

The image shows the interior of a modern church. The architecture is characterized by large, dark, rectangular concrete blocks that form a complex, layered structure. These blocks are stacked and interlocked, creating a sense of depth and volume. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights that emphasize the textures and forms of the concrete. In the background, a colorful stained glass window with geometric patterns in red, blue, and white is visible, adding a vibrant touch to the otherwise monochromatic space. The overall atmosphere is one of solemnity and architectural grandeur.

Die Kirche der Hochschulgemeinde in Köln

Wiedergabe des Textes der nachfolgenden Schrift,
ergänzt durch alte Postkartenmotive

Schriftenreihe des Zentrums
patristischer Spiritualität
KOINONIA
im Erzbistum Köln
herausgegeben von Wilhelm Nyssen

VI

© Luthe-Druck, Köln 1983

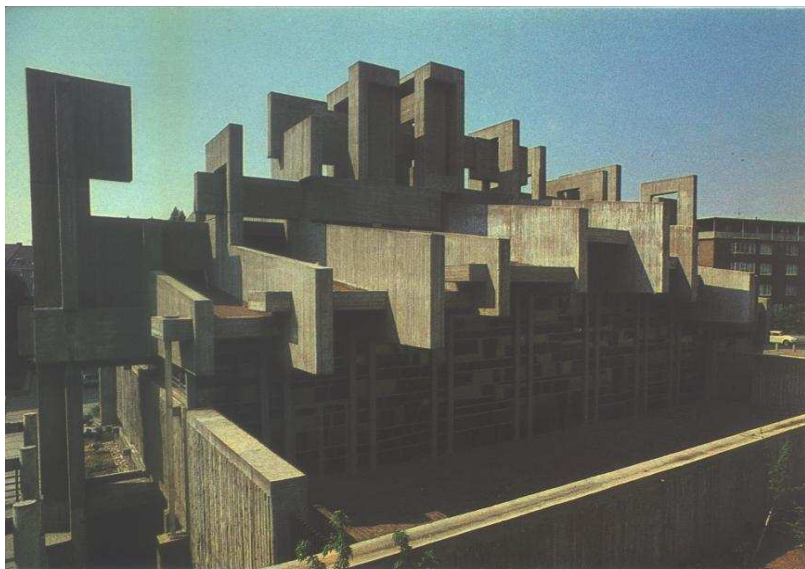
Wilhelm Nyssen

Die Kirche
Des Bildhauers Josef Rikus
In der Hochschulgemeinde
zu Köln

Josef Rikus
zum 60. Geburtstag

Wir hatten alle gedacht, der moderne Kirchbau befände sich an der Endstation der Ideen, die ihn nach dem ersten Weltkrieg beflügelten. Die architektonische Variation biblischer Grundvorstellungen wie Haus Gottes, Stadt Gottes, Scheuer Gottes, Zelt Gottes unter den Menschen, Vaterhaus Gottes mit den vielen Wohnungen – alle Ideen also, die zum geistigen Fundament dieser Bauformen gehörten, schienen so ausgelaugt, dass sie nur noch vom Zufallsspiel unernster Eingebung einen Fortbestand erwarten durften.

Man sah sich dazu allgemein einem Zweckdenken ausgeliefert, das jede Strenge künstlerisch gestalteter Räumlichkeit den reinen Brauchbarkeiten des bürgerlichen Kirchenverständnisses auslieferte. Der Schrei nach der



Mehrzweckhalle wird nicht ohne Grund am Ende einer Phase laut, die einerseits von ihren Kirchbauten keine Impulse mehr empfängt, andererseits unter den Gläubigen, den so genannten

Benutzern der Kirchräumen, einen wachsenden Glaubensschwund registriert.

