

Peter Wiek

## **Die Harvestehuder Johanniskirche**

Ein repräsentatives Bauwerk der Neugotik

aus:

Das 19. Jahrhundert

Hamburgische Kirchengeschichte in Aufsätzen, Teil 4 (Arbeiten zur Kirchengeschichte Hamburgs, Band 27). Herausgegeben von Inge Mager. Hamburg: Hamburg University Press, 2013.

S. 587–596

## Impressum und Bildnachweis

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar (*open access*).

Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek verfügbar.

Online frei verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press –

[http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP\\_AKGGH27](http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP_AKGGH27)

Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek – Recherche und Zugriff über

<https://portal.dnb.de/>

ISBN 978-3-943423-02-0 (Printausgabe)

ISSN 0518-2107 (Printausgabe)

© 2013 Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg  
Carl von Ossietzky, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.elbe-werkstaetten.de/>

Abbildung auf Schutzumschlag und Buchdecke: Der Hamburger Brand von 1842; Verwendung mit freundlicher Genehmigung des Verlages Agentur des Rauhen Hauses Hamburg.  
2012

Abb.: Grundriss vom Verfasser

Veröffentlicht mit Unterstützung der Nordelbischen Ev.-Luth. Kirche, der Ev.-reformierten Kirche in Hamburg, der Johanna und Fritz Buch-Gedächtnis-Stiftung und der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung

# Inhalt

Vorwort .....	7
<i>Inge Mager</i> Einleitung .....	9
<i>Hans Georg Bergemann</i> Staat und Kirche in Hamburg während des 19. Jahrhunderts (1848–1874) .....	27
<i>Johann Anselm Steiger</i> Matthias Claudius' Beitrag zur metakritischen Aufklärung .....	75
<i>Franklin Kopitzsch</i> Matthias Claudius, der „Wandsbecker Bothe“ .....	111
<i>Joist Grolle</i> Ein Stachel im Gedächtnis der Stadt .....	125
Der Abriss des Hamburger Doms	
<i>Thorsten Jessen</i> Umstrittene Aufklärung – die theologische Auseinandersetzung um die Altonaer Bibel .....	181
<i>Herwarth von Schade</i> Das Gesangbuch der Hamburger im 19. Jahrhundert .....	205
<i>Stephen Pielhoff</i> Religiosität und Gemeinsinn .....	247
Über Ideal und Praxis der Armenpflege bei Ferdinand Beneke (1822–1832)	
<i>Klaus Lemke-Paetznick</i> Johannes Andreas Rehhoff – Nordelbier des 19. Jahrhunderts .....	267
<i>Hans-Martin Gutmann</i> Der Schatten der Liebe .....	297
Johann Hinrich Wichern (1808–1881)	

<i>Inge Mager</i>	
Weibliche Theologie im Horizont der Hamburger Erweckung .....	339
Amalie Sieveking (1794–1859) und Elise Averdick (1808–1907)	
<i>Ruth Albrecht und Regina Wetjen</i>	
„Eine imposante, gewinnende Erscheinung“ .....	377
Die Evangelistin Adeline Gräfin von Schimmelmann (1854–1913)	
<i>Claudia Tietz</i>	
Die Straßenmissionarin Bertha Keyser (1868–1964) .....	419
<i>Harald Jenner</i>	
Jerusalem-Arbeit im 19. und 20. Jahrhundert .....	441
<i>Ingo Sengebusch</i>	
Die Reformierten in Hamburg .....	483
Ein Längsschnitt durch die Geschichte von ihren Anfängen bis zum Jahre 2012	
<i>Holger Wilken</i>	
Katholische Bevölkerung und katholische Gemeinden im Raum Hamburg .....	567
Größe und Zusammensetzung 1750–1866	
<i>Peter Wiek</i>	
Die Harvestehuder Johanniskirche .....	587
Ein repräsentatives Bauwerk der Neugotik	
Auswahlbibliographie .....	597
Personenregister .....	611
Bildnachweis .....	628
Beitragende .....	630
Hamburgische Kirchengeschichte in Aufsätzen – bisher erschienene Bände ...	634

