

# ZPTh

Zeitschrift  
für Pastoraltheologie

---

Beton

ISSN: 0555-9308

45. Jahrgang, 2025-1

## Beton – Material und Idee

### Die Karriere des Betons im Kirchenbau der Moderne

#### Abstract

Der moderne Kirchenbau übernimmt zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Ideen der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Bauens, vor allem Funktionalität als formgebendes Prinzip für den Bau von Kirchen. Gegen alle Widerstände macht er dabei den charakteristischen Baustoff des Neuen Bauens, den rohen Beton, in öffentlichen repräsentativen Bauten salonfähig. Warum geschieht dies ausgerechnet im Kirchenbau? Und warum verfällt der gute Ruf des Betons in der Nachkriegszeit im Kirchenbau besonders deutlich? Diese Frage gehört in eine noch zu schreibende Materialgeschichte (vgl. Mädler 2006) des Christentums, die eine christliche Kulturgeschichte (Lauster 2014) zu ergänzen hätte. Denn eine Kulturgeschichte macht sichtbar, wie sich der schöpferische Geist in Kunst, Architektur, Musik, Tanz, Literatur artikuliert. Die reichen Ausdrucksformen, die dabei entstehen, ruhen aber auf materiellen Grundlagen, die den religiösen Sinn tragen und zugleich dementieren (Seel 2003, 31). Diese Grundlegung des christlichen Geistes im Dinglichen wäre das Thema der Materialgeschichte des Christentums. Dazu liefern diese Überlegungen einen kleinen Beitrag.

At the beginning of the 20th century, modern church building adopted the ideas of New Objectivity and Neues Bauen, above all functionality as a formative principle for the construction of churches. Against all odds, it made the characteristic building material of New Building, raw concrete, acceptable in representative public buildings. Why is this happening in church buildings of all places? And why did the good reputation of concrete in the post-war period fall particularly sharply in church construction? This question belongs in a material history (cf. Mädler 2006) of Christianity that has yet to be written, which would have to be supplemented by a Christian cultural history (Lauster 2014). For a cultural history makes visible how the creative spirit is articulated in art, architecture, music, dance and literature. However, the rich forms of expression that arise in the process rest on material foundations that both support and deny the religious meaning (Seel 2003, 31). This foundation of the Christian spirit in the material would be the subject of the material history of Christianity.

#### 1. Eine kurze Geschichte des Betons

Beton ist als Baustoff keine Erfindung der Moderne. Beton ist seit der Antike bekannt. Ohne diesen Baustoff wäre das römische Imperium nicht gebaut worden. Allerdings war das „römische Betonzeitalter fast nirgends [...] sichtbar“ (Hackelsberger 1988, 16), denn die Römer verkleideten ihre Betonbauten mit Ziegeln, Steinen oder Marmor. Ein prominentes Beispiel dieser Camouflage ist das Pantheon in Rom. Mit dem Untergang des römischen Weltreiches ging auch das Wissen um den Beton verloren und sein erstaunliches Potenzial, Weltreiche zu bauen.

Erst im 19. Jahrhundert beginnt die zweite Karriere des Betons. „Technikverlust und Neuentdeckung“ überschreibt Christoph Hackelsberger daher seine knappe Geschichte dieses Baustoffes. Die moderne Neuentdeckung des Betons ist zugleich eine

Weiterentwicklung, denn der moderne Beton verbindet sich mit einer technisch neuen Verbundbauweise. In dieser Kombination als Eisenbeton, der Zug- und Druckbelastungen aufnehmen kann, bietet er neue konstruktive Möglichkeiten. Mit Eisenbeton lassen sich große Spannweiten und ungewöhnliche Formen realisieren. Mit Beton kann aber auch in großem Maßstab mit industriell vorgefertigten Bauteilen gebaut werden. Le Corbusier preist diese „Revolution in den Konstruktionsverfahren“ (Le Corbusier 1963, 212) und betont beides, die ökonomische Effizienz des Baustoffes und die konstruktive Freiheit, die er eröffnet. Die konstruktiven Spielräume des Eisenbetons nutzen große Architekten wie Gottfried Böhm, um unsere Vorstellungen vom Bauen zu erweitern, etwa durch die Kirche in Neviges (Abb. 1), eine gewaltige Skulptur, die die Stadtkrone überragt und im Inneren wie Platons Höhle die Besucher mit den Bildern einer anderen Welt gefangen nimmt. Und weniger große Architekten nutzen die ökonomische Effizienz, um uns mit einer vorgefertigter Systemarchitektur zu langweilen.

