Wissenschaftliche Beiträge

Kunstgeschichte | 8



Erdogan Aksu

Hans Hansen

Ein Künstlerarchitekt zwischen Avantgarde und Heimatstil

Tectum

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe Kunstgeschichte

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe Kunstgeschichte
Band 8

Erdogan Aksu

Hans Hansen

Ein Künstlerarchitekt zwischen Avantgarde und Heimatstil

Tectum Verlag

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Erdogan Aksu
Hans Hansen
Ein Künstlerarchitekt zwischen Avantgarde und Heimatstil
Zugl. Diss. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (D61), 2018
Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag,
Reihe: Kunstgeschichte; Bd. 8

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019
E-Book: 978-3-8288-7210-3
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4284-7 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: Umschlagsentwurf für das Buch *Das Erlebnis der Architektur*, Hans Hansen, um 1920

Alle Rechte vorbehalten

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available online at http://dnb.ddb.de.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 9

2 Biographie 13

2.1 Kindheit und Jugend (1889–1914) 13

2.1.1 Ateliergründung und erste Berührungspunkte mit der Avantgarde 18

2.1.2 Kölner Werkbundausstellung 21

2.2 Die Mittleren Jahre: Vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges bis zur NS-Machtübernahme (1914–1933) 27

2.2.1 Das erste eigene Architekturbüro 27

2.2.2 Kulturpolitische Radikalisierung 28

2.2.3 Fokussierung als Maler 31

2.2.4 Kölner Avantgarde und die Gläserne Kette um Bruno Taut 35

2.2.5 Münchner Räterepublik und der Aktionsausschuß revolutionärer Künstler 41

2.2.6 Stagnation im politischen und künstlerischen Engagement und die Hinwendung zur (sakralen) Architektur: Wilhelm Riphahn und das Institut für religiöse Kunst 44

2.3 Die späten Jahre: Von der NS-Machtübernahme bis zu seinem Tod (1933–1966) 56

3 Reden und Schriften 61

3.1 Die Zeitschrift *Der Strom* aus dem Kairos-Verlag 63

3.2 Die Gesellschaft der Künste 66

3.3 Reden und der Text *Babel* 73

3.3.1 Über Erziehung zur Architektur 73

3.3.2 Architektur und Politik 86

3.3.3 Babel 91

3.4 Das Erlebnis der Architektur 94

3.4.1 Der Weg zur Gotik 95

3.4.2 Licht und Schatten 100

3.4.3 Barock 103

3.5 Die Kölner Zeitschrift *Der Ventilator* 106

3.6 Die Münchner Zeitschrift *Der Weg* 110

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3.7 Hansens Wiederaufbaukonzept der Nachkriegszeit unter Rekurs auf frühe „utopische" Ideen und zwei architektonische Konkretisierungen ... 111
3.7.1 Der Diskurs über den Wiederaufbau von Köln ... 112
3.7.2 Gedanken über Grundlagen und Ziel des Wiederaufbaues unserer Stadt ... 114
3.7.3 Die Utopie des Bauhofes und das Varieté Cavalu ... 118
3.7.4 Der Bauhof ... 118
3.7.5 Das Varieté Cavalu ... 124
3.8 Resümee ... 126

4 Malerei ... 129

4.1 Werke der Frühphase ... 129
4.2 Bilder während der NS-Zeit ... 144
4.3 Bilder nach 1945 ... 146
4.4 Resümee ... 148

5 Mosaik- und Glasbilder ... 149

5.1 Das Mosaik im sakralen Raum ... 149
5.1.1 Die Innengestaltung der Kirche St. Laurentius in Bergisch-Gladbach ... 152
5.1.2 Kleinere Mosaikarbeiten für St. Matthias in Strauch-Simmerath ... 166
5.1.3 Die Mosaiken im Chor und der Gedächtniskapelle von St. Marien in Bethen ... 168
5.1.4 Das Chormosaik für St. Marien in Saarbrücken-Rußhütte ... 171
5.2 Die sakralen Glasfenster ... 173
5.2.1 Die Chorfenster für St. Michael in Bergheim-Hüchelhoven ... 175
5.2.2 Neue Kirchenfenster für St. Johannes Baptist in Ahrem ... 178
5.2.3 Neue Chor- und Kapellenfenster für St. Servatius in Bornheim ... 181
5.2.4 Sakristei- und Chorfenster für St. Cäcilia in Düsseldorf-Benrath ... 185
5.3 Resümee ... 188

6 Sakralarchitektur ... 191

6.1 Hans Hansen als Kirchenarchitekt bis 1933 ... 193
6.1.1 Entwurf St. Quirinus ... 193
6.1.2 Umschlagsentwurf für *Das Erlebnis der Architektur* ... 201
6.1.3 St. Bruno in Köln-Klettenberg ... 204
Neubau (1924–1926) ... 205
Wiederaufbau (1947–1949) ... 216
Neugestaltung (1955–1956) ... 217
Resümee ... 225
6.1.4 Kapelle St. Anna in Neuss ... 227

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

6.2 Sakralarchitektonische Bautätigkeit zur Zeit des NS-Regimes ... 235
6.2.1 St. Joseph in Kardorf/Bornheim ... 235
6.2.2 Der Hochaltar von St. Vinzenz in Düsseldorf ... 239
6.3 Neue Leitlinien und kirchliche Aufträge nach 1945 ... 242
6.3.1 St. Clemens in Herrig ... 244
6.3.2 St. Hermann-Josef in Mahlberg ... 247
6.3.3 Kloster Maria Frieden bei Dahlem ... 251
6.3.4 St. Anna der Riehler Heimstätten ... 265
7 Gesamtresümee ... 273
8 Literaturverzeichnis ... 279
9 Werkverzeichnis der sakralen Bauten und liturgischen Geräte ... 319

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1 Einleitung

Die Arbeitsmänner von Franz W. Seiwert sind ein Schlüsselbild der 20er Jahre im Rheinland.[1] Wie sehr Seiwerts Schaffen tatsächlich im Rheinland verwurzelt ist – und auch gängigen Klischees zur Region entspricht – und nicht einfach zu einer Ikone proletarischer Kunst stilisiert werden kann, wird deutlich, wenn man Seiwerts künstlerisches Umfeld, seine Netzwerke, wie man heute sagt, ins Visier nimmt, und damit Aspekte in den Blickpunkt rückt, die sich nicht auf den ersten Blick aus dem Bild erschließen lassen. Franz W. Seiwert war ein Kölner „Jong" und so gründete er mit befreundeten Künstlern die *Gruppe Kölner Progressiven*, die nach dem Zweiten Weltkrieg für Jahrzehnte fast in Vergessenheit geriet und erst mit der Politisierung der Kunstgeschichte seit den 1970er Jahren wiederentdeckt und gewürdigt wurde.[2] In ihrer Kunst war die Gruppe stark beeinflusst von der – politisch sehr unterschiedlich perspektivierten – russischen und niederländischen Avantgarde. Der politische Konstruktivismus umfasst nicht nur die Kunst der *Progressiven*, sondern beinhaltet auch die vielen überlieferten Schriften, die im Namen dieser Gruppe veröffentlicht wurden. Dazu gaben sie regelmäßig die Zeitschrift *a bis z* heraus, die ihnen als Sprachrohr für künstlerische und politische Anliegen diente. In ihren Ansichten, speziell Seiwerts, der auch als zentrale Figur der Gruppe gilt, verbanden sich urchristliche Motive – *a bis z* erinnert nicht zufällig an das Christussymbol „A & Ω" oder *Die Arbeitsmänner* und an ihre Paraphrase in seinem Glasbild *Christus im Ruhrgebiet* – mit libertär-sozialistischen Überzeugungen und dem unbeugsamen Wunsch nach einer besseren, vor allem gerechteren Welt. In ihren Bemühungen um gesellschaftliche Veränderungen half den *Progressiven* ein weitverzweigtes Netzwerk an Kontakten zu nationalen wie auch internationalen Künstlern und Literaten.

Sobald man tiefer in diese Strukturen und Netzwerke der Kölner Avantgarde seit den 1910er-Jahren eindringt, tauchte auch immer wieder der Name des Künstlerarchitekten Hans Hansen auf. Neben seiner Tätigkeit als Maler, der eng mit Max Ernst befreundet war, tat sich Hansen besonders als Baumeister hervor – und zwar in der Hauptsache als Baumeister aber auch als versierter Inneneinrichter von katholischen Kirchen. Die Aufträge hätte er nicht bekommen, wenn er kein bekennender Katholik gewesen wäre. Katholizismus und politische Linke werden nicht ohne weiteres und schon gar nicht in den 1920er-Jahren zusammen gedacht.

---

1 Zu Franz W. Seiwert und den *Kölner Progressiven* verfasste der Autor eine Magisterarbeit mit dem Titel *Die Arbeitsmänner von Franz W. Seiwert*. Siehe dazu Aksu, Seiwert.

2 Siehe Bohnen, Gruppe Progressive. Die Dissertation erschien in dem auf anarchistische Literatur spezialisierten Karin Kramer Verlag.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Forschungsliteratur begnügt sich mit marginalen Hinweisen und knappen Anmerkungen, die neugierig machten, weil die Person nicht so recht ins Bild zu passen schien oder zumindest widersprüchlich anmutete. Gerade in Hinblick auf die Bestimmung des Politischen der *Progressiven* drängte sich der Künstler und Architekt Hansen förmlich als Forschungsgegenstand auf. Und es drängte sich auch der Verdacht auf, dass er, gerade weil alle wichtigen Künstler aus dem Kölner Umfeld von der Kunstgeschichte monographisch mehr oder weniger gut aufgearbeitet wurden, Teil einer Tabuisierungsstrategie war.

Die Verblüffung und Neugier nahm eher noch zu, als Hansen auch noch im Zusammenhang mit Bruno Taut und als ein Mitglied der *Gläsernen Kette* erwähnt wurde. Taut, dessen politische Einstellung sozialistisch war, der aber auch einige Kirchen entworfen hatte und auch in vielen Profanbauentwürfen mit sakralen Würdeformeln nicht geizte (insbesondere beim Glasindustriepavillon der Kölner Werkbundausstellung), und Mitglieder seiner Künstlergruppe wie Walter Gropius oder Hans Scharoun waren u. a. führende Vertreter der Avantgardeszene Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg. So wäre denn auch Hansen der Avantgarde zuzurechnen und es vereinten sich in der Person Hansen Architektur und Avantgarde, wie es für die Domstadt allenfalls noch für Riphahn gilt? Besonders im Hinblick auf die Kirchenbauten dürfte diese Korrelation von möglicher Bedeutung sein, da zudem das Kölner Bistum auf dem Gebiet der modernen Sakralkunst führend war, was nicht zuletzt am Kölner *Institut für religiöse Kunst* lag, in dessen Namen Hansen etliche Aufträge absolvierte. Die Kirchenmoderne, die mit Dominikus Böhm als Lehrer an den unter dem Oberbürgermeister Adenauer reformierten Kölner Werkschulen, denen auch das *Institut für religiöse Kunst* angegliedert war, prominent vertreten war, stand nicht unter dem Verdacht, politisch links zu stehen.

Die Bedingungen für eine intensivere Auseinandersetzung waren somit erfüllt und bildeten letztendlich den Ausgangspunkt dieser wissenschaftlichen Abhandlung.

Die Quellenlage zeigte sich anfänglich schwierig, da es bis auf einen zweiseitigen Aufsatz von Wolfram Hagspiel *Hans Hansen – ein Freund von Max Ernst* keine weiterführende Literatur über den Kölner Architekten gab. Hagspiel stellt die wichtigsten Episoden im Leben Hansens kurz dar und trägt als Basis eines Werkverzeichnisses ein gutes Dutzend Bauten zusammen.[3] Daneben finden sich nur kurze Anmerkungen über Hansen in Zusammenhang von Überblickswerken über die Kölner Avantgarde dieser Zeit, so etwa in der von Wulf Herzogenrath 1980 herausgegebenen Publikation *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*, in der auch Hagspiels Aufsatz veröffentlicht wurde, oder in Abhandlungen über die *Gläserne Kette* – freilich mangels konkreteren Wissens meistens in marginalen Sätzen. Darüber hinaus erfuhr Hansen eine spärliche Beachtung im Kontext einiger Sakralbauten, wie z. B. in Elisabeth Peters Arbeit *Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920–1940* von 1996 – in der Mosaikbilder so gut wie gar nicht behandelt werden und so auch Hansens umfangreiche musivische Bildprogramme für etliche Kirchen überhaupt keinen Eingang finden – oder in der von Michael Werling verfassten Abhandlung *Taufen im Rheinisch-Bergischen Kreis* aus dem Jahr 2009. Auch Hansens Gedanken zum Wieder-

3 Seit Dezember 2015 befindet sich auf Wikipedia ein Beitrag über Hans Hansen, welcher sich in wesentlichen Punkten auf den Aufsatz von Hagspiel stützt, insbesondere das dort angegebene Werkverzeichnis bezieht sich auf Hagspiels Angaben. Vgl. *https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Hansen_(Architekt)* (zuletzt eingesehen am 12.08.2016)

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aufbau Kölns, die er nach dem Zweiten Weltkrieg niederschrieb, dienten einer allgemeinen Fixierung des Zeitdiskurses, wie sie Gerhard Vinken in seinem Text *Zone Heimat. Altstadt im modernen Städtebau* 2010 vornahm. Aber auch bei diesen Publikationen erschöpfte sich das Interesse an Hansen lediglich in ein paar knappen Formulierungen. In dem von Barbara Kahle 1985 erschienenen wichtigen Überblickswerk *Rheinische Kirchen des 20. Jahrhunderts* wird Hansen in der ansonsten wegweisenden Arbeit gar nicht erst aufgeführt. Dies verwundert umso mehr, da Hansen sich in erster Linie als Kölner Kirchenbaumeister definierte. Dahingehend ist die 1995 erschienene Arbeit *Neue Kirchen im Erzbistum Köln* von Karl Josef Bollenbeck aufschlussreicher, da zumindest im separaten Verzeichnis der Kirchenneubauten Hans Hansen fünf Kirchen zugewiesen werden. In Britta Giebelers Schrift *Sakrale Gesamtkunstwerke zwischen Expressionismus und Sachlichkeit im Rheinland*, erschienen 1996, wird Hansen lediglich in einer Aufzählung der Mitglieder der *Gläsernen Kette* genannt. In solcher Art ließe sich noch eine Reihe weiterer Schriften anführen, die dem Leben und Werk Hansens ebenfalls nicht ansatzweise gerecht werden.

Auch wenn die vorliegende Arbeit den Versuch einer monografischen Darstellung des Künstlerarchitekten Hans Hansen unternimmt und damit auf das gesamte gestalterische Schaffen zielt, wird der Schwerpunkt eindeutig auf die Sakralbauten gelegt. Diese Fokussierung rührt daher, dass Hansens Renommee als Architekt maßgeblich durch seine Kirchen- und nicht durch die Profanbauten geprägt wurde. Auch Zeitgenossen nahmen ihn in erster Linie als Kirchenbaumeister wahr. Und das gilt für die heutige Zeit mehr denn je.

Die wesentliche Quelle zu den sakralen Tätigkeiten Hansens ist der im *Historischen Archiv der Stadt Köln* hinterlegte Nachlass von Hans Hansen. Diese konnte der Verfasser dieser Arbeit wenige Male in Augenschein nehmen, bevor mit dem Einsturz des Archives Anfang 2009 die relevanten Archivalien bis auf unbekannte Zeit unzugänglich blieben. Durch den tragischen Entzug ihrer Verfügbarkeit und die damit veränderte Quellenlage verlagerte sich der Schwerpunkt der Recherchearbeit auf Pfarrarchive und die Archive der Bistümer Köln, Aachen, Trier und Münster. Lokale Tageszeitungen und Monatszeitschriften wie *Die christliche Kunst* oder Pfarrhefte anlässlich von Jubiläumsfeiern, aber auch Festschriften von Pfarrgemeinden waren dabei genauso hilfreich wie die wenigen Kopien, die vor dem Einsturz des Kölner Archives angefertigt werden konnten. Ebenso sind die von Hansen verfassten Schriften als Primärliteratur relevante Zeugnisse seiner theoretischen Gedankenwelt – grundlegend ist dabei der um 1920 erschienene umfangreiche architekturtheoretische Text *Das Erlebnis der Architektur*.

Daneben waren die geführten Vier-Augen-Gespräche mit der Tochter Marie-Luise (1927–2010) und dem Sohn Hans Junior (1921–2012) enorm wichtig.

Sie betrafen vor allem den biographischen, aber auch architektonischen Werdegang. Die Familiengeschichte und persönliche Unterlagen in Form von Photographien oder Schriften, aber auch die Bestandsaufnahme einiger Gemälde Hansens resultieren aus diesen Begegnungen.

Mit Hilfe der genannten Quellen wurde das Leben und Werk von Hans Hansen weitestgehend chronologisch nachskizziert, ohne jedoch den Anspruch auf Vollständigkeit bzw. Endgültigkeit zu erheben, da unter den erschwerten Bedingungen des Archiveinsturzes eventuell weiterführendes Material auf unbestimmte Zeit unzugänglich bleiben wird. Vielmehr sollen mit der vorliegenden Arbeit ein blinder Fleck auf der kunsthistorischen Land-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

karte beseitigt und im besten Fall eine Grundlage für weitergehende Forschungen geschaffen werden.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2 Biographie

Da noch keine umfangreiche Beschreibung der Vita des Protagonisten der vorliegenden Arbeit vorliegt, wird im folgenden Kapitel und soweit es die Quellenlage hergibt das Leben von Hans Hansen chronologisch nachgezeichnet und ausführlicher beleuchtet. Angelehnt an Alters- und Epochenabschnitte wird der besseren Übersicht wegen die Lebensgeschichte von Hans Hansen grob in drei Abschnitte unterteilt, für die sich, nicht zuletzt durch die jeweiligen politisch-historischen Konstellationen, tatsächlich das traditionelle Schema von Früh-, Mittel- und Spätphase anbietet. Denn diese korrelieren in der Regel mit den Phasen der Wilhelminischen Kaiserzeit, der Weimarer Republik und der NS-Herrschaft sowie den Anfängen der Bundesrepublik. Historische Umwälzungen, wie Weltkriege und veränderte Machtstrukturen beinhalten ferner oft einen Bruch oder zumindest eine Veränderung in der persönlichen Biographie. Inwieweit das auch für Hansen zutrifft, das heißt, auf welche Weisen Lebensgeschichte und historischer Kontext mit Hansens künstlerischem wie auch kunsttheoretischem Schaffen verknüpft sind, wird auf den folgenden Seiten noch eindringlicher erörtert werden. Dazu gehört ebenfalls die Rekonstruktion von Hansens Netzwerken, insbesondere solchen zu anderen Künstlern und Künstlergruppen. Die daraus gewonnenen Resultate sollen im erweiterten Sinne als Vorbereitung und Rüstzeug für die folgenden Abschnitte dienen, in denen zunächst seine Schriften, Malereien und dann insbesondere die sakralen Arbeiten und Kirchenbauten im Vordergrund stehen.

2.1 Kindheit und Jugend (1889–1914)

Johann Hubert Hansen wurde am 15. Mai 1889 als zweitjüngstes von insgesamt fünf Kindern[4] des August und der Anna Hansen, geb. Kreitz, in Roetgen geboren.[5] In späteren Jah-

4 Diese Informationen stammen von einem Gespräch, das der Verfasser am 12.10.2007 mit Hans Hansens Tochter Marie-Luise Zingsheim, geb. Hansen, führte. Die Geschwister Hans Hansens hießen Tina, Maria, Alois und Anton Hansen. Sie erhielten also in einer Zeit, als das Rheinland preußisch war und das wilhelminische Reich boomte, ausgesprochen katholische Namen.

5 Irrtümlicherweise wird in der gängigen Literatur Hansens Geburtstag mit dem 16.5.1889 angegeben. Aus der Geburtsurkunde, die im Standesamt Roetgen vorliegt, geht aber folgendes hervor: „Mit Urkunden Nummer 25/1889 wurde am 17. Mai 1889 beurkundet, daß vor dem unterzeichneten Standesbeamten Herr August Hansen erschien und anzeigte, daß von der Anna Hansen geborene Kreitz (seiner Ehefrau aus Cöln, Albertusstr. 46) in Roetgen in seiner Wohnung am 15. Mai des Jahres 1889 um 3 Uhr ein Kind männlichen Geschlechts geboren wurde, welches den Vornamen Johann Hubert erhalten habe."

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ren nannte sich Hansen ausschließlich Hans mit Vornamen, eine Kurzform des Namens Johann, die dadurch aber aus dem Namen fast schon eine Marke machte.

Laut Aussage des Sohnes von Hans Hansen betrieben die Großeltern in dem kleinen Ort eine gut laufende Mühle.[6] Der Vater August Hansen war hingegen saisonaler Wollwäscher und Landwirt.[7] Nach dem Tuchmachergewerbe während des 18. Jahrhunderts bildete im 19. und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein landwirtschaftliche Nutzung die Lebensbasis der meisten Einwohner.

Das Dorf Roetgen selbst liegt, eingebettet in ein großes Waldgebiet südwestlich der Moorlandschaft des Hohen Venns, im ländlichen Raum am nördlichen Ende der Nordeifel, ca. 15 km südlich von Aachen. Erste urkundliche Erwähnungen des Ortes Roetgen, das bis in napoleonische Zeit zum Herzogtum Jülich und seit 1815 zu Preußen gehörte, gehen auf das 15. Jahrhundert zurück. Wegen des sumpfigen Bodens waren die ersten Siedler gezwungen, Brach- und Heideland durch Rodung und Trockenlegung in besiedelbare Kulturlandschaft umzuwandeln. Dies erklärt auch die Weiträumigkeit von Roetgen, welche bis heute das Bild der Ortschaft prägt. Mühlen, nicht zuletzt für die Eisenverhüttung, gehörten der vielen Bäche wegen von Anfang zur wirtschaftlichen Grundlage der reichen Gegend.

Die im Jahr 1656 gebaute und erste katholische Kirche der Gemeinde wurde auf Grund der gestiegenen Bewohnerzahl im Jahr 1854 durch die heutige Pfarrkirche ersetzt, die wie ihr Vorgängerbau dem Hl. Hubertus, dem Patron der Jäger, der in fränkischer Zeit Bischof im 50 km entfernten Lüttich und sehr wahrscheinlich auch Namensgeber für Hansens zweiten Vornamen war, geweiht. Das neue Gotteshaus wurde nach den Plänen des bedeutenden Klassizisten und Historisten Johann Peter Cremer, Landesbauinspektor in Aachen, errichtet.[8] Wegen der gotisierenden Formen ist sie dem beginnenden Historismus zuzurechnen. Diese schlichte Landkirche, mit dreischiffigem, kreuzrippengewölbtem Laienraum auf rechteckigem Grundriss und einer von Westen her angegliederten Einturmfassade, muss infolgedessen die erste Kirche gewesen sein, die Hansen in seiner Kindheit besucht hat. Auch wenn die Kinder Hansens darüber keine Auskunft geben konnten, ist davon auszugehen, dass Hansen als Ministrant in der dortigen Kirche Aufgaben der Liturgie übernommen hat, denn Hansen erfuhr bereits sehr früh eine Förderung durch die katholischen Pfarrer des Ortes.[9]

Die Berührungspunkte mit der Katholischen Kirche sind somit in Hans Hansens Leben von Beginn an anzusetzen und durchziehen dieses wie ein roter Faden, wie generell auch die Eifeler Region für ihre tiefe Verwurzelung im katholischen Glauben bekannt ist. An-

6 Diese Auskunft lieferte der Sohn Hansens, Hans Hansen jun., während eines Gesprächs am 06.12.2007.

7 Vgl. Schuppener, Roetgen, S. 204 und S. 206. Zudem siehe *https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Hansen_(Architekt)#cite_note-2* (zuletzt eingesehen am 20.07.2016).

8 Eine genaue Baubeschreibung befindet sich bei Schild, Brüder Cremer, S. 223–238. Zudem finden sich weitere Hinweise im Pfarrheft St. Hubertus, S. 3–39.

9 Vgl. Hagspiel, Hansen, S. 111–113. Hagspiel ist der Erste, der zumindest in aller Kürze systematisch den Lebensweg Hansens nachzuzeichnen versuchte. Ferner skizzierte er in ersten Ansätzen ein chronologisch geordnetes Werkverzeichnis von Bauten, Einrichtungen und Schriften. Diese eher lexigraphische Kurzbiographie Hansens wird in der Forschungsliteratur meist eins zu eins übernommen, als aktuelles Beispiel etwa Werling, Taufen, S. 227, aus dem Jahre 2009 oder der erwähnte Wikipedia-Artikel, siehe Anmerkung 3. Ansonsten geht die Erwähnung Hansen in Überblickswerken oder Monographien anderer Künstler nur selten über die Namensnennung hinaus.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zunehmen ist daher, dass Hansen seit frühester Kindheit geprägt wurde durch einen Milieukatholizismus,[10] der einerseits aus einem schon katholisch geprägten Elternhaus, einer Melange aus inbrünstigem Glauben und ländlicher Frömmigkeit, hervorging und andererseits durch die enge Verbindung mit den Dorfpfarrern[11] bestimmt wurde. Der in diesem katholischen Milieu insbesondere durch den Kulturkampf forcierte antipreußische Affekt schloss nicht selten Sympathien für die ebenfalls staatlich diskriminierten Sozialisten ein. So bildete das gleichsam negativ politisierte Milieu maßgeblich die Grundlage seines tiefen Glaubens und ermöglichte ihm seine spätere Tätigkeit für die Katholische Kirche.



Abb. 1: links unbekannt, rechts Hans Hansen

Über die weitere Kindheit Hans Hansens ist nicht viel bekannt. Wir wissen, dass er die Volksschule besuchte und dort bereits eine gewisse Vorliebe für die Anfertigung von Zeichnungen entwickelt haben soll. Hans Hansen jun. sprach in diesem Zusammenhang von einem großen Talent des Vaters für das Zeichnen, welches er stets durch autodidaktisches Erlernen von künstlerischen Fertigkeiten verfeinerte.[12] Ein Foto (Abb. 1), das Hansens lebenslange künstlerische Betätigung parallel zur Architektur originell dokumentiert und zugleich eine der frühesten Aufnahmen von ihm ist, zeigt ihn als jungen Mann mit etwa Anfang zwanzig, wie er in Begleitung eines Freundes eine Zeichnung anfertigt. In ländlicher Umgebung auf einer Steinmauer sitzend, mit einem Zeichenblock auf den Schenkeln und einigen Zeichenstiften in den Händen, ist Hansen gerade im Begriff, die vor ihm liegende Landschaft zu skizzieren. Seine Vorliebe für das Malen und das Zeichnen *en plein air* wird sein ganzes Leben anhalten.

Nach Abschluss der Volksschule, also etwa um 1903/04, war es der damalige Dorfpfarrer Goretz[13], der Hansen eine Lehrstelle im gut 80 Kilometer entfernten Köln, zu dessen Bistum Roetgen damals noch zählte, besorgte.[14] Ob es letztendlich am besonderen künstlerischen Talent Hansens lag oder an einer frühen Förderung durch die Katholische Kir-

10 Vgl. z. B. Klöckner, Kath. Milieu, S. 241–262.

11 In den kurzen biografischen Darstellungen, insbesondere bei Hagspiel, ist nur die Rede von einem Pfarrer. Tatsächlich waren in den ersten vierzehn Lebensjahren von Hansen zwei Pfarrer in Roetgen tätig: 1) Franz Arnold Freihen (1840–1901), der von 1894 bis 1901 als Pfarrer in Roetgen amtierte, und 2) Peter Ignatz Hubert Goretz (1862–1938), der von 1901 bis 1911 in Roetgen als Pfarrer tätig war. Siehe dazu: GvKM, Eremit, S. 37 ff.

12 Telefonat vom 15. April 2010.

13 Siehe Anm. 11.

14 Ob damit eine finanzielle Unterstützung gemeint ist und/oder die Beschaffung einer Lehrstelle, lässt sich nicht genau feststellen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

che, Hansen erhielt jedenfalls im Architekturbüro des Jugendstilarchitekten, Kunstgewerblers, Malers und späteren Werkbundmitglieds Ludwig Paffendorf[15] (1872–1949), der seit 1898 in Köln erfolgreich tätig und bereits vor 1900 ein Verfechter des Jugendstils war, einen Lehrplatz.[16] Denkbar wäre daher beides, doch war das besondere Zeichentalent bestimmt hilfreich, um eine handwerkliche Ausbildung zum Bauzeichner beginnen zu können.

Parallel oder im Anschluss an die Lehre muss Hansen Baukurse, vermutlich in der *Gewerblichen Fachschule der Stadt Köln,* belegt haben.[17]

So hat sich Hansen wohl sukzessive dem Beruf des Architekten genähert. Von den offiziellen staatlichen Institutionen wurde ein abgeschlossenes Studium der Architektur an einer der wenigen Technischen Universitäten vorausgesetzt, um als „vollwertiger" Architekt überhaupt in den Genuss von großen staatlichen Aufträgen oder monumentalen Bauten zu kommen. Paffendorf beispielsweise hat sein Studium der Architektur an den Technischen Universitäten von Berlin und Stuttgart absolviert. Diese institutionelle Exklusivität einerseits und der ständig wachsende Bedarf in den expandierenden Städten im Kaiserreich andererseits führten zunehmend zu Interessenüberschneidungen mit den bedeutender werdenden Kunstgewerbeschulen. Über die Verquickungen von (Kunst-)Gewerbeschule und Akademie bezüglich der Architekturausbildung am Beispiel Düsseldorf hat Jürgen Wiener einen aufschlussreichen Aufsatz veröffentlicht, der u. a. die Schwierigkeiten der institutionellen Umstrukturierung und Ausbildung beleuchtet.[18]

Hansen, für den das Abitur außerhalb der familiären Möglichkeiten lag, hätte dann den Umweg über das Handwerk einschlagen müssen. Erst mit einem erforderlichen Gesellenbrief in der Tasche konnten Handwerker sich in der Regel an einer Baugewerks- oder Kunstgewerbeschule weiterbilden und sich später auch als Architekten bezeichnen, da die Berufsbezeichnung nicht durch eine Ausbildung an einer Technischen Universität geschützt war. Prestigeträchtige Aufträge und namentlich solche der öffentlichen Hand, blieben diesen (Laien-)Architekten aber gleichwohl meist vorenthalten. Wolfram Hagspiel resümiert über diese Lebensphase Hansens wie folgt:

15 Eine Monographie über Ludwig Paffendorf ist noch nicht geschrieben. Lediglich eine von Katharina Zander im Jahre 1998 eingereichte Magisterarbeit mit dem Titel *Die belgischen Kriegerfriedhöfe Ludwig Paffendorf 1917/18* befasst sich mit einem Teil des Œuvres Paffendorfs. Die im Anschluss von Katharina Zander in Angriff genommene Dissertationsarbeit *Das Werk des Kölner Architekten Ludwig Paffendorf (1872–1949)* wurde laut Auskunft ihres Betreuers Prof. Binding nicht beendet. Den Versuch einer kurzen Darstellung der Vita Paffendorfs mit Übersicht seiner Bauten und Literaturhinweisen liefert Hagspiel, Marienburg, S. 908. Der Nachlass von Paffendorf im *Historischen Archiv der Stadt Köln* ist mit dem Einsturz des Archivgebäudes auf ebenfalls unbestimmte Zeit verschollen; vgl. auch *https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Paffendorf* [zuletzt eingesehen am 26.9.2015]

16 Vgl. Hagspiel, Hansen. Zudem bestätigten Sohn und Tochter diese Angaben; vgl. Interview Zingsheim und Interview Hansen (wie Anm. 4 bzw. 6).

17 Urzelle der Kölner Werkschulen war die 1879 gegründete *Gewerbliche Fachschule der Stadt Köln*, die unter ihrem Dach die drei Abteilungen Maschinenbau, Baugewerk und Kunstgewerbe vereinte. Im Laufe der Jahre kamen etliche Umstrukturierungs- und Umbenennungsmaßnahmen hinzu. Ab 1910 wurden die Werkschulen durch den neuen Direktor und Architekten Emil Thormälen im Sinne des Werkbundes umgestaltet. Vgl. dazu KW, Chronik. Eine intensive Recherche in alten Jahresberichten und weiteren Publikationen der Kölner Werkschule blieb ohne Erfolg. Der Name Hansen ist dort nirgends verzeichnet.

18 Wiener, Kreis, S. 70–95.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „In seinem Heimatort Roetgen erfuhr er eine besondere Förderung durch den Ortspfarrer, der ihm nach Abschluß der Volksschule auch die Architektenausbildung (Lehre) in Köln ermöglichte. Hier war er bei dem bekannten Jugendstilarchitekten und Kunstgewerbler Ludwig Paffendorf als Lehrling im Büro und hat wohl auch hier durch den ‚malerischen' Zeichenstil Paffendorfs entscheidende Impulse bekommen."[19]

Der Lehrmeister Paffendorf, der spätestens seit 1908 Mitglied des Deutschen Werkbundes war,[20] tat sich in seiner Frühphase durch den Bau mehrerer großbürgerlicher Villen vor allem im Kölner Villenviertel Marienburg und in Bonn am Rheinufer hervor, von denen einige noch erhalten sind, wie etwa die 1908/09 erbaute Villa in der Lindenallee Nr. 19 in Köln-Marienburg. Ein Merkmal des Anwesens sind die starken Reminiszenzen aus dem Burgenbau.[21] Paffendorfs Bedeutung wird auch darin deutlich, dass er auf der großen Schau des Deutschen Werkbundes in Köln 1914 für gleich drei Bauten verantwortlich war und demnach zumindest im westdeutschen Kontext zu den führenden Modernen zählte. Im Laufe des Ersten Weltkrieges gestaltete Paffendorf zahlreiche in den Ardennen gelegene Kriegsgräberstätten.[22] Einige weitere Höhepunkte im Schaffen Paffendorfs bilden neben diversen kunstgewerblichen Arbeiten die Bauten für die durch ihr Eau-de-Cologne *4711* bekannte *Firma Mühlens*, das Ausstellungsgebäude des *Kölnischen Kunstvereins* aus dem Jahre 1921/22 am Friesenplatz im neoklassizistischen Stil und die Entwürfe für die Gartenstadt Grengel in Köln-Porz.[23] „L. Paffendorf ist", laut Hagspiel, „neben den Gebr. Schauppmeyer der wichtigste Repräsentant des Jugendstils Wiener Prägung in Köln. In der Folgezeit vertritt er überwiegend eine traditionsbezogene, romantische, oft an ländlichen, mittelalterlichen und barocken Bauten orientierte Architektur."[24]

Wenn Hagspiel vom „malerischen Zeichenstil" des Mentors spricht, der dem jungen Lehrling zugleich „entscheidende Impulse" lieferte, so könnte sich dies einerseits auf den von Paffendorf ausgeübten architektonischen Jugendstil beziehen, dessen dekorativ geschwungenen Linien und vegetabilen Elemente immer einen Hang zum verspielt Malerischen haben. Andererseits war Paffendorfs zweite Passion das Malen selbst, ein Umstand,

19 Ebenda, S. 111.

20 Ludwig Paffendorf taucht in den Mitgliederlisten des Deutschen Werkbundes bereits ab 1908 auf (und nicht erst „spätestens 1912", wie im Wikipedia zu Paffendorf zu lesen ist; vgl. Anm. 15). Er gehört zwar somit nicht zu den Gründungsmitgliedern von 1907, ist aber kurz nach der Gründung dem Werkbund beigetreten. In den Verzeichnissen des Werkbundes wird Paffendorf bis 1928 als Mitglied geführt. Diese Informationen wurde dem Verfasser per Mail am 04.10.2010 vom *Werkbundarchiv Berlin* mitgeteilt.

21 Siehe Hagspiel, Marienburg.

22 Als Beispiele seien hier der Heidefriedhof Anloy und der Friedhof Halanzy genannt, beide in Südbelgien gelegen. Vgl. Paffendorf/Clemen, Friedhöfe. Zudem die erwähnte Magisterarbeit von Katharina Zander, siehe Zander, Paffendorf.

23 1921 erhielt der Kunstverein von der Stadt Köln ein Baugrundstück am Friesenplatz 27/27a. Ludwig Paffendorf errichtete dort ein im neoklassizistischen Stil gehaltenes, geräumiges Ausstellungshaus. In der Nacht vom 28. auf den 29. Juni 1943 wurden die Ausstellungsräume durch Fliegerbrandbomben vollständig zerstört und dabei Bestände und sämtliche Akten vernichtet.
Die Entwürfe für die Gartenstadt Grengel wurden von Paffendorf bereits 1932 angefertigt, doch erst 1948, nach dem Tod Paffendorfs, realisiert.

24 Hagspiel, Marienburg, S. 909.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Lehrer und Schüler verband. Eines der wenigen erhaltenen Bilder Paffendorfs, dessen dreigliedriger Aufbau und ikonografische Ausführung an ein mittelalterliches Triptychon denken lassen, behandelt motivisch die Beweinung Christi und stammt aus dem Jahre 1910. Durch seine rezeptionsgeschichtliche Anlehnung an Werke von Giotto – etwa die *Beweinung Christi* in der Arenakapelle in Padua – und Dürer erhebt sich dieses Bild aus dem für diese Zeit üblichen Rahmen neogotischer Altarbilder.[25]

2.1.1 Ateliergründung und erste Berührungspunkte mit der Avantgarde

Zwei Jahre nach Entstehung des Paffendorf-Bildes, also im Jahre 1912, ist es nun der Schüler, der sich sein erstes eigenes Atelier einrichtet. Neben der Architektur versucht Hansen nun zusätzlich als Künstler Fuß zu fassen. Aus Leidenschaft ist vorläufige Berufung geworden:

> „H. Hansen hat 1912 ein kleines Atelier in einem Haus am Rheinufer bezogen, in dessen Untergeschoß ein Café betrieben wurde, das ‚Luna' hieß. Hier trafen sich Literaten und Kunstförderer wie Carl Nierendorf, Alfred Salmony, Kuhlemann und Andreas Becker. Anregender Mittelpunkt dieses Kreises war der temperamentvolle C. Nierendorf. Er gab dem Kreis den Namen ‚Lunisten', unter dem er international bekannt geworden ist. Nierendorf sorgte für neue Mitglieder; es waren vor allem Franzosen, die den im Grunde planlosen, aus dem Augenblick heraus intuitiv arrangierten Zusammenkünften der Lunisten zugetan waren. Später gehörte George Grosz dazu, ferner Wieland Hertzfelde. Theodor Däubler war bei ihnen zu Gast. Wenn auch die Maler wenig beteiligt waren, so ist doch die Tatsache bemerkenswert, dass eine internationale Verbindung von Köln aus der Zeit der Sonderbundausstellung und unabhängig von ihr vorhanden war. Diese berühmte Ausstellung steht mit ihrem internationalen Gepräge nicht isoliert in Köln; sie hatte hier Rückhalt und fand guten Boden."[26]

Hansen befand sich nun mit Anfang zwanzig mitten in der Kölner Bohème, mit Beziehungen zur nationalen und internationalen Avantgarde. Er fühlte sich als ein Teil von ihr und war selber an „[…] der Gründung der Lunisten beteiligt […]",[27] die für die kurze Dauer in den Vorkriegsjahren 1912–14 existierten. Auch wenn, wie im Nachhinein zu konstatieren ist, von der Gruppe keine nachhaltigen Impulse ausgingen,[28] so bot sie Hansen doch die ideale Plattform, in Dialog mit Künstlern aller Couleur zu treten und gleichzeitig mit neuesten Strömungen in der europäischen Kunst in Berührung zu kommen, um dann sogar erste eigene Ideen zu formulieren.

---

25 Das Bild ist im im Besitz des Kölnischen Stadtmuseums.

26 Depel, Malerei, S. 284.

27 Ebenda, S. 285.

28 Über die *Lunisten* gibt es keine eigenständige Forschungsarbeit, sondern nur kurze Erwähnungen in Überblickswerken zur Kölner Künstlerszene oder internationalen Künstlergruppen. Ein interessanter Hinweis zu den *Lunisten* geht wohl auf persönliche Aussagen von Hans Hansen zurück; vgl. Ebd., Fußnote 9, S. 294: „Max Ernst hat Theo Kuhlemanns ‚Consolamini' illustriert. Über die Lunisten gibt es m. W. keine Literatur. Sie verständigen sich international durch einen Pfiff nach der Melodie des Liedes ‚O l'amour c'est une belle chôse'. Mitt. H. Hansen u. A. Becker".

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zum weiteren Kreis der *Lunisten* zählten die Künstler Max Ernst, Peter Abelen, Otto Freundlich, Franz Henseler, Heinrich Hoerle, Joseph Kölschbach, Karl Otten und Anton Räderscheidt.[29] Allen Künstler und Literaten dieser losen Vereinigung der *Lunisten* war gemeinsam, dass sie sich am Anfang ihrer teilweise höchst erfolgreichen künstlerischen Karriere befanden, „[…] also überwiegend Künstler, die erst nach 1918 vermehrt ins Rampenlicht der modernen Kunstszene traten."[30] Sie waren sehr empfänglich für wegweisende Trends in der Kunst respektive sehr aufgeschlossen, avantgardistische Tendenzen in ihr künstlerisches Repertoire zu überführen oder als Anstoß zu nehmen für die eigene Entwicklung. So verwundert es nicht, dass viele Bilder aus dieser Frühphase kubistische, expressionistische, konstruktivistische und gelegentlich auch abstrakte Bildelemente aufwiesen. Stellvertretend für andere Künstler, heißt es an einer Stelle über Max Ernst, dass sein „[…] anarchistischer Umgang mit Stilen (Spies) – zwischen 1912 und 1914 erprobt er die Stilmittel des Expressionismus, Kubismus und Futurismus – […]" auf Dada vorausweist.[31]

Diese Faszination bezog sich nicht nur auf die bildende Kunst, sondern es herrschte allgemein eine enorme Aufgeschlossenheit gegenüber dezidierten „Lebensanschauungen". So kursierten in avantgardistischen Zirkeln oft sozialutopische Gedanken mit lebensreformerischen Ansätzen, die darüber hinaus durchsetzt waren mit mystischen, theosophischen und esoterischen Lehren. Der Höhepunkt von *Séancen* und spiritistischen Kreisen lag erst wenige Jahre zurück und diese erfreuten sich vor allem unter Künstlern und Literaten immer noch einer großen Beliebtheit. Die insbesondere durch Sigmund Freund vorangetriebene Beschäftigung mit dem Unbewussten und die daraus entsprungene Psychoanalyse eröffnete ebenso vielen Sinnsuchern ein Terrain, das der Phantasie keine Grenzen mehr setzte und zugleich idealen Nährboden bot für unterschiedlichste Theorien.[32] In diesem Kontext muss auf die etwa um die gleiche Zeit betriebene Künstlerkolonie *Monte Verità* verwiesen werden, die sich als Experimentierfeld neuester Trends hervortat und quasi eine Vorreiterstellung auf Gebieten wie Theosophie, Anthroposophie, Lebensreform, Anarchismus, Ausdruckstanz etc. einnahm und viele europäische Künstler dadurch magnetisch anzog und/oder inspirierte[33].

Auch an den genannten Literaten der *Lunisten* gingen diese neuen „Strömungen" nicht spurlos vorbei. Theodor Däubler und Karl Otten zum Beispiel erregten wegen ihrer epischen und lyrischen Schriften in expressionistischer Manier einiges Aufsehen. Darüber hinaus war Otten stark empfänglich für die Ideen des Anarchismus und schloss sich um

29 Vgl. dazu die Liste der Künstler bei Wilhelmi, Künstlergruppen, S. 240. Weiterhin Heusinger von Waldegg, Ernst, S. 99. Viele von den Künstlern nahmen an der *Ausstellung Rheinischer Expressionisten* 1913 in Bonn teil.

30 Walter-Ris, Nierendorf, S. 58.

31 Heusinger von Waldegg, Ernst, S. 89. Zu den Frühwerken von Max Ernst vgl. Spies, Ernst. Heinrich Hoerle malte in seiner Frühphase in frühexpressionistischer Manier, bevor er sich seinen Weg zum figural-konstruktivistischen Stil bahnte. Vgl. dazu Backes, Hoerle. Otto Freundlich schuf seine ersten abstrakten Kompositionen bereits im Jahr 1911. Vgl. dazu Heusinger von Waldegg, Freundlich. Von Franz Henseler sind aus dieser Zeit expressionistische Bilder mit kubistischem Einschlag bekannt. Vgl. dazu Heusinger von Waldegg, Henseler.

32 Vgl. dazu Schölzel, Mystik, S. 3–56.

33 Siehe dazu Cepl-Kaufmann, Bohème, S. 55–73.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1910/11 der anarchistischen *Gruppe Tat* in München an.[34] Schließlich geht die *Gruppe Tat* auf die Initiative von Erich Mühsam zurück, der wiederum mit Gustav Landauer befreundet war und einige Zeit auf *Monte Verità* verbrachte. Solche Verknüpfungen, Verweise und Netzwerke lassen sich in mannigfacher Weise herstellen und verbanden Künstler aus den unterschiedlichsten Ecken des Kaiserreiches und garantierten den inneren Austausch neuester „Tendenzen".

Aus den Reihen einiger *Lunisten* formierten sich später u. a. *DADA Köln* und *Die Kölner Progressiven*. Eine kurze Zusammenfassung über die *Lunisten* verschafft das Überblickswerk *Künstlergruppen* von Christoph Wilhelmi:

> „Keine Symbolik, sondern das Café Luna, in dem sich die Kölner Vorkriegsbohème traf, war namensgebend für die Gruppe. Hier (und im ‚Czaplewski' und ‚Prinzess') traf man sich zum Meinungsaustausch, auf Neues orientiert, aber noch nicht mit klaren Vorstellungen von der Zukunft. Hier bildet sich tastend die Basis für die späteren Aktivitäten. Es gab keine Abschottung nach Sparten, sondern Maler, Musiker und Literaten standen im regen Kontakt. Wegen des baldigen Kriegsausbruchs kam es zu keinen nennenswerten Aktivitäten in der Öffentlichkeit."[35]

Im Jahr der Ateliergründung Hansens öffneten sich die Pforten für die *Sonderbundausstellung* in Köln, die einen Meilenstein in der Geschichte der Moderne des 20. Jahrhunderts markiert, unternahm sie doch den Versuch, die internationale Avantgarde in Ausstellungsräumen zu vereinigen und einem breiten Publikum zugänglich zu machen.[36] Einer der zahlreichen Besucher dieses großen „Events" der europäischen Avantgarde war der junge Hansen, aufgeschlossen gegenüber neueren Entwicklungen und grade selber im Begriff, seinen eigenen Weg innerhalb der Kölner Kunstszene zu finden. Spätestens hier muss Hansen Originale aus den Gattungen Kubismus, Fauvismus und Expressionismus erblickt haben, die ihn wohl nachhaltig prägten. Der Autodidakt war zeit seines Lebens interessiert an zeitgenössischer Kunst (Abb. 2). Ein Artikel aus der *Kölnischen Rundschau* vom 13. September 1962 verdeutlicht den nachhaltigen Eindruck der *Sonderbundausstellung* und das rege Interesse für die Moderne, fühlte Hansen sich doch in seiner Frühphase selbst als Avantgardist:



Abb. 2: Hans Hansen vor Lehmbruck-Skulptur, um 1962

> „Als hätten wir die Schleier von den Augen. Dieses Bild und jenes habe ich 1912 zuerst gesehen. Es ist alles wieder ganz frisch lebendig, als wäre es erst gestern gewesen. Die versunkene Jugend blüht wieder auf. Rührend waren diese Bekenntnisse der Ausstellungsbesucher aus der älteren Generation. Der Kölner Architekt Hans Hansen, einer von vie-

34 So erschien bereits 1910 das Werk *Nordlicht* von Theodor Däubler in expressionistischer Manier. Erste literarische Arbeiten von Karl Otten erschienen ab ca. 1912. Große Aufmerksamkeit unter expressionistischen Dichtern erzielte er mit seinem Prosawerk *Sprung aus dem Fenster*. Vgl. dazu Zeller, Otten. Weiterhin Kemp/Pfäfflin, Däubler.

35 Wilhelmi, Künstlergruppen, S. 239.

36 Zur *Sonderbundausstellung* vgl. Schaefer, Sonderbund.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> len, die ähnliche Aussagen machten, sagte, mit dem Alter wird man mehr und mehr vergesslich, aber dieses Wiedersehen hat mich sehr glücklich gemacht. Ich erkenne alle Werke wieder, die ich damals in der Sonderbundausstellung gesehen habe. Wie haben wir damals stark mitempfunden und debattiert. Ich erinnere mich noch, wie man kühn behauptete, Picasso sei nur ein Abklatsch von Braque und hier Lehmbrucks ‚Kniende', daß ist doch die Überleitung zu Rodin, zu Archipenko, der Eintritt in die ganz große moderne Skulptur".[37]

In die Zeit bei Paffendorf fällt auch die Heirat mit Rose (1888–1962), geb. Caesar. Die Vermählung wurde am 13. Juli 1913 in Wiesbaden in der Kirche St. Marien vollzogen. Aus der Ehe gingen vier Kinder hervor: Wolfgang (1913–1945), Elisabeth Sintern, geb. Hansen (1916–1991), Hans jun. (1921–2012) und Marie Luise Zingsheim, geb. Hansen (1927–2010). Nach Auskunft der Kinder Hans jun. und Marie Luise hatten sich die Eltern im Kreise von „Freunden, Musikern und Künstlern"[38] in Köln kennen gelernt. Die Mutter, die aus Schlettstadt im Elsass stammte, hatte selbst ein großes Talent für das Musische. So spielte sie mit großem Können Klavier und widmete sich in ihrer Freizeit der Malerei.

Zusammen mit ihrem Ehemann wird sie in den kommenden Jahren und Jahrzehnten viele Museen, Ausstellungen und klassische Konzerte besucht und verschiedene europäische Kunstzentren wie Paris, Rom, Wien etc. bereist haben.

> „Meine Mutter war Pianistin und Klavierlehrerin. […] Sie sind auch viel in Paris gewesen und haben auch viel musiziert. Mein Vater interessierte sich für alles, was Kunst war. […] Sie hatten Spaß an der Kunst des Malens und Musizierens. Die haben bei Konzerten sich in den Raum hingesetzt, und da war ein Flügel oder ein Klavier […]."[39]

2.1.2 Kölner Werkbundausstellung

1914 beteiligt sich Paffendorf an der Kölner Werkbundausstellung, deren weitestgehende Beschränkung auf Architekten aus dem deutschsprachigen Raum durchaus Programm war, mit den drei Arbeiten *Kölner Haus*, *Pavillon des Tabakgeschäftes Alenfelder* und *Zwei-Etagen-Villenhaus*.[40] Neben dem Kölner Architekten Carl Moritz, der auf der Werkbundausstellung ein Portal- und Verwaltungsgebäude errichtete, erhielt nur noch Paffendorf als Repräsentant Kölner Architekten „[…] einen zufriedenstellenden Auftrag, alle anderen Architekten,[…], bekamen das zugeteilt, was zwar Aufgabengebiet des Werkbundes war, doch eher in der Peripherie anzuordnen ist."[41]

Die Werkbundausstellung bot führenden Architekten und Künstlern eine Plattform, durch Zusammenwirken von Kunst und Industrie zeitgenössische und moderne Formensprache auf gewerbliche Arbeit anzuwenden und diese der Öffentlichkeit zu präsen-

37 Kölnische Rundschau, 13.09.1962.
38 Interview Zingsheim und Interview Hansen (wie Anm. 4 bzw. 6)
39 Interview Hansen (wie Anm. 6).
40 Vgl. Herzogenrath/Teuber u. a., Werkbund.
41 Hagspiel, Werkbund, S. 192. Viele Kölner Architekten waren an den Entwürfen für das *Neue Niederrheinische Dorf* beteiligt gewesen, welches am Rande der Werkbundausstellung errichtet wurde. Dazu Hagspiel, Dorf, S. 186–191.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tieren. Das Kunstgewerbe war das eigentliche Kerngebiet des Deutschen Werkbundes, da massenhaft reproduziertes Design nicht zuletzt sehr profitabel war. Unter dieser Prämisse nahm z. B. auch Bruno Taut an der Werkbundausstellung von 1914 mit seinem berühmten und wie ein Sakralbau anmutenden Glaspavillon teil, den er als repräsentatives Schaustück im Auftrag der deutschen Glasindustrie entworfen hatte. Christoph Wilhelmi fasst die Intentionen des Werkbundes wie folgt zusammen:

> „Dem Werkbund kommt zentrale Bedeutung im deutsch-österreichischen Raum für die Entwicklung der modernen Architektur, des Designs und der Wohnraumausstattung zu. […] Der ‚Deutsche Werkbund' kann eigentlich nicht als Künstlergruppe angesehen werden. Er war von vornherein ökonomisch orientiert. Ziel war es, durch bessergestaltete Produkte den Weltmarkt zu erobern."[42]

Die anfängliche Zielsetzung lag aber in der Überwindung des noch immer virulenten, aber längst schon nicht mehr dominierenden Historismus, dessen Imitationen traditioneller Stile vom Deutschen Werkbund als unselbstständig und unzeitgemäß empfunden wurde. Hierzu Magdalena Bushart:

> „Mit seiner Historismuskritik gesellte sich Worringer einer dritten Partei zu, die den goldenen Mittelweg zwischen dem Festhalten an Althergebrachtem und der bedingungslosen Hingabe an das Neue suchte. Die Vertreter dieser Partei waren in erster Linie im Deutschen Werkbund […] zu finden. Hier lehnte man sowohl jene Radikalen ab, die ohne Tradition auskommen wollten, als auch die Reaktionäre, die sich nostalgisch in die ‚guten alten Zeiten' zurücksehnten. Stattdessen versucht man, Fortschritt und Tradition miteinander zu verbinden und plädierte für eine Kunst, die sich überzeitlichen, national determinierten Werten verpflichtet fühlt und trotzdem modern ist."[43]

In einer kleinen Randnotiz aus dem zitierten Buch *Mouseion* befindet sich ein Hinweis[44] zur Beteiligung Hansens an den ausgestellten Arbeiten Paffendorfs in der Kölner Werkbundausstellung, da weiteres nicht bekannt ist:

> „Der Kölner Architekt Ludwig Paffendorf, […], gehörte ebenfalls dem Beirat der Flora-Ausstellung von 1907 an. Er war Lehrer des jungen Architekten Hans Hansen, der beim Bau des Kölner Hauses auf der Werkbundausstellung 1914 unter Leitung Paffendorfs selbständig wirken durfte."[45]

42 Wilhelmi, Künstlergruppen, S. 112.
43 Bushart, Gotik, S. 43.
44 Leider konnte sich Hans Hansen jun. an diese Phase aus dem Leben des Vaters nur noch vage erinnern. Genaue Jahreszahlen wie auch damalige Arbeitgeber sind daher kaum zu ermitteln. Doch meinte der Sohn sich erinnern zu können, dass der Vater nach Beendigung seiner Lehrzeit weiter als Architekt bei Paffendorf angestellt war. Vgl. Interview Hansen (wie Anm. 6).
45 Depel, Malerei, S. 286.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

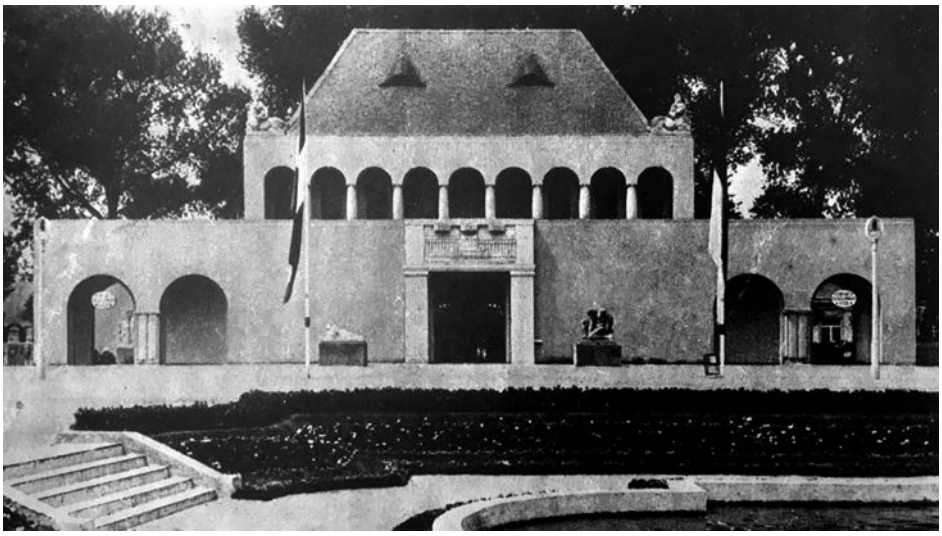


Abb. 3: Kölner Haus auf der Kölner Werkbundausstellung, Ludwig Paffendorf, 1914

Inwieweit Hansen „selbstständig" gewirkt hat, wird leider nicht weiter vertieft.[46] Das *Kölner Haus* (Abb. 3) zumindest vereinte heimische Künstler und Kunsthandwerker unter einem Dach und bot Raum für die Präsentation der Handwerkskunst, so dass z. B. die „[…] Innenräume von der aus Mitgliedern der Cölner Tischler-Innung gebildeten Genossenschaft ‚Cölner Werkstätten Verkaufsgenossenschaft für Raumkunst' […]"[47] ausgeführt wurden.

In seiner Umsetzung erinnert das *Kölner Haus* Wolfram Hagspiel an einen „mauerumwehrten Palast", der sich aus einem Konglomerat verschiedener Stile zusammenfügte und sich sogar orientalischer Akzente bediente. Adaptionen an Gestaltungselemente des Jugendstils jedoch waren an dem Bau nicht mehr auszumachen, obwohl Paffendorf doch laut Hagspiel als „Repräsentant des Jugendstil(s) Wiener Prägung in Köln" galt. Das war auch nicht anders zu erwarten, denn bereits um 1910 war die Abkehr vom Jugendstil im Umfeld des Deutschen Werkbundes generell vollzogen zugunsten von den beiden dezidiert deutsch konnotierten und sich oft auch mischenden Stilen des Neoklassizismus und dem, was seit einigen Jahren Reformstil genannt wird, der sich wiederum in Teilen mit dem deckt, was Wolfgang Pehnt mit dem Begriff „Deutscher Zyklopenstil" leicht polemisch zu fassen ver-

46 Hansen wird im offiziellen Katalog der Werkbundausstellung namentlich nicht erwähnt. Sämtliche eigenständig an dem Haus beteiligten Künstler und Handwerker werden dort alphabetisch gelistet. Siehe dazu, Werkbund, Katalog, S. 133 ff.

47 Ebenda, S. 133. Dazu auch folgendes Zitat: „Das Kölner Haus, das die Gastgeber der Ausstellung, auch hierin opferwillig, errichtet hatten, ist unter Leitung eines Ausschusses (Vorsitzender Direktor Max Creutz) nach Plänen von Ludwig Paffendorf entstanden. Es hatte sich das weite Ziel gesetzt, „einen Überblick zu geben über die künstlerischen Bestrebungen, wie sie sich in den letzten Jahren in Köln mehr und mehr zu einem eigenen, örtlich bedingten Stil verdichten", aus: Jessen, Deutsche Form, S. 10 und S. 135.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sucht hat.[48] Peter Behrens selbst nannte es „monumentale Kunst".[49] Für Katharina Zander jedoch manifestiert sich erst mit dem *Kölner Haus* der Beginn von Paffendorfs Abkehr von einem viel stärker international geprägten Jugendstil und die Hinwendung zu neuen architektonischen Ausdrucksmitteln, die er mit Ende des Ersten Weltkrieges endgültig vollzogen hat.[50]

Auf der vorliegenden s/w-Fotografie sticht die Front- und zugleich Schauseite des *Kölner Hauses* durch eine strenge symmetrische Gliederung und einen „blockhaften" Charakter hervor. Die dem Hauptgebäude vorgelagerte haushohe „Schutzmauer" wird lediglich mit Hilfe eines wuchtigen Mittelportals und zu den Enden hin mit aus der Wand geschnittenen Doppelarkaden mit gekuppelter Säulenmitte akzentuiert. Durch den bestimmenden Akzent des altägyptisch anmutenden Einganges, der sich zusammensetzt aus breiten Pfeilerpfosten mit Abakus und einem imposant gegliederten Türsturz und den beiden gekuppelten Säulen wird die sonst flächige Binnenstruktur des Vorbaus aufgebrochen. Dazu verblüffen die überwiegend glatt verputzten Wandflächen mit einer puristischen Enthaltsamkeit. Weder Bauornament noch Wanddekor verzieren die großzügig gehaltenen freien Wandflächen. Die Achsensymmetrie wird von dem dahinter aufsteigenden, halb so breiten und axial am Mittelportal ausgerichteten Haus mit offener Säulenarkade fortgeführt.

Es besteht somit eine Vorwegnahme, Vorbereitung und Korrespondenz zwischen den breiten Arkaden des Vorbaus und der feineren Säulenstellung der Loggia des Hauptgebäudes. Der kubischen Wehrhaftigkeit im Vordergrund setzt Paffendorf eine Auflockerung und Rhythmisierung im Hintergrund als Kontrast entgegen, ohne jedoch die Verklammerung zu riskieren. Beidseitige Bezugspunkte sind neben Rundbogen, Arkade und Säule eben auch die flächig verputzten Wände. Der breite und schmucklose Mauerstreifen oberhalb der Säulenreihung bildet ein Pendant zu der Gestaltung des Vorbaus. Figurale (Tier-?) Plastiken an den Eckpunkten des Gebäudes kaschieren den Übergang von Haus zum etwas verkürzten und hohen Walmdach. In seiner frontalen Ausrichtung als Trapezform und mit den beiden symmetrisch angeordneten Dachgauben fügt sich das Walmdach in das Gesamtbild einer symmetrisch gehaltenen Geschlossenheit. Paffendorf wollte mit

> „[…] den Ausdrucksformen des Hauses die Fortsetzung alter Kölner Baugedanken zeigen, in denen die transzendentale Richtung von jeher die vorherrschende gewesen ist, begleitet vom leisen Mitschwingen orientalischer Harmonien."[51]

Auch wenn Hagspiel im Hinblick auf den Bau konstatiert, dass „[…] hier meist mittelalterliche, sakrale Architekturelemente abstrahiert und ins Profane transferiert wurden […][52]",

48 Vgl. dazu Hofer, Reformarchitektur. Weiterhin Pehnt, Expressionismus, S. 72–80.; ders., Palazzo Pitti, S. 52–59. Vgl. auch Bußmann, Halbzeit.

49 Kunstgewerbeblatt, S. 46–48.

50 Vgl. Zander, Paffendorf, S. 6, Fußnote 26. Darin wörtlich: „Eine Abkehr von der Formenwelt des Jugendstils wird zwar bereits in seinem Beitrag zur Kölner Werkbundausstellung von 1914 – dem ‚Kölner Haus' – offenbar, doch findet meines Erachtens Paffendorfs völlige Lossagung vom Jugendstil erst nach dem Ersten Weltkrieg mit der Übernahme neuer architektonischer Leitbilder statt."

51 Hagspiel, Werkbund, S. 195 f.

52 Ebenda.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

so trifft dies für die Schauseite des *Kölner Hauses* nur bedingt zu. Denn nach der eben vorgenommenen Analyse greift der Bau neben seiner romanischen „Wuchtigkeit" und seinen antiken bzw. orientalischen Anleihen über die puristische Auffassung der (weißen) Wandflächen auch zeitgenössische Tendenzen auf, die Paffendorf in einer eigenwilligen Mischung als persönliche Interpretation von Tradition und Moderne deklariert.[53] Zeitgenössische Kritiker warfen dem Baumeister aber „pseudoromanische Altertümelei" und „afrikanisch-maurische"[54] Adaptionen vor. An einer anderen Stelle wird Paffendorf nicht kritisiert, weil er zu „altmodisch", sondern zu „französisch" baue. Der Krieg gegen Frankreich hatte gerade erst begonnen.[55]

Über das eigene Arbeitsfeld hinaus bot die Werkbundausstellung Hansen zusätzlich die einmalige Gelegenheit, große Baumeister persönlich und etwa im Rahmen der Werkbunddebatte auch divergierende Positionen kennen zu lernen, zu erwähnen wären hier u. a. Hermann Muthesius, Henry van der Velde, Wilhelm Kreis, Theodor Fischer, Bruno Paul, Josef Hoffmann, Peter Behrens, Walter Gropius und – als für Hansens nähere Zukunft zentrale Figur – Bruno Taut. Daneben bot die Ausstellung eine Vielfalt dessen, was damals unter moderner Form virulent war, und zwar sowohl auf dem Gebiet der Architektur als auch auf dem des Kunstgewerbes. Darüber hinaus war auf der Ausstellung auch viel aktuelle Malerei, Glas- und Mosaikkunst präsent. All dies konnte Hansen vor Ort intensiv studieren und in seinen Zirkeln diskutieren. In diesem Zusammenhang fügt sich die Aussage des Sohnes, der von einer „großen Aufmerksamkeit" des Vaters „für Kunstwerke usw." spricht:

> „Heinrich Paffendorf, der war Architekt in Köln-Porz. Der Vater hatte den Architekten gehabt, weil er so begabt war im Zeichnen und hatte eine große Aufmerksamkeit für Kunstwerke usw. Er hat sich sehr interessiert für alles das, was mit Bauwerk zu tun hatte. Er ist völlig in dieser Sache aufgegangen. […] Er war im Architekturbüro tätig gewesen und hat nebenbei Planungen gemacht und Bauleitung hat er gemacht. Er hatte sich völlig in dieser Sache aufgelöst, um da arbeiten zu können."[56]

Als Resümee lassen sich über die architektonisch und künstlerisch erste Phase Hansens bis Mitte zwanzig folgende Aussagen treffen: Im Alter von 14 Jahren beendete er die Volksschule und war ab ca. 1903/04 im Bauwesen tätig. In dieser Zeit wuchsen sein Interesse und Können auf den Gebieten der Kunst und Architektur. In den elf Jahren bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges hatte Hansen seine Ausbildung abgeschlossen und wurde im Anschluss vom Büro Paffendorf übernommen. Neben dem Bauwesen erlernte Hansen dort

53 Vgl. dazu beispielsweise die abgebildeten Bauten bei Bußmann, Halbzeit. Auch dort finden sich Bauten mit einer wuchtig wirkenden Schauseite und weiten Flächen etc., die genau in dieser Zeitspanne von 1912–1914 errichtet wurden.

54 Ebenda.

55 Vgl. Huppertz, Werkbund, S. 21. Bezüglich des *Kölner Hauses* zieht der Autor folgendes Resümee: „Hoffentlich hat der gegenwärtige Krieg auch auf dem Gebiet der Kunst eine allgemeinere Besonnenheit gegenüber französischen Einflüssen im Gefolge, damit nicht gerade Köln mit seiner ruhmreichen künstlerischen Vergangenheit der tollsten Moderne, die hier in den letzten Jahren eine vorzügliche Pflegestätte gefunden, ein Feld zum Austoben biete."

56 Interview Hansen (wie Anm. 5).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auch die Grundlagen des zeitgenössischen Kunsthandwerks, da der Lehrmeister ein sehr versierter Kunstgewerbler war. Das Kunsthandwerk bzw. das, was heute Design genannt wird, wird im Verlauf der Berufsausübung Hansens einen enormen Part innerhalb seines Œuvres einnehmen.

Die damals durchaus übliche hybride Erfahrung auf den Gebieten der Kunst und Architektur prägten in dieser Zeit den jungen Hansen. Zum einen befand sich der Lehrling in den Händen eines Architekten, dessen architektonisches Repertoire verschiedene Stile umfasste – der in der Literatur oft verwendete Begriff „Eklektizismus" ist in der Regel abwertend gemeint, war aber der Normalfall auch bei denjenigen, die später als Vertreter der Avantgarde architekturhistorisch berühmt werden sollten – und der sich damit im damals charakteristischen Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne bewegte. Die frühe Mitgliedschaft Paffendorfs im Werkbund wäre demnach Ausdruck eines Willens zum Fortschritt, der damals aber nicht bedeutete, dass Bezüge zur Vergangenheit gänzlich aufgehoben worden wären. Er bedeutete vielmehr die Ablehnung eines ubiquitär einsetzbaren historischen Ornamentrepertoires zugunsten einer ganzheitlichen Verbindung von Monumentalität und eines angemessenen Baudekors. Eine Konsequenz dieser damals als fortschrittlich geltenden Haltung ist die Tatsache, dass Paffendorf, der bereits in den Jahren 1905 und 1907 für einige Ausstellungsprojekte von der Stadt Köln mit der Goldenen Medaille honoriert worden war,[57] als einer von zwei Hauptvertretern Kölner Architekten – der andere war Carl Moritz – an der Werkbundausstellung teilnehmen durfte, obwohl sich auch andere wie Franz Brantzky, Heinrich Müller-Erkelenz, Hermann Pflaume oder Paul Pott angeboten hätten. Hier war Paffendorfs frühe Werkbund-Mitgliedschaft sicherlich entscheidend.

Zum anderen bewegt sich Hansen im Dunstkreis der Kölner Bohème mit Netzwerken zur nationalen und internationalen Avantgarde und unterstrich damit, neben seiner Mitgliedschaft bei den *Lunisten* und der Anmietung eines eigenen Ateliers, seine Intention, sich innerhalb der Kölner Moderne zu positionieren. Leider sind aus dieser bewegten Zeit keine künstlerischen Arbeiten in Form von Zeichnungen und Gemälden mehr erhalten, die Rückschlüsse über seinen Malstil und damit zu seinem Verhältnis zu den aktuellen Strömungen hätten geben können.[58]

Neben der hiesigen und nationalen Kunstszene kommt Hansen ferner in den Jahren 1912 und 1914, durch nachgewiesene Teilnahme als Mitarbeiter und Besucher an der Sonder- und Werkbundausstellung, mit der europäischen Moderne in Berührung, den Vorboten eines persönlichen wie auch gesellschaftlichen Paradigmenwechsels.

57 Vgl. Zander, Paffendorf, S. 6, Fußnote 22.

58 Hagspiel erwähnt zwar ein erhaltenes Werk aus dem Jahre 1912, das ein Straßenbild aus der Kölner Altstadt darstellt, doch dem Autor ist im Laufe seiner Recherchen solch ein Bild mit frühem Datum nicht untergekommen. Es dürfte sich sehr wahrscheinlich um die datierte Zeichnung (Abb. 24) mit identischem Sujet aus dem Jahre 1933 handeln. Vgl. Hagspiel, Hansen, S. 111.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2.2 Die Mittleren Jahre: Vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges bis zur NS-Machtübernahme (1914–1933)

Eine große Zäsur im gesellschaftlichen Leben wie auch im künstlerischen Wirken setzte der Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der auch zum Abbruch der Werkbund-Ausstellung führte. Die anfängliche euphorische Zustimmung, die von weiten Teilen der Bevölkerung und auch Künstlerschaft[59] getragen wurde, schlug zögerlich um in die Erkenntnis der Brutalität und Unmenschlichkeit des Krieges. Die hysterischen Freudenschreie des Hurra-Patriotismus verstummten und machten Rufen nach gesellschaftlichen Veränderungen Platz. Traumatisiert durch den jahrelangen Stellungskrieg, dem damit einhergehenden millionenfachen Tod von Soldaten, die längst vergeblich und sinnlos erscheinenden Opfer auch der Zivilbevölkerung, verfielen die anfänglich rauschhaft Begeisterten in stetig zunehmende Ressentiments gegenüber Staat und Gesellschaft oder verschrieben sich im Umkehrschluss verstärkt einem verhängnisvollen Nationalismus. Als Gewissheit über die bevorstehende Kapitulation des Deutschen Kaiserreiches bestand, kulminierten die öffentlichen Proteste schließlich in der Revolution von 1918/19.

Ein signifikantes Merkmal dieser Phase ist die Bildung von Arbeiter- und Soldatenräten. Ebenfalls ein Phänomen dieser Zeit ist der vermehrte Zusammenschluss von Künstlern zu Künstlergruppen mit revolutionärem Impetus.[60] Was für die Soldaten- und Arbeiterräte auf gesellschaftlicher Ebene galt, das galt auf künstlerischer für die von politisch engagierten Künstlergruppen geforderte Neugestaltung der Kunst – beides auf Grund der Tatsache, dass die wilhelminische Politik, Gesellschaft und Kultur durch ihre hegemonialen und imperialistischen Machtbestrebungen für den Ausbruch des Ersten Weltkrieges maßgeblich die Verantwortung trugen.[61] Es galt daher die „alten" Strukturen aufzubrechen und durch neue zu ersetzen – oder auch sie im Neuen zu bewahren. Diese Umwälzung sollte alle Lebensbereiche betreffen, somit auch den Bereich der Kunst.

2.2.1 Das erste eigene Architekturbüro

Der kurze historische Exkurs dient als Einstiegsfolie für die mittlere Lebensphase von Hans Hansen, der bis circa 1914 im Büro von Ludwig Paffendorf gearbeitet hat. Über die vier Kriegsjahre Hansens ist nicht viel bekannt, nur dass er für wenige Monate als junger Mann zum Militärdienst eingezogen und nach kurzer Zeit auf Grund eines angeborenen Herzfehlers als untauglich entlassen wurde. Ob er daraufhin wieder bei Ludwig Paffendorf anfing oder sich nun selbstständig machte, kann nicht mit letzter Sicherheit beantwortet werden. Der Sohn spricht zumindest von einer beginnenden beruflichen Selbstständigkeit des Vaters vor Ende des Krieges oder kurz danach, indem er sich zunächst mit einem anderen

59 Vgl. dazu Schubert, Künstler.
60 Vgl. Wilhelmi, Künstlergruppen.
61 Vgl. Wehler, Gesellschaft. Vgl. auch Mommsen, I.WK.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Architekten zusammengetan habe.[62] Damit würde auch die Aussage von Hagspiel übereinstimmen, der schreibt: „1918 eröffnete er sein eigenes Architekturbüro."[63]

Sicher ist, dass Hansen spätestens seit 1919 als selbstständiger Architekt tätig war und sogar spätestens ab dem folgenden Jahr 1920 eigene Lehrlinge ausbildete. Um diese Zeit absolvierte zum Beispiel der Maler Gottfried Brockmann ein kurzes Architekturpraktikum bei Hansen.[64] In den folgenden Jahren wiederum wird Brockmann enge Kontakte zu den *Kölner Progressiven* pflegen.[65] Bei dem vom Sohn nicht genauer benennbaren Partner handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um Hermann Sauren.[66] Ab der 1919 erschienenen zweiten Nummer der Zeitschrift *Der Strom* waren im hinteren Teil der jeweiligen Auflage gemeinsame Werbeannoncen von Hansen und Sauren inseriert, darin beide mit „Architektur = Entwürfe, Bauleitungen, Möbel = und Raumkunst, und Kunstgewerbe"[67] warben. Bürositz war im Haus Lindenthalgürtel 6 in Köln-Lindenthal.[68]

Die Vielfalt der angebotenen „Arbeitsfelder", die sich inzwischen in die Spezialgebiete Architektur, Innenarchitektur und Möbel- bzw. Produktdesign subsumieren lassen, verdeutlicht bereits zu so einem frühen Zeitpunkt das breit gefächerte Betätigungsfeld von Hans Hansen und seine Selbstwahrnehmung als Künstlerarchitekt. Selbstdefinition und Vielfalt werden ein Markenzeichen späterer Aufträge.[69]

2.2.2 Kulturpolitische Radikalisierung

Im Verlauf des Ersten Weltkrieges radikalisierte sich auch die Position Hansens. Sein Interesse galt immer mehr kulturpolitischen Aktivitäten, die Niederschlag in zahlreichen theoretischen Abhandlungen fanden. So veröffentlichte er ab 1918 unter teils eigener Mitarbeit, da er teils als (möglicher) Koautor fungierte und teils allein für Texte verantwortlich zeichnete, bei diversen revolutionär-avantgardistischen Zeitschriften wie z. B. bei *Der Strom*, *Der Ventilator* und *Der Weg*. Parallel gehörte er ab 1918 zahlreichen Künstlerzirkeln an oder sympathisierte zumindest mit diesen. Anhand des medialen Engagements und der Publikationen in einschlägigen Zeitschriften, die gleichzeitig auch Sprachrohr der jeweiligen Künstlergruppe waren, kann konstatiert werden, dass Hansen spätestens seit Kriegs-

62 Nach telefonischer Auskunft des Sohnes Hans jun., der sich nur vage an diese Zeit des Vaters erinnern konnte, waren ihm genaue Zeitangaben sowie der Name des weiteren Architekten entfallen.

63 Hagspiel, Marienburg, S. 847.

64 Bei *https://de.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Brockmann* [aufgerufen am 27.9.2015] heißt es, dass Brockmann „eine zweijährige Architekturlehre (1920–1921) ausübte."

65 Vgl. Funk, Brockmann, ohne Seitenangabe.

66 Auf der Internetseite archINFORM wird Hermann Sauren als deutscher Architekt mit Betätigungsfeld in Bonn beschrieben. Zudem ist bekannt, dass Sauren enge Verbindungen zur rheinischen Kunstszene pflegte und u. a. August Sander zu seinen Freunden zählte. Es existiert ein Porträtfoto seiner Tochter Eva-Maria, welches von August Sander angefertigt wurde.

67 Kraus, Strom, S. 42. Ab der zweiten Nummer in allen folgenden.

68 Bei dem Gebäude aus der Gründerzeit handelt es sich um ein dreigeschossiges Eckhaus mit seitlich abgerundetem Risalit.

69 Auch wenn der Grund für die angebotene „Vielfalt" im Kontext der allgemeinen Arbeits- und Auftragskrise kurz nach dem Ende des Krieges begründet liegt, da die wenigsten Architekten nur von „reinen" Architekturentwürfen leben konnten.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ende endgültig zum Kreis der Kölner Avantgarde zu zählen ist. Politisch verorten lassen sich alle diese Zeitschriften oder Künstlergruppen in das „linke Spektrum" – eine Zuordnung, die gerne auch, wenn auch nur bedingt berechtigt, der Avantgarde zugestanden wird – und dabei in der Regel einem nicht autoritären, dogmatisch orthodoxen Sozialismus etwa Lenin'scher Prägung. Mit Forderungen nach der Abschaffung der „alten" Gesellschaftsstruktur und des Kulturbetriebs sowie dem Aufbau einer neuen, besseren Welt nach marxistischem oder anarchistisch libertärem Vorbild wurde durch aktive Teilnahme versucht, die notwendigen gesellschaftlichen wie auch kulturellen Umwälzungen und Ziele sowohl „Proletariern" als auch anderen gesellschaftlich unterprivilegierten Personen sowie Künstlern und Intellektuellen nahe zu bringen und folglich den Rahmen zu schaffen für die eigenen Kernforderungen:

> „Er steht nach dem Ersten Weltkrieg den Dadaisten nahe (Hoerle, Seiwert, Ernst, Freundlich, Baargeld), die sich zusammen mit dem Literaten und späteren Verleger Herzfelde meist in der Wohnung Hansens trafen. […] Belegt ist Hansens Mitarbeit an der von Baargeld finanzierten, marxistisch orientierten Wochenschrift ‚Der Ventilator' (1919), an der Seiwert, Hoerle, Freundlich u. a. wirkten. Hansen war ferner Mitglied der Künstlervereinigung ‚Der Strom' (Gesellschaft der Künste), die meist im Kunstverein Ausstellungen organisierte und für die er mehrere Vorträge hielt."[70]

Die von Hagspiel angesprochenen Vorträge, die Hansen vor heimischem Publikum und meist im Rahmen von Lese- bzw. Vortragsveranstaltungen der *Gesellschaft der Künste (GdK)* hielt, sind teils noch überliefert. Die früheste bekannte Rede stammte aus dem Jahr 1917 und wurde unter dem Titel *Ueber die Erziehung zur Architektur. Vortrag gehalten zu Köln im Jahre 1917* publiziert,[71] ohne jedoch genauere Angaben über den Anlass, da die *GdK* erst im Jahre 1918 gegründet wurde.[72]

Ab 1919 nimmt die Zahl der nachweislichen Vorträge von Hansen zu, die er im Auftrag der *GdK* hielt. Dazu gehörten ein am 16. Februar 1919 gehaltener Vortrag mit dem Titel *Aktive Kunst im neuen öffentlichen Leben*[73] und im Mai gleichen Jahres ein Beitrag mit dem Titel *Architektur und Politik*[74]:

> „Die ersten öffentlichen Veranstaltungen der ‚Gesellschaft der Künste' fanden im Februar 1919 statt. Auf einer Vortragsveranstaltung sprachen zunächst der Kölner Maler und Architekt Hans Hansen sowie ein Dr. Wachsberger zur Thematik ‚Kunst und Gemeinschaft'. Hansen legte dar, dass die Kunst im neuen öffentlichen Leben entschieden stärkeren Anteil an der Gestaltung der Verhältnisse nehmen müsse."[75]

70 Hagspiel, Hansen, S. 111.
71 Die Rede wurde in der *Strom*-Buchreihe „Hans Hansen, Das Erlebnis der Architektur, Köln 1920", im Kairos-Verlag mit dem Haupttext und weiteren Vorträgen bzw. Texten als Art Sammelband mit veröffentlicht. Eine Bekanntmachung des Buches erfolgte im Kölner Stadt-Anzeiger, 28.3.1920.
72 Vgl. Walter-Ris, Nierendorf, S. 67 f.
73 Vgl. Kölner Stadtanzeiger, 17.2.1919. Vgl. dazu auch Vitt, Bagage, S. 13.
74 Vgl. Kölner Stadtanzeiger, 13.5.1919.
75 Vitt, Dada Köln, S. 151. Zur Biographie von Arthur Wachsberger vgl. Hagspiel, Jüdische Architekten, S. 434 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Inhaltlich gemeinsam ist allen Beiträgen Hansens die Auseinandersetzung mit Kunst und insbesondere mit der Architektur, die er interpretiert, um dann selber, basierend auf der eigenen Analyse, Entwicklungsmodelle aufzuzeigen. Eine umfassende Manifestation[76] seiner Ansichten erfolgte mit der im Kairos-Verlag von Karl Nierendorf 1920 erschienenen Publikation *Das Erlebnis der Architektur*,[77] die allein schon wegen ihres architektonischen Umschlagsentwurfes hohe Signifikanz für die vorliegende Arbeit erlangt.

Seine theoretischen Äußerungen werden in einem separaten Kapitel dieser Arbeit noch genauer analysiert, da sie die geistige Ausrichtung Hansens, namentlich der mittleren Jahre, widerspiegeln. An dieser Stelle sei nur vorweggenommen, dass die Texte Hansens, vor allem seine Buchpublikation, wegen der „[…] apokalyptischen Mahnungen und der tiefen Mystik […]"[78] an die religiös-mystische Weltanschauung anknüpften, die vor allem unmittelbar nach dem Krieg häufig in den Reihen der Expressionisten anzutreffen war. Allein auf der Basis seiner Schriften wäre Hansen in dieser Zeit ohne jede Einschränkung den Expressionisten zuzuordnen.

Parallel zu seinen vermehrt publizistischen Aktivitäten, ob in Texten oder Vorträgen, beteiligte er sich ab 1919 zunehmend an Kunstausstellungen. Das Jahr 1919 markiert in dieser Hinsicht einen persönlichen Wendepunkt in seiner theoretischen wie auch künstlerischen Auseinandersetzung. Die temporäre Korrelation zwischen dem Ende des Kaiserreiches und der infolgedessen einsetzenden revolutionären Aufbruchsstimmung im Lande erfasste somit auch Hans Hansen und bestärkte sowohl seinen politischen als auch künstlerischen Aktivismus. Eine Auffälligkeit ist, dass derzeit aus den Jahren um 1918/20, abgesehen von zwei erhaltenen Skizzen[79], keine architektonischen Arbeiten von ihm bekannt sind.[80] Einzige Ausnahme bildet die um 1920 im Auftrag von Wilhelm Rudolf Goyert erbaute Kunsthandlung *Haus Neuwacht* auf der Drususstraße 5–7 in Köln, die aus der Kooperationsarbeit mit seinem Partner Hermann Sauren resultierte. Aber auch bei diesem Projekt bleibt unklar, mit welchen spezifischen Bauaufgaben Hansen betraut wurde.[81]

76 Vgl. Hagspiel, Hansen, S. 111.

77 Siehe Anm. 71.

78 Hagspiel, Hansen, S. 111.

79 Gemeint ist einmal der Umschlag der Publikation *Das Erlebnis der Architektur* von 1920 und die Skizze *Bauhof*, die in der Publikation *Ruf zum Bauen* von 1920 veröffentlicht wurde. Bei dem Grundrissentwurf für die Kirche St. Quirin aus dem gleichen Jahr geht die Urheberschaft auf Riphahn und Hansen zurück. Näheres im Kapitel „Sakrale Architektur".

80 Ab dem Jahr 1924 nimmt die Zahl der Bauten zu, an denen Hansen nachweislich beteiligt war. Über Hansens architektonisches Wirken während der Zeit des Ersten Weltkrieges und in den Anfangsjahren der Weimarer Republik ist fast nichts erhalten. Es gibt weder weiterführende Quellen noch Aufzeichnungen aus dieser Zeit. Auch intensive Recherchen in den Archiven konnten keine neuen Erkenntnisse zu Tage fördern. Möglicherweise wird erst mit der auf absehbare Zeit nicht zu erwartenden Neupräsentation des Kölner Stadtarchivs hier mehr Klarheit in die frühen Jahre Hansens kommen.

81 Über das Bauprojekt sind keine weiteren Informationen zu finden.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2.2.3 Fokussierung als Maler

Mochte es an den fehlenden (Bau-)Aufträgen liegen, die eine kontinuierliche Beschäftigung auf dem Gebiet der Architektur extrem erschwerten, oder an seiner grundsätzlichen Vorliebe für diese Gattung oder vermutlich beides zusammen – jedenfalls fand zumindest seine Malerei Eingang in zahlreiche Zeitungsartikel aus dieser Zeit, da er seine Bilder in einer größeren Reihe avantgardistischer Kunstausstellungen exponierte. Eine dieser Ausstellungen war organisiert von der Gruppe *Der Strom*, einer von Karl Nierendorf 1918 gegründeten Künstlervereinigung, aus der wenig später die *Gesellschaft der Künste* entsprang.[82] Unstrittig ist die Teilnahme Hansens an der Ausstellung, die im April/Mai 1919 in den Räumlichkeiten des *Kölner Kunstvereins* stattfand.[83]

Hansen war selbst Mitglied der Gruppe *Der Strom*, deren gleichnamige, auf Literatur und Kunst spezialisierte Zeitschrift zu den wichtigsten ihrer Art in jener Zeit zählte. Auf der ersten Kunstausstellung des *Stroms* wurden neben Bildern von Hansen auch Werke von Künstlern wie Joseph Kölschbach, Otto Freundlich und nicht zuletzt von heute dem Kanon der Moderne zugerechneten Künstlern wie Max Ernst, Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc, August Macke und Wilhelm Lehmbruck gezeigt.[84] Die beteiligten Künstler lassen sich fast schon als „who is who" des Deutschen Expressionismus lesen und zählten zu den prominentesten Vertretern der frühen Avantgarde des vergangenen Jahrhunderts.

Wenn der Expressionismus heute als eine feste Stilgröße innerhalb kunsthistorischer Entwicklung gilt, so wurde er von vielen Zeitgenossen in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg überwiegend abgelehnt, bevor er zum Ende des Krieges allmählich an Akzeptanz gerade als deutsche Kunst gewann und zu guter Letzt sogar zu einer „nationalen Kunstrichtung" avancierte.[85] Dass die Wurzeln des Expressionismus in Frankreich lagen, wurde dabei geflissentlich „ignoriert". Aber auch nach dem Krieg finden sich noch vereinzelt kritische Stimmen wie etwa in einem Zeitungsartikel über eine Ausstellungseröffnung des *Stroms*, worin auch ein ausgestelltes Bild Hansens eine abfällige Kritik erntet:

> „Die Künstlervereinigung ‚Der Strom' hat in den Räumen des Kunstvereins eine Reihe von Gemälden und Plastiken ausgestellt, bei deren Betrachtung einem ein Wort von K. Edschmids, des Fahnenträgers der jüngsten Richtung, einfällt, in dem er sagt, ein guter Impressionist sei ihm lieber als ein schlechter Expressionist. Wir wollen nicht behaupten, dass die vom ‚Strom' ausgestellten Werke schlecht seien, dazu steckt offenbar zu viel theoretisches Sichbewußtwerden dahinter, aber es mangelt ihnen an Überzeugungsgewalt. […] Auch Hans Hansen vermag nicht zu überzeugen; in jedem Plakat des César Klein ist mehr sozialer Aufschrei als in diesem nur grellen Gemälde, das er ‚An die Proletarier' nennt."[86]

82 Einen Hinweis dazu findet man im *Kölner Stadt-Anzeiger*. Vgl. Kölner Stadt-Anzeiger, 1.5.1919, aus: Dietrich, Museum, S. 8.
83 Vgl. Das Kunstblatt, S. 254.
84 Walter-Ris, Nierendorf, S. 67.
85 Vgl. Bushart, Gotik.
86 Kölner Stadt-Anzeiger, 1.5.1919. Ebenso ein kritischer Artikel vom 7.5.1919 im *Kölner Tageblatt*, abgedruckt bei Spies, Ernst Collage, S. 116.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Deutlich positiver schneidet Hansen in der Ausstellungs-Bekanntmachung des *Kunstblattes* ab:

> „Der ‚Strom' (Köln, Kunstverein). Josef Kölschbach, Max Ernst, Hans Hansen lassen sich nach ihrem Kolorit, ihrer Kompositionsart und ihrer Technik, die stark an mittelalterliche Miniaturenmalerei erinnern, leicht in einen Rahmen bringen, und sie finden sich auch in ihrer mehr oder weniger großen Neigung zum Kubismus. […] Hans Hansen gibt religiöse Themen in feinen, glühenden Farben, die Leidenschaft und Mystik auszudrücken verstehen."[87]

Anfang Dezember 1919 startete im Kunstgewerbemuseum Köln eine weitere Ausstellung, die diesmal weder von der Gruppe *Der Strom* noch von der *GdK* inszeniert wurde. Die *Ausstellung für das werktätige Volk* wurde innerhalb von drei Wochen in Zusammenarbeit mit Organisationen der lokalen sozialdemokratischen Partei und der *Arbeitsgemeinschaft Kölner Künstler* auf die Beine gestellt.[88] Den Vorsitz der *Arbeitsgemeinschaft* hatte Fritz Witte, der als geweihter Priester seit 1918 Direktor des Schnütgen Museums und Gründer und treibende Kraft des für die moderne religiöse Kunst hochbedeutenden *Instituts für religiöse Kunst* war, inne. Einer Anzeige, die wiederum im *Strom*, in der dritten Ausgabe von 1919, geschaltet war, lässt sich folgendes entnehmen:

> „Die Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler Kölns vereinigt unter dem Vorsitz des Museumsdirektors Dr. Witte die aktiven Architekten, Bildhauer, Maler und Kunstgewerbler der Stadt unter rein künstlerischen Gesichtspunkten zu gemeinsamer Tätigkeit.
> :Besorgung von Entwürfen für Neu- u. Umbauten aller Art, Gärten, Innenräumen, Einzelmöbel, Tapeten u. Dekorationen, Beleuchtungskörper etc.
> :Beratung in allen künstlerischen Angelegenheiten.
> :Verkauf von Gemälden, Graphik, Plastiken und kunstgewerblichen Arbeiten.
> :Büro: Köln-Deichmannhaus."[89]

Die Bekanntmachung und vor allem die dahinter verborgene Zielsetzung erinnern an das kurze Zeit später von Fritz Witte ins Leben gerufene *Institut für religiöse Kunst*.[90] Unter den beteiligten Künstlern an der *Ausstellung für das werktätige Volk* befand sich neben F. M. Jansen, Matthias Holl, Max Ernst auch Hans Hansen. Das Bestreben der Ausstellung war es, neben der Repräsentation heimischer Künstler, wie es der Name der Exposition bereits andeutet, zum einen Kunst für die Arbeiterschaft zu kreieren, um dadurch den Werktätigen

87 Das Kunstblatt, S. 254.

88 Bei den Parteiorganisationen handelt es sich um die *Gruppe für geistige Arbeit* und den *Arbeiterbildungsausschuß*. Siehe Rheinische Zeitung, 8.12.1919, 9.12.1919 und 12.12.1919. Die *Arbeitsgemeinschaft Kölner Künstler* wurde am 19. Mai 1919 gegründet und resultierte als „[…] Ergebnis dreimonatigen Ringens unter den Künstlern, nachdem die Stadtverordnetenversammlung im Februar 200.000 Mark zur Linderung der Not Kölner Künstler bewilligt hatte. […] Auf einer Zusammenkunft Ende Juni 1919 beschloß die Arbeitsgemeinschaft mit Stimmenmehrheit, 140.000 Mark – soweit nicht schon ausgegeben – sofort zu verteilen und die übrigen 60.000 Mark für Aufträge und Ausstellungszwecke zurückzulegen", so Vitt, Dada Köln, S. 160.

89 Kraus, Strom, S. 46.

90 vgl. dazu v.a. Peters, Wandmalerei.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

an „moderne“ Kunst heranzuführen, wodurch eine didaktische Einflussnahme auf das Kunstverständnis des Arbeiters vorgenommen und auf eine mögliche zukünftige „proletarische“ Kultur verwiesen werden sollte. Dieser doppelte Vorsatz blieb nicht unentdeckt, sondern wurde von der heimischen Presse kritisch hinterfragt, „denn diese Ausstellung hat einen gewissen Tendenzcharakter. Sie verfolgt nicht nur rein künstlerische, sondern gleichzeitig kunstpolitische Ziele.“[91]

In einem weiteren Zeitungsartikel vom 12.12.1919 erfolgt eine Rezension der ausgestellten Exponate. In ihr wird unter anderem der Verlust der sakralen Anspielung bei den Bildern von Hansen beklagt, die bis dahin wohl in seinen Bildern anzutreffen war. Offensichtlich hatte man mit Hansen im offizielleren Köln auch eine Erneuerung der religiösen Kunst verbunden:

> „Nicht durch Zufall sind in dieser Ausstellung Hans Hansen, W. Kleinerz, H. Gérad und W. Szefztokat Seiwerts Nachbarn. Hans Hansen nennt ein Bild, das von der ersten ‚Strom‘-Ausstellung bekannt ist, heute ‚Erwachen der neuen Welt‘, aber es ist den Charakter des Plakates nicht losgeworden. Auch damals schon hatte uns eine ‚Anbetung‘ beschäftigt, an der uns bei aller gewollten Grelle fesselte, wie die Pfeiler des Kreuzganges unmerklich hinüberführten in die Baumgewölbe des Gartens, so dass beider innere Verwandtschaft sehr schön ausgedrückt war. Die Beobachtung nun, dass in den zwei in der Ausstellung hängenden Wandbildern Hansens dieses Domhafte überhaupt nicht ausgedrückt ist, dass er in der impressionistischen Skizze stecken blieb, sollte doch allen Betrachtern zu denken geben.“[92]

Zur selben Ausstellung lässt sich Folgendes aus der *Rheinischen Zeitung* zitieren:

> „Hansen eröffnet die Reihe der Künstler, denen es vor allem um die Übermittlung eines starken inneren Ausdrucks zu tun ist. Jedes seiner Bilder versucht einem besonderen formalen Problem künstlerisch näherzukommen. Der ‚zweite Tag‘ erreicht eine mystische Wirkung durch gedämpfte Farben und eine ganz persönliche unruhige Bewegung. In der ‚Neuen Welt‘ ist die stark farbig herausgearbeitete Sonne wirklicher und symbolischer Mittelpunkt des Vorgangs. Auf architektonischem und farbigem Aufbau beruht die Stimmung des ‚Sternenbau‘“.[93]

Da bis auf ein erhaltenes Bild von 1922 sämtliche aus dieser Zeit, vor allem die in den Zeitungsartikeln erwähnten, verschollen sind,[94] bieten die Rezensionen erste Ansatzpunkte für eine vorläufige Exploration des Malstils Hansens. Seine Bilder werden mit Attributen wie „grell“, „starker innerer Ausdruck“, „stark farbig“ oder „von mystischer Wirkung“ umschrieben, alles Konnotationen, die an Stilelemente des Expressionismus denken lassen. Ferner ist die Rede von einer „Neigung zum Kubismus“, und auch dies würde zu der da-

91 Rheinische Zeitung, 12.12.1919.
92 Kölner Stadt-Anzeiger, 12.12.1919.
93 Rheinische Zeitung, 27.12.1919.
94 Es ist wahrscheinlich das einzige farbige Bild, welches noch in Familienbesitz ist. Über den Verbleib der anderen Gemälde aus dieser Zeit konnte weder die Familie Auskunft geben noch konnten bei den Recherchen „verschollene“ Bilder zu Tage befördert werden. Auch die Nachfrage bei Museen in Köln und Umland erbrachte keine Ergebnisse. Wahrscheinlich sind viele Gemälde aus der Zeit während des Zweiten Weltkrieges den alliierten Bombardements zum Opfer gefallen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mals vor allem von Architekten präferierten expressionistischen Malweise mit kubistischem Einschlag passen, insofern der Kubismus die gegenständliche Welt auf seine geometrischen Grundformen hin reduziert und somit korreliert mit den Grundschemata architektonischer Formensprache.[95] Eine in Kapitel IV dieser Arbeit vorgenommene Analyse des Bildes von 1922 wird weitere Erkenntnisse zu diesem Thema bringen.

Besonders bemerkenswert in diesem Zusammenhang sind die von Hansen für seine Gemälde gewählten Bildtitel, die Assoziationen sowohl an religiöse als auch politische Bildinhalte hervorrufen und entschieden programmatisch zu verstehen sind. So impliziert z. B. der Bildtitel *Erwachen der neuen Welt* messianische und zugleich gesellschaftspolitische Perspektiven, die ganz in chiliastischer Tradition auf das baldige Eintreten eines „herrlichen" tausendjährigen Reiches anspielen oder auf die nach siegreicher Revolution überwundenen Klassenunterschiede in einer neuen „befreiten" sozialistischen Gesellschaft. Demnach bot vermehrt die Malerei Hansen ein Feld, um auf künstlerischem Weg seine Weltanschauung zu dokumentieren

Im Mai/April 1920 ist es erneut die *Arbeitsgemeinschaft Kölner Künstler*, die sich im Lichthof des Kunstgewerbemuseums für eine kleinere Ausstellung zusammenfindet. Eine kurze handschriftliche Notiz[96] aus Hansens Nachlass offenbart die persönlichen Netzwerke. Darin bittet Hansen im Namen der *Arbeitsgemeinschaft* den Vorsitzenden, Museumsdirektor Fritz Witte, um Räumlichkeiten im Kunstgewerbemuseum, wo sich das Schnütgen-Museum als Anbau befand, zwecks Durchführung einer Ausstellung.[97] Da Hansen als Verfasser des Briefes stellvertretend für die Mitglieder spricht, kann er durchaus als einer der Wortführer und Verantwortlichen der *Arbeitsgemeinschaft* identifiziert werden oder als derjenige, der aufgrund seines starken Interesses am Sakralen den engsten Draht zu Witte hatte. Ein Artikel aus der Zeit gibt einige Details zur Ausstellung:

> „Die Arbeitsgemeinschaft Kölner Künstler hat eine kleine Frühjahrsausstellung im Kunstgewerbemuseum veranstaltet, die einige anregende Arbeiten aufweist. Hoerle fällt als selbständige Persönlichkeit auf. […] Nach ihm interessiert Hansen, der aus religiösen Vorwürfen neuartige Raum- und Bewegungsprobleme entwickelt. Im Ausdruck fesselt besonders eine Partie, die an stärkste innere Dramatik romanischer Holzbildnerei erinnert. […] Besonderes lokales Interesse verdienen die kleinen keramischen Plastiken, an denen sich Pabst, Meller, Schreiner, Seiwert […] versucht haben."[98]

95 So sind auch z. B. bei den Architekten Max Taut, Carl Krayl, Hans Scharoun, Rudolf Schwarz und Hans Poelzig expressionistische Bilder mit kubistischem Einschlag aus dieser Dekade bekannt. Vgl. dazu Pehnt, Expressionismus, passim; Pehnt/Strohl, Schwarz; Pehnt, Poelzig.

96 In dem am 3. März 2009 eingestürzten *Historischen Archiv der Stadt Köln*, wo aus dem Nachlass von Hans Hansen neben den Plänen auch etliche Schriften und Zeichnungen etc. archiviert waren, befand sich auch dieser Brief, von dem eine Kopie vorlag.

97 Wortwörtlich heißt es hierin: „Sehr geehrter Herr Doktor, Namens der Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler bitte ich Sie uns für die Dauer des Monates April den Lichthof des Kunstgewerbemuseums zur Verfügung zu stellen, da die Ausstellungs-Möglichkeit für die nächsten Monate durch den Umbau des Kunstvereins für uns sehr beschnitten sind. f. d. Arbeitsgem. bild. Künstler Köln, Hans Hansen."

98 Rheinische Zeitung, 6.5.1920.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hansens engagierte Partizipation an Kunstausstellungen in der Anfangsphase der Weimarer Republik verfestigt zunehmend seine Position innerhalb der Kunstszene der Domstadt. Erstaunlicherweise nicht auf dem Gebiet der Architektur, sondern mehr auf dem der Malerei machte er zu dieser Zeit sehr von sich reden. Dennoch ist es ausgeschlossen, dass Hansen seinen Lebensunterhalt „nur" durch den Verkauf seiner Bilder bestritt.[99] Hansen, der aus einer ausgesprochen kleinbürgerlichen Familie ohne finanzielle Absicherung stammte, war bereits zu diesem Zeitpunkt zweifacher Familienvater und daher angewiesen auf möglichst regelmäßige Einkünfte in einer für „kreative" Berufe allgemein schweren Dekade. Seine reiche Angebotspalette, sei es als Maler, Architekt oder Kunstgewerbler, liegt denn wohl auch neben dem Interesse an diversen Kunstgattungen darin begründet, möglichst als eine Art „Universaltalent" viele Aufträge an Land zu ziehen. Zumindest die dadurch aufgewirbelte Beachtung könnte ihm für die Vermarktung als „Künstlerarchitekt" förderlich gewesen sein, was wiederum neue potenzielle Kunden nach sich zog.

2.2.4 Kölner Avantgarde und die Gläserne Kette um Bruno Taut

Überblickt man die Namen der auf jenen Ausstellungen vertretenen Künstler, Ausstellungen also, an denen auch Hansen beteiligt war, so lassen sich diese überwiegend in die regionale und nationale Avantgardeszene verorten. Neben Künstlern wie dem früh verstorbenen, in München bekannt gewordenen, aber aus dem Rheinland stammenden Franz Marc oder dem seit 1917 in Davos lebenden Ludwig Kirchner sind es gerade die regionalen und vor allem als Maler in Erscheinung tretenden Künstler wie Max Ernst, Johannes Baargeld, Heinrich Hoerle oder Franz Wilhelm Seiwert, mit denen Hansen ausstellte und die ihn als einen Vertreter der lokalen Avantgarde erscheinen lassen. Ernst und Baargeld waren ab Herbst 1919 die führenden Vertreter von *DADA-Köln*, wohingegen Hoerle und Seiwert etwas zeitlich versetzt, Anfang 1920, die Künstlergruppe *Die Kölner Progressiven* gründeten. Während *DADA-Köln* einer internationalen avantgardistischen Bewegung mit nihilistisch-anarchistisch gefärbter Weltsicht und eher unpolitischem Habitus[100] angehörte, deren Triebfeder die Ablehnung bürgerlicher Werte war, orientierten sich die *Progressiven* an einem gegenständlichen Konstruktivismus mit sozialistisch-marxistischen und (politisch-)anarchistischen Inhalten, kaum weniger avantgardistisch und sicherlich weniger bürgerschreck-bürgerlich als *Dada*.

Hansen pflegte nicht nur enge Beziehungen zu den Kölner Dadaisten, in seiner Wohnung traf er sich mit ihnen, gelegentlich auch in Anwesenheit des Verlegers und Literaten Wieland Herzfelde – sondern auch zu den *Kölner Progressiven*.[101]

99 „Im Gegensatz zur Architektur und seiner anfänglichen Ausbildung bedeutete die Malerei für ihn nicht Broterwerb", aus: Hagspiel, Hansen, S. 112.

100 Vgl. Schäfer, Dada Köln 1993, S. 34 ff.

101 Vgl. Hagspiel, Hansen, S. 111. Seiwert nahm 1919 nicht an einer Kölner Dada-Ausstellung teil, weil er Dada als „bürgerlicher Kunstbetrieb" begriff. Vgl. Schäfer, Dada in Köln 1995, S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

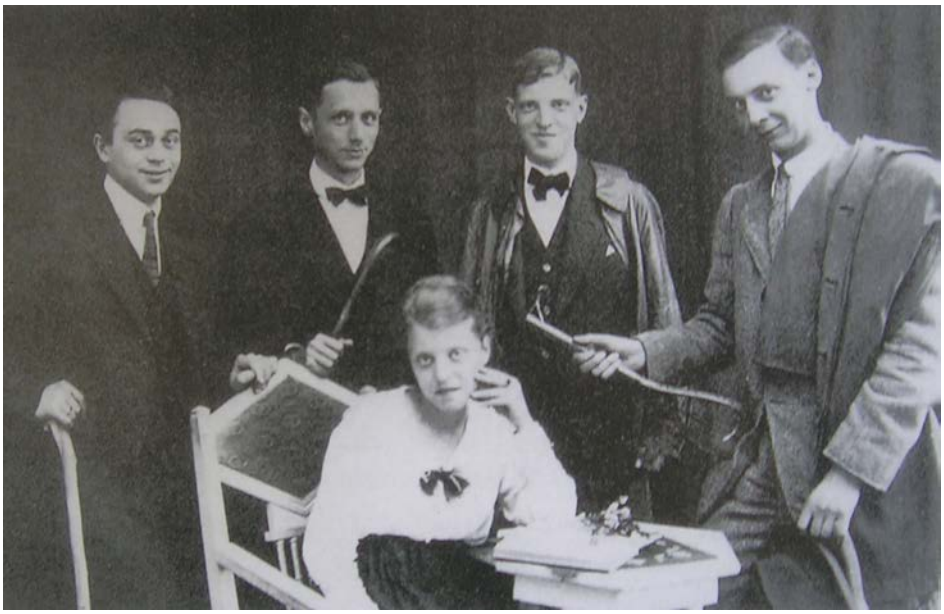


Abb. 4: Von links: Hans Hansen, Richard Straus, Luise Straus-Ernst, Johannes Baargeld, Max Ernst, um 1919

Dass Hansens Wohnung ein Treffpunkt der Künstler war,[102] unterstreicht seine feste Stellung als Mitglied innerhalb der progressiven Kunstszene Kölns. Ein Foto aus dem Jahre 1919 (Abb. 4) veranschaulicht die Verflechtung mit der Kölner Avantgarde, in diesem Fall *DADA-Köln*. Stehend, um die im Zentrum sitzende Ehefrau von Max Ernst, Luise Straus-Ernst, sind Hans Hansen, Richard Straus,

Bruder von Luise Straus-Ernst, Johannes Baargeld und Max Ernst gereiht. Die Abgebildeten halten bis auf Baargeld und die sitzende Straus-Ernst Geh- bzw. Wanderstöcke und Max Ernst zusätzlich wahrscheinlich einen Verlängerungsaufsatz für Pinsel in den Händen. Vor Luise Straus-Ernst ist ein Buch aufgeschlagen, mit kleinem Blumenstrauch oben aufliegend. Die einzelnen Gegenstände im Habitus der Dargestellten zielen wohl auf den künstlerischen bzw. beruflichen Status der Einzelnen ab. Das Foto wurde sehr wahrscheinlich in der Wohnung von Max Ernst und Luise Straus-Ernst am Kaiser-Wilhelm-Ring 14 aufgenommen.[103] Die Wohnung wurde ebenfalls für informelle Zusammenkünfte genutzt und entwickelte sich „rasch zum Zentrum der Kölner Boheme."[104]

102 „Er steht nach dem Ersten Weltkrieg den Dadaisten nahe (Hoerle, Seiwert, Ernst, Freundlich, Baargeld), die sich zusammen mit dem Literaten und späteren Verleger Herzfelde meist in der Wohnung Hansens trafen." Hagspiel, Hansen, S. 111. Die Kinder konnten diese Angabe Hagspiels weder verifizieren noch falsifizieren.

103 In diesem Zusammenhang ist die Information von Hansen jun. erwähnenswert, da er sich daran erinnern kann, dass die Familien Ernst und Hansen eine Zeitlang auf derselben Straße, Emmastraße in Köln-Sülz, gewohnt haben. Hansen jun. spielte zu dieser Zeit des Öfteren mit Jimmy Ernst, dem Sohn von Max Ernst. Siehe Interview Hansen (wie Anm. 6).

104 Schäfer, Dada Köln 1993, S. 55.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Die günstige Lage unserer Wohnung, vermutlich auch unserer Personen hatte uns ganz von selbst zum Mittelpunkt dieses Kreises junger Künstler und Kunstfreunde gemacht, die nun in endlosen Gesprächen eine neue Welt aufzubauen dachten, dabei zahllose Cigaretten rauchten und unentwegt Tee tranken."[105]

Einige der hier aufgelisteten zeitlichen Geschehnisse, die meist der chronologischen Ordnung gehorchend dargestellt wurden, können dennoch nicht immer als hintereinander gestaffelte Ereignisse aufgefasst werden. Vieles von dem verlief temporär parallel oder löste einander ab, so dass klare Grenzziehungen hier nicht immer möglich sind. Es ist ein Merkmal der frühen Weimarer Republik, dass sich außergewöhnliche gesellschafts- und kulturpolitische Ereignisse fast täglich geradezu überschlugen.

Einer dieser für die Kunsthistorie im Nachhinein besonderen Vorgänge fand Ende 1919 in der Hauptstadt Berlin statt. Der uns bereits bei der Werkbundausstellung begegnete Bruno Taut startete einen geheimen Briefwechsel mit gleichgesinnten Architekten. Dieser lose Zusammenschluss wird später als *Die Gläserne Kette* in die Kunstgeschichte eingehen. Zu den Beteiligten gehörten die Architekten Bruno und Max Taut, Wassili Luckhardt, Hans Scharoun, Walter Gropius, Wilhelm Brückmann, Carl Krayl, Jakobus Göttel, Hermann Finsterlin, Paul Gösch, Wenzel August Hablik und Hans Hansen.[106] Dieser „Geheimbund", dessen Mitwirkende sich verpflichten mussten, sich für die Korrespondenzen Pseudonyme zuzulegen und die Rundbriefe geheim zu halten, sollte den Beteiligten dazu dienen, in einem auserwählten Zirkel Gedanken und Ideen auszutauschen und „[…] so ein neues inneres Programm an die Stelle des öffentlichen zu setzen."[107] Hans Hansen war somit der einzige, der trotz Wilhelm Riphahn, der in Berlin bei Bruno Taut gearbeitet hatte, damals in Köln Architektur und künstlerische Avantgarde verband.

> „Die Mitglieder forderten ‚Umwälzung', die ‚Auflösung der bisherigen Grundlagen' der Architektur und das ‚Verschwinden der Persönlichkeit' des Künstlers, eine tabula rasa, die sie in gewisser Weise auch mit den Dadaisten verband."[108]

Kritisiert wurde die *Gläserne Kette* oft für ihren selbstauferlegten elitären Charakter, dessen „visionäre" Architekturphantasien mit der Realität nicht vereinbar waren. Sie war eine „Architekten-Avantgarde", die ihre Utopie dazu instrumentalisierte, um sich vom Rest abzugrenzen. Dass aber die experimentellen Architekturgebilde und -gedanken dieser „Weltbaumeister" konsequent sich auch dem selbstauferlegten Postulat nach neuer und zukunftsweisender Baukunst unterwarfen unter Einbeziehung neuester Baumaterialien wie Glas, Stahl und Beton, blieb hingegen vielen Zeitgenossen verborgen:

105 Luise Straus-Ernst, Nomadengut. Unveröffentlichte Manuskripte, 1941, S. 62 f. Zitiert nach ebenda, S. 298. Erwähnenswert ist auch, dass Luise Straus-Ernst als gelernte Kunsthistorikerin in einem von ihr verfassten Artikel kirchliche Umbauten von Hans Hansen positiv bewertet. Vgl. dazu Straus-Ernst, Baugesinnung, S. 330.

106 Vgl. Speidel/Schmitz, Gläserne Kette, S. 178. Vgl. auch Pehnt, Expressionismus.

107 Conrads/Sperlich, Architektur, S. 2.

108 Speidel/Schmitz, Gläserne Kette, S. 179.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Der zerrütteten Gesellschaft sollte die Architektur mit Kultbauten symbolisch Glauben und Gemeinschaft stiften. Indes hatten die Mitglieder der Gläsernen Kette keine Vorstellungen von der inhaltlichen Nutzung, ja überhaupt kein Interesse an der funktionalen Ausfüllung dieser Bauten (auch von Finsterlin wurden ihnen lediglich fiktive Zwecke zugeschrieben). Aus einer pathetischen Mischung von religiösem, geistesaristokratischem und sozialistischem Gedankengut entstanden die Architekturkonzepte als hochfahrende Integrationsmodelle ohne Bodenhaftung. […] Das ausgeprägte Sendungsbewußtsein – Bruno Taut bezeichnete die zwölf Mitglieder der Gläsernen Kette als Apostel, sich selbst als Christus – und die Elitehaltung wurden schon um 1920 ebenso heftig kritisiert wie die Tatsache, daß man sich aus den konkreten Baufragen völlig heraushielt […]. Auf der einen Seite hingen die imaginären Architekten einer konservativen Utopie mit Geheimbündelei, Führergedanke und Erlösungsglaube an. Auf der anderen Seite aber wurden von ihnen kompromißlose Versuche unternommen, die Aufgaben, die Formen, die Konstruktionsverfahren und die Materialien der Architektur grundlegend neu zu erkunden und zu formulieren und darüber hinaus städtebauliche Symbole zu erdenken. Mit einer ungewöhnlichen Beschleunigung wurden Ideen und Konzepte entwickelt, deren Sprengkraft sich erst im Lauf der Zeit herausstellen sollte.“[109]

Bruno Taut zählt in seinem zweiten *Ketten*-Rundbrief vom 19. Dezember 1919 auch Hans Hansen als eines der Mitglieder auf.[110] Bekannt ist zudem, dass aus Hansens Feder unter seinem Pseudonym *Antischmitz* ein einziger Rundbrief stammte mit der Überschrift *Der Bauhof* und dieser im Februar 1920 an die *Kette* verschickt wurde.[111] Hansens Pseudonym *Antischmitz*, welches sicherlich eine dadaistische Komponente beinhaltet, „stellt sich gegen die gängigen, durch den allgegenwärtigen Herrn Schmitz verkörperten Normen.“[112]

Schon 1914 arbeiteten Hansen und Taut in unmittelbarer Nähe. Beide nahmen an der Werkbundausstellung als Architekten bzw. Bauleitung teil, so dass eine erste Kontaktaufnahme zu diesem frühen Zeitpunkt sehr wahrscheinlich ist. Aber es gibt auch noch weitere Berührungspunkte. Bruno Taut war Initiator des 1918 bis 1921 existierenden *Arbeitsrates für Kunst (AfK)* in Berlin. Hierzu Jürgen Wiener:

> „Bruno Taut und seine Kollegen der Gläsernen Kette, die als Weltbaumeister für eine von Archaismen und Atavismen durchsetzte neue Weltgemeinschaft auftraten, gelten als Inbegriff der von teils kubistischen, teils expressionistischen Licht-, Farb- und Kristallversionen beflügelten ekstatischen Hochgestimmtheit der irrational-mystisch orientierten Avantgarde der unmittelbaren Nachkriegsjahre. Diese stand in engem Zusammenhang mit dem Arbeiterrat für Kunst […]. Die Kölner Kette hatte zwar mit dem Kölner Architekten Hans Hansen einen unmittelbar Beteiligten, der jedoch für die konkrete Architekturgeschichte nicht von Belang war und in den wenigen Kirchenbauten, die er nach 1925 realisierte, als Traditionalist in Erscheinung trat.“[113]

109 Schneede, Finsterlin, (http. aufgerufen am 21.10.2015).
110 Vgl. Whyte/Schneider, Briefe, S. 29.
111 Ebenda, S. 70.
112 Ebenda, S. 4.
113 Wiener, Utopie, S. 213–221, hier S. 213 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der *AfK* versuchte in Anknüpfung an die Novemberrevolution von 1918 und „als Pendant zu den Arbeiter- und Soldatenräten“[114] die revolutionären Umwälzungen auch in den Bereich der Kunst zu überführen und den Kulturbetrieb neu aufzubauen. Programmatisch forderte der *AfK* deshalb:

> „Der Arbeitsrat für Kunst schreibt: In der Ueberzeugung, dass die politische Umwälzung benutzt werden muß zur Befreiung der Kunst von jahrzehntelanger Bevormundung, hat sich in Berlin ein Kreis einheitlich gesinnter Künstler und Kunstfreunde zusammengefunden. Er erstrebt die Sammlung aller verstreuten und darum sich zersplitternden Kräfte, die über die Wahrung einseitiger Berufsinteressen hinaus am Neuaufbau unseres gesamten Kunstlebens entschlossen mitwirken wollen. […] Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel.“[115]

Die fast zeitgleich in Köln gegründete *Gesellschaft der Künste*, Hansen war ein Mitglied dieser Gruppe, verstand sich „zugleich als die ‚Gruppe Rheinland‘ des ‚Berliner Arbeiterrates für Kunst‘ […], jener von Walter Gropius, Bruno Taut, Adolf Behne und anderen 1918 ins Leben gerufenen revolutionären Künstlervereinigung […]“.[116] Taut bezog die ersten Mitwirkenden der *Kette* aus Reihen der *AfK*.

Hagspiel hingegen führt als Initialzündung für die Zusammenarbeit mit Hansen Tauts geweckte Interesse an Hansens Publikation *Das Erlebnis der Architektur* an. Er schreibt nämlich: „Offensichtlich fand dieses Buch rege Anerkennung, denn Bruno Taut schreibt 1920 eine Rezension dazu in der Zeitschrift *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*. Dadurch wurde es Hans Hansen wohl auch möglich, Mitglied des Arbeitsrates für Kunst zu werden […].“[117] In dem Mitgliederverzeichnis des *AfK* ist Hansen allerdings nirgends vermerkt[118] und auch sonst gibt es dafür keine weiteren Belege. Eine Zusammenarbeit bestand jedoch schon eindeutig vor der Publikation, spätestens aber seit 1919, als er bereits der *Gläsernen Kette* angehörte.

Der *AfK* organisierte im Mai 1920 eine Ausstellung in Berlin mit dem Titel *Neues Bauen*. Aufgerufen wurden alle Architekten und „Nichtarchitekten“, sich mit Zeichnungen, Modellen und Skizzen, die durch innovative Architekturentwürfe hervorstachen, einzubringen. Hans Hansen ist mit seiner Architekturskizze *Der Bauhof* vertreten, deren Erläuterung er schon im Rundbrief an die *Gläserne Kette* verschickt hatte. Die Zeichnung sowie seine vorab verfasste Schilderung wurden im Anschluss in der zweiten Buchpublikation des *Arbeiterrates für Kunst* im gleichen Jahr veröffentlicht.[119]

Die meisten Diskussionen innerhalb der Brief-Korrespondenz der *Gläsernen Kette*

114 Kleihues, Berlin, S. 86.
115 Flugblatt AfK, S. 87.
116 Vitt, Bagage, S. 12.
117 Hagspiel, Hansen, S. 111 f. Ein gleicher Bezug wurde schon von Pehnt hergestellt, wenn dieser schreibt: „Der Kölner Maler und Architekt Hans Hansen (1889–1966), der in den Kreis [der Gläsernen Kette, Anmerk. d. V.] wohl aufgrund seines (von Bruno Taut rezensierten) Buches Das Erlebnis der Architektur aufgenommen worden war […]“. Pehnt, Expressionismus, S. 131.
118 Siehe dazu, Schlösser/Köhler u. a., AfK.
119 Vgl. Afk, Ruf zum Bauen, S. 43 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „[…] entzündeten sich am Gegensatz der Meinungen zur ‚inneren Anschauung' und zur ‚Vernunft'. […] In der Gläsernen Kette zeigte sich der Gegensatz zwischen Anschauung und Vernunft am deutlichsten in der Diskussion um Glauben oder Form – ‚Formringen oder Formtanzen' wie Bruno Taut es ausdrückte."[120]

Hansens Wortmeldungen zu diesem Disput waren allenfalls marginaler Natur, da von ihm keine weiteren Stellungnahmen überliefert sind. Lediglich an seinem Beispiel *Bauhof* konkretisierte er seine Architekturauffassung, die an späterer Stelle noch genauer erörtert wird.

Aber möglicherweise ist es genau die fehlende Anteilnahme an der Formfrage, die Bruno Taut dazu bewogen hatte, in einem Rundbrief vom 15. April 1920 folgenden Passus zu schreiben: „Antischmitz! Der Kämpfende muss sich immer auf den Boden dessen stellen, den er bekämpft. Antischmitz?"[121] Und vielleicht waren es die mangelhafte Positionierung gegen das (Spieß-)Bürgertum und dessen „Formenwelt", die Taut zu den „mahnenden" Worten in Richtung Hansen veranlasst haben.

Ein weiterer Hinweis findet sich ebenfalls in einem von Taut verfassten Rundbrief vom 20. Oktober 1920:

> „In Darmstadt war ich – auch Antischmitz war dort – zu einer Besprechung über die Westdeutsche Bausezession, zu der Margold ja schon [vor] einigen Monaten aufgerufen hatte unter Nennung der Namen Poelzig, [Grop]ius, Taut als Aushängeschild. Die ‚Gründung' ist nun erfolgt, aber als eine allgemeine deutsche Sache, die jetzt den Namen ‚Die Bauwandlung' trägt. […] Margold will die Sache sehr realpolitisch beginnen und für die Ausstellung im Frühjahr, die zunächst in Darmstadt in dem Olbrich'schen Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe stattfinden soll, sich Geld von der Stadt Darmstadt und dem Staate Hessen besorgen. […] Wir haben einstweilen sogenannte Arbeits- und Suchämter eingerichtet, für Köln z. B. Antischmitz […] Es soll damit das zu erwartende Material sondiert werden, damit wir bei der nächsten Beratung in Berlin schon disponieren können."[122]

Bei dem erwähnten Margold handelt es sich um Emanuel Josef Margold (1889–1962), einen Repräsentanten der *Wiener Moderne*, Schüler und Assistent Josef Hoffmanns, Mitglied der Wiener Werkstätten und seit 1911 Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie. Hier tat er sich in den kommenden Jahren durch Design verschiedenartigster Dinge hervor.[123] In diese Zeit fällt auch die Gründung der genannten Gruppe *Bauwandlung* durch Margold. Taut sah in der Gruppe eine mögliche Nachfolgerin seiner *Gläsernen Kette* und hoffte,

> „[…] die ‚Gläserne Kette' en bloc der ‚Bauwandlung' zuzuführen. Er blickte mit sichtlichem Enthusiasmus auf das Vorhaben, vielleicht weil er darin einen glücklichen Ausweg aus der Sackgasse der übertriebenen Subjektivität sah, welche die ‚Gläserne Kette' lähmte. […] Die

120 Whyte/Schneider, Briefe, S. 10.
121 Rundbrief von Bruno Taut, 15.04.1920, in: Ebenda, S. 85.
122 Rundbrief von Bruno Taut, 5.10.1920, in: Ebenda, S. 173 f.
123 Vgl. Ulmer, Margold. Später trat Margold auch mit einer wichtigen Publikation zum *Neuen Bauen* hervor: Siehe Margold, Volkserziehung.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> Pläne in bezug [sic] auf die ‚Bauwandlung' zerschlugen sich, und Taut entschloß sich – wie bereits angekündigt –, seine eigenen Wege zu gehen."[124]

Die mit Taut, Hansen und anderen Beteiligten geplante Ausstellung um das Jahr 1920/21 kam nicht mehr zustande, ebenso wenig die Errichtung der erwähnten Arbeits- und Suchämter, die wohl der Beschaffung und Sichtung von Ausstellungsstücken aus dem ganzen Land für die geplante Ausstellung dienen sollte:

> „According to Whyte, the closest The Universal Master Builder ever came to being performed was in 1921, when a group Taut was associated with known as the Bauwandlung agreed to include it as part of their exhibition festivities at the Mathildenhöhe in Darmstadt. A score was drafted for the performance by composer Heinz Tiessen, which no longer survives. Unfortunately for Taut, the Bauwandlung disbanded shortly before the exhibition."[125]

2.2.5 Münchner Räterepublik und der Aktionsausschuß revolutionärer Künstler

Den bisher dargelegten Überschneidungen im Leben von Hans Hansen und Bruno Taut gesellt sich eine weitere hinzu und ermöglicht zusätzliche nuancierte Einblicke. Diesmal führt die Spur in die bayerische Landeshauptstadt München. Es ist wieder das Jahr 1919. In München wurde die Bayerische Räterepublik nach den vorausgegangenen Ereignissen der Novemberrevolution ausgerufen. Auf der Basis sozialistischer Ideen sollte eine „Rätedemokratie" im Freistaat installiert werden, die für eine sehr kurze Zeitdauer auch Bestand hatte.[126] Wie in anderen Teilen des Reiches „bildeten die Münchner Künstler nach Art der Arbeiter-, Soldaten- und Bauernräte eigene Organisationen."[127]

Einer dieser Zusammenschlüsse war der linksradikale *Aktionsausschuß revolutionärer Künstler (ARK)*, der sich aus Literaten und Künstlern zusammensetzte und zu „Spitzenzeiten" etwa 25 Mitglieder aufwies. Beeinflusst waren die Mitglieder von den anarchistischen Schriften Gustav Landauers und begrüßten die „Neue Kunst" in Form des Expressionismus auch als die Kunstform für die kulturelle Neugestaltung der Gesellschaft.[128] Als Landauer zum *Volksbeauftragten für Volksaufklärung* gewählt wurde, was in etwa dem heutigem Kultusminister entspricht, setzte er den *ARK* als leitendes Gremium für die Durch-

124 Whyte, Taut 1980, S. 169.

125 Olgren-Leblond, Reading, S. 257. Dazu auch: Whyte, Taut 1982, S. 209.

126 Die wenige Tage existente Erste Räterepublik war vom Ansatz her freiheitlich-sozialistisch, wofür nicht zuletzt als Hauptbeteiligte die beiden anarchistischen Literaten Gustav Landauer und Erich Mühsam wirkten, wohingegen die Zweite Phase mehr marxistisch-leninistisch geprägt war. Vgl. dazu Karl, Räterepublik, und Köglmeier, Rätegremien.

127 Weinstein, Neugestaltung, S. 18.

128 Ebenda, S. 19 ff. „Wir erklären: wir sind nicht die ‚Vertreter' der Münchner, der Bayrischen oder sonst irgendwelcher Künstler, die zu dem kapitalistischen Zeitalter gehören, wir sind die Vertreter und Bevollmächtigten einer Idee, und unser Ziel ist, an dem Aufbau der neuen Gemeinschaft und deren ideellen Entwicklung praktisch mitzuarbeiten". Revolutionäre Künstler, in: Mitteilungen des Vollzugsrates der Betriebs- und Soldatenräte, 15. April 1919, abgedruckt in: Max Gerstl, Die Münchener Räterepublik, München 1919, S. 64, zitiert nach: Weinstein, Neugestaltung, S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

setzung seines Kulturprogramms ein.[129] Zudem erwog Landauer, „den Berliner Architekten Bruno Taut, der enge Verbindungen zur anarchistischen Bewegung besaß, zum Minister für das Bauwesen zu ernennen.“[130] Im Hinblick auf Hansen ist das einzig noch existente Schriftstück des *ARK* von enormer Bedeutung, das anlässlich einer Zusammenkunft am 22. April 1919 im Landtag als Sitzungsprotokoll[131] angefertigt wurde. Als anwesende Teilnehmer werden Hans Richter, Fritz Schaefler, Theodor Caspar Pilartz, Walt Laurent, Hermann Sachs und Ado von Achenbach im Protokoll erwähnt. Ein Tagespunkt der Versammelten bestand darin, „‚Kunstkommissariate für Malerei, Kunstgewerbe, Bildhauerei, Ausstellungen, Architektur, Museen und soziale Wohlfahrt“ zu gründen.[132] Nach dem Beschluss der tagenden *ARK*-Mitglieder sollte Hans Hansen das Kommissariat für Architektur übernehmen:

> „Georg Schrimpf und der Amerikaner Hermann Sachs hatten die Leitung des Kommissariats Kunstgewerbe inne, T.C. Pilartz die des Kommissariats Bildhauerei, Stanislaus Stückgold die des Kommissariats Ausstellung, Hans Hansen und Janes die des Kommissariats Architektur. […] Der Name ‚Janes‘ ist nicht zu ermitteln.“[133]

Im gleichen Monat veröffentlichte *Der Weg – Monatsschrift für expressionistische Literatur, Kunst und Musik*, eine Münchner Zeitschrift, deren Mitarbeiter, von denen etliche zugleich Mitglieder im *ARK* waren,[134] die Rätedemokratie bejahten, einen Artikel von Hansen mit dem Titel *Revolutionäre Künstler*,[135] der sich auf die zunehmenden Attacken gegen die mit der Revolution sympathisierenden avantgardistischen Künstler bezieht. Dieser Artikel wird zusammen mit den anderen Beiträgen in einem separaten Kapitel genauer behandelt. Folgende Zusammenfassung dazu ist bei Christiane Schmidt zu finden:

> „Immer wieder wurden die avantgardistischen Künstler wegen ihrer Nähe zur Revolution angegriffen und mussten sich gegen Angriffe konservativer Kräfte verteidigen. Darauf geht ein Artikel des Architekten Hans Hansen im April-Heft der Zeitschrift ‚Der Weg‘ mit dem Titel ‚Revolutionäre Künstler‘ ein“.[136]

Die von Seiten des *ARK* angestrebte revolutionäre Umstrukturierung des Kulturbetriebes endete genauso schnell, wie sie begann, nämlich mit Niederschlagung der revolutionären Bewegung durch konterrevolutionäre Truppen kurze Zeit später. Die Räterepublik hatte weder dauerhafte Veränderungen für die Gesellschaft noch für die Kultur mit sich gebracht.

---

129 Vgl. Ebenda, S. 20 f.
130 Ebenda, S. 21. Diese Tatsache erwähnt Taut in einem Brief vom 16.5.1919 an Karl Ernst Osthaus, in: Osthaus-Archiv.
131 Eine Abschrift des Protokolles befindet sich in der RC, Library, dazu Weinstein, Neugestaltung, S. 23 f.
132 Schmidt, Schaefler, S. 135.
133 Ebenda, Fußnote 455.
134 Vgl. Ebenda, S. 163.
135 Hansen, Revolutionär, S. 2–6.
136 Schmidt, Schaefler, S. 141.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

So hatten die Kommissariate nur auf dem Papier Bestand, ihre Realisierung kam nie zustande, genauso wenig wie Tauts Berufung zum „Minister für Bauwesen".

Dennoch verdeutlicht Hansens geplante Beteiligung an der Münchener Räterepublik zwei Dinge: zum einen Hansens Engagement bis weit über die Grenzen von Köln hinaus und seine politische Gesinnung jener Tage; zum anderen die Tatsache, dass die Wahl Hansens für den wichtigen und einflussreichen Posten des *Kommissariats für Architektur* auch ein Beleg für seinen Rückhalt innerhalb der revolutionären Avantgarde ist. Zugleich wurde ihm damit die Fähigkeit zugesprochen, im Interesse des *ARK* als Kontrollinstanz über die Baukunst zu wachen und am Aufbau einer „modernen", das heißt „proletarischen" Architektur im Sinne des *ARK* mitzuwirken.

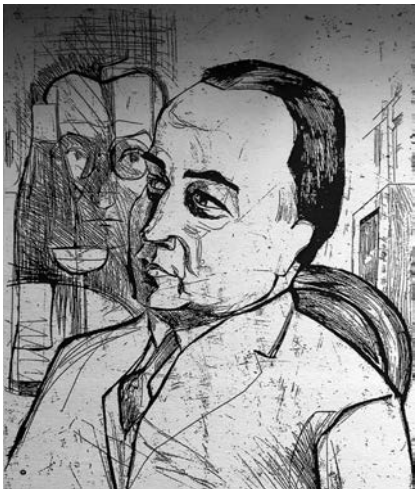


Abb. 5: Porträtzeichnung von Hans Hansen, Fritz Schaefler, um 1925

Das politische Engagement des damals Dreißigjährigen wirbelt auf der anderen Seite neue Vermutungen auf, die jedoch wegen der knappen Quellenlage im besten Fall rein hypothetisch beantwortet werden können: Wie kam es zur Beteiligung des Kölners an der Münchner Räterepublik und warum wurde er für den Posten des *Kommissariats für Architektur* vorgeschlagen, obwohl er zu dieser Zeit sich mehr über seine Malerei profilierte als durch „revolutionäre" Bauten? Eine Mutmaßung geht in die Richtung, dass Hansen aufgrund seiner Mitgliedschaft in den bereits aufgezählten linksorientierten Künstlerzirkeln, aber auch wegen seiner beginnenden theoretischen Auseinandersetzung mit Architektur Anfang 1919 über die Grenzen Kölns hinaus Anerkennung erfuhr und durch seinen ihm vorauseilenden „Ruf" den Weg, ähnlich wie beim Berliner Taut, in die Münchner Bohème fand. Vielleicht halfen auch freundschaftliche Kontakte zu einigen der am *ARK* beteiligten Künstler. Neben dem Kontakt zu Bruno Taut pflegte Hansen in späteren Jahren Freunschaften mit den Künstlern Fritz Schaefler und T.C. Pilatz, die womöglich vor 1919 existierten oder erst aus der gemeinsamen Zusammenarbeit dieser Zeit resultierten.[137]

In diesem Rahmen ist eine um 1925 entstandene Radierung von Fritz Schaefler sehr bemerkenswert (Abb. 5), der ein Porträtbild seines Freundes Hansen anfertigte. Wie Christiane Schmidt ausführt, zeigt Schaeflers Grafik

> „Hansen als Brustbildnis im Dreiviertelprofil nach links. Architektonische Versatzstücke im rechten Bildhintergrund weisen auf Hansens Architektenstatus, das schemenhafte Gesicht Schaeflers im linken Hintergrund auf die Freundschaft der beiden Männer."[138]

137 Christiane Schmidt führt die Freundschaft zwischen Hansen und Schaefler auf die gemeinsame Zeit bei der Münchner Zeitschrift *Der Weg* zurück. Vgl. Schmidt, Schaefler, S. 26 f.

138 Ebenda, Fußnote 485, S. 141.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auffallend ist, dass Hansen ab Mitte der 20er Jahre nur noch mit „architektonischen Versatzstücken" dargestellt wurde, während jegliche Attribute, die an seine Hingabe für die Malerei erinnern könnten, weggelassen wurden. Möglicherweise ist dies Ausdruck für das nun vordergründig vorherrschende Selbstverständnis Hansens.

2.2.6 Stagnation im politischen und künstlerischen Engagement und die Hinwendung zur (sakralen) Architektur: Wilhelm Riphahn und das Institut für religiöse Kunst

Die im Selbstporträt vorformulierte Rezeption als Architekt ab Mitte der 20er Jahre korreliert mit der ab circa 1922 vermehrt einsetzenden Bautätigkeit und seiner zumindest aus dem öffentlichen Bewusstsein schwindenden „Wahrnehmung" als Kunstmaler. Einzig eine kleine Einzelausstellung mit Werken von Hansen in der *Bücherstube* am Wallraf-Richartz-Museum im Oktober 1921 ist aus dieser Phase bekannt.[139] Ein Artikel aus dem Kölner Stadt-Anzeiger fasst prägnant die Merkmale der Bilder des Kölners zusammen, welche in dieser Arbeit bereits herausgearbeitet wurden:

> „In der Bücherstube am Wallraf-Richarz-Museum zeigt der Architekt Hans Hansen eine Reihe von Gemälden, die in leuchtender Farbigkeit mit dem Formschatz expressionistischer Kunstsprache teils biblische Themen, teils Stoffe aus der Zeit in malerische Anschauung umsetzen. Es sind gewisse Dinge von künstlerischem Belang, wie die Verwandlung der Kirchenpfeiler in lebendig-wachsende Stämme und Blätter, die Verwandlung von Stein in Geschehen, sind gewisse Dinge von menschlichem Belang, wie das Bild der von der aufgehenden Sonne überstrahlten toten Stadt, die fesseln und hinreißen durch allen Wust überbetonter Eckigkeiten und Verzerrungen hindurch."[140]

Die *Bücherstube* wurde u. a. oft als Ausstellungsraum und Treffpunkt von Künstlern frequentiert. So trafen sich z. B. auch die *Kölner Progressiven* regelmäßig in ihren Räumlichkeiten:[141]

> „Berühmt in den frühen zwanziger Jahren war die ‚Bücherstube am Wallraf-Richartz-Museum, Drususgasse 11 (später Kolpingplatz), eine moderne Buchhandlung, zugleich bibliophiles Antiquariat, wo auch kleine gewählte Ausstellungen, z. B. von Kindermalereien, von Klee, Heckel usw. stattfanden."[142]

Was Hansens kulturtheoretische und politische Ambitionen angeht, so ist auch auf diesen Feldern ab 1920/21 eine deutliche Zäsur zu verspüren. Nachskizzieren lässt sich ein ab den Jahren 1917/18 zunehmendes Engagement innerhalb politisch motivierter avantgardistischer Zirkel, das 1919/20 kulminiert in seiner Mitwirkung bei diversen Kunstgruppen und -ausstellungen und einer kurzzeitigen Aussicht auf politische Macht. Vorwegnehmend schreibt Wolfram Hagspiel über diese Phase:

139 Vgl. Ostländer/Teuber, Ernst, S. 37.
140 Kölner Stadt-Anzeiger, 16.10.1921.
141 Jacoby, Kollektivierung, S. 89.
142 Schmitt-Rost, Galerien, S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Hans Hansen […] zählt zu den Künstlern, die in Reaktion auf die Kriegsgeschehen des Ersten Weltkrieges nach neuen gestalterischen Ausdrucksmitteln suchten und diese auch theoretisch im Kontext von Kunst/Religion/Welt durch Vorträge und Schriften belegten. Durch ein im Grunde schließlich doch traditionalistisches Denken stagniert die künstlerische Entwicklung Hansens um die Mitte der 20er Jahre – der überregional beachteten Vehemenz seiner theoretischen und künstlerischen Äußerungen im Sinne des Expressionismus steht in der Folgezeit eine im Expressionismus stets verhaftende, auf religiöse Ideen basierende, konservative Haltung gegenüber."[143]

Wie weitreichend die von Hagspiel erwähnte „Stagnation" in der baulichen wie auch künstlerischen Entwicklung Hansens erfahrbar ist, werden die folgenden Kapitel genauer beleuchten.

Innerhalb des chronologischen Ablaufs sind die Jahre 1920–1922 auch deswegen noch von einiger Bedeutung, da Hansen ab diesem Zeitpunkt auch mit dem Architekten Wilhelm Riphahn (1889–1963), dem vor allem im sozialen Wohnungsbau überragenden Kölner Architekten seiner Zeit, an einigen Bauprojekten zusammenarbeitet.[144] Mutmaßlich kannten sich beide von der Kölner Werkbundausstellung, an der Riphahn als Postkartenmaler tätig war, oder aber seit gemeinsamen Zeiten an der *Gewerblichen Fachschule der Stadt Köln*, die auch eine Baugewerkschule umfasste; vielleicht spielte auch die Taut-Connection eine Rolle. Im Gegensatz zu Hansen ist der Besuch der Kölner Baugewerkschule durch den wenige Wochen jüngeren Riphahn eindeutig nachweisbar, an der er aber um 1908 nur kurze Zeit eingeschrieben war,[145] um dann weiter als Gasthörer an den Technischen Universitäten München, Dresden und Berlin Architekturkurse zu belegen. Um 1912 arbeitete Riphahn zeitweise im Architekturbüro von Bruno Taut, Max Taut und Franz Hoffmann in Berlin und ließ sich dann 1913 in Köln nieder. Riphahn wurde in späteren Jahren vor allem durch drei Projekte weit über die Grenzen Kölns hinaus bekannt: *Die Bastei* von 1924, seine Siedlungsbauten aus den 20er und 30er Jahren und das *Kölner Opernhaus* von 1954–57[146]. Besonders die Siedlungsbauten brachten Riphahn den Ruf als „Vertreter des ‚Neuen Bauens' im Geiste auch der Bauhausarchitektur" ein.[147] Der Terminus *Neues Bauen*, der mindestens in zweifach fälschlicher Weise oft synonym für die *Neuen Sachlichkeit* in der Architektur gebraucht wird,[148] war uns bereits als namensgebender Titel für die Aus-

143 Hagspiel, Hansen, S. 111. Vgl. dazu auch Hagspiel, Sander, S. 156.

144 Vgl. u. a. dazu Funck, Riphahn, S. 240 f.

145 Einziger Hinweis für den Schulbesuch der *Königlichen Baugewerkschule Köln* durch Riphahn ist einer „Bierzeitung" zu entnehmen. Vgl. dazu Bier-Zeitung.

146 Vgl. Hagspiel, Riphahn, S. 1 ff.

147 *http://www.kulturtussi.de/architektur-der-50er-wilhelm-riphahn* (aufgerufen am 21.10.2015).

148 *Neue Sachlichkeit* war der Name einer von Gustav Hartlaub kuratierten Ausstellung von 1925. Er wandte den in der Architekturtheorie schon um 1900 virulenten Begriff der Sachlichkeit auf die Malerei an, von wo er unter dem Zusatz ‚neu' in die Architektur zurückkehrte. Gemeint ist eine nachexpressionistische, weitgehend ornamentfreie (oder für ornamentfrei erklärte) und vor allem streng kubisch bestimmte Architektur. Für die Jahre um 1920 ist der Begriff aus historischen und systematischen Gründen wenig sinnvoll. Das *Neue Bauen* wiederum hatte 1920 mit der kubistischen Avantgarde seit 1925 teilweise wenig zu tun und war insbesondere häufig alles andere als sachlich, sondern durch und durch expressionistisch. Aus Konventionsgründen wird hier aber an der Bezeichnung „*Neues Bauen*" festgehalten.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

stellung des *Arbeiterrates für Kunst* in Berlin begegnet. Er diente häufig als Stilbezeichnung für eine als funktional bezeichnete Architektur, deren Wurzeln die manipulierte und manipulierende Große Erzählung der Moderne allzu simplifizierend in der holländischen *De Stijl*-Bewegung und dem Weimarer *Bauhaus* verorten möchte, tatsächlich aber eher in der von Wien vor/um 1900 ausgehenden Architektur bestimmt waren, die auch auf die fortschrittlichen Kunstgewerbeschulen einwirkte (von Frank Lloyd Wright, der Amsterdamer Schule oder Antonio Sant'Elia ganz zu schweigen).[149] Viele Vertreter einer nach 1918 forcierten Moderne, die sich eben schon 1920 den Namen *Neues Bauen* gab, bahnten sich jedenfalls ihren Weg über den Expressionismus zu dem dann so genannten *Neuen Bauen*, dessen utilitaristischer Charakter als oberste Maxime eines meist „[…] als sozialen Dienst verstandenen Bauen(s) […]"[150] galt. Zunächst einmal war aber, wie z. B. bei Bruno Taut, Hans Scharoun, Adolf Behne oder Heinrich de Fries, dieses *Neue Bauen* expressionistisch und meinte tatsächlich weniger eine Stilkategorie, sondern eine soziale Kategorie von Architektur und betraf Siedlungen für die ärmeren Bevölkerungsschichten und dabei insbesondere den Geschosswohnungsbau[151] – Siedlungen, die im Übrigen häufig um neue Kirchen herum angelegt wurden. Oder zumindest wurden neue Kirchen im Kontext neuer Siedlungen mitgeplant.

Eines der gemeinsamen Projekte der beiden Kölner Architekten war die für die Siedlung Köln-Mauenheim konzipierte Kirche St. Quirinus, die aber nicht ausgeführt wurde und von der nur noch der Grundrissplan erhalten ist. Sie gilt, laut heutigem Stand, als erste Kirche, an deren Planung Hansen beteiligt war. Das Gotteshaus wurde dann letztendlich nach Plänen des schon lange als Kirchenarchitekt etablierten Eduard Endler 1927 gebaut[152]. Angesichts der anderweitigen Auftragsvergabe ist zu vermuten, dass Riphahn und Hansen wohl deutlich moderner planten als es den „Bauherren" recht war, und Endler in dieser Hinsicht den Auftraggebern mehr entgegenkam.[153] Möglicherweise aber fehlten in jenen Jahren schlicht die finanziellen Möglichkeiten zur Realisierung dieses wichtigen Projekts, für das im Bereich des modernen Kirchenbaus jedenfalls gilt, was auch für viele andere Bauaufgaben zutrifft: dass nämlich die Bedeutung der nicht realisierten Projekte für die Architekturgeschichte nach wie vor unterschätzt wird (siehe Kap. 6.1.1).

Ein Folgeprojekt von Riphahn und Hansen war der 1922 geplante Umbau des *Luisenhofes* in der Ehrenstraße in Köln zum *Varieté Cavalu*, der laut Hagspiel wahrscheinlich nicht nach Plänen der beiden Architekten ausgeführt wurde. Als Begründung führt Hagspiel

149 Nicht erst in der Bauhausdebatte 1953, sondern schon um 1930 hatte Rudolf Schwarz gegen die falsch verwendeten Kategorien von Funktion und Ornament und deren Verhältnis zur schönen Form ebenso scharf wie zutreffend polemisiert, vgl. Schwarz, Wegweisung und Conrads, Bauhaus.

150 Pehnt, Expressionismus (1973), S. 194.

151 Der Begriff *Neues Bauen* scheint mit einer Schrift zum Siedlungsbau aufgekommen zu sein: Siehe Gutkind, Neues Bauen.

152 Vgl. Weyres, Kirchenbau, S. 3–32.

153 Ebenso mussten Riphahn und Grod die Pläne für die Kirche Sankt Petrus Canisius in Köln-Buchforst, aufgrund der Ablehnung durch den Pfarrgemeinderat, neu überarbeiten. Die Gemeinde empfand den ersten Entwurf „in seiner kompromisslosen Moderne" als eines Sakralbaus nicht würdig. Dazu Kier, Kirchen in Köln, S. 174.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

alte Kölner Adressbücher auf, in denen das Varieté erst seit 1925 geführt wird.[154] Im *Kölner Mittagsblatt* vom 8. November 1923 ist aber zu lesen:

> „Cavalu, Ehrenstr. 18. Die vornehme Unterhaltungsstätte in Köln hatte zum Eröffnungsjahrestag am Montag, 5. November, ein ganz auserlesenes Festprogramm zusammengestellt, […]. Der zahlreiche Besuch der bekannten Kunststätte legte beredtes Zeugnis von der Beliebtheit ab, die sie sich seit ihrem einjährigen Bestehen zu erfreuen hat."[155]

Daher könnte der Umbau des *Luisenhofs*, im Gegensatz zur These Hagspiels, doch nach Plänen der beiden Architekten um das Jahr 1922 realisiert worden sein, zumal sich eine ganze Ausgabe der Monatszeitschrift *Moderne Baufomen* von 1923 mit *Siedlungen und anderen Bauten von Architekt Wilhelm Riphahn*[156] beschäftigt und darin eine farbige Abbildung mit dem Entwurf fürs *Cavalu* von Riphahn und Hansen abgebildet ist, auf die sich auch Hagspiel bezieht, wenn er schreibt, dass der

> „‚überlieferte Entwurf doch ein vorzügliches Beispiel expressionistischer Farbexzesse, ein Rausch von ungebrochenen, komplementär zueinandergesetzten Tönen […]' ist, ‚[…] wie sie die Maler der Brücke, die Architekten Scharoun und Luckhardt, wie es die aus der Zeit stammenden Theaterdekorationsmalereien zeigen […]. Hiermit zeigt er eindeutig Riphahns Handschrift, während die Farbgebung wohl auf Hans Hansen zurückgeht."[157]

Eine detaillierte Analyse des farbig erhaltenen Entwurfs erfolgt in einem gesonderten Kapitel (siehe Kap. 3.7.5). Es ist aber bezeichnend, dass Hansen „nur" für die farbliche Innenraumgestaltung zuständig war. Eine Aufteilung, die uns noch des Öfteren begegnen wird. Vielleicht ist es gerade die von Hansen jahrelang betriebene Auseinandersetzung mit Malerei und Farbe, die ihn in Zusammenhang mit seinem handwerklichen „Background" besonders in seiner Anfangsphase als „Architekturneuling" eher für farbliche Raumgestaltungen prädestinierte. So ist es auch gut vorstellbar, dass Hansen bei seinen früheren Tätigkeiten wie z. B. bei dem *Kölner Haus*, der Galerie *Haus Neuwacht* und vielleicht bei dem nicht ausgeführten Entwurf der Kirche St. Quirinus, bei denen er zudem immer in Kooperationen tätig gewesen war, für die Innenraumgestaltungen die Verantwortung trug.[158]

Dass Hagspiel in diesem Zusammenhang von „Theaterdekorationsmalereien" spricht, fügt sich gut zu einer weiteren, wenig beachteten Begebenheit: Von Hansen sind zwei Bühnenbilder bekannt, die er vermutlich in den Jahren 1922–24 für die Theaterstücke *Kulissen der Seele* und *Neger-Rhapsodie* entworfen hatte. Das damals generell große Interesse von

154 Vgl. Hagspiel, Riphahn, S. 427. Bei den erwähnten „Adressbüchern" handelt es sich um die Publikation von van Eyll, Adressbücher. Darin auf Seite 199 folgende Passage: „Seit 1925 befand sich im Luisenhof das Varieté ‚Cavalu' […]".

155 Kölner Mittagsblatt, 8.11.1923.

156 Vgl. Siedlungen und andere Bauten von Architekt Wilhelm Riphahn, Köln, in: Moderne Bauformen.

157 Hagspiel Riphahn, S. 116.

158 Farbliche Raumentwürfe sind ebenfalls von den Malern Heinrich Hoerle und Franz W. Seiwert bekannt, die sie teils auch im Auftrag von W. Riphahn durchgeführt haben. Siehe dazu Hagspiel, Riphahn, S. 45 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Malern und Architekten an Bühnenbildern mochte in dem konkreten Fall Hansens wohl auch der Bühnenarchitekt und Bildhauer Theodor Caspar Pilartz (1890–1955) in ihm geweckt haben, den er spätestens aus den Tagen der Münchener Räterepublik kannte.[159] Anschaulich schildert Pilartz in einem selber verfassten Zeitungsartikel über *Die bildende Kunst auf der Bühne* die Beweggründe, Bühnenbilder zu entwerfen:

> „Das Theater übt in unserer Zeit eine besondere Anziehungskraft auf die hervorragendsten bildenden Künstler, Architekten und Maler aus. Dieses meist sehr plötzlich erwachte Interesse für Theater ist wohl nicht bei allen bildenden Künstlern aus innerster Notwendigkeit entsprungen. Sehr häufig werden wirtschaftliche Nöte und die Unmöglichkeit, in der gegenwärtigen Zeit zu bauen und zu malen, die Künstler veranlasst haben, sich einen sicheren Broterwerb zu suchen und dem Theater oder dem Film ihre Kraft zur Verfügung zu stellen."[160]

Auch von Fritz Schaefler sind Bühnenbilder aus dieser Epoche bekannt. Hansens Sohn meint sich erinnern zu können, dass sein Vater Bühnenbilder angefertigt habe für eine Theatervorführung im *Cavalu*. Das würde sich wiederum gut einfügen, da ihm zuvor die Inneneinrichtung des Varietés anvertraut worden war. Auch gab Hans Hansen jun. an, dass sein Vater eine Zeitlang in Düsseldorf an einem Bühnenbild gearbeitet habe. Um welches Stück es sich dabei aber gehandelt hat, wusste er leider nicht mehr.[161]

Der endgültige Durchbruch als Kirchenbaumeister gelang Hansen mit seiner Beteiligung am Bau der St. Bruno-Kirche in Köln-Klettenberg um die Jahre 1924–26, wo er wieder für die Inneneinrichtung zuständig war, während der Mainzer Dombaumeister Ludwig Becker sich für den Entwurf der Kirche verantwortlich zeichnete. Diese Kirche begründete Hansens Ruf als versierter Kirchen(innen-)architekt und brachte ihm eine Reihe an Folgeaufträgen durch die Katholische Kirche ein.

Damit im Zusammenhang steht auch die Teilnahme Hansens an einer Paramentenausstellung im Mai 1926, die in der Kirche St. Bruno vom *Institut für religiöse Kunst* organisiert wurde. Neben der Beteiligung von Hans Zepter, Peter Hecker, Hubert Dürnholz erwähnt die *Kölnische Volkszeitung* „auch die zahlreichen Filetarbeiten, darunter vor allem ein von Hans Hansen entworfener Behang für die messinggetriebene Kommunionbank."[162] Folgerichtig wäre daher die Annahme, dass Hansen erst über das *Institut für religiöse Kunst* an den Auftrag des Innenausbaus der Kirche gelangt war, da er auch in der Folgezeit viele kirchliche Aufträge im Namen des *Institutes* übernahm. Eine weitere denkbare Variante wäre, dass Hansen gerade wegen seiner eindrucksvollen Gestaltung von St. Bruno die Aufmerksamkeit des *Institutes* auf sich gezogen hat – bekannt war er mit Fritz Witte schon

159 Pilartz verbrachte seine Studienzeit in München; vgl. dazu, Schmidt, Schaefler, S. 137. Unter dem Intendanten Hartung war Pilartz ab ca. 1924 Bühnenbildner am Kölner Stadttheater, doch sind erste Bühnenbilder Pilartz bereits ab 1919/20 bekannt. Vgl. dazu Ehrsam, Benn, S. 372.

160 Kölner Mittagsblatt, 16.01.1923.

161 Interview Hansen (wie bei Anmerk. 6).

162 Kölnische Volkszeitung, 11.5.1926. Wahrscheinlich wurde die Paramentenausstellung im Anschluss in den Räumlichkeiten des Diözesan-Museums gezeigt. Ein Aufsatz von Paeschke widmet sich der Paramentenausstellung des *Institutes für religiöse Kunst*, die den Sommer 1927 über im Diözesan-Museum zu sehen war. Hansen wird in dem Artikel nicht erwähnt. Dazu Paeschke, Paramente, S. 365–370.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

länger (siehe S. 31 ff.) – und dieses ihn im Anschluss als Mitarbeiter engagierte. Dafür würde noch sprechen, dass in der Juni-Ausgabe von 1927 der damals unter Georg Lill sich der Kirchenmoderne öffnenden Zeitschrift *Die christliche Kunst* ein Artikel von Berthold Paeschke erschien. In seinem mehrseitigen Beitrag lobt er die „innovative" Raumgestaltung Hansens, ohne jedoch mit einer Silbe das *Institut für religiöse Kunst* zu nennen.[163]

Nur zwei Monate später, im Juli 1926, koordinierte Hansen auf der großen Düsseldorfer Ausstellung für *Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen (GeSoLei)*[164], der größten und besucherstärksten Ausstellung während der Weimarer Republik, im Bereich Bestattungswesen die architektonische Gestaltung der Ausstellungsräume des *Institutes* für das christliche Erdbegräbnis. Dazu aus der *Kölnischen Volkszeitung*:

> „Ein kleiner Raum nur steht für ‚das christliche Erdbegräbnis' zur Verfügung. Die künstlerische Ausstattung dieser Sondergruppe lag in den Händen des Kölner Institutes für religiöse Kunst (Prof. Witte); […] Die Ausstellung besteht aus einem Vorraum und einem künstlerisch gestalteten Andachtsraum; die geschickte architektonische Gliederung ist das Werk Hans Hansens. Der Vorraum enthält eine feine Nachbildung der Mainzer Grablegungsgruppe und ein kunstvoll aus einem Stück geschnitztes Vortragskreuz von dem Bildhauer Minkenberg (Rheindahlen). Wenn man den Andachtsraum betritt, fällt der Blick auf ein Karton von Peter Hecker, ein Christusbild von erhabener Gebärde, das über dem schwarzausgeschlagenen Altartisch sich aufreckt, den ein in gedämpften Farben gesticktes Antipendium der Kölner Kunstgewerblerin Maria Kuhlmann mit figürlichen Darstellungen einer Trauerszene schmückt."[165]

Dem Artikel nach zu urteilen, wird Hansen zu diesem Zeitpunkt bereits als Hauptvertreter für die Architektur beim Kölner *Institut* ausgewiesen. Darüber hinaus waren an dem Kapellraum der *GeSoLei* ferner wichtige Künstler wie Jan Thorn Prikker mit einem Mosaik, Hans Zepter mit Fenstern und Hubert Dürnholz mit einem Deckengemälde vertreten.[166]

Den Begründer des *Institutes*, den Theologen und Kunsthistoriker und seit 1918 Direktor des Schnütgen-Museums Fritz Witte, kannte Hansen spätestens seit seiner Zeit in der *Arbeitsgemeinschaft Kölner Künstler*. Das *Institut* selber galt laut Elisabeth Peters

> „als eine Art Kristallisationskern für die kirchliche Kunstbewegung nach dem Ersten Weltkrieg. Seine Tätigkeit fiel in die Zeit wichtiger Umbrüche innerhalb der christlichen Kunst und bestimmte diese entscheidend mit. Köln wurde zu einem Zentrum kirchlichen Kunstschaffens und zog daher in den 20er Jahren auch auswärtige Künstler an, die sich vorübergehend dort niederließen und arbeiteten. Das Institut förderte alle Bereiche kirchlicher Ausstattungskunst von der Paramentik über die Goldschmiedekunst, Glasmalerei und Wanddekoration bis hin zur Erbauungsgraphik. Seine Mitarbeiter initiierten und betreuten sogar ganze Kirchenbauten mitsamt Innenarchitektur. […] [Die Geschichte des Institutes],

163 Paeschke, Sakrale Architektur, S. 259–269.
164 Siehe dazu Körner/Stercken, GeSoLei; Weiterhin Wiener, Gesolei.
165 Kölnische Volkszeitung, 16.07.1926.
166 Vgl. Peters, Wandmalerei, S. 54.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> die so hoffnungsvoll am Ende des Ersten Weltkrieges beginnt und fast lautlos nach 1933 endet, ist geradezu gleichnishaft für das Schicksal der modernen religiösen Kunst in Deutschland."[167]

Nicht nur dass es als Gütesiegel und Prädikat modernster Kirchenkunst zu verstehen war, eröffnete ihm sein Mitwirken am *Institut für religiöse Kunst* obendrein ein breites Betätigungsfeld im Bereich der sakralen Kunst und bot zugleich die einmalige Gelegenheit, seine vielseitigen Fähigkeiten auf den Gebieten der (Innen-)Architektur, der Malerei und des Kunstgewerbes zu bündeln und in den Dienst der Kirche zu stellen. Daneben lernte Hansen herausragende Lehrkräfte am *Institut* kennen, welche die bei Hansen einsetzende sakrale Präferenzverlagerung weiter vorantrieben und sein Schaffen nachhaltig beeinflussten. Hansen befand sich nun mitten unter den Hauptvertretern der katholischen Moderne im Rheinland. Dieses neue Netzwerk löste allmählich, die älteren, stärker avantgardistisch geprägten ab. Natürlich bot ihm die Bindung an die Katholische Kirche als solventen Auftraggeber über einen längeren Zeitraum auch die Möglichkeit, ökonomische Sicherheit zu erlangen. Denn der Baubedarf der Katholischen Kirche war enorm: „An Neu- und Umbauten in den Zwischenkriegsjahren zählen wir zwischen Eifel und Münsterland mehrere Hundert Sakralbauten"[168] – so Jürgen Wiener.

Das *Institut* fungierte als Mittler und Schnittstelle zwischen Kirche und Künstler. Die „kirchliche Kunstbewegung"[169] mit ihren Modernisierungstendenzen der christlichen Liturgie fand im Bistum Köln ihren größten Widerklang, da das Kölner Bistum „damals – und verstand sich selbst auch – als das offenste und aktivste auf dem Sektor des modernen Kirchenbaus"[170] galt. Wiener weist in Parenthese darauf hin, dass dieses Bistum sich selbst auch so definierte. So entpuppt sich auch die auf den ersten Blick widersprüchliche Zusammenarbeit von Teilen der Avantgarde mit der Kirche als ein initiiertes Paradigma.[171] Denn nicht nur bei Hansen, der sich selber bis Anfang der 20er Jahre zu „linksorientierten" Avantgardekreisen hinzuzählte, obwohl er in der Radikalität der Forderungen sicher nicht zu ihren radikalsten Vertretern gehörte, sondern auch bei vielen anderen Avantgarde-Kollegen vermischten sich sozialutopisches Gedankengut mit urchristlichen Leitmoti-

167 Ebenda, S. 46.

168 Wiener, Gefühlte Geschichte, S. 1. Die Zahl der Kirchenneubauten und größeren Umbaumaßnahmen dürfte, wie Jürgen Wiener dem Verfasser mitteilte, schätzungsweise bei 700–800 (und möglicherweise sogar noch mehr) liegen. Davon fallen auf die Katholische Kirche etwa drei Viertel.

169 Mit dieser Bezeichnung werden die überwiegend in den 20er Jahren angestrebten Bemühungen um eine moderne Kirchenkunst gemeint. Siehe dazu, Peters, Wandmalerei, S. 11, die zudem auf die Dissertationsarbeit von Theodor Wieschbrink, Die kirchliche Kunstbewegung im Zeitalter des Expressionismus 1917–1927, Münster 1932, und auf Martin Wackernagel, Die kirchliche Kunstbewegung unserer Zeit, in: Schönere Zukunft, katholische Wochenschrift für Religion und Kultur, 1929, verweist.

170 Wiener, Gefühlte Geschichte, S. 1 f.

171 Als Bsp. können der Wandbildentwurf und die farbige Raumfassung des *Kölner Progressiven* Heinrich Hoerle für die kath. Pfarrkirche St. Petrus Canisius in Köln-Buchforst von 1928/29 genannt werden. Vgl. dazu Peters, Wandmalerei, S. 347. Die *Progressiven* waren beeinflusst von sozialistischen wie auch anarchistischen Ideen. Ihr „Kopf" Franz W. Seiwert, entwarf die Kirchenfenster für St. Petrus Canisius. Auch der sozialistisch geprägte Künstler Karl Völker hatte einige kirchliche Wandbilder geschaffen. Vgl. Völker/Zausch, Karl Völker. Die Liste von „linken" Künstlern mit christlichem Einschlag ließe sich um ein Vielfaches erweitern.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ven wie Erlösung, Messianismus, Nächstenliebe, Gemeinschaft etc. Diese psychologische Interferenz erklärt sich nicht nur aus dem christlichen Background wie im Fall Hansen, sondern auch aus der vielschichtigen Überlagerung bzw. Beeinflussung zweier nur auf den ersten Blick unterschiedlicher Ideeninhalte in dem Glauben an eine eschatologische „Erlösung".[172]

In seinen Malereien verwendete Hansen vielleicht gerade wegen der ihn umgebenden revolutionären Aura oft christliche Bildthematiken im doppelten Sinn, die als eine überzeitliche Anspielung auf eine Befreiung der Menschheit vom Joch der Unterdrückung und Sklaverei gelesen werden können. Neben der garantierten Einnahmequelle, die ihm das *Institut* über regelmäßige Aufträge sicherlich verschaffte, müssen urchristliche soziale Werte wie Nächstenliebe und Barmherzigkeit, womöglich auch die Inter- oder Übernationalität (statt des preußischen Nationalismus) und ein auch in gemäßigten katholischen Kreisen durchaus anzutreffender Antikapitalismus bzw. Antiliberalismus und sozialpolitische Grundwerte[173] die anfänglichen Beweggründe gewesen sein, die den „Linkskatholiken" dazu bewogen, in den Dienst einer als traditionell geltenden und sich nicht selten, aber keineswegs generell modernekritisch gerierenden Institution zu treten.

Den subversiven „Aktionismus" seiner „Sturm und Drang"-Zeit der 20er Jahre musste Hansen als Kirchenbaumeister wie viele andere „Revolutionäre" zumindest kanalisiert haben. Inwieweit sein „Avantgardismus" früherer Jahre doch seine nun praktizierte Kirchenkunst beeinflusst hat, wird weiter zu thematisieren sein. Immerhin muss er eine Bereitschaft zum Fortschritt beibehalten haben, da Hansen als Aushängeschild des *Institutes* nicht durch einen traditionellen Kirchenhistorismus hätte überzeugen können, sondern gemäß der Selbstdefinition der Kölner Einrichtung gewillt sein musste, altbewährte Semantiken aufzubrechen, gültig Beständiges in die Gegenwart zu transferieren und im dialektischen Austausch einen zeitgemäßen Ausdruck zu finden.

Dabei darf das *Institut* für Hansen nicht nur als reiner „Auftragsvermittler" begriffen werden, sondern auch als wechselseitiger Impulsgeber neuer Kirchenarchitektur und -kunst. Hochkarätige Künstler waren für das *Institut* beschäftigt. So lehrten herausragende Persönlichkeiten wie z. B. der Maler Jan Thorn Prikker (1868–1932) oder der Architekt Dominikus Böhm (1880–1955), der wie kein anderer den modernen Kirchenbau geprägt hat, in den 1920er Jahren an den Kölner Werkschulen, denen ab circa 1926 das Kölner *Institut für religiöse Kunst* angegliedert wurde. Dass Hansen durch die Erneuerer der Sakralkunst und weitere namhafte Lehrbeauftragte des *Institutes* entscheidend im Formschatz bereichert wurde, muss als gegeben vorausgesetzt werden. Zumal er bei den einzelnen Bauaufträgen für das *Institut* in Berührung mit vielen Künstlerpersönlichkeiten kam, die auf ihrem jeweiligen Gebiet tonangebend waren. Besonders anschaulich, nicht nur in Bezug zu Hansens Stellenwert, wird dies an der erwähnten *GeSoLei*-Beteiligung dokumentiert. Unter der architektonischen Leitung Hansens wird das Gesamtinterieur von diversen Künstlern

172 Diese Mischung von christlichen Kerngedanken mit sozialistisch-anarchistischen Ideen war häufiger anzutreffen. Von Bakunin und Landauer gehen zentrale Impulse aus, die von vielen Künstlern verarbeitet wurden, wie z. B. von Bruno Taut, Franz W. Seiwert usw.

173 Generell zum oft widersprüchlichen Verhältnis von katholischer Kirche zur modernen Gesellschaft vgl. Ruster, Katholizismus.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wie Hein Minkenberg (1889–1968), Peter Hecker (1884–1971) und Maria Kuhlmann (?) durch Skulptur, Malerei und Stickereikunst bestückt.

> „Am 15.September 1926 wurde es den Kölner Werkschulen am Ubierring angeschlossen. Zugleich wurde Richard Riemerschmid Leiter der Anstalt. Jakob Eschweiler, der bis dahin Wittes Assistent am Schnütgenmuseum war und dem Kölner Diözesanmuseum ehrenamtlich vorstand, wurde für die kirchliche Abteilung verantwortlich. 1926 wurde auch der berühmte Architekt Dominikus Böhm von Oberbürgermeister Adenauer an die Werkschulen gerufen. Dem Politiker ist es ferner zu verdanken, dass der Mitbegründer des deutschen Werkbundes Richard Riemerschmid und der Glasmaler Johan Thorn-Prikker an den Werkschulen unterrichteten. Dort lehrten ebenfalls, um noch andere bedeutende Künstler zu nennen, Hans Wissel Metallplastik und Richard Seewald Monumentalmalerei. Jeder der Lehrkräfte war in seinem Schaffensgebiet beispielgebend für ein modernes kirchliches Kunstschaffen.“[174]

Andererseits beinhaltete die Hinwendung zu neuen christlichen Ausdrucksformen nicht eine komplette Abkehr vom Tradierten. Im Gegenteil mussten Semantiken gefunden werden, die beides, nämlich Tradition und Moderne, integrierten, ohne den Verlust von Sakralität zu riskieren. Überdies bewegte sich Hansen in einem urbanen Umfeld, dessen abendländliches Erbe samt den präsenten mittelalterlichen Heiligtümern einen weiten Schatten warf. Auch dieser Einfluss darf nicht außer Acht gelassen werden. Dass sich Hansen dabei nicht ausschließlich von heimischer Kirchenkunst bzw. lokalem Klerus inspirieren ließ, belegt ein Foto aus dem Jahre 1927, das anlässlich einer Studienfahrt nach Italien aufgenommen wurde. Die Fotografie wurde von August Sander (1876–1964) angefertigt, der zusammen mit Hansen den Schriftsteller und Heimatdichter Ludwig Mathar (1882–1958) auf seiner Italienreise begleitete[175] und mit dem beide ein freundschaftliches Verhältnis pflegten. Ludwig Mathar war z. B. der Taufpate von Hansens jüngster Tochter.

174 Giebeler, Gesamtkunstwerk, S. 102 f. Dazu auch folgende Literaturhinweise: KW, Chronik. Des Weiteren Joppien, Werkschulen, S. 247–346.

175 Bei dem im Haupttext folgenden Zitat von Albertus Mathar, ist von einer gemeinsamen Reise nach Italien die Rede, im Text von Knipper hingegen, dass Hansen erst in Rom zu Sander und Mathar dazugestoßen sei. Diesen Hinweis erhielt ich von Frau Jule Schaffer, Mitarbeiterin bei SK Stiftung Kultur. Vgl. auch Rajka Knipper, Sardinien, S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 6: Ludwig Mathar in der ersten Reihe, 3. v. links; Der Abt (mit Brustkreuz) war Don Ildefonso Schuster, der spätere Erzbischof von Mailand und Kardinal; rechts neben ihm Don Nazareno Bergs, übernächster der blinde Don Marino Lütters, beide aus Monschau. 1.v.links in der hinteren Reihe (im Anzug) der Kölner Architekt Hans Hansen, Photographie von August Sander, um 1927

Das Bild (Abb. 6) zeigt Hansen und Mathar aufgereiht mit Geistlichen von St. Paul unter den Arkaden des Cosmaten-Kreuzganges von San Paolo fuori le mura in der Ewigen Stadt. In Rückschau fasst der Sohn Albertus Mathar einige Erinnerungen, u. a. im Hinblick auf die Freundschaft und Reise der drei Männer, wie folgt zusammen:

> „Ludwig Mathar entstammte ebenso wie Hansen aus der Eifelregion und zwar aus Monschau. In jungen Jahren trat er als Novize ins Kloster St. Paul in Rom ein, wo auch sein Onkel Don Clemente Osländer und sein Verwandter Don Nazareno Bergs aus Monschau, sowie die Gebrüder Don Marino und Don Callisto Lütters aus dem benachbarten Höfen Mönche waren. […] Am 8.März 1926 stirbt seine Frau Tilla nach schwerem Leiden. August Sander fotografiert die aufgebahrte Tote. […] Peter Hecker gestaltet den Totenzettel […] Der Kölner Architekt Hans Hansen entwirft das Grabmal in der Art eines Eifeler Feldmals mit einer Pieta von Willy Meller. Genau ein Jahr später reist er mit dem ‚Lichtbildner' August Sander, der in Köln-Lindenthal auf der Dürener Str. sein Atelier hatte, und dem Kölner Architekten Hans Hansen nach Italien. Auftraggeber war der Verlagsdirektor Bettschart von Benziger, dem es um neue Fotos für Mathars ‚Primavera' zu tun war. Mathar suchte Material für ein neues Buch über Sardinien und hier trafen sich auch die Interessen mit Sander, da beide vom unverfälschten, naturnahen Volkstum der sardischen Bauern begeistert waren, die Mathar auf seiner Italienreise von 1924 kennen gelernt hatte. Sander und Mathar kannten sich schon mindestens seit 1924. Völlig unterschiedlich in ihrer weltanschaulichen Ausrichtung – Sander sympathisierte mit der progressiven Linken, Mathar war ein katholischer Konservativer – […] Einen Monat lang, vom 15. März bis 15. April reisten Mathar, Sander und Hansen mit der Eisenbahn

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kreuz und quer durch Sardinien, […]. Karsamstag kommen sie in Rom an und machen Station im Kloster St. Paul vor den Mauern. Sander fotografiert den Konvent der Benediktiner im Kreuzgang mit Hansen und Mathar sowie ein repräsentatives Foto des Abt Ildefonso Schuster, der mit Mathar zusammen 1898 Novize gewesen war und später Kardinal und Erzbischof von Mailand wurde. […] 1928 kauft Mathar das Nachbarhaus seines elterlichen Hauses Nr. 12 in Monschau in der Eschbachstraße. Nach völliger Modernisierung übernehmen seine Freunde, der Maler Josef Morkramer und der Architekt Hans Hansen in damals avantgardistischem Stil – blutrote Fußböden, schwarze Möbel – die Gestaltung der Räume. Mathar nutzt dieses Haus als Ferienwohnung."[176]

Ebenfalls aus dieser Zeit stammt ein von Sander angefertigtes Porträtfoto Hansens. August Sander, dessen Rang als einer der wichtigsten Fotografen des 20. Jahrhunderts heute unumstritten ist und dessen zahlreiche Porträtfotos[177] vor allem seinen Ruf begründen, war mit etlichen rheinischen Künstlern befreundet, die er auch meist fotografiert hat. Sander legte für sein großes Sammelwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts* eine Mappe an, worin er nur Architekten abbildete. Darin befinden sich neben Hansen auch Fotografien der Baumeister Hans Heinz Lüttgen, Hans Poelzig, Emil Fahrenkamp und Wilhelm Riphahn. Wovon Sander letztendlich seine Auswahl von Architekten abhängig machte, ist leider nicht geklärt, doch wähnt sich Hansen in bester Gesellschaft berühmter „moderner" Vertreter seiner Zunft.[178] Allgemein wollte Sander sicherlich mit der Auswahl an Porträtierten eine repräsentative Gesellschaftsstudie seiner Zeit vermitteln.[179] Die Fotografie Sanders zeigt Hansen als etwa 40-jährigen, wie er, im dunklen Anzug vor einer hellen Wand etwas



Abb. 7: Porträtfoto Hans Hansen, Photographie von August Sander, 1927

176 Zitiert aus einer Email mit der Überschrift *Lebensspuren. Erinnerungen an Ludwig Mathar*, die der Sohn Albertus Mathar, dem Verfasser dankenswerterweise geschickt hat. Zudem sind von Sander angefertigte Fotos anlässlich der Italienreise in der Publikation SK Kultur, Sander, zu sehen. Darin erschienen ein identischer Artikel von Albertus Mathar, Erinnerungen an die Sardinienreise meines Vaters Ludwig Mathar mit dem Photographen August Sander, in: ebenda, S. 211–217.