# Die Harvestehuder Johanniskirche

Ein repräsentatives Bauwerk der Neugotik\*

*Peter Wiek*

Die Beschäftigung mit der Architektur des späteren 19. Jahrhunderts ist an sich nichts Neues mehr, wenn sich auch im ganzen immer noch viel Unsicherheit im Umgang mit diesem Gegenstand zeigt, – zumal, was die ästhetische Bewertung einzelner Bauwerke angeht. Das gegenwärtige Interesse an dieser Epoche kann übrigens durchaus verschieden motiviert sein. Oft geht es überhaupt nur um entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge. So ist beispielsweise der frühe Eisenbau um 1870 wichtig als Vorstufe für den modernen Stahlskelettbau; so wurde Johannes Otzens Wiesbadener Ringkirche von 1892 richtungweisend für den protestantischen Kirchenbau des 20. Jahrhunderts. Um solcher Verdienste willen ist man dann schon bereit, die „zeitbedingten Geschmacklosigkeiten“ – gemeint sind die historisierenden Stilformen – zu verzeihen. Daneben zeigt sich aber hier und da schon so etwas wie ein sachliches Interesse an den Stilformen selbst. Wenn man auch durchweg immer noch zögert, diese als legitime künstlerische Äußerungen anzuerkennen, – ihr historischer Dokumentarwert wird immerhin respektiert. Wichtige Konsequenzen ergeben sich schließlich aus der allgemeinen Neuorientierung der Denkmalpflege: Begriffe wie „humaner Lebensraum“, „Milieuschutz“ usw. gestatten es grundsätzlich, auch die jüngere Vergangenheit, dieses Niemandsland zwischen „alt“ und „modern“, zu berücksichtigen, zumal ja eine „besondere kunstgeschichtliche Bedeutung des Einzelobjekts“ nicht Voraussetzung für die Schutzwürdigkeit in diesem Sinne ist.

---

\* Aus: ZHG 62. 1976, S. 107–115. Der vorliegende Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, den der Verfasser im Rahmen der „Harvestehuder Festwochen“ im September 1974 in der St. Johanniskirche gehalten hat.

Das ist ein grundlegender Fortschritt gegenüber der radikalen Ablehnung, die wir seit Jahrzehnten gewohnt sind. Man wird aber noch einige Schritte weiter gehen müssen. Man wird sich vor allem um stilimmanente Kriterien für die Bewertung neugotischer und überhaupt historisierender Architektur bemühen müssen.

Mit Neugotik meine ich hier nicht die aus dem Geist der Romantik hervorgegangene Frühphase um oder vor 1800, die längst kunstgeschichtlich salonfähig ist, sondern die „ganz ordinäre Neugotik der Gründerjahre“, die man zu Unterscheidungszwecken auch „Neogotik“ nennt. Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die das sonst gültige Gesetz auf diese Epoche nicht angewandt wissen wollten, nämlich dass auf die Ablehnung durch die Söhne eine Rehabilitierung durch die Enkel folgen müsse; es handle sich hier ja nicht um einen schlechten Stil, was schließlich eine subjektive Geschmacksfrage wäre, sondern um überhaupt keinen Stil, um billige Stilimitation, die an sich wertlos ist und wertlos bleibt, selbst nach fünfhundert oder tausend Jahren.

