

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 48 (1961)
Heft: 12: Kirchen

Artikel: Reformierte Kirche in Effretikon : 1959/61, Architekt Ernst Gisel
BSA/SIA, Zürich

Autor: [s.n.]

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-37657>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

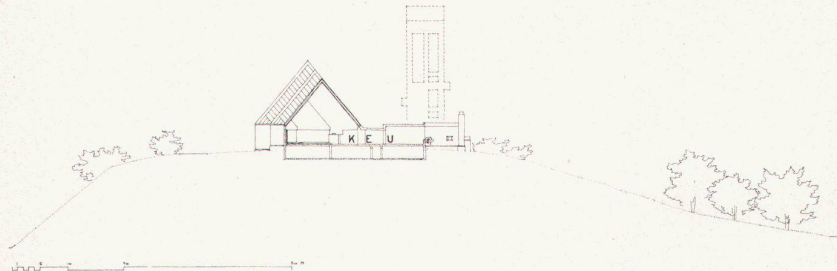
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Reformierte Kirche in Effretikon

1959/61. Architekt: Ernst Gisel BSA/SIA, Zürich



1



2

K Kirchenschiff
E Erweiterung
U Unterricht

Das um die Kirche liegende Terrain ist im Besitze der Kirchengemeinde und soll nicht überbaut werden. Es wird heute noch landwirtschaftlich genutzt (Viehweide), kann aber später innerhalb einer intensiveren Überbauung als öffentliche Grünanlage ausgebaut werden. Eine für die Kirche eigens erstellte Straße umschließt auf drei Seiten das Kirchgrundstück und führt zu einem gepflasterten Kirchenvorplatz. Diesem ist ein kleiner Wiesenhügel vorgelagert. In dieser Bodenbewegung wird der Kirchenhügel in die reizvolle hügelige Landschaft der weitem Umgebung eingeordnet. Der Platz andererseits wird dadurch gehalten und zum Kircheneingang orientiert. Die gestaffelten Baumassen sind gegen Norden an den Abhang angelehnt und dadurch visuell etwas vom Dorfzentrum (Eisenbahnknotenpunkt als Hauptakzent) abgerückt.

Es erforderte große Anstrengungen, die lastende Vorschrift des Steildaches zu respektieren, das heißt zu überwinden, und darin eine Form zu finden, die dem Innenraume zugute kommt und nicht als Kompromiß erscheint. Die plastisch intensiv durchgebildeten, roh betonierten Außenwände finden ihre räumliche Fortsetzung in den Dachflächen. Der ursprünglich quadratische Grundriß des Kirchenraumes ist damit aufgehoben, und die vier Wände sind in eine rhythmisch frei gegliederte Folge gebracht worden, in der sich die Gemeinde frei um die ihr zugeordneten liturgischen Zonen versammeln kann. Obschon sich die Gemeinde gegen Kanzel und Abendmahlstisch richtet, ist eine Ausrichtung des Raumes auf eine Achse oder eine speziell durchgebildete Giebelwand vermieden worden. Dieses Einbeziehen aller Teile in den gemeinsamen Raum wird gesteigert durch die Verwendung des gleichen Materials für Rück-, Seiten- und Vorderwand und Fußboden: natürlicher roter Backstein. Die Holzflächen zwischen den ein-



3

seitig gestaffelten Oberlichtern verbinden sich auch mit der obern Partie der Kanzelrückwand und verstärken so die Einheitlichkeit des Raumes. Durch die konsequente Verwendung des Backsteines konnten beunruhigende weitere Elemente vermieden werden. Die Stufen zum erhöhten Abendmahlstisch, der Sockel für die Orgel und die Kanzel sind im selben Material wie Boden und Wände erstellt und damit intensiv in den Raum eingebunden.

Die bewegliche Bestuhlung läßt eine verschiedenartige Benützung der Kirche für Gottesdienste, Konzerte, Laientheateraufführungen usw. zu. Der schwere, jedoch bewegliche Abendmahlstisch kennzeichnet den liturgischen Ort unzweideutig; er kann gegebenenfalls weggetragen werden.