177 Vgl. dazu die siebenbändige Ausgabe: Lange, Menschen.

178 Dass die Kriterien Sanders, nach denen er seine Porträtierten ausgesucht hat, nicht klar abzustecken sind, beleuchtet ein Aufsatz von Getrude Cepl-Kaufmann auf eindrucksvolle Weise. Bei seiner Fotomappe „Der Schriftsteller" werden Literaten aus den unterschiedlichsten „Lagern" abgebildet, vom „konservativen Heimatdichter" bis zum „progressiven Arbeiterschriftsteller". Ein entscheidendes Auswahlkriterium bleibt wohl dabei die persönliche Bekanntschaft. Vgl. dazu Cepl-Kaufmann, Sander, S. 163–184.

179 Hinweis Sk Kultur. Siehe Anmerk. 175

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

seitlich im ¾-Profil mit überkreuzten Beinen und gefalteten Händen auf einem Stuhl sitzend, direkt in die Kamera blickt (Abb. 7).

Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges sollte Hansen an der Planung, Renovierung oder am Bau von weit mehr als einem Dutzend Kirchen beteiligt sein. Parallel entwirft Hansen in dieser Zeit natürlich auch Profanbauten. So schreibt Hagspiel, dass Hansen durch seine Beteiligung an St. Bruno „auch Kontakt zu der von der kirchlichen Arbeiterschaft getragenen Siedlungsgenossenschaft Köln Sülz GmbH, für die er mehrere Siedlungsblöcke errichtete“[180], erhielt. Abschließend lässt sich über diese Epoche im Leben Hansens Folgendes rückblickend zusammenfassen:

Diese Zeitspanne steht unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges, der weite Teile der Gesellschaft prägte. Mögen die Gründe für eine theoretische wie auch künstlerische Radikalisierung Hansens weit gefächert sein, so nahm sie immerhin bei den *Lunisten* ihren Anfang und erreichte zum Ende des Krieges ihren Höhepunkt. Seine Partizipation an politisch motivierten Künstlerzirkeln und Kunst- und Literaturzeitschriften sind eben Ausdruck einer Unzufriedenheit und Neuorientierung. Die Vernetzung und der intensive Austausch mit Künstlern gleicher Gesinnung sind ein Merkmal dieser Zeit und lassen Hansen in die Kreise der „Avantgarde“ aufrücken, wo er zeitweilig in einer Reihe mit Max Ernst, Franz W. Seiwert, Bruno Taut u. a. stand.

Seine seit Kindestagen an bestehende Passion für das Zeichnen und Malen erfährt in dieser Epoche eine enorme Steigerung und Verdichtung, die ihm die Beteiligung an etlichen Ausstellungen ermöglicht und eine öffentliche Aufmerksamkeit einbringt, welche er bis dato durch seine architektonische Arbeit nicht erzielt hatte, obwohl er parallel als Architekt gearbeitet hatte und darin wohl auch seine Hauptbeschäftigung sah. Mangelnde Aufträge können diesen Umstand begünstigt haben, nichtsdestotrotz kann er seine Erfahrungen auf dem Gebiet der Malerei in Folge gut in den Dienst der Architektur stellen. Die ersten nachweislichen Baubeteiligungen beziehen sich meist auf den Innenraum und dessen farbliche Gestaltung.

Möglicherweise über enge Kontakte und seine bis dahin geleisteten Arbeiten findet Hansen seinen Weg zum *Institut für religiöse Kunst*, dem „Kristallisationspunkt“, wie Elisabeth Peters schreibt, für neue christliche Kunst. Wie brüchig das Avantgardeparadigma eigentlich ist, lässt sich anhand dieser Bruchstelle in Hansens Karriere exemplarisch auf viele „Avantgardisten“ ausweiten: Obwohl oder gerade wegen des Selbstverständnisses, Vorkämpfer und Speerspitze einer Bewegung zu sein, die auf Fortschrittsmythen festgelegt ist und deren Konsens im Ausdruck radikaler Ideen und Forderungen besteht, mussten per Selbstdefinition Traditionen und Institutionen jeglicher Art offiziell bekämpft werden. Unter der Oberfläche war das Gegenteilige aber oft Realität. Für viele „Avantgardisten“, die ja in der Regel eine christliche Erziehung (und was dafür ausgegeben wurde) erfahren hatten, gab es keine Berührungsängste vor der Zusammenarbeit mit der Kirche, immerhin einer Institution mit jahrtausendalten Riten und Dogmen und fester Verwurzelung in allen Schichten, denn es gab sie auch in der Regel nicht für ökonomisch potente Auftraggeber, deren politische Haltung teilweise viel weiter von den Sozialutopien entfernt war als die katholische Lehrmeinung. Die Zusammenarbeit mit Kirchen beider Konfessionen sicherte je-

180 Hagspiel, Hansen, S. 112. In den zwei Bänden von Heinen/Pfeffer, Stadtspuren, hingegen befinden sich keine Hinweise zu Hansens Beteiligung an Siedlungsbauten.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

denfalls manchem Avantgardisten in Zeiten der Not oft das Überleben. Aber auch die Kirchen profitierten von der Zusammenarbeit. Die liturgischen Erneuerungsbestrebungen mit dem Ziel, die Kirche ins 20. Jahrhundert zu überführen, konnten nur von aufgeschlossenen Architekten und Künstlern umgesetzt werden.

Im Zuge der ansteigenden Betätigung als Kirchenbaumeister reduzierten sich die politischen Aktivitäten enorm und Hansens Konzentration galt jetzt fast vollständig der Architektur. Wie viel von seinem Fortschrittshabitus früherer Tage übrig blieb und welchen Stellenwert diesem innerhalb der „Neuen Kirchenkunst" eingeräumt wurde, wird in den werkmonographischen Kapiteln noch zu klären sein.

2.3 Die späten Jahre: Von der NS-Machtübernahme bis zu seinem Tod (1933–1966)

Viele Künstler, die während der Weimarer Republik zur Avantgarde gehörten, wurden während der NS-Zeit verfolgt, teilweise ermordet oder mit Berufsverbot belegt, da sie mit ihrer als „entartet" eingestuften Kunst nicht der Weltanschauung der Nazis entsprachen. Andererseits war diese in Kunstdingen keineswegs so eindeutig definiert. Selbst diejenigen, die sich der „Blut-und-Boden"-Ideologie verschrieben und sich zumindest mit dem „arischen" Größenwahn arrangierten, konnten nicht mit Sicherheit mit Aufträgen rechnen – umgekehrt bekamen viele Künstler, deren Schaffen als entartet diffamiert wurde, auch staatliche Aufträge bzw. Werke von ihnen wurden vom Staat angekauft. Auch ist den Werken nicht in jedem Fall ihre Weltanschauung anzusehen. Für diejenigen, die nicht mit den Nazis kollaborierten, aber auch nicht ins Ausland emigrieren wollten bzw. konnten und die im Stillen ihre gegen das Regime gerichtete Ablehnung betrieben, sich somit in ein „inneres" Exil begaben, blieben mitunter nur Nischenräume, die ihnen ein Überleben ermöglichten. Andere wiederum waren um des materiellen Überlebens willen zur Kollaboration bereit, ohne aber direkt Nazis zu sein. Das weite Feld zwischen Affirmation und Verweigerung wurde in den Forschungen der letzten zwei bis drei Jahrzehnte stark ausdifferenziert.[181]

Etliche Pfarreien, die sich trotz zunehmender staatlicher Repressionen dem Zugriff der Nazis lange widersetzten und an ihrer Autonomie festhielten, eröffneten einigen dieser Künstlern ebengenannte Nischen, indem sie an Architekten, Künstler und Handwerker Aufträge vergaben, die meist Renovierung, Inneneinrichtung oder Umbau der Pfarrkirche betrafen.[182]

Auch Hansen profitierte von Kirchenaufträgen aus dieser Dekade, da auch er während der zwölf Jahre nationalsozialistischer Gewaltherrschaft mit nachweislich mehr als einem Dutzend kirchlicher Bauaufträge – in der Hauptsache mit Mosaik- und Glasarbeiten – im Umland von Köln zu tun hatte. Leider sind viele Zeichnungen, Baupläne, Bilder und andere Belege während eines alliierten Luftangriffs den Flammen zum Opfer gefallen. Meh-

181 Vgl. Fleckner, Angriff; Weiterhin Adam, Drittes Reich, und Brenner, Kunstpolitik NS.

182 Jürgen Wiener beziffert die Zahl der kirchlichen Neubauten im Rheinland und den westfälischen Industriegebieten bisher mit etwa drei Dutzend, die nach der NS-Machtübernahme entstanden sind. Die Zahl bezieht er aus einem am Düsseldorfer Seminar für Kunstgeschichte im Entstehen begriffenen Datenbankprojekt über den Westdeutschen Kirchenbau bis 1939. Siehe dazu, Wiener, Gefühlte Geschichte, Fußnote 2, S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rere Volltreffer durch Fliegerbomben haben das Gereonshaus auf der Gereonstraße im Herzen von Köln, in dem sich sein Architekturbüro befand, vollkommen zerstört. Damals betrieb er das Büro zusammen mit seinem ältesten Sohn Wolfgang, der in die Fußstapfen des Vaters als Architekt getreten war. Der Sohn Wolfgang wurde mit Kriegsbeginn eingezogen und fiel im Russlandfeldzug. Der jüngere Sohn, Hans Hansen jun., wurde ebenfalls eingezogen, überlebte jedoch den Krieg.

Hans Hansen selber blieb offenbar während der NS-Herrschaft weitgehend von Repressalien verschont. Laut Tochter wurde er wegen eines angeborenen Herzfehlers erst in den letzten Tagen des Krieges zum Volkssturm eingezogen und musste in der Gegend um die Eifel Schützengräben und -löcher ausheben. Der Sohn ergänzte dies um die Angabe, dass der Vater aufgrund seines Berufes zudem als Luftschutzwacht im Einsatz gewesen sei und Luftschutzkammern auf Schäden und Mängel untersucht und begutachtet habe.

Auf die Frage nach seinem Verhältnis zu den Nazis erfolgten von den Kindern zwei unterschiedliche, sich aber letztlich nicht widersprechende Aussagen, zudem beide einstimmig eine Parteizugehörigkeit des Vaters in der NSDAP verneinten. Für den Sohn verhielt sich der Vater während der NS-Zeit relativ neutral und unauffällig, da er sich wohl jeglichen „Ärger" mit den Machthabern ersparen wollte. Die Tochter hingegen zeichnet ein Bild des Vaters, das eine klare Positionierung erkennen lässt. Wie bei seinem Linkskatholikentum zu erwarten war, war Hansen demnach kein Freund der Nazis, sondern lehnte diese strikt ab. Seine Meinung behielt er sodann nicht immer für sich, sondern kritisierte vielmehr in mancher Situation offen die Nazis, so dass eigene „Freunde" schon mit Denunziation drohten. Der Riss, der durch die Gesellschaft ging und Freunde und Nachbarn zu Feinden werden ließ, machte auch vor Familien nicht Halt. Nach Angaben von Luise Zingsheim, geb. Hansen, war die Mutter eine „überzeugte Nationalsozialistin", wohingegen der Vater die Nazis ablehnte, nicht zuletzt, weil er mit ansehen musste, wie viele seiner jüdischen Freunde verschleppt und ermordet wurden. Die Tochter wörtlich dazu:

> „Das war ein typischer Fall unserer Familie. Meine Mutter war eine überzeugte Nationalsozialistin und unser Vater ein überzeugter Anti-Nazi. Oh, der hat die gehasst wie die Pest. Das ging wirklich wie ein Riss durch unsere Familie. […] Oh, der hat den Mund voll genommen, dass sogar Freunde gesagt haben, wenn der nicht bald den Mund gehalten hätte, hätten wir die Polizei geholt. Der hat den Mund aufgerissen, bis es weiter nicht mehr geht. Der hat die gehasst, die Nazis. […] Er hatte viele jüdische Freunde und das war sein Gerechtigkeitsgefühl und seine christliche Einstellung."[183]

Nicht selten kommt es vor, dass gleiche Ereignisse und auch Menschen, besonders wenn sie einem vertraut sind, retrospektiv psychologisch anders interpretiert und beurteilt werden. Im Laufe eines Lebens verblassen viele gemeinsame Erlebnisse mit inzwischen verstorbenen Angehörigen und Freunden und übrig bleiben meist Anekdoten und Erinnerungsfetzen, dann meist übersteigert mit emotionalen Ingredienzien im positiven wie auch negativen Sinne. Wenn es dabei um engste Familienangehörige geht, so können emotionale Nähe oder Distanz zum Verstorbenen, Altersunterschied der einzelnen Hinterbliebenen, in diesem Falle der Kinder zueinander etc., eine maßgebliche Rollen spielen und ab-

183 Interview Zingsheim (wie Anm. 4).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

weichende kognitive Wahrnehmungen und Verarbeitungen bewirken. Dies erklärt wahrscheinlich auch die folgende Divergenz.

Auf die naheliegende Frage nach dem Grad des christlichen Glaubens beim Vater, immerhin katholischer Kirchenbaumeister, antwortet der Sohn Hans jun. einstimmig mit seiner Ehefrau, dass „man dafür nicht besonders gläubig sein muss, wenn man Talent hat und kann das machen. Das war nicht so. So muss man das nicht verstehen."[184] Die jüngere Tochter hingegen antwortete auf die gleiche Frage, dass der Vater „sehr religiöser Gläubiger war, ja. Er war ja auch katholischer Kirchenbaumeister."[185]

Wenn man die Auftragsvergabe in der Erzdiözese Köln insgesamt betrachtet, dann dürfte die Aussage der Tochter der Wahrheit vermutlich näher kommen; denn es wurden, von wenigen Sonderfällen einmal abgesehen, die kirchlichen Aufträge nur an Katholiken vergeben, in der Annahme, dass nur diejenigen, die mit dem liturgischen Geschehen intensiv vertraut sind, auch Gebäude für die Liturgie errichten können. Daher waren die Architekten für katholische Kirchen in der Regel nicht nur katholische „Mitläufer", sondern überzeugte Christen. Wenn der Sohn von keiner „besonderen Gläubigkeit" des Vaters spricht, so meint er wahrscheinlich, dass Hans Hansen kein katechismustreuer, dogmatischer Katholik gewesen sei.

Über die weitere künstlerische Entfaltung Hansens auf dem Gebiet der Malerei sowie weiterer kunsttheoretischer Auseinandersetzungen ist während der Nazi-Zeit nichts bekannt. Vermuten lässt sich, dass Hansen seine Malereien auf „Hobby-Niveau" weiterbetrieb und dabei seinen Schwerpunkt auf Naturstudien legte:

> „Fast ausschließlich entstanden ab Mitte der 20er Jahre Landschaftsansichten und Naturstudien in hellen, meist blauen Tönen, von denen sich ca. 100 Blätter in Privatbesitz erhalten haben."[186]

Im Laufe des Jahres 1944 verließ die Ehefrau gemeinsam mit der jüngsten Tochter Köln und zog zur ältesten Tochter nach Schlesien, die mittlerweile verheiratet und mit ihrer Familie dorthin evakuiert worden war. Hans Hansen selber blieb zunächst in Köln, wich aber mit Zunahme der alliierten Bombardements ins Bergische Land aus. Mit Kriegsende kehrte er aber nach Köln zurück, ebenso Teile seiner Familie.

Wie viele deutsche Städte lag auch Köln nach den monatelangen Luftangriffen in Schutt und Asche. Nur sehr langsam und mit äußerster Anstrengung kehrte wieder Leben ein in die zerstörte Stadt. Abertausende Trümmerhaufen mussten weggeräumt werden und Platz machen für den einsetzenden Wiederaufbau Kölns. Die verheerenden Folgen des Krieges erweckten in vielen Menschen eine tiefe Sehnsucht nach Gott und das Verlangen nach metaphysischem Beistand, um das Erlebte zu verarbeiten und Hoffnung bzw. Trost zu finden im Angesicht der gegenwärtigen bzw. zukünftigen Ungewissheit. Es entstanden in der ersten Zeit viele provisorische Notkirchen. Prinzipiell ist es die Stunde der Handwerker und Architekten.

184 Interview Hansen (wie Anm. 6).
185 Interview Zingsheim (wie Anm. 4).
186 Hagspiel, Hansen, S. 112.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hansen gehörte nach Kriegsende der *Gesellschaft der Freunde des Wiederaufbaues der Stadt Köln* an und machte sich sogar selbst einige – schriftlich niedergelegte und daher erhaltene – Gedanken über die Planung und den Wiederaufbau Kölns.[187] Insgesamt war er in der Nachkriegszeit sehr engagiert, was die Wiederherstellung der Stadt angeht. Über sein Engagement und seine seit etwa 1946 bestehende Mitgliedschaft im *BDA (Bund Deutscher Architekten)*, als dessen erster Vorsitzender des Kölner Kreisverbandes – ein Zeichen einerseits für das anhaltende Renommee und andererseits für seine politische Unbelastetheit – er maßgeblich am Wiederaufbau der lokalen Organisation beteiligt war,[188] erhielt Hansen viele öffentliche/private Aufträge zum Wiederaufbau bzw. Neubau von Schulen und anderen Gebäuden.

Neben diesen zahlreichen Bauaufträgen ist dieses letzte Lebensdrittel dasjenige mit den meisten Bauaufgaben für die Katholische Kirche. Nicht genau datierbar, aber kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges richtete sich Hansen, aufgrund mangelnden Wohnraums, in seiner Privatwohnung auf der Grafenwertherstr. 18 in Köln-Sülz wieder ein Architekturbüro ein. In einem losen Verbund arbeitet er in dieser Zeit mit einem anderen Architekten zusammen.[189] Als der jüngere Sohn, Hans Hansen jun., verwundet aus dem Krieg heimkommt, darf er im väterlichen Büro aushelfen. Hans jun., der vor dem Krieg seine Gesellenprüfung zum Maler und Anstreicher abgelegt hatte, muss wohl einiges künstlerisches Geschick besessen haben, da der Vater ihm im Laufe einer Dekade immer weitere Aufgaben bis hin zur Bauleitung anvertraute.

Trotz der Unterstützung durch den Sohn gründete Hansen ab circa 1950 eine Arbeitsgemeinschaft mit dem Architekten Karl Friedrich Liebermann (1893–1988)[190], mit dem er dann etliche Profan- wie auch Sakralbauten plante und ausführte. Zweifelhafte Bekanntheit erlangte Karl F. Liebermann wegen seiner Mitarbeit bei den Nazis. Unter der Oberleitung von Clemens Klotz überwachte Liebermann als örtlicher Baumeister den Bau der *Or-*

187 Dazu ausführlicher das Kapitel 3.7.1 f.

188 Seit ca. 1946 stempelte Hansen seine Architekturzeichnungen und -entwürfe mit „Hans Hansen – Architekt B.D.A" ab. Die dem Verfasser vom Bundesverband *BDA* telefonisch mitgeteilte Information, dass Hansen bei ihnen seit 1949 als Mitglied geführt wird, ist daher nicht zutreffend. Ein Grund für die abweichenden Zeitangaben kann in der allgemeinen Reorganisation administrativer Strukturen etc. liegen, die sich in den ersten Jahren der Nachkriegszeit vollzog und eine meist verspätet vorgenommene lokale Datenerfassung und deren schriftliche Fixierung mit sich brachte. Dem Kölner Kreisverband liegen zum Beispiel keine Informationen über Hansen vor. Das Kölner Archiv des *BDA* setzt erst in den 1970er Jahren an. Die Auskunft erhielt der Verfasser per Email am 29.08.2010 vom *BDA Köln e.V*. Dazu wörtlich. „Leider geht unser eigenes Archiv nur bis Anfang der 1970er Jahre zurück, so dass wir über den Architekten Hans Hansen keine Informationen haben." Seine Mitgliedsbeiträge an den *BDA* beglich Hansen bis kurz vor seinem Tode. Die Informationen zu seiner Beteiligung am Aufbau des *BDA Köln* gehen aus einem Nachruf bezüglich seines Todes hervor. Vgl. dazu Kölner Stadt-Rundschau, 27.05.1966.

189 Info von Tochter (Interview Zingsheim (wie Anm. 4)), die aber keine weiteren Angaben machen konnte. Auch der Sohn konnte keine näheren Angaben zu dem unbekannten Architekten geben. Die wenigen im Besitz des Verfassers befindlichen Bauzeichnungen und Bauaufträge aus dieser Zeit sind alle mit Hans Hansen unterschrieben oder benennen Hansen als ausführenden Architekten, ohne einen weiteren Architekten zu erwähnen.

190 Siehe dazu Hagspiel, Marienburg, S. 847. Liebermann scheint als eigenständiger Architekt während der NS-Zeit in Köln keine Rolle gespielt zu haben; vgl. Kier/Liesenfeld u. a., Baugeschichte; auch Hansen findet in dieser umfassenden Dokumentation keine Erwähnung.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

densburg Vogelsang, in dessen Gemäuern u. a. künftige Führungskader der NSDAP ausgebildet werden sollten[191]. Die Kooperation der Arbeitsgemeinschaft währte bis ca. Mitte/Ende der 50er Jahre. Liebermann reiht sich somit in eine (unbekannte) Anzahl von Architekten ein, die im Verbund mit Hansen mit der Ausführung von etlichen Bauvorhaben beauftragt waren, wie etwa Sauren, Riphahn, Becker, Röhlinger usw.[192] Die Pfarrkirche in Kardorf resultiert ebenfalls aus einer Zusammenarbeit, diesmal mit dem Architekten Johann Offermann aus Bornheim bei Bonn. Aufgrund der guten freundschaftlichen Beziehungen beider Architekten arbeitete der Sohn Wilhelm Offermann für ca. anderthalb Jahre von 1955 bis 1956 als technischer Zeichner im Büro von Hansen.[193]



Abb. 8: Eine der letzten Aufnahmen von Hans Hansen

Die im Stadtarchiv Köln bis zum Einsturz archivierte und für den Autor nur kurz einsehbar gewesene Hinterlassenschaft Hansens belegt eine Bautätigkeit des Architekten bis ins hohe Alter. Bis etwa ins Jahr 1960 ließen sich dort noch Baupläne/-zeichnungen auffinden. Vier Jahre nach dem Tod seiner Ehefrau verstarb Hans Hansen (Abb. 8) nach einem bewegten und schaffensreichen Leben am 24. Mai 1966 in seiner Kölner Wohnung. Anlässlich seines Todes erschien drei Tage später in der *Kölner Stadt-Rundschau* ein kurzer Nachruf:

> „Wenige Tage nach der Vollendung seines 77. Lebensjahres ist am Dienstag Architekt Hans Hansen BDA gestorben. Er war der Erste Vorsitzende des Kölner Kreisverbandes des Bundes Deutscher Architekten (BDA) nach dem Kriege. Um den Wiederaufbau dieser Standesorganisation hat Hansen sich große Verdienste erworben. Als junger Baumeister wurde Hansen 1912/14 in Köln durch den großen Aufbruch der Moderne, wie er sich in der damaligen Sonderbund- und Werkbundausstellung zeigte, stark berührt. Viele Avantgardisten dieser Epoche hat er persönlich gekannt, etliche von ihnen zählte er zu seinen Freunden. Er hat in Köln und im Rheinland viele private und öffentliche Bauten errichtet. Zu den bemerkenswerten Aufgaben des letzten Jahrzehnts gehörte die Wiederherstellung und Neugestaltung der Klettenberger Brunokirche.“[194]

191 Vgl. Arntz, Ordensburg 1986; ders., Ordensburg 2007. Auch Peter Hecker war von Clemens Klotz mit der Ausgestaltung der Ordensburg beauftragt. Diese Wanddekorationen wurden aber nicht ausgeführt; vgl. dazu Peters, Wandmalerei, S. 207.

192 Zu den einzelnen Architekten und den durchgeführten Bauten vgl. Kapitel Werksverzeichnis.

193 Hansen und Offermann bauten gemeinsam die Kirche St. Joseph in Kardorf um 1933. Nach dem Krieg planten beide noch den Neubau einer Kaplanei. Wörtlich heißt es im von Hans Hansen ausgestellten Arbeitszeugnis vom 23. August 1956: „Wilhelm Offermann ist vom 1. April 1955 bis 31. Oktober 1956 in meinem Büro als technischer Zeichner für Baupläne und Details tätig. Er verlässt die Stelle zwecks Eintritt in das staatl. Institut Oberhausen. Ich kann ihm bei seinem Abschied bestätigen, dass er trotz seiner Jugend eine brauchbare Hilfskraft für die vielseitigen Ansprüche ist und durch seinen Fleiß und Gewissenhaftigkeit für die Zukunft den besten Erfolg verspricht.“ Eine Kopie des Arbeitszeugnisses hat der Verfasser von Wilhelm Offermann erhalten.

194 Kölner Stadt-Rundschau, 27.05.1966.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3 Reden und Schriften

Dieses Kapitel widmet sich in der Hauptsache den Buchtexten, Zeitungsartikeln und Redebeiträgen, die Hansen vornehmlich in seiner mittleren Lebensphase verfasst und/oder gehalten hat. Sie sind theoretische Zeugnisse seiner lebhaften Auseinandersetzung mit Architektur, Kunst und Gesellschaft, und zwar zu jener Zeit, als Hansen Anbindung und Zugehörigkeit zur lokalen Avantgarde fand. Darüber hinaus öffneten ihm seine theoretischen „Bekenntnisse" Türen zu anderen Avantgardezirkeln. Dies gilt höchstwahrscheinlich für die Verbindung zur Münchener Gruppe *Aktionsausschuß revolutionärer Künstler*. In jedem Fall verschafften sie ihm ein gewisses Maß an Beachtung und Anerkennung innerhalb der nationalen Avantgarde in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg. Begeisterten Anklang zum Beispiel fand Hansens Publikation *Das Erlebnis der Architektur* in einer Rezension von Bruno Taut, die dieser in der Zeitschrift *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit* veröffentlicht hatte.[195] Tauts Zustimmung kam nicht ganz überraschend, gehörte Hansen doch zu diesem Zeitpunkt bereits zum Netzwerk der von Taut initiierten *Gläsernen Kette*.[196]

Als maßgeblichen Auslöser seiner theoretischen Auseinandersetzungen muss wohl der Erste Weltkrieg gedeutet werden, eine gravierende Zäsur, die auch zahlreiche andere Intellektuelle, Künstler und Literaten dazu bewogen hatte, ihre nicht nur kriegsbedingten Erlebnisse, Ansichten und Forderungen einem breiteren Publikum mitzuteilen und auf diese Weise auf Missstände aufmerksam zu machen oder den eigenen progressiven Ideen entsprechende gesellschaftliche Reformen in Gang zu setzen.[197] Unter den zahlreichen Zeitschriften, die zum Ende des Krieges publiziert wurden, wurden viele von Künstlern herausgegeben oder im Gros unter deren Mithilfe verfasst. Neben Ausstellungen und Vortragsreihen boten gerade Zeitschriften jungen Künstlern eine angemessene Plattform, ihre Arbeiten, Gedanken und Manifeste einer größeren Öffentlichkeit publik zu machen. Nicht nur weil die meisten etablierten Zeitschriften den fortschrittlichen Nachwuchskünstlern kaum einmal ein Forum boten, sondern auch, weil Zeitschriften gerade in den Jahren, als der Kunstmarkt kriegsbedingt weitgehend ruhte, ideal waren, um auf sich aufmerksam zu machen und das Feld für die Zukunft vorzubereiten. Die Auflagenzahl avantgardistischer Zeitschriften bewegte sich in der Regel, bis auf wenige Ausnahmen[198], immerhin zwischen

195 Vgl. Taut, Buchbesprechung, S. 76.

196 Siehe Kapitel Biographie 2.2.4.

197 Vgl. dazu Cepl-Kaufmann/Krumeich u. a., Krieg. Weiterhin Gaßner/Kopansk u. a., Konstruktion.

198 Die Zeitschrift *Der Sturm* war einmaliger Spitzenreiter mit einer Auflage von ca. 30.000 Exemplaren. Daneben schaffte es *Die Aktion* von anfänglich 5.000–8.000 Exemplaren zum Ende hin auf ca. 20.000 Exemplare. Vgl. dazu Brühl, Walden. Weiterhin: Baumeister, Die Aktion, und Raabe, Aktion.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3.000 bis 5.000 Exemplaren. Etliche dieser Zeitschriften waren stark kulturpolitisch ausgerichtet und unterstützten revolutionäre Bestrebungen mit dem Ziel, den überlebten Wilhelminischen Staat zu stürzen, um ihn dann durch eine sozialistisch (kommunistisch, anarchistisch) geprägte Gesellschaft oder durch sehr unterschiedlich geartete Konzepte elitärer Erlösungspolitiken (mit antidemokratischem oder antibürgerlichem Charakter) zu ersetzen. Im Zuge dieser gesellschaftlichen Neuordnung sollte auch der Sektor der Kultur einer radikalen Änderung unterzogen werden.

Im Licht dieses Kontextes erfolgt die Analyse der Schriften und Redebeiträge von Hans Hansen. Während er Texte in teils avantgardistisch, teils revolutionär ausgerichteten Zeitschriften bzw. Verlagen publizierte, hielt er seine Vorträge meist vor „bürgerlichen" Intellektuellen oder Kulturinteressierten wie z. B. für die *Gesellschaft der Künste (GdK)* – schon darin wird klar, dass die ideologischen Demarkationslinien keineswegs klar gezogen waren. Obwohl die *GdK* sich als rheinische Gruppe der revolutionären Berliner Künstlervereinigung *Arbeitsrat für Kunst*[199] verstand, war der Kölner Ableger, im Gegensatz zum Berliner Pendant, tendenziell bürgerlicher geprägt, allein schon, weil sich hier zumindest das zahlenmäßig weit überlegene katholische Bürgertum nicht in derselben Weise mit dem wilhelminischen Obrigkeitsstaat identifizierte wie in Berlin – an der Einheit von Thron und Altar war es nicht interessiert.[200]

Andererseits agierte Hansen nicht zufällig in solch avantgardistisch-revolutionären Zirkeln. Es muss Überschneidungen oder Kohärenzen mit Ansichten, Forderungen und Zielen eben dieser Gruppen gegeben haben. Es steht außer Frage, dass Hansen mit seinen kulturtheoretischen Schriften und Vorträgen direkt oder indirekt für politische Veränderung werben wollte. Inwieweit sich dies auch auf seine eigene Kunst übertrug, also Leben und Werk bei ihm korrelieren, wäre eine weitere Frage. Die Kernforderungen bzw. -aussagen Hansens müssen deshalb in einem ersten Schritt extrahiert werden, um sich dann in einem weiteren Schritt der Frage widmen zu können, wie weit Hansens Sicht sich in der Radikalität der Forderungen und Ziele von der seiner Mitstreiter unterschied. Um es auf eine grundlegende Formel zu bringen: Wie viel revolutionäres und avantgardistisches Potenzial war seinerzeit dem Denken und Handeln Hansens eingeschrieben und welcher Art war dieses Potenzial?

Eine genauere Analyse seiner Schriften und Vergleiche mit Mitstreitern aus seinem näheren Umfeld bzw. Analogien zu virulenten Ideen in seinen Kreisen und generell der Architekturtheorie um 1920 werden dazu hilfreich sein. Ein Schwerpunkt wird dabei die Diskursanalyse[201] bilden, mit der – teils in einem deskriptiv-analytischen close-reading, teils dekonstruktivistisch – hinterfragt wird, welche Diskursformationen und welche hermeneutischen Muster sich durch verschiedenen Textgattungen jener Jahre ziehen.

Ergebnisorientiert werden in diesem Zusammenhang auch Aspekte einer werkimmanenten Textlektüre nicht ausgeschlossen, um mögliche interne Entwicklungslinien aufzeigen zu können. Äußerst sinnvoll erscheint es daher, seine Reden und Zeitungsartikel wei-

199 Der Berliner *Arbeitsrat für Kunst* vertrat eine mehr aktivistische Position, basierend auf radikalen politischen und gesellschaftlichen Forderungen. Vgl. Whyte, Taut 1980, S. 81 ff.

200 Vgl. Walter-Ris, Nierendorf, S. 68–77.

201 Vgl. dazu Landwehr, Diskurs.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

testgehend in ihrer chronologischen Abfolge aufzurollen, um deutlicher die ideellen Entwicklungsprozesse parallel zur politischen Ereignisgeschichte herausstellen zu können.

Da die *Gesellschaft der Künste* und die Zeitschriftenreihe *Der Strom* aus dem Kairos-Verlag (u. a. die Veröffentlichung seiner gebündelten Aufsätze in der Publikation *Das Erlebnis der Architektur*) in diesem Zusammenhang eine herausragende Rolle einnehmen, werden diese vorab in gesonderten Unterkapiteln behandelt.

Ansonsten werden den einzelnen Textanalysen die jeweiligen Künstlerzirkel, Zeitschriften oder Verlage, in deren Rahmen einzelne Beiträge von Hansen erschienen oder gehalten wurden, vorangestellt.

Im letzten Unterkapitel zu Hansens Schriften erfolgt sodann ein zeitlicher Sprung, da der von Hansen stammende Text um 1945 anlässlich des Wiederaufbaus von Köln verfasst wurde. Somit ist diese Schrift Zeugnis der späten Lebensphase und infolgedessen vorläufiger Endpunkt der theoretischen Gedankenwelt, dies umso mehr, da es sich bisher um die einzige Spätschrift handelt, die Hansen eindeutig zugewiesen werden kann. Im Vergleich zu seinen frühen Texten kann damit eine mögliche Entwicklung oder Veränderung seiner Standpunkte aufgezeigt werden. In enger Verbindung dazu stehen zwei Architekturentwürfe für profane Aufgaben, die Hansen um das Jahr 1920–22 anfertigte. Der zeitlich frühere lieferte den Ausgangspunkt für den Wiederaufbaugedanken und steht gleichzeitig im direkten Zusammenhang mit schriftlichen Äußerungen im Kontext der *Gläsernen Kette* und ist somit Produkt einer konkreten Materialisierung theoretischer Überlegungen. Der zweite Entwurf ist deswegen von Bedeutung, weil davon ausgegangen werden muss, dass seine Realisierung tatsächlich erfolgt ist. Auch dieser Architekturplan ist Zeugnis der Frühphase von Hansen. Insofern können sich anhand der Entwürfe mögliche Utopie und gelebte Wirklichkeit im Spannungsfeld von Theorie und Praxis dechiffrieren lassen.

3.1 Die Zeitschrift *Der Strom* aus dem Kairos-Verlag

Hansens einzige Buchpublikation *Das Erlebnis der Architektur* erschien innerhalb der Zeitschriftenreihe *Der Strom* des Kairos-Verlages mit Redaktionssitz in Köln-Ehrenfeld. Zeitlich parallel, um das Jahr 1918, wurde auch für kurze Zeit die Künstlergruppe *Der Strom*, der u. a. neben Max Ernst, Joseph Kölschbach auch Hans Hansen angehörte, ins Leben gerufen. Zeitschrift, Verlag sowie Künstlergruppe waren Gründungen des Kunsthändlers, Publizisten, Verlegers und Kunstmäzens Karl Nierendorf (1889–1947).[202] Nicht zufällig evoziert der Name *Der Strom*, neben der lokalen Anspielung auf den Rhein und somit die feste Verwurzelung im Rheinland[203] oder auch auf die moderne Zeit der mit Elektrostrom betriebenen Maschinen Anlehnungen auch an die von Herwarth Walden um 1910 gegründete

202 Zur Lebensgeschichte Karl Nierendorfs vgl. Walter-Ris, Nierendorf.

203 Im *Strom* ist aber auch bereits der Rhein-Mythos enthalten. Dem Rhein wurde geradezu eine spirituelle Kraft angedichtet. Als „Urstrom" des Abendlandes versinnbildlichte der Rhein mit seiner verbindenden und vitalistischen Kraft den Gedanken der Völkerverständigung. Mit Bezug auf Heine, für den der Rhein der „Jordan" Europas war, hielt z. B. Alfons Paquet 1919 eine Rede mit dem Titel *Der Rhein als Schicksal*. Vgl. dazu Der Strom, Bd. 7, Köln 1920. Weiterhin Cepl-Kaufmann, Rheinland, S. 35 f., und Muhr, Bauhütte, S. 67. Ebenso Cepl-Kaufmann, Mythos.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zeitschrift *Der Sturm* bzw. an den Sturmkreis.[204] Walden muss daher Nierendorf als direktes geistiges Vorbild gedient haben, nicht zuletzt deswegen, da beide sich auf ihre Fahne schrieben, Förderer und Apologeten moderner Kunst zu sein, auch wenn Walden in kulturpolitischer Hinsicht viel radikaler war.[205]

> „War Herwarth Walden im wahrsten Sinne des Wortes an einem ‚Sturm' gelegen, der über die Kulturlandschaft und den neuen Staat hinwegfegen und grundlegende Veränderungen bringen sollte, so hatte Nierendorf, bei allem ihm eigenen Temperament und aller Streitbarkeit, mehr ein fließendes Durchdringen der verschiedenen Gesellschaftsschichten zum Wohle der zeitgenössischen Künstler und ihrer Kunst im Sinn. Auch wenn er in seinem Artikel von einem kunstpolitischen Programm der ‚Gesellschaft der Künste' spricht, ging es ihm weniger um eine politische Umwälzung der Gesellschaftsformen innerhalb der neu gegründeten Republik durch Kunst als um eine Verbesserung der kulturpolitischen Strukturen, mit dem Ziel, den Künstler schöpferische Freiheit und finanzielle Unterstützung zu ermöglichen. Karl Nierendorfs Änderungsversuche zielten auf das Ausgleichen von Versäumnissen staatlicher Kunstpolitik ab, während Walden eine grundsätzliche politische Umgestaltung des Staates durch Kunst im Auge hatte."[206]

Über die Intentionen des Kairos-Verlages, dessen Name sich aus der griechischen Mythologie herleitet und dort für die göttliche Personifizierung des richtigen Zeitpunktes steht, war im Ankündigungsblatt im expressiven Duktus zu lesen:

> „Er ist der rheinische Verlag, der sich zur Aufgabe setzt, die kulturellen und künstlerischen Bestrebungen, die durch den Krieg so unheilvoll in ihrer Entfaltung gehemmt wurden, zu fördern und so an der Neugestaltung der Gesamtkultur tätigen Anteil zu nehmen. Allen starken, selbständigen Wesensäußerungen des erkennenden, des schöpferischen, des gütigen Menschen soll der Weg zu lebendiger Wirksamkeit geschaffen werden. Unbekümmert um die Meinungen der Vielen, frei nach allen Seiten, dient der Verlag dem heiligen Heute, dem Kairos, der alle Kräfte der Vergangenheit und der Zukunft umschließt und verwirklicht, der ein unermüdlicher Spender neuen Lebens ist: Mitte und Herz der Zeit."[207]

Als eine Art Logo, welches von Heinrich Hoerle gestaltet wurde,[208] dienten dem Kairos-Verlag zwei floral in die Länge gezogene Hände, die ein stilisiertes, an eine Blumenknospe erinnerndes Herz umfassten.

Innerhalb des Kairos-Verlages erschienen in den Jahren 1919 bis 1920 insgesamt sieben Folgen der Buchreihe *Der Strom*. In den einzelnen Ausgaben sollten kleinere Essays veröffentlicht werden[209]

204 Vgl. ebd., S. 67; vgl. auch Birthälmer/Finckh u. a., Der Zentrum; zu den Kunstmarktstrategien vgl. darin von Hülsen-Esch, Der Sturm, S. 201–225.
205 So emigrierte Herwarth Walden bereits im Jahre 1932 in die damalige Sowjetunion.
206 Walter-Ris, Nierendorf, S. 67 f.
207 Ankündigungsblatt des Kairos-Verlages. Zitiert aus: Ebenda, S. 59.
208 Siehe Schmitt-Rost, Hoerle, S. 46.
209 Vgl. Dustmann, Zeitschriften, S. 114 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „aus der Kunst und Literatur von heute und […] in erster Linie das Schaffen junger Künstler des Rheinlandes zum Ausdruck bringen. Der Strom wendet sich an alle, deren Glaube an den Menschen, seine Güte und Würde und an den endgültigen Sieg des Herzens durch Wirrnisse dieser Zeit nicht erschüttert werden konnte, denen Menschlichkeit höchste Vollendung des Irdischen bleibt. […] Die Sammlung wird einheitlich und auch äußerlich gut (nicht kriegsmäßig) gestaltet. Jedes Buch bringt mehrere graphische Beiträge. Preis der Nummer 1,50 Mk. Das Abonnement auf 6 Nummern 8,– Mk, auf 12 Nummern 15,– Mk.“[210]

Aufschlussreich ist dabei die dezidierte Ansprache an all jene, die sich durch Glaube, Herz, Menschlichkeit, Güte etc. auszeichnen. Diese programmatisch auf christliche Grundwerte basierende soziale Haltung waren in den damaligen Avantgarde-Kreisen[211] alles andere als üblich. Insofern unterschied sich der Verlag bzw. der *Strom*-Kreis durch seine Verbundenheit und Verwurzelung im (rheinischen) Katholizismus von den sonst üblichen Künstlerzirkeln.[212] Die explizite Betonung christlicher Werte muss Hansens persönlicher Neigung entsprochen haben, der, wie bereits in seiner Vita anschaulich dokumentiert wurde, tief im katholischen Milieu verwurzelt war und sich Zeit seines Lebens seinem christlichen Glauben verbunden fühlte.

Zu den Mitarbeitern des *Stroms* zählten u. a. Max Ernst, Otto Freundlich, George Grosz, Heinrich Hoerle, Franz W. Seiwert, die neben literarischen Texten auch grafische Arbeiten beisteuerten.[213] In kleiner Auflage wurde der *Strom* überwiegend im urbanen Raum Kölns meist an Künstler, Intellektuelle und bürgerliche Kunstinteressierte verkauft. Für den Literaturwissenschaftler und Bibliotheksfachmann Paul Raabe zählt *Der Strom* zu den wesentlichen Zeitdokumenten des Expressionismus.[214] In diesem Sinne erstaunt es nicht, dass Hansens Publikation *Das Erlebnis der Architektur* gerade innerhalb der *Strom*-Reihe veröffentlicht wurde, ist sie doch im Sprachgestus ganz in der Manier des Expressionismus gehalten.

Neben der Zeitschrift *Der Ventilator* „[…] bot der ‚Strom‘ im Kölner Raum die erste Möglichkeit, in einer Kunstzeitschrift zu publizieren, d. h. künstlerische Arbeitsresultate der Öffentlichkeit vorzustellen, in der Kunstszene bekannt zu werden.“[215]

---

210 Werbeblatt, Der Strom. Zitiert aus: Ebenda.

211 Zum Beispiel war der Verlag *Die Aktion*, nebst gleichnamiger Zeitschrift, von Franz Pfemfert viel stärker politisch ausgerichtet. Er wendete sich vornehmlich gegen Imperialismus, Militarismus und Kapitalismus. Siehe dazu Rietzschel, Die Aktion.

212 Nierendorf selber kam aus einem katholisch geprägten Elternhaus, wo der Glaube regelmäßig zelebriert wurde. In seinem späteren Schaffen beschäftigte sich Nierendorf zudem immer wieder mit den Fragen des Glaubens und der Religion. Vgl. dazu Walter-Ris, Nierendorf, S. 56 und S. 66.

213 Paul Raabe macht folgende Angaben zum *Strom*: „Rheinische Zeitschrift für Literatur und Kunst. Enthält Gedichte, Manifeste, Abhandlungen, Rückblicke und Ausblicke. Mit zahlreichen Bildbeilagen, zum Teil auch Originalen. Wesentliches Zeitdokument des Expressionismus.“ Siehe Raabe, Zeitschriften. Vgl. auch Dunstmann, Zeitschriften, S. 117.

214 Vgl. Ebenda.

215 Dustmann, Zeitschriften, S. 115.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3.2 Die Gesellschaft der Künste

Die im Biographie-Kapitel erwähnte *Gesellschaft der Künste (GdK)* bot Hansen die wahrscheinlich früheste Plattform, seine Vorträge vor einem kunstinteressierten Kreis zu referieren und sich somit Gehör zu verschaffen für seine kulturtheoretischen Überlegungen:

> „Die Gesellschaft der Künste beschränkte ihre Aktivitäten jedoch keineswegs auf den Bereich der bildenden Kunst; sie veranstaltete auch Vortragsreihen – so sprach etwa der mit Max Ernst befreundete Architekt Hans Hansen im Februar 1919 zum Thema ‚Aktive Kunst im öffentlichen Leben' – Konzerte und Rezitationsabende."[216]

In einem kurzen Exkurs, der einen Ein- bzw. Überblick über die *Gesellschaft der Künste* gibt, sollen zum einen diese *Gesellschaft* kulturpolitisch verortet und zum anderen die für Hans Hansen in diesem Kontext relevanten Netzwerke dargestellt werden.

Die *Gesellschaft der Künste* entsprang ca. Ende 1918/Anfang 1919[217] aus der Künstlervereinigung *Der Strom*. Mit Gründung der *GdK* erhoffte sich Nierendorf

> „in einer Vereinigung die Freunde der gegenwärtigen Kunst zu gemeinsamem Wirken zusammenzuführen. […] Die vorrangige Aufgabe der zu gründenden Gesellschaft sei die Propagierung der neuen Kunst durch Veröffentlichungen, Vorträge und Ausstellungen. Sodann soll sie begabten jungen Künstlern den Weg in die Öffentlichkeit erleichtern und sie mit allen Kräften fördern."[218]

Im zeitlichen Kontext bedeutet dies, den als neue Kunstströmung empfundenen Expressionismus zu propagieren.

Darüber hinaus erhoffte sich die *GdK* eine nationale Vernetzung mit ähnlichen Künstlervereinigungen. So begriff sich die *GdK* „als ‚Gruppe Rheinland' des Arbeitsrates für Kunst in Berlin und in Gemeinschaft mit gleichgesinnten Kunstvereinigungen anderer deutscher Städte."[219]

In einem manifestartigen Zeitungsartikel des *Kölner Stadt-Anzeigers* vom 29. Dezember 1918 wurden umfassend und detailliert die sozialen, politischen, erzieherischen, institutionellen, administrativen und ökonomisch-rechtlichen Forderungen und Ziele der *GdK* aufgelistet:

> „Ausgehend von der Gemeinschaft junger schaffender Künstler ‚Der Strom' hat sich in Köln eine Gesellschaft der Künste gebildet, die es sich zur Aufgabe setzt, in einer Zeit der politischen und wirtschaftlichen Neugestaltung diejenigen zu vereinigen, die der zeitgenössischen Kunst im Rahmen der Gesamtkultur höchste sozial-ethische Bedeutung beimessen und die Erneuerungen des künstlerischen und geistigen Lebens unserer Stadt für eine dringende Not-

216 Schäfer, Dada Köln 1993, S. 57. Der in dem Zitat erwähnte Vortrag Hansens konnte bis auf die Erwähnungen in der lokalen Presse nicht mehr ausfindig gemacht werden.
217 Vgl. Kölner Stadt-Anzeiger, 1.5.1919.
218 Zitiert nach Walter-Ris, Nierendorf, S. 68 f.
219 Ankündigungsblatt, Die Gesellschaft der Künste in Köln, in: Der Strom, Heft 1, Köln 1919.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wendigkeit halten. Die Gesellschaft wendet sich mit einem kunstpolitischen Programm, dessen Erweiterung in Aussicht genommen ist, an alle zur Kunst gerichteten Menschen mit folgendem Aufruf:
Im sozialen Staate sind Architektur und bildende Künste, Dichtung, Theater und Musik nicht Luxusangelegenheiten ästhetischer und abseitiger Gruppen, Alleinbesitz einer bevorzugten Minderheit, sondern sichtbar gewordener Ausdruck des Volkswillens. Um in diesem Sinne der Kunst den ihr gebührenden Platz und den Künstlern die notwendige wirtschaftliche Freiheit zu erobern und zu festigen, erheben wir folgende Forderungen:

1. Verbindung aller bereits bestehenden Vereinigungen mit einem weitgehenden kunstpolitischen Programm zu gemeinsamer Arbeit.
2. Befreiung der Kunst von jeglicher Bevormundung durch Staat, Gemeinde und Partei. Ausschaltung aller Körperschaften und Personen, die nicht im Geiste dieser Freiheit wirken. Bestimmungsrecht der Künstler bei der Besetzung von Kunstämtern.
3. Umgestaltung der Erziehung zur Kunst.
4. Umwandlung der Museen aus kunsthistorischen Bildungsanstalten in Stätten lebendiger Kunstpflege.
5. Erhöhung der bisher für Kunst angewandten öffentlichen Mittel und Bestimmungsrecht der Künstler bei ihrer Verwendung.
6. Beseitigung der Abhängigkeit der Künstler, Händler, Verleger, Agenten durch Ausbau der Kunstgesetzgebung unter besonderer Berücksichtigung folgender Punkte: Gesetzliche Regelung der Schriftstellerhonorare, insbesondere für Zeitungsbeiträge und Nachdruck; schärfere Bestrafung unberechtigten Nachdruckes; Tantiemengesetz für alle entgeltlich und unentgeltlich wirkenden Leihbibliotheken; Reichstheatergesetz, gesetzlicher Anspruch des Künstlers auf Anteil an jedem Gewinn, der sich aus dem Handel mit Kunstwerken ergibt. Eintreten des Staates an Stelle des Künstlers bzw. seiner Erben nach Ablauf der Schutzfrist mit rückwirkender Kraft. (Aus dieser Besteuerung älterer Werke sollen für die zeitgenössische Kunst öffentliche Mittel aufgebracht werden, Förderung schaffender Künstler durch staatliche Kreditgewährung).

Die Gesellschaft der Künstler (sic!) in Köln veranstaltet Vorträge, (auch Volksabende), Sonntagsmatineen, Ausstellungen, dramatische und musikalische Aufführungen neuer Kunst und Publikationen zeitgenössischer Literatur. Sie beginnt ihre Tätigkeit mit dem 1. Jan. 1919. Näheres durch Zeitungen und Plakate. Wir bitten alle, die mit uns an die Notwendigkeit einer neu gestalteten Kunstpflege glauben und über die Arbeit der Gesellschaft orientiert sein wollen, um Zustimmungserklärung an: Gesellschaft der Künste, Köln, Kaiser-Wilhelm-Ring 44."[220]

Die Programmatik der *GdK* mit ihrer Forderung nach mehr Selbstbestimmung, nach Mitsprache an den Kunstinstitutionen sowie nach größerer ökonomischer Gerechtigkeit erinnert in einigen Punkten an Forderungen anderer „linker" Künstlerzirkel. Eine ihrer Kernforderungen zielte auf die Beseitigung tradierter Strukturen bei gleichzeitiger Schaffung eines neuen Kulturbetriebes. Demgemäß sieht Anja Walter-Ris die erstrebten Reformen

220 Kölner Stadt-Anzeiger, 29.12.1918. Vgl. auch Walter-Ris, S. 69 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der *GdK* nur auf den Kultursektor beschränkt,[221] auch wenn sich etliche Analogien zu gesellschaftspolitischen Forderungen revolutionärer Kreise in anderen Bereichen der Gesellschaft finden. Sie bilden ein Pendant zu den gesellschaftspolitischen Umwälzungsbestrebungen der zeitgleich agierenden Arbeiter- und Soldatenräte auf kulturpolitischer Ebene.

Durch ihre ausschließliche Konzentration auf den Künstler und den Bereich der Kultur erhält die einseitige Interessensvertretung nicht nur der *GdK*[222] eine selbst auferlegte Beschränkung und im Grunde syndikalistischen Charakter. Durch die geforderte Neugestaltung des Kulturbetriebes mittels eines größeren Mitbestimmungsrechts und der Kontrolle durch Künstler über diesen wollten solche Zusammenschlüsse in erster Linie gewisse Grundrechte für den Künstler erkämpfen und so die Anerkennung der künstlerischen Arbeit als einem gesellschaftlich-kulturellen Wert in der ihrer Meinung nach angemessenen Weise steigern. Bemerkenswert ist auch die im zweiten Programmpunkt der *GdK* geforderte, in der Idee typisch anarchistische „Befreiung der Kunst von jeglicher Bevormundung durch Staat, Gemeinde und Partei".

Es fällt auf, dass von der Institution Kirche hier keine Rede ist. Die im Umkehrschluss möglicherweise anklingende indirekte Akzeptanz der (katholischen) Kirche hätte sich somit auch bei der *GdK* fortgesetzt. Im gleichen Text ist auch die Rede von einem nicht näher definierten „sozialen Staat". Dass ausdrücklich nicht ein „sozialistischer Staat" gemeint war, scheint auf die anarchistische Ablehnung jeder Form von Herrschaft und, wie sie Nietzsche nannte, „Herrenmoral" somit auch von der Parteienherrschaft, wie sie als Anspruch auf Führung einer linken Kaderelite in der Revolution damals insbesondere im Begriff der ‚Diktatur des Proletariats' aktuell war, zu verweisen. „Sozialer Staat" bezeichnet vielleicht auch nur die diffusen Vorstellungen vieler Künstler über den weiteren Aufbau der neuen Gesellschaft von gleichen und freien Menschen, wie denn für viele Künstler politische und künstlerische Revolution ein und dasselbe war.[223] Konsens bestand eigentlich nur darüber, dass Kunst für das ganze Volk sei und nicht nur für eine privilegierte Elite.

Diesem Konsens war ein Moment einer von weiten Teilen der Avantgarde gehegten Sehnsucht eingeschrieben: Der Glaube an eine Renaissance des gemeinschaftlichen Lebens, wie es vorgeblich bereits in vergangenen Epochen vorgelebt worden sei, wie z. B. in den früh- und hochmittelalterlichen Klostergemeinschaften und Bauhütten, entsprungen aus einem neu- bzw. wiedererwachten einheitlichen Volkswillen, mit dem es einzig möglich wäre, alle sozialen und staatlichen Schranken zu durchbrechen. An deren Stelle sollte, fernab jeglicher Parteidoktrin, ein „Sozialismus des Herzens" rücken, damit letztlich ein saint-simonistischer Sozialismus wäre, wie er von Karl Marx kritisiert wurde. 1918 formulierte der expressionistische Schriftsteller Kurt Hiller seine pazifistisch geprägte Vorstellung von einem Sozialismus „als Gesinnung der Brüderlichkeit, doch nicht als eine Parteilehre und setzte ihn ausdrücklich gegen Gewerkschaft und Marxisten ab."[224] Bruno Taut spricht in einem an den Bankier und Mäzen Karl Ernst Osthaus 1919 adressierten Brief von einem „[…] Sozialismus im unpolitischen, überpolitischen Sinne."[225] Religiös pathetisch setzte

221 Vgl. Walter-Ris, Nierendorf, S. 68 ff.
222 Ähnliche Forderungen finden sich auch beim *ArK*.
223 Vgl. Pehnt, Expressionismus (1973), S. 21.
224 Hiller, Aktivismus, S. 360. Zudem Pehnt, Expressionismus.
225 Bruno Taut an Karl Ernst Osthaus, 16.5.1919, Osthaus-Archiv, Hagen, aus: Pehnt, Expressionismus.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Herbert Kühn Expressionismus und einen letztlich antimaterialistischen, spirituellen Sozialismus gleich, wenn er 1920 schrieb: „Der Expressionismus ist – wie der Sozialismus – der gleiche Aufschrei gegen die Materie, gegen den Ungeist, gegen die Maschine, gegen Zentralismus, für den Geist, für Gott, für den Menschen im Menschen."[226]

Besonders Architekten bezogen sich in ihren Visionen vom menschlichen Zusammenleben auf die Schriften des Philosophen und Soziologen Ferdinand Tönnies (1855–1936).[227] In seinem 1887[228] erschienenen soziologischen Grundlagenwerk *Gemeinschaft und Gesellschaft*, das vor allem wegen der Idee der Gemeinschaft in vielen Lebensreformkreisen positiv rezipiert wurde, sprach er sich u. a. gegen die auf Profitmaximierung ausgelegte Gesellschaft aus und stellte ihr die auf Solidarität und gegenseitige Hilfsbereitschaft basierende Gemeinschaft entgegen.[229] Der Glaube an die Gemeinschaft bewog auch nicht zuletzt Taut zu folgender Passage in seiner Publikation *Stadtkrone*: „Es muß etwas in jedes Menschen Brust leben, das ihn über das Zeitliche hinaushebt und das ihn die Gemeinschaft mit seiner Mitwelt, seiner Nation, allen Menschen und der ganzen Welt fühlen lässt."[230] Die Verbindung des im Christentum genuin angelegten Wertes von Gemeinschaft mit sozialistischen Ideen wurde von Taut der „soziale Gedanke" genannt.[231] Als eine der Quellen für seine Definition von Gemeinschaft in der Bedeutung eines „unpolitischen Sozialismus" müssen auch die Lehren des Anarchisten und Pazifisten Gustav Landauer (1870–1919), insbesondere sein *Aufruf zum Sozialismus* von 1919, genannt werden.[232] In seinen Schriften propagierte Landauer die Abschaffung des Staates bei gleichzeitigem Aufbau ländlicher autarker Gemeinden.[233]

Auch wenn von diesen Künstlerkreisen teils unscharfe, teils indirekte Impulse, was die politische Neustrukturierung betraf, ausgingen, so herrschte meist eine entschiedene Einigkeit über die notwendige Neugestaltung aller Lebensbereiche – allerdings keine hinsichtlich der dafür einzusetzenden Mittel, über die die autoritär strukturierten und agierenden dogmatischen kommunistischen Kader die klarste und zumindest am wenigsten fromm-naive Vorstellung hatten.[234] In der allgemeinen revolutionären Aufbruchsstimmung

226 Kühn, Expressionismus, S. 29.

227 So war z. B. Walter Gropius ein bekennender Anhänger von Ferdinand Tönnies.

228 Wegen der starken Nachfrage wurde Tönnies Werk 1912 und 1920 neu aufgelegt.

229 Vgl. Tönnies, Gemeinschaft. Das Gegensatzpaar Gemeinschaft-Gesellschaft wurde u. a. auch von dem Soziologen Max Weber diskutiert, der sich dabei stark an Tönnies angelehnt hatte. Siehe dazu Weber, Wirtschaft.

230 Taut, Stadtkrone, S. 59.

231 „Es gibt ein Wort, dem arm und reich folgt, das überall nachklingt und das gleichsam ein Christentum in neuer Form verheißt: der soziale Gedanke." Ebenda. Siehe dazu auch Prange, Das Kristalline, S. 67 ff.

232 Taut übernimmt zahlreiche, durch Landauer in Umlauf gebrachte Ansichten und Ideen: "Taut's city is a proposal to re-tune Geist (the spirit) and Volk (the mass of humanity, the people) according to Gothic or oriental models. This is an idea that is based upon the writings of Gustav Landauer, who Taut clearly must have read." Altenmüller, Taut, S. 137. Zu den weiteren Gemeinsamkeiten zwischen Landauer und Taut siehe Whyte, Taut 1980, S. 55 f. Nicht zuletzt Tauts „Fast"-Mitwirken an der maßgeblich durch Landauer geprägten Münchner Räterepublik ist Ausdruck einer großen Anerkennung der anarchistischen Gesellschaftsmodelle Landauer'scher Prägung.

233 Vgl. Whyte, Taut 1980, S. 48 f.

234 Max Ernst, eines der Mitglieder der *GdK*, verwies in einem Brief an John Schikowski darauf, „[…] daß sich die Gesellschaft der Künste an das Proletariat wende und zu diesem Zwecke mit Gewerkschaf-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

erblickten viele Künstler die Gelegenheit, an der Gestaltung einer neuen Gesellschaft zu partizipieren und zumindest auf den Aufbau eines neuen Kulturbetriebes Einfluss zu üben. Mit Abflachen der allgemeinen revolutionären Bewegung und Festigung der parlamentarischen Demokratie verstummten viele der Künstlergruppen sehr schnell und lösten sich teilweise auf.

> „Das Bestreben, auf die Kulturpolitik einzuwirken, spiegelte das Bedürfnis vieler, nach der traumatischen Erfahrung des verlorenen Krieges, dem Versagen der Führungselite und traditioneller Wertmaßstäbe, nach Niederlage und Untergang der Monarchie, die gesellschaftliche Wirklichkeit mitgestalten zu wollen, statt sich politischen Beschlüssen und deren Wirkungen weiterhin passiv auszuliefern. Die schlagartige Veränderung der alten fest gefügten politischen Strukturen, die kaum Spielraum für individuelles Engagement gegeben hatten, und die Umbruchszeit zwischen 1918 und 1920 ließen die Mithilfe an der gesellschaftlichen Neugestaltung auf neue Weise nötig und möglich erscheinen, so daß selbst vorher an Politik nicht Interessierte aktiv wurden. […] Angesichts des Weiterbestehens zahlreicher alter staatlicher und gesellschaftlicher Strukturen wich der anfängliche Enthusiasmus jedoch zunehmend einer resignierenden oder zornigen Antihaltung. Diese führte dazu, daß sich mancher zuvor Unpolitische wie Karl Nierendorf nach kurzem Intermezzo von politisch orientierten Aktionen wieder zurückzog, bestätigt in dem alten Gefühl, auf diese Weise doch nichts bewirken zu können.“[235]

Als eine weitere Ursache für den zunehmenden Aktivismus zahlreicher Künstler kurz nach Ende des Weltkrieges war wohl auch ein von der Politik des Krieges erzeugtes Vakuum mitverantwortlich, welches ganz neue Chancen bot, die teils weltfremden Utopien seit 1900 in eine geschlossene Realität zu überführen. Erneuerung des Lebens bzw. Lebensreform ist eines ihrer Schlagwörter und Oberbegriff für die einzelnen Erscheinungen um die Jahrhundertwende, die sich in Form von Vitalismus, Freikörperkult, Vegetarismus, Heimatschutz, Theosophie, Gartenstadtbewegung, modernem Tanz etc. Ausdruck verschafften und sich in den Utopien nach dem Krieg wiederfanden.

Ideengeber und Vernetzungen gab es viele. Der kulturreformatorische *Dürerbund* etwa, der als eine Art Dachverband bestehender Reform-Vereinigungen agierte, wurde von dem kulturkonservativen Schriftsteller und Verleger Ferdinand Avenarius gelenkt, der wiederum in Personalunion im Vorstand der *Deutschen Gartenstadtgesellschaft* vertreten war. Enge Kontakte gab es von da aus auch zu dem 1888 gegründeten *Friedrichshagener Dichterkreis* „deren Kerngruppe aus spätnaturalistischen Schriftstellern und politischen Aktivisten“[236] bestand. Über ihr sozialethisches Engagement hinaus versuchten die *Friedrichshagener* am Rande der Großstadt städtisches Leben in Einklang mit ländlicher Idylle zu bringen:

---

ten und sozialistischen Parteien zusammenarbeite.“ Zitiert nach, Schäfer, Dada Köln 1993, S. 57, Fußnote 53.

235 Walter-Ris, Nierendorf, S. 71.

236 Cepl-Kaufmann/Kauffeldt, Dichter, S. 10.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Eigentümlich war dem Friedrichshagener Kreise die Verbindung folgender Motive: Natureinsamkeit bei brausender Weltstadt, literarisches Zigeunertum und sozialistische wie anarchistische Ideen, keckes Streben nach vorurteilsloser, eigenfreier Lebensweise, Kameradschaft zwischen Kopfarbeitern und begabten Handarbeitern, aber auch geistvollen Vertretern des Reichtums; schöpferische Liebe zur Kunst verband sich mit Soziologie, Naturwissenschaft, Philosophie und Religion."[237]

Der Rückzug aufs Land und die damit verbundene Suche nach einem authentischen und gemeinschaftlichen Leben war Antriebsfeder einiger Künstlerkolonien, wie sie z. B. auch im *Choriner Kreis*, dem u. a. Bruno Taut angehörte,[238] oder auf dem *Monte Verità*[239] propagiert wurden.

Aus der Mitte des *Friedrichshagener Dichterkreises* entsprang ferner die von Gustav Landauer und den Brüdern Julius und Heinrich Hart gegründete *Neue Gemeinschaft*,[240] ein Sammelbecken anarchistischer und lebensreformischer Gesinnungen. In solchen bohèmischen Kreisen war der Nährboden ausgelegt für die Ausarbeitung und Verbreitung utopischer Gegenentwürfe:

> „Man versuchte durch freiwillige Gruppenbildungen und freigewählte Gruppenzugehörigkeit die eigene Orientierungslosigkeit aufzufangen […]. Wenn es eine Gemeinsamkeit gab, so lag sie in der Sehnsucht nach einer neuen Gemeinschaft, zwischen den rheinischen Intellektuellen im Besonderen, aber auch über die Grenzen des Rheinlands und selbst Deutschlands hinaus. Die daraus entstehenden Gemeinschaftsprojekte in Künstlerkreisen waren eher anarchistisch und kommunistisch inspiriert und verbanden sich zu einer religiös gefärbten sozialistischen Menschheitsutopie unter dem Einfluss Gustav Landauers."[241]

Für das Rheinland wären u. a. die anarchosyndikalistische Siedlung *Freie Erde*[242] in Düsseldorf-Eller zu nennen, aber vor allem die Kölner *Kalltal-Gemeinschaft* im Eifelort Simonskall.[243] Zentrale Figuren der Eifeler Kommune waren das Ehepaar Jatho und Franz W. Seiwert. Eine Zeitlang beherbergten sie u. a. auch den flüchtigen Schriftsteller und Anarchisten Ret Marut alias B. Traven,[244] der wiederum als ein „Rädelsführer" der Münchener Räterepublik steckbrieflich gesucht wurde. Inspiriert und geleitet von Ideen der Gemeinschaft und Kameradschaft nach Landauer sowie dem expressionistischen Schriftsteller und Sozialkritiker Ludwig Rubiner,[245] bemühte sich die kleine Gruppe in ländlicher Abgeschie-

237 Bruno Wille, Aus Traum und Tag, Berlin 1920, aus: Janos Frecot/Johann Friedrich Geist/Diethart Krebs, Fidus, München 1972, S. 86. Zitiert nach: Whyte, Taut 1980, S. 12.
238 Vgl. dazu Whyte, Ebenda, S. 11 f. Weiterhin auch Siedler, Kloster Chorin, S. 211 ff.
239 Siehe dazu Kapitel Biographie. Bemerkenswert ist die große Affinität zu der späteren Hippiebewegung, die in San Francisco ihren Anfang nahm. Solche Künstlerkolonien können somit als direkte Vorläufer der gegenkulturellen Jugendbewegung der 1960er Jahre gesehen werden. Vgl. dazu Hollstein, Gegengesellschaft.
240 Vgl. Bruns, Neue Gemeinschaft, S. 358–371.
241 Mannes, Utopie, S. 51.
242 Vgl. Heidrich, Freie Erde, S. 104–109.
243 Vgl. Schilf, Kalltal-Presse.
244 Siehe dazu Guthke, Traven. Des Weiteren Recknagel, Traven.
245 Vgl. dazu Rubiner, Gemeinschaft. Dergl., Kameraden.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

denheit um die Umsetzung kommunitärer Lebensentwürfe bei gleichzeitiger gemeinschaftlicher künstlerischer Produktion: „unsere kriegsgegnerschaft und der furchtbare druck, der auf allem lag, schloß unseren kreis sehr fest, es herrschte ein gefühl der absoluten kameradschaft, aufgebaut auf gegenseitiger hilfe und aufrichtiger ehrlichkeit gegeneinander."[246]

Bruno Taut zollte der Rückbesinnung auf die Natur bzw. utopischer Lebensmodelle seinen Tribut mit dem 1920 unter dem programmatischen Titel *Die Auflösung der Städte*[247] herausgegebenen Werk. Bei Whyte heißt es dazu:

> „In dieser Aufzählung der Ideale und Ziele der Friedrichshagener Gruppe werden bereits die Leitmotive deutlich, die in Tauts aktivistischer Ideologie im Mittelpunkt stehen sollten. Dazu gehören die Ablehnung der materialistischen Kultur der Städte und die Rückkehr aufs Land, anarcho-sozialistische Gesinnung, das Trachten nach einer neuen Vereinigung von Kopf- und Handarbeit und die holistische Überzeugung, Soziologie, Religion und Naturwissenschaften könnten unter der Anleitung und Führung der Künste eine fruchtbare Symbiose eingehen."[248]

Die nun von Hansen getätigten kulturtheoretischen Überlegungen, die er schon vor Gründung der *GdK* proklamierte, korrelieren in Ansätzen mit der Programmatik des *GdK*. Wenn im Programm der *GdK* die Rede von einer Kunst war, die „sichtbar gewordener Ausdruck des Volkwillens" sein sollte, und eine „Umgestaltung der Erziehung zur Kunst" gefordert wurde, so deckt sich dies im Wesentlichen mit den Ansichten von Hansen, der ebenfalls eine Rückbesinnung vom Individuum zur Gemeinschaft postulierte und im zeitgenössischen Expressionismus erste Tendenzen dieses lebensreformerischen Paradigmenwechsels erkannte. Obendrein muss Hans Hansen auch für sich selber die Chance gesehen haben, in den Genuss einer Förderung seiner Kunst durch die *GdK* zu kommen. Ferner bot die *GdK* nicht zuletzt dank der Bemühungen Nierendorfs, der selbst nicht über genügend finanzielle Mittel verfügte, vielfältige Persönlichkeiten für die *Gesellschaft* einzuspannen, Hansen die Gelegenheit, in Kontakt zu treten mit lokalen wie auch nationalen Künstlergrößen, Mäzenen und Kunstinteressierten. Kurzum, sie bot ihm die Möglichkeit, sein eigenes Netzwerk weiter auszubauen.

> „Er [Karl Nierendorf] hatte wichtige Kunstkenner und -förderer, Museumsdirektoren, Kunsthistoriker, Kritiker, Kunstliebhaber und -sammler sowie von ihm bewunderte Künstler derjenigen Kunstrichtung kennengelernt, die ihn besonders faszinierten, und zwar aus Literatur, Musik und Malerei. Es war ihm gelungen, einen Verlag zu gründen und erste Publikationen herauszugeben sowie eine Gesellschaft ins Leben zu rufen, die innerhalb eines Jahres mit zahlreichen Veranstaltungen einen festen und gut besuchten Platz im Kölner Veranstaltungskalender einnahm."[249]

Mit dem Weggang Karl Nierendorfs nach Berlin gegen Ende des Jahres 1923 löste sich auch die *Gesellschaft der Künste* auf. Eine der letzten Veranstaltungen, die im Rahmen der *GdK*

246 Seiwert, Hoerle und ich, S. 38 f.
247 Vgl. Taut, Auflösung.
248 Whyte, Taut 1980, S. 12.
249 Ebenda, S. 81.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

abgehalten wurden, war ein bezeichnenderweise in Berlin gehaltener Vortrag von Bruno Taut, mit dem Hansen spätestens seit 1919 in Kontakt stand. Die Überschrift dieses Vortrages lautete *Frühlicht. Architekturfragen der Gegenwart*.[250]

3.3 Reden und der Text *Babel*

Im letzten Teil seines 1920 erschienenen Buches *Das Erlebnis der Architektur* wurden zwei frühere Vorträge und ein kürzerer Text erstmalig mitherausgegeben, die als in sich abgeschlossene und unabhängige Beiträge Hansens gelten und auf den Haupttext als Beilage folgen. Da diese seiner Frühphase entstammten, werden die Vorträge separat behandelt, bevor es zur Analyse des Kerntextes kommt.

3.3.1 Über Erziehung zur Architektur

Der früheste nachweisbare architekturtheoretische Beitrag von Hansen ist seine in Köln gehaltene Rede *Über Erziehung zur Architektur* aus dem Jahre 1917. Der Anlass und die genaue Lokalität des Vortrages sind unbekannt. Wie die Überschrift bereits ankündigt, will Hansen mit seiner „Ausführung […] zu einer geistigen Erziehung zur Architektur hinleiten." Unter Verwendung christlicher Tugendbegriffe weist er mit seinem sprachlich pathetisch und homiletisch anmutenden Redebeitrag auf die künftige, aber baldige „Geburtsstunde neuer Gestaltungsgesetze" voraus. „Ein Echo dieser Gewissheit als Hoffnung in den Herzen mithoffender Menschen zu wecken" sei „der vornehmste Zweck dieser Worte."[251] Hansen zufolge fand, bedingt durch die apokalyptischen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges, ein langsam einsetzender Paradigmenwechsel im Bewusstsein der Menschheit statt. Die später von Adorno und Horkheimer so genannte „Dialektik der Moderne", zu der neben der Produktionsmacht der Maschine auch die Zerstörungsmacht der Maschine zählt, spiegelt sich daher aufgrund der traumatischen Kriegssituation nun auch verstärkt in einer immer schon die Moderne begleitenden Seite des Irrationalen und Mythischen, die als „antimodern" zu bezeichnen nicht nur einen unhaltbaren Versuch darstellt, eine valide Grenzziehung zwischen einer guten und einer schlechten (dann als anti-modern exkludierten) Moderne vorzunehmen, sondern übersieht auch, dass die in Begriffen wie Irrationalität, Mythos, Spiritualität etc. erfassten nicht-materiellen Aspekte nicht gegen die Moderne als Zivilisation gerichtet waren, sondern als – wie fragwürdig sie auch immer gewesen seien – Rettungs-, ja als Vollendungsansätze der Moderne. Sie wären daher Mittel, die Moderne kulturell durch Überwindung des sich im materiellen und wissenschaftlichen Fortschritt erschöpften und zugleich religiös überhöhten Positivismus zu erreichen. Die Negativseiten der Moderne wegzureden ist ja selbst schon wieder Ausdruck eines gleich-

250 Kölner Stadt-Anzeiger, 27.1.1923.
251 Hansen, Erlebnis, 1920, S. 67.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sam religiösen, als Glauben zu kategorisierenden und keineswegs nur von Vernunft getragenen Verhältnisses zum „Projekt Moderne".[252]

Lag der Schwerpunkt der „Weltaneignung" vormals auf dem ontologischen Materialismus, den Hansen mit Körper, Äußerem und Tatsachenwelt gleichsetzte, so erfolgte nun eine schrittweise Hinwendung zum Inneren, zum Geistigen. Gemeint war aber nicht die Hinwendung zu dem Geist, der begrifflich alles das umfasst, was einer irrationalen „Metaebene" entsprungen ist. Vielmehr verstand Hansen Geist als den metaphysischen Seinsgrund, mit dem alle Lebewesen und Dinge verbunden sind. Über Geist als ästhetische Begründungskategorie schreibt Magdalena Bushart:

> „Das Wort Geist taucht häufig auf. Es hat, wie es scheint, nach langjähriger Verbannung im Zeitalter der Naturwissenschaften wieder Heimatrecht erlangt unter den Menschen. Freilich nimmt es sich wunderlich aus in der Nachbarschaft einer traditionellen Tatsachenwelt, die allein maßgebend sein will und die durch die Wiederaufnahme des Begriffs durchaus noch keinen Schritt von ihrem Tatsachenstandpunkt wich. In dieser Nachbarschaft wird dem Wort jener lebendige Sinn entzogen, den es für den ersten Eindruck zu haben scheint.[…] Dieses sei, wenn nicht eine Definition, so doch eine Orientierung zum Worte Geist: Die Kraft des Innen, die als Gestalterin der kleinen Welt in uns beginnt und verwachsen ist mit jener Ursprungskraft der Welt des Großen, die um uns ihre ewigen Wellenkreise treibt".[253]

Die Vorstellung von einem philosophisch besetzten und dichotomisch von Materie abgegrenzten Begriff „Geist", wie sie die ganze Geistesgeschichte seit der griechischen Antike durchzog und die auch das Christentum prägte (auch wenn es ihre Radikalisierung als Manichäismus häretisierte) wurde vor allem im Zeitalter der Romantik und des Idealismus, insbesondere von der Philosophie Hegels wieder virulent.[254] Mit Geist wurde das innerste Wesen des Lebens, der Welt überhaupt bezeichnet. Er unterliegt somit eigenen Gesetzlichkeiten. Autonom und ohne Grenzen kann er nicht erfasst werden. In seiner kosmisch ausgelegten Applikation wird er u. a. auch als Wesen Gottes gedeutet.[255]

Für unseren Zusammenhang ist es wichtig, dass der „Geist"-Begriff etwa bei Landauer zentralen Stellenwert erhielt. Für Landauer „ist der ‚Geist' das Band, welches die Menschheit mit dem Ewigen verknüpft. Er ist das Medium, durch das sich das Sehnen und Trachten der Sterblichen der göttlichen Schöpfung nähern kann."[256] Neben der transzendenten Vermittlung höherer Seinszustände ist der Geist das, was eine Gemeinschaft eines Volkes innerlich zusammenhält und in einem gleichsam natürlichen Gegensatz zum Staat als äu-

252 Daher verfehlt auch eine Einschätzung wie die von Bushart, Gotik, S. 139, den Kern dieser Dialektik: „Die neuen Leitbilder hießen Kollektivität und Religiosität. Sie trugen unübersehbare antimoderne Züge: Man ächtet nicht nur den Materialismus und die Technik, die man für die Grausamkeiten des Krieges verantwortlich machte, sondern auch Vernunft, aufklärerisches Gedankengut und den Individualismus". Gerade Kollektivismus und Individualismus sind zumal in den anarchistisch geprägten Kreisen keine Gegensätze, sondern sind, in jeweils völlig überspannter Konzeption, koexistent.

253 Ebenda, S. 53 ff.

254 Vgl. dazu Dreyer, Geist.

255 Vgl. Schmidt, Wörterbuch, S. 218 f.

256 Whyte, Taut 1980, S. 49.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ßere Form des Zusammenhalts steht. Geist ist daher eine Grundkategorie eines anarchistischen Weltbildes. In solch „natürlichen" und vom Geist gefestigten Beziehungen bedarf es dann keiner „künstlichen" staatlichen Strukturen: „Wo kein Geist und keine innere Nötigung ist, da ist äußere Gewalt, Reglementierung und Staat. Wo Geist ist, da ist Gesellschaft. Wo Geistlosigkeit ist, ist Staat. Der Staat ist das Surrogat des Geistes."[257] Die Sublimierung und Maximierung des Geistes war demnach für Landauer wesentliche Bedingung für die Herausbildung der idealen Gesellschaft.

In einem 1910 veröffentlichten Essay *Geist und Tat* appellierte auch der Schriftsteller Heinrich Mann, unter Einbindung des Geistes, an den Aktivismus der intellektuellen Elite bei der Bekämpfung repressiver staatlicher Machtstrukturen:

> „Die Zeit verlangt und ihre Ehre will, daß sie endlich, endlich auch in diesem Lande dem Geist die Erfüllung seiner Forderungen sichern, daß sie Agitatoren werden, sich dem Volke verbinden gegen die Macht, daß sie die ganze Kraft des Wortes seinem Kampf schenken, der auch der Kampf des Geistes ist."[258]

Der Auslegung des Geistes als Gegenpart zu einem bloßen Materialismus sind die Aversionen gegen bestehende materielle Macht der staatlichen und kulturellen Verhältnisse eingeschrieben. Kritisiert wurde vor allem die zunehmende Entmenschlichung der Gesellschaft, die von Profitgier und der Anbetung des Geldes getrieben sei. Dieser nicht nur von Teilen der Bohème, sondern auch von Katholiken (ja teilweise offiziell von der Katholischen Kirche) kritisierte Zustand bedeutete nicht zuletzt eine in den letzten Kriegsjahren gesteigerte Skepsis gegenüber dem reinen kapitalistischen Materialismus, der in der christlichen Auslegung als Sünde, als das Böse gebrandmarkt wurde und dem gegenüber eine „neue" Geistigkeit als Bollwerk errichtet werden müsse.

Paul Fechter, der als einer der frühen Theoretiker des Expressionismus gilt, beklagte in seiner 1914 erschienenen Schrift *Der Expressionismus* die materialistische Ausrichtung der Gesellschaft bei gleichzeitig ansteigender Entgeistigung.[259] Vordergründig mag es auf den ersten Blick scheinen, dass Theorie und gelebte Praxis auseinanderbrechen, wie auch die Tatsache zu belegen scheint, dass die Avantgarde, trotz ihrer Ablehnung der Kapitalwirtschaft, enorm auf großindustrielle Unterstützung für die Realisierung ihrer Ziele angewiesen war – Hans Poelzig, Peter Behrens und auch Bruno Taut, um nur einige zu nennen, haben für die Industrie Bauten entworfen.[260] Dazu wäre freilich zu sagen, dass es gerade in der künstlerischen Avantgarde, selbst wenn sie sich als dezidiert links begriff, in der Regel nicht um eine Klassenkampf-Rhetorik, oder um ein Gegensatzdenken von arm/reich, Industrie und Hochtechnologie/Handwerk und Landwirtschaft ging, sondern um ein kulturelles, soziales, materielles und gegebenenfalls auch spirituelles, mithin holistisches Verhältnis (das teilweise auch von philanthropen ökonomischen Eliten mitgetragen wurde) zum technologischen Fortschritt, das der Moderne angemessen ist und das von dem im

257 Landauer, Sozialismus, S. 19.
258 Mann, Geist, S. 8.
259 Vgl. Fechter, Expressionismus, S. 3 f. Weiterhin Whyte, Taut 1980, S. 52.
260 Vgl. Pehnt, Expressionismus.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„Neuen Menschen" inkarnierten Erlösungshoffnungen getragen war.[261] Ohnehin hätte in Hinblick auf das Architektenindividuum jeder Versuch, den Stand der Zivilisation zu negieren, unweigerlich das Ende jeder Karriere bedeutet, bevor sie überhaupt angefangen hätte. Es überrascht daher nicht, wenn sich Walter Gropius in seiner Funktion als Vorsitzender des revolutionären *Arbeitsrates für Kunst* zwecks finanzieller Unterstützung an Großindustrielle wendet: „Schon vor der offiziellen Bestätigung im Amt warb Gropius bei Industriellen […] um Gelder. Gegen Ende Februar schrieb er Bittbriefe an Carl August Benscheidt, den Chef der Fagus-Werke, an Walther Rathenau von der AEG und an Robert Bosch."[262]

Die im Zitat von Hansen angedeutete „sprachliche" Unzulänglichkeit erinnert weiterhin an die Sprachkritik von Landauer, die wiederum bestimmt war von der Sprachphilosophie des Philosophen Fritz Mauthner, mit dem Landauer befreundet war.[263] Die Kritik Landauers an der Sprache geht jedoch entschieden weiter als bei Hansen, da Landauer ein äußerst skeptisches Verhältnis zur sprachbasierten Weltaneignung hatte. Sprache ist für Landauer ein Trugbild, eine inakkurate Reflexion der wirklichen Seinswelt. Einzige Alternative, dem (Welt-)Geist näher zu kommen, wäre sich der trügerischen Potenz der Sprache in einem ersten Schritt bewusst zu werden. Auf Grundlage dieser Erkenntnis sei mit Hilfe der Mystik eine Versenkung in den Seinsgrund, also ein direkter Zugang möglich. Daneben ist für Landauer am ehesten die Kunst in der Lage, dem Geist auf die Spur zu kommen.[264]

Dass Landauer sich dabei auf die Mystik beruft, war kein Einzelphänomen. Schon um 1900, während der Verbüßung einer Haftstrafe, hatte Landauer Werke von Meister Eckhart übersetzt.[265] Diese Übersetzungen wirkten auf die damals verstärkte Zuwendung zu Religiosität und Sinnsuche innerhalb der Avantgarde ein, die sich bestens ergänzte mit dem eschatologischen Glauben an eine „paradiesische" Gesellschaft und konträr zum Materialismus, später zum Militarismus und Nationalismus. Der Fokus auf theologische Texte des Hoch- und Spätmittelalters – parallel zu einer „Entdeckung" der mittelalterlichen Skulptur durch expressionistische Künstler – führte zu einer dezidierten Auseinandersetzung mit mystischen Texten von Heinrich Seuse, Johannes Tauler und vor allem Meister Eckhart.[266]

Auch fernöstliche Religionen wie Buddhismus und Hinduismus wurden nun zu präferierte Quellen. Der große jüdische Religionsphilosoph Martin Buber, ebenfalls ein Freund

261 Um ein prominentes Beispiel zu nennen: Ein großer Förderer moderner Architektur und Kunst war der Bankier und Großindustrielle Karl Ernst Osthaus. Finanzielle Unterstützung durch Osthaus erfuhren z. B. die Bauprojekte der Gartenstadt Hohenhagen, an denen maßgeblich die Architekten Peter Behrens, Henry van der Velde und Jan Lauweriks beteiligt waren. Auch Bruno Taut war in Entwürfe involviert, welche aber nicht zur Ausführung kamen. Vgl. dazu Schulte, Folkwang-Projekte.

262 Whyte, Taut 1980, S. 104.

263 Vgl. dazu z. B. Mauthner, Sprachkritik.

264 Vgl. dazu Landauer, Skepsis.

265 Vgl. Landauer, Meister Eckhart. Zum Einfluss Meister Eckharts auf das Denken Landauers siehe Hinz, Meister Eckhart.

266 Vgl. dazu Bihlmeyer, Seuse. Weiter Vetter, Taulers. Dazu auch Pehnt, Expressionismus, S. 29 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Landauers, entdeckte in der orientalischen Philosophie wichtige Impulse für ein modifiziertes Gemeinschaftsleben.[267]

Besonders nach dem Desaster des Ersten Weltkrieges beriefen sich insbesondere die Expressionisten auf die Gedanken mittelalterlicher (und auch orientalischer) Mystik. Beispielsweise veröffentliche Bruno Taut in der ersten Ausgabe seiner Zeitschrift *Frühlicht* Texte von Heinrich Seuse und Meister Eckhart.[268] Offensichtlich versuchten viele Expressionisten im Rekurs auf Ideen der Mystik ihre eigene Kunst zu legitimieren. Ähnlich dem Mystiker, der sich über Kontemplation und Ekstase Gott annähern will, entstehen die Werke des Expressionisten aus einer subjektiv gerichteten Innenschau heraus, weithin oder gar völlig gelöst von jeglicher Gegenständlichkeit. Dazu konstatierte schon der (Para-)Psychologe und Kunsthistoriker Max Dessoir: „Auch unsre neuesten Künstler behaupten, das von ihnen Geschaffene sei der Ausdruck visionär geschauter Tatsache, und jedes Kunstwerk bestehe aus ‚ekstatischen Gesten' der Seele. Sie berufen sich, gleich den Mystikern, auf innere Gesichte anstatt äußere Wirklichkeit."[269] Der ekstatische Arbeitsprozess und die daraus abgeleitete Kunst wurden somit in den Stand eines religiösen Aktes erhoben. Die Expressionisten stilisierten sich selber als „Mittler zwischen Mensch und Gott […]" und wollten mit ihrer Kunst „[…] auf etwas Allgemeines verweisen: auf den unveränderlichen Grund allen Seins, auf Gott."[270]

Solche Ideen dürften denjenigen Hansens sehr nahe gekommen sein bzw. dieser hat sie für sich fruchtbar gemacht. Auch er geht von der Idee eines (alles verbindenden und durchdringenden) Seinsgrunds aus, wenn er mit seinem Beitrag das Bewusstsein öffnen möchte für die verloren gegangene und nun wieder zu erlangende Symbiose von Körper/Geist, Außen/Innen, Individuum/Gemeinschaft bzw. Mensch/Gott. Seiner Meinung nach war die Einheit beider Pole in vergangenen Epochen gegeben, bevor dann eine sukzessive Loslösung einsetzte. Die Haftung an den alles tragenden wie auch verbindenden und durchdringenden Seinsgrund sei verloren gegangen. Nicht mehr die gefühlte Verbindung zur Gemeinschaft und das daraus resultierende Gefühl von Verbundenheit, Solidarität und überzeitlichem (religiösem) Zusammenhang würden angestrebt, sondern stattdessen ein nur von vermeintlichen, tatsächlich aber nicht wahrhaft individuellen Bedürfnissen bestimmtes „rationales" Handeln. Solche grundsätzlichen Ansichten brach Hansen sodann auch auf die Stilgeschichte herunter. So sei etwa ein Ausdruck für diese künstlich erzeugte Polarität von Körper und Geist die damals noch in der Baukunst dominierende Auffassung von Architektur in Gestalt des Historismus. Durch den hier formulierten Antagonismus wird im Endeffekt dem Materialismus als dem Gegensatz zu einem der Geist-Körper-Einheit verpflichteten Denken sowie dem Relativismus des Historismus als dem Gegensatz zum absolut Unbedingten die Schuld am Krieg zugewiesen. Damit wird

267 Vgl. Buber, Geist Judentum, S. 18 f.

268 Vgl. Taut, Frühlicht, S. 1. Einen kurzen Überblick zur Zeitschrift *Frühlicht* verschafft das Werk von Ciré/Ochs, Zeitschrift, S. 91. Des Weiteren Bushart, Gotik, S. 145.

269 Dessoir, Mystik, S. 132. Zitiert nach: Bushart, Gotik, S. 146.

270 Bushart, Gotik, S. 146. Walter Gropius erblickte in der Kunst „nichts anderes als die Umgestaltung überweltlicher Gedanken in sinnlich Wahrnehmbares, eine sagen wir kristallisierte Gottessehnsucht." Walter Gropius, Notizen, in: Marcel Franciscono, Walter Gropius and the Creation oft the Bauhaus in Weimar. The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years, Chicago 1971, S. 252. Zitiert nach: Ebenda, S. 147.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Historismus zugleich zum stilistischen Pendant zum Krieg. Die Logik des historischen Stilbegriffs und die Logik des Krieges folgen denselben Mustern.

> „Architekturen, die lebendig sind, und Architekturen, die tot sind. Solche, deren Körper reine Spiegelung des inneren Raumwillens sind, und solche, die eine Maske sind vor einer völlig fremden Sache. Solcher Art sind etwa eine Fabrik mit griechischen Tempelformen oder ein Warenhaus mit Palazzofassade, beides Beispiele von einer augenblicklich in der Praxis sehr beliebten Maskierung. […] Es ist einleuchtend, dass alle diese neuzeitlichen, historischen Architekturen, diese Monumentalitäten um jeden Preis, alle diese patzigen Manifestationen einer geistverlassenen Körperlichkeit ein wahres Nichts sind, da ihnen eben mit der Entwicklungsbasis auch jede ewige (d. h. wahrhaft begeisterte lebendige) Funktion und Wirklichkeit fehlt. […] Nichts ist die spekulative Hohlform, die der Historismus schuf und die alle Aggregate der Materie in sich aufzunehmen vermag, ungeachtet des individuellen Funktionstriebes dieser Aggregate […].“[271]

Diese moralisierende Definition wurde auch von vielen anderen Künstlern und Architekten geteilt. In seinem berühmten Werk *Ornament und Verbrechen*, eine Streitschrift für moderne Architektur, kritisierte Adolf Loos die Verwendung von Ornamenten in der Baukunst. Für ihn war äußerer Zierrat Ausdruck einer kulturellen Rückständigkeit. Folglich war für ihn auch der Historismus nichts weiter als eine Lüge, Maske und Verstellung.[272]

Auch für Hansen bedient sich die Architektur des Historismus lebloser Formen. Sie sei lediglich eine übergestülpte Hülle, also Verkleidung ohne Bezug zum inneren Kern, daher ohne Seele. Demgemäß ist das „Äußere“, weil es äußerlich ist, seelenlos. Die Verbindung zum „einheitlichen, schöpferischen Geist“, ergo zu Gott, aus dessen einem Schoß in der Vergangenheit Gestaltungswille und -form, also Idee und Materie, entsprungen waren, wurde zerschnitten und als Resultat dessen eine Architektur entwickelt, die dieser Symbiose diametral entgegensteht. Höchste Vollendung einer Einheit erfuhr die Baukunst in Epochen, die durch eine Vormachtstellung der Religion gekennzeichnet waren, wo der Gestaltungswille aus dem Geist der Gemeinschaft entsprungen war.

An dieser Stelle klingt die 30 Jahre später formulierte Kritik Hans Sedlmayrs am Historismus bzw. an der Moderne an, deren Voraussetzung im Historismus er viel schärfer gesehen hatte als die meisten seiner Zeitgenossen.[273] Zumindest für den Historismus konnte er sich dabei auf Diskurse berufen, die gerade am Ende des Kriegs gängig waren. Für Hansen stand wie später bei Sedlmayr das Mittelalter und namentlich die Gotik als paradigmatische Einheit dieser metaphysischen Geschlossenheit. Im Gewand einer stark katholisch gefärbten Interpretation verband Hansen an dieser Stelle Vorstellungen einer seit der deutschen Romantik betriebenen religiösen Mystifizierung des Mittelalters mit den Gotik-Rezeptionen des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer, auf die noch näher eingegangen wird (siehe Kap. 3.4.1). Durchaus im Einklang mit der Gründung des Weimarer

271 Hansen, Erlebnis, S. 54 ff.

272 Vgl. Loos, Ornament.

273 U. a. mit seinem Bestseller *Verlust der Mitte* diagnostizierte Sedlmayr, der bezeichnenderweise seit 1918 zunächst Architektur in Wien studiert hatte, der Kunst Zersetzungserscheinungen, die bereits seit den Zeiten der Französischen Revolution virulent geworden seien. Mit dem Geist der Moderne habe der Mensch seine „Mitte“, seinen Bezug zu Gott, Natur und seiner Umwelt verloren.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bauhauses 1919 und sich auch darin manifestierenden generellen retrospektiven Ganzheitsphantasien bei den in fortschrittlichen Architekten- und Künstlerkreisen jener Jahre, erkannte Hansen in den mittelalterlichen Bauhütten die Verdichtung der beschriebenen Einheit, aus deren Geist der Gemeinschaft die großen gotischen Werke entstanden sind. Die Idee der Bauhütte und die Wiederbelebung dieses mittelalterlichen Werkstattverbundes waren ein weit verbreitetes Ideal innerhalb der Avantgarde dieser Zeit. Neben Taut u. a. versuchte z. B. auch Walter Gropius[274] dieses Konzept der Einheit programmatisch in dem Bauhaus-Manifest auf das von ihm geleitete Bauhaus in Weimar zu übertragen und so eine Künstlergemeinschaft nach Vorbild der mittelalterlichen Bauhütte zu formieren[275] und damit Konzepte zu bündeln, die bereits vor dem Krieg in den modernsten Kunstgewerbeschulen und in Teilen des Deutsche Werkbunds diskutiert wurden. Das aufkommende Interesse der Avantgarde für die Bauhütte, generell für das Mittelalter, wurde daher durch die Eindrücke des Ersten Weltkrieges nur verstärkt. Denn der technisch-industrielle Massenmord löste ein vorläufiges Überdenken der zuvor gepriesenen „konstruktiven Kräfte(n) der Technik“[276] aus und die – eher ideelle als reale – Hinwendung zu

> „einer agrarisch-vormodernen Lebensweise sowie die Besinnung auf das Handwerk als einer Tätigkeit, die von den entfremdenden und destruktiven Folgeerscheinungen der industriellen Produktionsweise frei sei. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung war es nur folgerichtig, daß die expressionistische Begeisterung für das Mittelalter auch die Architekten ergriff, die nun ihrerseits begannen, von der künstlerischen Höhe und spirituellen Kraft der Gotik zu schwärmen.“[277]

Allenthalben erblickten auch Künstler in der gotischen Kathedrale den Entwurf eines Gesamtkunstwerkes,[278] in dem alle Künste unter dem Primat der Architektur – das war am Bauhaus nicht anders als an der 1919 reformierten Düsseldorfer Kunstakademie – vereint sind.[279] Die gotische Kathedrale galt vielen Künstlern als Inbegriff der Einheit von Kunst und Leben. Gerade Köln und das Rheinland boten Hansen dahingehend mannigfache Zeugnisse und konnten ihm in diesem Kurzschluss noch das Gefühl besonderer Unmittelbarkeit erwecken.

> „Als Symbol der ‚Geisteseinheit‘ im Mittelalter galt die gotische Kathedrale. Sie erschien den Expressionisten als Urbild des Gesamtkunstwerkes; umfasst sie doch Künstler aller Gattun-

274 Als einer der wesentlichen Ideengeber der Reformierung von künstlerischen Ausbildungsstätten und der Zusammenführung von bildenden Künsten und Kunsthandwerk muss Otto Bartning genannt werden. Dieses Konzept wurde dann im Wesentlichen von Gropius übernommen und auf das Bauhaus übertragen. Vgl. dazu Wagner-Conzelmann, Bartning, S. 30–36.

275 Vgl. Fornhoff, Gesamtkunstwerk, S. 438. Des Weiteren Gropius, Manifest. Im Gegensatz zu der Technikkritik vieler Avantgardisten suchte das Bauhaus nach einer harmonischen Ergänzung durch das Handwerk und somit nach einem archaisch utopischen Fortschritt.

276 Fornhoff, Gesamtkunstwerk, S. 378.

277 Ebenda.

278 Der Begriff „Gesamtkunstwerk“ wurde von Richard Wagner erstmalig für seine Idee der Vereinigung der Künste verwendet. Vgl. dazu Szeemann, Gesamtkunstwerk, S. 16 f. Weiterhin Wagner, Das Kunstwerk.

279 Vgl. Droste, Bauhaus, S. 18–19; zur Düsseldorfer Situation vgl. zuletzt Wiener, Kreis, S. 70–95.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> gen, die von einer wundervollen Einheit erfüllt waren und in dem Architekturgebilde des Domes den klingenden Gesamtrhythmus fanden."[280]

Die Kathedrale als Inbegriff einer aus der künstlerischen Produktion heraus ermöglichten sozialen und „völkischen" Einheit beflügelte vor allem Künstler aus dem Kreis der *AfK* und der *Gläsernen Kette* in ihren Visionen einer „Zukunftskathedrale". Die darin enthaltene Utopie eines Gesamtkunstwerkes als Produkt einer Synthese aus bildenden Künsten und Handwerk unter der Leitung der Architektur reflektiert die messianische Selbstwahrnehmung der Architekten als geistige Führer und Vermittler zwischen Kunst und Volk. Insbesondere der Architekt ist in der Lage „dem Wollen des Volkes konkrete Form zu verleihen und subjektive Sehnsüchte in objektive Wahrheit zu verwandeln."[281] Architektur wird somit der in Stein transformierte Ausdruck des Geistes bzw. Gottes. Und der Architekt wird zum priestergleichen Prototypen einer die Neue Gesellschaft und den Neuen Menschen prägenden, in jedem Individuum zumindest latenten göttlichen Schöpferkraft – ein Mythos der Moderne, der mindestens noch bis Joseph Beuys für Argumentarien zum Selbstverständnis von Kunst benutzt wurde.

> „Der Architekt muß sich auf seinen hohen, priesterhaft herrlichen, göttlichen Beruf besinnen und den Schatz zu heben suchen, der in der Tiefe des Menschengemüts ruht. In voller Selbstentäußerung vertiefe er sich in die Seele des Volksganzen und finde sich und seinen hohen Beruf, indem er, als Ziel wenigstens, einen Materie gewordenen Ausdruck für das gibt, was in jedem Menschen schlummert."[282]

Aber ebenso ist diese Einheit für Hansen auch in anderen Epochen anzutreffen. Als Beispiele führt er den Barock und Klassizismus – es sind dies die beiden Stile, die im Umfeld des Deutschen Werkbunds als Katalysatoren der Ablösung vom Historismus benutzt wurden – an, die gleichfalls von diesem Gestaltungswillen beseelt gewesen seien. Das ist auch der Grund, warum zwischen diesen verschiedenen Epochen und sogar mit außereuropäischen Kulturkreisen eine „innere" Verwandtschaft bestehe, da jeder Bau dem gleichen Seinswesen entsprungen sei – Stil nicht als Epoche, sondern als Prinzip. Adolf Behne und Bruno Taut bezogen sich auf Bauten des Orients und konzedierten diesen einen gleichen „Grundklang", wie er für sie auch zu Zeiten der großen gotischen Bauwerke inhärent war.[283] Ähnlich unterstrich zuvor schon der bereits 1914 gefallene, aber mental noch lange im Rheinland präsente August Macke in seinem Beitrag *Die Masken* die Gemeinsamkeit künstlerischer Erzeugnisse aus diversen Kulturkreisen, wenn er feststellte:

---

280 Bushart, Gotik, S. 188.

281 Whyte, Taut 1980, S. 57.

282 Taut, Stadtkrone, S. 51.

283 „Der indische Tempel reicht weit in das Land hinein. Die einfachen niedrigen Hütten gehören zu ihm, denn sie sind aus einem Gefühl entstanden, die Boote auf den Flussläufen, […] die Zeichnungen der Bücher, die Tänze der Mädchen, die Schnitzereien ihrer Schmuckstücke, die Muster ihrer Stoffe […] dieses alles steht im Einklang mit dem Tempel." Behne, Wiederkehr, S. 13. In seiner bereits erwähnten Publikation *Stadtkrone* veröffentlichte Bruno Taut Photographien orientalischer Tempel. Seine Schrift *Ex Oriente Lux* ist ein Lobgesang auf die Baukunst u. a. Indiens. Vgl. Taut, Ex Oriente.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Stammt das Porträt des Dr. Gachet von van Gogh nicht aus einem ähnlichen geistigen Leben, wie die im Holzdruck geformte, erstaunte Fratze des japanischen Gauklers. Die Maske des Krankheitsdämons aus Ceylon ist die Schreckensgeste eines Naturvolkes, mit der seine Priester Krankes beschwören. Für die grotesken Zierrate der Maske finden wir Analogien in den Baudenkmälern der Gotik, in den fast unbekannten Bauten und Inschriften im Urwalde von Mexiko. […] Die Bronzegüsse der Neger von Benin in Westafrika, […]. Die Idole von den Osterinseln aus dem äußersten Stillen Ozean, der Häuptlingskragen aus Alaska und die Holzmasken aus Neukaledonien reden dieselbe starke Sprache wie die Schimären von Notre-Dame und der Grabstein im Frankfurter Dom."[284]

Der Grundgedanke einer in sich vollkommenen „wahren", indes nicht automatisch schon „schönen" Kunst des Primitiven war bekanntlich in Goethes Text *Von deutscher Baukunst* zum Straßburger Münster anzutreffen. Und unter Einbindung eines Verses aus Goethes Faust konstatiert Hansen:

> „Durch ihn [=den Geist] ist uns der griechische Tempel Offenbarung des gleichen Wesens wie die chinesische Pagode, der gotische Dom und das barocke Schloß. Seine Ausstrahlungen sind alle die reichen und phantastischen Formen aller Zeiten, den jeweiligen Urhebern ebenso verhüllt für das Gehirn wie uns, aber im Herzen, im Glauben und Liebe erkannt von begnadeten Zeiten und Menschen. Dieser Geist aber ist tätig in allem Lebenden und scheinbar Toten, in Mineral, Pflanzen und Tier: In Lebensfluten/im Tatensturm/wall ich auf und ab./Webe hin und her,/Geburt und Grab/ein ewiges Meer,/Ein wechselnd Weben,/ein glühend Leben,/So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit/Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid (Faust I 1. Sz.)."[285]

Den Übergang von einer Epoche zur nächsten perzipiert Hansen dabei als einen dialektischen Prozess, als Ablösung eines vorherrschenden Gestaltungswillens durch einen anderen, beide aber entsprungen aus ein und demselben „großen Schöpfergeist". Nur die Unempfänglichkeit seiner Zeit gegenüber einer geistigen Anbindung „ist größer als die irgend einer Zeit vor uns." Durch die Betrachtung von historischen Werken und die darüber erfolgende Kontemplation in das „innere Leben" dieser Kunstwerke kann ein transzendentes Eintauchen in und Andocken an die überzeitlichen Prinzipien, die qua seiner Natur in jedem Menschen angelegt seien, bewerkstelligt werden. Über historische Zeugnisse vergangener Tage kann somit über Raum und Zeit hinweg eine Verschmelzung von „Schüler und Lehrer"[286] erfolgen. Die dadurch vollzogene vitalistische Würdigung historischer Zeugnisse im Einswerden von Schüler und – selbstgewählter – Lehrer und somit das Einswerden mit Geschichte bzw. Schöpfung sei kategorial verschieden vom Historismus, ja sie beinhaltet entschiedene Kritik an dessen relativierendem Wesen, das sich an der sich wandelnden Geschichte und nicht am Ewigen orientiert.

284 Macke, Masken, S. 24 f.
285 Hansen, Erlebnis, S. 56.
286 Ebd., S. 59.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Nicht beachtet wird bei der Betrachtung großer historischer Fakta und Werke das innere Leben, die auf- und absteigenden Säfte der Körper und die beseelten Gebärden, die dem derzeitigen Betrachter nur noch dem toten Wortlaut nach ‚beseelt' erscheinen. Welchen Sinn hat aber unter diesen Umständen die Betrachtung alter Kunstwerke, wenn sie nicht jene lebendige Lehrkraft hat, die aus Schüler und Lehrer eines macht, die aus dem Urgeist der Gestaltung kommt und in ihn wieder zurückführt?"[287]

An anderer Stelle heißt es:

> „Die Lebensdauer einer Generation ist nur ein Atemzug gegenüber der ewigen Dauer der Welt. Hierin aber liegt sowohl ein Grund zur Bescheidenheit als zum Stolz. Das Gefühl des notwendigen Zusammenhanges aller dieser Atemzüge des Ewigen, deren einer diese Gegenwart ist, erfüllt uns mit einer Ahnung von Größe. In diesem Erkennen ist der Mensch der Hüter jenes Feuers, das nicht verlöschen kann, und das die fernsten unserer Vorfahren und die fernsten unserer Nachkommen noch wie ein lebendiger Strom, der durch ihre und unsere Herzen führt, mit uns verbindet."[288]

Das vitalistische Einfühlen und Abtauchen in Kunstwerke und die daraus gewonnene Erkenntnis überzeitlicher Zusammenhänge waren ein verbreitetes Paradigma vor allem innerhalb der Riege der Expressionisten. Wassily Kandinsky, der sich mit seiner programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst*[289] gegen eine *l'art pour l'art* richtete, forderte z. B., dass man sich „nicht durch Vernunft und Verstand […] der Kunst nähern" solle, „sondern durch Seele und Erleben."[290] Entscheidende Axiome setzte der Ästhetiker Theodor Lipps mit seiner Einfühlungstheorie, die sowohl Künstler als auch Theoretiker wie Worringer beeinflusste: „Das ästhetische Wertbewusstsein ist immer Bewusstsein einer Tiefe, in dem Gegenstand und in mir, der ich den Wert genieße, d. h. in ihm mich selbst genieße […]."[291]

Die Vernetzung mit allem Lebendigen und Toten, die die Grundstruktur für Hansens Ausführung bildet, erinnert in einigen Aspekten wiederum an die Philosophie Landauer'scher Prägung. Für Landauer waren auch Tote, die dem Geist verbunden waren, noch lebendig. Sie gehören der großen Gemeinschaft von Menschen an, die in Verbindung mit dem Seinsgrund standen bzw. stehen, und alle sind sie untereinander vereint über Raum/Zeit, über Tod/Leben hinweg.[292] Äußerst esoterisch-religiös wird es, wenn Hansen, auch hier wieder an Landauer erinnernd, ins Extraterrestrische abhebt: „Ebenso wie wir nur ahnen, welche Kraft in uns lebt und treibt über die Grenzen unserer Körperlichkeit ins All hinaus."[293] Eben solche Äußerungen zur Einheit von Welt und Mensch waren auch im Umfeld der *Gläsernen Kette* anzutreffen, die über ihre phantastischen Architekturutopien eine Verbindung

287 Ebd., S. 59.
288 Ebd., S. 60
289 Vgl. Kandinsky, Über das Geistige.
290 Kandinsky, Kunstverstehen, S. 157 f.
291 Lipps, Ästhetik, S. 159. Auch Whyte, Taut 1980, S. 66. Ebenfalls Bushart, Gotik, S. 26.
292 Vgl. dazu, Landauer, Gemeinschaft.
293 Hansen, Erlebnis, S. 55.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zwischen Erde und Kosmos herstellen wollte.[294] Als Bindeglied sollten die nicht zuletzt wegen ihrer lichtmetaphorischen Qualitäten beliebten Baumaterialien Glas und Kristall dienen, denen eine besonders spirituelle Bedeutung innerhalb des Kreises beigemessen wurde.[295]

Die dialektische Entfaltung des Schöpfergeistes setzt Hansen mit einer revolutionären Umwälzung gleich, wenn er bemerkt:

> „Der Protest eines Gestaltungswillens gegen die Tradition, den man in unserer individualisierten Zeit Originalität nennt und immer sich nur vorstellen kann in Verbindung mit den Einzelwesen, war in Zeiten einheitlichen, schöpferischen Geistes, als freie Bewegung des nach dem ewigen Gesetz der Notwendigkeit lebenden Formgeistes nicht die Auflehnung des Einzelnen gegen die Autorität, sondern Revolution. Also: Aufstand eines der Autorität, der Tradition und den gewohnten Gesetzen entgegengesetzten Willens. Daraus ergab sich der Kampf zweier völlig ungleicher Kräfte. Gegenüber der bis dahin allbeherrschenden, traditionellen Macht die revolutionäre Macht mit ihren unbegrenzten Perspektiven. Wenn auch für den Rückwartsschauenden die neue aufständische Macht sichtbar ist in ganz wenigen Persönlichkeiten, ja, wenn der ganze Kampf des aufsteigenden Barock gegen die Renaissance sich abspielt in der einzigen Persönlichkeit Michelangelos, so können wir doch in diesen wenigen Einzelnen nur die Medien des großen Schöpfergeistes sehen, der mit seinem neuen Gestaltungswillen die Welt erfüllt.“[296]

Mit einer aufklärungskritischen Sicht, die sich gegen ein rein wissenschaftliches Weltbild wendet und die für die gar nicht so rationale Avantgarde um 1920 nicht untypisch war, versuchte Hansen in erster Linie kulturelle Prozesse zu erklären.

Etwas pathetischer wird es, wenn er an anderer Stelle von der ausgedienten wilhelminischen Herrschaftsarchitektur in Form von repräsentativen Monumentalbauten spricht und seine Visionen einer neuen Architektur dagegen hält, die unterschwellig an die utopischen Zukunftsphantasien erinnern, welche innerhalb der Avantgarde verbreitet waren. Solche visionären Vorstellungen waren beispielsweise im Kreise um Bruno Taut und der *Gläsernen Kette* oder im wenig späteren Bauhaus genauso anzutreffen. Darüber hinaus ruft die homogen-vitale Auffassung von Architektur, die sich harmonisch in das Gesamtbild der natürlichen Umgebung einfügen soll, das Verlangen nach „gesunder“ Architektur („Licht, Luft und Sonne“ etc.) ins Gedächtnis, welches u. a. auch von dem Architekturkritiker Heinrich de Fries, der 1918 zusammen mit Peter Behrens durch die Schrift *Vom sparsamen Bauen. Ein Beitrag zur Siedlungsfrage* nicht zuletzt mit Fragen der Hygiene und Gesundheit

294 Über kosmologische Architekturkonzeptionen, die u. a. auch bei Bruno Taut anzutreffen waren, vgl. die Dissertationsarbeit von Bornbaum, Weltgebäude.

295 Vgl. Fornhoff, Gesamtkunstwerk, S. 381. Besonders der Schriftsteller Paul Scheerbart beeinflusste Bruno Taut mit seinen visionären Bauutopien. Vgl. dazu Ikelhaar, Scheerbart, und Beil, Kristall, S. 323–468. Eine ausführliche Untersuchung über die symbolhafte Bedeutung des Kristalls in der expressionistischen Kunst liefert Leschonski, Kristall, S. 61–105. Ebenso Pehnt, Expressionismus, S. 30–34.

296 Hansen, Erlebnis, S. 58. In Bezug auf Michelangelo übernimmt Hansen eine Position, die bereits bei Heinrich Wölfflin vorformuliert wurde. Für Wölfflin galt Michelangelo als Vater des Barocks. Vgl. Wölfflin, Barock.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(die auch künftig oft mit Reinheit in einem durchaus religiösen Sinn in Verbindung gebracht wurde) auf sich aufmerksam gemacht hatte, propagiert wurde.[297] Ein Ausdruck guter Baukunst war für ihn die organische Verbindung von Bauwerk, Mensch und Umwelt.[298]

> „Das Interesse eines jeden Bürgers im Staate geht nicht mehr auf die Dokumentierung der historisch-imperialistischen Macht. Die vor diesem Kriege noch so üppig blühende Baukultur der Bismarcktürme, Burgen und mittelalterlich betürmten Brücken sind schon jetzt durchaus unpopulär geworden. Die neue Menschheit will etwas ganz anderes als Kulissen und Imitationen. Sie will Straßen, helle, ruhige Plätze, an denen sich wohnen lässt, Licht, Luft, Himmel und Gras für alle. Mit Glas, Beton, Eisen, Marmor, Ton und Holz soll dem Bürger das Bild des Alltages gestaltet werden. Die neue Generation wird auch ohne eine repräsentative Schauarchitektur das Bild und Angesicht von Ruhe und Freiheit um sich haben."[299]

Gleichzeitig bekundete Hansen damit wiederholt seine Ablehnung einer kulissenhaft verkleideten, durch Ornamentik überladenen und dadurch geist-losen Architektur. Stattdessen prophezeite er eine Zukunftsarchitektur, die sich durch eine Purifizierung der Formen auszeichnet, erzielt über eine klare Strukturierung der Fläche unter Mithilfe sowohl sogenannter moderner als auch traditioneller Baustoffe. Indem Hansen keinen Gegensatz zwischen alten und neuen Materialien machte, war er im Umgang damit viel ehrlicher als viele Architekten beider Lager, die die Verwendung moderner oder traditioneller Baustoffe ideologisierten und damit – so oder so – auf einen dann vor allem von Rudolf Schwarz scharf kritisierten Begründungszusammenhang verwiesen.[300] In dieser Mittlerrolle vermischte Hansen Forderungen des lebensreformerisch beeinflussten, modernen Heimatschutzes[301] mit Ansprüchen der Avantgarde (deren Vertreter sich nicht selten für alte Bauernhäuser begeisterten). Über die Verwendung ortsgebundener und traditioneller Bauformen und -materialien wollten die Heimatschutzarchitekten – exemplarisch etwa beim sogenannten „Neuen Niederrheinischen Dorf" auf der Ausstellung des Deutschen Werkbunds in Köln 1914 – Bauwerke passend in die jeweilige Kulturlandschaft implantieren.[302] In seinen Bereinigungsforderungen aber übernahm Hansen zentrale Leitgedanken des parallel betriebenen *Neuen Bauens*, die über formale Vereinfachungen und Typisierungen das primär Nützliche des Zweckbaus in den Mittelpunkt stellte.[303]

Im Schlussabschnitt seiner Rede fordert er daher die Rückbesinnung auf die „Urlaute" der Architektur wie lang, breit und hoch und vollzieht dabei eine didaktisierende Elemen-

297 Poppelreuter, Neue Bauen; Weiterhin Wiener, Wohlfahrtsstadt.

298 „Ein Bauwerk ist nichts in sich Abgeschlossenes, nichts Absolutes mehr, es beginnt wieder aus Erde und Landschaft zu erwachsen und mit ihnen, mit dem Himmel, den Jahreszeiten und den Sternen sich einig verbunden zu fühlen, mit ihnen, nicht außer oder neben ihnen zu existieren, sondern mitzuleben und mitzuschwingen." de Fries, Baukunst, S. 8. „Nach dem Ende dieses ungeheuren Krieges ist für den Staat der Einzelmensch, seine Gesundheit, seine Arbeitskraft ohne Zweifel von weit größerem Wert, als zuvor […] Ihm müssen einwandfreie Wohnverhältnisse zur gesunden Entwicklung verbürgt werden." Ebenda, S. 6 f. Vgl. auch Jaeger, de Fries.

299 Hansen, Erlebnis, S. 59.

300 Dazu: Wiener, Schwarz.

301 Siehe dazu Klueting, Antimodernismus.

302 Vgl. Kiesow, Expressionismus, S. 56 ff. Des Weiteren Kieser, Heimatschutz.

303 Vgl. Huse, Neues Bauen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tarisierung auf abstrakter Ebene, worin wiederum Kerngedanken einer funktionellen Ästhetik á la *De Stijl* oder *Bauhaus* inhärent sind. Aber im Gegensatz zu der konstruktivistisch orientierten Avantgarde findet Hansen die richtige Abstimmung und das richtige Maß eher im gefühlten Ausdruck des ewigen Schöpfergeistes als in mathematischer Berechnung – was dies freilich in der gestalterischen Realisierung bedeutet, geht daraus nicht hervor. Gegen eine wissenschaftliche Konzeptualisierung setzt er also auf Intuition. Auf dem Fundament dieses instinktiven Architekturkonzeptes soll dann die Kehrtwende eingeläutet werden zu einer lebendigen Baukunst, zu einer neuen Generation an Architekten, die in gefühlter Allianz mit ihren Lehrern stehen:

> „Wie eine Erziehung nicht erst zu beginnen hat mit der vollendeten Kunstform, sondern mit ihren Urelementen, den Lauten, die dem Gefühl entstammten, so beginnt auch die Lehre der Architektur mit den einfachen Urlauten von lang, breit und hoch; und dies nicht in geschichtlicher Einordnung, die die Kenntnis des ganzen Problems in seinen geistigen Konsequenzen schon fertig voraussetzt, sondern anknüpfend an den Trieb des jungen Menschen, der gerne und ohne Misstrauen von der Autorität des Lehrers annimmt. Das Ziel aller Erziehung ist: die kalte dominierende Autorität zu vernichten und an ihre Stelle das lebendige Einheitsgefühl von Schüler und Lehrer zu setzen."[304]

Die neuen „Volkslehrer", die gewisse Einsicht besitzen, indem sie die Urprinzipien emotional erschlossen und sich somit angedockt haben an den metaphysischen Urstrom, der wiederum mit allem Sein verbunden ist, sind Begründer einer neuen geistigen Erziehung und Wegbereiter einer neuen Generation von Menschen. In der teleologischen Ausrichtung auf den „Neuen Menschen"[305] vermengen sich wieder gemeinsame Ideen utopisch-avantgardistischer Sehnsüchte mit religiös-eschatologischen Heilsvorstellungen, wobei das Neue immer auch das ganz Alte, Archaische, immer schon Dagewesene ist. Dabei steht die Schöpfung für Hansen ganz am Anfang. Demnach werden die „neuen Volkslehrer" jene „Auserwählten" sein, die die verloren gegangene Einheit von Körper und Geist und darüber das solidarisch empfundene Mitgefühl mit der Gemeinschaft wiederherstellen.

Aus welchen Reihen aber diese neuen Lehrmeister kommen sollen, lässt Hansen im Angesicht des noch nicht ganz klaren Ausganges des Ersten Weltkrieges um 1917 offen. Unterschwellig deutet er bereits zu diesem Zeitpunkt einen möglichen Neubeginn an, von dem er nicht weiß, ob er revolutionär-proletarisch sein wird oder aber evolutionär-spirituell. Es ist aber zu vermuten – auch wenn er sich nicht festlegen möchte –, dass sich Hansen letztlich eine Mischung aus Beidem wünschte.

> „Die Durchgeistigung der Erziehung wäre jedoch solange eine praktische Unmöglichkeit, als nicht ganze Menschen und Erzieher mit tiefster Erkenntnis des in allen ethischen Grundlagen des geistigen Lebens der Menschen verwurzelten Werk- und Kunsttriebes und stärkster künstlerischer Erlebnisfähigkeit sich der Sache annähmen. – der soziale Grundsatz aller kommenden Baugestaltung ist schon mehrfach betont worden. Woher nun die sozialen Volkslehrer kommen, die, um die große Aufgabe des Geistes zu erfüllen, jene Ideen von Einheit und

304 Ebenda, S. 68 f.
305 Siehe Gerstner, Utopien und Poppelreuter, Neue Bauen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> Bruderschaft mit allen Dingen dem Herzen des Volkes einpflanzen; ob sie in wahrer Erkenntnis ihrer Aufgaben von dem Kothurn der Kunstwissenschaft herabsteigen werden – ob sie aus den Massen der Werkleute, die zu ihrem Unglück durch die Maschinen von aller beglückenden, persönlichen Gestaltung hinweggetrieben wurden, aufstehen werden, oder ob eine politische Umgestaltung mit Staat und Wissenschaft und Kunst die heilende Umwandlung zum neuen Schöpferglück kommender Zeiten vollziehen wird? Wer will hier Prophet sein."[306]

3.3.2 Architektur und Politik

Der hintere Abschnitt von *Das Erlebnis der Architektur* enthält außerdem den Abdruck eines Vortrags mit dem Titel *Architektur und Politik*. Diesen hatte Hansen, wie man den Angaben entnehmen kann, am 16. Mai 1919 vor der *Gesellschaft der Künste* in Köln gehalten. Ein weiterer Hinweis besagt außerdem, dass der Vortrag „aus gesammelten Aufsätzen aus den Jahren 1916 und 1917"[307] resultierte. Demnach markieren diese in mehreren Jahren erarbeiteten, hier nun zusammengefassten und auf die revolutionären Tendenzen der Nachkriegszeit hin aktualisierten theoretischen Überlegungen den Beginn seiner architekturtheoretischen Reflexionen, mit denen er die Basis seiner theoretischen, durch soziologische, politische und psychologische Ideen bestimmten Auseinandersetzung mit Architektur legte.

In der Eröffnung seines Vortrages spricht Hansen von dem „Gestaltungswillen eines Volkes"[308], der sich auf zwei Arten präzisiere. Zum einen als einheitlicher Wille einer Volksmasse im Hinblick auf das gemeinsame Ich, welcher in erster Linie der „Entwicklung der Gemeinschaft"[309] dient. Als Kontrollinstanz dieses Volkswillens fungiert die Politik. Zum anderen und als auf den ersten Blick konträr wirkende Kraft „der Ausdruckswille des Volkes im Körperlichen."[310] Der Ausdruckswille äußert sich in der „[…] bewußten Bildung der Physiognomie der Umgebung […]",[311] schlägt sich also in Form von gebauter Architektur nieder. In dieser von Hansen unternommenen psychologischen Fraktionierung knüpft er von um diese Zeit in weiten Kreisen der Gesellschaft kursierende philosophische und psychologische bzw. psychoanalytische Lehren Schopenhauer'scher, Nietzsche'scher und Freud'scher Provenienz an,[312] welche nicht zuletzt auch Gustav Landauer stark beein-

306 Hansen, Erlebnis, S. 70.

307 Ebenda, S. 71. Von 1912–1914 gehörte Hansen dem Kreis der *Lunisten* an (Siehe Kapitel Biographie). Bereits zu dieser Zeit hätten bei Hansen erste kulturpolitische Ideen reifen können. Die unter Künstlern beliebte Vordatierung von Werken oder Ideen, um den eigenen „Urheberstatus" zu untermauern, wäre eine weitere Möglichkeit.

308 Ebd., S. 73.

309 Ebd.

310 Ebd.

311 Ebd.

312 Besonders folgende Werke zirkulierten in Künstlerkreisen: Schopenhauer, Wille. Nietzsche, Zarathustra und Freud, Traumdeutung. Vor allem Nietzsches *Zarathustra* „[…] war für Expressionisten ein kanonisches Buch. Nietzsches Absage an das Bürgerliche und die etablierte Autorität und seine Verachtung des Staates um des Volkes Willen ließen ihn als den einzigen freien Deutschen seiner Epoche erscheinen. Seine Beschreibung des schöpferischen Aktes als rauschhafter Offenbarung entsprach der Erfahrung der expressionistischen Künstler." Pehnt, Expressionismus, S. 34.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

flusst haben. Die Welt als Wille und Vorstellung, das Unbewusste sind nur einige Schlagwörter, die als Oberbegriffe an dieser Stelle erwähnt werden. Des Weiteren ähnelt der von Hansen verwendete Ausdruck „Gestaltungswille eines Volkes" dem von dem Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl (1858–1905) eingeführten Terminus des „Kunstwollens", welches Riegl in seinem 1901 erschienenen Buch *Spätrömische Kunstindustrie*[313] erstmalig einem breiten Publikum vorstellte. Demgemäß bezeichnet der Begriff „Kunstwollen" bei Riegl den determinierten Gestaltungswillen einer stilhistorischen Epoche, aber auch von Volksstämmen, im konkreten Fall den von germanischen Völkern. Frei von äußeren Bedingungen ist der „Formwille" eigenen Gesetzmäßigkeiten unterworfen und besitzt somit apriorische Eigenschaften. Wilhelm Worringer bezog sich einige Jahre später auf dieses von Riegl eingeführte „Kunstwollen" und erntete mit seinen frühen und viel rezipierten Büchern *Abstraktion und Einfühlung* sowie *Formprobleme*[314] große Anerkennung gerade auch aus den Reihen der Expressionisten.

Gemein ist nun beiden nicht auf wissenschaftlichem Wege erfassbaren und autonomen Willenserscheinungen, dass sie Äußerungsformen des Geistes sind, also einer gemeinsamem Quelle entspringen, dem nur mit dem Intellekt erfahrbaren Bereich des Intelligiblen, eben jenem Geist, den Hansen bereits in seinem Vortrag *Über die Erziehung zur Architektur* dargelegt hat:

> „Und – was wichtiger für die Entwicklung unserer Betrachtung ist – darf uns die Zusammengehörigkeit der beiden Kräfte nicht zerreißen; denn gerade in ihrem gemeinschaftlichen Streben erkennen wir das positive Schöpferische in ihnen, nicht in ihrer Vollendung, so verständlich auch das Verlangen nach dieser ist. […] Beider Zusammengehörigkeit und Einheit liegt im Geiste des Ursprungs, nicht in der Abhängigkeit des einen vom anderen. Beide nähern sich einander stets, da aber das eine so wenig wie das andere auf intellektuellem Wege zu erklären ist, so kann auch keines vom anderem abgeleitet werden. Beide Willenserscheinungen sind Äußerungsformen des Geistes und nur als Erscheinung erlebbar."[315]

Als Beispiel für die „ewige Schöpferkraft des Geistes"[316], der beide Willenserscheinungen entspringen, führt Hansen nicht zufällig ein Beispiel aus der Zeit der Französischen Revolution als historisches Vorbild für den radikalen Umbruch der politischen Verhältnisse an. Im Jahr 1793 tagte in Paris eine Künstlerkommission, die nach Hansen den „bedeutendste[n] Plan einer Großstadt, und man kann sagen, die höchstpotenzierte Architekturschöpfung der Neuzeit seit dem Verfall des Barock"[317] entwarf. In diesem Plan erblickte Hansen eine Kulmination beider Willenserscheinungen, nämlich „jener lebendige zur Einheit zusammengeschlossene Wille beider Potenzen." Jene Künstlerkommission „nahm die neuen Gesetze der Staatsbildung in ihrer Konsequenz auf die städtebauliche Gestaltung, auf die Physiognomie der neuen Welt."[318] Für Hansen existierte eine enge Korrelation zwischen dem politischen Umbruch bzw. Neuanfang, der in Gang gesetzt wurde durch die Französische

313 Vgl. Riegl, Kunstindustrie.
314 Vgl. Worringer, Formprobleme. Ders., Abstraktion.
315 Hansen, Erlebnis, S. 73 f.
316 Ebenda, S. 74.
317 Ebenda, S. 75.
318 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Revolution, und dem neuen städtebaulichen Gedanken, aufgeworfen durch die Pariser Künstlerkommission. Auch wenn der „theoretische Sozialismus des Abbé Sieyes […] durch die Revolution nicht zur Verwirklichung […]" kam, so wurde zumindest von der „soziale[n] Idee der neuen Architektur"[319] der repräsentative Teil des Planes der Kommission „unter dem Schirm des neuen Cäsarentums" verwirklicht. Diese neue Architektur sah Hansen in den modernen Geschäftsstraßen der *Rue de Rivoli*, in den *Tuilerien* zum *Arc Etoile* und *Bois de Boulogne* und der *Champs-Elysées*.[320] Für Hansen lag in dieser kurzen geschichtlichen Einheit beider „Potenzen" die Grundwahrheit zukünftiger Architektur begründet, und das hieß für ihn: „alle Architektur muß vor allem sozial orientiert sein."[321] – ein Postulat, das wiederum auch bei vielen bekannteren, für die Moderne eintretenden Architekturkollegen seiner Zeit zu finden war, so etwa bei den Brüdern Taut, Adolf Behne, Hans Poelzig, Walter Gropius etc. Es war daher nur ein weiterer logischer Schritt in Hansens geschichtsphilosophisch perspektivierter Argumentation, dass für ihn eine Architektur, deren Diktion „imperalistisch-klassisch" oder „historisch-rittertümlich" war,[322] der Vergangenheit angehörte und folglich überwunden werden musste. Konsequenterweise forderte er eine Abkehr vom Historismus des untergegangenen Kaiserreiches, dessen Stilmerkmale „Zerrbild einer vergangenen Welt"[323] und Ziehkind des Kaiserreiches mit seinem in ihm aufgekommenen neuen kapitalistischen Unternehmertums waren. Für die Erschaffung einer neuen Formenwelt müsse daher „der Boden von Grund auf umgeackert […]" werden, „[…] um neue Pflanzen zu tragen […]. Der alte entartete Reproduktionsgeist muß ganz hinweggeschwemmt sein."[324] Der radikale Neubeginn kann eingeleitet werden „durch Revolution oder durch andere schicksalhafte Umwälzungen, die gründlich den alten Götzen die tönernen Füße zerschlagen. Eine große Neugestaltung der Welt ist nötig, ehe auch für den neuen Kunstleib Raum und Lebensatmosphäre frei wird."[325] Den Gedanken weiter – und dabei immerzu hochpathetisch – fortführend, artikuliert Hansen in äußerst expressiver Weise und mit emphatischer Rhetorik eines nachgerade kosmologischen Antagonismus dieses Ringen zwischen Alt und Neu und stellt einer hohl gewordenen Welt, die tot ist, das Desiderat eines lebendigen Neubeginns gegenüber:

> „Der Kampf der beiden feindlichen Welten wird unerbittlich sein. Ohne Grund verlangt die neue die gänzliche Vernichtung der alten. Diese hält mit ungeheurer Zähigkeit den ganzen Komplex des gegenwärtigen Lebens besetzt. In ihrer Mitte aber sitzt wie ein fressendes Feuer der Keim des neuen Lebens, wie ein Krankheitsstoff, wie langsam zerstörendes Gift, in dem gesunden dickhäutigen Riesenleib. Dieser begreift nicht den tödlichen Wurm in seinem Holz,

319 Ebd.
320 Vgl. Ebd., S. 75 f. Auf Grundlage der durch die Französische Revolution geprägten Revolutionsarchitektur wurde z. B. die *Rue de Revoli* im Wesentlichen auf ausdrücklichen Befehl Napoléon Bonapartes angelegt. In seinem Sinne sollte Paris durch großangelegte Umbauten modernisiert und verschönert werden. Der Architekt Charles Percier war maßgeblich an der Planung beteiligt. Vgl. dazu Wischermann, Paris. Des Weiteren Kaufman, Ledoux.
321 Hansen, Erlebnis, S. 76.
322 Ebd.
323 Ebd., S. 80.
324 Ebenda, S. 83.
325 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> der ihn langsam zu Mehl und Staub zerfrisst. Es ruft aus der Tiefe, aus den verborgensten Hintergründen, aus dem dunkelsten Innern wie Echo: Sei Anfang! Entäußere Dich! Zerstöre Dich! Erneuere Dich! Du kämpfest vergebens gegen den Geist, der Deinem faulen Riesenkadaver eingeboren wurde. Wehre Dich, wenn Du kannst, gegen das brennende, bohrende, zerstörende Schicksal in Dir, Du Komplex von Fleisch, Besitz, Intelligenz. Du Fortschritt, Du Zivilisation."[326]

Hansen folgt hierin einem Konsens vieler Zeitgenossen, indem er nach dem verlorenen Krieg für einen radikalen Neubeginn wirbt, der auf gesellschaftlicher Ebene und in Folge auch auf dem Kultursektor vollzogen werden muss. Die Revolution scheint ihm in diesem Beitrag als legitimes Mittel, obwohl für ihn auch andere, allerdings nicht weiter spezifizierte „schicksalhafte Umwälzungen" in Frage kommen könnten. Diese Unschlüssigkeit könnte auf den ersten Blick vermuten lassen, dass er den aktuellen gesellschaftlichen Prozessen eher als passiver Beobachter beigewohnt und abwartend den Gang der Entwicklung verfolgt hätte, auch wenn (hier nicht nur zwischen den Zeilen) die Neigung zu einem notwendigen Aufbruch, ja sogar die Akzeptanz eines revolutionären Umsturzes deutlich werden. Möglicherweise kann seine indifferente Haltung auch so gedeutet werden, dass Hansen sich mit bestimmten Umbrüchen nicht gänzlich oder vielleicht überhaupt nicht identifizierte (orthodoxe Kaderkommunisten mit ihren effizienteren Strukturen und expliziteren Konzepten waren sicherlich nicht sein Fall). Ihm war daher sicherlich bewusst, dass seine Vorstellung innerhalb der vielen Möglichkeiten von Revolution nur randständig war. Insofern Hansen seine Position aber immer nur unterschwellig konturierte und sich damit nie verbindlich festlegte, z. B. als radikaler revolutionärer Wortführer, kann er zumindest nicht zu den aktiven Sprechern des politischen Umbruchs subsumiert werden, obwohl seine Forderungen für den Kulturbetrieb doch sehr progressiv waren. Künstler wie z. B. Franz W. Seiwert waren jedenfalls in ihren Schriften deutlich radikaler und kompromissloser und bezogen eindeutiger politische Position, indem sie sich z. B. offen auf die Seite des Prekariats schlugen und aktiv für einen alle Bereiche des Lebens umfassenden revolutionären Umsturz warben. Verorten lässt sich Hansen mit seiner politischen Haltung eher innerhalb des gemäßigten bürgerlichen Flügels, aus welchem auch ein Großteil der *GdK* – Mitglieder stammte.

In der weiteren Ausführung bezieht sich Hansen auf ein bereits herausgestelltes zentrales Postulat diverser Künstlerräte, welche der Architektur wieder den Vorrang unten den Künsten geben wollten.[327] Dem pflichtete Hansen so weit bei, ergänzte dieses aber um den ganzheitlichen und ganz auf der Höhe der Avantgarde-Diskurse angesiedelten Aspekt, demzufolge auch eine innere Verwandtschaft zwischen dem strukturellen Aufbau eines Bauwerkes und dem tektonischen Aufbau eines Kunstwerkes bestehen sollte, also eine Art Wechselbeziehung vorhanden sein müsse. Beides sollte den gleichen Prinzipien entwachsen sein, also einen gemeinsamen Stilboden haben. Jedoch sah Hansen diesen Stil eher in den Bereichen der bildenden Künste und Literatur vollendet, wohingegen die Architektur sich noch im Progress befinde. Der neue, vor allem durch Alois Riegl entworfene Stil-Be-

326 Ebd., S. 83 f.

327 Die Idee einer Führerrolle der Baukunst wurde bereits im 1907 gegründeten Deutschen Werkbund vorformuliert. Eindeutige Hauptintention war dabei aber die materielle Gewinnmaximierung.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

griff als geisteswissenschaftliches Paradigma wurde von Hansen zu einer zentralen Kategorie erhoben, so dass er Stil eigentlich mit wahrer Kunst gleichsetzte.

> „Als sich nun die bisher schlafende Menschheit überstürzt organisierte, organisierte sich auch die Kunst. Zahllose Aufrufe und Programme erschienen, die immer zur Einheit und zur Aktivität aufforderten. In dem Aufruf des Berliner Künstlerrates stand folgender Obersatz, der sich mehr oder weniger ausgesprochen in den Münchener, Dresdener, Kölner Aufrufen, die unabhängig von einander entstanden, wieder fand. ‚Mutter der Künste ist die Architektur'. Dazu wäre zu sagen: Verbindet sie einerseits praktisch Kunstwerk und Mensch zu einer harmonischen Begegnung, indem sie Raum schafft und dadurch zur Herrin der Sphäre wird, in dem das Werk lebt, so ist sie andererseits immer die eigentliche innere Struktur, die das Kunstwerk als lebendige Erscheinung erfüllt. Das erste ist die Architektur an sich – als sichtbares Werk in die Erscheinung getreten, und mit dem freien Kunstwerk nur lose verknüpft – ein Kunstwerk für sich. Das zweite dagegen ist die Architektur des Kunstwerkes – und fürs erste ohne Beziehung zur sichtbar gewordenen Architektur an sich. Aber es wird sich zeigen, daß Verbindungsfäden vorhanden sind, daß die Struktur-Architektur der Kunstwerke eins ist mit der Struktur, der Seele der Baukunst – und daß beide Erscheinungen zu einer Vereinigung drängen: dem Stil. Die Architektur in unserer Zeit hat trotz ihrer vielen Versuche von der Oberherrschaft der Kunsthistorie und der Ästethik [sic] loszukommen, bis jetzt nicht den Ausdruck gefunden für den gleichen Willen, der sich in den bildenden Künsten und der Literatur so deutlich ausspricht."[328]

Hansen prognostiziert, dass dieser neue Stil oder Willen bzw. das neue Kunstwollen, das er bislang nur in den bildenden Künsten verwirklicht sah und das er als den Stil des Expressionismus konkretisiert, mit seinem ihm eigenen Formgefühl auch auf die Architektur als zukunftweisende Bauform überspringen werde, so dass erst dadurch die Einheit von Kunst- und Bauwerk vollzogen würde. Überdies kritisiert er erneut den Historismus, den er abermals mit dem kapitalistischen Materialismus gleichsetzt:

> „Im Expressionismus also treibt der konstruktive Wille. Die Architektur flüchtet sich in das Bild und die Skulptur, während in der Praxis der Öffentlichkeit in wilder Anarchie Historismus und Unternehmertum einander zu überbieten trachten. […] Die aktive Bauform der Zukunft ist, wenn wir dieser Form einen Namen geben wollen, der ebenso richtig ist wie der Name, den die Kunsthistoriker der Gotik gegeben haben: der Expressionismus."[329]

In seinem Schlusswort zieht Hansen ein abschließendes Resümee und kehrt zu seinem eigentlichen Ausgangspunkt zurück. „Wahre Architektur" und „wahre Politik", die schon auf Grund ihres Wahrheitsanspruchs im Besitz moralischer Überlegenheit sind und „[…] beide aus einem unterirdischen Kräftestrom gespeist werden […]"[330], sollten Ausdruck eines Gemeinschaftswillens sein und als Fazit der Gemeinschaft dienen. Baukörper und Volkskörper müssen daher durch Architektur und Politik aus einem solidarischen und gefühl-

328 Ebenda, S. 87 f.
329 Ebd., S. 90 f.
330 Ebd., S. 92.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten Geiste heraus modelliert werden. Zur Veranschaulichung verweist Hansen nochmals auf die mittelalterlichen Bauhütten, die für ihn Urzelle gemeinschaftlichen Handelns waren:

> „Wir müssen immer wieder darauf zurückkommen: Verwechseln wir nicht das, was wir als letzte Tatsache, als politisches oder künstlerisches Resultat erkennen, mit dem Wesen, von Architektur und Politik. Das Wesen beider ist dieser Pulsschlag, der immer den Leib der Volksgemeinschaft beseelt als wahre Zusammengehörigkeit und wahre Politik. Das Wesen der Architektur sind nicht die lebendige Straße, die Vorstädte, nicht der Kitsch und nicht Tempel und Kathedralen – wahrhaftig – auch nicht die Kathedralen, sondern der Geist, der sie erschuf, ist jener Architektur- und Baugeist, der Werkleute zu Bauhütten zusammenschloß, der geistig war und darum zu beseelter Körperlichkeit werden musste."[331]

Als letzten Seitenhieb und diesmal in Form einer katholischen Kapitalismuskritik richtet Hansen seinen Finger auf die von Individualismus und Profitgier verkommene eigene Architektenzunft und klagt indirekt gegen die herrschende und auf maximalen Geldgewinn getrimmte Wirtschaftsordnung, wenn er schreibt:

> „Wir hatten zum Unterschied von allen früheren Zeiten den freien, privaten, unternehmenden Architekten. Das hat den Untergang unserer Architektur herbeigeführt. Der Korpsgeist der Architekten war vorwiegend Erwerbsgeist, also nicht anders als filtrierter Egoismus. […] Restlos und unangefochten regiert nur das Geld, und das sieht man der Architektur an."[332]

3.3.3 Babel

Bevor die Analyse der eigentlichen Hauptschrift erfolgt, soll die Aufmerksamkeit auf den letzten kurzen Aufsatz, betitelt *Babel*, gerichtet werden.[333] Der *Babel*-Text wurde als einzelner literarischer Beitrag Hansens in der ersten Ausgabe der Zeitschriftenreihe *Der Strom* im Jahr 1919 veröffentlicht und hatte somit programmatischen Charakter für die Reihe, da das Thema ein biblisches ist.[334]

Dem Text ist ein Bibelvers vorangestellt, der der Genesis entnommen ist und auf den Turmbau von Babel verweist:

331 Ebenda, S. 93. Die organische Auffassung der Volksgemeinschaft als Leib erinnert u. a. an die Architekturtheorie von Wilhelm Kreis, der mit Hilfe von Architektur den (Volks-)Körper modifizieren wollte. Über rationalisierte und standardisierte Architektur und im Zeichen von Rhythmus, Hygiene und Körperpflege sollte der gestärkte und „mechanisierte" Mensch Garant eines harmonischen Volksorganismus sein. Vgl. dazu Wiener, Rhythmus, S. 164–176.

332 Hansen, Erlebnis, S. 94.

333 Die Babel-Thematik wird ebenfalls in einem Artikel der Zeitschrift *Ventilator* von Rolf Reißmann aufgegriffen. Vgl. Der Ventilator 1, S. 7.

334 Vgl. Der Strom, Nr. 1.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Und sprachen: Wohlauf, lasst uns eine Stadt und einen Turm bauen, dessen Spitze bis an den Himmel reiche, dass wir uns einen Namen machen. Da fuhr der Herr hernieder, daß er sähe die Stadt und den Turm, den die Menschenkinder erbauten."[335]

Die dabei aus ihrem Kontext herausgerissene Bibelpassage blendet die apokalyptischen, selbstzerstörerischen Folgen des Turmbaus aus. Als Strafe für den häretischen Übermut des Menschen, der sich mit Hilfe des Turmes den Himmel erobern und sich somit an Stelle des Schöpfers setzen wollte, verwirrte Gott nämlich die Sprache der Menschen, so dass keiner mehr des anderen Sprache verstand, und zerstreute die Menschheit in alle Länder.[336]

Wie der Prolog durch das alttestamentarische Zitat bereits erahnen lässt, bedient sich der Autor auch hier wieder einer expressiven und gelegentlich mystisch-religiös durchsetzten Sprache. Der Text erinnert im Großen und Ganzen mit seinen mahnenden Aufforderungen und chiliastisch anmutenden Ankündigungen mehr an eine Art Homiletik als an eine kunsttheoretische Abhandlung.

Seiner Linie folgend, diagnostiziert Hansen in messianischem Ton den aktuellen Stand der Baukunst, indem er sie von einer Art Krebsgeschwür befallen sieht und indem er die ökonomische Vormachtstellung über den biblischen Schöpfungsmythos scharf kritisiert. Die hierbei von Hansen vorgenommene Analyse als Krankheitsdiagnostik – Kritik in biologistischen Metaphern des kranken Körpers – geht auf ein in der Zeit allgegenwärtiges Muster zurück, welches u. a. nicht zuletzt von Heinrich Wölfflin praktiziert wurde.[337]

> „Hier – ein Stück Menschheit ist krank. Die Krankheit äußert sich in Geschwüren der Erdoberfläche. Sie zerstört Wälder und Wiesen, füllt grüne Täler mit schwarzen Aschenbergen. Die Haut der Erde platzt auf. Es ist ein gefährliches Symptom, daß gewisse Kriechelemente fliegen wollen, daß der Viehhändler, der Stratege gerade durch die Luft von diesem Berge zu jenem gelangen will."[338]

Fragend wendet Hansen sich dabei an den Leser, wenn er bemerkt: „Ist es Teufels oder Gottes Schrei, der aufgellt im Eiffelturm, in der goldenen Sacré-Cœur?"[339] Dabei ist eben für Hansen die Architektur die universale Sprache der Menschheit.[340] Den Baudrang der Menschheit schildert er als eine metaphysische Kraft, die sich quasi aus dem Leiblichen, dem Organischen zielstrebig ihren Weg an die Oberfläche sucht. Der auf die Gemeinschaft gerichtete Bautrieb hat seinen Ursprung in der engelsgleichen „allmächtigen Seele", die

335 Gn 11,4 und 5; vgl. Hansen Erlebnis, S. 95.

336 Gn 11, 7–9.

337 Vgl. Wölfflin, Prolegomena. Auch Sedlmayer bediente sich bei der Analyse der Baukunst einer „Krankheits-Metaphorik". Siehe dazu Sedlmayer, Verlust der Mitte und ders., Kugel, S. 278–310. Zudem Nerdinger/Philipp u. a., Revolutionsarchitektur, S. 14 f.

338 Hansen, Erlebnis, S. 97.

339 Ebenda. Die dabei anklingenden antifranzösischen Ressentiments waren vor allem bei kulturkonservativen Autoren anzutreffen, die insbesondere die Gotik als Ausdruck des nordischen bzw. germanischen Geistes vereinnahmen wollten. Vgl. dazu u. a. Worringer, Formsystem, S. 4 f. Scheffler, Gotik, S. 91. Pauli, Prinzipien, S. 177–189. Für Hansen würde diese Position eher seltsam anmuten, da er in seinem besprochenen Aufsatz *Architektur und Politik*, besonders den Architekturleistungen in Paris während der Französischen Revolution bedeutende Impulse beimaß.

340 Hansen, Erlebnis, S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wiederum allgegenwärtig ist und an anderen Textstellen bereits als Urgrund, Geist, Wille oder Gott in Erscheinung trat:

> „Es ist ein Flügelwesen in uns, das aufsteigt und die Arme ausbreitet, ein Trieb, steigend mit der Höhe in die Weite und Unendlichkeit, der sich nicht halten lässt und zu höherer Allheit will, als der zahlenmäßig erstrebten. Ein Wille richtet sich in uns auf, der auch Körper ist und den Körpergesetzen angepasst, aber in sich über die Körper hinauswill, in seinem Sinn die Körper nicht kennt und in seinem Leib mit ihnen verbrüdert ist. Was aus ihm entsteht, ist der Bau der erwachten allmächtigen Seele, zu dem die Sterne und die Erde einander die aufsteigenden Linien reiner Konstruktion geben werden. Es baut die Seele sich neue Wege aus ihrem dunklen Körpergewirr. Dieser Bautrieb, Architekturgeist, Expansionsdrang aus dem gefesselten, nun erlösten Allwollenden im Menschen-Ich, öffnet die verschütteten Tore des Sichtbaren, hebt die Nebel von den Augen und lässt brüderlich aus dem Innen das Licht mit dem allmächtigem Licht der Sonne sich vermählen.“[341]

In Anlehnung an die *Gläserne Kette* mit ihren kristallinen und alpinen Bauutopien á la Taut,[342] zielt Hansen ebenfalls auf solche Ideen ab, wenn er visionär konstatiert:

> „Nun gilt es zu erschauen Säulen und Bögen einer aufschnellenden krystallischen Architektur. […] Es werden neue Städte wachsen aus der Gemeinschaft. Voll Erwartung steigt der Wille über goldene Leitern zu übereinander getürmten Terrassen empor. Es öffnen sich weitere Kreise, immer hellere Horizonte. Und der Sinn der Höhe wird sein, dass sie ihrer Tiefe vergisst und der Weite, dass sie zur Unendlichkeit zerdehnt den entgegenkommenden Willen immer fernerer Horizonte sucht. Der Geist ist höher als der Leib; der Bau der Seele wächst über die Sterne.“[343]

Die Affinität zu Turmbauten und kristalliner Architektur waren Leitmotive der expressionistischen Avantgarde. Der Kristall, materiell und immateriell zugleich, wurde als Synonym für eine höhere, kosmische Kraft verstanden. Viele utopische Architekturentwürfe[344] aus dieser Zeit stützen sich auf Kristallformen. „Dem Turmbau“, so Wolfgang Pehnt in seinem Aufsatz *Turm und Höhle*, „den Dynamik, Höhentrieb und vertikaler Aufstieg auszeichnen, musste die besondere Zuneigung der Expressionisten gelten. Für den Turm sprachen die Sehnsucht nach dem Erhöhten und Entrückten, die größere Nähe zu den Elementen, die Erhebung über die Menge, das Ekstatische im wörtlichen Sinne.“[345]

Vermutlich auch mit Bezug auf die gotischen Kathedralen des Mittelalters bescheinigt Hansen dem Turmbau zu Babel am Ende seines Aufsatzes trotz des Ausganges eine göttliche Existenzberechtigung. Das von ihm entnommene unvollständige Bibel-Zitat zu Eingang würde in dem ambivalenten Kontext dann wiederum Sinn machen. Für ihn war der Turmbau Ausdruck und Verwirklichung des göttlichen Willens: „Diese Häuserreihen und

341 Ebenda, S. 99 f.
342 Vgl. Schirren, Taut.
343 Hansen, Erlebnis, S. 100.
344 Vgl. Pehnt, Architekturzeichnungen.
345 Pehnt, Turm, S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dieser Turm sind Gedanken Gottes, verwirklicht durch uns. Der Trieb, aufzutürmen, zu setzen, zu schmücken ist ewig."[346]

3.4 Das Erlebnis der Architektur

Hansens Hauptschrift *Das Erlebnis der Architektur* umfasst den größten Teil der 1920 erschienenen gleichnamigen Publikation.[347] Schon im Titel ist der vitalistische und antirationalistische rezeptionsästhetische Ansatz deutlich, der einen emotionalen Zugang zu dem Bereich der Baukunst evoziert und der für eine rationalismusskeptische, leiblich-spirituelle Strömung in der damaligen Avantgarde emblematisch ist. Ähnlich wie beim Text *Babel* läutet er diesen diesmal mit einem Zitat des Thomas von Aquin ein, der als Inbegriff des katholischen Theologen gilt:

> „Es gibt dreierlei Arten der Erkenntnis: Gott als die oberste essentia hat unmittelbar das Wissen von allen Essentien; die Engel und die vom Körper befreiten Seelen haben die unmittelbare intuitio der gegenwärtigen Dinge oder doch das Wissen der entfernten durch species expressae; die Seelen im Zustande der Sünde wissen nur, was ihnen durch species impressae zuteil geworden ist."[348]

Thomas von Aquin (1225–1274), der dem Orden der Dominikaner angehörte, war der bedeutendste Theologe seiner Zeit und beeinflusste mit seinen theoretischen Überlegungen viele Generationen von Philosophen. Er wird zu den Hauptvertretern der Scholastik gezählt, welche durch wissenschaftliche Beweisführung theologische Fragen beantworten will. Ein Kernelement der thomistischen Philosophie ist die Ontologie. Dabei unterteilt Thomas von Aquin das Sein in Wesen (essentia) und Existenz (esse). Nur in Gott fallen diese beiden Seinsformen zusammen. Mit anderen Worten, Gott ist wahres Sein, er ist der „Geist", wohingegen alle Anderen nur Anteile an der einen oder anderen Seinsform haben.[349] Mit Hilfe der thomistischen Philosophie bekräftigt Hansen direkt zu Anfang seinen Leitgedanken, der sich wie ein roter Faden durch die gesamten Schriften zieht. Dadurch, dass in jedem Menschen ein Teil des Seins bzw. des göttlichen Funkens existiert, ist er in der Lage, sich zu verbinden mit der überzeitlichen Allmacht des Seinsgrundes bzw. mit Gott und sich somit als ein Teil des Ganzen zu fühlen. Das Zitat ist gleichsam der amtsreligiöse Referenzpunkt für die teils psychologische, teils theologische Begründung des Bautriebs im Flügelwesen des o.g. Zitats.

Die Interpretation von Architektur als Inkarnation des religiösen Glaubens und Fühlens war für Bruno Taut einer der Kernaspekte, auf den er in seiner Buchrezension der Schrift Hansens besonders einging:

346 Hansen, Erlebnis, S. 102.
347 Ebenda, S. 5–50.
348 Ebd., siehe Umschlag zitiert nach Mauthner, Wörterbuch, Kapitel 114.
349 Vgl. Bather, Ontologie.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Hans Hansen, Das Erlebnis der Architektur. Kairos-Verlag, Köln a. Rh. Eine begeisterte und begeisternde Schrift, welche das Bauen über alle Fachsimpelei hinweg als Ausdruck des religiösen Gefühls behandelt. ‚Bauten sind das Menschheitsgericht'. Bauten sind Haß, sind Liebe – Kasernen, Backseinkirchen [sic!], gebaute Zoten, Gotik und Barock aber Verklärung in gebauter Materie. Freie Betrachtungen der Historie, Anregung zum neuen Werden und kühne, überschwängliche Hoffnung. Ein Buch, das ganz aus dem Sinne geschrieben ist, der die junge Architektenschaft erfüllt. B.T."[350]

Das Erlebnis der Architektur ist in drei Hauptabschnitte unterteilt: 1) *Der Weg zur Gotik*, 2) *Licht und Schatten* und 3) *Barock*.[351] Der letzte Abschnitt ist wiederum in vier Unterpunkte gegliedert, die heißen *I. Betrachtungen*, *II. Das Wunder*, *III. Barocke Gärten* und *IV. Ein Traum von Musik und einem Bau*. Orientiert man sich rein an der Inhaltsangabe, so drängt sich dem Leser die Vermutung auf, dass Hansen eine eigene Interpretation der Kunsthistorie vornehmen will, die jenseits des wissenschaftlichen Weges den Zugang zur Baukunst über ein leibliches und spirituelles Einfühlen finden will. Dass dabei nur die Epochen der Gotik und des Barock im Zentrum seiner Aufmerksamkeit stehen, unterstreicht den Schwerpunkt seiner eigenen stilgeschichtlich relevanten Vorlieben, die wiederum deckungsgleich sind mit dem in dieser Zeit innerhalb der Künstlerschaft gesteigerten Interesse an diesen Epochen. Unter anderem waren vor allem Architekten an der wahren Gotik bzw. am wahren Barock interessiert, während der Historismus gerade diese beiden Stile aushöhlte. Die „Abkehr von den Werten der neuzeitlichen Gesellschafts- und Kunstentwicklung"[352] und die Hinwendung zu u. a. mittelalterlichen Lebensformen waren ein dispergiertes Phänomen, auf welches sich auch Wilhelm Worringer in seinen Studien bezieht. Er bescheinigte seiner Zeit einen größeren Resonanzboden für die gotische Gedankenwelt,[353] während sich – vermutlich unter dem Eindruck der modernen Stil-Kunstgeschichte eines Riegl oder Wölfflin – viele Architekten vor allem aus der Frühzeit des Deutsches Werkbunds, darunter Peter Behrens und Wilhelm Kreis, für den Barock begeisterten.

3.4.1 Der Weg zur Gotik

Den Prolog zu diesem Abschnitt startet Hansen mit einer wiederholten Anklage gegen die Menschheit, die „immer rückwärts blickt, da sie vorwärts will? Die Menschheit ist eine Gehirnkonstruktion. Ihre Sehnsucht ein algebraisches Missgewächs."[354] Die Vormachtstellung der Ratio ist demnach eine der Hauptursachen für diesen Zustand. Anstatt dass sich die Menschheit ihrer Gegenwart bewusst wird, mit all den darin enthaltenen Missständen, in diesem Fall bezogen auf die Baukunst, klammert der Mensch sich retrospektiv an ver-

350 Taut, Buchbesprechung, S. 76.
351 Die grobe Unterteilung in Gotik und Barock spiegelt die allgemein von den „neuen" Architekten akzeptierten Stile, während sie aber vor allem von Baumeistern der Revolutionsarchitektur und Schinkel praktiziert wurden. Siehe dazu Nerdinger/Philipp u. a., Revolutionsarchitektur. Des Weiteren Bredekamp, Schinkel.
352 Bushart, Gotik, S. 27.
353 Vgl. Fornhoff, Gesamtkunstwerk, S. 369 f.
354 Hansen, Erlebnis, S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gangene Epochen: „Es ist zu einer feigen Gewohnheit geworden, im weitesten Verständnis anderer Zeiten die Dürre unseres Jahrhunderts zu vergessen."[355] Unter Verweis auf die Gotik spricht Hansen von einer Illusion, wenn man glaubt, über die Gotik wieder zu einer „Gottnähe" finden zu können. Die oberflächliche Übernahme gotischer Konstruktionselemente befähigt nicht automatisch, auch den ihnen inhärenten Baugeist zu erschließen, von dem die mittelalterlichen Bauhütten beseelt waren. Das ist für Hansen aber das Ausschlaggebende, was die Gotik vergangener Tage ausmacht:

> „Doch was soll uns diese lächerliche Konstruktion, da die Gottnähe, der große Brennpunkt des Erlebnisses uns fern bleibt? Wohl, die Gotik schlägt uns trügerische Brücken zu ihrem Innern. Diese tragen jeden, der über sie geht. Sie sind das Dienende, das Untere und verleiten uns, die ganz aus unterem hervorgingen, zum Glauben, den Schlüssel zu allem Geheimnis gefunden zu haben, das die Gotik in sich barg. Ja, ohne Geheimnis, dünkt uns, stand sie vor uns da, aufgebaut auf dem Begreiflichsten, fest verwurzelt mit dem einzigen, was sich durch Zerlegung und Rechnung nachprüfen ließ, auf Strebepfeiler und Schwibbogen. Auf Konstruktion. Und doch ist dies der Weg vom Ende zum Anfang. Wir sehen nur die Stützen des Apfelbaumes, die den Reichtum und die aus Erde und Luft geheimnisvoll entstandenen Früchte in der ausgebreiteten Krone tragen. Nur aus der Notwendigkeit geboren. Nur äußere Unterstützung, die das innere Raumbild nicht ahnen lässt. Würden wir aber alles in Konstruktion auflösen können, so wäre es nicht der Mühe wert, den Grund der gotischen Bauidee zu erforschen […] Wohl ist die Konstruktion auf wundervolle Weise verwachsen mit dem Geistigen, jedoch auf solche Art, daß dieses übergreift auf alles, und selbst das letzte Materielle, das Irdischste an der Konstruktion wie die Seele den Leib verlebendigt und erhellt."[356]

Das Bemühen Hansens, wie in der damals einsetzenden antipositivistischen Gotikforschung der Kunstgeschichte die geistigen Prinzipien hinter dem gotischen Bau aufzudecken und somit statt einer rein deskriptiven Analyse der technischen Struktur die „Seele" des Bauwerks zu erschließen bzw. zu erfühlen, führen auf direktem Wege zu Wilhelm Worringer. Wie im Kapitel 3.3.1 kurz angedeutet wurde, löste Worringer mit seiner 1911 erschienenen Schrift *Formprobleme der Gotik*, die zudem „lange Zeit als eine Art Programmschrift der expressionistischen Bewegung in Deutschland angesehen wurde",[357] einen regelrechten Gotik-Boom aus.[358] Worringer beabsichtigte abseits der gängigen Pfade kunsthistorischer Forschung „eine stilpsychologische Neudefinition der Gotik"[359] zu entwickeln, indem er die „gotische Seele" nicht aus der Perspektive eines zeitgenössischen Wertekanons

355 Ebenda.
356 Ebenda, S. 7 f.
357 Fornhoff, Gesamtkunstwerk, S. 369.
358 Trotz des einsetzenden Gotik-Interesses wurde in der Diözese Köln nach 1911 kein neogotischer Kirchenbau mehr begonnen. Von kirchlicher Seite wurde der aufkeimenden Euphorie zumindest in Köln kein baulicher Tribut gezollt. Allerdings meinte die auf *Abstraktion und Einfühlung* basierte Gotikrezeption im Expressionismus auch nicht einen Formenpositivismus, sondern das, was man für eine Verwandtschaft im Geistigen gehalten haben mag, wie es beispielsweise die Parabelkirchen Dominikus Böhms oder Peter Behrens' Verwaltung der Hoechst AG zeigen.
359 Fornhoff, Gesamtkunstwerk, S. 369.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

heraus reflektieren, sondern „die Schöpfungen dieser Kunstepoche nach ihren eigenen Maßstäben“[360] beurteilen wollte:

> „Das heisse Bemühen des Historikers, aus dem Material der überlieferten Tatsachen Geist und Seele vergangener Zeiten zu rekonstruieren, bleibt im letzten Grunde ein Versuch mit untauglichen Mitteln. […] Mit anderen Worten: die Geschichte der Religiosität und der Kunst leiden am stärksten unter der Unzulänglichkeit unseres historischen Erkenntnisvermögens. Diesen Erscheinungen gegenüber wird die Ohnmacht des reinen Realismus am offenkundigsten. Denn hier unterbinden wir uns alle Erkenntnismöglichkeiten, wenn wir die Erscheinungen nur von unseren Voraussetzungen aus zu verstehen und zu werten versuchen. Hier müssen wir vielmehr bei jedem Faktum das Vorhandensein psychischer Voraussetzungen in Rechnung stellen, die nicht die unsrigen sind und denen wir ohne jede Sicherheit der Bestätigung nur auf dem Wege vorsichtiger Vermutung nahekommen können. […] – der intuitiven Geschichtsforschung […] sind sie das eigentliche Objekt der Forschung und ihre approximative Erkenntnis das einzige Ziel, das die Arbeit des Forschens lohnt.“[361]

Die anfänglich von der Mehrheit der zeitgenössischen Kunsthistoriker eingenommene kritische Haltung gegenüber dem als „intuitiv-spekulativ“[362] empfundenen epistemologischen Ansatz Worringers kontrastierte mit der euphorischen Begeisterung der institutsunabhängigen Kunstzeitschriften und Kunstkritiker:

> „Ich war beglückt, denn da war das, was wir alle längst gesucht, und gewünscht und nirgends bisher gefunden hatten […]; wir bekamen von Wilhelm Worringer […] endlich Boden unter die Füße. Für die ständigen Begegnungen mit den Problemen der modernen Kunst, die wir als unsere Kunst unserer Generation der achtziger Jahre empfanden und werteten.“[363]

Der jungen Schar von Expressionisten bot die Schrift Worringers endlich die Gelegenheit, ihre von der zeitgenössischen Kritik bisher abgelehnte Kunst wissenschaftlich zu legitimieren und „diese in einen größeren historischen Zusammenhang zu stellen und metaphysisch zu verankern.“[364] Des Weiteren erschloss erst die Publikation vielen Expressionisten das Verständnis für die Gotik und beflügelte, im Angesicht der neuen „Wahrheiten“, den eigenen Schaffensdrang. Die Gotik rückte somit immer weiter in den Fokus des Interesses und

> „avancierte […] mehr und mehr zum künstlerischen Leitbild der expressionistischen Bewegung. Ausdruckswucht, Abstraktion, Linearität, Dynamik, Transzendentalismus – nahezu sämtliche von Worringer der gotischen Kunst zugeschriebenen Elemente wurden nun zu Richtpunkten des expressionistischen Kunststrebens erklärt. […] Den expressionistischen Künstlern ging es in diesem Zusammenhang jedoch nicht um eine bloße Reproduktion der

360 Ebenda.
361 Worringer, Formproblem, S. 1 ff.
362 Fornhoff, Gesamtkunstwerk, S. 376.
363 Fechter, Begegnungen, S. 292. Zitiert nach Bushart, Gotik, S. 22.
364 Bushart, Gotik, S. 377.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> gotischen Formensprache; angestrebt wurde vielmehr die Wiederbelebung des religiös-transzendentalen Weltgefühls der Gotik als Grundlage eines neu zu schaffenden zeitadäquaten Stilprinzips, von dem erhofft wurde, daß es – der mittelalterlichen Gotik vergleichbar – alle Kunstäußerungen des gesellschaftlichen Lebens gleichermaßen durchdringen würde."[365]

Um die Ursprünge der Gotik zu erfassen, spannt Hansen ähnlich wie Worringer[366] einen weiten Bogen bis zur Ära der Germanen und Normannen und dichtet Völkern bestimmte rassenspezifische Merkmale an. Dieser stark an Worringer angelehnte Biologismus ist an sich gänzlich unkatholisch und basiert wohl eher im wissenschaftlichen Weltbild der Evolutionstheorie und im Wunsch, über eine völkische Semantisierung von Stil, wie man sie schon von Riegl lernen konnte, die Gotik trotz ihres definitiven Ursprungs auf dem Gebiet des heutigen Frankreich doch noch als germanisch oder nordisch retten zu können, indem man sie zugleich essentialistisch zu spiritualisieren trachtete. Im Gegensatz zu südlichen Völkern war ein Grundbedürfnis des nordischen Menschen, Schutz vor der rauen und menschenfeindlichen Natur des Nordens zu finden. Seiner animalischen Natur nach war er „eher zu Kampf und Abwehr"[367] bereit. So erklärt sich für Hansen auch, dass die gotischen Völker vom Innenraum ausgehen:[368] „Die nordische Baugestaltung ging vom Raum aus. Nicht von Denkmal und Wand, wie die Kunst der Morgenländer, die des Raumes im eigentlichen Sinne nicht bedurften."[369] In diesem Tatbestand liegt für Hansen eine der Motivationen begründet, warum der architektonische Bogen, im Gegensatz zu den Griechen und Römern, „zum obersten und ersten Raumprinzip" wurde „und ihm ordnete sich die Wand als Träger unter."[370] Der dabei von Hansen unternommene pseudowissenschaftliche Umgang mit der Architekturgeschichte wurde ebenfalls motiviert durch eine akademisch-wissenschaftlich auftretende Kunstgeschichtsforschung in der Art Worringers, die in Wirklichkeit mehr Deutung als Forschung bei ihrem Versuch war, den Gotikbegriff von einem positivistischen zu einem essentialistischen zu transformieren:

> „Der Gegensatz von Materie ist Geist. Den Stein entmaterialisieren, heißt ihn vergeistigen. Und damit haben wir der Versinnlichungstendenz der griechischen Architektur die Vergeistigungstendenzen der gotischen Architektur klar gegenübergestellt."[371]

365 Ebenda.
366 Worringer unterteilt die Menschheit in drei Grundtypen. Einmal gibt es den „primitiven", den „klassischen" und den „orientalischen" Typus. Im Groben unterstellt Worringer den jeweiligen Typen rassespezifisch determinierte und gegensätzliche Ausdrucksformen. Dem „klassischen" Typ, welchen Worringer geographisch in dem mediterranen Raum verortet, spricht er das „klassische" Prinzip zu. Der „primitive" Typ, bei Worringer die nordischen Völker, ist Vertreter des „gotischen" Prinzips. Vgl. Worringer, Formproblem und Fornhoff, Gesamtkunstwerk, S. 372 f.
367 Hansen, Erlebnis, S. 8.
368 Vgl. Ebenda, S. 9.
369 Ebd.
370 Ebd., S. 10.
371 Vgl. Worringer, Formproblem, S. 69.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Durchaus lokalpatriotisch führt Hansen als ein Beispiel für diese evolutionäre Raumauffassung den Dreikonchenchor von Maria im Kapitol in Köln an, in welchem er ein erstes Aufblühen des gotischen Geistes erfühlt:

> „Doch ist es noch wie ein Aufwachen im Traum. Schwer und fest gegründet sind die Gebärden. Noch wagt der Geist nicht den Sprung. Noch geht er vorsichtig der Kausalreihe der aufbauenden Konstruktion nach; noch ist alles voll Misstrauen und Dunkelheit. Doch in dieser Dunkelheit ist Gott."[372]

Für ihn setzt damit der Beginn einer neuen Architekturauffassung ein,

> „die Raumidee – das Innen – das Nichtmaterielle wuchs unvermerkt in den Sinn der umschließenden Wände ein. […] Hierdurch kündigt sich mit dem ersten Ruf der unerhörte Triumfzug des Geistes an, der von nun ab durch die Jahrhunderte strahlte bis auf uns – als einigendes, ewiges Prinzip, als politische Krone – goldenes Haus alles gestaltenden Willens der Menschen in West-Europa."[373]

Analog zur Formierung der christlichen Gemeinschaft, deren sich die Individuen allmählich bewusst wurden, indem sie einvernehmlich in Gott die oberste verbindende, alleinige Einheit sahen (und nicht etwa im Kaiser), entstanden aus diesem Glauben heraus „die Dome, die Festhallen Gottes, das fabelhafte hohle Kreuz mit seinen Ausbuckelungen, runden Abschlüssen und Kapellen."[374] Auf Basis einer organisch-emotional anmutenden Analyse des Dekagons von St. Gereon in Köln mit seinem Deckengewölbe, umreißt Hansen die einzelnen Bausequenzen des Dekagons als ein Wachstum, als eine einsetzende Entmaterialisierung, vom dunklen Unten zum hellen Oben:

> „Fast unbesiegbare Schwierigkeiten standen dem anhebenden Wachstum im Weg. Doch aus der dunklen Erdnähe flammt und sucht schon ein Wille aufwärts, den in tiefen Basstönen dröhnenden Akkord bis zum reinen Unisono im Schlussstein des Gewölbes zu steigern. Ein Kampf entspinnt sich von den aufsteigenden Mächten mit den zur Materie zurückdrängenden und ziehenden in jedem Glied und Atom des spröden Materials."[375]

Dieser Aufbruch von „dunkler, vorgeahnter Logik des Gefühls in der neuen, siegreichen, leibhaften Logik der Konstruktion"[376] dechiffriert Hansen als Beginn des gotischen Zeitalters:

> „Dies war die Verwirklichung aller kämpfenden und auftürmenden Sehnsucht im Stil, der Augenblick, da die Kräfte der Menschheit in dem sichtbar aufgerichteten Werk einer Zeit klar

372 Hansen, Erlebnis, S. 10.
373 Ebenda, S. 11. Vgl. dazu auch Taut, Stadtkrone. Nach Taut sollte das geistige, politische und kulturelle Leben im urbanistischen Mittelpunkt der Stadtkrone kulminieren.
374 Hansen, Erlebnis, S. 11.
375 Ebenda, S. 12.
376 Ebd., S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und erlöst ihre dunkelste Sehnsucht wieder fanden und Traum und Wirklichkeit einander erkannten."[377]

3.4.2 Licht und Schatten

„Alles Dasein ist fortlaufende Veränderung."[378] Dieser Topos einer der Welt *per se* zugrunde liegenden Prozessualität, mit dem gerade in Phasen politischer und sozialer Umbrüche dem eigenen revolutionären Tun Legitimation zugeschrieben wird, steht zu Beginn des zweiten Abschnitts. Die Maxime erinnert an ähnliche Formulierungen Gustav Landauers. Landauer hatte eine Geschichtsphilosophie entworfen (Utopie-Topie), nach der es einen Ist-Zustand (Topie) und einen Soll-Zustand (Utopie) gibt. In jedem Ist-Zustand gebe es Menschen, die über eine Verbesserung und damit ein Über-den-Ist-Zustand-Hinausgehen nachdenken, das in dieser binären Opposition dann die Utopie wäre. In bestimmten historischen Momenten wird die Utopie so stark, dass sie an die Stelle der Topie tritt. Da indes die Utopie nie eins zu eins umgesetzt werden kann, entsteht aus der Utopie eine neue Topie, in der wieder der Keim für eine neue Utopie angelegt ist. So ist Geschichte ein fortlaufender dynamisch-dialektischer Prozess von Topie und Utopie.[379] Als maßgebliche Quellen müssen für dieses Geschichtsmodell nicht zuletzt Hegel und vor allem Karl Marx mit seinem historischen Materialismus genannt werden: In einer Geschichtsstufe ist schon der Keim für die nächste enthalten.[380]

Diesem Prozess der ständigen Dialektik pflichtete Hansen in diesem Text weitgehend bei. Nur heftet sich der Mensch an Vergängliches und erhebt dieses sogar in den Stand der Unvergänglichkeit, obwohl die Zersetzung bereits mit der Existenz einsetzt und dadurch ein Wesensmerkmal aller Dinge ist, ähnlich dem Freudschen Todestrieb als Gegenspieler des Lebenstriebes.[381] Das Unvergängliche und Ewige – hier folgt dann wieder die Wende ins (Negativ-)Theologische – liegen dabei außerhalb jeglicher kognitiven, verstandesmäßigen Erkenntnis:

> „Dieses notwendige, ewige Verwesen sucht der Menschengeist umzubilden zum ewigen Wesen, zum geistig ewigen, freien, unüberwindbar durch Notwendigkeit in Raum und Zeit. […] Das Ewige in seiner reifen, inhaltschweren Bedeutung ist unzugänglich für den Verstand und die Vorstellungskraft."[382]

Für Hansen ist die Architektur bildgewordene Verkörperlichung der in der Materie *a priori* herrschenden Kräfte, die auf mathematisch-physikalischen Grundlagen der Elementarlehre basieren. Sie sind „aus den Dingen und aus dem Raume zur körperlichen Sicht-

377 Ebd.
378 Ebd., S. 19.
379 Vgl. Landauer, Revolution. In seiner Dialektik bezog sich Marx auf eine historisch determinierte Fortschrittlichkeit, wogegen sich Landauer aber eher verwehrt hat.
380 Siehe dazu Rohbeck, Einführung.
381 Vgl. Freud, Lustprinzip, S. 213–272.
382 Hansen Erlebnis, S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

barkeit erweckt."[383] Diese freigesetzten Kräfte, die z. B. im Stein, Holz, Glas etc. existent sind, wirken dann „als Attribut des Körperlichen im Bild der Architektur[…], als Länge, Breite, Höhe, Schwere, Dichtigkeit, die statische Festigkeit und Widerstandskraft, Innen, Außen, Farbe, Licht und Schatten."[384] Hier werden Motive einer materialistisch basierten, aber zum Funktionalismus des Bauhauses quer stehenden Architekturtheorie sichtbar, wie sie seit der zweiten Hälfte der 1920er Jahre Rudolf Schwarz auf einem ungleich reflektierteren architekturtheoretischen Niveau entwickeln sollte,[385] während das Gropius'sche Bauhausprogramm seine programmatische Kathedralmetaphorik, wie sie in Feiningers Holzschnitt zum Bauhausmanifest visualisiert ist, nicht wirklich vertieft hat. Die notwendige Relation von ‚materiell' und ‚immateriell', wie sie Hansen entfaltet und dabei auf den Aspekt der Lebendigkeit von Architektur abhebt, weist auf den architekturtheoretisch perspektivierten Begriff der Atmosphäre bei Gernot Böhme voraus, der allerdings nicht mit seinen Vorläufern vertraut zu sein scheint.[386]

Licht und Schatten sind weitere wichtige Bestandteile „lebendiger Architektur. Sie gehören zum Baudenkmal wie zum Menschenantlitz der Ausdruck, die Beweglichkeit. Sie schaffen erst die Sphäre, die die kalte Materie des Werkes aufleben läßt."[387] In seiner weiteren Schilderung greift Hansen auf eine Metaphysik des Lichtes zurück, die in einer langen Tradition steht. Unzählige Mystiker und Künstler haben sich mit dem Medium des Lichts auseinandergesetzt und „innerhalb der materiellen Welt das subtile Licht als Abbild Gottes und des Universums"[388] interpretiert. Hans Jantzen prägte sieben Jahre später mit seinem Begriff der „diaphanen Struktur" den gotischen Innenraum.[389] Durch die „diaphane Struktur" wird eine Gottnähe impliziert, indem die materiellen Bauelemente durch das Lichtspiel eine Entmaterialisierung und Transparenz erfahren, die die Anwesenheit Gottes suggerieren. Bei Hansen gewinnt die Architektur respektive die Gotik primär durch das Spiel von Licht und Schatten eine spirituelle Vitalität und avanciert erst dadurch im Gegensatz zum materialistischen Gotikbegriff etwa eines Viollet-le-Duc[390] zu einer wesenhaften Lichtarchitektur:

383 Ebenda, S. 20.

384 Ebd.

385 Vgl. Schwarz, Wegweisung. Ders. Bau der Kirche und Bebauung. Eine Einführung dazu bietet Sorge, Baukunst. Siehe dazu auch Wiener, Aura; ders. Schwarz; ders. Kelch, ders. Nachkriegsbilder.