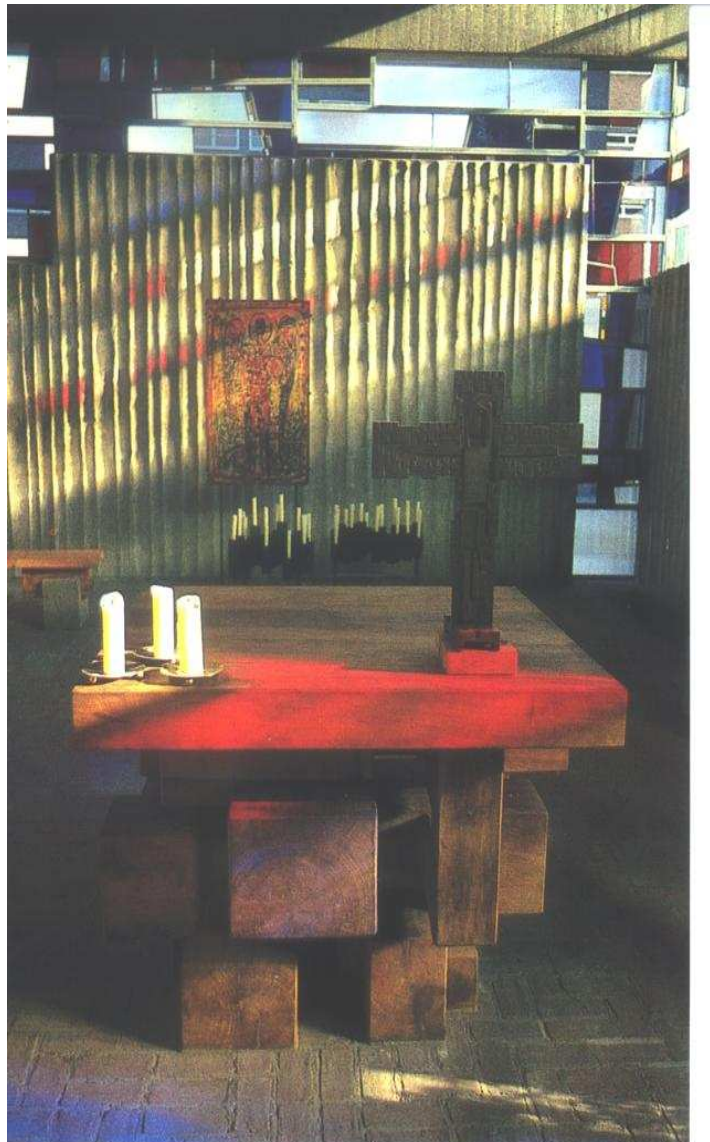
Auch ist man längst des Wartens auf den großen Mann, den bahnbrechenden Architekten, müde. Die Verbindung von baulichem Ideenreichtum, künstlerischer Potenz und architektonischem Können scheint unter den Zeitgenossen so spärlich gesät, dass nur selten eine versammelnde Halle wie „Fronleichnam“ in Aachen oder eine bergende Höhle wie Ronchamp gelingt. Dazu kommt, dass auch die Großen in ihren Kräften nachlassen, wenn sie pausenlos Kirchen bauen müssen, ihren Abwandlungen fehlt vielfach das Mark, und sie werden zufällig, weil es keine verbindlichen Formen in der künstlerischen Sprache der Zeit gibt.

Größer und schwerwiegender noch als diese Phänomene ist der beherrschende Eindruck, dass die Kirchen selbst des Bauens müde geworden sind. Je mehr sich das Gottesvolk und seine Leiter mit Gedanken der Anpassung beschäftigen, je mehr sie darauf brennen, den gesellschaftlichen Wert von Kirchen und Religionen in soziologischen Kategorien glaubhaft zu machen, desto unaufhaltsamer verdeutlicht sich überall, dass solche Gemeinschaften keiner räumlichen Zeichen mehr bedürfen. Diskussionen, Geselligkeitsveranstaltungen, Aktionsgemeinschaften zur Verteilung sozialer Aufgaben bedürfen keiner Kirchen mehr, im Gegenteil, sie verlangen die freiwerdenden Mittel für ihre Projekte.

