

Leuchtende Dreiecke bis zum Himmel

Die Beton-Glas-Fenster der Kieler Universitätskirche

Die Universitätskirche der Christian-Albrechts-Universität am Westring begeht 2025 mit einer Ringvorlesung den 60. Jahrestag ihrer Einweihung.¹ Die beiden zur Straße hin und nach oben spitz zulaufenden Fronten, der aus einem gleichschenkligen Dreieck gebildete Aufriss und vor allem ihre auch von außen erkennbaren Glasfassaden weisen den Bau schon auf den ersten Blick als eine Kirche aus. Sie sind mit ihrer Strukturierung in regelmäßig angelegte, dreieckige, polychrome Felder markant, was insbesondere im architektonischen Umfeld der Betonbauten der Universität vor Augen tritt. Die Fensterfronten bestimmen das Erscheinungsbild der Kirche und bilden ihre drei Wände (Abb. 1).

Die Kieler Universitätskirche ist ein Stahlbetonbau auf dem Grundriss eines gleichschenkligen Dreiecks mit einem nach Osten aufsteigendem Dach.² Diese Figur des Dreiecks liegt dem gesamten Entwurf zugrunde und wiederholt sich auch in den beiden Seiten des Baus sowie – in kleiner Form – in den Einfassungen der Glasfassade.

Bereits 1959 gründete sich auf Anregung der beiden Kieler Historiker Karl-Dietrich Erdmann (1910–1990, Professor für Neuere Geschichte) und Friedrich Vittinghoff (1910–1999, Professor für Alte Geschichte) der ›Bauverein Universitätskirche Kiel e.V.‹, der als private Initiative die

1 Vgl. Flyer zu den Jubiläumsgottesdiensten, https://www.uni-kiel.de/fileadmin/user_upload/veranstaltungen/ringvorlesungen/20250506_CAU_GOTTESDIENSTE_SOSE_FLYER_25.pdf [18. Juli 2025].

2 Zum Bau vgl. Horst Braunert: Die Universitätskirche. Gedanken zum Plan einer Verwirklichung, in: Christiana Albertina. Forschungsbericht und Halbjahresschrift der Universität Kiel 1 (1966), S. 17–19. – Lena Eppinger: Das neue Forum und seine Bauten, in: Universität als Denkmal. Der Campus der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, hg. v. Nils Meyer und Astrid Hansen (Beiträge zur Denkmalpflege in Schleswig-Holstein, Bd. 1), Kiel 2011, S. 88–118, hier S. 115–118. – Anna Minta: Sakralbaukunst auf dem Kieler Campus. Konzepte und Konflikte, in: Christiana Albertina. Forschungen und Berichte aus der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 72 (2011), S. 5–19. – Vgl. auch Klaus Ge-reon Beuckers: Gebaute Bildungspolitik. Die architektonische Entwicklung der Christian-Albrechts-Universität, in: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. 350 Jahre Wirken in Stadt, Land und Welt, hg. v. Oliver Auge, Kiel 2015, S. 175–215, hier S. 197 f., <https://doi.org/10.38071/publ-9361>.



↑ **Abb. 1.** Universitätskirche Kiel (1964/65), Außenansicht. Foto 2025: Stefani Isabel Pejml.

Mittel für den Bau einer Universitätskirche auf dem neuen Campus der CAU organisierte. 1961 erfolgte unter der Leitung des Braunschweiger Architekten Dieter Oesterlen (1911–1994) ein Bauwettbewerb, aus dem die Architekten Ernst und Herbert Weidling sowie Erhard Kettner als Sieger hervorgingen.³ Nach mehreren Umplanungen, in deren Zuge erst die heutige, markante Form entwickelt wurde,⁴ erfolgte die bauliche Umsetzung ab 1964; die Einweihung fand am 28. November 1965 zum 300. Jubiläum der Universitätsgründung statt.

Neu erbaute Universitätskirchen sind in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg selten. Anna Minta, die sich bisher am ausführlichsten mit der Entwurfsgeschichte der Kieler Kirche beschäftigt hat, hat lediglich die Gotteshäuser der katholischen Hochschulgemeinden in Mainz (St. Albertus, 1959/61, Architekten: Carl Otto Vorlaender und Paul Wagner) und Köln (heute St. Johannes XXIII., 1964/69, Architekten: Heinz Buchmann und Josef Rikus) sowie der evangelischen Hochschulgemeinde in Mainz (1967/69, Architekt: Ernst Gisel) ausfindig machen

³ Vgl. Wie ein leuchtendes Prisma, in: Kieler Nachrichten vom 26. Juli 1961.

⁴ Vgl. Minta 2011 (wie Anm. 2), S. 9 f.



↑ **Abb. 2.** Universitätskirche Kiel (1964/65), Foyer und Glockenturm (1965/69). Foto 2025: Stefani Isabel Pejml.

können, die in ihren Architekturen keine näheren Bezüge zu der Kieler Kirche aufweisen.⁵ Insbesondere St. Albertus besitzt allerdings eine vollflächige Seitenverglasung aus Beton-Glas-Elementen.