Zugegeben, es gibt Bauten, die nichts anderes sind und sein wollen als Stilimitation, wenn es auch wohl in keinem einzigen Fall gelungen ist, die historischen Stilvorbilder bis zur Verwechselbarkeit zu kopieren. Dass selbst solche streng historisierenden Bauten unter Umständen für Kunstwissenschaft und Denkmalpflege von Interesse sein können, steht auf einem anderen Blatt. Zunächst geht es um die Frage: Wurde überhaupt grundsätzlich und in allen Fällen so etwas wie Stilimitation angestrebt, oder lassen sich nicht auch in der „Gründerzeit“ Ansätze zu eigenen Stilbildungen erkennen – künstlerisch selbständige Leistungen, die um ihrer selbst willen für die Nachwelt von Interesse sind?

Um diese Fragen erörtern zu können, bietet gerade Hamburg trotz der erheblichen Verluste durch Kriegszerstörung und Abbruch immer noch eine Fülle von instruktiven Anschauungsobjekten. Unter den Kirchenbauten dieser Epoche dürfte die Harvestehuder Johanniskirche wegen ihres guten Erhaltungszustandes und ihrer künstlerischen Qualität an erster Stelle stehen.

Die Kirche wurde in den Jahren 1880–83 erbaut, und zwar von dem Architekten Wilhelm Hauers, einem Schüler von C. W. Hase in Hannover. Die von Hase und seinem Schülerkreis vertretene Stilrichtung wird allgemein als „Hannoversche Schule“ bezeichnet. Besondere Kennzeichen sind der Backsteinrohbau und die mehr oder weniger gotisierenden Stilformen. Im

Gegensatz zu dem Hase-Schüler Johannes Otzen, der in Hamburg und Altona allein insgesamt sechs Kirchen erbaut hat (St. Johannis Altona, Petrikirche Altona, Christuskirche, St. Gertrud, Friedenskirche Eilbek, Friedenskirche Altona), hat Hauers sich nicht auf Kirchenbau spezialisiert. Außer zahlreichen zum Teil bedeutenden Privatbauten hat er die leider nicht mehr erhaltenen Portale der sogenannten neuen Elbbrücke entworfen; außerdem war er maßgeblich am Bau des Hamburger Rathauses beteiligt, von dem insbesondere der Ratsweinkeller sein Werk ist. Sein drittes – chronologisch gesehen erstes – Hauptwerk ist schließlich die Harvestehuder Johanniskirche. Da sie den im Grundriss und Aufriss vergleichbaren Kirchenbauten Otzens zeitlich vorangeht, dürfte sie als der eigentliche Schöpfungsbau dieser Gattung gelten.

Noch vor zehn bis zwölf Jahren wurde dieser Bau, wie alle artverwandten Kirchenbauten auch, pauschal mit dem Stempel „neugotisch“ versehen. Und das bedeutete in der damaligen Sicht ebenso pauschal „kunstgeschichtlich indiskutabel“. Wenn wir die neugotische Johanniskirche heute einer ernstgemeinten kunstgeschichtlichen Würdigung unterziehen, werden wir zunächst fragen: Was ist hier eigentlich – formal – gotisch?

Dazu kommen wir nicht ganz um die Frage herum: Was ist überhaupt „gotisch“? – Es ist üblich, die gesamte europäische Kunst von etwa 1220 bis etwa 1520 (für Frankreich und Italien gelten selbstverständlich jeweils Sondertermine) unter dem Begriff „gotisch“ zusammenzufassen. Unter diesen Sammelbegriff fallen dann sehr verschiedenartige Dinge, etwa Santa Croce in Florenz sowie die Oude Kerke in Amsterdam, die Zisterziensergotik des 13. Jahrhunderts sowie die sogenannte Erzgebirgsgotik des frühen 16. Jahrhunderts. Man muss für unsere Fragestellung den Begriff erheblich einengen, nämlich auf das, was man sich im 19. Jahrhundert, und zwar auf dem europäischen Festland, allgemein unter „gotisch“ vorstellte, und das entspricht in etwa dem, woran auch heute noch der Laie vorzugsweise denkt, wenn von „gotisch“ die Rede ist. Das wären zunächst die klassischen nordfranzösischen Kathedralen, – Paris, Chartres, Reims, Amiens unter anderem, und dann vor allem das, was in Anlehnung oder unmittelbarer Weiterentwicklung auf (damals) deutschem Boden daraus geworden ist: Straßburg, Köln, Freiburg.

