

archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Ralf Liptau
(Wien)

Der rezeptive, der erhabene Raum

Licht in Betonkirchen der Nachkriegsmoderne

Im Zentrum des Textes stehen Taktiken der Stimmungserzeugung in den so genannten Betonkirchen der 1960er und 70er Jahre. Der Analyse geht die These voraus, dass das natürlich einfallende Licht eine wesentliche Rolle bei der Entstehung von Aura, Atmosphäre oder "Sakralität" spielt. Der Raum, so die weitere Überlegung, wird dadurch zum Rezipienten von Phänomenen, die mit dem philosophisch-ästhetischen Konzept der Erhabenheit beschreibbar werden.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-49496
November 2019
#8 "Atmosphären"
S. 91-102



**Abb. 1. St. Agnes, Berlin,
Entwurf Werner Düttmann,
1965-67, Blick auf den Altar-
bereich, Aufnahme 2012. Bild:
Pfarrei St. Bonifatius Berlin,
CC BY 2.0.**

Der Innenraum der ehemals katholischen Kirche St. Agnes in Berlin wurde im Jahr 2012 vollständig leergeräumt. 1963 bis 1967 nach Plänen des Berliner Architekten und Baubeamten Werner Düttmann (1921-1983) errichtet, sind hier im Rahmen einer Nutzungsänderung knapp fünfzig Jahre später Kreuzifix, Altar, Kanzel, Orgel und Bänke entfernt worden. Übrig blieb während der Umbauphase zunächst also nur der leere Raum (Abb. 1).

Dennoch, und das ist die Eingangsbeobachtung des folgenden Beitrags, blieb

dem Inneren des Kirchbaus weiterhin eine auratisch, ästhetisch – oder eben "sakral" – aufgeladene Konnotation erhalten, wenn nun auch ohne einen expliziten christlich-religiösen Bezug. Die zentrale Beobachtung gleich vorweg: Das indirekt einfallende Tageslicht, das sich im Innenraum über die rau verputzten, monumentalen Wandscheiben verteilt, war seit je her zentraler Träger der Raumstimmung gewesen und war es nun auch weiterhin. Immaterielles Licht als wesentliches Baumaterial zur Herstellung von Atmosphäre.



"Es ist ein Raum beinahe ohne Eigenschaften", hatte die Witwe des Architekten, Martina Düttmann, schon im Jahr 1990 über das damals noch in Nutzung befindliche Innere der Kirche geschrieben.¹ Eigenschaftslos "außer seiner Wucht, außer seiner Schwere, außer seiner fast erdrückenden Leere – wäre da nicht das Licht, dem der Raum alle Wirkung einräumt."² Und, noch konkreter: "Das Heilige [...] bewerkstelligte er [Architekt Werner Düttmann, R.L.] durch einen Streifen Licht von der Seite."³ Im Blick hatte Martina Düttmann dabei das Licht, das indirekt durch ein raumhohes, senkrechtes Fensterband in der südwestlichen Ecke des Altarraums einfällt und sich – je nach Sonneneinstrahlung und Tagesverlauf anders – über die rau verputzte, monumentale Altarwand verteilt. Auch nach Entfernen der Prinzipalstücke im Jahr 2012 enthob das immaterielle Licht als grundlegender Bestandteil der architektonischen Wirkung den Raum in eine nun zwar nicht mehr konkret als heilig benennbare, aber weiterhin gestimmte, auratische Sphäre. Der gebaute Raum selbst, die im Physischen sich manifestierende bauliche Gestaltung räumt, so Martina Düttmann, dieser immateriellen Komponente Licht "alle Wirkung ein."⁴ Trotzdem der Bau mit seinen monumentalen, rau verputzten Wandscheiben als solcher sehr wuchtig daherkommt, nimmt er sich in seiner konkreten Materialität dem einfallenden Licht gegenüber maximal zurück, empfängt seine auratische Aufladung von außen und wird damit – so mein Begriffsvorschlag – zum rezeptiven Raum. Ähnlich wie bei einer Kinoleinwand geht die Wirkung eher von dem aus, was sich *auf* den Wandscheiben abspielt, denn von ihrer Ausdehnung und Materialität selbst.

Im folgenden Text gehe ich der Frage nach, auf welche Weise genau auch in anderen modernen Kirchenräumen vor allem der 1960er und 70er Jahre ein natürlicher Lichteinfall deren auratische Aufladung bewirkt.⁵ Im Zentrum der Untersuchung stehen dabei die so genannten Betonkirchen, also die als monumental und hermetisch empfundenen Kirchenbauten aus Sichtbeton, in deren Innerem zumeist äußerst sparsam mit na-

türlich einfallendem Licht umgegangen wird. Die Frage nach dem Licht ist damit gleichermaßen immer auch die Frage nach der Dunkelheit. Betonkirchen der 1960er und 70er Jahre nehmen Motive avantgardistischer Kirchenbauprojekte der 1920er Jahre auf, wie etwa Otto Bartnings Entwurf für die Sternkirche 1922 oder die zeitgleiche Erweiterung der Kirche St. Johann Baptist in Neu-Ulm nach Plänen von Dominikus Böhm. In der Nachkriegszeit prägen Bauten dieser Art das kirchliche Baugeschehen in seiner Breite.