Die durch ihre äußere Form an ein Segel erinnernde, dreieckige Kieler Kirche ist heute Teil eines Gebäudeensembles auf dem Campus am Westring. Steil ragt ihre Spitze bis fast an die Straße, während die Rückseite als dritte Fensterfront wesentlich niedriger ist (Abb. 2).

Ein freistehender Glockenturm vor dem Eingangsbereich vervollständigt den Kirchenbau, tritt optisch aber weitgehend zurück, sodass die Kirche selbst wie ein Abschluss der Campusbauten wirkt. 1965/69 wurde im Zuge der neu entstehenden Ladenzeile, welche die Kirche mit dem Audimax verbindet, durch den Architekten Wilhelm Neveling, der 1961 als drittplatzierter aus dem Kirchenwettbewerb hervorgegangen war und 1965/69 das benachbarte Audimax erbaut hat, ein quadratischer, eingeschossiger und flachgedeckter Anbau ergänzt.⁶

⁵ Minta 2011 (wie Anm. 2), S. 16 f. – Vgl. auch Beuckers 2015 (wie Anm. 2), S. 197.

⁶ Vgl. Minta 2011 (wie Anm. 2), S. 11. – Zur Wettbewerbsplatzierung vgl. Alice Kriegel: Wilhelm Neveling 1908–1978.

Er bildet das Foyer zur Kirche und bietet Platz für eine Sakristei. Die in acht vertikalen Registern angelegten Fenster des Anbaus greifen in ihrer dreieckigen Form die Gestaltung des Kirchenbaus auf, nehmen sich durch ihre klare Verglasung jedoch zurück.

Der Kircheninnenraum

Im Inneren der Kirche ist die dreieckige Grundform noch ausgeprägter erlebbar als von außen. Der gesamte Bau wird durch ein Streben nach oben dominiert: Alle Fluchtpunkte laufen in die obere, zur Straße gewandten Spitze im Osten des Baus. Außen befindet sich an dieser Stelle ein kleines Kreuz, im Innern ein Nagelkreuz, das über dem Altar hängt. In der Spitze ist der Altarraum angeordnet. Die Form des Dreiecks findet sich nicht nur im Grundriss, dem Aufriss und den einzelnen Glasfeldern wieder, sondern wird auch in den Seitenwänden, Betonverstrebrungen sowie Lampen aufgegriffen und zieht sich bis zum Christogramm durch (Abb. 3).

Das Interieur der Kirche ist im Detail aufeinander abgestimmt, so findet sich die Oberflächenschraffur der Fenstergläser auch auf den dreieckigen Glasscheiben der Lampen.

Bestimmendes Gestaltungselement sind sowohl außen als auch im Inneren der Kirche die vollflächigen Beton-Glas-Fenster.⁷ Sie sind wandbildend und opak, wodurch ein völliger Ausschluss der Außenwelt im Kircheninneren entsteht und der Innenraum bei trübem Wetter durch künstliches Licht erhellt werden muss. Die Kirche bildet so einen optischen Rückzugsort vom geschäftigen Treiben des Campuslebens und der nahegelegenen Hauptstraße und grenzt sich durch ihre Farbintensität von den Betonfarben und dem Weiß der Universitätsbauten ab.

Die einzelnen Scheiben strahlen in einem Farbspektrum aus verschiedenen Blau-, Grün-, Braun-, Gelb-, Grau-, Rosa- und Violettönen. Sie bilden eine willkürlich erscheinende Collage aus unterschiedlich intensiv leuchtenden, gleichschenkligen Farbdreiecken. Obwohl die blauen Fensterscheiben sich zahlenmäßig nicht besonders hervorheben, ist der Innenraum der Kirche durch die Farbmischung vor allem in blaues Licht getaucht. Die durchgefärbten, doppelt gelegten Glasscheiben sind von gleicher Dicke und Größe, ihre Oberfläche ist leicht schraffiert, die Schraffur in verschiedene Richtungen ausgerichtet. Durch diese wird das Licht zusätzlich gebrochen und das opake Erscheinungsbild verstärkt (Abb. 4).

Die tragende Stahlkonstruktion der Kirche ist mit Betonformsteinen ausgefacht. Die Anordnung der Fenster folgt einem sich wiederholenden Raster aus gleichschenkligen Dreiecken, das durch vertikal aufstrebende Stahlträger und diagonal verlaufene Betonpfeiler unterschiedlicher

Architekt der Zweiten Moderne in Schleswig-Holstein, 3 Bde., Diss. Kiel 2024, WV 7.19, Bd. 3, S. 3, zu Audimax und Ladenzeile WV 1.20, Bd. 1, S. 65–108.

7 Vgl. Axel Lohr und Jan Petersen: Kirchenglasmalereien in Hamburg und Schleswig-Holstein, Kiel 2023, S. 281.



↑ Abb. 3. Universitätskirche Kiel (1964/65), Innenansicht. Foto 2025: Stefani Isabel Pejml.

