darf nicht ersetzt werden durch einen tragbaren Tisch.

10. Die Kanzel darf weder vor noch hinter oder über dem Altar, noch überhaupt im Chore stehen. Ihre richtige Stellung ist da, wo Chor und Schiff zusammenstossen, an einem Pfeiler des Chorbogens nach aussen (dem Schiffe zu), in mehrschiffigen großen Kirchen an einem der östlichen Pfeiler des Mittelschiffs. Die Höhe der Kanzel hängt wesentlich von derjenigen der Emporen (13) ab, und ist überhaupt möglichst gering anzunehmen, um den Prediger auf und unter den Emporen sichtbar zu machen.

11. Die Orgel, bei welcher auch der Vorsänger mit dem Sängerchor seinen Platz haben muss, findet ihren natürlichen Ort dem Altar gegenüber am Westende der Kirche auf einer Empore über dem Haupteingang, dessen perspektivischer Blick auf Schiff und Chor jedoch nicht durch das Emporengelände beeinträchtigt werden darf.

12. Wo Beicht- oder Lehrstuhl (Leseputl) sich findet, da gehört jener in den Chor (7), dieser entweder vor den Altar auf eine der Stufen, die aus dem Schiffe zum Chor emporführen, doch so, dass der Blick der Gemeinde nach dem Altar nicht verhindert werde, oder an einen Pfeiler des Chorbogens, um für den Zweck der Katechese, Bibelstunde u. dgl. vor den Altar hingerückt zu werden.

13. Emporen, außer den westlichen (11), müssen, wo sie vermeidlich sind, an den beiden Langseiten der Kirche so angebracht werden, dass sie den freien Überblick der Kirche nicht stören. Auf keinen Fall dürfen sie sich in den Chor hineinziehen. Die Breite dieser Emporen, deren Bänke aufsteigend hintereinander anzulegen sind, darf, soweit nicht die Ausladung von Kreuzarmen eine grössere Breite zulässt, 1/5 der ganzen Breite der Kirche, ihre Erhebung über den Fussboden der Kirche 1/3 der Höhe derselben im Lichten nicht überschreiten. Von mehreren Emporen über einander sollte ohnehin nicht die Rede seyn.

Bei der Anlage eines Neubaus, worin Emporen vorgesehen werden müssen, ist es sachgemäß, statt langer Fenster, welche durch die Emporen unterbrochen würden, über der Empore höhere Fenster, die zur Erhellung der Kirche dienen, unter der Empore niedrigere Fenster zur Erhellung des nächsten von der Empore beschatteten Raumes anzubringen.

14. Die Sitze der Gemeinde (Kirchenstühle) sind möglichst so zu beschaffen, dass von ihnen aus Altar und Kanzel zugleich während des ganzen Gottesdienstes gesehen werden können.

Vor den Stufen des Chors ist angemessener Raum frei zu lassen. Auch ist je nach dem gottesdienstlichen Bedürfnis ein breiter Gang mitten durch das Gestühl des Schiffes nach dem Haupteingange zu, oder, wo kein solches Bedürfnis vorliegt, sind 2 Gänge von angemessener Breite an den Pfeilern des Mittelschiffes oder an den Trägern der Emporen hin anzulegen. Die Basen der Pfeiler sollen nicht durch Gestühl eingefasst werden.

15. Die Kirche bedarf einer Sakristei, nicht als Einbau, sondern als Anbau, neben dem Chor, geräumig, hell, trocken, heizbar, von kirchenwürdiger Anlage und Ausstattung.

16. Vorstehende Grundsätze für den evangelischen Kirchenbau sind von den kirchlichen Behörden auf jeder Stufe geltend zu machen, den Bauherren rechtzeitig zur Kenntnis zu bringen und der kirchenregimentlichen Prüfung, beziehungsweise Berechtigung, welcher sämtliche Baurisse unterstellt werden müssen, zugrunde zu legen.

