



alte und neue Kunst

Band 47 · 2012

**alte und neue Kunst**

Band 47 · 2012

Periodische Berichte des
Vereins für Christliche Kunst
in den Bistümern der
Kirchenprovinz Paderborn e.V.,
Paderborn · Erfurt · Fulda · Magdeburg
Herausgeber, © 2012

Die Abbildungen in diesem Band wurden,
wenn nicht anders angegeben, von den Autoren
bzw. von den Künstlern zur Verfügung gestellt.

Druck, Verarbeitung
Erhardi Druck, Regensburg

Design, Grafik, Fotos (s. S. 160)
onebreaker.de, Paderborn

Adresse:
Verein für Christliche Kunst e.V.
Domplatz 3 · 33098 Paderborn
www.verein-christliche-kunst.de

- 5 Vorwort
Peter Ruhnau
- 6 Hat die Kunst eine Botschaft oder ist die Kunst die Botschaft?
Theodor Ahrens
- 15 Über den Umgang mit christlicher Kunst des Mittelalters
Josef Mense
- 21 Sanierung und Neugestaltung des Mariendoms in Hildesheim und Neukonzeption des Dommuseums
Johannes Schilling
- 28 Magischer Glasraum in einer historischen Kirche:
St. Agatha in Altenhundem
Willibord Sonntag
- 33 Die neue Grabeskirche Liebfrauen Dortmund
Volker Staab
- 36 Kapelle Kolumbarium Liebfrauen Dortmund
Susanna und Bernhard Lutzenberger
- 38 Verkleinerung und Neugestaltung der Heilig-Geist-Kirche in Olpe-Siedlinghausen
Johannes Schilling
- 41 Ein Haus für die Dommusik in Paderborn
Uwe Balhorn
- 46 Neugestaltung der Heilig-Geist-Kirche in Fulda durch Thomas Virnich
Ulrich Schmalstieg
- 50 Raum der „stabilitas“
P. Dieter W. Haite OSB
- 56 Von der Wege-Kirche zum Communio-Raum
Mechthild Clemens, Barbara Maas
- 60 Das Christkind trägt Korallen
Mechthild Werner
- 62 Der Papst kommt!
Evelyn Körber
- 67 Zum 500-jährigen Jubiläum von St. Jodokus in Bielefeld
Ludwig Kegel
- 70 Fügung
Norbert Radermacher, mit Wencke Katharina Schoger und Johannes Reuter
- 76 Das neue Hauptportal der Kirche St. Jodokus in Bielefeld
Dirk Boländer
- 80 Die Kapelle des Elisabeth-Krankenhauses in Kassel
Maria Kapp
- 88 ad fontem – das neue ZENTRUM TAUFE in der Lutherstadt Eisleben
Scott A. Moore
- 102 Renovierung der kath. Pfarrkirche St. Mariä Geburt in Neuenbeken
Martin Brockmeyer
- 109 Die Raumfassung der Pfarrkirche in Neuenbeken
Radi Tatic
- 112 Neubau eines Pfarrheimes St. Georg in Paderborn
Martin Brockmeyer
- 116 Zwei Äbtissinnen kehren zurück
Erik Venhorst
- 120 Weg der Hoffnung – Kunstwerk, Mahnmal, Denkanstoß
Wolfgang Hamberger
- 127 Messgewänder für die Quinauer Wallfahrt in Trutzhain
Wolfgang Scholz
- 134 Neubau des Pfarrheims St. Liborius in Paderborn
Johannes Schilling
- 140 Innenrenovierung der Pfarrkirche St. Heribertus, Hallenberg
Günter J. Müller, Albert Bocklage
- 144 Spielraum Kirche
Eckhard Frick sj
- 152 Ort des Altares – Ausdruck von Nähe und Unbegreiflichkeit Gottes
Max Heine-Geldern sj
- 160 Verzeichnis der Autoren



Das vorliegende Buch beginnt mit zwei Beiträgen zu der Generalüberschrift, die wir ihm mitgegeben haben: „Kunst als Botschaft – Kunst ist Botschaft“. Zwischen diesen beiden Polen oder Gegensätzen oder Begriffs- paaren schwanken die Beiträge in diesem Buch.

Am Ende finden sich zwei Aufsätze, die das ganze Buch nahezu zu einem theologischen Lehrbuch über das Begriffspaar machen.

Pater Max Heine-Geldern gibt anhand des Gottesbegriffs, der unendliche Ferne und zugleich innigstes Eins-Sein mit dem Menschen ausdrücken kann, eine „Kulturge- schichte des Altares“ vom Anfang bis heute. Und in allem geht das Begriffspaar „Kunst als Botschaft – Kunst ist Botschaft“ mit.

Die Restaurierung der spätromanischen Kirche in Neuenbeken bei Paderborn ist ein schönes Beispiel mit ihrer Raumfassung einschließlich der spätromanischen Malerei von „Abendmahl“ und „Kreuzigung“ und gleichzeitig mit der Neuerfindung der „Mandorla“ im Chor, das Neu-Schreiben der Botschaft mit alter Kunst.

Im ersten Beitrag werden die Möglichkeiten von Kunst ausgebreitet und untersucht: Kann Kunst selbst zur Botschaft werden, nicht nur als ihr Träger ihr dienen? Offenbar doch, wenn die Kunst selbst in die Rolle der Religion und ihrer Botschaft schlüpft. Die Interpretation der Kreuzigung aus der Soester Scheibe zeigt dies eindringlich. Weitere Beispiele öffnen das wahrhaft weite Feld der Kunst. Denn: Wie man mit ihr, der mittelalterlichen Kunst, umgehen kann und sollte, zeigt ein weiteres Beispiel: Das Aldegrever-Bild der Geburt Christi in Soest. Es wird hier auch deutlich, daß offenbar zu früheren Zeiten der Bilderfindung viel mehr

Möglichkeiten bestanden, Inhalte, Gedanken und Ideen zu transportieren, daß wir heute aber es zu großen Teilen verlernt haben, diese Bilder zu entschlüsseln und zu lesen. Heute sind wir die „Analphabeten“, für die damals die Kirchenwände und -Gewölbe bemalt wurden. Damals konnte man die Bilder lesen und deuten; wir heute tun uns schwer damit. Selbst in dem kleinen Aufsatz über das Christkind, das Koralle trägt, wird mehr als nur ein hübsches Motiv gezeigt.

Die Restaurierung des Domes in Hildesheim (dessen Bistum vor noch nicht allzu langer Zeit zur Kirchenprovinz Paderborn gehört hat) ist ein weiterer Schwerpunkt in diesem Buch. Schon die Frage nach dem Umgang mit dem Hezilo-Leuchter und den weltbekannten Bronzetüren des hl. Bernward zeigt, wie verschiedene Zeiten den jeweils vorgefundenen Zustand angenommen, interpretiert, „aufgeladen“ haben, um ihn für ihre eigene Anschauung „lesbar“ zu machen. Daß vieles zeitgebunden war und heute nicht mehr so recht verständlich, wird dabei schlagend klar. Deutlich sollte auch werden, daß wir mit unseren heutigen Anschauungen ebenso in der Zeit stehen, und daß die nach uns Kommenden durchaus Fragen an unser Tun stellen werden.

Über einige Architekturprojekte ist zu berichten, Neubauten von Pfarrheimen; dies trotz aller Ängstlichkeit und aller Fragen im Blick auf die Zukunft der Kirche in unserer Gesellschaft. Auch die Veränderung eines Kirchengebäudes aus den 60er Jahren auf heutige Vorstellungen hin gehört hierher. Mit Mut und Tatkraft solche Projekte anzugehen, ist auch heute die uns gestellte Aufgabe.

Wenn junge Leute, Studenten in Kassel, sich der Aufgabe stellen, Meßgewänder für die (katholische) Kirche zu entwerfen und schließlich auch anzufertigen, ist dies ein Zeichen von Hoffnung für die Zukunft.

Hat die Kunst eine Botschaft oder ist die Kunst die Botschaft?

Theodor Ahrens

Das Kunstwerk als Bote

Rainer Maria Rilke eröffnete seinen Zyklus „Der Neuen Gedichte anderer Teil“ im Jahre 1908 mit dem berühmten Sonett „Archaischer Torso Apollos“. Wahrscheinlich ist der Dichter dem Kunstwerk während eines Besuches im Louvre begegnet. Die letzten beiden Zeilen des Sonetts lauten: „...denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.“

Peter Sloterdijk hat den letzten Satz zum Titel seines im Jahre 2009 erschienenen Buches über die Natur des Menschen gewählt. Offenbar hat ein Kunstwerk – will man dem Gedicht glauben – noch etwas zu sagen. Was einst in der Botschaft des Neuen Testaments laut wurde („Kehrt um!“), verkündet jetzt ein „Ding“ der Kunst und wird auf diese Weise „sprechendes Ding“. Noch immer ist, obwohl die Religion der alten Griechen längst erloschen ist, das steinerne Gebilde „auf Sendung“ (Sloterdijk 42). Erstaunlich ist auch, dass der Sehvergang umgekehrt wird. Nicht der Museumsbesucher betrachtet den toten Stein, vielmehr sieht der Torso ihn, den Betrachter, an und strahlt den Anruf ab: „Du musst dein Leben ändern!“ Es scheint, als ob die Kunst selbst in die Rolle der Religion und ihrer Botschaft schlüpft. In der Tat reden heutzutage auch viele von einer Kunstreligion und formulieren kritische Buchtitel wie „An die Kunst glauben“ (Wolfgang Ulrich). Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurden Religion und Kunst zunehmend zu Konkurrenten und Museen zu Tempeln der Verehrung. Deshalb scheint es schwer zu sein, die einst enge Verbindung von Kunst und Kirche wieder herzustellen und die Kunst zum

Herold religiöser und kirchlicher Botschaft zu machen. Denn in Abwandlung eines Diktums könnte man sagen: „Die Kunst ist die Botschaft“ (vgl. Marshall Mc Luhan, Das Medium ist die Botschaft, 1967).

Das Kunstwerk als Pro-Vokation

In der 2010/2011 renovierten St. Jodokus Kirche in Bielefeld hängen vierzehn schwarze Schieferplatten auf den weißen Wänden des Kreuzgangs im alten Franziskanerkloster. Sie scheinen zu bestätigen, dass die Kunst selbst die Botschaft ist, denn nichts anderes ist zu sehen (Abb. 1) als eine schwarze Tafel, die am oberen Rand die römische Ziffer XII trägt und am unteren nur das Wort „stirbt“. Dem „Bild“ scheint der Gegenstand abhanden gekommen zu sein. Alles ist fast auf das reine Material reduziert. Keine Geschichte wird erzählt, kein Bildraum ist erkennbar, nichts wird gezeigt, und dem frommen Beter wird vorenthalten, was gezeigt werden könnte. Selbst der sonst unter der Kreuzwegstation zu lesende Satz „Jesus stirbt am Kreuz“ ist auf das Verb „stirbt“ geschrumpft. Eine Provokation. In der Tat. Das reine Medium fordert den, der es ansieht, heraus und scheint die geläufige Botschaft zu verweigern. Nur Reste (Zahl und Wort) der Erinnerung, gleichsam ihr Torso, sind übriggeblieben. Doch genau dies ist die Situation des Glaubenden heute oft. Darüber hinaus stellt das Sterben für jeden Menschen eine Provokation dar und der Kreuzestod Jesu für den Glaubenden erst recht. Die Architekten beschreiben ihre Intention so: „Der Verzicht auf Bilder gibt Raum für eigene Bilder“ (St. Jodokus, 1511 – 2011, S. 398). Auf diese Weise könnte das



Abb. 1 Zwölftes Kreuzweg-Station in der St. Jodokus-Kirche in Bielefeld

abwesende Bild vergangenen Geschehens verschmelzen mit eigenen Erfahrungen und „Botschaften“, mit denen Menschen in der Gegenwart ständig konfrontiert werden. Vielleicht könnte die Tafel den Betrachter in eine ähnliche Erfahrung hinein verwickeln, wie sie Rilke vor dem Torso im Louvre widerfuhr. Und so ist die Botschaft der Kreuzwegtafel nicht einfach und abschließend vorgegeben, vielmehr entsteht sie erst in der Praxis und Kontemplation dessen, der den Kreuzweg geht.

Die Botschaft

Spätestens jetzt ist es nützlich, sich darüber zu verständigen, was unter einer Botschaft verstanden werden soll. Dass die Ausrichtung einer Botschaft in der Kirche etwas anderes als eine bloße Mitteilung von Tatsachen ist, zeigen schon die besonders ausgestalteten Orte der Verkündigung:

die Kanzeln und Amboen. Die liturgischen Vorschriften im Gefolge des II. Vaticanums heben den Ort der Wortverkündigung besonders hervor. Wie die Proklamation eines Herolds einst stehend empfangen wurde, so steht die Gemeinde auch noch heute bei der Verkündigung des Evangeliums. Im feierlichen Hochamt wird das Evangelium von Kerzenträgern begleitet, als ob es wie einst in der Antike darum ginge, die Botschaft des Herrschers in Empfang zu nehmen. Gewiss wird in einer Botschaft auch etwas mitgeteilt, entscheidend jedoch ist die Wirkung, die sie erreichen will. Sie ist gleichsam ein „Sprachereignis“ (Eberhard Jüngel), eine Anrede, ein Ruf zur Entscheidung (vgl. Rudolf Bultmann, S. 273), so dass das Selbstverständnis und das Leben des Hörers verändert werden und etwas „in Gang“ kommt. Von Gott heißt es deshalb: „Er sprach und es geschah.“

Bei solchem Geschehen geht es nicht um abstrakte Weisheit und Wahrheiten oder um Weltanschauungen, sondern um Veränderung. Verkündigung oder „Kerygma“ (wie es im Griechischen heißt) will das „Herz des Menschen treffen“.

Der Apostel Paulus macht im ersten Brief an die Korinther die Gemeinde darauf aufmerksam, dass für einen Nichtglaubenden, der im Gottesdienst die Verkündigung hört, das in seinem Herzen Verborgene aufgedeckt wird. Er werde niederfallen und bekennen, dass Gott in der Mitte der Gemeinde ist (1. Kor 14,24 f.). Das ist ein hoher Anspruch, hinter dem jede Gemeinde zurückbleiben muss. Eines aber ist für die Verkündigung der christlichen Botschaft kennzeichnend: Sie ist nicht Verkündigung philosophischer Theorien (Paulus spricht von Weltweisheit), sondern Proklamation eines Geschehens. Heinrich Schlier formuliert das so: „Zur Kundgabe wird ein Keryx (ein Bote) bestellt, der die Stimme dessen ist, der ihn sendet. Das, was dieses Kerygma (Botschaft) proklamiert, ist nach Paulus eine Person und das Ereignis dieser Person.“ Vor der Weltweisheit erscheint für Paulus solche Botschaft als „Torheit“. Deshalb sehen Bilder christlicher Kunst oft auch anders aus als die der antiken Kunst. Vor allem hat es Jahrhunderte gedauert, bis man das Kreuz mit dem sterbenden Christus darstellte. Darüber hinaus stritt man oft genug darüber, ob und wie man die Botschaft des Glaubens ins Bild setzen sollte. Der Bilderstreit in der Kirche macht jedoch eines sehr deutlich: Bilder der Kunst rühren an die Emotionen, mehr als Worte es können).

Benedikt XVI kommt nicht umhin festzustellen, „dass das sakrale Bild in der virtuellen Kultur von heute viel mehr als das Wort auszudrücken vermag, weil es... die Botschaft des Evangeliums äußerst wirksam zur Sprache bringt (vgl. Timo Verdon, S. 10).

Kunst als Instrument der Botschaft

Ähnlich wie Papst Benedikt XVI. dachte auch sein Vorgänger Gregor der Große (590–604) schon. Ihm geht es allerdings mehr darum, des Lesens unkundige Menschen zu belehren als um die stärkere Wirkung der Botschaft, wenn sie durch Bilder verkündet wird. Gregor schreibt: „Denn darum wurden in den Kirchen Gemälde verwendet, damit die des Lesens Unkundigen wenigstens durch den Anblick der Wände lesen, was sie in Büchern nicht zu lesen vermögen... Es (das Bild) lehrt so, ohne Buchstaben zu lesen“ (vgl. Thomas Sternberg, S. 50). Immer wenn es um die bildenden Künste und ihr Verhältnis zur Kirche geht, werden auch diese Worte des Papstes zitiert. Ein Blick auf die Werke der Künstler – auch der Jahrhunderte alten Bilder – lehrt jedoch anderes, denn der ästhetische Mehrwert der Werke geht weit über die didaktische Funktion hinaus.

In überzeugender Weise zeigt dies eine Scheibe aus einem Apsisfenster von St. Patrokli in Soest (Abb. 2), eine neuere Replik des Originals, das in der Zeit zwischen 1160 und 1166 entstanden sein dürfte. 1874 wurde die Scheibe stark restauriert und 1948 noch einmal ergänzt. Die Struktur der Bilderzählung ist jedoch im Wesentlichen erhalten geblieben.

Im Mittelpunkt des Bildes steht die Darstellung des Gekreuzigten, der an einem grünen Kreuz steht und seine Arme ausbreitet. Sterbend küsst er eine ebenfalls grün gewandete Frau, die mit ihren Händen einen goldenen Kelch an die Brust Christi hält. Maria (links) und Johannes stehen unter den Kreuzarmen, während die Gestalt der Synagoge mit geschlossenen Augen und spitzem Judenhut auf dem Kopf sich vom Kreuz wegwendet. Diese zentrale Szene wird umgeben von anderen Erzählungen, von denen nur die im unteren Kreisegment



Abb. 2 Aus einem Apsisfenster von St. Patrokli in Soest

dem originalen Zusammenhang entspricht. Den äußereren Rahmen bilden vier Kreise, die in ihrem Inneren männliche Figuren zeigen, welche grünes, Leben spendendes Wasser aus großen Krügen gießen. Dem Betrachter fällt sogleich auf, dass die Farbe des Wassers dem grünen Kreuz entspricht. Und der Kundige wird sogleich an den Baum des Lebens inmitten des Paradieses denken.

So verkörpern die vier Männer auch die vier Paradiesflüsse, die in der Mitte des Gartens entspringen. Genau in der Verlängerung des vertikalen Kreuzbalkens hängt eine große Weintraube, die an einer Stange von zwei Männern getragen wird. Es sind die Kundschafter, die aus dem „gelobten Land“ zurückkehren: Josua und Caleb. Der Tod Christi wird hier zum Symbol des Lebens, denn wie der Körper Christi hängt die Weintraube an einem Balken und erinnert zugleich an den Keltertreter, von dem das Buch Jesaja

kündet. Aber das Glasfenster proklamiert noch eine weitere zentrale Botschaft des Glaubens. Im Zentrum ist eine Liebeszene zu sehen: Christus küsst die Kirche, die er als Frau mit seinem rechten Arm umfängt. Das quer durchs Bild laufende Spruchband verkündet: „Er küsst mich mit dem Kuss seines Mundes“. Damit zitiert die Schrift einen Vers aus dem Hohen Lied (1,1). Und der Bibelkundige erinnert sich, dass die Geliebte des Hohen Liedes sagt: „Seine Linke liegt unter meinem Haupt, und seine Rechte umfängt mich (HL 2,6).“

Kein Text des Alten Testaments ist für Bernhard von Clairvaux (1091–1153) so häufig Gegenstand der Predigt gewesen wie das Hohe Lied. Hier wird die Botschaft vom Kreuz als Zeichen der Liebe Gottes und Christi Tod als Quelle des Lebens verkündet.

Die einzelnen Erzählungen, die sich gegenseitig interpretieren und so gleichsam „das Gewebe“ der Bildbotschaft knüpfen, sind gerahmt wie eine kostbare Goldschmiedearbeit mit Perlenschnüren und Edelsteinen.

Ein solches Bild ist nicht einfach Ersatz für das Wort und richtet sich nicht an des Lesens Unkundige. Es ist selbst Träger einer vielstimmigen Botschaft geworden, die nicht nur den Verstand, sondern auch das Herz und die Affekte des Betrachters erreichen will.



Abb. 3 Geburt Christi, Altarretabel eines Marienaltars, Heinrich Aldegrever, um 1527

Der Künstler als Verkünder

Georg Meistermann, der viele Kirchen, aber nicht nur Kirchen, mit seinen leuchtenden Glasfenstern ausgestattet hat, sagte in einer Rede zur Verleihung des Romano Guardini-Preises 1984: „Selbstverwirklichung – Modewort für den total säkularisierten Menschen ... Ich (aber) glaube weiterhin, dass der Künstler eine Botschaft trägt“ (Georg Meistermann, S. 128). Dieses Selbstverständnis und auch Selbstbewusstsein dokumentieren besonders Bilder der frühen Neuzeit.

In der Wiesenkirche zu Soest ist auf dem rechten Flügel des Altarretabels eines Marienaltars das Bild der Geburt Christi zu sehen. Heinrich Aldegrever (1502-1555) malte es um 1527 (Abb. 3). Aldegrever gehörte zu den führenden Köpfen der Reformation in der Stadt.

Auf den ersten Blick entspricht die Szenerie in keiner Weise dem biblischen Bericht über die Geburt Jesu. Da liegt kein Kind in der Krippe, vielmehr liegt es nackt und von goldenen Strahlen umgeben auf dem Boden einer Palastruine. Maria ist in prächtiges Brokat gekleidet, mit geschnürtem Mieder und tiefem Dekolleté, eingehüllt in einem blauen Mantel. Sie hat die Hände gefaltet zur Anbetung des Kindes, um das kleine Engel musizieren. Joseph stützt sich auf einen Stab und ist gekleidet in das Gewand eines Hirten. So realistisch scheint er dargestellt, dass man auf seinem kahlen Schädel sogar eine Fliege entdeckt. In seiner rechten Hand hält er eine brennende Kerze – genau über das Kind. Darunter sieht man

– auf dem Boden liegend – eine Getreidegarbe. Auffällig drängen sich große Prunksäulen der Ruine in das Blickfeld. Schaut man genau hin, so scheint die Perspektive des Gebäudes nicht stimmig zu sein und seltsam gebrochen. Vielleicht, um eine Botschaft zu verkünden, die über die sichtbare Realität und über die Zeit der Geburt Christi weit hinaus geht.