Der rezeptive Raum

Mit dem Begriff des rezeptiven Raums nehme ich ein Gedankenbild der Kunsthistorikerin Cornelia Escher auf, die für eine Gruppe internationaler Architekten in den 1960er und 70er Jahren die Erzeugung "performativer Räume" beschrieben und damit ein Phänomen benannt hat, das sich in seinen Grundzügen ebenfalls auf die künstlerische Avantgarde der 1920er Jahre zurückführen lässt.⁶

Unter Zuhilfenahme dieser Begriffsschöpfung hat sie Eckhard Schulze-Fielitz' Düsseldorf Jakobus-Kirche (1962/63) analysiert. Sie hat beschrieben, wie das außenliegende, aus zusammengeschraubten Stahlrohren bestehende MERO-Tragwerk des Kirchenschiffs seinen Schatten auf die Raumgrenze aus transluzenten Kunststoffplatten wirft. Genau diesen Schattenwurf hat Escher als wesentliches, raumbestimmendes Element für das Innere der Kirche ausgemacht. Mit der Kirche habe Schulze-Fielitz, so die Kunsthistorikerin, eine Konstruktion geschaffen, welche "die im Tagesverlauf wechselnden Licht- und Schattenwürfe der Struktur auf die Außenfläche projizierte und dadurch Veränderungen in der Umgebung gefiltert in den Innenraum vermittelte [Hervorhebungen R.L.]."⁷ In einen Innenraum also, der diese Licht- und Schattenwürfe empfängt und daraus seine wesentlichen Charakteristika bezieht.

Während sich Escher vor allem für die Performativität und Variabilität interessiert, die aus diesem Prinzip folgen (der Schattenwurf verändert sich beständig im Tagesverlauf), geht es mir

vor allem um den Aspekt des Rezeptiven an sich und dessen auratische oder atmosphärische Konsequenzen für den Kirchenraum. Denn mit dem Prinzip der Rezeptivität scheint mir ein quantitativ weit verbreitetes und qualitativ grundlegendes Phänomen beschrieben, das zum Verständnis des modernen Kirchenbaus und seiner sinnlich erlebbaren Wirkungsweise beiträgt.

Was für die beschriebene Berliner St.-Agnes-Kirche gilt, die dem Licht, "alle Wirkung einräumt"⁸, gilt gleich für eine ganze Reihe von Kirchenbauten, vor allem für die oben schon benannten Betonkirchen, die vornehmlich seit den frühen 1960er Jahren entstanden sind und die ihre Raumwirkung ganz wesentlich aus dem Spiel mit bzw. der Regie von natürlich einfallendem Licht beziehen, nicht selten indirekt einfallendem Licht. Eine epochemachende Vertreterin dieser Strömung ist Le Corbusiers Klosterkirche Sainte-Marie de La Tourette im lichten Südfrankreich, 1960 geweiht und zahlreiche gestalterische Motive von Düttmanns Berliner Agneskirche vorwegnehmend. Auch hier verteilt sich das verdeckt durch Lichtschlitze und Lichtkanonen einfallende Licht über die rau gestalteten Wandscheiben.

Hier ist der Lichteinfall durch diese wenigen Öffnungen allerdings so spärlich, dass der dunkle Raum in seiner Gänze kaum erfassbar ist bzw. sich den Eintretenden erst nach und nach erschließt.

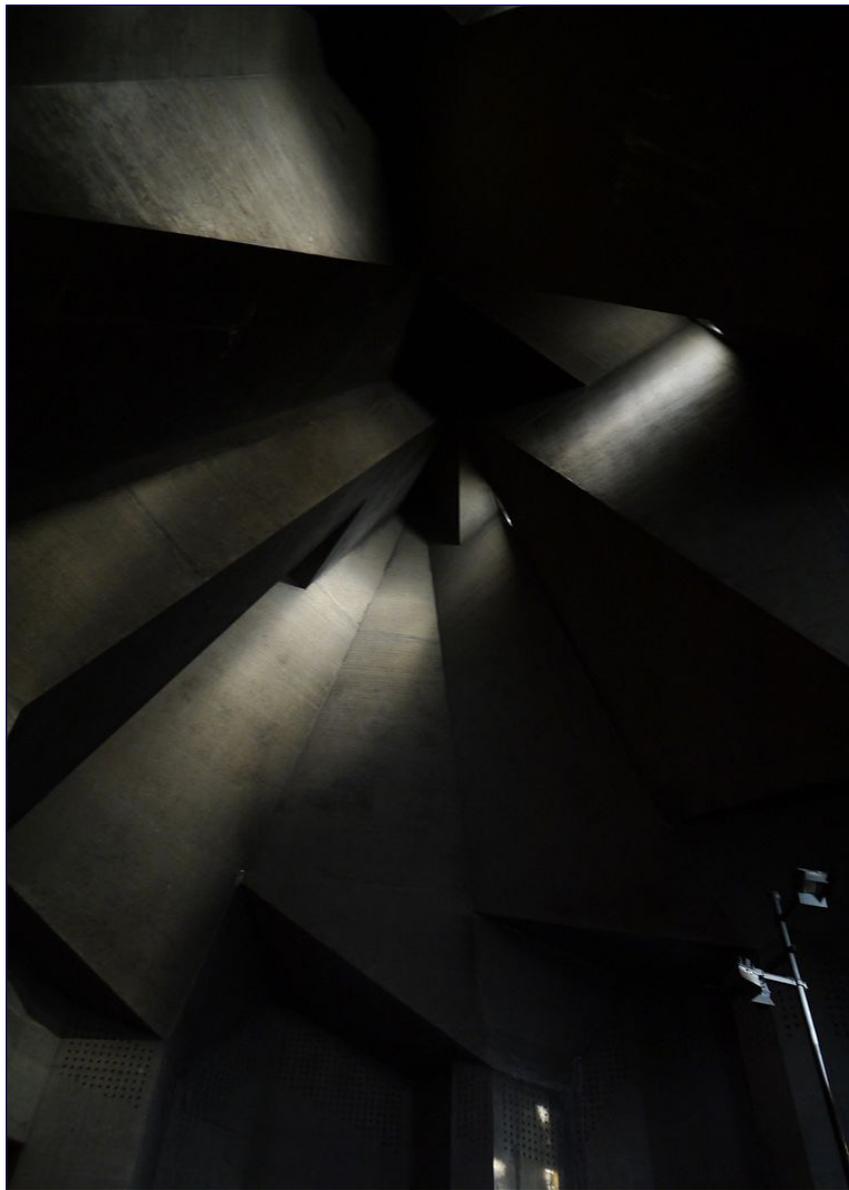
Verdeckte oder versteckte Lichtquellen begegnen uns in der Folge der 1960er Jahre dann vor allem auch in Kirchenbauten, deren Volumina zunehmend skulptural ausgebildet wurden, also etwa in der Osterkirche im österreichischen Oberwart, 1967-69 errichtet nach Plänen von Günther Domenig und Eilfried Huth (Abb. 2). Das Licht fällt hier durch Leerstellen in der Decke bzw. hinter den Emporen ein, welche von den Besucherinnen und Besuchern von ihren Bänken aus nicht zu erfassen sind.