Wiesbadener Programm

Berlin 1891⁴⁶⁷

1. Die Kirche soll im allgemeinen das Gepräge eines Versammlungshauses der feiernden Gemeinde, nicht dasjenige eines Gotteshauses im katholischen Sinne an sich tragen.
2. Der Einheit der Gemeinde und dem Grundsatz des allgemeinen Priesterthums soll durch die Einheitlichkeit des Raums Ausdruck gegeben werden. Eine Teilung des letzteren in mehrere Schiffe sowie eine Scheidung zwischen Schiff und Chor darf nicht stattfinden.
3. Die Feier des Abendmahls soll sich nicht in einem abgesonderten Raume, sondern inmitten der Gemeinde vollziehen. Der mit einem Umgang zu versiehende Altar muss daher, wenigstens symbolisch, eine entsprechende Stellung erhalten. Alle Sehlinien sollen auf denselben hinleiten.
4. Die Kanzel, als derjenige Ort, an welchem Christus als geistige Speise der Gemeinde dargeboten wird, ist mindestens als dem Altar gleichwerthig zu behandeln. Sie soll ihre Stelle hinter dem letzteren erhalten und mit der im Angesicht der Gemeinde anzuordnenden Orgel- und Sängerbühne organisch verbunden werden.

⁴⁶⁷ Deutsche Bauzeitung 25, 1891, S. 257 f.

Rathschläge der XXIII. Deutschen evangelischen Kirchen Konferenz Eisenach 1898⁴⁶⁸

1. Die Kirche gehört auf einen offenen Platz und soll sich nicht an andere Gebäude anlehnen. Die Würde des für den Gemeindegottesdienst bestimmten Bauwerks erfordert eine ausgezeichnete und freie Stellung mit reichlichem Licht und bequemen Zugängen von mehreren Seiten.

Soweit Lage und Beschaffenheit des Bauplatzes nicht auf eine andere Richtung weisen, empfiehlt sich die Berücksichtigung der alten Sitte, nach welcher der Altarraum (Chor) der Kirche gegen Sonnenaufgang liegt.

2. Für den Grundriss wird nicht allein der erforderliche Umfang maßgebend sein können, sondern auch die Gestalt des Bauplatzes eine gewisse Rücksicht verlangen. Bei Anlage des Gebäudes, auch nach seiner Höhe, Breite und Länge, ist vorzüglich Bedacht zu nehmen einerseits auf Gewinnung eines einheitlichen, ansehnlichen Raumes, in welchem die zum Gottesdienste versammelte Gemeinde thunlichst ungehinderten Blick auf Kanzel und Altar haben kann und den dort das Amt verwaltenden Geistlichen gut versteht, andererseits auf Herstellung eines im Innern auszuzeichnenden und auch von Aussen erkennbaren Altarraumes.

Für kleinere Kirchen erscheint das längliche Viereck als die zweckmäßigste und am Wenigsten kostspielige Grundform.

Für größere Kirchen, namentlich solche mit ausgedehnten Emporen ist auch die Kreuzgestalt mit gleichen oder ungleichen Armen zu empfehlen. Damit sollen der polygone Centralbau, sowie die zweischiffige, unsymmetrische Anlage nicht ausgeschlossen werden.

3. Die Würde des evangelischen Kirchengebäudes verlangt ernste und edle Einfachheit in Gestalt und Farbe, welche am Sichersten durch Anschluss an die älteren, geschichtlich entwickelten und vorzugsweise im Dienst der Kirche verwendeten Baustile erreicht wird. Nebendem ist bei der Wahl des Bausystems auf den vorwiegenden Charakter der Bauweise der Landesgegend und auf die örtliche Umgebung der Kirche zu achten.

Die einzelnen Bestandteile des Baues und seine innere Einrichtung von Altar und Kanzel, bis zum Gestühl und Geräth, sowie die Orgel müssen dem Stil der Kirche entsprechen.

Brauchbare Reste älterer Kirchengebäude sollten sorgfältig erhalten und maassgebend benützt werden.

4. Der Kirchenbau erfordert dauerhaftes Material unter Ausschluss des Fachwerks und solide Herstellung ohne täuschenden Bewurf oder Anstrich. Wenn für den Innenbau die Holzkonstruktion gewählt wird, welche der Akustik besonders in der Überdachung günstig ist, so darf sie nicht den Schein eines Steinbaues annehmen. Der Altarraum ist jeden falls massiv einzuwölben.

5. Der Haupeingang zur Kirche steht am Angemessensten in der Mitte der dem Altarraum gegenüberliegenden Schmalseite, so dass von ihm bis zum Altar sich die Längachsen der Kirche erstreckt. Mehr als ein Eingang ist bei jeder Kirche erwünscht. In den Altarraum darf von aussen unmittelbar kein Eingang führen. Zur Sicherung gegen Panik, Feuersgefahr und Luftzug sind Windfänge an den Thüren,

⁴⁶⁸ Centralblatt der Bauverwaltung 18, Berlin 1898, S. 304 ff.

Aufschläge der Thüren nach Aussen erforderlich und überhaupt die baupolizeilichen Vorschriften sorgfältig zu beachten.

