

Die Gustav-Adolf-Kirche in Niederursel bei Frankfurt. Licht und Form bei Martin Elsaesser

CHRISTIAN FREIGANG

Der Beitrag des Kirchenbaus für die Architekturreform zu Anfang des 20. Jahrhunderts wird trotz mehrerer neuerer Studien immer noch unterschätzt. Doch sind mit den liturgischen Reformbewegungen schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts grundlegende Forderungen wirksam, die eine auf stereotype Rituale beziehungsweise eine auf historische Faktizität insistierende Heilsmittlung zugunsten eines emotional und seelisch nachvollziehbaren Gottesdiensts ablehnen. Damit geht auch früh eine Kritik am architektonischen Historismus im Kirchenbau einher. Die neuen Positionen lassen sich folgendermaßen einteilen: 1) die liturgischen Akte in vollendet zweckgerichteter Weise zu ermöglichen oder 2) diese gestalterisch zu interpretieren und zu überhöhen. Eine dritte Forderung lautet, in der anschaulich gebauten Form das

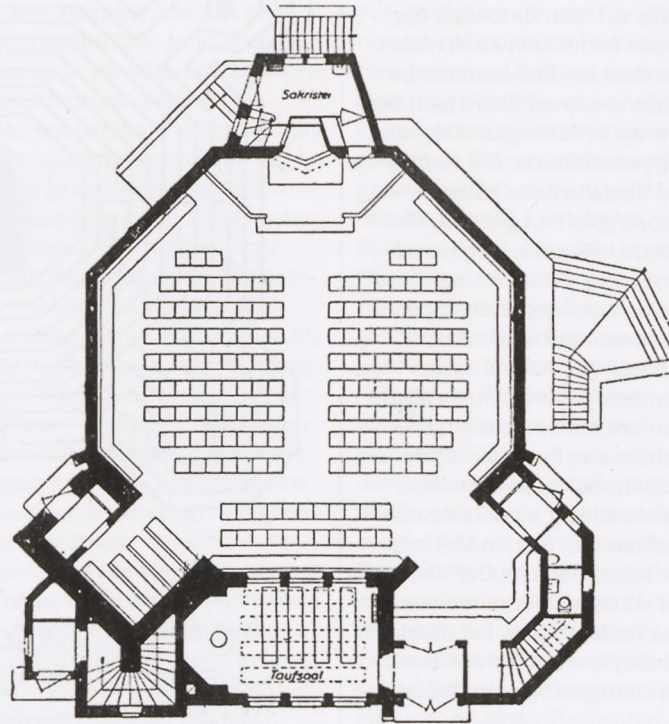
Verhältnis zwischen Gott und Welt, zwischen dem Jenseits und dem irdischen Hier zu vermitteln oder 4) in der architektonischen Form selbst sakrale Potenz anzunehmen. Die Hauptparameter in den Diskursen zum Kirchenbau bilden dabei dessen dienend-funktionale Auffassung zur angemessenen Durchführung des Gottesdienstes einerseits, seine rhetorisch-persuasive Vermittlung von Sakralität andererseits. Innerhalb dieser Neubestimmung nimmt einer der produktivsten Protagonisten des evangelischen Kirchenbaus der Moderne, Martin Elsaesser, eine besondere Rolle ein.

Martin Elsaesser war einer der ersten, der das Längsoval als eine Grundrissform anwandte, die durch ihre Rundung anschaulich die Einheit der feiernden Kultgemeinde darstellt, dabei aber dennoch in der Longitudinaltendenz auf einen inselartig herausgestellten Altar bzw. auf die Kanzel

ausgerichtet ist. Das prominenteste Beispiel dafür bildet der Entwurf einer Volkskirche von 1918. Früher noch als Otto Bartning entwirft Elsaesser dabei auch eine Lösung, wie über Raumverschneidungen ein großer Predigtraum mit einem intimeren Feierraum zu verbinden ist. Mit der 1919 geplanten und 1925 erbauten Südkirche in Esslingen realisiert Elsaesser auch eine derartige Lösung. Der herausragende Kirchenbau der Frankfurter Zeit des Architekten, die Gustav-Adolf-Kirche in Niederursel, markiert indessen eine Neupositionierung nicht nur Elsaessers als Kirchenbauer, sondern auch innerhalb der evangelischen Reformdebatte.

Elsaesser realisierte einen oktogonalen, von einem Zeltdach gedeckten Bau, der im Norden in einer Nische die leicht erhöhte Kanzel und davor, auf einem um zwei Stufen erhöhten umschränkten Podest, den Altar enthält.