Der Kirchenraum wird durch hochliegende Oberlichtstreifen mit klaren Scheiben erhellt. Dieser das Raumgefühl nicht verletzende Lichteinfall läßt im Innern die Atmosphäre, den Gang von Sonne und Wolken, spüren. Der Raum erhält dadurch nie eine falsche Mystik. Mit der Eigenart der Eingangstüre, des Taufsteines, des Abendmahlstisches usw. soll die Bestimmung des Gebäudes als protestantische Kirche verdeutlicht werden. Der Aufbau der ganzen Kirche ist auf das innere Erlebnis hin gerichtet. Der anfänglich mehr als heute umstrittene Kirch-

1
Kirche von Norden
L'église vue du nord
The church from the north

2
Schnitt 1 : 1200
Coupe
Section

3
Kirchenvorplatz
Le parvis
Church forecourt

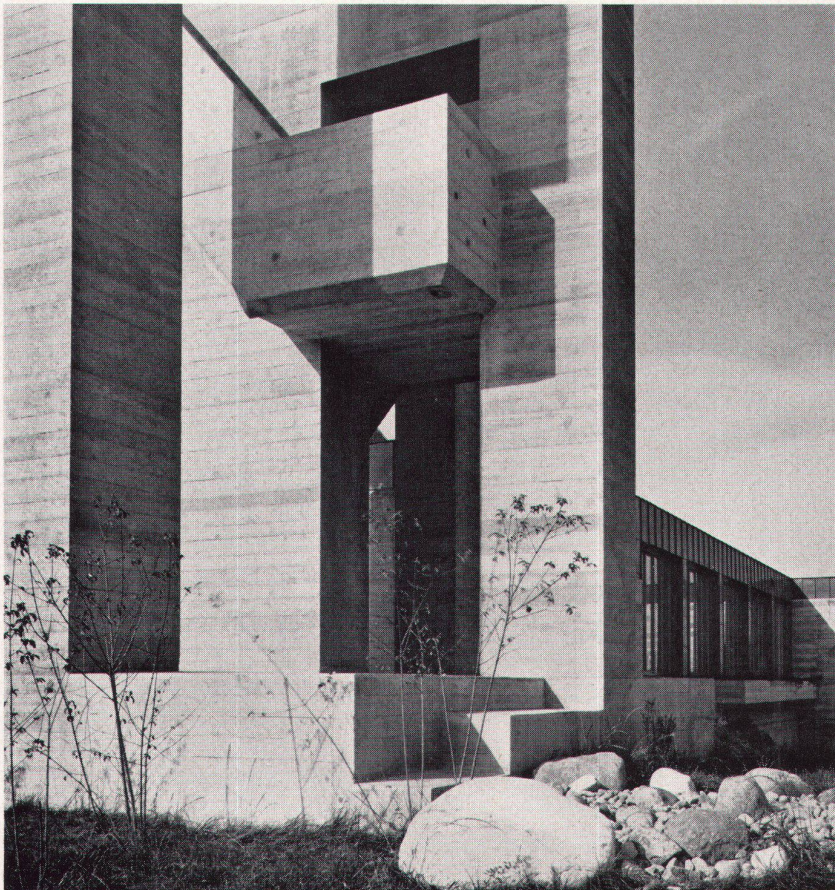


5

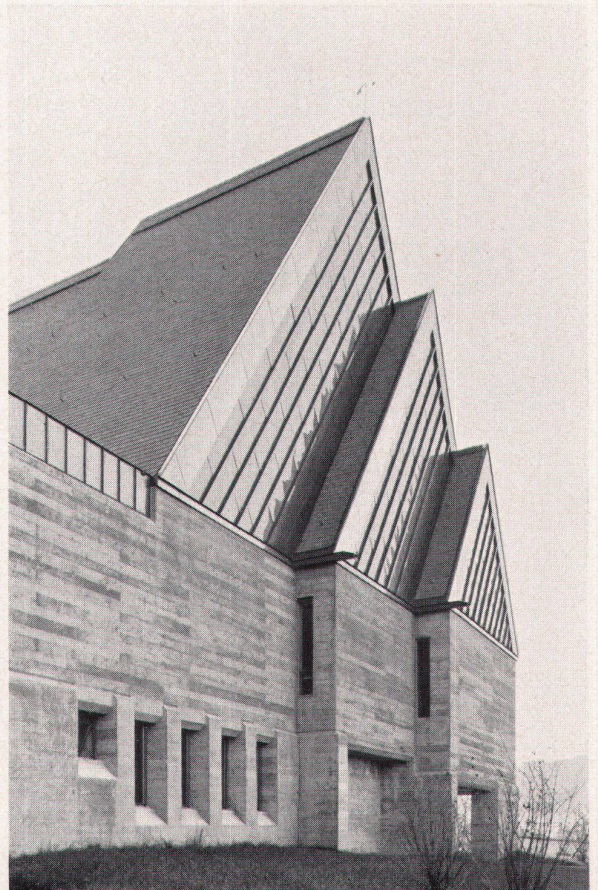
4
Detail des Turmes
Détail du clocher
Tower detail