In enger Abhängigkeit von solchen gotischen Vorbildern entstanden dann seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts Bauten wie G. Scotts Nikolai-kirche in Hamburg oder H. v. Ferstels Votivkirche in Wien, Bauten, die von

Grund auf neu entworfen sind. Aber auch Ergänzungen mittelalterlich-gotischer Bauten sind nicht selten (meistens handelt es sich um den Ausbau unvollendet gebliebener Türme). In Köln benutzte man mittelalterliche Originalpläne. In anderen Fällen, zum Beispiel Regensburg, Wiesenkirche in Soest, St. Lamberti in Münster, wurde frei ergänzt, wobei eine gewisse Verfälschung des Gesamteindrucks in Richtung Kölner Dom meistens die Folge war; das entsprach eben dem damaligen „gotischen“ Ideal. Als gotisch im weiteren Sinne wurde aber auch schon im 19. Jahrhundert, und das ist im Zusammenhang mit der Hannoverschen Schule wichtig, die hansische Backsteingotik gewürdigt – und nachgeahmt. Wie nahe diese nordische Variante, jedenfalls in ihren Spitzenleistungen, der klassischen Hochgotik noch steht, macht ein Blick ins Innere der Lübecker Marienkirche ohne weiteres deutlich. Mit diesen Beispielen haben wir einen Begriff von Gotik, der sich arbeitshypothetisch brauchen lässt.

Also: Was ist an der Harvestehuder Johanniskirche in diesem Sinne gotisch? Das lässt sich in wenigen Worten sagen, nämlich erstens der Spitzbogen, zweitens das Kreuzrippengewölbe, drittens die Profilsteinrahmungen der Arkaden und sonstigen Bogenöffnungen, viertens das Sandsteinmaßwerk der Fenster, fünftens die Strebepfeiler am Chor. Das sind wesentliche Dinge, aber es ist beileibe nicht alles, was diese Kirche ausmacht. Machen wir die Gegenprobe. Wir werden sehen, wie viel in diesem Bau steckt, was aus dem Repertoire der akademischen Schulgotik nicht zu erklären ist.

Sehen wir uns zunächst den Grundriss an: eine verhältnismäßig langgestreckte, andeutungsweise kreuzförmige Anlage mit Westturm und gegenüberliegendem polygonal geschlossenem Altarraum, wohl in Anlehnung an die Forderungen des „Eisenacher Regulativs“ von 1861. Genauer können wir diesen Bau im Sinne der gebräuchlichen Typologie gar nicht bestimmen; höchstens negativ: Es ist keine Basilika, es ist keine Hallenkirche, es ist kein einschiffiger Saal.

Den sogenannten Zentralbau könnten wir eigentlich außer Betracht lassen; in keiner Epoche der gesamtchristlichen Kirchenbaugeschichte hat er eine so untergeordnete und untypische Rolle gespielt wie gerade in der Gotik. Aber genau an diesem Punkt wird die Sache interessant. Wer die Trierer Liebfrauenkirche, diesen mit Abstand bedeutendsten gotischen Zentralbau, kennt, wird sich erinnern: In den nur vom Chor durchbrochenen kreisrunden Umriss ist eine (fast) normale Basilika hineinkomponiert, – mit normalem Mittelschiff und normaler quadratischer Vierung. Bei der neugo-