Gegenüber im Süden schließt sich ein kleiner quengerichteter, in einer polygonalen Apsis endender Betsaal an, im Grundriss die alte Kirche aufnehmend, von der auch Spolien im Bruchsteinsockel der Kirche verbaut sind. Seitlich des Anbaus erheben sich Turm und die Aufgänge zu der Empore, die die drei südlichen Seiten des Hauptraumes erweitert. Von außen entsteht somit an dieser Seite eine gerade Mauerflucht, in der der unspektakuläre Zugang zur Kirche zwischen Kapellen- und Emporenaufgang eingelassen ist. Der im Grundriss rechteckige Turm erhebt sich entlang einer Diagonalachse des Achtecks, steht also im Bezug auf die Westwand 45° über Eck. Ähnliches gilt für den Emporenaufgang, der im Grundriss als Achteck gebildet ist, welches sich mit dem Achteck des Hauptraumes verschneidet. Der gesamte Bau lässt sich also als ein Oktogon beschrei-



OBEN Grundriss der
Gustav-Adolf-Kirche 1932

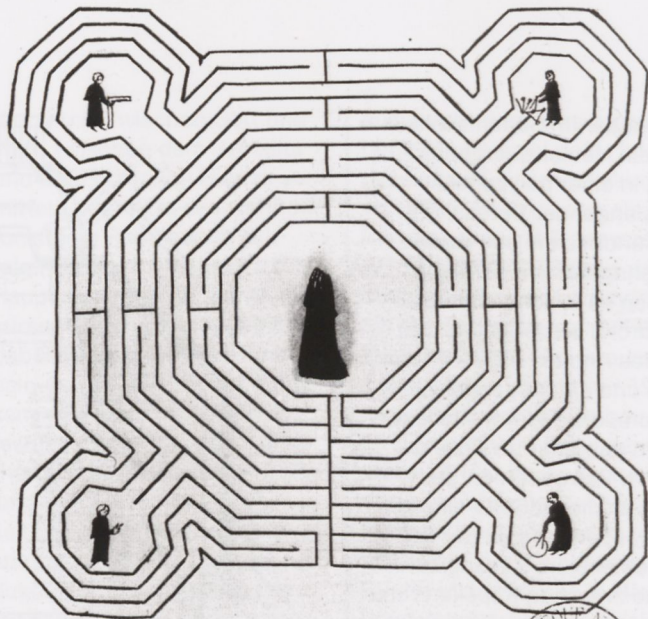
ben, in das weitere Oktogone bzw. Kuben gleichsam eindringen, wobei das Hauptoktagon formal dominiert, weil sich die angegliederten Bauteile in ihrer Ausrichtung klar an der Kontur der Achteckform orientieren. Auch für das Innere gilt dies: Die Innenkontur des Achtecks ist allgegenwärtig, öffnet sich aber im Süden markant, um dort den Eingang bzw. Fensteröffnungen zu der Taufkapelle und im Obergeschoss die Emporen-Rückräume zuzulassen. In den Innenraum kragt allein die Empore mit ihrer Brüstung im Süden hinein. Die Flachheit der Innenkontur wird in den Fensterbändern im Oberteil des Hauptraums fortgesetzt. Ein Gitterband zu drei Registern mit recht stämmigen, wandhaften Pfostenstirnen umzieht den Raum, im Süden als Blindfester geführt, ansonsten mit Glas gefüllt und an der Nordwand um zwei Reihen nach unten erweitert. Ursprünglich bestand die Fens-

terfüllung aus Klarglas. Die Belichtung verstärkt sich also nach Norden hin – wo diffuses „Atelierlicht“ einströmt –, ohne dass dadurch aber der Altar/Kanzelbereich spektakulär hervorgehoben würde. Die reine, klare Innenkontur wird auch nicht durch Beleuchtungsobjekte beeinträchtigt, denn die künstliche Belichtung wird indirekt über die Oberseite eines voutenförmigen Gesimses über den Fenstern gewährleistet.