Eine besondere Rolle scheinen die Säulen zu spielen, die sich auch in vielen Kupferstichen Aldegrevers finden. Sie gehorchen in ihrer Anordnung einem anderen Gesetz als die Architektur im Hintergrund, scheinen also aufgeladen zu sein mit Symbolik. Säulen sind seit alters Zeichen der Herrschaft und erinnern hier wohl an den Palast Davids. Stammte nicht Jesus aus dem Geschlecht Davids? Liest man nicht beim Propheten Amos, Gott werde die zerfallene Hütte Davids wieder aufrichten (Amos 9,11)? Auf den Bodenfliesen entdeckt man aufgeprägt den Reichsadler und das Wappentier des Herzogs von Kleve, des Landesherrn. Auf diese Weise könnte man noch viele andere Elemente der Bildbotschaft entdecken. Im Zentrum aber liegt das nackte Jesuskind. Auf dieses Kind hin sind alle Zeichen ausgerichtet. Vieles hat der Maler in der Bildtradition vorgefunden. Aber er formuliert daraus eine ihm eigentümliche Botschaft. Dem Strahlenkranz um das nackte Jesuskind herum antwortet die Kerze, die Josef über das Kind hält. Von ihm wird später gesagt, es sei das Licht der Welt. Die Seherin Brigitta von Schweden (1303–73) schrieb: „Und plötzlich, in einem Augenblick, gebar Maria ihren Sohn, von dem ein solch unsagbares Licht ausstrahlt, dass nicht einmal die Sonne damit zu vergleichen war“ (vgl. Jutta Ströter Bender, S. 75).

Das Getreidebündel darunter könnte auf die Eucharistie hinweisen oder auf Bethlehem, den Ort, der wörtlich übersetzt „Haus des Brotes“ heißt. Auf den Säulen des Palastes

liegt das Gebälk in Form eines Kreuzes. So verkündet das Bild die Botschaft des Glaubens an den gekreuzigten Christus und zwar so, dass nicht ein bloßes Faktum erzählt wird, sondern zugleich auch seine Bedeutung für die vor dem Altar versammelte Gemeinde.

Das Besondere aber an diesem Bild ist die Gestalt in der Mitte des Altarflügels. Sie ist in leuchtendes Rot gekleidet und mit einem schwarzen Mantel darüber angetan. Auf dem Haupt trägt sie ein Barett. In der Linken hält der Mann eine Schäferschuppe der Hirten, und mit seiner Rechten weist er mit dem Zeigefinger auf das Jesuskind am Boden. Als einzige Figur schaut sie aus dem Bild heraus und den Betrachter an. So präsentiert sich der Künstler selbst als den Wissenden, der die Geburt Christi in seiner ganzen Bedeutungstiefe auszuloten und zu malen weiß. Selbstbewusst setzt er sich in die Mitte des Geschehens und nicht irgendwo an den Rand, wie man in den 1950er Jahren durch Vergleich mit seinem graphischen Werk, wo er oft sich selbst porträtiert hatte, herausfand. So wird der Maler selbst zum Evangelisten, der durch seine Kunst neben dem Prediger selbstbewusst mit seinen eigenen Mitteln die Botschaft des Glaubens verkündet. Er illustriert nicht nur eine Erzählung der Bibel, vielmehr predigt er durch seine Kunst selbst.

Ist das Medium – die Kunst – die Botschaft?

Nachdem der Künstler selbst in seinen Bildern hervortrat und Teil des Inhaltes wird, scheinen manche Werke der „modernen Kunst“ am Ende sich selbst zur Botschaft zu erheben und deshalb ungeeignet zu sein für einen kirchlichen Zusammenhang, denn gerade für die Kirche ist der Inhalt der Kunstwerke wichtig.

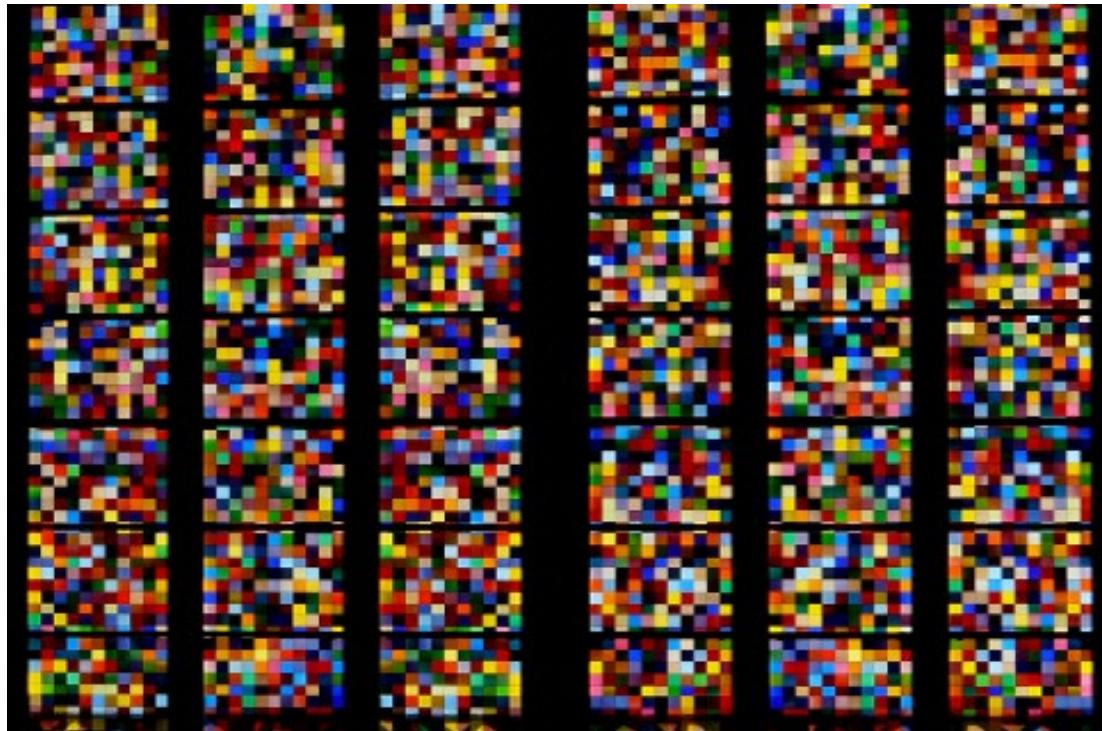


Abb. 4 Süd-Querhaus-Fenster (2007) im Dom zu Köln, nach einem Entwurf von Gerhard Richter

„Gesellschaften wurden schon immer stärker von der Natur der Medien geprägt, mit denen Menschen kommunizieren als vom Inhalt der Kommunikation“. Medienforschern wird beständig vorgeworfen, den wahren Problemen aus den Weg zu gehen und sich statt auf die ‚Substanz‘ bloß auf die Mittel und Prozesse zu konzentrieren. Solchen Klagen entgeht der rapide Wandel der Substanz.“ Das schrieb Marshall McLuhan 1967 in seinem Buch „Das Medium ist die Botschaft“.

Dieser Aussage scheint das 2007 fertig gestellte Fenster von Gerhard Richter im Südquerhaus des Kölner Domes zu entsprechen. Während die alten Domfenster Geschichten erzählen, Heiligengestalten abbilden und so gleichsam teilhaben an der Verkündigung der Kirche, scheinen in diesem Fenster alle Gestalten in unzählige Bildpunkte zu zerfallen. Die kleinen auf ein Trägerglas aufgeklebten farbigen Glas-

quadrate leuchten zwar im Glanz der Sonne, funkeln auf, aber es will sich kein fassliches Bild mehr einstellen und damit auch keine Botschaft. Das Fenster verweigert sich gleichsam einer klaren, verstehbaren Aussage. Es „verkündet“ sich gleichsam nur selbst. Der Eindruck allerdings ist überwältigend. Man muss sich die schiere Größe des Werkes nur vor Augen führen: 103 m² Glas leuchten in einer kaum erfassbaren Fülle von Farben, die gleichsam alle Farben der übrigen Domfenster aufsammeln. Kein Rahmen umgibt die unendlich vielen „Pixel“. Der Betrachter hat den Eindruck, die Bildpunkte könnten unendlich vermehrt werden. Das gotische Maß- und Stabwerk des Fensters scheint nur wie zufällig über die kleinen, farbigen Quadrate gelegt zu sein. In der Tat soll der Zufall eine besondere Rolle für die Konzeption des Werkes gespielt haben. Farben wurden durch den Computer per Zufallsgenerator in ihrer Zusammenstellung ausgelost. Auf diese Weise bekommt

das Kunstwerk eine gewisse „Objektivität“, unabhängig von der Formung durch den Künstler, der nur sein Werk, aber ein Werk ohne Aussage vor den Kirchenbesucher hinstellt. So hat Gerhard Richter schon in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts Bilder mit 4.096 Farbquadrate geschaffen und ebenfalls den Zufall entscheiden lassen, wie sie angeordnet sein sollten. „Meine Bilder sind klüger als ich“, sagte Richter. Das Domfenster birgt 11.000 Farbquadrate mit 72 ausgewählten Farben. Schaut man jedoch genauer hin, so stellt man fest, dass der Zufall nicht unumschränkt herrscht, denn die „Farbpixel“ werden jeweils um mehrere vertikale Achsen, die durch das Stabwerk des Fensters festgelegt sind, gespiegelt. Grundsätzlich jedoch treffen das Maßwerk des Fensters und die farbigen Gläser nur zufällig zusammen und führen ein je eigenes autonomes Leben. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Richters Farbquadrate bereits Einkaufstaschen schmücken oder als Werbedesign bei IBM-Anzeigen verwandt werden. Alles scheint postmodern beliebig zu werden. Und der Betrachter des Glasfensters muss sich aus den vielen Bildpunkten sein eigenes Bild, seine eigene Botschaft erschaffen, oder er lässt sich von der Erhabenheit und Unendlichkeit der Farben beeindrucken, so dass das Kunstwerk für ihn selbst die Botschaft wird und aus Religion wird eine „Kunstreligion“.

Vor solchem Hintergrund wird verständlich, dass das Fenster im Dom zu Köln nicht unumstritten ist, was seinen Ort in einer christlichen Kirche angeht. Wolfgang Ullrich sieht hier einen Streit entfacht zwischen Religion und Kunstreligion, zwischen Glauben und „an die Kunst glauben“. Kardinal Meisner z.B. stritt nicht den Kunstwert des Richterschen Fensters ab, aber er konnte darin nicht die eigentümliche Botschaft christlichen Glaubens erkennen. Er sagte: „Wenn wir schon ein neues Fenster bekom-

men, dann soll es auch deutlich unseren Glauben widerspiegeln und nicht irgend einen“ (vgl. Wolfgang Ullrich, S. 17).

Werner Spies widersprach dem Kardinal. Er sieht in den Tausenden Farbquadrate so etwas wie Unerschöpflichkeit und Unendlichkeit, mit einem Wort „Transzendenz“. Das Fenster überschreite jede menschliche Vorstellungskraft und damit auch die Grenzen der vertrauten Endlichkeit des Menschen. Wolfgang Ullrich hält dagegen: „Was soll ein Medium, das nichts sendet, sondern das der Rezipient... aus dem Vorrat eigener Bilder zu bestücken hat?“ (Wolfgang Ullrich, S. 19). Werner Spies hatte nämlich das Fenster Richters mit einem „gigantischen Plasmabildschirm“ verglichen. Aber was soll ein solches Medium, solange kein Programm dahinter steht? Fragt Ullrich zurück.

Ein solcher Streit macht deutlich, dass das neue Fenster im Kölner Dom zu Fragen führt, die eben doch eine religiöse Dimension öffnen. Der Mystiker, Meister Eckhard, der einst im Mittelalter auch in Köln lehrte, betonte, dass Gott alle menschlichen Weisen, von ihm zu reden, übersteige. Er sprach auch vom Licht und vom Seelenfunklein. Vielleicht hat das Fenster Gerhard Richters vor diesem Hintergrund auch eine Botschaft, denn es entledigt sich jeder gegenständlichen Bindung und hemmt das gleißende Licht der Sonne, indem es ihre Strahlen in einer unübersehbaren Fülle von Farben sprühen lässt, die die Grenzen menschlicher Wahrnehmung übersteigt. Einer der „Väter“ der abstrakten, gegenstandslosen Kunst, Wassily Kandinsky schreibt in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ (1911), Kunst habe eine „weckende prophetische Kraft, die weit und tief wirken kann“. Das „Was“ der Kunst sei nicht mehr etwas Gegenständliches. Es seien die Farben, die „mit Notwendigkeit“ zum Element seiner Kunst würden und auch mit Notwendigkeit ihre Entsprechung

in der Seele hätten. Die Kunst nähert sich für ihn einer religiösen Botschaft und wird fast eine „Kunstreligion“. Solches kann man vom Fenster im Kölner Dom gewiss nicht sagen. Doch zumindest weist es hin auf die Botschaft des Glaubens unter den Bedingungen der Gegenwart. Das geschieht schon allein durch den Ort, an dem es sich befindet, und durch die Gestalt des gotischen Maßwerkes, das sich über die unendlichen farbig leuchtenden Gläser legt.

Literatur

- Ullrich, Wolfgang, *An die Kunst glauben*, Berlin 2011.
- Marshall MacLuhan, *Das Medium ist die Botschaft*, Stuttgart 2011.
- Sternberg, Thomas, „Vertrauter und leichter ist der Blick auf das Bild“, in: Ch. Dohmen, ...kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Würzburg, 1987.
- Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952.
- Bultmann, Rudolph, *Glauben und Verstehen* 1, Tübingen 1993.
- Schlier, Heinrich, *Die Zeit der Kirche*, Freiburg 1962.
- Korn, Ulf-Dietrich, *Die romanische Farbverglasung von St. Patrokli in Soest*, Münster 1967.
- Georg Meistermann, *Die Kirchenfenster*, Freiburg 1987.
- Verdon Timothy, *Kunst im Leben der Kirche*, Regensburg 2011.
- Nölle-Neumann, E., H. Meier-Leibnitz, *Zweifel am Verstand*, Zürich 1987
- Ströter-Bender, Jutta, *die Mutter Gottes*, Köln 1992.
- Sloterdijk, Peter, *Du musst dein Leben ändern*, Frankfurt 2009.

Über den Umgang mit christlicher Kunst des Mittelalters

Ein Erfahrungsbericht

Josef Mense

Zuvor eine knappe Vorstellung: Nach dem Studium in Theologie, Pädagogik und Germanistik war ich bis zu meiner Pensionierung Lehrer an einem Gymnasium in Kassel und Fachleiter am dortigen Studienseminar. Während dieser Zeit habe ich regelmäßig für verschiedene religiöspädagogische Zeitschriften Beiträge zur Bibeldidaktik, insbesondere auch zur biblischen Bilddidaktik geschrieben. Die christliche Kunst des Mittelalters hat mich schon immer fasziniert, und die Region um Kassel hat erstaunlich viel Interessantes zu bieten. Bei meinen Exkursionen war mir aufgefallen, dass es zu den meisten Objekten, die ich bemerkenswert fand, keine oder nur andeutende Interpretationen gibt und dass der *Dehio* oft sehr einseitige Angaben macht etwa dieser Art, zu Alt-Rhoden: „*Tympanon ... mit grob gearbeitetem Relief*“. Nachgeschlagen in *Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Kassel*, ist zu lesen:



„*Romanisches Tympanon. [...] Flachrelief, sehr primitive Arbeit*“. Aber sollte dies tatsächlich alles sein, was man darüber sagen kann? Und wird nicht durch solch knappe Angaben, die in quasi-lexikographischen Zusammenhängen durchaus verständlich und für sich genommen sicher korrekt sind, für den Leser ein völlig falscher Eindruck vermittelt: als gebe es nur diese eine relevante Seite eines Kunst-Werks, nämlich die handwerkliche. Und ob man es will oder nicht: Wird nicht durch die Art der Diktion indirekt auch nahegelegt anzunehmen, dass der „Wert“ eines solchen Objektes unterhalb jeglicher Norm liegt – würde man als kunstliebender Tourist nicht, den *Dehio* in der Hand, „Rhoden“ auf jeden Fall links liegen lassen? Das hat mich geärgert. In einem Aufsatz für die *Hessische Heimat*, Organ der Gesellschaft für Kultur- und Denkmalpflege in Marburg, konnte ich aufzeigen, dass hinter diesem Tympanon eine wohlüberlegte, kluge und für die damalige Zeit sogar subtil „fortschrittliche“, biblisch begründete Theologie steht, die sicher nicht dem Handwerker, der aus der Region stammen mochte, sondern einem welterfahrenen Theologen als Berater oder Auftraggeber zuzuschreiben ist, der als eigentlicher „Künstler“ im Hintergrund bleibt. Öffentliche autoritative Äußerungen wie die oben genannten sind auch deshalb fatal, weil sie, ohne dass es durchschaubar ist, neuzeitliche Auffassungen mit sich führen und rückwärts projizieren, z.B. die von der formalen und inhaltlichen Einheit des „Kunstwerks“ und vom Künstler als dem ingeniosen Erfinder und Gestalter.

Tympanon, 11. Jahrhundert, an der Ruine der romanischen Kirche Alt-Rhoden in Diemelstadt. Wikimedia Commons



Zwei Reliefs mit einem Bibel-Zyklus an der Südseite des Paderborner Doms,
13. Jahrhundert

Ähnliche Erfahrungen gab es an anderen Orten. Eine meiner skizzenhaften Interpretationen, die ich jedes Mal nach einer „Foto-Safari“ für mich anfertige, habe ich einmal einer mir bekannten Kunsthistorikerin zukommen lassen mit der Bitte um eine knappe allgemeine Einschätzung. Die lapidare Antwort: „Mit guten Gründen ist die Kunsthistorik bei Interpretationen zurückhaltend. Wir wissen nicht, was die Menschen damals wirklich gedacht, gefühlt und gewollt haben – und können es auch gar nicht wissen!“ Das hat mich irritiert, zumal ich die Aussage auch als Wink verstand, mich als Theologe lieber nicht in diese Angelegenheiten einzumischen. Natürlich können wir eine vergangene Zeit nicht wirklich wiederbeleben, aber bloße Rekonstruktion kann ja auch nicht das Ziel von „Interpretation“ sein. Möglicherweise wird dieser Begriff zu sehr vom naturwissenschaftlichen Denken her denotiert: als Nachzeichnung dessen, was „tatsächlich“ stattgefunden hat. Vom germanistischen und vom theologischen Denken her ist Interpretation aber immer auch etwas Subjektives, eine lebendige Auseinandersetzung, eine Spiegelung eigener Fragestellungen in den Hervorbringungen einer früheren Zeit. Sonst könnten wir die Theater und Opernhäuser schließen. So sind ja auch die damaligen Werke selbst entstanden, wenn sie nicht simpler Abklatsch von oberflächlich verstandener „Wirklichkeit“ waren. Das nennen wir Kultur.

Meine Absicht ist, zu verdeutlichen, dass beide Seiten zur Erkenntnis des Ganzen notwendig sind, die Kunsthistorik mit ihren spezifischen Fragestellungen und Methoden, aber auch die Theologie. Ein naheliegendes Beispiel kann zeigen, wie theologische Kenntnisse dem Kunsthistoriker behilflich sein können und theologische Intuition neue Fragen aufzeigt, die weitere Untersuchungen lohnend erscheinen lassen.



Deckenmalerei mit Tiermotiven in der Kirche des ehemaligen Prämonstratenserkonvents Clarholz

Bei einer Beschäftigung mit dem Bibel-Zyklus an der Marktseite des Paderborner Doms las ich die beeindruckende stilkritische Studie von Prof. Peter Kurmann über die „Deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts“, in der er u.a. diese Reliefs mit Skulpturen an der Kathedrale Notre-Dame in Paris vergleicht und beiläufig die Frage stellt, „ob die [Paderborner] Reliefs vollständig erhalten blieben“. Im *Dehio* wird dieser methodische Zweifel durch Verknappung dann zu einer gebotenen Vermutung kanonisiert. Es lässt sich aber zeigen, dass die sechs Bilder, wenn man die beiden Dreier-Sequenzen untereinander anordnet (so wie der Bibel-Exeget es von den Schöpfungstagen in Gen 1 und von den Seligpreisungen der Bergpredigt als Methode kennt), eine Fülle von Korrelationen offenbaren, so dass der gesamte Zyklus als in sich geschlossenes Ganzes dasteht – mit interpretatorischen Konsequenzen:

Der Blick lässt sich öffnen für mögliche Einflüsse verschiedener Mystiken, die dem Kunsthistoriker so nicht aufgehen können.

In der Kirche des ehemaligen Prämonstratenserkonvents von Clarholz wurden 1958 Deckenmalereien freigelegt, die sich als umfängliches Bildprogramm aus Tiersymbolen sowie Monsterwesen und einigen vegetabilen Elementen darstellten und rätselhaft blieben. Dazu schrieb Dr. Hilde Claussen als damalige Leiterin der Kirchenrestaurierung einen detaillierten Arbeitsbericht, in dem sie am Schluss auch Ansätze einer Interpretation bot. Insgesamt kam sie aber zu dem Ergebnis: „Ein zusammenhängendes Programm darf man wohl kaum vermuten, denn augenscheinlich geht aus der Anordnung hervor, dass der Wunsch nach dekorativer Wirkung im Vordergrund gestanden hat.“



Sandstein-Taufbecken in der romanischen Marienbasilika
Fulda-Wilhelmshausen, 12. Jahrhundert

Es tut der Lebensleistung der Verfasserin keinen Abbruch, wenn man sich mit ihren Standpunkten auseinandersetzt. Das Zitat lässt eine subjektive Anschauung erkennen („augenscheinlich“), der man nicht ohne weiteres folgen muss. Im Gegenteil: Wenn sich an einer Stelle Deutungen nahelegen, ist die Wahrscheinlichkeit gegeben, dass solches in den anderen Jochen des Kreuzrippengewölbes ebenfalls möglich ist. Im Grunde verbirgt sich hinter forcierten Äußerungen wie den genannten ein rationalistisches Missverständnis: Die Verfasserin stützt ihre Thesen mit umfangreichem Bildmaterial, das eine *formale* Ähnlichkeit aufweist gegenüber den Bildern des Clarholzer Gewölbes. Das geschieht vorderhand in der Absicht, den „Motivschatz“, aus dem geschöpft wurde, offenzulegen und die enge Bindung an überlieferte Formen nachzuweisen. Daraus wird aber auch, mehr oder weniger offen, der weitergehende Schluss gezogen, es gelte auch die *gleiche Bedeutung*. Konkretes Beispiel: Im Südarm des Querschiffs kommt eine Eule vor. Sie wird von der Verfasserin als Verkörperung des Bösen bzw. als Allegorie des Sünders apostrophiert, weil es andernorts Vanitas-Darstellungen mit Eulen gibt. Dabei wird übersehen, dass Tiersymbole im Mittelalter meist mehrdeutig sind und dass der Physiologus die Eule auch als Christus-Figur kennt. Es hätte auffallen können, dass die Clarholzer Eule völlig anders gezeichnet und präsentiert ist als in den Vergleichsfällen und durch eine exzentrische Farbgebung sogar noch augenfällig betont wurde. Es könnte sich also um eine gewollte Abweichung von traditionell vorgegebenen Mustern handeln. In der Germanistik werden solche Vorgänge, von denen die Literaturgeschichte lebt und die ja auch die Bibel maßgeblich bestimmen, als *creative Transformationen* bezeichnet. Ob man das den „Dörfern“ im platten Münsterlande nicht zutraute? Zu bedenken ist, dass es sich bei den Clarholzer Konventualen um Prämonstratenser handelte,

einen Orden, der sich nicht zuletzt der theologischen Bildung verschrieben hatte. Deshalb darf auch hier angenommen werden, dass der theologische Berater bzw. der Konvent als Auftraggeber und nicht „der Maler“ mit seinen Musterbüchern als eingentlicher „Künstler“ anzusehen ist. Als heutiger theologischer Interpret wird man jedenfalls von dieser Seite her kommen und fragen, ob sich hinter den rätselhaften Deckenmalereien nicht ein durchdachtes, wenn auch in Symbolen verschlüsseltes Gesamtkonzept verbergen kann. Davon bin ich überzeugt.