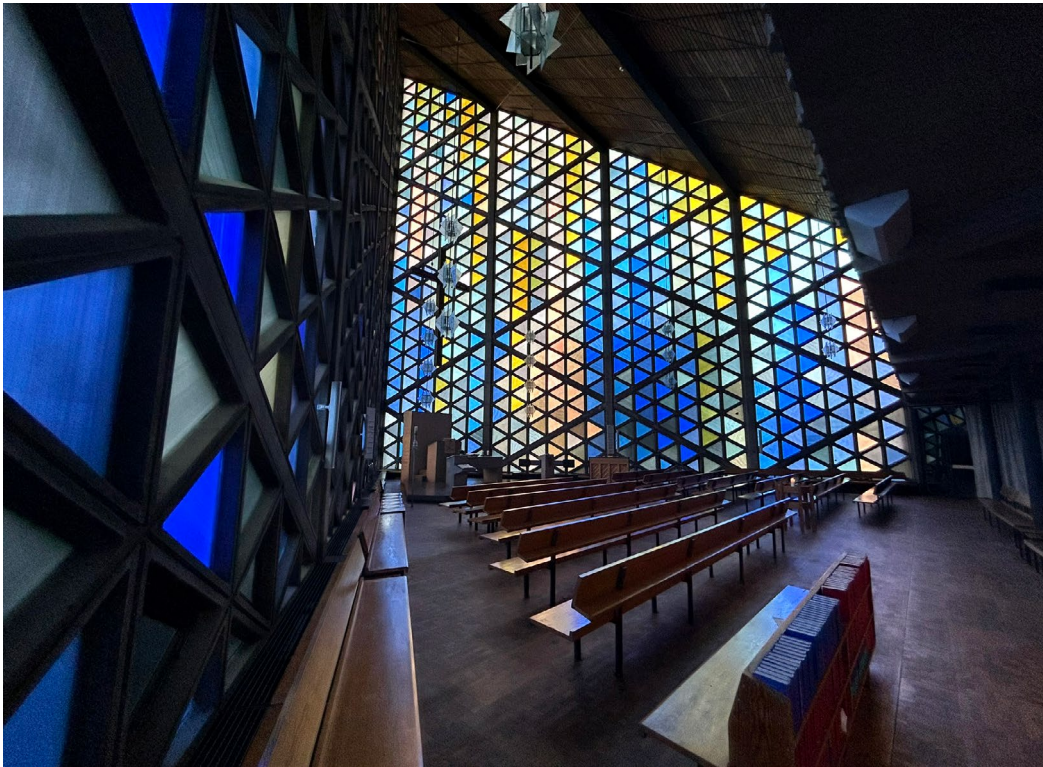


↑ **Abb. 4.** Universitätskirche Kiel (1964/65), Fensterdetail. Foto 2025: Stefani Isabel Pejml.

Dicke regelmäßig durchbrochen wird. Die einzelnen Glasfelder sind in ebenfalls dreieckigen Großfeldern gefasst, die jeweils 35 Glasflächen zusammenfügen. Die diagonal verlaufenden Pfeiler erzeugen ihrerseits eine dreieckige Gliederung der Fensterfronten ([Abb. 5](#)). Die gesamte Struktur ist also in allen Gliederungsebenen durchdacht und geometrisch durchkonstruiert.

Beton-Glas-Fenster

Beton-Glas-Fenster entstehen durch Einsetzen von Dickgläsern, Glasbrocken oder, wie im Fall der Kieler Universitätskirche, Flachglas, in eine die Statik tragendes, armiertes Betongerüst. Die erhebliche Tragfähigkeit dieser Technik ermöglicht die Verglasung von großen Flächen, wie in Kiel der gesamten Seiten der Kirche. Diese Glasplatten – im Französischen *Dalle de Verre* – haben vor allem zwei Eigenschaften: Sie beeinflussen den Lichteinfall in das Gebäude stark und sie strukturieren die Optik der gesamten Architektur. Ihre Gestaltungsfreiheit ist dabei enorm, aber durch die Materialeigenschaften müssen die Betonstreben zwischen den Gläsern



↑ Abb. 5. Universitätskirche Kiel (1964/65), Fenstergliederung der Universitätskirche, Kiel. Foto 2025: Stefani Isabel Pejml.

dicker sein, als es metallene Gerüste und vor allem Bleiruten bei der klassischen Glasmalerei sind. Die Linien der Betonstreben müssen nicht zwingend motivbildend sein, werden aber, wie in Kiel, zum bestimmenden Element der Fenstergestaltung.

Die Betonstreben in der Universitätskirche sind relativ dick und gleichmäßig breit. Sie besitzen eine abgestufte Struktur: Während die schmalen, in gleichschenkligen Dreiecken die Gläser rahmenden Streben außen geweißt sind, sind die breiteren Betonstreben, die in vier Bahnen die Seitenwände vertikal strukturieren, in einem Dunkelgrau gestrichen. Dadurch konzentriert sich das optische Erscheinungsbild auf die geweißten Dreiecke und die Außenfassaden wirken wie Netzgeflechte. Die Betonstege besitzen zudem keinen einfach rechteckigen Querschnitt, sondern senkrecht gekerbte, rechteckige Nute, in denen die Glasscheiben eingefasst sind. Im Inneren der Kirche sind die Betonelemente materialsichtig belassen und legen so die Ästhetik des Sichtbetons als wesentliche Erscheinungsform des Inneren fest, die auch die Materialität der Orgelempore und die Kirchengestaltung bei Altar, Triptychon und Kanzel prägt. Im Kontrast hierzu stehen warme Töne des holzverkleideten Daches, des Fußbodens und der Sitzbänke, die mit braun- und rosafarbenen Fensterscheiben korrespondieren.