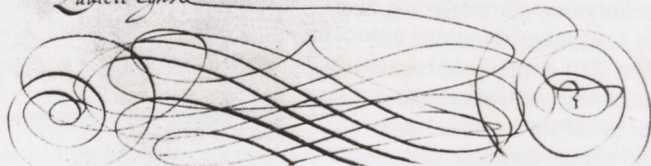
Der Gesamteindruck der Kirche ist innen und außen durch die durchgehend horizontal geführten Gliederungselemente bestimmt, die insbesondere im Hauptraum irritieren, weil sie auf die auch im modernen Kirchenbau so häufig verwendeten vertikalen, gleichsam gotisierenden Momente verzichten. Stattdessen übernimmt die Durchfensterung der Kirche ziemlich genau das System, das Elsaesser gleichzeitig an der Frankfurter Großmarkthalle angewandt

hatte. An dem Betonbau der Kirche findet sich auch nichts von dem bei Elsaesser so beliebten warmen Backstein, den er etwa in Esslingen ausgiebig angewandt hatte. Die Kuppel der Niederurseler Kirche war ursprünglich rot gefärbt, die Wände hell weiß, insgesamt handelt es sich um einen fast klinisch wirkenden Bau (der entsprechend leicht durch unpassende Ausstattungselemente zu verunstalten ist). Insofern scheint die Kirche nicht in das Fachwerkdörfchen Niederursel zu passen, aber gleichwohl ist eine Reihe von traditionsstiftenden Merkmalen auszumachen: Der Kirchhof ist ebenso erhalten wie der Bruchsteinsockel, auf dem sich schon die alte Kirche erhob. Die Oktagonform des Empo-

RECHTS Reims, Kathedrale, Labyrinth, Ende 1300 in Zeichnung des 18. Jahrhunderts



*C'est le dédale qui est dedans la nef Et les personnages qui sont dedans
representent les architectes qui ont conduit la construction de l'edifice de
l'edifice Eglise*



renaufgangs und die Flucht der Taufkapelle nehmen zudem intelligent den Apsidenschluss der alten Kirche auf.

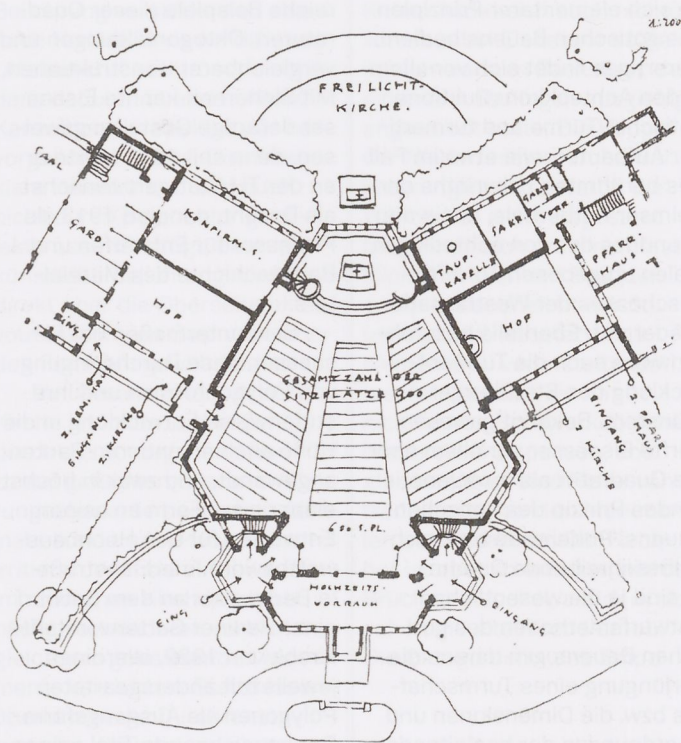
Doch damit nicht genug: Man hat die Kirche in ihrer regelmäßigen Achteckform zu Recht in die Tradition des protestantischen Sakralbaus gestellt, in dem die Forderung nach guten Sicht- und Hörbedingungen die Achteckform geeignet erschienen ließ. Ein Blick in das von der Vereinigung Berliner Architekten im Jahr 1893 herausgegebene Handbuch zum protestantischen Kirchenbau genügt, um eine Reihe von Achtecklösungen seit dem 18. Jahrhundert zu benennen, die zudem häufig mit einer Kanzel direkt über dem Altar an der dem Eingang gegenüber liegenden Wand ausgestattet sind: Klingenthal, Niendorf, Bellingen, Stülers Marcuskirche in Berlin, ein Entwurf von Ludwig Lange für die Hamburger Nicolaikirche und sodann eine ganze