Ein weiteres prominentes Beispiel ist die – schlechterdings unphotografierbare – Wallfahrtskirche Maria, Königin des Friedens in Neviges (Abb. 3, 4). Der Bau, der bis 1968 nach Plänen von Gottfried Böhm errichtet wurde, bezieht seine natürliche Belichtung ebenfalls wesentlich aus verdeckten Lichtquellen. Und er teilt sich mit Le Corbusiers französischer Klosterkirche die relative Düsternis: Auch hier ist der Raum, wenn man aus dem

Abb. 2. Osterkirche, Oberwart (Österreich), Entwurf Günther Domenig und Eilfried Huth, 1967-1969, Aufnahme 2018. Bild: Karl Muth.



Abb. 3. Wallfahrtskirche Maria, Königin des Friedens, Velbert-Neuiges, Entwurf Gottfried Böhm, 1966-68, Blick in die Dachspitze, Aufnahme 2013.
Bild: Zairon, CC BY-SA 3.0.



Freien eintritt, zunächst wegen seiner Dunkelheit nicht zu erfassen, das Auge gewöhnt sich erst langsam an die Lichtverhältnisse im Innern und überblickt den Innenraum dadurch erst nach und nach.

Die Raumstimmung all dieser als Beispiele angeführten Bauten hängt also wesentlich vom natürlichen, meist sehr spärlichen Lichteinfall ab und variiert freilich im Tagesverlauf und abhängig vom Wetter. Gemein ist ihnen ebenfalls, dass sie – wie von Martina Düttmann auch für St. Agnes beschrieben – sich als gebaute Räume stark zurücknehmen und dem Licht "alle Wirkung einräumen".⁹ In einigen Fällen, hier vor allem La Tourette und Neviges, tritt der tatsächliche Raum als bloßer Rezipient dieser von außen in ihn einfallenden Stimmungswerte so weit

zurück, dass seine bauliche Substanz, seine physische räumliche Begrenzung kaum noch wahrnehmbar ist. Als ein Beleg hierfür – also für die maximale Zurücknahme des Gebauten beinahe bis hin zur Unsichtbarkeit – ließe sich die erwähnte "Unfotografierbarkeit" etwa von Neviges und La Tourette anführen. Die Tatsache, dass es im Inneren dieser Kirchen unmöglich ist, Bilder aufzunehmen, die den jeweiligen Raum so wiedergeben, wie er sich vor Ort präsentiert, wäre dann kein Defizit der fotografischen Wiedergabe, sondern vielmehr Beweis dafür, dass sich die Bauten der visuellen Erfassbarkeit – und damit auch der visuellen Reproduzierbarkeit – systematisch entziehen, weil sie selbst eben nur den rezipierenden Schirm für ganz anders zu verortende sinnliche Eindrücke aufspannen.



Abb. 4. Wallfahrtskirche Maria, Königin des Friedens, Velbert-Neuiges, Entwurf Gottfried Böhm, 1966-68, Blick auf den Altarbereich (mit langer Belichtungszeit), Aufnahme 2008. Bild: Frank Vincentz, CC BY-SA 3.0.

Daraus ergibt sich eine komplexe Form der Immaterialität: Obwohl bei den Betonkirchen im Außenbau ihre monolithische Wuchtigkeit dominiert, nimmt sich diese – im Wortsinne "konkrete" – Materialität im Inneren weitgehend zurück. Betonsichtige, zuweilen komplex skulptural ausgeformte Wandflächen und Einbauten wie etwa Emporen oder Kanzeln sind als solche in ihrer eigentlichen Materialität kaum zu erfassen und wirken vor allem in ihrer Funktion als Lenkerin und/oder Empfängerin spärlich einfallenden Lichts. Damit kommt der materiellen Komponente der Bauten zwar eine aktive Rolle beim Modulieren der Raumstimmung zu. Im eigentlichen Effekt tritt diese allerdings hinter den immateriellen Stimmungswerten zurück, indem die Kirchen – im Extremfall – von den Betrachtenden zunächst gar nicht in ihrer konkreten physischen Ausdehnung und Kontur zu erfassen sind.

Die Suche nach dem "sakralen" Ausdruck

Dieses Zurücktreten des physischen Baus hinter das immaterielle Aufscheinen von Lichteffekten ging im Kirchenbau der Moderne einher mit dem weitgehenden Verzicht auf seine dekorative Ausgestaltung. Damit reagierten nicht nur Architekten wie Düttmann, Schulze-Fielitz, Le Cor-

busier, Domenig oder Gottfried Böhm mit ihren Entwürfen auf eine Debatte, die bereits seit den frühen 1950er Jahren auf architektonischer wie theologischer Seite in beiden christlichen Konfessionen und teilweise gemeinsam mit Architekten wie Rudolf Schwarz oder Otto Bartning geführt worden war. Denn bezogen auf den Kirchenbau stellte sich spätestens seit der Jahrhundertmitte ganz akut die Frage danach, wie hier einerseits der Anschluss ans zeitgenössische – nämlich moderne – Baugeschehen zu schaffen sei, andererseits der kirchliche Innenraum weiterhin ein herausgehobener, ein anderer, eben ein "sakraler" bleiben könne. Traditionelle Würdemotive, also dekorativer Bauschmuck und übermäßige bildliche Ausstattung, waren vor diesem Hintergrund ausgeschlossen.