386 Vgl. Böhme, Architektur. In dem Buch sind verschiedene Ansätze Böhmes seit den 1980er Jahren zusammengefasst

387 Hansen, Erlebnis, S. 20.

388 Böhme, Licht, S. 119. Böhme verweist in seinem Aufsatz u. a. auf Platon und Plotin. Das Spiel mit dem Licht spielte auch bei vielen Architekturkollegen Hansens eine zentrale Rolle wie z. B. bei Dominikus Böhm. Vgl. dazu Pfeifer, Baustoff Licht, S. 24–32.

389 Vgl. Jantzen, Kirchenraum.

390 Für Viollet-le-Duc waren weder metaphysische noch ideelle Bedingungen der Gotik entscheidend, sondern strukturell-formale Prinzipien: „Aber beweist es Geschmack in der Architektur, wenn man sich nicht auf die Vernunft stützt, da diese Kunst doch dazu bestimmt ist, vor allem die materiellen Bedürfnisse, die sich exakt definieren lassen, zu erfüllen und nur solche Materialien zu verwenden, deren Eigenschaft den Gesetzen folgen, denen wir uns alle unterworfen haben?[…] Sie haben Stil, weil die Form der Architektur als Konsequenz aus den strukturbestimmenden Prinzipien hervorgegangen ist […]." Viollet-le-Duc, Definitionen, S. 36 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Anfang und Vollendung aller Werkesheiligkeit ist das Licht. […] Alles, auch das Tote unorganische, selbst das allem Schönen Abgekehrte wird vom himmlischen Licht beschienen und von der Dunkelheit gnädig eingehüllt. Doch gerade darum, weil es ein Teil der Kräfte des Alls ist, die als Diener tätig sind am Altar, den die Menschen der Gottheit errichteten, lebendig, ewig-anders und doch untrennbar durch Notwendigkeit der Materie verbunden, ist es die edelste und geistigste Materie der Architektur, wie der Schatten sein erhabenes und tiefes Widerspiel ist. […] Daß jeder Teil eines Kunstwerkes ein Träger des Lichtes sei, war den Baumeistern gotischer Kathedralen unbewusst oberstes Gesetz. […] Diese einzige Forderung: freizustehen im ewigen Tag, im richtenden allwissenden Licht und erfüllt von Lichtmaterie als einer lebenden Seele, erfüllt in einem Werk, wiese allen töricht vergeudeten Kräften der Zeit den Weg der Wahrhaftigkeit und Auferstehung, der über die Wege ihrer vielen Forderungen verloren ging, die sich geschäftig immer an das Falsche wenden:“[391]

Auch in diesem Beitrag wird mehrfach die gegenwärtige Architekturauffassung einiger Kollegen kritisiert. Hansen lokalisiert im Konkurrenzdruck – einer der legitimatorischen Säulen schlechthin des Kapitalismus – eines der Hauptübel für den verdorbenen Gestaltungswillen, wo sich ein jeder in Rivalität zu seinem nächsten sieht. Daher fordert er unverblümt die Beseitigung jeglichen Individualismus', um Platz zu schaffen für das Geistige und Wahre in der Architektur:

> „Nie sind wohl soviel Architektur- und Bauentwürfe entstanden als jetzt. Aber aus Nichts lässt sich so sehr als aus diesen gesammelten preisgekrönten Entwürfen das unglaubliche Architektur-Elend der Zeit erkennen. […] Aber selbst wenn ein Einsichtiger hier feststellt, dass gerade diese Arbeiten unter der Sklaverei des schlimmsten Teufels der Zeit, der Konkurrenz, entstanden sei, der schlimmer als alles andere die geistige Arbeit verderbe und vernichte: wie selten begegnet das Auge auch auf Straßen und Plätzen einem ehrlichen Gestaltungswillen. […] Darum soll in der Architektur der Einzelne anfangen, sich seines Einzeltums zu entledigen. Zum Teufel mit allem Individualismus, wenn das Individuum die Gesamtheit vergewaltigt.“[392]

Prophetisch fabuliert Hansen aufs Neue eine zukünftige Architektur, die – ganz im Sinne der immer virulenter werdenden Rhetorik des Hygienischen – ihre „Verunreinigungen“ abstreifen und im neuen Einklang zu ihren Urwerten stehen wird:

> „Es werden wieder Straßen entstehen, ohne aufdringliches Geschrei unsympathischer Individuen. Nur Wände, fast nur Verkehrskanal, ohne Formen und Schmuck; […] Ja, es wird wieder in den Räumen eine Heimat werden für das Licht. Heilig wird in Straßen und Räumen das Licht sein wie feierlich erhoben auf Altar und Tisch. So würde wieder aufwachsen die Seele des Alltags und das Gras heilig machen an den Straßen.“[393]

391 Hansen, Erlebnis, S. 1 ff.
392 Ebenda, S. 23 f.
393 Ebd., S. 25.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3.4.3 Barock

Der dritte und letzte Teil seiner Schrift setzt sich mit der Epoche des Barocks auseinander.[394] Im ersten Unterpunkt *Betrachtungen* resümiert Hansen Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Gotik und Barock. Bezeichnenderweise gehören abstrahierte barocke Motive ebenso wie gotische zum Formenrepertoire des beginnenden modernen Kirchenbaus, manchmal sogar, wie im Falle von Alfred Fischers Antoniuskirche in Castrop-Rauxel-Ickern, beide. Und bezeichnenderweise waren gerade Gotik und Barock bevorzugte Epochen in der Entfaltung des modernen und gerade auch für die architektonische Moderne folgenreichen Stilbegriffs durch Heinrich Wölfflin, Alois Riegl und August Schmarsow.[395] War für Hansen der Gestaltungswille der Gotik deutlich spürbar, so liegt dieser beim Barock eher im Verborgenen. Der strengen Konstruktionslinie der Gotik stellt Hansen die geschweifte Linie des Barock entgegen, die das Resultat eines höchst lebendigen Formwillens sein müsse. In der Spätgotik brütete bereits „ein neuer Wille, der schon im Ursprung einem andren Gestaltungsgesetz folgt. Und dieses Gesetz ist, hier halb noch in fremden Gesetzen verstrickt und darum nicht rein und gesetzmäßig, der barocke Gestaltungswille."[396] In dieser entlang der Dichotomie von Körper und Geist entfalteten Geschichtsteleologie folgt ein langsamer dialektischer Wandel der Gestaltungswillen,[397] eine sukzessive Loslösung des Geistes aus dem gotischen Körper.

Als eine Art Übergangsphase von einem zum anderen Stil sieht Hansen die (nordische) Renaissance: „Das barocke Element war noch nicht selbstständig lebensfähig, und so mündete die späte Gotik in die nordische Renaissance."[398] Im Unterschied zu der südlichen Renaissance Italiens, die mehr auf die Gesamtwirkung des Bauwerks ausgerichtet war, vergisst sich die nördliche Renaissance in Detailverliebtheit mit ihrem „aktiven Schmuck- und Maskierungswillen"[399] und verliert dabei die Einheit aus dem Auge. Eine ähnliche rassisch-völkische Renaissancekritik ist auch bei Worringer zu erfahren, wenn er die nördliche Renaissance auf „rassenfremde" Einflüsse zurückführt: „Der letzte Akt zeigt das Zusammenbrechen der Gotik und den Untergang des nationalen nordischen Formgefühls in dem europäischen Gebilde der Renaissance."[400] In der Person Michelangelos erfühlt Hansen – offensichtlich Wölfflin folgend – denjenigen, der in seinen Bauten die Einheit von Körper und Geist wiederhergestellt hat und für Hansen als eigentlicher Begründer des barocken Gestaltungswillens zu gelten hat:

394 Vgl. Hansen, Erlebnis, S. 29.

395 Anhand ihrer wegweisenden methologischen Forschungen, versuchten vor allem Heinrich Wölfflin, Alois Riegl und August Schmarsow zum Ende des 19. Jahrhunderts die Kunsthistoriographie als eine wissenschaftliche Disziplin zu etablieren. Einer der zentralen Forschungsschwerpunkte war dabei der Barock. Bei Wölfflin wird Barock erstmals als Stilbegriff verwendet. Riegl untersuchte den Barock in seiner Bezugnahme auf die moderne Kunst. Bei Schmarsow steht die begriffliche Systematik im Mittelpunkt. Vgl. dazu Wölfflin, Barock; Riegl, Barockkunst und Schmarsow, Barock.

396 Hansen, Erlebnis, S. 30.

397 In seinem Aufsatz *Architektur und Politik* hat Hansen diesen dialektischen Übergang bereits dargelegt.

398 Ebd., S. 31.

399 Ebd., S. 32.

400 Worringer, Formproblem, S. 74.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Die Bewegung hat etwas zwingend Gewaltiges über die Erweckung kalt-großartiger römischer Körperlichkeit bei Palladio zu der beseelten, aktiven und zugleich monumentalen Körperlichkeit Michelangelos, der erstmalig Fleischlichkeit mit allen Erkenntnissen des Geistes behaftet gab, in dessen Hand die Architektur in doppeltem Sinn – in Körper und Geist – aus dem griechischen Leben wiedergeboren wurde. […] das wiedergeborene Leben aus dem doppelten Sein in Michaelangelo war das Barock."[401]

Als dessen oberstes Prinzip konstatiert Hansen: „Der Barock will den unendlichen Schein."[402] Das erklärt er damit, dass die barocken Bauten durch ihre Raumgestaltung eine Überwindung des Körperlichen vortäuschen, aber im Endeffekt immer an den Körper gebunden sind:

> „Nun aber ist bei aller Gestaltungsmacht dieser phantastischsten und zugleich bewußtesten Kunst deutlich fühlbar die Gefangenschaft des Geistigen im Körperlichen. Statt die ewigen Elemente durch die Gewalt der Symbolik oder durch die Logik seiner Konstruktion zu beschwören oder zu beschwichtigen, vergewaltigt der Barock die Materie mit dem Willen zum endlichen Siege. Die Möglichkeit seines Scheines ist zwar endlos, aber bleibt immer bewusst Raum. Dies ist die Grenze und zugleich der Anreiz zur äußersten Willensentfaltung, zu immerwährendem, vergeblichem Versuch mit dem Schein, dem bildlichen Körper, die ewigen Elemente des Stoffes zu besiegen."[403]

Der Mensch rückte im Barock nun ins Zentrum der Aufmerksamkeit, während das gotische Streben dem Göttlichen zugewandt war.[404] Der barocke Gestaltungsdrang ist einem ornamentalen Willen unterworfen. Das Dekorative, als Manifestation des barocken Formwillens, durchdringt sämtliche Bauglieder und ist Ausdruck einer neuen Körperlichkeit.[405]

Im zweiten Unterpunkt *Das Wunder* beschreibt Hansen das Ringen beider Gestaltungswillen, ähnlich einem Kampf, an dessen Ausgang nicht der Sieg des Geistigen, also der Konstruktion, sondern der Sieg des „Leibes, der Fülle, der Versinnlichung" steht.[406] Dennoch bescheinigt Hansen beiden Stilrichtungen eine innere Verwandtschaft, die sie verbindet, und attestiert dem barocken Baukörper eine Fortführung des konstruktiven Geistes der Gotik, indem der Barock sich eben nicht einer oberflächlichen, dekorativen Gestaltung bedient, sondern einer konstruktiven Ornamentik[407]:

> „Ein unübersteigliches Gebirge trennt nun beide Welten so sehr von einander wie Körper- und Geisterwelt, und doch sind sie auch heimlich wieder eines wie Körper und Geist.– Das aktive Konstruktionselement der Gotik lebt unsichtbar in den scheinbar nur dekorativen Formen des Barock, und beseelt sie in unerhörter Weise."[408]

401 Hansen, Erlebnis, S. 32. Hierin ist wieder die These Wölfflins enthalten. Siehe dazu Anmerk. 395.
402 Ebenda, S. 33.
403 Ebd.
404 Vgl. Ebd.
405 Vgl. Ebd., S. 34 f.
406 Ebd., S. 36.
407 Ebd., S. 38 f.
408 Ebd., S. 38.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schon der Kunstkritiker Karl Scheffler (1869–1951) verweist in seinem 1917 erschienenen Buch *Der Geist der Gotik*, welches stark von den Ideen Wilhelm Worringers beeinflußt ist, auf die innere Verwandtschaft beider Stile. Darin beschreibt er den Barock „als Manifestation des gotischen Formwillens."[409]

In einer an eine Ode erinnernden Verklärung charakterisiert Hansen im dritten Abschnitt *Barocke Gärten* den Reiz barocker Schlossgärten, wie sie für ihn u. a. in Versailles, Würzburg, Sanssouci und Benrath anzutreffen sind.[410] Mit Anspielungen auf Jean Jacques Rousseau (1712–1778), einem Zeitgenossen des Barock (und des auf den englischen Garten fixierten Frühklassizismus) und geistigen Wegbereiter der französischen Aufklärung, und seiner Forderung der Rückkehr zur Natur[411] illustriert Hansen sehr präzise die Übernahme barocker Gestaltungsprinzipien auch auf den Bereich barocker Gartenanlagen. Als Pendant zu der barocken Gebäudearchitektur wurden die Bosketten gestaltet, die ebenfalls architektonisch durchgliedert sind von Gängen, Treppen und Sälen. Diese Kombination von architektonisch gestalteter Natur stimulierte Hansen zu regelrechten euphorischen Lobgesängen, da für ihn diese Ensembles die Verkörperung der „göttlichen Lust"[412] waren:

> „Du bist das Göttlich-Ewige, das Bewusstsein des Ewigen, denn du bist grundlos und nur Leben. Du lächelst aus dem Urgrund der Lust, aus dem die Kunst entsteht. […] Dieses Lächeln – Rousseau – ist nicht mehr die Unschuld der Natur. Es ist die Ausstrahlung der tiefen göttlichen Lust. Ein Ding aus sich. – Deine Worte Jean Jacques in den grünen Bosketts töteten nicht dieses Lächeln der Zeit, das über allem schwebte, was Du suchtest: Natur – einfaches Leben in Betrachtung und Reinheit. […] Darum bist Du so heilig lächelnd mit allen Deinen Gliedern. Darum nimmst Du in den Sturm Deiner Sehnsucht, o Frühling, unsere Seele mit. Dies ist eine der schönsten Taten, daß um die vollendete Feierlichkeit der barocken Steinarchitekturen die immerwährende werdende Herrlichkeit der Gärten steht. Die kosmische Gestaltungskraft des barocken Raumes fließt hier in den runden blauen Raum des Horizontes ein aus Baumhöfen und Alleen. Allmächtig und mild verklärt die Werke des Menschengeistes der gütige und dunkle Geist der Natur."[413]

Im letzten, anderthalbseitigen Abschnitt *Ein Traum von Musik und einem Bau* erfolgt eine Fortführung der emphatischen, dramatisch zur Apokalyptik gesteigerten Erzählweise. In hochtrabend theatralischer Manier schildert Hansen metaphorisch den verhängnisvollen Kampf der Dämonen um die Welt. Dämonen sind es, die letztendlich die Welt an den Abgrund treiben, bis zur absoluten Leere. Aus diesem Nichts heraus entsteht aber wie eine langsam einsetzende Sinfonie der Neubeginn eines heroischen Zeitalters. Vor seinem inneren Auge erwächst eine neue Architektur imposant in den Himmel, die an das Paradies auf Erden denken lässt, überstrahlt von der Glorie des Heiligen Geistes:

409 Fornhoff, Gesamtkunstwerk, S. 377. Dazu Scheffler, Gotik.
410 Nach 1900 wurde der formale Garten wiederentdeckt. Vgl. dazu Hennebo, Gartenkunst; Weiterhin Schweizer/Winter, Gartenkunst. Ein Paradigma der Rückkehr zu strenger Geometrie war Peter Behrens' Garten auf der Düsseldorfer Gartenkunst-Ausstellung 1904.
411 Vgl. von Stackelberg, Rousseau.
412 Hansen, Erlebnis, S. 45.
413 Ebenda, S. 44 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Die Dämonen wühlen. – Die Welt ist ein hilfloses Ding, von Dämonen umkämpft. […] Die Dämonen zerstückeln den Raum, zerstückeln die Welt. Es ist kein Ding mehr – keine Finsternis – keine Tiefe. Nur noch Gedröhn. – Der Raum ist das rasende Gebrüll der Dämonen. Sie fraßen alles Erschaffene und Unerschaffene. […] Töne sind allmächtig. – Töne vernichten und erbauen die Welt. – Töne vernichten und entzücken das Herz. Nun, Freunde, seht ihr das Weltherz strahlen? – Nun, Baumeister, erbaut sich Euch die Welt. – Ring um Ring schichtet sich auf. – Krystallquadern fügen sich zu schimmernden Mauern. In glänzender Finsternis ruhen die schwarzen Fundamente. […] Schlußsteine fügen sich. Bogenhallen öffnen sich. Säulen steigen übereinander. Aus Licht und Schatten modelt sich eine Welt von Architektur. Bäume und Sterne klingen herein. […] Der Himmel strahlt hinein. O Kindheit. – O blaue Morgen an Frühlingstagen! O Wolkenhorizont! O Himmelskuppel!“[414]

Das in solchen von Hansen unternommenen Jubelarien, die dem Akt des Bauens fast einem biblischen Schöpfungsakt gleichstellen, keine konkreten Anleitungen zum richtigen Bauen zu finden sind, liegt auf der Hand. Für die konkrete Gestaltung und für die konkreten Herausforderungen, denen die Architektur nach 1918 gegenüberstand, hatten diese religiös-pathetischen Ausführungen keine Bedeutung.

3.5 Die Kölner Zeitschrift *Der Ventilator*

Hansen wird die Mitarbeit an der (prä-)dadaistischen[415] Wochenschrift *Der Ventilator* nachgesagt (s. u.), von der in den Monaten Februar bis März 1919 insgesamt fünf Ausgaben im Raum Köln erschienen, bevor sie dann im März 1919 wegen der sozialistischen Ausrichtung von den britischen Besatzungsbehörden endgültig verboten wurde. Angeboten wurde *Der Ventilator* „vor allem vor Kölner Fabriktoren den Arbeitern.“[416] Ein Bemühen, das den *Ventilator* von vielen revolutionären Zeitschriften unterscheidet, da der Anspruch revolutionärer Avantgardisten, das Bewusstsein des Proletariats und des Prekariats zu sensibilisieren, meist in der Theorie steckenblieb, zumal die Leserschaft in der Regel aus anderen (eher intellektuellen) Gesellschaftsschichten stammte. Dass die Fabrikarbeiter mit den teils dadaistisch bis expressiv gehaltenen Texten des *Ventilators* etwas anfangen konnten und sich in ihrem sozialen Klassenkampf verstanden fühlten, muss dennoch stark bezweifelt werden. Herausgeber und Finanzier des *Ventilators* war u. a. Johannes Theodor Baargeld alias Alfred Ferdinand Grünewald.[417] Zu den weiteren Mitarbeitern zählten u. a. Max Ernst, Otto Freundlich, Heinrich Hoerle und Franz W. Seiwert. Die Ausrichtung der Zeitschrift lag weniger auf literarischen Beiträgen, vielmehr wurden aktuelle politische Ge-

414 Ebd., S. 47 ff.

415 Walter Vitt spricht von einer prädadaistischen Zeitschrift, obwohl in Zürich Dada schon 1919 vorbei ist: „Der ‚Ventilator‘ ist noch kein dadaistisches Manifest. Weder typografisch noch inhaltlich noch sprachlich zeichnet sich der Geist von Dada hinreichend ab. Dass in der Kölner Dadaisten-Sprache später Wortschöpfungen wie Stupidien oder Guttapercha aus dem ‚Ventilator‘ übernommen wurden, reicht allenfalls, um von einer in Ansätzen prä-dadaistischen Publikation zu sprechen.“ Vitt, Apokalypse, S. 134.

416 Ebenda, S. 132.

417 Zu Baargeld vgl. Vitt, Baargeld, ders., Bagage.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schehnisse kommentiert und reflektiert. Dabei fällt *Der Ventilator* „durch eine revolutionäre Kompromisslosigkeit auf, tritt für kameradschaftliches Denken und für einen radikalen Sozialismus ein, der sehr vom Gefühl und von religiösem Pathos getragen ist."[418] Da die einzelnen Artikel unter Pseudonymen oder nur grafischen Zeichen veröffentlicht wurden, erweist sich eine exakte Zuordnung der dahinter steckenden Künstler als schwierig, wenn nicht sogar als unmöglich.[419] Aus der Mitarbeiterschaft des *Ventilators* bildeten sich etwas später, wie im ersten Kapitel der Arbeit bereits vorformuliert wurde, die Künstlergruppen *Dada-Köln* sowie die *Rheinische Gruppe Progressiver Künstler*, also jene Künstlergruppen, die maßgeblich die Avantgarde in Köln verkörperten.

> „Die erste in dieser Reihe, die von dem politisch engagierten Johannes Theodor Baargeld finanzierte und von dem damals der USPD angehörenden Parteifunktionär Josef Smeets herausgegebene satirische, marxistisch orientierte Wochenschrift ‚Der Ventilator', entspricht vollkommen dem Typus des radikalen politischen Kampfblattes, das sich des Pamphlets und der Karikatur als adäquater Kommunikationsmittel bedient. Zu den Mitarbeitern dieser im Februar/März 1919 in 6 Heften (Heft 1/2 kam als Doppelnummer heraus) erschienenen Zeitschrift gehörten auch Max Ernst, Freundlich, Hoerle, Seiwert u. a."[420]

Die beiden einzigen Hinweise, die auf eine Mitarbeit Hansens an der Zeitschrift schließen lassen, beruhen zum einen auf einer Aussage Max Ernsts und zum anderen auf dem Pseudonym „Antischmiz.",[421] mit welchem im *Ventilator* einige Artikel unterzeichnet wurden.

So heißt es in Werner Spies' Publikation *Max Ernst, die Welt der Collagen*: „Max Ernst machte den Autor auf Hans Hansen aufmerksam. Er habe großen Anteil an der ideologischen Ausarbeitung der politisch-sozialen Texte in der Zeitschrift gehabt. Hans Hansen gehörte, wie es eine Anzeige in der ersten Nummer (Februar 1919) von ‚Der Ventilator' zeigt, zu den Autoren des Kairos-Verlags."[422] Die Aussage Max Ernsts zielt wohl in erster Linie darauf ab, dass Hansen ein von den anderen geschätztes Sprachniveau hatte. Dennoch lässt die im Beisein von Werner Spies mündlich gemachte Bemerkung Max Ernsts Raum für weitere Interpretationsmöglichkeiten, da nur vage von einer aktiven bzw. zentralen Mitarbeit Hansens am *Ventilator* gesprochen wurde. So könnte sich die kurze Erwähnung einer Betätigung Hansens an der „Ausarbeitung der Texte" auch auf eine indirekte Mitarbeit in beratender Funktion beziehen. Dies umso mehr, als die eindeutig Hansen zugeschriebenen und von ihm publizierten Texte, die er alle um Mitte/Ende der 10er Jahre verfasst hatte, weitestgehend keine radikal politisch-sozialistische Ausrichtung haben und sich mehr kulturtheoretischen Inhalten widmen als tagesaktuellen politischen Geschehnissen. Für eine maßgeblich ideologische Ausrichtung der Zeitschrift würden daher eher Künstler wie Franz W. Seiwert oder Johannes Theodor Baargeld in Frage kommen, die alle politisch stark engagiert waren.[423]

418 Vitt, Apokalypse, S. 132.
419 Vgl. Schäfer, Dada Köln 1993, S. 42 f.
420 Dustmann, Zeitschriften, S. 115.
421 Alle Artikel wurden mit fehlendem t, also „Antischmiz." statt „Antischmitz" unterzeichnet.
422 Spies, Ernst Collage, Fußnote 157, S. 34, S. 37.
423 Franz W. Seiwert hat insgesamt ca. 150 politische Aufsätze, Artikel und Essays verfasst, die sich kritisch mit gesellschafts-politischen Entwicklungen befasst haben. Zudem gehörte Seiwert eine Zeit-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hans Hansen unterschrieb im Jahr 1920 nachweislich einen Brief an die *Gläserne Kette* mit dem Pseudonym „Antischmitz“.[424] Nun sind etwa insgesamt drei Artikel, die in der Doppelausgabe Nr. 1/2 und Nr. 5 des *Ventilators* erschienen, mit dem Pseudonym „Antischmiz.“ unterzeichnet. Aber das Pseudonym „Antischmitz“ wurde wohl auch von Franz W. Seiwert verwendet, der als gesicherter Mitarbeiter des *Ventilators* gilt: „Das Pseudonym Antischmitz scheint jedoch keinem einzelnen Autor zuzuordnen zu sein, denn Uli Bohnen vermutet für den ebenfalls mit Antischmitz signierten Beitrag *Bürger und Proletarier!* die Autorenschaft Franz W. Seiwerts […].“[425] Eine stichfeste Zuordnung einzelner Beiträge im *Ventilator* an bestimmte Künstler ist daher fast ausgeschlossen. Überdies werden in der Literatur alle drei Beiträge, die mit „Antischmiz.“ signiert sind, mehr oder weniger Franz W. Seiwert zugeordnet.[426] Trotz des Für und Widers, was die diffizile Zuweisung der Texte angeht, fällt einer der besagten drei Texte besonders ins Auge, da er in Form und Inhalt den eindeutig Hansen zugeschriebenen Schriften ähnelt. Der auf dem Titelblatt der ersten *Ventilator*-Ausgabe publizierte Text *Warnung* alarmiert vor dem „Handel mit dem Herzen“[427] und gemahnt in ironischem Umkehrschluss an die Gefährlichkeit des Geistes. Stattdessen wird darauf verwiesen, dass materieller Besitz heilig ist, der mit aller Macht zu schützen sei. Eindringlich wird in Form einer urbanen Epiphanie vor dem wiederauferstandenen Christus gewarnt, der als Kommunist insbesondere in den Reihen der gesellschaftlich Benachteiligten gesichtet wird und dort sein Unwesen treibe:

> „Auch ihr ehrfürchtigen Verehrer der Autorität der Macht, ihr herabgedrückten Kleinbürger, haltet fest an der zuverlässigen Macht des Besitzes – wenn ihr auch nicht mehr besitzt. Schützt den Besitz, Besitz ist heilig. Erwerb und Besitz ist der höchste Lebenszweck des normalen Menschen. Normalmenschen seid gewarnt! Epidemien greifen um sich. Christus ist auf der Welt. Der Kommunist Christus. Er wird überall gesehen – bei den Armen, den Krüppeln, den

lang der „Antinationalen Sozialisten-Partei“ (A.S.P.) an. Vgl. dazu Stahl, Seiwert, S. 140 f. Baargeld schien, laut Einschätzungen Walter Vitts, innerhalb des Kölner Künstlerkreises „[…] der radikalste von allen gewesen zu sein; er hatte sich noch 1918 der U.S.P.D. (der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschland) angeschlossen, gehörte zu deren linkem Flügel und bekannte sich zu den Revolutionären dieser von der S.P.D während des Krieges – im Streit um neu zu bewilligende Kriegskredite – abgespaltenen marxistischen Arbeiterpartei.“ Zitiert nach Vitt, Apokalypse, S. 130.

424 Vgl. dazu Kap. 2.2.4.

425 Schäfer, Dada Köln 1993, S. 47. Weiterhin Bohnen, Gruppe Progressive, S. 33. Der erwähnte Artikel *Bürger und Proletarier!* erschien in: Der Ventilator 1.

426 Von den drei Beiträgen sind die ersten beiden in der Doppelausgabe Nr. 1/2 erschienen. Der erste, direkt auf der Titelseite platzierte Artikel mit der Überschrift *Warnung* wird Franz W. Seiwert zugeschrieben. Vgl. dazu Oellers, Christus, S. 255. In der gleichen *Ventilator*-Ausgabe befindet sich ebenfalls ein mit „Antischmiz.“ signierter Aufsatz mit der Überschrift *Macchab in Cöln*. Max Ernst hat im hohen Alter vermutet, ohne es genauer besagen zu können, dass Teile des Textes aus seiner Feder stammten, da die Macchab-Figur eine Erfindung von ihm war. Vgl. dazu Bohnen/Backes, Ernst, S. 136. Der Seiwert-Experte Uli Bohnen hingegen vermutet eher die Autorenschaft von Franz W. Seiwert und Heinrich Hoerle dahinter. Vgl. Vitt, Apokalypse, S. 134. Dazu Bohnen, Gruppe Progressive, S. 33 f. Der dritte Beitrag, erschienen in der letzten Ausgabe des *Ventilators* unter dem Titel *Bürger und Proletarier!*, wird ebenfalls von Bohnen Seiwert zugeschrieben. Vgl. Bohnen, Gruppe Progressive, S. 33.

427 Der Ventilator 1.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> Angestellten, den an die Wand gedrückten. […] Er ist immer noch der unheilbare gefährliche Idealist wie vor 2000 Jahren."[428]

Herz, Geist, (christlicher) Glaube und Antimaterialismus sind immer wiederkehrende inhaltliche Schwerpunkte, die sich wie ein Leitfaden durch die Schriften Hansens ziehen. Darüber hinaus ist die Diktion der Ironie, des Appells und der Mahnung ein von Hansen häufig angewandtes stilistisches Idiom. Jedoch lässt das verwendete Motiv des „Kommunisten Christus" wieder eher an die Autorenschaft Seiwerts denken[429], der mit seinem 1922 entstandenen Werk *Christus im Ruhrgebiet* sich auch bildnerisch dem Thema annäherte.[430] Der in der gleichen Doppelnummer publizierte Artikel *???Macchab in Cöln???* hingegen divergiert von den besagten Schemata, obwohl auch dort an einigen Stellen gravierende semantische Kongruenzen bestehen zu dem Text *Warnung*. In beiden ist die Rede von dem utopischen Ort „Guttapercha" und der „(Sozial-)Bourgeoisimokratie". Die auffallenden und ungewöhnlich dadaistisch klingenden Wortschöpfungen könnten Erfindungen eines Autors sein, der diese in beiden Schriften verwendet hat. Die stilistischen Brüche in dem *Macchab*-Text erklären sich Bohnen und Backes als eine Art Textcollage mehrerer beteiligter Autoren. Dies würde sich auch mit der Aussage Max Ernsts decken, der seine Mitarbeit am besagten Text ebenfalls bekundete.[431] Insofern könnte der Artikel *Warnung* aus der Feder eines „Autorenteams" entstammen, von denen zwei Verfasser Seiwert und Hansen wären. So gesehen scheint sich Hansen zumindest mit dem Pseudonym „Antischmitz" identifiziert zu haben, so dass es vielleicht für die Beteiligten letzten Endes gar nicht so wichtig war, von wem die Artikel verfasst wurden. Unter diesem Blickwinkel wäre ein Versuch der Zuschreibung solch einem kollektivistischen Vorgehen auch gar nicht angemessen.

428 Ebenda.

429 Der mit Seiwert befreundete Ret Marut gab die Zeitschrift *Der Ziegelbrenner* heraus. Im Heft 18/19 des *Ziegelbrenners* heißt es an einer Stelle: „Christus, der Spartakusmann und Kommunist […]." Ebenfalls nach Bohnen, war Seiwert an einigen Texten im *Ziegelbrenner* vertreten, welche aber meist unsigniert waren. Vgl. Der Ziegelbrenner. Vgl. auch Bohnen, Seiwert, S. 22. Weiterhin dergl., Ernst, S. 136. „Seiwert hatte sich für einen persönlichen Weg entschieden, der vom rheinischen Katholizismus wie vom Eindruck der Novemberrevolution gleichermaßen geprägt, urchristliche und unorthodoxe kommunistische Ideen miteinander verband." Oellers, Christus, S. 256.

430 Dazu sein Mentor und Freund Karl Oskar Jatho: „Er schrieb auf den von ihm aus Dachlatten gezimmerten und schwarz gestrichenen Rahmen des zweidrittel Meter hohen Bildes mit roter Farbe: ‚Christus im Ruhrgebiet XX. Jahrhundert'. Umkäfigt von schmutzig rötlichen Industriebauten, über deren Geräum und Schloten das aus Seiwerts Werkfolge nicht wegzudenkende Gestirn, Zentralquell allen Lebens, verdüstert schwebt, erblickt man handgefesselt, im blauen Arbeitsrock, mit verweinten Augen den göttlichen Delinquenten. Abseits in Apathie zwei Proletarier. Ein makaberes, grün uniformiertes Vollziehorgan der frisch installierten Ordnungsmacht führt den Gefesselten ab. Auf dem Helm des Söldners – man schrieb 1921/22 – erscheint (in verkehrter Drehung) das Hakenkreuz. Ein Bild von erschreckender Einfachheit, wenn auch nicht im Sinne unerlaubter Vereinfachung." Jatho, Seiwert, S. 31.

431 Vgl. Bohnen/Backes, Ernst, S. 136. Dazu auch Anmerk. 426.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3.6 Die Münchner Zeitschrift *Der Weg*

In der vierten Nummer der Münchner Zeitschrift *Der Weg. Monatsschrift für expressionistische Literatur, Kunst und Musik* vom April 1919 wurde ein Beitrag Hansens mit der Überschrift *Revolutionäre Künstler* veröffentlicht.[432] *Der Weg* brachte es auf insgesamt zehn Ausgaben, die alle im Jahr 1919 erschienen. „Nach dem Vorbild der Zeitschrift ‚Aktion', so schreibt Christiane Schmidt, „wurden Prosatexte, Lyrik, Szenen, Essays und Kritiken aus den Bereichen neuer Literatur, Kunst und Musik abgedruckt."[433] Zudem wurden die einzelnen Ausgaben mit zahlreichen grafischen Arbeiten moderner und avantgardistischer Künstler illustriert, wie z. B. Fritz Schaefler, Heinrich Campendonk, Paul Klee, Karl Schmidt-Rottluff etc. Viele der an der Zeitschrift beteiligten Autoren und Künstler fühlten sich von den Ideen des Anarchisten Gustav Landauer angesprochen, und so war eine der obersten Maximen, dass für eine dauerhafte politische Änderung zuerst das menschliche Bewusstsein neu konfiguriert werden müsste.[434] Viele Mitarbeiter der Zeitschrift standen daher dem *Aktionsausschuß revolutionärer Künstler* nahe oder waren, wie im Fall Hansen (siehe Kap. 2.2.5), selbst involviert an dieser künstlerischen Vereinigung, welche auf Betreiben Gustav Landauers als Kommissariat innerhalb der Münchner Räterepublik für den Kultursektor zuständig war.

Die potenzielle Leserschaft der Zeitschrift entstammte auch hier nicht einer politisch-revolutionären Klasse, sondern dem intellektuellen Bürgertum. Auch bei diesem Münchner Organ wird gewiss, wie groß die Differenz „zwischen dem vermeintlichen Anspruch und der tatsächlichen Erfüllbarkeit der gewünschten – revolutionären – volksbildenden Bewegung" war.[435]

In seinem Artikel *Revolutionäre Künstler* unterscheidet Hansen zwischen wahren und pseudorevolutionären Künstlern. Wegen der revolutionären Stimmung im Land und der Aussicht eines bevorstehenden Umsturzes der politischen Machtverhältnisse und einer Neustrukturierung der Gesellschaft gaben sich nach Hansen nun auch vermehrt Künstler, Politiker und Bürger, die zuvor im reaktionären Lager anzutreffen waren, als avantgardistisch und revolutionär aus. Vor allem prangert er den zu Tage geförderten Opportunismus jener Künstler an, die sich nun des Expressionismus bedienten, obwohl sie ihn im Grunde ablehnten. Begründet wird dies damit, dass der Expressionismus gleichbedeutend mit der revolutionären Wende war und somit als Kunstform der Revolution identifiziert wurde. Über die Aneignung jenes Stiles erhoffen sich nun Opportunisten, automatisch im Habitus als revolutionär eingestuft zu werden, um sich darüber persönliche Vorteile zu verschaffen. In seinem Appell warnt Hansen genau vor solchen Trittbrettfahrern und verweist gezielt darauf, dass der Expressionismus allein keine Revolution ausmacht. Er sei zwar in seinen Entstehungszeiten bahnbrechend gewesen, doch konstatiert Hansen, dass die Revolution von 1918/1919 viel tiefere Ursachen hatte. Ein wahrer revolutionärer Künstler ist für Hansen demnach jemand, der sich von Anfang an zum Ziel gesetzt habe, die Welt zu verändern und zu verbessern, und dabei ausgewiesene Pfade verlasse bzw. verlassen habe:

432 Der Weg.
433 Schmidt, Schaefler, S. 162.
434 Vgl. Ebenda, S. 162 f.
435 EBd., S. 164.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Der Expressionismus, der sich in seinen Anfängen, in Zeiten historischer Spezialisierung und Separisierung mit Recht revolutionär nannte, ist nicht die Revolution. Freunde es geht um die Wahrheit. Der Expressionismus ist seit mehr als zehn Jahren die Revolution gegen die alleingültige historische Kausalität. Die Revolution vom 7. November war der Ausbruch des dunklen Empörwillens zu einer hellen weithin leuchtenden Tat. Den Künstlern, die sich flink auf ‚den Boden der Revolution' stellten, obschon sie widerspruchslos der Bourgeoisie gedient hatten, ist zu mißtrauen, ebenso wie den flinken Umlernern in Politik und Verwaltung. […] Euch, Ihr intellektuellen Umlerner, ist es nicht um das Eindringen in den Geist der Revolution zu tun. Ihr möchtet Euch an ihm hinaufschwingen, um womöglich aus königlichen Lakaien revolutionäre Minister zu werden. […] Der Revolutionär gestaltet das Angesicht der Welt. Sein Bild und sein Wort wird die Gesichter der Neugeborenen bestimmen. Die Greise werden sich nach ihm umwenden. Sein Wille zerbricht den erstarrten Unrat unserer Architektur. Sein Wille gestaltet den neuen Raum."[436]

Mit diesem Artikel wird zum ersten Mal deutlich, dass Hansen sich selbst auf Seiten der revolutionären Künstler verortete. In der Wortwahl bedient er sich einer anti-bürgerlichen Rhetorik, die suggerieren soll, dass er selber schon länger – gleichsam von jeher – zum antibürgerlichen Lager gehört. Daher wäre es doch ohne weiteres denkbar, dass Hansen trotz oder gerade wegen der Anonymität der Autorenschaft zu der Fraktion gehörte, die im *Ventilator* für die Revolution plädierte. Dennoch lag der Schwerpunkt seiner bisherigen Schriften meist auf einem kulturtheoretischen Ansatz, darin revolutionäre Bestrebungen eher indirekt unterstützt wurden, so urteilt er in diesem Artikel aber gezielt über „Mitläufer und wahre Revolutionäre der neuen Kunst."[437] Eine Radikalisierung, die wahrscheinlich auch in Hansens kurzzeitiger Funktion im Kommissariat für Architektur begründet liegen könnte, welches vom *Aktionsausschuß revolutionärer Künstler* für die Münchner Räterepublik installiert wurde.[438] In den Ausschuss und in die einzelnen Kunstkommissariate wurden nur Personen berufen, die sich mit den radikalen Ideen und Zielen einer libertären Gesellschaft identifizieren konnten. So gilt auch für Hansen auf dem Höhepunkt der Revolution, dass er sich stark von sozialistischen und anarchistischen Leitgedanken leiten ließ, was aber anhand der Analyse seiner bisherigen Schriften nicht durchgängig und vordergründig zu verifizieren ist.

3.7 Hansens Wiederaufbaukonzept der Nachkriegszeit unter Rekurs auf frühe „utopische" Ideen und zwei architektonische Konkretisierungen

Augenscheinlich widmet sich dieses Kapitel der Zeit nach 1945. Die fast drei Dekaden dauernde und ungewollte Zäsur erfordert an dieser Stelle eine kurze Erläuterung: Im chronologischen wie auch kontextuellen Zusammenhang ist es die einzig sichere und bedeutsame (Spät-)Schrift, die nach dem Zweiten Weltkrieg von Hansen verfasst wurde und in der

436 Der Weg, S. 2 ff.
437 Schmidt, Schaefler, S. 172.
438 Siehe Kapitel 2.2.5

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sich Hansen explizit mit dem Wiederaufbau Kölns beschäftigt.[439] Des Weiteren eröffnet der zeitliche Sprung einen anderen Einblick, diesmal in die gereifte Gedankenwelt Hansens und ermöglicht in der unmittelbaren Gegenüberstellung den direkten Vergleich mit seinem bislang vorgestellten Wertekanon früherer Jahre. Dieser Vergleich ist insbesondere in Hinblick auf vollzogene Entwicklungen und Divergenzen aufschlussreich. Um Hansens Denkschrift gänzlich zu verstehen, muss der allgemein geführte Diskurs um den Wiederaufbau der Stadt Köln vorangestellt werden, bevor Hansens eigene Gedanken dazu verortet werden können. In einem weiteren Schritt werden zwei wichtige Bauentwürfe Hansens aus dem profanen Bereich mit in die Analyse aufgenommen, da sie sich entweder direkt auf die Wiederaufbaugedanken stützen oder als Umsetzung und Visualisierung der theoretischen Gedankenwelt der frühen Jahre gedeutet werden können, also die bildgewordene Konkretisierung von Utopie. Dies umso mehr, da beide Projekte in direkter Korrelation zu Hansens „avantgardistischer" Frühphase stehen.

3.7.1 Der Diskurs über den Wiederaufbau von Köln

Unter den deutschen Städten, die durch das alliierte Bombardement fast völlig ausradiert worden waren, befand sich auch Hansens „Heimatstadt" Köln. Die Kölner Innenstadt wurde zu fast 95% zerstört.[440] Vor allem unter Städteplanern und Architekten entbrannte nach Kriegsende eine kontrovers geführte Diskussion um den Wiederaufbau der Stadt Köln. Breiten Konsens fand der Slogan „Kölle bliev Kölle (Köln bleibt Köln)", dessen inhärenten Kontinuitätsanspruch jede Partei für sich auslegte und mit eigenem Inhalt füllte. Aber für fast alle beteiligten Experten barg die Zerstörung Kölns auch die Chance einer baulichen Wiedergutmachung bzw. Reinigung, Verbesserung oder Modernisierung. Dazu wurde eine Bandbreite von Vorschlägen gemacht, zum Teil utopischen Charakters. Heimatschützer und Denkmalpfleger orientierten sich in erster Linie an einem vorindustriellen Heimatbegriff, in der ihrer Meinung nach die Kölner Altstadt noch ihren wahren und authentischen Charakter besaß. Mit dem Einbruch der Moderne sahen sie Kölns homogene Identität vor allem durch Technik, Industrialisierung und Gründerzeitbauten verloren gegangen. Daher war ihre oberste Devise „das neue Köln muss das echte Alte werden."[441] Das ursprüngliche und somit wahre Stadtbild müsse wiederhergestellt werden.[442] „Moderne Verkehrs-, Waren- und Kapitalbedürfnisse werden dabei außer Acht gelassen."[443] Für die Gruppe der Pragmatiker bestand das Hauptinteresse eher an einer technisch-konstruktiven

439 Die zweite Schrift ist um 1949 verfasst und behandelt das Kloster Maria-Frieden. Es ist eigentlich davon auszugehen, dass Hansen die Schrift verfasst hat, aber die Autorenschaft wird nirgendwo vermerkt.

440 Vinken, Zone Heimat, S. 157.

441 Ebenda, S. 169.

442 Dieses Ansinnen war bereits in sich eigentlich widersprüchlich, bezog sich doch der Wiederaufbau auch auf Bauten aus der NS-Zeit, die ihrerseits schon ein verfälschendes Authentizitätskonstrukt darstellten. Die damals errichteten und historisierten Altstadtviertel wie dem Martinsviertel dienten einzig den Rasse- und Hygienevorstellungen eines verklärten und romantisierten Stadtbildes und der Entsprechung einer Postkartenidylle, Vgl. dazu Ebenda, S. 173 ff.

443 Heinen, Köln, S. 220.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Planung und der damit verbundenen räumlichen Neuordnung der Stadt Köln, deren Bezugsanspruch durch Berücksichtigung und Fortführung urkölscher Eigenarten legitimiert wurde. Daneben gab es die dritte Gruppe der traditionsfundierten Modernisten, die zwischen den beiden ersten Positionen changierten, indem sie Altes konservieren wollte, bei gleichzeitiger Optimierung städtischer Strukturen durch innovative Veränderung.[444]

Unter der Leitung des ehemaligen NSDAP-Mitgliedes Michael Fleischer sollte der Wiederaufbau Kölns im November 1945 durch eine *Wiederaufbau-GmbH* organisiert werden. Über einen Planungsbeirat, bestehend aus den Architekten Wilhelm Riphahn, Karl Band (1900–1995) und Eugen Blanck (1901–1980), wurden die freien Architekten Kölns in die Stadtplanung mit einbezogen. Weiterer Einfluss erfolgte über die im Dezember 1945 gegründete *Gesellschaft der Freunde des Wiederaufbaus der Stadt Köln*, der neben Hansen eine große Anzahl von Architekten und einflussreichen Bürgern angehörte und deren Vorsitz der damalige Kölner Oberbürgermeister Hermann Pünder innehatte. Wegen der Nazi-Vergangenheit Fleischers formierte sich schon bald innerhalb der *Gesellschaft* massiver Protest, so dass Fleischer schon nach kurzer Zeit erst durch Eugen Blanck und dann durch Rudolf Schwarz abgelöst wurde.[445] Schwarz trieb dann in der Funktion eines Generalplaners in den Jahren 1946 bis 1952 den Wiederaufbau von Köln voran. Sein Grundkonzept basierte auf einer Art biologisch-organisch gewachsener Doppelstadt, die sich evolutionär aus Kleinstzellen heraus entwickeln sollte. Durch gezielt gesetzte Schwerpunkte sollte dann ein urbanes Gleichgewicht konstituiert werden. Die südlichen und westlichen Stadtteile waren für Verwaltung, Bildung und Handel vorgesehen, den nördlichen wollte Schwarz als Industriestadt ausbauen. Zugleich sollte der ewig herrschende Antagonismus zwischen Land und Stadt weitestgehend nivelliert werden[446], indem durch Grünanlagen die Stadtstruktur aufgelockert wird und die Rheinmetropole sich zu einer Art Stadtlandschaft evolviert. Ebenfalls war Schwarz bemüht, die untereinander stark abweichenden Ansätze von Blank, Riphahn und Nußbaum in seinen Generalplan zu integrieren.[447]

> „Rudolf Schwarz entwickelte 1947/48 als Generalplaner schließlich aus den deutlich divergierenden Entwurfskonzepten den sogenannten Realisierungsplan […]: Dieser integrierte den (Wieder)Aufbau der Römerstadt nach Karl Bands Entwürfen, die Umwandlung der Ost-West-Achse nach Plänen Wilhelm Riphahns und das Verkehrskonzept von Theodor Nußbaum."[448]

Die von Hansen verfasste und 1945 publizierte Schrift mit dem Titel *Gedanken über Grundlage und Ziel des Wiederaufbaues unserer Stadt* spiegelt seine spezifische Position zum Wiederaufbau Kölns wider.

444 Vgl. Vinken, Zone Heimat, S. 163 ff. Dazu auch Bader, Wiederaufbau, S. 1 ff. Wiederaufbaukonzepte gab es u. a. von Karl Band, der sich für die Wiederherstellung des historischen Stadtbildes einsetzte. Wilhelm Riphahn gehörte der Fraktion an, die für eine komplette Neugestaltung eintrat. Dazu auch Heinen, Köln, S. 217–230.

445 Ebenda, S. 220 ff. Ebenso Bader, Wiederaufbau, S. 15. Zudem Vinken, Zone Heimat, S. 157.

446 Vgl. Vinken, Zone Heimat, S. 191.

447 Vgl. Soénius, Stadtentwicklung, S. 14. Anlässlich seiner Tätigkeit als Generalplaner hat Rudolf Schwarz 1950 die Schrift *Das Neue Köln* veröffentlicht. Vgl. dazu Schwarz, Das Neue Köln.

448 Bader, Wiederaufbau, S. 15.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3.7.2 Gedanken über Grundlagen und Ziel des Wiederaufbaues unserer Stadt

Innerhalb der drei vorgestellten Positionen, in denen sich der Diskurs über die bauliche Zukunft der Stadt Köln bewegte, nahm Hansen eine mittlere Position eines traditionsfundierten Modernisten ein. Es ist jene „relativierende" Haltung, die einerseits historisch Gewachsenes und Wertvolles konservieren, andererseits auch die Chance nutzen will, städtebauliche Frevel rückgängig zu machen und durch Neuplanung nachzubessern. Hansen verknüpft in bekannter Manier seine eigene persönliche Entwicklung bis zu seiner damaligen Position an das präferierte Aufbaukonzept. Ausgangspunkt ist ein alle Lebensbereiche umfassender juveniler Erneuerungsdrang, gekoppelt an den Wunsch, die „Welt" bzw. Gesellschaft neu aufzubauen. Neohistorische Formensprache bzw. der Historismus selber waren ihm und seinen Mitstreitern, wie aus den vorangegangenen Schriften zu entnehmen war, zu jener Zeit indiskutabel. Nun aber, im reiferen Alter und in Anbetracht der Zerstörung Kölns, erscheinen ihm die traditionellen Werte und Formen, die ihm damals als „altbacken" galten und von ihm vehement abgelehnt wurden, als dramatischer Verlust gewachsener Tradition.[449] Die Wiederherstellung und Bewahrung der Tradition gewinnen jetzt in seinen Augen oberste Priorität:

> „Wir erinnern uns noch gern unserer damaligen Begeisterung und Aktivität. Wir wollten die Welt erneuern und erneuerten sie so gut wir konnten – […] Wir erlebten nach der kurzen Zeitspanne von 20 Jahren den zweiten großen Krieg. Unsere Heimat wurde zerstört. Unsere Städte wurden zu Trümmerhaufen, und nun stehen wir, die wir 1928 an einer reichen, unzerstörten Gestaltungswelt das Reich der Künste ‚völlig und kompromisslos' erneuern wollten, vor einer wirklich zerstörten Welt. Nun haben wir die Aufgabe, die wir in der Jugend uns wünschten. Auf nichts – durch nichts gebundene Baumeister zu werden einer neuen Welt. Aber nun zeigt sich etwas Seltsames: Was wir einmal im Jugendübermut zum alten Eisen werfen wollten, ist nun auf einmal kostbar geworden, da wir es verloren haben: die Tradition." [450]

Hansens Reflektion der eigenen Jugend ist auch in Hinblick auf die Selbstwahrnehmung der von ihm in den 1920er Jahren vertretenen Position sehr aufschlussreich. Er selber sah sich als kompromisslosen Erneuer, der Altes zerstören wollte, um Neues errichten zu können. Dieser rückblickenden Selbstbeschreibung zufolge sah er sich als Vertreter der damaligen Avantgarde.

Hansen unterteilte sein Wiederaufbaukonzept in städtebauliche Nah- und Fernziele und lieferte im Laufe der Ausführungen Anleitungen dazu, die in sich manchmal widersprüchlich und diffus erscheinen. Für Hansen bestanden die primären Nahziele darin, aus den Trümmerbergen Baumaterial wiederzugewinnen, für Wohnraum zu sorgen und die urbane Infrastruktur wiederherzustellen. Bei der Formulierung der langfristigen Ziele griff er dagegen auf Gedanken zurück, die er teilweise schon in der 1920 publizierten Schrift *Das*

449 Dazu auch Vinken, Zone Heimat, S. 181: „Es scheint so, als ob sich aus der überwältigenden Erfahrung von Vernichtung und Zerstörung eine allgemeine Sehnsucht nach Tradition herausbildet, auch bei ihren einstigen Feinden. Der Architekt Hans Hansen, einst Mitglied von Bruno Tauts avantgardistischer ‚Gläsernen Kette', benennt die durch Kriegszerstörungen gewandelte Wahrnehmung genau."

450 Hansen, Wiederaufbau.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Erlebnis der Architektur entfaltet hatte. Unter erneutem Hinweis auf die Pariser Künstlerkommission von 1793[451] sieht Hansen nun endlich die Zeit gekommen, Köln mittels breiter Boulevards und Plätze in Kombination mit stattlichen Haustypen ein großstädtisch repräsentativeres Erscheinungsbild zu ermöglichen. Bezeichnenderweise galt ihm dabei der Kölner Architekt Jakob Ignaz Hittorf (1792–1867)[452] als Baumeister mit Vorbildcharakter, der seine repräsentativen Pariser Bauten zeittypisch in historistischen Stilformen errichtete. Für Hansen war Hittorf maßgeblich an der späteren Umsetzung der von der Pariser Künstlerkommission ausgearbeiteten Ideen verantwortlich. Unter anderem war Hittorf der federführende Architekt bei der Pariser Königsachse, jener dominanten und Macht demonstrierenden Prachtstraße im Westen der französischen Hauptstadt.[453]

Ein weiterer Schwerpunkt im Wiederaufbaukonzept von Hansen liegt in der Wiederbelebung des „Heiligen" Köln durch eine möglichst rasche Instandsetzung der mittelalterlichen Heiligtümer. Mit dieser Forderung unterstützt er die auch von anderen Architekten vehement eingeforderten Maßnahmen. Für Karl Band beispielsweise waren die mittelalterlichen Kirchen wichtige Identitätsmedien und Kristallisationspunkte der Kölner „Seele". Hansens Haltung korreliert mit der von den Kunsthistorikern und Denkmalpflegern Paul Clemen und Georg Lill vertretenen Position, dass von einer historischen Stadtstruktur identitätsstiftende Impulse ausgehen und der (Wieder-)Aufbau solcher Strukturen damit oberste Priorität gewinnt:[454]

> „Die Stadt liegt am Boden. Wir werden keine schnellen Auferstehungswunder erleben, und wir dürfen keine erwarten. Unsere Hilfe wird für lange Zeit nur Samariterhilfe sein. […] So wird sich aus Licht und Schatten des Vergangenen die neue Gegenwart und so die neuen Gestaltungsgesetzte der Zukunft ergeben. Wie aber soll die Planung der künftigen Stadt im Kleinen und im Großen aussehen? Ein Beispiel aus einer hundertfünfzig Jahre zurückliegenden Zeit mag besser als alle Worte zeigen, wie durch aufeinander folgende Jahrzehnte sich ein Plan entwickeln konnte […] Im Jahre 1793 tagte die sogenannte Pariser Künstler-Kommission. Durch ihre Tätigkeit entstand der bedeutendste Plan einer Grosstadt (sic!), und man kann sagen, die höchstpotenzierte Architekturschöpfung der Neuzeit […] Die Verwirklichung dieses Planes gewinnt nun für uns Kölner noch ein besonderes Interesse, als der geniale Städtebauer und Architekt der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts den wesentlichsten Teil des Projektes der Künstlerkommission von 1793 verwirklichte, der Kölner Architekt Hittorf war. […] Vieles des Vergangenen werden wir mit einem Seufzer der Erleichterung endgültig verabschieden und begraben. […] Ein wichtiger, zukunftsträchtiger Punkt – Was hat hier zu geschehen? Ei, wird man, einen alten Traum zu verwirklichen, das ganze Innere der Stadt von den hässlichen Schienenwegen und dem durchbrausenden internationalen Verkehr befreien? […] Sehen wir weiter um uns: Nachdem die Kirchen auf ihren Hügeln nun vom Schutt befreit, ihre grüne Umgebung haben […]."[455]

451 Siehe dazu Kap. 3.3.2 der vorliegenden Arbeit.
452 Vgl. Hammer, Hittorf.
453 Dazu auch Prehsler, Königsachse. Mit Hittorf bezog sich Hansen auf das Paris vor Georges Eugéne Haussmann (1809–1891), Präfekt der französischen Hauptstadt und wegweisender Stadtplaner für das moderne Paris.
454 Vgl. Kastner, Karl Band, S. 37. Zudem Fleischner, Denkmalpflege, S. 73 f.
455 Hansen, Wiederaufbau, S. 2 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ebenso erblickte Hansen in der Zerstörung Kölns die Chance für einen Reinigungs- und Erneuerungsprozess. Zudem verbirgt sich für Gerhard Vinken hinter der Andeutung Hansens von neuen „Gestaltungsgesetzten der Zukunft" „das alte Avantgarde-Argument der Gegenwartsverpflichtung der Kunst […]. Tradition ist nicht gedacht als Produkt einer formalen oder bildhaften Kontinuität", sondern als unerschöpfliche Quelle neuer Gestaltungsprinzipien.[456]

Hansen hegte z. B. den Wunsch, dass im Zuge der Reaktivierung des Straßen- und Bahnnetzes der komplette Bahnverkehr – einst Inbegriff der mobilen Moderne – aus der Innenstadt dauerhaft verbannt wird. Ein Anliegen, welches unter den Aktivisten aller Parteien des Wiederaufbaues breite Zustimmung fand. Die Bahnhofsverlegung aus der Altstadt wurde nicht nur durch Konrad Adenauer unterstützt, der zugleich Präsident der *Gesellschaft der Freunde des Wiederaufbaus der Stadt Köln* war. Auch der hauptverantwortliche Generalplaner Rudolf Schwarz war um eine Verlegung bemüht. Doch scheiterten alle Unterfangen an den immensen Kosten, die eine Bahnhofsverlegung mit sich gebracht hätte.[457] Was den weiteren Aufbau der Kölner Altstadt angeht, verstrickt sich Hansen teils in widersprüchliche Positionen. Zum einen möchte er keine falsche Erinnerungsromantik erwecken durch den voreiligen Wiederaufbau historischer Viertel und plädiert im ersten Moment für die Reduzierung von Wohneinheiten, was der nur damals möglichen Auflockerung des Stadtbildes im Sinne Rudolph Schwarz entsprechen würde. Im Anbetracht des akuten Wohnraummangels war dies andererseits ein nachgeordnetes Ziel für die mittelfristige Zukunft. Zugleich begrüßte Hansen die Errichtung und Gruppierung alter Kölner Fachwerkhäuser in neuer Gestalt. Eine solche Maßnahme hätte ganz den romantisierenden Forderungen der Heimatschützer entsprochen.[458]

> „Stellenweise besteht von den alten Quartieren gar nichts mehr. Die Stellen auf unserer Karte sind weiss, und Wir dürfen keine übereilten Modelle falscher Erinnerungsromantik schaffen, auch darf nicht wieder eine Anhäufung zu vieler Wohnungen auf engem Raum stattfinden. Es verbietet sich also von selbst, die Schaffung einer wiedererstandenen ‚Altstadt'! – oder sollte doch eine Wiedererweckung möglich sein? Warum sollten die alten Kölner Fachwerkhäuser nicht wieder im neuen Kleide in freundlichen Gruppen neuerstehen?"[459]

In der organisatorischen und administrativen Durchführung der Wiederherstellung setzt Hansen auf dezentrale, aber in sich zentralistische Strukturen, basierend auf seiner „utopischen" Idee des Bauhofes. Kleine „Bauzellen" sollen direkt vor Ort, das heißt in den jeweiligen Stadtteilen oder Vororten, den Aufbau vorantreiben und somit die Koordinierung und Marschroute vorgeben. Eine zentrale Bauzelle übernimmt den Aufbau des eigentlichen Stadtkerns. Hansen knüpft damit an sein Konzept des Bauhofes an, dessen Idee er in seiner habituell progressivsten Phase erstmalig vorstellte.[460] Im Prinzip basiert sie erneut auf der Idee dessen, was man in der klassischen Moderne für eine mittelalterliche Bauhüt-

456 Vinken, Zone Heimat, S. 181.
457 Vgl. dazu Schäfke/Wagner, Das neue Köln.
458 Vgl. Vinken, Zone Heimat, S. 181.
459 Hansen, Wiederaufbau, S. 6.
460 Siehe dazu Kapitel 2.2.4.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

te gehalten hat: Urzelle eines homogenen Bauwillens und Ausdruck effektiver kollektiver Bautätigkeit. In ihr vereinen sich Architekten, Stadtplaner, Künstler und Handwerker, auch in räumlicher Hinsicht durch angegliederte Büros, Ateliers und Werkstätten und arbeiten somit Hand in Hand:

> „Wir – dh. Wir zusammengetretenen Kölner Städtebauer-Ingenieure, Architekten und Künstler, in Verbindung mit der obersten Stadtverwaltung, wir müssen eine Zentrale schaffen mitten im zerstörten Köln: […] Wir schaffen eine Werk- und Planungszentrale mitten im zerstörten Gebiet, etwa in der Nähe des alten Kölner Hafens und schaffen damit die Bauhütte für das neuaufzubauende Köln: Die Urzelle der Planungs- und Werkstättenzentrale, in der unsere Hoffnung für eine grosszügige und einheitliche Gestaltung unserer Stadt greifbare Gestalt annimmt. Dieser Plan braucht keine Utopie bleiben. Er soll im grossen das Bauzentrum für Köln sein, was in kleineren Maßstabe die Einsatzleitungen in den Vororten sind, nur mit grösseren Aufgaben und weiterer Perspektive. Nennen wir es nun im Anschluss an die alten Vorbilder Bauhütte, oder gemessen an die räumlich und materiell grösseren Aufgaben: Bauhof […]. Der eigentliche Charakter des Bauhofs ist die sichtbare Verbundenheit mit den ihm gestellten Aufgaben. Es ist keine unsichtbare Organisation. Es ist im grossen eine Absage an alle wirklichkeitsferne Reißbrettarchitektur. Er will vielmehr das Reißbrett in Verbindung bringen mit der Baustelle, mit der Aufgabe, die der Bauhof verwirklichen soll. Er ist der sichtbare Mittelpunkt, um den sich die Ateliers der Architekten, die Büros und Konstruktionsräume der Ingenieure, die Werkstätten der Künstler und Handwerker gruppieren:“[461]

Die im letzten Absatz formulierte Ablehnung einer sogenannten „Reißbrettarchitektur“ muss auch als Verneinung einer einst als konsequent modern geltenden Stadtplanung und somit reiner Ingenieurskunst gedeutet werden, wie sie etwa Rudolf Schwarz als Gitter kritisierte und damit auch die Assoziation eines Lebens hinter Gittern einschloss. Für Hansen waren der in den Prozess involvierte Bewohner/Bürger und der direkte Bezug zum Raum bei der Planung von Architektur maßgeblich. Ferner verbirgt sich dahinter auch die Idee der Gemeinschaftsstiftung durch gemeinsame Arbeit, die Hansen bereits in seinem *Bauhof* von 1920 vorformuliert hatte. In Ansätzen werden damit sogar Ziele der 1970er Jahre vorweggenommen, so dass Hansen bereits sehr früh den didaktischen Gehalt von Arbeitsprozessen berücksichtigte und mit einbezog, wie sie auch von Rudolf Schwarz verfolgt wurden.

Die vielen Übereinstimmungen in den Wiederaufbaukonzepten von Hansen und Schwarz, worin beide, wie bereits aufgezeigt wurde, eine Mittlerstellung zwischen konservativen und fortschrittlichen Ideen einnahmen, basiert letzten Endes auf einem ausgewogenen Verhältnis zwischen Mensch-Raum-Natur-Technik, auch wenn Schwarz’ Pläne zum Wiederaufbau noch eindeutiger unter dem Einfluss eines architekturanthropologischen Weltbildes mit christlicher Perspektive standen. Die von Hansen für seinen Bauhofgedanken übernommene Taut’sche Idee der Stadtkrone wurde z. B. von Schwarz fortgedacht auf seine Vision der zentralistisch strukturierten „Hochstadt“. Die Verkehrswege sollten bandartig um die ruhiger angelegte Altstadtzone, mit den darin befindlichen Kirchen als jeweili-

461 Hansen, Wiederaufbau, S. 9.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gen Mittelpunkt des Stadtviertels, herumgeführt werden und das Ganze wiederum eingebettet in eine übergeordnete Stadtlandschaft.[462]

3.7.3 Die Utopie des Bauhofes und das Varieté Cavalu

Die Rede vom *Bauhof* und die damit einhergehende Notwendigkeit einer detaillierteren Betrachtung des ursprünglichen Entwurfes richten den Blick wieder auf die Frühphase von Hansen, zumal er dessen Beschreibung nebst Entwurf erstmalig 1920 in seinem einzigen Rundbrief an die *Gläserne Kette* präsentiert hatte. Im Anschluss wurde *Der Bauhof*, wegen der Ausstellungsbeteiligung, in der Publikation *Ruf zum Bauen* veröffentlicht.[463] Es eröffnet sich ferner die Gelegenheit, einen konzentrierten Blick auf Hansens nicht sakrale Bauentwürfe bzw. Bauten zu werfen und der bildlichen Konkretisierung von Architektur (-theorie) entsprechende Aufmerksamkeit zu schenken. Die Auswahl beschränkt sich aufgrund der mangelhaften Quellenlage auf den Entwurf des *Bauhofes* und das in Zusammenarbeit mit Wilhelm Riphahn 1922 umgestaltete *Varieté Cavalu*[464]. Insofern würde sich auch dieser Kreis hier schließen, da die Zusammenarbeit mit Riphahn am Anfang der sakralen Betätigung von Hansen steht und Riphahn zudem neben Schwarz der renommierteste Vertreter einer konsequent modernen (oder wie Schwarz sagte: gegenwärtigen) Architektursprache war, der um den Wiederaufbau Kölns debattierte.

3.7.4 Der Bauhof

In dem erklärenden Begleittext zum Entwurf *Bauhof* spricht Hansen die Unfreiheit der Architekten und generell der Baukunst an. Diese muss immer in Abhängigkeit zum Geld- bzw. Auftraggeber, zum Bauherren, gesehen werden. Überdies ist Architektur ein Bindeglied zwischen Körper und Geist, da sich in Architektur das Geistige bzw. das Wesenhafte einer Gesellschaft körperlich manifestiert, somit quasi zum gebauten Ausdruck der jeweiligen Gesellschaft wird. Der visionäre *Bauhof* jedenfalls wäre Ausdruck eines zukünftigen Gesellschaftszustandes, in der die Baukunst vom Primat Einzelner befreit und zum Diener aller wird. Darin äußert sich, ähnlich wie bei Schwarz, ein entschieden antikapitalistischer und spekulationskritischer Ansatz. Es ist die von Hansen zu jener Zeit wiederholt prognostizierte Dualität von Egoismus versus Altruismus, Individuum versus Gemeinschaft, Körper versus Geist. Die von Hansen prophezeite Befreiung der Baukunst einschließlich der Architekten aus der kapitalistischen Versklavung entsprang wahrscheinlich in direkter Anlehnung an die Russische Revolution von 1917 und dem Dogma, nun im Namen des Volkes zu bauen.

> „Ein freier Architekt ist ein Architekt, der frei ist, in die Dienste eines Bauherrn zu treten, um eine Möglichkeit zu haben von der Freiheit als Architekt Gebrauch zu machen. Es gibt also

462 Vgl. Smolian, Schwarz, S. 202 f.
463 Nähere Angaben dazu im Kapitel Biographie.
464 Dazu auch Kapitel 2.2.6.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> keinen freien Architekten. […] Die Baukunst ist wie alles Lebendige kein Ding, […] und sie ist körperlicher Ausdruck eines Wesens, das zu gleicher Zeit in Kultur, Politik, Religion seinen Ausdruck findet. […] Die Baukunst ist das Bindeglied zwischen Geist und Körper. […] Sie ist die Dienerin des Geistes. […] Der Bauhof ist ein Versuch, das vorhin gesagte zu verwirklichen in einer dargestellten Formel. Er kann darum nichts Endgültiges geben, sondern nur graphisch dartun was hier das Wort versucht. […] Diese neue Zeit wird keinen privaten Architekten kennen. Sie wird die Baukunst zu hoch achten, um sie der Willkür des Einzelnen und dem Terror eines Besitzenden auszuliefern."[465]

Der *Bauhof* (Abb. 9) setzt sich aus einer riesigen (Industrie-)Anlage zusammen, die aus diversen klein- und großteiligen Gebäudekomplexen besteht. Diese sind meist gruppiert um große Plätze und kleinere Innenhöfe. Grundgedanke dabei war eine Verwaltungszentrale für Bauaufgaben zu schaffen, in der institutionelle wie auch die Fertigung betreffende Strukturen zusammengelegt und gebündelt werden. So sollte der Bauhof Bauakademie, Handwerksschulen, Werk- und Produktionsstätten und allgemeine Verwaltungsgebäude vereinen. Optischer Mittelpunkt, nicht nur wegen seiner leicht erhöhten zentralen Lage, ist ein von vier minarettartigen schmalen Türmchen flankierter Bau, der in Gestalt und Höhe alle anderen Gebäude überragt. Umlaufende Gesimse im Zickzack-Muster gliedern den sich nach oben hin verjüngenden Rundbau. Ein ziemlich spitz zulaufendes Faltdach schließt die Krone der Werkstadt nach oben ab. Wolfgang Pehnt erinnert dieses Gebäude an einen

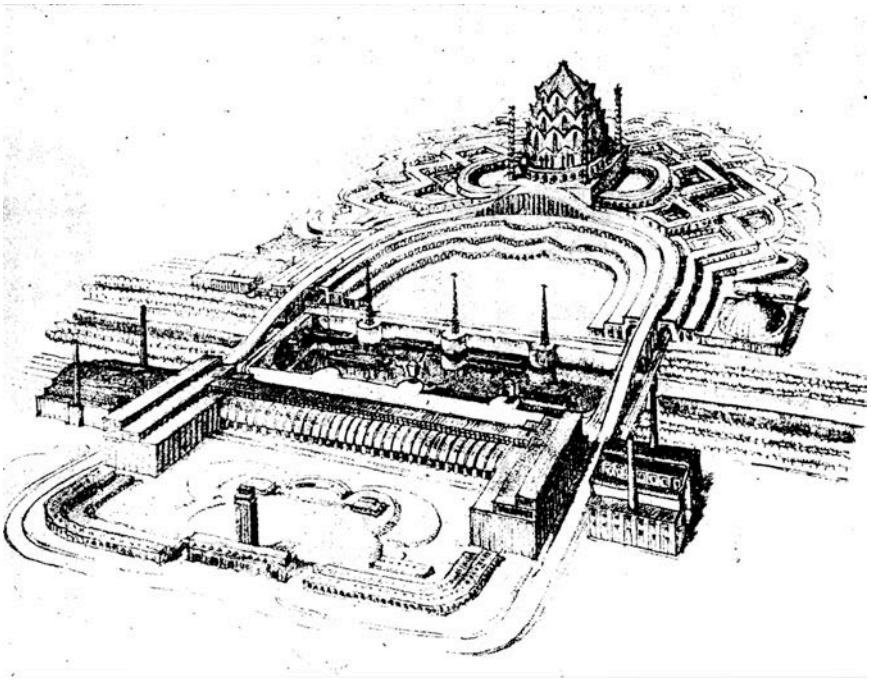


Abb. 9: Der Bauhof, Hans Hansen, 1920

465 Hansen, Bauhof, S. 43 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 10: Kultbauten, Hans Scharoun, um 1920

Tortenaufsatz.[466] Über diese ironisch pointierte und etwas maliziöse Assoziation hinaus manifestiert sich in diesem Repräsentationsbau weit mehr. In das Projekt schrieben sich all jene Einflüsse und Netzwerke ein, die Hansen in dieser Zeit stark beeinflusst hatten, darunter nicht zuletzt die vornehmlich durch Bruno Taut personifizierte *Gläserne Kette*. Sowohl das zentrale Schlagwort von „Stadtkrone", wie sie Taut nannte,[467] als auch auf der formalen Ebene der Hang zur orientalischen bzw. kristallinen Architektur prägend, waren die maßgeblichen Vorbilder bzw. Inspirationsquellen für Hansen. In der „Baukrone" von Hansen finden sich alle entscheidenden Aspekte wieder: Das Splittrige und Gezackte des Gebäudes, das ein von Hansen mehrfach verwendetes Vokabular expressionistischer Architektur war, weckt Erinnerungen an den Kristall. In Kombination mit den minarettartigen Türmen wird Bezug auf asiatische Architektur genommen, wie z. B. auf das indische *Taj Mahal* oder das *Wat Arun* in Bangkok. Sodann knüpft der Bau aufgrund seiner hervorgehobenen Stellung an die von Taut präferierte „Stadtkrone" als Sinnbild der neuen „Zukunftskathedrale" an. Dort sollte zwar nicht gebetet, aber es sollten doch in gleichsam religiöser Weise geistige Prozesse konzentriert und gebündelt werden. Wie ehemals die mittelalterlichen Kirchtürme als Zeichen der himmlischen Macht das Stadtbild prägend überragten, sollen die „neuen", säkularisierten Stadtkronen zum urbanen Kristallisationspunkt des politischen und kulturellen Lebens der neuen, postimperialen Gemeinschaft werden.[468] Vergleichbare Anleihen fanden sich mannigfach in Entwürfen anderer Mitstreiter der *Gläsernen Kette*, die ebenfalls in der Publikation *Ruf zum Bauen* erschienen (Abb. 10). Frappante Analogien gibt es auch zu einem unausgeführten Entwurf für die Folkwang-Schule in Hagen, den Bruno Taut vorlegte und in dem er aus ähnlicher Geisteshaltung heraus kleinere Gebäude um ein dominierendes Kristallhaus mit vorgelagertem Platz platzierte (Abb. 11). Die elitären und teils der Selbstinszenierung dienenden Lippenbekenntnisse der Architekten-Avantgarde als Weltbaumeister und der Baukunst als Mutter aller Künste finden ebenfalls ihren visuellen und intellektuellen Niederschlag im *Bauhof*. Architektonischer und geistiger Kopf und somit Mittel- und Ausgangspunkt in Hansens hierarchisch gestuftem *Bauhof* ist dementsprechend die tempelartige Krone als Ort der Bauakademie. Jener Ort, an der Auserwählte in die Alchemie der Baukunst eingeführt werden. Sie dominiert sämtliche andere Sparten. Folglich sind alle anderen Gebäude der Akademie in Höhe und Gestalt hierarchisch untergeordnet. Zickzackartige Gebäudeterrassen, die Werkhöfe beherbergen sollen,[469] sind um die Akademie herum

466 Pehnt, Expressionismus (1973), S. 95.
467 Vgl. das Kapitel Bruno Taut in Ebenda.
468 Vgl. Taut, Stadtkrone.
469 Vgl. Hansen, Bauhof, S. 46 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gruppiert und unterstreichen die dominante Stellung. Ein riesiger, halbrunder Vor- bzw. Werksplatz, der von dreifach gestuften Annexbauten, wahrscheinlich Werkstätten, umfasst wird, ist der Lehranstalt vorgelagert. Einen (ideologischen) Schnitt, der die Akademie quasi von der Produktionsstätte (Fabrik) abschneidet, erhält der Entwurf durch kreuzende Transportwege und drei futuristisch und technophil anmutenden Funktürme auf halbrunden Betonsockeln, als Pendant zu den „Minaretten" der Akademie.

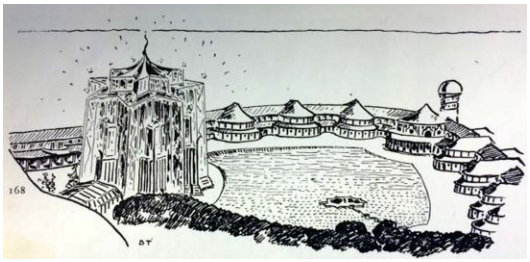


Abb. 11: Entwurfsskizze Folkwang-Schule, Bruno Taut, um 1920

Symbolhaft stehen sich Kunst und Industrie, Geist und Materie, Tradition und Forschritt, letztendlich Architekt/Baukünstler und Ingenieur/Handwerker/Arbeiter in einer hierarchisierten Struktur gegenüber bei gleichzeitiger Vereinheitlichung und Verschmelzung im Gesamtkonzept. Programmatisch nähert sich Hansen damit zwei Seiten einer Medaille: Einmal dem marxistischen Ansatz der möglichen Nivellierung von Arbeit aus einer biologistischen Perspektive heraus: Der *Bauhof* als organischer Körper, in dessen Innerem, trotz regulierender hierarchischer Strukturen, die Trennung von Kopf- und Handarbeit weitestgehend aufgehoben bzw. eng verbunden sind und metaphorisch Kopf und Hand teilen. Zum anderen wird mit der Rationalisierung von Arbeit unter dem Gesichtspunkt der Zeitersparnis durch Strukturierung und Optimierung von Produktionsschritten, ähnlich der Fließbandproduktion, die Henry Ford 1914 in seinen Fabriken einführte und unter dem Begriff Fordismus bzw. Taylorismus (s. u.) bekannt wurde, der Grundstein industrieller und kapitalistischer Warenproduktion gelegt.[470] Aber auch die Kommunisten waren im weiteren Sinne „Fordisten". In erster Linie sollte nur der aus der Produktion gewonnene Ertrag sozialisiert werden. So zwang Josef Stalin die russische Bevölkerung unter Anwendung seines Fünfjahresplans ohne Rücksicht auf Verluste, die Sowjetunion in kürzester Zeit zu industrialisieren und die Produktionskraft um ein Vielfaches zu maximieren.

1909 wurde Frederick Winslow Taylor bedeutendes Buch *Die Betriebsleitung insbesondere der Werkstätten*[471] ins Deutsche übersetzt. Anhand eines Baubetriebes analysiert Taylor, wie durch „Fragmentierung des Arbeitsvorganges, durch Zeitstudien und ein System der Strafen und Belohnungen"[472] die einzelnen Sparten eines Bauunternehmens effizient maximiert werden können. Taylors arbeitswissenschaftliche Studien dienten daraufhin vielen fortschrittlichen Architekten – auch Hansens *Bauhof* zielt streng genommen darauf ab – als Ansporn für die normative Rationalisierung von Arbeitsprozessen.[473] Besonders die „linke" Avantgarde war begeistert vom Taylorismus und dessen völliger Verwandlung

470 Vgl. Hirsch/Roth, Fordismus.
471 Taylor, Betriebsleitung.
472 Pehnt, Architektur, S. 131.
473 Die Bauhaus-Siedlung in Törten bei Dessau wurde z. B. strengen Zeitabläufen unterworfen. Siehe ebenda, S. 130 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

des Menschen in ein effizientes Maschinenbauteil, wie umgekehrt die Welt der Industrie organizistisch entworfen wurde.

> „Der Bauhof ist Werkstadt und Bauakademie, Handwerkerzentrale und Verwaltung für alle Bauten eines Stadt- oder Landbezirkes in einer Körperschaft vereinigt. Dieses Verwaltungszentrum wäre jedoch ein verwerflicher Mechanismus, wenn es nicht zugleich das Werkzentrum wäre. Mit diesem verwachsen und folgerichtig aus ihm hervorgehend ist die Bau- und Kunstakademie, die ebenfalls undenkbar wäre ohne Verbindung mit einem Zentrum der Arbeit. Äußerlich zeigt das Bild der Werkstadt eine Anhäufung von Werkstätten und Ateliers um Höfe gruppiert und als Ganzes wieder gruppiert um eine Mitte, die als Krone die Akademie und angeschlossen hieran die Schulen und Werkhöfe für die Einzelarten des Bau- und Kunstbetriebes zeigt. Diesem äußeren Bilde entsprechend ist die innere Struktur des Bauhofes. Aus den Werkstätten der Handwerker gehen die Schüler hervor, die von der Akademie aus immer Verbindung mit den Werkstätten halten. Zugleich bilden sich aus den Werkstätten die Leiter und Lehrer, und den Kopf des ganzen Bauhofes bildet der oberste Rat der Meister. Der fähigste Meister wird aus den gestaffelt gewählten Meistergruppen hervorgehen und so wird der ganze Organismus stets mit allen Wurzeln im Werktätigen verwachsen sein und niemals künstlerische oder historische Theorie werden können. […] Überhaupt ist der ganze Bauhof ein Organismus mit Kopf und Magen und Herz.“[474]

Moderne Produktionsstätten und Industrieanlagen, teils mit Flachdach, die an eine barocke Schlossanlage mit Ehrenhof (*Cour d'honneur*) erinnern, bilden folglich den Ausgangspunkt des *Bauhofes.* Sinnbildlich wird unter Anlehnung an Herrschaftsarchitektur die Herrschaft der Produktion suggeriert. Dem Ganzen vorgelagert ist ein etwas aus der Frontachse zurückversetzter mittiger Portalbau bzw. Portikus mit rückwärtig angegliedertem Campanile. Links und rechts des Portalbaus schließen sich niedrige und an den Ecken abgerundete Reihenbauten an und riegeln die Gesamtanlage nach vorne ab. Ein achsensymmetrischer Straßengürtel verläuft beidseitig vom Eingangsbereich entlang der Anlagen, über Brücken und Dächer, bis zu einer Rampe, die zum Fuß der Akademie führt. Wie ein umlaufendes Fließband oder eine Art „Carrera-Bahn“ werden anhand dieses Transportweges sämtliche Gebäudeeinheiten und Betätigungsfelder miteinander verklammert. In dieser infrastrukturellen Besonderheit unterscheidet sich Hansens Entwurf konzeptionell von den eskapistischen Bauskizzen seiner Mitstreiter. Fast keines der phantasievollen „Luftschlösser“ der *Gläsernen Kette* weist so detaillierte Transportwege auf.[475]

Für die Gruppe um Taut waren es visionäre Gedankenspiele, immer im Modus des Imaginären. Keines dieser meist solitären Projekte wurde je realisiert, was auch nicht im Sinne der Protagonisten lag.[476] Hingegen vermischen sich im komplexen *Bauhof* Utopie und

474 Hansen, Bauhof, S. 44.

475 Dazu Pehnt, Expressionismus (1973), S. 95: „Auf Verkehrserschließung, sonst von den deutschen Expressionisten vernachlässigt, verwandte Hansen ein geradezu futuristisches Interesse. Der Bauhof sollte per Eisenbahn und Schiff erreichbar sein, eigene Funktürme besitzen und ‚als architektonische Synthese des ganzen Werkstattgedankens‘ einen Straßengürtel erhalten, der über die Dächer der Lagerhäuser hinweg zu einer Rampe vor der Akademie führt.“

476 „Notzeit hieß aber auch: keine Aufträge und viel Zeit, sich am häuslichen Zeichentisch den Utopien zu widmen. Die hochfliegenden Projekte waren auch Ersatzhandlungen. Mit ihnen ließ sich Kre-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wirklichkeit, indem Hansen durch Infrastruktur konkretisiert und somit seinem Entwurf Realitätsbezüge inhärent sind. Darin offenbart sich aber auch das an anderen Stellen dieser Arbeit oft erwähnte Dilemma Hansens. Diese Dualität im Schaffen ist letztendlich ein weiteres Indiz für Hansens Unentschlossenheit. Auch im Kontext des gewollten bzw. geforderten Utopischen ließ er sich nicht gänzlich darauf ein. Jahre später, beim Wiederaufbau Kölns, wird sich Hansen nun des „realistischen" Teils seines *Bauhofes* wieder gewahr. Um den Aufbau zügig voranzutreiben, bedurfte es organisierter und zusammengefasster Arbeitsschritte.

> „Die Anlage eines Bauhofes als Bauzentrum eines Stadt- oder Landbezirkes liegt nach Möglichkeit zentral und in Verbindung mit Wasserstraßen und Eisenbahn. In direkter Verbindung mit der Bahn liegen Montagehallen für Eisen und Holz, Kesselhäuser und Lagerhäuser, […]. Die Straße, die in diesem neuartigen Werkorganismus eigentlich nur Sinn einer Beförderungsbahn hat […] ist im äußerlichen nur die architektonische Synthese des ganzen Werkstadtgedankens. Sie ist Gürtel um den inneren Körper und führt teils zwischen den Montagebauten teils über die Dächer der zwischen Werkhöfen gelegenen Lagerbauten hinweg, um mit einer Aufwärtsbiegung zur Mitte – zur Plattform hinzuführen, auf der sich die Akademie erhebt."[477]

Dass enorme Parallelen im direkten Vergleich zu dem Begleittext von 1920 bestehen, nicht nur was die Bedeutung von Infrastruktur und zentralistisch geführten Organisationseinheiten für den Wiederaufbau Kölns angeht, veranschaulicht folgende Passage aus der 25 Jahre späteren Schrift:

> „Der Wiederaufbau der halb- und viertelzerstörten Aussenbezirke und Vororte ist durch Aufteilung in Einsatzleitungen zentralisiert und organisiert. […] Dem Wohngebiet neben dem alten Kölner Hafen, […], könnte zwecks Gewinnung einer etwa einen Kilometer grossen Freifläche, eingeebnet werden. […] der Hafen würde für die kommenden Jahre des Aufbaues vorwiegend Bauhafen sein.[…] Nachdem in den zerstörten Gebiete Raum geschaffen wäre für Anfahrt und Verkehr, Anschluss an Eisenbahnen und Hafen, müssten als erstes in einfachster Form Räume geschaffen werden für den Stab der angestellten Mitarbeiter, welche dem Chef des Bauhofes unterstehen. Unter den notwendigen Räumen ist einer der wichtigsten der Konferenzsaal der Kommission des Bauhofes, welcher für Besprechungen der dieser angeschlossenen Architekten oder Ingenieure, Handwerker und Unternehmer stets offen stehen muss."[478]

Intakte Verkehrswege waren auch für den Wiederaufbau Kölns enorm wichtig. Die im Bauhof von 1920 konkretisierten Realitätsbezüge innerhalb der Utopie dienten Hansen als Ausgangspunkt und Handlungsstrang seiner Vorstellung vom Wiederaufbau. Darüber hinaus

ativität ausüben, obwohl es nichts zu realisieren gab. […] In der Hoch-Zeit des historischen Expressionismus fand der Große Entwurf überwiegend auf dem Papier statt, in den Skizzenbüchern, auf den Modellplatten, in den Manifesten […]." Pehnt, Architektur, S. 99 und S. 104.

477 Hansen, Bauhof, S. 46.

478 Hansen, Wiederaufbau, S. 9 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

war die im Kreis der *Gläsernen Kette* vorformulierte Konzentrierung von Produktionsschritten im Geiste einer gemeinschaftlichen Zusammenarbeit der wesentliche Leitgedanke bei der Organisation des Wiederaufbaus. Nur ist die von Hansen erschaffene „Baukrone", gleichsam die Kaderschmiede der geistigen (Bau-)Elite, erstmal zusammengeschrumpft auf die Größe eines Konferenzsaals. In Anbetracht der Zerstörung Kölns und der herrschenden Not muss bezweifelt werden, ob die Notwendigkeit und nötige Kapazität für die Errichtung eines Bauhofes in der Größe eines Quadratkilometers einer realistischen Einschätzung der Situation entsprang.

3.7.5 Das Varieté Cavalu

Ein zweites und höchst interessantes Projekt darf in diesem Kontext nicht ohne Erwähnung bleiben. Der (wahrscheinliche) Umbau des *Luisenhofes* Ende 1922 in das *Varietè Cavalu* auf der Ehrenstr. 18 in Köln durch Riphahn und Hansen (siehe Kap. 2.2.6) ist zum einen Beleg einer weiteren Zusammenarbeit beider Architekten, die diesmal nicht den sakralen Raum betrifft. Damit könnte die Aufgabenstellung auf den ersten Blick nicht konträrer sein: Da Gottestempel, hier Vergnügungstempel. Das über das Gewöhnliche, das Profane Hinausgehende, ein Ort der reinen Vergnügungssucht und Lust, musste *per se* für die Künstler ein Plus an gestalterischen Freiräumen nach sich ziehen, ist doch das Varieté an sich schon ein äußerst artifizieller Raum der Illusionen und der Verzauberung. Aber auch der Sakralraum muss als komplementäres Gegenbild gleichsam mit verkehrten Vorzeichen des gerade Gesagten begriffen werden. Denn auch und gerade Kirchenräume sind Orte höchster Inszenierung.



Abb. 12: Vorhalle und Wandelgang für das Varieté Cavalu in Köln nach Plänen von Wilhelm Riphahn und Hans Hansen, 1922

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zum anderen manifestiert sich im Entwurf des *Varietés* der höchst moderne Gestaltungswillen beider Protagonisten zu Anfang ihrer Architektenkarrieren und ist somit eine weitere Demonstration dieser Jahre für Hansens Anspruch, Avantgardist zu sein. Im Kontext der theoretischen Schriften eröffnet sich somit ein direkter Vergleich zwischen (Bau-)Gedanke und (Bau-)Umsetzung.

Ferner lässt sich schon in diesem Abschnitt anhand des *Varietés* eine Entwicklung beider Protagonisten aufzeigen, die letzten Endes divergierend verlaufen sollte. Am Ausgangs- und Endpunkt, um den Bogen zu spannen, stehen sich genaugenommen Avantgarde und eine ins mediokre verlaufene, heimatverbundene „Moderne" gegenüber. Riphahn, der nach dem Zweiten Weltkrieg konsequent und unbeirrt seine progressive Linie in den Wiederaufbauplänen für die Stadt Köln fortführt, und Hansen, der über den Verlust von Tradition eigentlich zu dieser zurückfand und damit, aber nicht im pejorativen Sinne, nun als „gemäßigter" Modernist in Erscheinung trat, dabei aber den Anschluss zur besten Architektur seiner Zeit verlor. Das *Varieté Cavalu* steht zu Beginn dieser Entwicklung und repräsentiert den anfänglichen Enthusiasmus, zugleich verdichtet und erschließt sich im *Cavalu* nochmals der Ausgangspunkt beider Architekten.

Ein farbiger Entwurf (Abb. 12) der rechteckigen Vorhalle bzw. des Foyers findet sich in den Monatsheften *Moderne Bauformen*.[479] Die farbliche Gestaltung der Räumlichkeiten lag wieder mal in den Händen von Hans Hansen. Die orientalisch, fast altägyptisch anmutende Vorhalle wirkt durch ihre höchst expressive Farb- und Formgestaltung.[480] Die beidseitig schräg zulaufende Decke mit abgeflachtem Mittelstreifen und einer am Kopfende umgedrehten dreiseitigen Pyramide ist vollständig ausgemalt mit wellenhaften Zickzack-Strängen in weiß-rötlichen Farbabstufungen. Tief herunterhängende und dreifach in Form und Farbe gegliederte Lampen sind mittig hintereinander, auf vierzackigem Sternengrund aufgehangen. Kristalline bzw. stellare Strukturen bestimmen die äußeren Formen. Das Spitze, Zackige und Kristalline in Synthese mit der Farbe wird zum dominanten Gestaltungsprinzip des Raumes. Ein phantasievolles breites Ornamentband, mit sich wiederholenden diffusen, farblich-abstrakten Ornamentfeldern ruht auf breiten, dreizackigen, dunkelbraunen Pilastern. Die senffarbigen Wandfelder zwischen den Pilastern bilden mit ihrer monochromen Farbgestaltung einen Gegenpol zu den Farb- und Formexzessen von Decke und Ornamentband. Zugleich erinnert die Farbe aber auch an die sandfarbenen Landschaften des Orients. Elegante, rote Teppichläufer lotsen den Gast durch den Vorraum in zwei weitere Gänge, in einen linken, langen Gang, der wohl weiter in das Innere des Varietés führt. Ein rechter Treppenaufgang, der von waagerecht gegliederten Mauerstreifen umfasst ist, führte wahrscheinlich zu den oberen Logenplätzen.

Kosmisch-stellare Bezüge verschmelzen mit „pseudo"-ägyptischen Anspielungen zu einem geheimnisvollen, phantasievollen und äußerst kunstvollen Raum. Bereits beim Eintritt wird der Varieté-Besucher in eine andere Welt entführt. Für Alltägliches ist hier kein Platz. Als wegweisender „Prophet" in Sachen Architektur und Farbe muss erneut Bruno

479 Der Artikel beschäftigt sich ausschließlich mit Bauten von Riphahn. Siehe S. 47.

480 Die ägyptophile Avantgarde bediente sich oft des orientalischen Formschatzes und Bauten von Peter Behrens oder Walter Gropius wecken nicht selten Erinnerungen an altägyptische Tempelanlagen. Auch Bruno Taut war in seinen Schriften voll des Lobes für die ägyptische und indische Baukunst. Vgl. dazu Pehnt, Ägypten, S. 68–86. Weiterhin Pehnt, Architektur, S. 78 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Taut genannt werden.[481] Nicht nur in seiner Funktion als Stadtbaurat von Magdeburg, in der er der Stadt in Zusammenarbeit mit Carl Krayl[482] sehr ausgeprägt einen bunten Anstrich verlieh und damit diese weit über die Grenzen hinaus bekannt machte, propagierte er den Einsatz von Farbe. Bereits das *Kristallhaus* der Kölner Werkbundausstellung von 1914, welches Riphahn und Hansen aus eigener Anschauung kannten,[483] erging sich in orgiastischen Farb- und Formspielen. Ebenso die vielen kolorierten Entwürfe der *Gläsernen Kette*. Auch sie sind Ausdruck einer Affinität zu dem Thema Farbe und Architektur. Farbe gilt als preiswertes Baumittel der Hervorhebung und Verschleierung, oder aber in Funktion eines suggestiven Mittels, indem Baugrund zur reinen Staffelei einer neuen Realität wird, somit zum autopoietischen Sinnträger. Auf Grundlage des reinen Eigenwertes von Farbe werden die zugesprochenen Merkmale der Farbe auf den Bau übertragen und von diesem übernommen. So steht die Farbe Weiß z. B. für Reinheit, Sauberkeit und Hygiene.

Für Eckhard Herrel galt Wilhelm Riphahn, neben Bruno Taut, als einer der Hauptvertreter der Farbenbewegung.[484] Für seine um 1926 errichteten Kölner Siedlungsbauten konzipierte Riphahn unter der Mitarbeit von Heinrich Hoerle und Franz W. Seiwert polychrome Gestaltungselemente.[485] Auch die Farbverliebtheit Hansens zeigt sich nicht nur bei der Innengestaltung des *Varietés*. Ebenso vermitteln seine Gemälde eine große Verbundenheit zu dem Stilmittel Farbe, wie in dem Kapitel über die Malerei noch eruiert wird.

3.8 Resümee

In den meisten erhaltenen und bekannten Essays, die Hansen eindeutig zuzuordnen sind, beschäftigt sich der Autor mit einer Analyse der Kultur respektive der Architekturgeschichte bei gleichzeitiger Kritik der zeitgenössischen Baukunst. Dabei greift er auf diverse Quellen und Ideen zurück, die aus kulturphilosophischen, politischen und avantgardistischen Grundgedanken gespeist wurden und die insbesondere in weiten Teilen der expressionistischen Kunstszene verstreut waren. Sein Zugang zum Bereich der Architektur vollzieht sich mittels einer mystisch und expressiv anmutenden Sprache und versucht – statt einer rationalen Analyse –, die Baukunst vitalistisch-spirituell zu erfühlen und als ein religiöses Empfinden zu installieren. Getragen wird das Ganze von dem Kerngedanken, den herrschenden, vom Materialismus geprägten Individualismus zu überwinden und (wieder) anzuknüpfen an den großen Urstrom des Seins, die „Wieder-Verbindung mit dem übersinnlichen Urgrunde“[486], welcher sich in Form von Gemeinschaft, Solidarität und Glaube

481 Vgl. Herrel, Farbe, S. 99–116. Weiterhin Pehnt, Turm, S. 99–124.

482 Krayl war Mitglied der *Gläsernen Kette* und wurde durch Taut in seiner Funktion als Stadtbaurat von Magdeburg zum Leiter des Entwurfsbüros im Hochbauamt von Magdeburg berufen. Ganz in expressionistischer Manier bemalte Krayl viele Hausfassaden, Möbel etc. mit farblich abstrakten Formen. Vgl. Ebenda, S. 104.

483 Beide Architekten kannten Bruno Taut persönlich. Siehe Kapitel Biographie.

484 Vgl. Herrel, Farbe, S. 110. Die Farbaffinität Riphahns muss wohl ihre Initialzündung aus der Zeit als Mitarbeiter in Tauts Architekturbüro erhalten haben. Bereits zu diesem Zeitpunkt setzte sich Taut intensiv mit Farbpsychologie auseinander. Vgl. dazu auch Hagspiel, Riphahn, S. 46.

485 Vgl. Ebenda, S. 45.

486 Hartlaub, Kunst. Zitiert nach Oellers, Christus, S. 248.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ausdrückt. Mit diesem genealogischen Dreischnitt vermischte Hansen christliche Grundideen, die er im Mittelalter respektive in der Gotik verwirklicht sah, mit lebensreformistischen Ansätzen und fand sich dabei in guter Gesellschaft mit anderen Avantgardisten seiner Zeit. Beispielsweise basierte Franz W. Seiwerts Weltanschauung auf einem Sozialismus mit christlich-katholischem Antlitz. Die thematische Konvergenz ist dann auch kein Zufall, bewegte sich Hansen doch meist um diese Zeit im Umfeld solcher Avantgardisten.

Andererseits unterschied sich Hansen von seinen progressiven Künstlerkollegen wie Seiwert, die durchweg die politischen Bedingungen auch in ihren Texten kritisierten und unverhohlen für einen libertären Sozialismus bis hin zum Marxismus warben, und die in ihrer künstlerischen Arbeit auch ungleich konsequenter um eine Realisierung und Umsetzung der geistigen Forderungen bemüht waren. In den meisten Beiträgen prangerte Hansen zwar die Kulturentwicklung an und forderte einen radikalen Neubeginn, doch betrieb er die Kritik der bestehenden politischen Verhältnisse eher verdeckt. Dieses Dilemma einer gewissen politischen Indifferenz respektive die Verweigerung von Eindeutigkeit spiegelt so auch Hansens eigene Unschärfe und die vieler weiterer Weggenossen mit ihrem Habitus, alles mit Grundsätzlichem zu begründen, ohne dabei jedoch selber konkrete Handlungsanweisungen zu offerieren. Avancierte Architekturtheorie war damals, wie auch die ungleich komplexeren Schriften von Rudolf Schwarz zeigen, keine Rezeptsammlung, sondern geistig-moralische Verortung im Kontext der modernen Kultur. Besonders für den Bereich der Architektur scheinen die eher „weltanschaulichen" Schriften Hansens kaum Auswirkung gehabt zu haben, da die Texte einer anderen Wirklichkeit Rechnung trugen und vielmehr ein allgemeines Weltgefühl nach dem Ersten Weltkrieg widerspiegeln als faktische Anleitungen zum richtigen Bauen geben. Die Bruchstelle zwischen dem eigenen Anspruch und dem letztendlich Gelebten ist bei Hansen besonders gut erfahrbar in seinem nicht nur bei ihm zu beobachtenden anfänglichen Versuch, katholisches Bürgertum und Avantgarde zu verbinden. Im Rheinland konnte man sich damals in beiden Lagern heimisch fühlen. Das war auch noch in den 1950er Jahren so, in denen Hansen jedoch einen gemäßigten Kurs verfolgte. Aber schließlich ist es vielleicht genau diese Unentschiedenheit bzw. auch der Unwille oder das Misstrauen, die dazu führten, dass er die geistige Revolution, die ihm vorschwebte, nicht mit dem bei politischen Aktivisten tatsächlich vorhandenen revolutionären Potenzial verbinden konnte oder wollte. In dieser Ambivalenz unterscheidet sich Hansen von anderen (politischen) Avantgardisten. Rückblickend ist es gut denkbar, dass auch dieser Umstand für die Marginalisierung seines künstlerischen wie auch seines theoretischen Werkes verantwortlich war. Primär aber war sie in diesen selbst begründet.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

4 Malerei

Neben seiner Arbeit als Architekt befasste sich Hansen intensiv mit der Gattung der Malerei, insbesondere mit der Technik der Gouachemalerei sowie der Druckgraphik. Gegen Ende der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts war er mit zahlreichen seiner Bilder an der Seite von Werken nationaler und internationaler Avantgardisten in mehreren Ausstellungen vertreten.[487] Die Auseinandersetzung mit der Malerei stand dabei – vermutlich auch wirtschaftlich bedingt aufgrund fehlender Architekturaufträge im und unmittelbar nach dem Krieg – zeitweise sogar im Mittelpunkt seiner künstlerischen Betätigung, bevor sich dann der Fokus immer mehr auf das Gebiet der Architektur verlagerte.[488] Bereits im jüngeren Alter entdeckte Hansen seine Leidenschaft für die Malerei und mietete sich als 23-Jähriger 1912 ein eigenes Atelier an (dazu Kap. 2.1.1). Rezensionen zu seinen Ausstellungsexponaten erfolgten in zahlreichen Zeitungsartikeln. In ihnen wurden die Werke meist in einer Weise beschrieben, die an einen überwiegend expressionistischen Stil für Bildthemen, in denen nicht zuletzt religiöse Bildinhalte vorkommen, denken lässt.[489]

4.1 Werke der Frühphase

Bis auf ein einziges farbiges und zugleich signiertes Bild, das um das Jahr 1922 entstand, müssen derzeit sämtliche in den Ausstellungsrezensionen erwähnten Werke Hansens als nicht auffindbar gelten.[490] Infolgedessen bietet das noch in Familienbesitz befindliche Bild mit dem Titel *Ruhe auf der Flucht* (Abb. 13), das zugleich für die „frühen" Jahre[491] seiner malerischen Produktion steht, die einzige Gelegenheit, Hansens Malerei der unmittelbaren Nachkriegsjahre zu analysieren. Das rechteckige Bild mit den Maßen 55 cm x 70 cm ist mit Gouache auf Papier gemalt worden, einer von Hansen zeitlebens präferierten Technik.

487 Eine genaue Auflistung der Ausstellungen erfolgte im Kapitel Biographie.

488 Ein Umstand, der mit der allgemein schwierigen Auftragslage für Architekten nach dem Ersten Weltkrieg zusammenhing. Viele Architekten aus dieser Zeit widmeten sich der Malerei oder entwarfen als eine Art „Beschäftigungstherapie" phantastische Architekturzeichnungen (siehe *Gläserne Kette*), da konkrete Bauaufträge fehlten. Zum Beispiel veröffentlichte Taut utopische und nicht realisierbare Architekturversionen in bereits genannter Publikation *Die Stadtkrone* oder *Alpine Architektur*. Dazu auch Pehnt, Architektur, S. 99 f.

489 Siehe Kapitel 2. Darin wird u. a. aus den einzelnen Artikeln zitiert.

490 Siehe Anmerk. 94.

491 Frühphase meint hier die Jahre zwischen eigenem Atelier und dem Beginn einer verstärkten Tätigkeit als praktizierender Architekt.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 13: Ruhe auf der Flucht, Hans Hansen, 1922

Das in der Kunstgeschichte seit dem Frühmittelalter häufig – und meist in Rahmen von Zyklen – dargestellte biblische Thema der *Flucht nach Ägypten* bezieht sich auf den Anfang des Matthäusevangeliums (Mt 2, 13), demzufolge ein Engel Josef im Traum erscheint

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und ihn auffordert, mit Maria und dem Jesus-Kind vor den Schergen des Herodes nach Ägypten zu fliehen. Es wird im Bild aber nicht der Traum, sondern die bei Matthäus nicht näher beschriebene Konsequenz daraus, das Unterwegs-sein auf der Flucht, geschildert.

Hansen stellt die Heilige Familie während einer Ruhephase der Flucht dar, ohne dass dabei die möglicherweise anstrengenden Strapazen deutlich werden bzw. es wird dem Betrachter überlassen, über das Innehalten die unmittelbaren Ereignisse davor zu imaginieren. Ein Zug durch die Wüste kann es aber nicht gewesen sein. In einem mit exotisch anmutenden Phantasiepflanzen und -bäumen dicht und üppig bestückten und die Bildfläche dominierenden Wald, der eher einem asiatischen oder lateinamerikanischen Dschungel als irgendeinem Landstrich in Israel und Unterägypten ähnelt und der das Thema auch nicht räumlich oder zeitlich auf Hansens Lebenswelt hin aktualisiert, sondern eher Paradiesstereotypen aufruft, ruht sich Maria, sitzend mit angezogenen Beinen und dem nackten Christus-Knaben auf dem Schoß, im unteren Bilddrittel auf einer Art Wiesengrund aus. Körper und Kopf der nahezu einem Kreis eingeschriebenen Figur sind dabei in manieristisch-expressiver Weise liebevoll dem Knaben übergebeugt. Bekleidet ist Maria mit einem hellrosa, ihren ganzen Körper verhüllenden Gewand, so dass nur Kopf, Halspartie und eine Hand sichtbar sind. Das Gewand selbst ist durchzogen von Faltenwürfen, die die Bekleidung lebhaft drapieren. Die beiden angezogenen Beine und der linke Arm werden unter dem Gewand angedeutet und suggerieren eine gewisse, wenn auch grobe Körperlichkeit. Ein blauer Schleier umhüllt den Kopf Marias in Form einer Glorie und zieht sich bogenhaft entlang ihrer linken Körperseite bis zum Gesäß hinunter. Hansen bediente sich hier der traditionellen christlichen Farbensymbolik, da Blau und Rot die kanonischen Farben der Gottesmutter sind. Das blonde Jesuskind, welches Maria von sich abgewandt mit nur einer erkennbaren Hand hält, ist mit seinem Kopf im Profil der vorn übergebeugten Halspartie Marias zugewandt. In seiner seitlichen Ansicht erinnert das Christus-Kind an einen zappelnden Säugling, da ein Bein gestreckt und das andere angewinkelt ist. Direkt rechts neben Maria und dem Kind liegt friedlich schlafend ein zum Betrachter frontal gerichteter und ebenfalls kompakt einem Kreis eingeschriebener Löwe auf dem mit einigen Blumen beschmückten Wiesengrund. Eine lockige Löwenmähne umrahmt das Haupt. In seiner grobgliedrigen Physiognomie ähnelt der Löwe mehr einem Fabelwesen und erinnert entfernt an Tierdarstellungen Albrecht Dürers oder anderer Maler seiner Zeit. Erst mit dem ruhenden und dadurch zahm wirkenden Raubtier eröffnet sich dem Betrachter die ikonologische Deutung des recht ungewöhnlichen Sujets. Die darstellerische Abweichung von der sonst üblichen Schilderung des Bildthemas *Flucht nach Ägypten* mit Ritt Marias auf dem Esel in meist karger Landschaft – exemplarisch sei Giottos Version in der Arenakapelle in Padua genannt – bezieht sich auf das apokryphe Pseudo-Matthäus-Evangelium[492], worin einzelne Kindheitserlebnisse Jesu bis zu seinem zwölften Lebensjahr enthalten sind. In den Kapiteln 16 bis 24 wird u. a. die *Flucht nach Ägypten* geschildert. Auf ihrer Flucht vor Herodes begegneten der Heiligen Familie in der Wüste Löwen und Panther, die sie fortan auf ihrer Reise begleiteten. Die Präsenz Jesu hatte die wilden Tiere gezähmt und sie gesellten sich fortan als Beschützer und Wegweiser an die Seite der Flüch-

492 Vgl. Ehlen, Pseudo-Matthäusevangelium, S. 983–1002.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tenden.[493] Vermutlich inspiriert durch die Erwähnung exotischer Tiere im Pseudo-Evangelium, verfrachtete Hansen die Szene kurzerhand in eine phantasiereiche Vegetation, in der wiederum ein aktuelles Bilderarchiv aktiviert wird (s. u.). Dabei geht es um eine zeitgenössische und zeitgemäße Version des christlichen Andachtsbildes, wie sie zwischen Expressionismus, Kubismus und Orphismus z. B. bei Jan Thorn Prikker und seinen Schülern gepflegt wurde:[494] das moderne Andachtsbild im Sinne eines narrativen Bildes als vergegenwärtigender Vermittler christlichen Wissens, aber ohne Anspruch auf Kultbild.[495] Abseits von der figuralen Trias Maria, Kind und Löwe steht, nach hinten links versetzt und leicht zur Seite geneigt, Josef und beobachtet die ihm dargebotene friedliche Szene hinter einer Art Felsen. Dabei lehnen seine beiden ineinander liegenden Hände und der Kopf auf dem Felsen, der ansonsten fast den gesamten Körper des mit einem braunen Gewand bekleideten Josef verhüllt. Die grob herausgearbeitete Physiognomie ähnelt in gewisser Art den Gesichtszügen des Löwen.



Abb. 14: Rehe im Wald, Franz Marc, 1914

Der Löwe, Maria mit dem Kind und Josef sind diagonal zueinander angeordnet, wobei Maria mit dem Knaben den Mittelpunkt ausmacht und Josef mit dem Löwen als Pendant auf der Diagonalachse dazu platziert ist. In einem kurzen und stillen Moment des friedlichen Innehaltens die Gefahr vergessend, befindet sich Maria im harmonischen Einklang mit dem Kind und der sie umgebenden Natur. Das Geborgensein wird gesteigert durch den Eindruck, dass Maria sich in einer Art Höhle befindet, da Pflanzen und Bäume sie mitsamt dem Kind schützend im Rund umrahmen. Kreisrunde Formen bestimmen auch sonst den Bildraum und verleihen dem Bild eine gewisse Tektonik des Aufbaus, ohne dass Hansen jedoch dabei gezielt die Kompositionslinien hervorhob. Diese sind teils abstrakt, teils konkret mit dem Bildgegenstand verbunden. Auf Kopfhöhe von Josef und unmittelbar oberhalb Marias, also zentral im Bild, ist ein weiteres Tier zu erkennen, dessen Erscheinung surreal anmutet. Durch den schwarzen, raubkatzartigen Körper erinnert es entfernt zwar zunächst an einen Jaguar bzw. Panther (ebenfalls eine Anspielung auf das

493 Bezüge gibt es sicher auch auf das Friedensreich im Alten Testament. Im Buch Jesaja, Kapitel 11, Vers 6 steht u. a. geschrieben: „Dann wohnt der Wolf beim Lamm, der Panther liegt beim Böcklein. Kalb und Löwe weiden zusammen, ein kleiner Knabe kann sie hüten."

494 1904 unterrichtete Jan Thorn Prikker an der neu gegründeten Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Krefeld. Zu seinen Schülern zählten u. a. Helmuth Macke, Heinrich Campendonk, Anton Wendling und Wilhelm Wieger. Siehe dazu Heiser-Schmid, Thorn-Prikker. Zur Unterscheidung von Kultbild und Andachtsbild vgl. Guardini, Kultbild, dazu zuletzt: Körner/Wiener, Kultbild.

495 Als Eines von zahlreichen Beispielen kann das Bild *Grüner Kruzifix in Bayrischer Landschaft* von Heinrich Campendonk aus dem Jahre 1913 genannt werden

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Pseudo-Matthäus-Evangelium), doch der zur Seite geneigte Kopf ähnelt mit seinem offenen, schnabelartigen Mund dem Haupt eines Raben.

Neben den bereits erwähnten befinden sich noch zwei weitere Tiere in der Vegetation: Ein einem Koalabär oder Kaninchen ähnelndes Lebewesen, das im oberen Bilddrittel, senkrecht oberhalb Josefs, auf einem nach unten gebogenen Baumast bzw. -blatt sitzt. Ein blaues Reh befindet sich direkt links von Josef und erinnert stark an Tierdarstellungen, wie sie zum Markenzeichen Franz Marcs wurden (Abb. 14). Besonders das von Franz Marc und August Macke im Jahr 1912 gemeinsam angefertigte Bild *Das Paradies* weist starke Herleitungspunkte für das Bild von Hansen auf, sowohl was den thematischen, aber auch den darstellerischen Aufbau angeht (Abb. 15). Das Reh im Bild von Hansen ist soeben im Begriff, an einer Tränke seinen Durst zu stillen. In einer perspektivisch unrealistischen Draufsicht bildet der fast kreisrunde Teich ein diagonales Gegengewicht zu dem ziemlich mittig im oberen Bildraum befindlichen Mond, der erst in Kombination mit dem Dunkelblau des Himmels und den scheuen und eher nachtaktiv anmutenden Tieren im Bild die Szene zeitlich in die Nacht-Phase verorten lässt, da der Mond nur für sich genommen durch seinen farblichen Aufbau stark an die Sonne erinnert. Ähnlich wie beim Teich verdichten hier konzentrische Kreise in verschiedenen gelblichen und orangen Farbabstufungen den kreisrunden Mond. Bei der Wassertränke geschieht dies nur in umgekehrter Reihenfolge, vom Dunkelblau ins Weiße hinein. Eine noch größere Korrespondenz zum Mond, der ebenfalls von gebogenem Pflanzenwerk umrahmt wird, ist in der Figur der Maria gegeben, steht sie doch mit ihrer annährend kreisrunden Körperhaltung und der umschließenden Natur in direkter Beziehung zu dem senkrecht über ihr platzierten Himmelskörper.



Abb. 15: Das Paradies, Franz Marc und August Macke, 1912

Die phantasievolle Vegetation überwuchert den gesamten Bildraum und gibt nur im oberen Drittel stellenweise die Sicht auf den dunkelblauen Himmel und den Mond frei. In zahlreichen kraftvollen bis abgemilderten Farbabstufungen von grün, blau, gelb, rot über rosa werden diverse fleischige Blätter, Bäume und Blüten dargestellt, in teils zackigen Formen wie auch kleinteiligen Binnenstrukturen. In dieser formstrukturellen Umsetzung offenbart sich Hansens persönlicher Stil und grenzt das Bild zugleich von „rein" expressionistischen und kubistischen Werken ab, in denen meist klare Kompositionslinien mit einer groben geometrischen Zersplitterung der Bildfläche überwiegen.

Durch die üppige Vegetation ist eine wirkliche perspektivische Bildtiefe nicht gegeben. Nur über die diagonale Staffelung von Maria und dem Löwen auf dem Rasen im Vordergrund, Josef im Mittelgrund und dem Reh im Hintergrund wird eine räumliche Tiefe suggeriert. Es kam Hansen wohl auch nicht so sehr auf eine naturalistische Wiedergabe des

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 16: Der Traum, Henri Rousseau, 1910

Bildthemas an. Dagegen sprechen z. B. die Verkürzungen oder Überstreckungen der einzelnen Körperpartien, die infantilen und grobgearbeiteten Physiognomien der einzelnen Figuren oder die erfundene Wald- bzw. Dschungelvegetation, die in ihrer phantasievollen Darbietung an Naturdarstellungen Henri Rousseaus heranreicht, einem Hauptvertreter der Naiven Kunst. Die auffälligen Analogien, die zwischen der Bildwelt Rousseaus und Hansens herrschen, lassen daher die Annahme zu, dass Hansen in seiner Ikonographie von Rousseau stark beeinflusst wurde. In seinem Bild *Der Traum* von 1910 verwendet Rousseau im selben Maße eine utopische Pflanzenwelt, gespickt mit exotischen Tieren in Mondlandschaft (Abb. 16). Hansen könnte Bilder Rousseaus sowohl durch die Reproduktionen im berühmten Almanach des *Blauen Reiters* als auch im Jahr dessen Erscheinung (1912) in Originalen auf einer Ausstellung im *Gereonsklub*[496] in Köln gesehen haben, die dort für kurze Zeit in einer Art Wanderausstellung u. a. neben Werken des *Blauen Reiters* präsentiert wurden.

Von der in einem Zeitungsartikel von 1919 in Hinblick auf Hansens Stil erwähnten „Neigung zum Kubismus“[497] die auch bei vielen Expressionisten – teilweise schon am Anfang der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts – zu beobachten war[498], ist in diesem Bild nicht viel zu spüren, so dass Hansen möglicherweise diese Seite seines Stils zu diesem Zeitpunkt abgelegt haben könnte. Für die Beurteilung von Hansens stilistischer Bandbreite dieser Jahre fehlen nicht nur weitere zugängliche Originale, sondern auch publizierte Abbildungen.

Neben der Vielfalt an dynamischen Formstrukturen ist es letztendlich die Farbigkeit des recht bunt wirkenden Gemäldes, die dem Bild eine gewisse Ausdruckskraft verleiht. Ihr räumt Hansen, offensichtlich mit Rekurs auf den Expressionismus in der Münchner Version des *Blauen Reiters*[499], die mit dem Stiletikett Expressionismus freilich nur bedingt erfasst ist, eine gewichtige Rolle ein, auch wenn die Farbe von der Bindung an die Bildkörper und -dinge bestimmt ist und somit als selbstständiger und ungebundener Ausdrucks-

496 Der *Gereonsklub* bestand in den Jahren 1911 bis 1913 und war eine avantgardistische Künstlervereinigung in Köln, zu dessen Mitgliedern u. a. Franz M. Jansen und August Macke zählten. 1912 wurde besagte Ausstellung in dem gleichnamigen Gereonshaus gezeigt. Vgl. dazu VAMH, Gereonsklub.

497 Siehe Zitat in Kap. 2.2.3 und: Das Kunstblatt, S. 254.

498 Siehe u. a. Moeller, Macke.

499 Der *Blaue Reiter* hatte enge Kontakte zum Rheinland. Eine Schnittstelle bilden z. B. die Künstler Heinrich Campendonk und August Macke, die teils selbst in München gelebt haben oder in regem Austausch mit der Gruppe des *Blauen Reiters* standen. Siehe dazu Moeller, Blaue Reiter. Oder auch Rattemeyer, Das Geistige. Weiter Engels, Campendonk; von Friesen, Macke.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

träger nicht zum Tragen kommt, wie es z. B. bei Künstlerkollegen im Rheinland fast ein Jahrzehnt früher zu beobachten war.[500]

In Kombination mit dem farblichen Überfluss und der reduktiven, „naiven" Darstellung des Gegenständlichen gelangt Hansen an die Vorstufe zur Abstraktion, wo allein nur durch den Eigenwert von Farbe (und Form) semantische Ausdrucksträger geschaffen werden und die Wiedergabe der äußeren Realität zweitrangig wird.



Abb. 17: Bayrische Landschaft, Heinrich Campendonk, 1913

So z. B. bei dem um 1913 entstandenen Bild *Bayrische Landschaft* (Abb. 17) von Heinrich Campendonk,[501] in dem die von Hansen angewandten stilistischen „Anleihen" ihre Vollendung erfahren. Daher sind diverse Einflüsse in dem Bild *Ruhe auf der Flucht* visuell erfahrbar. Zu nennen sind Henri Rousseau, Maler des *Blauen Reiters* wie Franz Marc und August Macke, sodann ein bisschen das Zackige des Dresdener und Berliner Expressionismus, und schließlich rheinische Maler wie Peter Abelen, Helmuth Macke, Heinrich Campendonk, Walter Ophey bis hin zu Walter Gramatté. Doch trotz der hinreichenden Anregungen unterschiedlichster Provenienz wurden diese von Hansen weder vorbehaltlos entschieden umgesetzt, geschweige denn weiterverfolgt. Umso weniger war er bereit, sich auf weitergehende Tendenzen der Abstraktion konsequent einzulassen. Der freie und experimentelle, gegen eine positivistische Naturauffassung gerichtete Umgang mit Farben und Formen als Vermittler subjektiver Regungen bewog letzten Endes viele Expressionisten zu Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer immer weiteren Negierung der objektiven Realität und setzte an deren Stelle die „innere" Weltsicht, die bis zur reinen Abstraktion als Ausdruck der höchsten Vollendung des Geistigen verstanden wurde, wie sie z. B. im Rahmen des *Blauen Reiters* insbesondere bei Wassily Kandinsky dem Betrachter begegnet. Da weitere Bilderbeispiele aus der Frühphase Hansens nicht herangezogen werden können, fällt eine Stilanalyse seines malerischen Œuvres bis 1922 und darüber hinaus, was die Modernität seiner Malerei angeht, notgedrungen äußerst fragmentarisch aus. Basierend auf den zeitgenössischen Rezensionen, die Hansens Bilder mit expressionistischen und teils kubistischen Konnotationen umschreiben, bestehen mehrere Optionen im Hinblick auf die künstlerische Entwicklung Hansens:

1922 war die Hochphase des Expressionismus bzw. die Phase seines größten innovativen Potenzials bereits beendet und wurde abgelöst durch Kunstformen wie die des Verismus, der Neuen Sachlichkeit, des Konstruktivismus und des Surrealismus, die sich aber auch vermischen konnten. Im Kontext dieser neuen Strömungen, insbesondere ihrer für das Rheinland durchaus typischen Überlagerungen, könnte sich auch Hansen stilistisch weiterentwickelt haben, denn auf das Bild *Ruhe auf der Flucht* treffen die beiden Stiletikettie-

500 Zu nennen wäre z. B. das Bild *Tanz* von Joseph Kölschbach, welches er schon um 1913 angefertigt hatte.

501 Vgl. Firmenich, Campendonk.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rungen kubistisch und rein expressionistisch nicht zu. Vielmehr überschneiden sich in dem Bild diverse Stilmerkmale von Protagonisten der jüngeren und aktuellen Malerei. Hansen griff in einer naiven Manier expressionistische, geometrisch-abstrakte, surreale und symbolhafte Akzente auf. Zugleich liegen in dieser formal avancierten und qualitativ fruchtbarsten Phase auch die Defizite seines Bildkonzepts. Die – auch für andere Maler im Rheinland (Helmuth Macke, Walter Ophey) zu beobachtende partielle Anwendung progressiver Stilmittel, ohne jedoch die Bindung an ältere Formen moderner Malerei aufzugeben, verleiht im Falle Hansens dem Bild jedoch trotz seiner recht anschaulichen Wirkung etwas Unvollendetes.

Das Bild spiegelt insofern die für Hansen charakteristische Situation, einerseits einer gewissen künstlerischen Avantgarde anzugehören und andererseits in einem traditionell katholisch-bürgerlichen Milieu verankert zu sein. Dass dabei keine radikalen Pfade beschritten werden, ist eine mögliche bzw. wahrscheinliche, wenngleich (etwa mit Blick auf Franz W. Seiwert) keine zwingende Option, die ihn letztendlich von Künstlern, die der „ersten" Garde von Avantgarden zugerechnet werden müssen, unterschied. Die Frage, ob Hansen als „freier" Künstler vor 1922 hinsichtlich seiner bildnerischen Mittel als progressiv zu beurteilen ist, kann mangels entsprechenden Bildmaterials nicht beantwortet werden. In Betracht kommen aber eigentlich nur zwei Möglichkeiten. Ausgehend von dem 1922 entstandenen Bild, wäre die Entwicklung aus der Perspektive eines Avantgardeparadigmas regressiv gewesen, da die *Ruhe auf der Flucht* im Vergleich mit Werken damaliger avantgardistischer Künstler, seien sie geometrisch-abstrakter, seien sie kubistischer, dadaistischer oder kritisch neusachlicher orientiert, von einer eigenartigen und zumal mediokren Unzeitgemäßheit. Wenn andererseits das Werk Höhepunkt einer bis dahin kontinuierlich vollzogenen künstlerischen Auseinandersetzung gewesen sein sollte, würden die Werke vor 1922 ebenfalls nicht durch wegweisende Bildkonzepte überzeugt haben, sondern hätten sich höchstens in dem Bemühen erschöpft, inspiriert durch das persönliche Umfeld der Avantgarde, Anleihen einer modernen Formensprache zu adaptieren. Dass die erwähnten Rezensionen, die alle um 1918/19 in unterschiedlichen Zeitungen erschienen, Hansens Bilder dem „avantgardistischen" Lager zurechneten, lässt sich vielleicht auch durch die vorherrschende zeitgenössische Definition von Expressionismus erklären, die Vieles unter dem Oberbegriff des Expressionismus subsumierte.[502] Da das dabei eingeschlossene Spektrum andererseits wesentlich durch eine Modernität jenseits des in Deutschland gängigen Impressionismus in der Art Max Liebermanns oder – im Rheinland – Max Clarenbachs bestimmt war, sollte man die Rezensionen zumindest so weit ernst nehmen, dass die Zurechnung zu einem Expressionismus mit kubistischem Einschlag vermutlich augenscheinlicher war als in diesem erhaltenen Bild.

Etwa um das Jahr 1924 entstanden in Eigenregie eine Reihe von erhaltenen Illustrationen,[503] die Hansen nach Anregungen durch das Lesen des Buches *Die weißen Götter* von Eduard

502 Der Expressionismus erfuhr nach dem Ersten Weltkrieg eine langsam einsetzende Akzeptanz in Reihen der Kunsthistoriker und -kritiker, da er in Abgrenzung besonders zu dem Erbfeind Frankreich als rassiger Ausdruck der deutschen Seele interpretiert wurde. So wurde dann so ziemlich alles mit der Beschreibung expressionistisch belegt. Siehe dazu Bushart, Gotik. Die Zeitungsartikel fallen genau in diese Zeit des Umschwungs und sind größtenteils noch negativ besetzt.

503 Circa ein Dutzend dieser Bilder hingen bei der verstorbenen Tochter Louise Zingsheim oder befanden sich im Besitz von Hansen jun.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Stucken (1865–1936) anfertigte. In dem damals erfolgreichen vierbändigen Roman[504] schildert der von exotischen, biblischen, germanischen und keltischen Sagen und Mythen faszinierte und ethnologisch interessierte Stucken, der, heute kaum noch bekannt, wie Heinrich und Thomas Mann oder Alfred Döblin der Preußischen Akademie der Wissenschaften angehörte und ein umfassendes literarisches Œuvre (Dramen, epische Werke, Gedichte, Romane) publiziert hat, in einer für ihn typischen Weise die Eroberung Mexikos durch die Spanier und den damit einsetzenden Untergang des Aztekenreiches. Mit Hilfe von Anapästen (dreiteiliger Versfuß) und unter Einsatz von Binnen- und Endreimen, war Stucken bemüht, den Zeilen seiner Dramen Klang und Leichtigkeit zu verleihen. Mythisches wie auch mystisch-religiöses Denken und Erleben spielen bei den nicht immer leicht zugänglichen Texten eine zentrale Rolle und offenbaren ferner Stuckens Vorliebe für exotische Themenkreise.

Der Roman *Die weißen Götter* zählt zum Hauptwerk von Stucken und bescherte ihm aufgrund der Mischung aus Ursprünglichkeit, kultureller Gegenwelten und kulturpessimistischer Untergangsfaszination eine gewisse Popularität über seine Zeit hinaus.[505] Bei den nun durch das Buch von Stucken inspirierten Bildern handelt es sich um von Hansen angefertigte, teilweise signierte Lithographien, von denen er einige nachkolorierte (Abb. 18–22).

In seinem Bilderzyklus entwirft Hansen unterschiedlichste Szenen dessen, was Stucken als aztekische Kultur präsentiert. In Fern- oder Detailansicht wird beispielsweise eine von Wasser hermetisch umschlossene und dadurch fortifikatorischen Charakter besitzende Stadt mit Bergpanorama im Hintergrund entworfen. In der Art der Darstellung erinnert die Berglandschaft eher an den Berg Fujiayama, wie er stereotyp in japanischen Druckgrafiken erscheint.[506] Der einzige Zugangsweg zu der mit architektonischen und farblichen Versatzstücken abstrahierten und im Bildzentrum gelegenen Stadt, deren Stadtkrone von einer festungsartigen Burg gebildet wird, führt über eine gepflasterte Straße bzw. Brücke, die ausgehend von der gesamten Breite des unteren Bildrandes zur Stadt hin sich mittig verjüngt. Dabei ruht die Stadt auf dicht beieinander liegenden Pfeilern, von denen einige erkennbar aus dem Wasser ragen. Im linken Bildmittelgrund wird der Blick auf eine weitere, am fernen Ufer gelegene Stadtsilhouette mit dichtem Baumbestand freigegeben. Als Pendant dazu durchzieht eine abgeschrägte und nach hinten wegknickende Staumauer die rechte Bildhälfte und grenzt zwei divergierende Wasserstände voneinander ab. Von der „Wasserstadt" geht trotz der um sie platzierten idyllischen Landschaft etwas Unheimliches und Bedrohliches aus. Zwei den Eingangsbereich der Stadt flankierende und stark abstrahierte und bedrohlich wirkende Fratzen „begrüßen" den Eintretenden in der sonst menschenleeren Stadt.

504 Stucken, Weißen Götter. Außerdem die Festausgabe, Berlin 1941. Vgl. dazu Blum, Mythos.

505 Vgl. Carlson, Stucken, S. 212 f.

506 Viele führende Vertreter der Moderne in der Malerei, sowohl Impressionisten wie Expressionisten (darunter Franz Marc und August Macke), wurden von der japanischen Kunst beeinflusst und sammelten z. B. japanische Holzschnitte. Vgl. dazu Berger, Japonismus.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.





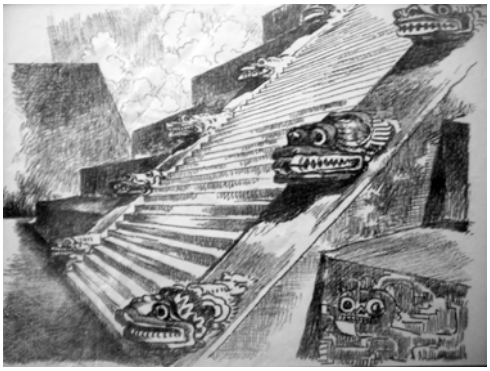






Abb. 18–22: Ohne Titel, Hans Hansen, 1924.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

In einer weiteren Grafik blickt man auf drei in der Ferne liegende, zueinander räumlich gestaffelte und versetzte Stufenpyramiden, denen per se zackige Konturlinien eigentümlich sind. Von der hintersten Pyramide, welche durch die beiden anderen fast verdeckt wird, ragen nur die obersten vier Stufenquader hervor. Die mittlere, nach links versetzte Pyramide, ist die einzige, die sich dem Betrachter nahezu komplett öffnet. Ein pagodenartiges Häuschen bildet die Bekrönung ihrer Spitze. Architektonische Versatzstücke und abstrahierte Muster schmücken die Basis der Pyramide. Etwas unterhalb davon durchquert eine Art zackige Mauer den Bildraum. Der Bildvordergrund ist zur Linken mit exotischem Pflanzenwerk und zur Rechten mit einer aztekischen, hinkelsteinartigen Steinskulptur ausgeschmückt. Durch die Bildkomposition des Vordergrundes wird quasi die Blickführung auf die entfernten Pyramiden eingeleitet. Exotische Vegetation überdeckt auch einen Teil der rechten, seitlich dargestellten Pyramide, die wegen ihrer vordergründigen Position nur fragmentarisch zu erkennen ist.

Auf der nächsten Abbildung ist in Detailansicht der Treppengang einer Stufenpyramide zu sehen. In seitlicher Draufsicht wird der Treppenaufgang links und rechts umrahmt von mehreren unheimlichen, angsteinflößenden, echsenartigen Kopfskulpturen. Die Ausrichtung der diagonalen Bildlinien auf einen Fluchtpunkt hin bewirkt eine perspektivische Verkürzung der Pyramide, so dass sich die schweren Stufenquader nach hinten hin verjüngen. Von den vorderen Quadern sind nur die ersten beiden angedeutet, wobei die untere mit einer stark abstrahierten und furchterregenden Figur verziert ist. Als Gegengewicht zu den senkrechten Bildlinien ist im Hintergrund ein trapezförmiger, monolithischer, eindimensionaler Baukörper platziert, der wie eine Mauer die diagonale Bewegung ausbremst. Kombinatorisch werden in dieser Grafik geometrisch-abstrakte Körper mit unheimlichen Bildmotiven vermischt.

Neben solch landschaftlichen sowie architektonisch-geometrischen Bildern werden in einer Grafik Azteken selbst illustriert. Wieder in diversen (Körper-)Ausrichtungen sind drei hintereinander gestaffelte männliche Azteken vor einer roten Stufenpyramide aufgereiht. Von der hintersten Figur ist nur der Kopf zu erkennen, der zudem mit einem blauen Helm bekrönt ist. Blaue Riemen bzw. Bemalungen durchziehen die untere Gesichtshälfte. Die mittlere Figur, die dem Betrachter frontal zugewandt ist, steht ebenso wie der vorderste und im Profil dargestellte Azteke ganz nah am Bildvordergrund, so dass von beiden nur der jeweilige Oberkörper sichtbar ist. Die mittlere Figur hält dabei eine exotische Blume in der linken, zur Brust erhobenen Hand. Ihr Haupt ist mit einem breitkrempigen Federschmuck bekrönt. Der überproportional und kräftig wirkende Kopf mit auffallend großen und melancholisch dreinblickenden Augen ist an Stirn, Nase und Wange verziert mit Bemalungen und/oder Gesichtsschmuck. Um ihre Schultern trägt sie eine Kette, bestehend aus kleinen Totenköpfen. Über der braunen Bekleidung, die ab dem Bauch nach unten hin in schmale Farbstreifen wechselt, trägt sie einen mit farblichen Rechtecken gemusterten Umhang. Die zweitrangige Position im Bild mit den Attributen des Kopfschmuckes, der Totenkopfkette, der Blume und des Umhanges könnten auf einen Adligen bzw. Hohepriester hindeuten. Die Zugehörigkeit zu den einzelnen Kasten bei den Azteken wurde über standesgemäße Bekleidung und Schmuck reglementiert.[507] Das würde auch im Gegenzug die einfache, helmartige Kopfbekleidung der hintersten Gestalt erklären, die da-

507 Vgl. Prem, Azteken.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

durch vielleicht als einfacher Soldat/Bauer ausgewiesen ist. Bei dem vordersten Azteken ist der Kopf- bzw. Körperschmuck am imposantesten, so dass mit der räumlichen Staffelung von hinten nach vorne auch die jeweilige Rangfolge sukzessive zunimmt. So liegt es nahe, dass mit der vordersten Figur ein Aztekenherrscher, in dem Fall vielleicht Montezuma selber, abgebildet wird. Eindeutige Herrscherinsignien sind der aus Quetzalfedern bestehende Kopfschmuck, der überdimensionale und aufwendig gestaltete Ohrenschmuck und das mit abstrakten geometrischen Ornamenten reich verzierte Kopftuch. Auch die im Profil dargestellte, mit Bemalungen verzierte Physiognomie wirkt viel massiger und kriegerischer als bei den anderen beiden. Bei ihm, dem offenbar als Aztekenherrscher Hervorgehobenen, erfahren die Gesichtsproportionen eine extreme Übertreibung. Der unheilvolle Blick aus kleinen Augen in Kombination mit der ausladenden Nase und dem totenkopfartigen Gebiss mit dem massigen Kiefer verleihen der Figur eine bedrohliche Aura. Insgesamt vermittelt das Bild etwas Unheimliches und Rohes.

Das ausdrucksstärkste und gestalterisch avancierteste Exemplar dieser Bilderserie treibt den Aspekt des Unheimlichen und Bedrohlichen auf die Spitze. Unterschiedlichste, collagenhaft im Bild platzierte und abstrahierte Fratzen, Masken und Tiergestalten wirken auf den Betrachter ein. Die räumliche Darstellung ist in diesem Bild aufgehoben, da die einzelnen Figuren über- und untereinander im gesamten Bild verteilt sind. Hansen setzt hier einen Grad der Abstraktion ein, der deutlich über die anderen Graphiken und sein Gemälde der *Ruhe auf der Flucht* hinaus geht. Erzielt wird dies hauptsächlich mit dem Einsatz von Farbe und Form. Durch die teils kräftig vermischten und bunt kolorierten Gestalten und Bildsegmente gewinnt das Bild eine enorme Expressivität. Die Farbe ist hier nicht mehr rein formgebunden, sondern löst sich vom Körper und wird somit selbst zum dynamischen Ausdrucksträger. Farbe und Form, Vorder- und Hintergrund erfahren dadurch eine lebendige, malerische Verschmelzung und nehmen – im Gegensatz zu den anderen Bildern – diesem Bild das Grafische einer Druckgrafik.

Allen hier beschriebenen Grafiken gemeinsam sind die kubisch-geometrischen abstrakten Körper, die zackige Linienführungen und die suggestiven Bildelemente des Beängstigend-Unheimlichen. Der Zick-Zack-Stil und die geometrische Abstraktion in der Kunst der Azteken korrelierten besonders gut mit Hansens eigenem Kunstverständnis, da die Aztekenkunst mit der „Zick-Zack-Moderne", also dem Expressionismus, eben solche Merkmale und Gemeinsamkeiten verband: die Azteken waren gleichsam das historische Modell des scharfkantig ornamentalisierten Nachkriegsexpressionismus.

Darüber hinaus eröffnet der Azteken-Exotismus Hansen ein Feld, das Sublime und Unheimliche und damit das Nicht-Rationale gegenüber einer (westlich) aufgeklärten Maschinenwelt abzugrenzen. Eine Intention, die im Grunde Hansen mit Stucken verband, da das Mystische und Geheimnisvolle, das Rohe, die Brutalität der Azteken in ihren Menschenopfern einigen Freiraum für phantasievolle Interpretationen bot. Die durch das Buch von Stucken nahegelegte Ikonographie, in der Abstraktes und Sublimes per se enthalten sind, kam dem Anliegen Hansens insofern sehr entgegen beziehungsweise motivierte Hansen überhaupt erst, sich dieser Aufgabe zu widmen. Ähnlich wie bei Hansens Azteken-Bildern, ließ sich auch Franz Henseler, aber wesentlich früher von phantastischen literarischen Beschreibungen anregen. So kam es zu der kubistisch-expressiven Gestaltung des Buchco-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vers *Die Reise durch Albanien*[508] durch Henseler, welches von seinem Freund Karl Otten 1912/13 publiziert wurde. Hierbei beflügelten die zerklüfteten wilden Landschaft Albaniens Franz Henselers Phantasie und kamen seiner Neigung zum Bizarren, Exotischen und Ungewöhnlichen sehr entgegen. Zudem zeugen die wenigen Gemälde Henselers eine Nähe zu religiösen Bildthemen mit einer Vorliebe für farbenreiche Szenen. Henseler muss somit einer der malerischen Vorbilder Hansens gewesen sein.

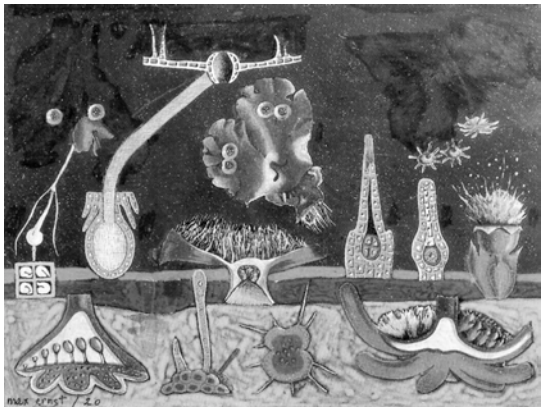


Abb. 23: Ohne Titel, Max Ernst, 1920

Stilistisch setzen die Grafiken Hansens das fort, was schon im zwei Jahre früheren Bild *Ruhe auf der Flucht* anzutreffen war. In symbolgeladener Manier werden phantasievoll-utopische bis surreal wirkende Landschaften und Menschen kombiniert, die in ihrer naiven Bildauffassung auch Ansätze einer Überwindung mimetischer Naturwiedergabe einschlossen. Auch Max Ernst experimentierte in diesen Jahren mit eigenwilligen Kombinationen von Landschaft, Mensch und Pflanzen (Abb. 23), so dass schon aufgrund der gemeinsamen Freundschaft dieser Zeit beide Künstler sich ebenfalls gegenseitig mit ihren symbolhaft-surrealen Landschaften inspiriert haben könnten.

Nur in einer Lithographie Hansens werden ganz im Sinne des Expressionismus Gestalt, Farbe und Form ganz dem Duktus eines inneren Empfindens unterworfen. Hinzu kommt mit dem Aztekenmythos die Wahl einer anderen, fremden Welt zwischen Schauer und Faszination. Sie spiegelt im Allgemeinen eine Sehnsucht wider, die schon französische Avantgardisten vor und nach 1900 und im weiteren Verlauf auch und vor allem – nicht zuletzt als Effekt des deutschen Kolonialismus – einige Expressionisten angetrieben hatte:[509] die gesteigerte Neugier an ozeanischen, afrikanischen oder anderweitigen exotischen Kulturen. Dieser forcierte Exotismus, der mit den imperialistischen Expansionsbestrebungen europäischer Länder eng zusammenhängt und der durch die damit einhergehende Kolonialgeschichte erst in der jüngeren Forschungsgeschichte kritisch perspektiviert wird, ist ein Exotismus aus einer eurozentrischen Perspektive.[510] Die Blickrichtung ging immer von Europa auf das Fremde und/oder das Andere, aus – die vermeintliche Abkehr von der eigenen europäischen Kultur und die Hinwendung zu einer – aus der eigenen kulturellen Verfasstheit heraus entworfenen – Fremdkultur.[511] Der im Zuge der kolonialistischen und

508 Vgl. Buchcover von Otten, Albanien. Ebenfalls Heusinger von Waldegg, Henseler.

509 Paradigmatisch dafür steht Paul Gauguin, der Ende des 19. Jahrhunderts in Polynesien auf der Suche nach dem Ursprünglichen war. Pablo Picasso ließ sich von „Negerplastiken" inspirieren. Die Maler der *Brücke* beschäftigten sich ebenfalls intensiv mit der primitiven Kunst usw. Siehe dazu Wichmann, Weltkulturen. Des Weiteren Gordon, Expressionismus, S. 378–415. N'guessan, Primitivismus; Küster, Matisse; von Beyme, Faszination; Genge, Artefakt.

510 Vgl. Waldenfels, Topographie, S. 86 f.

511 Vgl. Nell, Fremde, S. 86 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

imperialistischen Machtpolitik betriebene Rassendiskurs, dem die Evolutionstheorien des 19. Jahrhunderts[512] Vorschub leisteten, war überwiegend sozialdarwinistischer Natur.[513] Das darwinistische Ideal unterschiedlicher biologischer Rassen der Menschen, darunter solche, die dominant und im Telos der Geschichte fortgeschrittener sind, fand sowohl unter den Gelehrten als auch in der Politik und folglich in der breiten Bevölkerung massenhaft Anhänger. Darunter fanden sich auch Vorläufer der von den Nazis aufgegriffenen und forcierten Weltanschauung von einem Herrenmenschentum einschließlich des damit einhergegangenen rassistischen Hegemonialitätsanspruchs.[514]

Auch in Darstellungen, die europäische Künstler von Fremdkulturen boten, wurden imaginäre koloniale Vorstellungen des Fremden konstruiert und künstlich überhöht. Ohne tiefer gehendes ethnologisches Wissen über die jeweilige Kultur entstanden Stereotypen des „Anderen", die zu Dichotomien des Gegensätzlichen führten wie schwarz/weiß, primitiv/zivilisiert.[515] In den bildnerischen wie auch schriftlichen Darstellungen war stets ein fiktionaler Anteil enthalten, da die Perspektive ideologisch sowie europäisch geprägt war[516] und mit Ressentiments und Klischees, die mit bestimmten Regionen/Ländern verknüpft waren, aufgeladen war. In Orient-Darstellungen von der französischen Romantik bis nach 1900 waren immer Haremsszenen mit halbnackten Odalisken sehr beliebt[517] und Polygamie wurde zu einem Katalysator bürgerlicher Phantasien von sexueller Freiheit. Ozeanien mit seinen Traumstränden und Palmen und seinen freizügig tanzenden „Hula-Mädchen" wurde zum Paradies auf Erden stilisiert, wobei das Paradies nicht zuletzt erotisch definiert wurde.[518] Afrika und seine „Negerkunst" galten andererseits als Manifestationen primitiver Vitalität und kindlich naiver Ursprünglichkeit.

Die Aztekenkunst unterschied sich von dem beschriebenen Klischee dahingehend, dass sie einen historischen Verismus bot, den Ozeanien und Afrika nicht boten. Der nachweislich betriebene Opferkult der Azteken in Form von Menschenopfern belebt bis in die Gegenwart Phantasien vom Sublimen, Übermächtigen, Brutalen und Rohen im Namen von Religion und ihrer zornigen Götter.[519] Dass auch innerhalb der ästhetischen Praxis der europäischen Avantgarde divergierende Diskurse über das Fremde geführt wurden, blieb nicht aus. Gerade die durch die Kolonialliteratur transferierten rassistischen Konstruktionen wirkten in den mythischen Vorstellungen der Avantgarde vom „Neger" und „Primitiven" fort, ohne dass jene aber von dieser kritisch hinterfragt wurden.[520] Die Avantgarde

512 Zu nennen wären da Darwin, Origin. Ernst Haeckel ist derjenige, der Darwins Arbeit in Deutschland verbreitet hat, die er aber um einen ausgeprägten Rassismus erweiterte. Vgl. dazu Haeckel, Geschichte.

513 Markus Vogt definiert Sozialdarwinismus als eine sich „auf die Gesetze der Evolution berufende Gesellschaftstheorie und -praxis von Darwin anknüpfende oder sich auf sie berufende normative Gesellschaftstheorie." Vogt, Sozialdarwinismus, Zitat 203. Zitiert nach Puschner, Sozialdarwinismus, S. 102–103.

514 Vgl. Mayer, Exotismus, S. 34 ff.

515 Vgl. Gerstner, Kolonialismus, S. 13.

516 Vgl. Mayer, Exotismus, S. 10. Zudem Waldenfels, Topographie, S. 11.

517 Vgl. Gost, Harem.

518 Siehe Anmerk. 509.

519 Als ein jüngeres Beispiel sei der 2006 in die Kinos gekommene Film *Apocalypto*, der als Action- und Historiendrama die brutalen Menschenopfer der Mayas thematisiert, erwähnt.

520 Vgl. N'guessan, Primitivismus, S. 196.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nutzte die als primitiv etikettierte Kunst der Naturvölker in erster Linie als Inspirationsquelle, um die als festgefahren wahrgenommenen Wege der „europäischen" Kunst verlassen zu können. Darüber hinaus verstanden sie die außereuropäischen „Fetische" als Ausdruck eines authentischen und unverfälschten Lebens, das den zivilisierten Künstlern bzw. Menschen, im Zuge der Industrialisierung und Technisierung der westlichen Gesellschaft, abhandengekommen ist. Dieser Entwicklung zivilisationskritisch gegenüberstehend, suchten die Künstler nach neuen Archaismen, nach einer „Ur-Ikonologie", die für sie Ausdruck und Produkt eines ursprünglichen Gesellschaftszustands waren.

Dieser Eskapismus ins Fremde, wie ihn Werner Nell nennt, bot gleichzeitig eine Projektionsfläche für die eigenen Wünsche, Träume und Utopien.[521] In der primitiven Kunst identifizierten die Expressionisten sogar geistige Ahnen. Neben Volkskunst und Kinderzeichnungen entsprang die Kunst der „Naturvölker" für sie dem gleichen Urkunsttrieb, wie er auch z. B. in der Gotik anzutreffen war und den die Expressionisten, als Legimitation der eigenen Kunst, für sich in Anspruch nahmen: „Ihnen, wie auch den Werken der Gotik, unterstellten die Expressionisten, Zeugnisse eines unverbrauchten und ursprünglichen Schaffenstriebes zu sein."[522] Das vermehrte Studium exotischer Kulturen ging einher mit einer zunehmenden Beachtung auch von wissenschaftlicher und literarischer Seite. Eduard Stuckens Roman ist dafür exemplarisch.[523] Es erschien eine ganze Reihe von anthropologisch, kulturwissenschaftlich und psychoanalytisch ausgerichteten Büchern, die sich mit dem „primitiven Menschen" respektive seiner Kunst befassten. Der Kunsthistoriker und Literat Carl Einstein (1885–1940) veröffentlichte 1915 sein vielbeachtetes Buch mit dem Titel *Negerplastik*,[524] das wohl bedeutendste Werk der „Primitivismus"-Rezeption, in dem er den universalistischen ästhetischen Ansatz der Stilkunstgeschichte auf Skulpturen aus Afrika anwandte. Für ihn bot die exotische, speziell die primitive Kunst, eine Chance, der europäischen Ästhetik neue Anregungen zu liefern.[525] Auch Sigmund Freud widmete sich in seinen Essays *Totem und Tabu*[526] dem primitiven Menschen und erblickte Analogien zwischen der frühkindlichen Entwicklungsstufe und den „Primitiven".

Viele avantgardistische Künstler integrierten die stilistische Elemente oder einfach nur bestimmte Motive, die sie den primitiven Kunstwerken entnahmen, in ihr eigenes Werk nicht in Form von Stilimitat, sondern in der Verwendung eines neuen Umganges mit Perspektive, Farbe und Form. Karl Schmitt-Rottluff, ein Mitglied der Dresdner Künstlervereinigung *Brücke*, ließ sich z. B. in seinem 1919 entstandenen Bild *Doppelbildnis* von afrikanischen Holzskulpturen inspirieren. Im Vergleich unterscheidet ihn dies von der Naivität in Hansens Malerei und macht sie zugleich deutlich. Auch wenn Hansens Bilder Ansätze zu einem etwas „lockeren" Umgang mit Farbe und Form dokumentieren, so sind sie doch überwiegend mimetischer Natur und an objektbezogenen Vorbildern orientiert. Ihr eigentlicher Zweck ist eine – wenn auch phantasievolle – Illustration einer fremden Kultur. Hansens Bestreben war deutlich weniger davon bestimmt, über die Aneignung eines außereuropäischen Kunstempfindens Neues zu transportieren. Vielmehr war er bestrebt, eine

521 Vgl. Nell, Fremde, S. 231. Zudem Mayer, Exotismus, S. 23.
522 Bushart, Gotik, S. 73 f.
523 Vgl. von Beyme, Avantgarden, S. 443 ff.
524 Vgl. Einstein, Negerplastik.
525 Vgl. Einstein, Plastik, S. 61–145. Zudem Mayer, Exotismus, S. 27.
526 Vgl. Freud, Totem.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

verbreitete populäre und teilweise stereotype Vorstellung vom „Fremden“ und „Wilden“ bildnerisch umzusetzen. Dabei verwendete und kopierte Hansen viele aztekische Attribute, die in illustrierten Reiseberichten oder in völkerkundlichen Museen zu sehen waren. Die Vorbilder bezog Hansen aus zeitgenössischen Büchern,[527] die sich der Kultur Mittel- und Südamerikas widmen. Darin sind viele Vorgaben enthalten, die Hansen bildnerisch verarbeitete und seinerseits durch einen fiktionalen Anteil überhöhte. Augenscheinlich wirken die Vorlagen weniger erschreckend und unheimlich als das, was Hansen daraus machte. Durch die bildliche Überbietung der aztekischen Kunst schaffte Hansen sozusagen einen synthetischen Exotismus, um den Faktor des Sublimen steigern zu können.

4.2 Bilder während der NS-Zeit

Eine im Jahr der „Machtergreifung“ 1933 entstandene und signierte Bleistiftzeichnung zeigt eine ausschnitthafte Stadtansicht mit dem Kölner Dom im Hintergrund (Abb. 24).[528] Betrachterstandpunkt ist die Vogelperspektive, da man in eine leicht schräg verlaufende Straßenflucht von oben herab hineinblicken kann. Der Fluchtpunkt, worauf sich alle waagerechten Linien im Bild konzentrieren, liegt in Höhe der Hohenzollernbrücke, die links vom Kölner Dom angedeutet wird. Sehr wahrscheinlich entstand die Zeichnung mit Blick aus einem oberen Stockwerk heraus auf das Wahrzeichen der Stadt. Standpunkt müsste in der nördlichen Altstadt, in etwa Höhe Marzellen-/Ursulastraße gewesen sein. Der einsehbare Straßenzug wird u. a. von Häusern des Historismus bekleidet, da einige Bauwerke neogotische bzw. -barocke Reminiszenzen aufweisen wie u. a. Staffelgiebel oder Mansardendach. Der Schwerpunkt seiner Stadtansicht liegt auf einer genauen perspektivischen und naturalistischen Darstellung von Stadtarchitektur, da ansonsten weder Menschen noch Autos die Straße beleben oder anderswo im Bild zu sehen sind. Zudem überwiegt die lineare Bildstruktur, so dass malerische Elemente ausgeschlossen werden und der Eindruck des Zeichnerischen und Skizzenhaften im ganzen Bild vorherrscht.

Ein weiteres Bild, das, unsigniert und undatiert, in Familienbesitz verblieben ist, könnte aufgrund seiner stilistischen Ausführung ebenfalls in die Zeit des Nationalsozialismus fallen (Abb. 25).[529] Unklar ist, ob es sich um eine kirchliche Auftragsarbeit handelt oder ob es aus Eigeninitiative heraus entstand wie im Falle der aztekischen Blätter. Für eine Auftragsarbeit würde die religiöse Thematik sprechen, da die bildnerische Umsetzung mit dem vorhandenen Schriftzug das Bild als Entwurf für einen Kirchenraum prädestiniert. Hansen stattete im Laufe seiner Karriere neben Architektur auch viele Kirchenräume mit Fenstern, Mosaiken, liturgischen Geräten etc. aus (siehe Kap. 5 oder auch Werkverzeichnis). Dargestellt ist die Heilige Nacht, die Geburt Jesus Christi. Letzterer ist zentraler Blickfang

527 Zu nennen sind etwa Lauterer, Mexico; Lehmann, Altmexikanisch und Danzel, Mexiko. Ob Hansen seinen Motivfundus aus diesen Büchern (oder wenigstens einem davon) hatte, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.

528 Das Bild hängt heute im Architekturbüro von Wilhelm Offermann, der als junger Mann in den Jahren 1955–1956 im Büro von Hans Hansen als technischer Zeichner für Baupläne tätig war. Sein Vater, Johann Offermann, ebenfalls Architekt, war mit Hansen befreundet, und zusammen realisierten sie z. B. die Pfarrkirche St. Josef in Kardorf.

529 Das Bild befand sich im Besitz von Hans Hansen junior.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 24: Ohne Titel, Hans Hansen, 1933

im Bild, um den herum sich links die betend kniende Maria, oberhalb und in einer Scheune befindlich ein Ochse und ein Esel und rechts, halb sitzend, Josef gruppieren. Das Jesuskind liegt seitlich schräg in einer Art Krippe, so dass der Betrachter, etwa in Kopfhöhe Marias, auf das Neugeborene herniederschaut. Das Jesuskind ist nur mit einem weißen Lendenschurz bekleidet. Sein Kopf ist von einer gelblich leuchtenden Glorie umgeben. Maria trägt ein mit Faltenwürfen drapierten blauen Umhang, unter dem sich ein rotes Gewand befindet. Ein weißes Kopftuch umhüllt locker ihr geneigtes Haupt mit schulterlangem braunem Haar. Josef selber trägt über einem hellroten Gewand einen grünen Umhang. Die Szene spielt sich offenbar in klarer Nacht ab, da stilisierte Sterne links und rechts den sonst dunkelblau bis schwarz gehaltenen Himmel beleuchten. Von einem in der linken Bildhälfte befindlichen Stern, der sich auch in der Größe von den anderen Sternen abhebt, geht ein Lichtstrahl in Richtung des Jesus-Knaben. Es handelt sich dabei um den Stern von Bethlehem, der den drei Weisen aus dem Morgenland den Weg zum neugeborenen Heiland weist. Die Heilige Familie befindet sich vor einer durch die Bildgrenzen oberhalb abgeschnittenen Scheune, deren Außenmauern aus unverputztem Klinkerstein und dessen Dachstuhl und Brüstung aus Holz bestehen. Im Inneren der Scheune, durch die hölzerne Abriegelung teils verdeckt, befinden sich die bereits erwähnten, auf das Jesuskind niederschauenden Ochs und Esel. Josefs rechte Hand ruht indes auf dem Esel. Zwischen rechtem, seitlichem Bildrand und Scheunenaußenmauer befinden sich im Bildmittelgrund zwei Hirten, die Stufen hinaufsteigen und sich der Heiligen Familie nähern. Ausstaffiert sind sie mit einer volkstümlichen Hirtenbekleidung. Der linke von beiden hält dabei ein Lamm in seinen Händen. Neben sei-



Abb. 25: Ohne Titel, um 1930–40

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ner Funktion, beide Figuren als Hirten zu kennzeichnen, steht das Lamm auch als *Agnus Dei*, als Lamm Gottes und somit als Symbol für die erlösende Passion Jesu Christi. Der untere Bildstreifen ist in seiner gesamten Länge von Hansen mit einem separaten Schriftzug versehen, und zwar mit den Worten *Angelorum salve radix salve porta*. Diese sind der *Ave Regina Caelorum* (Gegrüßt seist Du, Himmelskönigin) entnommen, einer marianischen Antiphon, in welcher die Gottesmutter in katholischen Stundengebeten besungen wird: „Ave Regina coelorum/ave Domina angelorum/Salve! Salve radix/salve porta/ex qua mundo lux es orta/Gaude virgo gloriosa/super omnes speciosa/vale, decora/et pro nobis Christum exora!" (Sei gegrüßt, Himmelskönigin/sei gegrüßt, Herrin der Engel/Gegrüßt seist du Wurzel/gegrüßt seist du Pforte/aus welcher das Licht für die Welt aufgegangen ist/Freue dich, ehrenwerte Jungfrau/Herrlich vor allen/lebe wohl, sehr Schöne/und bete zu Christus für uns).[530]

Für die Verortung des Bildes in die Zeit der 1930er bzw. Anfang der 1940er Jahre würde der stilisierte und idealisierte Menschentypus der Figuren sprechen. Vergleicht man Josef und Maria des Bildes von 1922 mit diesen beiden, so ist ein Wandel von einer groben expressiven und nicht so sehr auf äußerliche Schönheit bedachten Figurenauffassung hin zu einem standardisierten Realismus zu konstatieren, wie er vor allem im Stil der so genannten *Narazener*[531] zu Beginn des 19. Jahrhunderts propagiert wurde. Ähnlich wie diese transportiert Hansen romantisch-religiöse Vorstellungen über eine vereinfachte Bildwelt. Figuren wie auch Gegenstände sind klar konturiert, so dass die Betonung des Linearen, des Zeichnerischen, überwiegt und somit Vorrang vor der Farbe und damit dem Malerischen hat. Die noch in den 20er Jahren von Hansen offensichtlichen Ansätze zu einer modernen Formgebung sind in dem Bild *Heilige Nacht* vollständig abgelegt.

4.3 Bilder nach 1945

Ein Großteil der noch im privaten Familienbesitz verwahrten Bilder Hans Hansens, die fast alle undatiert und unsigniert sind, beinhalten Landschaftsansichten oder Naturstudien. Laut Hagspiel entstanden diese Bilder ab Mitte der 20er Jahre.[532] Stilistisch unterscheiden sich die Bilder von den Werken der 20er Jahre enorm, so dass sie eher einer noch späteren Phase entstammen müssen. Dafür würde sprechen, dass viele Bilder Hansens während alliierter Bombenangriffe den Flammen zum Opfer fielen. Von all jenen sich mehr oder weniger ähnelnden Bildern mit Landschaftsansichten und/oder Naturstudien haben sich etwa 100 Blätter erhalten. Dass nur die Landschaftsblätter die Bombenangriffe auf Köln in den letzten drei Kriegsjahren überdauert haben sollen, lässt Raum für viel Spekulation. Ausschlaggebend aber ist, dass die Kinder von Hansen bescheinigten, dass fast alle Bilder im Krieg verloren gegangen und jene erhaltenen Landschaftsbilder späteren Datums seien.

530 Das Ave Regina Caelorum wird während der Fastenzeit im katholischen Stundengebet gesungen. Vgl. Bretschneider, Antiphonen, Sp.1357–1359.

531 Zur Kunst der Nazarener vgl. Schindler, Nazarener. Weiterhin Hollein/Steinle, Nazarener.

532 Vgl. Hagspiel, Hansen, S. 112.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Exemplarisch werden hier zwei Bilder vorgestellt, die als repräsentativ für Hansens Spätwerk gelten können (Abb. 26–27). Thematisch werden in den zwei mit Ölkreide auf schwarzem Karton angefertigten Bildern Landschaftsansichten dargestellt, die wahrscheinlich *en plein air* im Eifler bzw. Bergischem Raum angefertigt wurden. Die Freilichtmalerei war eine von Hansen Zeit seines Lebens bevorzugte Malweise. Die für die Regionen typischen Landschaften von bewaldeten Hügel- bis Felsformationen, mit Seen, Flüssen und Wiesen und ihrem ländlich-bäuerlichen Charme entsprachen dem zentralen Interesse des Malers, nämlich Darstellung von ländlicher Idylle, darin vielleicht auch die Sehnsucht von heiler bzw. friedlicher Natur/Welt verborgen, als möglicher Ausdruck eines inneren Ausgleiches zu den traumatischen Kriegserlebnissen der vergangenen Jahre. Im Gegensatz zu den phantasievollen, farblich herausstechenden Landschaften und Vegetationen der „frühen" Jahre zeichnet sich diese „Heimatmalerei" mehr oder minder durch eine naturalistische, bisweilen leicht impressionistisch-expressionistische Wiedergabe von Natur aus. Die Motivation, „modern" zu sein und sich im Umfeld der Avantgarde zu behaupten, ist in späteren Jahren einer mehr „heimatverbundenen" Malweise gewichen. Möglicherweise hängt diese Abkehr auch mit den rückgängigen Kontakten zu Künstlern aus der Avantgarde zusammen. Es sind jedenfalls keine weiteren Solo- bzw. Gruppenausstellungen von Hansen seit den 1930er Jahren bis zu seinem Tod bekannt. Möglicherweise aber war die recht einseitige Hinwendung zur Landschaftsmalerei auch dadurch bedingt, dass dieses Genre das unverfänglichste war. Ein Musterbeispiel dafür ist die Entwicklung von Otto Dix, dessen kubistische, expressionistische und kritisch neusachliche Malerei in den 1910er und 1920er Jahren in den Landschaften der 30er Jahre nicht mehr auszumachen ist.



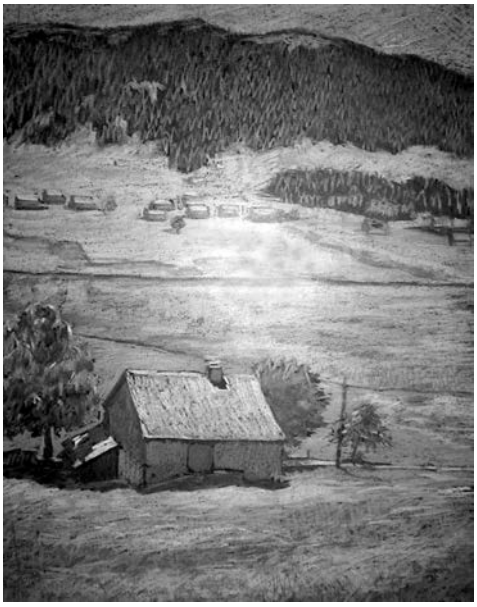


Abb. 26–27: Ohne Titel, Hans Hansen, ca. 1950er Jahre

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

4.4 Resümee

Angesichts eines thematisch wie zeitlich nur fragmentarischen malerischen Œuvres fällt es schwer, anhand der noch existierenden Bilder eine künstlerische Entwicklung und stilistische Verortung vorzunehmen. Solche Entwicklungen verlaufen, wie viele Künstlerbiographien in der Moderne vermitteln, nie linear, sondern sind oft durch Brüche gekennzeichnet, die nicht einmal chronologischer Natur sein müssen, sondern thematisch oder funktional bedingt sein können und auf einen Pluralismus verweisen, der nach Aufgaben ausdifferenziert ist. Daher können die wenigen zeitlich eindeutig fixierbaren Werke bei Hansen nur bedingt als Ausgangspunkt für weitere stilanalytische Untersuchungen herangezogen werden. Eine vollständige Klärung in der Beurteilung seiner sich wandelnden stilistischen Vorlieben ist nicht zu erwarten. Auf Grundlage der vorliegenden Bilder können aber einige Aussagen getroffen werden, die sich auch in das biographische Gefüge einbetten ließen.

Was Hansens Annäherung an die Avantgardismen der klassischen Moderne anbelangt, waren die Jahre zwischen Kriegsende und der Mitte der 20er Jahre am fruchtbarsten und künstlerisch zweifellos auch am interessantesten. Die Bilder dieser Phase zeichnen sich durch einen Grad an Expressivität und Abstraktheit aus, der in späteren Jahren nicht mehr begegnen sollte. Damals waren Hansens Berührungspunkte mit der lokalen wie auch überregionalen Avantgarde so stark wie nie mehr danach. Hauptsächlich inspiriert durch den dominierenden Expressionismus, verwendet Hansen selbst die neuen Ausdrucksmittel und ergänzt diese mit surrealen und religiös symbolhaften Elementen zu eigenen Bildinhalten. In der Einarbeitung progressiver Stilmittel sowie in der – bei ihm katholischen perspektivierten – religiösen Dimension im Entwurf des Neuen Menschen erzielte Hansen einige Akzeptanz innerhalb der Avantgarde. Dies offenbart aber zugleich die eigentliche Diskrepanz seines Schaffens. Im direkten Vergleich mit Avantgardisten der ersten Stunde kann Hansen allenfalls zur zweiten „Garde" gerechnet werden. Die heute bekannten Verfechter einer radikaleren Moderne in Köln und dem Rheinland waren in der Verwendung zeitgenössischer Stilmittel schon Jahre vorher konsequenter, während diese in den hier behandelten Bildern oft zaghaft auftauchen. Hansens Auseinandersetzung mit der Bildsprache seines avantgardistischen Umfeldes blieb halbherzig. Vielleicht war es seine Eigenwahrnehmung als Architekt, die ihn von einer intensiveren Auseinandersetzung mit der modernsten Malerei abhielt. Mit dem Rückgang des Engagements im Kreis der Avantgarde verschwand in den späteren malerischen Werken fast gänzlich jene Art von Modernität, wie sie in den Jahren vor und nach 1920 für Aufsehen erregte. Vielmehr kehrt Hansen zu einem heimatstilistischen Realismus und Naturalismus zurück. Dies mag auch zum einen mit der Zensur avantgardistischer und dem Verbot „entarteter" Kunst durch die Nazis zusammenhängen und zum anderen durch Hansens Hauptberuf als Architekt insbesondere für die katholische Kirche, die sich für die abstrakte und kubistische Kunst nur schwer erwärmen konnte. Hansens Betätigung als freier Künstler geriet in seinen späteren Jahren zur Freizeitbeschäftigung. Die Frage, die sich in Folge stellt, ist, ob es eine aufgabenspezifische bzw. auftragsgebundene Modernität in Hansens kirchlichen Arbeiten gibt, die in seinen privaten Arbeiten eher als regressiv zu beantworten wäre.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5 Mosaik- und Glasbilder

Die Zunahme von Mosaik- wie auch Glasarbeiten ab den 1930er Jahren in Hansens Œuvre erfordert ein gesondertes Kapitel, mag auch die Technik Mosaik innerhalb der gängigen Gattungstrias unter die Malerei subsumiert werden und seine Motivation und Fertigkeit für Malereien im Medium Stein und Glas zweifellos in Hansens frühansetzender Passion für das Zeichnen und Malen zu suchen sein. Kontext und Aufgabe sind jedoch ganz anders perspektiviert, denn die hier thematisierten Bilder aus bunten Steinen bzw. Glas sind strikt architekturgebunden und wurden hauptsächlich im Auftrag der katholischen Kirche zahlreich für Kirchenräume angefertigt unter Einbezug von Gestaltungsmitteln, in denen weder Hansens frühe expressionistische Malerei noch seine späteren privaten Landschaftsbilder erkennbar sind. Entwürfe für Mosaik- und Glasfenster, die ja nichts anderes sind als Wände in Bildgestalt, machen einen wesentlichen Teil seines Werkes aus. Besonders bei den Mosaiken ist es interessant, dass viele von ihnen während des Kriegs entstanden. Entgegen der gängigen Annahme, dass in dieser Zeit in künstlerischer Hinsicht nichts mehr passiert sei, ist zu betonen, dass Mosaike und Glasfenster noch in den Kriegsjahren möglich waren. Im Gegensatz zu den bisher behandelten Bildern, die ausschließlich aus privatem Antrieb heraus entstanden, handelt es sich bei den Mosaik- und Glasarbeiten um reine Auftragsarbeiten, die abhängig von Architektur, Personen, (Pfarr-) Gemeinden, Institutionen, zeitlichen Rahmenbedingungen und bestehenden Diskursen über religiöse Kunst sind. Materialität und Technik sind weitere Besonderheiten, die das Mosaik- und Glasbild von der Tafelmalerei und Graphik auf den ersten Blick unterscheiden.