tischen Johanniskirche liegen die Dinge genau umgekehrt: In den schmalen, langgestreckten Gesamtgrundriss ist ein perfekter Zentralbau hineinkomponiert. So etwas gibt es in der gesamten mittelalterlichen Gotik nicht. So etwas gibt es im Barock, und da nicht selten. Gewiss kommt die Vierungs-Erweiterung zum Achteck vereinzelt schon im Spätmittelalter vor (Ely, Florenz); der früheste Bau aber, zu dem sich das Vierungssystem von St. Johannes näher in Beziehung bringen ließe, ist eindeutig nachmittelalterlich, es ist Michelangelos Vierung von St. Peter in Rom. Hier ist das Achteck nicht mehr gleichseitig, wie beispielsweise noch in Florenz, sondern eher als Quadrat mit abgeschrägten Ecken zu verstehen. Wie viel eleganter fügt sich hier die immer noch mächtig dominierende Vierung in den Gesamtplan ein. Es ist anzunehmen, dass Hauers die entscheidenden Anregungen zu seinem Plan hier bezogen hat, zumal bekannt ist, dass er Eindrücke einer Italienreise bewusst in diesem Bau verarbeitet hat (wir werden noch weitere Spuren finden!). Dass Hauers die einschlägigen Bauten des bayerischen Barockbaumeisters Johann Michael Fischer gekannt hätte, ist wenig wahrscheinlich, obwohl die Analogien hier (vor allem in Rott am Inn) noch sehr viel weiter gehen: eine unter der Dachhaube verborgene Flachkuppel (statt der hochragenden Tambourkuppel von St. Peter); die Querarme zu flachen, außen gar nicht hervortretenden Nischen reduziert (statt der weit ausladenden Querarme von St. Peter); und schließlich die in zwei Geschossen in den Diagonalachsen angeordneten Nebenräume (statt der aus der Pfeilermasse ausgehöhlten Apsidiolen von St. Peter). Wie gesagt, eine Abhängigkeit dürfte kaum in Betracht kommen. Aber immerhin im Prinzip das gleiche Ergebnis! Ein Umstand, den man nicht übersehen sollte, zumal es nicht der einzige barocke Anklang in diesem „gotischen“ Bauwerk ist.

Ein weiteres ungotisches Element im Gesamtplan der Harvestehuder Johanniskirche ist das Wandpfeilersystem des Langhauses. Gewiss kommt auch das Wandpfeilersystem als solches schon in der Gotik vor (es fragt sich, was man unter Wandpfeilersystem versteht – und was man unter Gotik versteht). Die technische Funktion des Strebepfeilers, nämlich den Gewölbeschub aufzufangen, wird so und so erfüllt, – ob die Strebepfeiler nun außen vorgelagert sind, was in der Gotik die Regel ist, oder ob sie in den Innenraum einbezogen sind, wie es, um ein frühes Beispiel zu nennen, in der 1282 begonnenen Kathedrale von Albi der Fall ist. Man wird diesen südfranzösischen Bau aber doch wohl als regionale Sonderform werten

müssen; von Gotik kann hier jedenfalls kaum die Rede sein, wenn man Stilbestimmungen nicht pedantisch nach der Entstehungszeit eines Kunstwerks vornehmen will. Die Gliederung des Außenbaues durch Strebepfeiler ist nun einmal für die Gotik nicht nur das Normale, sondern geradezu ein konstituierendes Element, fast so wichtig wie der Spitzbogen. Wenn dann im 15. Jahrhundert auch im Norden, zumal in Deutschland, das Wandpfeilersystem größere Verbreitung findet, so kommt hiermit ein durch Zweckdenken bestimmter, an sich stilfremder Wesenszug in die Spätgotik hinein. Die Nischen zwischen den Strebepfeilern lassen sich nämlich innen – zur Aufstellung von Altären – besser nutzen als außen. Die kahlen Außenwände nahm man dafür als unvermeidliche Konsequenz in Kauf. Wenn es auch in einzelnen Fällen zu bemerkenswerten architektonischen Lösungen gekommen ist, so in Danzig oder München, – gotisch im eigentlichen Sinne ist das nicht mehr.