Seit den ältesten Zeiten ist Kirchbau dort möglich und zugleich als notwendig empfunden, wo die Christenheit als angenommene oder dominierende Gruppe in der Gesellschaft lebt. Sobald die Zeiten ruhig werden von Verfolgungen, wachsen die Kirchen. Wenn der Christ die Andersheit seines Glaubens gegen jede Zeitimmanenz

nicht mehr mit dem Tode bezahlen muss, werden die Kirchen zu Zeichen dafür, dass der Glaube der Christen nicht in der Beruhigkeit des Alltäglichen Lebensablaufs aufgehen darf. So sehr ihre Gotteshäuser die Gläubigen zur Feier der Mysterien aufnehmen und bergen, so sehr sind sie auch baulich Zeichen der Andersheit gegenüber allem Profanen, steingewordene Hinweise auf jene Lücken, die das Gesetz des Ablaufs von Leben und Welt in keiner Hinsicht mehr in innerweltlichen Kategorien verständlich sein lässt, sondern gleichsam räumlich offenmacht, dass die Erde von außen, nicht mehr aus sich selbst, von neuen Maßverhältnissen getroffen wurde.

Der Mensch kann in seinem Bauen Zeuge dieser neuen Maßverhältnisse sein. In glaubensstarken Zeiten sind die Kirchen die Brennpunkte dieses Zeugnisses. In Ihnen verbinden sich alle Künste mit dem Feierelement des Daseins und bilden aus der Berufung des Menschen vom Alltäglichen ein durch Maße, Gewichte, Farben und Formen ineinander spielendes „Zugleich“



größtmöglicher Verweisung auf einen anderen, nur außerhalb von uns auffindbaren Lebensgrund.

Bau als Zeichen der Andersheit gegenüber den alltäglichen Lebensvorgängen ist zugleich Zeichen der Zwecklosigkeit, des reinen Spiels. Dieser Gedanke alarmiert die Künste und lässt sie bis zum Äußersten an Strenge und Eindeutigkeit, eben an Umsetzung ins Zeichen gewinnen. Aber „Ort der Andersheit“ bezeichnet keine willkürlichen Akt des Menschen, etwa einen vom Alltag reservierten Bau, der nur für Gebete und geistliche Konzerte bestimmt ist. Ort der Andersheit heißt Ort, an dem die Feier den Mysterien, den Auftrag Jesu vollzogen wird, durch dessen Erfüllung sich erst Kirche in allem Wandel der Verhältnisse konstituiert.

Die Frage geht dahin, wie unter strenger Einhaltung dieses Auftrages und zugleich in einer neuen Gestaltwerdung von künstlerischer Zwecklosigkeit wieder ein überzeugender Raum als Haus des Wohnens Gottes gefunden werden kann.

Als sich 1964 die Möglichkeit ergab, im Erzbistum Köln für die Hochschulgemeinde an der Universität ein Studentenzentrum zu errichten, das nahezu 300 Studentinnen und Studenten aus vielen Völkern Wohnung bieten sollte, stand die Aufgabe eines kleinen, aber eindringlich verweisenden Kirchenbaues vor Augen. Durch die uneingeschränkte Förderung dieses Vorhaben durch den Erzbischof von Köln, Joseph Kardinal Frings, war es möglich, dass der Pfarrer der Hochschulgemeinde das schon Jahre hindurch geführte Gespräch mit dem Bildhauer Josef Rikus in die näheren Überlegungen zu einem solchen

Plan lenken konnte. Die erste Aufgabe, die man sich eindeutig stellte, betraf den Innenraum, von dem man ausgehen wollte, also weder ein nur von außen erfassbares Monument, bei dem der Innenraum zufällig wird, wie es bei der Wottruba-Kirche in Mauer bei Wien deutlich ablesbar ist, noch einen Baukörper, durch dessen Außengestaltung man das Innere eher nebensächlich setzen will, sondern nur die Möglichkeit, vom Innenraum her den Bau einer Kirche neu zu überlegen.