5.1 Das Mosaik im sakralen Raum

Im Späthistorismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts wurde das Mosaik wegen seines nobilitierten Anspruchs als sakrales Gestaltungselement sukzessive für den Kirchenraum wiederentdeckt. Das Mosaik galt nicht nur den Befürwortern als ein besonders haltbares und edles Material innerhalb der diversen Ausstattungstechniken im Sakralbau – demgegenüber war z. B. das Fresko nicht so witterungsgeständig. Auch in seiner flächenbetonenden Wahrnehmungsästhetik passte sich das Mosaik der geschlossenen Wand an, womit Dekoration und bildliche Darstellung koinzidierten und sich reziprok ergänzten. [533]

533 Zur der im Historismus einsetzenden Erneuerung der Aufgabe Mosaik in Kirchenausstattung vgl. Heinig, Krise, S. 235–274.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bei der Mosaikkunst handelt es sich auch bei August Hoff (1892–1971), einem der Hauptverfechter moderner sakraler Kunst, oder dem Theologen Romano Gurardini (1885–1968) um eine authentische und zeitlose Malerei.[534] Nicht nur auf die Beständigkeit und Robustheit des Mosaiksteins zielt der damit inhärente Wahrheitsanspruch ab, sondern auch auf die damit verbundene historische Legitimation, da musivische Arbeiten schon zu frühchristlichen Zeiten angefertigt wurden und somit urchristliche Zeugnisse sind und somit am Anfang des christlichen Glaubens stehen. Das Mosaik wird damit selbst zum heiligen Material stilisiert, durch dessen genuine Eigenschaften dem Mosaikbild für den Kirchenraum per se eine sakrale Authentizität zu gesichert wird. Die besonders mit der Technik des Mosaiks erzielte Bildwirkung von hieratischer, erhabener Strenge und monumentaler Größe – bei gleichzeitig lebendiger Wirkung durch das reflektierte Kerzen- oder Kunstlicht – in Kombination mit symbolhaften Zeichen hat mit einer narrativen und naturalistischen Darstellung, wie sie u. a. in gängigen Andachtsbildern anzutreffen war, nichts mehr gemein. Das entsprach aber genau den Vorstellungen der *Liturgischen Bewegung*[535] und dem neuen Kultbildverständnis eines Romano Guardini, da Technik und das Material entscheidende Bedingungen des neuen Kultbildkonzepts waren. Genau solche, dem Mosaik zugeschriebene Eigenschaften, werden von Hoff herausgestellt, wenn er über frühchristliche Mosaikarbeiten spricht: „In den frühchristlichen Werken entdeckt man heute wieder die innere Ergriffenheit, die geheimnisvolle Symbolhaftigkeit und Größe der Auffassung. Hier zerbrach der Naturalismus und wich einer ausdrucksstarken strengen Form, die das künstlerische Abbild der Liturgie ist.“[536] Hinzu gesellt sich noch die Farbperfomanz, die im illuminativen Wechsel aus Licht und Schatten auf den meist unregelmäßigen und farbenreichen Mosaiksteinen das musivische Werk in eine transzendente Wirklichkeit überführt.

Jürgen Wiener veranschaulicht Guardinis Kultbildbegriff anhand eines Kreuzweges:

> „Ähnlich wie Glasfenster baut das als ‚ewiges Material‘ apostrophierte Mosaik an der Architektur mit. Die dem Späthistorismus geschuldete erneute Vorliebe für das Mosaik war in der Bildwirkung hieratischer Strenge und im Verweis auf das vornehmste Malereimaterial des ersten Jahrhunderts begründet. Beides lag auf der Linie von Guardinis Kultbildbegriff. Wenn Mosaik als ewiges Material auf einen Kreuzweg angewandt wird, nimmt dieser bereits in seiner Materialität Anteil an dem mit der Ewigkeit verbundenen Numinosen.“[537]

Auch Adolf Feulner operierte bereits drei Jahre vor August Hoffs Mosaiktext in einem Artikel über *Mosaiken und Glasmalereien* mit ähnlichen Bezügen und setzte den erneuten Aufschwung des Mosaikbildes mit dem Beginn der modernen Sakralarchitektur in Zusammenhang:

534 Vgl. Hoff, Mosaikbildkunst, S. 5. Hoff verweist auf den Renaissancemaler Domenico Ghirlandaio. Guardinis Kultbildbegriff ist stark von spätantiken und mittelalterlichen Mosaiken geprägt; vgl. Guardini, Kultbild.

535 Zu den einzelnen Forderungen der *Liturgischen Bewegung* und deren Auswirkungen auf den modernen Sakralbau siehe Kapitel „Sakralarchitektur“.

536 Hoff, Mosaik, Einleitungstext (ohne Seitenangabe), zitiert nach Wiener, Kreuzweg, S. 137, Fußnote 49.

537 Wiener, Kreuzweg, S. 126.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Das Mosaik ist eine Technik der monumentalen Malerei. Die Kunst, aus kleinen, farbigen Glasstiften ein Gemälde zusammenzusetzen, hat etwas Primitives an sich. Sie fordert Beschränkung und große Gesinnung. Sie fordert Verzicht auf malerische Intimität und auf tonige Reize, Verzicht auf eindringliche Nachahmung der sichtbaren Welt, auf illusionistische Wiedergabe des Raumes. […] Es ist kein Zufall, daß die Kunst der jüngsten Zeit mit sicherem Instinkt und festem Entschluß auf das Mosaik zurückgreift. Man könnte nach inneren Gründen suchen, wenn geschichtliche Rückschlüsse jetzt schon erlaubt wären. Vielleicht hat der Aufschwung der modernen Architektur, die in einer neuen Rückkehr zur strengen Tektonik, zur einfachsten Raumgestaltung ihre Bedeutung sucht, die nach einer Wandmalerei von stilistischer Größe und Erhabenheit ruft, den Anlaß zu einer neuen Auswertung der uralten Technik gegeben."[538]

Erste Berührungspunkte mit dem modernen Mosaik- und Glasbild hatte Hansen spätestens während seiner Teilnahme an der Kölner Werkbundausstellung von 1914. Der Berliner Glasmalerei- und Glasmosaikfabrikant Gottfried Heinersdorff (1883–1941)[539] hatte anlässlich der Kölner Ausstellung auf dem Ausstellungsgelände das *Haus Heinersdorff* errichten lassen, welches „[…] ganz mit Mosaiken verkleidet […]" war und in dem die „[…] damals skandalös modernen Fenster von Johan Thorn Prikker für die Dreikönigskirche in Neuss […]"[540] ausgestellt waren. Mit Thorn Prikker, der seit 1926 einem Lehrauftrag an den Kölner Werkschulen nachging – ihnen wurde das *Institut für religiöse Kunst* im gleichen Jahr untergeordnet[541] –, begegnete Hansen jener entscheidende Protagonist in Bezug auf Gestaltung und Ideengebung für das moderne Glas- aber auch Mosaikbild. Zwei gemeinsame Projekte sind bekannt, an denen Thorn Prikker mit je einer Mosaik- oder Glasarbeit beteiligt und Hansen als federführender Architekt für das Gesamtkonzept zuständig war. Und beide Aufträge wurden über das *Institut für religiöse Kunst* vermittelt. Auf die Mosaikarbeit von Thorn Prikker anlässlich der *GeSoLei*- Ausstellung (Vgl. auch Kat. 03) wurde im biographischen Abschnitt bereits verwiesen.[542] Ein bis zwei Jahre später war Thorn Prikker höchstwahrscheinlich mit einer Glasarbeit an der Kriegergedächtnisstätte in der Kirche St. Marien in Neuss (Vgl. Kat. 08) vertreten.[543]

So sind es auch eher die Glasarbeiten von Hansen, die meist eine stilistisch größere Nähe zu Glasarbeiten von Jan Thorn Prikker, sowie von Schülern und Künstlern aus seinem Umfeld aufweisen. Die musivischen Arbeiten hingegen wirken bei Thorn Prikker (Abb. 28) u. a. – ausgeführt wurden sie eben häufig von der Firma Heinersdorff – auf den ersten Blick formal moderner (bzw. sind es auch), sind aber auch gleichzeitig theologisch unverbindlicher, da die Zielsetzung eine andere war.[544] Es wurden meist keine liturgischen Bilder im Sinne der *Liturgischen Bewegung* geschaffen. Hingegen war Hansen bemüht den Forderun-

538 Feulner, Mosaiken, S. 1 f.
539 Vgl. Richter, Heinersdorff.
540 Habermehl, Lichtsteine, S. 11.
541 Siehe Kapitel 2.2.6.
542 Siehe Ebenda.
543 Das Glasbild könnte aber auch von Josef Scheuer stammen, da beide Künstler in verschiedenen Artikeln als ausführende Künstler des Glasbildes genannt werden. Vgl. Kat. 08.
544 Vgl. KM Ahlen, Heinersdorff. Jacoba van Heemskerck entwarf um 1920 einige sehr expressiv-dynamische Mosaiken. Siehe dazu Henkels, Heemskerck.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gen der *Liturgischen Bewegung* und der neuen Auffassung um (Sakral-)Bilder im Kirchenraum entlang einer urchristlichen Ikonographie nachzukommen und somit eine neue Sakralkunst zu installieren, die die verständliche Visualisierung der christlichen Heilsgeschichte in Form von Symbol, Zeichen, Schrift und Bild, einerseits in der Tradition frühchristlicher Mosaike und andererseits in der ganz zeitgenössischen Weise von typographischen Bildern (z. B. bei Plakaten und gestickten Teppichen), die ihrerseits wieder von mittelalterlicher Buchmalerei etwa ottonischer Zeit profitiert haben mag, zum Ziele hatte.

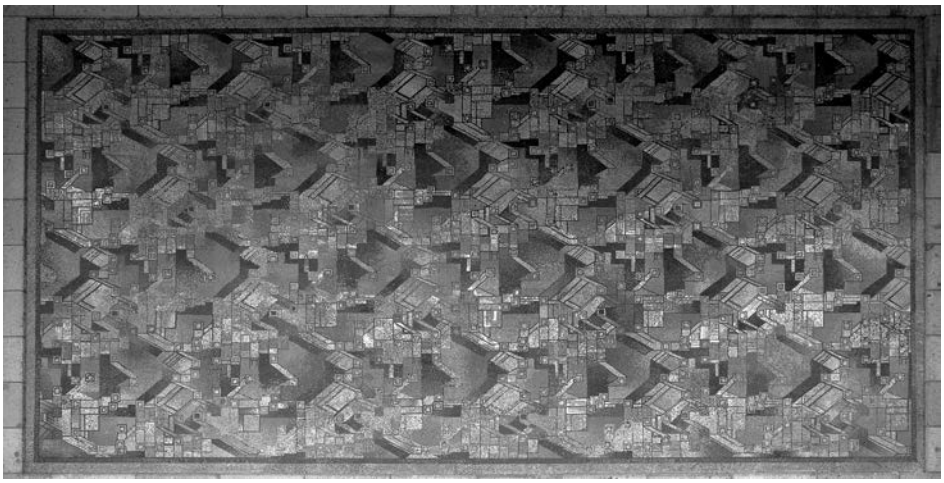


Abb. 28: Der Tag, Mosaik am Ehrenhof in Düsseldorf, Entwurf Jan Thorn Prikker, 1926

Im Folgenden werden exemplarisch einige Mosaikarbeiten Hansens vorgestellt, die aus verschiedenen Jahren, hauptsächlich aus dem Zeitraum 1933–45, stammen und sich somit chronologisch fortschreitend aufeinander beziehen. Dadurch werden stilistische Merkmale und Besonderheiten, vor allem werkimmanente Gemeinsamkeiten und Unterschiede, insbesondere im Hinblick auf das moderne Kultbild herausgearbeitet. Dabei muss zwangsläufig auch die Typographie von Hansen genauer unter die Lupe genommen werden, denn die mannigfachen Schriftinszenierungen gehörten zu einer seiner Spezialitäten in den Mosaik- und Glasbildern.

5.1.1 Die Innengestaltung der Kirche St. Laurentius in Bergisch-Gladbach

Ein hervorragendes Beispiel für die Verbindung kunsthandwerklicher und innenarchitektonischer Arbeiten Hansens aus dieser Dekade findet sich in der Kirche St. Laurentius in Bergisch-Gladbach. Hansen wurde in den 30er Jahren mehrmals mit Umbauten und Neugestaltungen für diese Kirche beauftragt. Die musivischen Arbeiten machen nur einen Teil von Hansens Tätigkeit für diese Kirche aus.[545]

545 Für einen Überblick der Tätigkeiten siehe Kat. 19.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der Grundbau der Pfeilerbasilika wurde 1845–46 nach Plänen des Kölner Architekten Matthäus Biercher (1797–1869)[546] realisiert. Gebaut wurde eine einfache Saalkirche mit Langschiff und Chorapsis. Im Laufe von fast 80 Jahren wurde die kleine Kirche wegen der stetigen Zunahme von Gemeindemitgliedern in ihrer Gestalt immer wieder verändert und vergrößert. 1871 bis 1878 wurde der Kirche ein östliches Querschiff mit Chor und im Westen ein Langhausjoch mit vorgelagertem Turm angefügt – Vorbild in der Gliederung waren der Turm und die Chorapsis an St. Aposteln in Köln. In den Jahren 1905 bis 1907 wurden dem flach gedeckten und kassettierten Langhaus gewölbte Seitenschiffe zugeordnet und die Saalkirche in eine Basilika umgewandelt (Abb. 29–30).[547] Verantwortlich dafür war der Diözesanbaumeister Heinrich Renard (1868–1928).[548] Im Zeitraum von 1914 bis 1918 (und 1922) wurde der Innenraum der Kirche durch den Kirchenmaler Johannes Osten (1867–1952) ausgemalt.[549]

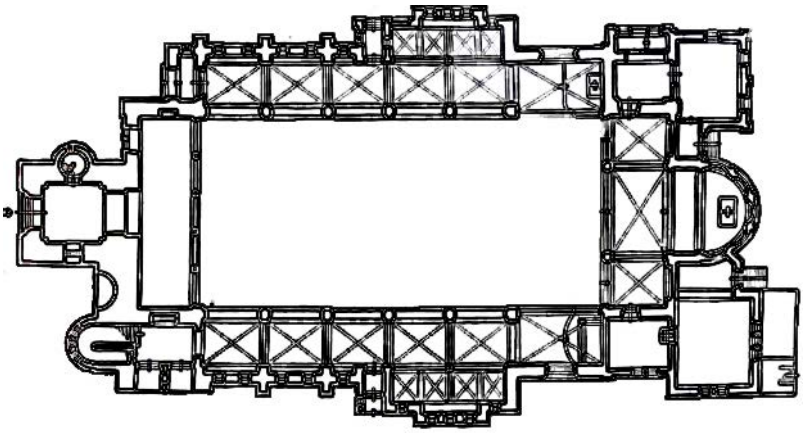


Abb. 29: Grundriss St. Laurentius in Bergisch-Gladbach

546 Biercher hat u. a. den Regierungspalast in Köln entworfen. Einige Lebensdaten lassen sich in folgender Quelle nachlesen: Nagler, Künstler-Lexikon, S. 494 f. Dazu auch die Aachener Dissertation von Brucker, Biercher. Bisher wurde angenommen, dass die Kirche in den Jahren 1845–47 erbaut wurde. Die Kirchenführerin von St. Laurentius, Helga Rittmann, konnte nachweisen, dass bereits 1846 eine Christmette in der Kirche gefeiert wurde. Vgl. Kölner Stadt-Anzeiger, 26.03.2012.

547 Vgl. Dehio, Handbuch. Weiterhin Panofsky-Soergel, Bechen, S. 69 f. Dazu PA St. Laurentius, Chronik.

548 Renard war ein wichtiger Vertreter des Späthistorismus, der sich aber bereits vor 1910 punktuell der Moderne und nach 1918 auch dem Expressionismus öffnete. Er entwarf zahlreiche katholische Kirchen im Raum Köln. Sein Hauptwerk ist aber die Marienkirche auf dem Berg Zion in Jerusalem. Karl Band gehörte einige Zeit zu den Mitarbeitern von Renard. Vgl. Handbuch Köln, verschiedene Auflagen, AFK, CR I 4.1.

549 Johannes Osten erschuf in einigen Kirchen Mosaiken und Fresken im neobyzantinischen Stil, so z. B. in St. Nikolaus in Köln-Sülz. Vgl. dazu Ludwig, Chormosaik, S. 9 f. Weiterhin ist bekannt, dass sich Osten offen gegen das *Institut für religiöse Kunst* stellte. Für den Traditionalisten waren die Werke des *Institutes* zu modern und einer kirchlichen Kunst unwürdig. Vgl. dazu Peters, Wandmalerei, S. 51 f. und S. 311.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 30: Blick zum Altar durch das Langhaus von St. Laurentius in Bergisch-Gladbach

Ein Jahr nach der NS-Machtübernahme wurde Hansen mit der Umgestaltung des Chorraumes beauftragt (Abb. 31). Wie der *Rheinisch-Bergischen Zeitung* vom 08.12.1934 zu entnehmen war, wurde Hansen „[…] die Aufgabe gestellt, Opferaltar und Opferraum aus liturgischem Geiste heraus zu einer räumlich künstlerischen Einheit zu formen."[550] Damit wird offensichtlich auf die Vorgabe der Gestaltung nach den Prinzipien der *Liturgischen Bewegung* angesprochen.

Als erstes musste der neogotische Altar samt seiner großen Kreuzigungsgruppe weichen. Er wurde von Hansen durch einen schlichten, retabellosen Tischaltar ersetzt, dessen Mensa aus schwarzem Marmor besteht und, wie schon Overath bemerkt hat, einem altchristlichen Sarkophag glich.[551] Gerade mit Hansens Altarentwürfen waren – wie auch im Fall vieler weitere Altarkonzeptionen, die angeblich aus dem Geist der *Liturgischen Bewegung* entwickelt wurden, sich aber oftmals nur auf eine schlichtere Form beschränkten, die den Ort des Messopfers gegenüber seiner Ausschmückung betonte – in der Regel keine wirklichen liturgischen Neuerungen verbunden, so dass oft eben nicht zur Gemeinde hin zelebriert wurde. Der Altar einer *Circumstantes*-Gemeinde war ein Ideal innerhalb einer theoretischen Auseinandersetzung um die bessere Annäherung und Einbindung der Gemeinde an die Liturgie, hat aber mit der Wirklichkeit der Neubauten in der Regel wenig zu tun. So wurden auch von Hansen meist Altäre entworfen und/oder gebaut, die eine *celebratio versus populum* nicht berücksichtigten, da die Opfertische meist nicht umrundet werden konnten oder zu eng an die Chorwand bzw. einen Hochaltar angebunden wa-

550 Rheinisch-Bergische Zeitung, 08.12.1934.

551 Vgl. Overath, St. Laurentius, S. 23. Für Overath besteht die Mensa bzw. Altarplatte aufgrund ihrer schwarzen Farbe aus Granit. Hansen spricht in seiner Beschreibung zuerst von einem Tischaltar aus zweifarbigem Marmor und spricht etwas später von einem Altartisch aus dunklem Granit. Wahrscheinlich setzt sich der Altar aus Marmor und Granit zusammen. Vgl. dazu Hansen, St. Laurentius, S. 20 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ren. Als weitere Beispiele sei u. a. auf die Altäre für die Kirchen St. Quirinus in Malberg (Vgl. Kat. 10), für St. Michael in Hüchelhoven (Vgl. Kat. 11) und für St. Thomas Apostel in Wesseling-Urfeld (Vgl. Kat. 43) verwiesen.

Ein heller Travertinblock dient bei St. Laurentius als Stipes, auf dem mittig in einem Kreisrund das Christusmonogramm, *Chi-Rho*, eingearbeitet ist. Der Kreis mit dem Monogramm bildet zugleich die Mitte eines Kreuzes, auf dessen Querbalken je fünf zum Christogramm gewandte Tauben abgebildet sind. Sie sollen die zum Heiland hinstrebenden Seelen versinnbildlichen.[552] Dieses Motiv wird von Hansen nur wenige Jahre später fast identisch auf den Altar von St. Suitbertus in Remscheid (Vgl. Kat. 25) übertragen.

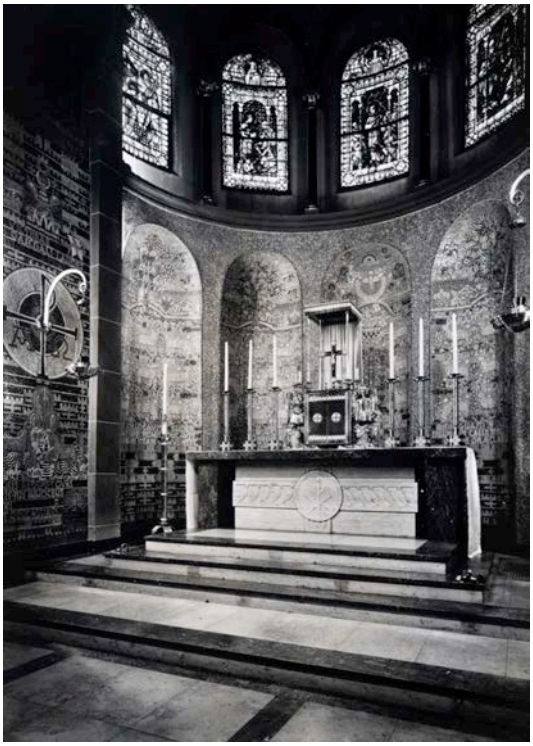


Abb. 31: Blick auf Altar mit Chormosaiken, Entwurf Hans Hansen, um 1934

Sechs große Kerzenleuchter mit einem mittigen, bronzenen Tabernakel befinden sich auf dem Altar von St. Laurentius. Tabernakel wie auch Leuchten sind mit vereinzelten blauweißen Emaillearbeiten aufgewertet. Umgeben und zugleich gehalten wird der Tabernakel von bronzenen Symbolen der Evangelisten: Löwe, Adler, Stier und Mensch. Die Figuren wie auch wahrscheinlich der Tabernakel selbst wurden nach Plänen Hansens durch den Kölner Bildhauer Paul Simon angefertigt.[553] Ähnlich wie an entsprechender Stelle von St. Bruno (siehe Kap. 6.1.3) ist auch hier auf dem Tabernakel ein Kruzifix angebracht, das wiederum von einem Baldachin überdacht wird. Aber anders als dort dient dieses kleine Tabernakelkruzifix gleichzeitig als alleiniges Altarkreuz. Der klerikalen Richtlinie, dass ein Altarkruzifix groß genug sein muss, damit es sich weder dem Auge des Geistlichen noch der Gemeinde entzieht, wurde damit aber nicht nachgekommen – eher ist dies auf einer Linie mit Rudolf Schwarz' Altarkonzeption für die Aachener Fronleichnamskirche zu sehen. Auch der Verweis, dass ein Tabernakelkreuz als alleiniger Ersatz unzureichend sei, wurde nicht berücksichtigt.[554] Das fehlende (Groß-)Kreuz sollte demnach durch das Tabernakelkreuz und das Kreuzrelief am Antependium kompensiert werden, um die Kon-

552 Vgl. Rheinisch-Bergische Zeitung, 08.12.1934.

553 Vgl. Ebenda.

554 Vgl. Jakob, Im Dienst der Kirche, S. 86. Weiterhin Rösen, Altar und Chor, S. 25; vgl. auch Körner, Filmrequisit, S. 87 ff. Körner veranschaulicht anhand des Holzkruzifixes von Jakob Adlharts allgemeine Richtlinien für die Positionierung des Kreuzes im Altarraum. Auch die Möglichkeit, die Rückwand für ein Fresko oder Mosaik im Sinne der Guardinischen Kultbildidee zu gestalten, schloss bei

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zentration und Sicht auf die Rückwand nicht zu blockieren. In diesem Kontext ist ein von Hansen verfasster Artikel für die Chronik der Pfarre von St. Laurentius recht hilfreich. Dort beschreibt und erklärt er seine Schöpfung:

> „Im Jahre 1934 erhielt die Pfarrkirche ihren neuen Hochaltar und die Ausgestaltung des Chores in der jetzigen Gestalt. Statt der beengenden Fülle der plastischen Figuren des alten Altaraufbaues wurde in der Mitte des Chores ein einfacher Tischaltar aus zweifarbigem Marmor errichtet. Das war der wesentliche Gedanke der Neugestaltung des Chorraumes: Raum schaffen und in der Mitte dieses Raumes einen monumentalen Altar. […] Verweilen wir bei dem plastischen Bildwerk des Altares, so wiederholt sich hier auf der Frontseite der Mensa das gleiche Thema, das im Hintergrund die Vielfältigkeit der Farben zeigt. Auf einem breiten Kreuzbalken zeigt sich ein Zug von gemeißelten Tauben in warmen Elfenbeinton des römischen Travertins; hier ist derselbe Gedanke ausgedrückt wie im Zug der Lämmer. Auch die Tauben sind ein uraltes Symbol für die zum Herrn hinstrebenden Seelen. Über dem breiten, einfachen Altartisch aus dunklem Granit erhebt sich das in Bronze gestaltete Tabernakel, getragen von den Bildern der vier Evangelisten als den Trägern und Säulen und ältesten Zeugen des lebendigen, fleischgewordenen Wortes. Im Metall des Tabernakelaufbaues wie in den großen dekorativen Leuchtern und in dem bronzenen Altarkreuz wiederholt sich in dem farbigen Emailleschmuck das schimmernde Blau, das in den Mosaiken zurückhaltend erscheint und spiegelt sich in den Bronzen das Gold der Gewölbe und die silbernen Vliese der Lämmer wieder.“[555]

Die von Hansen geschilderte Korrespondenz bezieht sich auf das farbliche Spiel zwischen Altar und Chorwand. In dem Halbrund der Apsis befinden sich nämlich fünf Rundnischen, die mit musivischen Arbeiten ausgefüllt sind. Es handelt sich dabei um eine der größten Mosaikausstattungen der Zwischenkriegszeit und stellt – obwohl es sich nur um die Ausstattung einer Kirche handelt – das programmatischste Werk Hansens in Hinblick auf die neue Sakralkunst dar. Gleichwohl findet es selbst in der wegweisenden Publikation *Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920–40* von Elisabeth Peters keine Beachtung.[556]

Die nach Entwürfen Hans Hansens angefertigten Mosaike wurden durch die Werkstatt des Victor Bonato[557] umgesetzt und erinnern in Art und Technik an Mosaiken frühchristlicher Basiliken. Seit dem Späthistorismus wurde das Mosaik als ein Gestaltungselement des Kirchenraumes wiederentdeckt[558] und erfuhr dann durch den bereits genannten Jan

vielen Vertretern einer modernen Sakralarchitektur ein großformatiges Kruzifix über oder knapp hinter dem Altar aus.

555 Hansen, St. Laurentius, S. 20 f.

556 Vgl. Peters, Wandmalerei.

557 Über Victor Bonato ist nicht viel überliefert. Er war als Mosaizist für die Firma Derix tätig, bevor er sich selbstständig machte und seine eigene Werkstatt eröffnete. Zudem war er mit dem venezianischen Mosaizisten Antonio Gobbo (1857–1907) am Fußbodenmosaik der Kevelaer Gnadenkapelle beteiligt gewesen. Siehe dazu Kölner Rundschau, 15.09.1950. Gobbo war mit einer Verwandten von Bonato verheiratet, da seine Ehefrau Emma Gobbo (1867–1929) eine geborene Bonato war. Angesichts des italienischen Namens ist anzunehmen, dass Bonato selbst aus Italien stammt und wohl mit dem Zentrum des italienischen Mosaikhandwerks, Venedig, zu tun hatte.

558 Vgl. Wiener, Kreuzweg, S. 126. Wiener verweist ebenfalls auf August Hoff, der die Mosaikkunst, wie schon in der Einleitung zu diesem Kapitel erwähnt wurde, u. a. als „Malerei für die Ewigkeit“ be-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Thorn Prikker einen Moderneschub. Die Mosaikkunst wird, wie auch schon in der Einleitung zu diesem Kapitel vorformuliert wurde, zu einem wesentlichen Bestandteil in Hansens Œuvre. Soweit es zu überblicken ist, scheint Hansen so viele Mosaiken entworfen zu haben, wie kaum ein anderer Künstler in dieser Zeit. Neben der Altargestaltung wurden auch die Rundnischen in der bereits erwähnten Kirche St. Suitbertus in Remscheid (Vgl. Kat. 25) von Hansen motivisch fast in identischer Manier mit Mosaiken gefüllt. In der Kirche St. Marien in Bethen (Vgl. Kat. 29), zu der wir später noch kommen werden, oder in St. Johannes Baptist in Ahrem (Vgl. Kat. 27) dominiert ebenfalls das von Hansen entworfene Mosaik den Chorraum. Bei dem Gotteshaus St. Sebastianus in Bornheim-Roisdorf (Vgl. Kat. 48) vermischen sich in den einzelnen Chorfeldern Fresken mit Mosaikbildern von Hansen. Daneben entwarf Hansen viele weitere Mosaike für Altäre oder als Hintergrundfolien für Skulpturen etc. (siehe Werksverzeichnis).

Bis auf die zentrale Rundnische von St. Laurentius sind die restlichen vier Nischen in Aufbau und Motivik fast identisch, so dass bei allen das untere Drittel aus schmalen Musterstreifen und darauf aufbauend aus dreizeiligen goldgelben Schriftreihen auf dunkelblauem Grund besteht. Typographisch besteht die Schrift aus einfachen Majuskeln, die vereinzelt Serifen aufweisen. Die Ornamentstreifen sind streng farblich gegliedert, meist mit einer Kreuz- und Mäandermusterung, und erinnern entfernt an flächige Teppichornamente. Dabei überwiegen diverse Brauntöne mit einigen wenigen hellblauen Farbeinschüben, durch die die langsame farbliche Zersetzung und Auflockerung der Sockelzone eingeläutet wird. Das Hellblau gewinnt an Dominanz und wird ab dem zweiten Drittel selbst zum Farbgrund. Auch die enge Streifendichte nimmt im zweiten Drittel ab. In diesem Bereich unterteilen weitere Schriftbänder das Mosaik in drei breitere Felder. In den Feldern sind jeweils drei goldgelbe Lämmer auf vegetabilem Boden rhythmisch hintereinander aufgereiht. Die Zwischenräume werden durch Pflanzengebilde bzw. Bäume und Büsche gefüllt. Insgesamt wird der Aufbau auch hier einem dekorativen Muster unterworfen. Die Lämmer selber, alle in Richtung zentraler Nische ausgerichtet, vermitteln eine recht „naive" Darstellung, was auch ein Merkmal der bereits genannten frühchristlichen bzw. byzantinischen Mosaiken ist – als ein Beispiel unter vielen sei hier nur auf die Mosaiken von S. Vitale in Ravenna verwiesen; Eine guten Überblick auch über die Ikonographie frühchristlicher und mittelalterlicher Mosaike gibt Joachim Poeschke*, Mosaiken in Italien 300–1300*, München 2009. Dabei leitet der in den 30er Jahren auch im Fach Kunstgeschichte bestimmende Paradigmenwechsel von Form zu Ikonographie Hansens Gestaltideen. Hansen reflektierte selbst, dass er sich von frühchristlichen Arbeiten leiten ließ, wohl nicht zuletzt deswegen, da er sich in der Konvergenz von Inhalt und Form unter Verweis auf eine urchristliche Ikonographie die damit verbundenen inhärenten Eigenschaften des Ursprünglichen und Wahren zu eigen machen wollte. Folgerichtig historisiert Hansen die Rezeption frühchristlicher Kunst, denn es ging ihm nicht um eine Stilmode an sich, sondern um die zeitgemäße Theologie des Raumes und seiner Bilder:

> „Wenn auch das Mosaik vorwiegend in den südlichen Ländern beheimatet ist, so ist es doch das Material, mit dem man die ältesten Kirchen des Christentums schmückte, und daher schien es für die Raumgestaltung eines Chores und eines Zeitalters, das sich wieder mit be-

zeichnet. Siehe dazu Anmerkung 534 aber auch Hoff, Mosaik und derselbe, Mosaikbildkunst, S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> sonderer Liebe des frühen Christentums und der aus ihm hervorgegangenen Liturgie besinnt, der würdigste Raumschmuck zu sein."[559]

Im oberen letzten Drittel ist in den vier Konchen auf Goldgrund mittig ein großer Baum zu sehen, der umgeben ist von Vegetation und einem Fluss. Umflogen wird der Baum zudem von einigen bunten (Paradies-)Vögeln. Der Goldgrund verweist bereits daraufhin, dass es sich hier um die himmlische Sphäre des Gartens Eden handelt. Passend zu dem irdischen Zug der Lämmer, die als Pendant zu den Tauben des Antependiums zu sehen sind, beziehen sich die erwähnten Schriftbänder auf den Darstellungsgehalt. Es werden lateinische Texte des 23. Psalmes *Der Herr ist mein Hirt* rezitiert. Es geht um Gott bzw. Jesus,[560] als Sinnbild des guten Hirten, der über seine Schafe wacht und sie auf dem rechten Weg hält.

In Aufbau und Gestaltung ähnelt die zentrale Konche den vier vorangegangenen Nischen. Das obere Drittel ist ähnlich mit einem Goldgrund versehen. Darin befindet sich, als Zeichen der Dreifaltigkeit, das von Engeln in Halbfigur umgebene Auge Gottes im Dreieck. Unterhalb dieser Szene ist der Heilige Geist in Gestalt einer Taube platziert. Auch hier begegnet ein sich wiederholendes Motiv aus St. Bruno, mit dem Unterschied, dass die plastische Altargestaltung bei St. Bruno die Trinität weit dramatischer in Szene setzte. Hier hingegen wirkt alles, trotz der Farbenpracht, volkstümlicher. Die Taube schwebt herab auf das *Agnus Dei*, das – auf das Messopfer bezogene – Lamm Gottes, ein apokalyptisches Symbol für Jesus Christus. Vor hellblauem Grund, in einem kreisrunden Feld, ruht das Opferlamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln.

Auf das fünfte Kapitel der Johannesoffenbarung bezieht sich das Buch mit den sieben Siegeln, Zeichen der bevorstehenden Apokalypse und des Weltuntergangs, der durch das Öffnen der Siegel durch das Lamm ausgelöst wird.[561] Die Apokalypse beinhaltet zugleich die Wiederkehr Jesu Christi und die Errichtung des Himmelreiches auf Erden. Ende und Anfang sind somit in Christus begründet. Dies impliziert auch die symbolische Transformation zum Opferlamm. Unterhalb des *Agnus Dei* kommt der Zug der Lämmer bzw. der Seelen, der seinen Anfang von den Nebenkonchen her nimmt, an einem mit Ranken und Weintrauben behangenen Kreuz, dem Symbol des Christentums und von Tod und Sühne, zum Stehen. Jesus stirbt den Opfertod, um eben durch diesen als Erlöser der Seelen wiederzukehren. Darauf beziehen sich die lateinischen Schriftbänder der mittleren Konche.[562] Zu seinem musivischen Werk äußerte sich Hansen wie folgt:

> „In den fünf Rundnischen des Chores war das schimmernde Mosaik das naturgegebene Material, das aus dem Dunkel der Morgendämmerung langsam zum Licht erwacht und die lebendigen Lichter der Altarkerzen widerspiegelt. […] Aus dem in dunklen Tönen gehaltenen Sockel, in denen nur hier und da aus dem strengen, fast gemauerten Ornament eine helle Farbe sich auslöst, entwickelt sich in Schulterhöhe das eigentliche Thema des Altarraumes: Das

559 Hansen, St. Laurentius, S. 21.

560 Im Johannesevangelium (Joh. 10:11) sagt Jesus von sich selber: „Ich bin der gute Hirte. Der gute Hirt gibt sein Leben hin für die Schafe."

561 Vgl. Meinecke, Christuslamm.

562 Deren Inschriften sind dem *Dignus est agnus*-Text aus der Johannes-Offenbarung Kapitel 5:12 entnommen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> Loblied der Kreaturen um den unsichtbaren Thron. Das dichtgelagerte Ornament des Sockels löst sich in breitere Schichten auf, die bis zur Gewölbehöhe der fünf Rundnischen heraufsteigen. Handbreite Schriftbänder (mit dem Text des 23. Psalms ‚Der Herr ist mein Hirt') teilen die Schichten ein, und die Zwischenräume sind geschmückt mit Lämmern auf blumigem Grund. Der dunkle Grundakkord des Sockels, der vorwiegend gebildet wird durch ein irdisches Braun, das Violett der Buße, das Schwarz der Nacht und Trauer, das blutende Ziegelrot und das Grau der Dämmerung ist in dieser Sphäre abgelöst von einem himmlischen, besternten Blau und unterbrochen von einem vielfarbigen Bunt der Blumen und Bäume, welche dem Zug der Lämmer rhythmisch einteilen. Über dieser Sphäre des farbenfreudigen Gotteslobes erhebt sich im Goldschimmer des Gewölbegrundes in den vier Seitenkonchen der Garten des Paradieses, erfüllt mit jubelnden, unschuldigen Kreaturen. In der Mittelkonche, umgeben von Engeln, ruht auf dem geheimnisvollen Buch mit sieben Siegeln das Agnus Dei, das Bild des fleischgewordenen Wortes, überwölbt von den Symbolen der Heiligen Dreifaltigkeit. So kreist um die geheimnisvolle Mitte die sichtbare Schöpfungswelt, die lobsingenden Engel, die Unschuldswelt des Paradieses, die Welt der im Herrn erlösten Seelen, die blühende und grünende Welt der irdischen Kreaturen, welche alle ihre Stimme zum gleichen Lobgesang erheben: ‚Dignus est Agnus, qui occisus est.' Würdig das Lamm, das geschlachtet wurde, zu empfangen Macht und Gottheit und Weisheit und Kraft und Ehre. Ihm sei die Herrlichkeit und die Herrschaft in alle Ewigkeit."[563]

Außer der (Farb-)Symbolik und der Wechselwirkung mit dem Altar spricht Hansen einen weiteren Punkt an, dem er eine enorme Rolle beimisst. Das musivische Werk, vor allem in der Version einer reichhaltigen Farbenpracht, lässt den Chorraum über das Wechselspiel von Licht und Schatten zu einem Ort der übersinnlichen, mystischen Sphäre verwandeln. Das Mosaik wird selber zum integralen Bestandteil von Architektur und somit selbst zum Baustein des Sakralen. Ähnlich wie bei der Glasmalerei sind Reflexe und Spiegelungen wesentliche Momente seiner Wirkung. Schon August Hoff folgerte:

> „Das Mosaik verlangt nach vollkommener Einfügung in die Architektur, es ist ein Teil, ein Stück der Wand und hat den Charakter der Wand zu wahren. […] Durch das lineare Gerüst schmiegt sich das Mosaik organisch in das Architekturgefüge ein. […] Die Goldgründe oder die rein farbigen Hintergründe, auf die die Figuren und Dinge vielfach gestellt sind, dienen ebenso dem Ausdruck übertragenen Lebens, transzendentaler Bedeutsamkeit."[564]

Die Mischung aus Symbol, Ornament und Text begründet die Logik des musivischen Gerüsts von Hansen, bei der Serialität und Rhythmik selber zum obersten Prinzip erhoben und Farbe, wie bereits von Hoff bilanziert, mit zum wesentlichen Kern der Performanz werden. So manifestiert sich z. B. in Gold, aufgrund seiner Eigenschaft als erhabenes Material, die göttliche Sphäre.

In einer als mögliches Vorbild fungierenden und sinnverwandten Gestaltung kleidete schon der Karlsruher Maler Friedrich Stichs (1900–?) im Jahr 1928/29 den durch drei hohe Rundnischen hervorgehobenen Portalbereich der von Hans Herkommer entworfenen

563 Hansen, St. Laurentius, S. 21.
564 Hoff, Mosaikbildkunst, S. 8 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Frankfurter Frauenfriedenskirche (1927–29)[565] mit einem Mosaik aus, indem Stichs gleichfalls mit Wiederholung und Reihung von mehrfarbigen Ornamenten und Symbolen auf teils goldenen Untergrund allegorisch auf das Gegensatzpaar von Krieg und Frieden verwies. Dabei erfüllt die Technik der Serialität nicht nur der vereinfachten Bewusstmachung von heilsgeschichtlichen oder allegorischen Botschaften, wie sie u. a. von Hansen und Stichs forciert wurden, sondern ermöglicht mit ihrem duplizierenden Charakter auch gleichzeitig eine rein funktionale bzw. dekorative Intention, indem somit möglichst große Wandflächen relativ „unkompliziert" bildprogrammatisch – die Analogie zu Wandtapeten ist gegeben – gestalterisch verkleidet werden konnten, parallel den großen Glasfenstern, wo ähnlich mit sich wiederholenden Mustern möglichst große Flächen gefüllt werden.

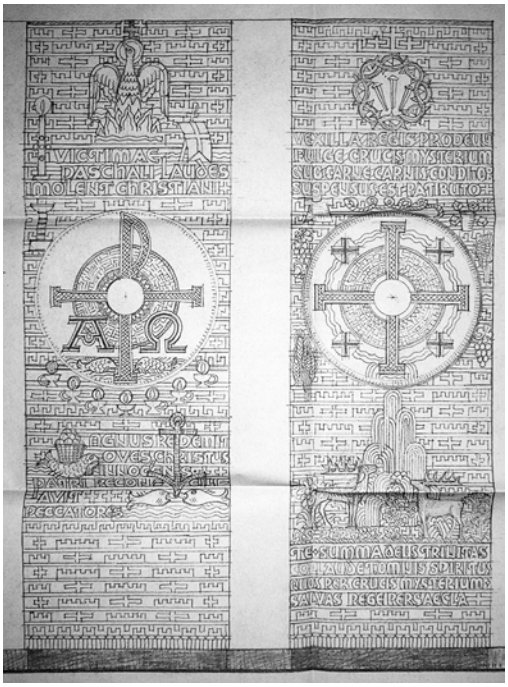


Abb. 32: Mosaikentwurf für die beiden Chorseitenwände von St. Laurentius in Bergisch-Gladbach, Hans Hansen, um 1934

Die zwischen Schrift, Text, Symbol, Bild und Ornament oszillierenden und darin überaus zeitgemäßen musivischen, baugebundenen Arbeiten – auf andere Weise verfolgte Josef Franke ähnliche Ziele über das Material Backstein (insbesondere an Heilig-Kreuz-Kirche (1927–29) in Gelsenkirchen-Ückendorf)[566] – wurden von Hansen an den flachen Seitenwänden des Chores von St. Laurentius fortgesetzt. An der Epistel- wie auch Evangelienseite verdichtet sich das Symbol- und Ornamenthafte (Abb. 32). Die streifenförmige Binnenstruktur, welche wiederum zusammengesetzt ist aus diversen kreuz- und mäanderartigen Mustern, dominiert diesmal das gesamte Mosaik. Stellenweise sind in den „Streifenteppichen" vereinzelte Tierfiguren und Schriften, diesmal farblich divergierend, eingearbeitet. In das rechte Mosaik sind unterhalb ein Fisch mit Brotkorb, zwei Fische an der Lebensquelle und oberhalb ein Pelikan dargestellt, der im Begriff ist, seine Brut im Nest mit seinem Herzblut zu nähren. Es sind teilweise auf die spätantike tierallegorische Naturlehre des Physiologus zurückgehende christliche Tiersymbole. Der Fisch kann sowohl für die Eucharistie, für Christus als auch für die Gläubigen stehen. Der Pelikan mit blutendem

565 Zur Baugeschichte der Frankfurter Frauenfriedenskirche vgl. u. a. Hegemann, Herkommer, S. 177–186 und auch Risse, Frankfurt, S. 171 ff.

566 Vgl. Jürgen Wiener, Gelsenkirchen Heilig Kreuz, in: http://www.strasse-der-moderne.de/portfolio/gelsenkirchen-heilig-kreuz/ (eine leicht erweiterte gedruckte Fassung demnächst auch in: Das Münster 2016)

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Herzen erinnert an Christus, der für die Menschheit sein Blut am Kreuz vergossen hat.[567] Gesangssequenzen aus der *Vexilla Regis prodeunt*,[568] die üblicherweise in der Karwoche vorgetragen werden, sind mit im Mosaik integriert. Gleiche Lobgesänge verwendete Hansen auch im Mosaik von St. Sebastianus in Bornheim-Roisdorf (Vgl. Kat. 48). Gemauerte Textauszüge aus der *Vexilla* befinden sich ebenfalls an der Außenfassade der eben genannten Heilig-Kreuz-Kirche von Josef Franke. Der in lateinischer Schrift verfasste Lobgesang auf das Kreuz Jesu Christi wurde in den 20er/30er Jahren häufiger zum Thema der sakralen Kunst erhoben und inszeniert. Das hing in erster Linie mit der neuen Christologie zusammen, wiederum beeinflusst durch die *Liturgische Bewegung*, die nun das Bild eines erhabenen, statt leidenden Heilands präferierte.

Neben dem textuellen Bezug zu den fünf Konchen der Apsis bildet ein zentrales, durch mehrere kreisrunde Schichten und kleinere Kreuzornamente hervorgehobenes Kreuz ein Pendant zu dem kreisrunden Christusmonogramm des Altares und zum *Agnus Dei* der Mittelkonche. Mittig im Kreisrund und somit mittig im Kreuz ist eine Ewiglicht-Ampel angebracht, so dass der Anschein erzeugt wird, dass das Kreuz die Ewiglicht-Ampel trägt. Unterhalb dieser Szene sind sieben Öllämpchen abgebildet. Für Overath stehen sie symbolhaft für die sieben Sakramente.[569]

Das Pendant zu diesem Mosaik befindet sich gegenüberliegend auf der Evangelienseite. Einen Unterschied macht hier, dass statt des Kreisrunds mit Kreuz ein Kreisrund mit abgewandeltem *Chi-Rho* und den Buchstaben Alpha und Omega, Anfang und Ende, zu sehen ist. Auch in diesem Kreisrund ist eine Ewiglicht-Ampel mittig im Kreuz befestigt. Darüber befindet sich zwischen einer Osterkerze und einem Banner, den Symbolen der Auferstehung, eine Heilig-Geist-Taube. Im unteren Drittel sind in reicher Vegetation zwei sich gegenüberstehende Hirsche an einer Wasserkaskade abgebildet. Die Szene bezieht sich auf den Psalm 42:2 „Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so lechzt meine Seele, Gott, nach Dir". Der Hirsch, der am Wasser des Lebens dargestellt wird, ist Synonym für den gottsuchenden Menschen.[570] Zudem befinden sich Ostersequenzen aus der *Victimae paschali laudes*[571] im Mosaik. Im unteren rechten Rand ist ein Pfau, als Zeichen der Auferstehung beziehungsweise des ewigen Lebens, und darunter die Inschrift „Entwurf Hans Hansen Arch./Ausführung: Victor Bonato" zu lesen. Über die symbolhafte Zusammenstellung der Seitenwände referiert Hansen:

> „Zu beiden Seiten des Altares füllen die Wandflächen zwischen den Pfeilern zwei gesonderte Themen im Mosaik: Auf der Epistelseite baut sich um den ernsten Siegesgesang des Karfreitags, das Vexilla Regis, umgebend das Kreuz als Halter der Ewigen-Licht-Lampe, eine Komposition von Symbolen, welche die Erlösung durch das Leiden am Kreuze darstellen. Diesem

567 Vgl. Overath, St. Laurentius, S. 22. Dazu Kirschbaum, Ikonographie. Weiterhin Heinz-Mohr, Symbole. Der Physiologus ist ein frühchristliches Werk (2.–3. Jahrhundert), in welchem Tiere, Pflanzen, Mineralien etc. in ihrer Symbolhaftigkeit auf die christliche Heilslehre hin gedeutet werden. Siehe dazu auch *https://de.wikipedia.org/wiki/Physiologus* (zuletzt eingesehen am 05.07.2016)

568 *Die Standarten des Königs treten vor*. Der Liedtext ist ein Lobgesang auf das Kreuz Jesu Christi.

569 Vgl. Overath, St. Laurentius, S. 22.

570 Vgl. Heinz-Mohr, Symbole, S. 144.

571 *Dem österlichen Schlachttier sollen Lobgesänge weihen die Christen*. In dem lateinischen Liedtext geht es um die Auferstehung Jesu zu Ostern.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> gegenüber auf der Evangelienseite, umgebend das Christussymbol, der jubelnde Hymnus des Ostermorgens ‚Victimae paschali laudes'. Aus Schriftornamenten und Bildern des frühen Christentums wird hier in beiden Tafeln noch einmal Anfang und Ende des Erlösungsgeheimnisses Tod und Auferstehung des Herrn als Kern und Krone des Opfers dargestellt, das im Chorraume auf dem Altare an jedem Tage sich im heiligen Meßopfer erneuert."[572]

Mit seiner Rückbesinnung auf eine an die Spätantike und das frühe Mittelalter angelehnte Formensprache erscheint das ganz auf die damals moderne, liturgisch bewegte Messopfertheologie ausgerichtete musivische Werk Hansens alles andere als unzeitgemäß, sondern ist bildtheologisch ambitioniert. Dies wiederum entsprach Guardinis Konzept von einer christlichen Bildwelt, die nicht mehr Andachtsbild sein soll.

Dennoch gibt die Verwendung einer durch das Primat des Ornaments bestimmten Struktur der Gesamtkomposition etwas Konstruiertes. Der bevorzugte Gebrauch kleinteiliger, rhythmisch sich wiederholender Muster versetzt das Mosaik, trotz der belebenden Farbpracht, in einen relativ strengen Rahmen und unterbindet dadurch jegliche Dynamik. Die Verwendung symbolhafter Bezüge, biblischer Begleittexte, Andeutungen und Zeichen soll auch in erster Linie der Dechiffrierung der Heilsgeschichte dienen und ist ebenfalls ein Attribut frühchristlicher Mosaiken. In einer Beschreibung von August Hoff über das Mosaik aus der Vorhalle des Baptisteriums am Lateran (315 n. Chr.) werden die Korrelationen besonders gut ersichtlich:

> „[dort] sehen wir in den rein ornamentalen Dekorationen mit Blumen und Stillleben eingestreute Symbole: das Kreuz, das Lamm, Tauben. Das Symbol ist das tiefste Ausdrucksmittel des Frühchristentums, das die ganze Heilslehre umfassende Zeichen, das in seinem tiefen Gehalt erfühlt und durch die Form in seiner Bedeutsamkeit herausgestellt wurde. Symbolhaft ist jede reine, selbstständige Kunstäußerung der frühen Kirche, symbolhaft jede Figur, jede Szene."[573]

Ähnlich einem Bilderrätsel aus „Heiligen Zeichen"[574] tragen besonders die Bibelsprüche zu dessen Dekodierung bei und stecken zugleich den heilsgeschichtlichen Rahmen ab. Das Narrative und mit ihm die Kontemplation durch Andacht am Gezeigten rückt damit in den Hintergrund. Konzeptionell zentral wird nun das Symbol und mit ihm „die Macht der Zeichen als Repräsentanten des Numinosen".[575] In seiner Beschreibung betont Hansen selber diese Wirkung: „Die Dekoration vermied das allzu anschauliche Bild; Sie bevorzugt das Symbol, das geschriebene Wort, um in seiner Gesamtheit nur ein festlicher Teppich zu sein, der die Wände verhüllte".[576]

> „Man kann die Symbole als eine Mnemotechnik in Form eines hieroglyphischen Schriftsystems begreifen, bei dem die Zeichen nur mittelbar auf historische Ereignisse referieren. Es

572 Hansen, St. Laurentius, S. 22.
573 Hoff, Mosaikbildkunst, S. 11.
574 Der Begriff ist durch Guardinis gleichnamigen Text geprägt. Vgl. Guardini, Zeichen. Dazu auch Wiener, Kreuzweg, S. 125.
575 Ebenda.
576 Hansen, St. Laurentius, S. 22.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> bedarf der faktischen oder memorialen Repräsentation von Texten, um die Zeichen in einen Erzähl- und Meditationstext zu verwandeln. Die alles Anekdotische zurückweisenden Zeichen sind die Bildform für Reinheit und Wahrheit. Sie agieren anstelle eines narrativ mitteilenden und die Ereignisse visuell mit Anspruch auf Wahrscheinlichkeit rekonstruierenden Handlungsberichts und reklamieren – gesteigert durch die Materialität des Mosaiks – mystische wie mythische Erhabenheit."[577]

Expressive Stilmittel der frühen Jahre, wie sie z. B. in St. Bruno angewendet wurden, sind in St. Laurentius gänzlich verschwunden. Hansens Fähigkeit, Tradition und Moderne zu etwas Neuartigem zu verknüpfen, so wie es in den 20er Jahren noch geschah, wird erweitert bzw. verändert um eine historisierende Komponente. Zwar entspringt die zusammengesetzte Zeichensprache und Typographie Hansens eigener Kreation, doch setzt er diese aus einem Konglomerat historischer Zeichen und Vorbilder zusammen, um den Anschein des Ursprünglichen zu erzeugen.

Auch andere Künstler operierten um diese Dekade in einem ähnlichen Zusammenhang mit den Elementen Schrift, Symbol, Ornament und Bild im Kirchenraum. Eine – auch thematische – Analogie besteht zu der etwas zeitlich früheren Chorausmalung von Hubert Dürnholz, die er sehr wahrscheinlich im Auftrag des *Institutes für religiöse Kunst* für die Kapelle des St. Anna-Lyzeums in Wuppertal-Elberfeld 1929 angefertigt hat.[578] Das zentrale *Agnus Dei*-Motiv der Mittelkonche wird von Textzeilen, Symbolen und Heiligenfiguren umgeben. Auch bei weiteren Kirchenausmalungen durch Dürnholz, wie z. B. 1927 für St. Suitbertus in Wuppertal[579] oder 1926 für St. Michael in Geistingen,[580] kamen bildliche Darstellungen in Kombination mit Text zur Anwendung. Der Kirchenmaler Hans Zepter hat ebenfalls im Auftrag des *Institutes für religiöse Kunst* in den Jahren 1924–28 für den Innenraum für St. Peter in Köln „[…] wichtige theologische Entscheidungen der Vergangenheit in Gestalt ihrer Vorkämpfer und Vertreter ins Bild […]" gesetzt. „Als Leitfaden diente dabei der Text des Credo, dessen Glaubensartikel in den einzelnen Szenen illustriert und zitiert wurde."[581] Die Vermischung von Text und Bild war besonders bei dem Kirchenmaler Wilhelm Remmes ausgeprägt, wie seine Arbeiten für St. Meinolphus in Bochum aus den Jahren 1927–29 und für St. Stephanus in Beckum, 1931–35, verdeutlichen.[582]

Die meist zeitlich früher entstandenen Kirchenmalereien, die in ihrer Vermischung von teils zeitbezogenen Themen mit Bildern, Symbolen und Texten auf eine ähnliche Strategie der Heilsvermittlung setzten, wurden von Hansen, nicht zuletzt durch die institutionelle Verbindung, konzeptuell aufgegriffen und in ihrer Konsequenz fortgeführt. Die hier gelisteten Kirchenmaler haben ihre Werke meist in Fresko-Malerei umgesetzt, wohingegen Hansen für seine Arbeiten das Mosaik und eine urchristliche Bildsprache wählte, mit dem das symbolhafte und typografische im Sinne des neuen Kultbilds weiter forciert werden konnte. Der Wandel in der Bildsprache, und mit ihm der Paradigmenwechsel von Andacht zu Kult versucht sich, wie so häufig, über ein „Zurück-zu-den-Anfängen" zu legimitieren.

577 Wiener, Kreuzweg, S. 125.
578 Vgl. Peters, Wandmalerei, S. 390 und Abb. 20.
579 Ebenda, S. 390 und Abb. 18.
580 Ebd., S. 336 f. und Abb. 15.
581 Ebd., S. 344 und Abb. 114–119.
582 Ebd., S. 327 f. und Abb. 93–95, bzw. S. 324 und Abb. 96–98.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das Ursprüngliche als das Zeitlose – bezeichnenderweise gibt es bei Hansen anders als bei den eben genannten bzw. weiteren kirchlichen Wandmalereien der Zeit keine Tendenzen zu einer Aktualisierung[583] – wird nicht mehr als erfühlte Verbindung verstanden, wie in seinen Schriften noch postuliert, sondern setzt sich aus einem historischen Baukasten zusammen.

Gerade damit bewegt sich Hansen aber im Bereich der theologischen Moderne der avancierten *Liturgischen Bewegung*, die ein neues erhabenes, heroisches Christusbild etablieren wollte und die die expressionistische Leidensinszenierung ablehnte. Symbole sind im Vergleich dazu klar und objektiv theologisch aufgeladen, zudem emotionslos und abstrakt. Das ist die neue Sachlichkeit im Bild des Heiligen. Hansen hat sich somit bildtheologisch Guardini angeschlossen und damit der *Liturgischen Bewegung* in ihrer intellektuell avanciertesten Form: Inhaltlich verdichtete Zeichen- und Schriftbilder, die zugleich leicht lesbar erscheinen, in dem sie sich frühchristlicher Sprache bedienen.

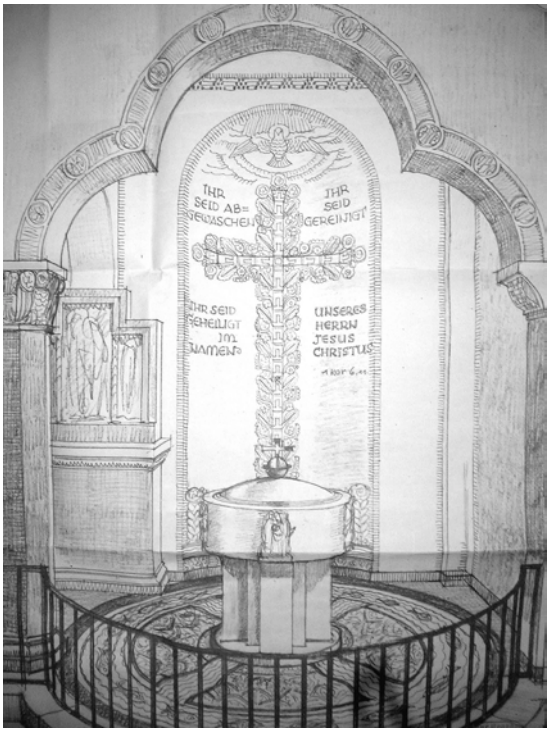


Abb. 33: Entwurf Taufkapelle für St. Laurentius in Bergisch-Gladbach, Hans Hansen, um 1934/35

Von Hansen wurden auch die Hintergründe für die Heiligenfiguren der Seitenaltäre im Chorbereich gestaltet. Im Falle des rechten Seitenaltares wird die Figur des Kirchenpatrons St. Laurentius (Vgl. Kat. 19) in gleicher Manier wie die linke Heiligenfigur des Hl. Josef dekorativ von Figuren, Zeichen, Symbolen, Pflanzen und Schriften umrahmt. Unter ande-

583 Vgl. Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rem sind St. Laurentius je drei Engel, mit unterschiedlichen, dem Heiligen zugeschriebenen Attributen in den Händen seitlich untereinander zugeordnet.

> „Auf der rechten Seite sehen wir den Laurentiusaltar. Neben der Statue des Heiligen lesen wir den Spruch: ‚Beatus Laurentius, Christi Martyr, triumphat coronatus in caelis' (Heiliger Laurentius, Blutzeuge für Christus, triumphiert gekrönt im Himmel). Palme, Rost, Brotkorb, Feuer und Buch weisen auf die wichtigsten Ereignisse im Leben des Pfarrpatrons hin."[584]

Ein weiteres musivisch geprägtes Werk ist die Taufkapelle von St. Laurentius (Vgl. Kat. 19). Diese wurde ebenfalls von Hansen umgestaltet. Die Taufkapelle befand sich bereits am östlichen Ende des südlichen Seitenschiffes unter einem neugotischen steinernen Baldachin, als Hansen die Ausgestaltung übernahm (Abb. 33). In der Mitte, der durch ein Gitter vom übrigen Kirchenraum abgetrennten Taufkapelle, ist auf einem Fußbodenmosaik ein Taufstein aufgestellt. Eine mosaizierte Nische hinterfängt den Taufstein bis in Höhe des Baldachindreipasses, so dass diese Nische auch gestalterisch im direkten Bezug zu den Rundbogennischen des Chorraumes steht. Auf hellblauem Grund erwächst mittig aus einem spiegelsymmetrisch mit Vegetation, Wasser und zwei Vögeln gestalteten Erdbereich ein mannshohes Kreuz, das rhythmisch mit Vegetation umschmückt ist.

Ein fast identisches Mosaikkreuz verwendete Hansen auch für Gestaltung einer Nische in der Kirche St. Johannes Baptist in Ahrem-Erftstadt (Vgl. Kat. 27). Nach Hansen bezieht sich das Motiv auf eine – bezeichnenderweise einmal mehr – frühchristliche Legende, in diesem Fall: die Pontianus-Legende. Durch das Taufwasser wachsen am Kreuz über Nacht Blüten und Blätter.[585] Der Heilige Geist in Form der Taube bekrönt das Kreuz. Worte des Apostels Paulus (1. Kor 6:11) stehen in goldenen Lettern links und rechts des Mosaikkreuzes. Die filigraner gestaltete Druckschrift unterscheidet sich aber nicht in der Füllfarbe von den bisherigen Schriften, sondern diesmal in der Verwendung von Majuskeln und Minuskeln, so dass Anfangsbuchstaben von Substantiven meist mit Großbuchstaben beginnen. Vereinzelt brechen Buchstaben aus der Ober- und Unterlänge bei Beibehaltung der Versalhöhe in Form von leichten Verschnörkelungen bzw. Serifen aus.

Beim Aufbau wurden wie bei den übrigen Mosaiken durch eine gleichbleibende Rhythmisierung und Einhaltung der Symmetrie dynamische und lebhafte Elemente negiert zu Gunsten einer hieratischen Wirkung. Auch hier gilt, dass es sich um Bilder der *Liturgischen Bewegung* handelt, in dem sie direkt mit den Texten der Liturgie operieren. Es sind somit „Liturgiebilder" in einem unmittelbaren Sinn, in dem sie die performative Gattung der Messfeier in Bilder umsetzen, ähnlich der ottonischen Buchmalerei, die nicht von ungefähr bald schon verstärkte Aufmerksamkeit durch die kunsthistorische Forschung finden sollte.[586]

Der Taufstein besteht aus einem kräftigen Mittelschaft, der auf einer kreuzförmig gestalteten Plinthe ruht und zusammen mit vier schmalen Säulchen, welche aus den Kreuzenden erwachsen, die kreisrunde Cuppa trägt. Auf diesem sind umlaufende Reliefs zu se-

584 Overath, St. Laurentius, S. 24.
585 Vgl. Hansen, St. Laurentius, S. 23.
586 Vgl. dazu Jantzen, Ottonische Kunst, S. 61–114.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

hen.[587] In seiner Gestaltungsart verwendet der Taufstein teils romanische, teils gotische Motive und transformiert diese in eine neuzeitliche Gestalt. Auch dazu äußerte sich Hansen, der zugleich die neue Theologisierung der Kunst durch die *Liturgische Bewegung* zum Ausdruck bringt:

> „Der Taufstein selbst zeigt in Reliefs den segnenden Christus in der Mitte, der die Taufworte an seine Jünger spricht. Zur Linken die Erschaffung des Adam: die natürliche Schöpfung. Zur Rechten die geheimnisvolle Neuschöpfung der Seele durch die Taufe. Die Kapelle gruppiert sich so als Einzelraum mit besonderem Sinn neben den neugestalteten Chorraum, setzt aber die gewählte Formensprache der altchristlichen Symbolik fort und trägt so bei zum einheitlichen Gedanken, der vom Altare ausgehend zu jedem Winkel der Kirche hindringen soll und Zeugnis geben für den Geist, der im Raume der ganzen Kirche jedes Ding heiligt und belebt."[588]

5.1.2 Kleinere Mosaikarbeiten für St. Matthias in Strauch-Simmerath

Eine ebenfalls frühe, aber kleinere Mosaikarbeit für die Kirche St. Matthias in Strauch-Simmerath (Abb. 34) unterfüttert die zuvor herausgearbeiteten Charakteristika. Die im Jahre 1936 erschaffenen beiden Mosaikbilder stammen, trotz einer undeutigen Quellenlage, sehr wahrscheinlich aus der Hand Hans Hansens.[589] Diese These wird nicht zuletzt auch dadurch gestützt, dass diese Mosaike u. a. auch die für Hansen bezeichnenden stilistischen Merkmale aufweisen.

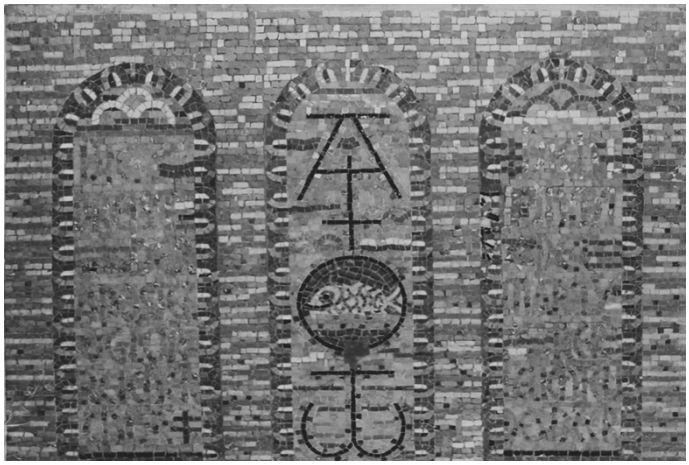


Abb. 34: Wandmosaik im Querschiff von St. Matthias in Strauch-Simmerath, Entwurf Hans Hansen, um 1936

587 Vgl. Werling, Taufen, S. 53.
588 Hansen, St. Laurentius, S. 23.
589 Der Hinweis zu der Tätigkeit Hansens an dieser Kirche kam durch Albertus Mathar, Sohn von Ludwig Mathar. Vgl. dazu Kat. 22.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Eines der Mosaikbilder ist als Wandplatte in die Querschiffwand eingebunden. Vermutlich handelte es sich ursprünglich um die Vorderplatte eines nicht mehr vorhandenen Altares. Dies ist nämlich die Bestimmung des zweiten Mosaikbildes, das sich ebenfalls im gleichen Querschiffarm befindet (Vgl. Kat. 22). Das rechteckige Wandmosaik ist motivisch in drei Arkadenfelder unterteilt. Dieses Motiv findet im Übrigen auch in seinem Architekturvokabular Verwendung, da Hansen die zur Einheit zusammengefassten drei oder vier Rundbögen bei der Anordnung von Fenstergruppen öfters gestalterisch eingesetzt hat (siehe Kap. 6).

Die Umrisslinien der Mosaikbögen formieren sich gleichermaßen aus kleinteiligen Bogenmotiven zusammen, deren Schenkel sich aus kleinen hellbraunen und grünen Mosaiksteinen auf einem dunkelbraunen Hintergrund absetzen. In den Scheitelpunkten der drei Hauptbögen befindet sich je ein kleinteiliges goldenes Kreuz.

Auf einem weitgehend hellblauen Hintergrund, in dem sich aber auch stellenweise Kreuze bzw. Doppelkreuze und farbige Linien befinden, sind in die beiden äußeren Bogenfelder deutsche Verszeilen in goldenen Lettern aus dem *Te Deum*-Text[590], einem Lob- und Bittgesang, eingeschrieben. Im linken ist der Abschnitt *Dich preist der Apostel, glorreicher Chor* und im rechten *Dich rühmt der Märtyrer, leuchtender Herr* zu lesen. Fast jedes Wort ist wegen der Begrenzung durch die Vorgabe der schmalen Rundbogenfläche singulär untereinander angeordnet und zusätzlich durch einen Querbalken voneinander getrennt. Die goldene Schrift ist in diesem Mosaik relativ schwer zu lesen, da die Goldfarbe sich nicht deutlich genug vom Hintergrund absetzt, der ebenfalls mit goldenen Mosaiksteinen hinterlegt ist. Die in einfachen Majuskeln gehaltene Schriftart operiert in bekannter Manier an einigen Buchstaben mit Serifen oder variiert vereinzelt in der Schriftgröße, indem einige Buchstaben über den trennenden Querbalken hinausragen. Bekrönt werden die Schriften durch einen in den Bogenrundungen befindlichen abgeschnittenen Dreipass.

Das mittlere Bogenfeld mit selbem hellblauen Hintergrund unterscheidet sich in der Motivik von den anderen zwei Feldern, da es statt Textzeilen das christliche Symbol Alpha und Omega, die untereinander angebracht sind, beinhaltet. Wiederkehrende Symbole im Œuvre Hansens sind Teil des musivischen Bildprogramms, so dass nicht nur das Alpha & Omega-Zeichen schon bei der Gestaltung der Seitenwände für St. Laurentius immer wieder Verwendung fand. Die griechischen Buchstaben stehen für Anfang und Ende und verweisen im übertragenen Sinne auf Christus als den Ersten und Letzten und im Weiteren letztlich auf die gesamte Heilsgeschichte.

Im Gegensatz zu der *Te Deum*-Schrift unterscheiden sich die Buchstaben typographisch durch eine stringentere grafische Ausführung und damit bessere Lesbarkeit, erzielt durch die Verwendung schwarzer Linien, die wiederum goldumrandet sind und insgesamt die mittlere Arkade in der Deutlichkeit von den beiden anderen hervorheben lassen. In die griechischen Buchstaben sind ferner die vereinfachten Symbole eines Kreuzes unter dem Alpha und ein Ankerzeichen unter dem Omega mit eingearbeitet. Passend zu dem Anker, als Zeichen für Hoffnung, ist in das mittige Kreisrund des Omegas, in der Art eines Medaillons, erneut ein recht schlichter Fisch auf rotem Untergrund dargestellt. Auf die christlichen Tiersymbole nach Vorgabe des Physiologus wurde bereits bei St. Laurentius hinge-

590 Interessanterweise wurde der *Te Deum*-Text in den 1950er Jahren erneut durch Romano Guardini ins Deutsche übersetzt.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wiesen. Goldene Linien skizzieren grob die Binnenstruktur des Fisches in Form von Schuppen nach. Die recht „naive" Auffassung der Mimik in Form von schwarzem Punkt und Strich lässt an kindliche Darstellungen erinnern. Der Fisch symbolisiert u. a. das Bekenntnis zum Christentum bzw. zu Jesus Christus. Als Bildgrund dient den drei Rundbogenarkaden ein abstraktes Liniengeflecht aus kleinteiligen goldenen, weißen und grauen Mosaiksteinen und somit der Verzicht auf narrative Ausschmückungen. Allein die Schrift und das (christozentrische) Symbol stehen bei diesem Mosaik ganz im Sinne des neuen Kultbildes im Vordergrund.

5.1.3 Die Mosaiken im Chor und der Gedächtniskapelle von St. Marien in Bethen

Die weit über ihre Grenzen hinaus bekannte Wallfahrtsstätte Bethen im Bistum Münster ist nicht nur wegen ihrer Pietá aus dem 14. Jahrhundert von Bedeutung. In der großen neobarocken Wallfahrtskirche (1922–27), einem Bau des Münsteraner Dombaumeisters Wilhelm Sunder-Plassmann (1866–1950)[591], befindet sich ferner die größte Gedenkstätte für die Opfer des Ersten Weltkrieges im Oldenburger Land.[592] Eine erste Erwähnung Hansens findet sich in einem Briefwechsel aus dem Jahre 1937 zwischen dem damaligen Pfarrer von Bethen und Dr. Theodor Wieschebrink, der für das Bischöfliche Diözesanmuseum für christliche Kunst in Münster tätig war und sich in seiner Dissertation umfassend mit der neuen Kirchenkunst auseinandergesetzt hatte. Wieschebrink riet dem Pfarrer von einem geplanten Altarumbau ab und verwies auf Hans Hansen und seinen gelungenen Altarumbau für St. Bruno. Erst einige Jahre später, Ende 1941, griff man die frühere Empfehlung auf und wandte sich an Hansen, der den Chorraum neu ausstatten sollte.

Geplant war eine Mosaikdekoration der Hauptaltarwand und des Gewölbes. Die durch zwei barocke Marmorpilaster in drei Felder unterteilte Stirnseite der Chorkonche wurde erneut in Zusammenarbeit mit Victor Bonato mit musivischen Motiven in Anlehnung an frühchristliche Mosaike und unter Rücksichtnahme moderner bildtheologischer Forderungen der *Liturgischen Bewegung* ausgefüllt (Abb. 35). Das zentrale Mosaik zeigt den Gnadenstuhl, einen seit dem späten 13. Jahrhundert verwendeten Bildtypus. Zentrales Anliegen dieses Sujets ist die Darstellung der Trinität. Gottvater, mit langer, weißer Haar- und Barttracht und bekleidet mit einem roten Untergewand und goldverzierten roten Umhang, sitzt in seinem mit Gold und Edelsteinen überzogenen himmlischen Thron und hält seinen Sohn, der vor ihm am Kreuz (Viernageltypus) genagelt ist. Ein Dreiecknimbus auf weißem Grund mit goldenen Sternen und Goldstrahlen in Kreuzform hinterlegt den Kopf Gottes. Aus den Wundmalen der Hände von Jesus fließt Blut herab und der mit einem weißen Lendenschurz bekleidete Körper wirkt recht ausgemergelt, da Rippenbogen und Rippen deutlich hervortreten. Dennoch schaut Christus nicht leidvoll, sondern blickt erhaben und gutmütig in den Kirchenraum, ganz im Sinne des neuen Kultbildverständnisses, da leidvolle und expressive Jesusdarstellungen nicht mehr erwünscht waren. Hinterlegt ist der Oberkörper durch einen strahlenden Nimbus, der entfernt an einen Sonnenkörper erinnert. Der Heilige Geist als Taube, die ebenfalls von einem strahlenden Nimbus umfan-

591 Vgl. Haverkamp, Emsland-Dome, S. 9–58.
592 Vgl. Nordwest-Heimat, 21.02.2009, S. 1–2.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gen wird, sitzt mit ausgebreiteten Flügeln auf dem rechten Kreuzbalken und vermittelt so zwischen Vater und Sohn und vollendet gleichzeitig die Dreieinigkeit.

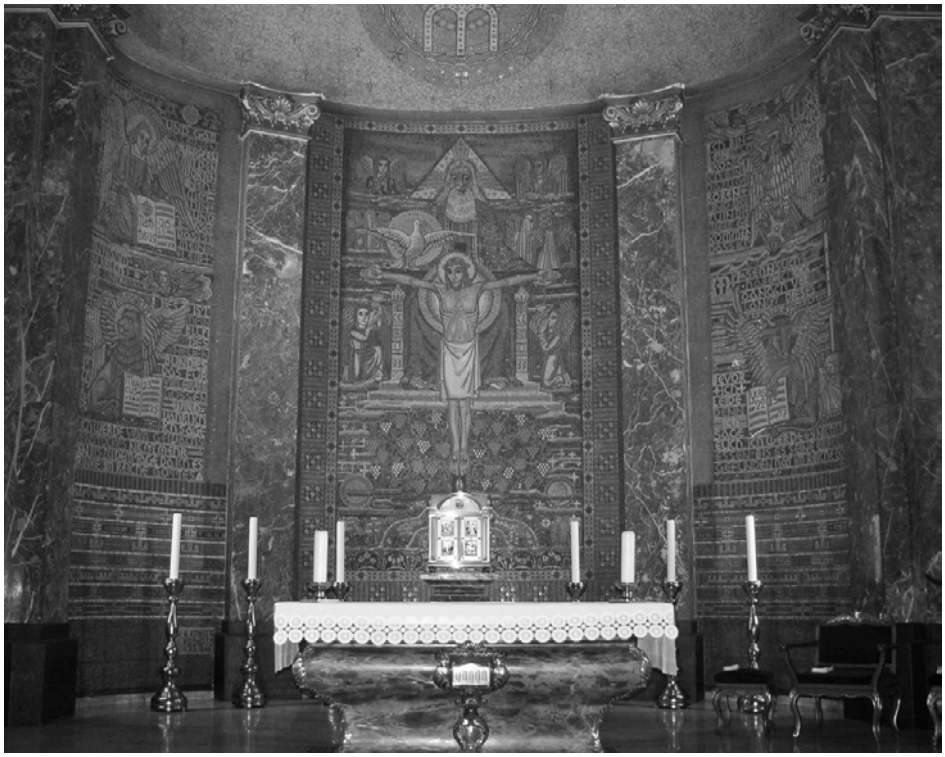


Abb. 35: Chormosaik von St. Marien in Bethen, Entwurf Hans Hansen, 1941/42

Beidseitig der Hauptfiguren sind untereinander Engel angebracht. Die beiden untersten Engel, die kniend in Ganzkörper dargestellt sind, fangen das ausströmende Blut aus den Wundmalen mit goldenen Kelchen auf. Die Physiognomie aller Figuren folgt einer recht „naiven" Auffassung, da auf eine detaillierte und weitergehende naturalistischere Ausarbeitung verzichtet wurde. Dies fällt besonders bei den Gesichtern der Engel ins Auge, die recht einfach dargestellt sind. Zwar wird eine Körperlichkeit unter den Gewändern aller Figuren angedeutet, doch ist diese ebenfalls recht grob herausgearbeitet. Der Körper von Jesus hingegen ist ein wenig naturalistischer dargestellt, da Knochen, Muskelstränge und Schattierungen den Leib plastisch und damit lebhaft gestalten. Dennoch überwiegt auch beim Gekreuzigten der Eindruck einer naiv und volkstümlich anmutenden Figurenauffassung, wie sie eben teilweise auch bei frühchristlichen Werken anzutreffen ist.

Unterhalb des Gnadenstuhls füllt ein ausladender Weinstock als Symbol für die Verbundenheit zwischen Christus und den Gläubigen den Bildraum. Fast scheint es, als seien die Füße Christi an dem Stamm des Weinstocks genagelt und als würde demnach das Kreuz aus diesem emporwachsen. Der Weinstock selbst, von dem aus auch die vier Paradiesströme fließen, befindet sich auf einem blumigen Hügel, umgeben von einem dunkelblauen und stilisierten Sternenhimmel, der zu beiden Seiten des Weinstocks einmal eine Sonne

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und einmal einen Mond beherbergt, wohl als Synonym für Tag und Nacht und somit für den Kreislauf des Lebens. Umfasst wird das ganze Mosaikbild von einem mehrfach gegliederten und kleinteiligen geometrischen Teppichmusterrahmen, bestehend aus Farbmustern, Quadraten und Kreuzen.

Die beiden äußeren Mosaikfelder ähneln sich im Aufbau, da in der Hauptsache die Evangelisten(-Symbole) auf diesen abgebildet und untereinander angeordnet sind. Das untere Drittel beider Mosaiken endet bzw. beginnt in bekannter Manier mit dichten, mehrfarbigen Teppichornamenten, bestehend aus Kreuzmustern, Mäandern und Farbformen. Links unten ist die Widmung zu lesen *Entw. H. Hansen/Ausf. V. Bonato/Köln A.D. 1942*. Auf gleicher Seite befindet sich oben Matthäus als Engel und darunter Markus als Löwe. Auf der rechten Seite sind oben Johannes als Adler und darunter Lukas als Stier abgebildet. Die Köpfe der Evangelisten werden von goldenen Nimben mit hellblauer Füllung hinterlegt, auf denen der entsprechende Name des Evangelisten steht. Alle vier Evangelisten halten in Richtung der Gläubigen ein Buch in den Händen bzw. Pfoten, welches, bis auf das Buch von Johannes, aufgeschlagen ist.

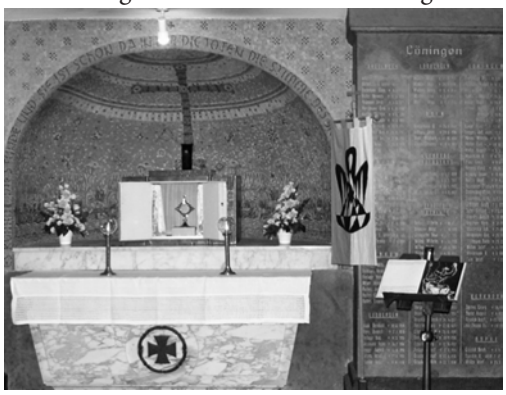


Abb. 36: Kriegergedächtnisstätte in der Krypta von St. Marien in Bethen, Entwurf Hans Hansen, 1945/46

Die aufgeschlagenen Buchseiten beinhalten den Namen des Evangeliums mit Kapitel- und Versangabe, so dass den Kirchenbesuchern die jeweilige Quellenangabe direkt vor Augen geführt wird, da die Evangelisten nämlich in die Schriftzitate aus den angegebenen Bibelstellen integriert sind. Bei Matthäus, Markus und Lukas beziehen sich die Schriften auf das Abendmahl und bei Johannes auf das Verhör Jesu vor Pilatus. Die Schriftart unterscheidet sich in diesem Mosaik von den bisherigen dadurch, dass sie aufwendiger und damit kunstvoller ausgestaltet ist. Auch hier werden hauptsächlich Majuskeln in Druckschrift verwendet, doch ist jedes Wort farblich anders zusammengesetzt. Zudem sind einige Wörter weiß umrandet und damit plastisch herausgearbeitet. Durch die Verwendung von Initialen, ganz in der Tradition mittelalterlicher Codices, werden die einzelnen Textzeilen zusätzlich aufgewertet.

Bezogen auf die jeweiligen Textquellen, werden neben oder über den Evangelisten zur besseren Visualisierung noch ergänzende Attribute beigefügt. Über Matthäus befindet sich das Alpha & Omega-Symbol. Über Markus hält ein herbeifliegender Engel einen goldenen Kelch, der auf die vollzogene Eucharistie beim Abendmahl anspielt, in dem Jesus den mit Wein gefüllten Kelch zu seinem Blut deklariert. Die zwei schwebenden Engel mit einer Krone in den Händen über Johannes symbolisieren die wahre Königsherrschaft Christi, die Jesus auch vor Pilatus äußerte. Neben Lukas befindet sich ein ruhendes Opferlamm auf einem weiß gedeckten Altar. Dahinter erhebt sich eine weiße Osterkerze, die gleichzeitig die Senkrechte eines Kreuzes bildet. Auch hier bezieht sich die Darstellung auf das im Text erwähnte Opferlamm während des Abendmahles.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Im Gewölbe oberhalb des Chormosaiks wird die musivische Arbeit fortgesetzt. Auf dem mit Goldfarbe verkleideten Bildgrund sind auf der gesamten Fläche stilisierte (Kreuz-)Sterne verteilt, als Andeutung für das goldene Himmelreich. Mittig in das Gewölbefeld und somit oberhalb des Gnadenstuhls ist ein Kreisrund aus mehreren, ornamental bestehenden (Farb-)Schichten eingearbeitet, in welchem sich das ebenfalls verzierte Christusmonogramm *Chi-Rho* befindet. Angesichts sich ständig wiederholender Motive wie Alpha & Omega oder dem *Chi-Rho* muss davon ausgegangen werden, dass Hansen bei der Ausarbeitung der ikonographischen Motive einen wesentlichen Anteil hatte.

Eine weitere Mosaikarbeit von Hansen bildet die Hintergrundfolie der Altarnische in der Krypta. Das Mosaik wurde kurz nach Ende des Krieges angefertigt. Die Krypta, die sich rechts vom Chor befindet, fungiert als Gedächtnisstätte für die Gefallenen der Weltkriege. An den Wänden sind rote Marmortafeln angebracht, die in goldener Schrift circa 3.600 Namen von Gefallenen auflisten. Mittig zwischen den Gedenktafeln befindet sich ein Sarkophagaltar aus Marmor in einer halbrunden Apsis (Abb. 36). Das schon bei St. Laurentius in Bergisch-Gladbach verwendete Motiv vom Zuge der Lämmer (als Synonym der verstorbenen Seelen) wird auf hellblauem Untergrund mit stilisierten (Kreuz-)Sternen in der Krypta wiederaufgegriffen. Auch hier streben je drei Lämmer beidseitig einem ornamental mit rotblauer Musterung gestalteten Kreuz zu, dessen Kreuzenden besonders gestaltet sind und dessen Vertikale von den goldenen Buchstaben Alpha und Omega flankiert wird. Konzentrische Kreise, die farblich und auch ornamental unterschiedlich zusammengesetzt sind, schließen die Nischengestaltung nach oben hin ab. Die Altarnische wird an der flachen Vorderseite, die von kleinen quadratischen Schachbrettmustern auf goldenem Untergrund verkleidet wird, passend zum thematischen Kontext mit dem Schriftzug *Es kommt die Stunde und sie ist schon da, in der die Toten die Stimme des Gottessohnes hören* aus dem Johannes-Evangelium, Kap. 5:25 umrundet.

5.1.4 Das Chormosaik für St. Marien in Saarbrücken-Rußhütte

1953 erhielt Hansen den Auftrag für das Entwerfen eines Chormosaiks für die neobarocke Basilika St. Marien in Saarbrücken-Rußhütte (Abb. 37). 1954 wurde das Mosaik fertiggestellt und befindet sich auch heute noch in der Kirche. Demzufolge handelt es sich bei dieser Arbeit um ein Mosaik der späteren Nachkriegszeit und insofern um ein repräsentatives Werk der Spätphase. Die Kirche wurde 1926–1927 erbaut und war ein Werk des Mainzer Dombaumeisters Ludwig Becker[593], mit dem Hansen schon in St. Bruno zusammengearbeitet hatte, und seines langjährigen Büropartners Anton Falkowski. Dies ist aber keine hinreichende Begründung für die Tatsache, dass Hansen in seiner Spätphase vermehrt Aufträge aus dem Saarland erhielt, also vermehrt für das Bistum Trier tätig war.[594] Vermutlich über bestehende (klerikale) Netzwerke oder Empfehlungen, wie im Fall von

593 Siehe dazu *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Marien_(Ru%C3%9Fh%C3%BCtte)* (zuletzt eingesehen am 17.08.2016).

594 Zur neueren Architektur im Erzbistum Trier vgl. Hammerschmidt, Trier; zu Becker & Falkowski, ebd., S. 143–145. Allerdings wird das Saarland weitgehend ausgespart, weshalb dort auch nichts über Hansens Tätigkeit im Erzbistum Trier zu erfahren ist.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

St. Marien in Bethen, muss Hansen an die sakralen Aufträge aus dem Bistum Trier herangekommen sein.[595] Besonders fallen die diversen kleinen und großen Aufträge ins Auge, die Hansen in einem Zeitraum von fast über zwanzig Jahren für die Kirche Zur Heiligsten Dreifaltigkeit in Neunkirchen-Wiebelskirchen (Vgl. Kat. 21) erhalten hat. Diese Kirche muss wohl als Initialzündung für Folgeaufträge aus dem Saarland gelten.



Abb. 37: Chormosaik von St. Marien in Saarbrücken-Rußhütte, Entwurf Hans Hansen, 1953/54

Im Halbrund der Chorapsis von St. Marien ist die Szene der Krönung Mariens durch Gottvater, Jesus und den Heiligen Geist, also durch die Heilige Dreifaltigkeit, auf einer Wolke zu sehen.[596] Die Jungfrau Maria, die kniend und betend in leicht demütiger Haltung dem Betrachter zugewandt ist, trägt unter einem ausschweifenden blauem Brokatmantel mit Goldrand und goldenen Lilienmuster ein schlichtes mit Falten drapiertes Gewand. Zwei flankierende und ebenfalls kniende Engel halten und straffen den Mantel. Hinter Maria sitzen Jesus und Gottvater auf einem gemeinsamen Thron und sind gerade im Begriff, die Krone, die von beiden gehalten wird, auf das von einem kunstvoll gestalteten Nimbus umrahmte Haupt Marias zu setzen und sie somit zur Himmelskönigin zu krönen. Jesus ist mit einem weißen Gewand und gelblichen Überwurf, Gottvater selber mit einem roten Samtumhang mit Ornamentrand bekleidet. Der Heilige Geist in Form der Taube schwebt zwischen den Köpfen von Jesus und Gott herab, so dass sich alle drei Goldnimben überschneiden und somit die Dreieinigkeit auch visuell verdeutlicht wird. Der Figurenstil unterscheidet sich dabei nicht wesentlich von der Figurenauffassung des Gnadenstuhls von St. Marien in Bethen, welcher mehr als eine Dekade zurückliegt. Auch hier wirken die Figuren recht volkstümlich in der Gestaltung. Die Hände sind bei allen länglich überzogen und die Körperlichkeit wird unter den Gewändern nur grob angedeutet.

Das Auffällige dieser Darstellung ist die Technik, in der sie ausgeführt wurde, da es sich um ein Putzmosaik handelt. Die Besonderheit dieser Technik stellt Jürgen Wiener wie folgt dar: „Bei dem architekturintegralen Bild des sogenannten Putzmosaiks erscheint der Charakter des Applizierten wegen der wandbündigen Oberfläche sogar noch geringer.“[597] Im

595 Zu nennen wären beispielsweise der Marienbrunnen für Marpingen (Vgl. Kat. 20) oder die nicht realisierten Kirchenpläne für St. Augustinus in Wiesbach-Saar (Vgl. Kat. 57).

596 Vgl. dazu auch Paulinus, 01.05.1956 und Saarländische Volkszeitung, 11.05.1954.

597 Wiener, Kreuzweg, S. 126.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gegensatz zu den sonst von Hansen praktizierten Bildumrahmungen durch Ornamentstreifen, Teppichmuster oder auch durch die Vorgaben architekturbedingter Grenzen einer Nische, eines Altaraufbaus etc. wird auf jegliche eingrenzende Umrahmung bei St. Marien verzichtet. Dadurch erheben sich die äußeren Konturlinien der dargestellten Figurenszene selbst zur Bildgrenze und die Unterscheidung zwischen Wand- und Mosaikfläche wird somit weiter nivelliert. Das Apsisbild verbindet sich somit auch im übertragenen Sinne in seiner Gesamtheit – geistig-theologisch wie aber auch handwerklich-architektonische – mit dem sakralen Baukörper. Bereits um 1939/40 wurde von dem Künstler Josef Strater (1899–1956) für St. Stephan in Krefeld ein Mosaikkonzept für einen Kreuzweg ausgearbeitet, das als Putzmosaik dann aber erst in den Jahren 1942 bis 1953 wegen der erschwerten Situation realisiert wurde. Vermutlich hat Hansen diese Arbeiten gekannt, da Strater ähnlich mit dem Bedeutungsgehalt von Bild- und Wandgrenzen spielte.[598]

Unterhalb der Krönungsszene von St. Marien stehen wie an einem Ornamentband aufgereiht neun Engel. Die mannshohen und frontal ausgerichteten Himmelswesen mit Flügeln haben alle einen goldenen Nimbus um das halblange blonde Haar und lange Gewänder mit strengem waagerechtem Faltenwurf. In ihrer hieratischen Ausrichtung ist keine Körperlichkeit unter der Kleidung angedeutet. Auch sind bei diesen Himmelswesen die Hände manieriert überzeichnet. In der Physiognomie ähneln sich alle Engel, so dass keine individuellen Merkmale ins Auge fallen. Untereinander verbunden werden die Himmelswesen durch ein mehrfach gewelltes Band – vielleicht in Anspielung an Wolken –, auf dem alle Himmelsboten stehen. Zu den Füßen der Engel sind in das Band verschiedene Medaillons mit Symbolen angebracht wie Sterne, Sonne, Mond etc.

In den Händen halten alle Engel die Leidenswerkzeuge bzw. Christusreliquien, die von links nach rechts wären: Geißel mit Geißelsäule, an der Jesus gefoltert wurde – Lanze, mit der die Seitenwunde zugefügt wurde – Schweißtuch der Veronika, das Jesus auf dem Weg nach Golgatha gereicht wurde – Kreuz, an das Jesus genagelt wurde – Kelch, den Jesus beim letzten Abendmahl verwendet hatte – Dornenkrone, die Jesus aufgesetzt wurde – mit Essig getränkter Schwamm an einem Rohr, der Christus als Durstlöscher angeboten wurde – Nägel, mit denen Jesus ans Kreuz genagelt wurde – Spielwürfel mit Gewand, mit denen die römischen Soldaten um das Gewand würfelten.

Zwischen den Engelgestalten ist weiterhin als Pendant zu den Nimben in vertikaler Goldschrift das Preislied der Himmelschöre zu lesen: *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth/Pleni sunt coeli et terra gloria tua* (Heilig, heilig, heilig Gott, Herr aller Mächte und Gewalten/Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit). Die feinen und fast alle mit einem Kreuz beginnenden Schriftzüge bestehen zumeist aus Großbuchstaben mit vereinzelten Serifen.

5.2 Die sakralen Glasfenster

Seit dem 12. Jahrhundert – einige frühere Beispiele einmal außer Acht gelassen – spielt die Glasmalerei in der Ausgestaltung von Sakralbauten eine herausragende Rolle. Ähnlich wie beim Mosaik fügt die Glasmalerei farbige Flächen zu figürlichen und/oder rein ornamen-

598 Vgl. Ebenda, S. 126.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

talen Bildwerken zusammen. Die oft farbigen Glasstücke, die mittels Bleiruten zusammengehalten werden und die durch das Einbrennen von Schwarzlot oder Silbergelb bemalt werden können, besitzen meist eine unregelmäßige Oberfläche, so dass allein dadurch vielfältige Lichteffekte erzielt werden können. Denn anders als bei der Tafelmalerei oder dem Mosaik fällt dem einfallenden Licht eine gewichtige Rolle zu, da das Glasbild aufgrund seiner diaphanen Beschaffenheit erst mit dem hindurchscheinenden Licht an Lebendigkeit gewinnt und je nach Lichtintensivität verschieden leuchten und wirken kann. Somit ist vor allem das in die sakrale Architektur eingebundene und gleichsam durch das Schöpferlicht leuchtende Glasfenster enorm abhängig von Tages- und Jahreszeiten, aber auch von der Positionierung innerhalb eines Kirchengebäudes, da die Platzierung im Nord- oder Osttrakt auch ein Mehr oder Weniger an Sonnenlicht bedeuten kann. In seiner architektonischen Aufgabenstellung erhält das Glasbild als wandschließende Komponente die Aufgabe, dass eingefangene Licht zu konzentrieren und als farbenfrohes Spektakel in den Kirchenraum zu lenken. Ähnlich wie beim Mosaik bedarf es eines versierten Handwerkers, der die Entwurfskartons des Künstlers in die Tat umsetzt, so dass es oft eines intensiven Austausches von Künstler und Handwerker bedarf, damit die angefertigten Glasmalereien auch den jeweiligen Erwartungen entsprechen.

Bei den Glasbildern von Hansen, so soll auf den folgenden Seiten gezeigt werden, ist der Einfluss Thorn Prikkers und seines Umfeldes zu spüren, nicht zuletzt indem Hansen seine Glasmalereien wiederholt mit Hilfe geometrisch-konstruktiver Elemente gestaltete, die nicht selten auch als Hintergrundfolie für figürliche Darstellungen gedient haben. Folgende Passage aus einem Aufsatz von Dagmar Schmidt skizziert die von Thorn Prikker Anfang der 1920er Jahre eingeschlagene Entwicklung, die dann viele weitere Künstler in Folge beeinflusst hat:

> „Der individuelle Dekorationsstil, den Johan Thorn Prikker in der Fortentwicklung sakraler Ornamentfenster verfolgte, belegt den Formenwandel, der sich zu Anfang der 20er Jahre vollzieht. Geometrische Einzelflächen und kristalline Formationen haben seine ursprünglich vegetative Ornamentik abgelöst. […] Thorn Prikkers ornamentale Arrangements aus abstrakten Flächenformen wurden in den 20er Jahren, in denen er in Düsseldorf und Köln lehrte, in zahlreichen Privathäusern und Firmengebäuden im Rheinland und im Ruhrgebiet integriert. Es handelt sich um geometrische Dekorationen, denen im Unterschied zur Konstruktion kein übergeordnetes mathematisches System oder ein dogmatisches Formenrepertoire zugrundeliegt. Sie stehen aus einer freien Addition von Elementen, die entweder eine offene Beziehung zum Umraum entwickeln, oder eine symmetrische Anordnung wählen, die eine starke Abgeschlossenheit nach innen zur Folge hat.“[599]

599 Schmidt, Glasbildkunst, S. 32 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5.2.1 Die Chorfenster für St. Michael in Bergheim-Hüchelhoven

Im Jahre 1928/29 wurde Hansen mit der Chorvergrößerung für St. Michael in Bergheim-Hüchelhoven beauftragt.[600] Auch der Entwurf der Fenster für den neuen Chorraum zählte zu dem Auftrag. Sie gehören zu den wenigen Beispielen an sakralen Glasfenstern, die Hansen vor 1933 entwarf. Die meisten der von ihm vorgelegten Kirchenfensterentwürfe datieren eher in die Jahre während des Krieges und kurz danach (Vgl. Werksverzeichnis). Bei Hansens Hüchelhovener Kirche handelt es sich um je ein farbiges Glasfenster in den kurzen geraden Seitenwände des Vorchorjochs. Der Ort der Fenster ermöglichte es, dass indirektes Licht auf den Hochaltar fallen konnte. Die darin gegebene moderne Lichtinszenierung wird im Kapitel „Sakralarchitektur" noch genau erläutert werden. Die Entwürfe zu den rechteckigen Segmentbogenfenstern, die durch horizontale und vertikale Verstrebungen in 28 Felder (4x7) unterteilt sind, stammen aus der Hand Hansens, wurden aber, wie bei dieser Technik üblich, arbeitsteilig umgesetzt: in diesem Fall durch den Glaskünstler Josef Schreuer. Das linke Fenster (Abb. 38) dominieren in Form und Größe unterschiedlich durch Bleiruten positionierte und in diversen Blautönen eingefärbte Rechtecke und Quadrate. Lediglich die Mitte wird ikonisch betont, indem Hansen dort ein schlichtes, mit



Abb. 38–39: Seitliche Chorfenster von St. Michael in Bergheim-Hüchelhoven, Entwurf Hans Hansen, 1928/29

600 Vgl. Straus-Ernst, Baugesinnung, S. 330, Abb. S. 328. Weiterhin Weyres, Kirchenbau, S. 9, Fußnote 56 und Abb. 18 und Braschoss, Hüchelhoven, S. 60.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

einem Ornamentkranz hinterlegtes Kreuz und den Symbolen Alpha und Omega – hier tritt das später vor allem in den Mosaiken immer wiederkehrende Motiv zum ersten Mal innerhalb seiner Ausstattungsaufgaben auf – in den Kreuzschenkeln platzierte.

Das rechte Fenster (Abb. 39) weist ein ähnliches kubistisches Gefüge auf, diesmal im Farbspektrum von hellem Blau und Lila bis Grün. In einer recht einfachen grafisch-linearen Darstellung der wesentlichen Konturlinien und im Stile des *Art déco* ist der mit blonden Haaren dargestellte Patroziniumsheilige, der Erzengel Michael, mit der Inschrift *Sanctus* zu seinen Füßen in die Hintergrundgeometrie mit eingebunden. Mit der linken Hand hat er sein Schwert umfasst und mit der Rechten sein mit einem Kreuz verziertes Schild, von dem fast der gesamte Körper der frontal ausgerichteten Figur verdeckt wird. Seitlich des linken Fußes ist ein zweifach gerollter Drachenschwanz zu sehen, womit der Erzengel Michael als Bezwinger des Teufels in Gestalt eines Drachens präsentiert wird. In Höhe des Kopfes sind die in Druckschrift verfassten Majuskeln *QVIS UT DEVS* (Wer ist wie Gott?) zu lesen, die sich in den meisten Darstellungen des Heiligen oft auf dem Schild befinden. Angelehnt an alte Schriftarten wird der Buchstabe U aber als V wiedergegeben.

Die in beiden Glasbildern gewählten Stilmittel von Bild, Schrift, Symbol und Ornament werden von Hansen etwas später auf das Mosaik übertragen. Somit müssen die Glasbilder als Vorwegnahme der Mosaikarbeiten betrachtet werden. In dem Medium der Glasmalerei konnte Hansens erstmals mit Form, Symbol, Schrift und Bild experimentieren. Die additive Zusammenstellung von geometrischen Formen und ihre Relation zueinander führt hingegen zu Thorn Prikker und seinen Arbeiten am Anfang der 1920er Jahre. Ein Glasbild (Abb. 40), welches um 1920/21 entstanden ist, verdeutlicht den experimentellen Umgang Jan Thorn Prikkers mit geometrischen und farblichen Elementen, die dann als Hintergrundfolie nicht nur bei Hansens Glasbilder ihren Niederschlag fanden. Zu der Glasscheibe von Thorn Prikker schreibt Dagmar Schmidt:

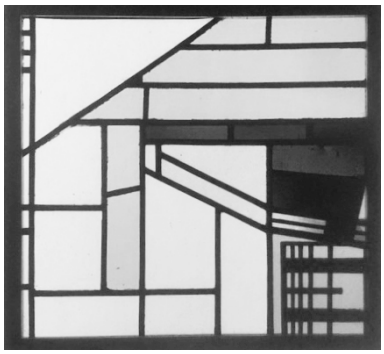


Abb.40: Leuchtendes Gelb, Jan Thorn-Prikker, um 1920/21

> „Eine Probescheibe, die vermutlich 1920/21 entstanden ist, arbeitet mit architektonischen und technischen Formen. Johan Thorn Prikker untersucht hier formale Gegensätze, die sich aus einer freien Kombination geometrischer Elemente ergeben. Neben Richtungsgegensätzen, proportionalen Größen, diagonalen und geraden Verläufen läßt er farblose und farbige Gläser, zarte und leuchtende Farben in Verbindung treten und variiert homogene Flächen mit Feldern, die aufgemalte Binnenstruktur enthalten.“[601]

Auch der vielbeschäftigte Glaskünstler Anton Wendling (1891–1965)[602], ein Schüler Thorn Prikkers, experimentierte in seinen Kirchenfenstern oft mit geometrischen Formen, die er unterschiedlich kombinierte und zusammenfügte. Oftmals operierte er mit Kreisen, Recht-

601 Schmidt, Glasbildkunst, S. 32.
602 Vgl. dazu Wierschowski, Wendling.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ecken oder heiligen Zeichen wie Kreuzsymbolen usw. So in etwa auch in seinem 1925–26 angefertigten Emporenfenster für die Kirche St. Mariä Himmelfahrt in Hamminkeln-Marienthal, wo in ein geometrisches Ornamentgefüge Kreuzzeichen eingebunden sind.[603] Ähnliche Fenster finden sich auch im Œuvre von Heinrich Dieckmann (1890–1963)[604], der ebenfalls ein Schüler Thorn Prikkers war.[605] Auch Dominikus Böhm gestaltete z. B. seine Kirchenfenster von 1929 für St. Kamillus in Mönchengladbach aus rein abstrakten geometrischen Ornamenten. Der expressionistische Maler und Freund Hans Hansens, Fritz Schaefler, der bei gemeinsamen Bauprojekten u. a. für die Gestaltung der Kirchenfenster zuständig war (Vgl. Kat. 14, 15 und 17), muss ebenfalls als eine mögliche Inspirationsquelle herangezogen werden. In den noch erhaltenen Chorfenstern für St. Christopherus in Bessenich-Zülpich (Vgl. Kat. 15), die er anlässlich des Umbaus des Chores durch Hansen angefertigt hatte, bauen sich die Glasmalereien gleichermaßen aus farbigen geometrischen Mustern auf, die sich dann zu Kreuzzeichen auftürmen. In einer Zeitungsbesprechung von Kurt Gerstenberg, in der er die 1929 angefertigten und im Krieg zerstörten Fenster für die Berliner Kirche St. Clara (Vgl. Kat. 14) von Schaefler würdigte, werden die Besonderheiten der Fenster gut herausgestellt und erinnern gleichzeitig an Glasarbeiten Hansens, zudem Schaefler am Umbau der Berliner Kirche erneut mit Hansen beschäftigt gewesen war[606]:

> „Der malerische Teil der Arbeiten ist das Werk Fritz Schaeflers, der außer einem Altargemälde mit der in großen herben Linien gezeichneten heiligen Klara die Entwürfe für die acht Fenster geschaffen hat. Diese Glasmalereien haben ein in der Malerei des Expressionismus zuerst aufgetauchtes Problem, das der Gegenstandslosigkeit, für die monumentale Raumausstattung fruchtbar gemacht. Die hohen Fenster werden durch zwei Mittelpfosten in zwei spitzbogige Schmalfenster mit einem Rundpaß darüber unterteilt. Aber der Maler hat das ganze Fenster als dekorative Einheit zusammengefaßt, wobei der Steinpfosten in der Mitte die senkrechte Symmetrieachse im Aufbau bildet, während die horizontale Teilung durch die Sturmeisen in hohe rechteckige Tafeln für die rhythmische Aufwärtsbewegung wichtig ist. Es ist ein Bauen mit Farben, daher schwer zu beschreiben. Rechtecke, Schmalstreifen, Dreiecke und Kreissegmente sowie Kreisstreifen bilden die Formelemente, aus denen das farbige Mosaik zusammengesetzt ist. Gewiß ist in dieser Formgebung noch nicht alles gelöst. Die Viertelkreisbogen einiger Fenster, die in Dreiecke aufgeteilt sind, wirken bunt, nicht farbig. In der unteren Hälfte der Fenster stets ein Wogen und Wallen von Farben, ein Gegeneinander von Kräften, so daß große einfache geometrische Formen sich ergeben, während in der oberen Hälfte der Fenster alles licht und gelöst erscheint und die hellen Farben senkrecht verstrahlen. Die Farbenkompositionen beginnen mit tiefvioletten und purpurnen Tönen, aber Azurblau durchstellt Purpur, und aus beiden glüht leuchtendes Blutrot auf. Smaragdgrün steht heftig daneben. Das klingende Scharfe dieser Farben mildert sich aber wieder in Umbrabraun

603 Dazu vergleiche Abbildung auf *http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b4028/b4028.shtml* (zuletzt eingesehen am 05.10.2016).

604 Vgl. dazu Joggerst, Dieckmann.

605 Zum Beispiel das von Dieckmann für St. Hubert in Kempen-St.Hubert entworfene Sakristeifenster. Vgl. dazu *http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b348/b348.shtml* (zuletzt eingesehen am 12.10.2016).

606 Wie es zu dem Auftrag im entfernten Berlin kam, lässt sich nicht mehr eruieren.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und Wasserblau, und in lichten, klaren Tönen von Graubraun über Ocker nach Hellgelb, durchwebt von Lichtblau und zartem Rosa, klingt der farbige Choral nach oben sieghaft aus."[607]

5.2.2 Neue Kirchenfenster für St. Johannes Baptist in Ahrem

In den Jahren 1944–46 schuf Hansen im Auftrag des damaligen Pfarrers Offen acht neue Kirchenfenster aus Antikglas und Blei für das Hauptschiff der Kirche St. Johannes Baptist in Ahrem, einem dörflichen Ortsteil von Erftstadt. Die Fenster im Chor hingegen sind das Werk eines unbekannten Künstlers und datieren früher.

Trotz der Fertigstellung der Glasbilder noch während des Kriegs wurden diese erst nach Kriegsende in das Kirchenschiff eingesetzt. Bis auf zwei figürliche Darstellungen sind die restlichen sechs gotischen Spitzbogenfenster in der Hauptsache mit Teppichmustern und -ornamenten gestaltet.

Die Musterung wiederholt sich weitestgehend, divergiert aber in der farblichen Zusammensetzung. Stellvertretend für die ornamentalen Glasbilder wird daher nur ein Fenster näher vorgestellt (Abb. 41). Eine kleinteilige Randbordüre, die sich aus kleinen geometrischen Farbformen wie z. B. aus Dreiecken, Rauten und geviertelten Kreisen zusammensetzt, die sich dann aber wieder zu Davidsternen, Kreuzen und Kreisen zusammenfügen, bildet den äußeren Rahmen der Glasmalerei. Die in drei Hauptregister zu je 3x3 Quadraten unterteilten Glasmuster setzen sich zu einem nächstgrößeren Quadrat zusammen. Im kleineren Glasregister des Spitzbogens wird die geometrische wie auch gestalterische Unterteilung fortgeführt.

In den kleineren Quadratfeldern sind einmal stilisierte Kronen, die zugleich auch als Marienmonogramme lesbar sind – die für Hansen typische Konvergenz zwischen Zeichen und Schrift ist hier besonders deutlich – und farblich aus diversen Gelb- und Orangetönen bestehen, abgebildet. Die Kronen befinden sich entweder im Zentrum und in den Eckpunkten oder variieren im nächsten Register. Die restlichen Felder sind in der Fortführung und Konsequenz der Musterung mit eingeschriebenen Kreuz- und Schachbrettmustern überzogen. Im farblichen wie auch konstruktiven Kontrast formieren sich abwechselnd gleiche Felder zu einem nächstgrößeren Kreuz.

Trotz der Eigenständigkeit seiner Glasmuster sind die Ideengeber solcher Glasmalerei erneut im Umfeld von Thorn Prikker und seinen Schülern Anton Wendling, Heinrich Campendonk, Heinrich Diekmann usw.[608] zu suchen, da diese ebenfalls, wie bereits an den Fenstern von St. Michael in Bergheim-Hüchelhoven dargelegt wurde, oft Ornamente, geometrische Muster und christlichen Symbole mannigfaltig miteinander kombiniert haben. Ein gutes Beispiel für die variantenreiche Gestaltung von Kirchenfenstern bietet die Kölner Kirche St. Georg, für die Thorn Prikker sämtliche Glasmalereien in den Jahren 1929–

607 Ohne Quellenangabe. Zitiert nach Ausstellungskatalog, Schaefler, S. 12. Auf gleicher Seite befindet sich eine erhaltene Abbildung von Schaefler für ein Glasfensterentwurf für St. Clara in Berlin.

608 Ein Artikel in der Zeitschrift *Die Christliche Kunst* von Karl Gabriel Pfeill beschäftigt sich intensiv mit Glasfenstern von Anton Wendling und Heinrich Diekmann. Siehe dazu Pfeill, Glasbild, S. 121–133.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

30 entworfen hat und wo regelrecht die gesamte Bandbreite von Variationen bzw. Kombination von Figuren, Symbolen, Ornamenten und abstrakten Formen zum Tragen kommen.[609]



Abb. 41: Ornamentfenster im Kirchenschiff von St. Johannes Baptist in Ahrem, Entwurf Hans Hansen, um 1944–46



Abb. 42: Heilige Brigida, Glasfenster im Kirchenschiff von St. Johannes Baptist in Ahrem, Entwurf Hans Hansen, um 1944–46



Abb. 43: Maria Hilf, Glasfenster im Kirchenschiff von St. Johannes Baptist in Ahrem, Entwurf Hans Hansen, um 1944–46

Das sich im mittleren Joch auf der rechten Kirchenschiffseite befindliche Fenster von St. Johannes Baptist zeigt die figürliche Darstellung der irischen Heiligen Brigida von Kildare (bzw. Brigitta von Irland), der Schutzpatronin von Landwirtschaft und Vieh (Abb. 42). In der unteren Bildhälfte des ebenfalls mit einer Art Bordüre – bestehend aus Rauten und Kreisen – umrahmten Glasbildes sind zwei junge mit Schürzen bekleidete Mägde auf einer blumigen Wiese vor einer landwirtschaftlichen Hofanlage zu sehen, von denen die rechte einen Melkeimer in der Hand hält und die linke ein Kopftuch trägt. Eingefasst werden die beiden Mädchen von zwei Kühen. Die als jugendliche Nonne dargestellte Heilige wacht symbolhaft als Zeichen ihres Patronats oberhalb im Himmel über dieser Szene, da

609 Vgl. dazu die Abbildungen bei *http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b7278/b7278.shtml* (zuletzt eingesehen am 18.10.2016).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sie fast die gesamte obere Bildhälfte in einer Halbkörperdarstellung einnimmt. Zusätzlich und in Anspielung an die Szene mit den jungen Mädchen befindet sich über dem Kopfbereich der Schutzpatronin auf einer stilisierten Wolke die Inschrift *Heilige Brigida/Bitte für uns und unsere Jugend.* Die verschiedenfarbig gestalteten Druckbuchstaben setzen sich aus Majuskel und Minuskel zusammen. Von dem darüber befindlichen Dreieck mit dem Auge Gottes strahlen dann jene Lichtbündel aus, die u. a. die Hintergrundfolie für die Heilige liefern und mit der Gott als oberster Schutzherr und Wächter versinnbildlicht wird. Gleichzeitig bilden die gelb-rot-orangen Lichtstreifen die hellste Stelle im Bild und heben dadurch die Heilige hervor.



Abb. 44: Tod des Hl. Joseph von Nazareth, Glasfenster im Seitenchor von St. Nikolaus in Bergisch- Gladbach-Bensberg, Entwurf Peter Hecker, um 1939

Das auf der gegenüberliegenden Seite befindliche rechte Kirchenfenster ähnelt im gestalterischen Aufbau dem linken (Abb. 43). Für die Darstellung des Gnadenbildes „Maria Hilf" – ikonographisch besser bekannt als Schutzmantelmadonna – bezog sich Hansen auf ein Kirchenfenster gleichen Themas, welches sich in der Kirche Sant'Alfonso in Rom befindet. Vor der mit einem blauen Mantel umhüllten Maria mit Nimbus und Krone, die in den Händen den mit einem Gewand bekleideten Jesusknaben hält und der am Haupt beidseitig kleine Engel auf gelben Hintergrund angeordnet sind, kniet ein Elternpaar mit seinen drei Kindern. Die sich eng anschmiegenden Schutzbittenden sind zu einer Art Kreis zusammengerückt, da jeder eine andere Position zum Betrachter einnimmt. Die Thematik der helfenden und Schutz gebenden gnädigen Mutter wird zusätzlich verstärkt, indem die Familie im offenen Mantel der Muttergottes Geborgenheit und Schutz findet.

Aufgebaut ist die Szene auf einem vegetabilen Untergrund, in dem die Schrift *O Maria Immer Hilf* eingeschrieben ist. Bei diesem Fenster setzt sich die Rahmenbordüre aus schmalen Farbrechtecken und geviertelten Kreisen zusammen, welche zusammengenommen Kreuzsymbole mit Reichsapfel ergeben. Eine zusätzliche Umrahmung erfährt Maria mit dem Jesusknaben. Der dadurch abgesonderte Bildbereich ist mit rötlichen, gelblichen und orangenen Glasfeldern vom Rest des ansonsten dunklen Glasbildes abgesetzt und kontrastiert somit als hellste Stelle im Bild, wodurch Maria und Jesus hervorgehoben werden und sich symbolhaft im göttlichen Licht befinden. Den oberen Abschluss des Glasbildes setzt eine aus dem Namen Maria zusammengesetzte und vereinfachte Krone aus gelber Schrift auf mehrfarbigem Untergrund. Stilistisch erinnern solche figürlichen Darstellungen noch immer oder wieder an die religiös-romantischen Bilder der Nazarener, die zu Anfang des

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

19. Jahrhunderts die Malerei durch eine an das Mittelalter angelehnte Religiosität neu ausrichten wollte. Die Bildwerke der Nazarener strahlen oft eine innere Strenge und Ruhe, aber auch fromme Einfachheit aus, womit die dargestellten Szenen eine Art Vergeistigung erfahren sollten. Weiche Gesichtszüge und eine klare Lichtregie sind weitere Merkmale. Zudem dominiert das grafische Element in der Darstellung der klar konturierten Figuren vor den malerischen Aspekten.[610]

Bei Peter Hecker sind ähnliche Kompositionen Mitte/Ende der 1930er Jahre, wie z. B. in seinen Glasfenstern für St. Mariä Heimsuchung in Alsdorf-Schaufenberg oder auch für St. Nikolaus in Bensberg bei Bergisch-Gladbach (Abb. 44), auszumachen.[611]

5.2.3 Neue Chor- und Kapellenfenster für St. Servatius in Bornheim

Wegen der großen stilistischen Nähe zu einigen Glasfenstern aus der Kirche St. Johannes Baptist in Ahrem und der bisher falsch zugewiesenen Urheberschaft, aber auch wegen des Umfangs an Glasarbeiten, die mit zu einer der größten Auftragsarbeiten Hansens im Bereich Glasmalerei zählen, werden die Glasfenster von St. Servatius in Bornheim genauer vorgestellt.

Die bis dato gemachte Zuschreibung der *Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts e. V.*, dass die linken Kapellfenster der Servatiuskirche von dem Thorn Prikke-Schüler Wilhelm Schmitz-Steinkrüger stammen sollen, basierte eher auf einer vagen Vermutung. Die Annahme stützte sich dabei auf eine sehr allgemein gehaltene Aussage, nämlich dass sich Fenster von Schmitz-Steinkrüger in der Servatiuskirche befinden. Menge und Lage sind der Quelle nicht zu entnehmen.[612]

Denkbar ist aber auch, dass die Fenster von Schmitz-Steinkrüger während des Krieges zerstört und durch die von Hansen ersetzt wurden. Denn fast alle von Hansen angefertigten Fenster der Servatiuskirche lassen sich anhand von Quellennachweisen gut verifizieren. Überhaupt wurden in dieser Zeit viele Glasmalereien ersetzt oder erneuert, da die fragilen Kirchenfenster oft als erstes den alliierten Bombardements bzw. den damit einhergehenden Druckwellen zum Opfer fielen.

Im Jahre 1944 erhielt Hansen den Auftrag, in der linken Apsis an der neogotischen Einturmfassade eine Kriegergedächtnisstätte zu errichten (Vgl. Kat. 37), welcher auch die Gestaltung von drei Fenstern beinhaltete. Die Gedächtnisstätte wurde aber aufgrund der Kriegswirren endgültig erst um 1948 fertiggestellt.

---

610 Vgl. Schindler, Nazarener; aber auch den Wikipedia-Artikel: *https://de.wikipedia.org/wiki/Nazarener_(Kunst)#Die_Wiederentdeckung_der_Nazarener* (zuletzt eingesehen am 04.10.2016).

611 Vgl. auch Abbildungen bei Forschungsstelle Glasmalerei: *http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b2758/b2758.shtml* (zuletzt eingesehen am 11.08.2016).

612 Nach Email-Kontakt vom 06.10.2016 mit der Leiterin der Forschungsstelle Frau Dr. Annette Jansen-Winkeln wurde folgende Aussage gemacht: „[…] In meiner Quelle werden lediglich Glasmalereien von Schmitz-Steinkühler ohne Angabe der Menge und Lage in der Kirche in Bornheim aufgeführt. […] Es scheint mir gut möglich, dass diese ebenfalls von Hansen entworfen wurden. Dazu habe ich leider keine weiteren Unterlagen." Mittlerweile wurde die falsche Zuordnung auf der Internetseite der Forschungsstelle korrigiert und die Fenster werden nun Hansen zugeschrieben. Vgl. dazu *http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b6690/b6690.shtml* (zuletzt eingesehen am 12.10.2016).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 45: Ornamentfenster in der Kriegergedächtnisstätte von St. Servatius in Bornheim, Entwurf Hans Hansen, 1944–48



Abb. 46: Fenster in der rechten Kapelle von St. Servatius in Bornheim, Entwurf Hans Hansen, 1944–48



Abb. 47: St. Marien in Köln-Weiden, Entwurf Fritz Schaefler, 1927

Nicht nur, dass sich die Apsisfenster durch Quellennachweise eindeutig Hansen zuweisen lassen,[613] auch die signifikante Ähnlichkeit zu den Glasmalereien von St. Johannes Baptist in Ahrem in Aufbau und Motivik sind eindeutiger Beleg der Urheberschaft. Besonders das mittlere Fenster von St. Servatius mit seiner Teppichmusterung (Abb. 45) aus stilisierten vielfarbigen Kronen und insbesondere die Rahmenbordüre aus Davidsternen, Kreisen und Kreuzen übernimmt und kopiert augenscheinlich die Ornamentik der Ahrem-Fenster, nur dass bei dem Servatius-Fenster die mehrfarbigen Kronen die gesamten Glasregister dominieren und im Wechsel mit farbigen „Spitzen", welche die Zwischenräume füllen, eine eindrucksvolle ornamentale Wirkung erzielen. Die beiden weiteren Glasfenster in der Kriegergedächtnisstätte sind trotz abweichender Motivwahl, bei einem Fenster sind es im

613 Aus Kirchenakten, die im *Historischen Archiv des Erzbistums Köln* vorliegen, ist eine Rechnung über die Kriegergedächtnisstätte von Hansen aus dem Jahre 1946 enthalten, worin die einzelnen Arbeitsposten aufgeführt werden, u. a. auch die über „3 Fenster in farbiger Glasmalerei – 1800,– RM."

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wechsel Kronen und Kreuze, bei dem anderen durchgehende Lilienmuster, nach einem ähnlichen Prinzip aufgebaut.

Die Fenster in der rechten Kapelle sind trotz fehlender Quellenangabe vermutlich auch durch Hansen angefertigt worden. Diese erinnern in ihrer Motiv- und Ornamentwahl z. B. an die Kirchenfenster von St. Clemens in Herrig (Vgl. Kap. 6.3.1 und Kat. 36). Die drei Spitzbogenfenster in der Kapelle besitzen mittige Motive, denen ein fast farbloses gelb-weißes Schachbrettmuster als Hintergrundfolie dient (Abb. 46). Ebenfalls würde der Aufbau der farblichen Ornamentbordüre, der bei allen Fenstern vorhanden ist, für die Handschrift Hansens sprechen. Als Bildmotive sind auf den Fenstern ein Kreuz mit Alpha und Omega, ein Anker und eine Öllampe zu erkennen. Auch Fritz Schaefler hat in seinen Glasfenstern von 1927 für die Marienkirche in Köln-Weiden christliche Symbole mittig in Glasfenster platziert, die ansonsten mit einem schlichten und leicht farbigen Rasterfeld überzogen sind (Abb. 47).



Abb. 48: Blick auf Chorfenster von St. Servatius in Bornheim, Entwurf Hans Hansen, 1946–48



Abb. 49: Detail mit der Szene Heilige Nacht, mittleres Chorfenster von St. Servatius in Bornheim, Entwurf Hans Hansen, 1946–48

Durch die verursachten Kriegsschäden wurden auch neue Chorfenster für St. Servatius benötigt, da sich die provisorisch eingesetzten Fenster dauerhaft als nicht geeignet erwiesen. Wegen der Südostlage des Chores war der Kirchenraum einer starken Sonneneinstrahlung ausgesetzt. Aus diesem Grund wurde Hansen, diesmal in Kooperation mit seinem Partner Karl Friedrich Liebermann, die Gestaltung neuer Kirchenfenster anvertraut. Die

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auftragserteilung an Hansen erfolgte wahrscheinlich auch im Wissen, dass dieser schon die Fenster für die beiden Kapellen mit Zufriedenheit angefertigt hatte. Um der Sonneneinstrahlung entgegenzuwirken, musste Hansen für die fünf gotischen Maßwerkfenster, die alle noch erhalten sind und sich aus zwei Nonnenköpfen mit obenliegendem Vierpass zusammensetzen, stark deckende Farben verwenden, die zudem zweimal gebrannt werden mussten. Drei der fünf Fenster (Abb. 48) des polygonalen 5/8-Chores sind mit figürlichen Szenen und Ornamenten, die beiden Fenster im Vorchor rein ornamental gestaltet.

Das mittlere Glasfenster (Abb. 49), welches sich direkt hinter dem neogotischen Hochaltar befindet, stellt szenisch die Heilige Familie bei der Geburt Jesu Christi im Stall dar. Die Figuren befinden sich im Mittelbereich des zweigeteilten Fensters, so dass in etwa das obere und untere Drittel mit Teppichmustern aus mehrfarbigen und gestaffelten Ovalen, die mit einem Rautennetz überzogen sind, gefüllt werden. Mit einer ähnlichen Farbpalette und einer verwandten Musterung aus Rauten und Kreisen gestaltete z. B. Anton Wendling seine 1936 angefertigten Ornamentscheiben für das Mutterhaus der Barmherzigen Schwestern von der Hl. Elisabeth in Essen-Bredeney.[614]



Abb. 50: Linkes Chorfenster von St. Servatius in Bornheim, Entwurf Hans Hansen, 1946–48

Das linke Schmalfenster wird vom Heiligen Joseph eingenommen, der stehend, mit einem gelb-rötlichen Umhang gekleidet und einen Korb mit Brot und Früchten in den Händen, Maria und dem Jesus-Kind, welche sich in der rechten Hälfte befinden, zugewandt ist. Unterhalb von Joseph sind die Köpfe von einem Ochsen und einem Esel zu erkennen und ein Teil der Krippe. Der Stern von Bethlehem strahlt über dem mit einem Nimbus versehenen Kopf von Joseph hinweg. Die sitzende und mit einem roten Gewand und einem blauen Umhang bekleidete Maria hat das zum Betrachter ausgerichtete Jesuskind aufrecht auf ihrem Schoß sitzen. Beide Hände des mehr nach einem Knaben ausschauenden Neugeborenen sind zum Segensgestus erhoben. Eben wie Maria ist auch das Haupt von Jesus mit einem Nimbus hinterlegt. Ein kniender Engel vor Maria betet den Jesusknaben an. Oberhalb von Maria erteilt noch die Hand Gottes ihren Segen über die Stallszene. Insgesamt erscheinen auch diese Figuren ganz in der Bildtradition der Nazarener gestaltet zu sein, da sie u. a. klar konturiert, streng in Form und Ausdruck sind und einen feierlichen Ernst vermitteln. Eine

614 Vgl. Abbildungen bei *http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b999/b999.shtml* (zuletzt eingesehen am 14.10.2016).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rot-blaue Umrandung mit Kreismotiven umrahmt jedes Fenster. Im Vierpass wird das Hintergrundornament mit Umrandung fortgeführt.

Im linken Maßwerkfenster werden die ersten drei unteren Fensterregister von zwei stehenden Engelsfiguren eingenommen und die übrigen Register von Ornamenten. Beide Engel sind mit langen und faltenreichen Gewändern bekleidet und Kreuznimben hinterlegen die Köpfe. Der linke Himmelsbote hält in seiner linken Hand ein ihn überragendes Holzkreuz und die rechte Hand hat er zum Segensgruß erhoben. Der rechte Engel trägt ein Opferlamm in seinen Händen. Die Attribute zielen symbolisch auf den Opfertod Jesu Christi ab. Die Ornamentmusterung oberhalb der beiden Engel unterscheidet sich vom mittleren Chorfenster. Das Grundmuster setzt sich aus vier kleineren Feldern und mehreren Farben zu einer Art Fadenkreuz zusammen, welches noch um einige geometrische Figuren erweitert wird. Auch dieses Fenster wird von einem rot-blauen Zierrahmen umrandet, das aber anstatt von Kreisen Blattmuster aufweist. Der Aufbau im rechten Maßwerkfenster (Abb. 50) ist ähnlich dem des linken Fensters, nur dass bei diesem eine andere Farbzusammensetzung anzutreffen ist. Hier halten die beiden Engel eine Osterkerze und die Siegesfahne als Symbol der Auferstehung. Somit werden in der Trilogie der Erzählung Geburt, Opfertod und Auferstehung thematisiert.

Die beiden reinen Ornamentfenster des Vorchorjochs divergieren ebenfalls nur in der farblichen Zusammensetzung voneinander, hingegen vom Aufbau der Teppichmusterung von allen anderen. Ein leicht gewellter Bordürenstreifen, der sich aus drei Farben zusammensetzt, umrahmt die Fenster. Miteinander verknotete und verknüpfte „Knoten" und Zickzack-Stränge, die zudem farblich changieren, dominieren bei diesen den Aufbau.

5.2.4 Sakristei- und Chorfenster für St. Cäcilia in Düsseldorf-Benrath

1945 wird Hansen mit der Anfertigung von neuen Sakristeifenstern aus Antikglas mit Bleirutenverbindung für die Kirche St. Cäcilia in Düsseldorf-Benrath beauftragt, die wahrscheinlich im gleichen Jahr auch umgesetzt wurden und sich heute noch in der Sakristei befinden (Abb. 51/Kat. 26). Insgesamt handelt es sich um zwei große, dreigliedrige Maßwerkfenster, zusammengesetzt aus je zwei äußeren, niedrigeren Spitzbogenfenstern und einem mittigen Nonnenkopf. Darüber sind drei kleinere Oculi angebracht, die in ihrer hierarchischen Anordnung in Korrespondenz zu der unteren Vorgabe stehen. Die Glasfenster sind in einer für diese Zeit für Hansen typischen Farb- und Formwahl gestaltet, die sich einer inzwischen veraltet anmutenden Formensprache des *Art déco* bedient. Ähnlich eigenwillige Farb- und Formkompositionen finden sich auch bei Glasfenstern von Anton Wendling, so z. B. für das Mutterhaus der Barmherzigen Schwestern von der Heiligen Elisabeth in Essen-Bredeney, angefertigt 1936, oder den Kirchenfenstern für St. Michael in Leverkusen-Opladen aus dem Jahre 1939.[615] Dass die von Hansen verwendeten Formmotive indes nicht ganz so unzeitgemäß sind beziehungsweise nicht aus dem Zeitrahmen fallen, verdeutlichen die 1955 entworfenen Fenster des Kölner Diözesanbaumeisters Willy

615 Vgl. Abbildungen bei *http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b6992/b6992.shtml* (zuletzt eingesehen am 12.08.2016).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Weyres (1903–1989)[616] für St. Aposteln in Köln (Abb. 52). Denn sowohl die Motivik als auch die Farbwahl ähneln den Benrather Fenstern sehr.

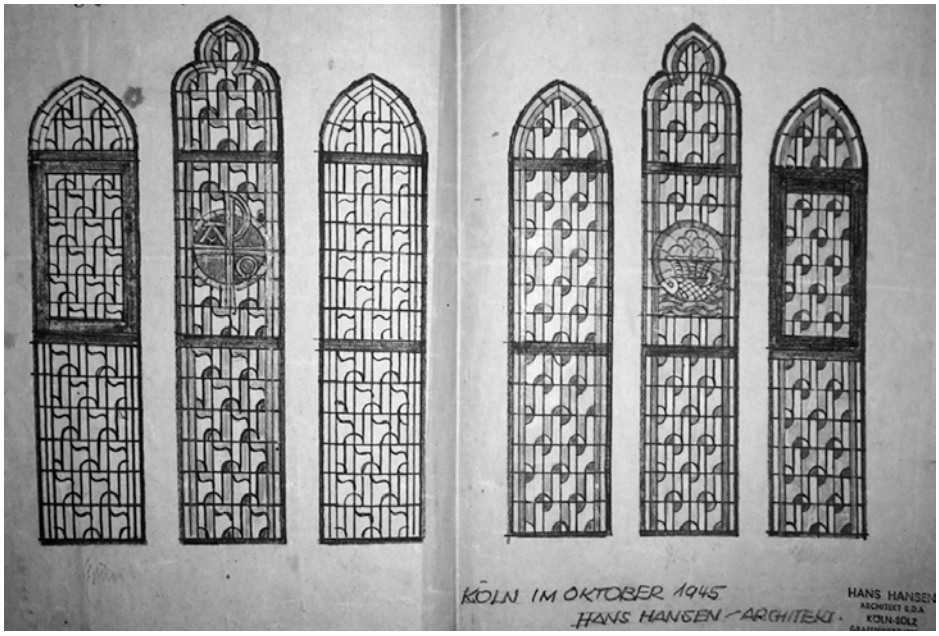


Abb. 51: Entwurfsskizze zu den Sakristeifenstern in St. Cäcilia in Düsseldorf-Benrath, Hans Hansen, 1945

Die kleinteiligen und länglichen Rechteckfelder der Sakristeifenster von Benrath sind unterschiedlich stark eingefärbt und arrangiert. Die Farbpalette erstreckt sich in der Hauptsache von rötlichen, gelblichen, über bläulichen bis zu grünlichen Pastelltönen. Die Ornamentik setzt sich aus miteinander verbundenen Viertelkreisen zu Dreiviertelkreisen zusammen, die wiederum in der Kombination mit dem Bleirutensystem Notenschlüsseln ähneln. Schmale Farbbänder zeichnen als äußere Konturlinie die Fensterform nach. Im mittleren Nonnenkopffenster wurde von Hansen noch zentral das christliche Motiv von Fisch mit Brotkorb in einem Medaillon in Anspielung auf die Eucharistie platziert. Die Verglasung der Oculi wird durch ein Kreuzornament mit hinterlegtem Kleeblatt bestimmt.



Abb. 52: Ornamentfenster im Seitenschiff von St. Aposteln in Köln, Entwurf Willy Weyres, 1955

616 Willy Weyres hat nach seinem Architekturstudium ein Semester lang Glasmalerei an den Kölner Werkschulen unter Jan Thorn Prikker belegt. Vgl. dazu *https://de.wikipedia.org/wiki/Willy_Weyres* (zuletzt eingesehen am 12.08.2016).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das zweite Sakristeifenster ist gleicher Machart. Ein Unterschied besteht nur darin, dass bei diesem statt der Dreiviertelkreise Halbkreise zur Anwendung kommen und das *Chi-Rho*-Zeichen mit den versetzten Buchstaben Alpha und Omega im mittleren Fenster zu sehen ist.

Der Chorraum von St. Cäcilia hatte aufgrund von Kriegszerstörungen vier provisorische Fenster erhalten, die erst 1951/52 durch Glasmalereien von Hansen ersetzt wurden. Hansen fertigte die vier Fenster (Abb. 53) aus Antikglas mit Schwarzlot für die Stirnseite des gotischen 5/10-Chores an. Bei den beiden seitlichen Glasmalereien des Chores handelt es sich um ältere Figurenfenster. Die circa achteinhalb Meter hohen zweiteiligen Maßwerkfenster aus Nonnenköpfen, von denen die beiden zentralen mit Sechspass und die beiden äußeren mit zwei zum Kreis zusammengefassten Fischblasen und kleinem Vierpass ausgestattet sind, ähneln sich im Aufbau, unterscheiden sich aber in der Zusammensetzung des Teppichmusters (Vgl. Kat. 29).

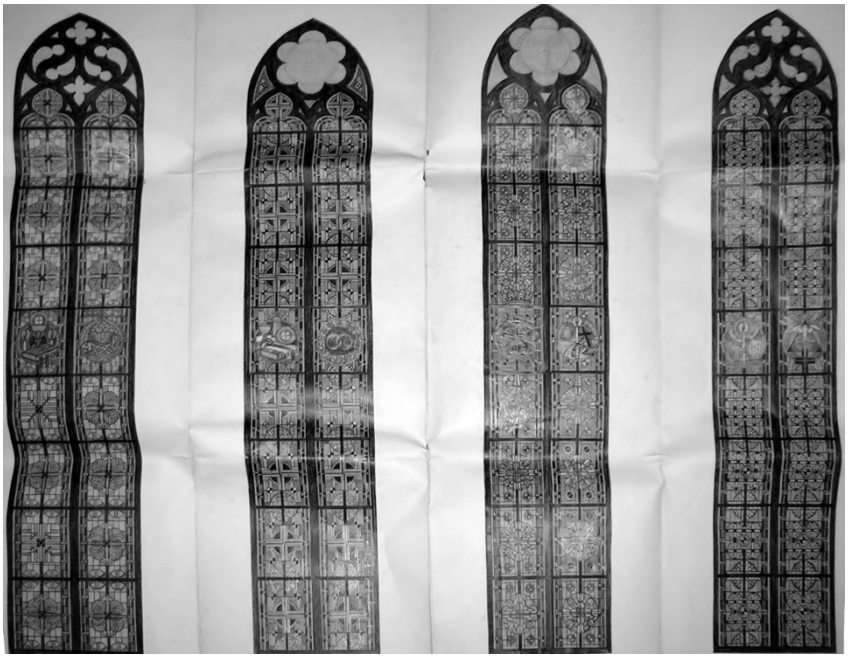


Abb. 53: Entwurfsskizze zu den Chorfenstern von St. Cäcilia in Düsseldorf-Benrath, Hans Hansen, 1951

In den einzelnen Glasregistern werden bei allen Fenstern Kreuz- und/oder Kreisvariationen auf geometrischen Hintergrundfolien in diversen Kombinationen miteinander gemischt und verknüpft. Dies geschieht über unterschiedliche Farb- und Formschemata. Alle Fenster werden zum Rand hin durch ein dreigliedriges farbiges Ornamentband, das sich unter anderem aus schmalen länglichen Rechtecken zusammensetzt, umrahmt.

Parallelen zu einem gleichen Formvokabular, aber anders zusammengesetzt, finden sich wieder im Œuvre von Anton Wendling, der 1943 farbenreiche Ornamentfenster aus über-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wiegend Kreis- und Kreuz-Motiven gestaltete, und zwar für die Kirche St. Servatii in Münster.

In den zentralen Glasregistern der Chorfenster von St. Cäcilia werden wie an einem Querband aus Symbolbildern die sieben Sakramente in kreisrunden Medaillons auf insgesamt acht Registern abgebildet. Das linke Fenster zeigt das heilige Sakrament der Taufe, symbolisiert durch Wasserwellen und Hände, die eine Taufkerze und ein Tauftuch halten. Die heilige Firmung wird durch ein rotes Dreieck, welches für den Dreieinigen Gott steht, durch die herabfliegende Taube als Symbol für den Heiligen Geist und das Kreuz, zu dem sich jeder gefirmte Christ bekennen muss, dargestellt. Im nächsten Fenster wird das Altarsakrament in zwei Darstellungen thematisiert: Einmal durch einen goldenen Kelch, ein Messbuch mit Kreuzeinband und zwei brennende Kerzen und im zweiten Feld durch Brotkorb und Fisch, als Anspielung auf die wunderbare Brotvermehrung/bzw. auf die Eucharistie.

Als nächstes folgt das Bußsakrament in Form zweier überkreuzter Schlüssel, wodurch die Binde- und Lösegewalt der Priester bezeichnet wird, mit dem Hahn, als Symbol für die Sünde und Reue des Heiligen Petrus, und mit der violetten Stola, die der Priester bei der Ausspendung des Bußsakraments trägt. Im nächsten Feld ist die heilige Ölung in Form eines goldenen Ölgefäßes und Händen, die eine Sterbekerze und ein Sterbekreuz halten, verbildlicht. Im letzten Chorfenster von Hansen sind Symbole für die heilige Priesterweihe zu sehen. Messkelch, Messbuch und eine weiße Stola werden von einer Bischofs-Mitra überkrönt, da der Bischof die Befugnis zur Priesterweihe hat. Im letzten Feld wird durch die miteinander verbundenen goldenen Ringe, die umgeben sind von einem grünen Myrthenkranz, das heilige Sakrament der Ehe versinnbildlicht.

5.3 Resümee

Die von Hansen zahlreich entworfenen Glas- und Mosaikbilder für den sakralen Raum weisen eine reiche Form- und Ornamentvielfalt auf, die sich in eigenständigen Kreationen aus Symbol, Zeichen, Form und Bild zusammensetzen. Inhaltlich stellen sie die Glaubensgrundsätze der christlichen Heilslehre in ihr Zentrum der Darstellung. Dies geschieht in einer Weise, die auch für den durchschnittlichen Kirchenbesucher leicht zu dechiffrieren ist. Besonders mit seinen Mosaikkompositionen bewegte sich Hansen ganz auf Höhe des von Guardini und der *Liturgischen Bewegung* geforderten modernen Kultbildes, innerhalb dessen eine neue und betont würdevolle Christozentrik im Mittelpunkt steht. Als Präferenzpunkte dienen dabei frühchristliche Werke (Sarkophage, Mosaiken, Katakombenbilder), die als eine Art Urikonologie des Christentums gedeutet werden. Gerade weil sich diese spätantike Bildwelt nur sehr zögerlich aus den bilderfeindlichen Tendenzen der beiden ersten christlichen Jahrhunderte löste, wurde sie in der modernen Bildtheologie als historisch ursprünglich und authentisch angesehen und spielte im Diskurs von „wahrer“ und „echter“ Kirchenkunst eine bedeutende Rolle.

Dass dabei die von Hansen oft verwendeten zentralen Würdezeichen und Bildformeln des Christentums wie Kreuz, Alpha und Omega, *Agnus Dei*, *Chi-Rho* usw. in Form von Reihung und Serialität mantraartig für die Übermittlung der Heilsbotschaft herhalten, sind wesentliche Aspekte seines hieratischen Bildkonzeptes und der damit gewonnen „Litur-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

giebilder". Mit ihnen sollte der performative Rahmen für die Messfeier abgesteckt werden. Erste Anregungen für solche programmatischen Bildideen bzw. für die collagenhafte Zusammenfügung von Form, Ornament, Bild und Schrift muss Hansen während seiner Anstellung im *Institut für religiöse Kunst* erhalten haben und dort vor allem durch den führenden Glas- und Mosaikkünstler seiner Zeit Jan Thorn Prikker. Auch Schüler von Thorn Prikker – hier seien vor allem Anton Wendling und Heinrich Dieckmann genannt, aber auch sein Freund Karl Schaefler – müssen als maßgebliche Inspirationsquellen herangezogen werden. Darüber hinaus waren auch andere Einflüsse ausschlaggebend. Wie auch bei vielen anderen (Kirchen-)Künstlern zu beobachten ist, variiert besonders in den Glasbildern von Hansen die stilistische Spannbreite zwischen Neuer Sachlichkeit, *Art déco*, der Bildwelt der Nazarener und zeitgenössischen Impulsen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

6 Sakralarchitektur

Im Laufe seines Architektenlebens war Hans Hansen als katholischer Baumeister an einer größeren Reihe von Neu-, Um- und Wiederaufbauten von Kirchen beteiligt. Nicht zuletzt diese Sakralbauten für die Katholische Kirche und ihre Ausstattung begründen das kunsthistorische Interesse an der Person Hansens jenseits seiner Beteiligung an der *Gläsernen Kette*. In vielen Kirchengemeinden, verstreut über die vier rheinländischen Bistümer Köln, Aachen, Münster, Trier sowie Berlin, besteht zudem rege Anteilnahme an dem Baumeister bzw. Ausstatter ihrer Pfarrkirche, der ansonsten in der Literatur allenfalls marginal Erwähnung findet. Aus kunsthistorischer Sicht ist vor allem die in den letzten Jahren stetig steigende Anzahl an wissenschaftlichen Publikationen zu nennen, die sich dem deutschen Kirchenbau des 20. Jahrhunderts, speziell des Rheinlandes, widmen und als Beleg für ein (wieder-)erwachtes Interesse zu deuten sind.[617] Dieses Phänomen ist nicht nur als Ausdruck einer Art Wiedergutmachung von schuldhaft Versäumtem noch nur als Aufarbeitung einer lange Zeit sowohl von den Apologeten des Bauhauses und des *International Style* ausgeblendeten und folglich von der professionellen Kunstgeschichtsschreibung verdrängten und nur wenig bedachten neuzeitlichen Kirchenarchitektur bzw. -kunst zu begreifen, sondern auch als Würdigung und Anerkennung der Leistungen kirchlicher „Baumeister"[618] – als solche begriffen sie sich nämlich – für den modernen Kirchenbau des 20. Jahrhunderts.

Im Kontext dieser kirchenarchitektonischen Entwicklung ist das Interesse an der Person Hansens respektive an seinem architektonischen Œuvre ein Vielfaches. Seine Affinität für moderne Tendenzen und seine Berührungspunkte mit der Avantgarde spielten sich in einer Region ab, dem Industriegebiet an Rhein und Ruhr, die als die führende auf dem Gebiet des modernen Kirchenbaus gelten muss, auch weil hier von politischer wie kirchlicher Seite institutionelle und infrastrukturelle Rahmenbedingungen gesetzt wurden. Von herausragender Bedeutung – neben einigen Kunstschulen – war dabei das *Institut für religiöse Kunst*, für das Hansen eine Zeitlang als Architekt gearbeitet hat. Allein diese beiden Momente bergen ein Potenzial im Hinblick auf einen möglichen Beitrag Hansens für den modernen Kirchenbau:

617 Zu nennen wären Kahle, Rheinische Kirchen. Dies. Kirchenbaukunst. Brülls, Neue Dome. Giebeler, Gesamtkunstwerk; Wiener, Gefühlte Geschichte; Körner/Wiener, Frömmigkeit; Stock/Zahner, Sakraler Raum.

618 Gemeint sind Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, Otto Bartning, Josef Franke, Martin Weber, Edmund Körner, Hans Herkommer, Alfred Fischer, Hans Peter Fischer, Bernhard Rotterdam uvm.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Das Kölner Bistum galt damals – und verstand sich selbst auch – als das offenste und aktivste auf dem Sektor des modernen Kirchenbaus. Anders als in den beiden anderen, in der Akzeptanz der Moderne gewiß nicht zurückstehenden Ruhrgebietsbistümer Münster und Paderborn, wurden in Köln auch neue institutionelle Rahmenbedingungen für die ‚neue Kirchenkunst' geschaffen. Hier waren auch die personellen Netzwerke am dichtesten geknüpft. Beispielsweise wurde mit Böhms Tätigkeit den Werkschulen auch das Institut für religiöse Kunst angeschlossen."[619]

Anhand einiger repräsentativer Kirchenbauten aus verschiedenen Dekaden soll in diesem Kapitel zum einen die architektonische Entwicklung bzw. Verortung Hansens und zum anderen sein mögliches Wirken auf den modernen Kirchenbau und/oder die Umsetzung moderner wie auch traditioneller kirchenarchitektonischer Forderungen untersucht werden. Die für diesen Zweck herangezogenen Sakralbauten waren dabei den sich wandelnden stilistischen und funktionalen Anforderungen der Zeit unterworfen. In der Konsequenz bedeutet dies, dass die Kirchen sich in ihrer äußeren wie auch inneren Gestalt im Laufe der Jahre, bedingt durch kirchliche Reformen wie z. B. das II. Vatikanische Konzil oder wegen nötiger Renovierungsarbeiten oder aufgrund von Modernisierungstendenzen, teils drastisch verändert haben. Daher stimmt das ursprüngliche Aussehen oft nicht mehr mit dem jetzigen Zustand überein. Das ist auch insofern problematisch, als für die architekturgeschichtliche Forschung der Erstentwurf von Hansen oder zumindest sein Planungsanteil wichtig sind. Jede Ergänzung oder Veränderung durch Dritte erschwert den Zugang zu seinen Bauten und verzerrt das Bild seiner gestalterischen Entwicklung. In einigen Fällen liegen weder Pläne vor noch können Zeitzeugen oder Zeitdokumente präzisere Auskunft geben. In solchen Fällen muss der aktuelle Zustand Ausgangspunkt der Analysen sein.

Auf der anderen Seite aber kam es auch vor, dass, wie u. a. im Fall von St. Bruno in Köln, Hansen selbst über mehrere Dekaden immer wieder Veränderungen vorgenommen hat. Die Herausforderung besteht dann darin, das Gebliebene, das Veränderte und das Neue zu differenzieren.

Die in diesem Kapitel vorgestellten Bauten sind generell verschiedenen Zeitphasen entnommen, so dass die sakralen Arbeiten einen guten Überblick über die Spannbreite der Tätigkeit Hansens für die katholische Kirche verschaffen. Meist waren komplette Neubauten oder komplexere liturgische Umbauten ausschlaggebend für die Auswahl der Arbeiten, da Hansen oft im Sinne eines Gesamtkunstwerkes in Personalunion als planender Architekt, Inneneinrichter und Kunsthandwerker am Bau und/oder seiner Ausgestaltung tätig war und so auch die Vielfalt seiner Aufgabengebiete an den zitierten Beispielen besonders gut dokumentiert wird. Ein weiteres Kriterium bei der Wahl der Kirchen bzw. der sakralen Inneneinrichtungen ergibt sich unter Rekurs auf den Titel der Arbeit, nämlich Werke vorzustellen, die repräsentativ Hansens architektonische Bandbreite widerspiegeln und zwar in der Bandbreite von Moderne bis Heimatstil. So stehen in der Anfangszeit besonders progressiv-avantgardistische Arbeiten im Fokus, während in der Nazi-Zeit Hansen mehr mit Inneneinrichtungen wie Mosaik, Glasbild (wie in Kap. 5 schon dargelegt wurde) und auch Altaraufbau beschäftigt war, bevor er dann ab 1945 wieder vermehrt mit Neu-/Um- und Wiederaufbauten beauftragt wurde, die stilistisch zwischen Heimatstil und ei-

619 Wiener, Gefühlte Geschichte, S. 1 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ner etwas „biederen“ Moderne oszillieren. Nicht zuletzt war auch eine gute Quellenlage ausschlaggebend bei der Auswahl der hier vorgestellten Werke, damit die Planungs- und Bauphase wie auch kleinere Tätigkeiten sukzessive nachvollzogen werden können, da Hansen an vielen Kirchen über Jahre hinweg immer wieder mit Aufträgen beschäftigt war.

Aus kunsthistorischer Perspektive muss es daher der Anspruch sein, über eine genaue Beschreibung sich der Bewertung der Sakralbauten zu nähern. Dies wiederum bildet die Grundlage, um Hansens Entwicklung als Kirchenbaumeister der Katholischen Kirche nachzuzeichnen und zu beurteilen. Solches Vorgehen schließt auch die Vorstellungen von Kirchenbaumeistern dieser Zeit über die spezifische Eignung von Räumen für die Messfeier ein.

Eine chronologische Auflistung und Gesamtübersicht der recherchierten[620] Kirchen(arbeiten) erfolgt im abschließenden Teil der Schrift im gesonderten Werkverzeichnis.

6.1 Hans Hansen als Kirchenarchitekt bis 1933

Direkt zu Beginn der 20er Jahre lassen sich im Œuvre von Hansen sakrale Skizzen und Arbeiten nachweisen, die somit in die sogenannte Frühphase Hansens fallen. Dazu gehört auch im weiteren Sinne sein Entwurf für das Buchcover *Das Erlebnis der Architektur*, in dem wegweisende sakrale Würdeformeln ihre Anwendung finden. Eine historische Zäsur manifestiert sich dann mit der Machtübernahme der Nazis, welche radikal politische, wie auch gesellschaftliche und auch kulturpolitische Veränderungen nach sich zog.

6.1.1 Entwurf St. Quirinus

Die früheste Erwähnung einer Betätigung Hansens als Kirchenarchitekt geht auf das Jahr 1920 zurück und datiert damit früher als bislang angenommen[621]. In Zusammenarbeit mit Wilhelm Riphahn,[622] einem herausragenden Vertreter modernen Bauens im Rheinland – zunächst des Expressionismus, dann des *Neuen Bauens* – sollte im Rahmen der zahlreichen und bis heute prägenden stadtplanerischen – und oft mit Kirchenbauten verbundenen – Projekte unter Oberbürgermeister Konrad Adenauer (1917–1933) eine frei stehende Kirche in Nord/Süd-Ausrichtung unter Anbindung an eine nördliche Straßenachse für den sich neu entwickelnden Stadtteil Köln-Mauenheim erbaut werden. Das nordwestlich von Köln-Nippes gelegene Mauenheim entstand ab 1919 mit dem Bau von ersten Siedlungen.[623]

620 Im Werkverzeichnis werden alle so weit vom Autor recherchierten Bautätigkeiten Hansens chronologisch aufgelistet. Die Schwierigkeit einer vollständigen und lückenlosen Übersicht des architektonischen Œuvres, bedingt durch Verlust von Dokumenten in Folge von Zerstörung des Architekturbüros Hansens während des Zweiten Weltkrieges und durch den Einsturz des Kölner Stadtarchivs, erklärt sich von selbst. Zumal auch wegen der vollständigen Zerstörung des Kölner Bauamtes im Zweiten Weltkrieges nur Bauakten von Profanbauten nach dem Kriege erhalten sind.

621 Bei Hagspiel, Riphahn, S. 426, wird die Planung der Kirche auf 1922 datiert. Tatsächlich ist auf dem erhaltenen Grundriss das Datum 17.5.20 vermerkt.

622 Siehe Kap. 2.2.6.

623 Vgl. dazu Heinen/Pfeffer, Stadtspuren, S. 98–103.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

In den folgenden Jahren von 1922 bis 1924 wurde in Mauenheim u. a. die Hofsiedlung *Grüner Hof*, eine mehrgeschossige Wohnanlage, nach Plänen Riphahns, des wichtigsten Neuerers im Siedlungsbau des Rheinlandes, errichtet.

Die Kirche, welche dem Hl. Quirinus als Patronat geweiht werden sollte, wurde indes nicht nach den Plänen Riphahns/Hansens ausgeführt. Sie muss dennoch, auch wenn sie nur auf dem Papier geblieben ist, zu den allerersten konsequent modernen Kirchen in Deutschland gerechnet werden. Von Riphahns und Hansens Planung für St. Quirinus blieb lediglich ein Grundrissplan (Abb. 54).[624] Es spricht sehr viel dafür, dass der überlieferte Grundriss aus der Ausstellung des *Kölnischen Kunstvereines* über *Neue christliche Kunst* stammt, die dieser zwei Jahre später, also im Mai bis Juni 1922 im Kunstverein Friesenplatz veranstaltet hatte und wo Riphahn und Hansen als teilnehmende Architekten im Ausstellungskatalog mit ihrem Kirchenplan für die Siedlung aufgeführt werden.[625] Das Vorwort zum Katalog verfasste der bereits schon mehrfach erwähnte August Hoff, eben eine der zentralen Figuren im Diskurs um die moderne Kirchenkunst und darüber hinaus ein entschiedener publizistischer und musealer Verfechter des modernen Sakralbaus. Der Gründer des Duisburger Lehmbruck-Museums sollte später beispielsweise das Werkverzeichnis von Dominikus Böhm herausgeben und nach dem Zweiten Weltkrieg Direktor der Kölner Werkschulen werden. Weitere Ausstellungsteilnehmer waren viele namhafte Architekten und bildende Künstler der klassischen Moderne Deutschlands. Zu nennen sind unter anderem Otto Bartning, Peter Behrens, Dominikus Böhm, Martin Weber, Martin Elsässer, Alfred Fischer, Wilhelm Kreis, Hans Poelzig, Bruno Taut, Peter Hecker, August und Helmuth Macke, Ernst Barlach. Die Teilnahme von Riphahn und Hansen an dieser Ausstellung kommt einer Würdigung und Anerkennung beider als Protagonisten einer sakralen Moderne gleich und muss insbesondere als ein Beleg für den besonderen Stellenwert des nicht realisierten Kirchenplans für Mauenheim gedeutet werden, auch noch knapp zwei Jahre nach seiner Erstellung.

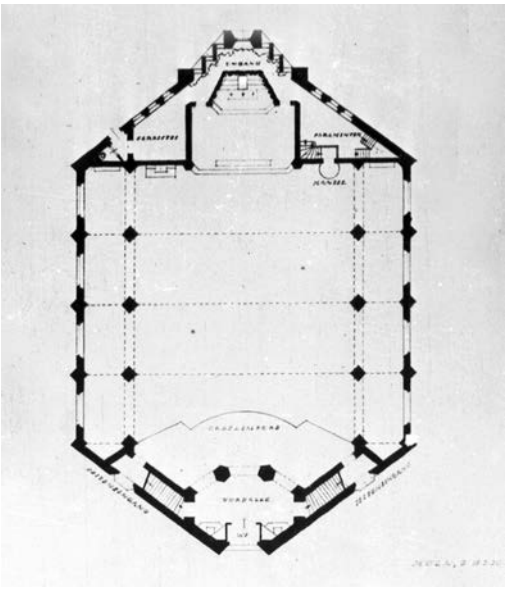


Abb. 54: Grundrissentwurf für St. Quirinus in Köln-Mauenheim, Wilhelm Riphahn/Hans Hansen, 17.05.1920

Welchen Anteil im Einzelnen die beiden Architekten an der gemeinsamen architektonischen Gesamtplanung von St. Quirinus hatten, ist nicht mehr genau zu eruieren. Bei ei-

624 Unter der Archivnummer RBA 064133 im Rheinischen Bildarchiv Köln befindet sich eine Abbildung des Grundrisses. Die Mitarbeiter des Bildarchives konnten aber keine weiteren Anhaltspunkte zu der Herkunft machen.

625 Vgl. dazu KK, Christliche Kunst, S. 9. Weiterhin Hagspiel, Riphahn, S. 55 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nem weiteren, zwei Jahre späteren Projekt von Hansen und Riphahn, dem *Varieté Cavalu* in Köln, bezog sich Hansens Mitarbeit allein auf die farbliche Gestaltung des Innenraums.[626] Da es im Grundriss der geplanten Quirinuskirche nicht um die mögliche spätere Farbigkeit eines zu realisierenden Baus ging, ist die Kooperation beim *Varieté Cavalu* nicht auf die frühere Zusammenarbeit übertragbar. Daher kann über die Tatsache hinaus, dass der geplante Sakralbau die früheste dokumentierte Kirche ist, an der Hansen involviert war, wenig Bestimmtes hinsichtlich seines konkreten Anteils gesagt werden. Als ein Anfangswerk ist diese Kirchenplanung in jedem Fall aber in besonderer Weise aufschlussreich hinsichtlich seiner stilistischen und funktionalen Ideen als kirchlicher Baumeister.

St. Quirinus wurde wahrscheinlich – legt man Carl Moritz' Kirche in Essen-Stoppenberg als typologisches Vorbild zugrunde – als dreischiffige Hallenkirche[627] in Eisenskelettbauweise konzipiert, da dieser sakrale Bautyp aufgrund der einheitlichen Schiffhöhen besser als die Basilika einen Einheitsraum suggerieren kann. Der Bau bildet im Grundriss ein langgestrecktes und ungleichseitiges, symmetrisches Sechseck. Auf der Längsachse befinden sich der Eingangsbereich mit Vorhalle plus Orgelempore und, gegenüberliegend, der Chorraum mit einer Art verborgenem „Umgang", in dem die Sakristei und der Paramentenraum untergebracht sind. Durch die dominierende Breite des Mittelschiffes im Verhältnis zu den Seitenschiffen von ca. 1:6:1, statt wie früher 1:2:1, evoziert der Bau einen zentralisierenden Charakter, so dass die schmalen Seitenschiffe auf Nebenräume reduziert und zu Durchgängen degradiert werden, während das Mittelschiff raumbestimmend wird. Dies kristallisiert sich umso deutlicher heraus, wenn die Seitenschiffe und die spitzen „Enden" vom Mittelschiff subtrahiert werden und sich der „reine" Kirchenraum als eine fast quadratische, aber letztendlich rechteckige Raumeinheit präsentiert und in der Längsausrichtung um fast ein ganzes Joch länger ist, indem er 4 x 3 Jocheinheiten umfasst. Die ein Rechteckmaß einnehmenden Seitenschiffjoche sind gleichfalls mit ihrer Maßeinheit auf den Hauptraum bezogen, indem sie in der Breite auf die Hälfte einer Jocheinheit des Hauptraumes reduziert sind.

Die einige Jahre später erbaute Kirche St. Mariä Geburt in Mühlheim, 1927–28 nach Plänen von Emil Fahrenkamp ausgeführt,[628] und die ab 1929 von Hans Peter Fischer errichtete Kirche St. Nikolaus in Düren-Rölsdorf[629] sind augenscheinliche und bekanntere Beispiele für eine „neue" Raumweite des Mittelschiffes.[630] Als ein früheres und vielleicht Ideenstiftendes Beispiel für die Dominanz des Laienraumes muss die St. Nikolaus-Kirche (1906–07) in Essen erneut vom Kölner Architekten Carl Moritz[631] herangezogen werden.

626 Im Kapitel „Biographie" wird der Aspekt der Beteiligung Hansens lediglich an der Gestaltung von Innenräumen zu dieser Zeit genauer eruiert. Siehe Kap. 2.2.6 und 3.7.5.

627 „Das allgemeine Bild des katholischen Kirchenraumes wird in der zweiten Hälfte des 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert bestimmt durch die dreischiffige Basilika oder dreischiffige Hallenkirche, wobei beide Typen entsprechend ihren mittelalterlichen Vorbildern sehr oft als Gewölbebauten angelegt sind." Kahle, Rheinische Kirchen, S. 23.

628 Siehe dazu Heuter, Fahrenkamp. Weiterhin Parent/Stachelhaus, Ruhrrevier, S. 997.

629 Siehe dazu Kreusch, Aachen, S. 57.

630 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 16.

631 Siehe Kap. 2.1.2. Carl Moritz sollte 1923 auch mit einem Entwurf bei van Acken vertreten sein.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Diese Kirche ist auch im Bezug des Aufbaus des Chorbereiches interessant, der in etwas abgemilderter Form in gleicher Weise spitz zuläuft.[632]

Drei in der Achse quergestellte, mit der Kante zum Mittelschiff weisende und somit den Grundrisscharakter aufnehmende schlanke Freipfeiler trennen auf jeder Seite das in vier Joche unterteilte Mittelschiff von den Seitenschiffen. Zwei ebenfalls quergestellte und in die Wand einverleibte Pfeiler, die je an den Endpunkten stehen, schließen die Pfeilerreihung ab. Diese kantenscharfe Diagonalstellung der Pfeiler begegnet hier früher als in Dominikus Böhms Kirche St. Johann Baptist, die eines der Hauptwerke des expressionistischen Kirchenbaus ist. Durchbrochen sind die Seitenschiffjoche durch je eine Fensteröffnung. Zwischen den einzelnen Fenstern und in Bezug zu den Querachsen der Pfeiler, auch als zusätzliche Akzentuierung der Jochunterteilung, gliedern spitzzulaufende „Dornen" die Wände der Nebenschiffe.

Als Pendant dazu wird die Außenfassade des Längsbaus durch fünf lisenenhafte Sporen auf jeder Längsseite betont. Dadurch wird die Jochunterteilung des Innenraums am Außenbau ablesbar. Kunsthistorisch entscheidend ist aber, dass mit dem verwendeten Formenvokabular die Kirche zu den Bauten des Expressionismus hinzugezählt werden muss und dadurch möglicherweise die früheste geplante Kirche des Expressionismus war.[633] Durch die scharfkantige Rhythmisierung der Außenwand und der Ausrichtung der Pfeilerspitzen zum Raum hin wären an der Kirche jene für die expressionistische Architektur u. a. typischen Merkmale der spitzen, kantigen und gezackten Formen, welche auch sonst im gesamten Bau anzutreffen sind, zur Anwendung gekommen.[634] Durch die Zentralisierung des Eingangsbereiches, wo das Portal in den spitzzulaufenden Winkel einverleibt wird, wäre zudem eine ungeheure Steigerung und Spannung erzielt worden, die den Eintretenden bereits von Beginn an mit der Form des Spitzen und Kantigen konfrontiert. Symbolisch wird so das Eindringen, um es in Worten von Taut zu formulieren, in eine „kristalline" Grundform, wo das Hexagon als ideale Form gilt, evoziert. Hier stoßen besonders im Umfeld der *Gläsernen Kette* anzutreffende avantgardistische Ideen vom Kristall als prädestiniertem Sinnbild für die Verbindung von Erde und Kosmos auf den Kirchenraum – die Nähe zu Tauts nur auf dem Papier existierenden Utopien jedenfalls wäre immerhin ein Ar-

632 Vgl. Parent/Stachelhaus, Ruhrrevier, S. 109.

633 Ab 1920/21 ist ein expressionistisches Formenvokabular in Riphahns Siedlungsbauten anzutreffen. Dem Werkverzeichnis von Hagspiel ist zu entnehmen, dass Riphahn in seiner Frühphase durchweg mit Wohn- und Siedlungsbauten beauftragt gewesen war. Über diese Zeit schreibt Hagspiel: „die Architektur darf als ‚historisierende Architektur lokaler Prägung' bezeichnet werden, weil hier mit Haustyp, Proportionen, Treppengiebel, Schwippbögen, Blendnischen u. ä. Rückgriffe auf die Gestalt historischer – gotischer und barocker – Gebäude gemacht werden. Es handelt sich dabei keineswegs um eine Kopie, sondern lediglich um eine freie Anwendung gewisser historischer Stilmittel und Proportionen. Mit der Phase 2 ist die gesamte Zeit bis 1928 umrissen, angefangen in der zweiten Hälfte des Jahres 1921 – der Expressionismus. Ab Mitte der 20er Jahre taucht dann zusätzlich – meist als eine Mischung mit dem Expressionismus – der Funktionalismus mit seinen kubischen Formen auf." Hagspiel, Riphahn, S. 47 f.

634 Ähnliches expressionistisches Formengut wurde von Josef Franke für seinen zwei Jahre späteren Kirchenentwurf in van Ackens Schrift *Christozentrische Kirchenkunst* verwendet. Darauf wird an anderer Stelle nochmals Bezug genommen. Vgl. dazu van Acken, Christozentrik, S. 109–111. 1925 sollte Martin Elsaesser beim Umbau der Görlitzer Nikolaikirche zu einer Kriegergedächtniskirche ein ähnliches Formenrepertoire einsetzen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gument dafür, in Hansen nicht die nachgeordnete Figur in der Entwurfskooperation zu sehen, mag auch Riphahn vor dem Krieg zeitweilig Mitarbeiter Tauts gewesen sein.[635] Die dem Kristall zugesprochenen Eigenschaften von Konzentration und Transformation werden dabei auf das Gotteshaus übertragen. Das Einswerden mit dem Kristall impliziert somit im übertragenen Sinne das Einswerden mit Gott. Zugleich beherbergt der Bau mit dem Impuls des spitzen Aufwärtsstrebens Konstruktionselemente gotischen Bauens, die nicht im Sinne von historisierendem Stilimitat figurieren, sondern aus dem Geist gotischen Fühlens heraus zum Tragen kommen. Das deckt sich wiederum mit den architekturtheoretischen Forderungen Hansens respektive mit dem wesentlich von Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* geprägten Gotikverständnis der Expressionisten seiner Zeit.

Sehr wahrscheinlich ist auch, dass die Kirche als Backsteinbau geplant war, da sich Backstein besonders gut eignete für eine lebhafte Strukturierung von Außenfassaden und, neben dem noch nicht als Oberflächenmaterial eingesetzten Beton, als wichtigstes Baumaterial des Expressionismus galt, der sich wiederum an der so genannten Backsteingotik orientierte.[636]

Links und rechts neben dem Hauptportal befinden sich in den diagonalen Schenkeln des Sechseckes Seiteneingänge, die zum einen ebenfalls in das Innere der Kirche führen und zum anderen über Treppen auf die Orgelempore, die in einem mittig eingezogenen Bogen bis in das erste Joch des Hauptschiffes hineinragt. In ovalartiger, gestreckt oktagonaler Anordnung wird die Vorhalle durch zwei massige regelmäßig hexagonale Freipfeiler in Kombination mit einverleibten Pfeilern und Wandverstärkungen vom Hauptraum separiert. Die besondere statische Verstärkung dieses Raumkompartiments resultierte wohl in erster Linie daraus, dass über der Vorhalle ein polygonal gebrochener achteckiger Turm mittig aus dem Baukörper in Form einer Einturmfassade emporwachsen sollte.[637]

Die Seitenarme des „Pseudo-Chorumganges" – das Signalisieren eines Umgangs, während es sich tatsächlich um Sakristeiräume handelte, war in der rheinischen Neugotik durchaus üblich, wie etwa St. Mariä Himmelfahrt von Caspar Clemens Pickel in Düsseldorf zeigt – werden zur Spitze hin lamellen- oder treppenartig durch Fensteröffnungen aufgebrochen – hier wird Dominikus Böhms expressionistische Seitenschiffwand von St. Johann Baptist in Ulm im Grunde schon vorweggenommen – und kulminieren, als Pendant zur Portalöffnung der Südseite, in einer breiteren (Fenster-)Öffnung, die von zwei Wandpfeilern eingerahmt wird. Das Zackige und Spitze erfährt in diesem Segment eine Verdichtung. Im Grunde sind nur zwei Varianten plausibel, wie diese Disposition mit ihrer auffälligen Akzentuierung des „Umgangs" räumlich zu denken ist. Die erste bezöge sich weitgehend nur auf die besondere Gestaltung der Choraußenseite. In diesem Fall würde die Verglasung dieses Segments in erster Linie nicht der Beleuchtung des Chorraumes die-

635 Neben Hansen hatte auch Wilhelm Riphahn enge Berührungspunkte mit Bruno Taut. In seiner Anfangszeit arbeitete Riphahn sogar im Architekturbüro von Taut in Berlin. Vgl. dazu Kap. 2.2.6.

636 Siehe dazu Stadtprofile, Backstein. Weiterhin Kiesow, Backsteingotik.

637 Einen Turm auf achteckigem Grundriss hatte bereits Carl Moritz in seiner ab 1912 erbauten Kirche St. Josef in Castrop-Habinghorst verwendet. Im Unterschied zu St. Quirinus ist dieser jedoch als eine Art Campanile der Kirche seitlich angegliedert. Vgl. dazu Parent/Stachelhaus, Ruhrrevier, S. 130.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nen, falls dieser durch hochgezogene Mauern separiert wäre, sondern müsste in erster Linie zu blickfangender Außenbetonung und somit als Schaustück gedacht gewesen sein.[638]

Die zweite Variante wäre, dass die Chorwand doch nicht über die gesamte Raumhöhe geht und in der Form eines Paravents als halbhohe Trenn- und Sichtwand konzipiert war. Damit würde dann auch Außenlicht bis in den Chorbereich gelangen und zwar in Form einer halbwegs verborgenen Lichtquelle, ein „Kunstkniff" an Illumination, der besonders von Böhm oft praktiziert wurde. In diesem Fall bliebe die Betonung des Außenbereichs gewahrt und gleichzeitig wäre eine inszenatorische Beleuchtung des Presbyteriums gewährleistet.

Durch massigere Spornlisenen im Außenbereich werden überdies drei weitere Fensteröffnungen von den lamellenartig gestuften Fenstern sondiert. Sie sollten die Fensterzone der Sakristei und des Paramentenraumes bilden. Die beiden gegenüberliegenden Räume befinden sich jeweils in den Zwickeln des vom Laienraum abgetrennten Sanktuariums. Im Gegensatz zum Eingangsbereich öffnet sich der um zwei Stufen erhöhte Chorraum zur Gemeinde hin nur als eingezogene querrechteckige Apsis, die um einen an zwei Stellen durchbrochenen, wiederum um zwei Stufen erhöhten und ausgeschiedenen trapezförmigen Anbau ergänzt ist. Damit wird der äußerlich erfahrbare Baukörper als langgezogenes Sechseck durch die innere Raumstruktur verschleiert. Der Eintretende hätte das Gotteshaus „nur" als längsrechteckigen bzw. quadratischen Kirchenbau mit eigenständigem Rechteckchor wahrgenommen. Ein weiteres frühes Beispiel für ein modernes Gotteshaus mit Rechteckchor war St. Peter und Paul in Dettingen von Dominikus Böhm. Seit Böhms Christkönigkirche in Leverkusen-Küppersteg, Hans Herkommers Kirche Herz-Jesu in Ratingen und Emil Fahrenkamps Marienkirche in Mülheim/Ruhr gehören Rechtchöre zum gängigen typologischen Repertoire des modernen katholischen Kirchenbaus.[639] Dazu Kahle: „Jene Grundrissanlage mit einfachem rechteckigem Längsraum und eingezogenem Rechteckchor ist im deutschen Kirchenbau ab dem Ende der zwanziger Jahre sehr oft anzutreffen."[640] Andererseits wird durch die Integration des Chores in das Sechseck die sonst typische apsidiale Hervortretung im Außenbau nicht mehr erfahrbar und damit eine besondere Kompakt- und Zentriertheit suggeriert.

Die von Riphahn und Hansen geplante Kirche folgte aktuellen liturgisch-theologischen Reformbestrebungen und half vielleicht sogar diese erst zu formulieren. Die unter dem Oberbegriff *Liturgische Bewegung* zusammengefassten Erneuerungsbemühungen, für die es auch bei den Protestanten ein Pendant gab und die auch von protestantischen Phänomenen profitierten, bewirkten eine langsame Wandlung der bis dato herrschenden Liturgie und, damit einhergehend, neue architektonische Lösungsansätze, die den geforderten Reformen bauliche Gestalt geben sollten. Kerngedanke war, die aktive Partizipation (*participatio actuosa*) der Gemeinde am Gottesdienst zu fördern und wieder in den Mittelpunkt der Liturgiefeiern zu stellen.[641] Die Kritik richtete sich vor allem gegen die lange Zeit

638 Das um so mehr, da die Kirche wohl als freistehendes Gebäude konzipiert war. Der an selbiger Stelle letztendlich deutlich konservativer ausgeführte Kirchenbau von Eduard Endler steht in Nord/Süd-Ausrichtung und kann heute noch von allen Seiten betrachtet werden.