Reihe kleinerer Kirchen aus dem späten 19. Jahrhundert wie auch Otto Marchs Entwurf für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Freilich ist bei den späteren Beispielen der Altar ganz gemäß den Empfehlungen aus dem Eisenacher Regulativ von 1861 in einer Apsis herausgestellt. Schließlich lassen sich aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg auch die Achteckkirchen in Planegg von Theodor Fischer oder der Entwurf einer Kirche in Hagen von Peter Behrens benennen. Doch derartige formalistische Vergleiche vermögen lediglich zu bestätigen, dass die Achteckform in ihrem zentrierenden Charakter und aufgrund ihrer guten Sicht- und Hörbedingungen eine eingeführte Form des evangelischen Sakralbaus war. Darüber darf man nicht übersehen, dass die gesamte Grundrisskomposition aus einem dominierenden Achteck mit angegliederten und teilweise sich verschneidenden

Polygonfiguren an der Peripherie sich elementarer Prinzipien des gotischen Bauens bedient. Derartiges findet sich vor allem in den Achteckkonstruktionen gotischer Türme und turmartiger Aufbauten, wie etwa im Fall des berühmten Labyrinths der Reimser Kathedrale, die ja den Grundriss des von achteckigen Fialen umgebenen Turmfreigeschosses der Westfassade wiedergibt. Ebenfalls anzuführen wäre auch die Turmentwicklung des Straßburger Münsters. Bekannt gewesen dürfte Elsaesser vor allem aber die Quadratur als formgenerierendes Prinzip des gotischen Bauens: Rotierende bzw. sich einbeschreibende Quadrate sind ja die wesentlichen Entwurfsmethoden des gotischen Bauens, um daraus die Verjüngung eines Turmschaftes bzw. die Dimensionen und Anordnungen der begleitenden Strebepfeiler und Fialen zu gewinnen. Das „Gothische ABC-Buch“, von Friedrich Hoffstadt

und Friedrich Lange zeigt zahlreiche Beispiele dieser Quadraturen, Oktagonbildungen und vergleichbarer Konstruktionen. Mit Sicherheit kannte Elsaesser derartige Gestaltungsweisen, denn seit 1911 lehrte er an der TH Stuttgart zunächst als Dozent, dann ab 1913 als Professor für Entwerfen und Baugeschichte des Mittelalters.

Bekanntermaßen hat Elsaesser diese Durchdringung von Polygonformen und ihre stufenweise Entwicklung in die Höhe auch an anderen Bauten angewandt, und zwar in höchst elaborierter Form an seinen Entwürfen für den Hochhauswettbewerb Friedrichstraße in Berlin oder an dem Entwurf einer Berliner Gartenvorstadtkirche von 1929, allerdings jeweils mit andersgearteten Polygonen als Ausgangsform. Der bezeichnende Titel seines ersten Hochhausentwurfs, „Krystal“, macht nun vollends die expressionistische Traditi-



on des Kirchenbaus in Niederursel deutlich. Gotische Entwurfsprinzipien einerseits und der metaphysische Gehalt der Kristallmetapher als einer zwischen immaterieller Abstraktion und reinem Naturprodukt oszillierenden Qualität andererseits streben in der Kirche zu einer Verbindung. Doch diese Überblendung von Gotik und Kristall sucht zugleich entschiedenen Anschluss an eine zeitgemäße, mit dem Industriebau zu verbindende Bautechnik und eine nüchternschlichte formale Entäußerung. Zu dieser Modernität gehört auch, dass Elsaesser bestrebt ist, in der Verschränkung und Verzahnung mehrerer kleinerer Räume nicht eine monumentale Großkirche zu schaffen, sondern eine multifunktionale Gemeindegemeindekirche als urbanes Zentrum des dörflichen

LINKS Entwurf für eine Kirche in der Berliner Gartenvorstadt 1929

Lebens. Im Untergeschoss des Achteckbaus findet sich der Gemeindesaal, darüber Predigtkirche und Taufkapelle. Das Gesamtensemble ist aber recht zurückhaltend dem Kirchhof an die Seite gestellt, der in dieser Art eine kleine Grünanlage inmitten des Dorfs Niederursel bildet. Die Kirche formiert in diesem dörflichen Komplex fraglos das Zentrum, aber nicht etwa aufgrund ihrer dominierenden Größe, sondern aufgrund ihrer mit der Fachwerkbauweise kontrastierenden äußeren Gestaltung: In ihrer abstrakten, nüchternmodernen Form eines perfekten Polyeders erscheint sie gleichsam auf einer höheren künstlerischen Ebene als die bäuerliche Bebauung um sie herum. Die Kirche ist insofern als Abkömmling der expressionistischen Vision des metaphysischen Kristalldoms als Zentrum der Gemeinschaft erkennbar, sozusagen eine Miniaturausgabe der Stadtkrone Bruno

Tauts. Allerdings ist aus dessen farbfunkelndem Kristallismus eine mathematisch-nüchterne Kristallformel geworden, die statt irisierender Farbspiele Wert auf eine gleichmäßige Beleuchtung legt.