6. Ein Thurm sollte nirgends fehlen, wenn die Mittel irgend ausreichen. Wo es daran zur Zeit mangelt, ist Fürsorge zu treffen, dass es später zur Ausführung kommen kann, und dass das für jede Kirche erforderliche Geläute vorläufig im Giebel oder einem Dachthürmchen angemessen Unterbringung findet. Zu wünschen ist, dass der Thurm, bzw. die Thürme in organischer Verbindung mit dem Kirchengebäude stehen.

7. Der Altarraum oder Chor ist über den Boden des Kirchenschiffes um einige Stufen zu erhöhen, deren Zahl nach der Größe der Kirche zu bemessen ist.

Auf der Anlage des Altarraumes, bei dem es weniger auf Tiefe als auf Breite besonders nach dem Schiff der Kirche hin ankommt, ist die größte Sorgfalt zu verwenden. Er muss für die gottesdienstlichen Handlungen, welche vor dem Altar vollzogen werden, insbesondere für die Abendmahlsfeiern, Confirmationen und Trauungen genügenden Raum gewähren. Vom Kirchenschiff darf er nicht durch Schranken getrennt sein.

Weder Emporen noch festes Gestühl sollten im Altarraum angebracht werden. Die künstlerische Ausschmückung des Innern der Kirche findet hier ihre bevorzugte Stelle.

8. Der Altar muss massiv gebaut sein und frei stehen, so dass der Umgang der Kommunikanten um denselben möglich ist. Mindestens um eine breite Stufe ist er über den Boden des Altarraums zu erhöhen. Auf den Altar gehört, soweit nicht konfessionelle Gründe entgegen stehen, ein Crucifix. Wenn über dem Altartische sich ein architektonischer Aufsatz erhebt, so hat das etwa damit verbundene Bildwerk, Relief oder Gemälde, stets nur eine der Hauptthatsachen des Heils darzustellen.

9. In Kirchen, welche besondere Taufkapellen im Vorraume oder neben dem Chor besitzen, kann der Taufstein dort belassen werden. Es darf dann ein kleiner Altar nicht fehlen. Bei Neubauten empfiehlt es sich, den Taufstein im Innern der Kirche vor den Stufen zum Altarraum, am Besten seitwärts gegenüber der Kanzel, aufzustellen. Ist der Altarraum gross, so kann der Taufstein auch dort in der Nähe der zum Schiff führenden Stufen seitwärts oder in der Mitte stehen. Durch einen tragbaren Tisch sollte er ohne Noth nicht ersetzt werden.

10. Für die Kanzel ist die richtige Stelle da, von wo der Prediger in allen Theilen der Kirche am Besten von der Gemeinde gehört und gesehen werden kann. Sie sollte aber weder vor noch hinter noch über dem Altar stehen, in größeren Kirchen überhaupt nicht im Chor. Meist steht sie am Zweckmäßigsten da, wo Chor und Schiff zusammenstossen, an einem Pfeiler des Chorbogens nach dem Schiff zu; in mehrschiffigen großen Kirchen an einem dem Chor nicht zu fern liegenden Pfeiler des Mittelschiffes. Die Höhe der Kanzel richtet sich nach der Größe der Kirche und der Höhe der Emporen.

11. Die Empore für die Orgel und den Sängerchor hinter den Altar bzw. die Kanzel zu verlegen, ist aus liturgischen, ästhetischen und praktischen Gründen zu verwerfen. Meist empfiehlt sich für die Orgel die Schmalseite gegenüber dem Altarraum. Vor übermäßiger Ausdehnung der Orgelempore, des Orgelprospektes, wie der Orgel selbst ist zu warnen, sofern nicht in großen städtischen Kirchen eine breitere und tiefere Empore zur Darstellung von Tonwerken geistlicher Musik Bedürfnis wird.

12. Wo ein Lesepult sich findet, gehört es, entweder vor den Altar auf eine der Stufen, die aus dem Schiff zum Chor emporführen oder an einen Pfeiler des Chorbogens, um

für den Zweck der Katechese, Bibelstunde oder dergleichen vor den Altar hingerückt zu werden. Beichtstühle sind, falls sie ausnahmsweise als Ersatz für die nicht ausreichende Sakristei vorkommen, im Chor anzulegen.