639 Siehe Weyres, Kirchenbau, S. 18. Dazu auch Lapides, S. 320 f.

640 Kahle, Rheinische Kirchen, S. 19.

641 Vgl. Schmid-Keiser, Teilnahme; die Formulierung *participatio actuosa* verwendete Pius X. in seiner Verordnung zur Kirchenmusik unter dem Titel *Tra le sollecitudini* vom 22.11.1903 und meinte zu-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vorherrschende Selbstdefinition des Priestertums, welche zur Folge hatte, „daß allein der Priester als wesentliches Subjekt der Messe erschien, während die Gemeinde passiv, lediglich rezipierend der Opferfeier am Altar beiwohnte und die Zeit mit privaten Gebeten füllte."[642] Anstelle einer individuellen und privaten Andacht des Einzelnen sollte die Messe wieder als gemeinschaftliches Miterleben verstanden und so ein neues Gemeindebewusstsein entwickelt werden.[643]

Trug vor allem der Architekt Otto Bartning (1883–1959) mit seiner Schrift *Vom neuen Kirchenbau*[644] auf evangelischer Seite wesentliche Anstöße zur Erneuerung des Kirchenbaus bei, so waren es auf katholischer Seite, ausgehend von den Benediktinern in Beuron[645] und dann der Benediktinerabtei Maria Laach, der Pfarrer, Arbeiterseelsorger und Caritas-Vorsitzende und spätere Prälat Johannes van Acken (1879–1937) und der führende Theologe der katholischen Jugendbewegung Quickborn – der bereits beim Diskurs um das neue Kultbild eine zentrale Rolle einnahm (siehe Kap. 5) – Romano Guardini.[646] In seiner vielgelesenen Schrift *Christozentrische Kirchenkunst*[647] geht van Acken explizit auf kirchenarchitektonische Fragen ein. Demnach soll „der Altar als der mystische Christus Ausgangspunkt und gestaltender Mittelpunkt des Kirchenbaus und der Kirchenausstattung sein".[648] Für eine bauliche Realisierung der „Christozentrik" schlug van Acken folgerichtig eine engere Anbindung von Altar und Laienraum vor. Des Weiteren setzte er sich dafür ein, „den Chor der Kirchen zu verkürzen und zu verbreitern und zudem im Langhaus keine störenden, die Sicht einschränkenden Säulen oder Pfeiler aufzustellen. Der Altar selbst sollte ohne prunkhafte Aufbauten als schlichter Opfertisch geformt werden, wie er in der Frühzeit und im frühen Mittelalter bereits einmal ausgebildet war."[649] Romano Guardini hingegen beschäftigte sich in seinen zahlreichen Schriften[650] sehr allgemein mit architektonischen Fragen, die aber dennoch großen Einfluss auf kirchliche Baumeister wie z. B. auf den mit ihm befreundeten Rudolf Schwarz[651] ausübten. Ein zentrales Anliegen Guardinis war, das Gemeinde- bzw. Gemeinschaftsgefühl der Gläubigen wieder zu stärken.[652]

Im Grundriss von St. Quirinus wurden einige – aber nicht alle – zentrale Forderungen der *Liturgischen Bewegung* aufgegriffen, noch bevor sie van Acken ausgearbeitet hatte. Die bis weit ins 19. Jahrhundert reichende und sonst übliche Unterteilung des Kirchenbaus in drei Schiffe ist bei St. Quirinus noch nicht ganz aufgebrochen, doch sind die Nebenschiffe durch die dominierende Stellung des Mittelschiffs zu schmalen Zugängen reduziert, die als reine Transferwege zu den Kirchenbänken und zu den – hier vermutlich stehenden –

nächst einmal eine stärkere verbale Beteiligung (Singen, Beten) der Gläubigen an der Messe.

642 Kahle, Kirchenbaukunst, S. 3.

643 Ebenda, S. 5.

644 Siehe Bartning, Kirchenbau.

645 Ende des 19. Jahrhunderts gingen vor allem von der deutschen Benediktinerkongregation Beuron erste Impulse zu einer liturgischen Erneuerung aus. Vgl. dazu Peters, Wandmalerei, S. 66.

646 Die immense Wirkung Guardinis auf die Jugend und auf die *Liturgische Bewegung* und auch seiner zahlreichen Schriften beleuchtet der Aufsatz von Zahner, Guardini, S. 229–254.

647 Siehe van Acken, Christozentrik.

648 Ebenda, S. 34.

649 Kahle, Kirchenbaukunst, S. 9.

650 Siehe u. a. Guardini, Liturgie. Ders. Erwachen, S. 257–267. Ders. Bildung.

651 Zu nennen ist z. B. der ab 1924 erfolgte Umbau der Burg Rothenfels durch Rudolf Schwarz.

652 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Beichtstühlen fungieren sollten. Durch die zentralisierende Tendenz des Hauptschiffes wird ein Einheitsraum suggeriert, der das Gemeinschaftsgefühl stärker betont und eine konzentriertere aktive Teilnahme am Gottesdienst ermöglicht. Erreicht wird dies zusätzlich durch den eingezogenen längsrechteckigen Chorraum, womit eine bessere Kommunikation zum Laienraum erzielt wäre. Wesentliche traditionelle Kompartimente wie Querhaus, Kapellen und Apsiden, die für viele zeitgenössische Sakralbauten noch typisch waren, wurden bei diesem Entwurf nicht mehr berücksichtigt.

> „Aus solchen Wünschen und Anliegen ergaben sich naturgemäß Forderungen für die Architektur. Die Gemeinsamkeit aller Teilnehmer an den Kulthandlungen und das Zurückdrängen privater Frömmigkeitsausübung bedingten vereinheitlichte Kirchenräume, in denen Kultraum und Gemeinderaum zusammenfielen. Die mehrschiffigen Langhäuser der historisierenden Bauten wurden – übrigens in beiden Konfessionen – durch einschiffige oder wenigstens der optischen Wirkung nach saalartige Anlagen ersetzt. Wurde ein Hauptschiff doch von Seitenschiffen begleitet, so waren sie zumeist schmal und wirkten nur als hinterlegte Raumschicht. Der Chor wurde, falls er erhalten blieb, gekürzt. Querhaus, Apsiden und Seitenkapellen wurden meist gestrichen, die Nebenräume beschränkt.“[653]

Damit wären Riphahn und Hansen in ihrer Frühzeit liturgisch wesentlich moderner gewesen als die von van Acken in der zweiten Auflage von *Christozentrische Kirchenkunst* präsentierten Mustervorschläge für Sakralbauten von Carl Moritz und Josef Franke.[654] Zwar sind die Seitenschiffe bei Carl Moritz Entwurf auch schmal gehalten, doch basiert der Kirchenplan eher auf einer klassischen Grundrissdisposition mit einer traditionellen Folge eines dreischiffigen Langhauses mit Querhaus und Vierungsgewölbe und abschließender Chorapsis mit Umgang. Josef Frankes Vorschlag ist hingegen schon wesentlich moderner und komplexer als der von Moritz, doch ist die Dominanz des Laienraumes, die bessere Anbindung an die Chorapsis und die wirkästhetische Kompaktheit der Gesamtform eher im Entwurf von St. Quirinus zu finden. Daneben gibt es aber auch einige Berührungspunkte, wie die gestaffelte Verjüngung der Chorseite inklusive Fensteröffnungen und die expressionistische Gliederung der Fassade durch spornartige Spitzlisenen.

Dass St. Quirinus letztendlich doch nicht nach den Plänen von Riphahn und Hansen ausgeführt wurde, lag wohl daran, dass der Vorentwurf dem damaligen Pfarrer viel zu modern erschien.[655] Die Kirche wurde unter gleichem Patrozinium 1927 von dem Architekten Eduard Endler (1860–1932) an der vorgesehenen Stelle errichtet.[656] Endler gehörte einer „älteren Architektengeneration“[657] an, die zunächst vornehmlich Kirchen in Neostilen erbaute wie z. B. St. Pius[658] (1913–1915) in Köln-Zollstock oder die Heilige-Dreikönigen-Kir-

653 Pehnt, Sakralbau, S. 73.
654 Vgl. van Acken, Christozentrik, S. 105–111.
655 Siehe Anmerk. 153.
656 Vgl. Lennartz, Endler. Endler war die meiste Zeit dem Historismus sehr zugetan. Doch ab ca. Mitte der 20er Jahre findet sich auch bei Endler ein sehr modernes Formenvokabular in seinen Bauten wieder, so z. B. in den Bauten Christus König (1930–31) in Kerpen-Horrem und St. Heinrich (1928–30) in Hannover. Siehe dazu auch Kastner, Karl Band, S. 22–26.
657 Kahle, Rheinische Kirchen, S. 30.
658 Siehe Handbuch Köln, S. 224.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

che[659] (1909–1911) in Neuss, bevor dann in seinen späteren Bauten neben Historismus, Reform- und Heimatstil auch eine Hinwendung zu modernen Bauformen festzustellen ist. Die von Endler ausgeführte Quirinus-Kirche orientierte sich eindeutig an der Bauform altchristlicher Basiliken und nahm somit „eine klar historisierende Position ein […]. Das Vorbild einer frühchristlichen Basilika wurde für die Quirinus-Kirche in Köln-Mauenheim auf Wunsch des damaligen Pfarrers Schreiber aufgegriffen."[660] Die Wahl der historischen Vorbilder ist aber ihrerseits bereits ein Stilphänomen der Gegenwart, denn über frühchristliche war eine für die Moderne charakteristische Schlichtheit und geometrische Klarheit möglich.

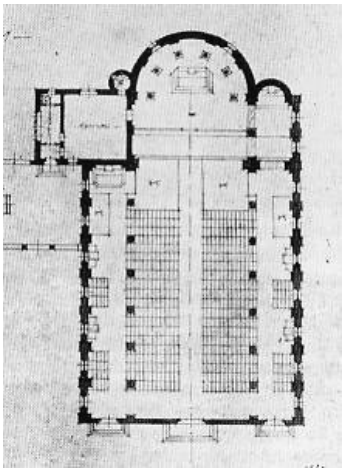


Abb. 55: Vorentwurf zum Grundriss für St. Quirinus in Köln-Mauenheim, Eduard Endler, um 1925

Neben dem expressionistischen Formenrepertoire treten auch beim formalen Vergleich der Grundrissentwürfe einige markante Unterschiede auf (Abb. 55). Besonders augenscheinlich ist die Abweichung von der Grundform des langgezogenen Sechsecks hin zur längsrechteckigen Anlage bei Endler mit dem weitgestreckten Halbrund der Apsis. War der Entwurf von Riphahn/Hansen mehr um eine zentralisierende Öffnung des Hauptraums unter Reduktion des Chores bemüht, bei gleichzeitiger Verschleierung der inneren Raumstruktur, so weicht Endler zurück und greift, ganz der Tradition verpflichtet, auf basilikale Urformen zurück – hier ist in Analogie zur neuen Bildkonzeption (vgl. Kap. 5) in Kirchen die Rückversicherung bei den Anfängen christlicher Sakralarchitektur das authentisierende Instrument der Reform.[661] Der Altarraum ist durch die Zwischenschaltung eines Vorchorjoches weiter in das Halbrund der Apsis gerückt und verliert dadurch wieder die Anbindung an den Laienraum, trotz der ähnlich dominanten Breite des Mittelschiffes und der Reduktion der Seitenschiffe.

6.1.2 Umschlagsentwurf für *Das Erlebnis der Architektur*

Neben den kulturtheoretischen Überlegungen Hansens, wie sie in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit dargelegt wurden, ist sein 1920 publiziertes Buch *Das Erlebnis der Architektur* auch im Hinblick auf die praktische Umsetzung von Architektur aufschlussreich und bestätigt die Vermutung, dass Hansens Beitrag für St. Quirinus mehr war als der künftige Farbgestalter zu sein. Der Umschlag des Buches ist mit einem skizzenhaften und an sakrale Bauten erinnernden Entwurf versehen (Abb. 56). Die Affinität zur gotischen Formen-

659 Siehe Becker-Huberti, Neuss, S. 78 f.

660 Becker-Huberti/Menne, Köln.

661 Aufbau und Gestaltung des Innenraums erinnern stark an römische Basiliken, wie z. B. Santa Maria Maggiore. Vgl. dazu Ebenda. Zur modernen Konzeption sakraler Bilder vgl. Körner/Wiener, Kultbild.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

welt drückt sich damit auch im Cover des Buches aus. Ganz in der Tradition der utopischen Bauentwürfe expressionistischer Architekten, wie sie u. a. im Kreis der *Gläsernen Kette* bei Bruno Taut, Hermann Finsterlin, Hans Scharoun, Wassili Luckhardt[662] und selbst bei Rudolf Schwarz in dieser Zeit fast üblich waren (Abb. 57), gestaltete Hansen einen phantasievollen und in Anlehnung an die kristallinen Visionen der Gruppe mit prismatischen Brechungen durchzogenen Baukörper. Sicherlich ist das Cover bzw. die gesamte Publikation auch unter dem Eindruck des kurz vorher erschienenen Bauhaus-Manifestes entstanden, dessen Umschlag Lyonel Feiniger mit einem kubo-expressionistischem Holzschnitt einer Kathedrale gestaltet hat.[663]



Abb. 56: Umschlagsentwurf für das Buch *Das Erlebnis der Architektur*, Hans Hansen, um 1920

In Frontalansicht blickt man bei Hansens Umschlag auf einen Bau, der sich grob in drei aus Spitz- und Parabelbögen sowie aus blattartig anmutenden Lanzettbögen bestehende Schiffe unterteilen lässt, wobei das Mittelschiff in Höhe und Breite den Hauptumfang einnimmt. Eine Art Vorplatz in Form einer Fischblase ist dem Bau vorgegliedert. Während das Haupt- und das linke Nebenschiff durchzogen sind von übereinander gelagerten Spitzbögen und gewölbeartigem Faltwerk, die teilweise aus Bündelpfeilern emporwachsen, splittet sich das rechte Nebenschiff zu zwei selbstständigen und überhöhten Lanzettbögen. Durch die wimpern- oder blattrippenartige Schraffur, die u. a. die spitzzulaufenden Gewölbelinien und Stichkappen nachzeichnet in Kombination mit den asymmetrischen und schiefen Überschneidungen bzw. unrealistischen Überlagerungen und Ausrichtungen der einzelnen Bausegmente, erhält der organisch-kubisch anmutende Bau einen sowohl utopischen wie auch expressiven Charakter. Neben dem gewölbeartigen und gotischen Aufbau impliziert der in schwarz

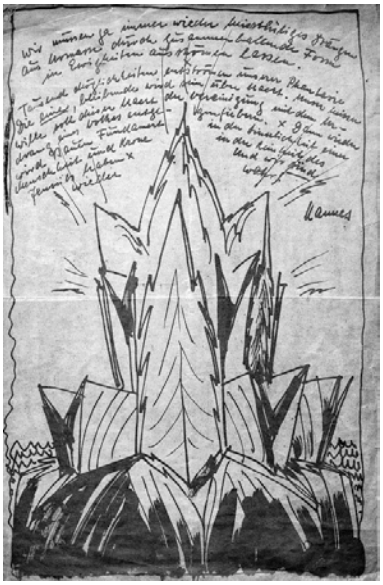


Abb. 57: Brief an die Gläserne Kette, Hans Scharoun, ohne Datum

662 Viele Entwürfe wurden in der Zeitschriftenreihe *Frühlicht* veröffentlicht, die u. a. von Bruno Taut herausgegeben wurde. Vgl. Conrads, Taut.

663 Vgl. dazu Bauhaus.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gehaltene längsrechteckige und imposante Eingangsbereich mit integriertem spitzbogigem Portal sakrale Anlehnungen und erinnert entfernt an die imposanten romanisierenden Portalaufbauten von Dominikus Böhm wie z. B. in seiner Christus-König-Kirche (1926) in Mainz-Bischofsheim oder in seiner Christus-König-Kirche (1928) in Leverkusen-Küppersteg.[664]



Abb. 58: Blick Richtung Altar von St. Apollinaris in Frielingsdorf, Dominikus Böhm, 1927–28

Mag der Entwurf im ersten Moment den Eindruck des Phantastisch-Utopischen erwecken, so beinhaltet er doch bereits zu einem so frühen Zeitpunkt viele architektonische Stilelemente, die einige Jahre später nicht nur den modernen Kirchenbau dominieren werden. Vergleicht man Hansens Entwurf z. B. mit dem im Jahre 1959 begonnenen Opernhaus von Sydney nach den Plänen des dänischen Architekten Jørn Utzon, so sind frappierende Ähnlichkeiten z. B. mit den signifikanten und gekrümmten Schalen des Operndaches festzustellen. Auf Seiten des Kirchenbaus müssen vor allem Alfred Fischer, Josef Franke, Dominikus Böhm und insbesondere Otto Bartning herangezogen werden. In der katholischen Kirche St. Engelbert in Köln-Riehl (1930–1932), die – nur bedingt berechtigt – als der modernste Kirchenbau Kölns in der Weimarer Republik gilt, verwendete Böhm für die Außengestaltung seines Zentralbaus parabelförmige Wände, die schildförmig gewölbt sind. Mit einem neuartigen Gewölbekonstrukt[665] überzog Böhm die Kirche St. Apollinaris (1927–28) in Frielingsdorf. Ähnlich wie im linken Seitenschiff des Entwurfs bei Hansen, überspannt das in Faltwerk zergliederte und spitzbogige Gewölbe, beginnend von der Basis, den gesamten Kirchenraum (Abb. 58). Entsprechend dem Entwurf Hansens verschwimmen auch hier die Raumgrenzen zwischen Mauer- bzw. Dach-/Gewölbezone und suggerieren einen durchgehenden Verlauf.

Die unausgeführte und 1922 von Otto Bartning konzipierte, auf der Kölner Ausstellung von 1922 vorgestellte[666] Sternkirche ist ein Beispiel auf evangelischer Seite, wo neue Konstruktionslösungen auf den Kirchenbau trafen. Sie „[…] gehört zu den bedeutenden Sakralbau-Entwürfen unseres Jahrhunderts und zugleich zu den wichtigsten architektoni-

664 Siehe Brülls, Neue Dome, S. 97–138.

665 Als erstes kam die Parabelform bei Alfred Fischer in seiner Antonius-Kirche (1922–25) in Ickern zur Anwendung. Auch bei Dominikus Böhm sind in den Kapellen von Vaals und Neu-Ulm (beide um 1926) Parabelformen zu finden. Josef Franke überspannte den gesamten Innenraum seiner Heilig-Kreuz-Kirche in Gelsenkirchen (1927–29) mit einer Parabeltonne. Bernhard Rotterdam ließ sich wohl von Böhms Gewölbelösung für St. Apollinaris inspirieren, als er die Rektoratskirche (1929) in Leverkusen-Pattscheid errichtete. Vgl. dazu Bourrée/Keller, Moderne Kirchen, S. 23 f.

666 „Daher ist zu vermuten, daß das Pollak-Modell (der Sternenkirche, Anmerk. d. A.) mit diesen Schautafeln in den frühen Ausstellungen gezeigt wurde (Ausstellung für christliche Kunst, Köln 1922, Tagung des Vereins für religiöse Kunst, Berlin 1924).“ Zitiert aus: *http://www.sternkirche.de/*, Des Weiteren siehe Pollak, Bartning, Abb. 7.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schen Leistungen jener Jahre."[667] Die äußere, übereinander gestaffelte Verschalung der Kirche ist durchzogen von Kanten und geschwungenen Bögen, welche wiederum einfließen in nächstgrößere spitzförmige Aufspaltungen (Abb. 59).

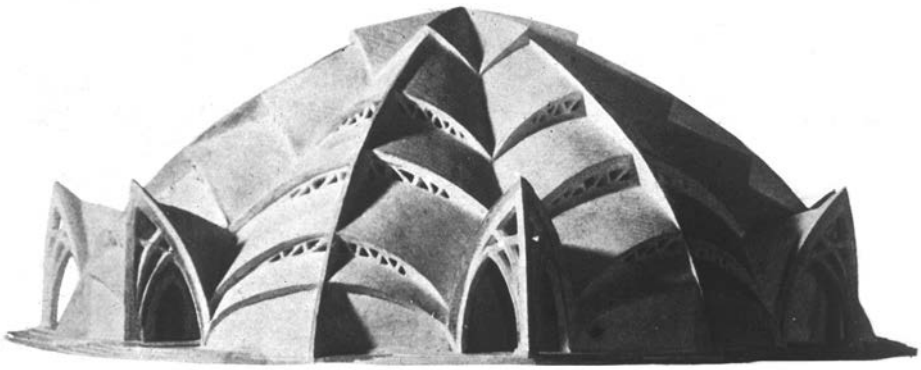


Abb. 59: Modell der Sternenkirche nach Entwurf von Otto Bartning, um 1922

Die große stilistische und motivische Nähe, die zwischen dem Buchentwurf Hansens und den erwähnten (Kirchen-)Bauten besteht, sowie die Tatsache, dass Hansen mit seinem Entwurf nicht nur all diesen modernen (Sakral-)Bauten voranging und wesentlich früher mit innovativen Konstruktions- und Formelementen gedanklich spielte, legt die These nahe, dass Hansen einen bislang nicht wahrgenommenen Beitrag zur Geschichte des modernen Sakralbaus geleistet hat, auch wenn sich der Umschlagentwurf nicht explizit auf eine Kirche bezog, sondern nur – und eher über die Rezeption – Assoziationen zu einer Kirche bot. Insbesondere liegt in diesem Zusammenhang die Frage auf der Hand, ob nicht Hansen mit seinem Buchcover von 1920 Bartnings Modell der Sternenkirche von 1922 womöglich inspirierte? Dass der utopische Charakter von Hansens Entwurf nicht für eine Realisierung gedacht war, zeigt dann der gemeinsame Entwurf für die Quirinus-Kirche, in der allerdings noch Reflexe dieser Architekturphantasie enthalten sind.

6.1.3 St. Bruno in Köln-Klettenberg

Die Bruno-Kirche[668] im Kölner Stadtteil Klettenberg nimmt eine Sonderrolle im sakralen Œuvre Hansens ein. Obwohl die Kirche in den 1920er Jahren gar nicht von Hans Hansen entworfen worden war, begründet besonders dieser Sakralbau seine Reputation als katholischer Baumeister, was nicht zuletzt mit dem *Institut für religiöse Kunst* (siehe Kap. 2.2.6) zusammenhängt. Des Weiteren begleitete er die Kirche wie viele weitere Sakralbauten über Jahrzehnte hinweg, da er sowohl an Neu- bzw. Wiederaufbau und Neugestaltung beteiligt war. Die baulichen Maßnahmen, die sich von der Weimarer Republik bis in die Anfänge der Bundesrepublik ziehen, spiegeln folglich sowohl die sich verändernden Haltungen ge-

667 Pehnt, Expressionismus (1973), S. 151.
668 Siehe dazu Weyres, Kirchenbau, S. 3–32; Lapides, S. 40 f.; Handbuch Köln, S. 225.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

genüber sakraler Architektur als auch im Speziellen die persönliche Entwicklung Hansens und seine Auffassung und Umsetzung neuer zeitgenössischer Strömungen. Die in diesem Unterpunkt gemachte zeitliche Eingrenzung der Bautätigkeit bis 1933 muss für St. Bruno aufgehoben werden, da eine Zerstückelung der verschiedenen Bauphasen für das Verstehen dieses Baus kontraproduktiv wäre. Vielmehr muss der baulichen Sonderstellung St. Brunos Rechnung getragen werden, so dass hier, über das Jahr 1933 hinweg, der rote Faden beibehalten wird.

Neubau (1924–1926)

In den Jahren 1924 bis 1926 wurde die Bruno-Kirche nach den Plänen des Mainzer Dombaumeisters Ludwig Becker[669] (1855–1940) realisiert (Abb. 60). Die von ihm ursprünglich geplante Kirche im neoromanischen Stil mit doppeltürmigem Westwerk kam nicht zur Vollendung. Stattdessen entschied man sich für eine neobarocke Pseudobasilika mit Einturmfassade. Die mit 527.000 Reichsmark veranschlagten Baukosten machten die St. Bruno-Kirche zum damals teuersten und größten[670] Neubau der Erzdiözese Köln.[671]

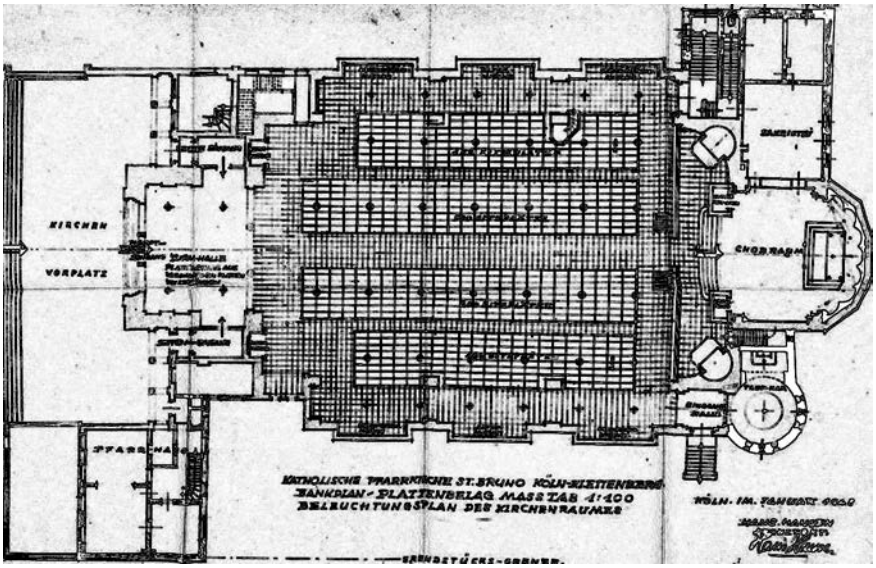


Abb. 60: Grundriss von St. Bruno, angefertigt von Hans Hansen, 1948

Geplant war die Einbindung des Kirchengebäudes und des angeschlossenen Pfarr- und Gemeindezentrums in die Straßenflucht des Klettenberggürtels, so dass sie von Anfang an nicht als frei stehende Kirche konzipiert war und auch heute in die Bebauungslinie der

669 Ludwig Becker war an über 300 Kirchen beteiligt. Die meisten von ihm entworfenen Kirchen werden unter die Stilphase des Historismus subsumiert. Vgl. Sartorius, Becker, S. 68–82.
670 Es war Platz für 950 Sitz- und 1500 Stehplätze.
671 Vgl. KV St. Bruno, S. 32.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Straße integriert ist. Auf Grund der städtebaulichen Einbindung ist St. Bruno nicht geostet, sondern entlang einer Süd-Süd-West-Achse ausgelegt. Ihr direkt angegliedert wurden das Pfarrhaus, Pfarr- und Jugendheim. Wegen der baulichen Einbettung wurde der Kirchenbau zur Straßenfront hin mit einem mächtigen Vierkantturm akzentuiert, um so dem ganzen Komplex auch die städtebauliche Dominanz zu gewährleisten. Ein auf rechteckigem Grundriss hoch aufsteigender und mehrfach gestaffelter kubischer Turm wurde mittig der Anlage vorgesetzt. In der Konzeption der Ein-Turm-Gestaltung griff Becker auf eine in den 20er Jahren in der späthistoristischen Neogotik noch immer üblichen Variante der sakralen Baugestaltung zurück.[672] Eine fast identische Gliederung, nicht nur in Bezug auf den Turm, unternahm Becker bereits auf evangelischer Seite. Die 1914 von ihm errichtete Friedenskirche in Essen-Dellwig wird ebenfalls von einem mächtigen Achsenturm dominiert, der seitlich von offenen Treppenhäusern mit Vorhalle flankiert wird (Abb. 61).



Abb. 61: Westfassade der Friedenskirche in Essen-Dellwig, Ludwig Becker, 1914

In der unteren Zone des glatt verputzten Turmes der Brunokirche befand sich das dreiteilige Hauptportal mit sechsfach gegliedertem Oberlicht, im Ganzen überzogen von einem reliefartigen Kassettennetz. Zwei flache Pilaster mit angedeuteten Kapitellen und Architrav umrahmten das Portal, dem ein über vier Stufen erhöhter Vorplatz vorgelagert ist. Beschränkt man sich auf das Detail der Portalgestaltung, so äußert sich darin ein sich der Moderne anpassendes Fortleben des Neoklassizismus unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg. Der Neoklassizismus war 1910–14 der dominante Stil bei den Architekten des Deutschen Werkbundes. Ähnliches Formengut einer Moderne mit neoklassizistischen Reminiszenzen findet sich in diesen Jahren auch bei Wilhelm Kreis (1873–1955) und seinem Umfeld. Das Wilhelm-Marx-Haus (1922–24) und die GeSoLei-Bauten (1925–26) in Düsseldorf sind augenscheinliche Belege dafür.[673]

Nach hinten versetzt und an die seitlichen Außenwände des Turmes von St. Bruno anschließend, befand sich jeweils ein Portikus mit zwei dorischen Säulen vor zweigeschossigen Gebäuden mit Satteldach (Abb. 62). Die achsensymmetrischen Annexbauten verbanden ursprünglich die Kirche mit den Wohnhäusern Klettenberggürtel 65 und 71. Jeweils zwei zweiflügelige große Sprossenfenster mit je einem seitlichen Durchgang zu den Seiteneingängen der Kirche im unteren und sechs kleineren Sprossenfenstern im oberen Geschoss strukturierten die Fassade der Zwischengebäude. Die obere Etage wurde, im Gegensatz zum höheren Erdgeschoss, als niedrigeres Halbgeschoss ausgebildet. Das nach oben hin profilierte Gebälk der Portiken, welches gleichzeitig als Brüstung der beiden Balkone diente, wurde an jeder Seite mit drei quadratischen Kassetten ornamental verziert,

672 Vgl. Kahle, Kirchenbaukunst, S. 74. Auch St. Quirinus war als Einturmfassade geplant.
673 Vgl. dazu Wiener, Gesolei.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die in rhythmischer Korrespondenz zu den Fenstern des Unter- wie Obergeschosses standen.

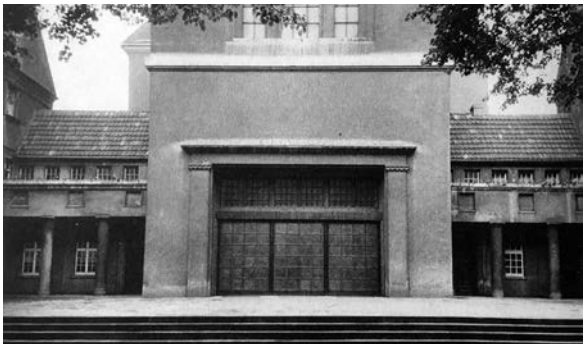


Abb. 62: Detailansicht Eingangsfront von St. Bruno in Köln-Klettenberg, Aufnahme um 1928

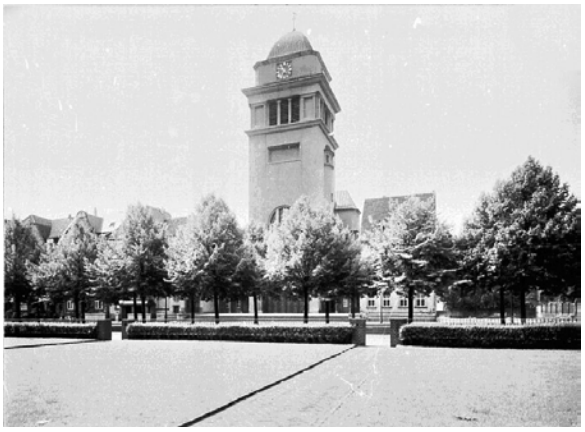


Abb. 63: Außenansicht von St. Bruno in Köln-Klettenberg, Aufnahme um 1927



Abb. 64: St. Bruno in Köln-Klettenberg, Aufnahme nach 1945

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Durch den Stileklektizismus klassischer Architekturelemente erzielte Becker eine rückwärtige Staffelung der einzelnen Bausegmente, die im vorspringenden Eingangsbereich des Turmes ihren Ausgang nahm. Ein Gesims oberhalb des Portals betonte nochmals die kubische Geschlossenheit des Turmsockels bzw. der Portalzone. Über dieser befand sich ein dreiteiliges Rundbogenfenster in der Art eines Thermenfensters für die Orgelempore. Eine längsrechteckige kassettenartige Nische unterhalb eines mit zwei Faszien versehenen und verkröpften Gesimses bildete den Abschluss des Turmschaftes. In gleicher Höhe enden auch jeweils an beiden Seiten des Turmes befindliche flache Apsiden (Abb. 63).

Auf vier Eckpfeilern, deren beiden äußeren Seiten kassettiert waren und die somit das wiederkehrende Motiv der Kassettierung aufgriffen, ruhte das Turmdach. Je zwei dünne Vollsäulen, hinter denen eine Art Schallschutz für die Glocken angebracht war, befanden sich zwischen den Eckpfeilern, so dass der sonst sehr massig wirkende Turm nach oben hin eine Auflockerung und Aufbrechung erfuhr. Ein mächtiges Kranzgesims markiert und betont den Übergang vom Hauptkörper zum sich verjüngenden Turmdach, das durch ein umlaufendes Traufgesims nochmals in zwei Bausegmente unterteilt ist. Auf einem abgerundeten kubischen Unterbau, der von allen Seiten mittig mit einer Turmuhr bestückt ist, setzt eine barocke, dem deutschen Frühbarock abgeschaute sogenannte welsche Turmhaube auf.

An den Turm gruppiert sich die schlichte dreischiffige Kirchenanlage an, deren Mittelschiff von einem mächtigen Satteldach abgeschlossen wird und an deren Traufe die Pultdächer der eingezogenen Nebenschiffe angrenzen. An ein Vorjoch mit Satteldach fügt sich die polygonale Chorapsis mit Pyramidendach an (Abb. 64). Von Südosten her ist der Chor mit einem Anbau verbunden, in dem sich u. a. Sakristei, Paramentenraum und Küsterwohnung befanden.

Das Mittelschiff selber wurde von einem stuckierten Korbbogen überspannt, der, wie einerseits stolz vermerkt wurde, „nahezu die Spannweite von St. Michael in München“[674] erreichte. Diese seinerzeit ungewöhnliche Gewölbebreite veranlasste andererseits den Autor dieser Worte zu der kritischen Bemerkung, dass die Wirkung des Kirchenraumes mit der einer Bahnhofshalle zu vergleichen sei.[675] Wie so häufig bei Kirchen der 20er Jahre war der Innenraum von St. Bruno nicht von neoklassizistischen, sondern eher von neobarocken Einflüssen geprägt. Der Neobarock war in den 1920er Jahren eine häufige Stiloption und belegt darin das oft ambivalente Verhältnis zu Innovationen.

Je zwei rechteckige, ungegliederte Stahlbetonpfeiler trennten das Hauptschiff von den Seitenschiffen, so dass breite Durchlässe zwischen den Schiffen entstanden. Die Pfeilerreihung wurde an den Endpunkten von Wandpfeilern aufgegriffen und abgeschlossen. Seitlich dahinter befanden sich die Seiteneingänge. Die breiten Öffnungen, in Kombination mit den schmalen Pfeilern, erzielten den Eindruck eines Einheitsraumes. In Paeschkes damaligen architekturkritischen Auslassungen, in denen Becker gegen Hansen ausgespielt wird, wird dies auf barocke Baugrundsätze zurückgeführt, die aber in Wirklichkeit moderne Prinzipien befolgten:

674 Paeschke, Sakrale Architektur, S. 262.
675 Ebenda.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Nach barocken Baugrundsätzen ist die Vernichtung der Seitenschiffe dadurch angestrebt, dass sie einmal im Verhältnis zum Hauptraum ungemein schmal gebildet sind, dass sie zum andern nur durch zwei unglaublich dünne Pfeiler vom Mittelschiff getrennt sind. So sind sie auf das Innigste mit dem Hauptraum zu einem Raumkörper verschmolzen. Durch den Putz der Pfeiler sieht man das Eisengestänge hochgehen. […] Die seltene Spannweite ist das einzig Ungewöhnliche des Raumes. Kein Gesims, keine Leibung, kein Profil, kein Kapitell. Absolute Kahlheit grauste."[676]

Bereits in Beckers neobarocker Herz-Jesu-Kirche (1912–14) in Gladbeck-Zweckel, die in Zusammenarbeit mit Johannes van Acken vor dem Ersten Weltkrieg entstand, sind erste Anstrengungen einer überdurchschnittlichen Raumweite des Mittelschiffes zu finden.[677]

In Analogie zu den beiden Freipfeilern und mit diesen über ein kräftiges Gebälk verklammert, wurden die Wände der Seitenschiffe von St. Bruno durch Wandpfeiler rhythmisiert. Neben der schmalen Ausbildung der Nebenschiffe, ähnlich wie beim Entwurf für St. Quirinus, wurden die Seitenschiffe durch die Wand- und Deckengliederung in drei Joche unterteilt. Zwischen den einzelnen Jochen war die Decke mit drei Kassetten verziert: ein sich wiederholendes Motiv, das bereits in der Außenfassade mehrfach zur Anwendung kam und nun im Kircheninnenraum seine Verwendung fand. Als Lichtquelle dienten der Brunokirche im Wesentlichen sechs rechteckige Buntglasfenster in den Nebenschiffen, so dass sich zwei in jedem Joch befanden. Obergadenfenster gab es keine. In jedem Seitenschiffjoch wurden Nischen angebracht, die als äußere Ausstülpungen am Kirchenbau erfahrbar waren. In den beiden äußeren Nischen waren Beichtstühle integriert. Die mittlere war als Altarnische gedacht. Durch die reduzierende Tendenz der Jochgliederung, sprich drei Kassetten, zwei Fenster und eine Nische, wurde die Konzentration auf die Nischenmitte hin gelenkt.

Als Pendant zur Turmhalle mit späterer Orgelempore wurde der Raum zum Chor hin durch diagonal gestellte Altarnischen verengt und somit die Fokussierung auf den um einige Stufen erhöhten Altarraum als spirituellen Mittelpunkt eingeleitet. Ein dreifach gestufter Triumphbogen führte über in das Chorjoch, das als Bindeglied zwischen Schiff und eigentlicher Chorapsis zwischengeschaltet und von dieser nochmals durch einen Gurtbogen geschieden war. Gleichzeitig befanden sich in diesem Segment, neben dem Durchgang zur Sakristei und zur späteren Krypta, hoch gelegene dreiteilige Fenster, die für die indirekte Beleuchtung der Chorapsis bestimmt waren (Abb. 65).

Für Paeschke erzeugten die in diesem Bausegment aufeinandertreffenden unterschiedlichen Gewölbebreiten und -höhen eine architektonische „Kakophonie", die jedoch für ihn durch die zeitgemäße Gestaltung des Altarraumes, in dem Fall unter Anwendung eines expressionistischen Zickzack-Repertoires, von Hans Hansen weitestgehend nivelliert und soweit harmonisiert wurde. In dieser Bauphase war Hansen einzig für die Innengestaltung des Kirchenraumes verantwortlich:

676 Ebenda.

677 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 16. Des Weiteren Handbuch Essen, S. 175; Kleffner/Küppers, Essen, S. 23. Zu neuen Raumkonzepten im Sakralbau vor 1914 vgl. die noch nicht publizierte Düsseldorfer Dissertation von Klauser, Historismus.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 65: Blick in den Altarraum von St. Bruno in Köln-Klettenberg, Hans Hansen, um 1926

„In einem etwas gedrückten Korbbogen setzt das Chor ans Schiff an, eine Tonne und die eigentliche Apsis, je durch einen Gurtbogen ohne jede Profilierung geschieden. Da der Wölbungsbogen des Chores mit dem des Schiffes nicht übereingeht, brechen die beiden Bauglieder in völliger Diskrepanz auseinander. Dieses Monstrum galt es zum sakralen Raum zu gestalten, zu einem kultischen Organon, in dem unser Ahnen von Gott eingebunden ist. Das einzig Positive, das dem gegebenen architektonischen Material anhaftet, war ein gewisses Kolossalisches. Wenn es Hansen trotzdem gelungen ist, jene Aufgabe zu lösen, spricht das nicht nur für seine seltenen baukünstlerischen Fähigkeiten, sondern erscheint auch im Zusammenhang der kulturschöpferischen Ereignisse gesehen als ein ungemein trösterisches Moment […], dass wir wieder vor den Toren einer echten, großen, monumentalen, heroischen, zeitgemäßen Architektur als der Grundlage einer neuen Stilentfaltung für alle anderen Künste stehen. Die Epochen wahrhaft großer künstlerischer Leistung haben niemals abgeklatscht. […] Darum weicht Hansen der barocken Note, die nun einmal angeschlagen worden war, durchaus nicht aus. Die Gestaltgebung ist aber ganz und gar eigentümlich, und gerade durch die bewusste Hinnahme der barocken konstruktiven Mittel mit dem Akzent unserer Zeit betont, deren besonderes Schicksal es ist, aus einer hohen Bewußtheit tätig zu sein.“[678]

678 Paeschke, Sakrale Architektur, S. 262 f. Auf dieses etwas zweifelhaft klingende Lob für Hansen stützte sich immerhin einige Jahre später im rein positiven Sinne Martin Wieschebrink (siehe dazu auch Kap. 5.1.3), der in Funktion des Diözesankonservators für das Bistum Münster von einem Altarumbau für die Kirche St. Marien in Bethen abriet und als einen geeigneteren Architekten Hansen vorschlug unter Verweis auf den Artikel von Paeschke: „Dass man aber auch heute barocke Gebilde in moderne Formen bringen kann, möge Ihnen das beiliegende Heft der christl. Kunst München beweisen: Der Architekt Hansen in Köln war vor dieselbe Aufgabe gestellt, in einen Barockraum aus den letzten Jahren, der ähnlich der Kirche in Bethen gebildet war, einen Altar im modernen Sinn zu setzen. Er hat seinen Auftrag ausgezeichnet gelöst.“ Zitiert aus einem Brief von Wieschebrink, Martin, 14.01.1937, aus: Archiv des Bischöflichen Offizialats in Vechta. Martin Wieschebrink war

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hansen überzog fast die gesamte Sockelzone des Kirchenraumes mit einer dunklen, mannshohen Wandvertäfelung, die sich stilistisch zwischen Neuer Sachlichkeit und *Art déco* einordnete und die in ihrer relativ schlichten, aber eleganten Ausführung den nüchternen und puristischen Stil des auch sonst schmucklosen Kirchenraumes wiedergab. Einzige Dekorationselemente in der Vertäfelung waren ein mehrfach profiliertes und umlaufend verkröpftes Gesims als oberer Abschluss und die alternierenden Beichtstühle in den Nebenschiffen (Vgl. Kat. 02). Diese haben in den leicht vorspringenden und pfeilerartigen Vorbauten breite rechteckige und ebenfalls profilierte Öffnungen, die nach oben hin eckig eingezogen waren. Links und rechts davon befand sich je ein Eingang, welcher in Korrespondenz zu der Öffnung zweifach eckig eingezogen war. In dem sich dahinter verbergenden Innenraum nahmen dann der Priester und der/die Beichtende je ihren Platz zur Beichte ein.

Die hölzerne Verkleidung schlang sich mit zunehmender Dynamik wie ein Band durch den Kirchenraum, um dann in den beiden Nebenaltarnischen treppenförmig auf- und abzusteigen und mit den Chorstufen wieder anzusteigen.[679] Die damit erzeugte Rhythmisierung des Auf- und Absteigens, des Vor- und Zurückspringens, des Ver- und Umhüllens, erfuhr eine Steigerung bzw. Metamorphose beim Übergang vom Laien- in den Altarraum. Dort, am heiligsten Ort der Kirche, transformierte sich die Vertäfelung zu den Säulenbasen des Altaraufbaus und wurde somit integraler und dienender Bestandteil des Altars. Die Einleitung, die von den Seitenschiffen ihren Anfang nahm und kontinuierlich an Steigerung und Vitalisierung zunahm, wurde somit sinnbildlich dem spirituellen Zentrum der Kirche einverleibt. Durch die Vertäfelung wurde eine Verklammerung beider Raumkompartimente zu einem „Raumorganon“[680] erreicht, das geschickt vom eher sachlichen Stil des Kirchenraumes zum expressiv-neobarocken Aufbau überleitete.

In der Gestaltung des Hochaltars kombinierte Hansen folglich neobarocke wie auch zeitgenössische Stilelemente und übernahm so den von Becker bereits in der Außenfassade vorgegebenen neobarocken Einschlag und vermischte diesen mit modernen expressionistischen Motiven. Das Resultat war ein recht eigenwilliger und durchaus moderner Altar, welcher nichts mit dem ornamentfixierten Stilimitat des Historismus gemein hatte, da mit Hilfe barocker Konstruktionselemente neue künstlerische Strömungen in den Kirchenraum transportiert wurden. Mit diesem Stilmix[681] stand Hansen ganz im Zeichen seiner

für das *Bischöfliche Diözesanmuseum für Christliche Kunst* tätig und promovierte mit der Arbeit „Die kirchliche Kunstbewegung im Zeitalter des Expressionismus 1917–1927, Münster 1932“ bei seinem Münsteraner Professor Martin Wackernagel. Wackernagel, der wiederum enge Kontakte nach Köln und zu Fritz Witte, dem Gründer des *Institutes für religiöse Kunst*, pflegte, war ein Apologet der modernen Kirchenkunst, ebenso wie auch Witte und Wieschebrink. Die Fürsprache von bedeutenden Förderern der modernen Sakralkunst muss als Anerkennung und Auszeichnung für Hansen gewertet werden. Der Einfluss und das Netzwerk von Leuten wie Witte, Wackernagel, Wieschebrink oder auch August Hoff war immens und konnte zudem einige Bauaufträge nach sich ziehen. Vgl. dazu auch Peters, Wandmalerei, S. 16.

679 Vgl. KV St. Bruno, S. 29–30.

680 Ebenda, S. 264.

681 Schon der Architekt Alfred Fischer kombinierte in seiner Antoniuskirche in Castrop-Rauxel-Ickern (1922–25) expressionistische und barocke Formelemente; ebenfalls der Architekt Edmund Körner in seiner 1923–27 erbauten Kirche Heilig Schutzengel in Essen-Frillendorf. Vgl. dazu Wiener, Form, S. 11. Zum Neobarock vgl. auch die Dissertation von Landwehr, Historismus.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

erklärten Forderungen und verwandter Postulate von Künstlerkollegen, die in dieser Zeit oft romanische, gotische oder barocke Konstruktionsschemata als Grundlage für die Umsetzung moderner (Kirchen-)Architektur einsetzten. Dabei erfreute sich besonders die barocke Raumidee wieder zunehmender Beliebtheit, auch innerhalb beider Konfessionen. Besser als romanische und gotische Baugedanken waren der barocken Raumidee christozentrische Reformgedanken bereits inhärent:

> „Mehrheitlich wurde in der katholischen Sakralarchitektur jedoch zunächst neobarock gebaut. Die Gründe dafür lagen gewiss nicht darin, dass nun der Barock für religionsförderlicher gegolten hätte als Romanik und Gotik. […] Entscheidend war vielmehr die vor und um die Jahrhundertwende erfolgte Wiederentdeckung des Barock als eine rhythmisch dynamische, bewegt bewegende Raumkunst. Der Barock, dessen Räume sich ohnehin gut für Belange der liturgischen Reform eigneten, war also längstens begrifflich für die Moderne aufbereitet […]. In gewisser Weise war der Neobarock bereits ein Stilphänomen der Moderne."[682]

Über einen um drei Stufen erhöhten Hochaltar, dessen Stipes aus rotem Untersberger Marmor und dessen Mensa aus einer schwarzen Granitplatte bestand, erhob sich zentriert ein Tabernakel, auf dessen Türchen die in Gold getriebene Szene der Verkündigung Marias eingearbeitet war (Abb. 66). Umrahmt wurde der Tabernakel von einer kupfernen gloriolenhaften Flamme, die durch ihre feingliedrige Binnenstruktur entfernt an Engelsflügel erinnert, aber auch an die (Parabel-)Form, wie sie schon auf dem Umschlag seines Buches abgebildet war. Mittig des Tabernakels und im Zentrum des Expositoriums war ein kleines liturgisches Kreuz angebracht.



Abb. 66: Detail Hochaltar von St. Bruno in Köln-Klettenberg, Entwurf Hans Hansen, um 1926

Oberhalb dieser Szene war in der Art eines Retabels in eine von Säulen, Gebälk und Engelsfiguren umrahmte dunkle Nische ein mannshohes Kruzifix eingelassen. In Form eines barocken jansenistischen Christus,[683] welcher den Gekreuzigten statt, wie in der romanischen Darstellung üblich, mit ausgestreckten Armen und aufgerichtetem Haupt nun mit herabgesunkenem Körper, hochgereckten Armen und geneigtem Haupt zeigte, wurde der Faktor

682 Ebenda.

683 Diese Form der Darstellung geht auf den niederländischen Theologen Cornelius Jansen (1585–1638) zurück. Vgl. dazu Greschat, Lexikon, S. 217. Besonders die aus Elfenbein bestehenden Federkielkruzifixe wurden in jansenistischer Manier gestaltet.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

des Leidens und Sterbens von Hansen um ein Vielfaches gesteigert.[684] Ein Lendenschurz, der sich in einem weit geschwungenen Bogen entlang der linken unteren Körperhälfte bis unterhalb der mit einem Nagel durchbohrten Füße (Dreinageltypus) zog und an die Spitze des flammenhaften Expositoriums heranreichte, bekleidete den ausgemergelten Körper des Gekreuzigten. In dieser Schnittstelle von Kreuztod und Lebensflamme liegt die von Hansen bewusst sinnbildlich erzielte Verknüpfung von Leben und Tod, von Verkündigung der Geburt Christi bis zu seinem Opfertod am Kreuz.

Jeweils zwei barocke, mit goldener Farbe überzogene Engel waren, vertikal zueinander, seitlich nahe dem Kruzifix, in der den Bogen der Konche aufnehmenden Nischenrahmung angeordnet. Mit ihren brausenden und somit den Eindruck des Aufwärtstriebs erweckenden Gewändern deuteten sie die bevorstehende Himmelfahrt Christi an, also die Rückkehr des Sohnes zu Gottvater. Dies wird auch insofern deutlich, als Hansen oberhalb des Kruzifixes eine mehrfach sich überlagernde und sich verjüngende Gebälkzone anbrachte, die sich mit schwungvollen Kurven und scharfgeschnittenen Profilen der Form eines großen Dreiecks annäherte, welches die Bekrönung des imposanten Aufbaus beschloss. Innerhalb des großen befand sich ein kleineres Dreieck. Dieses umschloss als Symbol für die Trinität das Auge Gottes, von welchem Strahlenbündel in drei Richtungen ausgingen. Zwischen und unterhalb der gebrochenen Gebälkstücke waren plastische Wolken und Engelsköpfe angebracht, so dass der Eindruck entstand, dass das Gebälk in paradiesischen Wolken verschwand, also an dieser Stelle Erde und Himmel sich trafen oder umgekehrt, wie die Strahlenbündel den Aus- und Eingang des himmlischen Lichts in die irdische Finsternis symbolisieren, das Göttliche aus der Höhe hereinbrach in die Tiefe des Menschlichen.

Gottvater durchbricht an dieser Stelle den Tempel, als Sinnbild der irdischen Behausung, um seinen den Opfertod gestorbenen Sohn in sein himmlisches Reich zurückzuholen. Als Vorbote der bevorstehenden Wiedervereinigung schwebte der Heilige Geist in Form einer Taube auf Jesus herab. Sie befand sich unterhalb des Auges Gottes, zwischen den Wolken. Dieses Szenario gewann noch an zusätzlicher Expressivität durch die von Hansen angewandten farblichen Mittel, wie auch durch den Einsatz der indirekten Lichtquelle im Vorchorjoch. Christus war von einer fast schwarzen Nische umgeben, das Himmelreich über ihm aber in Gold und Silber eingetaucht. Innerhalb dieser symbolischen Spannbreite von Himmel und Erde, Tag und Nacht, Gut und Böse wurden von Hansen die Botschaft und der Glaube an ein Leben nach dem Tod und die Aufnahme ins Himmelreich versinnbildlicht.

In Anlehnung an spätbarocke Hochaltäre (etwa von Balthasar Neumann)[685] flankierten je zwei polygonale und in schwarzem Marmor ausgeführte Säulenpaare das Holzkreuz und die Nischenrahmung. Durch ihre diagonale Stellung nahmen die Säulen zum einen den Schwung der Nische und der Apsis auf, und zum anderen wurde dadurch die bereits von

684 In der Expressivität des Leidens mit den weit ausgestreckten Händen erinnert das Kruzifix von Hansen stark an die Darstellung des Gekreuzigten auf dem *Isenheimer Altar* von Matthias Grünewald. Dies würde sich auch insofern decken, als zu Anfang des 20. Jahrhunderts ein zunehmendes Interesse an dem *Isenheimer Altar* in Form von steigenden Publikationen einsetzte und vor allem Expressionisten durch die ausdrucksvolle Formensprache dieses Kunstwerks affiziert wurden. Aus dieser Zeit seien exemplarisch folgende Publikationen genannt: Friedländer, Grünewald; Hausenstein, Altar; Hagen, Grünewald.

685 Zur Gestalttypologie spätbarocker Hochaltäre vgl. Reuter, Hochaltäre.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den diagonal gestellten Seitenaltären eingeleitete Blickführung auf die Mitte hin noch mehr verdichtet und zentriert. In ihrem farblichen Aufbau korrespondierten sie ebenfalls mit der dunklen Nische und einer oberen helleren Gebälkzone, welche in scharfen Zacken ausgeführt war. Die polygonale Brechung der Säulen verlieh der Oberfläche zudem ein wechselhaftes Spiel aus Licht und Schatten und setzte der Vertikalität der Säulen einen weiteren Richtungsimpuls hinzu, welcher die gesamte Aufwärtsbewegung der Komposition noch zusätzlich verstärkte. Das Kristalline und Splittrige kam hier ebenso wieder zur Anwendung. Die beiden vorderen Säulen hatten als Bekrönung einen mehrzackigen sternenhaften Aufbau und markierten nochmals den Bereich der himmlischen Sphäre.



Abb. 67: Türen der Kommunionbank von St. Bruno in Köln-Klettenberg, Entwurf Hans Hansen, um 1926



Abb. 68: Vesperfeier anlässlich der Glockenweihe in St. Bruno in Köln-Klettenberg, Aufnahme um 1929

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der Chorraum selbst wurde vom Laienraum durch eine Kommunionbank mit barockisierenden goldenen Balustersäulen getrennt. Die Kommunionbank war oberhalb in den Seitenenden symmetrisch mit zwei Ambonen ähnlicher Machart verbunden. Kommunionbank wie auch Ambonen waren fest mit der Wandvertäfelung verankert. In zwei seitlich ausladenden Bögen breiteten sich die Arme der Kommunionbank in das Kirchenschiff aus, bevor sie dann mittig in dem Türdurchgang eine Treibarbeit in Messing umfassten (Abb. 67). Darauf war ein Schiff, beladen mit Brotkörben, in stürmischer See zu sehen. Ein Regenbogen, in dessen Zentrum und als Fortsatz des Schiffsmastes ein griechisches Kreuz ragte, überwölbte das gesamte Schiff. Jeweils an den Enden des Bootes saßen überdimensionierte Tauben mit ausgebreiteten Flügeln. In den beiden oberen Zwickeln waren die Inschriften *Panis Vitae* (Brot des Lebens) und *Panis de Caelo* (Brot vom Himmel) zu lesen. Die Inschriften verweisen auf das Johannes-Evangelium, Kapitel 6, wo sich Jesus an den Ufern des Galiläischen Meeres u. a. als Brot des Lebens bezeichnet, welches Gott vom Himmel gesandt habe. Paeschkes gibt dazu folgende Erklärung: „Das über Wellen herbrausende bis an den höchsten Bord mit himmlischen Brot geladene Schiff, umflogen von den Gläubigen in Gestalt von Tauben, die mit raschem Flügelschlag zu- und abfliegen, die himmlische Nahrung zu gewinnen."[686] Die exponierte Stellung der Treibarbeit als Pforte zum Übergang von Laienraum in den heiligsten Bereich der Kirche liegt in der Bedeutung des Brotes der Kommunion als Leib Christi und damit als Symbol für die Eucharistie, die Höhepunkt und Zentrum der Heiligen Messe ist.

Trotz der von Hansen unternommenen innovativen Gestaltung und Konzeption des Chorraumes unter Verzicht auf sonst zu dieser Zeit übliche neogotische Altaraufbauten, rückte der bereits durch die Kommunionbank sondierte Altarraum durch seine rückwärtige Anbindung an die Chorapsis zusätzlich von den – für die bauliche Realität dieser Zeit ohnehin überschätzten – Bestrebungen der *Liturgischen Bewegung* ab, da die Kirchengemeinde an der Messfeier, zwar durch die guten Sichtverhältnisse begünstigt, doch eher nur beobachtend teilnehmen konnte. Der Liturg vollzog den Gottesdienst meist zum Altar hin- und vom Gläubigen abgewandt (Abb. 68) – dies umso mehr, als eine zeremonielle Umrundung des Altars und Positionierung *versus populum* wegen des retabelartigen Aufbaus nicht vorgesehen und möglich war.

In der Regel verzichteten viele moderne Kirchenarchitekten bzw. modern eingestellte Auftraggeber auf ein Altarretabel. In kreativer Rückbesinnung der liturgischen Reformbestrebungen auf frühchristliche Traditionen wurden „viele der in den vergangenen Jahrhunderten gewachsenen Formen […] nach 1900 zunehmend als störender Überbau empfunden, der die Kirche dem Ideal der um einen einfachen Opfertisch versammelten frühen Christengemeinde immer mehr entfremdet habe."[687] Der einfache und schmucklose Blockaltar gewann daraufhin zwar zunehmend an Beliebtheit. Dies impliziert aber nicht *per se*, dass dadurch die Möglichkeit eröffnet wurde, die Messe *versus populum* zu zelebrieren. Die Mehrheit an sakralen Neubauten hielt trotzdem an der herkömmlichen Zelebrationsrichtung fest. Selbst Anhänger der *Liturgischen Bewegung* wie Rudolf Schwarz präferierten diese Form. Die schlichten Blockaltäre wurden oft dicht an die Apsiswand gerückt. Populäre Beispiele dafür sind z. B. die Aachener Fronleichnamskirche (1928–30) von Rudolf Schwarz

686 Paeschkes, Sakrale Architektur, S. 269.
687 Peters, Wandmalerei, S. 70.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und die bereits mehrfach erwähnte Herz-Jesu Kirche (1927) in Ratingen von Hans Herkommer oder St. Franziskus (1929–33) in Mönchengladbach-Rheydt von Dominikus Böhm.

Neben den bereits ausführlich beschriebenen Innenarbeiten wurden von Hansen weiterhin die Entwürfe für die beiden Seitenaltäre, für die Kanzel (Abb. 69) am vorderen Pfeiler des linken Seitenschiffes und für das Taufbecken aus rotem Marmor mit spitzem Messingkegel angefertigt, welches im Abschluss des rechten Seitenschiffes in der Taufkapelle aufgestellt wurde (Abb. 70).



Abb. 69: Kanzel von St. Bruno in Köln-Klettenberg, Entwurf Hans Hansen, um 1926

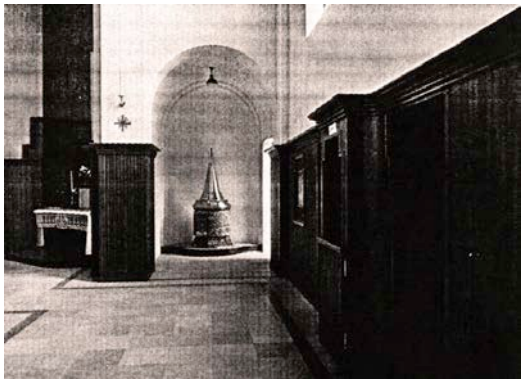


Abb. 70: Blick auf Taufkapelle mit Taufstein in St. Bruno in Köln-Klettenberg, Entwurf Hans Hansen, Aufnahme um 1926–29

Wiederaufbau (1947–1949)

In den Jahren 1943–44 wird St. Bruno durch mehrere Bombentreffer schwer beschädigt (Abb. 71). Erst zwei Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges konnte an einen Wiederaufbau der Kirche gedacht werden. Unter dem damaligen Pfarrer Leuchtenberg beschloss die Gemeinde, die Kirche in Eigenregie wiederherzustellen. Beauftragt wurde mit der Instandsetzung Hans Hansen. Mit den zu dieser Zeit zur Verfügung stehenden Baumitteln baute Hansen die Kirche „notdürftig" wieder auf. Es wurden viele brauchbare Materialien aus der ersten Ausstattung der Kirche wiederverwertet. So wurde z. B. die circa 18 Meter lange Kommunionbank aus Resten der alten neu konstruiert. Die zuvor geschweifte Form wurde nun begradigt. Die Portale wurden mit dem Kupferblech der zerstörten Turmhaube verkleidet. Anstelle eines Gewölbes wurde eine flache Rabitzdecke eingezogen. Wegen der kompletten Zerstörung der Chorapsis mitsamt dem Hochaltar wurde der neu errichtete und relativ schmucklose Chorraum nur noch mit dem unversehrten jansenistischen

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kreuz ausgestattet. Ein Unterbau aus alten Steinen und eine Jura-Steinplatte dienten als Altar. Dieser wurde im April 1949 durch den damaligen Weihbischof konsekriert.[688]

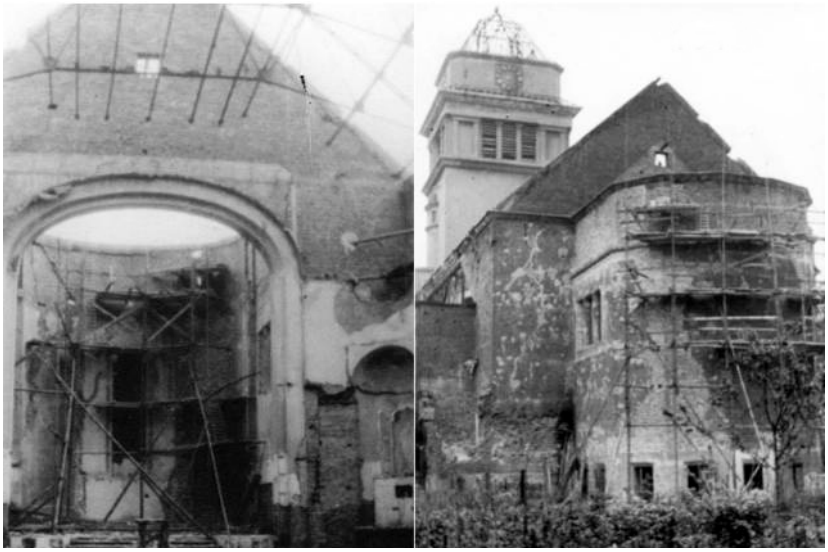


Abb. 71: Blick auf Chorapsis der zerstörten St. Bruno-Kirche in Köln Klettenberg, Aufnahme um 1946

Neugestaltung (1955–1956)

Aufgrund der in schlichten Formen erfolgten Wiederherstellung der Kirche mit qualitativ minderwertigen Baumaterialien entstanden schon bald an mehreren Stellen von St. Bruno bautechnische Schäden, die letztendlich dafür ausschlaggebend waren, dass unter dem Nachfolger von Pfarrer Leuchtenberg, Pfarrer Eink, eine komplette Neugestaltung von St. Bruno in Auftrag gegeben wurde. Diesmal sollten sowohl die Fassade und weitere Teile der Außengestalt als auch der Innenraum der Kirche umgestaltet werden. Zum dritten und letzten Mal wurde der Baumeister Hans Hansen mit dieser Aufgabe betraut. In der schließlich realisierten Neugestaltung wurde der Innenraum überarbeitet und dabei vollständig verändert (Abb. 72). Der neobarocke, expressionistische Einschlag der Anfangsjahre wurde nun gut 30 Jahre später weitestgehend negiert und der Kirche eine neue, elegant-puristische Ausrichtung gegeben, die an *Art déco* und Neue Sachlichkeit erinnert. Klare, schlichte Formen ohne große Ornamentik dominieren den Kirchenraum. Wenige Jahre nach Beckers Quirinuskirche wurde 1928/29 in Düsseldorf nach Plänen der Architekten Hans Tietmann und Karl Haake die Kirche St. Franziskus Xaverius im Stil der Neuen Sachlichkeit erbaut.[689] In dieser, nach 1945 leicht verändert wiederaufgebauten Kirche

688 Vgl. KV St. Bruno, S. 33–34.

689 Vgl. Lapides, S. 96, und Giesen/Glasmacher, Düsseldorf, S. 138 f.; Weiterhin Busch, Bauten der 20er Jahre.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 72: Blick durch Langhaus Richtung Altar von St. Bruno in Köln-Klettenberg, Entwurf Hans Hansen, Aufnahme nach Neugestaltung um 1957

überwogen ähnlich kompakte und schlichte Formen fast ohne jedes Ornament und klar proportionierter Gliederung des Raumes. Weitere gut vergleichbare Beispiele aus dieser Zeit sind die Herz-Jesu-Kirche (1927) in Ratingen von Hans Herkommer, die St. Mariae Geburt (1927–28) in Mühlheim an der Ruhr von Emil Fahrenkamp, St. Petrus Canisius (1930–31) in Köln-Buchforst von Wilhelm Riphahn und Caspar Grod oder einige Kirchen Dominikus Böhms dieser Jahre vor/um 1930 sowie auf evangelischer Seite die Evangelische Matthäikirche (1930–31) von Karl Wach und Heinrich Rosskotten. In jenen Jahren war diese Art des Bauens, bei der die Wände weiß verputzt waren, Inbegriff von Fortschritt und entsprach einer neuen Auffassung von Kirchenarchitektur. Dazu Britta Giebeler:

> „In Wechselwirkung mit den neuen Grundrißtypen stand das Streben nach klaren und wahren Architekturformen. Zwangsläufig führte der Gedanke, alles Überflüssige zu abstrahieren, zu einfachen Baukörpern und kristallklaren äußeren Formen der Bauten. Stereometrische Formen, wie Kubus, Zylinder und Kugel wurden zu Idealen, untrennbar verbunden mit mathematisch klar proportionierten Baukörpern. Damit zusammen hing auch die Reduzierung des Ornaments […]."[690]

Daher wirkt es zumindest auf den ersten Blick so, als ob St. Bruno nach dem Krieg zur klassischen Moderne der späten 20er Jahre zurückkehrte. Einzig Teile der Wandvertäfelung nebst Beichtstühlen und Kanzel wurden in die Neugestaltung von St. Bruno übernommen. Die Vertäfelung beschränkte sich jetzt aber nur noch auf die Seitenschiffe und reichte nicht mehr in den um sechs Stufen erhöhten Chorraum hinein. In der zuvor fensterlosen Obergadenzone wurden zwischen den jetzt verkleideten breiteren Rechteckpfei-

690 Giebeler, Gesamtkunstwerk, S. 70.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lern auf jeder Seite je drei Oculi mit abstrakt-geometrischer Verglasung angebracht. Damit wurde aus der Stufenhalle nun eine Basilika mit zusätzlicher Lichtquelle (Abb. 73), die der Helligkeit und Leichtigkeit der 50er Jahre entspricht – auch diese Fenster einschließlich ihres seriellen Ornamentmusters (Vgl. Kap. 5.2) wurden von Hansen entworfen. Dieses Gestaltkonzept führt unmittelbar zu dem Architekten Hans Schwippert (1899–1973), einem engen Mitarbeiter von Rudolf Schwarz während der gemeinsamen Zeit an der Aachener Kunstgewerbeschule. Schwippert hatte Anfang der 50er Jahre den Wiederaufbau der stark zerstörten Paulus-Kirche in Düsseldorf geplant. Ein herausragendes Gestaltungselement war das Aufbrechen der Kirchenwand durch die Doppelreihe von Oculi am Obergaden und als einfache Reihe im Seitenschiff.

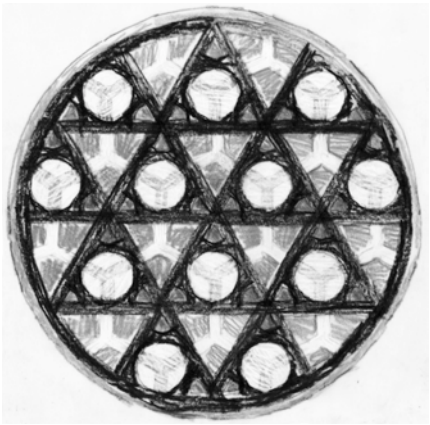


Abb. 73: Entwurf eines Obergadenoculus für St. Bruno in Köln-Klettenberg, Hans Hansen um 1955–56

Weiterhin wurden die gesamte Obergadenzone und Randteile der Decke von St. Bruno mit schmalen, längsrechteckigen Platten verkleidet. Davon setzte sich eine abgehängte flache Kassettendecke ab, die sich vom gesamten Halbrund der Chorapsis an durch das Mittelschiff zog. Die diagonal ausgerichteten Altarnischen, die sich links und rechts vom Chor befanden, verschwanden komplett zu Gunsten glatter und gleichfalls diagonal gestellter Wände, um gleicherweise die Konzentration auf die Chorapsis einzubehalten. An Stelle der Altarnischen wurden nun Ambonen angebracht.

Beim Übergang vom Mittelschiff zum Chor wurde die Decke durch die schräggestellten Querwände leicht eingeschnitten und verengt, da Chorapsis und abgehängte Decke unterschiedliche Breiten besaßen. In ihrer Aufgabe der Verklammerung von Chorraum mit Hauptschiff übernahm die Decke nun die Funktion der vorherigen Wandvertäfelung. In ihrer horizontalen Ausrichtung umschloss die Decke das Halbrund des Chores und lenkte neben ihrer Funktion der Zusammenführung von Laien- und Altarraum die Raumdynamik auf den zentralen Ort der liturgischen Feier. Besonders durch Rudolf Schwarz Schrift *Vom Bau der Kirche*, die 1938 erstmalig erschien und die in ihrer Funktion als Nachschlagewerk und Wegweiser für das katholische sakrale Bauen zahlreiche Kirchenarchitekten beeinflusst hat, wurde die Bogen- bzw. Parabelform als „Heiliger Wurf", als eine Form mit transzendentalen Eigenschaften zunehmend populärer:

> „Dieser Bau ist einfachhin offenes Rund. Nicht das Rund der Apside, das einen ewigen Hinblick eröffnet und aus der Ewigkeit wieder zurückkommt, sondern jenes Rund, das Ende und Bergung ist, einfaches Dasein des Glücks, das wartende Licht. Das, worin sich die Menschen wie in offene Hand schließlich hineingeben. […] Am einfachsten wäre das darzustellen, wenn man für die Rundung einen Halbkreis als Grundriß wählte und ihn an beiden Enden in der Richtung der Tangenten auszöge. […] Wir halten deshalb für richtiger, als Grundrißform eine

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> Parabel zu wählen, denn die Parabel ist schlechthin offen, jedes Stückchen ihres Verlaufs enthält Offenheit."[691]

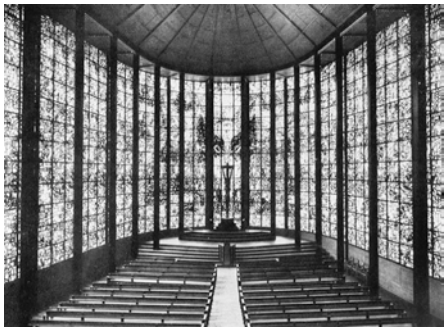


Abb. 74: Blick auf den Altar der Pressa-Kirche von Otto Bartning, 1928

Was bei Hansen als raumübergreifende Decke baulichen Eingang fand, war von Otto Bartning in ähnlicher Geisteshaltung 1928 in seiner *Pressa*-Kirche auf den gesamten Kirchengrundriss angewandt worden. Die in diesem Fall parabelförmige Ausrichtung der Kirche sollte unter anderem dazu dienen, den Kirchenraum als Einheitsraum zu begreifen und traditionsbezogene Raumgrenzen somit zu negieren (Abb. 74). Darüber hinaus maß auch Bartning dem parabelförmigen Grundriss einen transzendentalen Wert bei:

> „Gleich den ausgebreiteten Armen des Liturgen breitet sich der Raum strahlenförmig aus und gleich der zum Sakrament sich sammelnden Gemeinde schließt und rundet sich der Raum um den Altar […] Diese Form, diese Bewegung des Raumes will eine handelnd sich verbindende, zum Sakrament sich sammelnde und erhöhende Gottesdienst-Gemeinschaft herstellen und darstellen."[692]

Karl Pinno und Peter Grund haben sich durch die *Pressa*-Kirche sowie von Auguste Perrets Nôtre-Dame in Le Raincy (Karl Mosers Adaption für St. Antonius in Basel) für ihren Entwurf der Petri-Nikolai-Kirche (1929–30)[693] in Dortmund beeinflussen lassen. Ihr trapezförmiger Grundriss geht auf die parabelförmige Ausrichtung der *Pressa*-Kirche zurück. Auch und zuerst befasste sich Dominikus Böhm mit parabelförmigen Kirchengrundrissen. 1925 entwarf er den Plan für St. Josef in Offenbach. Es blieb aber nur bei den Entwürfen, da die Kirche nicht ausgeführt wurde.[694] Mit einem weit größeren Einfluss auf, ja teilweise sogar als direktes Vorbild für die Neugestaltung von St. Bruno müssen die Krankenhauskirche St. Kamillus[695] (1929–31) in Mönchengladbach und auch die Heilig-Kreuz-Kirche[696] in Dülmen (1936–38), beide von Böhm, betrachtet werden. Die stilistischen Ähnlichkeiten sind frappant (Abb. 75). Böhms kassettierte und streng gerasterte Decke in St. Kamillus zieht sich absatzlos durch das gesamte Kirchenschiff bis hinein in das Halbrund und vereinigt Apsis mit Kirchenraum. Die lichtdurchflutete Apsis selber ist komplett verglast.

---

691 Schwarz, Bau der Kirche, S. 107.

692 Zitat übernommen aus Kahle, Rheinische Kirchen, S. 22. Weiterhin siehe Schnell, Kirchenbau, S. 45. Zudem gibt es zu diesem Bau eine zeitgenössische, zur Pressa erschienene Publikation von Paul Girkon, in der die Kirche erläutert wird. Siehe Girkon, Stahlkirche.

693 Vgl. dazu Parent/Stachelhaus, Ruhrrevier, S. 133. Weiter Busch, Bauten der 20er Jahre, S. 210; Langmaak, Ev. Kirchenbau, S. 56.

694 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 22.

695 Vgl. Kreusch, Aachen, S. 103. Weiterhin Weyres, Kirchenbau, S. 14. Siehe auch Kamillianer, Asthma.

696 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 51. Dazu auch Menkhaus, Pfarrgemeinden, S. 241 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zwischen schmalen und langen Betonstreben sind farbige Scheiben eingelassen. Bei der Heilig-Kreuz-Kirche wird die Apsis durch seitliche Fenster beleuchtet. Bereits in den Wettbewerbsentwürfen für die Frankfurter Frauenfriedenskirche aus dem Jahre 1927, die Böhm zusammen mit Rudolf Schwarz konzipiert hatte, waren Chorseitenlichter eingeplant gewesen. Auch für St. Engelbert in Köln griff Böhm auf eine seitliche Beleuchtung des Altarraumes zurück.

Diese Lichtregie und -gestaltung übernahm Hansen in Teilen auch für St. Bruno. Die Chorapsis von St. Bruno erfuhr an den Längsseiten eine Modifizierung. Dort wurden ähnlich wie bei Heilig-Kreuz, St. Kamillus oder der Frauenfriedenskirche von der Decke beginnend tief herabgezogene und lamellenartig angeordnete Betonmaßwerkraster angebracht, welche durch ihre bunte Verglasung den Chorraum gleichfalls in buntes Licht eintauchten (Abb. 76). Aber anders als bei Böhm entspringen die Musterung und Gestaltung des Maßwerks und der Glasmalerei eindeutig den Nachkriegsjahren. Das erste Bild, demzufolge St. Bruno sich bei der Neugestaltung an moderne Kirchen der Jahre 1927–1931 anlehnte, muss daher korrigiert und erweitert werden. Bereits mit der Verwendung von Oculi im Kirchenschiff bewegte sich Hansen stilistisch auf Höhe seiner Zeit, wie anhand von St. Paulus von Hans Schwippert zu erfahren war. Aber auch bei der geometrischen Farb- und Formensprache der Glasmalereien, im Fall der Oculi bestehend aus zusammengesetzten kleinen blauen und gelben Dreiecken, die in sich wiederum weiße Kreise einschließen und denen als eine Hintergrundfolie „Bienenwaben" dienen, um dann wieder zu nächstgrößeren Dreiecken zusammen zu finden, wäre ein typisches Formenmuster der 50er Jahre zur Anwendung gekommen.



Abb. 75: Blick in den heutigen Chor von St. Kamillus in Mönchengladbach, Dominikus Böhm, 1928–31

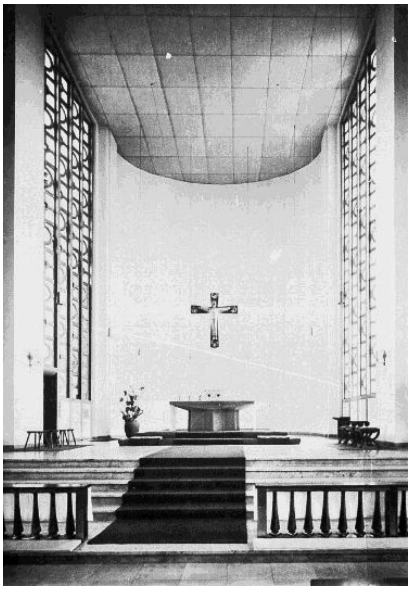


Abb. 76: Blick in die Choranlage von St. Bruno in Köln-Klettenberg, Entwurf Hans Hansen, nach 1955

Ihren Anfang muss solche Glasmalerei, wie auch in Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit eingehender aufgezeigt wurde, erneut im Umfeld von Jan Thorn Prikker und seinen Schülern Anton Wendling, Heinrich Campendonk etc. und im weiteren Radius bei Wilhelm Teuwen, Ewald Mataré, Josef Albers etc. lokalisiert werden. Sie alle beeinflussten Generationen von Glasmalern, Künstlern und Architekten. In vielen Glasfens-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tern dieser heterogenen Gruppe drückt sich eine besondere Experimentierfreude mit geometrischen Formvariationen aus. Eines von zahlreichen Beispielen wären die Mitte und Ende der 50er Jahre gestalteten Kirchenfenster für St. Lambertus in Monschau-Kalterherberg und für St. Mariä-Himmelfahrt in Jülich durch Anton Wendling. Geometrische Ornamente, teils nur aus Dreiecken zusammengefügt, dominieren die Glasmalereien.[697]

Der Zeitbezug in der Umgestaltung von St. Bruno findet sich ebenso in den seitlichen Chorfenstern. Das von Hansen kreierte Betonmaßwerk erinnert entfernt an zeitgenössische Tapetenmuster. Eine Betonrasterung aus Kreuzfeldern mit kleinen und großen Kreisen bestimmt den inneren Aufbau. In etwas abgewandelter Form finden sich ähnliche Maßwerksrasterungen bei einigen Kirchen von dem Kölner Architekten Karl Band. Band war einer der führenden Kölner Nachkriegsarchitekten, der auch am (Wieder)Aufbau etlicher Kirchen im Kölner Stadtgebiet beteiligt und somit auch prägend für Kölner Kirchenarchitekten war. Erst über den Kontakt mit Rudolf Schwarz während der Wiederaufbauphase und die Berührung mit anderen innovativen Strömungen fand Band ab den 50er Jahren zu einem Baustil, der durchaus als regionale Moderne bezeichnet werden kann.[698] Betonmaßwerk und die diaphane Auflösung von Chorwänden sind eines der wesentlichen Gestaltungsmerkmale seiner Kirchenräume.[699] Die Maßwerkstrukturen Bands müssen Hansen wohl als direktes Vorbild gedient haben. Exemplarisch löste Band die komplette Westfassade seiner um 1953 erbauten St. Walburga-Kirche in Overath in filigranes Steg- und Kreismaßwerk auf.[700] Ähnlich wie Band benutzte auch Hansen das Maßwerkraster als einen wesentlichen und integralen Bestandteil von Architektur und somit als Bau-Kunst. Sie sind ornamentale Lichtwände, deren Genealogie ihren Ausgangspunkt nahm in den Seitenschiff- und Chorwänden von Auguste Perrets Betonkirche Nôtre-Dame-du-Raincy (1923–25) bei Paris.[701] Über Karl Mosers Baseler Antoniuskirche (1925–27) wurde dieser Bau zu einem der beiden Ausgangspunkte des nicht durch den Weltkrieg unterbrochenen modernen katholischen Kirchenbaus in der Schweiz – der andere waren Rudolf Schwarz' Aachener Fronleichnamskirche und die gleichzeitigen Böhmbauten. Die Moser-Schüler Hermann Baur und Fritz Metzger haben die seriellen Rasterfenster dann in den 30er und 40er Jahren öfter eingesetzt und wirkten damit auf den deutschen Nachkriegskirchenbau zurück. Zu nennen ist die Marienkirche in Schönenwerd (von Metzger, 1937–38) und Baurs Kirchen in Döttingen (1945) und Stüßlingen (1948).[702]

Entgegen dem imposanten Altaraufbau der Vorkriegsjahre wurde die restliche Choranlage von St. Bruno weitestgehend purifiziert; die Chorwände wurden hell verputzt. Mittig im Chor entstand eine um zwei Stufen erhöhte Altarinsel, auf welcher vorerst ein provisorischer Altartisch aufgestellt wurde, bevor später der Künstler Elmar Hillebrand (1925–2016) einen Altartisch aus Anröchter Dolomit konzipierte, den Kardinal Josef Frings im Oktober des Jahres 1957 konsekrierte. Jenes von Hansen stammende jansenistische Kreuz, welches nach der Wiederherstellung der Kirche erst im Chorraum erneut aufgestellt wur-

697 Vgl. dazu Stiftung Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts e. V: *http://www.glasmalerei-ev.net/pages/k9010.shtml* (zuletzt eingesehen am 10.02.2016)
698 Vgl. Kastner, Karl Band, S. 17.
699 Vgl. Ebenda, S. 106.
700 Vgl. Ebd., S. 135 ff.
701 Freigang, Perret, S. 235–277.
702 Zum Schweizer Kirchenbau der Moderne vgl. Mainberger, Kirchenbauten, und Brentini, Schweiz.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

de, wurde wegen seiner nun kontextuell „ungünstigen" barocken Form und einer in der Hauptsache sich veränderten, nicht mehr das Anekdotische der Passion betonenden Kreuztheologie[703] durch ein hängendes Triumphkreuz, welches der Künstler Hanns Rheindorff[704] erschaffen hatte, ersetzt. Hansens Holzkreuz wurde unterhalb der Orgelempore ausgelagert in einer für die Gemeinde als Gedächtnisstätte ihrer im Zweiten Weltkrieg Gefallenen errichteten Nebenkapelle. Altartisch, Triumphkreuz und Gedächtniskapelle befinden sich noch heute in St. Bruno.

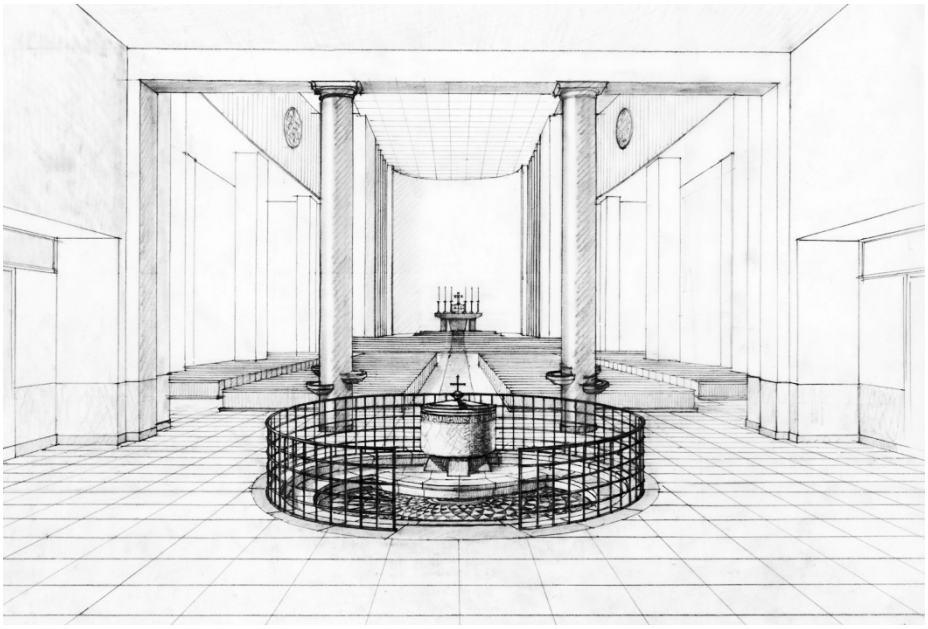


Abb. 77: Entwurfsskizze für Taufbecken in St. Bruno in Köln-Klettenberg, Hans Hansen, um 1955–56

Eine weitere Veränderung betraf die Taufkapelle, die sich in den Anfängen der Kirche im Abschluss des rechten Kirchenschiffes befand. Das Taufbecken wurde verlagert und mittig nahe am Eingang – gleichsam als axiales Gegenstück zu dem ebenfalls auf Tod und Auferstehung bezogenen Altar am Ostende der Mittelachse – in einer um einige Stufen tieferen Taufinsel mit entsprechendem Bodenmosaik unterhalb der Orgelempore neu aufgestellt (Abb. 77). Die wellenartige Anordnung der Mosaikstücke soll das Wasser aus den vier Lebensströmen des Paradieses darstellen.[705] Das Konzept des Herabsteigens zum Ort der Taufe zielte dabei auf frühchristliche Vorbilder ab und orientierte sich an geistig-theologischen Überlegungen. So befindet sich das Taufbecken in Schwipperts Düsseldorfer Pauluskirche (1950) ebenfalls in einer um einige Stufen gesenkten Taufinsel (von Schwipperts Bruder Kurt), ebenso das Taufbecken bei Rudolf Schwarz' Bottroper Kirche Heilig-Kreuz (1955–

703 Vgl. dazu Guardini, Kultbild. Weiterhin Körner/Wiener, Kultbild.
704 Ein Aufsatz über Rheindorff findet sich bei Rode, Rheindorf, S. 213–216.
705 Vgl. KV St. Bruno, S. 34–37.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

57). Auch Karl Band gestaltete für St. Elisabeth (1951–52) in Köln-Mühlheim einen vertieften Taufort auf kreisrundem Grundriss.

> „[…] demnach bewirkt die Taufe durch das Hinabsteigen in das Taufbecken als dem mystischen Grabe Christi das Absterben im Tode Christi, symbolisch wird also der Tod Christi nachvollzogen, während sinngemäß das Wiederemporsteigen auf die letztendliche Auferstehung der Seele mit Christi Auferstehung verweist. […] Wenn auch der heute gültige Taufritus das eigentliche Bad in einem Taufbecken nicht mehr vorsieht, so wird doch das Hinab- und Wiederemporsteigen durch die Stufenfolge entsprechend der frühchristlichen Anlagen deutlich gemacht."[706]

Der ursprüngliche Aufsatz des Taufbeckens in Form eines spitzen Messingkegels wurde durch eine bronzene Abschlussplatte, worauf Christus als Keltertreter abgebildet ist, ersetzt. Ideengebender Künstler war erneut der bereits damals äußerst viel beschäftigte Elmar Hillebrand, einer der Hauptvertreter der Sakralskulptur der deutschen Nachkriegsmoderne. In der erwähnten achsialen Ausrichtung befindet sich das Taufbecken auf gleicher Mittelachse zum Altar und steht somit nicht nur architektonisch im direkten Bezug zu diesem. Dem Kirchenbesucher wird insofern mit seinem Eintritt in das Gotteshaus die Geburt bzw. die eigene Taufe und so die Aufnahme in die christliche Gemeinschaft symbolisch vor Augen geführt, ja darüber hinaus, mit Blick zum Altar, die ganze Spannweite eines christlichen Lebens. Das Konzept der Wegkirche – vom Taufort bis zum Altar – ist auch oft bei Kirchen von Karl Band anzutreffen, wie z. B. bei St. Konrad (1936) in Ziegenhardt oder St. Norbert (1938–40) in Köln-Dellbrück. Die strenge axiale Ausrichtung von Taufort und Altar wurde in späteren Jahren, neben den schon erwähnten Gestaltungsmerkmalen, grundlegend und formgebend für Bands Nachkriegsbauten.[707]

Bis zum Jahre 1957 wurden in St. Bruno unter den Bänken Parkett und im restlichen Kirchenraum ein Natursteinboden verlegt. Die Firma Klais, welche schon am Einbau der ersten Orgel beteiligt war, baute nun eine neue Orgel ein. Auch wurde die Außenerscheinung der Kirche neu gestaltet. So erhielt beispielsweise das Chorpolygon an jedem seiner fünf Außenseiten im oberen Bereich ein Mosaik. Die von dem Kölner Glasmaler Jakob Berwanger angefertigten Mosaiken zeigen das Opferlamm und die vier Evangelistensymbole.[708]

An den weiteren äußeren Umbauarbeiten von St. Bruno, die ab ca. 1962 begannen, war Hansen als Architekt nicht mehr beteiligt. Sie betrafen in der Hauptsache die vordere Turmfront und bestimmen auch heute noch ihr äußeres Erscheinungsbild (Abb. 78). Die beiden an den Turm seitlich anschließenden Annexbauten wurden vollständig abgerissen. An ihrer Stelle entstanden dreigeschossige Verbindungsgebäude mit Flachdach, deren obere beiden Geschosse mit Schiefer überzogen wurden. Das Erdgeschoss wurde mit einem engmaschigen weißen Raster versehen, dessen Felder verglast sind. Auch der Turm selber wurde weiter purifiziert und vertikalisiert, indem er neu verputzt und geglättet wurde. Dabei

706 Kahle, Rheinische Kirchen, S. 117.
707 Vgl. Kastner, Karl Band, S. 128. In den 20er Jahren war Band im Architekturbüro von Eduard Endler beschäftigt.
708 Vgl. KV St. Bruno, S. 34–37.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wurden die Portalumrahmung, das Kassettenfeld und die Gesimse oberhalb des Eingangs und unterhalb des Schallschutzes entfernt.

Als Pendant zu den Erdgeschossrasterungen der Annexbauten wurden die Eingangstüren in ähnlicher Manier mit einem Raster überzogen und mit weißem Alabaster gefüllt. Das Thermenfenster der Orgelempore wurde komplett entfernt und an seine Stelle, das Motiv der quadratischen Rasterung der Untergeschosse aufgreifend, ein Geviert von 4x4 Glasbausteinen eingesetzt. Zusätzlich wurden diese unterstrichen und betont durch ein einfaches Gesims, welches sich etwas unterhalb der Glasbausteine befindet und zugleich die breitere Basis für ein ausgeschnittenes rechteckiges Feld bildet, das sich bis zum unteren Ende des Kranzgesimses hochzieht. Die davon reliefartig abgesetzten seitlichen Wandfelder wiederum vermitteln den Eindruck pilasterhafter Monumentalität. Eingeschlossen innerhalb des rechteckigen Feldes sind auch die neu konzipierten längseckigen Schallöffnungen unterhalb des Kranzgesimses, ebenfalls viergegliedert, die nun anstelle der alten Schallkonstruktion für mehr Geschlossenheit sorgen. Als Pendant zu den Zwischengebäuden wurde das Uhrengeschoss ebenfalls mit Schiefer gedeckt.[709]



Abb. 78: Blick auf Turmfront von St. Bruno in Köln-Klettenberg mit den Verbindungsgebäuden, Aufnahme um 1980

Resümee

Wegen der sich über mehrere Dekaden erstreckenden Baugeschichte von St. Bruno erscheint an dieser Stelle ein gesondertes Zwischenfazit im Hinblick auf Hansens architektonische Entwicklung sinnvoll. Hansens frühe Jahre als Baumeister sind geprägt durch moderne und innovative Entwürfe und (Innen-)Gestaltungen. Vor allem mit dem expressionistischen Formenvokabular verband er Altes mit Neuem. Die Innengestaltung der St. Bruno-Kirche wurde von Hansen eigenständig, überzeugend und neuartig gelöst. Dies erfolgte in einer Zeit, in der seine Vernetzung mit der Kölner Avantgarde am intensivsten war. Zeugnis dafür ist nicht zuletzt seine Zusammenarbeit mit Wilhelm Riphahn, dem überragenden Vertreter des *Neuen Bauens* in Köln. Und auch seine Tätigkeit für das *Institut für religiöse Kunst*, dem Schmelztiegel von moderner und sakraler Kunst und künstlerische Visitenkarte des Kölner Bistums, brachte ihn mit Innovatoren im Bereich der sakralen Kunst zusammen. Insbesondere war damit der Kontakt zu Dominikus Böhm gegeben. Dabei ist nicht ganz klar, ob er schon vor der oder erst über die Tätigkeit an St. Bruno am *Institut* beschäftigt war bzw. wurde. In jedem Fall war der Zusammenhang gegeben, der wiederum davon zeugt, dass von der Seite des *Institutes* Interesse an der Künstlerpersönlichkeit

709 Im Jahre 2007 wurde St. Bruno erneut einer kompletten Grundsanierung unterzogen. Vgl. dazu Kölner Stadt-Anzeiger, 15.08.2007.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hansens bestand. Diese Institution war gewillt, neben herausragenden Lehrkräften auch fortschrittliche Künstler an sich zu binden und diese als eigenes Aushängeschild zu vermitteln. Die Fähigkeit, Tradition und Moderne in der sakralen Kunst zu verquicken, hatte Hansen mit der Erstgestaltung der St. Bruno Kirche unter Beweis gestellt.

Die Phase kurz nach dem Zweiten Weltkrieg und die ersten Jahre des Wiederaufbaus müssen außer Acht gelassen werden, da diese keinen repräsentativen Einblick erlauben, zumal die Architekten meist unter erschwerten Bedingungen und unter Materialknappheit notdürftig Kirchenräume reparierten, ohne selbst groß gestalterisch eingreifen zu können.

Aufschlussreicher hingegen ist die zweite Neu- bzw. Umgestaltung von St. Bruno unter Hansens Regie. Viele Änderungen von Hansen an St. Bruno waren nicht mehr ganz auf der Höhe der Zeit, sie waren aber modern, doch war es zu größeren Teilen die Moderne der Jahre um 1930. Er übernahm einige Motive und Stilprinzipien, die berühmte Kollegen 20–30 Jahre zuvor in die Sakralarchitektur eingeführt hatten. Dazu zählen die Reduktion von Formen, Schlichtheit und Klarheit des Raumgefüges und Baukörpers unter Einbeziehung einer raumgestalterischen Lichtregie. Die Anleihen bei Dominikus Böhm sind am augenscheinlichsten. Aber Böhms Einfluss war in den 1950er Jahren bei vielen Architekten gegeben, da viele Kirchenarchitekten nach der NS-Zeit bruchlos bei den modernen Kirchenbauten Böhms der Vorkriegszeit ansetzten, der im Übrigen zu dieser Zeit selbst noch baute und dabei ebenfalls an seine Bauten zwischen 1927 und 1936 anschloss und oft nur in Details der neuen Leichtigkeit der 50er Jahre folgte. Ebenso ist der Einfluss von Rudolf Schwarz nicht außer Acht zu lassen, der ihn zumindest ansatzweise mit seinem theoretischen Werk über den Kirchenbau beeinflusst hat, auch wenn die Wirkung auf Hansens Baupraxis, was zumindest Schwarz' Nachkriegsbauten betrifft, nicht sofort und eindeutig greifbar ist.

Auch unter der Berücksichtigung, dass St. Bruno kein Neubau war und somit Grenzen der architektonischen Entfaltung vorgegeben waren, so fielen zeitgleich entstandene Gotteshäuser oder Umbauten hinsichtlich ihrer Raum- und Lichtkonzeption in der Regel zeitgemäßer aus. Beispiele dafür wären z. B. die Kirchen St. Elisabeth in Köln Mühlheim (1951) oder die Hl. Dreifaltigkeit in Köln-Poll (1951), beide von Karl Band, oder auch seine Kirchenumbauten, wie z. B. St. Johann Baptist (1955) in Hürth-Kendenich oder St. Josef (1957) in Köln-Dellbrück. Auf diese sei verwiesen, weil Hansens Stil demjenigen Bands recht nahe kommt. Beide waren engagierte Kölner Kirchenarchitekten, die in den 1950er Jahren einer gemäßigten Moderne anhingen und nicht mehr bereit waren, sich den experimentierfreudigeren und/oder innovativeren Ansätzen jüngerer Architekten wie Rudolf Schwarz, Hans Schwippert, Emil Steffann, Fritz Schaller, Josef Lehmbrock, Paul Schneider-Esleben, Hans Schilling u. a. zu folgen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

6.1.4 Kapelle St. Anna in Neuss

Für das nach den Plänen des Neusser Architekten Klaus Röhlinger (1868–1948)[710] 1909 gebaute Kinderheim auf der Rheydter Straße in Neuss wurde aufgrund der Bevölkerungszunahme in dem Stadtteil und der Angliederung einer Haushaltsschule mehr Raum benötigt. Besonders die Kapelle, welche zunächst nur provisorisch in einem Zimmer untergebracht war, reichte für die gestiegene Anzahl an Kirchenbesuchern nicht mehr aus. Um 1929/30 entschied sich der Vorstand des Kinderheimes für den Bau einer separaten Kapelle mit 260 Sitz- und 150 Stehplätzen.[711] Geplant war ein direkt an das Kinderheim angegliederter Sakralbau, in dessen Souterrain zusätzlich ein großer Saal entstehen sollte, der vielfältig als Aufenthaltsraum, Spiel- und Turnzimmer genutzt werden konnte. Den Plan für den Neubau entwarf Hans Hansen.[712] Darin scheint eine besondere Erwartungshaltung gesteckt zu



Abb. 79: Blick auf die Chorapsis von St. Anna in Neuss, Entwurf Hans Hansen, 1931

710 Bis auf die Todesanzeige war im *Stadtarchiv Neuss* nichts Weiteres über den Architekten Röhlinger in Erfahrung zu bringen.

711 Vgl. Lange, St. Anna. Dazu auch Lapides.

712 Es konnten keine alten Bau- bzw. Grundrisspläne ausfindig gemacht werden. Die intensive Recherche in den jeweiligen Archiven blieb ohne Erfolg. Auch von zuständigen Stellen und verantwortlichen Personen waren leider keine konkreteren Auskünfte zu bekommen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

haben. Denn bemerkenswerterweise wurde nicht Röhlinger, der bereits das Kinderheim erbaut hatte, mit dem Entwurf der Kapelle beauftragt, sondern Hans Hansen, während Röhlinger lediglich mit der Bauleitung beauftragt wurde. Offensichtlich wurde dem Kölner der Bau eines (modernen) Sakralbaus eher zugetraut.[713]

Die Konsekration der Kapelle erfolgte am 25. Juni 1931. In der Neusser Tageszeitung wurde der Bau der „neuzeitlichen Stilrichtung" zugeordnet, also als moderner Kirchenbau ausgewiesen.[714] Da die Kapelle nur von den Heimbewohnern benutzt werden sollte und somit nicht für die Öffentlichkeit zugänglich war, erfolgte der Zugang über den Flur des Erdgeschosses des Heims. Insgesamt war die Kapelle circa 20 Meter lang und 8,70 Meter breit. Ein zweijochiges Seitenschiff, das sich von der nördlichen Gartenseite an den Kapellenraum anschob, hatte eine Länge von 10 Metern und eine Breite von 3,70 Metern (Abb. 79). In Einklang mit ihrer baulichen Umgebung wurde die in Stahlbeton gefertigte Kapelle außen mit Ziegelsteinen verkleidet und gefugt. Neben der kontextuellen Materialwahl gab es auch eine regionaltypische Verpflichtung zum Backstein. Die schon bei St. Quirinus vermutete Wahl des Backsteins als Baumaterial konkretisiert sich bei St. Anna. Backstein war, besonders in der Region des Niederrheines, ein beliebtes Baumaterial.[715] Dutzende strukturell mit Stahlbeton errichtete Kirchen wurden außen mit Ziegel oder Klinker verkleidet. Bekannte Beispiele sind etwa Kirchen von Böhm, wie z. B. Christus-König (1927–28) in Leverkusen-Küppersteg oder St. Franziskus (1929–33) in Mönchengladbach/Rheydt-Geneicken. Auf evangelischer Seite wäre die Düsseldorfer Matthäikirche (1930–31) nach Plänen von Karl Wach und Heinrich Rosskotten zu nennen.[716] Nicht nur im sakralen Bereich war der Backstein anzutreffen, auch im (rheinländischen) Profanbau wurde er oft verwendet. Ein ortstypisches Vorbild wäre die Ehrenhof-Anlage (1925) von Wilhelm Kreis in Düsseldorf. Explizit aus Reihen der rheinischen Heimatschutzbewegung fand die Verwendung des heimischen und traditionsgebundenen Baumaterials emsige Befürworter und Unterstützer. Neben der Robustheit des Backsteins wurden ihm besondere Eigenschaften wie Schlichtheit und strenge Monumentalität in der Fläche angedichtet.[717]

Die Kapelle St. Anna und das ältere Kinderheim wurden 1978 vollständig abgerissen und mussten einem Neubau weichen. Die Beschreibung stützt sich daher in erster Linie auf erhaltene Schwarzweißfotos.

Ein modern, weil flach anmutendes Dach (vermutlich kein Flachdach, sondern ein minimal ansteigendes Satteldach) schloss St. Anna nach oben hin ab. Von Osten her verband sich die halbrunde Chorapsis in voller Breite mit dem längsrechteckigen Kapellraum. Vier abgestufte und daher gotisch wirkende Strebepfeiler, die bis kurz unterhalb der Dachtraufe reichten, unterteilten schon erkennbar den Außenbau in vier Joche. Ein fünfter Strebepfeiler, in seinen Proportionen weit imposanter, befand sich am Übergang vom Hauptraum zur Chorapsis, im Kircheninneren der Ort des Triumphbogens. Über die solchermaßen sichtbare Akzentuierung hinaus durchbrach der Pfeiler zudem die Dachtraufe und endete in einem spitzzulaufenden Türmchen mit offenem Glockenstuhl, der in solcher Art im-

713 Vgl. Neuß-Grevenbroicher Zeitung, 18.06.1931.
714 Vgl. Ebenda, 17.10.1930.
715 Vgl. dazu Wiener, Backstein.
716 Vgl. Kanz/Wiener, Düsseldorf, S. 104.
717 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 43 ff. Siehe ebenfalls Wiener, Gefühlte Geschichte, S. 17 f. Weiterhin Busch, Bauten der 20er Jahre; Rescher, Backstein.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mer wieder bei Kirchen von Hansen aus den 1950er Jahren anzutreffen ist, wie z. B. bei St. Albert, St. Anna oder dem Kloster Maria Frieden (Vgl. Kat. 55/Kat. 53/Kat. 67). Zwischen den Strebepfeilern befanden sich bei St. Anna in Neuss je zwei paarweise angeordnete rundbogige Lanzettfenster, die für die helle Beleuchtung des Hauptraumes verantwortlich waren. Entworfen wurden, wie die Lokalpresse überliefert, die farbigen Fenster von einem gewissen Scheffler.[718] Damit könnte der mit Hansen befreundete expressionistische Künstler Fritz Schäfler gemeint gewesen sein.[719] Beide, Hansen und Schäfler, waren unter anderem mit der Umgestaltung des Chorraumes von St. Quirinus in Malberg (Vgl. Kat. 10) im Jahr 1928 beauftragt gewesen. Die nicht mehr erhaltenen Fenster wiesen in den unteren drei Registern thematisch Szenen der „Darbringung im Tempel", der „Verkündigung", der „Anbetung der Hirten", der „Heiligen Familie" und der „Guten Hirten" auf und in den fünf Registern darüber geometrische Ornamentscheiben.[720]

In der Sockelzone, die in Höhe der ersten Strebepfeilerabstufung zusätzlich durch ein umlaufendes Gesims am Außenbau ausgesondert war, befand sich eine Gruppe von je vier rundbogigen Sprossenfenstern pro „Joch". Sie dienten hauptsächlich der Beleuchtung des Saales im Souterrain. Hansen muss diese Art der Fenstergruppierung aus Kirchen Böhms übernommen haben, die dieser oft verwendet hat, wie z. B. am Klosterbau von Vaals (1921–23), am Turm von St. Bonifatius (1925–27) in Karlstein am Main, am Altar von Christkönig (1928) in Leverkusen-Küppersteg oder im Kreuzgang von St. Kamillus (1929–31) in Mönchengladbach. Neu war nicht der zusätzliche Raumgewinn durch ein multifunktional genutzes Untergeschoss an sich – hier war Josef Frankes Herz-Jesu-Kirche in Bottrop ein typologischer Vorläufer –, sondern die weitgehende Durchfensterung auf einer Seite, wie sie Dominikus Böhms Limburger Priesterseminar von 1931 aufweist und wie sie dann in der Schweiz durch Hermann Baur (Don Bosco in Basel) und Fritz Metzger (Maria Lourdes in Zürich) wenige Jahre später aufgegriffen wurde.

Im Rund der Chorapsis wurden die Zonenaufteilungen der nördlichen Fassadenschauseite fortgeführt. Die Apsis spiegelte die horizontalen und vertikalen Begrenzungen und Bestrebungen der Fassade wider. Derart durchzog das Sockelgesims auch das Chorhalbrund. Ein oberes Gesims, welches mit hellem Werk- oder Kunststein farblich abgesetzt war und mit dem auch die Absätze der Strebepfeiler, die Fensterlaibungen und eine Art Schlussstein des Glockenstuhls akzentuiert wurden, setzte auf Höhe der Strebepfeiler- und Fensterabschlüsse an und unterteilte als obere Flächenunterteilung die Apsis. Die zwischen Sockel- und oberem Gesims separierte Wandfläche gliederte Hansen vertikal mit einer dichten Folge von Lisenen, die dann in herauskragenden Konsolen unterhalb des Gesimses endeten. Dadurch wurde der Eindruck vermittelt, dass das obere Gesims auf den Konsolen ruhte und von diesen zusammen mit den Lisenen getragen wurde. In den Feldern der ersten drei Lisenen war im oberen Bereich je ein rundbogiges Fenster eingelassen, als einzige vorgesehene und somit moderne Lichtquelle für den Chorraum. Ein Ziegelsteinmuster in Zickzack-Ausführung im oberen Drittel der Apsis übernahm die vorgegebene Rhythmisierung durch die Lisenen und Konsolen.

718 Vgl. Neuß-Grevenbroicher Zeitung, 18.06.1931. Darin heißt es: „Die schönen Fenster, die von Scheffler entworfen, von Wafen (Neuß) zusammengestellt wurden."

719 Siehe dazu Kapitel Biographie.

720 Vgl. NGZ, 18.06.31.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

In der Gesamtwirkung und als Pendant zum Glockentürmchen erinnerte die Gesamtgliederung des Chorrunds einerseits an eine abstrahierte romanische Apsis mit Lisenen und Zwerggalerie und andererseits an einandergereihte spitze Stifte. Darüber hinaus setzte Hansen mit dem Zickzack-Muster ein gängiges expressionistisches Ornamentmotiv ein – diesmal für die Chorfassade. Aus einer anderen Stilhaltung heraus hatte schon der erwähnte Eduard Endler die Apsis seiner 1898–99 erbauten neugotischen St. Engelbert-Kirche in Köln-Humboldt mit übereinander gelagerten dreieckigen Formen in Backstein verziert.[721] Aber unabhängig davon kombinierte Hansen im Spannungsfeld von Tradition und Moderne Neues mit Altem zu einem „neuzeitlichen" Sakralbau. Die auf die südliche Schauseite ausgelegte Repräsentation der Kapelle und, von dieser Position, deren äußerliche Wahrnehmung als einschiffiger Sakralraum mit halbrundem Abschluss führen allerdings wieder zu Dominikus Böhm. Die von Böhm in den Jahren 1927–29 nachträglich erbaute Kapelle für das Herz-Jesu Krankenhaus in Lindlar (Abb. 80) weist äußerlich einige Parallelen zu St. Anna auf. Es ist daher anzunehmen, dass Hansen Einblick in die Entwurfspläne zu Böhms zeitlich früher entstandener Kapelle hatte. Hansen kannte Böhm persönlich aus der gemeinsamen Zeit beim Kölner *Institut*. Möglicherweise erhielt er über diese institutionelle Schiene Einsicht in bevorstehende Projekte Böhms.



Abb. 80: Krankenhauskapelle Herz-Jesu in Lindlar, Dominikus Böhm, 1929



Abb. 81: Blick auf die Kapelle des Limburger Priesterseminars, Dominikus Böhm, 1931

Auch der Lindlarer Bau sollte sakrale Bedürfnisse mit alltäglichem, „profanem" Gebrauch kombinieren. Unterhalb der Kapelle befand sich ein dreigeschossiger Klausurtrakt. Die quer in das Krankenhaus eingeschobene Kapelle schließt ebenfalls mit einem übergangslosen Halbrund ab.[722] Eine starke Übereinstimmung gibt es auch zu dem schlichten seitlichen Dachreiter in Funktion eines offenen Glockenstuhls. Hansen hat diese Art des Glockentürmchens oft bei seinen Sakralbauten kopiert, so auch im Fall von St. Anna. Ein weiteres Beispiel für eine integrierte Kapelle mit apsidialer Endung ist das bereits genannte Limburger Priesterseminar von Böhm (Abb. 81).[723] Ferner hat auch die schon mehrfach

721 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 46.
722 Voigt/Flagge, Böhm, S. 134 f. Weiterhin Hoff, Böhm, S. 239.
723 Voigt/Flagge, Böhm, S. 143.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

erwähnte Kirche St. Kamillus (1929–31) in Mönchengladbach einen Grundriss mit Apsis in ganzer Breite und nur einem Seitenschiff. Insgesamt erscheinen Böhms Kapellenbauten puristischer, moderner und kommen ohne die von Hansen verwendeten Reminiszenzen an mittelalterliche Baugliederung aus.

Die von Hansen an der Außenfassade eingesetzte Gliederung kann als Negativfolie des inneren Raumgefüges betrachtet werden (Abb. 82–84). Der Hauptraum war, wie bereits die Strebepfeiler signalisierten, in vier Joche unterteilt. Der äußeren vertikalen Rhythmisierung entsprachen die Wandpfeiler im Inneren, die seitlich der Doppelfenster (über Flachnischen für Heizkörper, die vermutlich zu den frühesten in einem Kirchenraum zählen) die Jochteilung fortführten. Dabei verklammerten hölzerne Querträger gegenüberstehende Wandpfeiler zu einer Einheit. Die Querbinder, die eckig umgelenkt waren, wurden von Konsolen unterfangen. Auf den Querträgern selber ruhte eine flache Holzbinderdecke. Mit der Verwendung einer Flachdecke bezog sich Hansen auf jüngste Entwicklungen. Ende der 20er Jahre wurden bevorzugt flache Decken in Kirchen eingezogen, wie z. B. bei der Herz-Jesu-Kirche (1927) in Ratingen, der Christkönigkirche in Leverkusen-Küppersteg (1928) oder der Matthäi-Kirche (1930–31) in Düsseldorf, ebenso die Fronleichnam-Kirche (1928–30) in Aachen usw. Schon auf einem Entwurf für die Frankfurter-Friedenskirche[724] (1927) von Böhm/Schwarz ist eine Holzbinderdecke zu erkennen. Traditionsgebundene Wölbungsbauten wurden damals immer seltener.[725]



Abb. 82: Blick in die Chorapsis von St. Anna in Neuss, Entwurf Hans Hansen, um 1931

724 Vgl. Ebenda, S. 157.
725 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 28 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 83: Blick in den Hauptraum mit Empore von St. Anna in Neuss, Entwurf Hans Hansen, um 1931



Abb. 84: Blick auf die nördliche Schiffswand von St. Anna in Neuss, Entwurf Hans Hansen, Fenster von Fritz Schaefler, um 1931

Flache Holzdecken hatte Hansen u.a. auch bei den Kirchen St. Peter und Paul, St. Mariä Empfängnis, für die Klosterkirche Maria Frieden und für die Pfarrkirche St. Gervarius und Prostasius verwendet (Vgl. Kat. 38/Kat. 51/Kat. 65/Kat. 66).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 85: Blick auf Chorraum der St. Anna-Kapelle der Riehler-Heimstätte in Köln-Riehl, Baurat Wilhelm Tiedje, um 1928

Vom Hauptschiff durch einen dreifach gestuften Triumphbogen ausgeschieden, befand sich die Chorapsis mit einer um einige Stufen erhöhten Altarinsel. Im ersten Joch war als Gegenpol zum Altar in ganzer Breite eine Empore eingezogen, die als Sänger- und Orgelbühne genutzt werden sollte. Die Empore war vom Flur des ersten Obergeschosses aus erreichbar. Zusätzlich wurde über eine Wendeltreppe der Zugang zum Hauptschiff (oder umgekehrt) gewährt. An das nördlich gelagerte und niedrigere Nebenschiff schlossen weitere Funktionsbereiche an. So befand sich im Bereich des ersten Joches eine Art Vorraum, im zweiten und dritten Joch das verkürzte Nebenschiff selbst und im Abschnitt des vierten Joches ein Sakristeiraum. Dieser war nur über das Nebenschiff erreichbar. Das somit eingezogene Nebenschiff war durch einen mittleren massigen Freipfeiler und zwei äußere Wandpfeiler vom Hauptraum separiert. Barbara Kahle spricht bei zweischiffigen Kirchenanlagen von einer Sonderform innerhalb der mehrschiffigen Kirchenbauten. Dem meist bedeutend niedrigeren Nebenschiff wurden andere Aufgaben zuteil, so dass in diesem Bereich oft die Beichtstühle, der Taufstein oder andere liturgische Funktionen ausgelagert wurden.[726] Die bekanntesten und kunsthistorisch bedeutendsten Beispiele für diese Form der Kirchenanlage sind St. Kamillus in Mönchengladbach (1929–31) von Böhm und die Fronleichnamskirche (1928–30) von Schwarz. Beide schlossen an den gemeinsamen Entwurf von Böhm und Schwarz für die Frankfurter Frauen-Friedenskirche (1927) an, für die sie ebenfalls nur ein Seitenschiff planten. Somit bewegte sich Hansen auch in dieser Hinsicht ganz auf Höhe seiner Zeit.

Über dem Nebenschiff von St. Anna befand sich, wie den Abbildungen zu entnehmen ist, eine weitere Empore, die als Schwesternchor vorgesehen war. Diese wurde durch jeweils drei Pfeilerarkaden je Joch vom Hauptraum separiert. Alle freien Wandflächen waren weiß geschlämmt. Nur feingliedrige, durch weiße Fugen abgesetzte rote Klinker stachen hervor. Mit der erzielten Hervorhebung einzelner Mauerstreifen bewirkte Hansen einen dekorativen Effekt im Kontrast zu den glatten Putzflächen. Durch diese Technik wurden die Ecken der Wandpfeiler, die Fensterlaibungen, die Laibungen der Arkaden, die seitlichen Flächen des Freipfeilers und, als Pendant dazu, die Innenseite der äußeren Wandpfeiler des Nebenschiffes sowie die innere Dreifachstufung des Triumphbogens akzentuiert.

726 Kahle widerspricht der von Weyres, Kirchenbau, S. 19, vorgenommenen Zuordnung dieser „Sonderform" zu einem alten vor- und frühromanischen Landkirchentypus: „Eine besondere Entwicklungsmöglichkeit scheint in der Gruppe derjenigen Kirchen zu liegen, die den alten, zweischiffigen Typus wieder aufgreifen, der sich für kleinere Landkirchen auf der linken Rheinseite schon in vor- und frühromanischer Zeit herausgebildet hat." Für Kahle ist die zweischiffige Anlage eher ein Produkt der neueren Zeit. Darin spiegele sich eher der Wunsch, „den Hauptraum von allen Nebenaktivitäten, die sich nicht direkt auf den Vollzug des Meßopfers beziehen, frei zu halten, um so die Klarheit und eindeutige Gebundenheit des Opferraumes zu unterstreichen." Kahle, Ebenda, S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Diese Art der changierenden Klinkerung hatte Hansen bereits einige Jahre zuvor bei der Gestaltung der Neusser Kriegergedächtniskapelle in der Marienkirche angewandt (Vgl. Kat. 08), durch das das angewandte expressionistische Formenvokabular eine enorme Steigerung erfuhr.

Dieser Farbwechsel von Rot und Weiß besonders an den Rundbögen erinnert aber auch an ottonische Bauten wie St. Michael in Hildesheim und St. Pantaleon in Köln. In artverwandter Technik erinnerte diese Art der Musterung ebenfalls an die Kirche St. Johann Baptist (1922–26) in Neu-Ulm von Dominikus Böhm. Die Außenfassade ist mit einem zweifarbigen Schichtmauerwerk wechselvoll gestaltet.[727] Eine ähnliche und definitiv durch die genannten Bauten Böhms inspirierte Fassadengestaltung ist bei Hansens Entwurf für die Hl. Dreikönigenkirche für Köln-Bickendorf aus dem Jahre 1927 zu beobachten (Vgl. Kat. 07).

Als ein lokales Beispiel wäre die Kapelle der Riehler-Heimstätten in Köln-Riehl zu nennen, die nach Ausführungen des Baurates Wilhelm Tiedje (1898–1987) 1929 fertiggestellt wurde (Abb. 85).[728] Knapp 30 Jahre später sollte Hansen an gleicher Stelle eine neue Kapelle für die Riehler-Heimstätten errichten, welche wie der Neusser Bau der Hl. Anna geweiht werden sollte und ebenfalls nur mit einem Nebenschiff konzipiert war (Vgl. Kat. 17). Tiedje hatte seine Kapelle ebenfalls als zweischiffigen Bau geplant, wobei das hier sehr niedrig gehaltene Seitenschiff von vornherein für die funktionale Auslagerung von „Nebenaktivitäten" gedacht war. Der auf diese Weise als einheitlich erscheinende Raum konzentriert sich ähnlich wie derjenige von St. Anna in Neuss auf den Altarraum. Die intime Anbindung von Laien- und Altarraum war dadurch bei beiden Kapellen gegeben. Auch Tiedje hob in seiner Kapelle durch farblich changierende Klinkerung bestimmte Bausegmente hervor. In dieser Art waren die Freipfeiler, die das Hauptschiff vom Nebenschiff abtrennten, und der Übergang zum eingezogenen Chor betont.

In der Apsis von St. Anna wurde die Akzentuierung der Wandabschnitte in Form diagonaler Rippen fortgeführt und dadurch auch optisch mit dem Hauptschiff verbunden. In vertikaler Reihung durchzogen rot-weiß changierende Rippen die komplette Apsis. Auch in diesem Raumkompartiment korrespondieren die äußere und die innere Struktur. Die äußeren Lisenen verwandelten sich im Inneren zu einem gotisierenden Rippengewölbe. Mit ähnlichen Gotizismen gliederte Hansen kurz vorher die Chorräume von St. Michael in Hüchelshoven (Vgl. Kat. 11) und von St. Clara in Berlin (Vgl. Kat. 14). In den drei Stirnfeldern von St. Anna wurde zudem in Höhe der Kämpferzone je eine Engelfigur oberhalb eines provisorischen, an der Chorwand aufgehängten, hochrechteckigen Altarbilds mit der plastischen Darstellung der Anna Selbdritt rahmenlos auf dem Grund angebracht (die Auf-

727 Vgl. Voigt/Flagge, Böhm, S. 123.

728 Vgl. Weyres, Kirchenbau, S. 19 und 28 f. Irrtümlicherweise wird der Architekt bei Weyres, Kirchenbau, und in Lapides als Baurat Tiedke ausgewiesen. Doch dabei dürfte es sich mit aller Wahrscheinlichkeit nach um den Schüler Paul Bonatz' und ehemaligen Assistenten Paul Schmitthenners Wilhelm Tiedje handeln, der in den Jahren 1925–31 in Köln als Baurat tätig war – er kam vermutlich zusammen mit dem Stadtbaudirektor Adolf Abel, Schüler von Theodor Fischer und Assistent von Paul Bonatz aus Stuttgart nach Köln – und lehrte nebenbei auch als Dozent an den Kölner Werkkunstschulen. Vgl. dazu Ditchen, Entnazifizierung, S. 31 f. Falsche, ungenaue oder schlampige Namensangaben waren in Architekturzeitschriften dieser Zeit häufig. Auch der Neusser Architekt Röhling wird in besagten Publikationen als Rochlinger ausgewiesen. Vgl. Weyres, Kirchenbau, S. 32, Fußnote 82.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nahme lässt keine sichere Bestimmung zu, ob es sich um Stuck- oder um Schnitzarbeiten handelt).

Der Altar selbst war ein einfacher, blockhafter Opfertisch mit einem mittigen Tabernakel. Das Antependium zeigte eine in Messing getriebene Darstellung der „Verkündigung". In den Ecken des Triumphbogens befanden sich links eine einfache Kanzel und rechts eine Madonnenfigur, die von dem Kölner Bildhauer Paul Simon angefertigt wurde und der Madonnenfigur vom Hochaltar in St. Paul zu Köln nachempfunden war.[729]

Insgesamt überzeugte die Kapelle auch im Inneren durch ihre modern puristischen weißen Wandflächen und durch die zurückhaltend ornamentale Eleganz mittels der sparsam eingesetzten Dekortechniken. Gleichzeitig verwiesen Motive wie der Rundbogen, die Chorapsis und die gotisierenden Rippen im Chorraum auf Rekurse in die Geschichte. Die fast zeitgleich errichtete Fronleichnam-Kirche von Rudolf Schwarz, Inbegriff schlechthin des modernen Gotteshauses, setzte dann nur noch auf einen schmucklosen Raum mit weißen Wänden.

6.2 Sakralarchitektonische Bautätigkeit zur Zeit des NS-Regimes

Wie dies auch bei anderen Architekten der Fall war, ging auch für Hansen das Auftragsvolumen bei Sakralbauten in der NS-Zeit zurück. Über weitere komplette Neubauten von Kirchen ist jenseits der Kirche in Kardorf nichts bekannt. Die Aufträge seitens der Katholischen Kirche an Hansen betrafen in der Regel kleinere Umbauten. Sehr oft wurde Hansen in diesen Jahren damit beauftragt, Chorräume, Taufbereiche, Kriegergedächtnisstätten, Orgelemporen, Kirchenfenster, liturgische Gegenstände umzugestalten oder neu zu entwerfen. Besonders Glasfenster und Mosaikbilder, wie bereits im vorausgegangenen Kapitel der Arbeit dargelegt wurde, standen dabei zeitweise im Mittelpunkt seiner Beschäftigung und machten einen wesentlichen Teil seiner Tätigkeit in diesen Jahren aus. Kunsthandwerkliche und gestalterische Arbeiten standen somit offensichtlich im Vordergrund. Mit Zunahme der alliierten Bombenangriffe seit 1940 schließlich kamen auch Instandsetzungsarbeiten und Herstellung von Notkirchen hinzu. Ab dem Ende des Zweiten Weltkrieges begann die Phase des Wiederaufbaues, die sich bis Ende der 40er/Mitte der 50er Jahre hinzog.

6.2.1 St. Joseph in Kardorf/Bornheim

St. Joseph in Kardorf bei Bornheim gehört zu den Neubauten von Hansen, die in die Anfangszeit der NS-Herrschaft fallen (Abb. 86–87). Zugleich wird mit diesem ländlichen Kirchenbau eine Anpassung an einen konservativen Heimatstilgeschmack deutlich. Im Juli 1933 war die Grundsteinlegung und bereits im Dezember selbigen Jahres wurde die Kirche benediziert. Die Baupläne für den Kirchenbau datieren auf den Januar 1933, mithin unmittelbar vor der sogenannten Machtergreifung der Nazis.

729 Vgl. Neuß-Grevenbroicher Zeitung, 18.06.1931.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

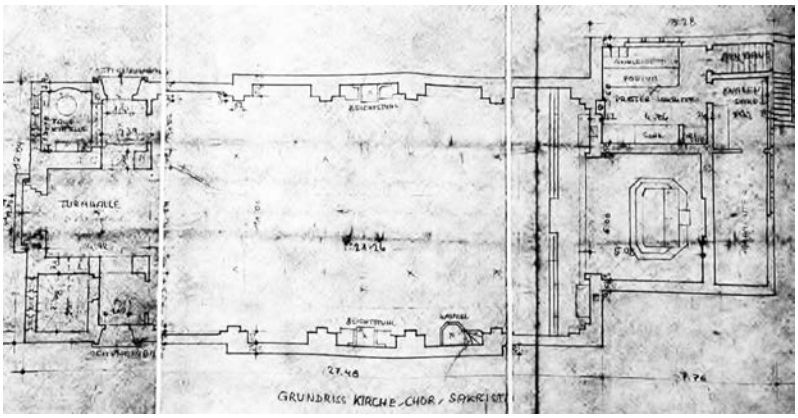


Abb. 86: Grundrissplan von St. Joseph in Kardorf, Hans Hansen und Johann Offermann, 1933

Hansen entwarf die Saalkirche auf längsrechteckigem Grundriss in Kooperation mit dem ortsansässigen Architekten Johann Offermann.[730] Konzipiert ist der verklinkerte Kirchenbau, der eine Gesamtlänge von circa 35 Metern hat, für maximal 500 Kirchenbesucher.[731] Dem Hauptschiff mit Satteldach ist eine Einturmfassade mit seitlich herabfallenden Pultdächern und einem steilen, kupfergedeckten Pyramidendach vorgestellt. Spitzbogige Schallarkaden befinden sich unterhalb des Turmhelms und werden durch ein umlaufendes Gurtgesims vom eigentlichen Turmschaft separiert. Unter dem Gesims sind auf drei Seiten mittig je zwei gestufte dreieckige Öffnungen zu sehen, von denen die Basisseite gerade und die beiden aufsteigenden Seiten konvex sind.[732] Dieses kleine Detail ist ein deutlicher Beleg dafür, dass Hansen den Aufbau und das Formenvokabular der Kirchen Böhms intensiv studiert und immer wieder für sein eigenes Repertoire adaptiert hatte, wie auch noch trotz der leicht abgewandelten Form nicht zu übersehen ist. Dreiecksöffnungen mit teils geraden, teils gebogenen Seiten setzte Böhm mehrfach für die Gliederung seiner Kirchenfassaden ein, so etwa für Christkönig (1926) in Mainz-Bischofsheim, St. Apollinaris (1927–28) in Frielingsdorf und



Abb. 87: Blick auf Eingangsfront von St. Joseph in Kardorf, Entwurf Hans Hansen und Johann Offermann, 1933

730 Siehe Kapitel 2.3.

731 Insgesamt verfügt die Kirche über 162 Sitzplätze für Erwachsene, 80 Sitzplätze für Kinder, 40 Sitzplätze auf der Orgelbühne und circa 220 Stehplätze. Vgl. dazu Wißkirchen, St. Josef, S. 45.

732 Die Turmuhr wurde nachträglich, 1948, angebracht.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

St. Kamillus (1929–31) in Mönchengladbach.

Bei Hansen dienen diese Öffnungen als Vermittler zwischen Schallarkaden und Hauptakzent des Turms, dem Portalbereich. Dieser ist eingepasst in einen mehrfach profilierten langen Blendspitzbogen, in dessen Tympanon sich ein romanisch-gotisches Drillingsfenster, mit erhöhter Mitte, aus hellem Tuffstein befindet. Als Pendant dazu sind links und rechts des Portals vier rundbogige Fensterarkaden angeordnet, welche gleichfalls aus hellem Tuffstein gearbeitet sind. Auf die Adaption dieser auffallenden Fenstergruppierung wurde bereits bei St. Anna (vgl. Kap. 6.1.4 bzw. Kat. 17) in Neuss verwiesen. Stilistisch rekurrierte das Architektenkollektiv bei der markanten, überhöhenden Hervorhebung des Portalbereiches auf Fassadengestaltungen Dominikus Böhms, wie er sie seit der Christkönigkirche in Bischofsheim mehrfach variiert hatte. Dort (Abb. 88) umfasst ein monumentaler und vielfach profilierter Blendspitzbogen, der fast bis an die Traufe reicht, Portal und Fenster aus hellem Werkstein. Auch sind Analogien zu Josef Frankes Heilig-Kreuz-Kirche (1927–29) in Gelsenkirchen-Ückendorf gegeben,[733] wo die Portalzone mit einem umwölbenden Parabelbogen hervorgehoben wird. Demnach sind Parallelen vorhanden, doch reichen diese nicht an die innovativen und niveauvollen Portalkonzepte Böhms heran. Die Lösung für St. Joseph bestand vielmehr im Zitieren und Reduzieren moderner Bauelemente, die im Sinne des Heimatstils konservativ-bieder abgewandelt werden. Die Kardorfer Kirche vertritt eine für den regionalen Heimatstil typische Mischung aus traditionell ländlichen und urban modernen Motiven. Diese eklektizistische Praxis entwirft den Bau einerseits als eine Dorfkirche auf dem Land, während der in seiner Gesamtheit kubische und fast nüchtern wirkende Baukörper in Verbindung mit der Portallösung die Nähe zu modernen Großstadtkirchen sucht. Dass diese beiden stilistischen Pole die jeweilige Handschrift der beiden Architekten spiegelt – Offermann bewahrt als heimischer Architekt die Nähe zu Tradition, während Hansen, der Architekt aus der Großstadt Köln, den Zeitbezug garantiert –, wäre eine mögliche, vermutlich aber doch zu vordergründige Erklärung. Jedenfalls findet sich eine verwandte, aber konsequentere Kompaktheit und kubische Geschlossenheit der Einturmfassade auch in Böhms kleineren Stadt- und Dorfkirchen wie bei der Diasporakirche (1931–32) in Marienberg/Westerwald oder St. Josef (1932–37) in Lingen-Laxten oder nach 1933 an der Franziskanerkirche in Baelen bei Eupen, aber auch bei der Herz-Jesu-Kirche (1935–36) in Bremen-Neustadt.

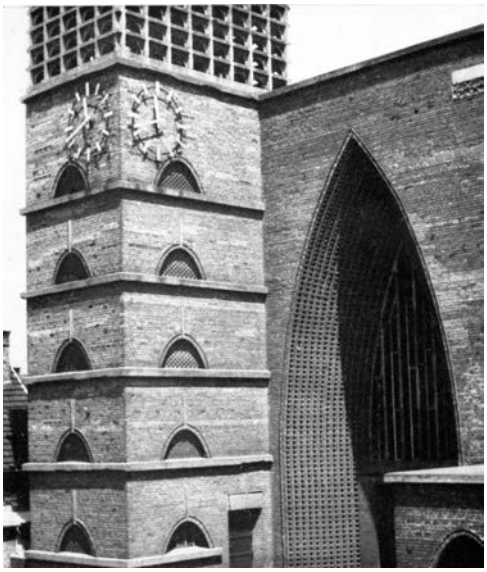


Abb. 88: Portalzone von Christkönig in Mainz-Bischofsheim, Dominikus Böhm 1933.

733 Dazu zuletzt Jürgen Wiener: *http://www.strasse-der-moderne.de/portfolio/gelsenkirchen-heilig-kreuz/* (zuletzt eingesehen am 30.09.2016).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Betritt man das Innere von St. Joseph in Kardorf, so bestätigt sich die Ambiguität zwischen Tradition und einem nun schon etwas altbacken gewordenen Expressionismus, und zwar in ein- und demselben Motiv des Spitzbogens. Den schlichten, einschiffigen, fünf Joche umfassenden Hauptraum überwölbt eine Rabitztonne mit spätgotisch inspiriertem Netzgewölbe und spitzzulaufenden Stichkappen (Abb. 89). Dabei ruhen die Rippen des Netzgewölbes auf kleinen, hochgestellten Konsolen, die sich von den Pilastern mittig abheben. Als Vorbild muss abermals ein Werk Dominikus Böhms genannt werden: St. Johann-Baptist (1921–27) in Neu-Ulm. Wie Böhm bei diesem Bau, auch wenn hier das Netzwerk des Gewölbes komplexer und facettenreicher wirkt und einen präziseren Begriff von Expressionismus im Sakralbau gibt, paraphrasiert auch Hansen in St. Joseph den modern gotischen Spitzbogen für die Decken- und Wandgliederung. Aus dem aus Rauten geformten Deckenmuster formieren sich die gewölbten Spitzbogen der Stichkappen. Dazu gehören die ebenfalls durch Pilaster ausgeschiedenen und durch gotische Blendnischen rhythmisierten Joche, die auf Höhe der Wölbung je ein bleiverglastes simples Maßwerkfenster aufnehmen.[734] Die Empore mit einer in einen Spitzbogen eingeschriebenen Orgel[735] befindet sich über einer Vorhalle, die vom Hauptportal und seitlichen Eingängen aus betretbar ist. In diesem Bereich sind auch eine kleine Taufkapelle und gegenüberliegend der Aufgang zur Empore untergebracht, deren Lichtquellen die Arkadenfenster der Außenfassade sind. Demgegenüber liegt der eingezogene rechteckige und gut einsehbare Chor mit einfachem Altaraufbau und je zwei kleinen seitlichen Fenstern und demzufolge modernem Seitenlicht (Abb. 90). An den Chor schließen der Paramentenraum und die Sakristei an.

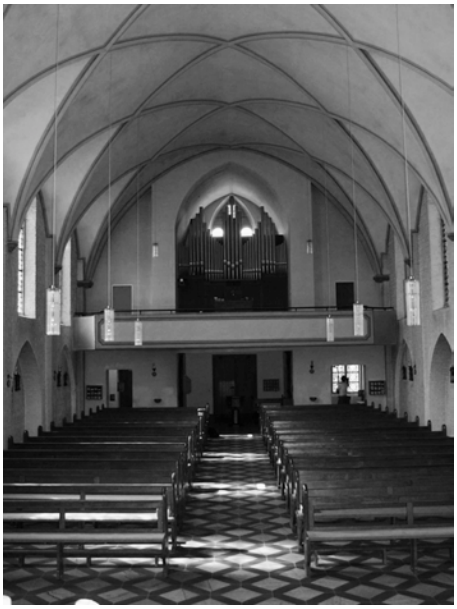


Abb. 89: Blick zur Orgelempore von St. Joseph in Kardorf.



Abb. 90: Blick zum Chorraum von St. Joseph in Kardorf

734 Die farbliche und ornamentale Gestaltung der Fenster geht auf den damaligen Pfarrer Leonard Claßen zurück. Vgl. Wißkirchen, St. Josef, S. 42.

735 Die Orgel wurde 1941 durch die Orgelbaufirma Klais eingebaut. Vgl. Ebenda, S. 54.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ein spitzzulaufender und dekorativ bemalter Triumphbogen leitet vom Laien- zum Chorraum über. Die Besonderheit des Chorraumes liegt in der Fortführung und Übersteigerung des Netzgewölbes. Die Gewölberippen erzeugen ein Raster aus Rauten, die als Huldigung und Kulmination des Spitzbogens, in plastischen Gewölbezipfeln, enden. Eine zusätzliche Steigerung der Wirkung wird durch die Kolorierung der Rippen und Felder erzeugt. Ein ähnliches Formenvokabular mit einem farblich abgesetzten gotischen Netzgewölbe im Chorraum wird von Hansen etwa drei Jahre später auch für den Chorumbau von St. Matthias in Strauch-Simmerath (vgl. Kat. 22) verwendet.

Das später angebrachte Mosaikbild des segnenden Heilands in einer Spitzbogennische über dem Hochaltar von St. Joseph wurde vom Kunstmaler Felix Lüttgen entworfen, der ebenso für die farbliche Gestaltung der Kirche beauftragt wurde.[736] Das einer neuen Konzeption von Kultbild im Sinne Guardinis folgende hieratisch strenge Altarbild Lüttgens wurde circa 1937 angebracht. Damit ist aber nicht ausgeschlossen, dass die Aufstellung des Mosaiks bei der Planung der Kirche von Hansen nicht schon einkalkuliert wurde.[737]

Mittelalterliche bzw. gotisierende Elemente überwiegen letztendlich im Inneren und unterstreichen den Eindruck der schlichten Dorfkirche, obwohl auch hier wie am Außenbau Reminiszenzen moderner Gestaltung erfahrbar sind. Die circa drei Jahre frühere Kapelle St. Anna ist dagegen konsequenter und moderner ausgerichtet. Hansen kommt in der Gestalt eines heimatstilistisch angepassten Baus bei St. Joseph auf den Beginn der expressionistischen Moderne bei Böhm um 1920 zurück. Wenn Böhm selbst Anfang der 1930er Jahre für St. Engelbert (1930–32) in Köln den gotisierenden Gewölbebau nach einer Phase neusachlicher Kirchen wieder reaktivierte, blieb dies ohne Kompromisse. Und wenn er im Nationalsozialismus vermeintlich angepasste Kirchen entwarf, so blieb dies auf den Außenbau beschränkt. Hansen hat hingegen keine Formensprache gefunden, mit der nationalsozialistische Erwartungen unterlaufen werden konnten.

6.2.2 Der Hochaltar von St. Vinzenz in Düsseldorf

Trotz einer relativ schlechten Quellenlage und recht dürftiger Bildnachweise ist der im Mai 1939 vom Kirchenvorstand St. Vinzenz[738] in Düsseldorf beschlossene Tagesordnungspunkt, die Anschaffung eines neuen Hochaltares, eine Besonderheit, zumal die Ereignisse in zeitlich kurzen Abständen erfolgten und bedeutende Persönlichkeiten der sakralen Kunst involviert waren.[739] Der für die Neugestaltung des Altares von St. Vinzenz berufene Architekt war anfänglich Hans Hansen. Parallel dazu sollte der Kirchenmaler Peter Hecker die Chorapsis mit Fresken ausmalen. Hansen hatte bereits im Zusammenhang mit dem *Insti-*

736 Vgl. Ebenda, S. 48.

737 Dazu der Kunstmaler Lüttgen: „Eine schwierige aber gerade dadurch um so reizvollere Aufgabe ist die Schaffung eines künstlerischen Mittelpunktes auf der Altarrückwand. Die eigenartige und reizvolle Gestaltung des Chorgewölbes gestatte es nicht, in sonst üblicher Form die Aufgabe zu lösen. Nach vielen Versuchen am Modell fand ich es als das Richtigste, das Motiv einer Spitzbogennische als Form zu wählen.“ Zitiert aus Ebenda, S. 48.

738 1926 nach Plänen des Architekten Hermann Schagen gebaute neuromanische Backsteinkirche. Vgl. u. a. Weyres, Kirchenbauten, S. 3. Vgl. auch PG St. Vinzenz, Festschrift, S. 10 ff.

739 Vgl. dazu Peters, Wandmalerei, S. 276 und 332 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tut für religiöse Kunst und der Paramentenausstellung in St. Bruno und der *GeSoLei*-Ausstellung, beides im Jahr 1926, erste Berührungspunkte mit Hecker gehabt.[740] Hecker malte in das Chorrund von St. Vinzenz den thronenden Gottessohn mit jugendlichen Zügen, umgeben von einer Schar von Engeln (Abb. 91).[741] Damit übereinstimmen würde auch der Kostenvoranschlag in Höhe von 6.000,– Reichsmark, den Hansen am 25. April 1939 dem Kirchenvorstand vorlegte. Dort sind folgende Posten aufgeführt: „Marmorsäulen und Architrave incl. Bildhauerarbeiten der Kapitelle und Inschriften in plastischer Ausführung. Kuppelbau auf eiserner Unterkonstruktion in Stucco. Metallbekrönung".[742]



Abb. 91: Chorfresken mit Ziborium von St. Vinzenz in Düsseldorf, Fresken von Peter Hecker, Ziborium entworfen von Hans Hansen, um 1939

Eine Art Tempietto mit umlaufender Arkade, in Anlehnung an eine Krone, bildete dementsprechend die obere Bekrönung des recht eigentümlichen und neoklassischen Ziboriums. Getragen wurde das Ganze von einem quadratischen Unterbau, welcher aus vier polierten roten Säulen,[743] Kapitellen und Architraven zusammengesetzt war. Die imposante Konstruktion ist dem vermutlichen Ziborium am konstantinischen Altarplatz über der Grabstätte von Petrus in St. Peter in Rom abgeleitet, der ebenfalls auf einem rechteckigen Grundriss mit Säulen, Achitraven und Bekrönung errichtet war.[744] Typologisch ist diese Art von Baldachin von den hochmittelalterlichen Marmorkünstlern Roms mehrfach realisiert worden.[745] Auf den Abbildungen des Düsseldorfer Baldachins lässt sich das riesige Ziborium in seiner Gesamtgestaltung relativ gut rekonstruieren. Lediglich die Inschrift auf dem vorderen Architrav ist nicht mehr lesbar. Unter dem Ziborium befand sich der Altar, auf dem zuerst zentral der Tabernakel platziert wurde. Auf der Abbildung selber ist aber nur eine Tierfigur erkennbar. Es muss sich um ein Lamm in Anspielung an Christus ge-

740 Siehe Kap. 2.2.6. Auch bei der Kapelle für die Ordensfrauen vom Heiligen Herzen Jesu in Bonn-Pützchen (Vgl. Kat. 05) waren Hansen und u. a. Hecker gemeinsam tätig.

741 Es sind die einzigen zu ermittelnde Bildnachweise, da vieles im Krieg vernichtet wurde. Hier wurden beide Abbildungen wegen des besseren Gesamteindrucks zu einem Bild zusammengefasst. Vgl. dazu auch Peters, Wandmalerei, S. 332 und Abb. 76.

742 Den Kirchenakten von St. Vinzenz entnommen.

743 Dominikus Böhm erwähnt in seinem Kostenvoranschlag die polierten roten Säulen. Vgl. dazu Brief vom 12.01.1940 an Kirchenvorstand von St. Vinzenz; aus Kirchenarchiv St. Vinzenz.

744 Vgl. dazu Weyres/Bartning, Handbuch, S. 46 und Abb. 36.

745 Beispiele dazu finden sich bei Peter Cornelius Claussen. Vgl. Claussen, Marmorkünstler.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

handelt haben. Genau mittig über dem Ziborium erhob sich die von Hecker gemalte Jesusfigur. Die bereits im Zusammenhang mit dem Altar von St. Laurentius (vgl. Kap. 5.1.1) oder St. Bruno (vgl. Kap. 6.1.3) und weiteren exemplarisch aufgeführten Altarentwürfen Hansens konstatierte funktionale Disposition gilt auch für die Neugestaltung des Altarraumes bei St. Vinzenz, nämlich dass eine *celebratio versus populum* mit solch einem Altaraufbau nicht vorgesehen war.



Abb. 92: Chor von St. Vinzenz nach der Umgestaltung durch Dominikus Böhm und Peter Hecker, nach 1940

Bereits ein knappes Jahr später beantragte der neu ins Amt gekommene Pfarrer den Umbau des als zu imposant empfundenen Altarraumes. Erneut wird Hecker mit der Ausmalung des Chores beauftragt. Im Kontext des durch den Weltkrieg hervorgebrachten Leids empfand man die unbeschwerte und triumphale Wirkung der Chormalerei wohl als ungeeignet und wünschte sich eine bildnerische Überarbeitung.[746] Hecker wurde die Neugestaltung zugetraut, hingegen Hansen mit dem Altarumbau nicht wieder beauftragt. Besonders das offenbar zu pompös empfundene Altarziborium widersprach tendenziell dem klerikalen Zeitgefühl. Im Anbetracht der selbstauferlegten Buße und Reue und der in den 20er Jahren, besonders auch im Düsseldorfer Raum, eingeleiteten Purifizierung des Kirchenkörpers in Form von kubischer Einfachheit und Schlichtheit,[747] wirkte der von Hansen gestaltete Altaraufbau nun unzeitgemäß, obwohl das Ziborium offensichtlich erst Anklang gefunden und daher zunächst damalige Vorstellung bedient haben muss.

An Hansens Stelle wurde kein geringerer als Dominikus Böhm mit der Neugestaltung beauftragt. Mit der Wahl Böhms implizierte der Kirchenvorstand eine moderne und zeitgemäße Gestaltung des Altarraumes. Derart konzipierte Böhm die Chorapsis in der angesprochenen Schlichtheit. Das aufwendige Ziborium wurde beseitigt und ersetzt durch eine einfache Altarmensa und darüber ein einfaches Holzkreuz errichtet. Statt des jugendlichen Christus malte Hecker an dessen Stelle nun Gottvater (Abb. 92): „Der strenge Charakter der neuen Chorgestaltung paßte nun nicht mehr zur heroischen Darstellung des thronenden Gottessohnes, denn nun standen – gewiß auch unter dem Eindruck des Krieges – nicht mehr der Triumph, sondern die Passion Christi und das Symbol des Kreuzes im Vordergrund.“[748]

746 Peters, Wandmalerei, S. 275 ff.
747 Giesen/Glasmacher, Düsseldorf, S. 130–141.
748 Peters, Wandmalerei, S. 333 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

6.3 Neue Leitlinien und kirchliche Aufträge nach 1945

Nur langsam nahm nach den verheerenden Folgen des Bombenkrieges der Wiederaufbau des zerstörten Landes Gestalt an. Gerade die Zentren der größten Städte der Region, Köln, Düsseldorf und Essen, waren zu 90% (oder mehr) zerstört. Eine der Hauptaufgaben war es daher, die immensen Trümmerhaufen zu beseitigen, Baumaterial daraus zu gewinnen und so sukzessive den Wiederaufbau voranzutreiben. Vorrangig mussten die Infrastruktur wiederhergestellt und ausreichend Wohnraum geschaffen werden.[749] Dazu gehörte auf kirchlicher Seite zunächst die schnelle Errichtung vieler provisorischer Notkirchen (Beispiele wären u. a. St. Bruno (vgl. Kap. 6.1.3), aber auch St. Clemens in Herrig (vgl. Kat. 36) und St. Mauritius in Köln (vgl. Kat. 40). Dazu wurden oft halbwegs intakte Raumteile wie Seitenschiffe oder Altarapsiden der sonst weitgehend kriegszerstörten Kirchen kurzerhand zu Notkirchen umfunktioniert. In dieser apokalyptischen Atmosphäre sorgten der Glaube und das Gebet für spirituellen Halt und Hoffnung. Mit der langsam einsetzenden Wiederbelebung und allmählichen Normalisierung des alltäglichen Lebens insbesondere nach der Währungsreform konzentrierten sich Anfang/Mitte der 50er Jahre auch die Kirchengemeinden auf ihre teils notdürftig hergerichteten Kirchenhäuser. Diese wurden nun meist einer umfangreichen Renovierung unterzogen[750] oder die Gotteshäuser wurden wegen der Schwere der Zerstörung durch komplette Neubauten ersetzt. Darüber hinaus lag ein erhöhter Bedarf an zusätzlichen Sakralbauten vor, resultierend aus massiven Bevölkerungsverschiebungen mehrerer Millionen Flüchtlinge aus Osteuropa und dem östlichen Mitteleuropa aufgrund des verlorenen Weltkrieges und in Zusammenhang mit Neugliederungen/-gründungen von Pfarrbezirken.[751] Insgesamt kam es zu einer historisch nie dagewesenen Bautätigkeit im Bereich des Sakralbaus.

Die vor der Machtübernahme im Aufschwung befindliche *Liturgische Bewegung* und die damit in Gang gesetzte „Modernisierung" des Sakralbaus fand kein abruptes Ende durch die Herrschaft der Nazis, auch wenn diese die Bautätigkeit der Kirchen nach Kräften behinderten und andere Stilvorstellungen vertraten, wurde aber abgeschwächt und kam erst nach Kriegsbeginn zum Erliegen. Seit etwa 1948 kam es zu einer Wiederbelebung und ab den 50er Jahren setzte eine breite Diskussion über die weitere Richtung des Sakralbaus ein. Es wurde nach neuen liturgischen Leitlinien gesucht.[752] Die vor dem Krieg begonnenen Reformen, die den Gläubigen bzw. die Gemeinde mehr in den Gottesdienst einzubinden und die Konzentration auf das Messgeschehen am Altar zu forcieren versuchten, wurden fortgeführt. Die Kirchengemeinschaft sollte noch mehr gestärkt werden, gerade indem die Ausrichtung der Gemeinde auf den Altar und dessen Ausrichtung auf die Gemeinde immer mehr zum liturgischen Ideal wurden – Forderungen, die dann, teilweise schon vorher realisiert, im zweiten Vatikanum offiziell anerkannt und durchgesetzt wurden.

> „Im Vergleich zur früheren Phase des Kirchenbaus, die eine engere Anbindung des Altarbezirkes an den Gemeinderaum anstrebt, wird nun der Akzent auf die Gemeinde selber verla-

749 Vgl. von Beyme, Städtebau.
750 Vgl. Kappel, Memento und Baumerich, Spur.
751 Vgl. dazu Weyres, Neue Kirchen, S. 11 f. Weiterhin Kahle, Rheinische Kirchen, S. 58.
752 Vgl. Schnell, Kirchenbau, S. 175 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> gert, das heißt, diese soll auf den Altar hingeordnet werden, ihn nach Möglichkeit von mehreren Seiten umschließen als Voraussetzung einer aktiven Teilnahme. Damit einher geht eine veränderte Einschätzung der Stellung des Geistlichen, der nicht mehr hierarchisch dem Gottesdienst vorsteht, sondern mit dem Laien eine Gemeinschaft bildet."[753]

Eine wichtige Voraussetzung war auch ein sich wandelndes Eucharistieverständnis innerhalb der *Liturgischen Bewegung*. Stand bisher der Opfertod Jesu im Mittelpunkt der zeremoniellen Feier, so rückte nun der Aspekt des gemeinsamen Mahles in den Vordergrund. Demnach wandelte sich auch der Altar vom Opfer- zum Gemeinschaftstisch, an dem die Gemeinde im übertragenen Sinne Platz zum Abendmahl nahm. Die Eucharistie rückte somit in die Gemeinde hinein und bedeutete so eine Fortführung und Steigerung der *celebratio versus populum*. Das fortschreitende Überdenken und Nachjustieren liturgisch-theologischer Dogmen in Bezug auf Form und Wesen eines Sakralbaus mündeten in die kirchenrechtlich offiziell verlautbarten Reformen des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965) und der damit verbundenen Neubestimmung kirchlicher Leitlinien für den Kirchenbau,[754] die freilich oft nur sanktionierten, was längst bauliche Praxis geworden war und insofern auf Architektur als Theologie des Sakralbaus basierte. Denn die integrativen und gleichzeitig nivellierenden Bestrebungen führten bereits spätestens seit Mitte der 1950er zunehmend zu einer Vielzahl von neuartigen und oft auch formal experimentierfreudigen und auf die unterschiedlichsten Bedürfnisse und lokalen Bedingungen abgestimmten Sakralbauten. Dies betraf ihre Grund- und Aufrisstypologien – sofern Typologie überhaupt noch der zutreffende Begriff ist – sowie die Konstruktionsweisen, Materialien und ihre Materialitäten. Ermöglicht wurde dies, neben der veränderten konzeptionellen Ausrichtung, auch durch die konsequente Weiterentwicklung von Baumaterialien, insbesondere von armiertem Beton, Betonglas und Raumfachwerken. Hinsichtlich der Konzentration auf Beton etwas einseitig, fasst Barbara Kahle diese neue Vielfalt zusammen:

> „Da die kirchlichen Bauvorschriften keinerlei Einschränkungen hinsichtlich des Materials erlassen, ist den Architekten und Bauherren völlige Freiheit in der Ausschöpfung der zur Verfügung stehenden Mittel gegeben. Die bevorzugte Bauweise wurde analog zur Entwicklung im profanen Bereich der Betonbau in unterschiedlicher Ausführung und Konstruktionsweise. Nach jahrzehntelangen Versuchen und Erfahrungen war dieses Material technologisch so vervollkommnet, daß alle gewünschten Gestaltungsformen realisiert werden konnten, wobei wichtige Entwicklungsbeiträge den Statikern und Ingenieuren zu verdanken sind. Dies trägt dazu bei, daß sich die neue Kirchenbaukunst in einer reichen Fülle von individuellen Typen und Formen in Grund- und Aufriß darbietet."[755]

753 Kahle, Rheinische Kirchen, S. 58.
754 Vgl. Pesch, Konzil.
755 Kahle, Rheinische Kirchen, S. 59.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

6.3.1 St. Clemens in Herrig

Der das Kapitel einleitenden Skizzierung der Situation nach dem Krieg entsprach auch die Kirche St. Clemens in Herrig bei Erftstadt. Zerstörung, Notkirche und Neubau prägten auch die Geschichte dieser Kirche. Die ursprüngliche Saalkirche wurde von Heinrich Krings (1857–1925) im Jahre 1892/93 im neogotischen Stil erbaut.[756] Der Ziegelbau besaß ein Querhaus mit polygonalem Ostchor und einen Vierungsturm mit Walmdach. Obwohl auf dem flachen Land in einem Dorf gelegen, wurde die Kirche zweimal durch Fliegerbomben schwer beschädigt. Nach einem Bombardement vom Juni 1943 konnten Teile des Sakralbaus in eine Notkirche umfunktioniert werden. Die Pläne dazu lieferte ebenfalls Hans Hansen. Beim zweiten Luftangriff im Februar 1945 war die Zerstörung so weitreichend, dass für die kommenden Jahre kein weiterer Gottesdienst in St. Clemens möglich war.[757]

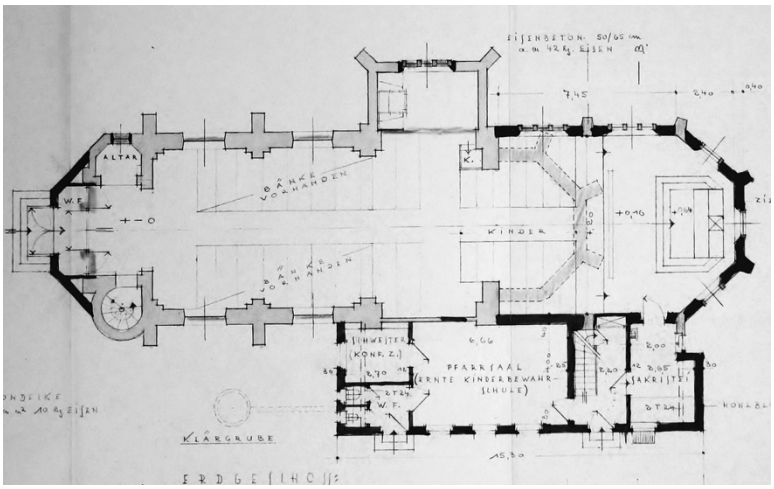


Abb. 93: Grundriss von St. Clemens in Herrig, Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann, 1952

Erst 1952 schaffte es die Gemeinde von Herrig, ihr Gotteshaus neu zu errichten. Hans Hansen, diesmal in Zusammenarbeit mit Karl Friedrich Liebermann, erhielt wie bereits bei der Notkirche den Auftrag dazu. Auf Grund des desaströsen Zustandes von St. Clemens wurde von Anfang an ein Neubau konzipiert, der aber Teile der Grundmauer des historistischen Vorgängerbaus bewahren sollte (Abb. 93).

In der Adaption der Westfront und des kubischen Baukörpers ähnelt St. Clemens (Abb. 94) sehr dem besprochenen Kirchenmuster von St. Joseph in Kardorf (vgl. 6.2.1 und Kat. 18) und den damit in Verbindung gebrachten, vor allem in ländlichen Gegenden eingesetzten Kirchenbauten von Dominikus Böhm. Auch zu der abgerissenen Kirche Christus-König[758]

756 Krings' Bauten sind hauptsächliche Repräsentanten des Historismus. Vgl. dazu Heuser-Hauck, Krings. Zudem Weyres, Neue Kirchen, S. 105.

757 Vgl. Heuser-Hauck, Krings, S. 171 f. Zudem auch Kretzschmar, Kirchen, S. 80.

758 Vgl. AK Bochum, Franke, S. 152.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(1927–28) von Josef Franke in Bockum-Hövel sind Parallelen evident. Wie bei fast all diesen Bauten dominiert auch bei St. Clemens eine Einturmfassade die Schauseite. Der im Grundriss quadratische und mittige Turm mit Satteldach und Wetterhahn, flankiert von niedrigeren Anbauten mit Pultdächern, ist im Gegensatz zu St. Joseph in Kardorf jedoch weiß verputzt. Dies gilt auch für alle übrigen inneren und äußeren Wände der Kirche, deren Renovierung 1996/97 dies nochmals betont hat. Das Prinzip der recht schmucklosen, weiß getünchten Innenräume von St. Anna und St. Josef übertrug Hansen nun auch auf den Außenbau. Ein solcher weißer Anstrich rekurriert noch immer auf die sogenannte *weiße Moderne*, deren Höhepunkt – zu nennen wären als die berühmtesten Ensembles die Dessauer Bauhausgebäude und die Stuttgarter Weißenhofsiedlung[759] – zu diesem Zeitpunkt jedoch schon ein Vierteljahrhundert zurücklag und die in der Sakralarchitektur mit dem Entwurf von Böhm/Schwarz für die Frauen-Friedenskirche (1927) für Frankfurt, mit Herkommers Herz-Jesu-Kirche (1927) in Ratingen sowie mit Schwarz' Fronleichnamkirche (1928–30) in Aachen eingesetzt hatte.

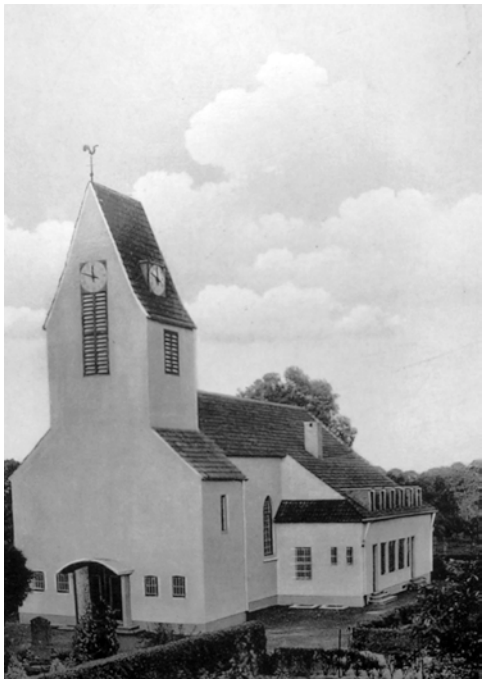


Abb. 94: St. Clemens in Herrig, Entwurf Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann, 1952

Die schmucklose Turmfassade weist als einzige Gliederungselemente Turmuhren auf jeder Seite auf, die sich im Giebelbereich oder eingebunden im Satteldach befinden. Unterhalb der Turmuhren sind durch Holzlamellen verkleidete hochrechteckige Schallöffnungen des Glockengeschosses angebracht. Giebelseitig setzen sie direkt an die Uhr an, sind etwas länger und haben ein eingeschriebenes Kreuz. Ein Vordach mit Segmentbogen überfängt den Kircheneingang, der von je zwei kleineren, rechteckigen Fenstern flankiert wird.

Das anschließende Langschiff ist mit einem Satteldach bedeckt. An der Nordseite fügt sich auf Höhe des dritten Joches ein Querschiffarm mit gradem Abschluss und Schleppdach an, so dass das ohnehin nicht sonderlich steile Dach weit heruntergezogen erscheint und darin die Signatur der Nachkriegszeit verrät. Ein Vorchorjoch mit abschließendem 5/8-Chor grenzt den einschiffigen Kirchenraum nach Osten ab. Auf der Südseite ist, vom dritten Joch bis zum Chor reichend, ein längsrechteckiger Anbau mit abgeschlepptem Dach und Dachgauben in das Gotteshaus eingebunden. In ihm befinden sich das Pfarrheim und die Sakristei. Die ersten zwei Joche sind somit ausgespart und werden durch Strebepfeiler am Außenbau aussondiert. Zwischen diesen befinden sich breite, spitzbogige Sprossen- bzw. Rasterfenster zu je 16 Feldern. Die mittigen Register beherbergen christliche Symbole oder

759 Vgl. dazu Joedicke, Weißenhof. Weiterhin Thöner, Bauhaus.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

biblische Zitate. Die restlichen Glasfelder umrahmen als Ornamentfenster die mittleren Symbol- und Schriftpartien. Diese Kirchenfenster wurden nach Entwürfen von Hans Hansen ausgeführt und sind auch in Hansens Bildpraxis verankert (Abb. 95). In der Konzeption folgen sie den Prinzipien, die er auch bei seinen restlichen Mosaik- und Glasarbeiten (vgl. Kap. 5) angewandt hatte: Ornament, Symbol und Zeichen bestimmen in gleicher Weise den Aufbau und vermitteln so theologische Inhalte. Zusätzlich befinden sich auf der Nordseite, im Querhausarm, im Vorchorjoch und auch im Chor gerasterte Fenster mit gradem Abschluss.



Abb. 95: Fenster im Kirchenschiff von St. Clemens in Herrig, Entwurf Hans Hansen, 1952

Die Kirche stellt in mehrfacher Hinsicht eine Fortführung und/oder Übernahme des neogotischen Vorgängerbaus von Krings dar. Die ersten drei Joche, die durch tief heruntergezogene spitzbögige Schwippbögen unter dem Flachdach voneinander abgegrenzt werden und so – gegen das historistische Raumkonzept – in ihrem kubischen, mithin modernen Volumen erfahrbar werden und dem Raum eine für die 50er Jahre charakteristische Leichtigkeit mitteilen, basieren auf den Größenverhältnissen der alten Grundmauern. Das dritte Joch war Ort der ursprünglichen Vierung, ablesbar an dem noch vorhandenen nördlichen Querhausarm mit spitzbogigem Scheidbogen (Abb. 96–97). Der



Abb. 96: Blick Richtung Orgelempore von St. Clemens in Herrig, Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann, 1952



Abb. 97: Blick Richtung Chor von St. Clemens in Herrig, Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann, 1952

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Scheidbogen des nicht mehr vorhandenen südlichen Querhausarms ist hingegen zugemauert. Im ursprünglichen Bau schloss an die Vierung der Chor an. Diesen erweiterten Hansen und Liebermann um ein Vorchorjoch, um dann den Altarraum in voller Breite an das Kirchenschiff anzuschließen. Der um zwei Stufen erhöhte Chor beherbergte einen einfachen, wieder um einige Stufen erhöhten Altaraufsatz. Trotz der Korrespondenz von Laien- und Altarraum wirkt der Altar eng an die Chorwand gedrückt, was erneut die *celebratio versus populum* erschweren würde. Zudem teilen die Schwippbögen, trotz der flachen Holzdecke, das Kirchenschiff in einzelne Segmente, was einerseits einer Wahrnehmung als gemeinschaftlicher Einheitsraum entgegenwirkt, andererseits aber das Raumbild auf den Altar hin anlegt. Den Grundrissvorgaben ist es geschuldet, dass die nach 1945 zunehmende Tendenz zu zentralisierenden Sakralbauten und somit zur Steigerung des Gemeindegefühls, wie sie zu Beginn der fünfziger Jahren von vielen führenden Architekten verfochten wurde[760] – St. Maria Königin (1954) in Köln-Marienburg von Dominikus Böhm oder St. Konrad (1954) in Neuss von Gottfried Böhm (geb.1920) und insbesondere die Rochuskirche (1953) von Paul Schneider-Esleben in Düsseldorf sind einige bekannte Beispiele – keine Option für die Kirche in Herrig war.

Der gotische Spitzbogen, der auch die Orgelempore über dem Eingangsbereich prägt, wurde bei St. Clemens zum tonangebenden Formvokabular. Doch auch wenn er in diesem Kontext sicher auch als Erinnerung an den neogotischen Vorgängerbau und damit als identitätssichernde Referenz auf die Geschichte zu deuten ist, ist in dieser Dorfkirche gleichwohl auch der Zeitstil der 1950er Jahre als auch die Fortsetzung der Sakralarchitektur, wie sie vor allem Dominikus Böhm während des Nationalsozialismus realisierte, anschaulich.

6.3.2 St. Hermann-Josef in Mahlberg

Etwa 10 Kilometer südlich von Bad Münstereifel liegt der kleine, beschauliche Ort Mahlberg. In den Jahren 1951/52 wurde hier eine katholische Kirche im fortgeschrittenen Heimatstil, der sich wie bei vielen anderen Architekten um 1950 noch stark an die ebengenannte Sakralarchitektur Böhms während des Nationalsozialismus anlehnte, nach Plänen der Arbeitsgemeinschaft Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann errichtet (Abb. 98). Die Kirche wurde dem Eifel-Heiligen Hermann Josef aus Steinfeld geweiht.

In ihrer West-Ost-Orientierung ist die Hermann-Josef-Kirche in die Straßenflucht der Breitestraße, Ecke Bielengasse, eingebunden. Die Westseite ist wieder durch eine Einturmfassade gestaltet (Abb. 99), diesmal in der Variation eines rechten Eckturms. Die Typologie der Kirchenfassade mit seitlich integriertem Glockenturm findet sich sehr häufig zu Anfang des 20. Jahrhunderts bei evangelischen Sakralbauten. Auch auf katholischer Seite war dieser Typus der Einturmfassade immer wieder gewählt worden, wie beispielsweise die ebenfalls im Heimatstil gebaute Kirche St. Antonius (1920–21) in Hürtgenwald-Gey von Heinrich Forthmann oder auch ein moderner Sakralbau wie St. Petrus Canisius[761] (1930–31) in Köln-Buchforst von Wilhelm Riphahn und Caspar Grod belegen.

760 Kahle, Rheinische Kirchen, S. 70 f.
761 Vgl. Weyres, Kirchenbauten, S. 13.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

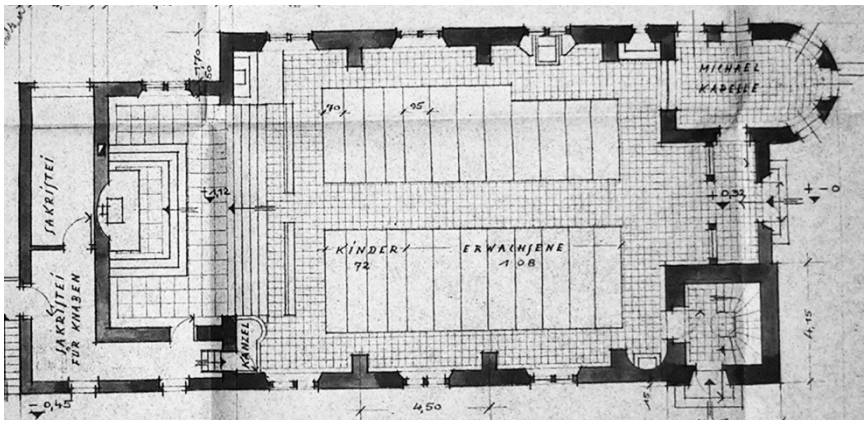


Abb. 98: Ursprungsplan des Grundrisses von St. Hermann-Josef in Mahlberg, Entwurf Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann, 1951–52

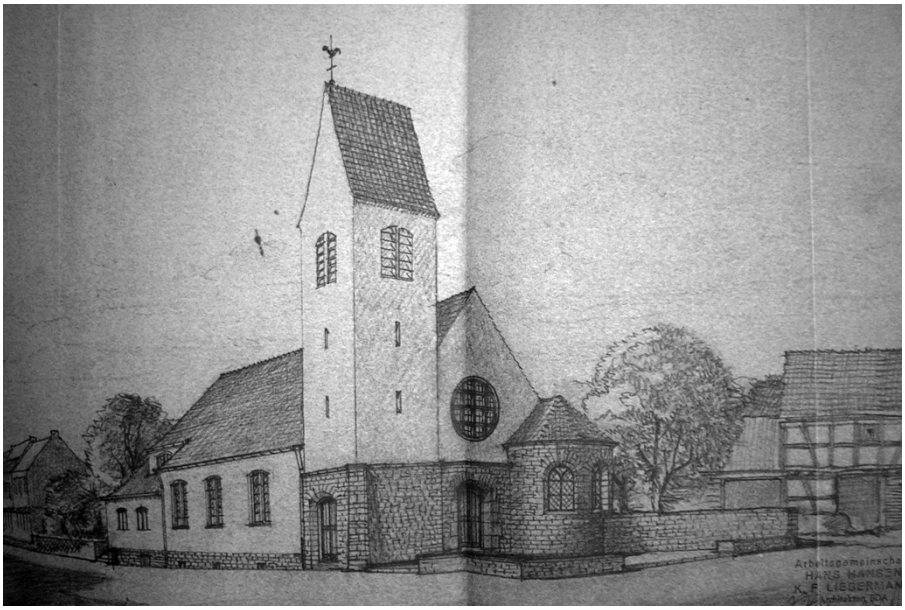


Abb. 99: Entwurfsskizze von St. Hermann-Josef in Mahlberg, Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann, 1951

Der rechteckige Glockenturm mit quergestelltem Satteldach (wie es Dominikus Böhm zuerst für die Pfarrkirche in Freihalden und dann Ende der 40er Jahre für die Pfarrkirche in Kemnat vorgemacht hatte),[762] Wetterhahn, giebelseitigen Turmuhren und umlaufenden, hochrechteckigen Schallöffnungsverkleidungen ist in das Satteldach des Kirchenschiffes von St. Hermann-Josef eingebunden. Ein quergestelltes Turmsatteldach hatte Hansen auch

762 Vgl. Hoff, Böhm.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

für St. Johannes Baptist in Ahrem (vgl. Kat. 27) konzipiert gehabt, welcher aber nicht zur Ausführung kam.



Abb. 100: Blick von Osten auf die Sakristei von St. Hermann-Josef in Mahlberg, Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann, 1951–52

Schmale Sehschlitze auf jeder Seite heben die Vertikale des Turmes von St. Hermann-Josef hervor. Als gestalterisch verbindendes Motiv zum Kirchengebäude dient ein entsprechender Schlitz mittig im Dreiecksgiebel der Eingangsfront. Darunter befindet sich eine große, mehrfarbige Fensterrose, deren Verstrebungen ein Kreuz bilden, in dessen Mitte wiederum der Heilige Geist in Form der Taube dargestellt ist. Die Position der Fensterrose ist demnach genau über dem Kirchenportal und im Kircheninneren in Höhe der Orgelempore. Darum ist die Orgel seitlich in der Empore untergebracht, damit die Fensterrose durch das Musikinstrument nicht verdeckt wird und somit Licht von der Empore aus in den Kirchenraum einfallen kann.

Die Inspiration zu den mittelalterlichen Baumotiven und dem Spiel mit dem Licht hat Hansen einmal mehr bei Dominikus Böhm abgeschaut. Denn gerade Böhm gestaltete seit dem Wettbewerbsentwurf für die Frankfurter Frauenfriedenskirche viele seiner Kirchenfassaden von den 20er bis in die 50er Jahre mit großen Fensterrosen, so an St. Franziskus in Mönchengladbach, St. Josef in Hindenburg/Zabrze, St. Wolfgang in Regensburg, Heilig-Kreuz in Osnabrück, St. Engelbert in Essen, St. Marien in Norhorn, Christ-König in Ringenberg, Heilig-Kreuz in Dülmen, St. Marien in Ochtrup.[763]

Der Kircheneingang selbst ist als eingezogener Windfang ausgebaut. Als Pendant zum Glockenturm ist an die linke Ecke der Westfassade eine kleine, halbrunde Apsis mit Kegeldach angefügt. In ihr ist die Michaelskapelle untergebracht. Als Lichtquelle dienen ihr

763 Vgl. Voigt/Flagge, Böhm, S. 121–176. Dazu auch Kahle, Rheinische Kirchen, S. 39.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sechs rundbogige Fenster. Die farbigen Fenster mit Glasmalereien der Michaelslegende entstammten der alten Michaelskapelle vom nahe gelegenen Michelsberg.[764]

Der Turmsockel, die Portalzone und die gesamte Apsis sind mit hintermauertem heimischem Bruchstein verkleidet. Das restliche Mauerwerk ist mit weißem Kalk verputzt. Darunter befindet sich in den tragenden Teilen teils Schwemmstein, teils Ziegelstein. Aus Bruchstein sind auch die niedrigeren Abschlussmauern vor der Kirchenfront. Von Osten her ist der eingezogene Rechteckchor um einen niedrigeren Anbau für die Sakristei erweitert (Abb. 100). Die Straßenseite der Sakristei wird von einer Dreiergruppe Bleiglasfenstern aus Antikglas aufgelockert, die Heiligenfiguren abbilden.[765]

Die barockisierende Saalkirche verfügt über vier Joche[766] und folgt im Kirchentypus dem Charakter schlichter, einräumiger Kirchen vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Beispiele für diese Art von Sakralbauten wären unter anderen St. Marien (1923–24) in Ratingen-Tiefenbroich (Abb. 101) von Aloys Böll und Otto Neuhaus oder die Rektoratskirche (1928) in Niederholtdorf von Eduard Endler.[767] Die Orgelbühne über dem Eingangsbereich, der Laienraum und der Rechteckchor von St. Hermann-Josef werden von einem durchgehenden Tonnengewölbe in Rabitzkonstruktion überspannt (Abb. 102–103). Ebenso sind die seitlichen Nischen zwischen den nach innen verlegten Strebepfeilern mit Stichkappen aus Rabitz überwölbt. Die in den Nischen befindlichen Segmentbogenfenster sind aus einer Vielzahl rechteckiger Glasfelder zu einem strengen Raster zusammengefügt. Nach außen sind die Rahmen der Fenster mit Sichtbeton abgesetzt. Gleiche Glasfenster, das nördliche etwas kleiner, befinden sich ferner in den beidseitigen Stichkappen des um fünf Stufen erhöhten und dadurch gut belichteten Chores. Zudem wird der Chorraum durch eine einfache Kommunionbank vom Laienraum separiert. Kleinere Nebenaltäre schließen sich links und rechts der Kommunionbank an.



Abb. 101: Blick auf Altar von St. Marien in Ratingen-Tiefenbroich, Aloys Böll und Otto Neuhaus, 1923–24

Hinter dem schlichten Blockaltar aus Marmor erhebt sich der abermals um einige Stufen erhöhte barocke und zweiteilige Hochaltar, bestehend aus gestaffelten Marmorsäulen mit verkröpftem Gesims,

764 Es handelt sich bei den Fenstern um einen Gemäldezyklus von Hans Maier, den er um 1920 ursprünglich für die Wallfahrtskapelle auf dem Michelsberg angefertigt hatte. Vgl. Schmitz-Ehmke, Stadt, S. 176.