Schalungsroher Sichtbeton tut sich zunächst schwer in öffentlichen Bauten. Zwar gibt es prominente Beispiele wie die von Max Berg und Günther Trauer gebaute Breslauer Jahrhunderthalle. Der Zentralbau von 1913 (Abb. 2) „verklärt den Stahlbeton“ und zeigt in der gewaltigen Kuppel „das Material [...] in ungeschönter Offenheit als rauhen Sichtbeton“ (Pehnt 2006, 77). Aber solche repräsentative Betonbauten bleiben Einzelfälle. Hackelsberger geht davon aus, dass es in den 1920er-Jahren „noch nicht in der Breite gelungen war, den Beton in die Architektur einzuführen. Dies blieb so bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg“ (Hackelsberger 1988, 18). Der entscheidende Widerstand gegen Beton liegt in einer ungebrochenen „bürgerlichen Materialhierarchie“ (Hackelsberger 1988, 16) die – blickt man auf das römische Betonzeitalter, das nur im Verborgenen blühte – ihre Wurzeln in der römischen Antike hat. In dieser Materialhierarchie wird der rohe Baustoff abgewertet, zu dem auch der schalungsraue Beton gehört, während der Baustoff, der handgemacht ist, *manufactum*, wie bearbeiteter Stein oder gebrannter Ziegel, „was am haltbarsten, am teuersten und am intensivsten bearbeitet war [...] ganz oben in der Skala der Wertschätzung stand“ (Hackelsberger 198, 16). Wie kommt es nun ausgerechnet im modernen Kirchenbau zu einer eigentümlichen Umwertung, sodass das Rohe, der schalungsraue Beton in der Bewertung von Materialien nach oben, der bearbeitete Stein und gebrannte Ziegel dagegen nach unten gesetzt wird?

## 2. Authentisches Material

Exemplarisch ist die Diskussion um die erste Betonkirche in Deutschland, die 1929–1930 von Pinno und Grund im Dortmunder Westen gebaute Nikolaikirche (Abb. 3). Die evangelische Nikolaikirche besteht aus einem mit Beton ummantelten Stahlskelett. Das stützenlose weite Hallendach wird von einer Reihe von Stahlbetonbindern getragen, welche große Spannweiten erlauben. Die beiden Architekten

verwenden den Beton nicht nur in der Konstruktion von Turm, Schiff und Chor, sondern sie zeigen den schalungsrauen Beton auch außen wie schon Perret in Raincy (1923) und Moser in Basel (1927). Auch die Herkunft der Dortmunder Kirche aus dem Industrie- und Hallenbau ist offensichtlich. Der wuchtige Turm steht neben einer hohen geschlossenen Eingangsfassade, hinter der sich eine hohe, flachgedeckte und langgestreckte Halle auf einem trapezförmigen Grundriss anschließt. Im Inneren tritt der äußere Eindruck der Industriearchitektur zurück. Der Innenraum verjüngt und erhöht sich zum Altarbereich, sodass sich auf einem ersten Treppenabsatz die Kanzel befindet und über der Kanzel, auf dem zweiten Absatz, der Altar. Wie in der Gotik erlaubt die Skelettbauweise des industriellen Hallenbaus die Zonen zwischen den Stützpfeilern in einem Raster aus Glasfeldern aufzulösen. Daher wirkt die Kirche trotz ihrer industriellen Bauform wie eine gotische Kathedrale. Der Raum ist erfüllt vom farbigen Licht der vielen Glasfenster, ursprünglich von Elisabeth Coester, die im Krieg zerstört und 1963 durch Arbeiten von Gottfried von Stockhausen ersetzt wurden (Abb. 4).