Elsaessers Niederurseler Kirche steht in ihrer eigenartig ambivalenten Gestalt vor allem im engen Bezug zu theoretischen Debatten um den protestantischen Kirchenbau; Debatten, an denen der Kirchenbauer Elsaesser teilhatte, selbst wenn er in seiner Frankfurter Zeit in praktischer Hinsicht damit nurmehr in Ausnahmefällen, wie eben der Gustav-Adolf-Kirche, befasst war. So beteiligte sich der Architekt neben Otto Bartning als Referent auf dem Westdeutschen Kursus für Kultus und Kunst, der 1924 in Marburg und Berlin abgehalten wurde. Seine dort vorgeführte Position erweist sich als resolut modern – ja umstritten –, indem er als stilbildende „primäre Kultur-

träger“ der Gegenwart Technik, Verkehr und industrielle Trusts benennt, in Absetzung von Kirche und weltlichen Herrschaften in Mittelalter und Barock. Insofern komme der industrielle Stil auch dem heutigen Kirchenbau zu, der sich in seiner kultischen Zweckerfüllung vom Katholizismus aber abzusetzen habe: „Im evangelischen Gottesdienst ist nicht irgend etwas sinnlich Wahrnehmbares das Wesentliche, wesentlich ist das Wort, nicht der Prediger, wesentlich ist die versammelte Gemeinde, die in der Raumgestaltung ihren formalen Ausdruck finden kann.“ (Elsaesser 1925). Im Gegensatz zur triumphalen Longitudinaltendenz des katholischen Kirchenbaus dürfe es im Protestantismus keine Polarität zwischen Gemeinderaum und Priesterraum geben, die homogene Raumeinheit sei der eigentliche Ausdruck der feiernden Gemeinde, der Hauptzweck sei ein Predigtraum ohne sakrale

Betonung und ohne prunkvolle Ausgestaltung, ein Raum, der etwa auch für Lichtbildervorträge zu nutzen sei. Die Vielgestaltigkeit der Aufgaben fordere nicht eine Monumentalkirche, sondern eher eine Raumgruppe, bei der der Predigtraum nicht die Vorherrschaft beanspruchen solle. Städtebaulich könne die Kirche nur noch in Dörfern und Kleinstädten beherrschend wirken, wo sie durch „zierliche Gliederung, durch eine kluge und künstlerische Gestaltung ausgezeichnet, innerhalb dieses Gewirrs von Linien, von Gesimsen, von Fensterreihen als ein Kleinod wirken kann. [...] Helligkeit, Licht, Wohnlichkeit, schlichte Größe, das müssen die Elemente sein, aus denen die evangelische Kirche innen und außen charakterisiert wird“ (Elsaesser 1925). In dieser Nüchternheit als Grundforderung an den Kirchenbau, der deutlich jeden transzendenten Gehalt ablehnt, ist

Elsaessers Position innerhalb der Debatten der zwanziger Jahre bemerkenswert, und er wird sie 1930 in einer Rede mit dem Titel „Evangelischer Kirchenbau in heutiger Zeit“ nochmals untermauern. „Die evangelische Kirche will keine Macht als die geistige Macht des göttlichen Wortes und des Glaubens an eine göttliche Führung der Menschen. Im Kult will die Kirche keine Sichtbarmachung des Unsichtbaren – wie es die katholische Kirche von jeher versucht hat – sondern die Kulthandlung ist Form und Ausdruck geistiger unsichtbarer religiöser Vorgänge, die wesentlicher sind als die äußere Form des Sakramentes selbst“ (Elsaesser 1930). Selbst wenn Elsaesser in beiden Vorträgen etwas lippenbekenntnishaft hervorhebt, wie wichtig der geschmackssichere Architekt bzw. die „Beseelung“ der Architektur sei, so muss deren Grundtendenz, in die sich die Gustav-Adolf-Kir-