Die seriellen, geometrischen Farbfelder sprechen eine klare, reduzierte Formsprache, die der Ästhetik der Konkreten Kunst entspricht. Der 1924 durch den niederländischen Maler und Architekten Theo van Duisberg (1883–1931) geprägte Begriff postuliert eine ungegenständliche Kunst in Abgrenzung von figürlich-gegenständlicher Darstellung. Farbe, Form und Linie werden genutzt, um »nicht-Sichtbares sichtbar zu machen«,⁸ um eine selbständige Realitätsebene fern der Abbildhaftigkeit zu generieren. Im Fall der Fenster der Kieler Universitätskirche setzt die serielle Struktur der Dreiecke als Rasterform und die ungeteilte Flächigkeit der einzelnen Scheiben einen narrationsfreien Farbraum. Das Innere wird allein durch den bunt gefärbten Lichteinfall gestaltet, die Farbwirkung überträgt sich dabei von den Wandflächen in den Raum und prägt diesen, je nach Tageslicht und Sonnenstand, als ein farbiges Gesamtvolumen, in das die Besuchenden eintauchen. Die Farbe verweist dabei weder auf einen konkreten Inhalt, noch auf eine festgelegte Atmosphäre, sondern steht für sich selbst, ist selbstreferentiell. Die kleine Kirche erhält durch das gefärbte Licht eine besondere, fast mystische Stimmung, in der Immaterielles sichtbar gemacht zu werden scheint.

Einflüsse

Beton-Glas-Fenster haben in modernen Sakralbauten von Kiel und Schleswig-Holstein keine weite Verbreitung gefunden, waren Mitte der 1960er Jahre jedoch keineswegs neu. Ihre Blütephase erstreckt sich in Deutschland von den 1950er bis zu Beginn der 1970er Jahre. Die Notwendigkeit, durch den Krieg zerstörte Kirchen wiederaufzubauen, bot ausreichend Gelegenheit, verschiedene Spielarten der Farbverglasung umzusetzen;⁹ die Beton-Glas-Fenster wirken zudem aufgrund ihrer Materialität und ihres Bruches mit der klassischen Glasmalerei, die aus dem Mittelalter kommend im Historismus des 19. Jahrhunderts wieder zu einer Blüte geführt worden war, dezidiert modern und zeitgenössisch. Sie korrespondierten mit der Materialität der Architektur der Zeit, die sich mit dem *beton brut*, das – insbesondere durch die École de Paris um Le Corbusier vertreten – die unverkleidete Sichtbarkeit des Gussbetons als ästhetische Form propagierte, und im Stil des von hier begrifflich geprägten Brutalismus auch die Bauten des Kieler Campus bestimmt.

Während Industriebauten in Deutschland bereits ab den 1910er Jahren die Ästhetik von Beton als Stilelement nutzten, griff der Sakralbau diese Gestaltungsform anfangs vor allem

8 Was ist konkrete Kunst?, in: Museum für konkrete Kunst, Ingolstadt, <https://www.mkk-ingolstadt.de/ueber-uns/was-ist-konkrete-kunst/> [8. Juni 2025]. – Die Idee Konkret, Ausst. Kat. Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt, hg. v. Tobias Hoffmann, Köln 2012. – Konkret Kunst, Ausst. Kat. Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, hg. v. Sören Fischer und Dieter Scheid, Kaiserslautern 2023. – Zu Theo von Doesburg vgl. Theo van Doesburg. Oeuvre Catalogue, hg. v. Els Hoek, Utrecht 2000.

9 Vgl. Ulrike Hoffmann-Goswin: Sakrale Glasmalerei der 1960er bis 1980er Jahre in Deutschland. Bildthemen, Gestaltung und Funktion, Regensburg 2019, S. 282.

in Frankreich auf.¹⁰ Zwei frühe Bauten sind die von Auguste Perret (1874–1954) entworfene Kirche Notre-Dame du Raincy (1922/23) und Hans Mosers (1860–1936) St. Antonius in Basel (1925/27).¹¹ Gleichzeitig arbeitete in Deutschland beispielsweise Albert Bosslet (1880–1957) bei St. Marien in Ludwigshafen (1926) mit einem spektakulären, offenen Sichtbetontragwerk, wie auch der wohl wichtigste Kirchenarchitekt der 1920er Jahre, Dominikus Böhm, mit frei sichtbaren Betontragkonstruktionen beispielsweise in St. Peter und Paul in Dettingen (1923) oder St. Johannes Baptist in Neu-Ulm (1927).¹² So innovativ und demonstrativ sie mit dem Material Beton umgingen, so wenig nutzten sie Beton-Glas-Fenster. Für die Idee einer vollflächigen Verglasung dürfte die Stahlkirche zur Presseausstellung 1928 in Köln (später umgesetzt nach Essen) von Otto Bartning, die rundum ganz in gefachtes Glas aufgelöste Wände besaß, von großer Bedeutung gewesen sein.¹³ Ihre in einer Stahl-Glas-Konstruktion gefundene Ästhetik wirkte auf die Beton-Glas-Fenster. Prägend für deren Entwicklung war die 1951 geweihte Kirche Sacré-Cœur in Audincourt von Maurice Novarina (1907–2002), deren Fensterfries von Fernand Léger (1881–1955) gestaltet wurde.¹⁴ Wie Raincy und Basel, wo die Seitenschiffwände ganz in Beton-Glas-Flächen aufgelöst sind, wird auch Sacré-Cœur wesentlich durch die Fenster geprägt, die den gesamten Innenraum dominieren und aus Betongefachen zur Halterung von Farbscheiben bestehen. Ihre Lichtwände erschaffen durch den intensiv gefärbten Lichteinfall eine erhabene Stimmung und einen abgeschlossenen Innenraum.