Die Kirchenbauer Otto Bartning und Willy Weyres schrieben entsprechend schon in ihrem 1959 erschienen und gleichermaßen Projekte auf protestantischer wie auf katholischer Seite adressierenden Handbuch für den Kirchenbau: "Die Möglichkeiten der Lichtführung sind heute wichtiger denn je, da für uns viele Gestaltungsmittel der alten Architektur ausfallen."¹⁰ Mit der "alten" Architektur meinten sie vor allem diejenige des 19. Jahrhunderts und argumentierten mit deren Zurückweisung freilich im

völligen Einklang mit ihren Zeitgenossen. Ungefähr zeitgleich, im Jahr 1958, hatte etwa der Kunst- und Architekturhistoriker Richard Biedrzyński in seinem Buch über den zeitgenössischen Kirchenbau geschrieben: "Die Kirchen des neunzehnten Jahrhunderts waren das 'stilgerechte' Leichenbegräbnis jeder lebendigen Architektur, weil sie aus dem Gesetz des toten Buchstabens entstanden sind."¹¹ Und zwei Jahre später an anderer Stelle: "Wir wollen keine stilgerechten Plagiate mehr, deren Scheinheiligkeit uns das neunzehnte Jahrhundert verleidet hat."¹² Denn: "Je einfacher, desto gottesdienlicher."¹³

Unbestritten war dennoch, dass mit der Sakralarchitektur weiterhin herausgehobene Bauten entstehen sollten. Für den evangelischen Kirchenbau sind die groben Richtlinien 1951 im Rummelsburger Programm festgeschrieben worden: "Der Bau und Raum soll sich um seines Zweckes Willen klar unterscheiden von Bauten und Räumen, die profanen Aufgaben dienen."¹⁴ Auf katholischer Seite beriefen sich Kirchenbauer und Theologen in der Frühphase des Nachkriegs-Kirchenbaus und damit noch vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil auf eine Richtlinie mit dem sperrigen Titel *Instruktion der Römischen Kongregation des Heiligen Offiziums an die bischöflichen Ordinariate über die kirchliche Kunst*, die im Jahr 1952 herausgegeben wurde. Hier heißt es: "Mag sich die kirchliche Architektur auch neuer Formen bedienen, so darf und kann sie doch auf keine Weise sich den Profanbauten angleichen."¹⁵

Beide christlichen Konfessionen waren sich also darin einig, dass sich der Sakralbau zwar formal an den Profanbau annähern, vielleicht sogar angleichen dürfe. In seiner Wirkung jedoch sei er unbedingt aus dem profanen Alltagserleben herauszuheben.

Das Erlebnis an sich

Aus der in den theoretischen Debatten der Zeit geforderten Vereinfachung der Baugestalt bei unbedingter Beibehaltung einer "sakralen" Raumwirkung ging, so will ich im Folgenden weiter zeigen, die Konzeption des rezeptiven Kirchenraums hervor. Eines

Raums also, der nicht von sich aus und durch seine dekorative Ausgestaltung so etwas wie Sakralität ausstrahlt, sondern der sie in maximaler Zurückhaltung empfängt.

Dieses Gedankenbild einmal vorausgesetzt, bleibt zu klären, wie genau bzw. warum gerade die Lichtführung und -dosierung ein geeignetes Mittel sein kann, um einen kirchlichen Innenraum als "sakral" auszuzeichnen. Mit Fokus auf die geforderte sakrale Wirkung des Raums kommen das Subjekt und seine Wahrnehmung ins Spiel, denn die Wirkung eines Raums ist freilich immer implizit die Wirkung auf jemanden. Das Empfinden der Kirchenbesucher rückt somit ins Zentrum, ihre sinnlich mitbestimmte Rezeption und Reaktion auf den Raum.

Damit rücken in den folgenden Betrachtungen rein religiöse Deutungsmuster in den Hintergrund: Natürlich spielen bei der Frage nach dem Licht im Kirchenraum traditionelle theologische Aspekte eine Rolle, also die Vorstellung vom göttlichen Licht, das uns in unserem irdischen Dasein erhelle. Diese Vorstellungsbilder hatten in der Geschichte des Kirchenbaus schon von frühester Zeit an ihren Ausdruck gefunden, ganz besonders in der Zeit der Gotik und im Barock. Bei den hier gezeigten modernen Kirchen ist der Umgang mit Licht allerdings ein vollständig anderer. Es geht weniger um das überwältigende Erhellen eines lichten Kirchenraums wie im gotischen Kathedralbau mit seinen prachtvollen, motivisch-künstlerisch gestalteten monumentalen Glasfenstern. Die in der Gotik so prägende diaphane – durchscheinende – Wandstruktur lenkt die Aufmerksamkeit auf die Fensterflächen und nicht auf das immateriell im Raum inszenierte Licht als solches. Durch ihre motivische Gestaltung sind diese "Lichtflächen" zudem in der Regel konkreten religiösen Erzählungen zugeordnet und damit per se sakral konnotiert. Im barocken Kirchenbau hingegen löst sich das Licht zwar aus der Fensterfläche und dynamisiert – zuweilen sogar verdeckt einfallend – besonders hervorgehobene Bereiche des Kirchenraums wie etwa den Altar. Raum und Ausstattung des barocken

Kirchenbaus sind allerdings weiterhin figürlich und motivisch ausgestaltet, dem Licht kommt also auch hier die Bedeutung zu, Stimmungswerte zu evozieren, die von vornherein christlich-religiös konnotiert sind.