Man fragte eindringlich, ob es Zeichen für Innenraum gibt, die heute architektonisch neu gestaltet werden können. Zwei längst nicht ausgeschöpfte Ausdrucksformen boten sich an, nicht dem Geist, sondern der Erde entsprungen: der Baum und die Höhle. Der Baum, so dachte man, kann im ursprünglichen Sinn durch klare Umsetzung in architektonische Verhältnisse ein sich ausbreitendes Geäst erstehen lassen, das von einem starken Innenpfeiler



getragen wird, und unter dessen ausladenden Seitenstreben ein Innenraum mehr gefunden wird als vorgegeben ist.

Wenn aber ein Baum oder eine Baumreihe mit ihrem Geäst architektonisch streng dargestellt werden können,

dann bedarf es eigentlich nur noch dünner Wände aus Glas oder Palisaden aus Beton, die eine Zone umschließen, welche allein dem Heiligen, dem Gottesdienst der liturgischen Feier und dem Glauben an die Gegenwart des Herrn im Brote vorbehalten ist. Mehr und mehr vertiefte sich die Erkenntnis, dass beide Formen, Baum und Höhle, hier wie aus einem Guss neu gestaltet werden können; in einer Krypta nahe der Wurzel des Baumes eine Höhle des Innenraums, darüber aber der obere Kirchenraum als liturgischer Feierort unter dem ausschwingenden Geäst der architektonisch umgewandelten, „tief herabhängenden Zweige“.

Wie durch eine Selbstverständlichkeit und doch unter strengsten Umsetzungen ergab sich für den Bildhauer ein Raumgefüge, das in großer Eindringlichkeit den uralten Bausinn der christlichen Frühe verdeutlichte und erfahrbar machte, dass das Schwere über dem Leichten liegt. Als vor wenigen Jahren ein weißhaariger Priester diesen Raum betrat, sagte er voll Verwunderung: „Hier hängen ja die Wurzeln in der Luft“. Bei einem Besuch des orthodoxen Patriarchen Rumäniens, Justinian, 1970, sagte dieser beim ersten Anblick des Innenraumes betroffen: „Hier kommen ja die tragenden Elemente von oben“. Das nahezu frei ausschwingende räumliche Geäst, das der längsgerichteten Baumreihe des Baues mit riesigen Gewichten entsprang, bot trotz seiner niederdrückenden Größe und Schwere zugleich jene schwebende Leichtigkeit auf, die jeden Besucher berührt und ihm seine solche Geborgenheit und Fröhlichkeit fast unbewusst vermittelt, dass er sich in diesem Raum niemals allein empfindet, sondern umgeben, geschützt und eingefasst in ganz ungewohnte Elemente der

Beständigkeit und Zuversicht. Wie viele haben vor der Errichtung dieses Raumes, der in Beton am Ort selbst durch Einschaltung vergossen wurde, vor schlechter Akustik infolge sperriger Elemente gewarnt. Inzwischen



war sich aber die Kommission aus Bildhauer, Architekt, Glasmaler, Vertretung des Bistums, Gemeindeangehörigen und Pfarrer, die längst zum Freundeskreis geworden war, darüber klar, dass in dem Augenblick, wo in

diesem Raum die Proportionen künstlerisch genau stimmen, auch die beste mögliche Akustik eines modernen Raumes entstehen muss. (Seit vielen Jahren kommen kleine und große Chöre aus vielen Ländern, um sich in diesem Raum singen zu hören und dabei das Staunen zu lernen).