Dennoch ist von der Spätgotik bis zur Neugotik noch ein weiter Weg. Erst der Barock hat dem Wandpfeilersystem eine ästhetisch positive Qualität verliehen. In Diessen oder Weingarten, in Zwiefalten oder St. Gallen sowie an vielen anderen Stellen kann man sich davon überzeugen. Der reizvolle Kulisseneffekt der Wandpfeilerfolge scheint überall Selbstzweck geworden zu sein. Auch in diesem Punkt dürfte man kaum so weit gehen, an eine direkte Abhängigkeit zu denken. Aber eins steht fest: Die in der neugotischen Johanniskirche gefundene beziehungsweise angewandte Lösung ist weder ein technisches noch ein kultisch-praktisches Erfordernis, sondern reines Gestaltungsprinzip, und lässt sich insofern eher zu den barocken Wandpfeileranlagen als zu irgendwelchen mittelalterlich-gotischen Vorbildern in Beziehung bringen.

Entsprechendes gilt für die künstlerische Bedeutung des Emporenmotivs. Für die praktische Nutzung, das heißt für die Gewinnung zusätzlicher Sitzplätze, spielt die Empore in dieser Kirche wirklich nur eine unwesentliche Rolle, eine um so wichtigere aber für die architektonische Gestaltung des Innenraumes. Die mit Terrakottaornamenten geschmückte Emporenbrüstung bildet ein umlaufendes Horizontalband, das die einzelnen Raumteile zusammenfaßt, in „barocker“ Weise vor- und zurückschwingend; der eigentliche Altarbezirk bleibt ausgespart. Insofern also mit der Hamburger Michaeliskirche zu vergleichen, nur dass die geschmeidigen Kurven des Prey-Sonnin-Baues hier im „gotischen“ Sinne zu polygonalen Brechungen erstarrt sind.

Kernstück des ganzen Baues ist die zum Achteck erweiterte, in der Gewölbezone überhöhte Vierung. Mit der Hohlform dieses zentralen Oktogons korrespondieren die im Grundriss achteckigen turmartigen Einbauten zwischen den Kreuzarmen, deren dem Innenraum zugekehrte Seiten unter Verzicht auf den in der Gotik üblichen Schildbogen nach oben horizontal abschließen. Mit diesem Kunstgriff ermöglichte Hauers eine ebenso einfache wie glückliche Lösung des Wölbungsproblems in diesem Bauteil (wie heikel dieses Problem, nämlich die „gotische“ Wölbung einer erweiterten Vierung beziehungsweise des durch Schrägseiten vermittelten Übergangs zum schmäleren Altarraum an sich ist, lehrt der Vergleich mit zahlreichen Otzen-Bauten).

Die Baudetails und Schmuckformen dieser Kirche folgen, wie bereits gesagt, weitgehend dem damals kanonisierten gotischen Formenrepertoire. Aber auch in dieser Beziehung gibt es bemerkenswerte Ausnahmen, so zum Beispiel die als Relief-Tondi umgedeuteten Kreisblenden, oder, wichtiger noch, die originelle, unterhalb der Gewölbezone angeordnete Nischenfolge mit „monumentalen“ Sitzfiguren. Eigenwillig wie dieser Figurenzyklus selbst ist auch die architektonische Rahmung: Wimberg und Kleeblattbogen können nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier das sogenannte Palladio-Motiv Pate gestanden hat.

Charakteristisch für den ganzen Kirchenraum – das gleiche gilt für alle Kirchenbauten dieser Stilrichtung (sehr ausgeprägt zum Beispiel bei Otzen) – ist die bewusst angestrebte Einheit von Architekturformen, Farbgebung, Bauschmuck und Mobiliar. Ein erheblicher Gewinn für die Gesamtwirkung der Johanniskirche ist übrigens die kürzlich freigelegte dekorative Gewölbemalerei im Chor (zu bemerken ist, dass ursprünglich alle Putzflächen des Kircheninneren bemalt waren; der Kontrast zu den steinsichtig gehaltenen Baugliedern war also weniger scharf als heute). Dass ein solcher im „barocken“ Sinne integrierter Kirchenraum weniger als irgendein ohnehin fragmentarisch überkommener mittelalterlicher Raum modernisierende Eingriffe verträgt, hat sich zum Glück endlich herumgesprochen.