5
Kirchhügel von Osten
L'église et la colline vues de l'est
Hill with church from the east

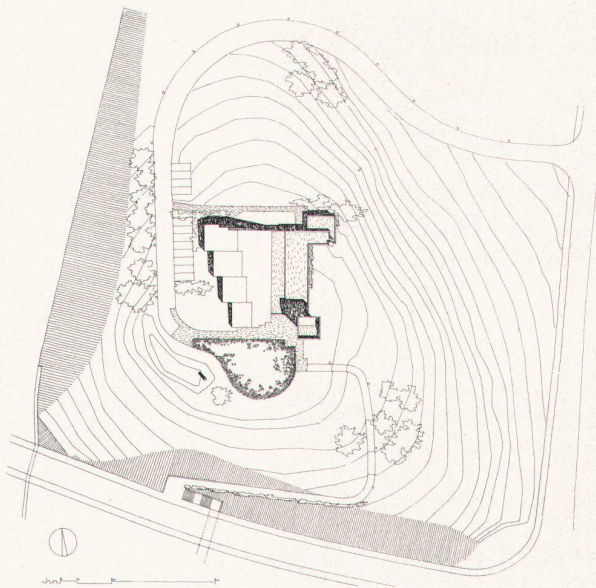
6
Nordseite
Face nord
North elevation



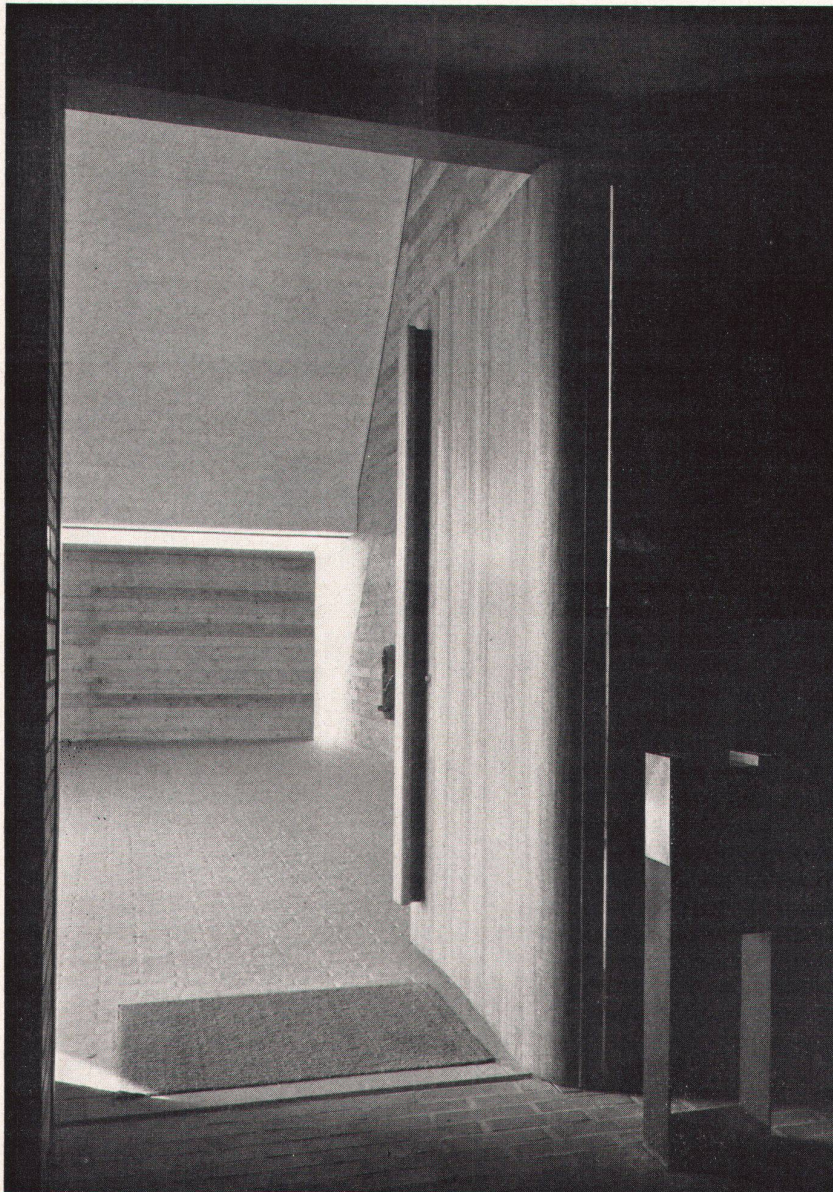
4



6



7



8

turm nimmt nicht nur als Gestell die Glocken auf, er wendet sich in seiner plastisch starken Form als Mahner gegen eine weite Umgebung und kennzeichnet den Ort der Kirche.