13. Die abgesehen von der Orgelempore erforderlichen Emporen sollten an den beiden Langseiten und den Kreuzarmen möglichst organisch mit der Struktur der Kirche verbunden und so angelegt werden, dass sie den freien Unterblick nicht stören. Auch dürfen sie sich nicht in den Altarraum hineinziehen oder bis dicht an die Kanzel heranreichen. Die Tiefe der Emporen, deren Bänke aufsteigend hintereinander zu setzen sind, sollte mäßig gehalten werden, soweit nicht die Anlage von Kreuzarmen größere Tiefe gestattet. Mehrere Emporen übereinander sind zu vermeiden. Bei Neubauten empfiehlt es sich, statt langer Fenster, welche durch die Emporen unterbrochen werden, über den Emporen höhere Fenster, die zur Erhellung der Kirche dienen, unter den Emporen niedrigere Fenster zur Erhellung des von den Emporen beschatteten Raumes anzubringen.

Die Emporen führenden Treppen müssen ausser dem Ausgang nach aussen, auch einen Eingang in das Innere der Kirche haben. Ein Zusammentreffen mit den aus dem Schiff der Kirche führenden Ausgängen ist zu verhüten.

14. Bei Anordnung des Gestühls im Schiff der Kirche ist die Verbindung von Auge und Ohr der Gemeinde mit Kanzel und Altar und der leichte Verkehr nach den Ausgängen zu sichern. Womöglich ist überall, auch in solchen Kirchen, die seitliche Erweiterungen haben, ein breiter Hauptgang in der Raum von festem Gestühl frei zu halten. Bänke mit mehr als acht Sitzplätzen bedürfen von beiden Seiten eines Eingangs.

Im Uebrigen ist die Anordnung des Gestühls von der Gestalt des Schiffs und der Stellung der Kanzel abhängig.

15. Nothwendiger Nebenraum ist in jeder Kirche die Sakristei, nicht als Einbau, sondern als Anbau neben dem Altarraum, geräumig, hell, trocken, heizbar, von kirchenwürdiger Anlage und Ausstattung.

Ausser ihrem Hauptzweck, dem Geistliche zur Sammlung und Vorbereitung für den Gottesdienst, sowie zur Bereithaltung der Geräte und Bücher für denselben zu dienen, kann sie auch als Beichtstuhl und in Fialkirchen als Sprechzimmer für die Seelsorger gebraucht und eingerichtet werden.

Bei grösseren Kirchen, wo mehrere Räume neben dem Altarraum Platz finden, kann, falls nicht eine Taufkapelle hergestellt wird, ein grösserer Raum für Bibelstunden, Kindergottesdienst und Confirmandenunterricht an die Kirche angeschlossen werden, welcher nach Bedürfnis auch für die Versammlung der Hochzeitsgäste und für Sitzungen der Kirchengemeindeorgane verwendet werden kann.

Nebenräume für Übungen des Sängerkhors und für Aufbewahrung von Gerätschaften werden passender mit der Anlage des Thurmes und der Orgelempore in Verbindung gebracht. Weitere Nebenräume, insbesondere die bauliche Verbindung der Kirche mit Pfarrhaus, Küsterwohnung und Gemeindehaus sind auszuschliessen.

16. Bei Neubauten ist überall auf Heizbarkeit der Kirche, sei es durch Öfen, sei es bei grossen Kirchen durch Centralheizungs-Anlagen Bedacht zu nehmen. Die hierfür erforderlichen Einrichtungen dürfen die kirchliche Würde des Bauwerks nicht beeinträchtigen. Bei der zunehmenden Bedeutung der Abendgottesdienste in städtischen und ländlichen Gemeinden ist die angemessene Beleuchtung der Kirche überall zu ermöglichen

17. Die künstlerische Ausstattung des Inneren der Kirche durch sinnbildliche Zier und farbigen Schmuck der Wände und Fenster ist mehr, als dies bei evangelischen Kirchen früher zu geschehen pflegte, zu fördern.

Nur sind hierbei zur Wahrung der evangelischen Kirchen geziemende Würde und Einfachheit, Überladung, Tand und Unächtes fern zu halten. Figürliche Darstellungen sind ausser an Altar und Kanzel vorwiegend auf die Fenster zu beschränken, deren farbige Ausstattung nur die Helligkeit des Kirchenraumes nicht beeinträchtigen darf. Historische Darstellungen sollten aus der biblischen Geschichte entnommen werden, solche aus der Geschichte der Kirche nur in Vorhallen und den Nebenräumen Platz finden.

Bei der religiösen Symbolik des Zieraths sind Nachahmungen der nur für katholische Kirchen geeigneten Formen zu vermeiden. Vor der hier drohenden Gefahr der Geschmacksverirrung sind Bauherrn und Baumeister zu warnen.