Die Kieler Architekten Kettner und Weidling waren Schüler des Karlsruher Architekten Egon Eiermann (1904–1970).¹⁵ Der von Eiermann entworfene Neubau der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin (1959/63) ist bis heute eine Ikone der deutschen Nachkriegsmoderne und fand bereits in seiner Bauzeit erhebliche Resonanz (Abb. 6). Das um die Turmruine des Vorgängerbaus gruppierte Ensemble aus vier modernen Gebäuden besteht aus einem rechteckigen Foyer, der oktogonalen

¹⁰ Vgl. Hoffmann-Goswin 2019 (wie Anm. 9), S. 263.

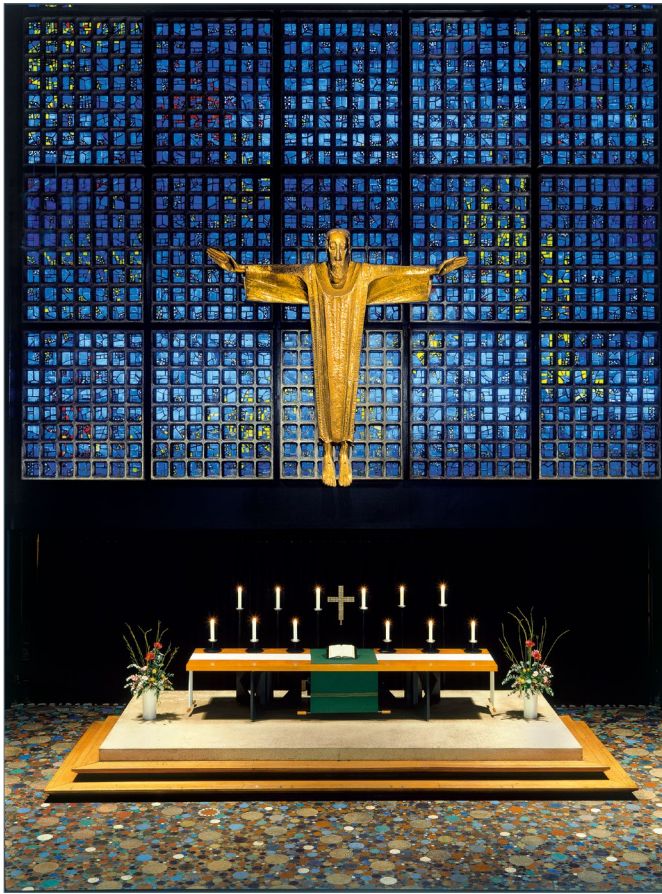
¹¹ Vgl. Chris Gerbing: Leuchtende Wände in Beton. Die Matthäuskirche in Pforzheim (1951–1953) von Egon Eiermann: Ihre Vorbilder, ihre Vorbildfunktion, Regensburg 2013, S. 41.

¹² Vgl. Holger Brülls: Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit, Berlin 1994, S. 74 (Bosselt) u. 104 (Böhm). – Sakralbauten der Architektenfamilie Böhm, hg. v. Hartmut Junker und Stefanie Lieb, Regensburg 2019, S. 23 und 45.

¹³ Auf die Pressa-Kirche verweist bereits Minta 2011 (wie Anm. 2), S. 13. – Zur Kirche selbst vgl. Martin Röttger: Ein großes Zelt im Feuermeer der Großstadt. Kirchenbau in der Endphase der Weimarer Republik, in: Zwischen Tradition und Moderne. Die protestantische Bautätigkeit im Ruhrgebiet, hg. v. Traugott Jähnichen, Bochum 1994, S. 122–136. – Elisabeth Wynhoff: Die Stahlkirche Otto Bartnings auf der PRESSA 1928, in: Kunst und Kirche 63 (2000), S. 233. – Johann Hinrich Claussen: gebautes Wort aus Stahl und Glas. 100 Jahre Bauhaus (II): Die Kölner ›Stahlkirche‹ von Otto Bartning, in: Zeitzeichen. Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 2019, S. 48–50.

¹⁴ Vgl. Hoffmann-Goswin 2019 (wie Anm. 9), S. 263.

¹⁵ Vgl. Andreas Hertzberg: Die Universitätskirche, in: Kirche in Kiel. 750 Jahre Kiel. 750 Jahre St. Nikolai, hg. v. Karl-Behrnd Hasselmann, Neumünster 1991, S. 142–143, hier S. 143.