Ein letztes Beispiel: In der romanischen Marienbasilika von Wilhelmshausen, Kreis Kassel, steht eine Sandsteintaufe, die eine bewegte Geschichte hinter sich hat. Ihre achtseitige Kuppa ist besetzt mit sieben Tiersymbolen, von denen vier teilweise oder ganz zerstört sind, offenbar bewusst abgemeißelt. Die Umrisse lassen sich jedoch noch relativ gut erkennen, sodass die Figuren rekonstruierbar sind – außer in einem Falle: Das Bild kann aber von der theologischen Gesamtkonzeption her als Eule bestimmt werden, die der Physiologus mit der dienenden Liebe Christi identifiziert. Als ich davon einem Kunsthistoriker erzählte, mahnte er mich, falls ich eine wissenschaftlich seriöse Veröffentlichung plane, unbedingt die ikonografischen Beziehungen, also Herkunft der Bilder, Einflüsse etc. zu klären! Wieder dieses Missverständnis: Was sollte die Kenntnis einfacher formaler Verwandtschaften zur Erschließung des theologischen Gehaltes beitragen können? Bildprogramme auf christlichen Kultgegenständen sind Homilien und Katechesen, und es sollte uns um die Wiedergewinnung dieses geistlichen Schatzes gehen.

Die Beispiele verdeutlichen exemplarisch die Notwendigkeit eines Zusammenwirkens beider Disziplinen. Dabei wurde hier allerdings ein einseitiges Bild gezeichnet.

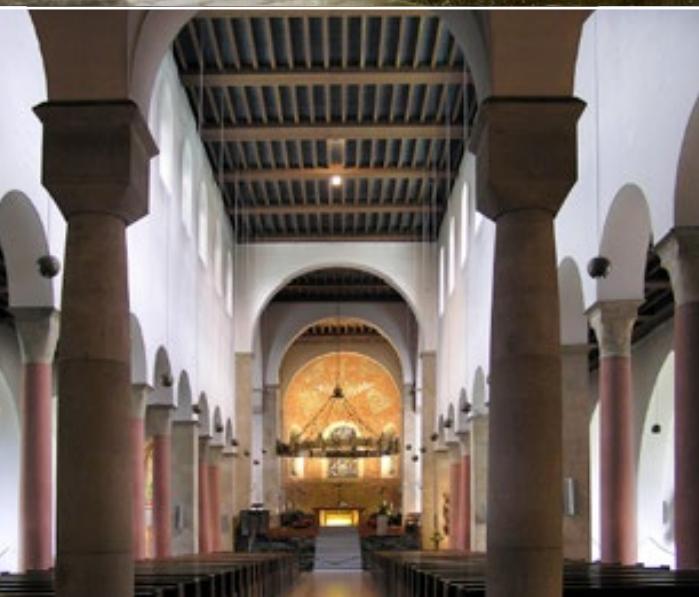
Hinzuzufügen ist, dass es aus Sicht der Kunsthistorikergesellschaft ganz gewiss „gute Gründe“ gibt, zurückhaltend zu sein. An Kirchenführern, Geschenkbänden und „Meditationen“, die der subjektiven Spekulation oft weiten Spielraum bieten, ist kein Mangel. Auf der anderen Seite: Sicherheitshalber auf jegliche Interpretation zu verzichten, wie das oben zitierte Statement nahezulegen versucht, kann nicht die Lösung sein. Wenn es keinerlei Brücken in die Vergangenheit geben sollte, würde sich u.a. die Frage aufdrängen, warum für die Sicherung von Kunstobjekten soviel Geld aufgewendet wird. Man stelle sich zudem eine Gruppe von Jugendlichen vor, die bei einer Führung hören: Was das bedeutet, wissen wir nicht und wir können es auch gar nicht wissen! Welches Bild von Geschichte und Tradition wird ihnen dadurch vermittelt?

In seinem jüngsten Buch über Meister Eckhart sagt Kurt Flasch, jede Zivilisation müsse „*Interpretationen* entwickeln“, wenn sie ihre geistigen Grundlagen flexibel und anwendbar halten wolle. Er bezog das auf die Bibel und die (angreifbare) Auslegungskunst des umstrittenen Dominikaners. Dasselbe gilt nicht minder für die christliche Bildkunst.

Website des Verfassers: www.jomense.de

Sanierung und Neugestaltung des Mariendoms in Hildesheim und Neukonzeption des Dommuseums

Johannes Schilling



Dom zu Hildesheim, Zustand vor den 2009 begonnenen Baumaßnahmen

Der Hildesheimer Dom ist das Erbe einer zwölf Jahrhunderte währenden ereignisreichen und wechselvollen Geschichte. Der Dom und seine Annexbauten, die den schönen zweigeschossigen gotischen Kreuzgang umschließen, enthalten bauliche Zeugnisse aus vielen Epochen. Im Zusammenhang mit den erhaltenen Kunstschatzen sind sie ein erfahrbares Zeugnis unserer kulturellen Vergangenheit und Herkunft von unschätzbarem Wert. Gemeinsam mit der Hildesheimer Michaelskirche ist der Dom seit 1985 auf der Welterbeliste der UNESCO verzeichnet.

Ein starker Einschnitt war die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs. Die bis dahin sehr reiche barock überformte Ausschmückung des Innenraums wurde fast vollständig zerstört, das nördliche Seitenschiff musste nach 1945 vollständig wieder aufgebaut werden. Die große Leistung des Wiederaufbaus in den 1950er/60er Jahren hat allerdings das räumlich Wesentliche des Bauwerks für die Zukunft gerettet.

Das äußere Erscheinungsbild wurde erhalten oder soweit wie möglich rekonstruiert. Im Inneren erfolgte eine Purifizierung, welche auch eine Reihe zeitbedingter konzeptioneller Neuinterpretationen beinhaltete. So wurde beispielsweise in den Nachkriegsjahren der berühmte Heziloleuchter, der jahrhundertelang die Mitte des Hauptschiffs bestimmte, in die Vierung gehängt und dort als festliche (elektrische) Altarraumbeleuchtung verwendet. Die künstlerisch einzigartigen Portale, die „Bernwardstüre“, wurden aus ihrer angestammten Position – mit der Bildseite nun nach innen – in die Außenwand der westlichen Vorhalle versetzt. Verschiedene historisierende Einbauten, wie beispielsweise eine neue Orgelempore, wurden hinzugefügt. Gleichzeitig wurden charakteristische Zusammenhänge, wie beispielsweise die seitlich der Altarstufen angeordneten Kryptazugänge, überbaut. Nachdem sich mehr als fünfzig Jahre nach dem Wiederaufbau ein nicht mehr zu umgehender Sanierungsbedarf angestaut hatte, war klar, dass die sehr komplexe Aufgabe einer Sanierung nur durch ein ganzheitliches Konzept zukunftstauglich zu lösen war. Es bestand nicht nur rein technisch, sondern auch funktional und räumlich in jeder Hinsicht Ertüchtigungs- beziehungsweise Erneuerungsbedarf, der im Zusammenhang mit einer Sanierung verantwortlich gelöst werden musste. Dies betraf den gesamten Komplex des Doms und seiner Annexbauten mit seinen vielfältigen Funktionen wie Liturgie, Dommusikschule, Dommuseum, Besucherservice, Veranstaltungen etc.. Dabei lag der Schwerpunkt auf der Bestimmung des Doms als Kathedrale des Bistums mit ihren vielen liturgischen und geistlichen Aufgaben. Im Jahr 2005 wurde ein Architektenwettbewerb ausgelobt.

Das mit dem ersten Preis ausgezeichnete und zur Ausführung empfohlene architektonische Gesamtkonzept wurde inzwischen in einem jahrelangen intensiven Arbeits-

prozess schrittweise konkretisiert. Die Sanierung befindet sich seit 2009 in der baulichen Ausführung. Die Baumaßnahme ist für alle Beteiligten äußerst anspruchsvoll, unter anderem auch, weil bei hohen und sehr vielfältigen technischen Anforderungen in unterschiedlichen Bereichen gleichzeitig gebaut wird und dabei mit äußerster Sorgfalt vorgegangen werden muss. Die Baustelle wird begleitet von umfangreichen wissenschaftlichen Grabungsarbeiten, Bauforschungsmaßnahmen und Restaurierungsarbeiten, aus deren Erkenntnissen bisweilen auch Planungsänderungen folgen. Gleichzeitig gibt es eine intensive Öffentlichkeitsarbeit, die immer wieder auch besonders interessante Einzelmaßnahmen thematisch aufgreift und, beispielsweise in Fernsehsendungen, transparent macht. Der Termin für die Fertigstellung und Neueröffnung ist das 1200-jährige Domjubiläum im Jahre 2015.

Konzeption

Die architektonische Konzeption für den eigentlichen Sakralraum des Doms beruht auf der Idee einer sorgfältigen Wahrnehmung der Charakteristika des mittelalterlichen Raumgefüges. Dieser konzeptionelle Schwerpunkt erscheint gerade hier, wo so vieles im Detail zerstört wurde, sinnvoll und tragfähig. Die Dimensionen und Raumfolgen sowie wesentlichen Sinnzusammenhänge des mittelalterlichen Bauwerks sind materiell noch erhalten und sollen wieder stärker als bisher erkennbar werden. Aus diesem Ansatz heraus ergibt sich eine ganzheitliche konzeptionelle Konsequenz, die, bevor man sie im Gesamtergebnis erfahren kann, vielleicht leichter anhand einzelner Themenkomplexe beschreiben kann. Der mittelalterliche Raum hat den Charakter einer axialen Folge von Bestimmungen, Ereignissen, Orten und Raumkonstellationen, welche Vernunft, Natur, Gesellschaft und Glauben vereinen will. Er bildet einerseits die mittelalterliche

Weltsicht ab. Er stellt andererseits eine nicht nur ideell, sondern auch räumlich-körperlich authentische Verbindung zur Gegenwart her. Eine Beziehung, welche immer wieder neu erfahrbar bleibt und immer wieder neu interpretiert werden kann, solange das Bauwerk existiert. Dazu ist der Erhalt oder die Freilegung der räumlichen Identität des Bauwerks notwendig.

Charakteristika

Das Westparadies hatte bis 1945 die Funktion einer Vorhalle. Sie bildete den räumlichen Auftakt zum eigentlichen Eintritt in die Kathedrale. Die bildlichen Erzählungen auf den bernwardinischen Portalen aus dem 11. Jhdt. gaben diesem Eintritt eine besondere Bedeutung und Begründung. Nach außen hin ist das Westparadies der Kathedrale als eigenständiger Baukörper vorgesetzt. Man gelangte durch das Portal unmittelbar in das beeindruckend dimensionierte Mittelschiff. Die räumliche Wirkung des dreijochigen Langhauses erhielt durch den in seiner Mitte angeordneten Heziloleuchter aus dem 11. Jhdt. einen mit dem Baukonzept ursprünglich verbundenen Schwerpunkt.

Die Vierung zwischen Mittelschiff und Querhaus wird bestimmt durch die herausgehobene Bedeutung der Krypta, eine in dieser Form besonders charakteristische Raumkonstellation, die mit der Entstehungsgeschichte des Doms im Zusammenhang steht.

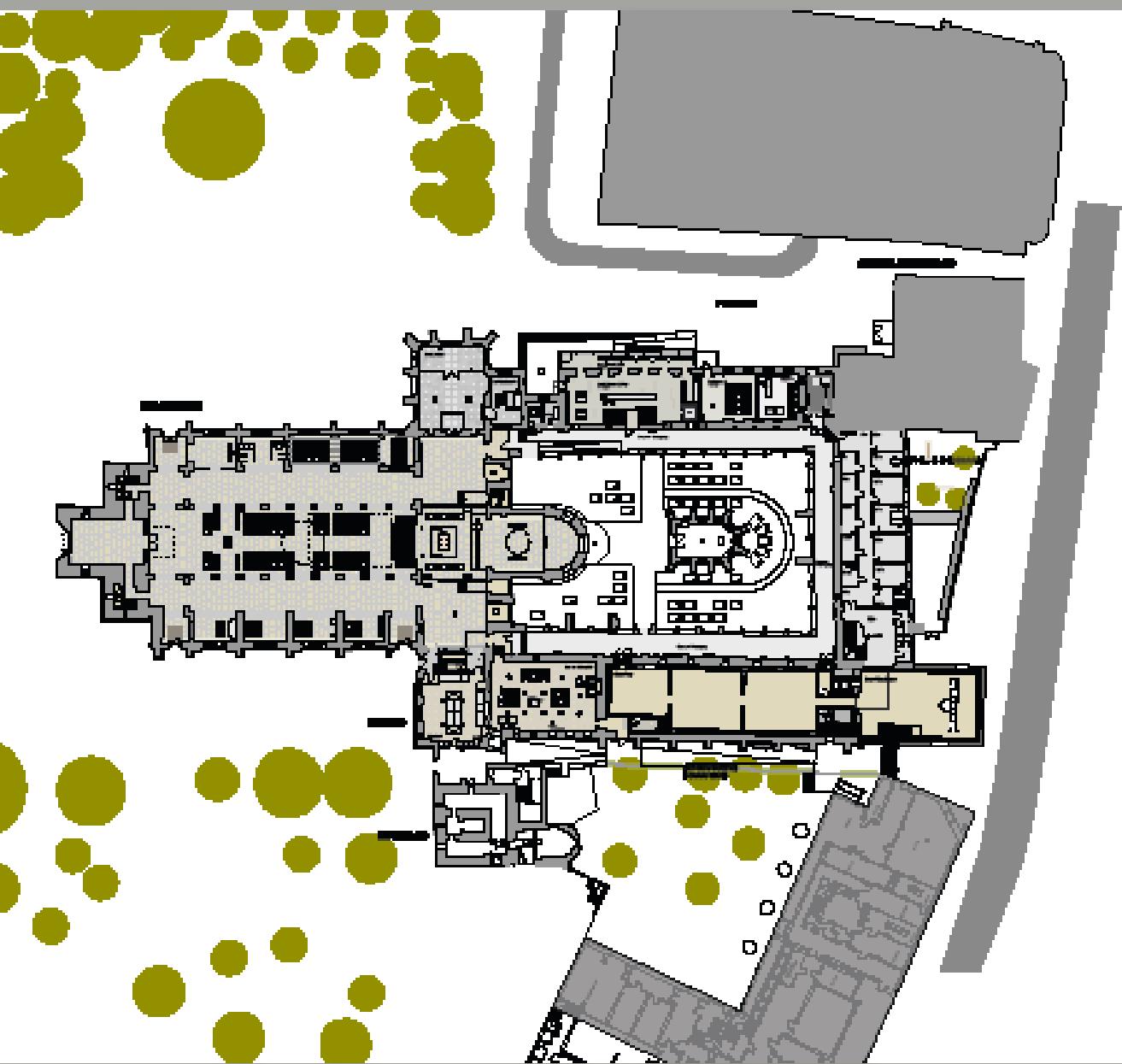
Nördliches und südliches Querhaus haben in Fortsetzung der Mittelachse eine eigenständige räumliche Funktion. Mit ihren nach Osten gerichteten Kapellen bilden sie eine symmetrische Überleitung der axialen Raumfolge zum, den Chor umgebenden, Kreuzgang. Der Chor als separates Haus der Chorherren – ehemals so etwas wie eine Kirche innerhalb der Kirche – mit dem Thietmarleuchter (um 1500) als kleinerem Pendant zu dem im Hauptschiff angeord-

neten Heziloleuchter, verlängert die Axialität der Kathedrale bis hin zur Chorapsis. Es besteht eine ideelle Weiterführung der Achse über den „tausendjährigen Rosenstock“ bis hin zur gotischen Annenkapelle, die das Zentrum des zweigeschossigen gotischen Kreuzgangs bildet. Die frühmittelalterliche Konstellation der Zugänglichkeit einer dem Chor vorgelagerten Rundkapelle über einen Umgang der Krypta findet in dieser Gesamtkonstellation ihren Nachhall.

Neuordnungskonzept in axialer Folge

Bernwardtür

Das Westparadies wurde in den 1960er Jahren dem Hauptschiff als Anhang zugeordnet. Dabei hatte man die wertvolle Bernwardtür, welche bis dahin den westlichen Abschluss des Hauptschiffs bildete, einschließlich des steinernen Bogenwerks an die Außenseite des Westparadieses versetzt. Dort wurde sie mit der Bildseite nach innen gedreht, was ihrem Sinnzusammenhang widerspricht. Da sie als Aussentüre erheblichen Temperaturschwankungen und Witterungseinflüssen ausgesetzt ist, soll sie allein schon aus konservatorischen Gründen wieder an ihrer ursprünglichen Position eingesetzt werden. Dabei soll die Bildseite wieder nach Westen gewendet werden. Die Anordnung seitlicher Zugänge in das Westparadies ermöglicht die Erreichbarkeit vom Domineren aus. Das Westparadies wird dabei wieder zu einer auf die Bernwardtür als eigentliches Kirchenportal hin ausgerichteten Vorhalle im Sinne eines erzählerischen Bindeglieds zwischen Stadt und Kathedrale.



Dombezirk Hildesheim, Übersichtsplan Erdgeschoss-Ebene



oben: Längsschnitt, unten: Querschnitt

Orgel und Domchor

Die Chorempore war in ihrer romanisierenden Form eine Erfindung der Nachkriegszeit, welche das originale romanische Mittelschiff und seinen westlichen Abschluss baulich neu interpretierte. Aus liturgischer Sicht und auch aus musikalischen Gründen soll der Chor zukünftig im Bereich der nördlichen Seitenkapellen aufgestellt werden. Hier wird eine zusätzliche Chororgel zur Begleitung musikalischer Aufführungen von Chor und Orchester angeordnet. Die Orgel im Westwerk des Doms erhält ein neues Prospekt welches sich räumlich unterordnet. Die in ihrer derzeitigen Dimension und Ausprägung eher störende Chorempore wird insgesamt nicht mehr benötigt.

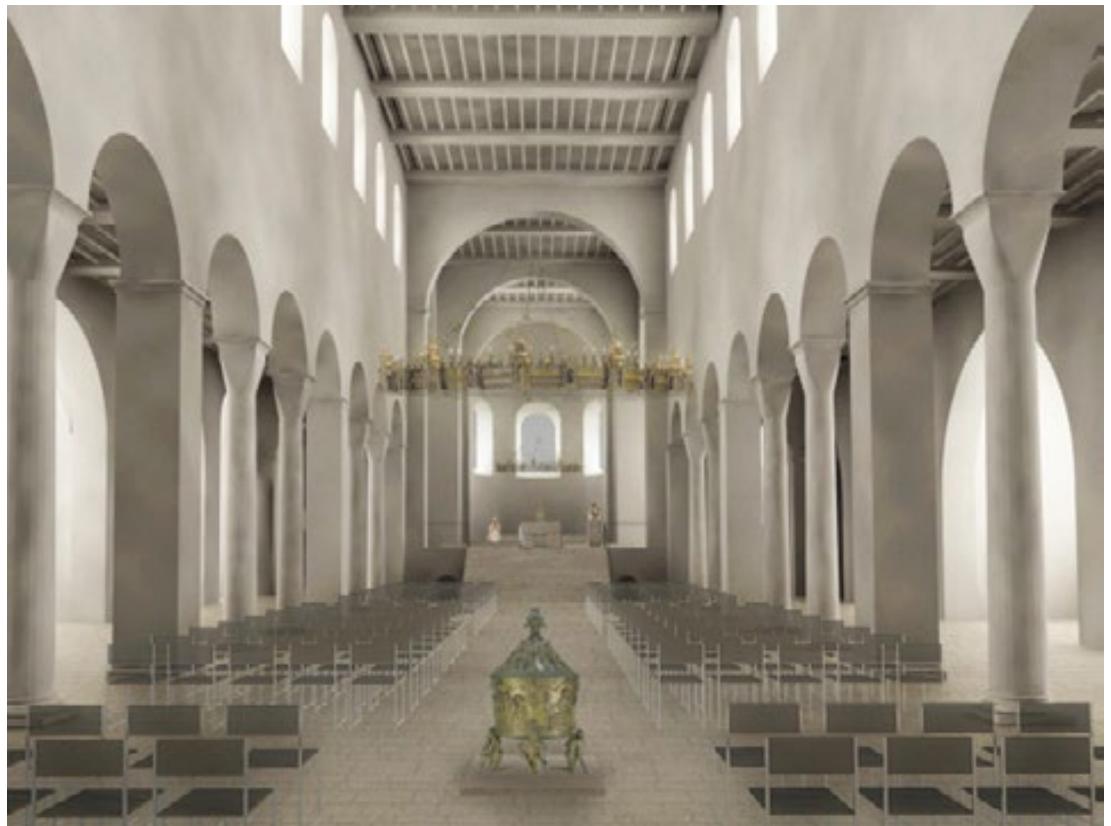
Hauptschiff

Durch die in jeder Hinsicht sinnvoll erscheinende Rückführung des Heziloleuchters in seine ursprüngliche Position in der Mitte des Langhauses entsteht hier ein räumliches Gewicht, welches durch die axiale Anordnung des einzigartigen bernwardinischen Taufbeckens ergänzt wird. Der Ort der Taufe befindet sich inmitten der Gemeinde sowie auch auf dem Weg zum Altar.

Die Wegfolge könnte durch einen neuen zentralen Standort für den Osterleuchter ein zusätzliches räumliches Kraftfeld erhalten und sich über den Altarraum bis zum Schrein der Dompatrone, welcher in der Chorapsis erfahrbar ist, fortsetzen. Von dort wird sie in ideeller Form über den Tausendjährigen Rosenstrauch zum Chor der Marienkapelle weitergeführt. Im Sinne der Erfahrbarkeit des beeindruckenden Raums ist es sicher richtig, weite Bereiche des Bodens von all zu dichter ständiger Bestuhlung frei zu halten. Wie man anhand vieler Beispiele sehen kann, wird der Raum dann auch bei Gottesdiensten mit wenigen Gemeindemitgliedern nicht als leer, sondern vielmehr als besonders erhaben empfunden. Auch das Empfinden für die Nähe des Altars ist in Relation zum gesamten Raumeindruck zu verstehen. Kathedralen romanischen Ursprungs haben diesen scheinbaren Nachteil der Entfernung des Altars von der Gemeinde oft fast zwangsläufig. Gleichzeitig wird dieser Eindruck durch die im wörtlichen Sinne extremen Raumeigenschaften dieser Kirchen mehr als ausgeglichen, sobald sich diese Raumpotentiale angemessen entfalten können. Es ist vorgesehen, den nachträglich in den sechziger Jahren angehobenen Fußboden wieder auf sein ursprüngliches niedrigeres Niveau zu legen, um die ursprünglichen Raumproportionen wieder herzustellen und die Säulenbasen und die sonstigen Anschlüsse, beispielsweise an die Krypta, wieder freizulegen.