1930 erscheint in Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau eine erste Würdigung der neuen Betonkirche. Werner Hegemann, Architekturkritiker und Herausgeber der Hefte, begrüßt in seinem Vorwort die „Nikolai-Kirche wie eine Erlösung, wie ein reinigendes Bad“ und lobt ausdrücklich das „Verständnis für die neuen Baustoffe und deren bleibende Werte“ (Hegemann 1930, 490). Paul Girkon, Pfarrer in Soest und Leiter der Beratungsstelle für kirchliche Kunst in Essen, benennt ein entscheidendes religiöses Motiv für die Umwertung des Rohen und Schlichten. Die Armut des neuen Baustoffs zieht die Verheißung Jesu auf sich, der in den Seligpreisungen den Armen das Himmelreich zuspricht:

„Das Eisenbetongerüst der Nikolai-Kirche ist ein gebautes Bekenntnis zu der sakralen Berufung moderner Werkmittel. Der Beton ist weder ummantelt noch verputzt: die Eigenlebendigkeit dieses konstruktiven Werkstoffs darf sich ungehemmt in freier Sichtbarkeit auswirken. Das Primitive [...] das Arme und Dürftige dieses gänzlich undekorativen und unrepräsentativen Materials ist hier zu einem prinzipiellen Zeugnis von der Seligpreisung geistlicher Armut geworden, zu einer asketisch-radikalen Absage an alle äußere Zutat, an Schmuck und Beiwerk, an Repräsentation und Fassade“ (Girkon 1930, 492).

Girkon benennt auch die Gegenthese, gegen den sich der durch schalungsraue Optik zur Sakralität berufene Beton wendet. Es ist die „meaningless camouflage“ (Pichard 1962,4) des Historismus, der das Material seiner Konstruktion hinter dekorativen Fassaden verbirgt, die im Hintergrund von „Girkon's Hymne auf Glas und Eisen als die Träger der neuen Gotik“ (Horn 1931,366) stehen. Schön ist nun nicht mehr die Fassade, die das rohe Material gnädig verdeckt und die Fantasie mit dekorativen Verzierungen anregt, sondern das Rohe des naturgegebenen Materials. Beton wird zum Ausdruck von Wahrhaftigkeit im Bauen, und so, moralisch aufgeladen, vor allem für den modernen Kirchenbau attraktiv. Jedenfalls ist Girkons Begeisterung für den Baustoff daran

beteiligt, dass es zu einem Stimmungswandel kommt, den 1933 der Architekt Walter Distel in seiner Dissertation über den protestantischen Kirchenbau in Deutschland beschreibt. Die beiden ersten Betonkirchen, Notre Dame in Raincy und die Antoniuskirche in Basel seien noch auf heftigen Widerstand gestoßen, aber bereits die 1930 erbaute protestantische Nikolaikirche habe allgemein Beifall gefunden (Distel 1933, 4). Wie stabil dieser Stimmungswandel und seine religiöse Metaphorik ist, zeigt sich 30 Jahre später an dem Beitrag von Karl Hartmann bei der Einweihung der Pauluskirche in Stuttgart-West von Heinz Rall: „Eine leichte Grautönung unterstreicht noch die Sichtbetonkonstruktion. Überhaupt erfreut uns an der ganzen Kirche die absolute Ehrlichkeit, welche die verwendeten Werkstoffe nicht verkleidet oder übertüncht, sondern in ihrer naturgegebenen Schönheit ungebrochen zur Wirkung kommt“ (Hartmann 1961).

Es gab allerdings auch schöpfungstheologische Einwände gegen das Loblied auf den materialehrlichen Beton und seine sakrale Berufung. Beton ist gefügig, von unbegrenzter Formfähigkeit im flüssigen Zustand und von gleicher Härte und Haltbarkeit wie Stein im erstarrten Zustand. Der Architekt wird mit diesem Baustoff zum *alter deus*, zum Schöpfer und Erfinder, sowohl seines Materials als auch seiner Formen. In der Debatte um den Beton im Kirchenbau geht es folglich nicht nur um eine spezifische Ästhetik des Materials und den Bruch mit bürgerlichen Werten. Es geht auch um die Frage wie autonom darf Architektur im modernen Kirchenbau sein. Kann die Theologie die neue konstruktive Freiheit als ein Symbol religiöser Freiheit anerkennen oder meint sie die architektonische Freiheit in Material und Form ablehnen zu müssen, weil „synthetische Baustoffe ... keine ursprünglichen Elemente sind“ und es für den „Kirchenbau ratsam ist, das Schöpfungsgemäße wieder neu zu erfassen“? (Vogel 1959, 296). Es sei daher „mindestens eine Frage ..., ob Beton als Baustoff einer Kirche nicht nur technisch vorteilhaft, sondern innerlich möglich und erlaubt ist“ (Stählin 1959, 228). Es ist die Ambivalenz des Materials, das erscheint wie ein Stück Natur und doch das Ergebnis eines künstlichen Verfahrens ist, das Anlass gibt zu theologischen Bedenken.