← **Abb. 6.** Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin (1959/63). Foto: Katharina Dorn, die Nutzungsrechte liegen beim Förderverein Freunde der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche e.V.

neuen Kirche, einem hexagonalen neuen Glockenturm und einer rechteckigen Gemeindekapelle.¹⁶ Die Wände wurden vollständig als kleinteilige, verglaste Betongefache erbaut. Eiermann entwarf eine doppelte Glaswand mit einem Zwischenraum von 2,70 Metern, den er künstlich beleuchten ließ. Dies führte dazu, dass die Fenster nicht nur Licht von außen hineinließen, sondern auch Licht aus dem Inneren nach außen drang, was einen »laternenartigen Effekt« bewirkt und die Kirche zu einem städtebaulichen Fixpunkt macht.¹⁷ Das Glas wurde durch den Chartreser Glaskünstler Gabriel Loire (1904–1996) nach Eiermanns Entwürfen hergestellt, die vorherrschende Farbe der Scheiben ist Blau.¹⁸

¹⁶ Vgl. Egon Eiermann. *Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche*, hg. v. Kristin Freireiss, Berlin 1994.

¹⁷ Wolfgang Pehnt: *Die Grenzen der Regeln. Egon Eiermanns Gedächtniskirche in ihrer Zeit*, in: Egon Eiermann. *Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche*, hg. v. Kristin Freireiss, Berlin 1994, S. 7–15, hier S. 13.

¹⁸ Zu Loire vgl. Hans Joachim Schröder: *Der Glasmaler Gabriel Loire*, in: *Das Münster* 40 (1987), S. 89–100.



↑ **Abb. 7.** Matthäuskirche in Pforzheim (1952/53), Innenansicht. Foto: Chris Gerbing.

Kettner und Weidling dürften von der Berliner Kirche für ihren Entwurf der Kieler Universitätskirche beeinflusst worden sein, mit der sie sowohl das verwendete Beton-Glas-Fenster als auch die streng gerasterte geometrische Struktur der Wandflächen verbindet. Allerdings unterscheidet sich die Art des Glases: Während Eiermann zahlreiche unregelmäßige, mehrere zentimeterdicke Dickglas-Bruchstücke in eine quadratische Rahmung aus Beton einsetzen ließ, wie es sich oft in sakralen Glas-Beton-Fenstern insbesondere Frankreichs findet, bestehen die Fenstersegmente in der Kieler Universitätskirche aus nur jeweils einer einzelnen, wesentlich dünneren dreieckigen Glasscheibe, die einen deutlich besseren Lichttransfer ermöglicht. Schon aufgrund der Abmessungen des kleineren Kieler Baus, vor allem aber aufgrund der anderen städtebaulichen Situation, verzichteten die Architekten in Kiel auf die doppelte Glaswand. Den Eindruck der lichtdurchlässigen und dennoch massiven Wand erreichen jedoch beide Bauten. Auch ein Strahlen durch die Fenster aus dem Inneren heraus haben beide Kirchen gemein.

Den Schritt zu dieser Form der Gestaltung war Eiermann bereits 1952/53 mit der Matthäuskirche in Pforzheim gegangen (Abb. 7).¹⁹ Chris Gerbing nennt sie »den ersten nennenswerten Bau der Nachkriegsmoderne in Deutschland, in dem die in Frankreich entwickelte *Dalle de Verre*-Technik zur Anwendung kam und von hier aus ihren Siegeszug antrat.«²⁰ Die Matthäuskirche

¹⁹ Vgl. Minta 2011 (wie Anm. 2), S.14.

²⁰ Gerbing 2013 (wie Anm. 11), S. 50.



↑ **Abb. 8.** St. Martinus in Neuss-Uedesheim (1960), Innenansicht der seitlichen Kirchenerweiterung. [Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jh. e.V.](#) .

steht noch ganz unter dem Eindruck von Industriebauten der Nachkriegsmoderne; ihr Grundriss ist schlicht und die verwendete Stahlbeton-Bauweise deutlich erkennbar. Das markanteste Merkmal sind jedoch – wie auch bei der Kieler Universitätskirche – die vielfarbigen Fensterfronten, die alle vier Wände der Saalkirche bilden. Die Beton-Glas-Wände bestehen aus viereckigen Betonformsteinen, die zwischen Betonbindern sitzen und so angeordnet sind, dass sie wiederum viereckige Löcher für Glasscheiben auslassen. Die Dickglasstücke, deren Bruchkanten (wie später in Berlin) sichtbar sind und durch ihre unregelmäßige Oberfläche den Effekt der prismatischen Transluzenz verstärken, geben dem Bau einen industriellen Charakter, während die Flachgläser in Kiel eine deutlich geglättete und weniger rohe Ästhetik besitzen.