che perfekt einfügt, dennoch als eine besondere hervorgehoben werden. Ihre Konzeption resultiert nicht aus einer formalistischen Bezugnahme auf Traditionen des Kirchenbaus, sondern aus dem Anspruch, einen geometrisch-klaaren, von alltäglichen Akzidenzen bereinigten Raum, zu schaffen. Das Licht soll hier keine bildhaften Effekte schaffen, sondern als gleichmäßige Belichtung Konzentration auf das liturgische Geschehen ermöglichen und insofern den Raum von seiner pittoresken Umgebung aussondern. Elsaessers Positionen stellen selbst in seinem eigenen Werk eine Wendung dar, und sie markieren zudem innerhalb der protestantischen Liturgiereform eine klare Absetzung gegenüber katholisierenden Tendenzen. Sie wenden sich explizit und implizit gegen den Hauptprotagonisten im protestantischen Kirchenbau, Otto Bartning, und sie stellen vor allem eine markante Positi-

on innerhalb einer damals neu aufkommenden Frage der formalen Struktur evangelischer Kulttheorie und -praxis dar.

Zur Bedeutung der lutherischen Niederurseler Kirche innerhalb des Werkes von Elsaesser selbst ist hervorzuheben, dass sich dieser noch 1919 in der 1925 ausgeführten Esslinger Südkirche dem Thema einer Trennung von großer, lichter Predigtkirche zum einen und einer intimen, dämmrigen Feierkirche zum anderen gewidmet hatte. Eine zweigeschossige Rotunde dient als Ort der evangelischen Sakramente von Taufe und Abendmahlsfeier, darüber findet ein geräumiger Sängerkor mit der Orgel auf einer zur Predigerkirche gerichteten Empore Platz. Diese kommuniziert mit der Rotunde der Feierkirche über eine rechteckige Öffnung, in der der Altar als liturgisches Zentrum beider Räume steht. Ganz offensichtlich handelt es sich darum, den inner-

halb der jüngeren liturgischen Bewegung virulenten Forderungen nach der Verbindung von erbaulicher und erzieherischer Predigt und einer neu betonten, emotional erfahrbaren Abendmahlsfeier gerecht zu werden. So hatte es Elsaesser schon im Entwurf seiner Volkskirche vorgesehen, und bekanntermaßen war dieses Problem der Ausgangspunkt von Otto Bartnings Entwurf der Sternkirche. Innerhalb eines polygonalen, zur Mitte leicht abfallenden Raumes mit der Kanzel im Zentrum, scheidet sich dort ein Sektor in Form einer zur Mitte ansteigenden Bühne aus, an dessen oberem Ende, also im Zentrum des Gesamtraums, über der Kanzel, sich der Altar erhebt. Die zur Predigt versammelte Gemeinde und die intimere Abendmahlsfeier sind demgemäß auf ein einziges geometrisches Zentrum mit den Prinzipalstücken Kanzel und Altar bezogen. Elsaessers Esslinger Lösung

des Problems sieht eine Verschneidung beider Kirchenräume vor und ist etwa in Schinkels Entwurf einer Kirche auf dem Spittelmarkt, aber auch z. B. in der Londoner Templerkirche aus dem 12. Jahrhundert, hier als Kopie der Jerusalemer Grabeskirche, vorgebildet. Stimmung und Atmosphäre spielen in diesem Werk Elsaessers eine entscheidende Rolle: Die gemessene Festlichkeit des weiten Backsteinlanghauses kontrastiert mit der zu Sammlung und Ergriffenheit einladenden niedrigen und rippengewölbten Rotunde. Kanzel und Altar sind gemäß älteren liturgischen Forderungen voneinander getrennt, die Kanzel etwas in den Gemeindebereich gerückt.

Nichts davon im schlichten Einheitsraum der Gustav-Adolf-Kirche: In seiner strengen Achteckform versucht diese auch nicht die Verbindung von Predigt- und Feierkirche durch einen trapez-

keil- oder parabelförmigen Grundriss zu erstellen. Bartnings Stahlkirche auf der Kölner *Pressa*-Ausstellung etwa sucht vermittels ihres parabelförmigen Grundrisses, den einladenden Gemeindebereich in den offenen Parabelschenkeln unterzubringen und darin das sich sukzessive verengende Parabelzentrum als herausgehobene Stellung eines umgehbaren Altars auszuweisen. Im Grundriss ähnlich sieht dies auch Elsaessers Entwurf für die Ostkirche in Essen von 1929 vor, doch bleibt auch hier die Atmosphäre untheatralisch. Die Abwendung von Problemstellungen, wie sie Otto Bartning zu dieser Zeit thematisierte, findet sich auch in Bezug auf die Lichtführung: So kritisiert Elsaesser in seinem Vortrag von 1930 explizit die Lichtsituation von Bartnings effektvoller *Pressa*-Kirche: Deren Stahlglassvorhangumhüllung blende den Gottesdienstbesucher viel eher als zu einer



guten Beleuchtung beizutragen.