Vor dem Hintergrund der großen Wertschätzung des Betons im modernen Kirchenbau ist der Reputationsverlust des Materials in der Postmoderne erstaunlich. Während Beton in der Kirche von 1930 in Dortmund für Progressivität und Wahrhaftigkeit steht, wirken die Betonkirchen und Gemeindezentren im 21. Jahrhundert atmosphärisch öde, kalt und abweisend. Das führt mitunter zu kuriosen Resultaten. Die Ev. Johanneskirche in Sarnau (Abb. 5) bei Marburg wurde 1968 von Berthold Himmelmann mit Leichtbeton gebaut. Zur Bauzeit 1968 war die Kirche das höchste Gebäude aus Leicht- oder Blähbeton in Deutschland. Nicht nur das Material, auch die Form, der steil aufragende Turm, der als „Abschussrampe“ oder „Sprungschanze“ titulierte wurde, stellte für das nordhessische Dorf einen Akt forcierter Modernisierung dar (vgl. Hammann 2014, 105). Die fällige Sanierung des Betons führte 2014 dazu, dass die Gemeinde den schalungsrohen Beton mit Schiefer verkleidete und die Kirche wieder in die traditionelle Materialhierarchie des oberhessischen Dorfes integriert (Abb. 6a+b).

### 3. Auratische Materialität

Die Reputationsgeschichte von Materialien, bedingt durch ihre Unbestimmtheit, ist nicht nur bei Beton volatil. Holz hat durch den Klimawandel seinen Ruf in dem Maße steigern können wie Plastik – immerhin das Material der Popästhetik – ihn verloren hat. Was aber bleibt, ist das Wahrheitsmoment, für das Beton im Kirchenbau steht, nicht die Bedeutung einzelner Materialien, sondern der Materialität als solcher. Denn wie kein anderer Baustoff hat der schalungsraue Beton in seiner unverstellten Nacktheit eingeschränkt, dass die reiche Symbolik im Kirchenbau auf einer Materialität ruht, die gegenüber der Sinnhaftigkeit, die sie trägt, verschlossen bleibt. Martin Heidegger würde sagen, dass es gerade die Verschlossenheit der Materialität ist, die den religiösen Sinn trägt und darin als das sich Verschließende offenbar wird: „Die Erde ist wesenhaft sich Verschließendes ... Erde herstellen heißt: sie ins Offene bringen als das sich Verschließende“ (Heidegger 1960, 48). Anders als im Design, wo das Material in der Funktion zum Verschwinden gebracht und der Widerstand des Materials beseitigt wird, bringt eine Betonkirche das Ruhende des Materials, seine Widerständigkeit überhaupt erst hervor. Auratische Materialität, die das Verschließende erschließt und das, was an einem Werk widerständig, unbegreiflich und stumm bleibt, offenbart, ist eine hervorzuhebende Leistung moderner Betonkirchen.

Nun ist es, so vermute ich, kein Zufall, dass Heidegger in diesem Zusammenhang gerade nicht von Beton als konkretem Material redet, an dem sich die Bedeutung der Materialität zeigt. Die Erde, das ist für ihn elementarer Werkstoff, Stein, Holz, Erz, Farbe, Ton, aus dem ein Kunstwerk hergestellt wird. Beton, das wäre für Heidegger schon Teil des Abweges, den die Moderne genommen hat. Ein Abweg, der die Welt als Ganze unter die Herrschaft der Technik stellt und die Gegenstände und Dinge als herstellbaren Bestand behandelt. Aber historisch ist es eben der schalungsraue Beton, der in seiner Nacktheit die Spannung zwischen dem religiösen Sinn und dem stummen Widerstand des Materials im modernen Kirchenbau für die Gemeinden, die dort Gottesdienst feiern, wie für die Öffentlichkeit, die diese Kirchen im Stadtbild wahrnimmt, radikal zum Ausdruck bringt.