Die Rechnung für den gelungenen Wurf des Innenraumes muss der Außenbau begleichen, jedenfalls in seinem unteren Teil.

Wie soll bei einer „gotischen“ Wandpfeilerkirche die Außenwand gestaltet werden? Für die mittelalterliche Gotik, mutatis mutandis auch für den Barock, gab es das Problem nicht eigentlich, da das Kirchengebäude oft Be-

standteil eines größeren Gebäudekomplexes, zumindest aber fast immer eng umbaut war. Anders in der Neugotik.

Der neugotische Kirchenbau ist nämlich seinem Wesen nach für die allseitig freie Sicht, für den Präsentierteller sozusagen, konzipiert. Otzen hat sich in entsprechenden Fällen zu helfen gewusst, indem er dem Außenbau seiner Wandpfeileranlagen unbedenklich funktionslose Strebepfeiler vorlegte. Warum auch nicht! Hauers hat es sich schwerer gemacht. Offenbar war es seine Absicht, für den Mangel an strukturbedingtem Relief durch flächenadäquate Gestaltungsmittel, farbige Ziegemuster, Rechteckrahmung der Fenster usw., zu entschädigen. Das Ergebnis bleibt unbefriedigend.

Dennoch kann sich der Außenbau als Ganzes sehen lassen. Charakteristisch ist die äußerst bewegte, in Turmspitzen und Fialen aufgelöste Silhouette. Mancher wird das für spezifisch gotisch halten (der Gemeinplatz „in der Gotik strebt alles in die Höhe“ ist immer noch beliebt). Wenn man an das Gesprenge spätgotischer Altarschreine denkt, mag – von der Intention her – eine gewisse Verwandtschaft bestehen; wenn man an die gemalte gotische Phantasiearchitektur der Romantik denkt, sicherlich auch. Die gebaute gotische Architektur des Mittelalters sieht jedenfalls anders aus. Der mittelalterlich-gotische Vertikalismus hat seinen Platz vorwiegend am Unterbau; die Horizontale des Hauptgesimses, oft noch betont durch eine umlaufende Maßwerkbrüstung, wird in der Regel nur durch die Fialenbekrönungen der Strebepfeiler durchstoßen, und auch diese enden meist schon im unteren Teil der Dachzone; die Firsthöhe wird kaum jemals auch nur annähernd erreicht. Im freien Luftraum haben grundsätzlich nur die Türme (originale gotische Dachreiter sind selten genug) etwas zu suchen; im übrigen hat die Horizontale der Firstlinie immer das letzte Wort – selbst beim Kölner Dom, diesem gotischsten aller gotischen Bauwerke! Man prüfe das am besten aus der Fernsicht, wo perspektivisch bedingte Überschneidungen fortfallen – Ausnahmen bestätigen die Regel. Man könnte den Mailänder Dom oder die Kathedrale von Burgos anführen. Als Vorbild für die neugotische Johanniskirche kommen diese (und, falls es das gibt, ähnliche) Bauten nicht in Frage. Dort wird das Dach als Baukörper bewusst negiert; die Fialen, die die Silhouette beherrschen, sind, wie immer in der Gotik, Überhöhungen der Pfeilerachsen, stehen also mit der Vertikalstruktur des Unterbaues in unmittelbarem Zusammenhang. Die Turmspitzen der Johanniskirche sind in die Höhe gezogene Dachzelte – das ist der

architektonischen Funktion nach etwas absolut anderes. Auch der eigentliche Dachraum trägt wesentlich zu dem bewegten Gesamtumriss bei, womit sich der im Inneren überall spürbare latente Barock schließlich auch am Außenbau manifestiert.