3D-Simulationen des Dom-Innenraums. oben: nach Westen, unten: nach Osten



Altarraum und Chor

Ein fundamentaler Eingriff der sechziger Jahre bestand in der Schließung der für das romanische Konzept und dessen Verständnis wichtigen jahrhundertealten seitlichen Abgänge vom Hauptschiff in die Krypta. Damit einher ging die Überschreibung der Krypta in ihrer ganzen Breite und im gesamten Vierungsbereich mit einer gewaltigen Stufenanlage, auf der – liturgisch heute schwierig – hoch oben der Altar thront. Eine mit grünem und rosafarben stark gemustertem Marmor kontrastreich zum Ausdruck gebrachte Facette des Zeitsgeschmacks bestimmte sehr stark den Gesamteindruck der Kathedrale.

Der berühmte Heziloleuchter aus dem 11. Jahrhundert, der über viele Jahrhunderte im Längsschiff seine eigenständige, faszinierende Wirkung entfaltet hatte, wurde in die Vierung gehängt und, dank seiner 1904 erfolgten Elektrifizierung, für eine effektvolle Altarraumbeleuchtung genutzt. Im Verlauf einer fachgerechten Restaurierung wurde der Heziloleuchter kürzlich wieder deelektrifiziert und mit Wachskerzen bestückt. Der Epiphaniusschrein aus dem 12. Jahrhundert wurde unter dem Altar aufgestellt.

Im Zuge der liturgischen Neuordnung des Altarbereichs wird die romanische Raumkonzeption an dieser Stelle wieder herausgearbeitet, indem man die seitlichen Zugänge zur Krypta wieder freilegt. Der Stufenberg über der Krypta wird entfernt und der Altar in größerer Nähe zur Gemeinde aufgestellt. Der ursprünglich im westlichen Vierungsbogen eingebaute Lettner aus der Renaissancezeit steht derzeit in der Antoniuskirche. Er soll in die Erweiterung des Dommuseums einbezogen werden.

Es gab Überlegungen, ihn in den östlichen Vierungsbogen einzubauen, dies hat sich jedoch aus denkmalpflegerischer Sicht als nicht machbar herausgestellt, da hierzu die

historische Substanz des Vierungsbogens verändert werden müsste.

Krypta

Die Krypta erhält zwei zusätzliche Zugänge vom Hauptschiff aus in der ursprünglichen Position. Der Godehardschrein sollte am jetzigen Ort belassen, aber anders als durch das bisherige, die feinen Gliederungen des Schreins stark beeinträchtigende Gitter, gesichert werden.

Bischofsgruft

Zugänglich von der Krypta wird im Bereich vor den Altarstufen unter dem Mittelschiff eine Bischofsgruft eingerichtet, die eine würdige Bestattung der Bischöfe innerhalb des Doms ermöglicht.

Querhaus

Ein Aspekt der mittelalterlichen Raumcharakteristik ist die Tatsache, dass das Querhaus ursprünglich nicht im eigentlichen Sinne als Raum für die Gemeinde konzipiert ist, sondern mit seinen nach Osten ausgerichteten Kapellen, vielmehr eine Weiterführung des Prinzips der Axialität im Übergang zum Kreuzgang bedeutet. Dies soll wieder besser erfahrbar gemacht werden. Die Kapellen des Querhauses sollen dabei in ihrer liturgischen Funktion als Andachtsorte gestärkt werden. Die Einbauten von Treppen und der Windfang anlage in das nördliche Querhaus aus der Zeit vor 1960 werden zurückgebaut, der untere Kreuzgang wird dadurch wieder in seiner ursprünglichen Form an das nördliche Querhaus angebunden und damit insgesamt die Symmetrie zum südlichen Querhaus wieder hergestellt.



Raumsimulationen der ehemaligen Antoniuskirche, nach dem Umbau künftig vom Dommuseum genutzt
oben: Inneres nach Westen

Christussäule

Obwohl die Christussäule nicht Bestandteil der ursprünglichen Ausstattung des Doms und dort in konzeptionell sinnfälliger Weise schwer einzubinden ist, soll sie an ihrem derzeitigen Standort im südlichen Querhaus belassen werden, dort allerdings in zentralerer Position als bisher aufgestellt werden.

Seitenkapellen

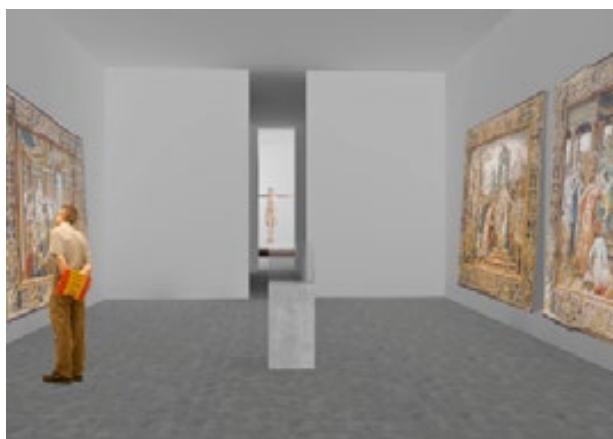
Die gotischen Seitenkapellen waren ursprünglich mit Altären ausgestattet, die verschiedenen Heiligen gewidmet waren. Reste der ursprünglichen Ausstattung konnten gerettet werden und sollen an ihren ursprünglichen Standorten wieder eingefügt werden.

Godehardichor

Der über dem Nordparadies angeordnete gotische „Godehardichor“ wird vom nördlichen Querhaus abgetrennt und als Chorprobenraum genutzt. Er soll zusätzlich eine liturgische Funktion erhalten.

Annexbauten

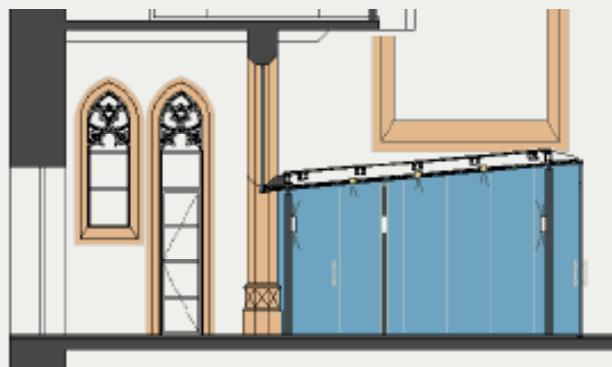
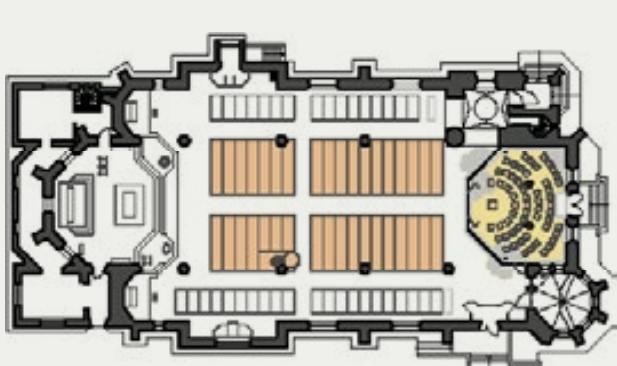
Die den Kreuzgang umgebenden Bauten, insbesondere die ehemalige Antoniuskirche, werden zukünftig das neue Dommuseum beherbergen, welches die Kunstschatze aus zwölf Jahrhunderten der Öffentlichkeit in angemessener Form zugänglich machen soll. Im Zusammenhang damit wird auch ein neuer, vom Sakralraum der Kathedrale unabhängiger, Zugang zum Kreuzgang „mit dem Tausendjährigen Rosenstock“ geschaffen.



Magischer Glasraum in einer historischen Kirche:

St. Agatha in Altenhundem

Willibrord Sonntag



oben: Grundriss der gesamten Kirche
unten: Längsschnitt der integrierten Werktagskapelle



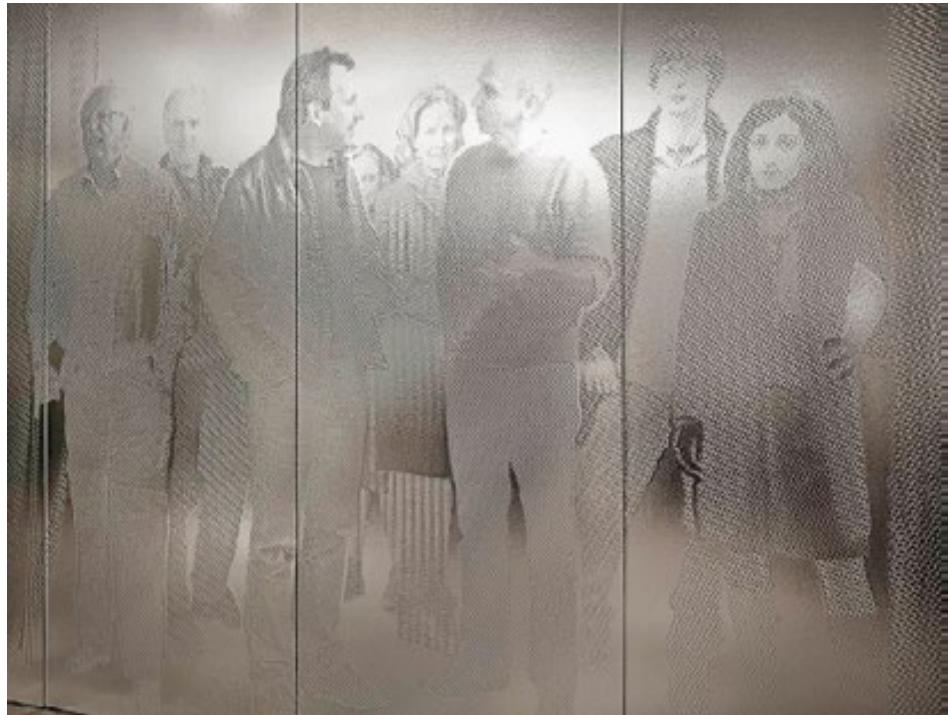
Der aus Sicht der Werktagskapelle
nicht veränderte Kirchenraum

Schon seit längerer Zeit bestand der Wunsch der Kirchengemeinde, aufgrund der starken Verschmutzung des Kircheninnenraumes, die Kirche zu renovieren. Im Zuge der geplanten Innenrenovierung sollten neben dem Renovierungsanstrich weitergehende, funktionelle, bauliche und gestalterische Maßnahmen durchgeführt werden. Insbesondere bestand der Wunsch, einen kleineren Raum in Form einer Werktagskapelle mit ca. 60 Sitzplätzen zu schaffen. Nach Prüfung mehrerer Varianten erwies sich der Einbau eines trapezförmigen Baukörpers in das letzte Joch des Mittelschiffs als die optimale Lösung.

Es entstand, was viele nicht erwarteten, ein magischer Raum in einer historischen Kirche. Unter Einbeziehung des Raumes unterhalb der Empore erstellte man eine ca. 75 m² große Werktagskapelle. Der Raum wird mit einer im Fußboden eingelassen Wärmetastation unabhängig vom Kirchenraum beheizt. Die Einbindung eines modernen Baukörpers in den neugotischen Raum fordert eine besondere Gestaltung.

Der Künstler Thierry Boissel konnte gewonnen werden, die 18 Meter lange und drei Meter hohe Wand künstlerisch zu gestalten: Sein Entwurf konnte überzeugen. Seit Anfang 2011 erhebt sie sich in der Pfarrkirche von Altenhundem.

Aus der Ferne erscheinen die Strukturen auf den Gläsern wie abstrakte Kompositionen, die nur schemenhaft etwas Figürliches durchscheinen lassen. Von Nahem betrachtet nehmen sie mitunter konkrete Gestalt an, um sich aus einer anderen Perspektive



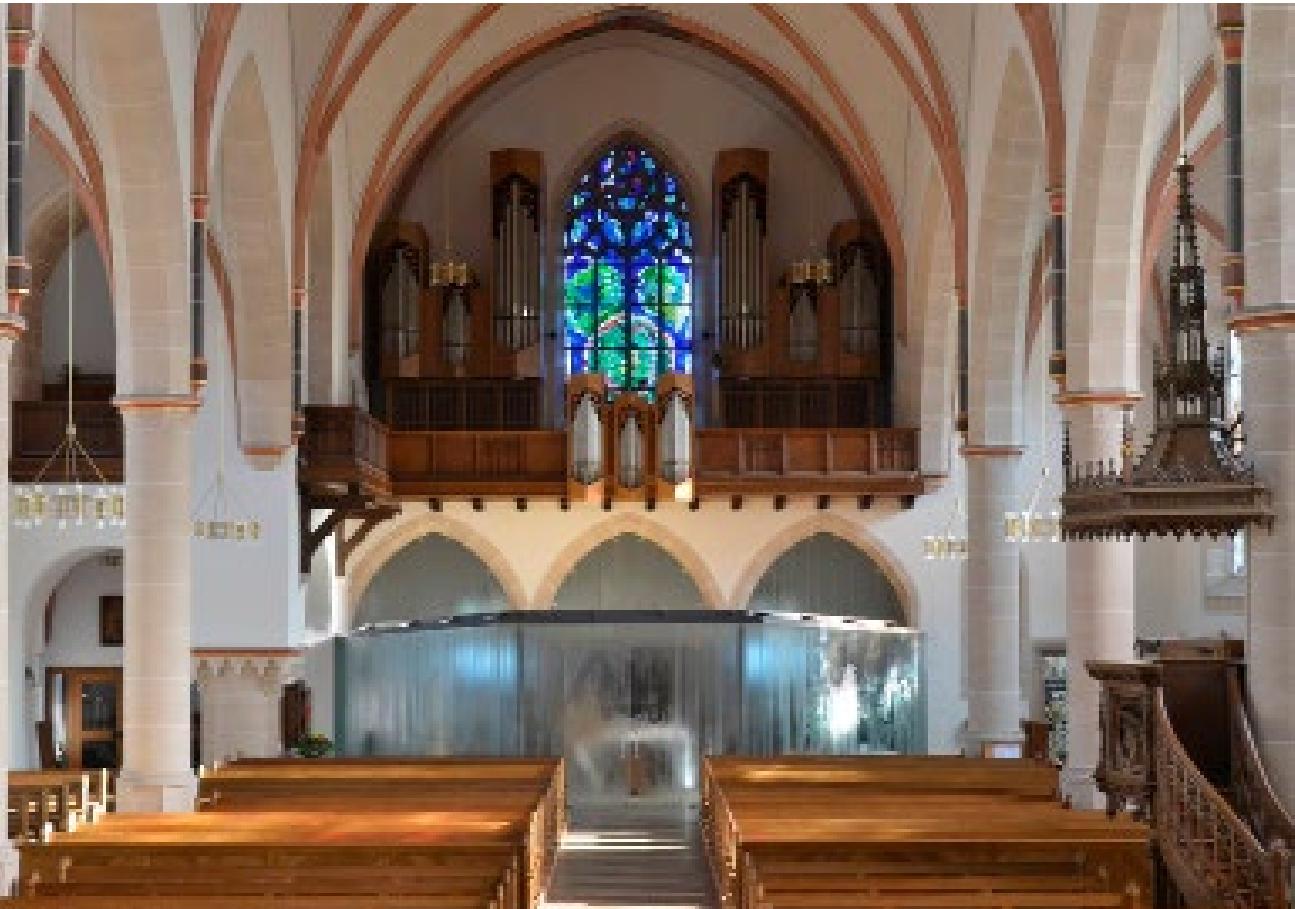
heraus wieder zu verflüchtigen, dem Blick des Betrachters zu entziehen. Je nach Position und Lichteinfall verändern sich Wahrnehmung und Wirkung, verwandeln sich die Bilder, die hier in der neugotischen Pfarrkirche St. Agatha in Altenhundem das neu errichtete Kunstwerk aus Glas prägen: Eine monumentale Trennwand aus heiß strukturiertem Glas, die im hinteren Teil des Sakralbaus die Werktagskapelle zum Kirchenraum abschließt. Entstanden ist ein Raum im Raum, ein kleiner Ort für Gottesdienste mit einer transluzenten Glaswand, die beide Bereiche miteinander verbindet.

Der Entwurf für diese moderne Glasgestaltung im historischen Bau stammt von dem Künstler Thierry Boissel, dem Leiter der Studienwerkstatt für Glasmalerei, Licht und Mosaik an der Akademie der Bildenden Künste in München. Realisiert wurde das Werk in Altenhundem in Zusammenarbeit mit dem Architekturbüro Sonntag + Partner

in Siegen. Die Ausführung übernahm die Glasmalereiwerkstatt Peters in Paderborn, und zwar in einer besonderen Technik, die der Künstler eigens zur Herstellung von geprägtem Gussglas entwickelt hat.

Es handelt sich dabei um ein spezielles Verfahren, mit dem die am Computer bearbeiteten Bildmotive als Raster auf eine Matrize übertragen und anschließend in Struktur auf Glas eingeschmolzen werden. Auf diese Weise entstehen fotorealistische Bilder, zusammengesetzt aus vielen Punkt- und Linienrastern in plastischer Formgebung, die aus verschiedenen Blickwinkeln sehr unterschiedliche Ansichten offenbaren.

Mit Hilfe dieser Technik wurden auch für die Glaswand in Altenhundem großformatige Reliefs auf Floatglasscheiben geprägt, die in spiegelbildlicher Form auf beiden Seiten sicht- und fassbar zum Vorschein kommen.



Ein gläserner Vorhang

Zu sehen sind mehrere Szenen einer Geschichte, die sich in zeitgenössischen Bildern dem Schicksal der Kirchenpatronin, der hl. Agatha, widmen. Sie spielen sich ab vor dem Hintergrund eines in fließenden Falten herabfallenden Vorhangs, der sich als zentrales Motiv über die gesamte Komposition hinwegzieht: ein uraltes Sinnbild für das Verborgene, für das verhüllte Heilige, das hier an einigen Stellen enthüllt und offenbart wird. Im Zentrum des Geschehens steht neben der Eingangstür die Stellvertreterin der hl. Agatha in moderner Kleidung und öffnet den Vorhang, hinter dem in illusionistischer Darstellung der Innenraum der Kirche sichtbar wird.

Das heißt: Die Heilige zeigt den Weg, sie verweist in den Chorraum der Kirche, der sich tatsächlich in derselben Perspektive hinter der Tür befindet. Neben der hl. Agatha finden sich ihre charakteristischen Attribute, die Werkzeuge und Zeichen ihres Martyriums, die – wie abgelegt und vergessen – an einem Stuhl lehnen. Von ihnen geht heute kein Schrecken mehr aus, die Angst ist gebannt, und doch könnten sie jederzeit wieder aufgenommen werden. In diesen Szenen spielt der Künstler auf das Leben und Sterben der Märtyrerin an, das hier aus der Vergangenheit in die Gegenwart, in den realen Raum der Kirche übertragen wurde. Zu einer Seite der Heiligen erhebt sich eine große Bibliothek als Hinweis auf das Wissen

der Welt und ihre Geschichte, während auf der anderen Seite eine Gruppe von zeitgenössisch gekleideten Menschen als Zeitzeugen in Erscheinung tritt. Acht Männer und Frauen unterschiedlichen Alters stehen eng beieinander, festgehalten in einer bestimmten Haltung oder Situation zwischen ihrem Erscheinen und Verschwinden; Menschen aus unserer Zeit, die in ein Gespräch vertieft sind, sich im Dialog befinden, nachdenklich aus dem Bild blicken, sich einander zuwenden oder voneinander abkehren, um sich auf das zentrale Geschehen zu konzentrieren.

Warum sind sie hier zusammengekommen? Was bezeugen und worüber reden sie? Diskutieren sie vielleicht über das Schicksal der Heiligen? Sind sie möglicherweise beteiligt? Wissen sie Bescheid und beziehen Stellung? Stimmen zu oder lehnen ab? All diese und andere Fragen bleiben offen für den Betrachter, der ihnen - beim Eintreten durch die Seitentür der Kapelle – unmittelbar gegenübersteht. Mit dieser Glasgestaltung hat der Künstler ein individuell auf den Raum bezogenes Werk geschaffen, eng verbunden mit dem Ort und seiner Funktion, das einiges andeutet und zugleich offen lässt. Vieles kommt hier im Gegenüber zum Vorschein, das aus einer anderen Ansicht heraus wieder verschwindet. Oftmals treten einzelne Personen und Gegenstände aus der Struktur des Glases hervor, die nur ein paar Schritte weiter wieder untertauchen. Immer geht es um Illusion und Wirklichkeit, um das Anwesende und seine Abwesenheit. Mal ist alles deutlich und klar erkennbar, dann wieder erscheint es diffus und wird unsichtbar - in einer spannungsreichen Wechselwirkung mit Licht und Schatten.