765 Die Fenster entstanden vermutlich um 1900; vgl. Stiftung Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts e. V.: *http://www.glasmalerei-ev.de/pages/b5416/b5416.shtml* (zuletzt eingesehen am 22.08.2016)

766 Der einzige mir zugängliche Grundrissplan (Abb. 98) stimmt nicht komplett mit der durchgeführten Kirche überein. Ursprünglich war das Kirchenschiff mit 3 ½ Jochen geplant. Auch die Anzahl der Fenster unterscheidet sich vom jetzigen Bau. In einer Notiz ist die Rede von abgeänderten Plänen. Vgl. Schmitz-Ehmke, Stadt, S. 176.

767 Vgl. dazu Weyres, Kirchenbauten, S. 3–32

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

goldenen Profilen, Vasen und Tafelbildern. Seine Bestandteile entstammten mehreren Orten, u. a. auch der genannten Kapelle des Michelsberges.[768] Ebenso sind die neogotischen Kirchenbänke und der in eine Nische eingestellte neogotische Beichtstuhl, der sich mittig der südlichen Langhauswand befindet, anderen Gotteshäusern entnommen.



Abb. 102: Blick in den Chorraum von St. Hermann-Josef in Mahlberg, Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann



Abb. 103: Blick Richtung Orgelempore von St. Hermann-Josef in Mahlberg, Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann

6.3.3 Kloster Maria Frieden bei Dahlem

Um der Historie des Klosters Maria Frieden gerecht zu werden, muss die Planungsphase weiter aufgerollt werden. Mit der Abtretung Elsaß-Lothringens vom Deutschen Reich nach dem Ersten Weltkrieg wurde gleichzeitig auch das einzige deutsche Trappistinnen-Kloster vom Reich abgetrennt. Denn dieses befand sich in Ergersheim bei Straßburg. Mehrere Geistliche hatten sich in den folgenden Jahren und Jahrzehnten abwechselnd bemüht, ein neues Trappistinnen-Kloster im Deutschland der Zwischenkriegszeit zu gründen. Dem Unternehmen war aber erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges Erfolg beschieden. Auf Initiative von Pfarrer Winzen, der auch Spendengelder für das Vorhaben zusammentrug, sollte das Kloster ursprünglich in Berg bei Mechernich errichtet werden. Pfarrer Winzen war derjenige, der Hans Hansen, mit dem er wohl auch privat befreundet war, 1949 den Auftrag erteilte, erste Pläne für eine komplette Klosteranlage anzufertigen.

Das Patrozinium galt anfänglich dem angelsächsischen Mönch Willibrordus, Apostel der Friesen und der Eifler Region. Aus Kostengründen und wegen ungünstiger Ortsverhältnisse kam der Klosterneubau in Berg bei Mechernich aber letztendlich nicht zustande.[769] Es haben sich aber einige Entwurfszeichnungen und der Grundrissplan erhalten, die diese erste Bauabsicht dokumentieren (Abb. 104–105).

Der Grundrissplan als Ganzes orientiert sich klar an mittelalterlichen Anlagen, wie dem St. Gallener Klosterplan (ca. 820) und natürlich an Klosteranlagen der Zisterzienser selber, wie jenes in Cîteaux (seit 1098), da der Orden der Trappisten als ein Reformzweig innerhalb des Zisterzienserordens gilt.[770] Den idealtypischen Mittelpunkt bildet die Klosterkir-

768 Vgl. Schmitz-Ehmke, Stadt, S. 176.
769 Vgl. Gilles, Trappistinnen, S. 10 ff.
770 Vgl. Eberl, Zisterzienser.
Oder auch *https://de.wikipedia.org/wiki/Trappisten* (zuletzt eingesehen am 19.07.2016).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

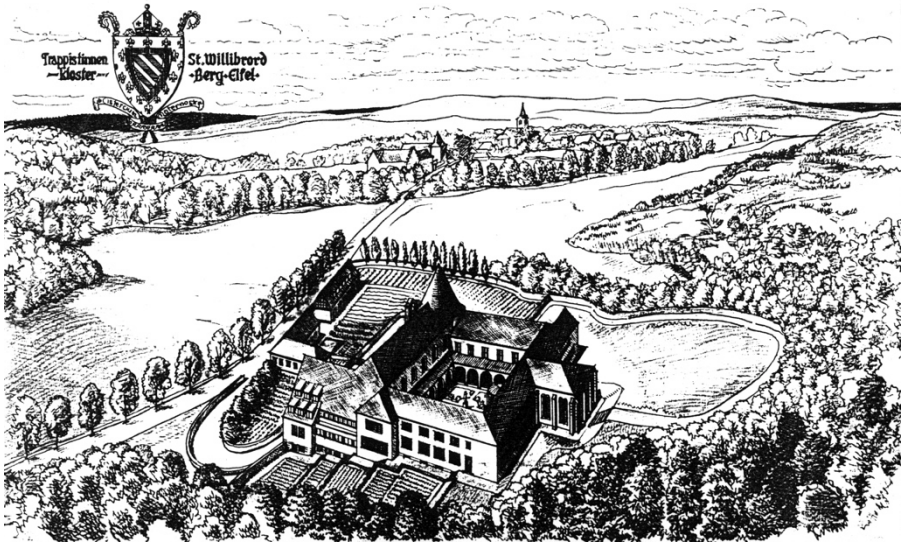


Abb. 104: Entwurfsskizze der Klosteranlage St. Willibrod, Hans Hansen, 1949

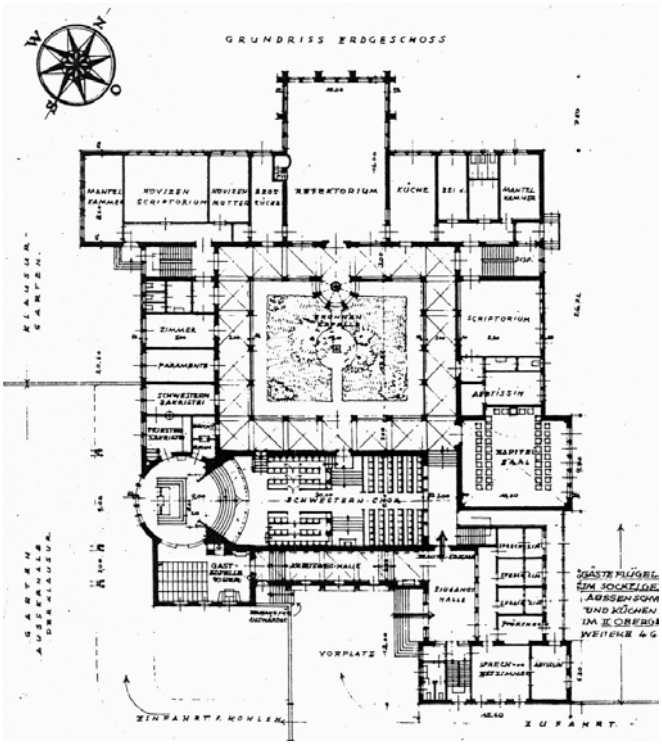


Abb. 105: Grundriss der Klosteranlage St. Willibrod, Hans Hansen, 1949

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

che, der sich an der Längsseite ein meist quadratischer Klosterhof mit umschlossenem Kreuzgang anschließt und um den sich in der Regel die restlichen Gebäudeeinheiten wie *Refektorium, Dormitorium*, Klosterkapitel, sowie *Necessarium* gruppieren. Eine zusätzliche Besonderheit bei den Klöstern der Zisterzienser bestand darin, dass die Kirchen in der Regel keine Türme, sondern nur kleine Dachreiter hatten. Ferner war auch der schmucklose und einfache Baustil sprechender Ausdruck der strengen und asketischen Ordensregeln. Aber auch Klosteranlagen der Moderne wie Vaals (Pläne um 1922) oder St. Kamillus (1929) in Mönchengladbach oder die Pläne für das Deutsche Caritas-Institut (1928) in Köln-Hohenlied, allesamt von Böhm, waren Vorbilder, wie zu zeigen sein wird.[771]

Zu erkennen ist in der gezeichneten Ansicht (Abb. 104) in Vogelperspektive eine auf einer leichten Anhöhe befindliche Klosteranlage inmitten von Wald und Wiesen. In weiter Ferne sind ein Kirchturm und weitere Gebäude zu sehen. Sie gehören wahrscheinlich zum Ort Berg. Die um einen fast quadratischen Innenhof gruppierte Anlage fügt sich aus mehreren Gebäudeteilen zusammen. Dem fortefikatorischen Charakter eines klassischen Klosters entspricht auch St. Willibrord, indem seine Mauern als Gottesburg das weltliche Leben, neben seiner örtlichen Abgeschiedenheit, ausgrenzen und die strenge Klausur eines monastischen Lebens widerspiegeln, die insbesonders für den Orden der Trappisten/-innen konstitutiv ist.

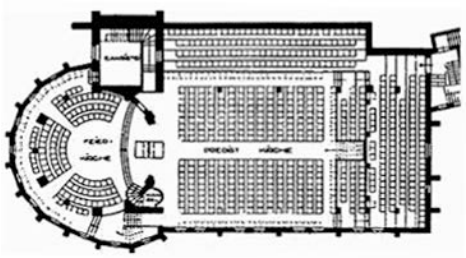


Abb. 106: Grundriss der Südkirche in Esslingen, Entwurf Martin Elsässer, um 1926

Mit der eingebundenen Kirche, eine schlichte Saalkirche mit rundbogigen Obergadenfenstern und einer mächtigen Chorapsis, die sich aus einem Dreiviertelkreis mit Kegeldach zusammensetzt und die Assoziation eines „frühmittelalterlichen" Turmes hervorruft, wird die südöstliche Seite der Anlage abgeriegelt. Dabei ist der in der katholischen Variante leicht „eingeschnittene" Rundchor von Hansen stark inspiriert von dem Choraufbau der protestantischen Südkirche (1926) von Martin Elsässer in Esslingen (Abb. 106). Auch der Chorraum bei der protestantischen Melanchthonkirche (1930–31) in Köln-Zollstock von Theodor Merill basiert auf einem Kreis.[772] Allerdings taucht diese Chorform auch bei Böhms Plänen für die Krankenhauskirche des Deutschen Caritas-Institutes in Köln-Hohenlied auf.[773]

Ein aus 7 x 6 Jochen bestehender und daher eher rechteckig angeordneter Kreuzgang mit Kreuzgratgewölbe und rundbogigen Arkaden umgibt die offene Hoffläche bei Hansens Entwurf. Dabei geben die einzelnen Kreuzgangsjoche die Proportionsmodule des Aufbaus vor, so dass die Gebäudebreite für sämtliche Kompartimente in etwa drei Joche und die Kernanlage in ihrem vollen Umfang nach Abzug der Anbauten circa 12,5 x 12,5 Jochen beträgt.

Weitere Gebäudeflügel, die das *Quadrum* zu den anderen Seiten abgrenzen und wie das Kirchenschiff mit dem Kreuzgang im Inneren verbunden sind, beherbergen Schwestern-

771 Vgl. dazu Hoff, Böhm.
772 Vgl. dazu Distel, Kirchenbau.
773 Kahle, Rheinische Kirchen, S. 22.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sakristei, Sprechzimmer, Kapitelsaal, *Scriptorium, Dormitorium* und Wirtschafts- und Hygieneräume. Die durch Satteldächer gedeckten zweigeschossigen Gebäude bewegen sich alle auf gleicher Höhe, bis auf das etwas höher angesetzte Kirchendach mit Glockenstuhl. Quadratische wie auch rechteckige Fenster gliedern die Außenfassade der Klosteranlage. Ein Giebelrisalit und Anbauten erweitern und ergänzen die quadratische Anordnung. So ist das Refektorium mit seinen hohen Fenstern und Strebepfeilern als zusätzlicher Fortsatz dem nordwestlichen Flügel angeschlossen. Ein externer L-förmiger und zweigeteilter Längsbau auf südöstlicher Seite des Klosters war als Ökonomiegebäude gedacht. Eine Baubeschreibung, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus Hansens Feder stammt, verdeutlicht nochmals den Aufbau des Klosters mit anderen Worten:

> „Das für den Bau des Klosters vorgesehene Grundstück liegt auf halber Höhe eines nach Norden ansteigenden Hügels, der nach Westen hin von dem höheren Willibrordusberg gegen die Wetterseite geschützt ist. Die umliegenden Höhen, welche um die nach Südosten abfallende Terrasse des Klosterbauplatzes ansteigen, sollen mit Mischwald bepflanzt und teilweise als Ackerland verwendet werden. […] Klausurgebäude, Kapelle und Gästeflügel gruppieren sich um das Quadrum, welches einen offenen Hof von 230 qm mit umliegendem Kreuzgang zeigt. Die Pforte des Klosters liegt an der Südseite. Über eine breite Freitreppe betritt man die 45 qm große Eingangshalle, an welche sich die Vorhalle zu den Klausurräumen anschließt. Das stark abfallende Gelände bedingt eine verschiedene Höhenlage von der Eingangshalle, Kirche und Quadrum, so daß vor dem Kreuzgang und auch in der Zugangshalle zur Gastkapelle breite Aufgangstreppen von je 6 Stufen angeordnet wurden. Die um den Kreuzgang gelagerten Räume liegen jedoch alle auf dem gleichen Niveau. […] Der Kapellenraum ist ein einfacher, flach gedeckter Hallenraum mit hochgelegenen Fenstern, zum erhöhten Chor hin mit breiten Triumphbogen abgeschlossen. Nach rückwärts erhält der Kapellenraum eine Empore mit Orgel, vom ersten Stock der Klausur aus zugänglich. Der Kapellenraum (Schwesternchor) ist bei neun Meter Schiffbreite etwa 165 qm groß und hat Raum für 44 Chorschwestern und etwa 60 Laienschwestern. Das Obergeschoß der Klausurgebäude ist von zwei am nördlichen Ende des Kreuzganges gelegenen Treppenhäusern zugänglich und enthält die Schlafräume der Schwestern und der Novizinnen, die Wasch- und Baderäume, Krankenzimmer und Krankenkapelle mit oberem seitlichem Einblick in den Altarraum der Kirche.“[774]

Während des „Dritten Reiches“ wurde auf der Dahlemer Binz, einer Region der Nordeifel, eine Musterschäferei durch die NS-Volkswohlfahrt begründet. Dafür wurden auf der Binz diverse Nutzgebäude wie Stall, Scheune, Schuppen und ein Wohnhaus für den Schäfer gebaut. Nach Fertigstellung der Schäferei wurde ein Erholungsheim als Längsbau im regionalen Fachwerkstil mit Bruchsteinsockel in unmittelbarer Nähe errichtet. Statt des Erholungsheimes wurde aber kurz nach Bauende dort eine NS-Ordensburg für Jugendfreizeiten und Ferienlager installiert (Abb. 107), wo sich nicht nur der Erholung und Freizeit gewid-

774 Die maschinenschriftliche, aber nicht veröffentlichte Beschreibung stammte aus dem Archiv des Klosters Maria Frieden. Leider ist der Autor nicht zu ermitteln, doch spricht einiges für die Urheberschaft von Hansen. Es ist die Beschreibung eines Spezialisten, wie sie häufiger den Planungen beigegeben wurden und daher Eingang in amtliche Bauakten fanden. Und wer sollte besser als der planende Architekt selbst die Baubeschreibung vornehmen?

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

met wurde, sondern besonders der Erziehung der Jugend ganz im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie. Nach dem Krieg erwarben 1952 Trappisten vom Kloster Mariawald das Gelände samt der darauf befindlichen Gebäude, um endlich das langersehnte Frauenkloster anzusiedeln.[775] Einer der ausschlaggebenden Gründe war sicherlich auch der recht günstige Kaufpreis, da sich sonst wohl kaum anderweitige Kaufinteressenten fanden, möglicherweise konnte so auch in einer Art spiritueller Reinigung der Landschaft ein nationalsozialistisch kontaminiertes Land gleichsam in die Unschuld der göttlichen Schöpfung zurückgeholt werden.



Abb. 107: Ehemalige Schäferei und NS-Ordensburg auf der Dahlemer Binz, 1935–38

Im selben Jahr 1952 ließen sich bereits die ersten Trappistinnen aus der holländischen Schwesterabtei Koningsoord auf der Binz nieder und gründeten die klösterliche Niederlassung Maria-Frieden etwa zwei Kilometer nordwestlich der Nordeifelgemeinde Dahlem. In den folgenden zwei Jahren wurde in mühevoller Arbeit durch ein Dutzend von Trappistinnen die ehemalige heidnische, politisch-ideologische Kultstätte der Nazis zu einer christlichen Behausung umfunktioniert.[776] 1955 wurde das Kloster Maria-Frieden zur Abtei erhoben.

Der Auf- und Ausbau des Klosters vollzog sich aufgrund der Kosten in mehreren Bauabschnitten, so dass die Schwestern erst nach und nach in die neuen Gebäudeteile umziehen konnten. Die älteren Bauten aus der NS-Zeit wurden nach Auszug für andere Belange beansprucht und an den eigentlichen Klosterbau außen angegliedert. Auf der Zeichnung von Hansen sind diese Gebäude nicht mitaufgeführt (dazu siehe Abb. 114: Die südöstlichen Anbauten sind teils noch ehemalige Schäfereigebäude). Die neue Abtei wurde nach einem Gesamtplan sukzessive errichtet. Verantwortlicher Architekt war wieder Hansen, erneut in Zusammenarbeit mit Liebermann. Bittere Ironie der Geschichte ist dabei, dass Karl Friedrich Liebermann während der NS-Zeit in den Bau der etwa 30 Kilometer ent-

775 Zur Geschichte siehe Gilles, Trappistinnen.
Aber auch *http://www.mariafrieden-ocso.de/?page_id=935* (zuletzt eingesehen am 19.07.2016).

776 Dazu aus der Schrift von Gilles, Trappistinnen, S. 15 ff. „Nachdem am 8. Dezember 1952 die ersten Schwestern eingetroffen waren, begannen sie mit den Einrichtungen und Änderungen, die das klösterliche Leben erforderte. Der oben erwähnte Hauptflügel wurde im Inneren wesentlich umgestaltet. Er bestand zwar nur aus dem Erdgeschoß und einem mansardähnlichen Aufbau. Zunächst errichtete man im ersteren dem ‚Herrn des Hauses', dem Heiland, Thron und Altar in einer geräumigen Kapelle, wenngleich man diese noch als ‚Notkapelle' bezeichnen muß […] In knapp zwei Jahren entstand aus der Schäferei ein Kloster."

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

fernten großen Ordensburg Vogelsang involviert war (siehe dazu Kap. 2.3). Zwei Jahrzehnte später ist Liebermann, nun unter anderen Vorzeichen, an der Beseitigung solch einer nationalsozialistischen Brutstätte des Neuheidentums beteiligt.

Die funktionale Aufladung und Neubelegung von Architektur erfährt hier eine außergewöhnliche Form der Überschreibung. Die Ordensburg als Symbol eines säkular-religiösen Fanatismus im Dienste der menschenverachtenden, gottlosen „Blut-und-Boden"-Ideologie des Hakenkreuzes, dessen postnationalsozialistische Bestimmung normalerweise im Mahnmal der Vergangenheit liegt, erfährt im Falle Maria-Frieden eine vielleicht aus der Not heraus geborene Neubestimmung, die symbolhafter hätte nicht ausfallen können. Durch die Transformierung in eine christliche Stätte der Buße und Kontemplation mit dem programmatischen Namenszusatz *Friede* zieht letztendlich das „Gute" ein in den Ort der ehemaligen NS-Jugendschmiede – geradezu ein architektonischer Exorzismus. Das Patrozinium Maria-Frieden, das es schon sehr lange gibt, war eines der beliebtesten nach dem Zweiten Weltkrieg und löste den triumphorientierten Christkönigskult ab. Lag der vorherige Schwerpunkt in der gegenderten Gleichung Sieger=männlich wurde nun Friede=weiblich zum beliebteren Pendant.[777] Ob dieser tiefgreifende Gegensatz auch zur persönlichen Triebfeder Liebermanns geworden war oder ob dieser vorrangig von seinem materiellen (und existentiellen) Interesse an Aufträgen geleitet war, muss derzeit offen bleiben.

Hansen stützte sich bei der Neuplanung von Kloster Maria Frieden auf seine älteren Pläne für das Kloster St. Willibrordus. Dies betraf insbesondere die Klosterkirche. Inwieweit der ausgeführte Klosterbau die Pläne von Hansen/Liebermann spiegelt, kann nicht mehr mit letzter Gewissheit gesagt werden. Zu Maria Frieden liegen nur Pläne für die Kirche von beiden Architekten vor. Zudem wurde ein Klosterflügel erst zwei Jahre nach dem Tod Hans Hansens fertiggestellt. Da aber in Gilles' Publikation zu Maria Frieden die Rede von einem Gesamtplan ist, dem alle Abteigebäude unterworfen sind, muss davon ausgegangen werden, dass Hansen/Liebermann von Anfang an ein detailliertes Gesamtkonzept vorgelegt haben, das die einheitliche Gestaltung der Abtei garantierte:

> „Der Gesamtplan wurde deshalb gleich zu Beginn der Bautätigkeit aufgestellt, um einer baulichen Zerrissenheit vorzubeugen. Wenn erst dann weitergeplant wird, wenn Teilgebäude dringend notwendig und wieder die nötigen Geldmittel zur Verfügung sind – wird kaum ein einheitliches Bauwerk erstehen können. Dazu bringen solche ‚Situations-Bauweisen' – abgesehen von dem verteuerten Bauen – manche Umsiedlung innerhalb der Klostermauern mit sich."[778]

In den Berichten wird als erster Bauabschnitt die Errichtung des zweigeschossigen Gästehauses[779] (Abb. 108) mit Satteldach erwähnt – Wohnen kommt, wie so häufig in dieser Zeit, vor Kirche. Dieser längliche Bau schiebt sich von südlicher Seite an die Klosterkirche und

777 Vgl. Wiener, Patrozinien, S. 101–130.

778 Gilles, Trappistinnen, S. 29.

779 Das Gästehaus bot Familienangehörigen der Nonnen Unterkunftsmöglichkeiten, zudem die ersten Trappistinnen aus Holland kamen. Des Weiteren konnten sich Trappisten aus den anderen Niederlassungen bzw. Geistliche im Gästehaus einquartieren. Gegenwärtig bieten die Räumlichkeiten auch externen Besuchern Schlafmöglichkeiten.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 108: Blick auf Gästehaus von Maria-Frieden bei Dahlem, Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann, um 1954



Abb. 109: Blick von oben auf die Abteikirche und Gästehaus von Maria-Frieden bei Dahlem, Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann, um 1958

ist mit der mächtigen Chorapsis verbunden. Im Erdgeschoss befinden sich u. a. Räumlichkeiten für die Pfortenschwestern, sodann ein kleiner Speisesaal für Gäste sowie Sprech- und Krankenzimmer. Das obere Geschoss, welches in die Klausur einbezogen ist, beherbergte ursprünglich die Räume für die Novizinnen. Zusätzlich sind dort eine kleine Bibliothek und die Paramentenstickerei untergebracht.[780] Die beiden Kopfenden des Gästehauses unterscheiden sich durch höhere Dachfirste vom Mittelteil. Regionale Bezüge befinden sich auf der südlichen Kopfseite mit abgeschlepptem Dach, die mit Fachwerk und Bruchstein im Erdgeschoss verkleidet ist. Der profane Kontext von Fachwerk weist bereits auf den Bereich der Gästezimmer hin. Der Bruchstein wird als niedriger Sockel an der westlichen

780 Vgl. Gilles, Trappistinnen, S. 29.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schauseite fortgeführt. In diesem Bereich ist die Fassade weiß verputzt und in dreizehn Hauptachsen unterteilt, wobei je zwei Achsen auf die Kopfenden fallen und neun auf den Mittelteil. Die Unterteilung ist nur an der oberen Fensterreihe ablesbar, folgt doch die Fensterreihe des Untergeschosses einer anderen Rhythmik. In dieser Zone werden die Sprossenfenster, die am gesamten Gebäude mit Werkstein abgesetzt sind, zu zwei Dreier- und einer Zehnergruppe zusammengefasst. Dahinter befinden sich u. a. der Speisesaal und ein langer Korridor. Zusätzlich befinden sich an beiden Kopfenden Eingangstüren, die jeweils den Zugang zum Gästebereich und zur Abteikirche für auswärtige Besucher gewährleisten.

Über dem Nebeneingang ins Gotteshaus und somit zur Gastkapelle befindet sich, statt eines Sprossenfensters, ein rundbogiges viergliedriges Arkadenfenster aus Werkstein mit Rechteckmusterverglasung und Rahmenstreifen, das, wie bereits mehrfach dargelegt,[781] ein von Hansen oft verwendetes Formvokabular ist und von Dominikus Böhm abgeleitet wurde. Die besondere Akzentuierung dieses Eingangs muss als Pendant zum weltlichen Gästebereich am anderen Ende gesehen werden. Dieser Bereich signalisiert den Zugang ins Sakrale. Eine Wiederholung des Fensters findet sich in derselben Achse an der rückwärtigen Wand der Gastkapelle. Verklammert wird dieser Bauabschnitt zudem über die weiße Fassadenschlämmung, mit der sowohl Kirchennebeneingang als auch die angegliederte Kirche überzogen sind.

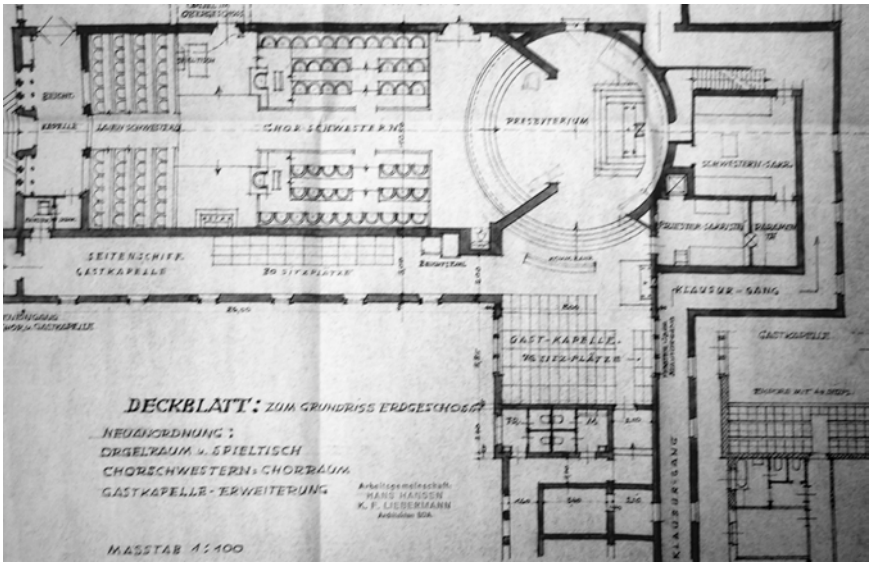


Abb. 110: Grundrisszeichnung der Abteikirche von Maria-Frieden in Dahlem, Hans Hansen und Karl Friedrich Liebermann, 1956

Möglicherweise wurde dieser Kopfbereich aber auch erst mit dem Bau der Kirche als Verbindungsglied zwischen Gästehaus und Sakralbau errichtet. Der Bau der Abteikirche samt der angeschlossenen Krankenabteilung erfolgte im zweiten Bauabschnitt (Abb. 109). Grund-

781 Siehe Kap. 6.1.4 oder 6.2.1.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

steinlegung war im August 1956, die Konsekration erfolgte Ende 1958. Äußerlich erinnert das frühromanisch inspirierte Gotteshaus an eine Basilika, da von Süden her ein niedriges Seitenschiff mit Pultdach und in der Zahl elf rundbogige Obergadenfenster des Hauptschiffes zu sehen sind. Identisch mit den Entwürfen für St. Willibrord verbindet sich das longitudinale, mit einem – nach Art der Böhm-Kirche der 30er Jahre – recht flachen Satteldach gedeckte Kirchenschiff von Osten her mit einem gedrückten Rundturm mit spitzem Kegeldach (Abb. 110). Hansen und Liebermann verzichteten auf den sonst üblichen apsidalen Abschluss und schlossen stattdessen mit einer Art durchgehendem Chorturm ab. Denn einzig die Kreisform ist prädestiniert, den Erfordernissen eines von mehreren Seiten zugänglichen und zentralen Chores gerecht zu werden. Motivisch verwendet wurden Rundtürme mit Kegeldach in neuerer Zeit gerade auch durch Dominikus Böhm. So hob Böhm die Eckpunkte der Südseite der bei Aachen auf niederländischer Seite gelegenen Abtei St. Benedikt in Vaals durch Rundtürme hervor.



Abb. 111: Detail Eingangsbereich an der Westseite der Abteikirche von Maria-Frieden bei Dahlem

An der Schnittstelle von Schiff und Chor ist ein zweifach gestufter und offener rundbogiger Glockenstuhl mit spitzem Abschluss angebracht, der zudem in seiner Funktion als Glockenturmersatz die Baustatuten der Zisterzienser berücksichtigt. Ähnliche Glockenstühle hatte Hansen u. a. auch für die Kapelle St. Anna in Neuss (vgl. 6.1.4/Kat. 17) und die Garnisonskirche St. Albert in Troisdorf-Spich (vgl. Kat. 55) verwendet.

Was von außen bei der Klosterkirche als südliches Seitenschiff anmutet, verbirgt in Wahrheit einen Gang, der vom Kirchenschiff isoliert ist. Daher handelt es sich typologisch bei dem Sakralbau um eine Saalkirche. Das scheinbare Nebenschiff führt unmittelbar vom Nebeneingang an der Westseite entlang der Kirche zur Gastkapelle, die aber zum Hauptchor hin geöffnet ist. Es ist daher Ausdruck der strengen Regelobservanz der Trappistinnen, die auf die architektonische Gestaltung starken Einfluss genommen hat. Die strikte Trennung der weltlichen und der geistlichen Sphäre ist oberstes Gebot des ursprünglichen monastischen Lebens. In der Abteikirche, die eben nicht das Herzstück eines Klosters ist, können sich beide Welten berühren, sofern nicht zum Kloster gehörige Kirchenbesucher am Gottesdienst teilnehmen. Für die gemeinsame Zelebration des Gottesdienstes müssen daher räumlich getrennte Bereiche geschaffen werden, denn das eigentliche Kirchenschiff ist den Nonnen und die Nebenkapelle den Gästen vorbehalten.

An der westlichen Giebelseite des Gotteshauses sorgen in Hansens Œuvre immer wiederkehrende Gestaltungsmotive (Abb. 111) für die Gliederung. Der Haupteingang der Kirche mit seinen aus vertikalen Planken gebildeten, schlichten Türflügeln aus Holz wird von rundbogigen dreigliedrigen Arkadenfenstern aus Werkstein beidseitig flankiert. Es ist die logische Fortführung und Wiederholung des Fenstermotivs am Nebeneingang des Gästehauses. Zudem ist das Kirchenportal in einen langgestreckten schmalen Blendbogen eingebunden. Im Tympanon befindet sich ein langgezogenes Rundbogenfenster, das aus qua-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dratischen Sprossen zusammengesetzt ist. Gleiche Rundbogenfenster sind im Obergaden und am Nebenschiff zu finden.

Betritt man die Kirche, so gelangt man erst in einen geschlossenen Vorraum. Dieser ist über eine Tür mit dem eigentlichen Kirchenraum verbunden. Links und rechts des Zutritts sind Fenster mit farbigen Rechteckmustern als Fortsetzung der Fassadenfenster platziert. Die schlicht wirkende, weiß verputzte und mit Solnhofer Bodenplatten versehene Saalkirche erinnert nicht zuletzt wegen ihrer hochgelegenen und in Rechtecke unterteilten Fenster entfernt an die Fronleichnamkirche von Rudolf Schwarz. Im Gegensatz dazu endet allerdings die Abteikirche mit einer rustikalen flachen Holzbalkendecke aus Quer- und Längsträgern. Die Querbalken ruhen dabei auf Konsolen.

Eine aus der Wand ausgeschnittene erscheinende Empore, die sich über dem Kirchenvorraum erhebt, kann nur vom ersten Stock der Klausur aus betreten werden. Blickt man vom Inneren der Kirche Richtung Empore, so zeichnet sich direkt und indirekt die Außenfassade ab: Das Rundbogenfenster des Portals erhebt sich mittig der Empore, flankiert von den unteren Rechteckfenstern des Vorraumes (Abb. 112).

Im Gestühl des Schwesternchores war etwa Platz für 50 Laien- und 40 Chorschwestern.[782] Ein offener Schacht mit herabhängendem Seil am Ende der rechten graden Schiffswand stellt die Verbindung zum offenen Glockenstuhl her. In der Art der Gestaltung erinnert der offene Schacht an die Glockenstuhlvariante, wie Böhm sie für seine Kirchen St. Elisabeth (1939–32) in Köln-Hohenlied und Stella Maris (1930–31) in Nordeney verwendet hat – mit dem Unterschied, dass Hansen dieses Schema ins Innere der Kirche verlagerte.

Zum Presbyterium verjüngt sich das Kirchenschiff ähnlich wie in St. Bruno in Köln durch



Abb. 112: Blick Richtung Vorraum der Abteikirche von Maria-Frieden bei Dahlem



Abb. 113: Blick zum Chor von Maria-Frieden bei Dahlem

782 Im Jahr 1965 wurden die Kommunitäten vereinheitlicht und die Unterscheidung zwischen Chor- und Laienschwestern aufgehoben. Vgl. dazu *http://www.mariafrieden-ocso.de/?page_id=935* (zuletzt eingesehen am 10.01.2016).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schrägstellung der Wände. Damit wird die Konzentration auf den Altar gesteigert und der Längs- in den Rundbau eingeschoben und miteinander verschränkt (Abb. 113). Gleichzeitig wird der Einblick in den Chorraum minimiert, so dass die südliche Öffnung zur Gastkapelle durch die schräggestellte Wand den Nonnen verborgen bleibt. Ein breiter und profilierter Triumphbogen markiert die Schnittstelle von Kirchen- und Altarraum. Der auf Basis des kreisrunden Grundrisses errichtete Chor ist um einige Stufen erhöht und bildet eine Art Altarinsel. Bereits Anfang der 1930er Jahre hatte Hansen einen ähnlichen Aufbau eines kreisrunden Chorraums in Form einer Altarinsel für die Chorerweiterung von St. Christopherus in Bessenich-Zülpich (vgl. Kat. 15) angewandt.

Eine Besonderheit bei Maria Frieden ist das große Rechteckfenster am rückwärtigen Chorrund. Während die Rechteckfelder der Langhausfenster nur aus verschiedenfarbigen Buntglasscheiben bestehen, zeigt das aus 8 x 5 quadratischen Feldern zusammengesetzte Chorfenster aus Antikglas und Schwarzlot neben (Kreuz-)Ornamenten die *Maria Immaculata* in einem blauen Rundbogen. Entworfen wurde es von Pater Victor van Mil um 1965.[783] Wie bereits erläutert, war die Verglasung der Chorwand ein speziell von Böhm favorisiertes Architekturmotiv. Derart hat Böhm auch einen der Ecktürme der Vaalser Abtei durch ein mehrgliedriges, längsrechteckiges Fenster gestaltet. In den 1950er Jahren gab es in Vaals zwar noch gar keine Kirche, doch gab es Pläne dazu aus den frühen 20er Jahren, die im Kölner Stadtarchiv einsehbar waren. Die scheint Hansen gekannt zu haben. Daher scheint die Lösung in Dahlem eine Mischung aus den Plänen Böhms und der realisierten Abtskapelle gewesen zu sein.



Abb. 114: Luftbild von Maria-Frieden bei Dahlem, Aufnahme um 1961

Insgesamt erscheint der Innenraum der Abteikirche Maria-Frieden aufgrund der zahlreichen Fenster hell und lichtdurchflutet. Er zeichnet sich durch eine schlichte und zurückhaltende Gestaltung aus, die dem Ideal einer einfachen Lebensform im Kloster und im

783 Vgl. dazu *http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b3719/b3719.shtml* (zuletzt eingesehen am 20.02.2016).

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Speziellen den Maßgaben der Zisterzienser und erst recht des zisterziensischen Reformordens der Trappisten entspricht. Schwestern- und Priestersakristei und Paramentenraum befinden sich in einem niedrigeren Flachbau, der dem Chorturm vorgelagert und mit diesem durch verschiedene Zugänge verbunden ist (Abb. 114). Ein Klausurgang führt von der rückwärtigen Seite des Gästehauses, entlang des Choranbaus, zu einem zweigeschossigen Gebäude mit (Krüppel-)Walmdach, das dem Chorturm von nordöstlicher Seite angeschlossen ist.

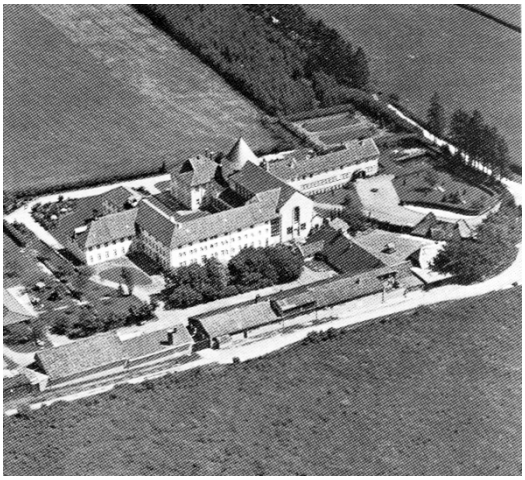


Abb. 115: Gesamtansicht von westlicher Seite von Maria-Frieden bei Dahlem

Die Zunahme von Trappistinnen war ausschlaggebend für den dritten, um 1959 beginnenden und um 1961 abgeschlossenen Bauabschnitt. In den zwei Jahren wurden eineinhalb Flügel des *Quadrums* und ein Refektoriumsanbau fertiggestellt. Im vierten Bauabschnitt im Jahre 1967 wurde dann der nördliche Flügel der Klosteranlage zu Ende gebaut (Abb. 115). Die zweieinhalbgeschossigen Flügel nebst Anbau sind mit Satteldächern gedeckt, die in einem Walm enden. Die Außenhaut ist wie der Rest des Klosters weiß geschlämmt. Längsrechteckige Sprossenfenster bestimmen die Fassade, wobei sich die teils gekuppelten Fenster von unten nach oben um je eine Sprosse reduzieren und im Halbgeschoss unterm Dach quadratische Form annehmen (Abb. 116). Die südliche Kirchenanbindung des Westflügels ist von außen mit 8 x 4 quadratischen Buntglasfenstern in Werksteinfassung gestaltet, da sich in diesem Bereich das Treppenhaus befindet. Dieses Betonrasterfenster ist ein für die frühen 50er Jahre typisches Motiv in der Sakralarchitektur, das sich genealogisch bis auf Perrets Notre-Dame-du-Raincy zurückverfolgen lässt und nach dem Krieg vor allem im Œuvre von Karl Band vertreten ist. Wie bereits aus dem Plan von St. Willibrord zu entnehmen war, wurde das Refektorium als separater zweigeschossiger Anbau fast mittig dem nördlichen Riegel von außen vorgesetzt und somit nicht in das eigentliche Kernquadrat integriert.



Abb. 116: Detail Westflügel von Maria-Frieden bei Dahlem

Interessanter ist die Innenseite der Klosteranlage. Hier umgibt ein geschlossener Kreuzgang den Innenhof von drei Seiten (Abb. 117). Der östliche Flügel der Klosteranlage wurde nicht mehr fertiggestellt, da zum einen den Schwestern das Geld ausging und zum an-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 117: Blick auf den Kreuzgang von Maria-Frieden bei Dahlem, um 1961

deren auch die Zahl der Trappistinnen stagnierte und eher rückgängig war.[784] Der unvollendete Kreuzgang hat deshalb nur noch Symbolcharakter, da er in seiner für das monastische Leben bedeutsamen Funktion eigentlich nur vollendet seine theologische Bestimmung erfüllt. Ziel ist es normalerweise immer zu einem Geviert geschlossen zu werden, damit dort die Klosterbewohner im Kreis gehen können. Dennoch wird der unvollendete Kreuzgang auch bei Maria Frieden für Prozessionen und die private Andacht genutzt.[785] Die Rundbogenarkaden des Kreuzganges sind wiederum mit kleinen Rundbogenflächen aus Buntglas gefüllt. Im Inneren des Kreuzganges werden zwei Arkadenfenster zu einem Abschnitt zusammengefasst und durch ansatzlos aus der Wand hervorgehende Schwibbögen voneinander geschieden. In der bereits besprochenen Kirche St. Clemens in Herrig (vgl. 6.3.1) hatte Hansen ähnlich mit Schwibbögen, aber dort in Anwendung auf den Kirchenraum, operiert. Als Pendant zur Kirchendecke von Maria Frieden ist der Kreuzgang ebenfalls mit einer flachen Holzdecke mit Längsbalken gedeckt (Abb. 118).

784 Aktuell leben circa 20–25 Trappistinnen im Kloster Maria Frieden.

785 „[…] am Ende des letzten Bauabschnitts, wo der Kreuzgang endet, steht eine Pieta mit Kerze, Blumen und an der Wand der Schlussstein in Form einer Friedenstaube. Dort halten wir eine Statio (ansonsten in unserem Orden unüblich), wenn wir bei – schlechtem Wetter!! – eine Prozession halten, und kehren dann wieder genauso feierlich in die Kirche zurück. Das andere Ende des U verzweigt sich zu einem Weg ins Krankenviertel und ins Gästehaus. Täglich gehen wir in Prozession vom Stundengebet zu den Mahlzeiten ins Refektorium mittags und abends, dafür verwenden wir ca. zwei Drittel unseres Kreuzganges.“ Zitiert aus einer Mail der Äbtissen von Maria Frieden vom 28.08.2016.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Abb. 118: Blick in den Kreuzgang von Maria-Frieden bei Dahlem

Die neben- und übereinander gelagerten Rundbogenmotive der Arkadenfenster führen wieder einmal zu Dominikus Böhm. Der gestaffelte Rundbogen gehörte zu Böhms gestalterischem Repertoire, welches vornehmlich vor dem Zweiten Weltkrieg zur Anwendung kam. Die Empore von St. Kamillus (1928–31) in Mönchengladbach, dessen Chor schon im Zuge von St. Bruno Erwähnung fand, gestaltete Böhm mit übereinander gelagerten Rundbogenarkaden, ebenso die Westfassade von St. Josef (1929–31) im heutigen Zabrze oder das verglaste Apsisfenster und die Hochwände des Altarraumes von St. Elisabeth (1928–32) in Köln-Hohenlied. Wie auch bei seinen anderen Nachkriegsbauten griff Hansen auf ein Formenvokabular aus der Zwischenkriegszeit zurück, das im Wesentlichen von Dominikus Böhm, dem renommiertesten Vertreter des katholischen Kirchenbaus dieser Zeit, in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre entwickelt worden war. Das wäre aber insofern gängige Praxis gewesen, als die Ursprungspläne für Maria Frieden aus dem Jahre 1949 stammten und somit kurz nach dem Krieg entwickelt worden waren. Die Nähe zu Bauten vor dem Krieg wäre dahingehend ein normaler Vorgang, zumal der von Böhm gepflegte Stil um 1930 Mitte der 1950er Jahre Mainstream geworden war: eine nun altbacken gewordene Moderne, die doch nicht die Konsequenz an Modernität besitzt, wie sie Böhm schon 1930 hatte.

Allein die klassische Ausrichtung der Abteikirche, als longitudinaler Bau mit Triumphbogen und Chorapsis, entsprach nicht mehr ganz den neuesten Strömungen, Kirche auch als multifunktionalen Raum zu begreifen und nach neuen Grundrisslösungen zu suchen. Vorreiter in dieser Hinsicht waren Architekten wie Dominikus und Gottfried Böhm, Rudolf Schwarz, Fritz Schaller, Emil Steffann, Paul Schneider-Esleben, Josef Lembruck, um

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nur die wichtigsten zu nennen.[786] Allerdings war diese Funktionalität angesichts der Aufgabe einer Nonnenklosterkirche auch nicht gefordert. Die Saalkirche mit quergestelltem Gestühl erfüllte die Vorgaben des klösterlichen Stundengebets in klassischer Weise. Innovationen des Gemeindelebens hätten an den Bedürfnissen der Trappistinnen vorbeigezielt. Eine Kunstgeschichte, die nur auf den Grad an Modernität fixiert ist, wird jedenfalls ohne die Problematisierung der Funktionen und Bedürfnisse den Objekten nicht gerecht.

6.3.4 St. Anna der Riehler Heimstätten

1927 wurden auf dem Areal einer ehemaligen Pionierkaserne die Riehler Heimstätten (heutiger Name: *Soziale-Betriebe-Köln/SBK*) ins Leben gerufen und in kurzer Zeit auf dem großen Gelände Wohn- und Pflegeeinheiten geschaffen, die pflegebedürftigen und behinderten Menschen ein neues Zuhause bieten sollten – ebenfalls eine funktionale Umpolung, wenn auch unter anderen historischen und institutionellen Voraussetzungen als bei Maria Frieden. Benötigt wurde dabei auch ein Ort für die spirituellen Bedürfnisse, so dass für die katholischen Heimbewohner 1929 die schon erwähnte erste Kapelle St. Anna (siehe dazu auch Kap. 6.1.4) durch Wilhelm Tiedje errichtet wurde. Während des Zweiten Weltkrieges erfuhren die Riehler Heimstätten durch Bombentreffer schwere Zerstörungen. Dabei wurde auch die Annakapelle so stark beschädigt, dass sie nicht mehr nutzbar war.

Mitte der fünfziger Jahre erhielt Hansen den Auftrag für den Neubau einer Kapelle. Daraufhin wurde in den Jahren 1957/58 auf dem Platz der ehemaligen Reithalle der neue Sakralbau errichtet, erneut mit der Hl. Anna als Patronin. Am 27. Mai 1959 wurde die Kapelle durch Weihbischof Clever konsekriert. Diese Kirche zeigt – auch aufgrund ganz anderer Voraussetzungen als in Maria Frieden – den vollen Anschluss an die 50er Jahre und offenbart, dass Hansen, auch wenn es vielleicht zwischenzeitlich den Anschein gehabt haben mag, in seiner architektonischen Entwicklung nicht stehen geblieben ist. Erneut sind Dominikus Böhm sowie Rudolf Schwarz, Karl Band, Gottfried Böhm und Emil Steffann die Referenzarchitekten. Und erneut steht Hansens Entwurf nicht an der Spitze der stilistischen und funktionalen Entwicklung, die um 1958 vom Betonbrutalismus und nicht zuletzt von der Rezeption von Le Corbusiers Wallfahrtskirche in Ronchamp geprägt ist.

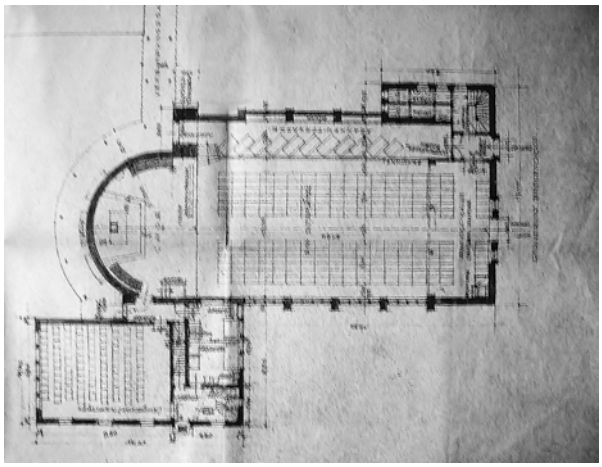


Abb. 119: Grundrisszeichnung von St. Anna der Riehler Heimstätten in Köln-Riehl, Hans Hansen, 1956

Der Sakralbau bietet abermals kennzeichnende Motive, die vor

786 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 58 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

allem in späteren Kirchen Hansens anzutreffen sind, wie meist schlichte Giebelfronten, heruntergezogene Zeltdächer, einschiffige Kirchenanlagen oder aber zumindest mit stützenfreiem und marginalisiertem Seitenschiff, Betonmaßwerk, verjüngende Strebepfeiler und ein alles überspannendes Gewölbe. So stehen z. B. die Garnisonskirche St. Albert in Troisdorf-Spich (vgl. Kat. 55) und der Kirchenentwurf für die Rektoratskirche in Blessem-Frauenthal (vgl. Kat. 59) im engen Zusammenhang mit St. Anna, da sich die Sakralbauten im architektonischen wie auch gestalterischen Ausdruck sehr gleichen. Ferner ähnelt der entlang einer Nordwest-Südost-Achse ausgerichtete Riehler Bau im Grundriss (Abb. 119) der Neusser Kapelle mit gleichem Patrozinium. Das eigentliche, etwa fünf Achsen lange Kirchenschiff geht übergangslos in ein Chorhalbrund über und wird nur von südwestlicher Seite um ein schmales Nebenschiff ergänzt und verbreitert. Darüber hinaus ist die nordwestliche Ecke des Baus um einen Vorsprung bis zum ersten Kirchenjoch erweitert. In diesem Kirchenvorraum befinden sich im Untergeschoss Sanitäreinrichtungen, ein Durchgang zum Nebenschiff und ein Treppenaufgang führt zu Nebenräumen und zur Sänger- und Orgelempore im Obergeschoss. Von Südosten her ist ein längsrechteckiger Anbau an die Apsis angefügt. In diesem Segment sind die Sakristei und ein Versammlungsraum untergebracht.

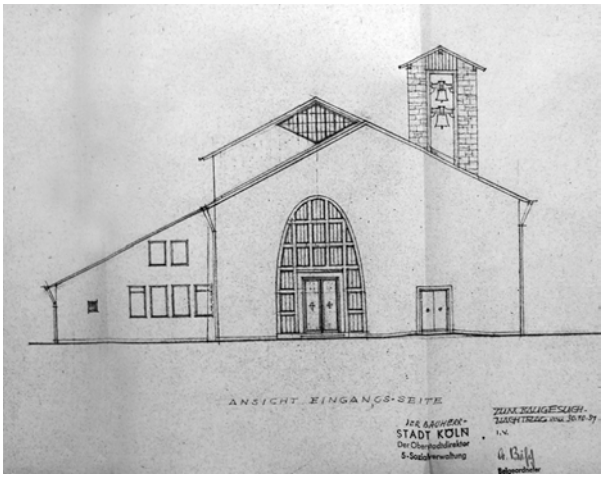


Abb. 120: Entwurf Eingangsseite von St. Anna der Riehler Heimstätten in Köln-Riehl, Hans Hansen, 1956

Die wie die restlichen Außenwände mit weißem Kalksand verputzte und flächig gehaltene Giebelseite des Eingangsbereiches sticht einzig durch die besondere Gestaltung des Kirchenportals hervor. Dieses ist in ein Parabelbogenfenster aus Betonmaßwerk integriert. Die Musterung setzt sich aus ganzen bzw. abgeschnittenen Rautenmustern mit fünf Längsverstrebungen zusammen (Abb. 120–121). Das so umfasste Buntglas bildet in sich weitere geometrische Muster aus.



Abb. 121: Eingangsbereich von St. Anna der Riehler Heimstätten in Köln-Riehl, Hans Hansen, 1956

Rechts vom Haupteingang befindet sich ein einfacher Nebeneingang, der durch den Vorraum ins Seitenschiff führt. Eine ungegliederte Wandfläche und, auf diese nach Os-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten zufolgend, vier längsrechteckige Betonmaßwerkfenster, die von der Sockelzone bis zur Dachtraufe reichen und von verjüngenden Strebepfeilern in vier Joche unterteilt werden, bestimmen die Anordnung der nordöstlichen Kirchenwand, bevor dann das Nebengebäude mit einem Pfarrsaal mit circa 120 Plätzen anschließt (Abb. 122).[787] Auch bei den mehrfarbigen Fenstern der Schiffswand geben Rautenmuster, diesmal in Kombination mit drei Längsverstrebungen, den Aufbau vor.



Abb. 122: Nordostseite von St. Anna der Riehler Heimstätten in Köln-Riehl, Hans Hansen, 1957

Das beherrschende Motiv der Auflösung einer ganzen Wand durch Fenster wurde bereits von Böhm für die Südseite seiner Kirche St. Maria Königin in Köln-Marienburg (1952–54) eingesetzt. Auch Rudolf Schwarz konzipierte die Andreaskirche (1954–57) in Essen-Rüttenscheid u. a. mit raumhohen Lichtwänden.[788] In Gottfried Böhms frühen, vor 1957 entstandene Kirchen finden sich ebenfalls diaphane Wandstrukturen: St. Hildegard in Sulzbach-Neuweiler, die Heilig-Geist-Kirche in Essen-Katernberg, St. Theresia in Köln-Buchheim, St. Anna in Köln-Ehrenfeld, St. Maria Königin in Düsseldorf-Lichtenbroich. In erster Linie aber muss Karl Band erwähnt werden, der wie an anderer Stelle dieser Arbeit schon aufgezeigt wurde,[789] die Kirchenwände seiner Nachkriegsbauten oft mit Betonmaßwerk überzog. Wichtige Beispiele dafür sind St. Elisabeth (1951–52) in Köln-Mülheim, St. Peter in Zülpich (1953), St. Walburga (1954–56) in Overath und St. Johann Baptist (1956) in Kendenich.

Das eigentliche Satteldach des Kirchenschiffes von St. Anna verwandelt sich am Anbau zu einem tief herabgezogenen Zeltdach,[790] das im Prinzip nur über den Verbindungstrakt geschleppt ist und am eigentlichen Anbau wieder in ein Satteldach übergeht (Abb. 121–122). Das Motiv der tief heruntergezogenen und überkragenden Dachformen findet sich auch bei den Architekten Stephan Leuer (1913–1979) und Josef Bernard (1902–1959) und an ihren Kirchen St. Joseph (1955) und St. Elisabeth (1956–59), beide in Siegburg.[791]

787 Vgl. Kölner Stadt-Rundschau, 28.05.1959.
788 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 78.
789 Siehe Kap. 6.1.3/Neugestaltung.
790 Zum Zelt als ikonographisches Motiv dieser Zeit vgl. Wittmann-Englert, Zelt.
791 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 95

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Kopfwand des Pfarrsaals von St. Anna wird von einem Giebelfenster eingenommen, das die gleiche Rautenmusterung aufweist. An der Längs- und Vorderseite des Anbaugebäudes hingegen befinden sich rechteckige Fenster. Die halbrunde Apsis mit halbiertem Kegeldach erinnert bis auf das fehlende Chorfenster von rückwärtiger Seite her an den Chorturm von Maria Frieden. Ursprünglich befand sich an dieser Stelle auch noch eine Art Laubengang mit papierdünner Dachschale und schmalen Stützen, welcher aber im Zuge von Modernisierungsmaßnahmen entfernt wurde und in heutiger Zeit fehlt.

Bei St. Anna hat Hansen ein rautenförmiges Fenster, das sich in der flachen Giebelfläche unterhalb des halbierten und damit einen Giebel ausbildenden Kegeldaches und oberhalb des Langhausfirstes befindet, angebracht (Abb. 120). Das Rautenfenster, diesmal mit quadratischer Rasterung, gelangt somit auch symbolisch an die höchste Stelle, ist doch das Rautenmuster zum bestimmenden Ordnungsprinzip fast aller Kirchenfenster geworden. Im Apsisgiebel kulminierend, beleuchtet es das Sanktuarium indirekt von oben.

Die Rautenform war ein typisches Motiv der damaligen Kirchenmoderne. Dominikus und sein Sohn Gottfried Böhm haben in die St. Josef-Kirche[792] (1951–52) in Köln-Kalk eine Gewebedecke aus Rautenmustern eingezogen. Für die Liebfrauenkirche (1955) in Köln-Mühlheim zog Rudolf Schwarz raumhohe Vertikalfenster, die dem Rhythmus von Rauten unterworfen sind, hoch.[793] Die Apsis der Kirche des Priesterseminars St. Petrus Canisius (1956–58) in Köln von Willi Weyres und Hans Schumacher wird durch ein Rautenmaßwerk umrahmt.[794] Auch das äußere Kirchendach der Christuskirche (1956–59) in Bochum von Dieter Oesterlen setzt sich aus Rauten zusammen.

Des Weiteren ist die Platzierung des Chorfensters im Inneren von St. Anna für den Kirchenbesucher nicht sichtbar, sondern wird nur als indirekte Lichtquelle des Altarraumes wahrgenommen. Besonders Dominikus Böhm, auf den diesbezüglich an mehreren Stellen schon verwiesen wurde, hat in seiner Frühzeit mit diffusem Licht und indirekter Lichtführung in Sakralbauten gearbeitet.[795] In seinen Plänen für Lumen Christi (1923), die er gemeinsam mit Martin Weber entwickelt hat, fällt von einer Art Chorturm Licht ins Innere der Kirche.[796] Für die Taufkapelle (1926) in St. Johann-Baptist in Neu-Ulm verwendete Böhm als einzige Lichtquelle ein Oberlicht aus Glasbrocken von Johan Thorn Prikker.[797] Auch in den Kirchen Hl. Dreifaltigkeit (1924–26) in Gelsenkirchen-Haverkamp und Heilig-Kreuz (1927–29) in Gelsenkirchen-Ückendorf von Josef Franke wird der Altarraum durch hoch angebrachte Fenster, die sich gleichfalls in einer Art Chorturm befinden, indirekt beleuchtet und damit für den Gläubigen auf den ersten Blick nicht lokalisierbar. Diese Form von theatraler Lichtinszenierung, die bereits in den 1920er Jahren bei Dominikus Böhm und Josef Franke suggestiv eingesetzt worden war, erfuhr in dem damals viel und äußerst kontrovers diskutierten, 1955 geweihten Bau in Ronchamp durch Le Corbusier eine Wiederbelebung.

In einer gegenüber seiner Garnisonskirche St. Albert (Vgl. Kat. 55) leicht abgewandelten Variante hat Hansen von südwestlicher Seite abermals einen offenen Glockenturm mit

792 Vgl. Hoff, Böhm, S. 480 f.
793 Vgl. Körner/Wiener, Frömmigkeit, S. 240 ff.
794 Vgl. Kahle, Rheinische Kirchen, S. 104.
795 Gleiches gilt auch für Gottfried Böhms Kirchen der 50er Jahre.
796 Vgl. Hoff, Böhm, S. 100 ff.
797 Vgl. Ebenda, S. 125 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

spitzem Abschluss quer der Apsis seitlich angefügt. In der Gestaltung erinnert der offene Glockenstuhl diesmal mehr an den um Eck gestellten Glockenstuhl von St. Konrad (1953–56) in Duisburg-Fahrn von Emil Steffann. Derjenige von St. Anna hebt sich noch durch seine Bruchsteinverkleidung vom restlichen Bau ab (Abb. 123).



Abb. 123: Blick auf Chorapsis von St. Anna der Riehler Heimstätten in Köln-Riehl

Im Untergeschoss des Turmes befindet sich – ähnlich wie bei dem ebenfalls bruchsteinverkleideten seitlichen Glockenturm von St. Albertus Magnus (1954) in Andernach von Rudolf Schwarz – ein weiterer Zugang in die Kirche, hier konkret zum Seitenschiff. Im Gegensatz zu der nordöstlichen Längswand sind auf dieser Kirchenseite keine Fenster angebracht. Lediglich drei verjüngende Strebepfeiler gliedern zusammen mit dem Glockenturm die Außenwand in vier Joche, bevor der zweigeschossige Erweiterungsanbau mit den Sanitäreinrichtungen folgt. Dieser ist mit abgeschlepptem Dach an der Längsseite durch Rechteckfenster gegliedert. Durch die Verwendung verjüngender Strebepfeilerformen verweist Hansen erneut auf Emil Steffann. So hat Steffann beispielsweise die Außenfassaden seiner Kirchen St. Laurentius (1955) in München und St. Elisabeth (1957) in Opladen mit sich verjüngenden, aber insgesamt massiger wirkenden Strebepfeilern rhythmisiert.

Betritt der Gläubige das Innere der Anna-Kapelle, so gelangt er zuerst in einen geschlossenen Vorraum, über dem sich in ganzer Breite die Empore mit seitlicher Orgel ausbreitet. Oberhalb der Empore dominiert mittig das Rautenmuster des Parabelbogens. Der einschiffige Kirchenraum ist mit einer flachen Segmentbogentonne gewölbt, die aus schmalen Holzpanelen gebildet ist (Abb. 124). Eine ähnliche Holzverkleidung findet sich an der Brüstung der Empore. Das südlich anschließende Nebenschiff wird stützenfrei nur durch eine

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Brüstung vom Hauptschiff separiert. Drei schmale Nischen mit halbhoher Holzverkleidung, die je drei kleinere Holzskulpturen der vierzehn Kreuzwegstationen aufnehmen, sind mittig im Seitenschiff positioniert.



Abb. 124: Blick Richtung Empore von St. Anna der Riehler Heimstätten in Köln-Riehl

Zum Altar hin schließt ein Pfeiler aus Bruchstein die Reihung des Nebenschiffes ab. Es handelt sich hierbei um einen Pfeilerfuß des Glockenturms, der mit in das Kircheninnere eingebunden ist. An beiden Enden des Seitenschiffes befinden sich stufenlose separate Eingänge. Erst dadurch wird die wahre Bestimmung des Seitenschiffes und überhaupt der Kapelle klar. Als Sakralbau einer karitativen Einrichtung müssen auch für pflegebedürftige und kranke Menschen die Möglichkeit der Teilnahme am Gottesdienst gewährleistet werden. Über die beiden Nebeneingänge können „Sieche" inklusive Krankenbett oder Rollstuhl ungehindert ins Kircheninnere gelangen und auf einer Art Nebenterrasse den Gottesdienst mitverfolgen (Abb. 125). Dazu dient auch das abfallende Bodenniveau zum Chorraum hin, welches eine bessere Sicht von allen Positionen aus zum Altar garantiert. Der Fußboden hat eine Neigung von circa 60 cm auf 15 Meter Länge. Das Seitenschiff liegt circa 90 cm über dem tiefsten Punkt des Schiffbodens. Einen ähnlichen Lösungsansatz hatte bereits Böhm für seine Elisabeth-Kirche in Köln-Hohenlind angewandt, indem er das Mittelschiff auf Erdgeschossniveau beließ, dafür aber Seitenschiffe und Chor anhob und zusätzlich Emporen auf Krankenhausgeschoss installierte. Dadurch konnten Krankenhauspatienten ungehindert am Gottesdienst teilnehmen und zugleich der Vorgabe einer räumlichen Trennung von



Abb. 125: Blick in das Seitenschiff von St. Anna der Riehler Heimstätten in Köln-Riehl

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gesunden und Kranken entsprochen werden.[798]

Zwei Reihen von Kirchenbänken, die durch einen mittleren Gang voneinander getrennt sind, führen bis an eine einfache Chorschranke. Der Chor, mit seitlicher Kanzel an der linken Seite und mit einem um einige Stufen erhöhten, einfachen Tischaltar aus Dolomit, öffnet sich in einem Halbrund zum Hauptschiff. Dadurch wirkt der Chor insgesamt flach und der Altar nahe bei der Gemeinde. Vor einem rückwärtigen Fresko und über dem Altar schwebt ein goldenes Kreuz, welches an Drahtseilen befestigt ist. Das Fresko, das in der Tradition der dem Kultbildparadigma verpflichteten großen Chorbilder der 1930er Jahren steht, stellt die heilige Anna sitzend mit Kreuzglorie in einer mehrfarbigen Mandorla da – in Guardinis Kultbildkonzept, das auch noch 1959 in dem von Willy Weyres und Otto Bartning herausgegebenen Handbuch für den Kirchenbau empfohlen wird,[799] wäre freilich nur eine christologische Ikonographie in Frage gekommen. In der linken Hand hält sie ein aufgeschlagenes Buch und die Rechte ist zum Segensgruss erhoben. Der übergroßen Anna sind kleinere Heiligenfiguren mit Attributen beidseitig angeordnet (Abb. 126)[800].

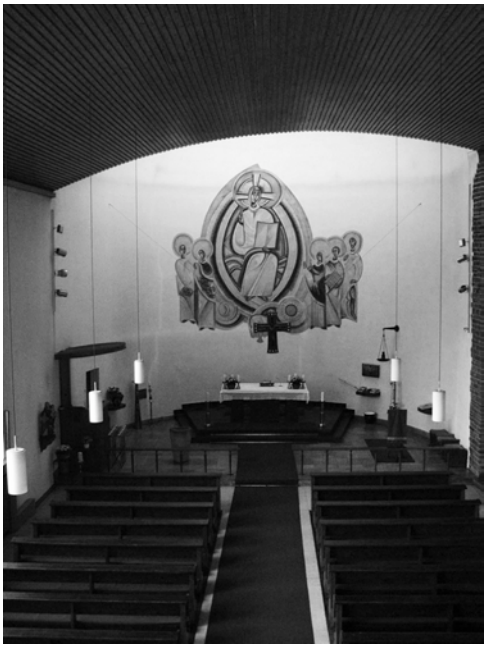


Abb. 126: Blick Richtung Chor von St. Anna der Riehler Heimstätten in Köln-Riehl

Die Chorapsis wird vom höchsten Punkt des Gewölbes nicht mittig geschnitten, da die Apsis nur auf das Hauptschiff bezogen ist, die Segementbogentonne sich aber über die gesamte Kapelle streckt (Abb. 127). Das erklärt auch die leichte Verschiebung des Raumgefüges, die bereits im Zusammenhang des Apsisfensters eine Rolle spielte. Dieses Fenster ist verantwortlich für die indirekte Beleuchtung des Altarraumes. Überhaupt kommt den

798 Vgl. Fußbroich, Führer, S. 68 f. Zudem Wiener, Böhm, S. 82 f.

799 Weyres/Bartning, Handbuch; vgl. hier vor allem das Einleitungskapitel *Theologische Grundlagen* von Aloys Goergen u. a., S. 12–32, insbesondere S. 32 f.

800 In den wenigen Bauunterlagen, die sich im Archiv der *Soziale-Betriebe-Köln* befinden, war auch folgender Vermerk über eine Besprechung vom 17.01.1959 zu dem Altarbild: „Nach Prüfung der örtlichen Verhältnisse ist auch Herr Beigeordneter Dr. Kleppe der Auffassung, daß es doch zweckmäßig wäre, wenn von mehreren Künstlern Vorschläge über die Gestaltung des Altarbildes eingeholt würden. Den aufzufordernden drei Künstlern (Peter Hecker, Jakob Berwanger und Will Thonett) soll im Rahmen eines Wettbewerbes als Prämie für den Entwurf ein Betrag von 300,– DM zur Verfügung gestellt werden. Herr Pfarrer Wallaschewski wird umgehend eine schriftliche Darstellung vom Hauptthema: ‚Kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid', geben, damit den Künstlern die gleiche Aufgabe gestellt werden kann. Herr Beigeordneter Dr. Kleppe macht aber darauf aufmerksam, daß die angestrebte Herz-Jesu-Darstellung sehr schwierig ist und nicht unbedingt hierauf bestanden werden sollte."

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Fenstern in Funktion einer Bau-Kunst neben der Inklusion von Kranken und Gesunden eine zentrale Rolle bei dem Kirchengebäude zu. Das geometrische Fensterornament, welches aus Beton gebildet und dann mit farbigen Scheiben gefüllt wird, ist ein typisches Motiv der 50er Jahre. Ihren Anfang nahm die moderne Durchlichtung kompletter Kirchenwände mit Hilfe farbiger Glasmauern zu Beginn des modernen Kirchenbaus, wie z. B. bei Notre-Dame-du Raincy von Perret und St. Antonius in Basel von Karl Moser, sodann der Pressa-Kirche (1928) in Köln von Otto Bartning oder der Petri-Nikolai-Kirche (1930–31) in Dortmund von Karl Pinno und Peter Grund. Prägend waren aber auch die Lichtkonzepte von Dominikus Böhm, die Ausdruck einer sakralen Lichtmetaphysik waren und die neben Hansen auch noch viele andere Architekten nachhaltig inspiriert haben.

St. Anna ist, ohne innovativ zu sein, mit ihren zeitgenössischen Architekturmotiven auf der Höhe der Zeit. Das dominante Betonmaßwerk, der leichte Laubengang bzw. der Pavillon mit dünnem Dach auf zarten Stelzen gehört ebenso zur Ästhetik der 50er wie der Nierentisch oder große Fensterfronten. Die Abkehr von der Symmetrie und die Hinwendung zu leichten und organischen Formen ist eine ihrer Erscheinungsformen. Ebenso sind die sich verjüngenden Strebepfeiler, ohne jegliche konstruktive Funktion, eine Besonderheit dieser Epoche. Neben Emil Steffan, wandte auch Gottfried Böhm verjüngende Stützen im Inneren seiner St. Konrad-Kirche (1953–59) in Neuss an. Es kann also insgesamt festgestellt werden, dass Hansen bei St. Anna um Aktualität bemüht war, auch wenn er von den neuesten Tendenzen im Sakralbau zeitlich ein paar Jahre entfernt war. Dennoch gelten seine Orientierung und Aufmerksamkeit fast immer dem modernen Kirchenbau, dessen Aufbau und Innovationen er genauestens studiert hat, um die daraus resultierenden Folgerungen mehr oder weniger konsequent in sein eigenes Repertoire zu integrieren.

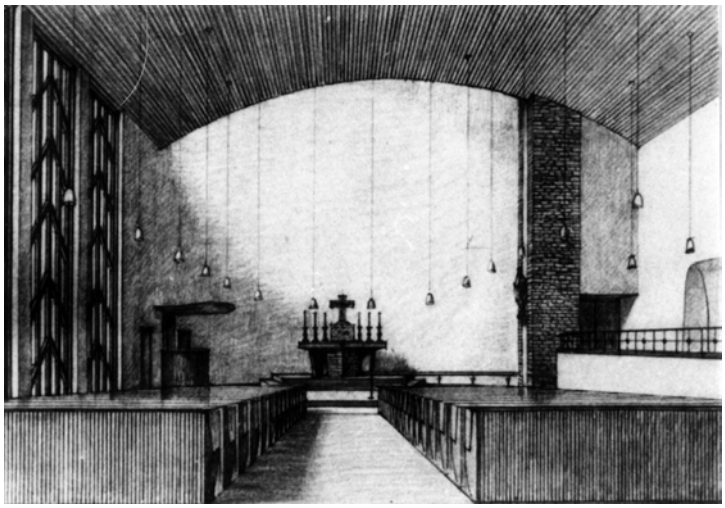


Abb. 127: Entwurfsskizze Innenraum von St. Anna der Riehler Heimstätten in Köln-Riehl, Hans Hansen, um 1956

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

7 Gesamtresümee

Eine abschließende Betrachtung und Beurteilung erschließt nochmals die wichtigsten Ergebnisse im Hinblick auf das Leben und Wirken Hans Hansens. Dabei stützen sich die gewonnenen Erkenntnisse im Wesentlichen auf die Bereiche Biographie, Theorie und Praxis.

Die Entwicklung des heranwachsenden Hansens nahm eine entscheidende Wendung, als er mit jungen Jahren seine Ausbildung im Architekturbüro von Ludwig Paffendorf in Köln antrat. Für den bis dato von ländlichem und streng katholischem Habitus der Eifler Region geprägten Hansen mag der Umzug in die Dommetropole im ersten Moment einer Reizüberflutung gleichgekommen sein, aber sicher war er auch Grundbedingung schlechthin für eine Emanzipation aus dem kleinbürgerlich ländlichen Milieu und damit für die weitere persönliche Entwicklung. Köln bot all das, was in der dörflichen Region nicht zu finden war. Das Großstadtleben lockte mit vielen Angeboten und eröffnete gleichzeitig Freiräume, die es für Hansen in seinem bisherigen erzkonservativen Umfeld selbstredend nicht gab. Vergnügen, Kunst, Kultur und Fortschritt stehen für das Bild der modernen und weltoffenen Großstadt, als die sich Köln begriff.

Hansen, der sich schon früh künstlerisch betätigte, traf in dem väterlichen Mentor Paffendorf auf den Typus des nach vorne orientierten Künstlerarchitekten, dem Architektur, Kunsthandwerk und Malerei gleichermaßen von der Hand gingen. Hier erfuhr der junge Hansen erste vorbildliche Anregungen, die im Kontext der Kölner Großstadt eigene künstlerische Bestrebungen forcierten. Dadurch erklärt sich auch, dass Hansen in seiner Frühzeit, parallel zur Ausbildung zum Architekten, ein eigenes Atelier anmietete, um auch seinen Ambitionen im Bereich der zeitgenössischen Malerei gerecht zu werden.

In dieser Zeit knüpfte er erste Kontakte zur lokalen Avantgarde sowohl nationaler wie internationaler Künstler. Er selbst gehörte zu den Gründungsmitgliedern der Künstlergruppe der *Lunisten*, zu der einige namhafte Maler und Literaten zählten. Im Austausch mit dieser progressiven Vielfalt erfuhr Hansen eine weitere Dynamisierung und neue Anreize in Bezug auf Kunst, Kultur und Politik. Um diese Zeit nahm er obendrein als Mitarbeiter Paffendorfs an der kunsthistorisch hochbedeutenden Kölner Werkbundausstellung von 1914 teil und erhielt zugleich auf diesem Gebiet einen Einblick in zeitgenössische moderne Architektur. Er nutzte die Gunst der Stunde und weitete auch in diesem Feld seine Kontakte zu der führenden Architektenszene seiner Zeit aus. Zu Bruno Taut, dem späteren Initiator der *Gläsernen Kette* und ebenfalls Teilnehmer an der Werkbundausstellung, hatte Hansen Berührungspunkte während seiner Frühphase, ebenso zu Wilhelm Riphahn, der als Postkartenmaler an der Kölner Ausstellung beteiligt gewesen war. Jedenfalls ver-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dichteten sich in dieser Lebensphase die Einflüsse, insbesondere von Seiten progressiver Zirkel.

Als dann der Erste Weltkrieg ausbrach und in den folgenden vier Jahren brutale Grabenkämpfe, millionenfaches Sterben und das tatenlose Zusehen der wilhelminischen Gesellschaft die täglichen Schlagzeilen bestimmten, formierten sich mit zunehmender Vehemenz Wut und Enttäuschung und der Drang nach gesellschaftlichen Veränderungen in weiten Teilen der Bevölkerung. Innerhalb der Künstlerschaft, so lang nicht nationalistisch motiviert, organisierten sich parallel zu den Arbeiter- und Soldatenräten „linke" Künstlerräte, die – oft in anarcho-syndikalistischer Manier – für die gesellschaftliche Akzeptanz des Künstlers und für einen veränderten Kunstbetrieb warben. In dieser „kämpferischen" Stimmung schloss sich auch Hansen zunehmend revolutionären Künstlerzirkeln an und beteiligte sich aktiv an „politischen" Künstlerzeitschriften, an deren Herstellung u. a. Max Ernst, Franz W. Seiwert, Johann Theodor Baargeld und einige weitere Avantgardisten beteiligt waren.

Hansen, der aus einfachen Verhältnissen stammte, setzte sich nun auch intellektuell mit den gesellschaftlichen Zuständen und der aktuellen Kunst auseinander. Die Anfangszeit der Weimarer Republik muss als progressivste Phase in Hansens Künstlerleben gelten. In dem auf das Kriegsende folgenden Jahrfünft gehörte Hansen zweifellos zur Kölner Avantgarde, wie er es auch selbst treffend in einem biographischen Rückblick formuliert hatte. In diese Phase fallen ferner seine vielen Redebeiträge, wie er sie z. B. vor der *Gesellschaft der Künste* gehalten hatte oder sein herausstechendes Engagement als Maler und die in Folge daraus entsprungenen Beteiligungen an etlichen (Avantgarde-)Ausstellungen oder seine Mitarbeit an Zeitschriften und seine Mitgliedschaft in Künstlergruppen, besonders die *Gläserne Kette* ist erwähnenswert.

Auch sein um 1920 erschienenes expressionistisch beeinflusstes Buch *Das Erlebnis der Architektur* ist gebündelter Ausdruck einer intensiven theoretischen Auseinandersetzung mit der Baugeschichte und zwar nicht im Sinne einer rationalen Analyse dieser, sondern als ein vitalistisch-spirituelles Erfühlen und Durchdringen von historischen Baukörpern. Somit wird „gefühlte" Baugeschichte von Hansen apodiktisch zum Ausdruck eines religiösen Empfindens erhoben, ohne dabei jedoch im Gegenzug konkrete Handlungsanweisungen zu liefern. Vielmehr wird alles mit Grundsätzlichem erklärt und begründet. Auf den Bereich der Architektur haben diese eher „weltanschaulichen" Texte von Hansen keine Auswirkung gehabt. Die Schriften spiegeln im Gegenteil faktisch eher ein allgemeines Weltgefühl nach dem Ende des Ersten Weltkrieges wider als dezidierte Anleitungen zum richtigen Bauen zu sein.

In diesen Betrachtungen verdichten sich sämtliche Einflüsse, die Hansen in diesen Jahren geprägt haben. Hansens Buch stellt eine Kompilation der gängigen Theorien dar, die innerhalb avantgardistischer Zirkel weit verbreitet waren. Urchristliche, (kunst-)philosophische, sozialistisch-libertäre Überzeugungen bis hin zu lebensreformistischen Ansätzen bilden die Spannbreite, auf die Hansens Schriften aufbauen. Gegen den bestehenden Individualismus, Historismus, Materialismus und Kapitalismus, die für Hansen mehr oder weniger Synonyme waren, propagierte er eine gezielte Hinwendung zur Gemeinschaft, wie sie für ihn in vergangenen Epochen bereits gelebt worden waren. Als einen Ausdruck dieser verlorengegangenen Solidarität deklarierte Hansen die mittelalterlichen Bauhütten und

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die Gotik als Produkt dieses Gemeinschaftsgefühls. Ebenso bescheinigte Hansen der neuen Kunstrichtung des Expressionismus ähnliche Tendenzen.

Konkrete Appelle und revolutionäre Aufrufe zum Umsturz der bestehenden Realität lassen sich in den Texten aber kaum finden. Künstlerkollegen wie Franz W. Seiwert mahnten dahingehend viel eindringlicher soziale Zustände an und warben radikaler in ihren Texten für gesellschaftliche Veränderungen. Die geistige Revolution, die Hansen letztendlich vorschwebte, konnte nicht verbunden werden mit dem bei politischen Aktivisten tatsächlich vorhandenen revolutionären Potenzial, da es dieses in vergleichbarer Radikalität bei Hansen nicht gab. Anders als manch anderer Künstler ging er nicht konsequent zu seinem katholisch bürgerlichen Milieu auf Distanz bzw. perspektivierte seinen Katholizismus nicht in gleicher Weise linksanarchistisch wie etwa im Fall von Seiwert.

Dennoch fanden vor allem die Schriften innerhalb der nationalen Avantgardeszene einigen Anklang. Sprechendster Ausdruck dafür ist, dass sogar Bruno Taut eine positive Rezension über die Buchpublikation Hansens verfasste. Zugleich eröffneten die Beiträge dem Protagonisten bislang nicht absehbare Möglichkeiten. Die kurzzeitig in Aussicht gestellte Beteiligung an der Münchner Räterepublik muss als eine solche Gelegenheit bewertet werden. Wie sich Hansen bei einer längerfristigeren linksradikalen Republik entwickelt hätte, lässt sich schwer beurteilen. Zumindest ist zu konstatieren, dass ein gewisses revolutionäres Potenzial während dieser Phase eine kurzfristige Steigerung erfuhr, wie auch ein von Hansen mit anti-bürgerlicher Rhetorik verfasster Zeitungsartikel in der Münchner Zeitschrift *Der Weg* belegt. In Abgrenzung zu opportunistischen Künstlern definierte er sich somit selber als revolutionärer Künstler. Es wäre ihm wohl kaum der Posten im Kommissariat für Architektur angeboten worden, wenn er nicht zumindest in Teilen mit den Zielen des libertären Sozialismus übereingestimmt hätte.

Die zwar recht unkonventionelle und mitunter progressive, aber dennoch diffus und unklar umrissene Position, die Hansen in seinen theoretischen Abhandlungen einnahm, findet sich auch parallel in Teilen seiner Kunst wieder, obwohl die Erzeugnisse aus dieser Zeit zu den fortschrittlichsten Arbeiten seines Œuvres gehören. Die überlieferten Malereien, die bereits eine Vorliebe für die Farbe erahnen lassen, offerieren einen Stileklektizismus, der sich aus den Stilrichtungen von Surrealismus, Kubismus, Expressionismus, Symbolismus und Primitivismus speist. Darüber hinaus sind in einigen Bildern Ansätze einer abstrakten Auflösung zu beobachten. Hansen bediente sich fast aller Stilrichtungen der europäischen Moderne und fügte diese in eigenwilligen Kompositionen bieder zusammen. Meist überwogen programmatische Bildtitel, die eine Nähe zu christlichen und sozialistischen Thematiken evozieren. Dennoch hängt den Bildern, zumindest den bisher bekannten, eine „Unentschlossenheit" an, die ebenso in seiner politischen Haltung zu spüren war. Hansen bewegte sich auch in seiner Malerei im mediokren avantgardistischen Gewässer, ohne jedoch, um im Bild zu bleiben, der Bugwelle anzugehören. Vielmehr mischt er in seinem Repertoire moderne Gestaltungsmittel, ohne diese aber bis in die letzte Konsequenz zu durchdringen, geschweige denn eigenständig weiterzuentwickeln.

Ein anderes Bild vermittelt sich hingegen auf dem Feld seiner Hauptprofession, der Architektur. Bereits kurz nach Ende des Ersten Weltkrieges eröffnete Hansen sein erstes Architekturbüro, das er sich mit einem Kollegen teilte. Der Zusammenschluss und die Zusammenarbeit mit anderen Architekturkollegen werden zu wiederkehrenden Arbeits- und Organisationsprinzipien. Besonders die Zusammenarbeit mit Wilhelm Riphahn Anfang

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der 1920er Jahre muss an dieser Stelle hervorgehoben werden, da sie eine maßgebliche Richtung vorgab. Hier ist der Wille zum modernen Bauen offensichtlich.

Darüber hinaus knüpfen die direkt zu Beginn des selbstständigen Berufslebens offerierten Arbeitsfelder an den Mentor Paffendorf an. Der Schüler Hansen trat nun in die vorgezeichneten Fußstapfen seines Lehrers und vermarktete sich von da an selber als Künstlerarchitekt, dem (Innen-)Architektur scheinbar genau so vertraut waren wie Design und Kunsthandwerk.

Hansens Bauentwürfe um das Jahr 1920 waren, im Gegensatz zu den anderen Bereichen, sehr progressiv. Der Kirchenentwurf für St. Quirinus wäre bei Ausführung zu einem Gründungsbau des modernen Kirchenbaus in Deutschland geworden. In diesem Plan verwirklichten Riphahn und Hansen zu einem sehr frühen Zeitpunkt die Bestrebungen der *Liturgischen Bewegung* und praktizierten schon, was Josef van Acken in seiner erst zwei Jahre späteren Publikation *Christozentrische Kunst* dem modernen Kirchenbau abverlangte. Der Quirinusplan war eine bauliche Vorwegnahme liturgischer Reformtendenzen. Auch im Buchcover finden sich Architekturelemente, die einige Jahre später besonders den modernen Kirchenbau revolutionieren sollten. Fast alle großen Kirchenbaumeister verwendeten dann Gestaltungselemente, die im Cover von Hansen vorformuliert wurden. Inwieweit diese letztendlich eine Inspiration für Kirchenarchitekten waren, bleibt im Bereich des Hypothetischen, zumal eine solche Formensprache auch bei anderen Architekten und sicher ohne Kenntnis Hansens begegnete.

Seine Entwürfe dieser Zeit sind überwiegend bestimmt von gotisch-barocken Konstruktionsprinzipien und expressionistischem Vokabular. Darüber hinaus finden sich orientalische Anspielungen und kristallin anmutende Form- und Farbgebung in einigen Entwürfen. Diese Anleihen führen auf direktem Wege zu der *Gläsernen Kette*, die neben ihrer Affinität zur Farbe in ihren kosmisch-stellaren Utopien dem Kristall huldigte und ihm transzendente Eigenschaften andichtete. Ferner entsprangen Bauten des Orients für die Mitglieder um Taut dem gleichen globalen Weltgeist.

In der Folge und als Effekt einer sich allmählich bessernden Wirtschaftslage galt Hansens Konzentration nur noch seiner Profession als Architekt. Seine theoretischen Überlegungen, zumindest die auf Papier gedruckten, nahmen spürbar ab. Auch die Frequenz der Ausstellungsbeteiligungen ging rapide zurück. Sein Hang zum Malen sollte ihn zwar weiter begleiten, doch kommt die Tendenz zu „avantgardistischen" Bildern kaum noch durch. Die realitätsbezogenen Landschaftsbilder späterer Jahre sind meist in einem konventionellen Heimatstil mit im- und expressionistischen Anklängen gehalten.

In seiner Architektur war Hansen aber weiterhin ganz dicht an den modernistischen Bestrebungen, die von ihm im Bereich des Sakralbaus teils sogar vorweggenommen wurden. Seine mehrjährige Beschäftigung im *Institut für religiöse Kunst* ist institutioneller Beleg für Hansens Nähe zur innovativen Kirchenkunst, war doch das *Institut* im Erzbistum Köln um eine Veränderung und Modernisierung der sakralen Kunst bemüht. Namhafte Architekten und Künstler wurden deshalb als Lehrkräfte und Mitarbeiter eingestellt. Hier konnte Hansen sein Netzwerk ausbauen, vor allem aber seinen Formenschatz entscheidend erweitern.

Spätestens hier muss der persönliche Kontakt zu Dominikus Böhm, dem wichtigsten Kirchenbaumeister seiner Epoche, hergestellt worden sein. Böhms Sakralarchitektur wird zum zentralen Leitmotiv und Vorbild und insbesondere zum Motivschatz, an dem sich

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hansen immer wieder orientierte. Wie von keinem anderen Architekten finden sich Motive der Böhmschen Sakralarchitektur in Hansens eigenen sakralen Projekten verarbeitet. Dies schloss die Adaption von Errungenschaften anderer namhafter Architekten nicht aus. Von Rudolf Schwarz, dem zweiten bedeutenden katholischen Kirchenbaumeister, war Hansen wie viele andere Kollegen ebenfalls entscheidend beeinflusst worden, aber hier mehr durch die Schriften als über seine Kirchenbauten.

In den Jahren um 1930 wird dann deutlich, was bis an sein Lebensende galt: Er sollte immer noch fortschrittlich – was nicht heißen soll: hochrangig – bauen, sich aber in Form und Gestalt an Kirchenbauten orientieren, die jeweils ein paar Jahre vorher fertiggestellt worden waren. Die zu Beginn stehenden innovativen architektonischen Vorformulierungen waren einem etwas zeitlich versetzten Formwillen gewichen. Überdies vermengen sich ab den 30er Jahren moderne Ansätze mit konservativen Elementen eines traditionellen Heimatstils in seinen meist ländlichen Arbeiten – darin unterschied er sich nicht grundsätzlich von Dominikus Böhm, doch werden nun die qualitativen Gräben weiter. Innerhalb seiner Bildprogramme für Kirchenchöre, wie z. b. bei den musivischen Arbeiten für St. Laurentius in Bergisch Gladbach, war Hansen nach wie vor ganz aktuell. Darin folgte er weiterhin der *Liturgischen Bewegung*, speziell der Bildtheologie Romano Guardinis und zwar in ihrer avancierten intellektuellen Form.

In der Architektur nach 1945 erscheint der Abstand zu modernen Tendenzen auf den ersten Blick noch weiter fortgeschritten zu sein. Viele Elemente erinnern an den modernen Kirchenbau der 20er Jahre, was auch nicht weiter verwundert, da die Kirchenbaumeister sich vor allem an Vorkriegsbauten Böhms orientierten, die, wenn auch nun etwas altbacken, weiterhin als modern galten. Neben Merkmalen des *Art déco* und der Neuen Sachlichkeit, vermengen sich aber auch zeitgenössische Aspekte in die Gestaltung. Dominikus Böhm bleibt weiterhin die wichtigste Referenz, aber nun werden auch Architekten wie Gottfried Böhm, Emil Steffann, Hans Schwippert, Karl Band usw. als Ideengeber herangezogen. Hansens Bemühen um Aktualität in seinen Bauten der 1950er Jahre ist dadurch immer noch spürbar, freilich alles im Rahmen einer durchschnittlich gewordenen biederen Moderne.

Folglich verdeutlicht die Lebensgeschichte von Hansen besonders gut eine Entwicklung, die gerade klischeehaft anmutet und in Wirklichkeit gar nicht so oft auf andere Künstler und Architekten übertragbar wäre. Dieses Klischee sieht so aus, dass es neben Talent und guter Förderung eines anhaltend ungebrochenen Willens bedarf, um dauerhaft erfolgreich zu sein und um ein fortschrittliches Niveau und eine kontinuierlich geführte Auseinandersetzung und Konzentration beizubehalten, auch entgegen zeitlicher Widrigkeiten. Meist sei eine solche Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Entwicklungen und eine unermüdliche Lebendigkeit in den jungen Lebensjahren öfter anzutreffen, die nicht selten auch mit Konnotationen wie rebellisch, ungestüm und fordernd umschrieben wird.

Dem anfänglichen Enthusiasmus der „Sturm-und-Drang-Zeit“ weicht dann in späteren Jahren ein gemäßigtes und oft distanziertes Verhältnis zu progressiven Bestrebungen. Eventuell bleibt es zumindest bei der bloßen Orientierung und Anlehnung an zeitgenössischen Tendenzen, ohne diese aber selbst vorformulieren zu wollen bzw. zu können. Im Fall der künstlerischen Entwicklung Hansens mag das Klischee zutreffen. Vielleicht ist aber ein sozialpolitischer Ansatz treffender, der deutlich macht, wie sehr Positionen auch Effekt ihrer Zeit sind. Hans Hansen erfuhr und erlitt in seinem bewegten Leben eine menschen-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

feindliche staatsterroristische Diktatur, zwei traumatisierende Weltkriege und unvorstellbare Zerstörung, er wuchs in der aggressiv imperialistischen Kaiserzeit auf, erlebte die Ausrufung der Republik, die Gewaltherrschaft der Nazis und die Anfänge der BRD und musste sich folglich immer wieder neu positionieren.

Auch wenn sich die späteren Jahre eher im Mittelfeld der Moderne abspielten, ist Hansen doch eine ungewöhnliche und interessante Figur, die geradezu paradigmatisch sichtbar macht, wie sehr der Mythos einer Avantgarde ohne Voraussetzungen und Vernetzungen jenseits ihres exklusiven *inner circle* an der Realität und ihren Praktiken vorbeigeht, der sichtbar macht, wie sehr dieser Mythos letztlich ein Geniemythos ist, während in Wirklichkeit die Kontakte, Positionen, Vorlieben, Konzepte wesentlich von den Kontingenzen des unmittelbaren wie des großpolitischen Kontextes ebenso abhängen wie von Orten und den von dort aus sich ergebenden Netzwerken. Hansen macht klar, dass weder außergewöhnliches Talent noch eine vollkommen kompromisslose künstlerische Position nötig sind, weder ein links- oder rechtsradikales Statement noch die europäischen Großmetropolen, um sich zumindest zeitweilig im Zentrum der Kunstgeschichte wiederfinden zu können.

Kunstsoziologisch ist der Fall aber auch interessant, weil Hansen künstlerisches Schaffen nicht den üblichen groß- und bildungsbürgerlichen Prämissen folgt. Er arbeitete sich im Rahmen der schweren ökonomischen, politischen und sozialen Konstellationen seiner Zeit aus einfachen Verhältnissen hoch und gehörte zumindest eine Zeitlang der Speerspitze einer Bewegung an, die einen neuen Kunst- und Architekturbegriff verfocht, und er gehörte – entgegen allen Säkularisierungsthesen davon nicht zu trennen – einer Bewegung an, die als Ausdruck einer neuen Partizipationsideologie den Bau und die Ausstattung von Kirchen revolutionierte (ohne den Profanbau auszuschließen). Dazu steuerte Hansen zumindest einen gewissen Anteil bei. Zugleich zeigt er, dass trotz aller mehr oder weniger unmittelbaren Kontakte zu den maßgeblichen Innovatoren, trotz grundsätzlich ähnlicher Überzeugungen und trotz intellektueller Ambitionen, trotz konkreter materieller Bedingungen und der ästhetischen Handlungsmacht der Technologien, Materialien, Objekte und Aufgaben sich die Werke nicht autopoietisch generieren, sondern von Menschen abhängig sind, denen ein Werk gelingt oder nicht gelingt.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

8 Literaturverzeichnis

Abtei Maria Frieden, Dahlem	Abtei Maria Frieden (Hg.), Abtei Maria Frieden Dahlem 1953–2003, Lindenberg 2003.
Adam, Drittes Reich	Peter Adam, Kunst im Dritten Reich, Hamburg 1992.
AfK, Ruf zum Bauen	Zweite Buchpublikation des Arbeiterrats für Kunst, Ruf zum Bauen, Berlin 1920.
AK Bochum, Franke	Architektur-Kolloquium Bochum (Hg.), Josef Franke-163 Entwürfe für das 20. Jahrhundert, Essen 1999.
Aksu, Seiwert	Erdogan Aksu, Die Arbeitsmänner von Franz W. Seiwert, Magisterarbeit, Düsseldorf 2004.
Altenmüller, Taut	Ulrike Altenmüller, The City Crown: An Utopianist's Vision of a Better World by Bruno Taut, Drexel University 2013.
Ankündigungsblatt GdK	Ankündigungsblatt, Die Gesellschaft der Künste in Köln, Archiv der Galerie Nierendorf, aus: Anja Walter-Ris, Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Die Geschichte der Galerie Nierendorf Berlin/New York 1920–1995, Zürich 2003, Dok. 6, S. 72.
Arnold, Herrenstrunden	Hans-Ludwig Arnold, Katholische Pfarrkiche Herrenstrunden St. Johannes der Täufer. 450 Jahre. 1555–2005, ohne Ortsangabe 2005.
Arntz, Vogelsang 1986	Hans-Dieter Arntz, Ordensburg Vogelsang 1934–1945. Erziehung zur politischen Führung im Dritten Reich, Euskirchen 1986.
Arntz, Vogelsang 2007	Hans-Dieter, Arntz, Ordensburg Vogelsang … im Wandel der Zeit, Euskirchen 2007.
Ausstellungskatalog, Schaefler	Ausstellungskatalog Suermondt-Ludwig Museum, Fritz Schaefler, Internet-Ausgabe, Köln 1983.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Baales, Blankenheimerdorf	Peter Baales, Sankt Peter und Paul Blankenheimerdorf. Ein kurzer Gang durch die Geschichte von Dorf und Kirche, Blankenheimerdorf o. J.
Backes, Hoerle	Dirk Backes, Heinrich Hoerle. Leben und Werk 1895–1936, Köln 1981.
Bader, Wiederaufbau	Jakob Bader, Der Wiederaufbau Kölns nach dem 2. Weltkrieg, in: Birgit Kastner, Vom Mittelalter zur Moderne. Die Kirchenbauten von Karl Band in Köln und im Rheinland, Worms 2013.
Bartning, Kirchenbau	Otto Bartning, Vom neuen Kirchenbau, Berlin 1919.
Bather, Ontologie	Norbert Bather, Thomistische Ontologie und Sprachanalyse, Freiburg 1988.
Bauhaus	Bauhaus-Manifest, Weimar 1919.
Baumeister, Die Aktion	Ursula W. Baumeister, „Die Aktion“ 1911–1932, Jena 1996.
Baumerich, Spur	Andreas Baumerich, Die lebendige Spur. Vom Umgang mit gotischer Sakralarchitektur in Deutschland nach 1945, 2 Bde., Köln 2003.
Becker, Kyllburger Land	Karl E. Becker, Das Kyllburger Land, Geschichte-Landschaft-Kulturdenkmäler, Kyllburg 1977.
Becker-Huberti/Menne, Köln	Manfred Becker-Huberti/Günter A. Menne, Kölner Kirchen. Die Kirchen der katholischen und evangelischen Gemeinden in Köln, Köln 2004.
Becker-Huberti, Neuss	Manfred Becker-Huberti (Hg.), Neusser Kirchen. Die katholischen Kirchen im Kreisdekanat Rhein-Kreis Neuss, Köln 2006.
Becker-Huberti, Düsseldorf	Manfred Becker-Huberti (Hg.), Düsseldorfer Kirchen, Köln 2009.
Behne, Wiederkehr	Adolf Behne, Die Wiederkehr der Kunst, Leipzig 1919.
Beil, Kristall	Ulrich Beil, Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende, Frankfurt am Main 1988.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Berger, Japonismus	Klaus Berger, Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920, München 1980.
Bier-Zeitung	Bier-Zeitung der Königlichen Baugewerkschule Cöln, 05.05.1908.
Bihlmeyer, Seuse	Karl Bihlmeyer (Hg.), Heinrich Seuse, Deutsche Schriften, Stuttgart 1907.
Birthälmer/Finckh u. a., Der Zentrum	Antje Birthälmer/Gerhard Finckh/Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), Der Sturm – Zentrum der Avantgarde, 2 Bde., Wuppertal 2012.
Blum, Mythos	Brunhild E. Blum, Mythos im Historismus. Zum Verständnis von Raum und Zeit bei Eduard Stucken, Wien-Mülheim/Ruhr 2009.
Böhme, Licht	Hartmut Böhme, Das Licht als Medium der Kunst, in: Michael Schwarz (Hg.), Licht, Farbe, Raum: Künstlerisch-wissenschaftliches Symposium, Braunschweig 1997, S. 111–137.
Böhme, Architektur	Böhme, Gernot, Architektur und Atmosphäre, München 2006.
Bohnen, Gruppe Progressive	Uli Bohnen, Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressiver Künstler (1918–1933), Berlin 1976.
Bohnen, Seiwert	Uli Bohnen, Franz W. Seiwert: Leben und Werk, Braunschweig 1978.
Bohnen/Backes, Ernst	Uli Bohnen/Dirk Backes, Max Ernst und die Kölner Szene 1917–1920, in: Wulf Herzogenrath (Hg.), Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Köln 1980, S. 131–147.
Bollenbeck, Neue Kirchen	Karl Josef Bollenbeck, Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1955–1995, Köln 1995.
Bourrée/Keller, Moderne Kirchen	Manfred Bourrée/Manfred Keller, Moderne Kirchen im Ruhrgebiet, Bochum 1999.
Bornbaum, Weltgebäude	Werner Bornbaum, Das Weltgebäude, Düsseldorf 2000.
Braschoss, Hüchelhoven	Heinz Braschoss, Sieben Jahrhunderte Pfarre Hüchelhoven, Hüchelhoven 1980.
Bredekamp/Dorgerloh u. a., Schinkel	Horst Bredekamp/Annette Dorgerloh/Michael Niedermeier, Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, München 2007.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Brenner, Kunstpolitik NS	Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963.
Brentini, Schweiz	Fabrizio Brentini, Bauen für die Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in der Schweiz, Luzern 1994.
Bretschneider, Antiphonen	Wolfgang Bretschneider, Marianische Antiphonen, in: Walter Kasper (Hg.), Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 6, Freiburg 2009, Sp. 1357–1359.
Brühl, Walden	Georg Brühl, Herwath Walden und der Sturm, Köln 1983.
Brülls, Neue Dome	Holger Brülls, Neue Dome, Berlin 1994.
Brucker, Biercher	Rudolf Franz Brucker, Der Kölner Regierungs-Bauinspektor Matthaeus Biercher, Aachen 1981.
Bruns, Neue Gemeinschaft	Karin Bruns, Die neue Gemeinschaft (Berlin-Schlachtensee), in: Wulf Wülfig/Karin Bruns/Rolf Parr (Hg.), Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933, Stuttgart 1998, S. 358–370.
Buber, Geist Judentum	Martin Buber, Vom Geist des Judentums, München 1916.
Busch, Bauten 20er Jahre	Wilhelm Busch, Bauten der 20er Jahre an Rhein und Ruhr. Architektur als Ausdrucksmittel, Köln 1993.
Bushart, Gotik	Magdalena Bushart, Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst, München 1990.
Busse, Archiv	Hans-B. Busse, Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, Jg. 53, 2001.
Bußmann, Halbzeit	Klaus Bußmann (Hg.), 1910 – Halbzeit der Moderne, Stuttgart 1992.
Carlson, Stucken	Ingeborg Carlson, Eduard Stucken- eine Monographie, Nürnberg 1962.
Cepl-Kaufmann/Kauffeldt, Dichter	Gertrude Cepl-Kaufmann/Rolf Kauffeldt, Berlin-Friedrichshagen: Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende-Der Friedrichshagener Dichterkreis, München 1994.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Cepl-Kaufmann, Sander	Gertrude Cepl-Kaufmann, August Sander und sein künstlerisches Umfeld: Die Schriftsteller, in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (Hg.), Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland, Köln 2000, S. 163–184.
Cepl-Kaufmann/Johanning, Mythos	Gertrude Cepl-Kaufmann/Antje Johanning, Mythos Rhein. Kulturgeschichte eines Stroms, Darmstadt 2003.
Cepl-Kaufmann/Krumeich u. a., Krieg	Gertrude Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich/Ulla Sommers (Hg.), Krieg und Utopie. Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg, Essen 2006.
Cepl-Kaufmann, Rheinland	Gertrude Cepl-Kaufmann, Im Rheinland der Nachkriegszeit, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich/Ulla Sommers (Hg.), Krieg und Utopie. Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg, Essen 2006, S. 32–46.
Cepl-Kaufmann, Boheme	Gertrude Cepl-Kaufmann, Die Boheme zwischen Lebensreform und Lebensflucht, in: Walter Fähnders (Hg.), Nomadische Existenzen: Vagabondage und Boheme in Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts, Essen 2007, S. 55–74.
Ciré/Ochs, Zeitschrift	Annette Ciré/Haila Ochs (Hg.), Die Zeitschrift als Manifest. Aufsätze zu architektonischen Strömungen im 20. Jahrhundert, Berlin 1991.
Claussen, Marmorkünstler	Peter Cornelius Claussen, Corpus cosmatorum. 1. Magistri doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters, Stuttgart 1987.
Clemen, Kreis Bergheim	Paul Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Bergheim, Düsseldorf 1899.
Coester, St. Heribert	Ernst Coester, Kirchenführer: Die Pfarrkirche St. Heribert in Kreuzau, Lindenberg 2000.
Conrads/Sperlich, Architektur	Ulrich Conrads/Hans G. Sperlich, Phantastische Architektur, Stuttgart 1960.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Conrads, Taut	Ulrich Conrads (Hg.), Bruno Taut 1920–1922: Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens, Berlin 1963.
Conrads, Bauhaus	Ulrich Conrads u. a. (Hg), Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse, Braunschweig-Wiesbaden 1994.
Danzel, Mexiko	Theodor-Wilhelm Danzel, Kulturen der Erde, Mexiko II, Band XII, Darmstadt 1922.
Darwin, Origin	Charles Darwin, On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, Kent 1859.
Das Kunstblatt	Das Kunstblatt, Jg. III, 1919, Heft 8.
de Fries, Baukunst	Heinrich de Fries, Junge Baukunst in Deutschland, Berlin 1926.
Dehio, Handbuch	Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Nordrhein-Westfalen: Rheinland, Bd. I, München 2005.
Depel, Malerei	Erich Depel, Malerei in Köln von 1912 bis heute, in: Heinz Ladendorf (Hg.), Mouseion – Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960, S. 284–295.
Der Strom	Der Strom, Nr. 1–7, Köln 1919–1920.
Der Ventilator 1	Der Ventilator 1, Heft 1/2, Köln 1919.
Der Ventilator 5	Der Ventilator 5, Heft 5, Köln 1919.
Der Weg	Der Weg, Heft 4, München April 1919.
Der Ziegelbrenner	Der Ziegelbrenner, Heft 18/19, 3. Dezember 1919.
Dessoir, Mystik	Max Dessoir, Die neue Mystik und die neue Kunst, in: Max Deri u. a., Einführungen in die Kunst der Gegenwart, Leipzig 1922, S. 130–138.
Dietrich, Museum	Gerhard Dietrich (Hg.), Museum für Angewandte Kunst Köln, Chronik 1888–1988, Museum, Kunst und Stadt im Spiegel der Presse, Köln 1988.
Distel, Kirchenbau	Walter Distel, Protestantischer Kirchenbau seit 1900 in Deutschland, Leipzig 1933.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ditchen, Entnazifizierung	Henryk Ditchen, Ein Fall der Entnazifizierung in Stuttgart. Wie ein Institut einen Beinamen erhalten hat, Berlin 2010.
Drösser/Kader, Urfeld	Wolfgang Drösser/Friedhelm Kader, Die Pfarrkirche St. Thomas Apostel in Wesseling-Urfeld, Wessling 2000.
Droste, Bauhaus	Magdalena Droste, Bauhaus, Köln 1990.
Dreyer, Geist	Hans Dreyer, Der Begriff Geist in der deutschen Philosophie von Kant bis Hegel, Halle 1907.
Dustmann, Zeitschriften	Ursula Dustmann, Die Kölner Zeitschriften und Verlage für aktuelle Kunst und Literatur, in: Wulf Herzogenrath (Hg.), Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Köln 1980.
Eberl, Zisterzienser	Immo Eberl, Die Zisterzienser. Geschichte eines europäischen Ordens, Darmstadt 2002.
Ehlen, Pseudo-Matthäusevangelium	Otto Ehlen, Das Pseudo-Matthäusevangelium, in: Christoph Markschies/Jens Schröter u. a. (Hg.), Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Band I, Tübingen 2012, S. 983–1002.
Ehrsam, Benn	Thomas Ehrsam, Gottfried Benn – Thea Sternheim, Briefwechsel und Aufzeichnungen, Göttingen 2004.
Einstein, Negerplastik	Carl Einstein, Negerplastik, Leipzig 1915.
Einstein, Plastik	Carl Einstein, Afrikanische Plastik, in: Carl Einstein, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 2, 1919–1928, Berlin 1994.
EP, Kirchen	Erzbischöfliches Presseamt (Hg.), Kirchen in Köln, München 2000.
Engels, Campendonk	Mathias T. Engels, Heinrich Campendonk, Recklinghausen 1958.
Fechter, Expressionismus	Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1914.
Fechter, Begegnungen	Paul Fechter, Menschen auf meinen Wegen. Begegnungen gestern und heute, Gütersloh 1955.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Feulner, Mosaiken	Adolf Feulner, Mosaiken und Glasmalereien, in: Gesellschaft für christliche Kunst (Hg.), Die christliche Kunst, Jahrgang 1921/1922, München 1921/22, S. 1–18.
Firmenich, Campendonk	Andrea Firmenich, Heinrich Campendonk: 1889–1957, Leben und expressionistisches Werk, Recklinghausen 1989.
Fleischner, Denkmalpflege	Susanne Fleischner, „Schöpferische Denkmalpflege". Kulturideologie des Nationalsozialismus und Positionen der Denkmalpflege, Münster 1999.
Fleckner, Angriff	Uwe Fleckner (Hg.), Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007.
Flugblatt AfK	Flugblatt des „Arbeiterrates für Kunst" vom 18.12.1918, aus: Akademie der Künste, Arbeitsrat für Kunst 1918–1921, Berlin 1980.
Fornhoff, Gesamtkunstwerk	Roger Fornhoff, Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne, Hildesheim 2004.
Freigang, Perret	Christian Freigang, Auguste Perret, München 2003.
Freud, Traumdeutung	Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Leipzig und Wien1900.
Freud, Totem	Sigmund Freud, Totem und Tabu (1915), Leipzig 1925.
Freud, Lustprinzip	Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips (1920), in: Studienausgabe, Bd. III, Psychologie des Unbewussten, Frankfurt am Main 1975.
Friedländer, Grünewald	Max Jakob Friedländer, Grünewalds Isenheimer Altar, München 1908.
Funck, Riphahn	Britta Funck, Wilhelm Riphahn – Architekt in Köln, Köln 2004.
Funk, Brockmann	Anna-Christa Funk, Kunst und… Zur Bildsprache Gottfried Brockmanns, in: Ausstellungskatalog, Brockmann, Kiel 1976, ohne Seitenangabe.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Fußbroich, Führer	Helmut Fußbroich, Architektenführer Köln: Sakralbauten nach 1900, Köln 2005.
Gaßner/Kopansk u. a., Konstruktion	Hubertus Gaßner/Karlheinz Kopansk/Karin Stengel (Hg.), Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992.
Gaspers, Herrig	F. Gaspers, Herrig, St. Clemens. Ein Gotteshaus stellt sich vor, in: „informiert". St. Kilian Pfarrbrief Nr. 3/2003.
Genge, Artefakt	Artefakt – Fetisch – Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne, München 2009.
Gerstner, Utopien	Alexandra Gerstner (Hg.), Der Neue Mensch: Utopien, Leitbilder und Reformkonzepte zwischen den Weltkriegen, Frankfurt am Main 2006.
Gerstner, Kolonialismus	Jan Gerstner, „die absolute Negerei", Kolonialdiskurse und Rassismus in der Avantgarde, Marburg 2007.
Giebeler, Gesamtkunstwerk	Britta Giebeler, Sakrale Gesamtkunstwerke zwischen Expressionismus und Sachlichkeit im Rheinland, Weimar 1996.
Giesen/Glasmacher, Düsseldorf	Lucyna Giesen/Udo Glasmacher, Die Kirchenbauten der 20er Jahre in Düsseldorf, in: Jürgen Wiener (Hg.), Die Gesolei und die Düsseldorfer Architektur der 20er Jahre, Köln 2001, S. 130–141.
Gilles, Trappistinnen	M. Gilles, Maria-Frieden bei Dahlem, Kreis Schleiden, Eifel. Die einzige deutsche Trappistinnenabtei, Abtei Mariawald 1957.
Gilliam, Minkenberg	Helmut Gilliam, Hein Minkenberg 1889–1968. Seine Werke in der St. Marienkirche in Neuss, Neuss 2008.
Girkon, Stahlkirche	Paul Girkon, Die Stahlkirche. Evangelischer Kultbau auf der Pressa Köln 1928, Berlin 1928.
Gödde, Tradition	Günther Gödde, Traditionslinien des Unbewussten, Schopenhauer-Nietzsche-Freud, Tübingen 1999.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gordon, Expressionismus	Donald E. Gordon, Deutscher Expressionismus, in: William Rubin (Hg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Katalog: Museum of Modern Art New York, München 1984, S. 378–415.
Gost, Harem	Roswitha Gost, Die Geschichte des Harems, Mannheim 2002.
Greschat, Lexikon	Martin Greschat (Hg.), Personenlexikon Religion und Theologie, Göttingen 1998.
Gretz/Koch, St. Gereon	Gertie Gretz/Otto Koch, St. Gereon zu Köln, Bonn 1939.
Gropius, Manifest	Walter Gropius, Bauhausmanifest von 1919, Flugschrift.
Guardini, Liturgie	Romano Guardini, Vom Geist der Liturgie, Ecclesia Orans 1918.
Guardini, Zeichen	Romano Guardini, Von heiligen Zeichen, Würzburg 1922.
Guardini, Erwachen	Romano Guardini, Das Erwachen der Kirchen in der Seele, in: Hochland 19, 1921/1922, S. 257–267.
Guardini, Bildung	Romano Guardini, Liturgische Bildung, Versuche, Quickbornhaus Burg Rothenfels 1923.
Guardini, Kultbild	Romano Guardini, Kultbild und Andachtsbild, Würzburg, 1939.
Guthke, Traven	Karl Siegfried Guthke, B. Traven. Biographie eines Rätsels, Frankfurt am Main 1987.
Gutkind, Neues Bauen	Erwin Gutkind, Neues Bauen. Grundlagen zur praktischen Siedlungstätigkeit, Berlin 1919.
GvKM, Eremit	Geschichtsverein des Kreises Monschau (Hg.), Der Eremit am hohen Venn, Heft Mai-Juni 1962, Monschau 1962.
Habermehl, Lichtsteine	Kai Habermehl, Einführung Lichtsteine. Gottfried Heinersdorff und die Erneuerung der Glasmalerei in Deutschland, in: Burkhard Leismann (Hg.), Farblicht-Kunst und Künstler im Wirkungskreis des Glasmalers Gottfried Heinersdorff (1883–1941), Hagen 2001, S. 7–13.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Haeckel, Geschichte	Ernst Haeckel, Natürliche Schöpfungsgeschichte, Berlin 1868.
Hagen, Grünewald	Oskar Hagen, Matthias Grünewald, München 1923.
Hagspiel, Hansen	Wolfram Hagspiel, Hans Hansen-Ein Freund von Max Ernst, in: Wulf Herzogenrath (Hg.), Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Köln 1980, S. 111–113.
Hagspiel, Riphahn	Wolfram Hagspiel, Der Kölner Architekt Wilhelm Riphahn. Sein Lebenswerk von 1913 bis 1945, Köln 1982.
Hagspiel, Werkbund	Wolfram Hagspiel, Die Bauten der Kölner Architekten, in: Wulf Herzogenrath u. a. (Hg.), Der westdeutsche Impuls 1900–1914: Die deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Köln 1984, S. 192–196.
Hagspiel, Dorf	Wolfram Hagspiel, Das „Neue Niederrheinische Dorf, in: Wulf Herzogenrath/Dirk Teuber/Angelika Thiekötter (Hg.), Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Köln 1984, S. 186–191.
Hagspiel, Sander	Wolfram Hagspiel, Aspekte der Kölner Architektur, in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (Hg.), Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland, Köln 2000, S. 156–162.
Hagspiel, Marienburg	Wolfram Hagspiel, Marienburg. Ein Kölner Villenviertel und seine architektonische Entwicklung, Köln 2007.
Hagspiel, Jüdische Architekten	Wolfram Hagspiel, Köln und seine jüdischen Architekten, Köln 2010.
Hammer, Hittorf	Karl Hammer, Jakob Ignaz Hittorf: Ein Pariser Baumeister 1792–1867, Stuttgart 1968.
Hammerschmidt, Trier	Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts im rheinland-pfälzischen Teil des Bistums Trier, Trier 2006.
Handbuch Aachen	Handbuch des Bistums Aachen, Mönchengladbach 1962.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Handbuch Essen	Handbuch des Bistums Essen, Band 1; Geschichte, 2. Ausgabe, Essen 1974.
Handbuch Köln	Handbuch des Erzbistums Köln, Köln 1966.
Hansen, Revolutionär	Hans Hansen, Revolutionäre Künstler, in: Der Weg, April 1919, Heft 4, S. 3–6.
Hansen, Erlebnis	Hans Hansen, Das Erlebnis der Architektur, Köln 1920.
Hansen, Bauhof	Hans Hansen, Der Bauhof, in: Zweite Buchpublikation des Arbeiterrats für Kunst, Ruf zum Bauen, Berlin 1920, S. 43–46.
Hansen, St. Laurentius	Hans Hansen, Die innere Neugestaltung unserer Pfarrkirche, in: Pfarramt St. Laurentius (Hg.), Aus der Chronik der Pfarre St. Laurentius in Bergisch Gladbach, Bergisch-Gladbach 1939, S. 20–23.
Hansen, Wiederaufbau	Hans Hansen, Gedanken über Grundlage und Ziel des Wiederaufbaues unserer Stadt, Köln 1945.
Hansen(?), Kloster	Hans Hansen(?), Baubeschreibung eines geplanten Trappistinnen Klosters St. Willibrord in Berg/Eifel, um 1949.
Hartlaub, Kunst	Gustav F. Hartlaub, Kunst und Religion, Leipzig 1919.
Hausenstein, Altar	Wilhelm Hausenstein, Der Isenheimer Altar, München 1919.
Haverkamp, Emsland-Dome	Christof Haverkamp, Die „Emsland-Dome“ und andere Kirchenbauten des Architekten Wilhelm Sunder-Plaßmann, in: Jahrbuch des Emsländischen Heimatbundes, Band 52 (2006), S. 9–58.
Hegemann, Herkommer	Werner Hegemann, Hans Herkommers neue Kirchen, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 13. Jahrgang, Nr. 5, Berlin 1929, S. 177–186.
Heidrich, Freie Erde	Nina Heidrich, Die Siedlung „Freie Erde“-Ein anarchistisches Wohnbauprojekt als utopischer Gemeinschaftsentwurf, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich/Ulla Sommers (Hg.), Krieg und Utopie. Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg, Essen 2006, S. 104–109.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Heinen/Pfeffer, Stadtspuren	Werner Heinen/Anne-Marie Pfeffer, Stadtspuren, Köln: Siedlungen 1888–1938 bzw. 1938–1988, Köln 1988.
Heinen, Köln	Werner Heinen, Köln: Moderne für die Römerstadt, in: Klaus von Beyme, Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit, München 1992, S. 217–230.
Heinig, Krise	Anne Heinig, Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert, Regensburg 2004.
Heinz-Mohr, Symbole	Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, München 1998.
Heiser-Schmid, Thorn-Prikker	Christiane Heiser-Schmid, Kunst – Religion – Gesellschaft. Das Werk Johan Thorn-Prikkers zwischen 1890 und 1912. Vom niederländischen Symbolismus zum Deutschen Werkbund, Groningen 1912.
Hennebo, Gartenkunst	Dieter Hennebo, Geschichte der deutschen Gartenkunst: Der architektonische Garten, Bd. 2, Hamburg 1965.
Henkels, Heemskerck	Herbert Henkels, Jacoba van Heemskerck. Eine expressionistische Künstlerin, Berlin 1983.
Heppekausen, St. Servatius	Kaspar Heppekausen, 25 Jahre aus dem Leben der Pfarre St. Servatius in Siegburg (1917–1942), Siegburg 1956.
Herrel, Farbe	Eckhard Herrel, Farbe in der Architektur der Moderne, in: Vittorio Magnago Lampugnani/Romana Schneider, Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Stuttgart 1994, S. 99–116.
Herzogenrath, Ernst	Wulf Herzogenrath (Hg.), Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Köln 1980.
Herzogenrath/Teuber u. a., Werkbund	Wulf Herzogenrath/Dirk Teuber/Angelika Thiekötter (Hg.), Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914, Köln 1984.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Heuser-Hauck, Krings	Sabine Heuser-Hauck, Der Architekt Heinrich Krings (1875–1925), Bonn 2005.
Heu. v. Waldegg, Henseler	Joachim Heusinger von Waldegg, Franz Henseler: 1883–1918, Bonn 1977.
Heu. v. Waldegg, Freundlich	Joachim Heusinger von Waldegg, Otto Freundlich, Köln 1978.
Heu. v. Waldegg, Ernst	Joachim Heusinger von Waldegg, Max Ernst und die rheinische Kunstszene 1909–1919, in: Wulf Herzogenrath, Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Köln 1980, S. 89–108.
Heuter, Fahrenkamp	Christoph Heuter, Emil Fahrenkamp 1885–1966. Architekt im rheinisch-westfälischen Industriegebiet, Petersberg 2002.
Hiller, Aktivismus	Kurt Hiller, Ortsbestimmung des Aktivismus, in: Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung, Jg. 1, 1919, S. 360–377.
Hinz, Meister Eckhart	Thorsten Hinz, Mystik und Anarchie. Meister Eckhart und seine Bedeutung im Denken Gustav Landauers, Berlin 2000.
Hirsch/Roth, Fordismus	Joachim Hirsch/Roland Roth, Das neue Gesicht des Kapitalismus. Vom Fordismus zum Post-Fordismus, Hamburg 1986.
Hofer, Reformarchitektur	Sigrid Hofer, Reformarchitektur 1900–1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil, Stuttgart-London 2005.
Hoff, Mosaikbildkunst	August Hoff, Christliche Mosaikbildkunst, Berlin 1925.
Hoff, Mosaik	August Hoff, Mosaik und Glasmalerei für Kirche und Profanbau, Duisburg 1925.
Hoff, Böhm	August Hoff, Dominikus Böhm, München 1962.
Hollein/Steinle, Nazarener	Max Hollein/Christa Steinle (Hg.), Religion, Macht, Kunst: die Nazarener, Köln 2005.
Hollstein, Gegengesellschaft	Walter Hollstein, Die Gegengesellschaft, Reinbek 1982.
Huhnen, Ahrem	Paul Huhnen, Geschichte der Kirchengemeinde Ahrem und der Pfarrkirche St. Johannes D.T., Langwaden 1991.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Huppertz, Werkbund	Andreas Huppertz, Die Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914, in: Gesellschaft für christliche Kunst (Hg.), Die christliche Kunst, Jahrgang 1914/1915, München 1914/15, S. 16–32.
Huse, Neues Bauen	Norbert Huse, Neues Bauen 1918 bis 1933, München 1975.
Ikelhaar, Scheerbart	Leo Ikelhaar, Paul Scheerbart und Bruno Taut: Zur Geschichte einer Bekanntschaft, Paderborn 1996.
Ismar, Erp	Everhard Ismar, Geschichte der Pfarre und Kirche St. Pantaleon Erp, Erp 1994.
Jacoby, Kollektivierung	Petra Jacoby, Kollektivierung der Phantasie. Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe, Bielefeld 2007.
Jaeger, de Fries	Roland Jaeger, Heinrich de Fries und sein Beitrag zur Architekturpublizistik der Zwanziger Jahre, Berlin 2001.
Jakob, Im Dienst der Kirche	Georg Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der christlichen Kunst, Landshut 1857.
Jantzen, Ottonische Kunst	Hans Jantzen, Ottonische Kunst, München 1947 (Berlin 1990).
Jantzen, Kirchenraum	Hans Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951.
Jatho, Seiwert	Karl Oskar Jatho, Franz W. Seiwert, Recklinghausen 1974.
Jessen, Deutsche Form	Peter Jessen, Deutsche Form im Kriegsjahr. Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1915, München 1915, aus: Roland Günter, Der Deutsche Werkbund und seine Mitglieder 1907–2007, Essen 2009.
Joedicke, Weißenhof	Jürgen Joedicke, Weißenhofsiedlung Stuttgart, Stuttgart 2000.
Joggerst, Dieckmann	Monika Joggerst, Heinrich Dieckmann. Leben und Werk 1890–1963, Bochum 2002.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Joppien, Werkschulen	Rüdiger Joppien, Die Kölner Werkschulen 1920–1933 unter besonderer Berücksichtigung der Ära Richard Riemerschmieds (1926–1931), in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 1982, S. 247–277.
Kahle, Rheinische Kirchen	Barbara Kahle, Rheinische Kirchen des 20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum Kirchenbauschaffen zwischen Tradition und Moderne, Köln 1985.
Kahle, Kirchenbaukunst	Barbara Kahle, Deutsche Kirchenbaukunst des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1990.
Kamillianer, Asthma	Die dt. Kamillianer (Hg.), Das Asthma-Krankenhaus der Kamillianer Gladbach-Rheydt, Köln 1931.
Kandinsky, Über das Geistige	Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, München 1912.
Kandinsky, Kunstverstehen	Wassily Kandinsky, Über Kunstverstehen, in: Der Sturm 3, 1912/13, S. 157–158.
Kanz/Wiener, Düsseldorf	Roland Kanz/Jürgen Wiener (Hg.), Architekturführer Düsseldorf, Berlin 2001.
Kappel, Memento	Kai Kappel: Memento 1945? Kirchenbau aus Kriegsruinen und Trümmersteinen in den Westzonen und in der Bundesrepublik Deutschland; München 2008.
Karl, Räterepublik	Michaela Karl, Die Münchener Räterepublik, Düsseldorf 2008.
Kastner, Karl Band	Birgit Kastner, Vom Mittelalter zur Moderne. Die Kirchenbauten von Karl Band in Köln und im Rheinland, Worms 2013.
Kaufman, Ledoux	Emil Kaufman, Von Ledoux bis Le Corbusier, Wien 1933.
Kemp/Pfäfflin, Däubler	Friedhelm Kemp/Friedrich Pfäfflin (Hg.), Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften – Theodor Däubler, Darmstadt 1988.
Kieser, Heimatschutz	Marco Kieser, Heimatschutzarchitektur im Wiederaufbau des Rheinlandes, Bd. 4, Köln 1998.
Kiesow, Backsteingotik	Gottfried Kiesow, Wege zur Backsteingotik. Eine Einführung, Bonn 2003.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kiesow, Expressionismus	Gottfried Kiesow, Expressionismus und Heimatschutzstil, in: Monumente, Magazin für Denkmalkultur in Deutschland, Nr. 3, Juni 2011, S. 56–58.
Kier/Krings, Romanische Kirchen	Hiltrud Kier/Ulrich Krings, Köln: Die romanischen Kirchen. Stadtspuren, Band I und III – Denkmäler in Köln, Köln 1984.
Kier/Liesenfeld u. a., Baugeschichte	Hiltrud Kier/Karen Liesenfeld/Horst Matzerath, Architektur der 30er/40er Jahre in Köln (Materialien zur Baugeschichte im Nationalsozialismus), Köln 1999.
Kier, Kirchen Köln	Hiltrud Kier, Kirchen in Köln, Köln 2000.
Kirschbaum, Ikonographie	Engelbert Kirschbaum u. a. (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg 1968–1976.
Kisky, Sechtem	Hans Kisky, Die Wiederherstellung der spätklassizistischen Kirchen von Sechtem, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege, Bd. XXII, Bonn 1959, S. 62–79.
KK, Christliche Kunst	Kölnischer Kunstverein Ausstellungs-Katalog, Neue christliche Kunst, Kölner Kunstverein Friesenplatz, Köln 1922.
Klauser, Historismus	Manuela Klauser, Zwischen Historismus und Moderne. Zur Sprache von Architektur und zur Sprache über Architektur im deutschen Sakralbau zwischen 1905 und 1925, Düsseldorf o. J.
Kleffner/Küppers, Essen	Eberhard Michael Kleffner/Leonhard Küppers, Neue Kirchen im Bistum Essen, Essen 1961.
Kleihues, Berlin	Josef Paul Kleihues u. a., Bauen in Berlin 1900–2000, Berlin 2000.
Klöckner, Kath. Milieu	Michael Klöckner, Das katholische Milieu: Grundüberlegungen- in besonderer Hinsicht auf das Deutsche Kaiserreich von 1871, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 44, 1992, S. 241–262.
Klueting, Antimodernismus	Edeltraud Klueting (Hg.), Antimodernismus und Reform. Beiträge zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung, Darmstadt 1991.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KM Ahlen, Heinersdorff	Kunst-Museum Ahlen, Farblicht-Kunst und Künstler im Wirkungskreis des Glasmalers Gottfried Heinersdorff (1883–1941), Hagen 2001.
Knipper, Sardinien	Rajka Knipper, Sardinien – eine photographische Reise, in: Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (Hg.), August Sander. Sardinien-Photographien einer Italienreise 1927, Köln 2009, S. 31–58.
Köglmeier, Rätegremien	Georg Köglmeier, Die zentralen Rätegremien in Bayern 1918/19, München 2001.
Körner/Stercken, GeSoLei	Hans Körner/Angela Stercken (Hg.), Kunst, Sport und Körper: Ge So Lei, Ostfildern-Ruit 2002.
Körner/Wiener, Frömmigkeit	Hans Körner/Jürgen Wiener (Hg.), Frömmigkeit und Moderne. Kirchenbau des 20. Jahrhunderts an Rhein und Ruhr, Essen 2008.
Körner/Wiener, Kultbild	Hans Körner/Jürgen Wiener (Hg.), Kultbild und Andachtsbild. Moderne Bilder im christlichen Sakralraum, Essen 2013.
Körner, Filmrequisit	Hans Körner, Ein Filmrequisit als Andachtsbild und Kultbild, in: Hans Körner/Jürgen Wiener (Hg.), Kultbild und Andachtsbild. Moderne Bilder im christlichen Sakralraum, Essen 2013, S. 79–94.
Kraus, Strom	Kraus Reprint, Der Strom, 1919/20, Nendeln 1977.
Kretzschmar, Kirchen	Frank Kretzschmar, Kirchen und Andachtsstätten im Rhein-Erft-Kreis, Köln 2005.
Kreusch, Aachen	Felix Kreusch, Neue Kirchen im Bistum Aachen 1930–1960, Mönchengladbach 1961.
Kunstgewerbeblatt	Ohne Autorenangabe, Was ist monumentale Kunst? in: Kunstgewerbeblatt 20, 1908/09.
Kühn, Expressionismus	Herbert Kühn, Expressionismus und Sozialismus, in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, Jg. 2/2, 1919–20, S. 28–30.
Küster, Matisse	Bärbel Küster, Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900, Berlin 2003.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KV St. Martin, Chronik	Kirchenverein St. Martin (Hg.), Katholische Pfarrkirche St. Martin Niederlinxweiler, Niederlinxweiler 2009.
KV St. Bruno, Chronik	Kirchenvorstand St. Bruno (Hg.), St. Bruno. Pfarrpatron- Pfarrgemeinde-Pfarrkirche, Köln 2008.
KV St. Laurentius, Orgel	Kirchenvorstand St. Laurentius (Hg.), Die neue Orgel in St. Laurentius, Bergisch Gladbach 2001.
KW, Chronik	Kölner Werkschulen (Hg.), 75 Jahre Kölner Werkschulen. Eine Chronik 1879–1954, Köln 1954.
Landauer, Meister Eckhart	Gustav Landauer, Meister Eckharts Mystische Schriften, Berlin 1903.
Landauer, Revolution	Gustav Landauer, Die Revolution, Frankfurt am Main 1907.
Landauer, Sozialismus	Gustav Landauer, Aufruf zum Sozialismus, Berlin 1919.
Landauer, Skepsis	Gustav Landauer, Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mauthners Sprachkritik, Köln 1923.
Landauer, Gemeinschaft	Gustav Landauer, Durch Absonderung zur Gemeinschaft, in: Walter Fähnders/Hansgeorg Schmidt-Bermann (Hg.), Gustav Landauer. Die Botschaft der Titanic. Ausgewählte Essays, Berlin 1994, S. 7–28.
Landwehr, Diskurs	Achim Landwehr, Historische Diskursanalyse, Frankfurt am Main 2009.
Landwehr, Historismus	Eva-Maria Landwehr, Die Kunst des Historismus, Stuttgart 2012.
Lange, St. Anna	Joseph Lange, 125 Jahre Kinderheim St. Anna Neuss, Neuss 1981.
Lange, Menschen	Susanne Lange, Menschen des 20. Jahrhunderts, München 2002.
Langel, St. Gereon	Martina Langel, Basilika St. Gereon, Köln 2003.
Langmaak, Ev. Kirchenbau	Gerhard Langmaak, Der Evangelische Kirchenbau im 19. und 20. Jahrhundert, Kassel 1971.
Lapides	Lapides Clamabunt, 1932.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lauter, Mexico	Josef Lauter, Mexico-Das Land der blühenden Agave, Leipzig 1908.
Lehmann, Altmexikanisch	Walter Lehmann, Altmexikanische Kunstgeschichte, Berlin 1922.
Lennartz, Endler	Arno M. Lennartz, Der Architekt Eduard Endler (1860–1932), Aachen 1984.
Leschonski, Kristall	Henrik Leschonski, Das Kristall als expressionistisches Symbol, Berlin 2007.
Lipps, Ästhetik	Theodor Lipps, Ästhetik, Bd. 1, Leipzig 1914.
Loos, Ornament	Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, Wien 1908.
Ludwig, Chormosaik	J. Ludwig, Die Chormosaiken von St. Nikolaus in Köln-Sülz, in: Gesellschaft für christliche Kunst (Hg.), Die christliche Kunst, 18. Jahrgang, 1921/22, S. 9–10.
Luther-Bibel	Luther-Bibel nach der Übersetzung von 1912.
Macke, Masken	August Macke, Masken, in: Wassily Kandinsky/Franz Marc, Almanach des Blauen Reiters, 1912.
Mainsberger, Kirchenbauten	Gonsalve Mainsberger, Kirchenbauten von Herrmann Baur und Fritz Metzger, Würzburg 1956.
Mann, Geist	Heinrich Mann, Geist und Tat, in: Kurt Hiller (Hg.), Das Ziel, Bd. 1, Berlin 1916.
Mannes, Utopie	Gaston Mannes, Utopie und (Neue) Gemeinschaft-Idee und mediale Vermittlung, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich/Ulla Sommers (Hg.), Krieg und Utopie, Essen 2006, S. 47–64.
Margold, Volkserziehung	Emanuel Josef Margold, Bauten der Volkserziehung und Volksgesundheit, Berlin 1931.
Mathar, Erinnerungen	Albertus Mathar, Erinnerungen an die Sardinienreise meines Vaters Ludwig Mathar mit dem Photographen August Sander, in: Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (Hg.), August Sander. Sardinien-Photographien einer Italienreise 1927, Köln 2009, S. 211–217.
Mathar, Lebensspuren	Albertus Mathar, Lebensspuren. Erinnerungen an Ludwig Mathar, ohne Angaben.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mauthner, Sprachkritik	Fritz Mauthner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache (Drei Bände), Stuttgart 1901.
Mauthner, Wörterbuch	Fritz Mauthner, Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, München 1910/11.
Mayer, Exotismus	Michael Mayer, „Tropen gibt es nicht", Dekonstruktion des Exotismus, Bielefeld 2010.
Meinecke, Christuslamm	Franz Meinecke, Das Symbol des apokalyptischen Christuslammes als Triumphbekenntnis der Reichskirche, Straßburg 1908.
Menkhaus, Pfarrgemeinden	Ulrich Menkhaus, Die Pfarrgemeinden, in: Werner Thissen, Das Bistum Münster, Band 3, Münster 1993.
Moderne Bauformen	Moderne Bauformen: Monatshefte für Architektur und Raumkunst, Heft 22, Stuttgart 1923.
Moeller, Blaue Reiter	Magdalena M. Moeller, Der Blaue Reiter, Köln 1987.
Moeller, Macke	Magdalena M. Moeller (Hg.), August Macke und die rheinischen Expressionisten, München 2002.
Mommsen, I.WK	Wolfgang Mommsen, Die Urkatastrophe Deutschlands. Der Erste Weltkrieg 1914–1918, Stuttgart 2002.
Muhr, Bauhütte	Stefanie Muhr, „Man kann ein Weltkind und gläubig sein". Die Bauhütten-Idee als Nachkriegsutopie, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich/Ulla Sommers (Hg.), Krieg und Utopie. Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg, Essen 2006, S. 65–71.
Nagler, Künstler-Lexikon	Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon: oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher etc., Band 1, München 1835.
Nell, Fremde	Werner Nell, Reflexionen und Konstruktionen des Fremden in der europäischen Literatur, Sankt Augustin 2001.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nerdinger/Philipp u. a., Revolutionsarchitektur	Winfried Nerdinger/Klaus Jan Philipp/Hans-Peter Schwarz (Hg.), Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Geschichte um 1800, München 1990.
N'guessan, Primitivismus	Béchié Paul N'guessan, Primitivismus und Afrikanismus: Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde, Frankfurt am Main 2002.
Nietzsche, Zarathustra	Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Chemnitz 1883–1885.
Ody, Fatima-Wallfahrt	H. J. Ody, 10 Jahre Fatima-Wallfahrt in Wiebelskirchen, 13. Mai 1950–13. Mai 1960, Wiebelskirchen Mai 1960.
Oellers, Christus	Adam C. Oellers, „Christus im Ruhrgebiet". Christliche Thematik und soziale Aktualität in der Kunst der 1920er Jahre, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich/Ulla Sommers (Hg.), Krieg und Utopie, Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg, Essen 2006, S. 248–259.
Olgren-Leblond, Reading	Kelli Olgren-Leblond, Reading Expressionist Architecture, German Modernism and 'Paper Architecture', 1914–1920, Los Angeles 2008.
Ossenbrink, Chronik	Matthias Ossenbrink, Chronik der Pfarre St. Sebastian Roisdorf, ohne Angabe.
Osthaus-Archiv	Karl Ernst Osthaus-Archiv, Hagen, KUE 351/4.
Ostländer/Teuber, Ernst	Elke Ostländer/Dirk Teuber, Zur Kultur in Köln 1910–1922, Kunstereignisse und chronologische Daten zu Max Ernst, in: Wulf Herzogenrath (Hg.), Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Köln 1980, S. 17–38.
Otten, Albanien	Karl Otten, Die Reise durch Albanien, 1912, München 1913.
Overath, St. Laurentius	Joseph Overath, Zeichen und Symbol überirdischer Wirklichkeiten. Gedanken und Erklärungsversuche zur St. Laurentiuskirche in Bergisch Gladbach, Bonn 1982.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

PA Bethen, Wallfahrt	Pfarramt Bethen (Hg.), Neues Wallfahrts-Büchlein Bethen-500 Jahre Wallfahrt, Vechta 1965.
PA St. Clara, Chronik 1972	Kath. Pfarramt St. Clara (Hg.), St. Clara-Neukölln 75 Jahre, Berlin 1972.
PA St. Clara, Chronik 1987	Kath. Pfarramt St. Clara (Hg.), Gemeinde sein – Gemeinde schaffen. St Clara Neukölln, Berlin 1987.
PA St. Laurentius, Chronik	Pfarramt St. Laurentius (Hg.), Chronik der Pfarre St. Laurentius, Bergisch-Gladbach 1939.
Paeschke, Sakale Architektur	Berthold Paeschke, Neue sakrale Architektur in Köln, in: Gesellschaft für christliche Kunst (Hg.), Die christliche Kunst, Heft 23, Jahrgang 9, Juni 1927, S. 258–269.
Paeschke, Bickendorf	Berthold Paeschke, Der Wettbewerb für die Dreikönigenkirche in Köln-Bickendorf, in: Gesellschaft für christliche Kunst (Hg.), Die christliche Kunst, 24. Jahrgang, 1927/28, S. 289–298.
Paeschke, Paramente	Berthold Paeschke, Kölner Paramentenausstellung, in: Gesellschaft für christliche Kunst (Hg.), Die christliche Kunst, Heft 24, Jahrgang 19, September 1928, S. 363–370.
Paffendorf/Clemen, Friedhöfe	Ludwig Paffendorf/Paul Clemen, Südbelgische Kriegerfriedhöfe, Berlin 1927.
Panofsky-Soergel, Bechen	Gerda Panofsky-Soergel, Die Denkmäler des Rheinlandes, Rheinisch Bergischer Kreis, Teil 1 Bechen-Hohkeppel, Düsseldorf 1972.
Parent/Stachelhaus, Ruhrrevier	Thomas Parent/Thomas Stachelhaus, Kirchen im Ruhrrevier 1850–1953, Münster 1993.
Pauli, Prinzipien	Gustav Pauli, Die beiden Prinzipien des künstlerischen Gestaltens, in: Genius 1, 1919.
Pehnt, Expressionismus	Wolfgang Pehnt, Die Architektur des Expressionismus, Ostfildern-Ruit 1998 (dritte und erweiterte Auflage; erste Auflage Stuttgart 1973).
Pehnt, Architekturzeichnungen	Wolfgang Pehnt, Architekturzeichnungen des Expressionismus, Stuttgart 1985.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Pehnt, Ägypten	Wolfgang Pehnt, Altes Ägypten und neues Bauen. Der Einfluß der Pharaonenkunst auf die Moderne, in: Pehnt, Wolfgang, Die Erfindung der Geschichte, München 1989, S. 68–86.
Pehnt, Turm	Wolfgang Pehnt, Turm und Höhle, in: Vittorio Magnago Lampugnani/Romana Schneider, Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Stuttgart 1994, S. 51–68.
Pehnt/Strohl, Schwarz	Wolfgang Pehnt/Hilde Strohl (Hg.), Rudolf Schwarz 1897–1961, Ostfildern 1997.
Pehnt, Palazzo Pitti	Wolfgang Pehnt, Reformwille zur Macht. Der Palazzo Pitti und der deutsche Zyklopenstil, in: Romana Schneider/Wilfried Wang (Hg.), Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument, Ostfiltern-Ruit 1998, S. 53–60.
Pehnt, Architektur	Wolfgang Pehnt, Deutsche Architektur seit 1900, München 2006.
Pehnt, Poelzig	Wolfgang Pehnt (Hg.), Hans Poelzig, München 2007.
Pehnt, Sakralbau	Wolfgang Pehnt, Die Form einer ungeheuren Empfindung. Westdeutscher Sakralbau zwischen 1918 und 1933, in: Verein August Macke Haus e.V. (Hg.), Christus an Rhein und Ruhr. Zur Wiederentdeckung des Sakralen in der Moderne 1910–1930, Bonn 2009, S. 64–87.
Pesch, Konzil	Otto Hermann Pesch, Das Zweite Vatikanische Konzil (1962–1965). Vorgeschichte, Verlauf, Ergebnisse, Nachgeschichte, Vatikanstadt 1994.
Peters, Wandmalerei	Elisabeth Peters, Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920–1940, Rheinbach 1996.
Peters, Baudenkmäler	Heinz Peters, Die Baudenkmäler in Nord-Rheinland, Kriegsschäden und Wiederaufbau, Kevelaer 1951.
Pfarrheft St. Hubertus	Pfarrheft, Die Pfarrkirche St. Hubertus in Roetgen, Roetgen 2003.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Pfeifer, Baustoff Licht	Michael Pfeifer, Das mystische Fluten. Licht als Baustoff Dominikus Böhms, in: Das Münster, Jg. 58, Nr. 1, 2005, S. 24–32.
Pfeil, Glasbild	Karl Gabriel Pfeil, Neue religiöse Kunst am Rhein. Das kirchliche Glas- und Wandbild seit Thorn Prikker, in: Gesellschaft für christliche Kunst (Hg.), Die christliche Kunst, 29. Jahrgang, 1932/33, S. 121–133.
PG St. Bonifatius, Pfarrbrief	Pfarrgemeinde St. Bonifatius Köln Nippes (Hg.), Beschreibung unserer Kirche, Pfarrbrief An Alle, Köln 1972.
PG St. Marien, Festschrift	Pfarrgemeinde St. Marien (Hg.), Kirche aus lebendigen Steinen-100 Jahre St. Marien, Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Pfarrkirche St. Marien, Neunkirchen 1886–1986, Neunkirchen 1986.
PG St. Peter und Paul, Festschrift	Pfarrgemeinde St. Peter und Paul (Hg.), 450 Jahre Katholische Pfarrgemeinde. 125 Jahre Katholische Pfarrkirche, Engelskirchen 2004.
PG St. Suitbertus, Festschrift	Pfarrgemeinde St. Suitbertus, 100 Jahre St. Suitbertus-Kirche in Remscheid, Remscheid 1983.
PG St. Vinzenz, Festschrift	Pfarrgemeinde St. Vinzenz (Hg.), Festschrift 50 Jahre Pfarrgemeinde St. Vinzenz, Düsseldorf 1977.
Poeschke, Mosaik	Joachim Poeschke, Mosaiken in Italien 300–1300, München 2009.
Pollak, Bartning	Ernst Pollak, Der Baumeister Otto Bartning, Berlin 1926.
Poppelreuter, Neue Bauen	Tanja Poppelreuter, Das Neue Bauen für den Neuen Menschen. Zur Wandlung und Wirkung des Menschenbildes in der Architektur der 1920er Jahre in Deutschland, Hildesheim 2007.
Prange, Das Kristalline	Regine Prange, Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee, Hildesheim 1991.
Prehsler, Königsachse	Rafael Prehsler, Macht und Raum. Die Entstehung der Pariser Königsachse von Ludwig XIV. bis Napoleon I., Wien 2010.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Prem, Azteken	Hanns J. Prem, Die Azteken. Geschichte – Kultur – Religion, München 2003.
Puschner, Sozialdarwinismus	Uwe Puschner, Sozialdarwinismus als wissenschaftliches Konzept und politisches Programm, in: Gangolf Hübinger (Hg.), Europäische Wissenschaftskulturen und politische Ordnungen in der Moderne (1890–1970), München 2014, S. 99–122.
Raabe, Zeitschriften	Paul Raabe, Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus, Stuttgart 1964.
Raabe, Aktion	Paul Raabe, „Ich schneide die Zeit aus." Expressionismus und Politik in Frank Pfemferts „Aktion" 1911–18, München 1964.
Rattemeyer, Das Geistige	Volker Rattemeyer (Hg.), Das Geistige in der Kunst. Vom Blauen Reiter zum Abstrakten Expressionismus, Wiesbaden 2010.
RC, Library	Rehse Collection, Library of Congress; Manuscript Division, Washington, D.C., Container No. 439.
Recknagel, Traven	Rolf Recknagel, B. Traven. Beiträge zur Biografie, Leipzig 1966.
Rescher, Backstein	Holger Rescher, Backsteinarchitektur der 1920er Jahre in Düsseldorf, Phil. Diss, Bonn 2000.
Reuter, Hochaltäre	Guido Reuter, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland (1660–1770), Petersberg 2001.
Richter, Heinersdorff	Annemarie Richter, Gottfried Heinersdorff (1883–1941): Ein Reformer der deutschen Glasbildkunst, Berlin 1983 (3 Bände).
Riegl, Barockkunst	Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908.
Riegl, Kunstindustrie	Alois Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie, Wien 1927.
Rietzschel, Die Aktion	Thomas Rietzschel, Die Aktion, 1911–1918, Wochenzeitschrift für Politik, Literatur und Kunst, Köln 1987.
Risse, Franfurt	Heike Risse, Frühe Moderne in Frankfurt am Main 1920–1933, Frankfurt 1984.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rode, Rheindorf	Herbert Rode, Der Plastiker und Goldschmied Hanns Rheindorf, in: Das Münster, Zeitschrift für Christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 5. Jahrgang, 1952, S. 213–216.
Roemer, St. Josef	Werner Roemer, St. Josef in Düsseldorf-Oberbilk – Rheinische Kunststätten, Heft 385, Köln 1992.
Rohbeck, Einführung	Johannes Rohbeck, Geschichtsphilosophie zur Einführung, Hamburg 2008.
Rösen, Altar und Chor	Karl Rösen, Der Altar und der Chorraum. Nach den liturgischen Vorschriften und Anforderungen der Kunst, Münster 1885.
Rubiner, Kameraden	Ludwig Rubiner, Kameraden der Menschheit, Potsdam 1919.
Rubiner, Gemeinschaft	Ludwig Rubiner, Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende, Potsdam 1920.
Ruster, Katholizismus	Thomas Ruster, Die verlorene Nützlichkeit der Religion. Katholizismus und Moderne in der Weimarer Republik, Paderborn 1994.
Sartorius, Becker	Johannes Sartorius, Dombaumeister Professor Ludwig Becker in Mainz, in: Jahrbuch für das Bistum Mainz 4, 1949, S. 68–82.
Schaefer, Sonderbund	Barbara Schaefer (Hg.), 1912-Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbunds, Köln 2012.
Schäfer, Dada Köln 1993	Jörgen Schäfer, Dada Köln. Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und ihre literarischen Zeitschriften, Wiesbaden 1993.
Schäfer, Dada Köln 1995	Jörgen Schäfer, Dada in Köln. Ein Repertorium, Frankfurt am Main 1995.
Schäfke/Wagner, Das neue Köln	Werner Schäfke/Rita Wagner (Hg.), Das neue Köln 1945–1995, Köln 1995.
Scheffler, Gotik	Karl Scheffler, Der Geist der Gotik, Leipzig 1917.
Schild, Brüder Cremer	Ingeborg Schild, Die Brüder Cremer und ihre Kirchenbauten, Mönchengladbach 1965.
Schilf, Kalltal-Presse	Reinhard Schilf (Hg.), Die Kalltal-Presse, Düren 1994.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schindler, Nazarener	Herbert Schindler, Nazarener-Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982.
Schirren, Taut	Matthias Schirren, Bruno Taut. Alpine Architektur, München 2004.
Schlieter/Barten, Spitzbogen	Erhard Schlieter/Rudolf Barten, Das gotische Köln. Architektur mit Spitzbogen vom Mittelalter bis heute, Köln 1996.
Schlösser/Köhler u. a., AfK	Manfred Schlösser/Rosemarie Köhler/Rose-France Raddatz (Hg.), Arbeitsrat für Kunst 1918–1921 (Ausstellung in der Akademie der Künste), Berlin 1980.
Schmarsow, Barock	August Schmarsow, Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur, Leipzig 1897.
Schmid-Keiser, Teilnahme	Stephan Schmid-Keiser, Aktive Teilnahme. Kriterium gottesdienstlichen Handelns und Feierns. Zu den Elementen eines Schlüsselbegriffes in Geschichte und Gegenwart des 20. Jahrhunderts, 2 Bde., Bern 1985.
Schmidt, Schaefler	Christiane Schmidt, Fritz Schaefler (1888–1954). Expressionistische Arbeiten der Jahre 1918 bis 1919 in München, München 2008.
Schmidt, Glasbildkunst	Dagmar Schmidt, Expressionistische und konstruktive Tendenzen in der profanen Glasbildkunst, in: Burkhard Leismann (Hg.), Farblicht – Kunst und Künstler im Wirkungskreis des Glasmalers Gottfried Heinersdorff (1883–1941), Hagen 2001, S. 15–41.
Schmidt, Wörterbuch	Heinrich Schmidt, Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart 1982.
Schmitt-Rost, Hoerle	Hans Schmitt-Rost (Hg.), Hoerle und Seiwert, Köln 1952.
Schmitt-Rost, Galerien	Hans Schmitt-Rost, Galerien und Kunsthandlungen in den 20er Jahren, in: Kölnischer Kunstverein, Vom Dadamax bis zum Grüngürtel, Köln 1975, S. 22–24.
Schmitz-Ehmke, Stadt	Ruth Schmitz-Ehmke, Stadt Badmünstereifel, Berlin 1985.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schneede, Finsterlin	Uwe M. Schneede, Die abgesonderte Welt. Hermann Finsterlin und die Gläserne Kette, aus: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/finsterlin/schneede2.htm.
Schneider, Bethen	Hans-Günther Schneider, Marienwallfahrtsort Bethen, Regensburg 1996.
Schnell, Kirchenbau	Hugo Schnell, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Dokumentation, Darstellung, Deutung, München 1973.
Schölzel, Mystik	Klaus Schölzel, Die Wiederentdeckung der Mystik, in: Klaus Bußmann (Hg.), 1910 – Halbzeit der Moderne, Stuttgart 1992, S. 53–56.
Schopenhauer, Wille	Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig 1819.
Schreiber, Mauenheim	Peter Schreiber, Mauenheim einst und jetzt, Köln 1962.
Schubert, Künstler	Dietrich Schubert, Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–18, Heidelberg 2013.
Schulte, Folkwang-Projekte	Birgit Schulte (Hg.), Auf dem Weg zu einer handgreiflichen Utopie. Die Folkwang-Projekte von Bruno Taut und Karl Ernst Osthaus, Hagen 1994.
Schuppener, Roetgen	Ulrich Schuppener, In Roetgen geboren. Acht Prominenten-Porträts, Aachen 2013.
Schwarz, Bau der Kirche	Rudolf Schwarz, Vom Bau der Kirche, Heidelberg 1947.
Schwarz, Bebauung	Rudolf Schwarz, Von der Bebauung der Erde, Heidelberg 1949.
Schwarz, Das Neue Köln	Rudolf Schwarz, Das Neue Köln, Köln 1950.
Schwarz, Kirchenbau	Rudolf Schwarz, Kirchenbau. Welt vor der Schwelle, Heidelberg 1960.
Schwarz, Wegweisung	Rudolf Schwarz, Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen 1926–1961, Braunschweig-Wiesbaden 1979.
Schweizer/Winter, Gartenkunst	Stefan Schweizer/Sascha Winter (Hg.), Gartenkunst in Deutschland. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart; Geschichte, Themen, Perspektiven, Regensburg 2012.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sedlmayer, Kugel	Hans Sedlmayer, Die Kugel als Gebäude, oder: Das Bodenlose, in: Das Werk des Künstlers 1, 1939/1940, S. 278–310.
Sedlmayr, Verlust der Mitte	Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Wien 1948.
Seiwert, Hoerle und ich	Franz Wilhelm Seiwert, Hoerle und ich, in: „a bis z", Organ der Gruppe progressiver Künstler, Köln, August 1930.
Siedler, Choriner Kloster	Franziska Siedler, Kloster Chorin und die bildende Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Der Choriner Kreis und die Brüder Taut, in: Marcus Cante (Hg.), Zisterzienserkloster Chorin: Geschichte, Forschung, Denkmalpflege, Worms 2013, S. 211–216.
Simons, Bessenich	Peter Simons, Bessenich – Ein Rückblick auf die Geschichte des Ortes von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Euskirchen 1935.
SK Kultur, Sander	Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (Hg.), August Sander. Sardinien – Photographien einer Italienreise 1927, Köln 2009.
Smolian, Schwarz	Smolian, Alexander Henning, Serie oder Persönlichkeit – zum Technikverständnis von Rudolf Schwarz, in: Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur, Vol. 19, Issue 33, 2014, S. 193–205.
Soénius, Stadtentwicklung	Ulrich Soénius, Zur Geschichte der Stadtentwicklung in Köln, in: Paul Bauwens-Adenauer/Ulrich Soénius (Hg.), Der Masterplan für Köln, Albert Speers Vision für die Innenstadt von Köln, Köln 2009, S. 13–14.
Sorge, Baukunst	Dorothe Sorge, Baukunst als Formung des eigenen Schicksals. Das Architekturverständnis von Rudolf Schwarz, Köln 2008.
Speidel/Schmitz, Gläserne Kette	Manfred Speidel/Frank Schmitz, Gläserne Kette, in: Manfred Speidel (Hg.), Bruno Taut. Natur und Fantasie 1918–1938, Berlin 1995, S. 178–192.
Spies, Ernst	Werner Spies (Hg.), Max Ernst, Oeuvre-Katalog. Bd. 2. Werke 1906–1925, Houston 1975.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Spies, Ernst Collage	Werner Spies, Max Ernst, die Welt der Collage, Bonn 1988.
Stadtprofile, Backstein	Stadtprofile Gelsenkirchen (Hg.), Backstein-Expressionismus, Gelsenkirchen 2010.
Stahl, Seiwert	Enno Stahl, Kommunion und Kommunismus. Die revolutionäre Eschatologie Franz Wilhelm Seiwerts, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich/Ulla Sommers (Hg.), Krieg und Utopie, Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg, Essen 2006, S. 140–145.
Steinröx, Konzen	H. Steinröx, 1100 Jahre Konzen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, in: Heimatblätter des Kreises Aachen 43, Konzen 1988.
Stock/Zahner, Sakraler Raum	Wolfgang Jean Stock/Walter Zahner, Der sakrale Raum der Moderne, München 2010.
Straus-Ernst, Baugesinnung	Luise Straus-Ernst, Die neue Baugesinnung in Dorfkirchen und Kapellen Westdeutschlands, in: Hans Sparre (Hg.), Rheinische Heimatblätter, 6. Jahrg., Heft 10, Oktober 1929, S. 325–332.
Streicher, Berlin	Gerhard Streicher/Erika Drave, Berlin – Stadt und Kirche, Berlin 1980.
Stucken, Weißen Götter	Eduard Stucken, Die weißen Götter, 4 Bde., Berlin 1917–1922.
Szeemann, Gesamtkunstwerk	Harald Szeemann, Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Frankfurt am Main, 1983.
Taut, Alpin	Bruno Taut, Alpine Architektur, Hagen 1919.
Taut, Osthaus	Bruno Taut, Brief an Karl Ernst Osthaus, 16.5.1919, Osthaus-Archiv, Hagen.
Taut, Stadtkrone	Bruno Taut, Die Stadtkrone, Jena 1919.
Taut, Ex Oriente	Bruno Taut, Ex Oriente Lux, Das hohe Ufer, Bd. 1, 1919.
Taut, Auflösung	Bruno Taut, Auflösung der Städte oder Die Erde eine gute Wohnung oder auch Der Weg zur Alpinen Architektur, Hagen 1920.
Taut, Buchbesprechung	Bruno Taut, Buchbesprechung zu H. Hansen, Das Erlebnis der Architektur, in: Stadtbaukunst alter und neuer Zeit, Heft 5, 1920, S. 76.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Taut, Frühlicht	Bruno Taut, Frühlicht in Magdeburg, in: Frühlicht 1, 1921.
Taylor, Betriebsleitung	Frederick Winslow Taylor, Die Betriebsleitung insbesondere der Werkstätten, Berlin 1914.
Thöner, Bauhaus	Wolfgang Thöner, Das Bauhaus. Führer durch seine Bauten in Dessau, Dessau 2006.
Tönnies, Gemeinschaft	Ferdinand Tönnies, Gemeinschaft und Gesellschaft, Berlin 1926.
Ulmer, Margold	Renate Ulmer, Emanuel Josef Margold. Wiener Moderne, Künstlerkolonie Darmstadt, Corporate Design für Bahlsen, Neues Bauen in Berlin, Stuttgart 2003.
van Acken, Christozentrik	Johannes van Acken, Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk, Gladbeck, 1922 (²1923).
van Eyll, Adressbücher	Klara van Eyll, In Kölner Adressbüchern geblättert, Köln 1978.
VAMH, Gereonsklub	Verein August Macke Haus e. V. (Hg.), Der Gereonsklub – Europas Avantgarde im Rheinland, Nr. 9, Bonn 1993.
Vetter, Taulers	Ferdinand Vetter (Hg.), Die Predigten Taulers, Berlin 1910.
Vinken, Zone Heimat	Gerhard Vinken, Zone Heimat. Altstadt im modernen Städtebau, München 2010.
Viollet-le-Duc, Definitionen	Eugéne-Emmanuel Viollet-le-Duc, Definitionen. Sieben Stichworte aus dem Dictionnaire raisonné de l'architecture, Basel 1993.
Vitt, Baargeld	Walter Vitt (Hg.), Auf der Suche nach der Biographie des Kölner Dadaisten Johannes Theodor Baargeld, Starnberg 1977.
Vitt, Dada Köln	Walter Vitt, Dada Köln – Daten und Fakten, in: Wulf Herzogenrath (Hg.), Max Ernst in Köln, Köln 1980, S. 150–178.
Vitt, Bagage	Walter Vitt, Bagage de Baargeld. Neues über den Zentrodada aus Köln, Starnberg 1985.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Vitt, Apokalypse	Walter Vitt, Apokalypse und Utopie. Der „Ventilator“ und Dada Köln, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich/Ulla Sommers (Hg.), Krieg und Utopie, Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg, Essen 2006, S. 129–139.
Vogt, Sozialdarwinismus	Markus Vogt, Sozialdarwinismus. Wissenschaftstheorie, politische und theologisch-ethische Aspekte der Evolutionstheorie, Freiburg 1997.
Voigt/Flagge, Böhm	Wolfgang Voigt/Ingeborg Flagge (Hg.), Dominikus Böhm 1880–1955, Frankfurt am Main 2005.
Völker/Zausch, Karl Völker	Karl Völker/Bärbel Zausch, Karl Völker – Utopie und Sachlichkeit, Halle 2007.
von Beyme, Städtebau	Klaus von Beyme, Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit, München 1992.
von Beyme, Avantgarden	Klaus von Beyme, Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955, München 2005.
von Beyme, Faszination	Klaus von Beyme, Die Faszination des Exotischen, München 2008.
von Friesen, Macke	Astrid von Friesen, August Macke: ein Maler-Leben, Hamburg 1989.
von Hülsen-Esch, Der Sturm	Andrea von Hülsen-Esch, Das Unternehmen ‚Der Sturm‘ und Herwarth Walden als Unternehmer, in: Antje Birthälmer/Gerhard Finckh/Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), Der Sturm – Zentrum der Avantgarde, 2 Bde., Wuppertal 2012, S. 201–225.
von Stackelberg, Rousseau	Jürgen von Stackelberg, Jean-Jacques Rousseau – Der Weg zurück zur Natur, München 1999.
Vorzepf, Dorfchronik	Heinz Vorzepf, Sechtemer Dorfchronik – Kirche und Schule im Wandel der Zeit, Bd. 2, Bornheim 2001.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wackernagel, Kunstbewegung	Martin Wackernagel, Die kirchliche Kunstbewegung und ihre Probleme, in: Schönere Zukunft, katholische Wochenschrift für Religion und Kultur, 1928/29, S. 103 ff., S. 106 ff.
Wagner, Das Kunstwerk	Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, Leipzig 1850.
Waldenfels, Topographie	Bernhard Waldenfels, Topographie des Fremden, Frankfurt am Main 1997.
Wagner-Conzelmann, Bartning	Sandra Wagner-Conzelmann, „An meinem Schreibtisch hatte Gropius mit mir den Lehrplan eines Bauhauses aufgestellt". Otto Bartning als Organisator und Ideengeber, in: Arbeitsstelle Gottesdienst (Hg.), Ich habe mein lebenlang Kirchen gebaut, Jg. 23, 2009, S. 30–36.
Walter, Raderthal	Rudolf Walter, Beschreibung der Pfarrkirche Sankt Mariä Empfängnis Köln-Raderthal, Köln 1997.
Walter-Ris, Nierendorf	Anja Walter-Ris, Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Die Geschichte der Galerie Nierendorf Berlin/New York 1920–1995, Zürich 2003.
Weber, Wirtschaft	Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1921/22.
Weinstein, Neugestaltung	Joan Weinstein, Die Neugestaltung des Kunstlebens in der Münchner Revolution, in: Helmut Friedel/Justin Hoffmann (Hg.), Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919, München 1993, S. 17–28.
Wehler, Gesellschaft	Hans-Ulrich Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden Staaten, Bd. IV, München 2008.
Werkbund, Katalog	Offizieller Katalog der deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Köln 1914.
Werling, Taufen	Michael Werling, Taufen im Rheinisch-Bergischen Kreis, Köln 2009.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Weyres, Kirchenbau	Willy Weyres, Der Kirchenbau im Erzbistum Köln 1920–1931, in: Kunstgabe des Vereins für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen, Köln 1932, S. 3–32.
Weyres, Neue Kirchen	Willy Weyres, Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1945–56, Düsseldorf 1957.
Weyres/Bartning, Handbuch	Willy Weyres/Otto Bartning (Hg.), Kirchen – Handbuch für den Kirchenbau, München 1959.
Whyte, Taut 1980	Iain Boyd Whyte, Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt, Berlin 1980.
Whyte, Taut 1982	Iain Boyd Whyte, Bruno Taut and the Architecture of Activism, Cambridge 1982.
Whyte/Schneider, Briefe	Iain Boyd Whyte/Romana Scheider (Hg.), Die Briefe der Gläsernen Kette, Berlin 1986.
Wichmann, Weltkulturen	Siegfried Wichmann, Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972.
Wiener, Gesolei	Jürgen Wiener (Hg.), Die Gesolei und die Düsseldorfer Architektur der 20er Jahre, Köln 2001.
Wiener, Rhythmus	Jürgen Wiener, Rhythmus Körper Maschine. Aspekte der Architekturtheorie des Wilhelm Kreis im Licht der Gesolei, in: Hans Körner/Angela Stercken (Hg.), 1926–2002/Ge So Lei. Kunst Sport und Körper, Düsseldorf 2002, S. 164–176.
Wiener, Utopie	Jürgen Wiener, Utopie und Alltag in der Architektur an Rhein und Ruhr zwischen 1918 und 1923, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich/Ulla Sommers (Hg.), Krieg und Utopie, Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg, Essen 2006, S. 213–221.
Wiener, Form	Jürgen Wiener, Form, Funktion und Führer. Der moderne Kirchenbau an Rhein und Ruhr zwischen Zeitausdruck, Kunstanspruch und gemachter Wirklichkeit, in: Hans Körner/Jürgen Wiener (Hg.), Frömmigkeit und Moderne. Kirchenbau des 20. Jahrhunderts an Rhein und Ruhr, Essen 2008, S. 9–26.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wiener, Böhm	Jürgen Wiener, Dominikus Böhm – Krankenhauskirche St. Elisabeth in Köln-Hohenlind 1930–1932, in: Hans Körner/Jürgen Wiener (Hg.), Frömmigkeit und Moderne. Kirchenbau des 20. Jahrhunderts an Rhein und Ruhr, Essen 2008, S. 82–85.
Wiener, Gefühlte Geschichte	Jürgen Wiener, Gefühlte Geschichte und lebendige Zeitkunst, Düsseldorf 2008.
Wiener, Patrozinien	Jürgen Wiener, „genus quoddam modernismi impense reprobamus". Moderne Patrozinien und die Relativität von Moderne bei neuen Kirchen an Rhein und Ruhr, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Anne-Marie Bonnet u. a. (Hg.), Christus – Zur Wiederentdeckung des Sakralen in der Moderne, Düsseldorf 2012, S. 101–130.
Wiener, Kreuzweg	Jürgen Wiener, Kreuzweg-Königsweg. Anmerkungen zu rheinischen Kreuzwegen der 1930er Jahre, in: Hans Körner/Jürgen Wiener (Hg.), Kultbild und Andachtsbild. Moderne Bilder im christlichen Sakralraum, Essen 2013, S. 121–139.
Wiener, Kreis	Jürgen Wiener, Das „Erlöschen des Reformgedankens"? Wilhelm Kreis und die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Jasmin Grande/Georg Mölich (Hg.), Rheinisch! Europäisch! Modern! Netzwerke und Selbstbilder im Rheinland vor dem Ersten Weltkrieg, Essen 2013, S. 70–95.
Wiener, Wohlfahrtsstadt	Jürgen Wiener, Ludwig Hilberseimers Wohlfahrtsstadt, in: Architekturkammer Rheinland-Pfalz (Hg.), Reformation und Architektur. Eine Dokumentation, Mainz 2016, S. 53–60.
Wiener, Backstein	Jürgen Wiener, Backstein am Niederrhein. Sinn von Konstruktion und Konstruktion von Sinn, in: Düsseldorfer Jahrbuch 2016.
Wiener, Aura	Jürgen Wiener, Aura, Stimmung, Leib und Ding in der gestalttheoretischen Architekturanthropologie von Rudolf Schwarz, in: Kritische Berichte 2016, Heft 2, S. 49–63.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wiener, Schwarz	Jürgen Wiener, Welträndern und Weltbilder. Zur Stofflichkeit von Mensch, Armut, Licht und Nichts bei Rudolf Schwarz, in: Hans Körner/Jürgen Wiener (Hg.), Die Materialität des Heiligen, Essen 2017.
Wiener, Kelch	Jürgen Wiener, Kelch und Kathedrale. Der Rothenfelser Messkelch und Rudolf Schwarz' Konzept von Bild und Mittel, in: Hans Körner/Manja Wilkens (Hg.), Angewandte Kunst und Bild, München 2017, S. 110–133.
Wiener, Nachkriegsbilder	Jürgen Wiener, Nachkriegsbilder. Die Einsamkeit des Rudolf Schwarz, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Jasmin Grande/Ulrich Rosar/Jürgen Wiener (Hg.), Die Bonner Republik 1945–1963, Die Gründungsphase und die Adenauer-Ära, Geschichte – Forschung – Diskurs, Bielefeld 2018, S. 179–224.
Wieschbrink, Kunstbewegung	Theodor Wieschebrink, Die kirchliche Kunstbewegung im Zeitalter des Expressionismus 1917–1927, Münster 1932.
Wierschowski, Wendling	Myriam Wierschowski (Hg.), Anton Wendling. Facettenreiche Formstrenge, Linnich 2009.
Wilhelmi, Künstlergruppen	Christoph Wilhelmi, Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900, Stuttgart 1996.
Wischermann, Paris	Heinfried Wischermann, Architekturführer Paris, Ostfildern 1997.
Wißkirchen, St. Josef	Josef Wißkirchen, Aus der Geschichte der katholischen Kirchengemeinde St. Josef in Kardorf, Kardorf 1983.
Wittmann-Englert, Zelt	Kerstin Wittmann-Englert, Zelt, Schiff und Wohnung. Kirchenbauten der Nachkriegsmoderne, Lindenberg 2006.
Wölfflin, Prolegomena	Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München 1886 (Neuausgabe: Berlin 1999).
Wölfflin, Barock	Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Worringer, Formproblem	Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1912.
Worringer, Abstraktion	Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, München 1918.
Worringer, Formsystem	Wilhelm Worringer, Spätgotisches und expressionistisches Formsystem, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 2, 1925, S. 1–8.
Zahner, Guardini	Walter Zahner, „Kirche erwacht in den Seelen". Romano Guardini und Burg Rothenfels, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Anne-Marie Bonnet u. a. (Hg.), Christus – Zur Wiederentdeckung des Sakralen in der Moderne, Düsseldorf 201, S. 229–254.
Zander, Paffendorf	Katharina Zander, Die belgischen Kriegerfriedhöfe Ludwig Paffendorf 1917/18, (Magisterarbeit) Köln 1998.
Zeller, Otten	Bernhard Zeller (Hg.), Karl Otten. Werk und Leben. Texte – Berichte – Bibliographie, Mainz 1982.

Zeitungen:

Bonner Rundschau	06.09.1952.
General-Anzeiger (Bonn)	11.02.2014.
KirchenZeitung für das Bistum Aachen	22.02.1959.
Kölner Lokal-Anzeiger	10.11.1930.
Kölner Mittagsblatt	16.01.1923; 8.11.1923.
Kölner Rundschau	15.09.1950.
Kölnische Rundschau	25.04.1951; 13.09.1962.
Kölner Stadt-Anzeiger	29.12.1918; 17.2.1919; 1.5.1919; 13.5.1919; 12.12.1919; 28.3.1920; 16.10.1921; 27.1.1923; 19.05.2003; 03.10.2008; 15.08.2007; 26.03.2012.
Kölner Stadt-Rundschau	28.05.1959; 27.05.1966.
Kölnische Volkszeitung	11.5.1926; 16.07.1926; 20.01.1928; 24.04.1928.
Kreiszeitung Neunkirchen	30.09.1953; 08.10.1953.
Neue Ruhr Zeitung	28.05.1959.
Neuß-Grevenbroicher Zeitung	17.10.1930; 18.06.1931.
Nordwest-Heimat	21.02.2009.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Paulinus, Trierer Bistumsblatt	01.05.1953.
Rheinisch-Bergische Zeitung	08.12.1934.
Rheinische Zeitung	8.12.1919; 9.12.1919; 12.12.1919; 27.12.1919; 6.5.1920.
Saarbrücker Zeitung	07.10.1953; 08.05.1963.
Saarländische Volkszeitung	06.10.1953, 11.05.1954, 17.05.1954; 17.05.1955.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

9 Werkverzeichnis der sakralen Bauten und liturgischen Geräte

Abkürzungen:
GVA=Generalvikariat
AEK=Archiv des Erzbistums Köln
BDA=Bischöfliches Diözesanarchiv Aachen
BMO=Bischöflich Münstersches Offizialat
HAStK=Historisches Archiv der Stadt Köln

Kat. 01: St. Quirinus/Köln-Mauenheim 1920

Bezeichnung	Entwurf für Kirche
Standort	Der Sakralbau war für die Siedlung *Am Nordfriedhof* in Köln Mauenheim geplant.
Datierung	1920 (nicht ausgeführt)
Auftraggeber	Pfarrgemeinde Mauenheim im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Wilhelm Riphahn
Literatur	GVA/AEK Köln-Mauenheim; Hagspiel, Riphahn, S. 55–56 und S. 426; KK, Christliche Kunst, S. 9; Schreiber, Mauenheim, S. 61–66.

Der Entwurf für den Neubau von St. Quirinus war Ergebnis einer Zusammenarbeit von Wilhelm Riphahn und Hans Hansen. Der Grundriss basiert auf einem langgestreckten symmetrischen Sechseck, entfernt erinnert er an ein Kristall. Vermutlich war eine dreischiffige Kirche mit Einturmfassade für den neu angelegten Kölner Stadtteil Mauenheim konzipiert gewesen. Die innere Aufteilung mit den beiden schmalen Nebenschiffen und dem breiten Hauptschiff präludierte einige zentrale Forderungen der *Liturgischen Bewegung*. Ebenso der eingezogene rechteckige Chor, der in guter Korrespondenz zum Mittelschiff steht. Traditionelle Kompartimente wie Querhaus und Apsiden werden im Grundrissplan nicht mehr berücksichtigt. Der Außenbau verschleiert die innere Raumaufteilung und suggeriert vielmehr eine geschlossene Kompaktheit. Spitze Sporen gliedern die Außenfassade. Auch die in der Achse quergestellten Freipfeiler transferieren das Bild vom Spitzen und Zackigen.

Eine Fokussierung und Zentralisierung erfährt das Formenvokabular zum einen am Eingangsbereich, indem das Portal in den spitzen Winkel einverleibt wird und zum

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

anderen als Pendant im Chorbereich. Die Rückwand wird in diesem Bereich lamellenartig durch Fenster aufgebrochen, so dass das Zackige hier erneut dominiert. Die besondere Ausrichtung der Chorrückwand muss nach außen als Schaustück und nach innen wahrscheinlich als indirekte Lichtquelle gedacht werden. Mit dem expressionistischen Formenvokabular ist der Kirchengrundriss Zeugnis einer der frühesten sakralen Entwürfe des Expressionismus und wäre sicherlich zu einer Inkunabel des modernen Kirchenbaus geworden. Wahrscheinlich wurde der Bau gerade wegen seiner modernen Ausrichtung nicht ausgeführt.