### 4. Konstruktive Kühnheit

Interessant ist, was in der Diskussion um die Bedeutung des Betons für den Kirchenbau der Moderne zu kurz gekommen ist. Zu kurz kam die konstruktive Freiheit und formale Kühnheit der modernen Kirchen, die der Beton möglich macht, also das Moment an dem Baustoff, das Le Corbusier hervorhob. Denn auch in dieser Hinsicht ist der moderne Kirchenbau „schöpfungsgemäß“. Ausdruck der Schöpfung ist Beton ja nicht nur als Hinweis auf die Materialität, auf der jeglicher Sinn aufrucht, nicht nur als Geheimnis eines undurchdringlichen Grundes, sondern auch als kühne Form und Folge einer

schöpferischen Potenz, die im Kirchenbau Neues beginnt. Gerd Blum hat bei Leon Battista Alberti und Giorgio Vasari die Herkunft der schöpferischen Potenz von Architekten und Künstlern aus dem schöpferischen Handeln Gottes aufgezeigt: „Gott wird am Ende aller Tage das Jüngste Gericht nicht anders ins Werk setzen können als Michelangelo“ (Blum 2014, 308). Ich würde fortfahren, Gott wird am Ende aller Tage auch das himmlische Jerusalem nicht anders und kühner ins Werk setzen können als Gottfried Böhm die Kirche aus Beton in Neviges. Und das könnte bedeuten, dass die konstruktive Kühnheit, die Beton als Material erlaubt, der Gottes am nächsten kommt.

### Atmosphärisches Defizit

Zu kurz kam aber auch, was ich das atmosphärische Defizit des Betons nennen würde, und das ist einer der Gründe, warum dieser Baustoff seinen guten Ruf in der Nachkriegszeit verlor. Dieses atmosphärische Defizit ist keine Eigenschaft des Baustoffes, sondern des Neuen Bauens, zu dessen charakteristischem Baustoff der Beton avancierte. Der moderne Kirchenbau mit seinem liturgischen Funktionalismus, „Bauherr einer Kirche {Form} ist die Liturgie {Funktion}“ (Gurlitt 1921, 45) suchte und fand den Anschluss an die funktionale Architektur der Moderne. Günter Rombold hat diesen Schulterchluss von modernem Kirchenbau und Neuem Bauen früh erkannt: „Der Satz von der Liturgie als Bauherrin war nur ein Spezialfall von Sullivans Behauptung ‚form follows function‘“ (Rombold 1969, 214). In dieser Allianz teilt der moderne Kirchenbau aber auch das atmosphärische Defizit funktionaler Architektur (Minta & Schmitz 2016, 3). Im modernen Kirchenbau wird daher wie in den repräsentativen Funktionsbauten der Nachkriegsarchitektur die Frage aufgeworfen, aus welchen Quellen sich eine atmosphärische Qualität speist, die in vielen emblematischen Bauten der Moderne zu finden ist, in Theater, Universitäten, Schulen, Stadien und Museen, die nach dem Krieg gebaut wurden und die den Anspruch einer funktionalen Rationalität erheben. Woher stammt dieser auratische Überschuss, wenn die Form ausschließlich aus der Funktion erwächst? Für viele Kirchen der Moderne ist diese Frage, ob und wie sich eine Aura in oder neben der Funktion kultivieren lässt, entscheidend für ihren Fortbestand.

Es entbehrt daher nicht einer gewissen Ironie, dass die neue Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche von Egon Eiermann die erfolgreichste Kirche der Nachkriegsmoderne in Deutschland ist, was die Besucherzahlen angeht. Eiermann kommt aus der Industriearchitektur und setzt auch in seinen Kirchenbauten konsequent den funktionalen Ansatz des neuen Bauens um. Der Schlüssel seines Erfolgs liegt aber nicht in der rationalen Konstruktion der Kirche, die ein differenziertes Ensemble aus Kirche, Kapelle, Gemeindehaus und Turm aus einer Grundform, einer Betonwabe, entwickelt. Der Schlüssel des Erfolgs liegt vielmehr in der mystischen Atmosphäre, die die ultramarinblauen Betonglasfenster des französischen Glaskünstlers Gabriel Loire verbreiten, die goldene Christusfigur des Bildhauers Karl Hemmeter (Abb. 7) und die Turmruine der alten Kaiser-

Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, die an den Schrecken des II. Weltkriegs und an die bizarre Geschichtskonstruktion der Hohenzollern erinnert. Eben diese drei auratischen Inszenierungen, die Poesie und Terror vereinen, lehnte der Architekt Eiermann ab. Die Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche von 1961 ist daher eine sehr erfolgreiche modernen Betonkirche wider Willen, jedenfalls wider den Willen des Architekten, der die Turmruine abreißen wollte, das mythische Blau des französischen Künstlers für einen süßlichen Stimmungseffekt hielt (Germer 2017, 63) und anstelle der goldenen Christusfigur ein schlichtes Metallkreuz wollte, das die Grundstruktur seiner quadratischen Betonwaben aufgreift (Kappel 2011, 27). Vor diesem Hintergrund wird Gernot Böhmes Urteil verständlich: „Sie [die beiden Kirchen] wollen aber, wie es scheint, die Inszenierung des Numinosen, das durch die Erzeugung von Atmosphären in kirchlichen Räumen geschieht, nicht wahrhaben“ (Böhme 1998, 88).

Eiermanns konstruktive Meisterleitung aus derselben Betonwabe ein differenziertes Ensemble zu entwickeln (Abb. 8), wirkt auf viele Besucher\*innen „monoton und öde“ (Kappel 2011, 37), während sie von der mystischen Atmosphäre ergriffen sind, die Gabriel Loires Fenster im Innern der Kirche erzeugen. Die kühle Rationalität der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, die sich gegen jede auratische Aufladung zur Wehr setzt, macht das Grundproblem des modernen Kirchenbaus deutlich, ob und wie Aura und Funktion zu versöhnen sind. Denn in dem Maße, wie es dem modernen Kirchenbau gelingt, durch seine Funktionalität den Mythos im Kirchenbau zu versachlichen, bestätigt sich Rudolf Ottos Diagnose, dass die christliche Religion auf eine „machtvolle Rationalisierung und Versittlichung des Numinosen“ (Otto 1963, 135) aus ist. Gelingt dem modernen Kirchenbau aber diese machtvolle Rationalisierung des Numinosen vollständig und restlos, dann ist mit dem Irrationalen auch das entscheidende Faszinosum des Kirchenbaus, sein Geheimnis, verloren gegangen.

## Abbildungen



Abb. 1: Gottfried Böhm, Wallfahrtskirche Maria, Königin des Friedens, 1966–1968, Außenansicht, Foto: Thomas Erne 2023.

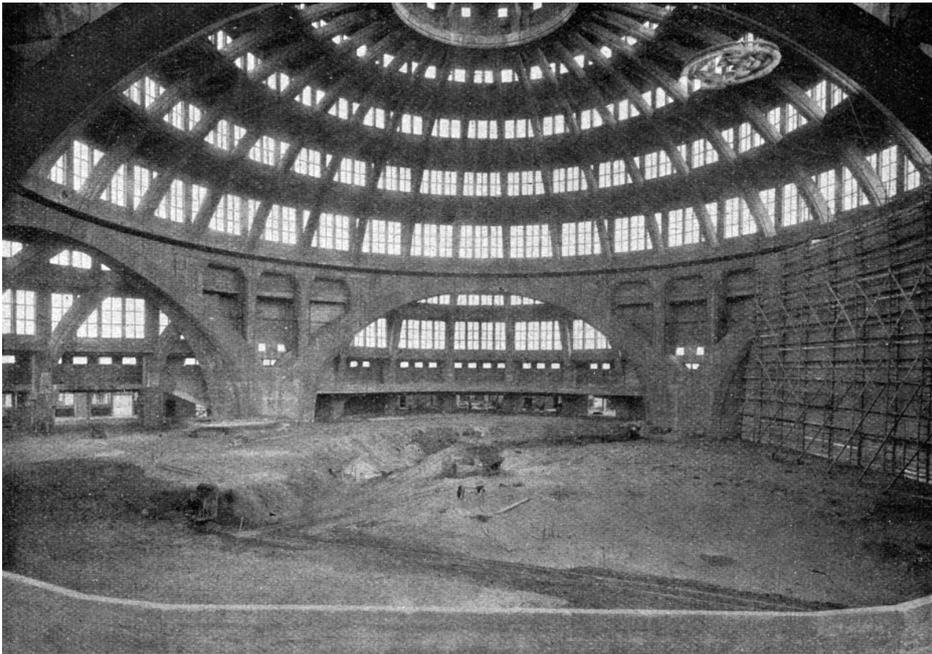


Abb. 2: Max Berg, Jahrhunderthalle Breslau, 1911–1913, in: Erne/Probst (Hg.), Beton – Material und Idee im Kirchenbau, Marburg: Jonas Verlag 2017, 69.