Mit der Errichtung möglichst dunkler, sich visuell erst nach und nach erschließender und ihre spärlichen Lichtquellen konsequent verdeckender Räume scheint es im voranschreitenden 20. Jahrhundert zunächst um etwas ganz anderes gegangen zu sein: und zwar um ein anderes sinnliches Erleben des Raums, das sich eben nicht erschöpfend mit dem Argument der theologischen Bedeutungszuschreibung und damit der architekturhistorischen Tradition begründen lässt.

Folgende Arbeitshypothese ließe sich formulieren: Es ging im modernen Kirchenraum vielmehr um die bauliche Realisierung eines von religiösen Ideen zunächst relativ unabhängigen philosophisch-ästhetischen Konzepts zur Stimmungserzeugung. Oder anders gesagt: Es ging um die Erzeugung von Aura oder Atmosphäre an sich, die dann als Sakralität wahrgenommen werden kann.

Damit würde es möglich, in einer modernen, zunehmend sozial, ethnisch, bildungsbezogen und konfessionell ausdifferenzierten und individualisierten Gesellschaft dennoch ein gemeinsames ästhetisches Erleben zu ermöglichen, welches von den jeweils Einzelnen – unter Umständen – als religiöses Erleben wahrgenommen würde.

Davon, dass zahlreiche Architekten der Nachkriegszeit zunächst weitgehend unabhängig von theologischen Deutungsmustern geplant haben, ist auch der britische Architekturhistoriker Adrian Forty überzeugt, wenn er schreibt: "Architects, when they have talked about the virtues of concrete for religious building, have generally done so from an architectural, rather than a theological point of view."¹⁶ Auf einen ganz ähnlichen Aspekt hatte schon 1956 der Schweizer Architekturhistoriker Sigfried Giedion hingewiesen. Er beschrieb, gewissermaßen als Zeitgenosse, dass im 20. Jahrhundert die Formensprache im Bereich der

Künste "aus dem Geist unserer Epoche heraus"¹⁷ entwickelt worden sei – und zwar "durch Künstler, die selbst weder einem bestimmten Religionsbekenntnis noch einer festumrissenen politischen Überzeugung anhängen."¹⁸ Trotz der Tatsache, dass Architekten wie etwa Rudolf Schwarz oder Otto Bartning in einigen Fällen im Austausch mit Theologen beziehungsweise Liturgietheoretikern standen, betraf die gesellschaftliche Ausdifferenzierung als Teil der Entwicklung einer modernen Gesellschaft also nicht nur die Seite der Rezipienten, sondern wesentlich auch die der entwerfenden Produzenten von Architektur. Auch in den Architekturzeitschriften der Zeit ist die liturgietheoretische Komponente bei der Besprechung von kirchlichen Neubauprojekten in der Regel kein Thema gewesen. Dass bei Fachpublikationen für Architekten vor allem baukünstlerische Qualitäten und Aspekte der Raumwirkung von Interesse sind, mag zwar nicht überraschen. Dennoch zeigt sich daran umso mehr, wo der Schwerpunkt der Diskussionen innerhalb der Architektenschaft gelegen hat. Strategien zur atmosphärischen Aufladung eines Kirchenraums sind weniger aus vorgegebenen religionstheoretischen oder architekturhistorischen Bedeutungsschichten heraus debattiert und konzipiert worden, sondern aus den "tieferliegenden" Bereichen des sinnlichen Erlebens und des Gefühls.

Im Folgenden geht es darum, die Bauten selbst als Ergebnis dieser Konzeptionen aus der Perspektive der Rezeption zu analysieren und dabei explizit nach der Rolle des Lichts im Innenraum besagter Betonkirchen zu fragen. Dabei wird das Konzept der Erhabenheit als ein möglicher analytischer Schlüssel vorgeschlagen, um die sinnliche, eben nicht zwangsläufig von vornherein christlich-religiös konnotierte Wirkungsweise des schummrig inszenierten Kirchenraums zu analysieren.

Der erhabene Kirchenraum

Die neuzeitliche Konturierung des Konzepts vom "Erhabenen" geht auf den irisch-britischen Schriftsteller, Staatstheoretiker und Philosophen Edmund Burke und seine im Jahr 1757 erschienene Schrift *A Philosophical*

Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful zurück. Burkes Schriften, die auch Fragen des Staatswesens und der menschlichen Vernunft betreffen, gehören in den Kontext aufklärerischer Philosophien, sind aber eben gerade nicht in die Gruppe rationalistischer Schriften einzuordnen. Anders als etwa René Descartes sieht Burke die Möglichkeiten des menschlichen Verstandes als beschränkt an, weshalb der Einzelne auf die Gesellschaft angewiesen sei und sich innerhalb einer aus der Vergangenheit heraus gegebenen, weitgehend konstanten gesellschaftlichen und politischen Struktur einzufügen habe. Burke gilt als einer der geistigen Väter des Konservatismus. Das von ihm beschriebene Erleben des Erhabenen basiert ebenfalls auf einer Beschränktheit des Menschen und setzt ähnliche anthropologische Konstanten voraus, wie Burke sie etwa dem Staatswesen zugrunde legt. In seiner Schrift von 1757 beschreibt er die Erfahrung des Erhabenen (*sublime*) als ein sinnliches Erleben, das demjenigen des Schönen entgegenstehe beziehungsweise es ergänze und sogar übersteige. Denn das Erhabene sei "the strongest emotion which the mind is capable of feeling."¹⁹ Gerade das Richtige also für den Kirchenbau.