Die Differenz zwischen Bartning und Elsaesser bzw. eine gewisse Revision von evangelischen Positionen der frühen 1920er Jahre hinsichtlich der Frage, wie der evangelische Kult Form gewinnen sollte, kommt noch in anderer Hinsicht in der Mitte des Jahrzehnts zu Tage. Hier spielt ins-

besondere die neukantianisch geprägte, moderne Theologie an der Marburger Universität eine wichtige Rolle. In diesem Rahmen wurde die benannte Tagung in Marburg und Berlin von 1924 veranstaltet. Sie behandelte vor allem Fragen der protestantischen Liturgie; Elsaesser und Bartning hielten die beiden Referate zur Sakralarchitektur. Durchgehend ist

OBEN Feierraum Südkirche
Esslingen 2014



85	18
P	28
83	1
87	1
196	1
93	1

85	18
P	28
83	1
87	1
196	1
93	1

hierbei die Tendenz, sich insbesondere von katholischen Kulturauffassungen abzusetzen, die die sakramentale Wirkung auf visuelle Medien, wie Form und Ritual, gründeten. Bekanntheitsmaß hatte dies ja auch ein Teil der jüngeren protestantischen Liturgiereform, die Berneucher Konferenzen oder die Hochkirchliche Bewegung, übernommen, wenn hier eine betont sinnlich-sakrale Vermittlung und Neubewertung des Sakramentalen gefordert wurde. Davon rücken die theologischen Debatten, in denen auch Elsaesser zu verorten ist, ab. Nicht um die Sakralität geheiligter Handlungen und Formen geht es, weil sich diese in der Tendenz zu eitlen Ritualen und pompösen Ausstat-

tungsstücken verselbständigen könnten. Entscheidend im Kult sei, so der Marburger Theologieprofessor Friedrich Niebergall, weniger die Darstellung von Formen, sondern die Erfahrung des „Verkehrs zwischen Gott und Mensch“, die ständig aktualisierte „Feier des Hin und Her zwischen Gott und seinen Kindern“. „Zur Kunst gehört im Gottesdienst nicht nur das geformte Wort, [...] das Lied, die Geste, die Musik und die Farbe samt der Form; die Hauptsache ist vielmehr die Darstellung jenes Verkehrs selbst als eines Ganzen, als eines Spieles [...], in dem dargestellt werde, wie es zwischen Gott und seiner Gemeinde zugehen soll und auch wirklich zugeht.“ Er wendet sich damit gegen Kultfixierungen, wie sie typisch für die ritualisierte katholische Messe seien (Niebergall 1925). Das Schicksal des evangelischen Kultus sei hingegen, dass er immer ein Problem in Bezug auf seine Form bleiben werde.

Es sei der Tod evangelischer Liturgie, sie zu reglementieren (Horn 1925). Die neue liturgische Haltung sei Ergebnis eines neuen Körpergefühls, der Erfahrung von Stehen, Knien, Schreiten – einer Körperlichkeit, die sich im Erlebnis des Raumes erweitert: „Der Raum steigert, erhöht und formt so mein Leben, befreit es von seiner individuellen Zufälligkeit und hebt es in die Mitte einer überindividuellen Ordnung. So wird der Kultraum durch seine Formkraft zur gemeinbildenden Macht, weil er kanonische Gestalt ist. Er richtet aus und formt die Glieder der Kultgemeinde. Der Kultraum ist Symbol des Ewigen“, so der Pfarrer an der Marburger Universitätskirche, Karl Bernhard Ritter. Diese subjektbezogene Konstitution von Körper und Feierraum kann nun nicht von äußerer Form determiniert werden, weswegen die kärglichste Form allemal besser sei als Prunk und Schönheit. Das

Dilemma dieser Auffassung sei, dass die hieraus resultierende Formlosigkeit des Kultus nicht zu einer bloß subjektiv-individuellen Form des Gotteserlebnisses führen dürfe. Daraus resultiert die allgemeine Forderung einer „zweckfreien“ Feier, die „Erhöhung, Befreiung, Entbindung des Lebens in der Gestaltung“ sei: „Der Kultus will der typische, gültige Ausdruck des Lebens als einer geheiligten, im Glauben gegründeten Gesamthaltung sein“ (Ritter 1925). Heinrich Frick, seit 1927 ebenfalls in Marburg als Theologieprofessor tätig, gründete zur Durchsetzung derartiger Positionen eine eigene Schriftenreihe, „Das Heilige und die Form. Beihefte zur Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“. Karl Knodt statuierte hier eine in „evangelischer Reinheit“ durchgeführte Abendmahlsfeier, der eine Überwindung der in Form gestalteter Materie eigen sei: „Denn nicht Materialismus,

sondern Erlösung davon ist das wahrhaft Sakramentale, nicht römisch belastete [...]“ (Knodt 1927).