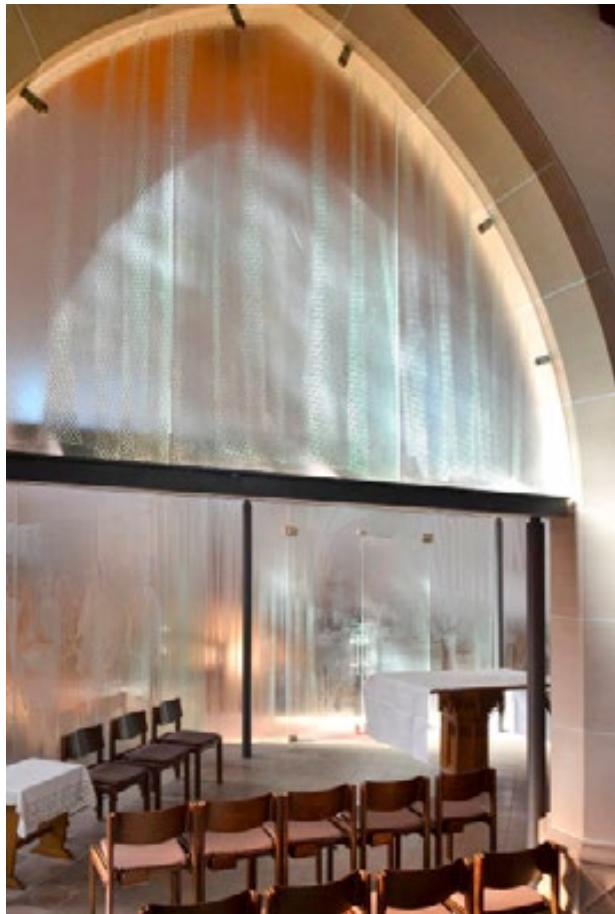
Glas als Medium für Licht

Von Anfang an spielt das Licht und sein Zusammenspiel mit dem Raum eine bedeutende Rolle in den Werken von Thierry Boissel. Mehr noch: Es ist eines seiner zentralen Anliegen, „lebendige Lichträume zu schaf-

fen, die interaktiv sind, in denen man sich bewegen und einiges entdecken kann“. Dabei arbeitet der Künstler vor allem mit Schmelzglas oder heiß strukturiertem Glas, das er in seinen abstrakten und gegenständlichen Arbeiten mit oder ohne Farbe einsetzt: als vielfältiges künstlerisches Medium, um das unsichtbare Licht in der Architektur aufzunehmen und auf mehreren Ebenen im Raum sichtbar zu machen. Auch und vor allem in der Kirche von Altenhundem gibt es vielfältige Effekte und Reflexe, wenn das Licht aus seinen unterschiedlichen Quellen auf oder durch die gläserne Fläche fällt, sich in den Ebenen vielfach bricht oder spiegelt, mitunter Farben wiegibt oder hervorbringt. Entsprechend der Strukturen im Relief nimmt hier das Licht verschiedene körperhafte Formen an und setzt sich darüber hinaus in Bewegung, beginnt zu vibrieren, zu flimmern und schimmern oder auch zu glitzern und glänzen. So erzeugt die gläserne Gestaltung ein wechselreiches dynamisches Lichtspiel, das vielfältig seine Umgebung mit einbezieht und in den Raum hineinwirkt. Mit jeder Veränderung, mit jedem Standort- und Lichtwechsel wandeln sich das Bild und seine in Glas geprägte Darstellung, die mal mehr oder weniger konkret oder abstrakt wahrgenommen werden als eine vielschichtige Komposition aus Glas und Licht, die von mehreren Seiten betrachtet werden kann: Ein offenes Kunstwerk, das im Zusammenwirken mit dem Raum in einem immer wieder neuen Licht erscheint.

Ausmalung St. Agatha, Altenhundem

Die Kirche St. Agatha hat im Innenraum eine neue Farbfassung erhalten. Der Kirchenraum hatte bei der umfassenden Innenrenovierung im Jahre 1983 einen weißen einheitlichen Anstrich erhalten. Die Architekturgliederungen und Fenstereinfassungen wurden mit einem dunklen Rotton ausgemalt. Die im neugotischen Stil erbaute Kirche hat die modische



Bilderstürmeli überstanden, so dass die Ausstattung noch erhalten ist. Die farbige Gestaltung als stimmiges und steigerndes Element will auch in diesem Raum ordnend und der Architektur dienend verstanden werden. Dazu gehört Rücksichtnahme auf die Fenster und Einrichtung. Jetzt stehen die tragenden Pfeiler und Scheidbögen farbig betont in einem gelben Sandsteinton vor hellen Wandflächen. Sie ziehen den Blick hiermit über vergoldete, blau-rot bemalte Kapitelle zu den Gewölberippen bis hin zu den Schlusssteinen mit gemalten Vorschuhen. Die Farbfassung der Rippen erfolgte in einem roten Sandsteinton. Alte Fotos lassen darauf schließen, dass auch der damalige Kirchenbaumeister die Gestaltung im Dreiklang der Farben als Intuition gehabt

hat (mit zusätzlicher Ornamentausmalung an Scheidbögen und Sockelflächen). Der gerne angestellte Vergleich mit einem organisch gewachsenen Wald und der gotischen Kirchenarchitektur erscheint gar nicht abwegig. Die Lebendigkeit der Architektur sollte mit dieser Farbfassung ablesbar sein.

Bauliche Maßnahmen zur Renovierung

Im Rahmen der Vorplanung zur Erfassung und zur Ermittlung der Kosten erfolgten Untersuchungen über die Beschaffenheit des Putzes und des Anstrichs. Dabei wurde Schimmelbefall festgestellt. Ein gleiches Ergebnis zeigte eine Probereinigung an der historischen Einrichtung und der Orgel. Neben einer gründlichen Reinigung wurden fungizide Vorbehandlungen und ein zusätzlicher Anstrich mit einem Mycal-System zur Schimmelsanierung erforderlich. Messungen über mehrere Monate ergaben, dass die Luftfeuchte im Raum häufig in den kritischen Bereich kommt, der zur Tauwasserbildung führt. Ursache hierfür ist unter anderem ein unzureichendes Lüften. Um eine regelmäßige Lüftung sicherzustellen, wurde dies automatisiert. Eine Steuerung aktiviert bei zu hoher Luftfeuchte die Lüftung der Heizungsanlage und öffnet die Fenster. Im Zuge der letzten Innenrenovierung hatte die Kirche einen durchgängigen Steinboden aus rotem Sandstein erhalten. Der Wunsch, jetzt Holzpodeste unter den Bänken einzubauen, wurde im Bereich des Mittelschiffs realisiert. Dies ist auch vorteilhaft für die Raumakustik.

So erstrahlt die Kirche in neuem Glanz. Dies wurde möglich durch das gute Zusammenwirken aller an der Renovierung Beteiligten, den Gremien der Kirchengemeinde, dem Bauamt des Bistums, der Unteren Denkmalbehörde und dem Westfälischen Amt für Denkmalpflege Münster, dem Künstler, dem Glasmaler, dem Kirchenmaler und allen beteiligten Firmen.

Bei der Umnutzung der Liebfrauenkirche in Dortmund in eine Grabeskirche stand sowohl die Frage nach dem angemessenen Ort für das Ritual der Urnenbestattung als auch der Umgang mit dem bestehenden Kirchenraum im Vordergrund unserer Überlegungen.

Mit dem Vorschlag, sämtliche Urnengräber flächig auf dem Kirchenboden anzurichten, gelingt eine einfache Antwort auf diese beiden vordringlichen Aspekte. In der Friedhofsähnlichen Anordnung des Urnenfeldes wird eine Analogie zu der traditionellen Erdbestattung gesucht. Durch die bodenbezogene Position des Urnengrabes kommt das Ritual dem der Erdbestattung nahe, bei der durch die Übergabe des Leichnams an die Erde der Kreislauf von Leben und Tod versinnbildlicht wird.

Gleichzeitig bleibt der bestehende Kirchenraum bei dieser nur ca. 75 cm hohen Installation räumlich und atmosphärisch dominierend. Beim Eintreten in den Kirchenraum entsteht durch die teilweise zum Sitzen abgesenkten Bankbereiche in ihrer dunklen Farbigkeit ein beinahe vertrautes Bild. So war es das Ziel, mit minimalen Mitteln und ohne gravierende Eingriffe in die Substanz und die Atmosphäre des bestehenden Kirchenraums die Transformation der Nutzung zu organisieren.

Entgegen der ursprünglichen Wettbewerbsplanung konnte der vorhandene Bodenbelag nach dem Abbau der vorhandenen Altarinsel nicht erhalten werden und wurde durch einen Betonboden mit rauher Oberfläche ersetzt. Das Feld der Urnen-



gräber wird dadurch markiert, dass Bodenbelag und Urnenpodeste über das gemeinsame Material Baubronze zusammengefasst werden. Dieses leicht korrodierende Material betont zusätzlich die Erdbezogenheit dieser Anordnung. Die dunkelbraune Farbe dieses Materials unterstützt außerdem die Assoziation mit den ehemaligen hölzernen Kirchenbänken. Einzig im Bereich unterhalb der Seitenschifffenster werden in einem zweiten bzw. dritten Bauabschnitt die Einbauten mit Urnengräbern auf eine Höhe von ca. 2,60 m entwickelt. Nach und nach werden die anfangs abstrakten Abdeckplatten der Urnengräber durch individuelle 3 cm überstehende Grabplatten ersetzt. Diese reliefierten Grabplatten aus Bronzeguss können im Rahmen eines durch Matthias



Blick quer ins Seitenschiff

Görlich entwickelten Grafikkonzeptes individuell mit Texten und Abbildungen gestaltet und auf Wunsch durch eine Vase und eine Kerze ergänzt werden.

An der südlichen Außenwand in Achse des Nordeingangs befindet sich das Grabmal der Unbedachten. In einem ca. 2,60 m hohen schrankartigen Element werden die Urnen von Verstorbenen untergebracht, die keine Angehörigen mehr haben. Die Namen der Verstorbenen werden rechts und links von der mittigen Inschrifttafel an den hierfür vorgesehenen Aussparungen in Form von gegossen Bronzplättchen angebracht. Vor dem Grabmal können Blumen in die hierfür vorgesehenen Vasen gesteckt und in einem Gedenkbuch Eintragungen vorgenommen werden.

In der ehemaligen Josephskapelle unter dem Glockenturm ist an der nördlichen Außenwand das Gemeinschaftsgrab angeordnet. Das Gemeinschaftsgrab besteht wie das

Grabmal der Unbedachten aus einem schrankartigen Element, das in eine Raumnische eingeschoben wurde. Es hat analog zum Grabfeld eine quadratische Gliederung. Die individuellen Grabplatten werden in verkleinerter Form gesammelt in Nischen untergebracht. Der Boden vor dem Grabmal ist wie im Hauptaum mit Bronzeplatten belegt. Vor dem Halbreil des heiligen Joseph sind Blumenvasen im Boden angebracht. Als Sitzgelegenheit dienen drei Hocker.

Im Eingangsbereich wurde neben dem erhaltenen Weihwasserbecken eine Kerzenbank aus Beton vor der an der Südwand befindlichen Pieta aufgestellt. Sowohl am Anfang des Gräberfeldes als auch am Ende im Übergang zum Chorraum stehen Postamente aus Baubronze, auf denen zum einen das Buch des Lebens und zum anderen die Osterkerze aufgestellt ist. Der im Gräberfeld freigehaltene Mittelgang ermöglicht einen axialen Zugang zum Chorraum. Dieser wurde zu einer Trauerkapelle für die Trauerzeremonie umgestaltet. Der Altarraum mit Altar, Ambo und Urnenträger erfährt hier durch die Neugestaltung durch das Künstlerpaar Lutzenberger + Lutzenberger eine eigene atmosphärische Qualität. Im Zentrum des Urnenfeldes ist der Ort der letzten Ruhestätte untergebracht. Dieser ist durch eine Abdeckplatte mit eingeschnittenem Kreuz kenntlich gemacht.

Entscheidend für die atmosphärische Stimmung dieses neuen Grabraumes ist auch die Beleuchtung. In Zusammenarbeit mit dem Lichtplanungsbüro Licht-Kunst-Licht wurde eine Beleuchtung aus energiesparenden und langlebigen LED Strahlern entwickelt, die einerseits den Gewölbe-Himmel des Kirchenraumes beleuchten und gleichzeitig den Schwerpunkt des Lichtes auf die Oberfläche der Gräber legt.

Fotos: © Werner Huthmacher, Berlin.



Blick aus dem Mittelschiff nach Osten

Kapelle Kolumbarium Liebfrauen Dortmund

Susanna und Bernhard Lutzenberger

Entsprechend der Gesamtkonzeption wurde der Chorraum gestaltet. Das alte Gebäude und die neuen Nutzungsobjekte werden klar voneinander getrennt und respektvoll gegenübergestellt. Wie das Urnenfeld im Kirchenschiff wird der Raum für die Trauerfeier als ein neuer Ort in den Chorraum eingestellt. Der Gedanke des Lichtes und die Auferstehung stehen im Vordergrund des ganzheitlichen Ansatzes der künstlerischen Gestaltung. Auf einem gemeinsamen, sich von der Umgebung abgrenzenden Holzboden aus geseiftem Ahorn werden aus dem gleichen Material Bänke, Prinzipalstücke, Urnenstele, Sedilien und ein Kreuz zu einem eigenen Kapellenraum gefügt. Dem dunkel patinierten Metall der Grabeskirche wird helles Holz gegenübergestellt.

Wir haben aus dem Aspekt der Auferstehung sich auflösende Strukturen entwickelt und die kubischen Formen der liturgischen Orte aus dünnem Eichenholz aufgeschichtet. Lage für Lage wachsen Altar, Ambo und Sedilien sowie die Urnenstele und das Kreuz aus der Basis und nehmen Gestalt an. Durch die Abstände, Absätze und Verschiebungen bleiben sie dennoch leicht, bieten Einsichten und Durchsichten, bilden von unterschiedlichen Standpunkten verschiedene Verdichtungen. Das dünne Material der einzelnen Schichten zeigt gleichzeitig seine Fragilität und seine Masse, ohne seine Herkunft, den Baumstamm zu leugnen. Wie auch das Leben selten ohne Brüche und Sprünge verläuft, geben die Platten den Spannungen des Wuchses nach, biegen sich und reißen.

Sie beschreiben in ihrer Menge einen Körper und halten diesen durch die geschwungenen Kanten lebendig und spannend.

Goldene Grenzflächen und Linien fangen das Licht und reflektieren es im sanften Glanz. Besonders beim Altar ist die Aura des inneren Kubus erkennbar. Seinen Abschluss findet der Altar in einer scheinbar dicken Platte aus vergoldeten Lagen.

Die obersten Lagen des Ambo fächern sich gleichsam den Seiten eines Buches auf und halten so die Heilige Schrift.

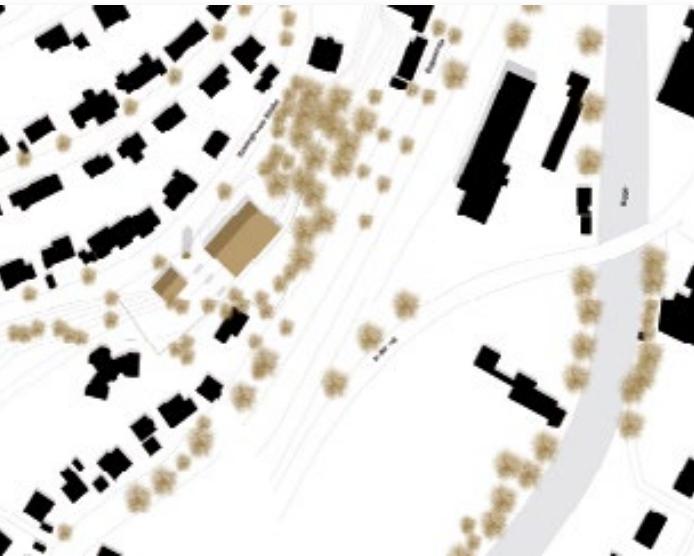
Zwei hohe Leuchter aus hellem Messing flankieren den Altar und ergänzen das Ensemble. Aus in sich leicht verschobenen Kuben gebaut, tragen sie die Kerzen und reflektieren das Licht.

Den Abschluss zum Chorraum bildet ein Kreuz, besser gesagt ein Kreuz im Kreuz. Vor einem aus Holz geschichteten Kreuz steht der Korpus mit den ausgebreiteten Armen in Form eines Vortragskreuzes aus Messing und verschmilzt optisch zu einem Kreuz mit der Darstellung Christi.



Verkleinerung und Neugestaltung der Heilig-Geist-Kirche in Olpe-Siedlinghausen

Johannes Schilling



Lage in Olpe-Siedlinghausen

Konzept

Die wesentlichen Eigenschaften und Potentiale des Ortes sind eng mit der Hanglage und mit den Ausblicken in die gegenüberliegende Landschaft verbunden. Die Verbesserung der äußeren und inneren Wirksamkeit und Wahrnehmbarkeit dieser Merkmale ist grundlegend für die Neukonzeption von Kirche und Pfarrheim. Dabei werden die Durchlässigkeit zur Landschaft sowie die Zugänglichkeit von Kirche und Pfarrheim aufgewertet. Auch die räumliche und nutzungsbedingte Integration von Pfarrheim und Kirche wird gestärkt.

Trotz der notwendigen Verkleinerung durch teilweisen Rückbau sowie funktionaler Verbesserungen soll die Charakteristik des hallenartigen Kirchenraums erhalten bleiben und atmosphärisch sensibel aufgewertet werden. In liturgischer und architektonischer Hinsicht ist nicht die vorgegebene bauliche Raumhülle das Problem, sondern ihre innere Ordnung. Es geht weniger darum, einen neuen Raum im alten Raum zu erfinden als den bestehenden Ort und seine Qualitäten neu zu entdecken und erfahrbar zu machen. Das, was bereits da ist, wollen wir einfach nur verzaubern: Es wird immer noch da sein, aber es wird auch wiederum gleichzeitig etwas gänzlich Neues und Anderes sein.

Zentrum

Nach Rückbau der heutigen Werktagskapelle entsteht ein Freiraum, der von allen Ebenen aus direkt zugänglich ist und auf Straßenniveau einen neuen zentralen Vorplatz mit frei stehendem Kirchturm bildet. Das Gemeindeleben kann sich so ungehindert nach außen entfalten.

Die neue Eingangshalle verbindet terrassenartig die unterschiedlichen Ebenen und Nutzungen des Gebäudes. Gleichzeitig wird die zentrale Bedeutung des Kirchenraumes an jeder Stelle präsent. Schon beim Betreten der Eingangshalle vom neu geschaffenen Vorplatz aus kann man direkt in die Kirche gelangen. Gleichzeitig erhält man von hier aus schon einen Überblick über alle Bereiche des Gebäudes sowie einen schönen Ausblick in die Landschaft jenseits der Bigge. Über die Treppenkaskade oder mit dem Aufzug gelangt man in Richtung



Verschiedene Schnitte und Grundrisse, nach rechts im Schnitt beginnt die Weite des Tales

Landschaft hinab bis zu den Gemeinderäumen. Dort findet man Gelegenheit, sich zwanglos an einen Tisch zu setzen, den Ausblick zu genießen und sich bei einer Tasse Kaffee miteinander zu unterhalten. Jüngere und ältere Menschen werden das besonders mögen. In konstruktiver Hinsicht wird das bestehende Betonskelett dazu genutzt, dem Gebäude neues Licht und neue Freiraumbezüge zu geben.

Pfarrheim

Die derzeitige Positionierung der Räume des Pfarrheims sowie der Jugendräume muss nicht grundsätzlich verändert werden, sollte jedoch eine funktionale und räumliche Optimierung erfahren. Die funktionalen Zusammenhänge werden gestrafft und für den täglichen Gebrauch tauglicher

gemacht. Barrierefreiheit für alle Altersgruppen, sinnvoll angeordnete Lager- und Transportmöglichkeiten, neue Außenbezüge sowie eine angemessene Multifunktionalität können ohne übertriebenen Aufwand geschaffen werden.

Kirche

Eine Insel aus starken Eichenholzbohlen zentriert den liturgischen Bereich innerhalb des großen, offenen Kirchenraums. Eine sichere Arche, ein sinnliches und gemütliches Floß, ein wirklich guter Ort für die gemeinsame Feier des Abendmahls. Die dargestellte liturgische Ordnung sowie die konkrete Ausgestaltung können im Dialog weiter entwickelt werden.



Atmosphäre

Alle Oberflächen sind durch die selbstverständliche Natur der verwendeten Baumaterialien geprägt. Die Farben kann man dabei insgesamt auf differenzierte sehr warme natürliche Grautöne abstimmen. Hierzu könnten beispielsweise alle aus Holz hergestellten Bauteile einschließlich der bestehenden Holzdecke gelaugt werden. Durch das Schlämmen aller Mauerwerksflächen innen und außen könnte das Bauwerk zu einem nicht nur optisch, sondern auch haptisch nahbaren harmonischen Ganzen zusammenwachsen.

Die Kirche sollte insgesamt heller werden. Das derzeitige Licht von oben wird ergänzt durch niedrig einstrahlendes Licht von Südosten. Ein neues Kunstlichtkonzept könnte das obere Raumvolumen sowie die begrenzenden Wände aufhellen, was zu einer insgesamt festlichen Atmosphäre beitragen würde.

Es werden Raumwirkungen erzeugt, die man vielleicht eher fühlt, als dass man sie sieht.

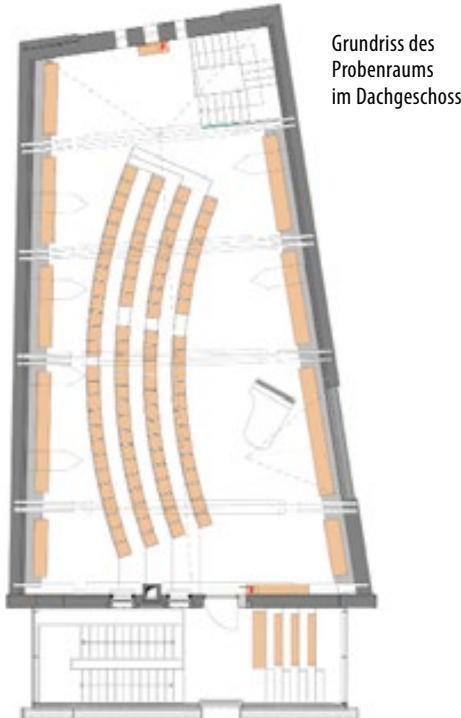
Ein Haus für die Dommusik in Paderborn

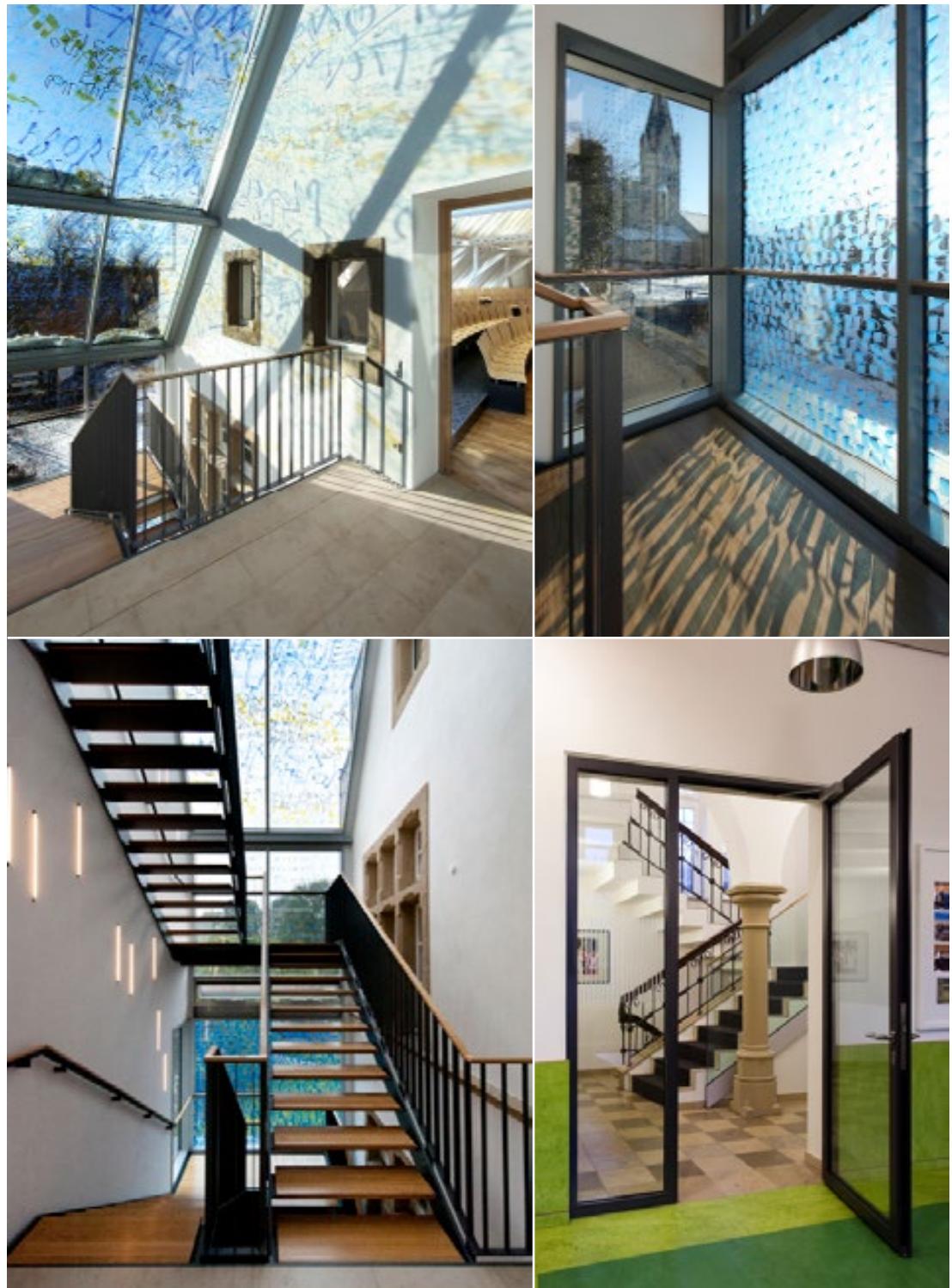
Uwe Balhorn

Das Johannes- Hatzfeld-Haus

befindet sich im Herzen der Paderborner Altstadt, in unmittelbarer Nähe zum Dom und Paderquellgebiet und beherbergt die Dommusikschule.