Kurz zusammengefasst beschreibt Burke das Gefühl des Erhabenen als eines, das entsteht, wenn wir Dingen oder Situationen gegenüberstehen, die uns und unser begrenztes subjektives Verständnisvermögen übersteigen. Sie erfüllen uns zunächst mit einem gewissen Grausen, welches sich dann aber in Wohlgefallen auflöst, weil wir uns der tatsächlichen Sicherheit der Situation, in der wir uns befinden, bewusst werden. Dieses Erleben kann ausgelöst werden von Dingen oder Effekten, die zu groß sind, um sie erfassen zu können, oder aber zu fern – oder beides. Die Weite des Ozeans oder der Blick auf fernliegende Berggipfel werden klassischerweise als Beispiele für das Auslösen eines sinnlich-erhabenen Erlebens angeführt. Immer wird auf sinnlicher Ebene etwas erfasst, zeigt sich etwas, das auf Verstandesebene weder darstellbar noch greifbar ist.

Während Burke sein Konzept der Erhabenheit zwar im Wesentlichen an Naturerlebnissen entwickelt, widmet er doch einige wenige Passagen auch der Frage, wie denn im architektonischen Raum das Erhabene erlebbar gemacht, vor allem aber: produziert werden könne. Und hier geht es im Wesentlichen um das Spiel mit Licht – beziehungsweise mit Dunkelheit: "I think, then, that all edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy, and this for two reasons; the first is, that darkness itself [...] is known by experience to have a greater effect on the passions than light. The second is, that to make an object very striking, we should make it as different as possible from the objects with which we have been immediately conversant; when therefore you enter a building, you cannot pass into a greater light than you had in the open air."²⁰

Die Trickkiste, die es braucht, um das Gefühl des Erhabenen zu erzeugen, ist im architektonisch gestalteten Innenraum also ganz ähnlich wie in der Natur: Dunkelheit steht als Garant für einen starken Gefühlseffekt, eben, weil sie das subjektive Verständnis- und Fassungsvermögen übersteigt und damit ganz besonders dazu geeignet ist, das Gefühl des Erhabenen auszulösen. Genau das erleben wir beim Eintreten in die infrage stehenden Betonkirchen. So wuchtig, brachial und mächtig manche dieser Bauten von außen auch wirken mögen: im Moment des Eintretens, wenn das Auge den Raum in der Dunkelheit noch nicht erfassen kann, entzieht sich die mächtige Materialität des Baus als solche der Wahrnehmung, entzieht sich der – zumindest kurzzeitig – entmaterialisierte Bau einer visuellen Erfassbarkeit.

Der zweite von Burke angeführte Punkt sei ebenfalls nochmals hervorgehoben, denn er macht die Abhängigkeit des Erlebnisses des Erhabenen von einem Zeitpunkt bzw. einer Zeitabfolge deutlich. Burke führt hier aus, dass besagtes Gefühl durch den möglichst großen Gegensatz zwischen Innen- und Außenraum eintrete – zwischen der Helligkeit des Tageslichts und der Düsternis des Innenraums. Damit ist impliziert, dass das Gefühl des Erhabenen wesentlich auf den

Moment des Eintretens, also auf die unmittelbare und zeitlich abgegrenzte Differenzenerfahrung beschränkt ist. Es stellt sich dort ein, wo sich eine bestimmte räumliche Konstellation ganz plötzlich und randscharf von ihrer Umgebung abhebt – und erfüllt damit die ganz wesentliche Forderung der Kirchenoberen nach einer Trennung von profanem und sakralem Bereich.

Um in einem architektonischen Innenraum das Gefühl der Erhabenheit zu erleben, so lässt sich zunächst zusammenfassen, braucht es erstens den besagten Eindruck der sinnlichen Überforderung bzw. Verunsicherung, zweites eine möglichst plötzlich eintretende, möglichst große Differenz zwischen den sinnlichen Wahrnehmungsangeboten innen und außen.²¹

Die auf Burke folgende ästhetisch-philosophische Ausdifferenzierung des Konzepts der Erhabenheit eignet sich ebenso als Beschreibungskategorie für den modernen Kirchenraum und seine durch Licht und Dunkelheit evozierten atmosphärischen Stimmungswerte.

Immanuel Kant ist den Beschreibungen Burkes im Wesentlichen gefolgt und hat das sinnliche Erleben des Erhabenen im Jahr 1764 als "Wohlgefallen mit Grausen" charakterisiert. Genauer beschreibt er das Erhabene mit den folgenden Worten: "Die Verwunderung, die an Schreck grenzt, das Grausen und der heilige Schauer, welcher dem Zuschauer bei dem Anblicke himmelaufsteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer, tiefbeschatteter zum schwermütigen Nachdenken einladender Einöden u.s.w. ergreift, ist, bei der Sicherheit, worin er sich weiß, nicht wirkliche Furcht, sondern nur ein Versuch, uns mit der Einbildungskraft darauf einzulassen."²² Gemäß der Paraphrase des Philosophen Stefan Majetschak beschreibt Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* von 1790 als "erhaben" schließlich das, "was sich für die Anschauung als schlechthin und über alle Vergleichung groß erweist, was also alle schöne Form sprengt und damit die endliche Fassungskraft des Subjekts übersteigt."²³ Dies gebe diesem Subjekt eine Idee der Unendlichkeit. Die Idee der Unendlichkeit auf

diese Weise indirekt dargestellt zu sehen, nötige dem urteilenden Subjekt Respekt ab, das diese Situation schließlich als Erhabenheit erfahre. In seinem Aufsatz *Ueber das Erhabene* beschrieb im Jahr 1801 auch Friedrich Schiller den Anblick "unbegrenzter Fernen und unabsehbarer Höhen" als etwas, das den Geist des Betrachters "der engen Sphäre des Wirklichen und der drückenden Gefangenschaft des physischen Lebens" entreiße.²⁴