In den 1950er Jahren wurden verglaste Betongefache, aus denen sich ganze Wände zusammensetzen ließen, zu einem wichtigen Gestaltungsmerkmal des modernen Kirchenbaus. Der Kieler Lösung besonders nahe stehen – wenn auch nicht aus Dreiecken, sondern aus hochgezogenen Sechsecken gebildet – die Glasfassade der Salvatorkirche in Köln-Weidenpesch von Theodor Kenner (1958) oder die aus einem teppichartigen, verglasten Betongitter gebildeten Obergaden und Fassadenstücke von der Bruder Klaus-Kirche in Köln-Mülheim von

Fritz Schaller (1957), um nur zwei Beispiele zu nennen.²¹ In flachen Dreiecken gerastert und aufgrund der dreieckigen Grundrisstruktur Kiel sehr vergleichbar sind die Erweiterungen von St. Martinus in Neuß-Uedesheim von Karl Schweflinghaus aus dem Jahr 1960 (Abb. 8).²² Die Glasfenster von Günther Grote (1960) binden jedoch figurative Elemente ein.²³

Die Kieler Architekten griffen solche Entwicklungen im Kirchenbau auf und setzten sie durch die konsequente Nutzung des gleichschenkligen Dreiecks sowohl für die Grundrissbildung als auch die Seitenwände und dann das Raster der Beton-Glas-Fassaden in eine besonders homogene und einheitliche Form. Der farbige Wechsel der Scheiben, bei denen in das blau-weiße Gesamtbild immer wieder gelbe Bahnen und südlich neben dem Altar sogar ein ganzes gelbes Feld vertikal eingezogen sind, bricht im Inneren die strenge, serielle Struktur der Betonmodule durch Akzentsetzungen und Variation des Lichtes.

Beton-Glas-Fenster in Schleswig-Holstein

Kirchbauten ähnlicher Größe und Gestaltung wie die der Kieler Universitätskirche entstanden vorwiegend im ländlichen Raum Schleswig-Holsteins durch das 1961 von der Landeskirche durch einen eigens gegründeten Verein ausgeschriebene Kapellenbauprogramm, um die durch die Ansiedlung von Geflohenen und veränderte Siedlungsstrukturen in der Nachkriegszeit entstandene kirchliche Versorgungslücke vor allem in Dörfern zu schließen.²⁴ Doch auch im städtischen Raum Schleswig-Holsteins wurden in den 1950/60er Jahren moderne Kirchen errichtet. Hierzu gehört die 1961 von dem Architektenpaar Barbara und Wolfgang Vogt entworfene Bugenhagenkirche im Kieler Stadtteil Ellerbek, deren von dem Künstlerpaar Alfred Roß und Dagmar Schulze-Roß geschaffene Fenster ebenfalls aus Beton-Glas bestehen, jedoch einer organischen und figürlichen Formsprache folgen. Diese Fenster sind, wie die im selben Jahr entstandenen Fenster in Eiermanns Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, aus ungleichmäßigen Dallglas-Bruchstücken zusammengesetzt (Abb. 9).²⁵

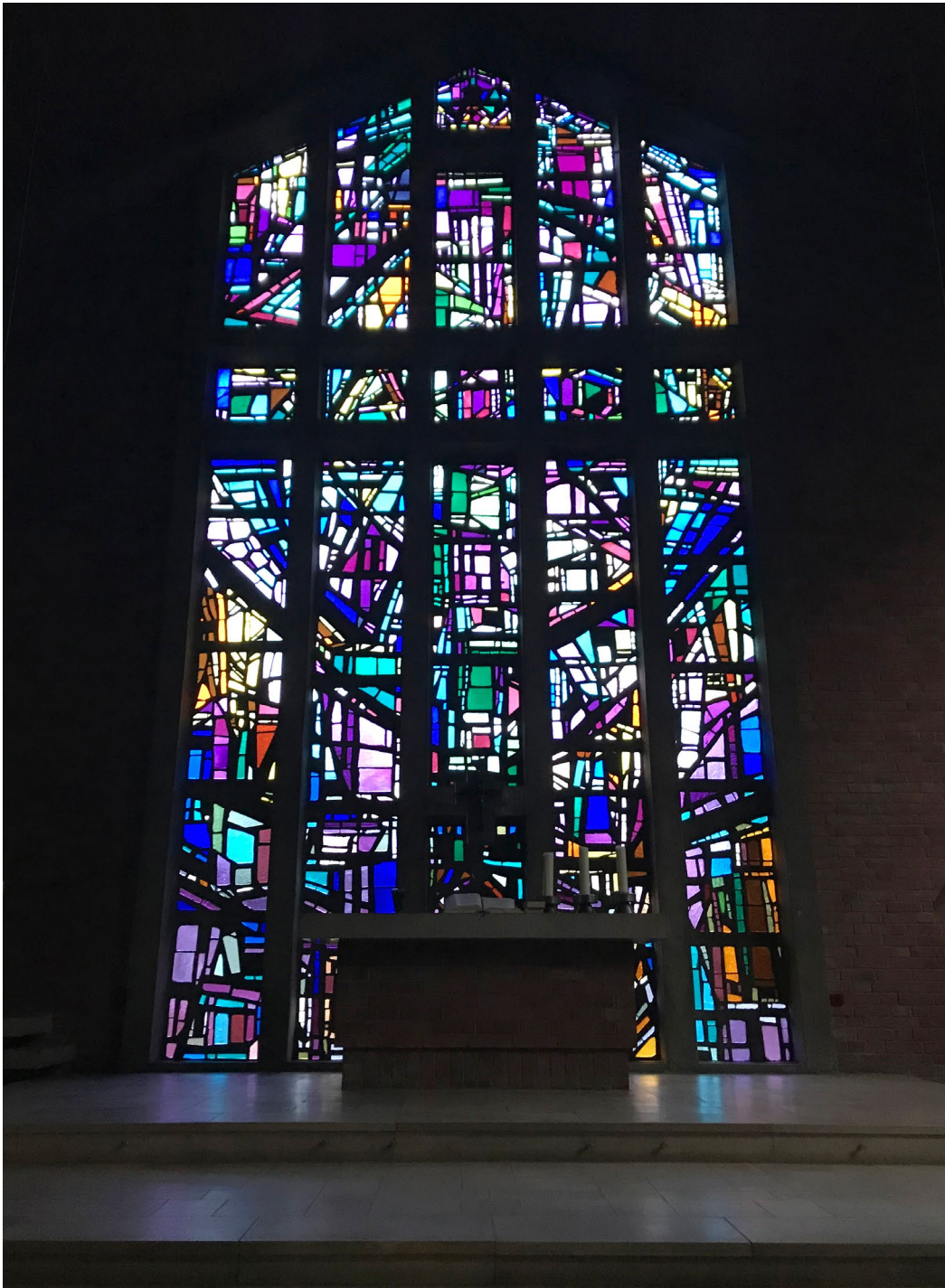
21 Vgl. Karl Josef Bollenbeck: Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1955–1995, 2 Bde., Köln 1995, Bd. 2, S. 551 mit Abb. 081-0 (Weidenpesch) und S. 531 mit Abb. 132-0 (Mülheim).