Zwischen Wandscheiben und Dach wurde farbiges Glas (tiefes Rot und Blau in Antikglas) in breiten Bändern eingesetzt, so dass die Wände das wie schwebend erscheinende Dach nur durch Glas berühren. Die nordöstliche Wand ist in ganzer Breite aus Glas errichtet und gibt den Blick in einen Innenhof frei, an dessen Längswand einmal ein Kreuzweg gesetzt werden kann. Die Lichtbänder der Krypta ebenfalls wie die oberen Fenster von Will Thonett gestaltet, erinnern in ständig berührendem Aufschimmern an die vier Elemente der Erde.

Die Ostwestrichtung des rechteckig angelegten Raumes war durch drei „Baumpfeiler“ gegeben, von denen der mittlere den Innenraum „etwas außerhalb der Mitte“ als größter und höchster bestimmt und durch die Decke des oberen Raumes, von Glassteinen unterbrochen, bis in die Krypta hinabreicht. Die beiden anderen bildeten die Verankerung vor der westlichen und östlichen Wand. Im mittleren Baum aus vier zueinandergehörigen Pfeilern wurde eine hohe Tabernakelstelle aus Eichenholz, das „Mark des Holzes“ aufgerichtet, in der Krypta, an der Wurzel, soll noch der Wasserort entstehen. Rechts vom Innenbaum entstand in der Oberkirche aus schweren Eichenwürfeln der Altar in der Richtung nach Osten, im gleichen Material der Ambo der Verkündigung. Auch hier: Schwere und Wucht in den Einzelheiten, im Gesamtgefüge dagegen schwebende Leichtigkeit durch das Zueinander der Anordnung in ein neues Gefüge des gleichzeitigen Erhobenseins verwandelt.

In der Vorstellung des ganzen Raumes bildet der Altar einen Fixpunkt unter dem Geäst des Baumes nach der östlichen Raumgrenze. Der alte Wegsinn des abendländischen Kirchenbaues von Westen nach Osten, Zeichen der Wanderschaft des Volkes Gottes, blieb, so klein auch dieser Bau sein mag, erhalten. Auf dem Weg hält man Einkehr unter dem Baum, verliert aber die Richtung nicht, sondern bleibt dem Ziel des Weges zugeordnet. Die Sakristei der Kirche ist in halber Höhe zwischen Krypta und Oberkirche eingerichtet, so dass jede liturgische Feier mit einer Prozession des Altardienstes beginnt und die Wanderschaft der Kirche sinnenfällig einprägt.



An hohen Festtagen, besonders in den heiligen Nächten der Weihnacht und der Osternacht, wird die ganze Gemeinde zur Prozession in die Krypta angerufen. Unten vollzieht sich der Gottesdienst der

Verkündigung, oftmals verbunden mit Taufe und Firmung immer neuer Taufschüler aus verschiedenen Völkern, dann wandert man singend nach oben zum Kanongebet der Eucharistie. In solchen Augenblicken wird der ganze Bau zum versammelnden Zeichen, zu einer Berührung wie durch Urelemente, die den Sinnen nahe gehen und dadurch erst die Kraft des Glaubens und die Tiefe der Feier des Vermächtnisses Jesu ins Bewusstsein treten lassen. Man spricht nicht viel darüber, aber man erlebt das Geschehen und trägt es in sich fort. Wer sich solchen sinnenfälligen Zeichen aussetzt, weiß, dass er berührt, vielleicht sogar verwandelt wird. Viele fliehen davor, weil sie eher alles wollen, nur das nicht, aber für viele, die sich tiefer rufen lassen, besteht hier eine Zelle der Einkehr, die gegen alles Laute und Lärmende ringsum gefeit macht.

Die Akustik des Raumes ist so bezwingend, dass viele sich erst selbst hören und in ihrer Stimmkraft entdecken. Es bleibt eine tiefe Erinnerung.