Um 1900 erbaut, war es als Siechen- und Krankenhaus genutzt worden, bevor es später das Wohnhaus für zwei Domkapitulare wurde. Lange Zeit beherbergte es zudem die Wohnung des Dompfarrers und das Dompfarramt sowie Räumlichkeiten für den Malteser Hilfsdienst. Nach dessen Umzug nutzte die Dommusik das Gebäude zusammen mit dem Dekanatsbüro und dem Büro der Telefonseelsorge. Nach Fertigstellung des Umbaus wird es nun komplett von der Dommusik genutzt.





Blick in das hinzugefügte Treppenhaus

Die Aufgabe

2008 wurde die architektur-werk-stadt BALHORN WEWER KARHOFF aus Paderborn mit dem grundlegenden Umbau, der Sanierung und Erweiterung des Hatzfeld-Hauses zur Dommusikschule beauftragt. Durch die Gründung der Mädchenkantorei und den Bedarf eines Stimmbildungsraums, eines Raums für musikalische Früherziehung, eines kleinen Chorraums, Aufenthalts- und Hausaufgabenraums sowie einer funktionierenden Verwaltung und Archivflächen musste das Raumprogramm der Dommusikschule deutlich erweitert werden. Hinzu kamen höhere Ansprüche an die Akustik und die Gestaltung. Ein weiterer wichtiger Punkt war zudem die Forderung des Brandschutzes nach einem zweiten baulichen Fluchtweg.

Die äußere Gestaltung des Anbaus

Das neue notwendige Treppenhaus ist als Wandscheibe aus weißem Sichtbeton vor die historische Fassade gesetzt worden. Der Zwischenraum wurde als gläserne Fuge erstellt und künstlerisch gestaltet. Ein spannungsvoller Dialog zwischen Alt und Neu ist entstanden.

Der Neubau-Giebel nimmt die vorhandenen asymmetrischen Neigungen des Bestand-Giebels auf, die je nach Betrachtungswinkel sofort ins Auge fallen. Vorhandene Natursteinfriese der alten Fassade wurden in schlichter Form als eingelassenes Stahlband an der Sichtbetonfassade fortgeführt.

Die Verglasungen des Treppenhauses sind durch den Schrift-Künstler Brody Neunenschwander gestaltet worden. Hier sind Fragmente der Kirchenmusik kalligraphisch mit sich überlagernden Schriften aus mehreren Jahrhunderten aufgebracht worden.

Öffnungen in der Sichtbetonwand wurden aus den Grundriss-Strukturen des Altbau entwickelt und stellen Sichtbezüge zum historischen Außenraum her. So erlebt man

beim Gang durch das Treppenhaus die verschiedensten Blickbeziehungen zum nahgelegenen Dom, zum Paderquellgebiet und zur Stadtbibliothek.

Die Innenräume

Das neue Raumkonzept sieht im Erdgeschoss den Verwaltungsbereich und den Spielraum für die Chor-Kinder vor. Dieser dient den Kindern als Aufenthaltsraum. In einem raumhohen Einbauschrank ist viel Platz für Notenmappen, Spiele und Archiv-Material.

Zur Hausaufgabenerledigung steht den Kindern noch die ‚Klause‘ im Untergeschoss des Hatzfeld-Hauses zu Verfügung, die nach den Proben auch als gemütlicher Treffpunkt genutzt wird. Das Treppenhaus im Altbau erlangte mit dem Umbau wieder seinen alten Charme zurück: Es sind Wände entfernt worden, um dem Flur im Erdgeschoss mehr Großzügigkeit und Licht zu geben; Säulen und Mauerwerksbögen sind freigelegt und wieder hergestellt worden. Die historischen Türen im Erdgeschoss wurden erhalten und wieder aufgearbeitet, ebenso der bestehende Jura-Marmorboden. Das schmiedeeiserne Geländer der Treppe wurde restauriert und mit neuen Glasbrüstungen ergänzt.

Im 1. Obergeschoss befinden sich der kleine Übungsraum, der Stimmbildungsraum sowie der Raum für die Früherziehung. Durch den Abbruch einer Wand konnte Platz für den kleinen Übungsraum geschaffen werden. Ein festeingebautes Gesangspodest für 37 Sängerinnen und Sänger bestimmt den schmalgeschnittenen, konisch zulaufenden Raum. Dieser wird zusammen mit der rückwärtigen Wandverkleidung und dem Deckensegel als ‚Klangkörper‘ im Raum aufgefasst. Im Deckensegel befinden sich Einbaustrahler zur optimalen Beleuchtung für die Sänger sowie ein umlaufend indirektes Licht.



Probenraum im Dachgeschoss



Probenraum im Erdgeschoss

Der Raum für die Früherziehung bietet Platz für spielerisches Heranführen an die Musik mit einem großen Klappspiegel an der Wand.

Im Dachgeschoss gelangt man ins Herz der Dommusikschule – den großen Übungsräum. Durch den Abbruch der Treppenhauswand konnte dieser Raum vergrößert werden. Hier befindet sich ein Gesangspodium für 94 Sänger, welches in seiner gebogenen Form und den Abtreppungen für optimale Blickbeziehungen zum Chorleiter sorgt. Die gesamte Haustechnik ist nicht sichtbar im Proberaum eingebaut. Über die Podestanlage wird Frischluft zugeführt und im Drempelbereich wieder abgeführt. Hier sind ebenfalls die Konvektoren integriert. Auch schon vor dem Umbau wurde die Akustik in diesem Raum als ausgezeichnet bewertet. Besonders die sägeraue Holzschalung der Dachuntersicht trägt hierzu bei, sodass diese erhalten und nur weiß getüncht wurde. Die indirekte Beleuchtung hinter den neuen Einbauschranken im Drempelbereich und zwischen den Kehlbalken verleiht dem einst dunklen Raum eine neue Großzügig- und Leichtigkeit.

Die Haupttreppe im Neubau verbindet alle Geschosse des Bestands-Gebäudes. In einer leichten Stahlkonstruktion mit Eichenholzstufen ist sie bewusst mit Abstand zu der ehemaligen Außenfassade platziert worden, dessen Natursteinfriese wieder aufgearbeitet wurden. Im Treppenhaus selbst befinden sich im Erdgeschoss und im 1. Obergeschoss abgetrennte Garderobenbereiche sowie im Dachgeschoss ein Verweilbereich mit Holz-Sitzstufen und einem faszinierenden Blick auf die gestalteten Verglasungen sowie in die angrenzende Dompropsteigasse. In der neuen Wandscheibe wurden flächenbündig LED-Stäbe in rhythmischer Anordnung eingelassen, die in den Abendstunden das Treppenhaus illuminieren.



Fenstergestaltung von Brody Neuenschwander, Brugge

Das Materialkonzept

Durch alle Geschosse zieht sich das Materialkonzept aus hellem Eichenholz, dunkel durchgefärbbten MDF-Platten, Stahl-elementen, hellen Wandfarben sowie grünen Farbakzenten. Der Altbestand wurde behutsam aufgearbeitet, sämtliche neuen Elemente sind mit Rücksicht auf die historische Substanz eingebracht.

Die Paderborner Domchöre entsprechen einer jahrhundertealten Sängertradition an der Bischofskirche.

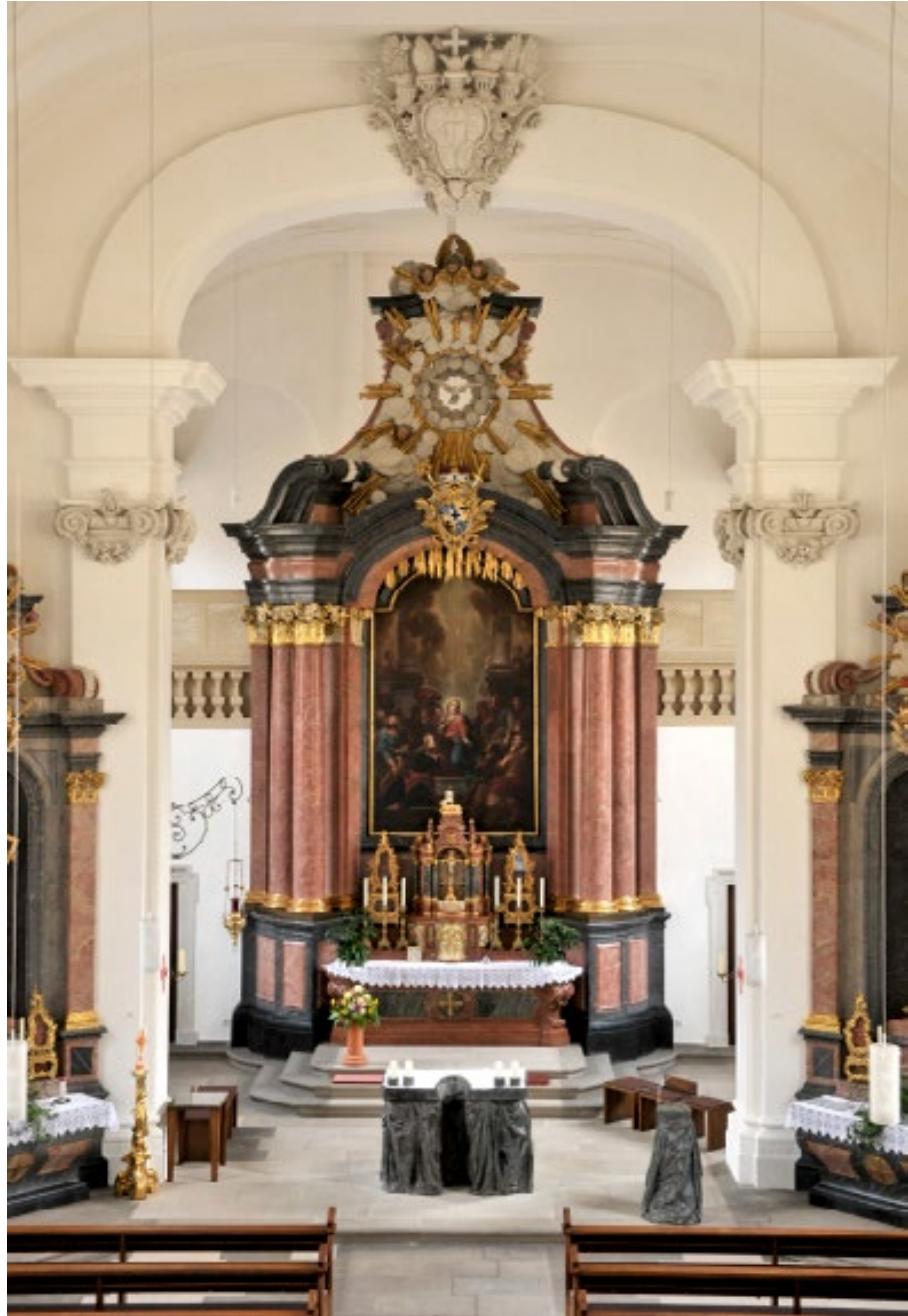
Mittlerweile werden nicht nur Jungen ausgebildet, auch eine Mädchenkantorei ergänzt den Domchor. Weiterhin werden in einer musikalischen Früherziehung auch schon die Kleinsten im Alter ab drei Jahren an die Musik herangeführt. Die Erwachsenen-Chöre setzen sich aus der Schola Gregoriana, ehemalige Herren-Stimmen des Domchores, und Domkantorei zusammen.

Dr. theol. h.c. Msgr. Johannes Hatzfeld

Johannes Hatzfeld (1882–1953), Namensgeber des Hauses, war als bedeutsamer Priester, Rektor, geistlicher Schriftsteller und Musiker tätig und ist 1952 zum Ehrenbürger der Stadt Paderborn ernannt worden.

Neugestaltung der Heilig-Geist-Kirche in Fulda durch Thomas Virnich

Ulrich Schmalstieg





Eine Neugestaltung liturgischer Räume in überkommenen Kirchbauten früherer Epochen gehört zu den Standardaufgaben kirchlicher Bauämter. Diese Realität lässt leicht vergessen, welche Fülle von Anforderungen zu bedenken und zu lösen ist, damit das einzelne Projekt schlussendlich von einem möglichst breiten Kreis als gelungen empfunden wird. Unsere heutige Liturgie versteht sich im Sinne des II. Vatikanischen Konzils wesentlich kommunikativ, als Versammlung der Getauften um das Wort Gottes und den in der Eucharistie sich sakramental verschenkenden Herrn. Nach den liturgischen Leitlinien der deutschen Bischöfe sollten Altar, Ambo und Vorsteherstuhl gestalterisch eine Einheit bilden. Die Grundanforderung an den Altar lautet, er solle „gleichsam den Mittelpunkt des gottesdienstlichen Raumes bilden, der die Aufmerksamkeit der versammelten Gemeinde von

selbst auf sich zieht.“ Für den Ambo, dessen hoher Rang der Würde des Wortes Gottes entspricht, bringen die Leitlinien eine umfangreiche Liste von Anforderungen, allerdings ohne vergleichbare Prioritätensetzung. Seine künstlerische Ausgestaltung solle „*die liturgische Bedeutung zum Ausdruck bringen*“, heißt es lapidar.

Die Heilig-Geist-Kirche in Fulda wurde zwischen 1729 und 1733 nach Plänen des Architekten Andreas Gallasini im Barockstil errichtet. An ihrer Stelle stand ursprünglich ein gotisches Spitalgebäude mit einer Kapelle des 13. Jahrhunderts. Der barocke Gebäudekomplex erfüllt inzwischen seit fast 300 Jahren soziale und caritative Aufgaben. In den Jahren 1988 bis 1990 konnte das Hospital grundlegend saniert und zu einem Seniorenzentrum umgebaut werden. Den Mittelpunkt dieser Gesamtanlage bildet

nach wie vor die Heilig-Geist-Kirche, die als Pfarrkirche zugleich Lebensmittelpunkt der katholischen Heilig-Geist-Gemeinde ist. Aufgrund der Üppigkeit und Qualität ihrer Ausstattung nennen viele Gemeindemitglieder sie stolz die „Perle unter den Kirchen Fuldas“. Dem hier vorgestellten Ausstattungsprojekt war eine umfangreiche und langwierige Innenraumrenovierung vorangegangen. Von April 2008 bis Juli 2009 waren in einem ersten Bauabschnitt eine Dachreparatur und die gründliche Sanierung des Innenraumes durchgeführt worden, samt Umstellung der Heizungsanlage auf eine energiesparende Wandheizung. Im zweiten Bauabschnitt wurden anschließend die barocken Altäre überarbeitet.

Zwecks Neugestaltung von Altar und Ambo hatten der Verwaltungsrat der Kirchengemeinde und die Bischöfliche Bauabteilung unter Diözesanbaumeister Dr. Burghard Preusler angesichts des Liturgie-theologischen Ranges der Aufgabe einen begrenzten Künstlerwettbewerb ausgeschrieben.

Der ausgewählte Entwurf Thomas Virnichs hat das Gründanliegen, beide Primärorte aus einem komplexen Zusammenhang herzustellen. Im Innern des Altars wohnt der Ambo, der als ein Stück vom Altar – also ein Stück, das aus der Mitte kommt – in der Mitte steht, sich dort selbstständig behauptet, wie er es ausdrückt. Dies ist eines der ursprünglich aus der Not geborenen Formprinzipien seiner Werke, Dinge miteinander in Beziehung zu bringen, die sich auseinandernehmen und wieder zusammensetzen lassen. Der Barockstil mit seiner den Raum zum Gesamtkunstwerk verschmelzenden Formkraft ist dem Wirken Virnichs nah verwandt. Daher hatte die Heilig-Geist-Kirche den Künstler gleich angesprochen und inspiriert: Ich habe mir den Barockraum angesehen und seine Formen in mich aufgenommen, Barock und Faltenwurf der Heiligengestalten. Dabei kam mir wie eine

Eingebung das Abendmahl in den Sinn. Ambo und Altar sind gleichermaßen eine Rundumplastik, die auch innerlich durchgebildet ist.

Der Betonung der vertikalen, aufstrebenden, himmlischen Kraft, die in den Seitenaltären und am Hochaltar im Hintergrund dominieren, setzt Virnich mit seiner Gestaltung von neuem Altar und Ambo im vorderen Altarraum die Geduld der Horizontalen entgegen. Die Aufmerksamkeit der Stille ist gefragt, die Einheit von Statik und Bewegung. Figurativ verkörpert der Altar wesentlich das Thema des Abendmauls. Dreizehn Menschen sitzen dicht beisammen zu Tische. In gleicher Gewandung unterscheiden sie sich nur durch die je spezifische Faltenbildung. Je nach Form und Bewegung entstehen Übergänge zum Nächsten, die miteinander wieder eine neue Figurengruppe bilden. Jedes Gewand steht für das Echo des Körpers und für die Ambivalenz von Statik und lebhaft umspielter Bewegung. Schreitet man um den Altar herum, ergeben sich ständig neue Einblicke in Zwischenräume, die wie Schluchten sowohl Abgrenzung als auch Verschmelzung mit anderen tragenden Säulenkörpern symbolisieren. Thomas Virnich zielt mit seinen künstlerischen Ausdrucksmitteln auf das, was am Altar spirituell geschieht: die Kreation neuer Verbundenheit. Ganz so, wie der Apostel Paulus schreibt: „*Darum sind wir viele ein Leib; denn wir alle haben teil an dem einen Brot*“ (1 Kor 10, 17). In der Eucharistiefeier am Altar erneuert sich ständig der Aufbau des mystischen Leibes Christi, der Kirche.

Die Altarplatte besteht aus 15 cm dickem Bronzeguss in den Maßen von 160 x 90 cm. Eine Ambivalenz von Altar und Sarkophag, dem Barock schon von der Form her nicht fremd, hat auch bei Thomas Virnich ihre Absicht: Der Zielebrationsaltar dient als Reliquienbehältnis für Überreste des heiligen Bonifatius sowie der heiligen Märtyrerin



Foelicula. Zudem weist die Altarplatte die Negativform eines Kreuzes aus: Im Fehlen wird Sichtbarkeit generiert. Erinnerung an das Wort der Boten am Ostermorgen:
*„Was sucht ihr den Lebenden bei den Toten?
 Er ist nicht hier, sondern er ist auferstanden.“*
 (Lk 24, 5–6)

In der frontalen Aufsicht zeigt sich am Altar die Ausbuchtung eines fehlenden Gewandkörpers: Hier ist eine Figur herausgenommen und dem Altar als Ort der Wortverkündigung vorangestellt. Der Künstler bringt den inneren Zusammenhang mit dem Altar kommunikationstheoretisch auf den Punkt:

Die Einheit beinhaltet auch das Problem der Mitteilung zwischen Individuen. Dies ist bei ihm allerdings persönlich existentiell durchlitten.

Nach dem Verlust der Sprache in einer lebensbedrohlichen Erkrankung musste der Bildhauer mit Hilfe seiner Familie wieder neu zu sich und zur Gemeinschaft finden. So lebt auch der Glaube der Kirche von der Verkündigung und Feier: Wort und Sakrament, Hören und Verstehen, sich ausdrücken und verstanden werden, tragen und getragen werden, den Glauben leben und ihn feiern, sind einige der Aspekte, die nur wie Pole aufeinander bezogen in lebendiger Spannung lebendig bleiben und wachsen können. Die Lücke im Altarblock gibt Raum zur Entfaltung neuer Ideen. Der Ambo kann sich durch die Verkündigung des Wortes Gottes und die Predigt des Priesters aufladen. Dem Ambo gilt die Aufmerksamkeit der Stille und der Rede.

Das umfassende Werk der Kirchensanierung konnte im vergangenen Jahr am Pfingstmontag 2011 mit der festlichen Altarweihe durch Bischof Heinz Josef Algermissen vollendet werden. Die Gemeinde nahm regen Anteil und zeigte sich vom Werk tief beeindruckt.

Die Kirche von Fulda ist durch den Mut, einen freien Künstler mit der Gestaltung der Primärorte zu beauftragen, überreich beschenkt worden. Thomas Virnich ist das Kunststück gelungen, eindrucksvoller barocker Ausstattung auf ruhige und dezente Art zu trotzen und die Aufmerksamkeit des Kirchenbesuchers wie von selbst auf den Altar und den dazugehörigen Ambo zu lenken, die farblich in dunkelgrün schwarz patinierter Bronze geschaffen sind. Ein Beispiel, das ermutigt und zur Nachahmung einlädt.