Abb. 3: Pinno und Grund, Nicolaikirche Dortmund, 1930, Foto: Bildarchiv Institut für Kirchbau, in: Erne/Probst (Hg.), Beton – Material und Idee im Kirchenbau, Marburg: Jonas Verlag 2017, 89.



Abb. 4: Gottfried von Stockhausen, Glasfenster Nicolaikirche Dortmund, 1963, Foto: Rainer Halama 2013, in: Erne/Probst (Hg.), *Beton – Material und Idee im Kirchenbau*, Marburg: Jonas Verlag 2017, 90.



Abb. 5: Berthold Himmelmann, Ev. Kirche in Sarnau, 1966–1968, Foto: Ev.-luth. Kirchengemeinde Goßfelden und Sarnau, in: Erne/Probst (Hg.), *Beton – Material und Idee im Kirchenbau*, Marburg: Jonas Verlag 2017, 103.



Abb. 6a: Berthold Himmelmann, Ev. Kirche in Sarnau, 1966–1968, Foto: Ev.-luth. Kirchengemeinde Goßfelden und Sarnau.



Abb. 6b: Berthold Himmelmann, Ev. Kirche in Sarnau, 1966–1968, Renovierung 2014, Foto: Ev.-luth. Kirchengemeinde Goßfelden und Sarnau.

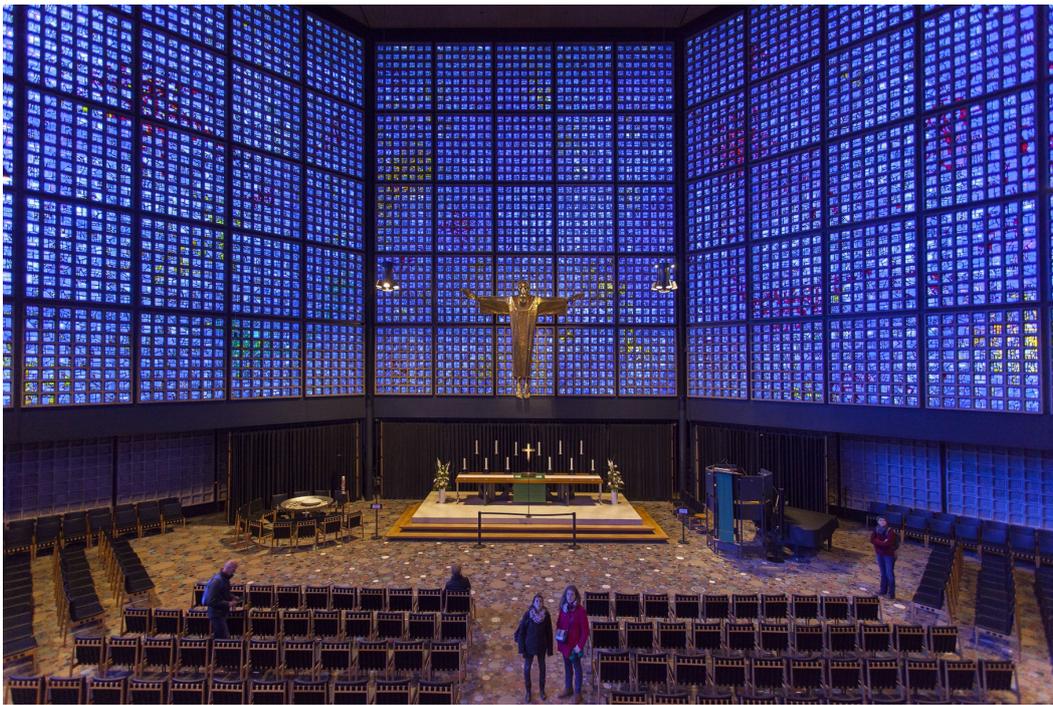


Abb. 7: Egon Eiermann, Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin, 1959–1961, Innenraum, Foto: Michael Zalewski, In: Liptau/Erne (Hg.), Licht – Material und Idee im Kirchenbau der Moderne. Kromsdorf/Weimar: Jonas Verlag 2017, 105.