Örtliche Bauleitung Louis Plüss, Architekt, Zürich
 Ingenieure Hickel & Werfeli, Ing., Effretikon
 Dr. E. Staudacher, Zürich
 Gartenarchitekt E. Baumann, Gartenarchitekt, Thalwil

Zu den Kunstwerken

Bei der Diskussion um das Wie und Wo von Werken der bildenden Kunst im protestantischen Kirchenbau bewegen wir uns nach wie vor auf Neuland. Das einzige, was innerhalb der allgemeinen Ratlosigkeit unverrückbar feststeht, ist unsere eindeutige Bejahung von Malerei und Plastik in Zusammenhang mit der Kirche; aber wir kennen noch immer kein Beispiel im neuen protestantischen Kirchenbau, wo das Problem der bildenden Kunst in einem heutigen Sinn wirklich überzeugend gelöst wäre. Unsere höchste Auszeichnung für eine Arbeit ist die Feststellung, es handle sich dabei um ein ernstzunehmendes und einer lebendigen Entwicklung förderliches Experiment. Man hat den Eindruck, in unserer heutigen Vorstellung von kirchlicher Kunst sei ein grundsätzlicher Fehler so gut versteckt, daß er auch den ernsthaftesten Künstlern und Architekten entgeht. An mutigen Versuchen fehlt es durchaus nicht, und trotzdem entstehen fast ausschließlich Werke, bei deren Betrachtung uns ein deutliches Unbehagen befällt.

Im Fall von Effretikon war man überzeugt, die Frage meistern zu können, einfach indem man Kunst forderte anstatt Kunstgewerbe. Man einigte sich mit Theologen und Laien über gewisse Themen, die diese von ihrem Standpunkt her billigen konnten, und vertrat die Auffassung, jedes Thema sei gerechtfertigt, wenn es in eine künstlerische Form gebracht werde. Man wagte es sogar, auf alte Symbole zurückzugreifen: den Hahn, die Dornenkrone, die Taube, einfach um bewährte Themen zu haben, die es einer dem Volke verantwortlichen Kommission erleichtern konnten, Kunstaufträge zu erteilen. Mit diesen Themen errang man sich gewissermaßen die Freiheit, Kunstwerke für die Kirche zu schaffen. Man zweifelte keinen Augenblick an der Möglichkeit, die alten, toten Symbole durch eine neue künstlerische Gestaltung beleben zu können. Nicht als alte Symbole wollte man sie dem Betrachter vor das Auge führen, sondern als allgemeingültige Kunstwerke, als Werke der sakralen Kunst. Ob darin das Symbol als solches gesehen werde oder nicht, sollte allein der Freiheit des Betrachters überlassen bleiben.