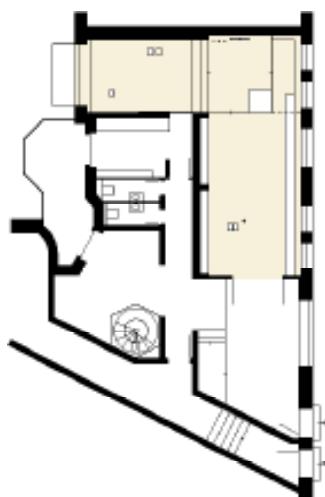
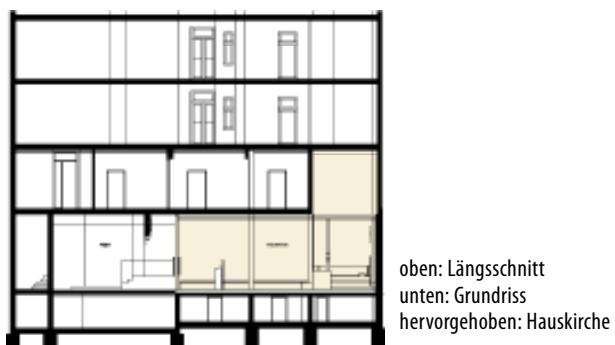
Raum der „stabilitas“

Hauskirche der Cella Sankt Benedikt in Hannover, einer Tochter der Abtei Königsmünster in Meschede, Erzbistum Paderborn

P. Dieter W. Haite OSB



Straßenansicht



Nichts lässt erahnen, dass sich hinter der klassizistischen Fassade des Wohnhauses in der Voßstraße 36 in Hannover eine „Hauskirche“ befindet. Vor dem Haus an der Straße steht eine schlanke Kreuzstèle, die zum Einhalten einlädt. Wer im Normalgang anhält, entdeckt den Eingang zu gesonderten Räumen. Ein Kloster mitten in der Stadt ohne Klausurmauer, ohne Kirchturm, nur Schaufenster und Tür. Das Schaufenster wirkt mit gebrochenen Glasstücken verstörend. In der Gebrochenheit lässt es Blicke auf biblische Textstücke zu, die sich aus der Perikope der „Himmelsleiter“ wie Worte zum anderen hin lesen.

Die Tür, ohne nähere Kennzeichnung, öffnet sich zum Vorraum einer weiteren großen Tür. Schriftzüge ziehen den Eintretenden in eine weite Glaubensgeschichte. Auf dem rechten Flügel ein Bronzekreuz, das sich als Knospe öffnet. Öffnung dann, wenn die Tür geöffnet ist – und ein überraschender Blick, gesammelt, konzentriert, als wenn es kein Außen mehr gibt. Leeres Licht und lichte Leere begegnen sich, ziehen den Gast hinein in einen Raum der Stille, der ahnen lässt, wie weit diese reichen kann, und in einen Raum der Leere, der im Inneren mit Außenlicht spielen kann. Stille, Licht, Leere und in der bergenden Enge eine Weite, die das Herz weiten will.

Und da ist der Mensch schon hineingonommen in die Tradition benediktinischer Gottsuche. Durch den Mut, diesen Raum zu betreten, sich überraschen zu lassen, vollzieht er die Bewegung der Mönche nach, die von der Regel Benedikts mit folgenden Worten gezeichnet wird:



„Sobald man im klösterlichen Leben und im Glauben Fortschritte macht, weitet sich das Herz, und man geht den Weg der Gebote Gottes in unsagbarer Freude der Liebe.“ (RB, Prolog, Vers 49)¹ Die Weite des Herzens ereignet sich überraschend, ist Öffnung zu Räumen, die wiederum offen sind, Raum auf Raum, wie Tür auf Tür, offen für den Weg des Einzelnen. Hier geschieht Sammlung, ein Bleiben in Bewegung, *stabilitas*, die bindende Kraft zur Freiheit.

Der Raum der Hauskirche fasst zwei Wege-richtungen ein. Sie entsprechen dem su-chenden Menschen und sammeln ihn ein. Der Mensch sucht den Horizont ab, geht durch die Welt und versucht zu leben, horizontal. Gleichzeitig richtet er sich auf, strekt sich zum Himmel, der Vertikale des „Über sich hinaus Wachsens“. Aktion und Kontemplation, arbeiten und beten, in die-sem benediktinischen Rhythmus erwirkt sich der Mönch „*stabilitas*“.

In der Streckung des Raumes von der Ein-gangstür zum Kreuz an der (Kopf)Wand, in der Biegung zur Seite zum Sammlungsort des ‚Allerheiligsten‘ bringt der „Kirchgänger“ seine Weltbindung mit. Alles Tun und Wir-ken geht mit auf dem Weg, vom Eingang zur Sammlung. Diese Weltenlinie im kleinen Raum fasst bescheiden und unmerklich die weiten Wege ein. Ein benediktinisches Kloster umfasst die täglichen Wege von Arbeit und Leben und führt sie zu einem Raum der „*stabilitas*“ zusammen. Die Kloster-kirche des heiligen Benedikt ist der Raum, in dem alle Wege zusammenlaufen. Deshalb versammeln sich die Mönche dort zum Gebet.

Die Hauskirche bleibt nicht im Horizontalen, sie öffnet im vorderen Teil einen erhel-lenden Blick nach oben. Ein übersichtlicher Ausschnitt, eher bescheiden, und doch im Maße so angelegt, dass sich Ahnungen von Weiterem, Größerem einstellen. Die Alabas-terwand zur Straße, die parallel zur Straße verläuft, macht dort einen Sprung nach oben. Hier geschieht Aufrichtung, hier kommt der andere Weg, die Vertikale, die Himmelslinie entgegen. Dieser Blick nach oben meint nicht des Menschen Sehnsucht nach Leistung und Wachstum. Vielmehr entspricht es der alten mönchischen Hal-tung des Erwartens. Der Himmel fällt ein, das Licht kommt entgegen. Das schenkt dem Beter „*stabilitas*“, ein Bleiben, das dem Himmel standhält und so Licht und Leben empfängt.

An der Schnittstelle, dem Knotenpunkt von Horizontale und Vertikale, steht der Altar, aus Alabaster wie das Fenster zur Welt. Er ist Grenzstein, um den Menschen Richtung zu geben. Dem Weltengänger, dem tätigen Menschen, der es sich nicht leisten kann, immer nach oben zu schauen, ist er Grenz-stein, indem er den Blick nach oben wendet. Dem Himmelssucher, dem betenden Men-schen, der leicht die Schwere der Welt ver-gessen kann, ist er Grenzstein, indem er den Blick zur Seite, in die Welt hinein richtet.

Die Welt dringt ein in diesen kleinen Raum. In dem ich als Mönch und Mensch – nicht umsonst klingen die Begriffe so ähnlich – gegenwärtig sein kann. Die Transparenz der Alabasterwand zur Straße und die Erfassung des Geheimnisses göttlicher Transzendenz im Altarstein ermöglichen eine Gegenwart, die Mensch und Gott verbindet, frei gelas-sen zur „*stabilitas*“.

1 Zitiert nach: Die Benediktus-Regel. Lateinisch-Deutsch. Hrsg. Von P. Basilius Steidle OSB. Beuron 1978. S.61.



RAUM DER „STABILITAS“



Der Raum lädt zu einer Liturgie ein, in der sich „stabilitas“ ereignet, in dem der Mensch sich auf Gegenwart und Stille einlässt. In einer solchen Lebenshaltung wird der Mensch geheilt, einfach und stark, wie Romano Guardini schreibt: „Gesund, einfach und stark soll das Gebetsleben sein. Es muss in Beziehung stehen zur Wirklichkeit und darf sich nicht fürchten, die Dinge beim Namen zu nennen.“

Armenisches Weihrauchgebet

Weihrauch bringe ich dar vor dir,
Christe, geistlichen Duft. Nimm ihn
an auf deinem himmlischen und
geistigen Opferaltar zu lieblichem
Geruch.

Sende zu uns hinwiederum die
Gnaden und Gaben deines heiligen
Geistes, und dir bringen wir dar Ehre
mit dem Vater und deinem Geist dem
heiligen, jetzt und immer und in
Ewigkeit der Ewigkeiten.



Der Mensch soll sein volles Leben in seinem
Beten wiederfinden. Andererseits soll es
reich sein an Gedanken und kraftvollen
Bildern, soll eine gewachsene und zugleich
wohlbeherrschte Sprache haben, klar und
durchsichtig im Aufbau sein, dem einfachen
Mann verständlich, dem Gebildeten anre-
gend und erquickend. Es soll durchwirkt
sein von einer Kultur, die in keiner Weise
aufdringlich wird, sondern vor allem in der
Weite des geistigen Blickkreises, in der
inneren Maßhaltung des Gedankens, der
Willens- und Gemütsbewegung liegt.“



- Entwurf der Architektur und Ausstattungsstücke soan architekten Boländer, Hülsmann
- Ausführung der Metallarbeiten Kunstschmiede der Abtei Königsmünster Meschede
- Ausführung der Alabasterwände Glas Neumann Kevelaer
- Fotos Roman Weis



Von der Wege-Kirche zum Communio-Raum

Katholische Pfarrkirche St. Antonius und St. Vitus in Arnsberg-Herdringen

Mechthild Clemens, Barbara Maas

Die Herdringer Pfarrkirche vor der Umgestaltung

Die Kirche besteht baulich aus zwei Teilen, einem neugotischen Teil von 1884 und einem Erweiterungsbau mit Zeltdach aus den 60er Jahren. Dieser Teil bildete mit dem Chorraum den zentralen liturgischen Raum. Zwei strenge Bankblöcke standen in dem quadratisch formierten Hauptteil der Kirche, ausgerichtet auf den Chorraum, der um 5 Stufen höher lag. Ein Bankblock stand im alten Teil der Kirche.

Aufgabe

Die Versammlung der Gemeinde um den Tisch des Herrn war die zentrale Aufgabe.

Wir machten uns 2002 an die Arbeit. Es war ein Prozess, auf den wir uns einließen. Ideen wurden gesucht, gefunden und wieder verworfen. Bei so wesentlichen Veränderungen im Kirchenraum wurde uns klar, wie groß die Herausforderung für alle Beteiligten war. Gutes Gelingen oder Scheitern wurden für uns zur Prüfung. Ein langer Atem, die Bereitschaft, immer wieder neu hinzuschauen und sich Diskussionen zu stellen, führten zu einer klaren und stimmigen Lösung.

Entwurfskonzept

Bei der Frage, sich um den Tisch des Herrn zu versammeln, suchten wir nach der geeigneten Form. Was war für diesen Raum angemessen? Unsere Antwort war die elliptisch geschwungene Altarinsel, die durch ihre langgestreckte Form einen Übergang vom ehemaligen Chorraum hinein in das Hauptkirchenschiff möglich machte. Es entstand ein Altarraum in der Mitte der Gemeinde,

nicht mehr wie vorher um 5 Stufen erhöht, sondern nun reduziert auf 2 Stufen.

Mit dieser Geste veränderten sich alle Proportionen. Die vorhandene Giebelwand des Chorraumes war weit entfernt, viel zu groß und unmaßstäblich geworden. So wurde eine neue Altarwand in den Chorraum gestellt, leicht gebogen, eine Konche, ca. 7m hoch und ca. 5m breit. Die Gemeinde versammelt sich so nicht in einer geschlossenen Form, sondern öffnet sich in einen transzendentalen Raum hinein. Die Bänke mussten konsequent der Ellipse folgen. Wir empfinden sie wie eine Umarmung um den Altar. Die Bankreihen enden am Übergang zum neugotischen Kirchenschiff. Der alte Teil der Kirche wurde bewusst nicht fest möbliert, um Raum für neue Möglichkeiten zu schaffen, zum Beispiel für Tauffeiern, Meditationen, Prozessionen, Begegnungen, Ausstellungen und neue Ideen.

Künstlerisches Konzept

Zur Umsetzung der Ideen bildeten wir ein Team mit dem Künstler Jörgen Habedank aus Appen, Bildhauer Michael Düchting aus Soest und Lichtplaner Christof Loerwald aus Schmallenberg. Alle verfolgten ein Ziel – den Entwurfsgedanken kraftvoll zu unterstützen.

Ausmalung

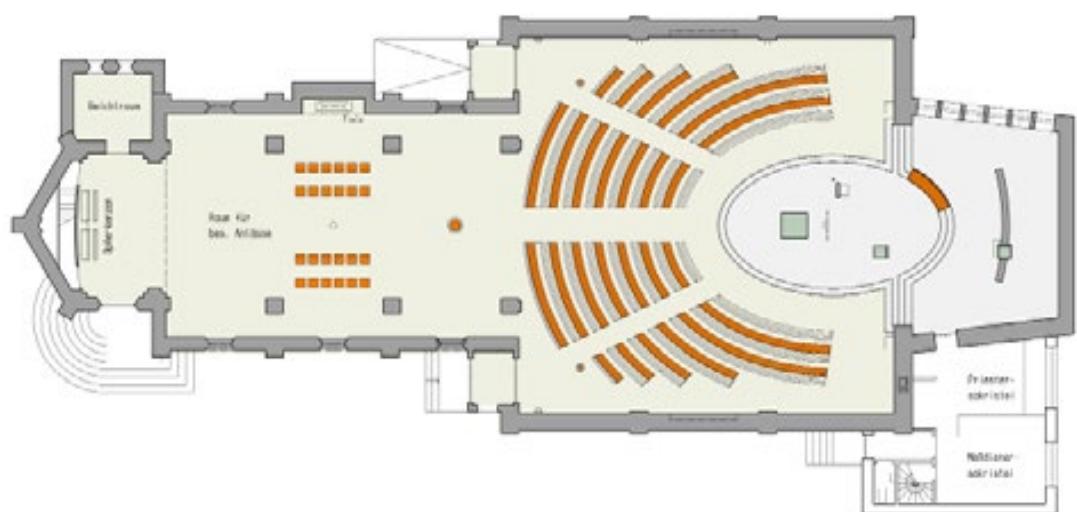
Konzept der Ausmalung war, eine Verbindung zwischen alter und neuer Kirche zu erreichen. Dies gelang durch eine Akzentuierung der Stützen des historistischen Teils und der Lisenen im neuen Teil der Kirche. Sie verbinden alt und neu, geben einen Rhythmus und neuen Klang.



Blick nach Westen



Blick nach Osten



Die Farben, die Jörgen Habedank hier gewählt hat, wurden zum Thema im gesamten Kirchenraum. Zentrale Aufgabe war die Gestalt der neuen Chorwand. Hier wurden das irdische Leben mit all seinen Facetten und die Auferstehung als Thema gewählt. Dieses Bild lädt die Gemeinde immer wieder neu zur Andacht und Meditation ein.

Durch die abstrakte künstlerische Darstellung werden Inspirationen gegeben, es wird nichts festgelegt. Immer neu zu denken und zu spüren, ist das Angebot an den Hinschauenden. Der Altarwand gegenüber, unter der Orgelbühne im neugotischen Kirchenteil, steht ebenfalls eine vorhandene geschwungene Wandscheibe, die künstlerisch mit einbezogen wurde. Durch Integrieren des Marienbildes wird dies ein besonderer Ort der Immerwährenden Hilfe.

Bildhauerische Arbeit

Das zentrale Anliegen unserer Aufgabe, den Tisch des Herrn in den Mittelpunkt zu rücken, wurde durch die Lage und die gestaltete Umgebung beantwortet. Hierbei erhielten wir Unterstützung von dem Bildhauer Michael Düchting. Es gelang uns, die Mensa und die Natursteinblöcke des alten Altares aus Anröchter Grünsandstein neu zu fügen. Der speckig glatte und dunkel gewordene Stein wurde scharriert und bekam eine neue helle Oberfläche mit einer besonderen Haptik. Mit Hilfe von Fugen aus geschichteten Glasscheiben blieben die Einzelteile ablesbar. Sie geben dem neuen Altar besondere Gestalt und Aussagekraft. Ähnlich wurde der Ambo gestaltet. Ambo und Altar bleiben damit Teil der Geschichte der Kirche – wie auch Arbeiten des Künstlers Heinrich Gerhard Bücker aus Vellern: Tabernakel und das Kreuz gehören seit den 1960er Jahren zu dieser Kirche und sind bedeutende und prägende Elemente. Auch sie wurden durch den Prozess der Veränderung von dem Künstler neu gestaltet und überarbeitet und sind wichtige Bestandteile des künstlerischen Gesamtbildes.

Licht

Das Konzept basiert auf einer Grundausleuchtung und Akzentuierung einzelner Bereiche und wurde mit dem Lichtplaner Christof Loerwald erarbeitet. Das Licht sollte variabel gestaltet und eingesetzt werden, wobei die Form und Anordnung die Gesamtidee des Entwurfes stärken sollten. Die Leuchten unterstützen die Form der Ellipse und legen eine zweite Ebene in das Pyramidendach. Drei elliptisch gebogene Reifleuchter, die exakt auf den Grundriss der Altarellipse und der Bänke abgestimmt wurden, brechen den Blick in das Pyramidendach und lenken die Aufmerksamkeit zum zentralen Ort, dem Altar. Im neugotischen Teil der Kirche hängen drei runde Reifleuchter jeweils im Mittelpunkt des Kreuzgewölbes. Die Reifleuchter sind hinsichtlich des Materials und der Profilierung gleich gestaltet. Ihre Funktion ist dem jeweiligen Ort angepasst. Die Leuchten treten nicht in den Vordergrund, sondern sind als bloßes Werkzeug zu betrachten. Das Licht akzentuiert, bringt unterschiedliche Atmosphären je nach Art des Gottesdienstes.

Fazit

Die Veränderungen waren eine besondere Herausforderung für die Gemeinde. Und so wurde zunächst beschlossen, den Entwurf als Modell im Maßstab 1:1 provisorisch umzusetzen. Geplant war ein Provisorium für ein Jahr, doch daraus wurden dann drei Jahre.

Am 3. Dezember 2006 weihte Weihbischof Karl-Heinz Wiesemann in einer feierlichen Zeremonie Kirche und Altar.

Sicherlich ging die lange Zeit der Auseinandersetzung für viele an persönliche Grenzen. Doch letztlich war es ein Reifeprozess, der das Ergebnis in Klarheit und Stimmigkeit zeigt. Es klingt alles miteinander, alt – und neu.



Pfarrer Franz-Josef Aßmann:

„Beim Betreten der Kirche habe ich den Eindruck, der Blick wird regelrecht wie von selbst auf den Altar hin gerichtet. Als sei die Kirche für den Altar gebaut worden“



Das Christkind trägt Korallen

Mechthild Werner

In unserem mitteldeutschen Raum, im Kernland der Reformation, finden wir eine sehr große Anzahl qualitätvoller Altäre, die, in der Reformationszeit entstanden, Maria mit dem Jesuskind, Anna Selbdritt und immer wieder reihenweise Heilige zeigen. Die meisten von ihnen stehen in evangelischen Kirchen, heute liebevoll gehütet und denkmalpflegerisch betreut, aber auch in früheren Zeiten schon geschützt, wie viele Beispiele zeigen: Wurden doch Einzelfiguren und ganze Teile solcher Altarretabel in protestantische Barockaltäre übernommen, sehr gut gestaltet und das Programm glücklich ergänzend. Dies ist umso erstaunlicher, als ja nach der Reformation die Heiligenverehrung sehr zurückging und wir von vielen nun evangelischen Kirchen nicht einmal mehr das Patrozinium kennen.

In Halle-Beesen gibt es ein bemerkenswertes Beispiel: In einer kleinen romanischen Kirche, die Anfang des 18. Jh. umgebaut wurde, finden wir an einem Kanzelaltar, der für Luthers Religion des Wortes eine große Rolle spielte, in den barocken Aufbau die spätgotischen Figuren eines Altarretabels aus katholischer Zeit integriert. Zu beiden Seiten stehen Heiligenfiguren. Unter der Kanzel, also an prägnanter Stelle, steht die alte Predella mit der Anna Selbdritt. Datiert 1522, ist es ein besonders qualitätvolles Kunstwerk, noch mit der alten Fassung. Die hl. Anna, eine Halbfigur, trägt auf ihrem linken Arm Maria, die betend die Hände erhebt, rechts das Jesuskind, sehr lebendig in die Welt schauend, in den Händen eine goldene Kugel, Zeichen des Herrschens über die Welt. Nicht nur die Hand der Großmutter umfängt das Kind

liebevoll und zugleich fest, auch das herabwallende Kopftuch hüllt das Kind andeutungsweise ein. Denn: die Jesuskinder dieser Zeit sind nackt und bloß. Sie sind schutz- und pflegebedürftig, wie jedes andere Menschenkind auch! Und so nimmt es nicht wunder, dass das Kind menschlich geschützt wird: Es trägt eine Korallenkette und ein ebensolches Armband als Schutz vor Krankheit und Unheil!

Diese Sitte, Kindern einen Talisman mitzugeben, finden wir schon in der Antike beschrieben, z.B. bei Platon und Aristoteles. Viele Bräuche und Anschauungen sind durch die Zeiten bis ins Christentum getragen worden. Es ist nur eines von vielen Beispielen. Korallen waren in Europa bekannt, besonders im Süden.

In der Altenburger Sammlung früher italienischer Tafelbilder finden wir auch Jesuskinder mit Korallenketten, manchmal sind es wunderschöne große Korallenäste. Unsere mitteldeutschen spätgotischen Altäre sind vielfach von Süddeutschland beeinflusst, manchmal von fränkischen Meistern geschaffen, aber auch im sächsischen Raum finden wir Korallenschmuck in der spätgotischen Kunst (Siehe die Sammlung im Schlossmuseum Chemnitz).



Nicht nur Korallen dienten dem Schutz, auch Granatäpfel konnten diese Aufgabe erfüllen. Und viele Jesuskinder halten statt der Weltkugel einen Granatapfel in den Händen, oft zusammen mit der Mutter. Dazu kommen die wunderbaren goldenen Bildhintergründe mit dem Granatapfelmuster, das auf orientalische Stoffe zurückgeht. Der Granatapfel unterliegt vielen Deutungen, bedeutet er doch auch Fruchtbarkeit, ewiges Leben, Auferstehung, alles Eigenschaften, die auf Jesus zutreffen. Solche Symbole, die auf seine Göttlichkeit und Zukunft hinweisen, gibt es auch in reichem Maße an Krippen und Geburtsdarstellungen, denken wir nur an die Gaben der Weisen aus dem Morgenland! Dies sind Symbole, die wir noch oder wieder verstehen. Für viele Zeichen fehlt uns heutigen Menschen der Sinn, sind wir doch geprägt von Stress, lautem Alltag, Bilderfluten der Medien. Trotzdem röhrt es uns an, wenn der mittelalterliche Mensch, der Künstler, das Gotteskind als etwas uns Ebenbürtiges ansah, das Schutz verlangte: „*Er ist in allem uns gleich geworden, ausgenommen in der Sünde.*“ (Hebr. 4/15-16).

In der Romanik konnte es solche Darstellungen nicht geben: Das Christkind war nicht als Kind gesehen. Es wurde als Erwachsener, Erhabener dargestellt, das Szepter in den Händen oder die Buchrolle mit dem aufgeschriebenen Gesetz. Es sitzt auf einem Thron. Der Thron ist Maria. Denken wir an die Darstellung der Imad-Madonna in Paderborn oder der Stuck-madonna im Erfurter Dom. Versuchen wir, wo immer wir christliche Kunst sehen und erleben dürfen, wach zu sein und ihre Botschaft, die auch uns heute noch gilt, zu ergründen.

Der Papst kommt!