Vor diesem Hintergrund der Diskussion der Formfrage sind nun auch die Positionen Bartnings und Elsaessers zu lesen: Bartning besteht in seinem Referat von 1924 zwar einleitend auf seiner 1919 betonten Haltung, der Kirchenbau umhülle nicht nur die Heiligkeit, sondern „er stellt mit seiner Wohlgestalt oder seiner Willensgebärde den Geist der Stätte selbst dar. Er ist seine Erscheinung, eine Form des Geistes.“ Doch rückt auch er dezidiert von seiner 1919 vertretenen „funktionalistischen“ Auffassung ab, Predigt- und Feierkirche räumlich voneinander zu trennen. Die Aufgabe müsse vielmehr lauten, „das Gleichgewicht zwischen Predigt und Feier, Kanzeldienst und Altardienst, also das bauliche Gleichgewicht zwischen Kanzel und Altar, und die völ-

lige Einheit ihrer räumlichen Funktion mit dem architektonischen Raume, als Inbegriff des evangelischen Kirchenbaus zu schaffen.“ Dieser sei aber nicht funktional auf bestimmte Kultorte bezogen, wie dies im Katholizismus der Fall sei, „sondern die zur Raumform drängende religiöse Idee selbst bindet sich freiwillig an den Ort, also dass dieser dadurch zu jeder Stunde, jedem Auge sichtbar, jedem Herzen fühlbar und heilsam sakraler, geheiligter Ort wird. Solch ein Kirchenbau ist in einem neuen, freien und geistigen Sinne Sakralbau“ (Bartning 1925). Diese tendenzielle Unabhängigkeit von Formfragen lässt nun auch Bartning zur Forderung gelangen, Kirchen ökonomisch, konstruktiv modern und materialgerecht zu errichten, die er schon zu diesem Zeitpunkt „Notkirchen“ nennt: als Ausdruck geistiger Not, für die es unangemessen wäre, materiell prunkvoll und effektiv zu

bauen. Es sei dahingestellt, ob nun das Schaffen Bartnings dieser konzeptuell radikalen Position folgt: Sicherlich sind die *Pressa*-Kirche wie auch die Gustav Adolf-Kirche in Berlin-Siemensstadt evidentermaßen Bauten, die in den modernsten Materialien errichtet sind und fast alle sentimentalischen Erinnerungen an Vergangenes abgestreift haben. Aber es handelt sich entgegen der Diskussion um die Formfrage keineswegs um Formnegationen, sondern um emotional wirkende, überaus starke Gestaltungen.

Für Elsaesser gilt das wohl etwas anders: Seine theoretischen Beiträge wirken deswegen so pragmatisch-nüchtern und auch etwas hölzern, weil die Formfrage aus Sicht eines gestaltenden Baumeisters nicht mehr zu erläutern war. Und die Niederurseler Kirche mag in ihrer Entwurfskonzeption, wie angedeutet, noch in der emphatischen Kristallme-

taphorik des Expressionismus stehen. Emotional wahrzunehmen war das aber kaum: spiegelnde Lichtreflexe des Universums, die sich im splitterndknistrigen Bau des Expressionismus ereignen, sind einer nüchternen, mathematisch-regelmäßigen Zentralform gewichen, die Gemeinschaft nicht eigentlich symbolisch darstellt und auch nicht funktional emphatisch befördert, sondern gerade einmal ermöglicht. Elsaesser kann deswegen, im Vorgriff auf die Konzeption der Gemeindezentren der Nachkriegszeit, eine multifunktionale Nutzung der modernen Kirche fordern – sicherlich aber wohl wissend, dass damit nicht eine anbietende Integration des Kirchenbaus in das Alltägliche gemeint war.

RECHTS Innenraum der Gustav-Adolf-Kirche mit Blick auf Empore 2017 (aufgenommen bei künstlicher Beleuchtung)