Nach Außen setzt sich der Raum in gleicher Kühnheit fort, vor allem nach oben durch die quergelagerten, von beiden

Seiten zur Mitte aufsteigenden Betonscheiben des streng umgewandelten Geästs. In der Umgebung von Wohnheimen und Gemeindezentrum (in roten Klinkern errichtet) spürt man an diesem Bau eine einprägsame Zwecklosigkeit. Was hier aufgerichtet wurde, hat nichts mit Essen, Trinken, Schlafen, Lernen und Geselligkeit zu tun, es verweist eindeutig auf eine völlig andere Dimension unseres Daseins, die nur dann wiedergewonnen werden kann, wenn sie unserem leibgeistigen Menschsein, unserer Sinnhaftigkeit nahe tritt und so zum Verwandlungsprozess durch den Glauben verlockt.

Entwurf und Model: Josef Rikus, Paderborn
Architekt: Heinz Buchmann, Dinslaken
Fenster; Will Thonett, Köln
Bauausführung: Arge. Kruse/Köthenbürger
Paderborn/Aachen
Statik: Lothar Finck, Köln

Zur Person des Bildhauers Josef Rikus,
geboren am 28. Februar 1923 in Paderborn.

Durch den schwäbischen Dichter Konrad Weiß ist ein neuer Sinn vernehmbar geworden, der das gegenwärtige Zeitalter einmalig charakterisierte und deutete. Während in den Jahrhunderten vorher die Natur in Steinen und Gebirgen wie die ruhende Macht der Erde erschien, aus der sich der Mensch Einzelstücke für seine bildhauerischen Deutungen holte, schien jetzt der Sinn der Gegenwart nur

darin zu liegen, dass die Natur selbst ins Wanken geraten war, in einen großen Bewegungsprozeß, der Mensch aber jetzt, statt zu setzen, in sie eindringt und diesen Bewegungsprozeß der ganzen Natur, der unaufhaltsam ist, durch ein Zeichen der Eingrabung und Wegnahme zum Aufenthalt am Wege, zum Markstein der großen Wanderschaft zwingt.

An dieser Stelle steht der Bildhauer Josef Rikus. Seine Arbeiten in Holz, die um 1949 in München entstanden, zeigen eine Unbestechlichkeit und Unbeirrbarkeit gegenüber der Wiederkehr alles Gefälligen und naturalistisch Menschlichen, aber auch Modischen, dass man sich fragen muss: woher wird die Entschiedenheit zu solcher Kraft der Aussage gewonnen? Wie wird ein Weg bildhauerischer Konsequenz garantiert, der zu keiner Verneigung vor Mode und Zeitgeschmack bereit ist? Wer verbürgt für das Durchhalten und für die innere Sicherheit, die nach unendlich vielen Weiterführungen zuletzt die auf den strengsten Klang gebrachte Gestalt freigibt? Man darf sagen, dass allein die innere Erfahrung einer Gesetzlichkeit für dies alles bürgt, einer Gesetzlichkeit, die auf dem uralten aber in unserer Zeit wiedergekehrten Weg der Wegnahme gewonnen werden kann.

Wenn eine Zeit in ihrer Erfahrung so weit gereift ist, dass der Künstler, der vor seiner „voraussetzungslosen“ Tätigkeit her mehr als alle anderen den Puls der Zeit wahrnimmt, ein bis dahin ganz verborgenes Gesetz der Bildentstehung durch Umsetzung wieder freigibt, dann ist die Macht dieses Gesetztes auch so groß, dass ihm jeder Kompromiss, jede falsche Verständlichkeit und jedes

gefällige Verhalten gegenüber allen Augen, die sich selbst bestätigt sehen und beruhigen wollen, von vornherein unmöglich ist.

Der Künstler erkennt, dass ein wiedergefundenes, ein gegenwärtiges Gesetz, das Ihn zwingt, auch so fordernd ist, dass es sich durch äußerste Verwandlungen thematischer und materieller Umsetzung zuletzt in einer Sprache äußern will, der die Klarheit des Kristalls zu eigen ist.