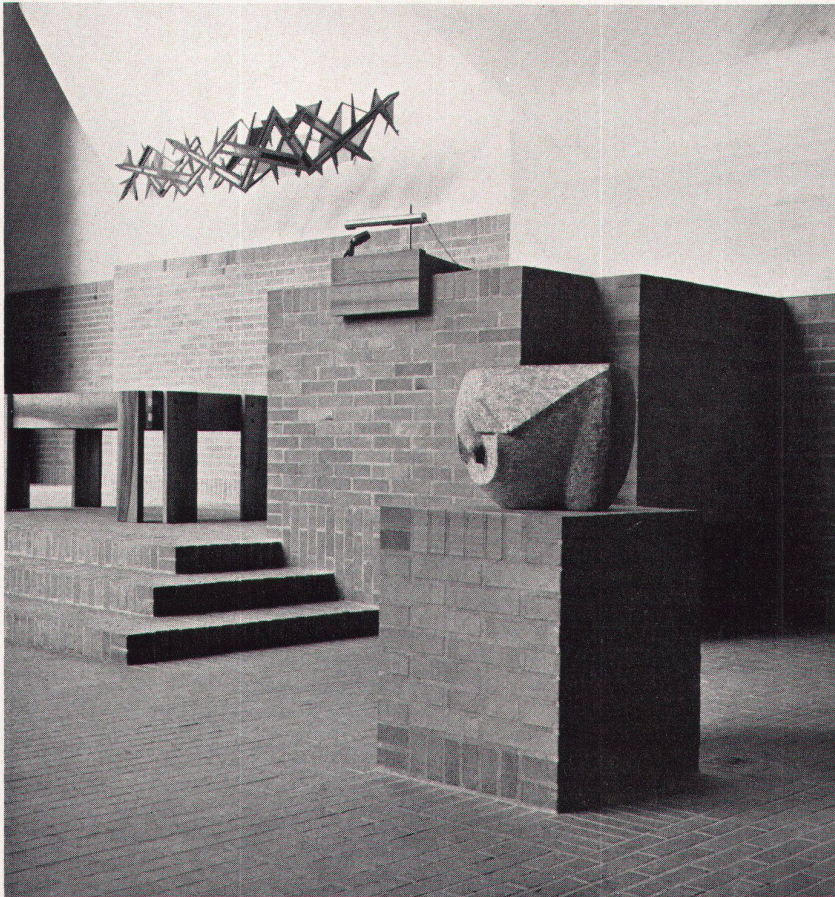
Das schien richtig und klug ausgedacht. Doch jetzt, da alles fertig ist, sind wir ein wenig enttäuscht. Obschon in Effretikon durchaus qualifizierte Künstler am Werk waren, beschleicht uns dasselbe Unbehagen wie überall in den neuen Kirchen. Ausnahmen bilden einzig der Hahn von Mattioli und seine kleine Sonne auf dem Dach. In der letzten Zeit ist in uns der Verdacht gewachsen, dieser seltsame Mißklang stehe in engem

7
 Situation 1 : 2000
 Situation
 Site plan

8
 Eingangspartie
 Détail de l'entrée
 Entrance detail

9
 Kanzelpartie. Taufstein von Cesare Ferronato; Dornenkrone von Otto Staiger
 Détail de la chaire
 Pulpit detail

Photos: Max Hellstern, Regensburg



9

Zusammenhang mit der Themenwahl: Dornenkrone, Gethsemane, Grablegung, Heiliger Geist, Bullinger.

Die Namen von Grünewald, Rembrandt, Rouault sind für uns unlösbar verbunden mit einer Vorstellung von religiöser Kunst als einem integrierenden Bestandteil ihres Gesamtwerks. Wenn wir dagegen von den Künstlern von Effretikon hören – Staiger, Otto Müller, Ferronato –, denken wir kaum in erster Linie an Dornenkrone, Grablegung, Gethsemane, Heiliger Geist. Fast möchte man sagen: im Gegenteil, es ist uns sogar etwas peinlich, in Zusammenhang mit diesen Männern an diese Dinge zu denken; es befremdet uns. Bei Grünewald ist es uns nie peinlich, auch nicht bei Rouault, vielleicht als dem einzigen in der Gegenwart.

Es muß uns auffallen, daß in den Werken unserer größten Zeitgenossen, die wohl am sichersten über das orientieren, was unserer Zeit in künstlerischer Hinsicht gemäß ist, die Gestaltung religiöser Themen fast durchwegs fehlt. Le Corbusier schreibt auf seine Scheiben in Ronchamp mit unbeholfenen Schriftzügen «Marie». Was hat ihn gehindert, eine kubistische Figur zu malen? Matisse in Vence stellt den Kreuzweg als eine unpräzise nummerierte Folge von Skizzen dar, elementare Zeichen, deren Nebeneinander und Übereinander an eine Bilderschrifttafel erinnert. Das mutet vielleicht etwas seltsam an, aber auffallenderweise stellt sich das Unbehagen hier nicht ein. Auch stören solche Darstellungen durchaus nicht unsere alte Vorstellung von diesen Künstlern.

Matisse und Le Corbusier haben offensichtlich etwas erkannt, das uns bisher entgangen ist: die Tatsache, daß für uns heutige Menschen über gewissen Gegenständen ein Tabu liegt, das ihre bildnerische Darstellung verbietet oder überhaupt verunmöglicht. Wo immer ein heutiger Künstler dieses eigenartige Gesetz übertritt, spüren wir, ganz unabhängig vom Niveau seines Kunstverständes, einen Mißklang. Die Darstellun-

gen weisen selten über das Ästhetische hinaus oder haben ihren Ursprung in zweifelhaften Gefühlen: echtes Pathos wird durch falsches ersetzt, naive Gläubigkeit durch Sentimentalität, diesen Gefühlsersatz, in den man sich mit Hilfe des Wissens um ein Gefühl hineinsteigern kann.