22 Vgl. Bollenbeck 1995 (wie Anm. 22), Bd. 2, S. 551 mit Abb. 391-0.

23 Vgl. Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts e. V., Neuss-Uedesheim, Kath. Kirche St. Martinus, <https://www.glasmalerei-ev-web.de/pages/b594/b594.shtml> [24. Mai 2025].

24 Vgl. Dirk Jonkanski: Kapellenbauprogramm und Denkmalpflege. Erfassung und Bewertung, in: ...viele kleine Kirchen. Das Kapellenbauprogramm der 1960er Jahre in Schleswig-Holstein, hg. v. Matthias Ludwig (Beiträge zur Denkmalpflege in Schleswig-Holstein, Bd. 2), Kiel 2011, S. 195–205. – Kriegel 2024 (wie Anm. 6), S. 155–162.

25 Vgl. Lohr/Petersen 2023 (wie Anm. 7), S. 282. – Stefani Isabel Pejml: Glasmalereien von Dagmar Schulze-Roß (1926–2012) und Alfred Roß (1927–2007) bis Anfang der 1970er Jahre, in: Moderne am Meer II. Künstlerische Positionen im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein, hg. v. Klaus Gereon Beuckers, Ulrich Schneider und Thorsten Sadowsky, Petersberg 2025, S. 137–146, hier S. 143.



↑ **Abb. 9.** Bugenhagenkirche in Kiel (1961), Altarfenster. Foto 2021: Stefani Isabel Pejml.

Es folgten weitere Beton-Glas-Fenster insbesondere von Alfred Roß, wie in der Johanneskirche in Kremperheide.²⁶

Die Gestaltung der Fenster der Kieler Universitätskirche ist ein singuläres Beispiel innerhalb der sakralen Glaskunst der Nachkriegsmoderne in Schleswig-Holstein. Der Verzicht auf Glasmalerei ermöglichte es den Architekten, hier auf die Einbeziehung spezialisierter Glasmalerinnen und Glasmaler zu verzichten, während für einen großen Teil der Kirchen und Kapellen sonst die Fenstergestaltung extern vergeben wurde. Die üblicherweise durch figürliche oder abstrahierende, seit den 1960er Jahren im Norden teilweise auch ungegenständliche künstlerische Gattung der Farbglasfenster wurde so zu einem Architektenwerk. Dem entspricht auch die sehr konsequente geometrische Strenge und reduzierte Gestaltungsweise der rasterartigen Struktur. Weidling und Kettner ist es mit der Universitätskirche gelungen, einen höchst signifikanten Bau zu errichten, dessen Verglasung nicht nur die damals in Schleswig-Holstein neue und kaum verbreitete Technik des Beton-Glas-Fensters nutzt, sondern ihr eine ganz eigene Prägung verleiht.

Autorin

Stefani Isabel Pejml M.A.,

geboren 1986, Studium der Kunstgeschichte und Klassischen Archäologie in Kiel, Bachelor 2016, Master 2022. Seit 2022 Promotionsstudentin, Thema: Dagmar Schulze-Roß (1926–2012) und Alfred Roß (1927–2007). Werkverzeichnis und kunsthistorische Einordnung der Malerei und Glasmalerei. Seit 2024 Assistenz der Geschäftsführung in der Sparkassenstiftung Schleswig-Holstein.

E-Mail: StefiPejml@gmail.com

Open Access // Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Werks von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

²⁶ Vgl. Lohr/Petersen 2023 (wie Anm. 7), S. 491.