Als ein interessantes Experiment ist die von den Architekten Jürgensen und von Melle 1894 erbaute Apostelkirche in Hamburg-Eimsbüttel zu werten. Hier wird offensichtlich versucht, aus der Harvestehuder Johanniskirche sozusagen das 19. Jahrhundert zu abstrahieren, das heißt den Bau in großen Zügen zu wiederholen unter Verzicht auf den gesamten gotischen Formenapparat. Das Ergebnis überzeugt nicht. Der Vergleich mit der Johanniskirche zeigt deutlich genug, dass die gotischen Stilelemente eben doch ein wesentlicher Bestandteil dieser Stilrichtung sind. Das disqualifiziert den Stil als solchen nicht – schließlich leben Renaissance, Barock und Klassizismus auch von geborgten Stilelementen. Ein Bau wie die Johanniskirche enthält, wie wir gesehen haben, wohl kaum mehr „Gotik“ als ein beliebig herausgegriffener Bau Hildebrandts, Dientzenhofers oder Neumanns „Antike“. Das soll wiederum nicht heißen, dass die Harvestehuder Johanniskirche mit Werken wie Banz oder Vierzehnheiligen auf eine Stufe gestellt werden sollte. Objektive Maßstäbe müssen nun einmal sein, aber eben die sind wir auch den Werken des sogenannten Historismus schuldig. Es ist nicht damit getan, dass man einigen für die damalige Zeit besonders charakteristischen Exemplaren eine Überlebenschance gönnt, etwa um der Nachwelt zu zeigen, dass es auch „so etwas“ gegeben hat. Fangen wir endlich damit an, den kunstgeschichtlichen Eigenwert dieser Epoche zu erkennen.

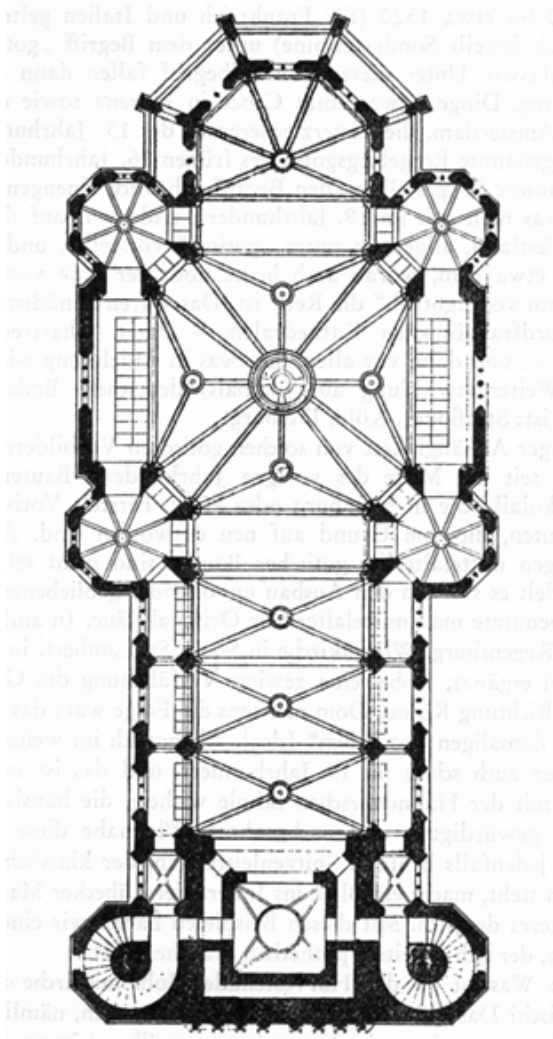


Abb.: Grundriss der Harvestehuder Johanniskirche