Wahrscheinlich ist die Annahme, die Gegenwart könne religiöse Themen gestalten, hauptsächlich von der Kunst Rouaults und seiner weniger großen Schüler abgeleitet. Dabei steht gerade das Werk Rouaults in unserer Zeit einmalig da. Was für ihn selbst höchste Gültigkeit hat, läßt sich auf andere Künstler nicht einfach übertragen, am allerwenigsten als Rezept für jenen Bruchteil ihres Werks, der für die Kirche bestimmt ist. Bei Rouault stehen keineswegs nur die Bilder mit religiösem Inhalt unter jenem Geist des tiefen Mitleidens eines gläubigen Christen in unserer Zeit, sondern alles, was er gemalt hat: die Zirkusbilder, die Tänzerinnen und überhaupt manches, das jene zum Erröten brächte, die bei uns so viel von kirchlicher Kunst reden.

Im allgemeinen entspricht unseren großen Künstlern eine gewisse Verhaltenheit, eine Scheu, die Dinge zu zerreden. Wir lieben nicht das allzu Direkte. Selbst daß jemand ein gläubiger Mensch ist, bedeutet nicht, er könne ein religiöses Thema künstlerisch gestalten. Matisse war sicher sehr fromm, als er an Vence arbeitete; aber gerade deswegen konnte das Drama der Kreuzigung ihn als Menschen so stark ergreifen, daß er als Maler schweigen mußte. Die Kreuzigung von Vence und das «Marie» von Le Corbusier sind jedenfalls deutliche Hinweise auf die Grenzen der Darstellbarkeit gewisser Themen.

Man ist bei uns von theologischer Seite her unter anderm sehr eifrig für ungegenständliche Kunst in der Kirche eingetreten; möglich, daß der innere Anstoß dafür ein Zweifel an der Darstellbarkeit biblischer Themen und christlicher Symbole war. Wir dürfen aber sicher toleranter sein und auch Werke der gegenständlichen Kunst in Betracht ziehen. Das würde verlangen, daß wir unseren Begriff von einer kirchlichen Kunst weiter fassen und von sakraler Kunst sprechen, die ihre Stellung jenseits des Konfessionellen hat. Wenn wir für unsere Kirchen sakrale Kunst fordern würden, statt nur kirchliche, so fielen allerlei weg, das zwar einen religiösen Inhalt hat, im übrigen aber sehr profan, wenn nicht gar blasphemisch ist, und anderes könnte aufgenommen werden, das bis heute undenkbar war.

In Effretikon zum Beispiel wäre dann Otto Müller mit einem seiner neuen, zum Teil ungegenständlichen Reliefs vertreten, die vor zwei Jahren im Kunsthaus Zürich und diesen Sommer an der «Nationalen» in Luzern zu sehen waren und die in ihrem Wesen so unendlich viel sakraler sind, als das zweifellos sehr eindrückliche, aber schon ältere Relief, das Christus in Gethsemane darstellt. Man hätte sich auch nicht die Sache mit der Dornenkrone so lange einreden müssen, bis man schließlich selber daran glaubte, nur, weil man sich nun einmal an jener Stelle ein künstlerisches Gebilde vorstellte. Denn auch die Dornenkrone, so schön sie von Staiger gestaltet wurde, wirkt irgendwie als Indiskretion.

Einzig mit dem Hahn hat man in Effretikon ein ungetrübtes Glück gehabt. Obwohl es sich auch hier um ein christliches Symbol handelt, ist doch der Hahn kein gar so unberührbarer Gegenstand und Mattioli ein wunderbarer Bildhauer der Vögel. Als der Hahn fertig war, erschreckte er die Leute, die andere Hähne gewohnt sind, und niemand hat es bisher gewagt, ihn aufzustellen. Denn als Symbol ist der Hahn leider nicht so stark wie etwa das Kreuz, vor dem bekanntlich jede Kritik verstummt. All das ändert aber nichts an der Tatsache, daß Mattioli den leeren, nur noch ästhetischen Turmhahn der letzten Jahre wieder lebendig gemacht hat. Sein Hahn hat eine innere Notwendigkeit, diejenige des Kunstwerks, und schließt überdies die Erinnerung an den Hahn Petri nicht aus.

Marianne Gisel