Diese Idee einer sinnlichen Erfassbarkeit des Unendlichen durch das ansonsten in seiner Auffassungsgabe begrenzte Subjekt ist für die Analyse des modernen Kirchenraums gewinnbringend, weil so deutlich wird, dass es beim Konzept der Erhabenheit auch um Darstellung geht. Es geht um die Sichtbarmachung oder zumindest um die Andeutung von etwas, das eigentlich nicht darstellbar ist, wie etwa die Unendlichkeit mit allen Göttern, die sich darin aufhalten mögen. Es geht, abstrakt heruntergebrochen, darum, etwas unmittelbar sinnlich erlebbar zu machen, welches selbst nur vermittelt oder mittelbar dargestellt wird. Erlebbar wird, in unserem Falle, durch den Kirchenraum und seine Lichtinszenierung nicht nur das das Subjekt Überfordernde, sondern auch das Abwesende. Der Kirchenraum wird damit zum Medium, das, indem es sich selbst mit seinen materiellen Eigenschaften zurücknimmt, dieses "Andere" zwar nicht zur mimetischen, aber dennoch zur sinnlich erlebbaren Darstellung bringt und eben dadurch Atmosphäre oder Aura erzeugt. Hier schließt sich der Kreis zum Gedankenbild des modernen Kirchenraums als "rezeptivem Raum", indem der Kirchenbau als ein Medium gefasst wird, das Stimmungs- und (eventuell) Bedeutungswerte von außen empfängt und wiedergibt.

Das Erhabene und das Numinose

Das burke-kantianische Bild eines Wohlgefallens mit Grausen berührt freilich das des Heiligen, das der Theologe Rudolf Otto im Jahr 1917 begrifflich als das Numinose vom alltäglichen Sprachgebrauch des Begriffs heilig geschieden und als wesentlichen Bestandteil der religiösen Erfahrung beschrieben hat.²⁵ Das Numinose be-

steht laut Otto aus dem *mysterium tremendum*, das das Göttliche als Ursache und Gegenstand des Erschauerns benennt, sowie dem *mysterium fascinans*, das das Göttliche als Ursache und Gegenstand der Verzückerung fasst. Dieses Konzept des Numinosen ist in der Folge dann auch in kunst- und architekturwissenschaftlichen Theorien diskutiert worden, obwohl sich Otto kaum für die Objektbezogenheit dieses Gefühlsphänomens interessiert hat.

Grundlegend für Otto ist, dass das Numinose als Kategorie grundsätzlich und von vornherein von allen anderen ästhetischen Erlebniskategorien zu unterscheiden sei: "Das Heilige ist zunächst eine Deutungs- und Bewertungskategorie, die so nur auf religiösem Gebiete vorkommt, auf anderes, z.B. die Ethik, zwar übergreift, selber aber nicht aus anderem entspringt, die komplex ist, aber ein völlig spezifisches Moment in sich hat."²⁶ Die Erhabenheit als ein vor-sakrales Erlebnismoment zu verstehen, wie oben argumentiert, würde von Otto also wohl ausgeschlossen.²⁷

Mit Blick auf den modernen Kirchenbau – der sich wesentlich nach der Erstveröffentlichung der populären Schrift Rudolf Ottos entwickelt hat – wäre ihm meiner Meinung nach zu widersprechen. In einer Situation, in der sich das kirchliche Bauen, die politischen Verhältnisse, die Gesellschaft als Ganze und nicht zuletzt die Kunst so radikal verändert haben wie nach Ottos Schrift von 1917, haben sich auch die Voraussetzungen zur Erzeugung einer Aura oder Atmosphäre, die als "heilig" empfunden werden kann, verändert. Das Konzept des Erhabenen ist bereits Ende des 20. Jahrhunderts vom französischen Philosophen Jean-Francois Lyotard als "treibende Kraft" im Bereich der bildenden Kunst erklärt worden.²⁸ Die Zerstörung der klassisch-schönen Formen, die die moderne von der traditionellen Kunst so wesentlich unterscheidet, diene dazu "das Formlose, die Abwesenheit von Form als möglichen Index des Nicht-Darstellbaren zu nutzen."²⁹ Damit werde sichtbar gemacht, dass es in der modernen Kunst durchaus etwas gebe, das man denken, aber eben nicht "unmittelbar an-

schaulich sehen oder sichtbar machen" könne.³⁰ Lyotard sieht das Prinzip der modernen Kunst also – verkürzt ausgedrückt – darin, dem betrachtenden Subjekt gerade durch dessen Überforderung einen Hinweis auf das nicht Darstellbare, Kant würde wohl sagen: auf die Unendlichkeit, zu geben.

Hier liegen die Parallelen zum modernen Kirchenbau, insbesondere zu den Betonkirchen der 1960er Jahre. Schließlich wurden auch hier die "klassisch-schönen Formen" der traditionellen, vor allem der historistischen Kirchenarchitektur konzeptionell zerstört und – so hoffe ich, gezeigt zu haben – durch die Idee der Erhabenheit ersetzt. Die neue Überforderung erfolgte nun durch den Einsatz, die Regie und die Dynamisierung des meist durch versteckte Lichtquellen natürlich einfallenden Lichts sowie durch die Inszenierung von Räumen in einer solchen Dunkelheit, dass sie für Eintretende zunächst gar nicht zu erfassen sind. Die hierdurch sinnlich erfahrbare Hinführung auf das religiös konnotierte Unendliche funktionierte also durch das maximale Zurücknehmen des Materiellen, das dann, so mein Vorschlag, zum Erhabenen führte.