Eine detaillierte Beschreibung und entsprechende Abbildungen befinden sich im Kapitel „Sakralarchitektur“.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 02: St. Bruno/Köln-Klettenberg 1924–26 | 1947–49 | 1955–56

Bezeichnung	Innengestaltung, Notkirche und Neugestaltung
Standort	Klettenberggürtel, 50939 Köln
Datierung	1924–56: Der Zeitraum erstreckt sich über drei Bauphasen, in die Hansen immer wieder involviert war.
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst (?); Pfarrgemeinde St. Bruno/Köln-Klettenberg im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Ludwig Becker
Ausführende Künstler/ Handwerker	Victor Bonato (Maler u. Mosaikkünstler); Alfred Breitbach (Kunstschmied); Elmar Hillebrand (Bildhauer); Hanns Rheindorff (Bildhauer), Jürgen Mols (Ingenieurbüro) uvm. (Akten vor 1945 nicht mehr erhalten oder schwer beschädigt).
Literatur	Paeschke, Sakrale Architektur, S. 259–269; Weyres, Kirchenbau, S. 3–32, Abbildung S. 3; Lapides (AEK), S. 40 f.; GVA II/AEK Köln-Klettenberg; Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 225; Pfarrarchiv St. Bruno; Hagspiel, Hansen, S. 111 f.; Bollenbeck, Neue Kirchen, S. 72; EP, Kirchen, S. 149; KV St. Bruno; Kölner Stadt-Anzeiger, 15.08.2007;
Ergänzung	1952 wurde südwestlich der Chorapsis ein Kindergarten nach Plänen von Hansen errichtet. Im Findbuch des HAStK werden Pläne für das erbaute Jugendheim aufgeführt, die Hansen zwischen 1956–57 entworfen hatte.

Von 1924 bis 1926 ist die erste Bauphase anzusetzen. In diesem Zeitraum wurde St. Bruno als damaliger größter Neubau des Kölner Erzbistums errichtet. Der Gesamtplan stammte von dem Mainzer Dombaumeister Ludwig Becker. Hans Hansen war in der ersten Bauphase hauptsächlich für die Gestaltung des Innenraumes zuständig. Bei der Kirche handelt es sich um eine neoklassizistische/neobarocke, dreischiffige Hallenkirche mit breitem Mittelschiff und schmalen Seitenschiffen. Ein mächtiger Vierkantturm dominiert die Kirchenfassade, die in die Straßenflucht eingebunden ist. Der Innenraum war anfänglich von einem mächtigen Korbbogen überwölbt. Zum eingezogenen Chor verjüngte sich das Kirchenschiff durch schräg gestellte Altarnischen. Ein dreifach gestufter Triumphbogen leitete über vom Laien- zum Chorraum. Hansen entwarf für die Inneneinrichtung einen imposanten und symbolbeladenen Altaraufbau. Figurale und architektonische Versatzstücke gruppierten sich um den Gekreuzigten als Mittelpunkt der Inszenierung. Den Hauptraum kleidete Hansen mit einer edlen, hölzernen Vertäfelung im Stile des *Art décos* aus **(Kat. 02-1)**, die sich bis in den Altarraum hineinzog. Insgesamt vermischten sich im Chor expressionistische und neobarocke Elemente zu einer modernen und eigenwilligen Inneneinrichtung.

Im zweiten Bauabschnitt von 1947 bis 1949 wurde aufgrund schwerer Bombentreffer eine provisorische Notkirche von Hansen in St. Bruno errichtet.

Eine komplette Neugestaltung erfuhr die Kirche in den Jahren 1955–56. Wiederum wurde Hansen die Planung übertragen. Im Wesentlichen wurde das Gotteshaus von innen wie auch außen grundlegend purifiziert. Der Altarraum erhielt seitlich ein neues, modernes Betonmaßwerkfenster und der imposante Hochalter aus der ersten Phase verschwand zu Gunsten eines einfachen Altaraufbaues. Die Säulen, die Decke und Teile der Hochschiffwand wurden komplett mit Platten verkleidet. Im Obergaden wurden zudem Oculi angebracht. Der Taufstein wur-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

de verrückt und mittig der Eingangshalle in einer Art Taufinsel neu aufgestellt.

Auf den ersten Blick erinnerte die Gesamtkomposition an die Formensprache des *Art décos* bzw. der Neuen Sachlichkeit und somit retrospektiv an moderne Kirchen der 20er/30er Jahre. Erst auf den zweiten Blick erschloss sich dem Betrachter, dass Hansen auch zeitgenössische Attribute einsetzte, wie z. B. die Oculi im Obergaden und die seitlichen Betonmaßwerkfenster im Chor, womit St. Bruno dann letzten Endes doch unter dem Stildiktat der 1950er Jahre subsumiert werden muss.

In den Jahren 2005 bis 2009 erhielt die Bruno-Kirche eine grundlegende Renovierung, so dass die auf Hansen zurückgehenden Gestaltungselemente größtenteils abgeändert wurden.

Eine detaillierte Beschreibung und weitere Abbildungen befinden sich im Kapitel „Sakralarchitektur".



Kat. 02-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 03: GeSoLei/Düsseldorf-Pempelfort 1926

Bezeichnung	Ausstellungsraum für Erdbegräbnis
Standort	Düsseldorf-Pempelfort
Datierung	1926
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst
Ausführende Künstler/ Handwerker	Jan Thorn Prikker (Mosaik-/Glaskünstler); Hein Minkenberg (Bildhauer); Peter Hecker (Maler); Hubert Dürnholz (Maler); Hans Zepter (Glaskünstler); Maria Kuhlmann (Kunstgewerblerin)
Literatur	Kölnische Volkszeitung, 16.07.1926; Peters, Wandmalerei, S. 54.

Für die große Ausstellung „Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen", auch genannt *GeSoLei*, die im Zeitraum vom 8. Mai bis 15. Oktober 1926 in Düsseldorf stattfand, entwarf Hansen im Auftrag des *Institutes für religiöse Kunst* einen Kapellraum für das christliche Erdbegräbnis. Innerhalb der Ausstellung wurde die thematische Aufgabenstellung als solitäre Sondergruppe behandelt. Unter Beteiligung verschiedener Künstler aus unterschiedlichen Fachdisziplinen des *Institutes* war ein Vor- und Andachtsraum geplant gewesen. Als federführender Architekt, dem die Gesamtplanung anvertraut wurde, war Hansen vom *Institut* bevollmächtigt. Der Vorraum beherbergte eine Kopie der Mainzer Grablegungsgruppe, zudem ein Vortragskreuz aus der Hand des Bildhauers Hein Minkenberg. Im Andachtsraum selbst befand sich über einem schwarz gehaltenen Altar ein Karton mit einem Christusbild von Peter Hecker. Ein gesticktes Altarantependium wurde von der Kölner Kunstgewerblerin Maria Kuhlmann angefertigt. Ein Deckengemälde von Hubert Dürnholz stellte die Auferstehungsszene nach. Die Fenster wurden von Hans Zepter entworfen und ein rückwärtiges Mosaik von Jan Thorn Prikker.

Keine Abbildung bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 04: Grabstätte/Monschau 1926

Bezeichnung	Grabstätte für Mathilde Mathar, geb. Kühn
Standort	Friedhof Monschau
Datierung	1926
Auftraggeber	Ludwig Mathar
Ausführende Künstler/Handwerker	Willy Meller (Bildhauer); Peter Hecker (Totenzettel);
Literatur	Mathar, Lebensspuren;

Am 08. März 1926 verstirbt Mathilde Mathar, geb. Breuer. Sie war die Ehefrau des Eifler Schriftstellers Ludwig Mathar, mit dem Hansen eine enge Freundschaft pflegte. Das Grabmal, welches sich auch heute noch auf dem Friedhof in Monschau befindet, wurde von Hansen gestaltet. Die kleine Plastik der *Pietá* wurde von dem Bildhauer Willy Meller angefertigt. Von Peter Hecker stammte der Totenzettel, worin folgende Worte zu lesen waren: „Sie war seine Stärke, wenn er müde war, in allen geistigen und weltlichen Dingen seine kluge Beraterin. Wohin er ging, folgte sie ihm, im Frieden wie im Kriege. Sie war froh, wenn sie an seiner Seite war."

Bei dem Konzept des Grabmals soll es sich laut Albertus Mathar, Sohn Ludwig Mathars, um eine Art Eifeler Feldmal handeln. Die für zwei Tote angelegte Ruhestätte wird von einer Art Mauerstück mit rechtem Türmchen aus heimischem Bruchstein gebildet (**Kat. 04-1**). In den massiven Bruchsteinsockel sind zwei Kreuzplatten aus Stein mit den Inschriften der Verstorbenen eingelassen, welches aber nicht mehr dem Originalzustand entsprechen dürfte, da Ludwig Mathar mit seiner zweiten Ehefrau Maria Mathar, geb. Breuer, jetzt dort begraben liegt.

In dem Türmchen mit spitzem Abschluss, dessen Sockel und Bedachung durch dunklere Steinplatten vom restlichen Bruchstein abgesetzt sind, befindet sich eine Art Miniaturkapelle. In einer rundbogigen Nische ist die kleine Pietá-Figur von Willy Meller aufgestellt, die von einem Gitter aus Schmiedeeisen beschützt wird (**Kat. 04-2**).



Kat. 04-1



Kat. 04-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 05: Kloster der Ordensfrauen vom Heiligen Herzen Jesu/Bonn-Pützchen 1926–28

Bezeichnung	Neugestaltung der Kapelle
Standort	Am Herz-Jesu-Kloster, 53229 Bonn-Pützchen
Datierung	um 1926–28
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst (?); Ordensfrauen vom Heiligen Herzen/Bonn-Pützchen im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Peter Hecker (Maler); Hermann Paul Simon (Bildhauer); Fritz Zehgruber und J.G. Sauter (Metalltreibarbeiten).
Literatur	Lapides.

Die Ordensschwestern haben um 1920 in Bonn-Pützchen ein Gelände erworben, das vormals die „Peipersche Klinik" hieß oder „Dr. Gudden'sche Heilanstalt für Nerven- und Gemütskranke". Dr. Alfred Peipers war Besitzer und leitender Arzt gewesen.

Auf dem großflächigen Klinikgelände standen einige Gebäude, die von den Ordensschwestern vom Heiligen Herzen Jesu übernommen und umgebaut wurden. Die von Hansen eingerichtete Kapelle befand sich im ehemaligen Exerzitienhaus. Mit großer Wahrscheinlichkeit wieder über das Kölner *Institut für religiöse Kunst* übernahm Hansen erneut die architektonische Gesamtplanung für die Kapelle, an der diesmal Hermann Paul Simon mit bildhauerischen Tätigkeiten, Fritz Zehngruber und J.G. Sauter mit Metalltreibarbeiten und Peter Hecker wiederholt mit einem Altarbild beteiligt waren.

Auf der erhaltenen Abbildung (**Kat. 05-1**) ist ein einfacher, an die Wand gebundener Blockaltar mit Retabel in Form eines Altarbildes zu erkennen. Der Aufbau ist von neogotischem und expressionistischem Formengut bestimmt. Das in drei Felder durch gedrechselte Stäbe unterteilte Antependium wird durch figurale Reliefarbeiten aus Metall hervorgehoben. Im linken Feld ist der Torso der Heiligen Magdalena Sophie Barat im Dreiviertelprofil mit Heiligenschein dargestellt. Ein im Rundbogen gehaltener Schriftzug mit dem Namen der Heiligen umgibt diese. Unterhalb der Figur ist zudem die Abkürzung O-P-N (*Ora Pro Nobis*/Bitte für uns) zu lesen. An Attributen hält die Heilige Sophie Barat ein Kreuz und ein Büchlein in den Händen. Sie gilt als die Gründerin des katholischen Frauenordens vom Heiligsten Herzen Jesu, der sich vornehmlich der Erziehung von Kindern angenommen hat. Auf dem Antependium richtet sich der Blick der Heiligen auf das mittlere Feld. Dort sind symbolisch die zwei Heiligen Herzen Jesu angebracht, in der Kombination mit Dornenkranz, Kreuz und Flammen. Umfasst wird das Doppelherz von zwei (Lilien-) Zweigen, als Zeichen von Reinheit. Ein Sternenmedaillon schließt als oberster Punkt die florale Umrahmung ab.

Das rechte Feld gleicht im Aufbau dem linken, nur dass die Figur hier dem Betrachter frontal zugewandt ist. Es handelt sich um den Apostel Judas Thaddäus, der als Attribut eine Keule in seiner Hand hält. Der Heilige gilt als Fürsprecher für schwierige und ausweglose Lebenslagen. Ein kleiner Tabernakel mit der Verkündigungsszene aus getriebenem Metall befindet sich auf der Abbildung mittig der Mensa. Darüber ist ein kleines Kruzifix zu erkennen, welches in einer Art Ziborium mit zusammengebundenen Vorhängen aufgestellt ist. Links und rechts des Tabernakels sind je drei Kerzenständer auf einer zweistufigen Predella positioniert. Das Altarretabel besteht aus einem prächtigen neobarocken Schnitzwerk, das als Rahmen für das Bild von Hecker dient. Der „Bilderrahmen" setzt sich aus Blumen-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ranken, Blüten (Narzissen?), eingeflochtenen Wörtern (nicht zu entziffern) und Rahmenwerk zusammen. Die Verwendung des Blumenpassepartouts ist ikonographisch dem spätmittelalterlichen Bildsujet der Madonna im Rosenhag entnommen. Überhaupt gilt das Blumenmotiv als eines der marianischen Symbole. Bekrönender Abschluss des Schnitzretabels ist erneut eine Darstellung des Heiligen Herzen Jesu.

Auf dem Altarbild selber ist die jugendliche Maria mit offenem Haar und Krone zu sehen. Die aufrechtstehende Muttergottes wird umhüllt von einem Mantel mit Blumenmotiven, aus der nur die beiden Hände ragen und mit denen sie den nackten Jesus-Knaben trägt, der seinen linken Arm zum Segensgruß erhebt. Beide Figuren sind dem Betrachter frontal zugewandt. Zudem sind Mutter und Kind kompositorisch einem Dreieck eingeschrieben, das auf das obere Herz des Rahmens ausgelegt ist. Flankiert werden Maria und Jesus von jeweils drei Putten, die sich beidseitig in den oberen Bildecken untereinander staffeln. Der gesamte Bildhintergrund ist in eine nächtliche Dunkelheit getaucht, mit vereinzelten Sternfunken und einem nebulösen Schleier. Eine zweifach geschichtete, flache expressionistische Deckenplatte aus Stuck mit (Sternen-)Zacken und Zickzacklinien ist dem Herzen Jesu der Rahmung aufgesetzt und zentriert als Ausgangspunkt gleichnishaft Deckenlinien am thematischen Mittelpunkt der Inszenierung. Andererseits strahlen die Deckenlinien von der stellaren/kristallinen Deckenplatte in den Raum hinaus.

Sämtliche Archivalien zu der Kapelle wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Die Kapelle wurde durch einen Kapellneubau in den 1960er Jahren ersetzt.



Kat. 05-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 06: St. Gereon/Köln-Altstadt (Nord) 1926–30

Bezeichnung	Umbauarbeiten in Sakristei und Narthex, zudem neue Portale
Standort	Gereonskloster, 50670 Köln
Datierung	1926–30
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst; Pfarrgemeinde St. Gereon/Köln-Altstadt im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Lambert Schmithausen (Bildhauer); Heinrich Hecker (Kunstschmied); J.G. Sauter (Metalltreibarbeiten) uvm.
Literatur	Pfarrarchiv St. Gereon; Lapides; Gretz/Koch, St. Gereon, S. 144, Abbildung S. 142; Kier, Kirchen Köln, S. 20; Langel, St. Gereon.

Die Quellenlage zu den Instandsetzungs- und Umbauarbeiten in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ist recht dürftig, doch lassen sich zwei Zeiträume eingrenzen, in denen Hansen über das *Institut für religiöse Kunst* in Arbeiten an der romanischen Basilika St. Gereon involviert war. Eine erste Erwähnung findet sich in einer Sitzungsmitschrift des Kirchenvorstandes vom 13.07.1926. Dort ist u. a. die Rede von der Sakristei, die dringliche Reparaturarbeiten und neues Inventar in Form von Ankleidetischen und Paramentenschränken etc. benötigt, weshalb das *Institut* mit der Planung beauftragt werden sollte. Ebenfalls sind Pläne von Hansen für St. Gereon aus dieser Zeit erhalten, auf denen Entwürfe für Sakristeimöbel zu sehen sind, die dann im Auftrag des *Institutes* realisiert wurden.

Dabei handelt es sich um zweiteilige Behältnismöbel (**Kat. 06-1**) mit schwerem Unterbau und leichtfüßigem Aufbau. Zudem sind die profilierten Möbel in unterschiedliche, teils mit Intarsien versetzte, gradlinige geometrische Felder und Flächen gegliedert. Die Schränke erinnern mit ihrer für Hansen typischen Verwendung von dunklem und edlem Eichenholz an vorausgegangene (St. Bruno) und/oder an viele zukünftige Arbeiten in Form von Beichtstühlen, Orgelprospekten etc.

Drei Jahre später, in der Kirchensitzung vom 15.03.1929, wurde ein Entwurf mit der Bezeichnung „Anno 1929“ von Hans Hansen einstimmig angenommen. Vorab hatte die Pfarrei einen Wettbewerb für den Umbau der Kirchenvorhalle inklusive der Umgestaltung zweier Portale ausgeschrieben, an der Hansen erneut über das *Institut* beteiligt gewesen war. Neben den beiden Portalumrahmungen, ist nur noch das Gittertor erhalten, welches am Durchgang von Vorhalle zum Dekagon angebracht ist. Dieses Gitter ist nach Plänen Hansens durch den Kunstschmied Heinrich Hecker angefertigt wurden. Während des Zweiten Weltkrieges erlitt St. Gereon starke Zerstörungen, so dass vieles vernichtet wurde.

Dennoch ist eine Abbildung (**Kat. 06-2**) von der ursprünglichen Vorhalle nach den Umbauten durch Hansen überliefert. Zu sehen ist die mit Kreuzrippengewölbe gedeckte Narthex von St. Gereon. Die Wände sind glatt verputzt und relativ schlicht gehalten, bis auf ein hoch an der Wand angebrachtes Kruzifix. Der Eingang wird von einer Art innerem Windfang mit zwei gestickten, schweren Vorhängen verborgen. Drei Spitzbogennischen mit abgeschnittenen Vielpassfenstern, wobei die mittlere in Größe dominiert, sind oberhalb des Einganges angebracht. Die hierarchische Staffelung wird von den darüber befindlichen romanischen Rundbogenfenstern mit Glasmalereien aufgegriffen. Zwei geschlossene Beichtstühle befinden sich auf der Abbildung in den Raumecken und Betstühle an allen Wänden.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das erhaltene, kunstvoll geschmiedete zweiteilige Eingangsgitter (**Kat. 06-3**) in der Art einer *porta coeli* ist je Gitterflügel mit einem einfach stilisierten Engel verziert, der aus dem Gittergerüst herausragt. Bekrönt waren die Engel ursprünglich mit einem kristallin-expressionistischen Sternengebilde. Beide Himmelsfiguren sind frontal dem eintretenden Kirchenbesucher zugewandt und die Engel besitzen neben den Nimbussen auch die klassischen Attribute von Engelsflügeln, die mandorlaartig die Figuren umspannen. Geschlungene Spruchbänder mit lateinischen Psalm-Zitaten aus dem Kapitel 23, Vers 3 und Vers 4 *Wer wird auf des Herrn Berg gehen, und wer wird stehen an seiner heiligen Stätte? Der unschuldige Hände hat und reines Herzens ist* befinden sich in den Händen der Engel.

Die Portalumrahmungen für den nördlichen und südlichen Eingang der Vorhalle hatte Hansen zusammen mit dem Bildhauer Schmitthausen realisiert. Die eckigen und mehrfach profilierten Portalumrahmungen tendieren in ihrem architektonischen Aufbau sowie in der figuralen Ausrichtung zu einem Neoklassizismus, der in seiner stark abstrahierten Weise um 1930 z. B. auch bei den Bildhauern Marcks, Kolbe und Breker anzutreffen war.

Das nördliche Portal thematisiert die Verkündigungsszene Marias (**Kat. 06-4**). Im Türsturz ist auf einem quadratischen Reliefblock der Erzengel Gabriel dargestellt, wie er gerade im Begriff ist, Maria die Geburt Christi zu verkünden. Unterhalb der Szene ist ferner folgendes Bibelzitat in Stein gehauen, das sich als Begleittext ebenfalls auf die Verkündigung bezieht: *Seinen Namen sollst Du nennen/Jesus/Denn er wird sein Volk erlösen!* (Matt.1:21). Die Verwendung von Bibelzitaten/Psalmen etc. in den sakralen Arbeiten ist ein immer wiederkehrendes Bildkonzept von Hansen und ein wesentlicher Schlüssel des Bildprogramms. Dadurch soll dem Gläubigen der Zugang zum biblischen Kontext erleichtert werden.

Die aus den Türpfosten heraustretenden, aber dennoch mit diesen weiter eng verschmolzenen Portalfiguren verweisen auf frühgotische Portale. Neben besagten Bibelzitaten identifizieren zudem Gestalt und beigefügte Attribute die jeweiligen Heiligen, die wohl alle ursprünglich auf kannelierten Halbsäulen mit beschrifteten Kämpfern standen, welche in heutiger Zeit teils so stark korrodiert sind, dass die Schriften kaum mehr leserlich sind. Bei dem beschädigten nördlichen Portal sind nur noch die Kämpfer erhalten, hingegen beim südlichen der Originalzustand. Die linke Portalfigur des nördlichen Einganges stellt den Evangelisten Johannes dar, an dessen Füßen sich ein Adler befindet und unter ihm die Schrift *Das Wort ist Fleisch geworden und wohnt bei uns* (Joh.1:14). Der mit einem Gewand bekleidete Evangelist ist dem Eintretenden frontal zugewandt und Johannes hat die rechte Hand zum Segensgruß erhoben. In ähnlicher Haltung ist die rechte Figur, nur dass sie in den Händen ein aufgeschlagenes Buch hält. Es ist Johannes der Täufer, an dessen Füßen sich ein Lamm anschmiegt und unter ihm die Schrift *Bekehret Euch/Das Himmelreich ist nahe* (Matt.3:2). Ergänzt wird das stilistische Konglomerat durch die beiden Bronzetürflügel, die sich auf karolingische und ottonische Vorbilder beziehen, wie z. B. auf die Portale in Aachen und Mainz.

Das südliche Portal ist gleicher Bauart, nur dass bei diesem der Sündenfall bzw. die Vertreibung aus dem Paradies thematisiert wird (**Kat. 06-5**). Das Reliefbild am Türsturz wird daher von der Vertreibungsszene beherrscht. Der Erzengel Michael mit Schwert verweist Adam und Eva aus dem Paradies. Angedeutet sind zudem der Baum der Erkenntnis und die Schlange. Unterhalb dieser Szene ist folgendes Zitat zu finden: *Durch einen Menschen ist die Sünde in die Welt gekom-*

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

men und durch die Sünde der Tod (Roemer 5:12) Zusätzlich lagert die gesamte Szene auf fünf (männlichen) Köpfen, von denen zwei ein Kopftuch tragen. Wahrscheinlich wird damit auf die Seligen des durch Christus neu gewonnenen Paradieses angespielt. Bei der rechten Portalfigur mit Krone handelt es sich um Melchisedek, den König von Salem und ersten Priester Gottes. Neben der auf ihn bezogenen Schrift *Bist Priester nach der Weise Melchisedek* (Psalm 110:4), lassen auch die in seinen Händen befindlichen Attribute auf Melchisedek schließen. Dabei spielen Kelch und Brot zum einen auf Jesus an, durch dessen Tod die sündhafte Menschheit (in Gestalt von Adam und Eva) erlöst wird, zum anderen auf das Treffen mit Abraham, bei deren Begegnung Melchisedek Brot und Wein mitbrachte. So ist die linke Figur mit Gehstock wohl Abraham, auf den sich das Genesis-Zitat: *Komm in das Land, das ich Dir zeigen werde* (1.Moses 12:1) unterhalb bezieht.



Kat. 06-1



Kat. 06-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 06-3



Kat. 06-4



Kat. 06-5

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 07: Hl. Dreikönige/Köln-Bickendorf 1927

Bezeichnung	Wettbewerbsentwurf für Kirchenneubau
Standort	Köln-Bickendorf
Datierung	1927
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst; Pfarrgemeinde Bickendorf im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Wilhelm Riphahn; Kaspar M. Grod; Dominikus Böhm; Clemens Klotz; Wilhelm Mohr; Hans Peter Fischer; Heinrich Furthmann und einige weitere
Literatur	Kölnische Volkszeitung, 01.07.1927; Findbuch HAStK; Hagspiel, Hansen, S. 111; Paeschke, Bickendorf, S. 289–298; Peters, Wandmalerei, S. 54; EP, Kirchen, S. 157.

1927 schrieb das *Institut für religiöse Kunst* einen Wettbewerb für den Neubau einer katholischen Kirche im Kölner Stadtteil Bickendorf aus. Laut Elisabeth Peters handelte es sich dabei um das umfangreichste Bauprojekt des *Institutes für religiöse Kunst*. Neben Hans Hansen nahm auch Wilhelm Riphahn am Auswahlverfahren teil, der aber zusammen mit Kaspar M. Grod einen Entwurf eingereicht und den zweiten Platz belegt hatte. Als Sieger gingen letztendlich die Architekten Hans Peter Fischer und Heinrich Furthmann hervor. Hansen hingegen war bereits in der Vorrunde mit seinen Entwürfen ausgeschieden.

Zwei Wettbewerbsentwürfe von Hansen sind noch erhalten, auf denen sein Kirchenvorschlag für Bickendorf zu sehen ist. Auf einer Skizze ist der Sakralbau von rückwärtiger Seite abgebildet (**Kat. 07-1**). Dabei sollte das erhöhte Kirchenschiff als südlicher Flügel in ein geschlossenes *Quadrum* eingebunden werden. Daher erinnert der Gesamtkomplex an eine Klosteranlage, wie er sie dann auch viele Jahre später mit dem Kloster Maria-Frieden gebaut hat. Die restlichen drei Flügel befinden sich auf gleichem Höhenniveau und sind mit einem einheitlichen Satteldach gedeckt. Quadratische bzw. rechteckige Doppel- und Mehrfachfenster gliedern die Außenfassaden der sonst recht schmucklosen Flügelbauten. Der östliche Riegel schließt an das teils flach auslaufende Querschiff des Sakralbaues an. Die Chorapsis ist um einen niedrigeren Anbau mit abgeschlepptem Pultdach und aneinandergereihten Rundbogenfenstern erweitert. Das mit einem Walm endende Kirchendach wird nach vorne durch einen Treppengiebel verdeckt, an dessen linker Seite sich ein Dachreiter befindet. Im Obergaden des Hauptschiffes sind längsrechteckige Kirchenfenster zu erkennen. Ein rechteckiger Campanile mit offenem Glockengeschoss als Aussichtsplattform, auf dem das flache Pyramidendach mit Turmkreuz lagert, ist rechts der Kirche angeschlossen. Schalllamellen mit integrierter Turmuhr, die unterhalb des Laufgangs ansetzen, befinden sich nur an den Längsseiten des Turmes. Ein U-förmiger Häuserblock ist von südlicher Seite an die Campanile angebunden.

Die zweite Skizze zeigt die Vorderansicht (**Kat. 07-2**). Hansens Kirchenfassade wie auch Campanile ist mit einem chargierenden (Bruch-)Mauerwerk aus hellem und dunklem Stein verkleidet und weckt dadurch auch Assoziationen an die italienische Protorenaissance. An das linke Nebenschiff ist eine zusätzliche Apside mit Kegeldach angehängt. Von hier aus schließt das Nebenschiff schräg an die breite, senkrecht abschließende Mittelschifffassade an. In den oberen Ecken des einstufigen Treppengiebels sind rundbogige Durchlässe, wobei der rechte mit dem Dachreiter und dem für Hansen typischen Glockengestühl gestaltet ist. Ein Rundfenster ist mittig im Giebel einge-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

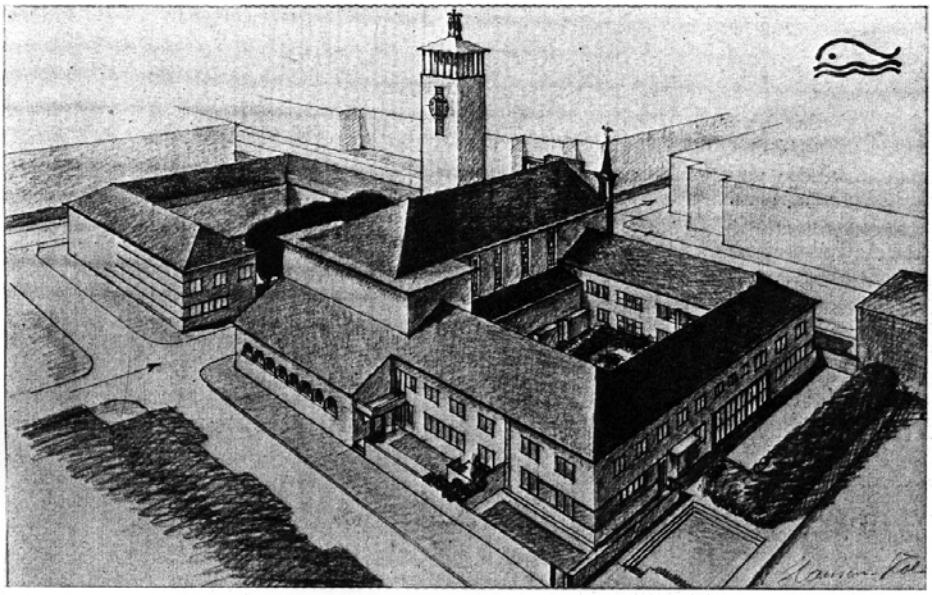
lassen und ist als kleines Echo des großen gotischen Rosenfensters unmittelbar oberhalb der Portalzone gedacht. Der mit Gotizismen und expressionistischem Vokabular gestaltete Eingangsbereich ist in drei Portale unterteilt, davon jedes mit Pfeilerpfosten mit gradem Gebälk umfasst und durch ein spitzes Dreieck bekrönt.

Eine konstruktive Besonderheit befindet sich im etwas breiteren Sockelgeschoss der Campanile, da sich dieser durch eine tunnelartige Durchfahrt für den Straßenverkehr öffnet. Der Glockenturm überspannt die Straße und verbindet damit die Kirche mit dem angrenzenden Wohnblock auf der anderen Straßenseite. Dadurch wäre die Verbindung und Integration von Sakralem mit Profanem bzw. moderner Technik höchst einfach und innovativ von Hansen gelöst wurden.

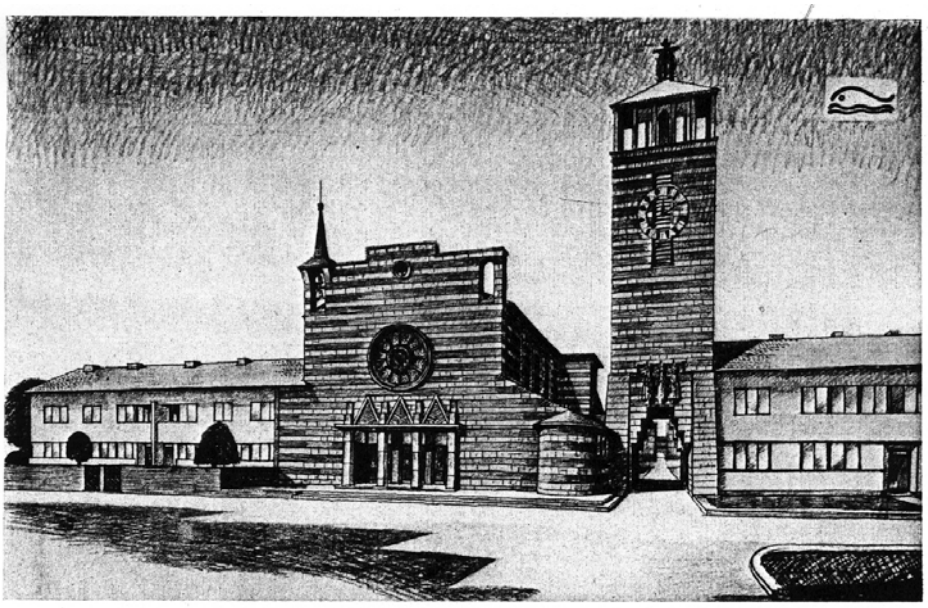
Aus welchen Gründen der Entwurf von Hansen abgelehnt wurde, lässt sich nicht mehr genau eruieren. Für den Zeitgenossen Berthold Paeschke, der schon in einem anderen Artikel die Inneneinrichtung der St. Bruno-Kirche durch Hansen recht positiv beurteilt hatte, war der Kirchenplan von Hansen einer seiner persönlichen Favoriten. In der Zeitschrift *Die christliche Kunst* begründete er dies mit folgenden Worten: „In klarer Weise löst in dem Hansenschen Entwurf der Turm diese Aufgabe durch das lockere, pfeilerunterstellte Dach. Nicht nur daß der Turm, entsprechend seiner Aufgabe, fest mit dem Baukörper der Kirche verbunden bleibt, was unsrem Empfinden sicher mehr entspricht als die vielfach sehr weitgehende Lösung des Turmes von der Kirche, spielt die Kirchenfront das Motiv der Lockerung weiter und läßt es in dem Türmchen links wieder einen leichten Aufstieg tun. Ein inniges Zusammengehen von Turm und Kirche ist ferner durch die farbige Behandlung der Mauerflächen gewahrt. Es ist damit ein reizvolles Schmuckmittel wieder aufgegriffen, das in manchen Gegenden des Niederrheins die Wandflächen gotischer Kirchen belebt, indem mit dem Tuff älterer, zu klein gewordener romanischer Kirchelchen zugleich Ziegel in streifiger Abwechslung zum Neubau verwandt wurden. Daß die städtebaulichen Rücksichten dabei auch gut gewahrt bleiben, zeigt die Ansicht aus der Vogelschau deutlich genug. Die Kirche steht in einem naturbedingten, starken, aber in diesem Fall wohltuenden Gegensatz zu den Nur-Wohnbauten. Was einleuchtet, scheint der Satz zu sein, daß uferlose Wettbewerbe, die scheinbar das größte Recht sind, in Wirklichkeit das größte Unrecht sind, Unrecht an der Kunst, auf die es aber allein ankommt."

Die Dreikönigenkirche, die um 1927/28 nach Plänen von Fischer und Furthmann in der Riphahnchen Siedlung *Grüner Hof* letztendlich realisiert wurde, steht mit ihrer links vorne angeordneten Campanile in einer Reihe mit zeitlich früheren Bauten von Emil Fahrenkamp und Wilhelm Kreis. Zudem bestehen starke typologische Bezüge zu dem von Furthmann 1925–26 gebauten Henkel-Pavillon der *GeSoLei*-Ausstellung.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 07-1



Kat. 07-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 08: St. Marien/Neuss-Innenstadt 1927–28

Bezeichnung	Errichtung einer Kriegergedächtniskapelle
Standort	Marienkirchplatz, 41460 Neuss
Datierung	1927–28
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst; Pfarrgemeinde St. Marien/Neuss-Innenstadt im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Hein Minkenberg (Bildhauer), Josef Scheuer und/oder Jan Thorn Prikker (Glaskünstler); Josef Hehl (Kunsthandwerker); Heder (Kunstschmied)
Literatur	Straus-Ernst, Baugesinnung, S. 330; Kölnische Volkszeitung, 20.01.1928; Kölnische Volkszeitung, 24.04.1928; Peters, Wandmalerei, S. 54; Gilliam, Minkenberg.

Mit Unterstützung Dr. Jakob Hubert Eschweilers, des Leiters des Kölner *Institutes für religiöse Kunst*, wurde im Jahr 1927/28 in der Neusser Marienkirche eine Kriegergedächtniskapelle eingerichtet. St. Marien wurde zwischen 1900 und 1902 nach Plänen des Architekten Julius Busch im neogotischen Stil erbaut. Bei dem Sakralbau handelt es sich um eine dreischiffige Hallenkirche mit Querhaus und vorgezogenem Turm. Der von Hansen konzipierte Gedächtnisraum wurde an der Ostseite des nördlichen Querschiffes installiert. Mittel- und Bezugspunkt des Raumes war eine Pietágruppe aus dunklem Eichenholz des Bildhauers Hein Minkenberg. Die Skulptur hatte der Künstler bereits 1924 angefertigt, doch wurde sie anlässlich der Einrichtung der Kriegergedächtnisstätte von der Neusser Pfarrei erst vier Jahre später erworben.

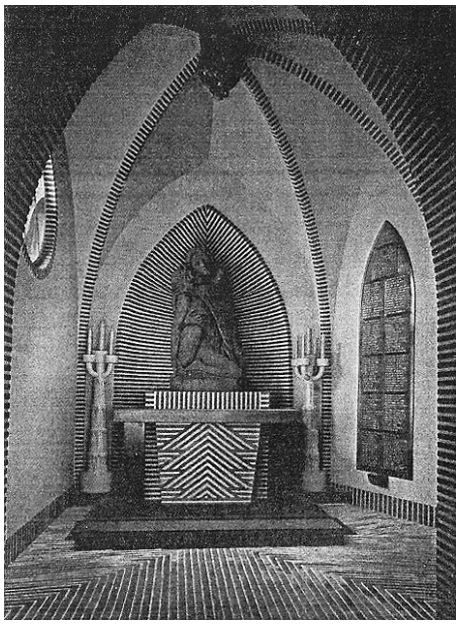
Die von Minkenberg ausdruckstark in Szene gesetzte *Pietá* (**Kat. 08-1**), welche enorm beeinflusst war von Skulpturen eines Ernst Barlachs, stand in einer engen Wechselwirkung zum sakralen Raumgefüge. Diese Wechselbeziehung rührte daher, dass von Hansen für die Vollplastik der passende architektonische Rahmen geschaffen wurde. *Pietá* und Raumgefüge waren in ihrer Gesamtheit Zeugnisse eines höchst expressionistischen und somit modernen Stilwillens mit gotischen Akzenten. Auf der Abbildung ist die in einen Spitzbogen gerückte Pieta auf einem sarkophagähnlichen Altar bzw. Sockelunterbau aufgestellt, der sich wiederum auf einer wohl schwarzen Granitplatte befand. Der Kapellraum war im Gesamten mit einem gotischen Kreuzrippengewölbe mit Schlussstein gedeckt. Bestimmte Raumsegmente wurden durch eine chargierende Musterung betont, die durch weiß verfugte, rote Klinker erzielt wurden. So waren Gewölberippen, Fußboden, Fensterlaibung, Sockelverkleidung und Skulpturenhintergrund durch diese Technik hervorgehoben. Zusätzlich wurden die Klinker am Altarsockel und Skulpturenrückwand in gesonderter Technik gemauert, so dass ineinander verschachtelte Dreiecke die Musterung des Altarsockels ausmachten. Die *Pietá* selbst wurde mit Hilfe dieser Technik von einer spitzbogigen Mandorlanische hinterfangen, die strahlenförmig gefugt war. Des Weiteren sind auf der Abbildung zwei mannshohe Keramikleuchter aus mattgrüner Majolika zu sehen, die links und rechts der Figurengruppe aufgestellt waren und vom Kunsthandwerker Josef Hehl angefertigt wurden. Zwei Bronzeplatten in Spitzbogenform waren an der rechten Wand befestigt. Sie beherbergten je elf rechteckige Felder mit den Namen gefallener Soldaten des Ersten Weltkrieges. Das gegenüberliegende Rundfenster mit Maßwerk muss wohl schon vorhanden gewesen sein, wurde aber entweder durch Josef Scheuer oder Jan Thorn Prikker neu verglast. Zwei Zeitungsartikel aus der Zeit (siehe Literatur) erwähnen sowohl den ei-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

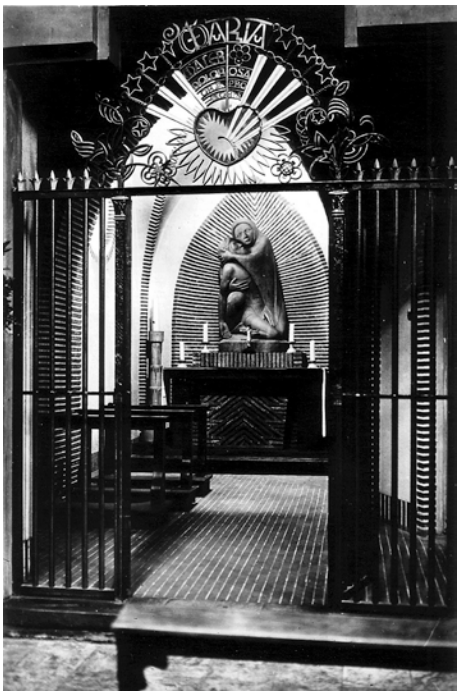
nen als auch den anderen als ausführenden Glaskünstler.

Nach den Vorgaben von Hansen wurde auch das expressionistische Eingangsgitter (**Kat. 08-2**) durch den Kunstschmied Heder angefertigt. Hauptmotiv war ein von sieben Schwertern durchbohrtes Herz, das mittig über dem Zutritt angebracht war. Zackige Strahlenelemente umfassten das Herz von unten. Das Herzinnere wurde durch eine Art strahlender Sonne gefüllt, in das vier der sieben Schwerter spitz einstachen. Sterne in Kombination mit floralen Elementen und einem Mater-Dolorosa-Spruch *Maria/Mater Dolorosa Ora Pro Nobis* (Maria/Schmerzensmutter bete für uns) umspannten mit den Schwertern zusammen in der Anordnung eines Rundbogens das durchbohrte Herz. Zudem war an der Eingangspforte eine Reliefplatte mit dem kreuztragenden Jesus angebracht, die ebenfalls von Hein Minkenberg stammte.

Die Kapelle wurde im Zweiten Weltkrieg vollständig zerstört. Lediglich die *Pietá* und die Reliefplatte Minkenbergs konnten aus den Trümmern unversehrt geborgen werden und befinden sich auch noch heute in St. Marien.



Kat. 08-1



Kat. 08-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 09: Augustinerinnenkloster/Köln-Altstadt 1928

Bezeichnung	Neugestaltung der Kapelle
Standort	Antonsgasse, Köln-Altstadt
Datierung	1928
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst; Augustinerinnenkloster/Köln-Altstadt im Erzbistum Köln
Literatur	Lapides.

Im Auftrag des *Institutes für religiöse Kunst* hat Hansen eine Vorhalle mit Devotionsaltar für das Kloster der Augustinerinnen in der Antonsgasse in der Kölner-Altstadt entworfen. Die Beteiligung weiterer Künstler des *Institutes* muss angenommen werden, wie es auch schon bei anderen Arbeiten der Fall war, doch sind derzeit dazu keine weiteren Überlieferungen bekannt, da das Kloster mit sämtlichen Archivalien im Zweiten Weltkrieg vollständig zerstört wurde.

Auf der Abbildung **Kat. 09-1** ist ein Vor- oder Gebetsraum zu erkennen, der seitlich durch ein kunstvoll geschmiedetes Eisengitter abgeriegelt wird. Welche genauen Motive im Gitter verarbeitet wurden, lässt sich mit Hilfe der vorliegenden Abbildung nicht mehr näher bestimmen. Dahinter befand sich wohl ein Altar mit Devotionalien, da demgegenüber eine Kirchenbank zu erkennen ist. Die barocke Stuckdecke des Vorraums wird durch waagerechte Verstrebungen mit floralen Ornamenten in länglich ovale Felder unterteilt. An der halbhohen, schlichten Wandvertäfelung war ein kleiner Heiligenschrein angebracht. Der Schrein bestand ebenfalls aus kunstvollen Metallarbeiten



Kat. 09-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 10: St. Quirinus/Malberg 1928

Bezeichnung	Umgestaltung des Chorraumes
Standort	Kirchplatz, 54655 Malberg
Datierung	1928
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst; Pfarrgemeinde St. Quirinus/Malberg im Bistum Trier
Ausführende Künstler/ Handwerker	Fritz Schaefler (Maler); Hermann Paul Simon (Bildhauer); J.G. Sauter (Metalltreibarbeiten); J. und M. Hansen (Möbelschreiner); Reiner Rief (Baudekoration)
Literatur	Pfarrarchiv St. Quirinus; Becker, Kyllburger Land; Busse, Archiv, S. 605 ff.

Unter der Leitung des *Institutes für religiöse Kunst* wurde Hansen 1928 mit dem Umbau des Chorraumes von St. Quirinus, einer neogotischen dreischiffigen Pseudobasilika, die zwischen 1905–06 nach Plänen des Architekten Ernst Brand erbaut worden war, beauftragt. In Zusammenarbeit mit seinem expressionistischen Malerfreund Fritz Schaefler und mit Unterstützung seines Freundes, des Schriftstellers Ludwig Mathar, machte sich Hansen an die Umgestaltung des Altarraumes. Mathar, der mit dem dortigen Pfarrer enge freundschaftliche Kontakte pflegte, tat sich besonders als Fürsprecher des expressionistischen Altarbildes von Schaefler hervor. Der ältere Altaraufbau wurde vollständig abgerissen und das mittlere Chorfenster geschlossen, um davor den neuen Hochaltar errichten zu können.

Ein um drei Stufen erhöhter, einfacher Kastenaltar mit Arkadenunterbau und Stickerei wurde vor einem Retabel mit Altarblatt positioniert (**Kat. 10-1**). Auf der Mensa befand sich mittig ein erhöhter Tabernakel mit der Verkündigungsszene aus getriebenem Metall und mit je drei Kerzenleuchtern auf jeder Seite. Ähnlich wie schon bei St. Bruno in Köln-Klettenberg konzentrierten schräg zulaufende Wandvertäfelungen den Blick auf den Hochaltar.

Das übergroße Altarbild (**Kat. 10-2**), das an den Enden eckig eingezogen war, wurde von einem mehrfach profilierten Holzrahmen umspannt. Auf dem Altarbild ist Christus am Kreuz zu sehen. Zu seiner Rechten stehen Maria und Johannes, der, der trauernden Mutter zugewandt, die Hand tröstend auf ihre Schulter legt. Links vom Kreuz steht in einer goldenen Rüstung und mit wehender Fahne in den Händen der Schutzpatron der Kirche. Die Fahne mit neun Kugeln und die Darstellung als römischer Offizier gehören ebenso zu den ikonografischen Attributen vom Heiligen Quirinus wie auch das hinter ihm befindliche Ross. Quirinus gilt u. a. als Patron der Pferde. Um und hinter dem ausgemergelten Körper Christi leuchtet der sehr farbenreiche Himmel gelbgrünlich auf. Ikonografisch sind Bezüge zu Matthias Grünewald und dem Isenheimer Altar auszumachen. In der Farbgestaltung dominiert ein expressionistischer Malstil, doch wirken die Figuren wegen der scharfen Konturzeichnung auch sehr sachlich. Dieser besondere Stilmix war einer der entscheidenden Gründe, warum Mathar in einem Brief vom 14.06.1928 dem Pfarrer Karl Heidger das Altarbild ans Herz legte: „Der Maler, der auf mich einen sehr gediegenen Eindruck machte, zeigte mir zwei Skizzen, eine farbige und eine weiss-schwarze. Sie stellen den Heiland am Kreuz dar, doch nicht in der verzerrten, krampfhaften, überexpressionistischen Manier, sondern, ich möchte sagen, in der schlichten volkstümlichen, ‚bäuerlichen' Auffassung."

Wohl wegen der positiven Fürsprache und des gemäßigten „Expressionismus" im Bild wurde eine Aufstellung als Altarbild im ländlichen Raum erst möglich.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ein barocker Auszug über dem Bild, zusammengefügt aus einer großen Krone als Zeichen der königlichen Regentschaft Jesu, die getragen wird von Engeln und dem darunter in Strahlenbündel herabschwebenden Heiligen Geist in Form der Taube, bekrönt den Hochaltar und bezieht sich zugleich auf die Christ-König-Thematik. Einige weitere barocke Engel und Putten sind am hölzernen Rahmengestell und somit um das Bild herum angebracht. Das Altarbild nebst Rahmung befindet sich auch noch heute in einer Seitenkapelle von St. Quirinus. Der Altarunterbau ist ebenfalls noch vorhanden und steht am selbigen Ort. Das Mittelfenster des Chorraumes ist in heutiger Zeit wieder verglast und greift motivisch die Kreuzigungsszene des vormaligen Altarbildes von Schaefler auf.



Kat. 10-1



Kat. 10-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 11: St. Michael/Bergheim-Hüchelhoven 1928–29

Bezeichnung	Chorumbau und Chorfenster
Standort	Sankt-Michaelstraße, 50129 Bergheim-Hüchelhoven
Datierung	1928–29
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst; Pfarrgemeinde St. Michael/Bergheim-Hüchelhoven im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Hermann Paul Simon (Bildhauer); Josef Scheuer (Glaskünstler); Gebrüder Pfaff (Baufirma); Reiner Rief (Baudekoration); Firma Brambring (Dachdecker)
Literatur	GVA/AEK Hüchelhoven; Straus-Ernst, Baugesinnung, S. 330, Abbildung S. 328; Weyres, Kirchenbau, S. 9 und Abbildung 18; Braschoss, Hüchelhoven, S. 60; Hagspiel, Hansen, S. 113. (Irrtümlicherweise gibt Hagspiel Hückelhoven als Ort an).

Auf der Kirchensitzung vom 05.08.1928 wurde nach intensiven Beratungen der Beschluss gefasst, dass die Pfarrkirche in Hüchelhoven nach Plänen des vom *Institut* beauftragten Architekten Hansen erweitert werden sollte, da sie für die damaligen Bedürfnissen zu klein geraten war.

In seinem Erweiterungsbau integrierte Hansen den bisherigen Chor in das Langhaus und verschob den neuen Chor an den Ort der ehemaligen Sakristei, welche dem Kirchengebäude dann als seitlicher Anbau neu beigefügt wurde. Um das äußere Gesamtbild der Kirche zu wahren, wurde der neue Chorraum mit einem etwas gedrückten Korbbogen in das bestehende Kirchendach eingepasst.

Durchgehende breite und profilierte Betonrippen, die zu einem Schluss- und Endpunkt an der Chordecke verlaufen, setzen das gotische Kreuzrippengewölbe des einschiffigen Kirchenraumes fort, das wohl schon vor dem Umbau vorhanden war. An die Evangelienseite platzierte Hansen noch eine aus dunklem Holz gearbeitete Rokoko-Kanzel älteren Datums.

Hansens Erweiterungsbau durchbrach die alte Chorrückwand, aber auch die beiden geschrägten Seitenwände, so dass eine Art Dreikonchensystem entstand (**Kat. 11-1/11-2**). Die linke Konche war für einen Nebenaltar des Heiligen Michael gedacht, wohingegen sich in der rechten der Durchgang zur Sakristei befand. Für die Wandgestaltung der Hochaltarkonche wurden erneut Rippen eingesetzt, aber diesmal in einer starken Verdichtung. Die Rückwand wurde förmlich durch Betonrippen gefältelt, die sich zur Mitte des Abschlussbogens bündeln. In die kurzen, geraden Seitenwände des Vorchorjochs fügte Hansen beidseitig je ein farbiges Glasfenster ein, so dass indirektes Licht auf den Hochaltar fallen konnte. Die Entwürfe zu den Segmentbogenfenstern lieferte Hansen. Eine genaue Beschreibung und Abbildungen zu den Fenstern befinden sich im Kapitel „Mosaik- und Glasbild"

Ob auch die beiden kleineren figürlichen Glasbilder aus den Nebenkonchen von Hansen stammen, lässt sich nur schwer beurteilen, obwohl auch diese Fenster aus der Umbauzeit herrühren. Zum einen unterscheiden sich diese stilistisch von den geometrischen Fenstern der Mittelkonche und überhaupt von Fensterentwürfen Hansens und zum anderen ist auf beiden Fenstern noch der folgende Hinweis zu lesen „Geschenk der Schüler/-innen der Pfarrgemeinde 1928–29."

Die Gestaltung und das Arrangement des neuen Hochalters wurden von dem Bildhauer Hermann Paul Simon aus Köln nach Vorgaben Hansens angefertigt (**Kat. 11-3**). In einer profilierten und kreuzartig eingezogenen und farblich durch Blautöne abgesetzten Nische, die umfasst wird von einer imposanten barocken Stuckumrahmung aus Putten-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

köpfen und floralem Beiwerk, ist mittig eine barocke Holzskulptur in farbiger Fassung aufgestellt. Dargestellt ist die von einem goldenen Strahlenkranz hinterlegte Gottesmutter mit dem Jesusknaben auf den Armen, der statt des Kirchenpatrons gerade im Begriff ist, den ihnen zu Füßen liegenden Drachen mit einem goldenen Speer zu durchbohren. Wieder in Anspielung auf Christ-König wird der ganze Altaraufbau von einer überdimensionierten goldenen Krone bekrönt, die von zwei Puttenfiguren gehalten wird.

Eine ähnliche imposante Altarumrahmung hatte das Duo Hansen/Simon bereits kurze Zeit zuvor für das Kloster der Ordensfrauen vom Heiligen Herzen Jesu geliefert.

Die wesentliche Raumstruktur und auch der Hochaltar sind in heutiger Zeit erhalten.



Kat. 11-1



Kat. 11-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 11-3

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 12: St. Karl Borromäus/Köln-Sülz 1928–29

Bezeichnung	Wettbewerb für Kirchenneubau
Standort	Zülpicherstraße, 50674 Köln
Datierung	1928–29
Auftraggeber	Kirchengemeinde St. Nikolaus/Köln-Sülz im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Franz Borgard, Bernhard Weber; Ferdinand Pasmann; Joseph Bonn; Clemens Klotz; Hermann Mohr; Eduard Endler; Hermann Neuhaus etc.
Literatur	GVA/AEK Köln-Sülz; Kölner Lokal-Anzeiger, 10.11.1930; Lapides; Weyres, Kirchenbau, S. 13, Anm. 66; Handbuch Köln, S. 228; Hagspiel, Riphahn; EP, Kirche, S. 181; Fußbroich, Führer, S. 64 f.

Ende 1928 beschloss der Kirchenvorstand von St. Nikolaus einen Kirchenneubau für den Ortsteil Köln-Sülz an der Zülpicherstraße. Deshalb wurde ein Wettbewerb ausgerufen, an dem insgesamt 15 Kölner Architekten teilnehmen sollten. Die Vorgabe war, einen Kirchenraum für circa 1.200 Erwachsene und 200 Kinder zu schaffen. Weitere 300 Personen sollten im Vereinssaal unterhalb der Kirche Platz finden. Der mit einer Orgelempore ausgestattete Kirchenraum sollte zudem einen ungehinderten Blick auf den Hochaltar ermöglichen. Auch auf eine würdige Lage und Gestaltung wurde von Seiten der Auftraggeber Wert gelegt. An das Kirchengebäude sollten noch Wohnungen für Pfarrer, Kaplan, Küster und Schwestern angegliedert werden. Unter den im Februar 1929 eingereichten neun Plänen befand sich auch ein nicht mehr erhaltener Kirchenentwurf von Hans Hansen. Dieser ist aber schon beim ersten Durchgang ausgeschieden. Bemängelt wurde von der Kommission, dass im Plan Hansens der Abstand zu den Nachbargebäuden ungenügend, der Grundriss der Wohnungen nicht einwandfrei und die wirtschaftliche Ausnutzung des Geländes nicht optimal sei. Außerdem wurde die Bausumme deutlich überschritten. Positiv vermerkt wurde hingegen, dass der Entwurf architektonisch interessant sei.

Den ersten Platz belegten die Architekten Franz Borgard/Bernhard Weber. Der zweite Platz ging an Ferdinand Pasmann/Joseph Bonn und der dritte an Clemens Klotz/Hermann Mohr. Die Entwürfe von Eduard Endler und Hermann Neuhaus wurden von der Kirche angekauft.

Letztendlich wurde St. Karl Borromäus nach den Plänen der Zweitplatzierten ausgeführt. Um 1930 entstand eine moderne Backsteinkirche im Stil des Expressionismus und des Neuen Bauens.

Keine Abbildung bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 13: St. Servatius/Siegburg 1928–30

Bezeichnung	Orgelumbau
Standort	Mühlenstraße, 53721 Siegburg
Datierung	1928–30
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst; Pfarrgemeinde St. Servatius/Siegburg im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Dr. Robert Hiecke
Ausführende Künstler/ Handwerker	Johannes Klais (Orgelbaufirma)
Literatur	Pfarrarchiv St. Servatius; Lapides; Heppekausen, St. Servatius, S. 52–55; General-Anzeiger (Bonn), 11.02.2014.

1927 wurde auf einer Versammlung des Kirchenvorstandes der Entschluss für die Anschaffung einer neuen Orgel und die Umgestaltung des Prospekts gefasst. Daraufhin wandte man sich an das *Institut für religiöse Kunst* und bat um Unterstützung bei den Umbauplänen. Ein von Hansen im April 1928 eingereichter Plan fand große Zustimmung innerhalb des Kirchenvorstandes. Lediglich von Seiten des Staatskonservators Dr. Robert Hiecke wurden Bedenken geäußert, da ihm die barocke Umkleidung nicht recht gefiel. Deshalb forderte er, dass wegen der Gotik des Raumes im oberen Bereich der Orgel eine einfache und strenge Linienführung zu dominieren habe. Hiecke fertigte kurzentschlossen selbst zwei Entwürfe für den oberen Abschluss der Orgel an. Auch die als Verbindungsglieder zwischen dem oberen und unteren Aufbau der Orgel dienenden Engelsfiguren, die ebenfalls dem Entwurf Hansens entstammten, konnten nur mit Mühe und Not vor der Zensur des Konservators bewahrt werden. Ostern 1930 wurde die neue Orgel nach Plänen Hansens und den Veränderungen Hieckes eingeweiht. Der Sakralbau selbst ist eine dreischiffige, mittelalterliche Emporenbasilika, in der romanische, gotische und barocke Raumkompartimente vorherrschen.

Auf der Abbildung (**Kat. 13-1**) ist die Schauseite der Orgel zu sehen, die in den Spitzbogen der Empore oberhalb des Eingangsbereiches von St. Servatius eingeschrieben ist. Die dabei offen zur Schau gestellten Metallpfeifen verbinden sich mit dem hölzernen Rahmenprospekt zu einer eindrucksvollen Gesamtkomposition. Dabei kommen besonders die Orgelpfeifen als integraler Bestandteil des Konzeptes in Doppelfunktion zur Geltung, nämlich als Musikinstrument und zugleich als dominanter Formgeber. Die zu Grüppchen gebündelten bzw. gereihten und achsensymmetrisch ausgerichteten diversen Pfeifentypen erzeugen per se durch ihre spitzzulaufenden und zackigen Umrisslinien ein recht „expressionistisches" Vokabular. Der barocke Prospekt dient dabei als dezente Verklammerung der unteren mit der oberen Hälfte.

Figurale Dreiergrüppchen aus musizierenden Engeln gruppieren sich beidseitig um eine mittig zu einer Dreiecksform ansteigende Pfeifengruppe, hinter der sich auch der Spieltisch verbirgt. Figuren wie auch Pfeifen formieren sich so zur Vorderfront der in einem konvexen Bogen nach vorn schwingenden Brüstung. Die bereits erwähnten, in den oberen Ecken der offenen Empore angebrachten mannshohen Engelsfiguren mit goldenen Posaunen, die nach dem Willen Hieckes hätten weichen sollen, vermitteln als Verbindungsglied zwischen oben und unten. In selbiger Verpflichtung stehen die

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

beiden seitlichen Pfeifenbündel, in deren Zwischenräumen goldene Sterne gleichfalls als Anspielung auf den himmlischen Engelchor angebracht sind. Auf einem profilierten, eckig gestuften und mittig vorspringenden Podest erheben sich spiegelsymmetrisch einseitig ansteigende Orgelpfeifen, bis zu einer alles überragenden, geschwungenen zentralen Dreiecksform, die in Wiederholung als Pendant zu der unteren, kleineren Pfeifengruppe zu sehen ist.

Die Orgel wurde in neuerer Zeit durch die renommierte Orgelbaufirma Johannes Klais, die auch am Bau von 1928–30 beteiligt war, geringfügig modifiziert, so dass das kirchliche Musikinstrument auch heutzutage fast unverändert seinen Dienst erfüllt.



Kat. 13-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 14: St. Clara/Berlin-Neukölln 1929–30 | 1939

Bezeichnung	Diverse Arbeiten wie Chorumbau, neue Beichtstühle etc.
Standort	Briesestraße 13, 12053 Berlin
Datierung	1929–30 | 1939
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst (?); Pfarrgemeinde St. Clara/Berlin-Neukölln im Bistum Berlin
Ausführende Künstler/ Handwerker	Fritz Schaefler (Maler und Glaskünstler); Firma Riesgen (Schnitzarbeiten); Firma Marohl (Schreinerarbeiten)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Pfarramt St. Clara 1972; Ausstellungskatalog, Schaefler, S. 12; Pfarramt St. Clara 1987; Streicher, Berlin.

1929 war Hansen als federführender Architekt an Umbaumaßnahmen an der St. Clara-Kirche im fernen Berlin tätig. Der neu berufene Pfarrer wünschte sich eine Umgestaltung der neogotischen, zweischiffigen Hallenkirche, dessen Kreuzgewölbe auf vier Mittelsäulen ruhte.

Als erstes ließ Hansen den alten Altar abreißen und die Chorapsis muschelförmig umgestalten (**Kat. 14-1**). In verwandter Geisteshaltung wie bei St. Anna/Neuss oder auch St. Michael/Hüchelhoven gestaltete er die bläulich bemalte Rückwand mit durchlaufenden und nach oben hin zulaufenden Rippen, die der Apsis einen gotisch-expressionistischen Anstrich bescherten. Bei St Clara wurden obendrein versilberte Engel als Synonym für die Engelchöre zwischen den Rippen platziert. In ihren Händen befanden sich Marterwerkzeuge. Mittig zwischen den barocken Himmelswesen erhob sich ein großes Kreuz als zentraler Bezugspunkt der Apsis. Davor war ein einfacher Altar aus Sandstein aufgestellt, auf dessen Mitte ein Tabernakel aus getriebenem Messing positioniert war. Kleine Scheinwerfer, die im Chorraum befestigt waren, dienten als künstliche Lichtquelle. Denn die zuvor den Hauptaltar offen flankierenden Seitenaltäre wurden vorgezogen und durch Wand- und Deckeneinzug räumlich vom Hauptchor separiert, so dass die von Hansen anvisierte Konzentration auf den Hauptaltar erst dadurch ermöglicht wurde. Nun öffneten sich die Seitenaltäre in Form von Karniesbögen zum Kirchenraum. Zusätzlich wurden die breiten Säulen von Hansen purifiziert und wesentlich schlanker umgestaltet, um den Blick zum Hauptchor zu verbessern. Auch Karl Schaefler hat am Umbau mitgewirkt. Neben einem Altarbild, wo die Heilige Clara abgebildet war, hat er acht gotische Kirchenfenster in abstrakt-ornamentaler Weise entworfen. Doch sämtliche Glaskunst, bis auf die Rosetten, wurde während eines Bombardements im Zweiten Weltkrieg zerstört. Insgesamt wirkte die Kirche nach den Umbauten durch die Reduktion und Entfernung historistischer Bauelemente wesentlich schlichter und strukturierter.

Im Jahr 1939 wurde Hansen erneut engagiert für die Gestaltung neuer Beichtstühle. Wie der Pfarrchronik zu entnehmen ist, wurden die neuen Beichtstühle in Wandnischen des Kirchenschiffes untergebracht, so dass die Vorderfront bündig zur Langhauswand war. Die aus Eichenholz gefertigten und 4 Meter breiten und 3 Meter hohen Beichtstuhlblenden beherbergten im oberen Bereich geschnitzte Oberkörperplastiken mit Motiven von Heiligen.

Die Kirchenaufteilung ist weitestgehend erhalten.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 14-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 15: St. Christophorus/Bessenich-Zülpich 1930

Bezeichnung	Chorerweiterung und -umbau
Standort	Dürenerstraße, 53909 Zülpich-Bessenich
Datierung	1929
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst; Pfarrgemeinde St. Christopherus/Bessenich-Zülpich im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Fritz Schaefler (Maler); Hermann Paul Simon (Bildhauer); Reiner Rief (Baudekoration); Firma Reuter (Werkstatt für Fenster); Firma Adolf Zorn u. Söhne (Steinmetzarbeiten); Josef Düpper (Zimmermann); P. Jansen (Dachdecker)
Literatur	Lapides; Weyres, Kirchenbau, S. 9 und Abbildung S. 15; Simons, Bessenich, S. 53–61.

Auf Grund der wachsenden Einwohnerzahl beschloss der Kirchenvorstand Anfang 1930 die zu klein geratene Backsteinkirche St. Christophorus durch den Anbau eines neuen Chores zu erweitern. Über das *Institut für religiöse Kunst* entwarf Hansen Pläne für die Chorerweiterung.

Die vorhandene Choranlage wurde um eine halbrunde Apsis verlängert, die von Zeitgenossen als eine Art Kuppelbau beschrieben wurde. Dieser Eindruck rührte in erster Linie daher, dass der neue Altarraum auf einem kreisrunden Grundriss mit einem Durchmesser von 7,20 Meter errichtet wurde und von einem Kuppelgewölbe bedeckt war bzw. ist, da der Chor noch erhalten ist. Wegen der Materialbeschaffenheit der Kirche und um das Gesamtbild nicht zu gefährden, wurden der Ergänzungsbau von außen voll verklinkert und das neue Kegeldach übergangslos vom Satteldach des Vorbaus aufgenommen (**Kat. 15-1**). Der ältere Chorraum wurde in das Langhaus integriert und zum „Halsstück" umfunktioniert. In die seitlichen Wände des neuen Chores wurden beidseitig zwischen Betonpfeilern vier Rundbogenfenster aus Antikglas angebracht, die in der Achse leicht versetzt und somit treppen- bzw. lamellenartig gereiht sind. Die dadurch hervorgerufene fächerartige Gliederung ist somit expressionistischer Natur. Die geometrischen Glasmalereien wurden durch den Kunstmaler Fritz Schaefler entworfen. Gelbgetönter Juramarmor bildet den Bodenbelag für die um zwei Stufen erhöhte Chorrotunde (**Kat. 15-2/15-3**). Sieben konzentrische Kreise aus schwarzem Schiefer schwingen in immer weiteren Bögen um den Mittelpunkt des Marmorbodens, bis der äußerste Kreisradius vom Mauerrund und der Vorderkante der unteren Altarstufe aufgenommen und fortgeführt wird. Ein Echo der Kreisgestaltung fand sich auch in der Kommunionbank mit seitlichen Durchgängen, die am Rand der Rotunde aufgestellt war, aber heutzutage nicht mehr vorhanden ist. An der Chorwand jedoch befindet sich auch heute noch fast der gleiche barocke Hochaltar, der um weitere Stufen erhöht ist. Auf dem nicht mehr existenten Blockaltar, dessen Antependium wohl aus einer Reliefplatte bestand, waren mittig ein kleiner Tabernakel mit Kreuzornament und auf einer die Mensa und Tabernakel umrahmenden Predella Kerzenleuchten aufgestellt. Über dem nicht mehr vorhandenen Unterbau erhebt sich eine Art Nische, welche von einem strengen, mehrfach gestuften Strebewerk umfasst wird. Die äußere Rahmenleiste ist mit Gold überzogen und eckig eingezogen. In der Nische selbst befindet sich auch heute noch die 6 Meter hohe und somit den ganzen Kirchenraum dominierende Christusfigur am Kreuz. Das Christkönig-Motiv wurde auch in dieser Kirche wiederholt von Hansen angewandt. Im Auszug des Hochaltares flankieren und tragen barocke Engel, die ursprünglich farblich gefasst waren, eine

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

übergroße goldene Krone. Christus ist als Dreinageltypus mit weit nach oben gestreckten Armen in jansenistischer Manier dargestellt. Einen ähnlichen Typus hatte Hansen bereits in St. Bruno verwendet, nur dass die von dem Bildhauer Simon für St. Christophorus realisierte Jesusfigur voller Anmut ist, da sie mit erhobenem Haupt und offenem Blick in den Kirchenraum schaut, hingegen der Christus von St. Bruno bereits leidvoll verstorben war. In der so veränderten und moderneren Darstellungsart drückt sich die gewandelte bildtheologische Auffassung aus, wie sie auch von Romano Guardini und der *Liturgischen Bewegung* vertreten wurde.

Außer den schon erwähnten Kerzenleuchten waren auch beidseitig des Altarbildes halbrunde Kerzenschalen und freihängende Ewigkeitslampen aus Messing angebracht.

Zusammenfassend haben sich das Kreuz mit Nische und die mit der Krone herabschwebenden Engelsfiguren erhalten. Der Marmorboden ist ebenfalls noch vorhanden. Ansonsten ist der Chorraum gemäß den Kirchenreformen des Zweiten Vatikanischen Konzils im Laufe der Zeit umgestaltet worden. Das in der Kuppel befindliche Deckengemälde muss etwas späteren Datums sein, da es auf der Abbildung Kat. 15-2 noch nicht vorhanden war und auch in den vorhandenen Unterlagen nirgends die Rede von einem Deckengemälde ist.



Kat. 15-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 15-2



Kat. 15-3

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 16: Klosterkirche/Bottenbroich-Frechen 1930–31

Bezeichnung	Erweiterung des rechten Seitenschiffes und Sakristeianbau
Standort	Bottenbroich-Frechen/Kirchenbau wurde abgerissen
Datierung	1930–31
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst; Pfarrgemeinde Bottenbroich-Frechen im Erzbistum Köln
Literatur	Clemen, Kreis Bergheim, S. 48–50; Lapides; Weyres, Kirchenbau, S. 9 und S. 31; GVA/AEK Bottenbroich; *http://de.wikipedia.org/wiki/Kloster_Bottenbroich* (zuletzt eingesehen am 25.11.2015)

Ein Tagespunkt der Sitzung vom 26. Januar 1930 des Kirchenvorstandes von Bottenbroich war die Entscheidung, ob die ehemalige Klosterkirche der Zisterzienser, die seit 1802 von der Gemeinde als Pfarrkirche genutzt wurde, nach den Plänen von Hansen erweitert werden sollte. Der einstimmige Beschluss für die Umbaumaßnahmen sollte dann auch schnellstmöglich realisiert werden. Die Finanzierung wurde über ein Darlehensprogramm des *Institutes für religiöse Kunst* garantiert. Es ist daher anzunehmen, dass auch die Auftragsvergabe über das *Institut* verlief.

Realisiert wurden ein Seitenschiffdurchbruch auf der Epistelseite und die dortige Erweiterung um drei Joche (**Kat. 16-1**). Der gotischen Vorgabe stilistisch folgend, wurden von Hansen zunächst die Spitzbogenarkaden aufgegriffen und fortgeführt. Aber statt der vorherrschenden Pfeilerreihung kamen schmalere Säulen zum Einsatz. Die Erweiterung wirkte dadurch insgesamt viel offener und leichtfüßiger.

Des Weiteren wurde eine neue Sakristei in Höhe der Seitenschiffweiterung an die Kirche seitlich angefügt (**Kat. 16-2**). Auch hierbei übernahm Hansen die materielle Vorgabe, so dass sich die aus Backsteinen verkleidete Giebelfassade des Anbaus in das äußere Gesamtbild einfügt war, da die Kirche ebenfalls aus Ziegelsteinen bestand. Zusätzlich betonten ornamental abgesetzte Ziegelsteine im Zickzack-Muster die Umrandung des Sakristeigiebels.

1951 musste der gesamte Ort Bottenbroich nebst der alten Klosterkirche dem Braunkohletagebau Frechen weichen.



Kat. 16-1



Kat. 16-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 17: St. Anna/Neuss 1930–31

Bezeichnung	Neubau einer Kapelle
Standort	Rheydterstraße, 41464 Neuss
Datierung	1930–31
Auftraggeber	Institut für religiöse Kunst(?); Heimvorstand St. Anna/Neuss im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Klaus Röhlinger
Ausführende Künstler/ Handwerker	Fritz Schaefler (Glasfenster); Hermann Paul Simon (Bildhauer); Firma Ditmann und Wasen (Verglasung); Firma Knoch u. Krüll (Maurer- und Betonarbeiten); Firma Hellendahl (Zimmerarbeiten); Firma Klosterberg und Kraus (Schlosserarbeiten); Gebr. Klein (Kunststeinarbeiten); Firma Pief (Stuckarbeiten)
Literatur	Neuß-Grevenbroicher Zeitung, 17.10.1930 und 18.06.1931; Lapides; Weyres, Kirchenbau, S. 19 und S. 31; Lange, St. Anna.

Das ursprüngliche Kinderheim St. Anna entstand 1909 nach Plänen des Neusser Architekten Klaus Röhlinger. Dennoch wurde ihm später nur die Bauleitung des Kapellneubaus übertragen, Hansen hingegen die architektonische Gestaltung. Aufgrund von Platzmangel beschloss der Vorstand 1930 nämlich, dass das Waisenhaus um eine Kapelle erweitert werden sollte. Im Laufe des Jahres 1931 wurde diese fertiggestellt.

Die als multifunktionaler Anbau konzipierte Kapelle erhielt im Souterrain einen Saalraum, der für diverse Anlässe genutzt werden konnte. Der einschiffige und verklinkerte Sakralbau schloss im Osten in voller Breite mit einer halbrunden Chorapsis ab. Getreppte gotische Strebepfeiler, durchlaufende Gesimse und expressionistisches Vokabular gliederten die Außenfassade und spiegelten sozusagen als Negativfolie den inneren Aufbau wider. Einseitige Rundbogenfenster, bestehend aus biblischen Szenen und geometrischen Ornamentscheiben in den oberen Registern, die von Fritz Schaefler entworfen wurden, dienten als natürliche Lichtquelle. Im Inneren überwog eine schlichte Formensprache mit romanischen Anklängen. Akzentuierungen erfuhr der Kultraum über weißverfugte Klinker, durch die Fensterlaibungen, Pfeiler und der Triumphbogen hervorgehoben wurden. Auch die Rippen des Chorraumes, die sich horizontal bis zur Decke zogen, wurden in solcher Art gestaltet. Eine gleiche Fugentechnik wandte Hansen bereits bei der Kriegergedächtniskapelle von St. Marien/Neuss an.

Über Emporen konnten Heimbewohner direkt vom Haupthaus in den flach gedeckten Kirchenraum gelangen. Ein schmaleres Nebenschiff war St. Anna von südlicher Seite angeschoben. In diesem Bereich befanden sich weitere Nutzräume.

Im Jahr 1978 wurde der gesamte Komplex abgerissen.

Eine detaillierte Beschreibung und entsprechende Abbildungen befinden sich im Kapitel „Sakralarchitektur“.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 18: St. Joseph/Bornheim-Kardorf 1933 | 1944–55

Bezeichnung	Neubau der Kirche und Folgeaufträge
Standort	Travenstraße, 53332 Bornheim
Datierung	1933	1944–55
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Joseph/Bornheim-Kardorf im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Johann Offermann
Literatur	GVA II/AEK Kardorf-Bornheim; Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 98. Wißkirchen, St. Josef, S. 30 ff.
Ergänzung	Der damalige Dechant Blum hatte zum Ende des Krieges, um 1944, ein Epistel-Ambo, Steinkanzel, Steinleuchter etc. bei Hansen in Auftrag gegeben. Dieser Auftrag wurde im Jahr 1948 annulliert und kam somit nicht zur Ausführung. Zudem wurde 1955 ein neues Rektoratshaus nach Plänen von Hansen und Offermann erbaut.

Zusammen mit dem ortsansässigen Architekten Johann Offermann entwarf Hansen den Neubau einer dem Heiligen Joseph geweihten Saalkirche.

Die Außenfassade ist verklinkert und das Hauptschiff mit einem Satteldach gedeckt. Eine Einturmfassade mit seitlich herabfallenden Pultdächern ist dem Hauptschiff von südwestlicher Seite angefügt. Die Turmspitze ist als kupferbedecktes Pyramidendach konzipiert. Insgesamt überwiegt eine kubische Kompaktheit. Eine auffällige Akzentuierung weist die Portalzone auf. Der Portalbereich von St. Joseph besteht aus einem langen Blendspitzbogen, in dessen Tympanon sich ein romanisch-gotisches Drillingsfenster befindet. Als Pendant dazu flankieren vier rundbogige Fensterarkaden den Eingangsbereich. Das fünf Joche umfassende Kirchenschiff wird von einer Rabitztonne aus spätgotischem Netzgewölbe mit Stichkappen überwölbt. Die Rippen ruhen dabei auf Konsolen. Pilaster und gotische Blendnischen unterteilen und rhythmisieren die einzelnen Joche. Im Obergaden befinden sich je Joch frühgotische Maßwerkfenster. Eine Empore über dem Eingang beherbergt die Orgel, welche ebenfalls von einem Spitzbogen umfasst wird. Ein spitzzulaufender und dekorativ bemalter Triumphbogen leitet über zum Chorraum. In dem eingezogenen Rechteckchor erfährt das Netzgewölbe eine Steigerung, da die Rippen ein Raster aus Rauten bilden. Hervorgehoben wird dieser Eindruck noch zusätzlich durch den Einsatz von Farbe. Felder und Rippen wurden nachträglich bemalt. Ebenso ist das Mosaikbild, welches sich in einer Spitzbogennische oberhalb des Hochaltares befindet, späteren Datums.

In der Kirche vermischen sich Elemente modernen Kirchenbaus, die im Sinne des Heimatstils bieder-konservativ abgewandelt wurden.

Eine detaillierte Beschreibung und entsprechende Abbildungen befinden sich im Kapitel „Sakralarchitektur“.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 19: St. Laurentius/Bergisch-Gladbach 1934–39 | 1941

Bezeichnung	Chor- und Taufkapellenumbau, neues Orgelprospekt und Westportal
Standort	Laurentiusstraße, 51465 Bergisch Gladbach
Datierung	1934–39 | 1941
Auftraggeber	Pfarrgemeinde von St. Laurentius/Bergisch-Gladbach im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Victor Bonato (Mosaik); Jean Leger (Bildhauer); Hermann Paul Simon (Bildhauer); Fritz Zehgruber (Metallarbeiten); Kölner Kunstgießerei Bentele
Literatur	Pfarrarchiv St. Laurentius; GVA II/AEK Bergisch-Gladbach; Findbuch HAStK/Hans Hansen; Rheinisch-Bergische Zeitung, 08.12.1934; Hansen, St. Laurentius; Panofsky-Soergel, Bechen, S. 69; Overath, St. Laurentius; KV St. Laurentius, S. 9; Werling, Taufen, S. 53 und S. 227.
Ergänzung	In den Kirchenprotokollen aus den Jahren 1941 ist zudem die Rede vom Umbau des Marienaltares, der sich am östlichen Ende des nördlichen Seitenschiffes befindet. Hansen war mit in die Planung involviert, doch kam es wegen des Krieges wohl nicht zu den geplanten Ausführungen. Zusätzlich befanden sich im Kirchenarchiv auch Pläne für ein Eichenholzabschlusstor an der Küsterwohnung, die von Hansen angefertigt wurden.

Der Kirchenvorstand hat Hansen über einige Jahre hinweg diverse Bauaufgaben anvertraut. Im Jahr 1934 wurde die Neugestaltung des Chores der neuromanischen Pfeilerbasilika in Auftrag gegeben, die fast unverändert erhalten ist. Hansen ersetzte den neogotischen Altaraufbau durch einen einfachen Tischaltar. Das Antependium gestaltete er mit einem Christogramm und Tauben als Sinnbild für die zum Heiland strebenden Seelen. In Korrespondenz steht der Altar zu den fünf Hintergrundnischen der halbrunden Chorapsis. Diese sind mit musivischen Arbeiten gefüllt, die von Hansen entworfen und von dem Mosaikkünstler Victor Bonato umgesetzt wurden **(Kat. 19-1)**. Die musivischen Arbeiten gehören zu einer der größten sakralen Mosaikausstattungen der Zwischenkriegszeit.

Strenge und kleinteilige Teppichmuster bestimmen den inneren Aufbau des farbreichen Mosaiks, das an byzantinische/frühchristliche Mosaiken angelehnt ist. Geometrische, vegetative und figurale Figuren mit sakralem Charakter sind Bestandteil der Musterung und Rhythmisierung. Ebenso sind Schriftbänder vorhanden, die auf den biblischen Kontext verweisen. Somit folgte das Mosaik im Aufbau und Bildkonzept den modernen bildtheologischen Vorstellungen, wie sie von Romano Guardini und der *Liturgischen Bewegung* zu dieser Zeit vertreten wurden.

An den flachen Seitenwänden des Chores wird das Mosaik fortgeführt **(Kat. 19-2)** und verdichtet sich hier erneut zu einem durchgängigen Streifenteppich, in dem einzelne biblische (Tier-)Motive eingearbeitet sind. In ähnlicher Intention werden auch die Skulpturenhintergründe der Heiligen Joseph und Laurentius durch Schriftzüge, Engelsfiguren und kleinteilige Ornamentmuster in Mosaik umspielt.

1936 wird Hansen mit der Umgestaltung der Taufkapelle beauftragt. Die sich auch heute unter einem neogotischen Baldachin am östlichen Ende des südlichen Seitenschiffes befindliche Taufkapelle wurde von Hansen im Kontext der Gesamtgestaltung ebenfalls mit einem Wand- und Bodenmosaik ausgestattet **(Kat. 19-3)**. Die Mosaike hier beziehen sich auf die Pontianus-Legende.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

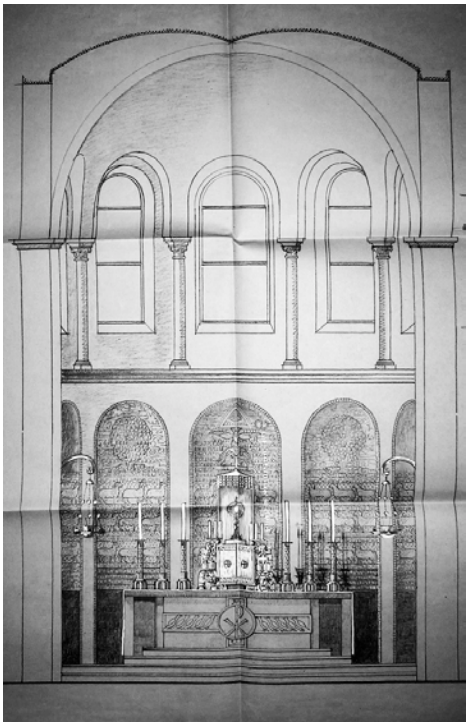
Detaillierte Beschreibung dazu und weitere Abbildungen zu den Mosaiken befinden sich im Kapitel „Mosaik- und Glasbild".

Im Jahr 1938 hat Hansen in enger Zusammenarbeit mit der renommierten Orgelfirma Klais das Orgelprospekt der Kirche entwickelt (**Kat. 19-4**). Die achsensymmetrischen und frontal zum Kirchenraum ausgerichteten Orgelpfeifen werden von einer gerippten Eichenholzverkleidung verklammert und getragen. Im Gegensatz zum barocken Einschlag des Orgelprospektes von St. Servatius ein Jahrzehnt zuvor, hat Hansen nun mehr eine klassisch-nüchterne Ausrichtung gewählt, obwohl auch diese Orgel imposant auf den Kirchenraum ausgelegt ist.

Ins gleiche Jahr fällt ein Entwurf für ein neues Westportal, der sich aber vom realen Portal erheblich unterscheidet (**Kat. 19-5/19-6**). Ob Hansen seine Portalidee eventuell grundlegend überarbeitet hat oder ob der Vorschlag eines anderen Künstlers realisiert wurde, kann nicht mit letzter Sicherheit entschieden werden. In dem überlieferten Plan (**Kat. 19-5**) greift Hansen auf eine schlichte romanische Gestaltung zurück. Der Kircheneingang mit profilierter Laibung, die das eigentliche Portal weit überfängt, ist einem Rundbogen mit Tympanon eingeschrieben. Im Tympanon befinden sich kleinere, in zwei Reihen übereinander gestellte Arkaden. Umrahmt wird das Portal von einer abstrahierten Ädikula aus changierendem Steinwerk, mit flachem Giebelabschluss. Die schlichten Bronzetüren erinnern an karolingische bzw. ottonische Vorbilder, wie sie Hansen auch schon für St. Gereon entworfen hatte.

Bei dem ausgeführten Portal spricht dennoch einiges für die Handschrift Hansens (**Kat. 19-6**) Das ebenfalls in einen romanischen Rundbogen integrierte Portal, welches von je zwei gestaffelten dünnen Halbsäulen mit Würfelkapitell eingefasst wird, weist auf den bronzenen Flügeltüren Bilder in einer Art versenktem Relief auf, da die Darstellung mehr aus eingetieften Linien denn aus vortretenden Partien besteht. Auf jeder Seite ist eine lebensgroße Engelsfigur eingearbeitet, die das Portal als *porta coeli* ausweisen. In Gestus und Gestalt erinnern die Figuren stark an die von Hansen entworfenen Gitterengel für St. Gereon. Auch das über den Himmelwesen befindliche Christus-Monogramm im Kreis findet sich an mehreren Stellen im Kircheninneren von St. Laurentius wieder. Gleiches gilt für die Kreuzmusterung des Tympanons.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

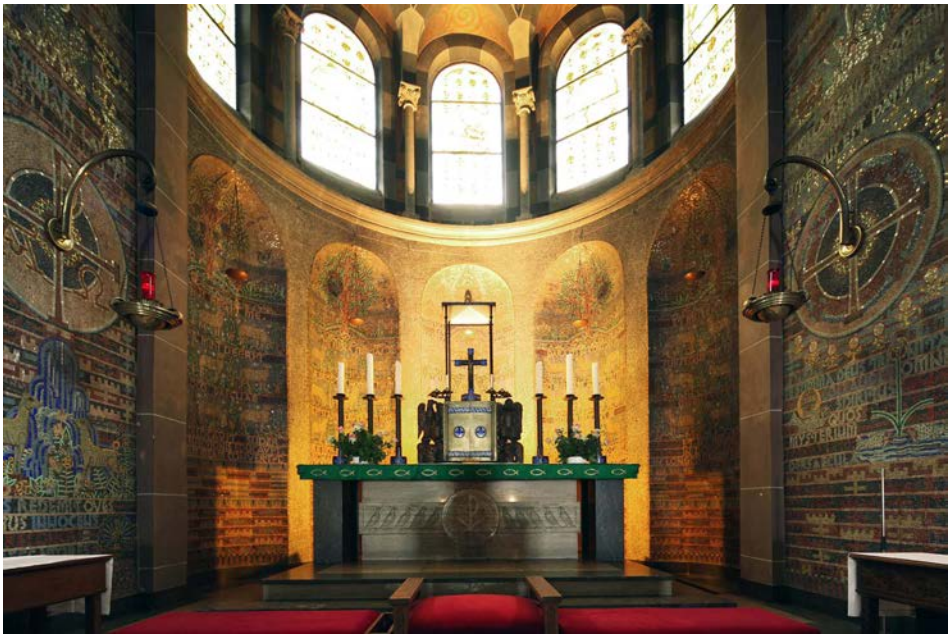




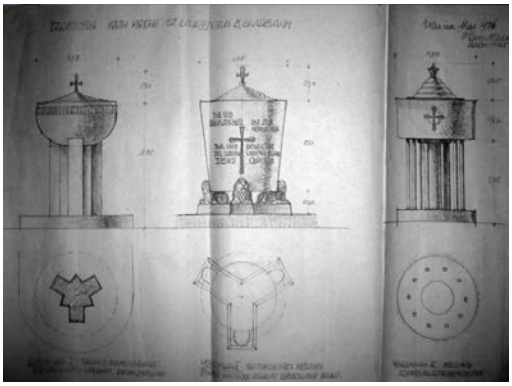
Kat. 19-1



https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

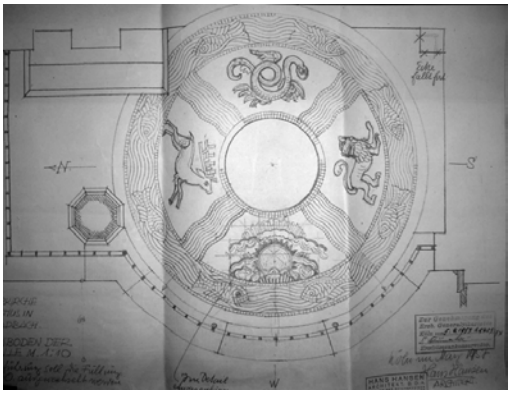


Kat. 19-2

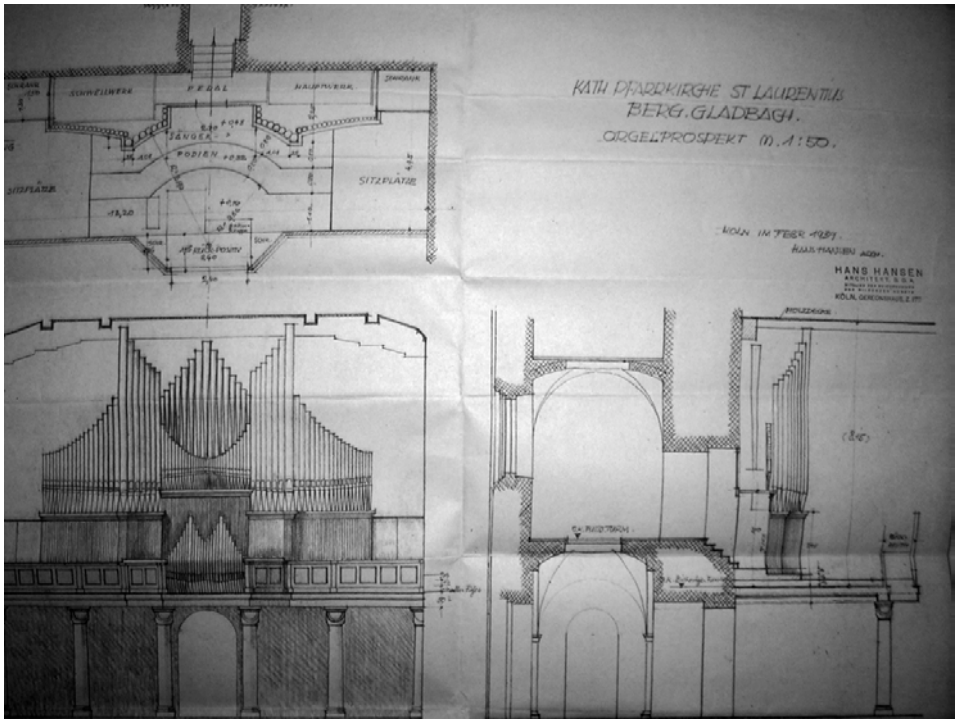


Kat. 19-3



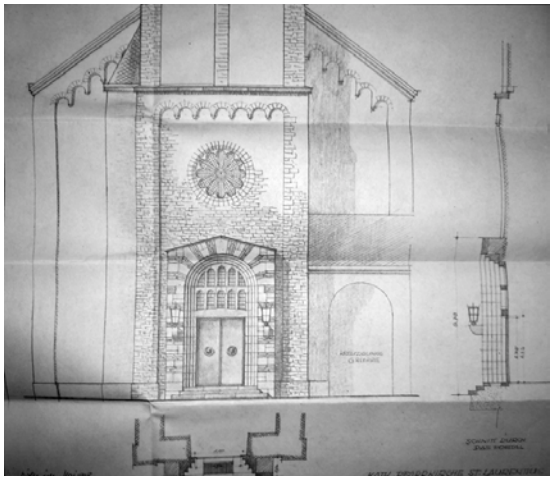


https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 19-4

Kat. 19-5



Kat. 19-6



https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 20: Marienbrunnen/Marpingen 1935

Bezeichnung	Brunnenanlage und Platzgestaltung nebst Kapelle
Standort	Am Marienbrunnen, 66646 Marpingen
Datierung	1935
Auftraggeber	Pfarrgemeinde Maria Himmelfahrt/Marpingen im Bistum Trier
Literatur	Pfarrarchiv Maria Himmelfahrt

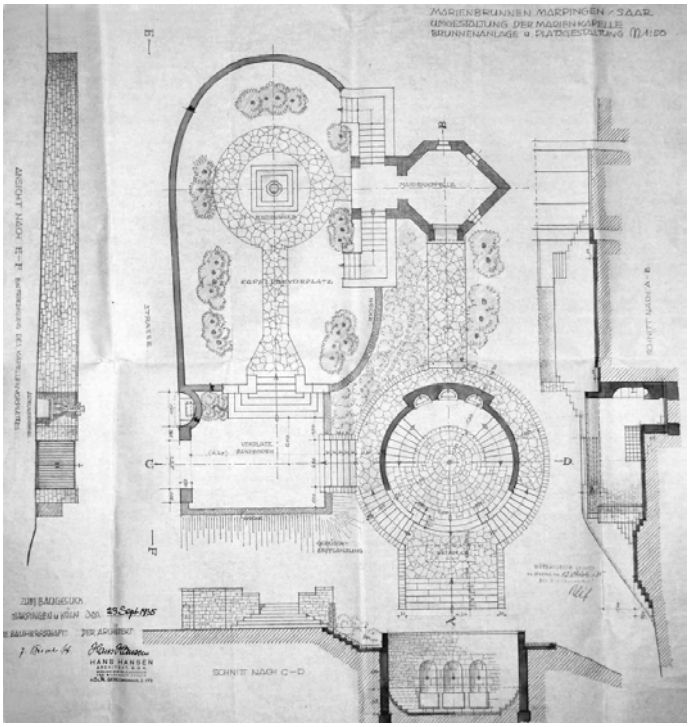
1935 plante Hansen die Umgestaltung einer kleinen Wallfahrtsstätte für die Marienverehrung unterhalb der katholischen Pfarrkirche von Marpingen. Bereits 1847 ließ der damalige Pfarrer auf dem Gelände eine Mariensäule errichten. Die Marienkapelle wurde 1932 gebaut. Inwieweit Hansen die vorhandene Kapelle und Mariensäule übernommen bzw. verändert hat, lässt sich nicht mehr sagen. Von Hansen ist lediglich ein Grundrissplan überliefert, der sich im Pfarrarchiv von Maria Himmelfahrt befindet (**Kat. 20-1**). Interessant an dieser Stelle ist das neue Aufgabenfeld, da Hansen nach heutigem Stand erstmalig hierbei als Landschaftsarchitekt tätig war.

Die hauptsächlich aus schwerem Bruchstein geformte Marienstätte bezieht sich mit der Verwendung traditioneller Baumaterialien auf den regionalen Heimatstil. Die durch eine Begrenzungsmauer aus Bruchstein von der Außenwelt abgeriegelte Brunnenanlage erinnert in ihrer Gesamtfläche an einen Kirchengrundriss mit halbrundem Chor, dem seitlich untereinander Apsiden bzw. Kapellen angegliedert sind. Durch ein zweiflügliges Torgitter mit mittigem Kruzifix am Ende der westlichen Umgrenzungsmauer gelangte der Pilger auf einen kleinen Vorplatz mit Sandboden. Von hier aus führte der Weg in zwei Richtungen. In nördlicher Richtung geht es auf den um einige Stufen höher liegenden Kapellenvorplatz, dessen Verbindungswege aus Bruchstein vorgegeben sind. In axialer Kreuzausrichtung zum Eingang und der Kapelle befand sich zentral dazu die auf einem gestuften Podest befindliche Mariensäule. Die Bronzeplastik der Maria mit dem kleinen Jesusknaben in den Armen konnte in der damaligen Aufstellung komplett umrundet werden, da der Bruchsteinweg im Rondell um diese herumführte. In Sichtachse zu der Säule befand sich die Marienkapelle. Auf dem Plan war sie ähnlich dem Entwurf für St. Quirinus als ungleichseitiges spitzes Sechseck mit kleinem Vorbau und Zugängen von zwei Seiten geplant. Die jetzige Kapelle wurde aber als gleichseitiges Sechseck errichtet, womit der „expressionistische" Charakter abgemildert wurde. Die erhaltene Kapelle ist aus Bruchstein und mit einem Pyramidendach gedeckt. Zwei Buntglasfenster liefern neben dem offenen Eingangsbereich das nötige Licht. Im Inneren befindet sich ein kleiner Altar mit einer kleinen barocken Marienfigur. Vom Vorplatz aus geht ein zweiter Weg ab, der in östlicher Richtung geradewegs zu einem Kreisrund aus Bruchstein führt, der um einige Stufen abgesenkt ist. Die fast komplett mit Mauerwerk umschlossene Plattform steht in Sichtachse zur hinteren Front der Kapelle und erinnert vom höheren Bodenniveau des Vorplatzes aus betrachtet an einen Brunnenschacht (**Kat. 20-2**). Im Inneren des Brunnens sind drei Rundnischen eingelassen und über dem mittleren das Marienmonogramm angebracht. Eine Aussparung vor den Nischen und ein Wasserloch deuten auf eine ehemalige Wasserquelle hin, welche aber mittlerweile versiegt zu sein scheint.

Die Begrenzungsmauer und das Eingangstor sind in heutiger Zeit nicht mehr vorhan-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den. Die Mariensäule wurde innerhalb der Anlage versetzt.



Kat. 20-1



Kat. 20-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 21: Zur Heiligsten Dreifaltigkeit/Neunkirchen-Wiebelskirchen 1935 | 1950–62

Bezeichnung	Grabmal, Mosaike, Kapellen, Kirchenvorplatz, Prozessionsanlage und weitere Pläne
Standort	Prälat-Schütz-Straße, 66540 Neunkirchen
Datierung	1935 | 1950–62
Auftraggeber	Pfarrgemeinde Zur Heiligsten Dreifaltigkeit/Neunkirchen-Wiebelskirchen im Bistum Trier
Weitere Architekten	Karl Friedrich Liebermann
Ausführende Künstler/ Handwerker	Mathias Kempen (Bildhauer); Quaas und Zenner (Mosaikkünstler); Firma Villeroy und Boch (Mosaiken); Willi Hahn (Bildhauer):
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Pfarrarchiv Zur Heiligsten Dreifaltigkeit; Saarbrücker Zeitung, 07.10.1953 und 08.05.1963; Kreiszeitung Neunkirchen, 30.09.1953 und 08.10.1953; Saarländische Volkszeitung, 06.10.1953, 17.05.1954 und 17.05.1955; Ody. Fatima-Wallfahrt; *http://www.unsere-pfarrei.de/Wiebelskirchen%20–%20Dreifaltigkeitskirche%20aus%20anderer%20Sicht.html?menue=1-8-57* (zuletzt eingesehen am 01.12.2015); *https://de.wikipedia.org/wiki/Dreifaltigkeitskirche_%28Wiebelskirchen%29* (zuletzt eingesehen am 01.12.2015);

Die Quellenlage ist lückenhaft und eine lückenlose Darstellung der Tätigkeiten daher recht schwierig nachzuvollziehen, da Hansen immer wieder über einen längeren Zeitraum für die Pfarrkirche tätig war. So sind aber grob zwei Zeiträume relativ sicher einzugrenzen, wobei der Schwerpunkt in die zweite Zeitspanne der 1950er Jahre fällt. Wegen der Fülle an Aufträgen werden nachweislich alle bekannten aufgelistet, aber nur die wichtigsten Arbeiten eingehender beschrieben.

Der früheste erhaltene Entwurf Hansens stammt aus dem Jahr 1935. Für den verstorbenen Prälaten Schütz hatte Hansen ein Grabmal entworfen, welches auch noch heute im Inneren der Kirche aufbewahrt wird (**Kat. 21-1**). Das aus dunklerem Marmor angefertigte rechteckige und profilierte Wandmal hat in der Mitte ein Reliefbild aus hellerem Kunst- oder Werkstein(?), auf dem der die rechte Hand zum Segensgruss erhobene Christus in Frontalansicht mit Kreuznimbus hinter einer Art Brüstung stehend abgebildet ist. Die linke Hand verweist auf das Herz Jesu, das in Brusthöhe auf dem Gewand abgebildet wird. Vor Christus befinden sich kniend und betend im Profil Prälat Schütz im Ornat, der zwei Erwachsenen und zwei Kindern, die ebenfalls kniend und betend im Profil abgebildet sind, zugewandt ist. Insgesamt sind die Figuren im Stile der Nazarener recht sachlich und klar konturiert herausgearbeitet. Links und rechts auf dem Marmorrahmen stehen dem Kontext entsprechende Zitate aus dem Johannesevangelium *Wer Die Wahrheit Tut/Kommt Zum Lichte/Damit Seine Werke Offenbar Werden/Denn Sie Sind In Gott Getan* (Joh. 3:20–21); *Vater/Da Ich Bei Ihnen War/Habe Ich Sie Behütet/Die Du Mir Gabst/Jetzt Aber Komme Ich Zu Dir* (Joh. 17:12). Oberhalb der Bibelzitate sind je Seite ein Medaillon mit Kelch oder Pflanze angebracht. Unterhalb enden die Bibelverse mit je einem eingravierten Kreuz. Die kleine schwarze Grabplatte mit Lebensereignissen und -daten von Prälat Schütz befindet sich in dem mit schwarzgrauem Marmor abgesetzten Sockelbereich.

Während der herannahenden Front im Frühjahr 1945 und der stetigen Bedrohung schwerer Bombenangriffe stellte sich die Gemeinde Wiebelskirchen unter den Schutz der Muttergottes von Fatima und gelobte die Errichtung einer Kapelle. Im Jahr 1951 löste die völlig vom Krieg verschonte Gemeinde ihr Versprechen ein. Gegenüber dem Haupteingang auf westlicher Seite wurde eine Ka-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

pelle nach Plänen von Hansen errichtet, die leicht abgeändert auch noch heute an selbiger Stelle steht (**Kat. 21-2**). In die halbrunde und um zwei Stufen erhöhte Apsisnische der offenen Kapelle wurde eine Holzskulptur aufgestellt, welche das Werk eines portugiesischen Bildhauers ist. Die auf einer Wolke schwebende Skulptur der betenden Maria im weißen Gewand hatte anfänglich eine goldene Krone auf, die heutzutage durch einen Sternennimbus ersetzt ist. Ursprünglich war die Maria von Fatima auch auf einem Altarsockel mit treppenartigem Podest aufgestellt, worauf die Inschrift *Sühne/bete den Rosenkranz* zu lesen war. Das Podest mit Inschrift wurde begradigt und dient aktuell dem Altar als Tischplatte, auf der die Maria weiterhin aufgestellt ist. Die Front des Altares ist mit einem mittigen Relief gearbeitet, auf dem ein bekröntes Kreuz, in dessen Schenkel sich je ein Medaillon mit dem Heiligsten Herzen Jesu in Form des brennenden Herzens befindet, zu sehen ist. Das Halbrund der Apsis und somit die Hintergrundfolie für die Skulptur ist mit Mosaikarbeiten gefüllt. Auf einem himmelblauen Untergrund sind in der Fläche verteilte Stern- und Kreuzornamente zu sehen. In gleicher Machart wie z. B. bei St. Laurentius in Bergisch-Gladbach sind aneinander und untereinander gereihte weiße Lämmer als Synonym für den Zug der Seelen spiegelsymmetrisch zur Maria als Mittelpunkt der Inszenierung ausgerichtet. Waagerechte Spruchbänder in deutscher Sprache aus der *Salve Regina* mit dunkler Schrift auf goldenem Grund befinden sich als Gliederungselemente zwischen den Lämmern (*Zu dir rufen wir verbannte Kinder Evas/zu dir seufzen wir/trauernd und weinend in diesem Tal der Tränen*). Oberhalb des Kopfes der Maria schwebt der in goldene Strahlen und Wolken eingetauchte Heilige Geist in Form der Taube auf ein reich verziertes Mosaikkreuz und das Haupt der Fatima-Madonna herab. Ein breiterer Schriftzug, ebenfalls mit Zeilen aus der *Salve Regina* (*Sei gegrüßt, O* Königin/Mutter der Barmherzigkeit/unser Leben, unsre Wonne *und unsere Hoffnung/sei gegrüßt*), umrundet die Apsisöffnung und schließt als äußerer Rahmen das Mosaikfeld ab. Die aus hellem Werkstein gefertigte Kapelle mit spitzem und an der Traufe leicht gespreiztem Satteldach hat in dem Schlussstein der Rundbogenöffnung ein Marienmonogramm eingearbeitet. Zudem befinden sich beidseitig der Apsisöffnung kreuzverzierte Lampenbehältnisse auf Konsolen. Im ursprünglichen Zustand war die offene Kapelle nur mit einem niedrigen Geländer abgeschirmt, hingegen ist sie heutzutage komplett mit einem schmiedeeisernen Gitter verschlossen.

Um das Jahr 1952 fertigte Hansen in Zusammenarbeit mit seinem Partner Liebermann weitere Mosaikbilder für die beiden Nebeneingänge der neobarocken dreischiffigen Basilika mit vorgelagertem Turm an. Im linken Nebeneingang ist ein Mosaik des Erzengels Michael zu sehen (**Kat. 21-3**). Er steht aufrecht in einem mit einem Schachbrettmuster umrandeten bunt gestalteten Rundbogenfeld, das sich wiederum in einem mit weiß-gelb-grauen Mosaiksteinen gestalteten Rundbogenfeld befindet. Die Inschrift *Sts Michael* ist über dem Kopf des Heiligen angebracht. Die Buchstaben S und M sind farbig durch Blau-Rot in der Schriftstärke hervorgehoben und der Buchstabe M im Sinne eines Marienmonogramms noch zusätzlich durch ein Kreuzsymbol überhöht. Die untereinander gesetzten Buchstaben OPN sind seitlich des Erzengels zu lesen. Sie stehen als Abkürzung für *ora pro nobis* (*Bete für uns*).

Der mit einem roten Schulterumhang und goldenen Brustpanzer bekleidete Erzengel mit Goldnimbus und goldenem Stirnband steht mit ausgebreiteten Flügeln und den für ihn typischen Attributen dem Betrachter

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

frontal gegenüber. In der rechten Hand hält er seinen langen Speer und in der Linken seine Waage, deren Waagschalen einmal mit einem jungfräulich betenden Mädchen und einmal mit Goldmünzen gefüllt sind. Es handelt sich um die Seelenwaage, mit der er als Art Richter des Jüngsten Gerichtes zwischen Gut und Böse abwägt. In dieser Darstellung schlägt die Waage zugunsten des betenden Mädchens aus, da die Waagschale schwerer wiegt als die eigentlich mit schwereren Goldmünzen beladene Waagschale. Anschaulich wird damit auch eine katholische Kapitalismuskritik zum Ausdruck gebracht. Dies umso mehr, da der unter den goldenen Stiefeln des Erzengels zertretene und somit symbolisch besiegte Drache mit letzter Kraft versucht, die Waagschale mit den Münzen zu seinen Gunsten mit einer Pfote herunterzuziehen, um so das Böse doch siegen zu lassen, was ihm aber nicht gelingt. Der Figurenhintergrund ist ohne weitere narrative Ausschmückungen mit divergierenden Pastelltönen gestaltet.

Als Pendant befindet sich im rechten Seiteneingang ein Mosaik des Heiligen Raphael, wie er als Begleiter des Tobias ihm seinen Arm freundschaftlich um die Schulter legt (**Kat. 21-4**). So ist der mit einem weißen und drapieren Gewand bekleidete Erzengel mit seinem Blick dem jüngeren Begleiter in Pilgerkleidung zugewandt. Tobias trägt eine rote Tunika, eine Umhängetasche um die Schultern und einen blauen Hut auf dem Kopf. Zudem halten beide Figuren als Symbol für ihre Reise einen Pilgerstab in den Händen. Ein weiterer Begleiter in Form eines weißen Hundes steht mit Tobias zusammen auf einer Art Felsbrocken, umgeben von wasserähnlichem Grund. Auch der Heilige hat seinen linken Fuß mit auf den Felsen gesetzt, wobei der rechte Fuß auf einem anderen steht.

Göttlichen Beistand und Segen erhalten beide Figuren durch die Hand Gottes, die schemenhaft aus den Wolken kommt und goldene Strahlen auf den Erzengel scheinen lässt. Der Name des Heiligen, diesmal im Singular, und die Buchstaben OPN stehen seitlich der Figuren.

Wegen zunehmender Pilgerscharen, die in erster Linie wegen der neu errichteten Fatima-Kapelle anreisten, musste die Pfarrgemeinde nach neuen Möglichkeiten suchen, um der Menschenmengen Herr zu werden. Hansen und Liebermann wurden mit der Lösung beauftragt und man entschied sich für die Errichtung einer Wallfahrtstätte unter freiem Raum. Die in den Jahren 1952–53 errichtete Prozessionsanlage auf dem ansteigenden Terrassenhügel des ehemaligen Pfarrgartens südlicher der Pfarrkirche (**Kat. 21-5/21-6**) besteht in vereinzelten Teilen auch heute noch, obwohl der Großteil der ehemaligen Prozessionsanlage im Laufe der Zeit bebaut wurde. Die beiden Architekten legten eine Art Mäander-Weg mit zahlreichen Windungen und Krümmungen an, so dass ein Prozessionsweg von circa einem Kilometer Länge erreicht wurde. Auf dem höchsten Punkt wurde ein Freialtar aufgestellt, so dass ein Gottesdienst unter freiem Himmel für tausende Pilger abgehalten werden konnte. Hinter dem nicht mehr existenten Altar wurde eine alles überragende Säule mit einer zeitgemäßen, französisch inspirierten Christus-Statue aufgestellt, die sich auch heute an gleicher Stelle befindet (**Kat. 21-7/21-8/21-9**). Das nach Entwürfen von Hansen durch den Kölner Bildhauer Mathias Kempen angefertigte Christus-Monument misst eine Gesamtlänge von 14 Metern, wobei 4,50 Meter auf die jugendliche Christusfigur entfallen. Der als Priesterkönig dargestellte Christus hat beide Arme zum Segen ausgebreitet und wurde mit Blick zur Kirche aufgestellt. Bekleidet ist er mit einem weißen Untergewand und einem sternengeschmückten roten Mantel. Beide Kleidungsstücke sind mit goldenen Saumstrei-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

fen versehen. Auf dem Kopf trägt er als Zeichen seiner Herrschaft die Krone. Die Inkrustation der Jesusfigur wurde von Hansen im Vorfeld an einem Modell erprobt. Aufgestellt ist die Skulptur auf einem granitgrauen Bündelpfeiler.

Im den Jahren 1958–59 baute und gestaltete Hansen den Vorplatz der Kirche weiter aus, indem er u. a. den Treppenaufgang und die Außenmauer zum Kirchenvorplatz neu anfertigte. Vom Bildhauer Willi Hahn wurde dazu die Steinskulptur des gekreuzigten Jesus angefertigt, die am Treppenaufgang zum Kirchenvorplatz platziert wurde. Unterhalb der Skulptur ist eine Wandtafel mit Inschrift in die aus Bruchstein angefertigte Außenmauer eingelassen. Auf der von Hansen gestalteten Tafel ist folgende Botschaft der Maria von Fatima an den Kirchenbesucher zu lesen: *Alles für Jesus durch Maria/ Maria spricht Botschaft von Fatima/Lernet mein Herz kennen und lieben/Wollt ihr euch Gott schenken/Wollt ihr sühnen und Busse tun/(…) Betet täglich den Rosenkranz.*

Eine letzte Beschreibung bezieht sich auf die sogenannte Siebenschmerzen-Kapelle, die sich noch am gleichen Platz auf dem Prozessionsgelände befindet (**Kat. 21-10/21-11**). Sie ist die interessanteste und modernste von insgesamt drei Kapellen, die Hansen 1959 entworfen und gebaut hatte. Bei den beiden anderen Arbeiten handelt es sich einmal um die Maria-Joseph-Kapelle (**Kat. 21-12/21-13**), mit einer der wohl frühsten Betonglasfenster in Deutschland und die sogenannte Skapulier-Kapelle.

Die Siebenschmerzen-Kapelle, die auch gleichzeitig eine Kriegergedächtnisstätte und Grabkapelle ist, wurde von Hansen auf dem Grundriss eines halben Ovals errichtet (**Kat. 21-10**). Die Außenmauern, die mit weißem Kalksandputz verputzt sind, werden am Eingang abgerundet nach innen gezogen. Bedeckt wird die Kapelle durch ein Halbkuppeldach aus gefalzten Zinnplatten. Zur Eingangsfront wird die Kuppel gerade abgeschnitten, so dass die Schnittfläche komplett verglast ist und somit Licht ins Innere der Kapelle fallen kann. Das aus Rastern bestehende Glasfeld ist einfach verglast. Mittig zwischen den beiden eingezogenen Mauerzungen mit Vordach befindet sich der um zwei Stufen erhöhte Eingang aus Schmiedeeisen. Der Bodenbelag und der kleine Altaraufbau vor dem Wandmosaik im Halbrund sind aus poliertem Marmor. Vor dem Altartisch mit den eingearbeiteten Buchstaben SM (für Heilige Maria) befindet sich im Boden eine Grabplatte, die erst nachträglich im Jahre 1962 für den verstorbenen Pfarrer von Wiebelskirchen, Pastor Theodor Schorr, angebracht wurde. Neben dem Todesdatum appelliert die von Hansen entworfene Grabplatte mit mahnenden Worten an die christlichen Pflichten der Gemeindemitglieder von Wiebelskirchen. Hier nur ein kurzer Auszug*: Ich habe Euch den Taufschwur abgenommen/Brecht ihn nicht!/Ich habe Euch eingepflanzt den Glauben/Verliert ihn nicht!/ usw.*

Das Mosaikbild mit der mittigen Maria-Figur und den sieben Szenen um sie herum (**Kat. 21-14**) bezieht sich, wie der Name der Kapelle schon verrät, auf die sieben Schmerzen Marias, verkörpert durch die Darstellung der *Mater Dolorosa*. Maria, die stehend und betend traurig ihren mit einem blauen Nimbus mit Goldkante umrahmten Kopf etwas zur Seite geneigt hat, befindet sich in einer Art muschelartiger, roter Mandorla. Goldene Strahlen scheinen von Maria aus in alle Richtungen, die bis in die Felder der einzelnen Schmerzereignisse heranreichen. Bekleidet ist Maria mit einem roten Untergewand, einem blauen Mantel mit Goldstreifen am Saum und einem weißen Kopftuch. Die sieben kreisrunden und ornamental mit einem Flechtwerk umschlossenen Medaillons mit Szenen aus dem Leben der Muttergottes sind um die Maria als zentrale Figur he-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rum angeordnet. Die Zwischenfelder werden durch dornige Äste eines Olivenbaums(?), der unterhalb der Maria aus seinem Stamm wächst, und/oder durch ornamentale Musterungen gefüllt, so dass alle Mosaikbilder miteinander und mit der Maria verbunden sind und ein kompaktes Gesamtbild erzielt wurde. In den einzelnen narrativen Szenen sind von links nach rechts folgende Sequenzen zu sehen: Darstellung Christi im Tempel/Flucht nach Ägypten auf dem Rücken eines Esels/Verlust des zwölfjährigen Jesus im Tempel/Begegnung der Mutter am Kreuzweg/Kreuzigung und Sterben von Christi/Kreuzabnahme (Beweinung Christi)/Grablegung Christi.

In den Mauerzungen befinden sich je Seite zudem zwei rechteckige rote Mosaiktafeln mit den Namen der Gefallenen, der Vermissten und der zivilen Opfer des Zweiten Weltkrieges. Die Totenliste, in der neben den Namen auch kleinere christliche Symbole eingearbeitet sind, umfasst die Jahre 1940 bis 1948. Über den Tafeln befinden sich noch folgende Worte in der Wand: (rechte Seite) *Die Kriegsopfer der Katholischen Pfarrgemeinde Wiebelskirchen/sprechen zu uns/Betet mit uns zu Maria Friedenskönigin/um den Frieden der Welt*, (linke Seite) *Die Kriegsopfer des ganzen Erdkreises sprechen zu uns/Gedenket des Opfers unseres Lebens/Betet für uns/Betet um Gerechtigkeit und Frieden*.

Aus den Jahren 1961/62 sind noch Pläne für einen zeittypischen Kirchenneubau enthalten, welcher aber nicht realisiert wurden. Ob der Neubau die vorhandene Kirche ersetzen sollte oder als ein zweites Kirchengebäude geplant war, lässt sich nicht mehr ermitteln **(Kat. 21-15)**. Auf der Zeichnung ist eine polygonal gebrochene und leicht untersetze Turmfront mit spitzzulaufendem Pyramidendach zu erkennen. Eine Turmseite wird unter der Traufe beginnend mit einem Rasterfenster gegliedert. Ein rechteckiger Campanile ist der Turmfassade von der anderen Seite angegliedert und überhöht diese leicht. Das einschiffige Kirchengebäude ist beidseitig von Rautenfenstern durchbrochen, die das Langhaus in Kombination mit schmalen Wandpfeilern in fünf Joche unterteilen, wobei je zwei Rautenfenster übereinander gereiht sind. Eine segmentförmige Überwölbung, die vermutlich mit Holzpaneelen verkleidet werden sollte, überzieht den gesamten Kirchenraum. Querverlaufende Verstrebungen, die von Pfeiler zu Pfeiler verlaufen, untermauern dabei die Jochunterteilung. Die flach eingezogene Chorapsis öffnet sich in gesamter Breite dem Kirchenschiff.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 21-1



Kat. 21-2

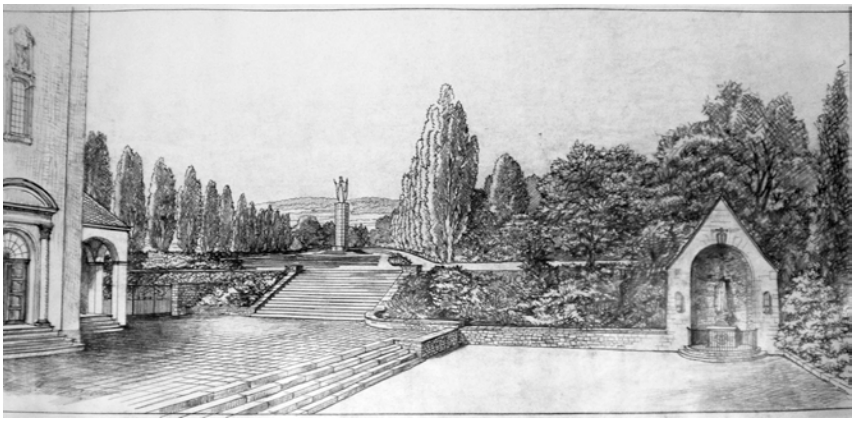


Kat. 21-3



Kat. 21-4

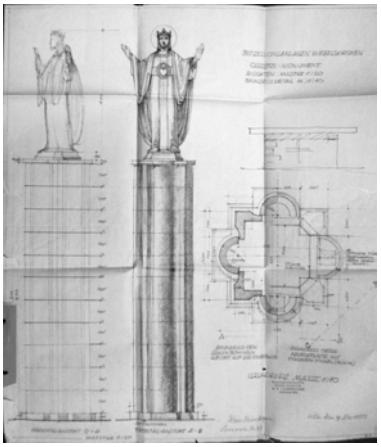
https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 21-5



Kat. 21-6



Kat. 21-7

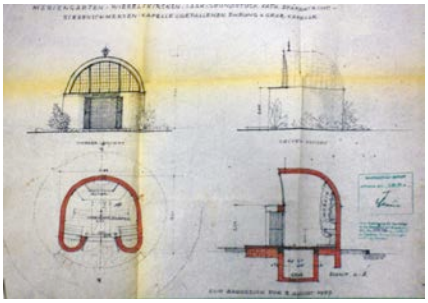
https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 21-8



Kat. 21-9



Kat. 21-10



Kat. 21-11



Kat. 21-12

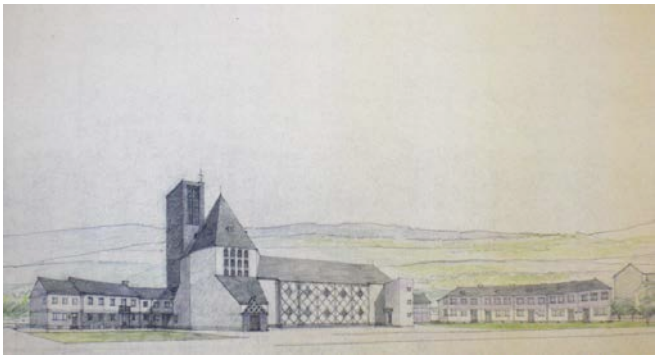
https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

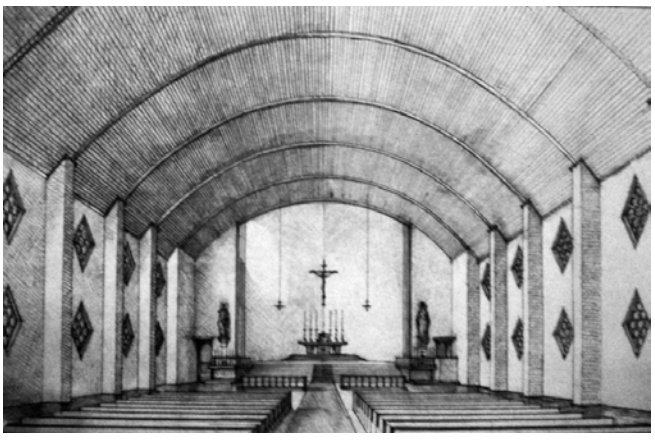


Kat. 21-13



Kat. 21-14





Kat. 21-15

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 22: St. Matthias/Simmerath-Strauch 1936

Bezeichnung	Chorumbau und Mosaike
Standort	Kirchplatz, 52152 Simmerath
Datierung	1936
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Matthias/Simmerath-Strauch im Bistum Aachen
Ausführende Künstler/ Handwerker	T.C. Pilartz (Bildhauer)
Literatur	Hinweis durch Email von Albertus Mathar 2009. (Keine weiteren Akten)

Die Quellenlage ist recht mager. Nur ein Hinweis von Albertus Mathar, Sohn des Freundes Ludwig Mathars, führte zu dieser Kirche. In der Pfarrei selber waren keine weiteren Informationen vorhanden. Einige Einrichtungsgegenstände deuten auf die Handschrift Hansens.

Zu nennen wäre da als erstes ein als Triptychon gestaltetes Altarretabel aus geschnitztem Lindenholz von dem Bühnenbildner und Bildhauer Theodor Caspar Pilartz, welches immer noch im Chor aufgestellt ist. Hansen war mit Pilartz befreundet und kannte diesen ebenso wie Fritz Schaefler aus den Tagen der Münchner Räterepublik. Mit Schaefler hatte Hansen bereits mehrere Kirchen umgestaltet. Das als Hochaltar aufgestellte Schnitzrelief zeigt mittig Jesus als thronenden Pantokrator mit den Insignien seiner Herrschaft. Die Christus umgebende Mandorla wird von den Evangelistensymbolen und zwei Psalmen umringt. Auf den beiden Außenflügeln sind zwei Gruppen von Heiligen und von Normalsterblichen zu sehen, die beidseitig betend Christus als Mittelpunkt zugewandt sind.

Der polygonale Chorraum wird von einem gotischen Netzgewölbe in blauer Farbe überspannt. Farbliche Gestaltungen und/ oder die Verwendung eines gotischen Netzgewölbes im Presbyterium wurden von Hansen in verwandter Geisteshaltung auch schon für St. Joseph in Kardorf verwendet.

Zwei kleinere Mosaike, die sich im Kirchenschiff befinden, weisen in Gestalt und Motivwahl ebenfalls auf die Handschrift Hansens. Ein Mosaik ist als Wandplatte in die Wand des Querschiffes eingelassen. Eine weiterführende Beschreibung und Abbildung befindet sich im Kapitel „Mosaik- und Glasbilder".

Das zweite Mosaik schmückt als vordere Altarplatte einen Seitenaltar, welcher ebenfalls im Querschiff aufgestellt ist. Wie einer Inschrift zu entnehmen, die in die obere Halterung aus schwarzem Marmor bzw. Granit eingraviert ist, wurde der Altar 1936 gestiftet. Ein Mariamonogramm, welches sich aus kleinen Kreuzornamenten zusammenfügt, befindet sich in einem hellblauen Kreisrund mittig im Mosaik. Eine Krone bekrönt das Monogramm und auch sonst sind mehrere, unterschiedlich gestaltete Kronen dem Kreisrund seitlich beigeordnet. Als Bildgrund dienen wellenartige Mosaikstreifen aus diversen Farbmustern.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 23: St. Vinzenz/Düsseldorf-Flingern 1939

Bezeichnung	Chorumbau
Standort	Höherweg, 40211 Düsseldorf
Datierung	1939
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Vinzenz/Düsseldorf-Flingern im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Dominikus Böhm
Ausführende Künstler/ Handwerker	Peter Hecker (Kirchenmaler)
Literatur	Pfarrarchiv St. Elisabetht/St. Vinzenz, GVA II/AEK Düsseldorf; Handbuch Köln, S. 190; PG St. Vinzenz, Festschrift; Peters, Wandmalerei, S. 275 und Abbildung 74–77; Becker-Huberti, Düsseldorfer, S. 113.

Im Jahr 1939 gestaltete Hansen zusammen mit Peter Hecker den Chorraum der St. Vinzenz-Kirche in Düsseldorf. Hecker war für die Chorfresken verantwortlich, hingegen Hansen für die Neuinszenierung des Hochaltares. In Anlehnung an frühchristliche Altaraufbauten entwarf Hansen ein imposantes und neoklassizistisch ausgerichtetes Ziborium über einem einfachen Blockaltar. Die Bekrönung des Ziboriums, welche durch eine umlaufende Arkade in Szene gesetzt wurde, ruhte auf Architraven mit Säulen.

In Korrespondenz mit den Wandfresken muss die Neuauslegung des Chores anfänglich dem zeitlichen Geschmack entsprochen haben. Dennoch wurde nur kurze Zeit später das Ziborium vom neu ins Amt gekommenen Pfarrer als unzeitgemäß deklariert und der Wunsch geäußert, den Chorbereich wesentlich zu überarbeiten. Peter Hecker war auch in die zweite Umbauphase involviert. Seinen jugendlichen und mittig über dem Baldachin platzierten Jesus übermalte und ersetzte Hecker durch Gottvater. Auch weitere Figuren wurden verändert und ergänzt. Hansen jedoch wurde nicht erneut mit dem Umbau beauftragt. An seiner Stelle übernahm nun Dominikus Böhm die Neugestaltung des Chores. Böhm reduzierte den Altarbereich auf ein schlichtes Holzkreuz, das dann über einer einfachen Altarmensa errichtet wurde.

Eine detaillierte Beschreibung und weitere Abbildungen befinden sich im Kapitel „Sakralarchitektur".

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 24: Herz-Jesu/Düsseldorf 1940

Bezeichnung	Neuer Altartisch
Standort	Roßstraße, 40476 Düsseldorf
Datierung	1940
Auftraggeber	Pfarrgemeinde Herz-Jesu/Düsseldorf im Erzbistum Köln
Literatur	Pfarrarchiv Herz-Jesu; Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 178 f.
Ergänzung	Im Findbuch des Historischen Archives der Stadt Köln waren zudem Grundrisse, Schnitte und Ansichten für Herz-Jesu vermerkt, die von Hansen angefertigt wurden und auf das Jahr 1943 datiert waren. Eventuell wurde Hansen mit weiteren Umgestaltungen beauftragt, bevor die Kirche durch Bombentreffer schwer beschädigt wurde.

Im Februar 1940 beschloss der Kirchenvorstand die Anschaffung eines neuen Altartisches nach Plänen Hans Hansens, da der bisherige Altar starke Abnutzungserscheinungen aufwies.

Der um drei Stufen erhöhte Hochaltar aus schwarzem Marmor verfügt über ein bronzenes Antependium mit einem mittigen Radkreuz (**Kat. 24-1**). Eingebunden ist das Kreuz auf einem Kassettenfeld. Auf einer Marmorkerzenbank, die den Altar zugleich um circa 80 cm verbreitert, sind insgesamt sechs goldene Kerzenleuchter aufgereiht. Mittig zwischen diesen ist der aus Messing verkleidete Tabernakel mit Emaillearbeiten aufgestellt. Seitlich umfasst wird das Altarsakrament mit den Plastiken der vier Evangelisten; ein Schema, welches Hansen u. a. auch schon für die Inszenierung des Tabernakels von St. Bruno verwendet hatte. Über dem Tabernakel erhebt sich ein bronzefarbenes Altarkruzifix. Christus als Viernageltypus wird dabei aufrecht stehend dargestellt. Sein Blick richtet sich würdevoll in den Raum. Eine Krone befindet sich über seinem Haupt (Christ-König) und bekleidet ist er mit einem längeren Lendentuch, mit welchem der Unterkörper bis zu den Füßen umhüllt wird. Der Oberkörper ist durch eine Art Nimbus hinterlegt, von dem aus in vier Richtungen Strahlen abgehen. Der Heiligenschein setzt zugleich den einzigen Farbakzent im Kruzifix, da der Nimbus aus roter Emaille gearbeitet ist. In den Standfuß des Altarkreuzes ist der lateinische *Sanctus*-Text eingraviert.

Der Hochaltar steht auch in heutiger Zeit an dem für ihn vorgesehenen Platz.



Kat. 24-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 25: St. Suitbertus/Remscheid 1940–41

Bezeichnung	Chorumbau
Standort	Papenbergerstraße, 42853 Remscheid
Datierung	1940–41
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Suitbertus/Remscheid im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Victor Bonato (Maler u. Mosaikkünstler); Adolf Zorn (Steinmetz); J.G. Sauter (Metalltreibarbeiten)
Literatur	GVA I/AEK Remscheid; Handbuch Köln, S. 559 f.; Pfarrgemeinde St. Suitbertus, Festschrift.
Ergänzung	Im Juli 1942 wurde vom Kirchenvorstand beschlossen, dass von Hansen auch die Errichtung und Ausschmückung mit Mosaiken für zwei Nebenaltäre für die Heiligen Joseph und Katharina ausgeführt werden sollten. Wegen der Folgen des Krieges kam es aber nicht mehr zur Realisierung.

Im Zeitraum von 1940–41 wurde der Chorraum von St. Suitbertus von Hansen neu gestaltet. Es wurde ein neuer Hochaltar angeschafft und die fünf Konchen hinter dem Altar mit musivischen Arbeiten nach Entwürfen von Hansen durch die Mosaikwerkstatt Bonato gefüllt. Die Nähe zu den Mosaikarbeiten der Kirche St. Laurentius in Bergisch-Gladbach ist gegeben, allein schon wegen der Anzahl von fünf Chornischen. In fast identischer Manier und mit ähnlichen Motiven, Schriften und Symbolen arrangierte Hansen den Hochaltar und die Mosaiken für den Kultraum und bezog sich damit bildtheologisch erneut auf frühchristliche Vorbilder bzw. erfüllte Forderungen der *Liturgischen Bewegung*.

Der um vier Stufen erhöhte Blockaltar hatte auf seiner Stipes ein Kreuz eingearbeitet, in dessen Mitte sich ebenfalls in einem Kreisrund das *Chi-Ro*-Zeichen befand (**Kat. 25-1**). Auf den Querbalken des Kreuzes wanderten von beiden Seiten aus Tauben zum Christusmonogramm. Auf dem Altar selber war neben Kerzenleuchten mittig der Tabernakel mit kleinem Altarkreuz aufgestellt. Dahinter befinden sich auch heute noch die fünf Mosaiknischen. Waren vier von fünf Nischen bei St. Laurentius mit wiederkehrenden Motiven gefüllt, so unterscheiden sich die Nischen von St. Suitbertus partikulär in der Motivwahl voneinander, obwohl auch hier die Gestaltung im Sockelbereich ähnlicher Geisteshaltung entsprungen ist. In dieser Zone fügt sich das gesamte Mosaik aus kleinteiligen, teppichartigen Mustern zusammen, bevor einzelne Bildmotive bzw. Schriften in den oberen Segmenten wieder an Oberhand gewinnen. Aber auch hier, bei St. Suitbertus, ist die zentrale Nische von besonderer Bedeutung. Die äußeren beiden Nischen beherbergen in der Hauptsache sich wiederholende Lobpreisungen auf Goldgrund, die in verschiedenen Schriftfarben und -typen untereinander gereiht sind. Es sind Sequenzen aus dem Lobgesang der drei Jünglinge *Jubelt dem Herrn/all ihr Geschöpfe Gottes/lobet und preiset in ewiglich […]* (Dan. 3:57–88). Vereinzelte Motive wie Kreuze, Bäume, Tier- und Engelsdarstellungen, brennende Öllampen etc. unterbrechen die Reihung und sind mit in das Schriftwerk eingebunden. Auf den beiden inneren Nischen sind die vier Evangelisten untereinander abgebildet. Auch sie werden eingespannt in Worte, die von Jesus über Brot und Wein aus dem Abendmahl stammen. Zudem beinhalten die sich geschwungen über die Figuren ziehenden Schriftbänder den jeweiligen Namen des Evangelisten. In diesen Nischen ist die Farbe Gold, die als immate-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rielle Farbe des Himmelreiches gilt, ebenfalls kontrastierende Hintergrundfolie.

Gleiches gilt für die mittlere Konche, in der u. a. die Dreifaltigkeit Gottes in Szene gesetzt wird (**Kat. 25-2**). Der im oberen Feld der Nische in einer Wolke als Halbfigur dargestellte Gottvater mit langem weißem Bart, Krone, rotem Gewand und mit Segensgeste befindet sich vor einer goldenen Pyramide, die in einen runden, dunkelblauen Sternenhimmel hineinragt. In der linken Hand hält Gottvater eine blaue (Welt-)Kugel, als Zeichen seiner Schöpfung und Herrschaft. Flankiert wird er von Puttenköpfen, die sich gleichsam auf oder zwischen Wolken und goldenen Strahlen in Sphären des Himmelreiches bewegen. Unterhalb der Figur Gottvaters schwebt der Heilige Geist in Gestalt der Taube auf das *Agnus Dei*, das Jesus-Lamm, herab, das einen Kreuzstab hält und sich auf dem Buch mit den sieben Siegeln, in Andeutung auf die bevorstehende Apokalypse und die damit verbundene Weltherrschaft Jesu Christi, ausruht. Ein Paradiesbaum, von dem aus die vier Paradiesströme abfließen, breitet sich unterhalb dieser Szene aus. Aufgestellt ist der Baum auf einem Hügel mit blumigem Untergrund und vor einer getreppten Mauer mit Vögeln.

Der von Hansen konzipierte Ursprungsaltar wurde in ein Seitenschiff der Kirche verlagert und durch einen schlichteren Altar ersetzt. Die Mosaike bestehen nach wie vor.



Kat. 25-1



Kat. 25-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 26: St. Cäcilia/Düsseldorf-Benrath 1940–45 | 1951–55

Bezeichnung	Diverse Entwürfe und Realisierungen zu Altären, Kirchenfenstern und weiteren liturgischen Geräten
Standort	Hauptstraße, 40597 Düsseldorf
Datierung	1940–49 | 1951–55
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Cäcilia/Düsseldorf-Benrath im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Karl Friedrich Liebermann
Ausführende Künstler/ Handwerker	Firma Johann Schüchter (Kunstglasmalerei);
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 202 f.; GVA II/AEK Düsseldorf-Benrath; Pfarrarchiv St. Cäcilia; *https://de.wikipedia.org/wiki/St._C%C3%A4cilia_%28D%C3%BCsseldorf-Benrath%29* (zuletzt eingesehen am 24.11.2015); *http://kkbu.de/ueber_uns/st_caecilia/geschichte* (zuletzt eingesehen am 24.11.2015);
Ergänzung	Aus dem Jahre 1952 gibt es von Hansen/Liebermann einen nicht ausgeführten Entwurf einer Brunnenanlage für den Pfarrgarten.

Es wurden von Hansen ab den 50er Jahren, dann auch in Zusammenarbeit mit Liebermann, immer wieder diverse Pläne während eines Zeitraums von 15 Jahren für die dreischiffige neogotische Pfarrkirche St. Cäcilia angefertigt, von denen einige erhalten geblieben sind oder zumindest erwähnt werden. Eine detaillierte Beschreibung aller Arbeiten ist deshalb nicht möglich. Zudem ist bei vielen Aufträgen oft gar nicht sicher, ob diese überhaupt ausgeführt worden sind. So werden nur die repräsentativen Entwürfe ausführlicher behandelt und die übrigen zumindest aufgelistet.

Seine ersten Aufträge erhielt Hansen von der Benrather Pfarrgemeinde in den Jahren 1940–41. Unter anderem wurden von ihm Entwürfe für einen Beichtstuhl, einen Marienaltar, einen Kreuzaltar für eine Kriegerehrungskapelle, einen Hochaltar und für eine Begräbnisstätte angefertigt.

Dies deckt sich mit der Chronik von St. Cäcilia, laut der im Laufe des Jahres 1941 von dem damaligen Pfarrer Johannes Aan't Heck eine neu eingerichtete Kriegergedächtnisstätte unter Verwendung des bisher über dem Hochaltar aufgestellten Holzkreuzes mit Marmortafeln im rechten Seitenschiff und ein Marienaltar mit der Madonnenstatue von Gabriel Grupello, dem Hofbildhauer des Kurfürsten Johann Wilhelm, im linken Nebenschiff eingeweiht wurden, zu denen auch passende Entwürfe von Hansen vorhanden sind.

Auf dem von Hansen konzipierten Kreuzaltar auf der Abbildung (**Kat. 26-1**) für die Kriegerehrung erkennt man deutlich das ehemalige Chorkreuz, wie es, an einem Pilaster befestigt, zwischen zwei schemenhaft dargestellten Standskulpturen, die von abgekanteten Konsolen getragen werden, aufgestellt ist. Bei den geplanten Holzskulpturen muss es sich links um Maria und rechts um Johannes gehandelt haben, so dass mit dem mittigen Holzkreuz als Synonym für Christus die Kreuzigungsgruppe dargestellt wird. Am Fuß des Kreuzes war von Hansen noch die Befestigung eines Holzpelikans gedacht gewesen, als Symbol der Aufopferung. Der unterhalb dieser Szene angeordnete Wandaltar beherbergt in seiner Front eine Art Reliefplatte, auf deren Gitternetz das *Chi-Rho* mit den Buchstaben Alpha und Omega eingearbeitet ist. Ein Tabernakel mit Tabernakelkreuz und zusätzlichem Kreuzzeichen auf den Türen steht zwischen aufge-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

reihten Leuchtern mittig auf der Altarplatte.

Auf einer weiteren Skizze (**Kat. 26-2**) sind die beiden Mosaikplatten mit den Namen der Verstorbenen zu sehen. Zudem ist dort der von Hansen entworfene Beichtstuhl mit abgebildet. Die zweizeiligen und mannshohen Marmorplatten waren für die Seitenwand der Kriegerehrungskapelle gedacht gewesen. Der Beichtstuhl, der aus Eichenholz angefertigt werden sollte, befindet sich auf dem Entwurf zwischen den Tafeln, die beide mit einem separaten Spruchband mit mittigem Kreuz abgeschlossen werden.

Der von Hansen entworfene Marienaltar mit der Madonnenstatue von Grupello (**Kat. 26-3**) zeigt die Skulptur aufgestellt in einer Nische auf einer Art Halbsäule mit besonderem Kapitell, auf dem nämlich ein Putenkopf eingearbeitet ist. Der Nischenhintergrund sollte mit einer monochromen graublauen Mosaikfläche hinterlegt werden, auf der vereinzelt silberne Sterne eingearbeitet werden sollten. Kerzenkonsolen aus Messing sind auf der Abbildung der Madonna seitlich angebracht. Die profilierte Leuchterbank ist auf der Skizze mittig eingezogen und dient der Säule als Standfläche. In der Front des Wandaltares sollte als Mosaikarbeit das Marienmonogramm eingearbeitet werden, eingerahmt von Säulen aus belgischem Granit. Die Grupelllo-Skulptur ist heutzutage ohne den Altaraufbau in der Vierung platziert.

Für eine Priestergrabstätte auf dem alten Friedhof in Benrath hat Hansen die Grabanlage mit Hochkreuz entworfen. Auf der Entwurfsskizze (**Kat. 26-4**) ist das Hochkreuz mit Sockel rundbogig von einem Mauerstreifen mit Gittereinsatz ummauert. Das Kreuz zeigt Christus mit Lendentuch bekleidet als Dreinageltypus. Eine halbhohe Hecke umschließt vom Kreuzsockel beginnend den eckigen Abschluss mit schmiedeeisernem Eingang, so dass nur das Halbrund offen bleibt. In diesem Bereich sind fünf Grabsteinplatten (3+2) vor das Kreuz in die Erde gelassen. Die tatsächliche Grabstätte weicht etwas vom Entwurf ab (**Kat. 26-5**). Der Mauerstreifen ist eckig um das Kreuz herum geführt und auch die markante Hecke der Zeichnung fehlt. Auf dem Kreuzsockel sind als oberstes das *Chi-Rho*-Zeichen mit den Buchstaben Alpha und Omega und darunter u. a. die Inschrift *Gedenket Eurer Vorsteher/Die Euch das Wort Gottes verkündigt haben/Folget nach ihrem Glauben* zu lesen.

1945 wird Hansen mit der Anfertigung von Sakristeifenstern aus Antikglas und Blei beauftragt **(Kat. 26-6)**, die umgesetzt wurden und sich auch heute noch in der Sakristei befinden. Insgesamt handelt es sich um zwei große, dreiteilige Maßwerkfenster, aufgebaut aus zwei äußeren, niedrigeren Spitzbogenfenstern und mittigem Nonnenkopf. Eine detaillierte Beschreibung und weitere Abbildung dazu befinden sich im Kapitel „Mosaik- und Glasbild".

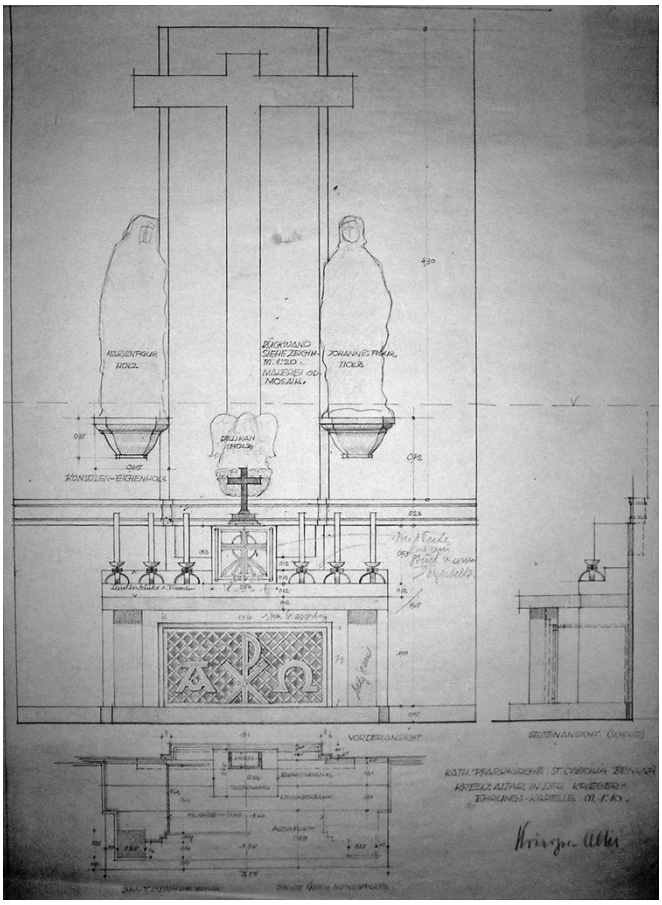
Von 1951 bis 1955 ist die zweite Tätigkeitsphase anzusetzen, in der Hansen vermehrt für die Pfarrkirche Pläne angefertigt hat. Unter anderem werden verschiedene Entwürfe für Nebenaltäre, für einen Kreuzweg, für einen Wandschrank im Pfarrhaus, für eine Eichenholzkonsole, für ein Tabernakel mit *Expisitorium*, für Chorbehänge und Paramente, für Ewig-Licht-Lampen und für vier Chorfenster im Findbuch der Pfarrkirche gelistet. Da sich die vier Chorfenster auch noch heute in der Kirche befinden, gilt die Aufmerksamkeit in erster Linie diesen, da es sich zudem bei Weitem um die größte Auftragsarbeit von Hansen für die Benrather Gemeinde handelt.

Der Chorraum von St. Cäcilia hatte aufgrund von Kriegszerstörungen vier provisorische Übergangsfenster erhalten, die aber 1951/52 durch Glasmalereien ersetzt wurden.

Hansen fertigte die vier Fenster aus Antikglas und Schwarzlot für die Stirnseite des

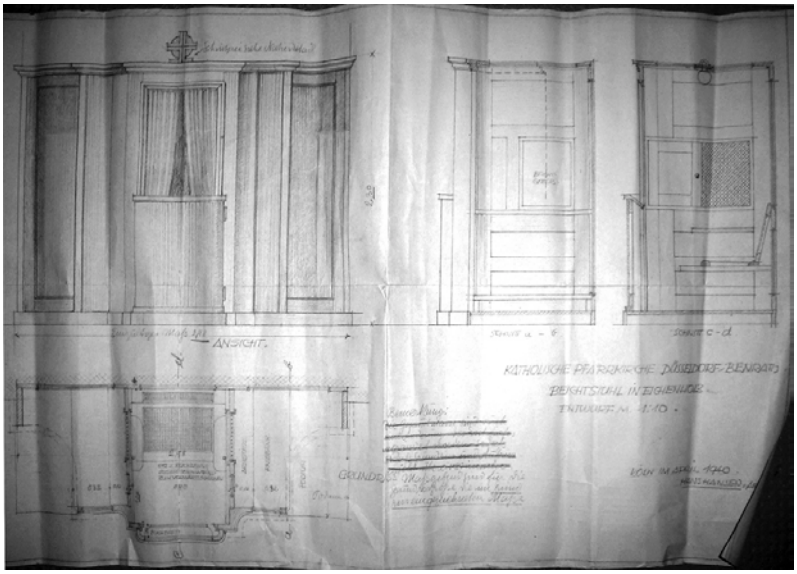
https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gotischen 6/10-Chores an **(Kat. 26-7)**. Bei den beiden seitlichen Glasmalereien des Chores handelt es sich um ältere Figurenfenster. Die circa 8 1/2 Meter hohen zweiteiligen Maßwerkfenster aus Nonnenköpfen, zwei davon mit Sechspass und zwei mit zwei Fischblasen im Kreis und kleinem Vierpass, sind ähnlich aufgebaut, unterscheiden sich aber im Teppichmuster. In den einzelnen Glasregistern werden bei allen Fenstern Kreuz- und/oder Kreisformen in unterschiedlichsten Kombinationsarten miteinander gemischt und verknüpft und zwar in Form diverser Farb- und Formschemata. Alle Fenster werden zum Rand hin durch ein dreigliedriges Ornamentband umrahmt. In den zentralen Glasfeldern aller Scheiben hingegen werden wie in einem Querband aus Symbolbildern die sieben Sakramente auf insgesamt acht Registern abgebildet. Auch zu diesen Chorfenstern befinden sich eine detaillierte Beschreibung und weitere Abbildungen im Kapitel „Mosaik- und Glasbild".

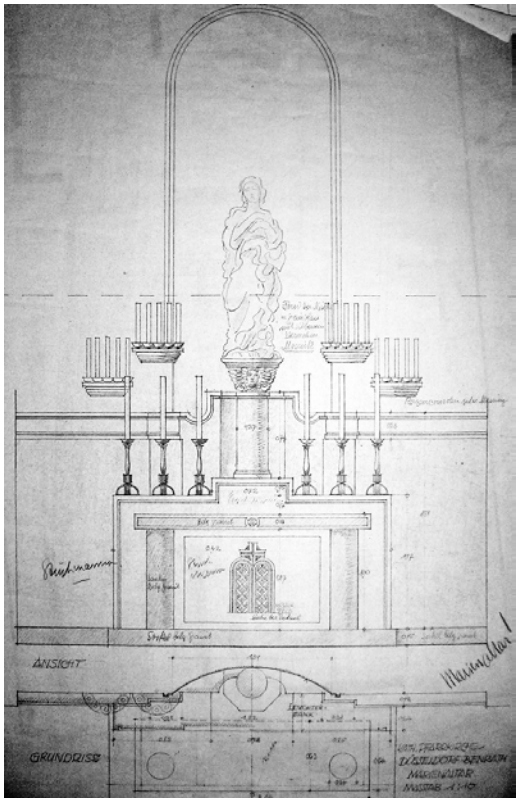


Kat. 26-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 26-2



Kat. 26-3

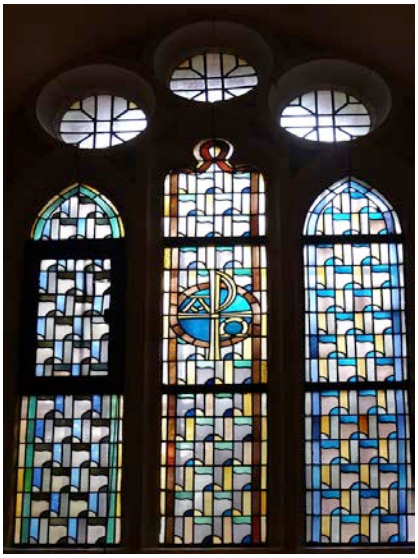


Kat. 26-4

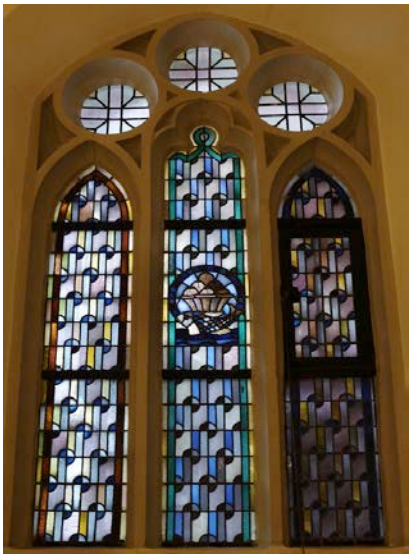


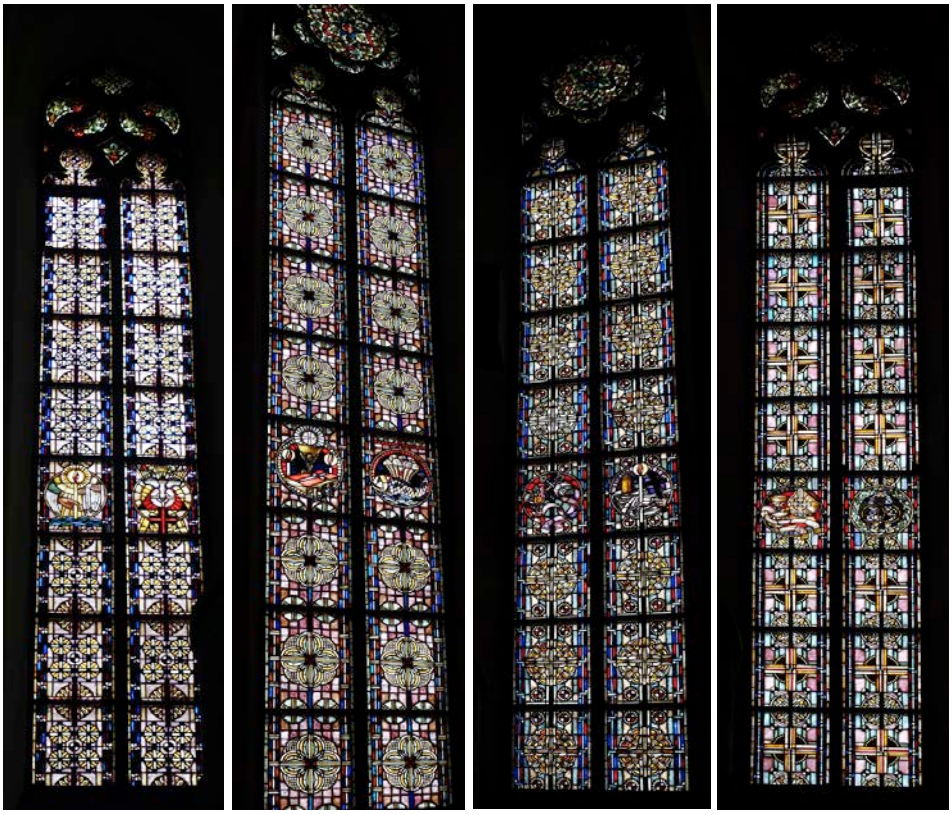
Kat. 26-5

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 26-6





Kat. 26-7

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 27: St. Johannes Baptist/Erftstadt-Ahrem 1940–46 | 1955

Bezeichnung	Chor- und Taufmosaiken, Altarumbau, Kirchenfenster und weitere Pläne
Standort	Gennerstraße, 50374 Erftstadt
Datierung	1940–46 | 1955
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Johannes Baptist/Erftstadt-Ahrem im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Firma Derix (Mosaikkunst); Firma Reuter (Kunstglasmalerei); Wilhelm Hunten (Steinmetzfima); Firma Langenberg (Panzerschränke und Tabernakel); Adolf Zorn (Steinmetz).
Literatur	GVA II/AEK Ahrem; Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 428; Huhnen, Ahrem, S. 26 ff.; *http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b6829/b6829.shtml* (zuletzt eingesehen am 12.11.2015)

1940 fertigte Hansen für den Chor der einschiffigen Kirche im neogotischen Stil drei Mosaikbilder an, welche im polygonalen Abschluss des 3/8-Chores auch gegenwärtig noch zu finden sind (**Kat. 27-1/27-2**). Die bevorzugte Stilisierung des Dargestellten in Kombination mit sich wiederholenden Symbolen und (Bibel-)Zitaten, angelehnt an frühchristliche Mosaike, welche von Hansen für seine musivischen Arbeiten überwiegend präferiert wurden, dominiert auch die Bildsprache dieser Arbeiten. Das mittlere Mosaik, welches sich direkt hinter dem Altar befindet, zeigt die um ein Kreuz gruppierten Symbole der vier Evangelisten mit den jeweiligen Namen auf Goldgrund. Das stark verzierte Kreuz selber ragt aus einem Blumenfeld empor, durch das die vier Lebensströme fließen. Die untere Hälfte des Mosaikbildes kommt ohne jegliche figürliche Darstellung oder Musterung aus, sondern bedient sich eines monochromen Mosaikfeldes, aus dem vereinzelt schwarze Pixel herausstechen. Im linken Mosaikfeld dominiert ein ebenfalls verziertes Gemmenkreuz die Szene, um das beidseitig untereinander drei Lämmer/Schafe gruppiert sind. Der Heilige Geist in Form der Taube fliegt auf das Kreuz herab. Eingebunden ist die ganze Szenerie in Verszeilen aus Sequenzen von Fronleichnam, die im rechten Mosaikfeld fortgeführt werden *Guter Hirt/Du wahre Speise/ Jesu stärk uns auf der Reise/[…]*. Dort sind die Textpassagen um das Christus-Monogramm *Chi Rho* und die Buchstaben Alpha und Omega eingebunden. Zudem sind in das Monogramm christliche Symbole wie Trauben und Ähren eingearbeitet, ebenso zwei Fische im Wasser unterhalb des *Chi Rho*.

Ein weiteres Mosaik befindet sich im Laienraum, und zwar in der oberen rechten Nische, an der Stelle, wo das Taufbecken aufgestellt war (**Kat. 27-3**). Darauf bezieht sich auch das mit Vegetation umschmückte Mosaik, welches identisch ist mit dem Mosaikkreuz am Taufbecken von St. Laurentius in Bergisch-Gladbach. Nach Hansen bezog sich dort das Kreuzmotiv auf die altchristliche Pontianus-Legende. Durch das Taufwasser wachsen am Kreuz über Nacht Blüten und Blätter. Auch die in goldenen Mosaikschriften verfassten Zeilen beidseitig des Kreuzes stammen wie bei St. Laurentius aus dem Ersten Korinther (1. Kor. 6:11).

In den Jahren 1944–46 schuf Hansen im Auftrag des damaligen Pfarrers Offen acht neue Kirchenfenster aus Antikglas und Blei für das Hauptschiff. Die Fenster im Chor sind Werk eines unbekannten Künstlers und früheren Datums.

Trotz der frühzeitigen Fertigstellung der Glasbilder wurden diese aber erst nach dem Krieg in das Kirchenschiff eingesetzt. Bis auf zwei bildliche Darstellungen sind die restlichen sechs Glasfenster mit Teppichornamenten gestaltet. Die Musterung wiederholt sich bei allen Spitzbogenfenstern, divergiert le-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

diglich in den farblichen Zusammensetzungen.

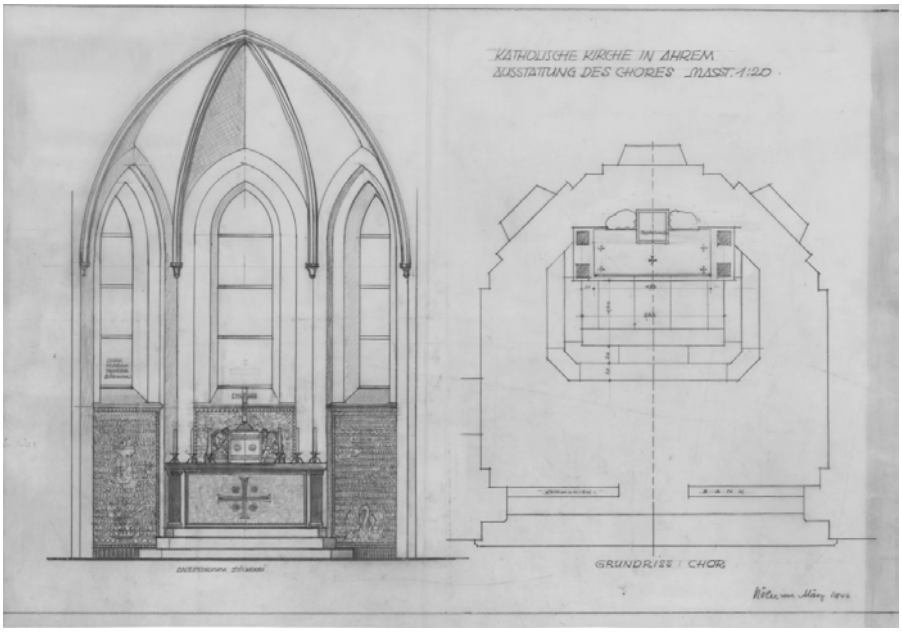
Das sich im mittleren Joch auf der rechten Seite befindliche Fenster zeigt im oberen Register die Heilige Brigida von Kildare, die Schutzheilige der Landwirtschaft und des Viehs, und im unteren Register zwei junge Mägde vor einer landwirtschaftlichen Hofanlage. Das auf der gegenüberliegenden Seite befindliche rechte Kirchenfenster ähnelt im gestalterischen Aufbau dem linken. Für die Darstellung des Gnadenbildes „Maria Hilf" oder auch Schutzmantelmadonna bezog sich Hansen auf ein Kirchenfenster gleichen Themas, welches sich in der Kirche Sant'Alfonso in Rom befindet. Vor der mit einem blauen Mantel umhüllten Maria, die in den Händen den Jesusknaben hält, kniet ein Schutz suchendes Elternpaar mit seinen drei Kindern. Zu den Fenstern befinden sich eine detaillierte Beschreibung und Abbildungen im Kapitel „Mosaik- und Glasbild".

1947, also wahrscheinlich im Jahr des Einbaus der Kirchenfenster, wurde Hansen mit dem Umbau des Altares beauftragt. Das Podest, auf dem der bisherige Altar stand, wurde um eine Stufe erhöht. Die neue Mensa bestand aus Ettringer Tuff und wurde von vier Pfeilern getragen. Mittig des Altartisches wurde ein Tabernakel, welches ebenfalls von Hansen entworfen wurde und sich auch noch heute in der Kirche befindet, aufgestellt (**Kat. 27-4**). Verziert ist der mit einem Kruzifix bekrönte Tabernakel mit bunten Emaillewörtern in lateinischer Schrift *Et verbum caro factum est – et habitavit in nobis (Das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt* (Joh. 1:14)). Zusätzlich sind noch zwei Emaillemedaillons auf den Tabernakeltüren mit den Buchstaben Alpha und Omega mittig angebracht. Das Antependium gestaltete Hansen erneut mit einer Mosaikplatte, auf der ein Zierkreuz zu sehen ist, dessen Basis zugleich die Quelle der aus ihr fließenden vier Paradiesströme bildet. Je ein Hirsch auf jeder Seite des Kreuzes stillt seinen Durst von diesem Wasser, in Anspielung auf den Psalm 22 *Wie der Hirsch nach frischem Wasser, so sehnt sich meine Seele nach dir, o Gott*.

Das Antependium ist als Mosaikplatte in eine seitliche Nische gerückt (**Kat. 27-5**), jedoch der Altar nicht mehr in der Kirche aufgestellt. Dieser befindet sich nun in der St. Apollonia-Kapelle, gegenüber der Kirche.

Aus dem Jahre 1955 liegen noch weitere Pläne für den Neubau eines Glockenturms des turmlosen Kirchengebäudes von Hansen vor, welcher aber nicht realisiert wurde (**Kat. 27-6**). Geplant war ein schlichter Turmanbau an die südliche Chorseite, der von der neogotischen Formgabe des Kirchengebäudes stilistisch abweicht. Hansen konzipierte einen schlichten quadratischen Turmkörper mit verdrehtem spitzem Satteldach mit Wetterhahn. Sehschlitze sollten den Turmschaft gliedern und an zwei Seiten an den Ecken angefügte Turmuhren mit einem umlaufenden Gesims den oberen Abschluss bilden, gefolgt von Schallschutzvorrichtungen an allen Seiten.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 27-1



Kat. 27-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



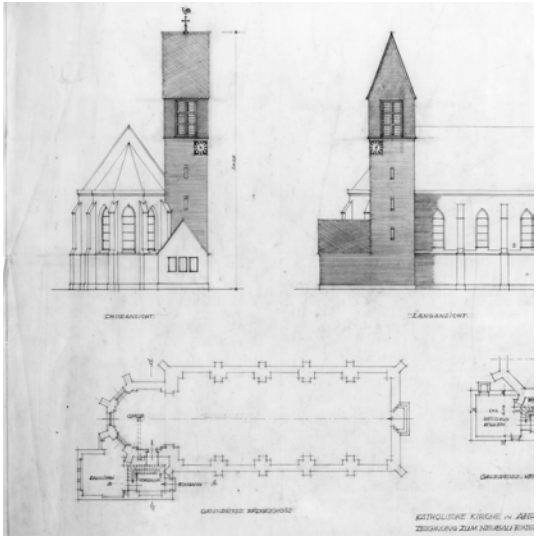
Kat. 27-3



Kat. 27-4



Kat. 27-5



Kat. 27-6

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 28: St. Josef/Düsseldorf-Oberbilk 1941–43

Bezeichnung	Neuer Altartisch
Standort	Josefplatz, 40227 Düsseldorf
Datierung	1941–43
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Josef/Düsseldorf im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Victor Bonato und/oder Firma Derix (Mosaikwerkstatt); Adolf Zorn (Steinmetz); J.G. Sauter (Metalltreibarbeiten)
Literatur	Pfarrachiv St. Josef; Handbuch Köln, S. 196 f.; Roemer, St. Josef.
Ergänzung	In Kirchenunterlagen aus dem Jahre 1941 ist bereits die Rede von der Gestaltung des Chorraumes durch Peter Hecker und Hans Hansen. Dieses Vorhaben ist wohl nicht zustande gekommen wegen fehlender Genehmigungen durch das Generalvikariat.

1943 entwarf Hansen einen einfachen „Volksaltar“ aus schwarzem Granit, dessen Antependium durch ein Mosaik verziert wurde. Die Abbildung (**Kat. 28-1**) zeigt auf der Vorderseite des Altares ein in den liturgischen Arbeiten Hansens oft wiederkehrendes Motiv: mittig der Altarvorderseite ist nämlich das Jesus-Lamm mit Nimbus dargestellt, das sich auf dem Buch mit den sieben Siegeln ausruht und somit auf die bevorstehende Apokalypse anspielt. Eingeschrieben ist diese Szene in eine Art Kreis, in das sich ein mit roten Mosaiksteinen und goldenem Rand gestaltetes und weit ausladendes Kreuz hinter dem Lamm erhebt. Umrundet werden Kreuz und Lamm durch einen Regenbogen. Brennende Öllampen flankieren seitlich das Jesus-Lamm und symbolisieren die Bereitschaft für das Reich Gottes. Auf der restlichen Mosaikfläche verteilen sich diverse Kreuzmuster, die sich in Größe, Form und Farbe unterscheiden. Marmorkerzenbank, Leuchter und ein mittiger Tabernakel mit Altarkreuz befinden sich auf der Abbildung auf dem Altar. Der Tabernakel aus Messing ist mit diversen farbigen Emaillearbeiten verfeinert. Auf den äußeren Feldern sind die vier Evangelisten übereinander abgebildet und geometrische Zierleisten mit zwei kreisrunden Feldern mit den kunstvollen Buchstaben Alpha und Omega (Anfang und Ende) befinden sich auf den beiden Türen des Tabernakels.

Bei Restaurierungen der 70er Jahre wurde der Altar verkürzt und so verändert, dass das vordere Mosaik auf drei Altarseiten verteilt wurde. Der Tabernakel wurde entfernt und befindet sich heute in den Kellerräumen der Kirche.



Kat. 28-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 29: St. Marien/Bethen 1941–46

Bezeichnung	Chorumbau und Gestaltung eines Nebenaltares; zudem Errichtung einer Gedächtniskapelle
Standort	Wallfahrtsweg, 49661 Bethen
Datierung	1941–46
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Marien/Bethen im Bistum Münster
Ausführende Künstler/ Handwerker	Victor Bonato (Mosaikwerkstatt), Wilhelm Barutzky (Bilhauer)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; BMO-Archiv St. Marien/Bethen; Nordwest-Heimat, 21.02.2009; Schneider, Bethen.
Ergänzung	In den Unterlagen befinden sich einige Skizzen von Kirchenfenstern, diversen Altären, Stationen für einen geplanten Kreuzweg usw., die Hansen im Zeitraum von 5–6 Jahren für die Wallfahrtsstätte angefertigt hatte. Einiges von dem wurde umgesetzt, anderes nicht. Die Beschreibungen beziehen sich überwiegend auf ausgeführte und Hansen zugeschriebene Arbeiten für die Wallfahrtsstätte, soweit dies aus den vorhandenen Unterlagen ersichtlich ist.

Ende 1941 wandte sich die Pfarrgemeinde an Hansen, der den Chorraum neu ausstatten sollte. Geplant war eine Mosaikdekoration der Hauptaltarwand und des Gewölbes.

Die durch zwei barocke Marmorpilaster in drei Felder unterteilte Stirnseite der Chorkonche wurde wieder in Zusammenarbeit mit Victor Bonato mit musivischen Motiven in Anlehnung an frühchristliche Mosaike und unter Rücksichtnahme moderner bildtheologischer Forderungen der *Liturgischen Bewegung* ausgefüllt. Das zentrale Mosaik zeigt den Gnadenstuhl. Zentrales Anliegen dieses Sujets ist die Darstellung der Trinität. Die beiden äußeren Mosaikfelder ähneln sich im Aufbau, da in der Hauptsache die Evangelisten(-Symbole) auf diesen abgebildet und untereinander angeordnet sind. Eine detaillierte Beschreibung des Chormosaiks und weitere Abbildungen dazu befinden sich im Kapitel „Mosaik- und Glasbild".

In Briefwechseln aus den Jahren 1942–43 ist die weitere Rede von Kirchenfenstern nach Plänen Hansens für den Chorraum und für die Stirnwand der Orgelbühne. Da die aktuellen Fenster in St. Marien früheren oder späteren Datums sind, wurden die Fenster nach Plänen Hansens entweder durch die späteren ersetzt oder sind nie ausgeführt worden. In den Kirchenunterlagen ist nichts dazu vermerkt. Nichtsdestotrotz ist eine Fensterskizze von Hansen für die Stirnwand der Orgelbühne erhalten geblieben (**Kat. 29-1**). Für das dreiteilige, aus einfachem Maßwerk aufgebaute Rundbogenfenster war das mittlere Rasterfeld von Hansen für die frontal ausgerichtete thronende Muttergottes mit dem segnenden Jesus-Knaben auf dem Schoß gedacht gewesen. Darunter befinden sich Textzeilen aus der *Salve Regina* (*Salve Regina/Mater miser cordia/*[…]). Die beiden äußeren Rasterfelder sollten untereinander mit musizierenden Engeln, in Andeutung an den himmlischen Engelschor, gefüllt werden.

Ab dem Jahre 1944 ist die Rede von einem Herz-Jesu-Altar für die Hauptkirche, der nach den Plänen Hansens ausgeführt werden sollte. Die Herz-Jesu-Plastik wurde von dem Kölner Bildhauer Wilhelm Barutzki im Wesentlichen nach den Vorlagen Hansens angerfertigt. Der originale Altarunterbau ist nicht mehr vorhanden, doch befindet sich die Jesus-Plastik noch an ihrem alten Ort in der Kirche. Ein überlieferter Plan aus den Händen Hansens, der den ursprünglichen Aufbau wiedergibt, ist aber noch erhalten

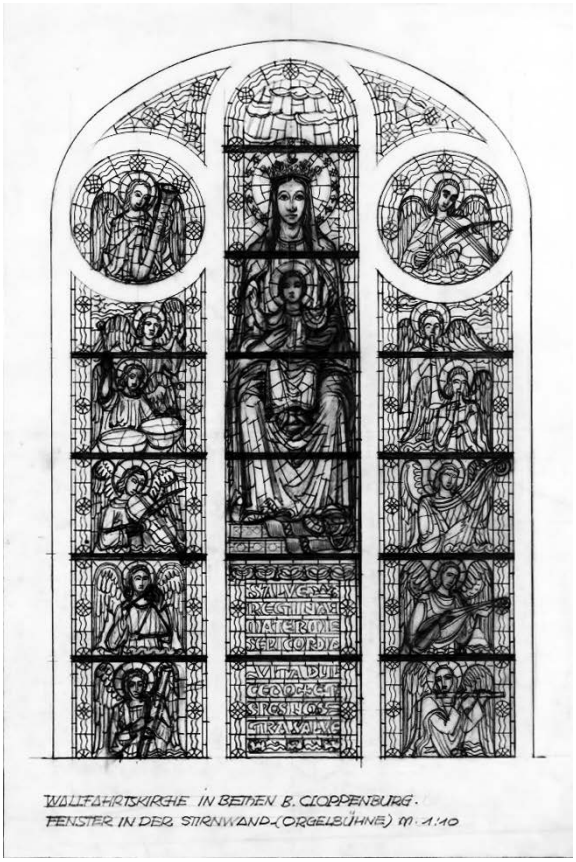
https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und dient als erweiterte Grundlage für die Beschreibung (**Kat. 29-2/29-3**). Der Aufstellungsort befindet sich im nördlichen Querhaus von St. Marien. Die fast lebensgroße Vollplastik steht mit ausgebreiteten Armen vor einer Nische, erhöht auf einer Marmorkonsole. Bekleidet ist Jeus mit einem weißen, langen Gewand mit wenigen weiten Falten und einem rot-grünen Umhang, der zu den Enden mit einer goldenen Bordüre abgesetzt ist. Der Körper wird von der Bekleidung, bis auf Hände und Kopf, gänzlich umhüllt. Das jugendliche Gesicht mit schulterlangen, braunen Haaren, Bart und weiter Stirn blickt nüchtern in den Kirchenraum. Auf seiner Brust ist das Herz-Jesu-Symbol, Herz mit Flamme und Dornenbusch, auf einer Kreuzunterlage abgebildet. Symbolisch offenbart Jesus damit sein vor Liebe glühendes Herz dem Gläubigen. Der gesamte Mauerstreifen hinter der Herz-Jesu-Figur ist dazu in Erweiterung mit Mosaik ausgefüllt. Kleinteilige, in diversen Gold- und Gelbtönen gehaltene Mosaikstücke liefern den Hintergrund für den Herz-Jesu-Altar. Umrahmt wird das Gesamtarrangement durch eine Bordüre aus Kreuzzeichen. Die Skulptur selber steht vor einer halbrunden Nische, deren wesentliche Hintergrundfarbe ein Dunkelblau ist. Die bereits an der Kleidung von Jesus angewandte Farbensymbolik wird im Mosaik fortgeführt. Ab der Armhöhe umspannt eine aus Strahlen zusammengesetzte Mandorla den Oberkörper Jesus, die ihren Ausgang aus einer sich oberhalb des Kopfes befindlichen, mit Juwelen besetzten Krone nimmt, womit die Christ-König-Thematik wieder aufgegriffen wird. Oberhalb der Nische dient ein braunes Mosaikkreuz als Hintergrund für ein Jesus-Zitat aus Matthäus 11:29 *Nehmet mein Joch auf euch und lernet von mir/denn ich bin sanftmütig und demütig von Herzen*.

Der nicht mehr existente Altarunterbau war nach dem erhaltenen Plan Hansens als ein Wandaltar konzipiert gewesen. Die Stipes bestand aus einem Mosaikantependium, welches von zwei Pilastern eingerahmt wurde. Auf dem Mosaik war um das Christus-Symbol des Pelikans ein Zitat aus dem Johannesevangelium 7:37 eingebunden (*Wer dürstet/komme zu mir und trinke*). Der Pelikan selbst fütterte seine im Nest befindliche hungernde Brut mit dem Blut aus seiner Brust und spielt im übertragenen Sinn auf den Opfertod Christi an. Auf der profilierten und klassisch gestalteten Mensaplatte befand sich eine geschnitzte, vorspringende Predella, auf der Tauben als Synonym für die Seelen und auf dem Vorsprung das Alpha und Omega und *Chi-Rho*-Zeichen eingearbeitet waren. Darüber erhob sich die Herz-Jesu-Figur.