Abb. 8: Egon Eiermann, Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin, 1959–1961, Rohbau mit Betonwaben, in: Liptau/Erne (Hg.), Licht – Material und Idee im Kirchenbau der Moderne. Kromsdorf/Weimar: Jonas Verlag 2017, 58.

## Literaturverzeichnis

- Böhme, Gernot (1998). Anmutungen. Über das Atmosphärische. Ostfildern: Edition Tertium.
- Blum, Gerd (2014). Das Kunstwerk als Modell für Gott. Die Umkehrung der Analogie von Gott und Künstler bei Leon Battista Alberti, Anton Francesco Doni und Giorgio Vasari. In: Christoph Bertsch & Viola Vahrson (Hg.), *Gegenwelten*. Innsbruck/Wien: Haymon Verlag, 304–315.
- Distel, Walter (1933). Protestantischer Kirchenbau seit 1900 in Deutschland. Zürich: Orell Füssli, 4–5.
- Germer, Martin (2017). Grandioses Wagnis. Die blauen Glaswände der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin – ein Gemeinschaftswerk von Egon Eiermann und Gabriel Loire. In: Ralf Liptau & Thomas Erne (Hg.), *Licht – Material und Idee im Kirchenbau der Moderne*. KBI 11. Weimar: Jonas Verlag, 57–72.
- Girkon, Paul (1930). Die neue Kirche der Petri-Nikolai-Gemeinde. In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 14:11, 490–496.
- Gurlitt, Cornelius (1921). *Die Pflege der Kirchlichen Kunstdenkmäler*. Leipzig: Deichert.
- Hackelberger, Christoph (1988). *Beton: Stein der Weisen? Nachdenken über einen Baustoff (Bauwelt Fundamente 79)*. Braunschweig: Birkhäuser.
- Hammann, Wilhelm (2014). Die Ev. Kirche in Sarnau. In: *KBI 05 Beton*. Marburg: Jonas Verlag, 100–105.
- Hartmann, Karl (1961). *Festschrift zur Einweihung der Pauluskirche in Stuttgart-West von Heinz Rall, 1961*, zit. nach Heinz Rall, Ulrich Gräf & Lambert Auer (Hg.), *25 Jahre evangelischer Kirchenbau. Rall und Partner 1955–1980*, Stuttgart: Forum.
- Hegemann, Werner (1930). Die Nikolai-Kirche in Dortmund. Architekten: Pino und Grund. In: *Wasmuth Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 14:11, 489–490.
- Heidegger, Martin (1960). *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart: Klostermann.
- Horn, Carl Gottlob (1931). *Kirchliche Baukunst*. In: *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, Bd. 3. Berlin: Ernst Wasmuth.
- Kappel, Kai & Eiermann, Egon (2011) *Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche Berlin 1961/2011*. Lindenberg: Josef Fink.
- Lauster, Jörg (2014). *Die Verzauberung der Welt. Eine Kulturgeschichte des Christentums*. München: C. H. Beck.
- Le Corbusier (1963). *1922: Ausblick auf eine Architektur (Bauwelt Fundamente Bd. 2)*, Berlin: Bertelsmann Fachverlag/Birkhäuser.
- Mädler, Inken (2006). *Transfigurationen, Materielle Kultur in praktisch-theologischer Perspektive*, Gütersloh: Gütersloher.
- Minta, Anna & Schmitz, Frank (2016). Auratische Räume der Moderne. Editorial. In: *Kritische Berichte*, Heft 2, 3–6.
- Otto, Rudolf (1963). *Das Heilige*, München: Beck.
- Pehnt, Wolfgang (2006). *Deutsche Architektur seit 1900*. 2. Aufl. München: DVA.

- Pichard, Joseph (1962). Building the churches of today. *Internationale Asbestzement-Revue*, 7:1.
- Rombold, Günter (1969) *Kirche für die Zukunft bauen*. Wien/Freiburg i.Br.: Herder.
- Seel, Martin (2003). *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Stählin, Wilhelm (1959). In: Willy Weyres, Otto Bartning (Hg.), *Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau*. München: Georg D. W. Callwey, 228.
- Vogel, Heinrich (1959). In: Willy Weyres, Otto Bartning (Hg.), *Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau*. München: Georg D. W. Callwey, 296.

Prof. em. Dr. Thomas Erne  
thomas.erne(at)staff.uni-marburg(dot)de  
<https://kunst-religion.de/>