Der rezeptive Kirchenraum wäre also der Befund beim Blick auf den modernen Baubestand, das Konzept des Erhabenen wäre ihr gemeinsames Wirkungsziel, mit dem ein sinnliches Erleben von Sakralität angeboten wird. Auf analytischer Ebene lässt sich mit diesem Gedankenbild für die historische Analyse des modernen Kirchenbaus ein Ansatz gewinnen, der es ermöglicht, diese Architekturen jenseits von religionstheoretischen Debatten und beschreibenden Einzelfallstudien strukturell auf ihre Erscheinung und Wirkung hin zu charakterisieren.

Anmerkungen:

- 1 Im vorliegenden Aufsatz wird gemäß der Vorgaben der Herausgeber das generische Maskulinum verwendet. – Martina Düttmann: "Wortkarge Wände. Kirche St. Agnes. 1964–1967." In: Haila Ochs (Bearb.). *Architekt für Berlin 1921–1983. Werner Düttmann: Verliebt ins Bauen*. Berlin, Basel, Boston 1990, S. 130–141, hier S. 132.
- 2 Düttmann 1990 (vgl. Anm. 1). S. 132.
- 3 Düttmann 1990 (vgl. Anm. 1). S. 134.
- 4 Düttmann 1990 (vgl. Anm. 1). S. 132.
- 5 Mit Blick auf die ebenfalls in ihren Grundzügen aus den 1960er Jahren stammende Leibphilosophie oder Neue Philosophie ließen sich auch andere körperlich-sinnliche Erlebnisformen des Raums – etwa bezogen auf seine akustischen oder klimatischen Verhältnisse – auf ihren Beitrag zu einem auratischen Empfinden hin untersuchen. Da im vorliegenden Beitrag allerdings die Frage nach den Lichtverhältnissen im Zentrum steht, bleibt die Studie auf die Analyse visueller Effekte begrenzt.
- 6 Cornelia Escher: *Zukunft entwerfen. Architektonische Konzepte des GEAM (Groupe d'Études d'Architecture Mobile) 1958–1963*. Zürich 2017, S. 282–286.
- 7 Escher 2017 (vgl. Anm. 6). S. 286.
- 8 Düttmann 1990 (vgl. Anm. 1). S. 132.
- 9 Düttmann 1990 (vgl. Anm. 1). S. 132.
- 10 Otto Bartning / Willy Weyres: *Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau*. München 1959, S. 110.
- 11 Richard Biedrzyński: *Kirchen unserer Zeit*. München 1958, S. 5.
- 12 Richard Biedrzyński: "Kirchenbau im Kreuzverhör. Das Für und Wider moderner Sakralarchitektur." In: *Kunst und Kirche 3 (1960)*, S. 116–118, hier S. 116.
- 13 Biedrzyński 1960 (vgl. Anm. 12). S. 118.
- 14 Vgl. Arbeitsausschuss des evangelischen Kirchenbautages (Hg.), Walther Heyer (Bearb.): *Evangelische Kirchenbautagung Rummelsburg 1951. Fünfte Tagung für evangelischen Kirchenbau*. Berlin 1951, S. 159–164, hier S. 159.
- 15 Abgedruckt in: *Das Münster* 7 (1954), S. 313f., hier S. 313.
- 16 Adrian Forty: *Concrete and Culture. A material history*. London 2012, S. 172f.
- 17 Siegfried Giedion: "Über die Humanisierung der Stadt" [1949, aktualisiert 1955]. In: Siegfried Giedion: *Architektur und Gemeinschaft*. Hamburg 1956, S. 72–83, hier S. 73.
- 18 Giedion 1956 (vgl. Anm. 17). S. 73f.
- 19 Edmund Burke: *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and beautiful [1757]*. London 1823, S. 45.
- 20 Burke 1823 (vgl. Anm. 19). S. 113.
- 21 Damit unterscheidet sich die Konzeption der hier infrage stehenden Betonkirchen ganz grundsätzlich etwa von der der zeitgleich – aber in deutlich geringerer Anzahl – entstehenden "transparenten" Kirchen, die durch eine möglichst weitgehende Auflösung der Wandflächen auf Sichtbeziehungen in die Umwelt abzielen. Vgl. Johannes Hünig: "Die Natur als Abbild: Die Öffnung des Raumes im Kirchenbau der Nachkriegsmoderne." In: Ralf Liptau, Thomas Erne (Hg.). *Licht. Material und Idee im Kirchenbau der Moderne*. Kromsdorf, Weimar 2017, S. 35–46.
- 22 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1764]. Frankfurt/Main 1974, S. 195.
- 23 Stefan Majetschak: *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg 2007. 4. Auflage 2016, S. 61.
- 24 Friedrich Schiller: *Ueber das Erhabene* [1801]. Aus: <http://gutenberg-spiegel.de/buch/ueber-das-erhabene-3301/1>. Zugriff am 1. Februar 2019.
- 25 Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* [1917]. 4. Auflage Breslau 1920.
- 26 Otto 1920 (vgl. Anm. 25). S. 5.
- 27 So auch Kirsten Wagner: "Das Gefühl des Numinosen entwickelt sich jedoch nicht aus dem des Erhabenen oder aus anderen natürlichen Gefühlen wie Freude, Furcht oder Ehrfurcht, die im Unterschied zur diffusen Gefühlsregung des Numinosen einen konkreten Objektbezug aufweisen." Vgl. Kirsten Wagner: "Aura und Architektur bei Walter Benjamin, oder: Kann Architektur eine Aura zugesprochen werden?" In: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 2 (2016) (= Themenheft Auratische Räume der Moderne, bearb. von Anna Minta, Frank Schmitz), S. 7–21, hier S. 8.
- 28 Jean-François Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen*. München 1994, S. 22.
- 29 Lyotard 1994 (vgl. Anm. 28). S. 24.
- 30 Lyotard 1994 (vgl. Anm. 28). S. 24.