In Schriftwechseln zwischen den Jahren 1945–46 ist des Weiteren die Rede von einem geplanten 12. Stationen umfassenden großen Kreuzweg (**Kat. 29-4**), welcher aber nicht zur Ausführung kam. Daneben sollte die Altarnische in der Krypta in der Wallfahrtskirche durch ein Mosaik ausgestattet werden. Die Krypta, die sich rechts vom Chor befindet, fungiert als Gedächtnisstätte für die Gefallenen der Weltkriege. An den Wänden sind rote Marmortafeln befestigt, die in goldener Schrift circa 3.600 Namen von Gefallenen auflisten. Mittig zwischen den Gedenktafeln befindet sich ein Sarkophagaltar aus Marmor in einer halbrunden Apsis. Die Nische wurde von Hansen durch musivische Arbeiten gestaltet. Das schon bei St. Laurentius in Bergisch-Gladbach verwendete Motiv vom Zuge der Lämmer (als Synonym der verstorbenen Seelen) wird in der Krypta wiederaufgegriffen. Eine detaillierte Beschreibung und eine Abbildung des Mosaiks befindet sich im Kapitel „Mosaik- und Glasbild“.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

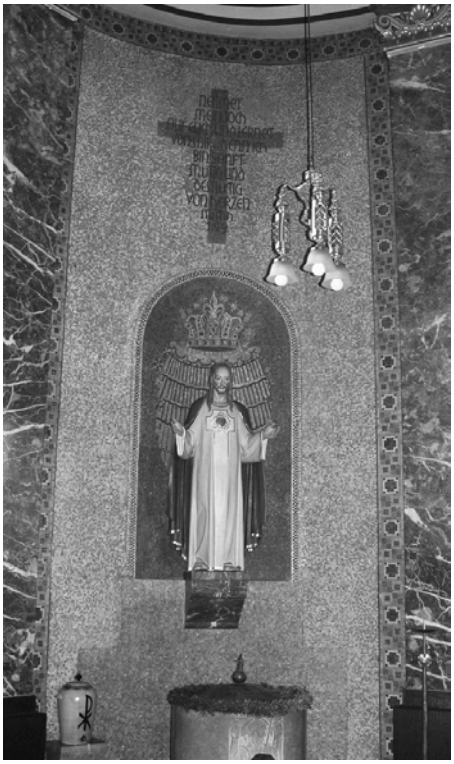


Kat. 29-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 29-2



Kat. 29-3



Kat. 29-4

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 30: St. Johannes der Täufer/Bergisch-Gladbach-Herrenstrunden 1941–46

Bezeichnung	Altar, Kriegergedächtnisstätte, Kirchenfenster und weitere Arbeiten
Standort	Herrenstrunden, 51465 Bergisch-Gladbach
Datierung	1950
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Johannes der Täufer/Bergisch-Gladbach-Herrenstrunden im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Victor Bonato (Mosaikkünstler); Firma Derix-Kaiserwerth (Glas- und Mosaikwerkstatt); Wülfert (Schreiner)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 122 f.; GVA/AEK Herrenstrunden; Arnold, Herrenstrunden, S. 17.

Erste Erwähnungen von Hansen in den Pfarrunterlagen beziehen sich auf einen geplanten Maria-Hilf-Altar, zu dem Hansen Ende 1941 einen Kostenvoranschlag beim Kirchenvorstand eingereicht hatte. Wie aus der nicht mehr ganz vollständigen Korrespondenz abgeleitet werden kann, wurde dieser Altar aufgrund des tobenden Krieges immer wieder zerstört und konnte erst nach dem Krieg endgültig fertiggestellt werden. Leider sind dazu keine Abbildungen erhalten geblieben.

Doch im einschiffigen Kirchenraum unterhalb der Orgelempore befindet sich ein Maria-Hilf-Altar (**Kat. 30-1**), der durchaus aus dieser Zeit stammen könnte. Es handelt sich um einen recht einfachen Altaraufbau. Eine Maria-Hilf-Ikone auf goldener Messingplatte in Manier der Ikonendarstellungen der byzantinischen Kunst ist als Wandbild befestigt und wird umfasst von einem Mosaikrahmen. Die Maria-Ikone ist kein Werk Hansens, doch trägt die Mosaikarbeit seine Handschrift. Um das Bild wird nochmals ein Mosaikrahmen suggeriert, bevor sich vegetative Formen mit roten Blumen (Rosen?) ausladend um das Bild verteilen. Blumen gehören zu den marianischen Symbolen. Oberhalb der Ikone wird eine Krone, aus der goldene Strahlen scheinen, von zwei Engeln getragen.

Im Mai 1943 ist in den Unterlagen die Rede von einer Kriegergedächtnisstätte, die wohl aber auch erst nach 1945 fertiggestellt werden konnte. Diese befindet sich nicht mehr im Kirchenraum, doch ist eine Zeichnung davon erhalten geblieben, die Hansen angefertigt hatte (**Kat. 30-2**). Die Gedenkstätte befand sich demnach auch unterhalb der Orgelempore. Zentraler Blickpunkt ist eine *Pietá*-Skulptur vor einem rechteckigen Wandfeld aus Mosaiken. Die Plastik, die schemenhaft angedeutet wird, steht auf einer Art Sockel und der wiederum auf einer Altarmensa. Die Vorderfront der Mensa wird ausgefüllt mit der Zeile *Gedenket der Gefallenen Söhne unserer Pfarrgemeinde.* Als Präfation einer Totenmesse dienen die Textzeilen auf dem Mosaikfeld, die mit folgenden Worten beginnen: *In Christus leuchtet Uns die Hoffnung seliger Auferstehung/Deinen glaubigen Herr kann das Leben nicht geraubt werden/(…).* Ein mittiges Mosaikkreuz mit Nimbus und Strahlen ragt über der *Pietá*-Gruppe zwischen den Textzeilen. Auch brennende Öllampen, Engelsköpfe und kleinere Kreuze sind in die Zeilen eingearbeitet. Je vier Kreuze mit Kerzenhalterung in Form von Eisernen Kreuzen sind dem Mosaikfeld seitlich angebracht, auf denen dann die Namen der Gefallenen eingraviert werden sollten. Ob die Kriegergedächtnisstätte letztendlich so ausgeschaut hat, lässt sich nicht mehr genau eruieren, doch sprechen Hinweise in der Korrespondenz dafür.

Im November 1943 ist in dem Schriftverkehr zwischen dem Pfarrer und Hans Hansen die Rede von zwei Kirchenfenstern für

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die Stirnseite der Kirche. Der Pfarrer hatte dabei genaue Vorstellungen, wie die Fenster zu gestalten seien. Auch bei diesem Projekt konnten die Fenster erst im Jahre 1946 durch die Firma Derix fertiggestellt und in die Kirche eingesetzt werden. Die beiden farbenreichen Doppelfenster aus Antikglas und Schwarzlot befinden sich auch noch heute an ihrem Platz.

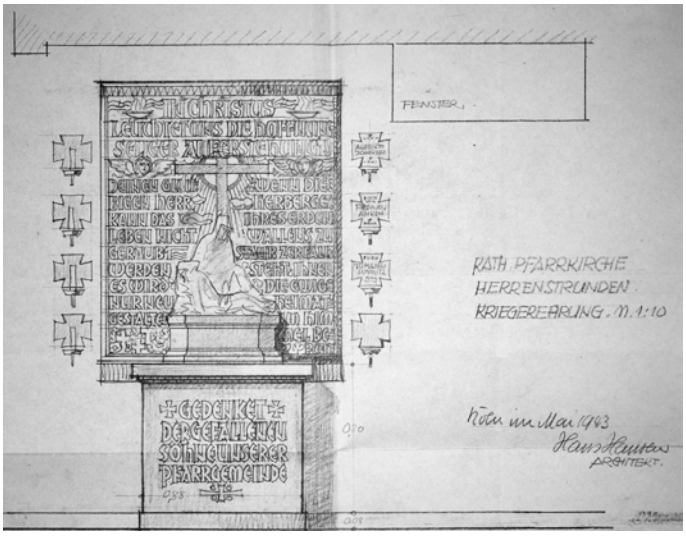
Das linke Kirchenfenster (**Kat. 30-3**) zeigt auf dem rechten Fensterflügel in der oberen Hälfte den Oberkörper eines herbeifliegenden (Friedens-)Engels mit zarten Gesichtszügen, der als Symbol für Maria ihre Krone hält. Darunter ist dann auch folgende Anrufung zu lesen, die aus der Lauretanischen Litanei herrührt: *Königin des Friedens/Bitte für uns.* Ein abgebildeter Ölzweig bekräftigt als Friedenssymbol zusätzlich die Wörter, die mehrfarbig hinterlegt sind. Auf dem zweiten Fensterflügel sind die Wortbuchstaben ebenfalls farbig gefüllt und rezitieren den Psalm 94:1 *Kommt lasst dem Herrn uns Freudenlieder singen (…).* Als Pendant zum rechten Engel befindet sich diesmal ein mit einem roten Gewand gekleideter blonder Engel, der Geige spielt, im unteren Bildbereich zwischen Psalmwörtern.

Das rechte Kirchenfenster (**Kat. 30-4**) zeigt im oberen Bildbereich einen herbeifliegenden Engel mit grünem Gewand, der gerade im Begriff ist, in eine Posaune zu blasen. Auch dieser Himmelsbote befindet sich zwischen bunten Textzeilen, die aus dem Psalm 94:2 herrühren und in die weitere Musikinstrumente eingearbeitet sind wie Harfe und Triangel. Im zweiten Fensterflügel ist im oberen Bild eine weiße Taube mit Ölzweig im Maul zu erkennen, wie sie zwischen weißen Wolken herabfliegt. Mittig stehen die Worte *Arche des Bundes.* Darunter ist dann auch die Arche Noah abgebildet, wie sie bei Unwetter in einem aufbrausenden Meer dahintreibt. Unter der Szene sind nochmals die Worte *Bitte für uns* zu lesen.



Kat. 30-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 30-2



Kat. 30-3



Kat. 30-4

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

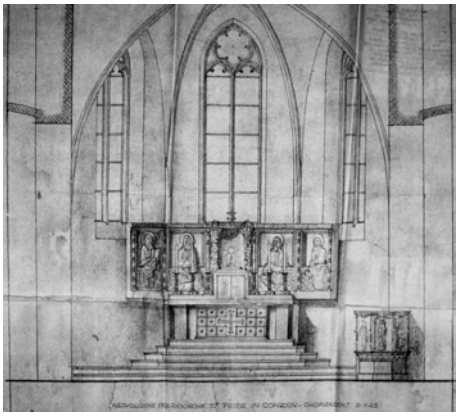
Kat. 31: St. Peter und Pankratius/Monschau-Konzen 1942–44

Bezeichnung	Umbau des Altares
Standort	Kirchenweg, 52156 Monschau-Konzen
Datierung	1942–43
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Peter und Pankratius/Monschau-Konzen im Bistum Aachen
Ausführende Künstler/ Handwerker	Wilhelm Barutzky (Bilhauer); Firma Langenberg (Panzerschränke und Tabernakel); H. Wülfert (Schreinerarbeiten); J.G. Sauter (Metalltreibarbeiten)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Aachen, S. 465; Pfarrarchiv St. Peter und Pankratius; Steinröx, Konzen, S. 1–104.

Im April 1942 beschloss der Kirchenvorstand den Chor um 2 Stufen höherzulegen und einen neuen Hochaltar anzuschaffen. Eine von Hansen entworfene Skizze gibt den geplanten Umbau wieder, da die Kirche im Winter 1944/45 aufgrund von Brandbomben bis auf die Grundmauern ausbrannte, wobei u. a. auch der Chor völlig zerstört wurde.

Nach dem vorliegenden Plan (**Kat. 31-1**) wurde der mit gotischem Rippengewölbe und Maßwerkfenstern ausgestattete Chorraum um zwei und der Hochaltar nochmals um vier Stufen erhöht. Ein Blockaltar mit einem Kassettenfeld als Antependium, auf dessen Mitte sich ein Kreuz befand, bildete den Unterbau eines aus Eichenholz geschnitzten, breiteren Retabels aus fünf Feldern, welches von dem Bildhauer Wilhelm Barutzky angefertigt wurde. Die beiden Enden des Altaraufbaus waren entsprechend des 3/8-Chorabschlusses eingezogen und fügten sich somit der äußeren Vorgabe. Ein ähnliches Retabel aus Eichenholz wurde schon von dem Bildhauer T.C. Pilartz für die St. Matthias-Kirche in Strauch-Simmerath angefertigt.

Die mittlere Tafel des Altarretabels von St. Peter und Pankratius war zudem als eine Art Konche ausgeformt, in deren Innerem sich ein sonnenartiges Medaillon befand und dessen Nischenumrandung von einer Art Girlande beschmückt und von einem Reichsapfel(?) bekrönt wurde. Davor befand sich der Tabernakel, der in den Aufbau des Retabels mit einbezogen war. Ein durchgehender Schriftzug befand sich laut Planskizze am oberen Rahmenabschluss. Bei den in den restlichen vier Feldern dargestellten Figuren mit Nimbus handelte es sich um Heilige. Bei der linken Heiligenfigur ist noch ein Adler auf der Skizze erkennbar, als Hinweis für den Evangelisten Johannes. Daher liegt es nahe, dass es sich bei den vier Heiligen um die vier Evangelisten gehandelt haben könnte.



Kat. 31-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 32: St. Heribert/Kreuzau 1943

Bezeichnung	Pläne für einen neuen Hochaltar
Standort	Kirchweg, 52372 Kreuzau
Datierung	1943
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Heribert/Kreuzau im Bistum Aachen
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Aachen, S. 376; Coester, St. Heribert, S. 7.

Sehr wahrscheinlich wurde ein neuer Hochaltar nach Plänen Hansens für die Pfarrkirche St. Heribert angeschafft. Im Findbuch des *Historischen Archivs der Stadt Köln* waren sieben Pläne mit Anschichten, Schnitten und Grundrissen eines Hochaltares aus dem Jahre 1943 für Konzen vermerkt. Während des Zweiten Weltkrieges erfuhr die Kirche schwerste Zerstörungen. Dabei wurden auch fast sämtliche Archivalien vernichtet. Im Bistumsarchiv Aachen waren ebenfalls keine weiteren Kirchenakten zu finden.

Keine Abbildungen bekannt.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 33: St. Jakobus/Ennigerloh 1944–46

Bezeichnung	Pläne für einen neuen Hochaltar; Errichtung einer Kriegergedächtnisstätte
Standort	Mauritiusstraße, 59320 Ennigerloh
Datierung	1944–46
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Jakobus/Ennigerloh im Bistum Münster
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen;

Im Findbuch des *Historischen Archivs der Stadt Köln* waren 12 Pläne mit Grundrissen, Anschichten und Schnitten eines Hochaltares und einer Kriegergedächtnisstätte aus den Jahren 1944–46 für Ennigerloh vermerkt. Weder im Pfarr- noch im Bistumsarchiv Münster waren weitere Informationen dazu erhältlich. Dabei kann es sich aber nur um die einzige katholische Kirche St. Jakobus im Ort Ennigerloh handeln.

Abbildungen des Hochaltares aus dem Jahre 1955 lassen aber darauf schließen, dass der Altar von jemand anderem gestaltet worden ist, da die Arbeit eine andere stilistische Handschrift trägt.

Die Kriegergedächtnisstätte (**Kat. 33-1**) für die Opfer des Zweiten Weltkrieges bestand aus einer einfachen Holz- bzw. Steintafel mit den Namen der Gefallenen. Darüber war ein barockes Tafelbild befestigt mit der Beweinung Christi. Ob das Arrangement von Hansen gestaltet wurde, lässt sich ebenfalls nicht mehr genau bestimmen.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 34: St. Marien/Radevormwald 1944–47

Bezeichnung	Umbau des Chores und Gestaltung von Nebenaltären, dazu diverse weitere Pläne
Standort	Hohenfuhrstraße, 42477 Radevormwald
Datierung	1944–47
Auftraggeber	Wahrscheinlich durch die Pfarrgemeinde St. Marien/Radevormwald im Erzbistum Köln
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 558 f.;
Ergänzung	Im Findbuch HAStK sind Pläne aus den Jahren 1944–1947 vermerkt. Ein Umbau des Chores im besagten Zeitraum lässt sich aber nicht verifizieren, da der Pfarrgemeinde von St. Marien dieser Umstand nicht bekannt ist und es darüber auch keine Archivalien gibt. Auch die auf den Skizzen geplanten Entwürfe sind im Kirchenraum nicht realisiert worden.

Womöglich war eine komplette Neugestaltung des gotischen Chorbereiches angedacht gewesen. Die Pläne dazu mit dem Vermerk „Pfarrkirche Radevormwald" stammten aus den Jahren 1944–47. Hansen entwarf für den Hauptchor einen neuen Hochaltar und für die beiden Nischen der Seitenschiffe neue Seitenaltäre. Von beiden Auftragsarbeiten ist im Pfarrarchiv nichts überliefert und in der Kirche sind diese nicht aufgestellt, so dass es wahrscheinlich zu keiner Realisierung kam. Die Beschreibungen beziehen sich daher auf die von Hansen angefertigten Skizzen.

Der um vier Stufen erhöhte Hochaltar (**Kat. 34-1**) besteht in der Vorderfront aus vier Freipfeilern mit dorischen Kapitellen, auf denen ein Teil der Altarplatte ruht. Zwischen den Pfeilern ist auf der Stipes ein Kreuz in einem Kreis mit den Buchstaben Alpha und Omega eingelassen. Die Inschrift *Sanctus/Sanctus/Sanctus/Dominus Deus Sabaoth* (*Heilig, heilig, heilig, Herr Gott Zebaoth*) verziert die gesamte Leiste der Mensaplatte. Ein Tabernakel, der eingefasst wird von zwei Engelfiguren, steht zentriert auf der Mensa zwischen einer Kerzenbank mit Kerzenleuchtern. Darüber erhebt sich ein großes Kruzifix, das in eine Spitzbogennische eingeschrieben ist und dadurch die gotische Vorgabe der Gewölbefläche aufgreift. Der im Entwurf skizzenhaft angedeutete und mit einem Lendenschurz bekleidete Leib Christi wirkt auf der Abbildung insgesamt recht ausgemergelt.

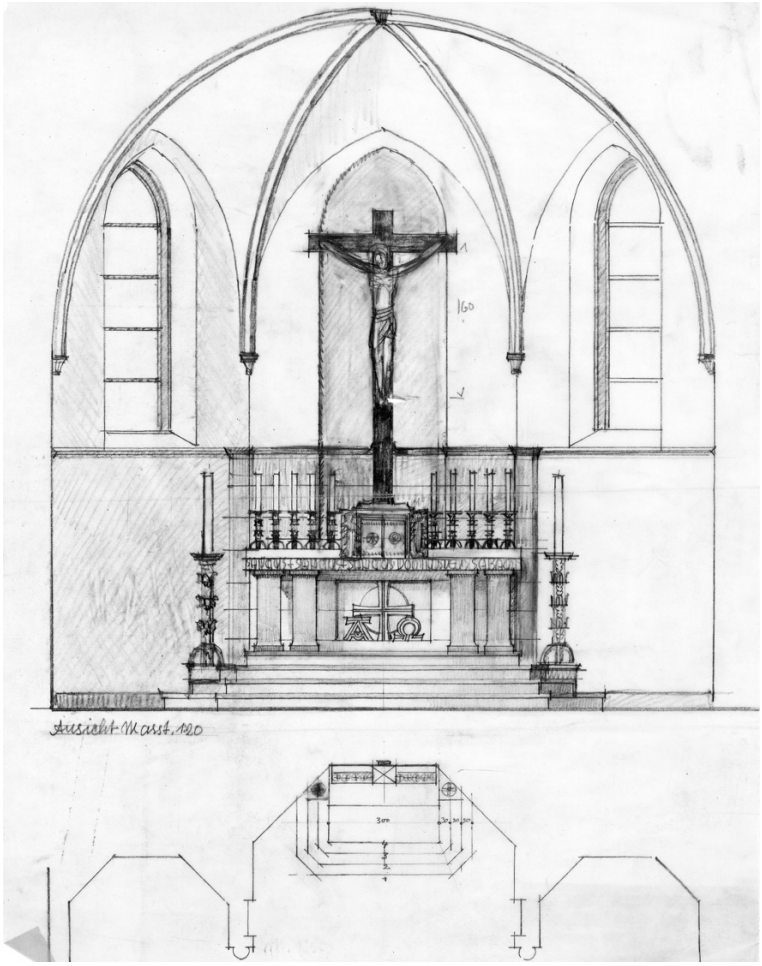
Beidseitig des Chores war für die Nebenschiffe die Aufstellung von Seitenaltären vorgesehen.

Im linken Nebenschiff sollte sich eine stehende Vollplastik des heiligen Joseph mit dem Christusknaben an seiner Seite befinden (**Kat. 34-2**), die auf dem Entwurf auf einem schlicht gemauerten Wandaltar aufgestellt ist. Das innige Verhältnis beider Figuren wird auf der Abbildung durch das Händehalten und den umgelegten Arm Josephs um die Schulter Christi besonders hervorgehoben. Beide Figuren, die noch zusätzlich auf einem polygonal gestalteten Postament stehen, sind mit langen Gewändern und Joseph zudem noch mit einem Mantel bekleidet, die wenig Raum für Körperlichkeit zulassen. Auf dem Blockaltar ist noch die unter einer Krone zentrierte Fürbitte angebracht *Heiliger Joseph/Bitte Für Uns.* Ein Altarretabel in der Art eines Triptychons befindet sich auf der Skizze hinter der Zweiergruppe und zwar in solcher Form, dass sich das mittlere Feld über die ganze Breite der Mensa zieht und somit die Hintergrundfolie der Joseph-Christus-Figur bildet und die beiden äußeren Felder über den Altartisch hinausragen. Das Mittelstück ist mit einem Mosaik versehen, im welchem der Psalm 91:13–14 zu lesen ist. Zwischen den Schriftzeilen sind Palmen- und Zedern-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bäume, Weintrauben und ein Tempel integriert, die sich direkt auf den Text beziehen. In der linken Tafel ist der Heilige Gangolphus in Ritterrüstung mit seinem Namen und der lateinischen Liturgieformel *Ora pro Nobis* (*Bitte für uns*) abgebildet. Seitlich zu seinen Füßen ist das *Chi-Rho* eingelassen.

Auf der rechten Tafel ist die Heilige Katharina mit den für sie typischen Attributen wie Palmwedel, Buch, Krone, Rad abgebildet. Ihr Name und das *Ora-pro-Nobis* sind ebenfalls mit im Bild. Für das rechte Seitenschiff konzipierte Hansen einen Marienaltar (**Kat. 34-3**). Die von einer strahlenden Mandorla umgebene barocke Plastik der Muttergottes mit Christuskind im Arm steht in dem Entwurf ebenfalls erhöht auf einer Art beschriftetem Tabernakel. Der profilierte Altarunterbau beherbergt in seiner umrahmten Stipes ein Kreuzsymbol. Der Hintergrund der Skulptur sollte wohl mit Schriftbändern und Ornamentstreifen in drei längliche Felder unterteilt werden. Der Text im Bildnachweis bezieht sich auf die *Salve Regina*.

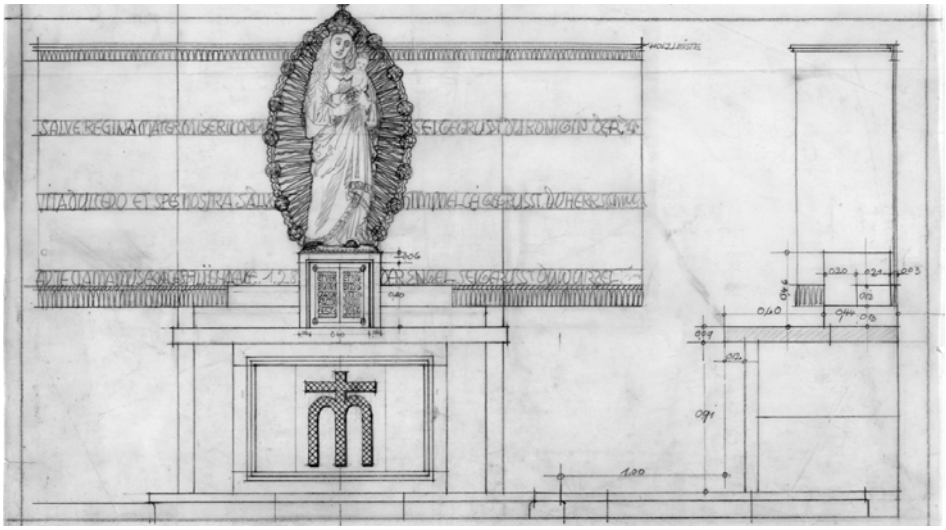


Kat. 34-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 34-2



Kat. 34-3

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 35: St. Ägidius/Bornheim-Hemmerich 1944–48

Bezeichnung	Diverse Entwürfe und Neuplanung Hochaltar und Errichtung eines Weg-Altärchens
Standort	Maaßenstraße, 53332 Bornheim
Datierung	1944–48
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Ägidius/Bornheim-Hemmerich im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Firma Derix und Victor Bonnato (Mosaikarbeiten); Karl Lichtenthäler (Steinarbeiten)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 981; GVA/AEK Hemmerich.
Ergänzung	Im Findbuch des HAStK waren diverse Pläne aus den Jahren 1944–46 von Hansen vermerkt. Weder Pfarrei noch das Kölner Erzbistumsarchiv konnten darüber weitere Angaben geben. Erhalten geblieben sind lediglich Pläne von einem Hochaltar aus dem Jahr 1945 und von einem Weg-Altärchen aus dem Jahr 1948. Die Beschreibungen beziehen sich auf diese überlieferten Pläne.

Auf der Kirchenvorstandsitzung vom 21. November 1946 entschieden sich die anwesenden Mitglieder für die Anschaffung eines neuen Hochaltares mit Aufbau und Tabernakelverkleidung nebst Stufen und Bodenbelag für ein neues Podium, welche nach den Plänen des Architekten Hans Hansen ausgeführt werden sollten. Ob der Altar dann letztendlich realisiert wurde, ist leider nicht mehr genau zu eruieren. In den 80er Jahren wurde der Hochaltar von St. Aegidius abgerissen und durch den heutigen in der Kirche ersetzt. Lediglich eine Entwurfsskizze von Hansen für einen Hochaltar ist erhalten geblieben. Befragte Kirchenmitglieder verneinten aber die Umsetzung solch eines Altares. Die Beschreibung bezieht sich dennoch auf die erhaltene Skizze, da keine weiteren Abbildungen bzw. Unterlagen zur Verfügung stehen.

Der um einige Stufen erhöhte und in einen gotischen Spitzbogen eingeschriebene Wandaltar (**Kat. 35-1**) beherbergt in seiner Stipes eine kleinteilige Rasterung mit integriertem Kreuzfeld, in dessen Mitte sich wiederum eine Art Keltenkreuz befindet und in den seitlichen Armen je drei Tauben als Symbol für die wandernden Seelen. Dieses wiederkehrende Motiv wie auch andere wurden von Hansen für die Gestaltung der Vorderseite von Altären oft verwendet.

Auf der Altarplatte selbst ist mittig der Tabernakel und auf der rückwärtigen, an der Kante beschrifteten Leuchterbank sind beidseitig je vier Kerzenleuchter aufgestellt, wobei die beiden erhöhten kleineren Leuchten direkt am Tabernakel diesen einfassen. Ein längliches Retabel, der über die Mensa hinausreicht, bildet die Hintergrundfolie von Tabernakel und Kerzenleuchtern. Auf der linken Hälfte des Retabels ist die Szene der Verkündigung Mariä zu sehen. Erzengel wie auch kniende Maria befinden sich dabei vor je einer von Pfeilern unterteilten Doppelarkade, deren Freiflächen die gleiche Rasterung wie die Stipes aufweisen.

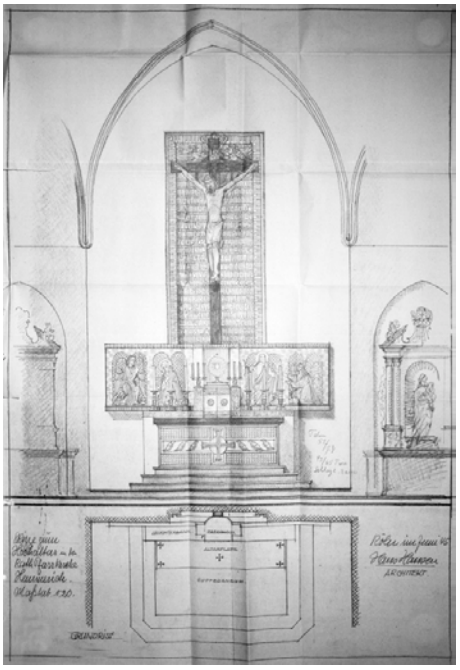
Als Pendant zu dieser Szene wird auf der rechten Hälfte wohl die Auferstehung Christi gezeigt, diesmal Christus als Stehender und ein Heiliger als Kniender. Der Mittelstreifen des Retabels ist somit ohne szenische Darstellung und dient einer Art Monstranz, die auf dem Tabernakel positioniert ist, als Hintergrundfolie. Darüber erhebt sich ein Kruzifix in einem rechteckigen, mit einem breiten Rand abgegrenzten Mosaikfeld, in welchem sich fragmentarisch Strophen des lateinischen Hymnus *Adore te devote* (*In Demut bet ich dich*) aus der *Missale Romanum* identifizieren lassen, und zwar ab der Strophe *O memoriale mortis Domini* (*O Gedenkzeichen für den Tod des Herrn*). Das

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

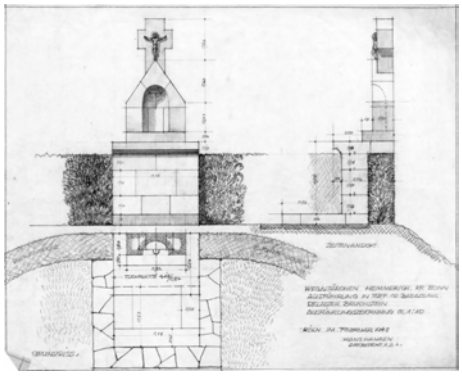
Kruzifix wird sozusagen umrahmt vom Mosaik und den Strophen, in die der bereits verstorbene Jesus als Dreinageltypus mit Lendenschurz und ausgemergeltem Körper dargestellt ist. Die Verklammerung zwischen Kruzifix und Mosaik verdichtet sich am Haupt Christi, in dem eine in die Mosaikwand eingearbeitete Glorie mit seitlichen Engelsfiguren die Folie für den Kopf Christi bildet und somit auf der Skizze Wandkunst und Skulptur zu einer Einheit verschmelzen. Gleiches geschieht am oberen Abschluss des senkrechten Kreuzbalkens, an dem zusätzlich die Inschrift INRI zu lesen ist. Eine Mosaikkrone umrahmt den Balkenendpunkt und spielt zugleich auf die Christ-König-Thematik an.

Symbolisch werden mit dem Dreischnitt Geburt Christi, Kreuztod und Auferstehung, also unter Hilfenahme von Bild- und Schrifttext zentrale christliche Glaubensinhalte visualisiert.

Eine zweite Skizze (**Kat. 35-2**) von einem Wegaltärchen für die Pfarrgemeinde von Hemmerich aus dem Jahre 1948 ist realisiert worden, da selbiges Wegaltärchen noch am heutigen Ort (Rösbergerstraße) steht. Als Unterbau dient dem von Hansen aus Basalt oder Tuffstein konzipierten schlichten Wegaltar ein nach vorne abgekanteter Block, der als Art Retabel ein kleines Häuschen mit Nische und spitzzulaufendem Satteldach trägt. Ein breites Kruzifix, welches aus dem Dachfirst emporwächst, bildet als Bekrönung den oberen Abschluss des Wegaltares.



Kat. 35-1



Kat. 35-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 36: St. Clemens/Erftstadt-Herrig 1944–52

Bezeichnung	Notkirche und Neubau
Standort	St. Clemens-Straße, 50374 Erftstadt
Datierung	1944–53
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Clemens/Erftstadt-Herrig im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Karl Friedrich Liebermann
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; GVA/AEK Herrig; Handbuch Köln, S. 435; Gaspers, Herrig, S. 12; Kretzschmar, Kirchen, S. 80; Heuser-Hauck, Krings; *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Clemens_%28Herrig%29* (zuletzt eingesehen am 10.11.2015); Bollenbeck, Neue Kirchen, S. 72.

Wegen schwerer Bombentreffer im Jahre 1943 wurden Teile des Kirchengebäudes von St. Clemens in eine provisorische Notkirche umfunktioniert. Die Pläne dazu lieferte Hans Hansen. Zwei Jahre später verursachten erneute Bombentreffer so starke Zerstörungen, dass die Nutzung der Kirche unmöglich wurde.

Erst im Jahre 1952 war an einen Wiederaufbau der Kirche zu denken. Für die Planung des Aufbaus konnte erneut Hansen, diesmal in Kooperation mit Karl Friedrich Liebermann, gewonnen werden. Es war von Anfang an ein moderner Neubau konzipiert gewesen, der aber Teile des neogotischen Vorgängerbaus bewahren sollte.

Bei St. Clemens dominiert eine Einturmfassade die Schauseite. Der mittige Turm mit Turmuhren und rechteckigen Schallschutzvorrichtungen wird von einem Satteldach gedeckt. Flankiert wird dieser von niedrigeren Anbauten mit Pultdächern. Die Außen- wie auch Innenwände sind weiß verputzt. Über einen offenen Windfang mit Segmentbogen, dem kleinere Fenster seitlich angegliedert sind, gelangt man ins Innere der Kirche. Insgesamt erinnert die Außenfassade mit den kubischen Baukörpern an die von Hansen fast ein Jahrzehnt früher gebaute Kirche St. Joseph in Kardorf.

Das einschiffige und flach gedeckte Langhaus verfügt über ein Satteldach. An der Nordseite schließt auf Höhe des dritten Joches ein Querschiffarm mit gradem Abschluss an. Ein Vorchorjoch mit 5/8-Chor und Pyramidendach beschließt den Kirchenraum. Auf der Südseite befindet sich ein Anbau mit abgeschlepptem Dach, in der sich die Sakristei und das Pfarrheim befinden. Der Anbau fügt sich beginnend vom dritten Joch bis zum Chor an die Kirche. Die ersten zwei Joche sind somit ausgespart und werden durch Strebepfeiler an beiden Seiten separiert. Zusätzlich befinden sich Spitzbogenfenster mit Rasterung in diesem Bereich. Heiligenattribute in Kombination mit Ornament und Schrift bestimmen die Glasmalereien und sind Entwürfe Hansens. Ansonsten überwiegen im Kirchenraum Fenster mit gradem Abschluss und einfachem Ornament, die späteren Datums sind.

Die Kirche ist im Prinzip eine Fortführung und Übernahme des neogotischen Vorgängerbaus. Die ersten drei Joche, Vierung und Querhausarm, welche durch Gurt- und Scheidbögen rhythmisiert sind, wodurch aber auch gleichzeitigt das Raumgefühl der 1950er Jahre zum Ausdruck kommt, basieren auf den Größenverhältnissen der alten Grundmauer. Der ursprüngliche Chor, welcher direkt an die Vierung anschloss, wurde als Vorchorjoch umfunktioniert und die Kirche somit um ein Joch erweitert. Der neue Chor schließt in voller Breite an den Laienraum an.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Eine detaillierte Beschreibung und Abbildungen dazu befinden sich im Kapitel „Sakralarchitektur“.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 37: St. Servatius/Bornheim 1944–55

Bezeichnung	Kriegergedächtniskapelle, Chorfenster, Grabstätte, Taufkapelle und weitere Pläne.
Standort	Servatiusweg, 53332 Bornheim
Datierung	1944–55
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Servatius/Bornheim im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Johann Offermann wurden 1950 von der Pfarrgemeinde die Instandsetzungsarbeiten anvertraut. Die Skizzen für die Kirchenfenster wurden mit „Arbeitsgemeinschaft Hans Hansen/K. F. Liebermann/ Architekten BDA" abgestempelt.
Ausführende Künstler/ Handwerker	Firma Johann Schüchter (Kunstglasmalerei); keine weiteren ermittelbar.
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 95; Bonner Rundschau, 06.09.1952; Dehio, Handbuch, S. 196: *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Servatius_%28Bornheim%29* (zuletzt eingesehen am 12.11.2015);
Ergänzung	Aus den Jahren 1952–55 werden weiterhin Pläne für eine neue Kommunionbank, für Sgraffitto-Arbeiten, einen Anna-Selbdritt-Altar mit Tabernakel, eine neue Kanzeltreppe und die Umänderung der vorhandenen Kanzel erwähnt, zu deren Ausführungen es aber wohl nicht kam.

1944 wurde Hansen mit der Gestaltung einer Kriegergedächtnisstätte in der St. Servatius-Kirche in Bornheim beauftragt (**Kat. 37-1**). Wegen des andauernden Krieges und Bombentreffern, die die Kirche schwer beschädigten, wurde die Kapelle erst 1948 fertiggestellt, welche bis zum heutigen Tag an selber Stelle zu finden ist. Aufstellungsort ist die linke polygonale Apsis an der neogotischen Einturmfassade.

Zentraler Blickpunkt ist eine farblich gefasste, barocke *Pietá*-Skulptur, die sich oberhalb eines Wandaltares in einer mit goldenen Mosaiken ausgekleideten kleinen Nische befindet, die wiederum selber eingebunden ist in ein monochromes rotes Mosaikfeld. Aus den Wundmalen des verstorbenen Christi fließt Blut herab, so dass dadurch die Thematik von Tod, Trauer und Verlust nochmals gesteigert wird. Im Antependium ist ebenfalls eine Mosaikarbeit mit dem Heiligen Geist zu sehen, der in Gestalt einer farbenreichen Taube mit ausgebreiteten Flügeln aus einer Feuerflamme emporfliegt und/ oder aufersteht und der Skulptur zugewandt ist. Kreuzornamente umrahmen den Heiligen Geist und bezogen auf den thematischen Kontext ist noch folgende Präfation für Verstorbene zu lesen: *In Christus leuchtet uns die Hoffnung seliger Auferstehung.*

Die in das polygonale Wandschema angebrachten rechtlichen vier Mosaiktafeln, die jeweils in zwei „Seiten" unterteilt sind, listen die Namen der Verstorbenen und Vermissten der beiden Weltkriege aus der Pfarrgemeinde auf. Dabei wird durch zeitliche Unterteilungen, die Jahreszahlen sind durch goldene Zeilen hervorgehoben, eine Chronologie des Todes dokumentiert. Diverse christliche Symbole wie Tauben, Ähren, Kreuze etc. sind zwischen die farblich changierenden Namen auf rotem Untergrund integriert. Ein abschließender unterer Ornamentstreifen verbindet alle Tafeln miteinander. Vier Marmortafeln, ebenfalls mit Namenslisten, von denen sich je zwei auf jeder Seite befinden, sind spätere Ergänzungen.

Ebenfalls hat Hansen die Glasmalereien für die drei gotischen Fenster der Gedächtnisstätte entworfen. In der Wahl der Musterung und Ornamentik erinnern diese an die Kirchenfenster von St. Johannes Baptist in Ahrem. Stilisierte und vielfarbige Kronen

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bzw. Lilienmuster und Kronen in Kombination mit Kreuzen bestimmen den Aufbau der einzelnen Fenster.

Sehr wahrscheinlich hat Hansen auch die drei Fenster in der rechten Kapelle entworfen. Diese erinnern in ihrer Motiv- und Ornamentwahl z. B. an die Kirchenfenster von St. Clemens in Herrig. Die drei Spitzbogenfenster in der Kapelle besitzen mittige Motive, denen ein gelb-weißes Schachbrettmuster als Hintergrundfolie dient. Ebenfalls würde der Aufbau der farblichen Ornamentbordüre, der bei allen Fenstern vorhanden ist, für die Handschrift Hansens sprechen. Als Bildmotive sind auf den Fenstern ein Kreuz mit Alpha und Omega, ein Anker und eine Öllampe zu erkennen.

Eine detaillierte Beschreibung und Abbildungen befinden sich im Kapitel „Mosaik- und Glasbild".

Es sind noch drei weitere Skizzen aus dem Jahre 1946 von Hansen überliefert, bei denen die Realisierung nicht mehr genau nachvollzogen werden kann, da es dazu keine weiteren Anhaltspunkte gibt. Zwei Skizzen davon zeigen die Planung einer Grabstätte für die barmherzigen Schwestern nach der Regel des Hl. Augustinus auf dem katholischen Friedhof von Bornheim. Insgesamt sind 16 Gräber auf der vorliegenden Skizze (**Kat. 37-2**) zu erkennen, wobei sechs weitere Gräber der Grabanlage vorgelagert sind und zu je drei Gräbern zusammengefasst werden, so dass sich mittig ein Durchgang zum eigentlichen Schwesternfriedhof befindet. Dieser ist umfriedet mit Hecken und Bäumen. Die Grabstätten sind in diesem Bereich zu Vierergruppen zusammengefasst und um ein Kreuzschema angeordnet, so dass der Kreuzgrundriss gleichzeitig den Gehweg bildet. An den Enden des Quergangs sind Steinbänke angebracht und am Kopfende eine mannshohe Kruzifix-Skulptur auf einem Sockel. Gestalterisch weicht dieser Aufbau vom tatsächlichen Schwesternfriedhof ab, da in Wirklichkeit die Gräber um ein Kruzifix herum angeordnet sind und auch das Kreuzschema nicht zur Anwendung kommt.

Des Weiteren ist eine Skizze erhalten (**Kat. 37-3**), die einen Entwurf für eine neue Taufkapelle zeigt, welche wohl nicht realisiert wurde. In einer gotischen Apside ist hinter einem polygonalen Taufbecken ein Wandmosaik zu sehen, welches schon häufiger von Hansen für die Gestaltung des Taufbereiches verwendet wurde und sich auf die Pontianus-Legende bezog. Das Kreuz in der Skizze wird von zwei sich in den oberen Ecken befindlichen Engeln gehalten. Auch die Zitate aus dem Ersten Korinther (1. Kor. 6:11), in die das Kreuz eingebunden ist, sind wiederkehrende Würdeformeln.

1950 übernahm der Architekt Johann Offermann Instandsetzungsarbeiten an der vom Krieg beschädigten Kirche. Mit diesem hatte Hansen schon bei dem Bau der Kirche in Kardorf zusammengewirkt. Durch die verursachten Kriegsschäden wurden auch fünf neue Chorfenster benötigt, die dann ebenfalls durch Hansen angefertigt wurden.

Drei der fünf gotischen Maßwerkfenster, die alle noch erhalten sind und sich aus zwei Nonnenköpfen mit obenliegendem Vierpass zusammensetzen, sind mit figürlichen Szenen und Ornamenten, die beiden Fenster im Vorchor rein ornamental gestaltet.

Das mittlere Glasfenster stellt szenisch die heilige Familie bei der Geburt Jesu Christi im Stall dar. Die Figuren befinden sich mittig des zweigeteilten Fensters, so dass in etwa das obere und untere Drittel mit Teppichmustern gefüllt wird. Insgesamt wirken die Figuren streng in Form und Ausdruck und strahlen einen feierlichen Ernst aus. Gestalterisch erinnert solch eine Figurenauffassung an Bilder der Nazarener.

Im linken Maßwerkfenster werden die ersten drei unteren Fensterregister von zwei stehenden Engelfiguren eingenommen und

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die übrigen Register von Ornamenten. Der Himmelsbote im linken Schmalfenster hält ein ihn überragendes Holzkreuz. Der rechte Engel trägt ein Opferlamm in seinen Händen. Die Attribute zielen symbolisch auf den Opfertod Jesu Christi ab.

Im rechten Maßwerkfenster halten zwei Engel eine Osterkerze und die Siegesfahne als Symbol der Auferstehung. Somit wird in der Trilogie der Erzählung Geburt, Opfertod und Auferstehung thematisiert.

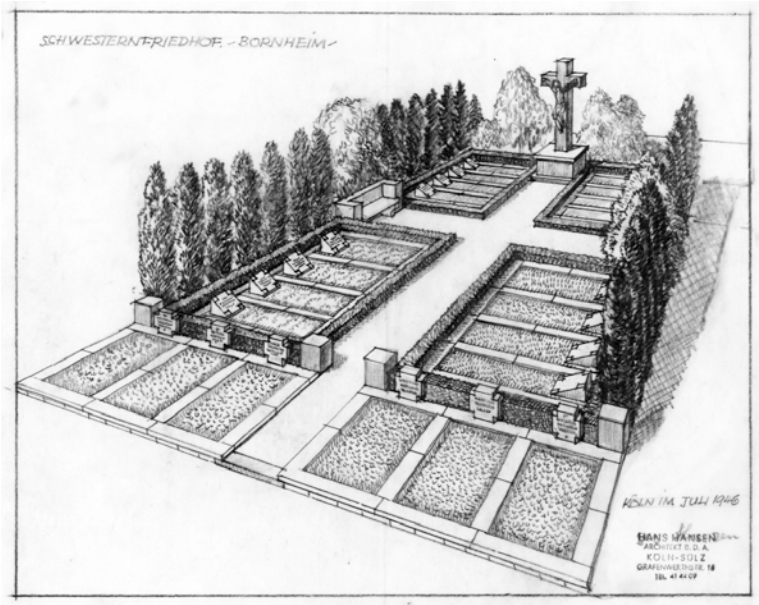
Die beiden rein ornamentalen Fenster des Vorchorjochs unterscheiden sich nur in der farblichen Zusammensetzung voneinander, hingegen vom Aufbau der Teppichmusterung von allen anderen.

Auch zu diesen Chorfenstern befindet sich eine detaillierte Beschreibung und Abbildung im Kapitel „Mosaik- und Glasbild".

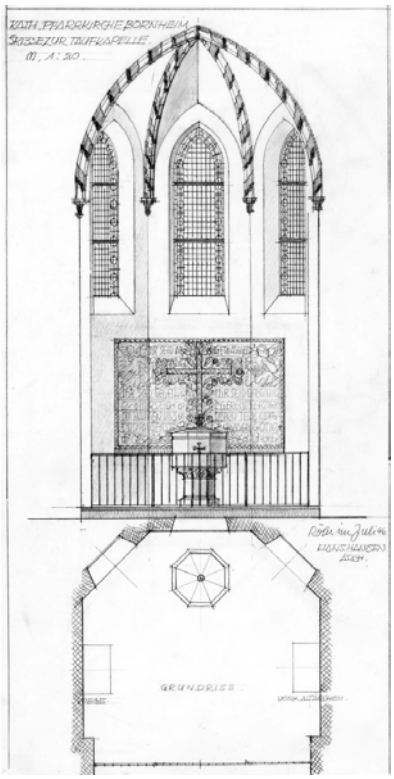


Kat. 37-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 37-2



Kat. 37-3

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 38: St. Peter und Paul/Engelskirchen 1945–49

Bezeichnung	Wiederaufbau
Standort	Burger Weg, 51766 Engelskirchen
Datierung	1947–49
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Peter und Paul/Engelskirchen im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Jürgen Mols (Ingenieurbüro); Firma Miebach-Loope (Bauunternehmer); Firma Bockheim (Verputzarbeiten), Firma Eschbach (Malerarbeiten);
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 308; PG St. Peter und Paul, Festschrift, S. 44 ff.; Pfarrarchiv St. Peter und Paul; Bollenbeck, Neue Kirchen, S. 72;
Ergänzung	Aus dem Jahr 1949 liegen für die Pfarrgemeinde auch Entwürfe für den Neubau eines neuen Pfarrheimes und Pfarrhauses von Hansen vor.

Die Wiederherstellung der Pfarrkirche war Gegenstand zahlreicher Diskussionen und Verhandlungen, da der Kirchenvorstand sich nicht einig war, wie die Kirche wiederhergerichtet werden sollte. Denn im März 1945 erlitt das Kirchengebäude bei einem Luftangriff drei Volltreffer, so dass das Dach dabei völlig zerstört wurde und das Gewölbe komplett eingestürzt und fünf von acht großen Säulen zusammengebrochen waren. Die dreischiffige Hallenkirche auf Rundpfeilern im neogotischen Stil war demnach in diesem Zustand für den Gottesdienst nicht mehr benutzbar.

Ende 1945/Anfang 1946 machte sich Hansen daran Pläne für den Wiederaufbau anzufertigen (**Kat. 38-1**). Er einigte sich mit dem Kirchenvorstand darauf, dass die Kirche nicht im Sinne des Historismus wiederhergestellt werden sollte, sondern nach zeitgemäßen Vorstellungen. Dazu gehörte, dass statt des bisherigen Gewölbes, eine flache Holzdecke in die Kirche eingezogen wurde. Des besseren Kontrastes wegen wurden die beiden Seitenschiffe hingegen durch Gurtbögen rhythmisiert. Ferner wurde eine Holzkonstruktion als Orgelempore an die Turmseite installiert.

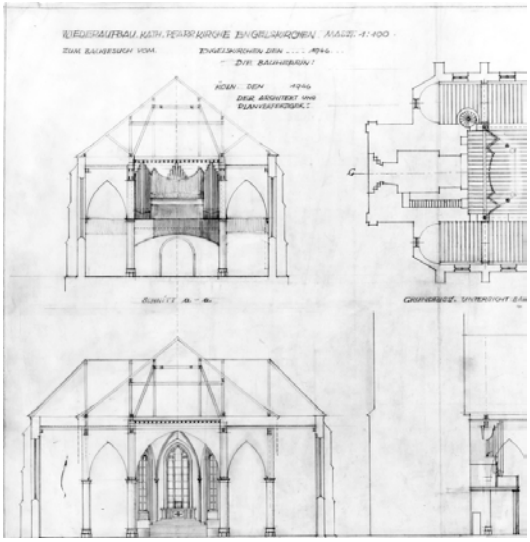
Die Abbildung **Kat. 38-2** zeigt die fertig sanierte Kirche mit Blick von der Orgelempore auf den Hauptchor aus. Die flache Holzdecke wird von breiten Querbalken getragen, in die Zeilen aus den Evangelien hineingeschnitzt sind. Die Verszeile *Du bist Simon des Jonas Sohn* stammte z. B. aus dem Johannesevangelium (Joh. 1:42). Breite, spitzbögige Arkaden, die auf antikisierten Säulen ruhen, trennen das Mittelschiff von den beiden Seitenschiffen. Weder Wandmalereien noch Dekor verzierten die weiß verputzten und puristisch gehaltenen Wandflächen. Der mit gotischem Gewölbe gedeckte polygonale Chorraum öffnete sich in guter Anbindung zum Laienraum. Der ebenfalls von Hansen gestaltete Hochaltar ist in einem für Hansen typischen Arrangement ausgeführt worden. Das Antependium des um drei Stufen erhöhten Blockaltares lässt auf der Abbildung ein Kreuz und weitere Ornamente erkennen, wahrscheinlich handelte es sich um musivische Arbeiten. Ein großes Altarkreuz, welches auf dem Tabernakel fußte, bildete den Mittelpunkt der Opferstätte.

Ende 1949 konnte der erste Gottesdienst in der Kirche gehalten werden.

Die von Hansen vorgenommenen Veränderungen sind alle im Laufe der Zeit revidiert worden, da die Wiederherstellungsarbeiten sich als nicht ausreichend gezeigt hatten. Es wurde in den 1970er Jahren eine neue Betondecke in Faltwerk in die Kirche eingezogen und die Rundpfeiler durch Stahl-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

pfeiler ersetzt. Zudem wurde die Orgelempore entfernt und die Orgel in das linke Querschiff verlegt.



Kat. 38-1



Kat. 38-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 39: St. Peter und Hl. Willibrordus-Kapelle/Mechernich-Berg 1946–47

Bezeichnung	Instandsetzungsarbeiten
Standort	Gemünderstraße, 53894 Mechernich-Berg
Datierung	1946–47
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Peter/Mechernich-Berg im Bistum Aachen
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; BDA Berg (über Mechernich); *https://de.wikipedia.org/wiki/Berg_%28Mechernich%29#cite_note-1* (zuletzt eingesehen am 13.11.2015)

Im Findbuch des HAStK werden einige Pläne für Berg gelistet, die auf die Jahre 1946–47 datiert sind. Zudem ist in einem Brief des Kirchenvorstandes an das Generalvikariat in Aachen die Rede von inneren Instandsetzungsarbeiten durch den Kirchenarchitekten Hansen. Die Kirche war durch 18 Granattreffer schwer beschädigt worden.

Weitere Nachforschungen im Bistumsarchiv und der Pfarrgemeinde brachten keine weiteren Anhaltspunkte, da Archivalien aus dieser Zeit nicht mehr vorhanden sind.

Keine Abbildung bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 40: St. Mauritius/Köln-Innenstadt 1946–48

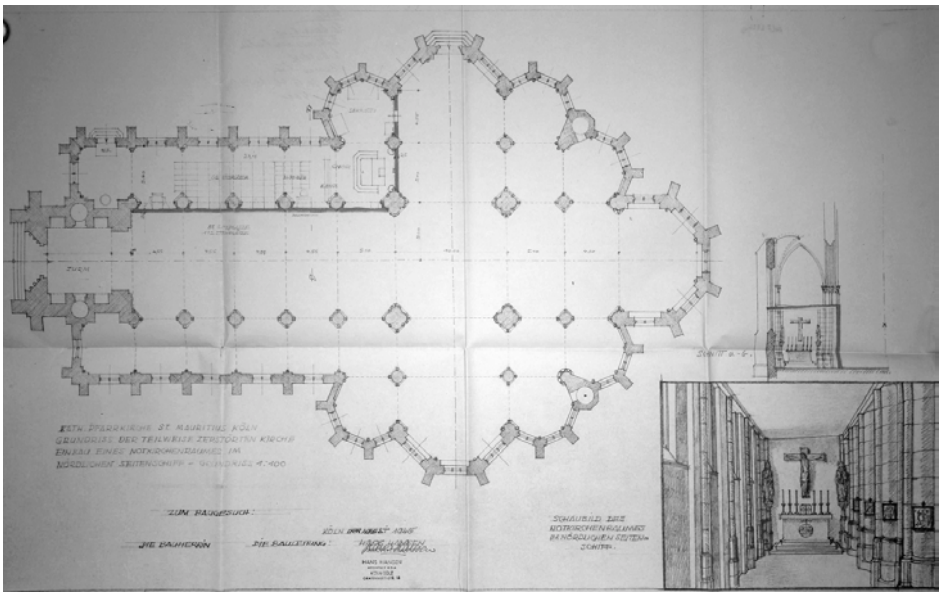
Bezeichnung	Errichtung einer Notkirche
Standort	Alte Wipperfürtherstraße, 51065 Köln
Datierung	1946–48
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Mauritius/Köln-Innenstadt im Erzbistum Köln
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; GVA/AEK Köln-Altstadt; Handbuch Köln, S. 364; Kier/Krings, Romanische Kirchen; Becker-Huberti/Menne, Köln; EP, Kirchen, S. 200; *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Mauritius_%28K%C3%B6ln%29* (zuletzt eingesehen am 14.11.2015);
Ergänzung	Im Findbuch sind aus dieser Zeit auch noch Pläne für einen Beichtstuhl, eine Kommunionbank und Konsolen vermerkt.

Die zum Ende des Krieges durch Bombeneinschlag und Brand schwer zerstörte Pfarrkirche war für den Gottesdienst nicht mehr brauchbar gewesen. Etwas verzögert, beauftragte der Kirchenvorstand Hans Hansen Ende 1946 damit, in das nördliche Seitenschiff der neogotischen Basilika eine Notkirche zu errichten (**Kat. 40-1**). Hansen plante daraufhin die Schwippbögen über dem nördlichen Seitenschiff zu entfernen und aus alten Ziegeln eine Abschlussmauer zum Mittelschiff und zum Querschiff zu ziehen, um so einen geschlossenen Raum zu erhalten. Aus dem Schwemmsteinschutt der zerstörten Gewölbekappen sollte dann eine Leichtbetondecke über dem Notkirchenraum errichtet werden. Der gesamte Innenraum sollte in Kalkfarbe angestrichen und die Fenster sollten mit Notverglasung versehen werden.

Auf der von Hansen angefertigten Skizze ist das zu einer provisorischen Notkirche umfunktionierte Seitenschiff von St. Mauritius gut ersichtlich. Der Raum wirkt darauf recht schmal und klein und war für circa 62 Sitzplätze ausgelegt. Eine leicht abfallende und flache Decke bildet den oberen Abschluss. An dem früheren Übergang zum Querschiff ist ein einfacher Wandaltar mit Tabernakel und Leuchten aufgestellt. Ein großes Kruzifix, das von zwei weiteren Skulpturen, wahrscheinlich von Maria und Johannes in Funktion einer Kreuzigungsgruppe, eingerahmt ist, sollte wohl oberhalb des Altares an der Wand befestigt werden. An den ehemaligen Pfeilern sind auf der Skizze wahrscheinlich Stationen des Kreuzweges angebracht.

Erst 1948 konnte die Notkirche von der Gemeinde in Benutzung genommen werden. Die Kirche wurde in den 50er Jahren durch einen Neubau von Fritz Schaller ersetzt.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 40-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 41: St. Bonifatius/Köln-Nippes 1947

Bezeichnung	Plan für Chorfenster
Standort	Gneisenaustraße, 50733 Köln
Datierung	1947
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Bonifatius/Köln-Nippes im Erzbistum Köln
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 388 f.; PG St. Bonifatius, Pfarrbrief; EP, Kirchen, S. 148.

Im Findbuch des HAStK wird ein Plan für ein Chorfenster gelistet, das auf das Jahr 1947 datiert ist. Die Kirchenfenster wurden aber in den Jahren 1952–54 angeschafft. Dabei sind die jetzigen Chorfenster Arbeiten des Künstlers Franz Melchior. Nachforschungen im Bistumsarchiv bzw. der Pfarrgemeinde brachten keine neuen Erkenntnisse, da die Archivalien entweder zu stark beschädigt oder gar nicht mehr vorhanden sind.

Keine Abbildung bekannt.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 42: St. Maria Hilf/Wuppertal-Dönberg 1947

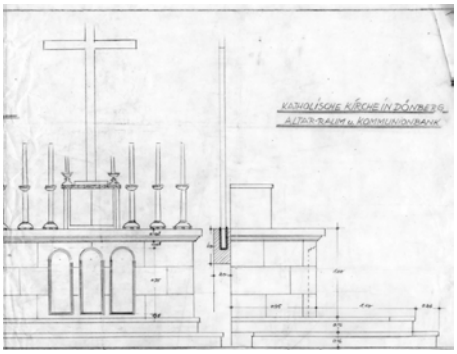
Bezeichnung	Pläne für Chor- und Altarumbau; Pläne für Umbau der Orgel und Orgelbühne
Standort	Höhenstraße, 42111 Wuppertal
Datierung	1947
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Maria Hilf/Wuppertal-Dönberg im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Carl Ackermann (Steinbruchbetriebe)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 471;

Überliefert sind Pläne von Hansen, die er 1947 anfertigte und auf denen Entwürfe zu einem neuen Hochaltar und einer neuen Orgel(-bühne) für die Pfarrkirche in Wuppertal-Dönberg zu sehen sind. Ob die Umbauten letztendlich so ausgeführt wurden, lässt sich nicht mehr sagen, da die Kirche 1982 vollständig abgerissen wurde.

Der Entwurf **Kat. 42-1** zeigt den Hochaltar, wie Hansen ihn für Dönberg in bekannter Manier konzipierte. Als Material für seinen Wandaltar wählte Hansen Werkstein. Drei gleichhohe Rundnischen sind in die vordere Platte eingearbeitet. Eventuell sollten diese noch mit musivischen Arbeiten ausgefüllt werden. Kerzenleuchter, Tabernakel und ein großes Kreuz, welches sich auf dem schmucklosen Tabernakel befindet, sind auf der profilierten Altarplatte aufgereiht. Die dazu von Hansen konzipierte Kommunionbank sollte grade abschließen und aus einer niedrigen Arkade bestehen.

Ein weiterer Entwurf widmet sich den Details für das Tabernakel (**Kat. 42-2**). Zeilen aus dem Johannesevangelium (Joh. 1:14) in lateinischer Sprache sind auf den Türflügeln ober- und unterhalb zu lesen. Zwei Medaillons mit dem Alpha- bzw. Omega-Buchstaben befinden sich mittig je Türflügel.

In seinem Entwurf für die Orgel (**Kat. 42-3**) widmete sich Hansen einer neuen Holzkonstruktion für die Orgelbühne, die wohl über dem Eingang in das Gewölbe der Kirche eingepasst werden sollte. Die Orgel ist klassisch konvex-konkav gebogen und die Orgelpfeifen steigen zur Mitte hin an. Spieltisch und Sängerempore befinden sich vor der Orgel.

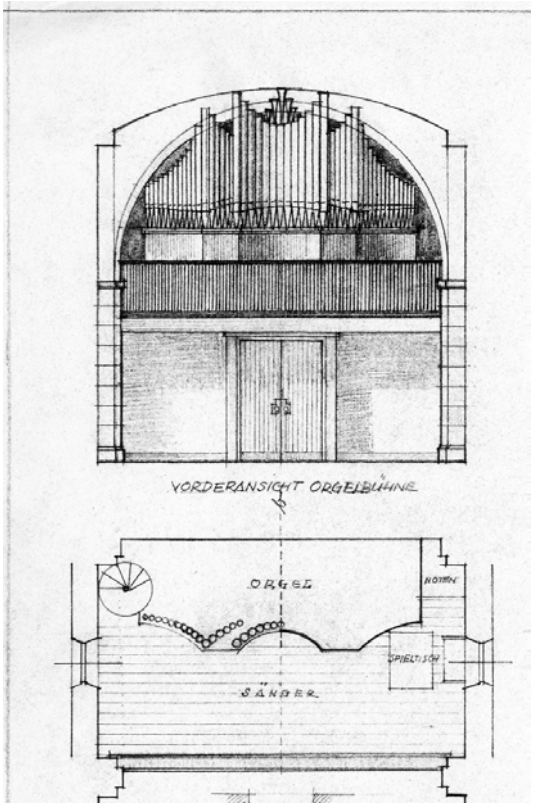


Kat. 42-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 42-2



Kat. 42-3

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 43: St. Thomas Apostel/Wesseling-Urfeld 1947–48

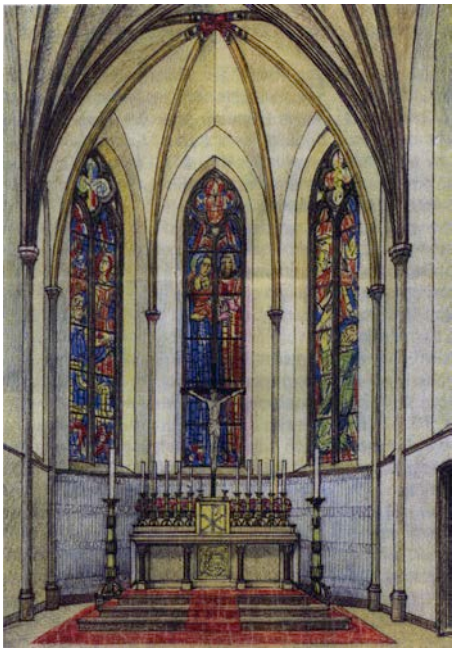
Bezeichnung	Umgestaltung des Hochaltares
Standort	Rheinstraße, 50389 Wesseling-Urfeld
Datierung	1947–48
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Thomas Apostel/Wesseling-Urfeld im Erzbistum Köln
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 324; Pfarrarchiv St. Thomas Apostel; Drösser/Kader, Urfeld, S. 36 f.

Wegen der drei neuen Chorfenster, die vom Kunstmaler H. Windelschmidt entworfen und 1947 angebracht wurden, beschloss der Kirchenvorstand von St. Thomas Apostel auch den Hochaltar neu gestalten zu lassen, um ein einheitlich „modernes" Bild zu generieren und um den veränderten theologischen und ästhetischen Vorstellungen gerecht zu werden.

Eine erhaltene Zeichnung (**Kat. 43-1**), die Hansen anlässlich des Auftrages für die Umgestaltung anfertigte, gibt einen guten Einblick in die geplanten Umbaumaßnahmen.

In seiner Skizze des gotischen Chors deutet Hansen auch die drei Maßwerkfenster von Windelschmidt an. Der um drei Stufen erhöhte Hochaltar wird nach vorne hin durch vier Säulen in drei Felder unterteilt, wobei das mittlere wohl eine Reliefplatte beinhaltet. Die Altarplatte ruht selber auf den Säulen und ein Tabernakel mit dem *Chi-Rho*-Symbol und insgesamt zehn Leuchtern befindet sich auf dem Altartisch. Zwei größere Standleuchter rahmen den Altar ein. Das hinter dem Altar befestigte Altarkreuz wurde aus dem vorhandenen Missionskreuz gestellt.

Der von Hansen konzipierte Altar wurde im Laufe der Zeit wieder abgerissen und ist nicht mehr erhalten.



Kat. 43-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 44: Alt St. Alban/Köln-Altstadt 1948

Bezeichnung	Unbekannter Entwurf
Standort	Quatermarkt, 50667 Köln
Datierung	1948
Auftraggeber	unbekannt
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; EP, Kirchen, S. 55; *https://de.wikipedia.org/wiki/Alt_St._Alban#Lage* (zuletzt eingesehen am 17.11.2015);

Im Findbuch wird eine Zeichnung von 1948 gelistet, die Hansen für Alt St. Alban anfertigte. Alt St. Alban wurde im Zweiten Weltkrieg schwer zerstört und die Vermutung liegt nahe, dass Hansen einen Entwurf für eine Notkirche oder für Wiederaufbaumaßnahmen angefertigt hatte. Doch die Kirche wurde nicht wiederhergerichtet, sondern die Ruinen fungieren bis heute als Gedenkstätte.

Keine Abbildungen bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 45: St. Antonius/Haltern am See-Lavesum 1948

Bezeichnung	Pläne für Altar; Beichtstuhl und Orgelprospekt
Standort	Rekenerstraße, 45721 Haltern am See
Datierung	1948
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Antonius/Altern am See-Lavesum im Bistum Münster
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen;

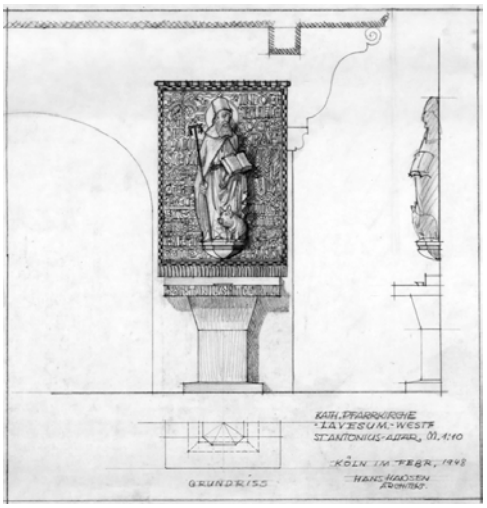
Es sind drei Skizzen aus dem Jahre 1948 erhalten, auf denen Hansen Entwürfe für einen Wandaltar, einen Beichtstuhl und ein Orgelprospekt angefertigt hat. Nachfragen bei der Pfarrgemeinde brachten keine weiteren Erkenntnisse zu Tage, zumal die von Hansen konzipierten liturgischen Gegenstände nicht bekannt waren. Entweder wurden diese so nie ausgeführt oder im Laufe der Zeit entfernt.

Auf dem Entwurf **Kat. 45-1** für einen Antonius-Altar steht die Skulptur des Heiligen Antonius auf einer Konsole, umrahmt von einem rechteckigen Mosaikfeld, darin eine Palme, Ährenblüten und der Psalm 91 *Wie die Palme steht der Gerechte […]*. abgebildet sind. Eine Schachbrettumrahmung grenzt das Mosaikfeld zur Wandfläche hin ab. Der bärtige Antonius ist etwas zur Seite geneigt, so dass er im Dreiviertelprofil dargestellt ist. Auf dem Kopf, welcher mit einem Mosaiknimbus hinterlegt ist, trägt er eine Art Fes. Bekleidet ist er mit einem langen Mantel und Gewand. In seiner linken Hand hält er ein aufgeschlagenes Buch und in der Rechten ein T-Kreuz. Ein kleines Schwein schmiegt sich dem Kirchenpatron an die Füße. Es sind allesamt die Attribute des heiligen Antonius. Unterhalb der Skulptur befindet sich ein Altartisch, dessen Platte von einer Art Postament getragen wird. Auf der Kante sind die Worte *St. Antonius/Bitte Für Uns* zu lesen.

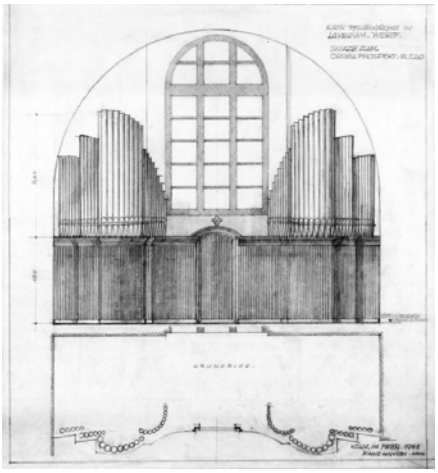
Der von Hansen entworfene Beichtstuhl (**Kat. 45-2)** erinnert an die Beichtstühle der 1920er Jahre von St. Bruno, bloß ohne die eingezogenen Ecken. Der wohl in Eichenholz konzipierte Beichtstuhl für St. Antonius hat zwei äußere Eingänge für den Beichtenden und ein Mittelstück mit Fenster, hinter dem der Beichtvater seinen Platz einnehmen sollte. Eine engmaschige Kannelierung überzieht den Beichtstuhl, der ansonsten keine weiteren Schmuckelemente aufweist.

Von gleicher Machart ist der in einem Rundbogen befindliche Orgelprospekt (**Kat. 45-3)**, der aus konvex-konkaven Verformungen aufgebaut ist und die zur Seite achsensymmetrisch ausgelagerten Bündelpfeifen unter einem großen Rundbogenfenster zusammenhält.

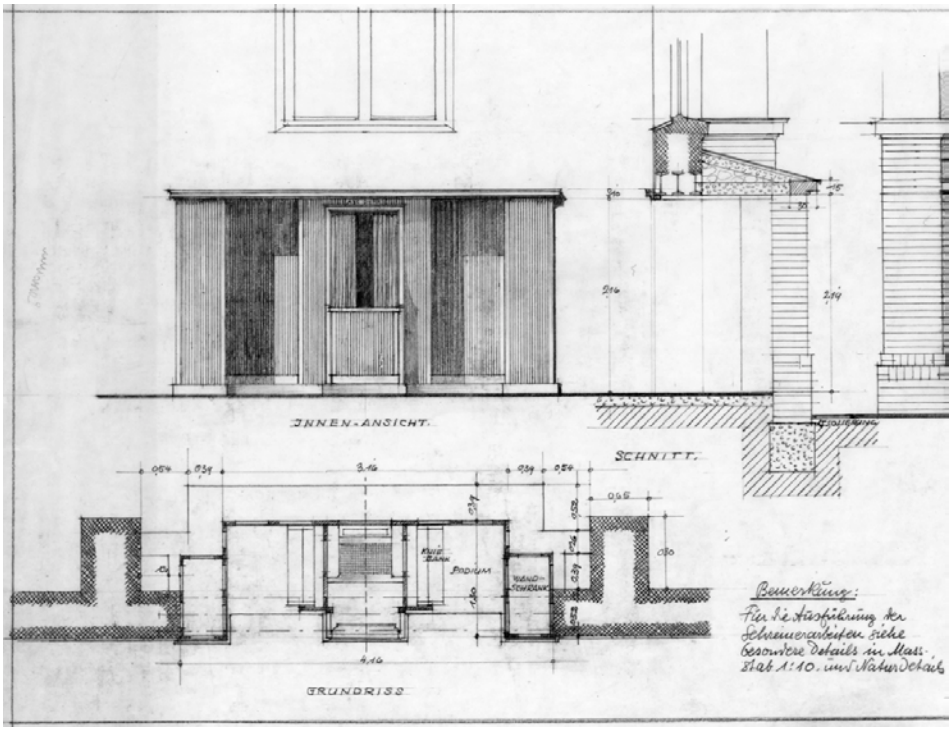
https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 45-1



Kat.45-3



Kat. 45-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 46: St. Peter und Paul/Blankenheim-Blankenheimerdorf 1948

Bezeichnung	Kirchenfenster
Standort	Nürburgstraße, 53945 Blankenheim-Blankenheimerdorf
Datierung	1948
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Peter und Paul/Blankenheim-Blankenheimerdorf im Bistum Aachen
Literatur	*http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b2762/b2762.shtml* (zuletzt eingesehen am 17.11.2015); *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Peter_und_Paul_(Blankenheimerdorf)* (zuletzt eingesehen am 17.11.2015); Baales, Blankenheimerdorf;

Laut der *Forschungsstelle Glasmalerei e.V.* handelt es sich bei einem Kirchenfenster in der Pfarrkirche St. Peter und Paul in der Gemeinde Blankenheim-Blankenheimerdorf um ein Werk von Hans Hansen (**Kat. 46-1**). Dieses soll 1948 angefertigt worden sein und befindet sich auch noch heute in der Kirche im Laienraum. Auf Nachfrage bei der Pfarrgemeinde konnte dies niemand verifizieren, zumal sämtliche Pfarrarchivalien aus dieser Zeit vernichtet wurden. Ein stilistischer Vergleich mit dem Kirchenfenster von Ahrem (Kat. 25-5) deckt einige Parallelen auf, die zwischen beiden Fenstern existieren, so dass Hansen sehr wahrscheinlich auch Urheber des Kirchenfensters von Blankenheimerdorf ist.

Die Ähnlichkeiten beziehen sich überwiegend auf die Darstellung der Madonna mit Kind bzw. auch Maria-Hilf oder Schutzmantelmadonna genannt. Machart und Aufbau sind fast vollständig von Ahrem übernommen, nur dass die Madonna von St. Peter und Paul keine Krone trägt und das Glasfeld über ihr ohne Glasmalereien ist. Auch die ornamentale Umrandung des gelblichen Feldes, das der Mutter Gottes als Hintergrundfolie dient, weicht etwas von dem Ahrem-Fenster ab. Ebenso die Gesamtumrandung, die sich bei Blankenheimerdorf aus Davidsternen, Kreuzen und bunten Feldern zusammensetzt, dennoch aber auf ein bewährtes Bordüreprofil von Hansen zurückgreift. Gestalterisch verändert hat sich auch die Familie, die bei Ahrem kniend im Mantel der Madonna Schutz gefunden hat. Hier ist die fünfköpfige Familie kniend unterhalb der Madonna dargestellt, deren Mantel keinen Schutz mehr bietet, zudem wird Maria durch eine Art Wolke aus farbigen Edelsteinen von der Familie abgeschnitten. Folgende Textzeile befinden sich unterhalb der Familie: *Hilf Maria/Es ist Zeit/Hilf/Mutter der Barmherzigkeit*. Im untersten Glasfeld ist wohl die Kirche St. Peter und Paul, umgeben von grüner Landschaft, mit weiteren Gebäuden abgebildet. Aus dem mit blauen und gräulichen Wolken behangenen Himmel bricht ein Lichtstrahl auf die Kirche herab, als Zeichen des göttlichen Schutzes.

Denn im Himmel sind kleine Fliegerbomber zu erkennen, die wohl im Begriff sind, das Dorf anzugreifen. Die Daten 19.12.1944 und 21.1.1945 sind unterhalb des Dorfbildes eingearbeitet. Diese beiden Tage beziehen sich auf stattgefundene Bombenangriffe und auf die wundersame Unversehrtheit der Kirche/des Dorfes.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 46-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 47: St. Laurentius/Welschbach-Hirzweiler 1948–52

Bezeichnung	Diverse Pläne
Standort	In der Au, 66557 Welschbach-Hirzweiler
Datierung	1948–52
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Laurentius/Welschbach-Hirzweiler im Bistum Trier
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Laurentius_%28Hirzweiler-Welschbach%29* (zuletzt eingesehen am 18.11.2015);

Im Findbuch werden einige Pläne aus den Jahren 1948–52 gelistet, die u. a. einen Pfarrhausneubau und die Ausgestaltung des Kirchengrundstückes betreffen. Nachfragen in der Pfarrgemeinde brachten keine weiteren Erkenntnisse. Auch im Bistumsarchiv Trier gab es keine weiteren Informationen zu den Bauabsichten

Keine Abbildungen bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 48: St. Sebastianus/Bornheim-Roisdorf 1948–49 | 1951–1956

Bezeichnung	Chorumbauten und weitere Pläne
Standort	Heilgersstraße, 53332 Bornheim
Datierung	1948–49 | 1956–56
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Sebastianus/Bornheim-Roisdorf im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Karl Friedrich Liebermann
Ausführende Künstler/ Handwerker	Victor Bonato (Mosaikkünstler); Karl König (Kunstschlosser); Willi Hünten (Steinmetz);
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 95 f.; GVA/AEK Bornheim-Roisdorf; Ossenbrink, Chronik; *http://www.heimatfreunde-roisdorf.de* (zuletzt eingesehen am 20.11.2015); *http://www.sankt-sebastian-roisdorf.de* (zuletzt eingesehen am 20.11.2015);

1948 wurden die teils durch den neuromanischen Hochaltar, teils durch Vorhänge verdeckten fünf Nischen im Chorraum im Zuge von Erneuerungsarbeiten freigelegt. Der Kirchenvorstand beauftragte Hans Hansen mit der Ausgestaltung der Nischen. Wie dem Autor dieser Arbeit mitgeteilt wurde, waren die Nischen nicht komplett mit Mosaiken gefüllt, so wie es in der Regel von Hansen präferiert wurde, sondern einige Nischen waren mit Fresken gestaltet. Leider sind die Rundnischen nicht mehr erhalten, da das Hauptschiff im Jahre 1980 aufgrund von schweren bautechnischen Mängeln abgerissen wurde, so dass nur der Glockenturm stehen blieb.

Von links nach rechts wurden angeblich folgende Themen in den fünf Rundnischen dargestellt:

1. Passionshymnus (*Vexilla regis prodeunt*)
2. Passionsengel mit Leidenswerkzeugen
3. Apokalyptisches Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln
4. Auferstehungsengel mit Osterkerze und Auferstehungsfahne
5. Auferstehungshymnus (*Victimae paschali laudes*)

Die Entwürfe für die Nischen vier und fünf sind überliefert, so dass anhand dieser Abbildungen dennoch eine ungefähre Vorstellung über die Gestaltung des Chorraumes gemacht werden kann. Wie für Hansen für solche Arbeiten oft typisch, imitieren die sich wiederholenden liturgischen Bilder einen frühchristlichen Stil.

Der Auferstehungsengel (**Kat. 48-1**) mit der Osterkerze in der erhobenen rechten Hand und der Auferstehungsfahne in der linken, steht aufrecht auf einem blumigen Untergrund. Der Hintergrund ist in himmlischer Goldfarbe gehalten, auf dem abstrahierte Sterne und Kreuze verteilt sind. Die weit ausgebreiteten Engelsflügel passen sich mit ihren Rundungen dem mit einer Art Perlenfries gerahmten Rundbogen an. Fast der gesamte Körper wird von einer weißen Tunika mit waagerechtem Faltenwurf und ohne viel erkennbare Körperlichkeit umhüllt. Eine grüne und tief herabhängende Capa befindet sich als Überwurf über der Tunika. Der mit schulterlangen blonden Haaren und großen Augen recht einfach gestaltete Kopf des Engels ist mit einem blauen Nimbus umrahmt.

Die Abbildung **Kat. 48-2** zeigt die lateinische Osterfrequenz *Victimae paschali laudes.* Die unterschiedlich farblich wie auch typografisch gestalteten Zeilenreihen umfassen als zentrales Wort „Christus", welches von zwei Kreuzen eingefasst wird. Ein Goldgrund ist auch bei dieser Malerei Hintergrundfarbe. Auf dem unteren und etwas brei-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

teren Streifen sind drei Lämmer auf Blumengrund und vor abstrahiertem dunklem Sternenhimmel zu erkennen in Anspielung auf den Zug der Seelen. Im Kreisrund des ebenfalls durch einen Perlenfries umrahmten Rundbogenfeldes sind zwei Pfauen spiegelsymmetrisch um ein auf einer leichten Anhöhe befindliches goldenes Kreuz auf Blumengrund angeordnet. Der Pfau steht unter anderem als Symbol für die Auferstehung Christi. Ein blauer Nimbus umfasst mittig das Kreuz und beide Pfauenköpfe. Ebenso bilden auch in diesem Bereich abstrahierte Sterne(-nkreuze) die Hintergrundfolie.

Ferner ist bekannt, dass Hansen für St. Sebastianus im Jahr 1948 eine Kommunionbank und 1949 einen Tabernakel entworfen hat. Ob dies im Rahmen eines kompletten Chor- bzw. Altarneubaus geschah, lässt sich nicht mehr eruieren.

Aus den Jahren 1951 und 1953 sind zudem noch zwei Pläne für eine Kanzel überliefert. Der frühere Entwurf ist mit dem Gemeinschaftsstempel „Hansen/Liebermann" abgestempelt, der zweite nur noch mit „Hansen". Aber erst im Jahre 1956 ist im Protokollbuch des Kirchenvorstandes zu lesen, dass eine Kanzel nach Entwurf von Hansen errichtet wurde. Da sich die beiden Kanzelentwürfe in der Hauptsache nur in den Schmiedearbeiten unterscheiden, wird der spätere Plan hier vorgestellt. Die spiralförmig um einen Kirchenpfeiler geführte vierstufige Anlage mit Treppengeländer aus Schmiedeeisen führt direkt auf das Kanzelpodest, welches ebenfalls von einer kunstvoll geschmiedeten Brüstung abgesichert wird (**Kat. 48-3**). In das Schmiedeeisen sind mit Ausrichtung zum Laienraum das *Chi-Rho*-Symbol mit den Buchstaben Alpha und Omega eingearbeitet. Im Gitterfeld der Brüstung werden zudem in rechteckiger Anordnung 2x3 Felder zusammengefasst und die Eckpunkte durch Lilienblüten betont, die u. a. als Reinheit Marias aber auch als Synonym für den Auserwählten stehen können.

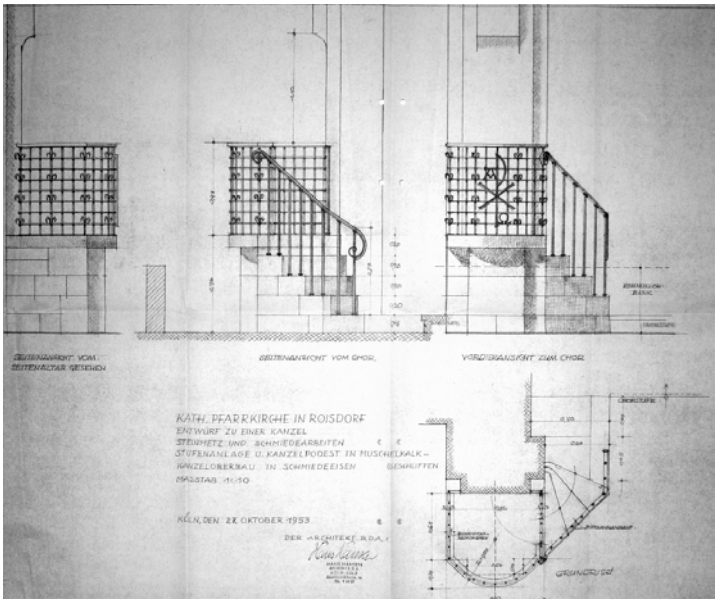
https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 48-1



Kat. 48-2



Kat. 48-3

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 49: St. Clemens/Nideggen-Berg 1949

Bezeichnung	Diverse Pläne
Standort	Kirchstraße, 52385 Nideggen
Datierung	1949
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Clemens/Nideggen-Berg im Bistum Aachen
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Aachen, S. 471; *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Clemens_%28Berg%29* (zuletzt eingesehen am 20.11.2015);

Im Findbuch werden fünf Pläne ohne genauere Spezifikation aus dem Jahr 1948 gelistet. Recherchen und Nachfragen im Bistumsarchiv bzw. der Pfarrgemeinde brachten keine weiteren Erkenntnisse zu Tage.

Keine Abbildungen bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 50: St. Pantaleon/Erftstadt-Erp 1949–51

Bezeichnung	Wiederherstellung und neue Chorfenster
Standort	Luxemburgerstraße, 50374 Erftstadt
Datierung	1949–51
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Pantaleon/Erftstadt-Erp im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Firma Johann Schüchter (Kunstglasmalerei);
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 430 f.; Ismar, Erp, S. 21–49; Kölnische Rundschau, 25.04.1951; *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Pantaleon_%28Erp%29#cite_note-10* (zuletzt eingesehen am 21.11.2015);

Am 30.11.1944 wurde die Pfarrkirche aufgrund eines Alliierten Großangriffes schwer beschädigt. Ein Volltreffer zerstörte das linke Seitenschiff, fast das komplette Gewölbe und das ganze Dach. Ab dem Jahr 1949 begann die Gemeinde mit der Wiederherstellung der Pfarrkirche. Die architektonische Innengestaltung wurde Hans Hansen übertragen. Der gesamte Innenputz musste erneuert und neu angestrichen werden. Inwieweit Hansen Veränderungen an der Kirche vornahm, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Gesichert ist, dass zwei der drei Chorfenster von Hansen entworfen wurden und erhalten sind.

Das linke rundbogige Chorfenster (**Kat. 50-1**) kombiniert wiederkehrende christliche Symbole, die bei den Mosaiken und Kirchenfenstern von Hansen immer wieder anzutreffen sind. Das in fünf Register unterteilte farbenfrohe Glasbild zeigt in den beiden oberen Feldern einen vor seiner Nestbrut ausgebreiteten farbenreichen Pelikan, der sich mit dem Schnabel die Brust öffnet. Mit dem ausströmenden Blut werden die drei Nestlinge gefüttert. Gleiches Motiv verwendete Hansen schon als Mosaik u. a. bei St. Laurentius in Bergisch-Gladbach. Die Darstellung der Pelikanmutter, die ihr eigenes Leben opfert für das ihrer Jungen, symbolisiert im übertragenen Sinn den Kreuztod Jesu Christi und das Sakrament der Eucharistie. Im zentralen Feld ist das langgezogene *Chi-Rho*-Symbol mit gelblich-goldener Farbe dargestellt, welches von einem roten Nimbus mit blauem Rand hinterlegt wird. Darunter befinden sich zwei symmetrisch angeordnete Pfauenvögel, die auf einem mit Blumen und weiterer Vegetation reich bedeckten Hügel stehen, aus dem dann das *Rho*-Zeichen in die Höhe wächst. Die Pfauen verweisen auch hier wieder auf die Auferstehung Christi. Die vier Paradiesströme, die den Hügel herabfließen, sammeln sich zu seinen Füßen zu einem See, in dem zwei Fische schwimmen. Der Fisch gilt als Symbol des Christentums. Die symbolhaften Tierdarstellungen gehen auch hierbei wieder auf den frühchristlichen Physiologus zurück. Ferner verwendet Hansen auch bei diesen Fenstern eine markante Umrahmung, die sich aus drei farblich divergierenden Rechteckstreifen zusammenfügt und auf der sich in rhythmischen Abständen ein Kreisrund mit Kreuz befindet.

Im rechten Chorfenster (**Kat. 50-2**) ist in den beiden oberen Registern der mit ausgebreiteten Flügeln aus einem Flammennest zum Himmel strebende farbenreiche Vogel Phönix zu sehen. Sein Kopf wird von einem kleinen roten Nimbus hinterlegt, der wiederum von einer angedeuteten größeren gelben Sonne umfasst wird. In der christlichen Symbolik steht auch der sich immer wieder aus der Asche erhebende Phönix für die Auferstehung. Ein zentrales rotes Kreuz vor ei-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nem bunt gestalteten Kreisrund und mit den seitlichen Buchstaben Alpha und Omega füllt das mittlere Feld. Der waagerechte Kreuzbalken reicht bis in die unteren Glasregister herunter, in welchen sich u. a. ein vor einem größeren blauen Kreisrund mit Regenbogenrand umschlossenes Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln befindet. Die apokalyptischen Buchsiegel hängen in das untere Register herab, in dem sich aber auch sieben brennende Öllampen auf blauem und pastell-welligem Hintergrund befinden. Die Siegesfahne ist dem mit gelbem Nimbus versehenen Lamm in die Pfote gelegt. Die apokalyptische Bedeutung dieser Darstellung wurde bereits an anderen Arbeiten von Hansen mehrfach herausgestellt. Die brennenden Öllampen symbolisieren die Bereitschaft für das bevorstehende Reich Gottes, können aber auch als Aufruf zur Wachsamkeit gedeutet werden, wie im Gleichnis von den klugen und törichten Brautjungfern veranschaulicht wird.

Obwohl die ebenfalls mit Glasmalereien gestalteten Occuli des Vorchorjoches und das Spitzbogenfenster im Turmeingang nicht explizit als Werke Hansens in der Kirchenchronik aufgelistet werden, müssen diese ebenfalls Hansen zugeschrieben werden, da die stilistische Nähe in Wahl und Ausführung von Ornamenten und Symbolen gegeben ist.

Beide Occuli sind identisch und ohne figürliche Motive, sondern rein ornamental gestaltet (**Kat. 50-3**). Die in ein Wagenkreuz unterteilten Rundfenster weisen Merkmale auf, die für Kirchenfenster von Hansen typisch sind. Die Umrandung setzt sich aus zwei Rechteckstreifen zusammen, die zudem kreisrunde Muster beherbergen. Das in quadratische Ornamentfelder unterteilte Fenster wird zu den Kreuzenden des Wagenkreuzes und auch mittig mit schwarzroten Schachbrettmustern mit mittigem Kreuz verstärkt, so dass der Eindruck eines breiten Kreuzes evoziert wird. Die restlichen Felder sind entweder mit kräftigen blauen oder pastellhaften Lila/Grau/Hellblau-Tönen gestaltet, die ein kompliziertes Muster aus Kreisen, Quadraten und Kreuzen bilden und an typische Ornamentmuster der 50er Jahre erinnern.

Das Turmfenster (**Kat. 50-4**) ist in drei Register unterteilt. Die Umrahmung wird bei diesem Fenster fortgeführt, nur dass die dreiteilige Bordüre aus Rechteckstreifen mit mittigen Kreisen, in der Hauptsache aus den Farben Grün und Rot zusammengefügt wird. Den Spitzbogen dominiert ein pastellfarbenes lilanes Kreuz, in dessen Innerem sich ein weiteres Kreuz aus Goldfarben befindet und dessen Vierung durch ein blaues sowie hell- und dunkelrote Quadrate betont wird. Die mehrfarbig gestalteten Buchstaben Alpha und Omega sind seitlich unterhalb des Kreuzes angebracht. Im mittleren Register ist eine brennende hellgrüne Öllampe in einem schwarzen Kreisrund mit farblicher Umrandung zu sehen. Ein Anker mit zwei Fischen, hinterlegt von einem hellblauen Streifen, welcher Wasser symbolisieren soll, ist Sinnbild christlicher Hoffnung und befindet sich im unteren Register. Die restlichen quadratischen Felder sind farb- und ornamentlos.

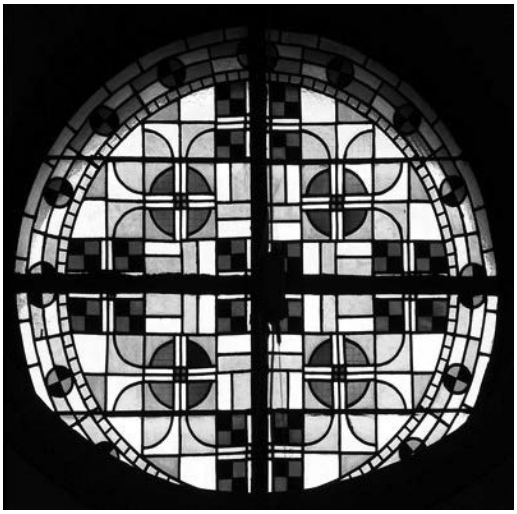
https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 50-1



Kat. 50-2



Kat. 50-3



Kat. 50-4

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 51: St. Mariä Empfängnis/Köln-Raderthal 1949–53

Bezeichnung	Wiederaufbau
Standort	Brühlerstraße, 50968 Köln
Datierung	1949–53
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Mariä Empfängnis/Köln-Raderthal im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Karl Friedrich Liebermann
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 371; Pfarrarchiv St. Mariä Empfängnis; Walter, Raderthal, S. 1–2; Schlieter/Barten, Spitzbogen, S. 94; Bollenbeck, Neue Kirchen, S. 72;

Die neogotische Hallenkirche aus Backstein wurde während des Krieges schwer beschädigt. Ab Mitte 1949 war Hansen mit dem Wiederaufbau der Kirche beauftragt. Um seiner Idee einer flachen Holzdecke für St. Mariä Empfängnis einen realen Eindruck zu verleihen, besichtigte er Anfang 1950 mit dem Kirchenvorstand die Kirche St. Peter und Paul in Engelskirchen, in der Hansen ebenfalls eine flache Holzdecke eingezogen hatte. Darüber hinaus gibt es weitere Parallelen zu dieser Kirche, worauf im Folgenden noch eingegangen wird.

Wahrscheinlich wegen der hohen Kosten und der Materialknappheit beschloss der Kirchenvorstand, dass der Wiederaufbau der Kirche in mehreren Etappen erfolgen sollte, so dass in der ersten Phase nur die halbe Kirche fertiggestellt wurde.

Ab 1951 rollte die erste Phase des Wiederaufbaus an, in die auch Karl Friedrich Liebermann involviert war. Ende 1951 war der erste Teil der Renovierungsarbeiten weitestgehend abgeschlossen. Statt des ursprünglichen Gewölbes deckte eine flache Holzbalkendecke nun das Kirchenschiff. Auch der neue Dachaufbau war insgesamt flacher als der ursprüngliche Aufbau. Das mittlere Chorfenster wurde zugemauert, ebenso je ein Nebenchorfenster. Das nördliche Querschiffportal wurde ebenfalls verschlossen und das gotische Maßwerk aus allen großen Fenstern der Seitenschiffe und des Chorraums entfernt, so dass nur noch der Spitzbogen übrigblieb. Im Anschluß wurden alle Kirchenfenster mit Kathedralglas verglast und die Blattkapitelle der Pfeiler und Säulen entfernt. Die Spitzbogenarkaden des Mittelschiffes mit den tiefheruntergezogenen Schild- und Gurtbögen und den bereinigten Säulen erinnern im Gesamtaufbau an die schon erwähnte Pfarrkirche in Engelskirchen und die Raumauffassung der 1950er Jahre. Insgesamt wurde die Raderthaler Kirche von Hansen und Liebermann weitestgehend purifiziert und eine bessere Anbindung und Konzentration zum Hauptchor hin angestrebt. Das von beiden entworfene Orgelprospekt, welches in seiner geschwungenen Form sich über die beiden Seitenschiffe streckte, wurde hingegen abgelehnt, da das Rückpositiv den Durchblick zur Fensterrose verdeckt hätte (**Kat. 51-1**).

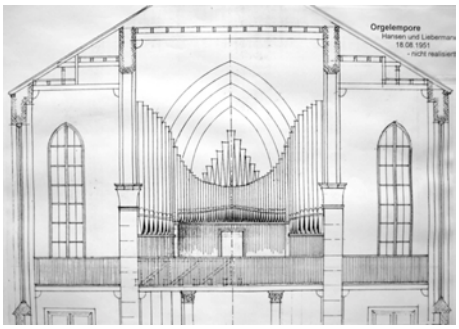
Die Modernisierungen, die an der Kirche vorgenommen wurden, sorgten nicht nur für Begeisterung, sondern auch für einige kritische Töne. Prälat Lob, auf dessen Initiative hin die Kirche St. Mariä Empfängnis gebaut wurde, beschwerte sich in seinem Schreiben vom 16.06.1951 an das Generalvikariat über die Veränderungsmaßnahmen am Kirchengebäude. Er wünschte sich die Beibehaltung des vorherigen Historismus und empfand den Modernismus als ein „Schlag ins Gesicht". Trotz seines vehementen Protestes wurden von den Plänen nicht abgerückt.

Im Laufe des Jahres 1952 wurde der neue Hochaltar fertiggestellt, der sich sieben Stufen über Kirchenniveau befand. Auf der

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Frontseite des Tischaltares war in der Mittelstütze das Marienmonogramm zu sehen. In das zugemauerte Chorfenster wurde ein mannshohes Kreuz angebracht.

Ab dem Jahr 1953 begann die zweite Phase des Wiederaufbaus, die ebenfalls Hansen und Liebermann übertragen wurde (**Kat. 51-2**). In diesem Bauabschnitt wurde eine neue Orgelbühne in den Laienraum eingezogen und die Kirche bekam einen neuen Anstrich, so dass die Wände weiß gestrichen wurden und die Säulen und Pfeiler gequadert und einen dunkelroten Anstrich erhielten. In den beiden Nebenapsiden des Hauptchores hatten die Architekten neue Nebenaltäre aufstellen lassen, so dass links ein Marien-Altar mit der Marienstatue des ehemaligen Hochaltares und rechts ein Herz-Jesu-Altar aufgestellt wurden. Die gotischen Gewölberippen der Nebenapsiden wurden farblich abgesetzt. Von den Umbauten sind keine Abbildungen oder Skizzen überliefert. Den alten Taufbrunnen verlegten Hansen und Liebermann in den rechten Querschiffarm. Eine neue Kanzel aus Tuffstein und Basalt mit einem „Adlerpult" (als Synonym für den Evangelisten Johannes) aus Solnhofener Kalkstein wurde an den Bündelpfeiler der Vierung in nordöstlicher Ausrichtung angebracht. Die Grundstruktur des Raumaufbaus ist auch noch in heutiger Zeit erhalten.



Kat. 51-1



Kat.51-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 52: St. Martinus/Solingen-Burg an der Wupper 1949

Bezeichnung	Pläne für Umgestaltung von Chor und Hochaltar
Standort	Schloßplatz, 42659 Solingen
Datierung	1949
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Martinus/Solingen-Burg an der Wupper im Erzbistum Köln
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 533; GVA/AEK Burg an der Wupper; *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Martinus_%28Burg%29* (zuletzt eingesehen am 20.11.2015); *http://www.st-martinus-burg.de* (zuletzt eingesehen am 20.11.2015);

Aus einem erhaltenen Dokument aus dem Jahre 1950 geht hervor, dass für die Umgestaltung des Innenraums der Pfarrkirche St. Martinus ein Entwurf von Hansen angefertigt wurde. Dabei wollte wohl Hansen ganz im Sinne des damaligen Pfarrers die spätromanischen Blendarkaden im Chor neu zur Geltung bringen. Dazu hätte der barocke Hochaltar entfernt werden müssen. Das aber lag nicht im Sinne von Baurat Kassel, der den Altar als zu wertvoll einstufte, um ihn abreißen zu lassen, wie einem zwei Jahre späteren Schriftstück des Pfarresr Brors zu entnehmen ist. Wegen knapper finanzieller Mittel und der Weigerung des Baurates kam es vorläufig zu keinen Umbauarbeiten in der Pfarrkirche nach Plänen Hansens.

Keine Abbildungen bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 53: Garnisonskirche All Saints-Chapel/Köln-Marienburg 1950/51

Bezeichnung	Wettbewerbsentwurf für eine Garnisonskirche
Standort	Lindenallee, 50968 Köln
Datierung	1950/51
Auftraggeber	Englische Streitkräfte
Weitere Architekten	Rudolf Schwarz und Josef Bernard
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; *http://www.bilderbuch-koeln.de/Denkmale/7306* (zuletzt eingesehen am 01.12.2015);

Im Findbuch des HAStK werden Wettbewerbspläne ohne Datumsangabe gelistet, die sich auf einen Neubau einer anglikanischen Kirche für den Kölner Stadtteil Marienburg beziehen. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um die letzten Endes nach Plänen von Rudolf Schwarz und Josef Bernard im Jahr 1951 realisierte All Saints-Chapel für die Angehörigen der englischen Besatzung.

Keine Abbildung bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 54: St. Hermann Joseph/Bad Münstereifel-Mahlberg 1951–52

Bezeichnung	Kirchenneubau
Standort	Breitestraße, 53902 Bad Münstereifel
Datierung	1951–52
Auftraggeber	Kirchenbauverein Mahlberg/Bad Münstereifel-Mahlberg im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Karl Friedrich Liebermann
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 491; Schmitz-Ehmke, Stadt, S. 175–177; Bollenbeck, Neue Kirchen, S. 72; GVA/AEK Mahlberg; Pfarrarchiv St. Hermann Joseph;

1951 gründeten Bürger von Mahlberg unter dem Vorsitz des Pfarrers Weißenfeld einen Kirchenbauverein, um eine neue Kirche in ihrem Dorf errichten zu können. Den Auftrag dazu erhielt die Arbeitsgemeinschaft Hansen/Liebermann. Zum Ende des gleichen Jahres legten beide Architekten erste Pläne vor und im Laufe des folgenden wurde die Kirche nach leicht abgeänderten Plänen fertiggestellt. Sie befindet sich auch noch heute im Ort Mahlberg.

Die vom Heimatstil geprägte Kirche hat an ihrer Westseite eine Einturmfassade mit rechtem Eckturm, der mit Satteldach, Schallschutzverkleidungen und giebelseitigen Turmuhren ausgestattet und in das Satteldach des Kirchenschiffes eingebunden ist. Schmale Sehschlitze unterstreichen die Vertikalität des Kirchenturms. Eine mehrfarbige Fensterrose befindet sich unterhalb des Dreiecksgiebels der Fassade (**Kat. 54-1**). Zu vermuten ist, dass auch das Motiv der Fensterrose mit großer Wahrscheinlichkeit von Hansen stammte, wie er auch sonst viele Kirchenfenster entworfen hat. Im Zentrum der aus einer Kreuzverstrebung bestehenden Fensterrose ist der Heilige Geist in Form einer Taube mit Kreuznimbus abgebildet. Kleinteilige Farbflächen aus weißen, blauen und gelben Stücken, ähnlich einem Mosaik, umrahmen neben einem Strahlenkranz aus roten Streifen die frontal ausgerichtete weiße Taube.

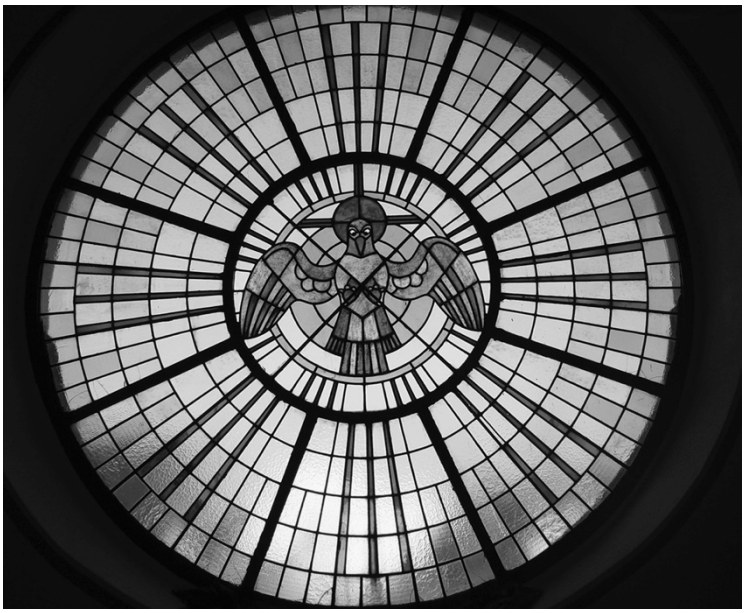
Als Pendant zum Glockenturm setzt an die linke Ecke eine halbrunde Apsis mit Kegeldach an, in der die Michaelskapelle untergebracht ist und die durch sechs rundbogige Fenster ihr Licht erhält. Turmsockel, Portalzone und die ganze Apsis sind mit Bruchstein verkleidet.

Von Osten her wird der eingezogene Rechteckchor um einen niedrigeren Anbau, in dem sich u. a. die Sakristei befindet, erweitert.

Die barockisierende Saalkirche verfügt über vier Joche und folgt im Charakter schlichten, einräumigen Landkirchen. Die Orgelbühne über dem Eingang und der Laien- und Chorraum werden von einem durchgehenden Tonnengewölbe in Rabitzkonstruktion überspannt. Gleiches gilt für die seitlichen Nischen zwischen den nach innen verlegten Strebepfeilern. Auch die Stichkappen sind mit Rabitz überwölbt. Die in den Nischen befindlichen Segmentbogenfenster sind aus dezent farblich abgesetzten Schachbrettmustern gestaltet. Ob auch diese einfachen Fensterentwürfe von Hansen stammen, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit beantworten. Gleiche Fenster einfacher Machart befinden sich auch in dem um fünf Stufen erhöhten Chorraum, der durch eine Kommunionbank vom Hauptraum separiert wird. Kleine Nebenaltäre schließen sich beidseitig der Kommunionbank an.

Eine detaillierte Beschreibung und weitere Abbildungen befinden sich im Kapitel „Sakralarchitektur“.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 54-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 55: Garnisonskirche St. Albert/Troisdorf-Spich 1951–53

Bezeichnung	Neubau einer belgischen Militärkapelle
Standort	Camp-Spich-Straße, 53842 Troisdorf
Datierung	1951–53
Auftraggeber	Belgische Streitkräfte
Literatur	Kölner Stadt-Anzeiger, 19.05.2003 und 03.10.2008;

In den Jahren 1951 bis 1953 plante und baute Hansen eine Militärkapelle für die belgischen Streitkräfte auf dem Kasernenstützpunkt Camp Spich bei Troisdorf. Im Juli 1953 wurde die Kapelle konsekriert und dem Patronat des Dominikaners Albertus Magnus unterstellt. Im Jahre 2003 verließen die letzten belgischen Soldaten die Kaserne, so dass die Kapelle nicht mehr benutzt wurde. Nach längerem Leerstand wurde die Kapelle ab 2005 von der Stadt an die griechische Gemeinde in Troisdorf vermietet, die die ehemalige katholische Kapelle in ein griechisch-orthodoxes Kirchenhaus umfunktionierte und dem Heiligen Dimitrios weihte. Dementsprechend wurde die Kirche renoviert und in ihrem Interieur stark verändert, so dass im Inneren nicht mehr der Originalzustand vorherrscht. Die Quellenlage zu dem Kirchenbau ist recht dürftig, da keine Archivalien bzw. Baupläne etc. vorhanden sind. Auch Nachforschungen im Archiv der Stadt Troisdorf brachten keine weiterführenden Ergebnisse, so dass sich die Beschreibung auf den aktuellen Zustand bezieht.

Die weiß verputzte und mit einem Satteldach gedeckte Kirche hat an ihrer Giebelfassade ein Rosenfenster, vor das ein Kreuz gespannt ist (**Kat. 55-1**). Der darunter positionierte Windfang mit einem Vordach im Segmentbogen, der auf zwei schmucklosen Betonsäulen und schräggestellten Wandflächen ruht, umrahmt den Zugang zur Kirche. Die zweiflüglige Kirchentür wird durch Kreuzornamente verziert. An der linken Seite wird die Fassade um einen offenen Glockenstuhl erweitert, der wie ein verlängerter Strebepfeiler weit über die Dachtraufe reicht und spitz abschließt. Diese Art des „Glockenreiters" ist eine von Hansen oft verwendete Glockenturmvariante.

Hinter dem „Glockenpfeiler" wird ein kleiner Anbau mit rechteckigem Rasterfenster aus Betonstreben in Breite des Türmchens mit Dach abgeschleppt. In diesem Bausegment befindet sich rückwärtig ein Nebeneingang. Darauf schließt eine zweite Gebäudeeinheit an, die sich ebenfalls mit abgeschlepptem Dach vor der Apsis befindet (**Kat.55-2**). Die somit eingezogen erscheinende nordwestliche Kirchenschiffwand wird durch vier sich verjüngende Strebepfeiler in fünf Joche unterteilt. In jedem Joch befindet sich ein Segmentbogenfenster mit zwölf Betonregistern aus einfachem Buntglas. Die halbrunde und eingezogene Chorapsis hat keine weiteren Fensteröffnungen.

Die südöstliche Kirchenschiffwand ist ohne Verlängerung und schließt gradlinig ab. Einzige Gliederungselemente auf dieser Seite sind gleiche Segmentbogenfenster zwischen sechs sich verjüngenden Strebepfeilern, wobei sich das sechste Segmentfenster am Vorchorjoch befindet. Der gesamte Innenraum der einschiffigen Kirche wird von einem gedrückten Korbbogen gedeckt (**Kat. 55-3**). Damit der Deckenumlauf nicht mit den Fenstern kollidiert, sind aus der Decke halbrunde Stichkappen oberhalb der Kirchenfenster ausgeschnitten (**Kat. 55-4**). Eine Kirchenempore, die sich über dem Eingang mit Vorraum befindet, spannt sich in der gesamten Breite des Kirchenschiffes und wird von zwei dünnen Säulen getragen. Die sich

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bogenhaft in den Kirchenraum ausbreitende Empore hat als Brüstung ein filigranes und für die 50er Jahre typisches Geländer (**Kat. 55-5**). Das normal verglaste Rosenfenster erhebt sich mittig der Empore. Der Blick auf den um einige Stufen erhöhten Chorraum wird aktuell von einer Ikonostase verstellt.



Kat.55-1



Kat. 55-2

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 55-3



Kat. 55-4



Kat. 55-5

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 56: St. Hubertus/Pulheim-Sinnersdorf 1951–54 | 1957

Bezeichnung	Kirchenfenster und Pläne für eine neue Orgelempore
Standort	Kölnerstraße, 50259 Pulheim
Datierung	1951–54 | 1957
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Hubertus/Pulheim-Sinnersdorf im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Karl Friedrich Liebermann
Ausführende Künstler/ Handwerker	Firma Johann Schüchter (Kunstglasmalerei); Franz Melchior (Glasmalerei)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 454; GVA II/AEK Sinnersdorf; Pfarrarchiv St. Hubertus; *http://gemeinden.erzbistum-koeln.de/am-stommelerbusch* (zuletzt eingesehen am 30.11.2015)

In den Korrespondenzen aus den Jahren 1951 bis 1954 geht es um die schrittweise Erneuerung aller Kirchenfenster. Dazu stammen alle Entwürfe von Hansen. Einige Briefe wurden mit Arbeitsgemeinschaft Hansen/Liebermann abgestempelt, obwohl davon auszugehen ist, dass einzig Hansen als versierter Glaskünstler die Verantwortung für die Kirchenfensterentwürfe trug.

Die Kirchenfenster wurden grob in fünf Zeitzyklen erneuert und eingesetzt, wobei die ersten beiden Teilaufträge durch Johann Schüchter im Jahre 1951 und die weiteren Folgeaufträge von Franz Melchior in den Jahren 1952, 1953 und 1954 umgesetzt wurden. Insgesamt wurden von Johann Schüchter fünf Chor-, drei Sakristei- und zwei Figurenfenster mit der Heiligen Maria und dem Heiligen Hubertus für die Seitenaltäre im Vorchor angefertigt. Zudem fertigte Schüchter die Rosette über der Orgelbühne und weitere Rosetten für den Kirchenraum an. Franz Melchior übernahm die Aufträge für die Halbrosetten über den drei Portalen, ein Fenster für die Taufkapelle, Fenster für die Seitenschiffe und vier weitere Rosetten. Wegen der Fülle an Fenstern werden exemplarisch nur einige Fenster vorgestellt. Sämtliche Kirchenfenster befinden sich auch gegenwärtig in der Pfarrkirche.

Die von Hansen gestalteten Fenster weisen die für ihn üblichen Charakteristika auf und sind entweder mit figürlichen/sakralen Motiven versehen oder rein ornamentaler Natur.

Die fünf Rundbogenfenster des 5/8-Chores bestehen aus zwei seitlichen Ornamentfenstern und drei zentralen Fenstern mit christlichen Motiven.

Im linken Kirchenfenster mit figürlicher Inszenierung (**Kat. 56-1**) sieht man in der obersten der vier Fensterregister den herabfliegenden Heiligen Geist in Form der Taube mit Nimbus im Zentrum einer roten Sonne, dessen gelbe Sonnenstrahlen als göttliches Licht einen blühenden roten Rosenstock als Synonym für die Muttergottes bestrahlen. So ist dann auch das mittlere Glasfeld einem goldenen Mariamonogramm in einem Kreisrund, umgeben von Sternen, gewidmet. Eine mit einem roten Läufer ausgelegte Treppe führt in Art einer Himmelstreppe direkt ins Zentrum des Monogramms. Weitere Mariensymbole befinden sich im untersten Feld, wo eine Krone und Lilien vor überwiegend bläulichem Untergrund abgebildet sind. Eine schlichte Umrandung aus breiten und schmalen Rechteckfeldern, die teils rötlich, gelblich oder weißlich eingefärbt sind, umfasst das Glasbild. Eine gleiche Umrandung findet sich auch bei den weiteren Chorfenstern.

Das mittlere Chorfenster (**Kat. 56-2**) setzt sich in den beiden oberen Registern aus zwei

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rot und grün gekleideten Engeln zusammen, die schwebend zwischen Wolken und Sternen ein Kreuz am unteren Ende halten. Das ornamental reich verzierte rot-weiße Kreuz wird von einem gelb-roten Nimbus umfangen, von dem breite Lichtstrahlen ausgehen. Das mittlere Feld zeigt Jesus in Form des apokalyptischen Lammes mit Siegesfahne, wie er auf dem Buch mit den sieben Siegeln ruht. Umrundet wird auch dieser von einem gelb-roten Nimbus mit bläulich-rotem Sternenornament im Inneren. Mehrere brennende Öllampen sind dem Nimbus seitlich und unterhalb angeordnet. Das *Chi-Rho*-Symbol mit den Buchstaben Alpha und Omega setzt den unteren Schlusspunkt des Glasbildes.

Das rechte Fenster (**Kat. 56-3**) beginnt oben mit einer goldenen Krone mit Kreuz und goldener Lichtflut, die aus der Krone auf ein *Chi-Rho*-Zeichen fließt, das sich in einem Kreisrund befindet, welches wiederum aus diversen kreisrunden farblichen Schichten aufgebaut ist. Die symbolische Darbietung von Christ König, dem Herrscher der Welt, wird unterfangen von Sternen auf farbenreichem Grund. Eine kreisrunde Anordnung hat auch das Motiv des mittleren Registers. Ein Brotkorb wird umrahmt von einer Art ornamentalen Nimbus und von einem Fisch. Der wellige Untergrund soll dabei an Wasser erinnern. Brot und Fisch spielen auf die Eucharistie an. Im untersten Feld ist ein symmetrischer Weinstock dargestellt, von dessen Weintrauben zwei bunte Vögel essen. Diese szenische Darstellung kann ebenfalls auf die Eucharistie anspielen, aber auch als Symbol für die Verbundenheit zwischen Christus und den Gläubigen stehen.

Die zwei Ornamentfenster des Chorraums (**Kat. 56-4**) sind identisch und bestehen in der Hauptsache aus blauen Kreuzen und Rautenfeldern, die sich beide in quadratischen Einheiten befinden. In der Regel handelt es sich dabei um neun Einheiten (3x3) je Hauptregister, wobei die mit einem Blumen-/Sonnenmotiv verschnörkelten Kreuzzeichen so angeordnet sind, dass sie die Position eines imaginären großen Kreuzes annehmen und die Mitte und Ecken durch die Rautenmusterung eingenommen werden. Im unteren Glasregister wird das Imaginäre realisiert, da ein großes gleichschenkliges Kreuz mit kreisrundem Sonnenmotiv als Hintergrund das Feld dominiert. Das Großkreuz wird von vier kleineren Kreuzen in jeder Ecke flankiert.

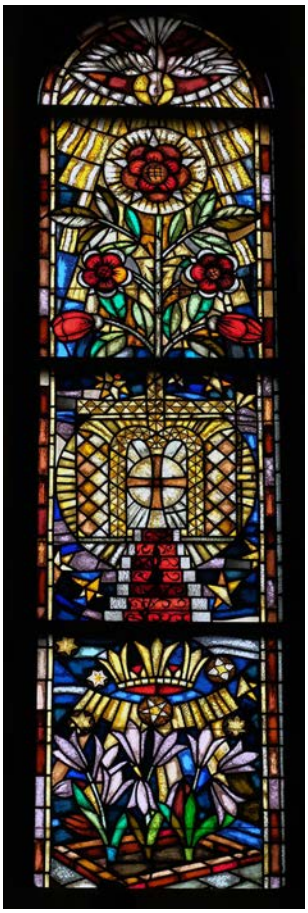
Im Obergaden des Haupt- und Querschiffes befinden sich insgesamt 16 Rosetten in der Art eines Sechspasses (**Kat. 56-5**). Ornamentale Muster bestimmen auch diese Glasbilder. Die an Blüten und Kaleidoskope erinnernden Ornamente variieren in der ornamentalen und farblichen Zusammensetzung.

Das Maßwerkfenster in der Orgelempore im linken Querschiff, welches sich aus zwei Rundbogenfenstern und einer Rosette aufbaut, ist ebenfalls ornamental mit Teppichmustern gestaltet (**Kat. 56-6**). Die Fenster werden von einem roten Rasterfeld oder, je nach Betrachtungsweise, von aneinandergereihten Kreuzsymbolen überzogen. In den dadurch erzeugten quadratischen Feldern sind wellenartig verlaufende Muster zu finden. Die Fenster werden zudem von einem Ornamentrand umfasst. In den sieben kreisrunden Feldern der Rosette wird das Motiv der roten Rasterung fortgeführt, jedoch mit Fokus auf das Zentrum, in unterschiedlichsten Perspektiven dargestellt.

Das Marienfenster (**Kat. 56-7**), welches sich im linken Nebenaltar befindet, wird komplett von der thronenden Muttergottes mit dem Christusknaben auf dem Schoß eingenommen. Beide Figuren sind frontal dem Kirchenbesucher zugewandt. Die mit einem roten Gewand und blauen Umhang bzw. Schleier bekleidete Maria trägt als Kö-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nigin des Himmels auf ihrem Kopf die Krone. Der herabfliegende Geist in Form der Taube berührt mit seinem Schnabel den strahlenden (Sonnen-)Nimbus von Maria. Das in ein weißes Gewand gekleidete und aufrecht im Schoß stehende Jesuskind hat beide Arme zum Segensgestus erhoben. Ein Ornamentband aus dunkel- und hellblauen Farbfeldern mit abstrahierten Lilienmotiven umrahmt die Bilddszene von Mutter und Kind.



Kat. 56-1



Kat. 56-2

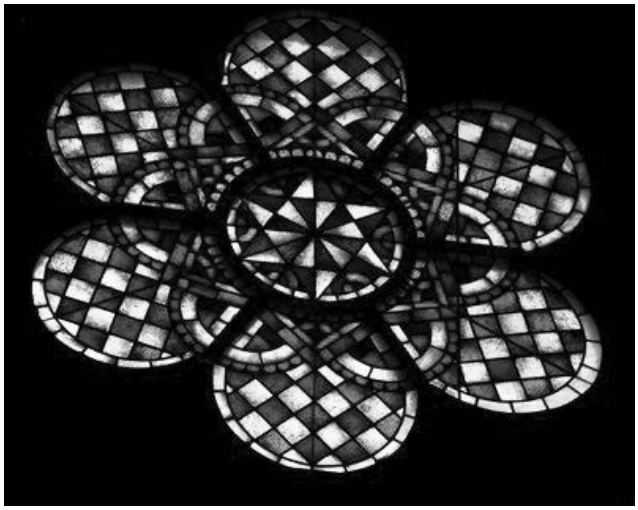


Kat. 56-3

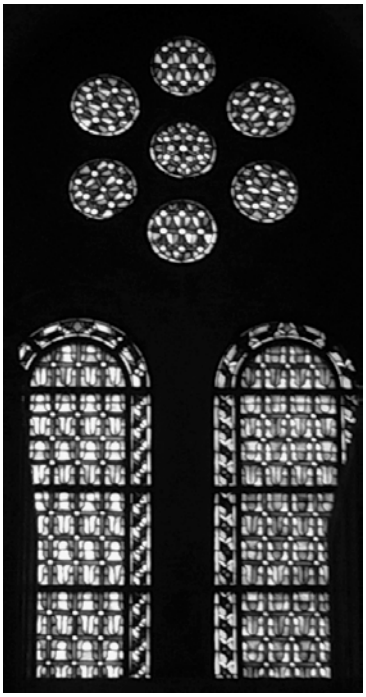
https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 56-4



Kat. 56-5



Kat. 56-6



Kat. 56-7

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 57: St. Augustinus/Eppelborn-Wiesbach (Saar) 1952

Bezeichnung	Pläne für Erweiterung
Standort	Valeriusstraße, 66571 Eppelborn-Wiesbach (Saar)
Datierung	1952
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Augustinus/Wiesbach-Saar im Bistum Trier
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen;

Wegen des starken Zuwachses an Gemeindemitgliedern nach dem Krieg war die Pfarrkirche zu klein geworden. Deshalb gab es Überlegungen des Kirchenvorstandes, die Kirche zu erweitern. Zu diesem Anlass fertigte Hansen Pläne für die Vergrößerung des Kirchengebäudes an. Doch wegen begrenzter Möglichkeiten an Umbauten verwarf man rasch den Gedanken und entschloss sich für einen kompletten Kirchenneubau, welcher aber nicht durch Hansen vorgenommen wurde.

Keine Abbildungen bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 58: St. Severin/Brühl-Schwadorf 1952–53

Bezeichnung	Kirchenfenster und Reparaturmaßnahmen
Standort	Badorferstraße, 50321 Brühl
Datierung	1952–53
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Severin/Brühl-Schwadorf im Erzbistum Köln
Weitere Architekten	Karl Friedrich Liebermann
Ausführende Künstler/ Handwerker	Firma Johann Schüchter (Kunstglasmalerei)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 171; GVA/AEK Brühl-Schwadorf; Peters, Baudenkmäler, S. 405; *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Severin_%28Schwadorf%29* (zuletzt eingesehen am 25.11.2015);

1952 erhielt die Arbeitsgemeinschaft Hansen/Liebermann den Auftrag, neue Kirchenfenster für die einschiffige neogotische Pfarrkirche St. Severin anzufertigen, da einige Fenster durch Kriegseinwirkungen zerstört worden waren. Insgesamt sind vier Fenster auf der Ostseite und die beiden Chorfenster von Hansen/Liebermann. Die gotischen Maßwerkfenster setzen sich alle aus zwei Nonnenköpfen und einem Vierpass zusammen.

Die beiden Chorfenster haben rein ornamentale Teppichmuster mit den für Hansen bekannten Charakteristika (**Kat. 58-1**). Schmale rechteckige Streifen mit wechselnder Farbigkeit und halbkreisförmiger/oder viertelkreisförmiger Musterung sind aneinandergereiht und füllen die einzelnen Register. Ein größeres Ornament bildet das Zentrum jedes Glasfeldes, welches zwischen beiden Chorfenstern leicht variiert und an ein abstrahiertes Blütenmedaillon mit Kreuz erinnert. Ein grüner bzw. dunkelroter Rand umzieht alle Fenster. In den Vierpässen fast aller Fenster sind zudem Symbole der sieben Sakramente verewigt. Sie sind in der Symbolik und Machart identisch mit den bereits bei der Kirche St. Cäcilia in Benrath beschriebenen Sakramentszeichen, so dass eine erneute Beschreibung sich erübrigt. Eine weitere Besonderheit ist, dass auf fast allen Fenstern von Hansen/Liebermann zudem die Spender der Fenster vermerkt sind. Einzig das Fenster an der Orgelbühne weicht von dem Schema ab (**Kat. 58-2**). Auch der Vierpass beinhaltet kein Symbol der heiligen Sakramente, sondern es sind im Kontext der räumlichen Positionierung Musikinstrumente wie Laute, Trompete und Trommel abgebildet. Ansonsten sind auch die beiden Nonnenköpfe mit ornamentalen Teppichmustern gestaltet, diesmal in der Variante mit schmalen rötlichen und breiteren gelblichen Rechteckfeldern und grauschwarzen Viertelkreisen, die zusammengesetzt an abgeschnittene Notenschlüssel erinnern. Der Rand setzt sich aus gewellten Streifen zusammen.

Die drei Fenster auf der Ostseite im Laienraum haben neben den ornamentalen Teppichmustern auch figurale Abbildungen von Heiligen. Die figürlichen Darstellungen nehmen in der Länge in etwa zwei von insgesamt fünf Fensterregistern ein, so dass sie sich leicht versetzt über die drei unteren Register ziehen. Die Aufnahme von Heiligen in das Glasbild erfolgte auch mit der Absicht, die Harmonie des Gesamtbildes zu wahren, da die älteren Fenster auf der Westseite ebenfalls Heiligenfiguren aufweisen.

Das linke Kirchenfenster (**Kat. 58-3**) zeigt im linken Abschnitt die Heilige Maria Goret-

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ti mit rotem Nimbus, blauem Kleid mit goldenen Streifen und weißem Umhang. Die Hände sind zur Abwehr erhoben, da sich eine Schlange, als Zeichen der Sünde, aus dem blumigen Grund ihr nähert. Die Namen der Heiligen werden, außer im letzten Kirchenfenster, im Glasbild mit aufgeführt. Das Teppichmuster, das sich unterhalb und oberhalb der Heiligen Maria Goretti befindet, setzt sich diesmal aus welligen Rechteckfeldern mit Kreismustern zusammen. Die Umrahmung am Rand gleicht dem Chorfenster. Im rechten Glasfenster ist der Heilige Aloisius zu sehen, bekleidet als Edelmann, mit Schwert und Kreuz in den Händen.

Das mittlere Maßwerkfenster (**Kat. 58-4**) zeigt links den Heiligen Laurentius mit weißem Unterkleid und rotem Überwurf. Seine Attribute der Märtyrerpalme und des Rostes sind ihm in die Hände gelegt. Rechts davon ist der Heilige Severin in Bischofskleidung abgebildet. In seiner linken Hand hält er den Bischofsstab und in der rechten eine Miniatur der Kirche St. Severin. Die Ornamentik in diesem Kirchenfenster setzt sich aus kleinen quadratischen Feldern zusammen, in denen ineinander verschachtelte mehrfarbige geometrische Figuren zu erkennen sind.

Das letzte Kirchenfenster (**Kat. 58-5**) zeigt links den Heiligen Christopherus, wie er mit dem Jesusknaben auf den Schultern und einem mit Eichenlaub bewachsenen Stab durch Wasser geht. Der mit einem roten Umhang und Lendenschurz bekleidete Christopherus hat sich dabei zum Jesusknaben gewandt, der, mit einem großen Nimbus umrahmt, die eine Hand zum Segensgestus erhoben hat. In der anderen Hand trägt der Jesusknabe eine Weltkugel in Anspielung auf die Last der Erde, die auf seinen Schultern ruht. Die Szene und Bedeutung des rechten Bilds hingegen sind nicht genau zu klären. Angeblich soll es sich um die Darstellung Walberbergs handeln, eines Stadtteils von Bornheim. Die Pfarrei Schwadorf war in früheren Zeiten mit Walberberg als Filialkirche vereinigt gewesen. Im Vordergrund des Bildes sitzt ein kleiner Zwerg mit dunkelblauem Mantel, roter Mütze und langem weißem Bart an einem Flussufer. Sein Blick folgt dem Licht, den er mit der brennenden Lampe in seiner rechten erhobenen Hand erzeugt. Im Hintergrund ist eine Landschaft aus Feldern und Bäumen zu erkennen, die auch den Blick auf eine Stadt bzw. Klosteranlage freigibt. Der Himmel ist mit geometrisch-abstrakten Mustern, mehrheitlich aus den Grundfarben Blau und Rot, zusammengesetzt.

1953 wurden Hansen und Liebermann zudem mit Ausbesserungsarbeiten beauftragt. Unter anderem musste der Kirchturm neu unterfangen werden, da der Turm gravierende statische Mängel aufwies.

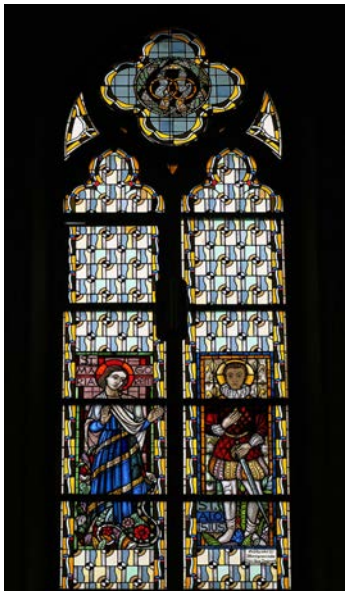
https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



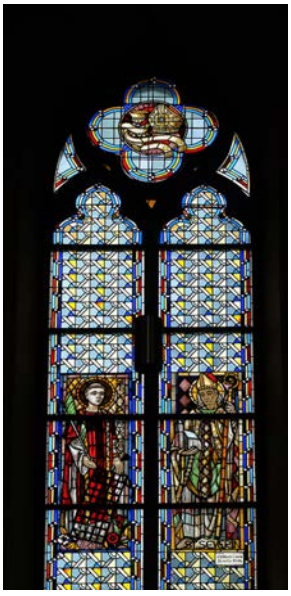
Kat. 58-1



Kat. 58-2



Kat. 58-3



Kat. 58-4



Kat. 58-5

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 59: Rektoratskirche/Erftstadt-Blessem-Frauenthal 1953

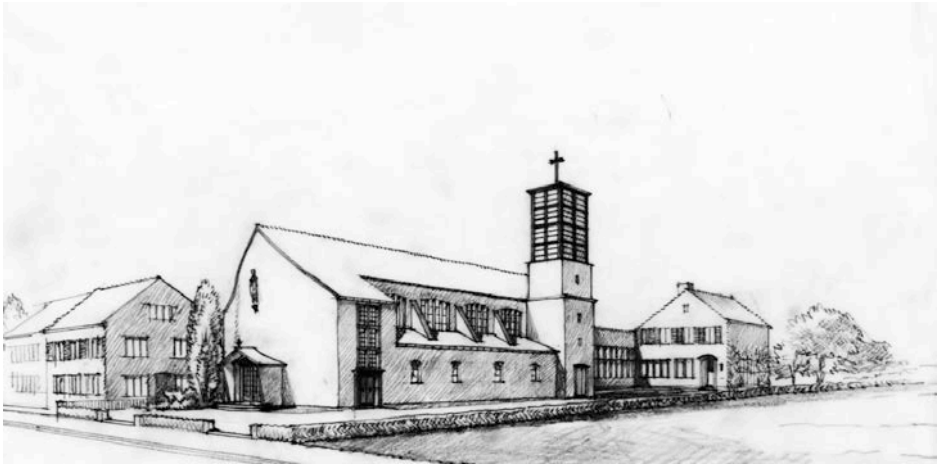
Bezeichnung	Planung für Kirchenneubau
Standort	unbekannt
Datierung	1953
Auftraggeber	Kirchenbauverein Erftstadt-Blessem-Frauenthal im Erzbistum Köln
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen

Aus den Jahren 1953 sind Skizzen zu einem Neubau einer Rektoratskirche für den Stadtteil Blessem-Frauenthal bei Erftstadt von Hansen erhalten, welche aber nicht nach diesen Plänen realisiert wurde. Grund für die Anfertigung der Entwürfe war, dass der 1953 gegründete Kirchenbauverein eine neue Kirche für seinen Stadtteil errichten wollte. Doch erst im Jahre 1961 erhielt die Gemeinde eine eigene Kirche.

Auf dem Entwurf ist ein zeitgemäßer und für Hansen in jener Zeit typischer Kirchenentwurf mit basilikalem Schema und angeschlossenem Pfarrheim zu sehen (**Kat. 59-1**). Das Kirchengebäude sollte circa 30 Meter lang und 13 Meter breit werden. Die glatte und leicht gewölbte Giebelfassade hat als einziges Schmuckelement eine stehende Vollplastik, wahrscheinlich der Muttergottes. An der linken Seite wird der Giebel eckig eingezogen, hingegen an der rechten Seite als eine Art Querriegel abgeschleppt (**Kat. 59-2**), da sich in der Verlängerung ein seitlicher Eingang befindet und der Treppenaufgang zur Orgelempore. In der Breite des Seiteneinganges steigt dann auch ein bis zur Dachtraufe des abgeschleppten Satteldaches heranreichendes Betonrasterfenster auf, das als natürliche Lichtquelle für das Treppenhaus gedacht war. Ein zeltähnlicher Windfang mit bekrönendem Kreuz umfasst den mittigen Haupteingang. Die Hochschiffswand wird durch drei Strebebögen und vier breitere Segmentbogenfenster, ebenfalls mit Rasterung, unterteilt. Im darunter befindlichen Seitenschiff, welches bündig mit dem Querriegel der Kirchenfront abschließt, sind vier rechteckige Fenster angebracht. Eine Art Campanile in Form eines Leuchtturms befindet sich am hinteren Ende zwischen rechtem Seitenschiff und Chor. Der aus Abstufungen bestehende quadratische Kirchturm mit Sehschlitzen und Eingang reduziert sich stufenweise nach oben. Der oberste Abschnitt besteht im Gegensatz zu den glatt verputzen Mauerflächen der Unterkonstruktion aus einer Art Stahlrippenraster zu 2x4 Feldern auf jeder Seite, die mit Schalllamellen gefüllt sind. Ein großes Kreuz bekrönt den Turm. Die Turmuhren, die rundläufig in den obersten Feldern platziert sind, sind nicht auf allen Plänen zu sehen. Eine kleine Apsis, die fast komplett aus Rasterfenstern bestehen sollte, ist an das Sockelgeschoss des Turmes angegliedert, da sich hier laut Grundrissplan die Taufkapelle befinden sollte (**Kat. 59-3**). An die eingezogene und halbrunde Chorapsis ist der halbhohe und flachgedeckte Pfarrsaal als Verbindungstrakt zwischen Kirche und Pfarrheim/-haus angeschlossen (**Kat. 59-4**). Das Kircheninnere wird von einem Tonnengewölbe gedeckt, in das Stichkappen für die Obergadenfenster eingeschnitten sind (**Kat. 59-5**). Die Seitenschiffe gehen stützenlos in einem weichen Bogen in das Hauptschiff über, so dass eigentlich ein Einheitsraum suggeriert wird, dem die basilikale Grundform zu Grunde liegt. An der Stirnseite des Laienraums sind zur Rechten eine Kanzel und zur Linken ein Nebenaltar errichtet. Auf dem um einige Stufen erhöhten Chorraum ist der Hochaltar um weitere Stufen erhöht. Es besteht somit eine gute Anbindung zwischen

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Chor- und Laienraum. Das Halbrund der Chorapsis sollte zudem durch neun kleinere Rundbogenfenster auf Höhe der Obergadenfenster belichtet werden.

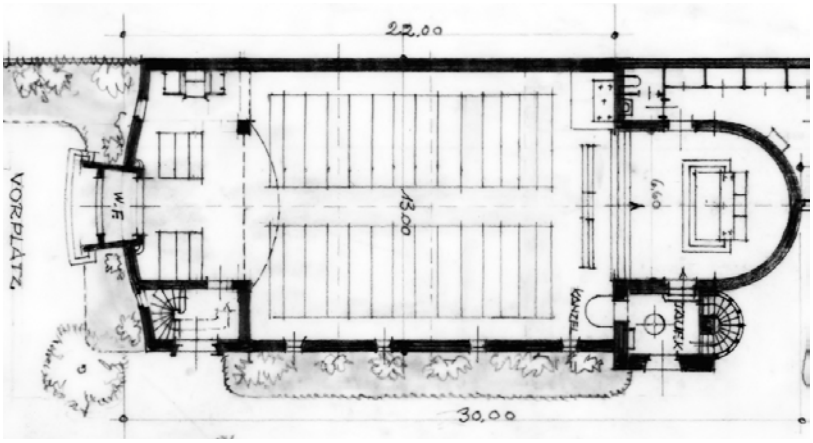


Kat. 59-1

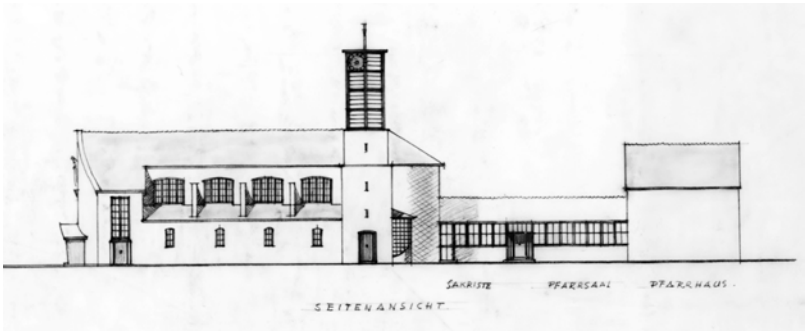


Kat. 59-2

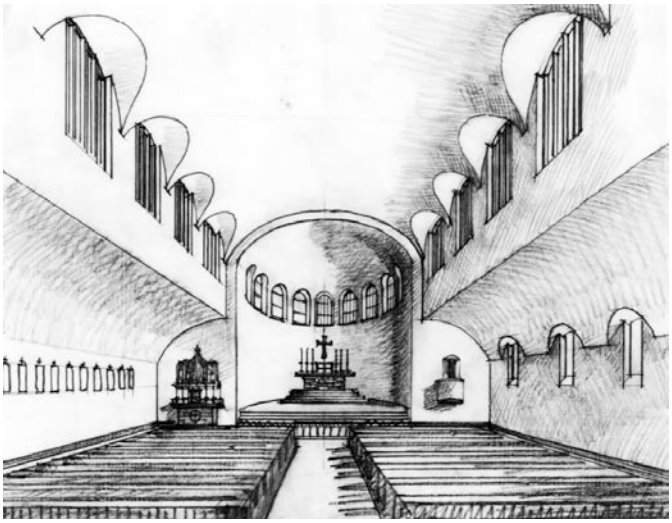
https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Kat. 59-3



Kat. 59-4



Kat. 59-5

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 60: St. Marien/Saarbrücken-Rußhütte 1953–54

Bezeichnung	Chormosaik
Standort	Fischbachstraße, 66113 Saarbrücken
Datierung	1953–54
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Marien/Neunkirchen-Saar im Bistum Trier
Ausführende Künstler/ Handwerker	Firma Villeroy und Boch (Mosaikherstellung); Firma Gebr. Deutsch (Mosaiksetzer)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Pfarrarchiv St. Marien; Paulinus, 01.05.1956; Saarländische Volkszeitung, 11.05.1954; *http://www.st-marien-russhuette.de* (zuletzt eingesehen am 27.11.2015); *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Marien_%28Ru%C3%9Fh%C3%BCtte%29* (zuletzt eingesehen am 27.11.2015)

1954 wurde das Chormosaik nach Entwürfen von Hansen für St. Marien fertiggestellt und befindet sich auch noch heute in der Kirche.

Im Halbrund der Chorapsis ist die Szene der Krönung Mariens durch Gottvater, Jesus und den Heiligen Geist, also durch die Heilige Dreifaltigkeit, auf einer Wolke zu sehen. Die Jungfrau Maria kniet betend vor Jesus und Gottvater, die sich hinter Maria gemeinsam einen Thron teilen. In den Händen halten Gottvater und Sohn gemeinsam eine Krone, die sie gerade im Begriff sind Maria aufs Haupt zu setzen und sie somit zu krönen. Unterhalb dieser Krönungsszene stehen wie an einem Ornamentband aufgereihte neun Engel. Zu den Füßen der Engel sind in ein verbindendes Band verschiedene Medaillons mit Symbolen angebracht und in den Händen halten alle Engel die Leidenswerkzeuge bzw. Christusreliquien. Zwischen den Himmelsboten ist zudem in Goldschrift das Preislied der Himmelschöre zu lesen.

Eine detaillierte Beschreibung zu dem Chormosaik und Abbildungen befinden sich im Kapitel „Mosaik- und Glasbild".

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 61: St. Marien/Neunkirchen 1954

Bezeichnung	Gestaltung des Kirchenvorplatzes mit Mariensäule
Standort	Hüttenbergstraße, 66538 Neunkirchen
Datierung	1953–54
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Marien/Neunkirchen im Bistum Trier
Weitere Architekten	Karl Friedrich Liebermann
Ausführende Künstler/ Handwerker	Hans Bogler (Bildhauer)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; PG St. Marien, Festschrift, S. 23 und S. 42; Pfarrarchiv St. Marien; *https://de.wikipedia.org/wiki/St._Marien_%28Neunkirchen_%28Saar%29%29* (zuletzt eingesehen am 27.11.2015)
Ergänzung	Bereits 1953 wurde das Pfarrhaus nach Plänen von Hansen erbaut.

1954 wurde der Kirchenvorplatz von Hansen umgestaltet und zwar in der Form, dass er eine doppelte Treppenanlage schuf, in deren Mitte sich ein Rondell als Basis befand, auf der eine 4,40 Meter hohe Mariensäule errichtet wurde (**Kat. 61-1**). Nach den vorliegenden Unterlagen wurde die 2,13 Meter große Plastik von dem heimischen Neunkircherner Bildhauer Hans Bogler angefertigt. Die Mariensäule wurde wegen der erneuten Umgestaltung des Platzes im Jahre 1979 weiter zur Straße versetzt, wobei die Rondellbasis nicht übernommen wurde.

Die Bronzefigur zeigt Maria mit den Insignien ihrer Herrschaft. Als Königin der Welt trägt sie eine Krone auf dem Kopf und hält mit der rechten Hand ein Zepter. Mit der linken Hand trägt die Kirchenpatronin den segnenden Jesusknaben, in dessen linker Hand sich ein Reichsapfel befindet. Der polygonale Säulenschaft, auf dem die Vollplastik aufsitzt, ist rundherum mit Mosaikarbeiten überzogen. Die einzelnen Felder sind versetzt mit Ornamenten oder marianischen Symbolen in Form von Lilien, Krone und Morgensternen. Auf einem mittigen Mosaikfeld ist folgende Inschrift zu lesen: *Unserer Königin ewig zu eigen 1954*. In das oberste Feld, das sich zu einer Art abstrahierten Kapitells ausweitet, ist direkt unterhalb der Plastik kunstvoll das Marienmonogramm eingearbeitet. Das Rondell, auf der die Mariensäule mittig aufgestellt war, war ebenfalls ornamental mit Mosaiken verziert gewesen.



Kat. 61-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 62: St. Martin/St. Wendel-Niederlinxweiler 1954

Bezeichnung	Neuer Taufstein und neue Ambonen
Standort	St. Martin-Straße, 66606 St. Wendel
Datierung	1954
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Martin/St. Wendel-Niederlinxweiler im Bistum Trier
Ausführende Künstler/ Handwerker	Firma Hippchen (Steinmetzarbeiten); Firma Steffens (Metallarbeiten);
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Pfarrarchiv St. Martin; KV St. Martin, S. 1;

1954 entwarf Hansen einen neuen Taufstein für die Pfarrkirche, der auch heute noch am Ambo an der Epistelseite aufgestellt ist (**Kat. 62-1**). Der aus rotem Vogesensandstein angefertigte runde Taufstein hat eine umlaufende Inschrift, welche sich auf das Taufsakrament bezieht: *Wiedergeboren aus Wasser/und heiligem Geist, wandelt/als Gottes Kinder/damit ihr das ewige Leben erlangt.*

Gelagert ist der Taufstein auf einem Kreuzfuß.

Die beiden Ambonensockel mit schmiedeeiserner Brüstung sind ebenfalls nach Entwürfen Hansens angefertigt worden. Auf die Stirnseite der kunstvoll geschmiedeten Geländer sind christliche Symbole eingearbeitet. Auf der Evangelienseite sieht man einen Fisch mit den Alpha-/Omega-Buchstaben und auf der Epistelseite ein Kreuz. Das Gitternetz der Geländer ist zudem mit kleinen Zungen gestaltet, die an Lilienblüten erinnern.



Kat. 62-1

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 63: Mariensäule/Friedrichsthal-Bildstock (Saar) 1954

Bezeichnung	Wettbewerb für Mariensäule
Standort	Marktplatz/Illinger Straße in Friedrichsthal-Bildstock
Datierung	1954
Auftraggeber	Heimat-Ausschuss Friedrichsthal-Bildstock (Saar) im Bistum Trier
Ausführende Künstler/ Handwerker	Mathias Kempen (Bildhauer)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen;

Aus einem Brief vom 12. Mai 1954 geht hervor, dass Hansen in Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Mathias Kempen an einem Ideen-Wettbewerb zum Bau einer Mariensäule in Bildstock mit eingereichten Entwürfen teilgenommen hat. Schon im 12 Kilometer entfernten Neunkirchen hatte Hansen im gleichen Jahr eine Mariensäule für den Kirchenvorplatz entworfen. Die Pläne wurden wohl abgelehnt, da die Mariensäule durch den Saarbrücker Künstler Günther Maas angefertigt wurde.

Keine Abbildung bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 64: Herz-Jesu/Düsseldorf-Urdenbach 1954

Bezeichnung	Pläne
Standort	Urdenbacher Allee, 40593 Düsseldorf
Datierung	1954
Auftraggeber	Pfarrgemeinde Herz-Jesu/Düsseldorf-Urdenbach im Erzbistum Köln
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 207;

Im Findbuch von Hansen sind zwei Pläne für die Pfarrkirche in Düsseldorf-Urdenbach gelistet. Dazu gibt es keine weiteren Ausführungen. Weder im Pfarr- noch Bistumsarchiv gibt es weiterführende Informationen.

Keine Abbildungen bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 65: Kloster Maria Frieden/Dahlem 1954–61

Bezeichnung	Klosterneubau
Standort	Abtei Maria Frieden, 53949 Dahlem
Datierung	1954–61
Auftraggeber	Trappistinnen-Orden
Weitere Architekten	Karl Friedrich Liebermann
Ausführende Künstler/ Handwerker	Jürgen Mols (Ingenieurbüro); Iven (Bauunternehmer)
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Hansen, Baubeschreibung; Gilles, Trappistinnen; Abtei Maria Frieden, Dahlem, S. 13 ff.; KirchenZeitung für das Bistum Aachen, 22.02.1959; *http://www.mariafrieden-ocso.de/* (zuletzt eingesehen am 28.11.2015);

Bereits 1949 hatte Hansen Pläne für eine komplette Klosteranlage für Berg bei Mechernich angefertigt, deren Realisierung aber nicht zustande kam. Auf diesem Anfangsplan basiert im Grunde dann die ab 1954 von den Trappistinnen in Auftrag gegebene Klosteranlage. Da die Finanzen es nicht anders zuließen, wurde der Klosterbau sukzessive auf der Dahlemer Binz, einer Region der Nordeifel, auf dem Gelände einer ehemaligen NS-Ordensburg errichtet. Das Trappistinnen-Kloster befindet sich auch noch heute fast unverändert an gleicher Stelle.

Im ersten Bauabschnitt wurde ein zweigeschossiges Gästehaus mit diversen Räumlichkeiten und Satteldach errichtet. Dieser längliche Bau schiebt sich von südöstlicher Seite an die einige Jahre später erbaute Klosterkirche und ist mit der runden Chorapsis verbunden. Die Kopfseite des Gästehauses wurde im Heimatstil mit Fachwerk und Bruchstein gestaltet.

Der Bau der Abteikirche mit angeschlossener Krankenabteilung erfolgte im zweiten Bauabschnitt. Grundsteinlegung war 1956 und Konsekration Ende 1958. Äußerlich erinnert das frühromanisch anmutende Gotteshaus an eine Basilika, da von Süden her ein niedriges Seitenschiff mit Pultdach an das Hauptschiff ansetzt. Zudem befinden sich im Obergaden elf Rundbogenfenster. Von Osten schließt sich an das Kirchenschiff ein gedrückter Rundturm mit spitzem Kegeldach an, in dem der Chor integriert ist. Denn einzig die Kreisform des Chores ist prädestiniert, den Erfordernissen eines von mehreren Seiten zugänglichen Chores gerecht zu werden. Deshalb befindet sich im vermeintlich südlichen Seitenschiff ein Gang, der vom Kirchenschiff selber isoliert ist und auf direktem Weg zur Gastkapelle führt, welcher sich zum Hauptchor aber öffnet. Somit handelt es sich typologisch bei dem Gotteshaus um eine Saalkirche.

Die westliche Giebelfassade des Kirchengebäudes wird durch dreigliedrige Arkadenfenster, einem wiederkehrenden Motiv Hansens, gestaltet. Über einen Vorraum gelangt man in das Kircheninnere, das mit einer flachen Holzdecke gedeckt und weiß verputzt ist. Eine Empore, die sich über dem Vorraum befindet, kann nur vom ersten Stock der Klausur aus betreten werden. Zum Presbyterium verjüngt sich das Kirchenschiff durch Schrägstellung der Wände, da an dieser Stelle der Längs- in den Rundbau übergeht und gleichzeitig die Konzentration auf den Altar gesteigert wird. Darüber hinaus wird damit der Einblick in den als Altarinsel konzipierten Chorraum minimiert, so dass die südliche Öffnung zur Gastkapelle

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

durch die schräggestellten Wände den Klosterbewohnern verborgen bleibt.

Im dritten Bauabschnitt, der von 1959 bis 1961 erfolgte, wurden eineinhalb Flügel des Quadrums und ein Refektoriumsanbau fertiggestellt. Im vierten Bauabschnitt im Jahre 1967 wurde dann der nördliche Flügel der Klosteranlage zu Ende gebaut. Die zweieinhalbgeschossigen Flügelanbauten sind mit Satteldächern gedeckt und die Außenfassade, wie der Rest der Klosteranlage, weiß geschlämmt. Der Innenhof des Klosters wird an drei Seiten durch einen geschlossenen Kreuzgang bestimmt. Der östliche Flügel wurde nicht mehr fertiggestellt, so dass der unvollendete Kreuzgang nur noch Symbolcharakter hat, da er in seiner für das monastische Leben bedeutsamen Funktion nur vollendet seine theologische Bestimmung erfüllt.

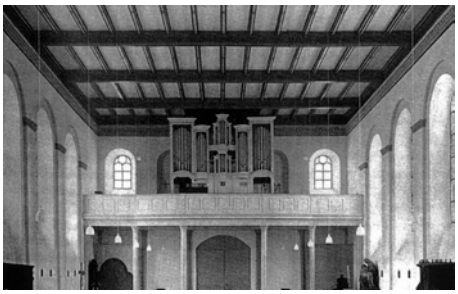
Eine detaillierte Beschreibung und Abbildungen befinden sich im Kapitel „Sakralarchitektur".

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 66: St. Gervasius und Protasius/Bornheim-Sechtem 1956

Bezeichnung	Geplante Verbesserungs- und Renovierungsarbeiten; Erneuerung der Decke
Standort	Straßburgerstraße, 53332 Bornheim
Datierung	1956
Auftraggeber	Pfarrgemeinde St. Gervasius und Protasius/Bornheim-Sechtem im Erzbistum Köln
Ausführende Künstler/ Handwerker	Firma Emil Aukamm (Lampenfabrik); Firma Stephan Wieland (Maler- und Anstreicherarbeiten); Firma Karl Baron (Elektrik); Firma Heinrich Bertram (Zimmermeister); Firma Heinrich Cremer (Zimmermeister); Firma Christian Breuer (Putzarbeiten); Jürgen Mols (Ingenieurbüro); Breuer (Maurermeister);
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Handbuch Köln, S. 102; Kisky, Sechtem, S. 62–70; Vorzepf, Dorfchronik, S. 50 ff.;

1956 sollte Hansen in der Pfarrkirche von Sechtem Renovierungs- und Ausbesserungsarbeiten durchführen. Die baulichen Mängel rührten teils noch vom Zweiten Weltkrieg her. Während der Vorbereitungen stellte sich heraus, dass das Holzwerk der Decke und des Kirchturms massiv von Hausbock befallen war und das Ungeziefer schon gravierende Schäden verursacht hatte, so dass neben der geplanten Erneuerung der Beleuchtungsanlage, einem helleren Anstrich und der Reinigung der Kirchenfenster zusätzlich auch die Holzdecke erneuert werden musste. Doch wegen des bestehenden Denkmalschutzes der Kirche schaltete sich die Rheinische Denkmalpflege in das Bauvorhaben ein. Die Genehmigung der von Hansen eingereichten und durch das Generalvikariat bewilligten Pläne wurde zurückgezogen. Man einigte sich darauf, dass die Bauleitung von Hansen sich nur noch auf die Neukonstruktion der Decke beschränkte, während die Instandsetzung der Inneneinrichtung unter die Kontrolle der Denkmalpflege gestellt wurde.



Kat. 66-1

Die von Hansen wiederhergestellte Decke (**Kat. 66-1**) besteht aus dunkeln Längs- und Querbalken, die mit quadratischen Variantex-Platten unterkleidet wurden. Selbige Decke befindet sich auch noch heute in der Kirche.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 67: Kapelle St. Anna/Köln-Riehl 1957–58

Bezeichnung	Kapellneubau
Standort	Boltensternstraße, 50735 Köln
Datierung	1957–58
Auftraggeber	Riehler Heimstätten im Erzbistum Köln
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; Archiv der Sozial-Betriebe-Köln; Neue Ruhr Zeitung, 28.05.1959; Kölner Stadt-Rundschau, 28.05.1959;

In den Jahren 1957/58 baute Hansen für die Riehler Heimstätten eine moderne Kapelle, die für die katholischen Heimbewohner gedacht war. Der Sakralbau ähnelt im Grundriss dem Neusser Kapellbau, denn auch der Riehler Bau geht übergangslos in ein Chorhalbrund über und wird nur von südwestlicher Seite um ein schmales Nebenschiff ergänzt. Die nordwestliche Ecke des Kirchenbaus ist um einen Vorsprung bis zum ersten Joch erweitert. Von Südosten her ist ein längsrechteckiger Anbau an die Apsis angefügt, wo die Sakristei und ein Versammlungsraum untergebracht sind. Die Giebelseite des Eingangsbereiches wird durch die Gestaltung der Portalzone hervorgehoben, da diese in ein Parabelbogenfenster aus Betonmaßwerk integriert ist. Rechts vom Haupteingang befindet sich ein Nebeneingang, der durch den Vorraum ins Seitenschiff führt. Die nordöstliche Kirchenwand wird fast in ihrer gesamten Fläche von vier längsrechteckigen Betonmaßwerkfenstern aufgebrochen und nur durch vier sich verjüngende Strebepfeiler in Joche unterteilt. Das eigentliche Satteldach des Kirchengebäudes verwandelt sich am Anbau des Pfarrsaals zu einem tief heruntergezogenen Zeltdach. In die giebelseitige Kopfwand des Saals ist ebenfalls ein Rautenfenster eingesetzt. Als Lichtquelle für die Apsis dient u. a. ein rautenförmiges Fenster, das sich in der flachen Giebelfläche unterhalb des halbierten Kegeldaches befindet. Somit ist das Chorfenster im Inneren der Kirche für den Besucher nicht sichtbar, sondern wird nur als indirekte Lichtquelle wahrgenommen. In einer leicht abgewandelten Variante hat Hansen von südwestlicher Seite wieder einen offenen Glockenturm mit spitzem Abschluss und Bruchsteinverkleidung quer der Apsis seitlich angefügt. Im Gegensatz zu der nordöstlichen Längswand sind auf dieser Kirchenseite keine Fenster angebracht. Lediglich drei verjüngende Strebepfeiler gliedern zusammen mit dem Glockenturm die Außenwand in vier Joche, bevor der zweigeschossige Erweiterungsanbau ansetzt.

Ins Innere der Kirche gelangt der Eintretende über einen geschlossenen Vorraum, über dem sich die Empore mit seitlicher Orgel befindet. Der einschiffige Kirchenraum ist mit einem Segmentbogen gewölbt, welcher mit schmalen Holzpanelen ausgekleidet ist. Das einzige Nebenschiff wird durch eine Brüstung vom Hauptschiff sondiert. Zum Altar hin schließt der Pfeilerfuß des Turms die Reihung des Nebenschiffs ab. Die an beiden Enden des Seitenschiffes befindlichen stufenlosen Eingänge ermöglichen pflegebedürftigen und kranken Menschen die Teilnahme am Gottesdienst. Dazu dient auch das abfallende Bodenniveau des Hauptraumes zum Chor hin, welches eine bessere Sicht zum Altar aus allen Positionen garantiert.

Eine detaillierte Beschreibung und Abbildungen befinden sich im Kapitel „Sakrale Architektur“.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 68: Freialtar/Erftstadt-Gymnich ohne Datum

Bezeichnung	Entwurf für einen Freialtar
Standort	Gymnich
Datierung	unbekannt
Auftraggeber	unbekannt
Literatur	Findbuch HAStK/Hans Hansen; *https://de.wikipedia.org/wiki/Gymnicher_Ritt* (zuletzt eingesehen am 01.12.2015);

Alljährlich zu Christi Himmelfahrt wird in Gymnich bei Erftstadt der Gymnicher Ritt, eine Reiter- und Fußprozession, zelebriert. Wahrscheinlich zu diesem Anlass hatte Hansen die im Findbuch aufgelisteten Pläne für einen Freialtar angefertigt, an dem dann unter freiem Himmel eine Messe abgehalten werden konnte. Ob dieser dann wirklich zur Ausführung kam, kann nicht mehr ermittelt werden. Die Altäre wurden im Laufe der Zeit mehrfach abgerissen und erneuert.

Keine Abbildung bekannt!

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abbildungsnachweis

Abbildungen im Text

Abb. 1: Privatbesitz Familie

Abb. 2: Kölnische Rundschau, 13.09.1962.

Abb. 3: Wulf Herzogenrath/Dirk Teuber/Angelika Thiekötter (Hg.), Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Köln 1984, S. 196

Abb. 4: Wulf Herzogenrath (Hg.), Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Köln 1920, S. 32

Abb. 5: Justin Hoffmann, Der Expressionist Fritz Schaefler, bei clara-ratzka.de, ohne Datum, S. 25 (zuletzt eingesehen am 15.11.2018)

Abb. 6: August Sander: Mönche aus dem Kloster Sankt Paul vor den Mauern in Rom, 1927. © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2018

Abb. 7: August Sander: Architekt (Hans Hansen) 1927. © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2018

Abb. 8: Privatbesitz Familie

Abb. 9: Zweite Buchpublikation des Arbeiterrats für Kunst, Ruf zum Bauen, Berlin 1920, S. 45

Abb. 10: Zweite Buchpublikation des Arbeiterrats für Kunst, Ruf zum Bauen, Berlin 1920, S. 18

Abb. 11: Wolfgang Pehnt, Architektur des Expressionismus, Ostfildern 1998, S. 106

Abb. 12: Moderne Bauformen. Monatsheft für Architektur und Raumkunst, Bd. 22, 1923, Farbtafel 6

Abb. 13: Privatbesitz Familie

Abb. 14: Siegmar Holsten, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Die Sammlung der Moderne, Heidelberg 1993, S. 40

Abb. 15: Klara Drenker-Nagels, Das (verlorene) Paradies. Expressionistische Visionen zwischen Tradition und Moderne, Stade 2015, S. 43

Abb. 16: The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection. Kat., New York 1997, S. 63

Abb. 17: Peter-Klaus Schuster (Hg.), Delaunay und Deutschland, Köln 1985, S. 255; © VG Bild-Kunst, Bonn, 2018.

Abb. 18–22: Privatbesitz der Familie

Abb. 23: Werner Spies, Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag, 1991, S. 70; © VG Bild-Kunst, Bonn, 2018.

Abb. 24: Privatbesitz Wilhelm Offermann

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. 25–27: Privatbesitz Familie

Abb. 28: Privatarchiv Jürgen Wiener

Abb. 29: Pfarrarchiv St. Laurentius in Bergisch-Gladbach

Abb. 30: Privatarchiv Jürgen Wiener

Abb. 31: Historisches Archiv der Stadt Köln

Abb. 32–33: Pfarrarchiv St. Laurentius in Bergisch-Gladbach

Abb. 34–36: Privatarchiv des Autors

Abb. 37: Historisches Archiv der Stadt Köln

Abb. 38–39: Privatarchiv Jürgen Wiener

Abb. 40: Paul Wember, Johan Thorn Prikker, Krefeld 1966, S. 177

Abb. 41–46: Privatarchiv des Autors

Abb. 47: Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts e.V.

Abb. 48–49: Pfarrarchiv St. Servatius in Bornheim

Abb. 50: Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts e.V.

Abb. 51: Pfarrarchiv St. Cäcilia in Düsseldorf-Benrath

Abb. 52: Forschungsstelle Glasmalerei des 20 Jahrhunderts e.V.

Abb. 53: Pfarrarchiv St. Cäcilia in Düsseldorf-Benrath

Abb. 54: Rheinisches Bildarchiv Köln/RBA 064133

Abb. 55: Barbara Kahle, Rheinische Kirchen des 20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum Kirchenbauschaffen zwischen Tradition und Moderne, Köln 1985, S. 37

Abb. 56: Hans Hansen, Das Erlebnis der Architektur (Buchcover), Köln 1920

Abb. 57: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Abb. 58: Hugo Schnell, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Dokumentation, Darstellung, Deutung, München 1973

Abb. 59: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Abb. 60: Pfarrarchiv St. Bruno in Köln-Klettenberg

Abb. 61: https://de.wikipedia.org/wiki/Friedenskirche_(Essen-Dellwig)

Abb. 62: Kirchenvorstand St. Bruno (Hg.), St. Bruno. Pfarrpatron – Pfarrgemeinde – Pfarrkirche, Köln 2008, S. 34

Abb. 63: Rheinisches Bildarchiv Köln/RBA 143175

Abb. 64–65: Pfarrarchiv St. Bruno in Köln-Klettenberg

Abb. 66–67: Berthold Paeschke, Neue sakrale Architektur in Köln, in: Gesellschaft für christliche Kunst (Hg.), Die christliche Kunst, Heft 23, Jahrgang 9, Juni 1927, S. 258

Abb. 68: Pfarrarchiv St. Bruno in Köln-Klettenberg

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. 69: Historisches Archiv der Stadt Köln

Abb. 70: Berthold Paeschke, Neue sakrale Architektur in Köln, in: Gesellschaft für christliche Kunst (Hg.), Die christliche Kunst, Heft 23, Jahrgang 9, Juni 1927, S. 265–266

Abb 71–73: Pfarrarchiv St. Bruno in Köln-Klettenberg.

Abb. 74: Paul Girkon, Die Stahlkirche. Evangelischer Kultbau auf der Pressa Köln 1928, Berlin 1928

Abb. 75: Wolfgang Voigt/Ingeborg Flagge (Hg.), Dominikus Böhm. 1880–1955, Berlin 2005, S. 16

Abb. 76: Pfarrarchiv St. Bruno in Köln-Klettenberg

Abb. 77: Historisches Archiv des Erzbistums Köln (AEGGVAII5848)

Abb. 78: Pfarrarchiv St. Bruno in Köln-Klettenberg

Abb. 79: Lapides Clamabunt

Abb. 80: Josef Habel (Hg.), Dominikus Böhm – Ein deutscher Baumeister, Regensburg 1943, S. 62

Abb. 81: Hugo Schmölz, Dominikus Böhm, München 1962

Abb. 82–85: Lapides Clamabunt

Abb. 86: Pfarrarchiv von St. Joseph in Kardorf

Abb. 87: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kardorf_Kirche_(03).jpg#filelinks (zuletzt eingesehen am 14.11.2018)

Abb. 88: Josef Habel (Hg.), Dominikus Böhm – Ein deutscher Baumeister, Regensburg 1943, S. 184

Abb. 89–90: Privatarchiv des Autors

Abb. 91: Elisabeth Peters, Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920–1940, Rheinbach 1996, Abb.76./Pfarrarchiv St. Vinzenz in Düsseldorf 025-001 (Festschrift 50 Jahre Pfarrgemeinde St. Vinzenz, 1977)

Abb. 92: Pfarrarchiv St. Vinzenz in Düsseldorf 331-003 (Festschrift 50 Jahre Pfarrgemeinde St. Vinzenz, 1977)

Abb. 93: Pfarrarchiv von St. Clemens in Herrig/Historisches Archiv des Erzbistums Köln (AEKGVAII3356)

Abb. 94: Privatbesitz Familie

Abb. 95: Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts e.V.

Abb. 96–97: Privatbesitz Familie

Abb. 98–99: Pfarrarchiv von St. Hermann-Josef in Mahlberg

Abb. 100: Privatarchiv des Autors

Abb. 101: Privatarchiv Jürgen Wiener

Abb. 102–103: Privatarchiv des Autors

Abb. 104–105: Archiv Maria Frieden in Dahlem

Abb. 106: http://www.kirchbau.de/bildorig/e/esslingen_suedkirche_grundriss526x277.gif (zuletzt eingesehen am 16.11.2018)

Abb. 107: Archiv Maria Frieden in Dahlem

Abb. 108: Privatbesitz Familie

Abb. 109: Historisches Archiv der Stadt Köln

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. 110: Archiv Maria Frieden in Dahlem

Abb. 111–113: Privatarchiv des Autors

Abb. 114: Historisches Archiv der Stadt Köln

Abb. 115: Archiv Maria Frieden in Dahlem

Abb. 116–117: Privatarchiv des Autors

Abb. 118: Historisches Archiv der Stadt Köln

Abb. 119–120: Archiv Riehler Heimstätten Köln

Abb. 121: Privatbesitz Familie

Abb. 122: Historisches Archiv der Stadt Köln

Abb. 123–126: Privatarchiv des Autors

Abb. 127: Privatbesitz Familie

Abbildungen im Katalog

Kat. 02-1 Privatarchiv Jürgen Wiener

Kat. 04-1/04-2 Privatarchiv des Autors

Kat. 05-1 Lapides Clamabunt

Kat. 06-1 Pfarrarchiv St. Gereon in Köln

Kat. 06-2 Lapides Clamabunt

Kat. 06-3/06-4 Privatarchiv des Autors

Kat. 06-5 Lapides Clamabunt

Kat. 07-1/07-2 Historisches Archiv des Erzbistums Köln

Kat. 08-1 Luise Straus-Ernst, Die neue Baugesinnung in Dorfkirchen und Kapellen Westdeutschlands, in: Hans Sparre (Hg.), Rheinische Heimatblätter, 6. Jahrg., Heft 10, Oktober 1929, S. 329

Kat. 08-2 Lapides Clamabunt

Kat. 09-1 Lapides Clamabunt

Kat. 10-1 Pfarrarchiv St. Quirinus in Malberg

Kat. 10-2 Privatarchiv des Autors

Kat. 11-1 Luise Straus-Ernst, Die neue Baugesinnung in Dorfkirchen und Kapellen Westdeutschlands, in: Hans Sparre (Hg.), Rheinische Heimatblätter, 6. Jahrg., Heft 10, Oktober 1929, S. 328

Kat. 11-2 Privatarchiv des Autors

Kat. 11-3 Privatarchiv Jürgen Wiener

Kat. 13-1 Pfarrarchiv St. Servatius in Siegburg

Kat. 14-1 Pfarrarchiv St. Clara in Berlin-Neukölln

Kat. 15-1/15-2 Lapides Clamabunt

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 15-3 Privatarchiv des Autors

Kat. 16-1/16-2 Lapides Clamabunt

Kat. 19-1 Pfarrarchiv St. Laurentius in Bergisch-Gladbach (Skizze)/Privatarchiv Jürgen Wiener (Fotos)

Kat. 19-2 Privatarchiv Jürgen Wiener

Kat. 19-3 Privatarchiv Jürgen Wiener (Foto)/Pfarrarchiv St. Laurentius in Bergisch-Gladbach (Skizzen)

Kat. 19-4/19-5 Pfarrarchiv St. Laurentius in Bergisch-Gladbach

Kat. 19-6 Privatarchiv des Autors

Kat. 20-1 Pfarrarchiv Maria Himmelfahrt in Marpingen

Kat. 20-2 Privatarchiv des Autors

Kat. 21-1 Privatarchiv des Autors

Kat 21-2 Historisches Archiv der Stadt Köln

Kat. 21-3 Pfarrarchiv Zur Heiligsten Dreifaltigkeit in Neunkirchen-Wiebelskirchen

Kat. 21-4 Privatarchiv des Autors

Kat. 21-5 Pfarrarchiv Zur Heiligsten Dreifaltigkeit in Neunkirchen-Wiebelskirchen

Kat. 21-6 Historisches Archiv der Stadt Köln

Kat. 21-7 Pfarrarchiv Zur Heiligsten Dreifaltigkeit in Neunkirchen-Wiebelskirchen

Kat. 21-8/21-9 Historisches Archiv der Stadt Köln

Kat. 21-10 Pfarrarchiv Zur Heiligsten Dreifaltigkeit in Neunkirchen-Wiebelskirchen

Kat. 21-11 Privatarchiv des Autors

Kat. 21-12 Historisches Archiv der Stadt Köln

Kat. 21-13 Privatarchiv des Autors

Kat. 21-14 Historisches Archiv der Stadt Köln

Kat. 21-15 Pfarrarchiv Zur Heiligsten Dreifaltigkeit in Neunkirchen-Wiebelskirchen

Kat. 24-1 Privatarchiv des Autors

Kat. 25-1/25-2 Pfarrarchiv St. Suitbertus in Remscheid

Kat. 26-1 - 26-4 Pfarrarchiv St. Cäcilia in Düsseldorf-Benrath

Kat. 26-5 Privatarchiv des Autors

Kat. 26-6–26-7 Privatarchiv Jürgen Wiener

Kat. 27-1 Pfarrarchiv St. Johannes Baptist in Erftstadt-Ahrem

Kat. 27-2–27-5 Privatarchiv des Autors

Kat. 27-6 Pfarrarchiv St. Johannes Baptist in Erftstadt-Ahrem

Kat. 28-1 Privatarchiv des Autors

Kat. 29-1/29-2 Pfarrarchiv St. Marien in Bethen

Kat. 29-3 Privatarchiv des Autors

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kat. 29-4 Pfarrarchiv St. Marien in Bethen

Kat. 30-1 Privatarchiv des Autors

Kat. 30-2 Historisches Archiv des Erzbistums Köln (AEKGVAII862)

Kat. 30-3/30-4 Privatarchiv des Autors

Kat. 31-1 Pfarrarchiv St. Peter und Pankratius in Monschau-Konzen

Kat. 34-1–34-3 Pfarrarchiv St. Marien in Radevormwald

Kat. 35-1 Historisches Archiv des Erzbistums Köln (AEKGVAII1814)

Kat. 35-2 Pfarrarchiv St. Ägidius in Bornheim-Hemmerich

Kat. 37-1 Privatarchiv des Autors

Kat. 37-2/37-3 Pfarrarchiv St. Servatius in Bornheim

Kat. 38-1 Pfarrarchiv St. Peter und Paul in Engelskirchen

Kat. 38-2 Pfarrgemeinde St. Peter und Paul (Hg.), 450 Jahre Katholische Pfarrgemeinde. 125 Jahre Katholische Pfarrkirche St. Peter und Paul, Engelskirchen 2004, S. 46

Kat. 40-1 Historisches Archiv des Erzbistums Köln (AEKGVAII5136)

Kat. 42-1–42-3 Pfarrarchiv St. Maria Hilf in Wuppertal-Dönberg

Kat. 43-1 Wolfgang Drösser/Friedhelm Kader, Die Pfarrkirche St. Thomas Apostel in Wesseling-Urferld, Wesseling 2000, S. 37

Kat. 45-1–45-3 Pfarrarchiv St. Antonius in Haltern am See-Lavesum

Kat. 46-1 Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts e.V.

Kat. 48-1/48-2 Pfarrarchiv St. Sebastianus in Bornheim-Roisdorf

Kat. 48-3 Historisches Archiv des Erzbistums Köln (AEKGVAII1885)

Kat. 50-1–50-4 Privatarchiv des Autors

Kat. 51-1/51-2 Pfarrarchiv St. Mariä Empfängnis in Köln-Raderthal

Kat. 54-1 Privatarchiv des Autors

Kat. 55-1–55-5 Privatarchiv des Autors

Kat. 56-1–56-4 Privatarchiv Jürgen Wiener

Kat. 56-5/56-6 Privatarchiv des Autors

Kat. 56-7 Privatarchiv Jürgen Wiener

Kat. 58-1–58-5 Privatarchiv Jürgen Wiener

Kat. 59-1–59-5 Historisches Archiv des Erzbistums Köln

Kat. 61-1 Privatbesitz Familie

Kat. 62-1 Pfarrarchiv St. Martin in St. Wendel-Niederlinxweiler

Kat. 66-1 Heinz Vorzepf, Sechtemer Dorfchronik – Kirche und Schule im Wandel der Zeit, Bd. 2, Bornheim 2001, S. 53.

https://doi.org/10.5771/9783828872103 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 21:40:26. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.