Zur Gestaltung der Altarzonen in Etzelsbach und Erfurt, 2011

Evelyn Körber

Die Planung beginnt buchstäblich am Punkt Null. Zwar ist dies nicht der erste Papstbesuch, es gab zahlreiche an den unterschiedlichsten Orten der Welt. Die Bilder ruft man auch ab, ganz kurz. Es sind andere Orte mit anderem Licht und anderem Klima. Wir sind in Thüringen, und es wird Ende September sein. Eine to-do-Liste gibt es nicht. Es gibt schriftliche Hinweise, teils etwas allgemein formuliert, und wir werden klären müssen, wie groß genau ‚ausreichend‘ ist. Die Orientierung: Zunächst wird gemeinsam nach begrifflichen Eckpunkten gesucht, aber ein gestalterisches Konzept dieser Größenordnung ist eine komplexe Sache und entsteht nicht in so einem klaren Nacheinander von

gedanklicher Planung und formaler Umsetzung, wie es rückblickend vielleicht erscheinen mag. Es gab das Ziel, zum Papstbesuch für das Bistum Erfurt ein visuelles Gesamtkonzept zu entwickeln, das eine übergreifende pastorale Idee vermittelt. Gleichzeitig sollten die Besonderheiten der beiden Besuchsorte gewürdigt und kenntlich gemacht werden. Es gab erste thematische Ideen, einen Berg funktionaler Anforderungen, noch gänzlich ungenaue Größenangaben, räumliche Gegebenheiten, die in Erfurt und Etzelsbach unterschiedlicher nicht sein können – eine Konstellation mit vielen Unbekannten. Die Kunst bestand darin, eine Formidee zu finden, die alle diese Aspekte



verkrammt. Mehr noch: eine Formidee, die ihrerseits inspirierend wirkt hinsichtlich thematischer Gedanken, die Emotionen weckt und ohne viel Erklärung verstanden wird. Der Erfurter Domplatz als Ort für eine Papstmesse stellt räumlich eine große Herausforderung dar. Wir haben in innerstädtischer Lage eine relativ kleine Fläche, die in ihrer Hauptrichtung nicht auf den Dom hin ausgerichtet ist. Der Domplatz ist asymmetrisch in seiner Form und Randbebauung und nicht zuletzt auch bestimmt von etlichen unverrückbaren Dingen: einem Obelisken, Bäumen, Fahnenmasten, dem Minervabrunnen. Ganz anders dagegen Etzelsbach, der Ort der Marienvesper: Die kleine Wallfahrtskirche steht umgeben von einer Baumgruppe inmitten freier Felder. Die nächste Bebauung, ein Landwirtschaftsbetrieb, befindet sich 500 m entfernt. Ein Areal, auf dem sich ohne weiteres 100.000 Menschen zusammenfinden können, während es in Erfurt keine 30.000 sein werden. Es lag nahe, zuerst über den vermeintlich schwierigeren Ort nachzudenken, und so ist die gestalterische Grundidee, die im Kern auch in Etzelsbach umgesetzt wurde, aus der Beschäftigung mit dem Domplatz heraus entstanden. Allerdings zeigte sich schnell, dass diese Idee weit mehr darstellt als eine geschickte Raumausnutzung.

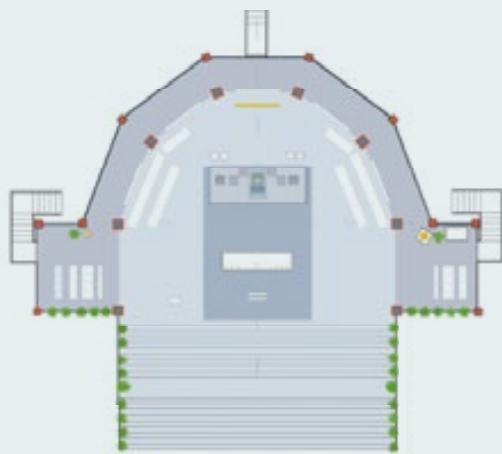
Die Idee

Der Hohe Chor des Mariendoms mit den Kavaten wird ausgehend vom Grundriss als Form zitiert. Er bildet den Raum, der als Altarzone für die Papstmesse dient. Der Erfurter Dom ist als gotische Kathedrale ein Sinnbild für das himmlische Jerusalem. Er verkörpert mit eindrucksvollen Raumhöhen, vor allem aber mit einem transzendenten Licht, das durch die großen farbigen Chorfenster bestimmt ist, die Verbindung von Himmel und Erde. Diese theologische Botschaft wird aus dem Inneren des Doms nach außen auf den Domplatz getragen.

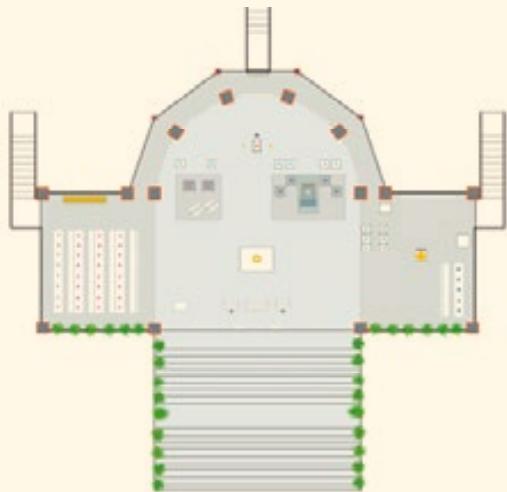
Muss man sich normalerweise die Domstufen hinaufbemühen, um in den Dom zum Gottesdienst zu gelangen, so ist nun zeichenhaft der Domchor geöffnet und zu den vielen tausend Menschen auf dem Domplatz gedreht. Das ganze Pilgerfeld wird zum Kirchenraum. Am Fuß der Kavaten stehend ist die Altarbühne an der längsten Diagonalen des Platzes ausgerichtet und setzt sich optisch über die Stufen zum Platz hin fort. Die Kontur ist so ausgebildet, dass sie sich nach den Seiten öffnet und so signalisiert: Jeder ist willkommen. Diese Form ist eine sinnfällige Einladung an die Gläubigen wie auch an diejenigen, die einfach neugierig und interessiert sind.

Für den Domplatz mit seiner mittelalterlich geprägten Randbebauung ist die Chorraumform räumlich und stilistisch ein Gewinn, weil sie sich im Gegensatz zu der üblichen Kastenbühne wie selbstverständlich in den schmalen zergliederten Bereich zwischen Domstufen, Gitterzaun, Bäumen und Minervabrunnen einschmiegt. Bald nachdem die Formidee des geöffneten Chorraums gefunden war, zeigte sich, dass diese Idee das Potential hat, nicht nur in Erfurt, sondern ganz besonders auch in Etzelsbach ihre Stärken auszuspielen. Das Gelände aus Feldern und Wiesen bietet schier endlos viel Platz, und es schien zunächst wenig Grund zu geben, für diesen Ort nach Alternativen zur Standardbühnenform zu suchen – gut, dass es anders gekommen ist, denn ein großer ‚Kasten‘ hätte in diesem weitläufigen Gelände gnadenlos nach open-air-Konzert ausgesehen. So ist es letztlich auch eine Verneigung vor der kleinen Wallfahrtskapelle, wenn man daneben einen Altarbereich errichtet, der aus sich heraus einen sakralen Charakter hat und in seinen Proportionen denen der Kapelle nahekommt.

Erfurt



Etzelsbach



Die beiden Altarzonen

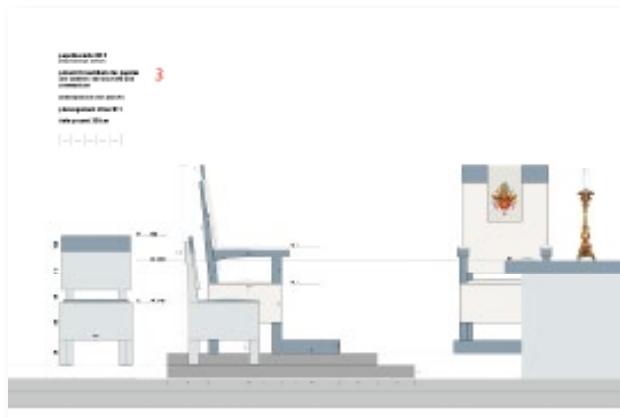
Die Altarzonen gleichen sich in einigen wesentlichen Punkten: Chorbereich mit zentraler Treppe, Chorumgang und die Seitenflügel sind symmetrisch angeordnet (vgl. Grundriss). Diese Gliederung findet sich auch in der Dachkonstruktion wieder. Der Chorraum, der eigentlich viel höher wäre, bekommt einen geraden Abschluss und wird so als Ausschnitt kenntlich gemacht. Die flache Dachebene bildet nach vorn einen Überhang, der die vordere Queraussteifung der Stützen und damit auch einen Großteil der Beleuchtungstechnik verbirgt. Der Chor wird rückseitig durch Stützen und abgehängte Textilbahnen – ähnlich Fenstern – definiert. Dahinter entsteht ein 2 m tiefer Zwischenraum zur Außenwand hin: der Chorumgang, der dem Raum Luft verschafft und frei von Möblierung bleibt. Generell ist in der Raumkonzeption das Prinzip „Hell vor Dunkel“, also „helles Objekt vor dunklem Hintergrund“ verwirklicht. In Abwandlung bedeutet dies, kleinere, teils farbintensive Objekte, wie z.B. das Kreuz, stehen vor großen, farbig zurückhaltenden Hintergrundflächen. Farben und Materialien stellen das liturgische Geschehen in den Mittelpunkt, indem die stärksten farbigen und Kontrastwirkungen von den liturgischen Orten: Altar, Ambo und Sitz des Papstes ausgehen. Ein mattes Blau ist der bestimmende Farbton für die Hintergrundflächen, man nutzt hier gezielt Farbperspektive und Simultankontrast, um Raumtiefe zu schaffen und Gesichter und Gewänder optisch nach vorn zu holen. Hinsichtlich der Details sind die beiden Altarzonen dann aber sehr verschieden. Die unterschiedliche Liturgie an den beiden Orten verlangte nicht nur die maßliche Differenzierung der Konstruktion, sondern auch eine speziell angepasste Möblierung und Farbigkeit. Darüber hinaus galt es, die Lichtverhältnisse zu berücksichtigen, die am Ende einen starken Eindruck hinterließen: Während in Etzelsbach zur Marienvesper anfangs alles vom Licht der untergehenden

Sonne golden überflutet wurde, begann mit zunehmender Dunkelheit die Altarbühne selbst zu leuchten. Am nächsten Morgen in Erfurt sahen die wartenden Pilger zuerst noch einen gegen den dunklen Himmel blau leuchtenden Chorraum am Fuß des Doms und dann strahlte die Sonne.

Fenster

Die Chorfenster in einer Kirche sind allein schon aufgrund ihrer Größe bestimend für den Raumeindruck. Dies gilt auch für die Chorräume unserer beiden Altarbühnen, in denen fünf Fenster mittels abgehängter Textilbahnen angedeutet sind. Diese Flächen eröffnen sowohl einen thematischen Rahmen als auch einen Aktionsradius für die Gemeinden. Es bot sich an, auf vier der fünf Flächen die pastoralen Wegmarkierungen des Bistums Erfurt der letzten Jahre zu vergegenwärtigen. Sie werden ihrem Charakter entsprechend als sprachliche Bilder gezeigt und mit Motiven von starker Symbolkraft in Bezug gesetzt: Der Wolfram-Leuchter aus dem Erfurter Dom steht für den Mut zum Zeugnis für den christlichen Glauben. Die Heilige Elisabeth, die Patronin des Bistums Erfurt, verkörpert Barmherzigkeit und Güte. Die Kornähre als Sinnbild für das Brot des Lebens ermutigt uns, füreinander da zu sein. Der Regenbogen als Brücke zum Himmel weitet unseren Blick für die Zukunft.

Die geschichtete Anordnung von Texten und Bildern in hellen Tonwerten lässt die Worte mal mehr, mal weniger hervortreten und verhindert eine allzu plakative Anmutung. Die Lesbarkeit bleibt dennoch erhalten und damit auch die Möglichkeit, immer aufs neue die vielfältigen Sinnbezüge zu entdecken. In der Mitte hängt als fünftes Fenster auf beiden Altarbühnen eine besondere Stoffbahn, auf der Handabdrücke der Gläubigen aus dem Bistum zu sehen sind. Die Abdrücke wurden während der verschiedenen Wallfahrten im Bistum



oben: Planungsdetails
unten: Bühne in Erfurt in nächtlicher Illumination



gesammelt. Hier ist die Vorfreude der Menschen und ihre Begeisterung über den Besuch des Papstes eingeflossen in zahllose ganz persönliche Grußbotschaften, jede für sich ein Glaubensbekenntnis.

Essenz

Zugegeben: Handabdrücke sind nicht neu und vielleicht auch nicht sonderlich originell. Trotzdem ist es ausgerechnet das Zustandekommen dieser zwei Stoffbahnen, das ganz plastisch vor Augen führt, welches der Schlüssel ist, um in wenigen Monaten zwei Bauwerke dieser Größe mit kompletter Ausstattung parallel zu planen und zu errichten: viele Köpfe und viele Hände! Sicherlich ist es von Vorteil, im richtigen Moment eine gute Idee zu haben, aber dann braucht die Sache Mitstreiter. Sieben Monate Nachdenken über Konstruktion und Statik, über Höhen, Abstände, Dachneigungen, über Kosten und Zeitplanung, über Gitterträger, Trassen und Sonderbauteile, über die Farbe der Bodenplatten und der Textilbespannung, über das Layout der Fensterbahnen, über die Form der beiden Papstsedilien, die Form der Bänke und jedes einzelnen Sockels, über die Kerzenleuchter auf dem Altar, über Mikrofone und wer sie wann braucht, über Treppenmaße und Stufenhöhen, über Sicherheitsbestimmungen, über Blumen, über den Einfluss der Beleuchtung auf die Kontraste in den Fensterbildern, über Kamerapositionen und die bis zuletzt spannende Frage, wer wo sitzen wird und wieviele Sitze überhaupt gebraucht werden? Sieben Monate planen und beraten, entwerfen, zeichnen und erklären, korrigieren, bemustern, entscheiden, mitdenken, endlich bauen und, kaum fertig, nur Stunden später alles wieder abbauen – das alles kann man in einem solchen Text nicht fassbar machen, ebenso wenig, wie ich die vielen Beteiligten, Planer wie Ausführende, hier gebührend würdigen kann.

Grundlage

In ersten Vorgesprächen im Sommer 2006 wurde deutlich, daß bis zum 500-jährigen Weihejubiläum im Jahr 2011 die Entwicklung eines Gesamtkonzeptes zur Überarbeitung und Neugestaltung drei tragender Säulen der Kirchengemeinde St. Jodokus erforderlich war:

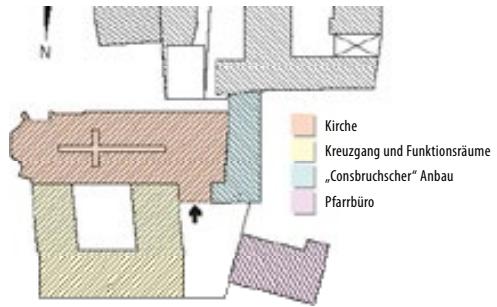
- Neueinrichtung des „City-Klosters“
- Nutzungsanpassung und Renovierung des ehemaligen Klostergebäudes
- Renovierung der Pfarrkirche St. Jodokus.

Neben der inneren Umgestaltung wird eine Neukonzentration auf die Erschließung aller Nutzungen aus dem „Gemeindehof“ heraus angestrebt.

City-Kloster

Im Frühjahr 2006 wurde meinem Büro die Aufgabe übertragen, für das neu geschaffene Konzept „City-Kloster“ die erforderlichen Räumlichkeiten zu gestalten.

Im 1. Obergeschoss des sogenannten Consbruchschen Anbaus standen die Flächen einer ehemaligen Organistenwohnung zur Verfügung. Außerdem ist die bisherige katholische öffentliche Bücherei am Klosterplatz 10 auf die heute erforderlichen Belange umgestaltet und um einen Bereich für Gesprächsangebote des City-Klosters und um eine Verkaufsfläche, die ebenfalls durch das City-Kloster betrieben wird, erweitert worden. Somit konnten dem Gesamtkonzept „City-Kloster“ die den Erfordernissen angepassten Räumlichkeiten für eine erfolgreiche Arbeit zur Verfügung gestellt werden.



Ehemaliges Klostergebäude

Zeitgleich mit der Maßnahme „City-Kloster“ haben wir mit der Kirchengemeinde die ersten Vorgespräche zur Umgestaltung und Renovierung des Klostergebäudes geführt. Nach einem Mieterwechsel sollte ein Gesamtkonzept zur Nutzung der bisher vermieteten Flächen für die Kirchengemeinde entworfen werden. Räumlichkeiten für den Gemeindebedarf, das Dekanat und die Hochschulgemeinde waren erforderlich. Dabei deutete zunächst alles auf eine Aufgabe zur Renovierung und Nutzungsanpassung in einer historischen Substanz hin, die in der Vergangenheit mehrfach so massiv verändert worden war, daß selbst die Denkmalforschung des Amtes für Denkmalpflege in Westfalen keine besonderen Befunde erwartete.

Die Entfernung von Verkleidungen, Decken-abhängungen und Putzflächen ließ hingegen überraschender Weise wesentliche Bereiche der historischen und ursprünglichen Bauteile, wenn auch nicht immer vollständig, sichtbar werden. Detailuntersuchungen der konstruktiven Altsubstanz sowie die genaue Datierung und zeitliche Einordnung ließen jedoch eine bisher für die hiesige Region nicht bekannte räumliche Organisationsstruktur erkennen.

Die Erschließung und Belichtung eines Klostergebäudes durch eine hallenartige Hauptverbindung im Obergeschoß, die durch giebelseitige Fensterflächen belichtet wurde, war in dieser Anordnung nicht erwartet worden.

Eine außergewöhnliche Überraschung stellten darüber hinaus die bei weiteren Bestandsuntersuchungen freigelegten bildhaften Darstellungen, Weihekreuze und Farbfassungen dar, die gesichert und gefestigt heute wieder erlebt werden können.

Mit der Freilegung der historischen Deckenkonstruktion im Pfarrsaal, die heute in tragender Funktion sichtbar ist, wurde eine Verzierung mit Pressstuckornamenten freigelegt, wodurch der Hinweis auf die Funktion als Haupttreppenanlage gegeben wurde. Diese Schmuckelemente sind denkmalgerecht untersucht, dokumentiert und dauerhaft gesichert wieder überdeckt worden. Die baugeschichtlichen Funde und Erkenntnisse haben uns dann veranlasst, die geplante Gestaltung und heutige Nutzung der ursprünglichen Grundkonstruktion so weit anzupassen, dass wesentliche Teile des historischen Altbestandes wieder ihre Funktion erhalten konnten. Zugleich ist die Bausubstanz aus diversen zeitlichen Epochen gesichert, konserviert und dem Nutzer und Besucher zugänglich gemacht worden.

In der Neugestaltung haben wir auf die historischen Befunde mit einer starken Reduzierung der Umgebungsflächen und Materialien sowie einer farblichen Neutralität reagiert. So steht heute für die Einblicke in die Geschichte des Gebäudes ein angemessener Rahmen zur Verfügung.

Die intensive Beschäftigung mit der historischen Substanz und dem direkten, hautnahen Erleben der Geschichte des Gebäudes führten zu der Frage nach dem Umgang mit dem Bestand und der Kunst in der Kirche.

Kirchenrenovierung

In Zusammenarbeit mit den Gremien der Gemeinde konnten wir die Vorstellungen zur Renovierung der Pfarrkirche St. Jodokus entwickeln, die sich abschließend auf folgende wesentliche Bereiche konzentrierten:

- Neugestaltung des Eingangssituation und Gestaltung des Gemeindehofs
- Neupositionierung und Präsentation der Kunstwerke
- Nutzungskonzept des Consbruchschen Anbaus von 1713
- Nutzung und Neuorientierung der Franziskuskapelle

Zur Beantwortung der vorstehenden Fragen hat die Kirchengemeinde in Zusammenarbeit mit dem Erzbischöflichen Generalvikariat, Paderborn, einen Wettbewerb ausgelobt, den wir technisch vorbereiten und begleiten durften. Die Wettbewerbskommission hat den Auftrag über die Innengestaltung sowie über die Neuordnung und Ergänzung der Kunst Prof. Radermacher übertragen. Den Zuschlag zur Neufassung des Haupteingangs und Gestaltung des Gemeindehofes erhielten SOAN Architekten.

Mein Büro erhielt den Auftrag über die Koordination, die örtliche Überwachung und Bauleitung der Arbeiten zur Renovierung von St. Jodokus. Gemeinsam mit meinen Mitarbeitern bin ich dankbar, dass wir, in einer von großem Vertrauen geprägten Zusammenarbeit, zur Renovierung, Umgestaltung und Neufassung in unterschiedlicher Verantwortung beitragen durften.

Abbildungen rechts:

- renovierte Kirche mit umgestaltetem Altarraum
- westlicher Kreuzgangflügel
- neue Sakramentskapelle mit Tabernakel
- Franziskuskapelle
- Querblick auf den Eingang der südlich vorgebauten Tabernakelkapelle
- Haupteingang und Vorraum
- Eingangsbereich City-Kloster / Weihwasserbehälter
- Durchblick zum „Consbruch'schen Anbau“



Fügung

Norbert Radermacher, mit Wencke Katharina Schoger und Johannes Reuter



Tabernakelkapelle mit Ewiglicht und Tabernakel



Pietà im neuen Umfeld

Die Einladung zu dem Wettbewerb für die Neugestaltung des Chorraums der Bielefelder Kirche St. Jodokus ließ nicht erahnen, was sie wirklich bedeuten würde. In den Ausschreibungsunterlagen war dann deutlicher zu lesen, dass viel mehr erwartet wurde, als den Altarbereich neu zu entwerfen. Erbitten wurde ein grundsätzliches gestalterisches Nachdenken und Konzept über alle Bereiche dieses über fünf Jahrhunderte gewachsenen Kirchenbaus. Die für das anstehende Jubiläumsjahr geplante Renovierung sollte als Gelegenheit genutzt werden, die sehr unterschiedlichen räumlichen Situationen der Kirche neu anzuschauen, ihre Qualitäten zu spüren und für evtl. Schwachstellen neue Vorstellungen zu entwickeln.

Um der Komplexität dieser ebenso anspruchsvollen Aufgabe gerecht werden zu können und um die unbedingt erforderliche

Kompetenz dafür zusammen zu bringen, konnte ich die Innenarchitektin Wencke Katharina Schoger und den Architekten Johannes Reuter (reuter schoger architekten innenarchitekten, Berlin) gewinnen, um mit ihnen gemeinsam die Wettbewerbsaufgabe anzugehen.

Bereits der erste Besuch der Kirche St. Jodokus in Bielefeld, bei dem wir mehrere Stunden in der Kirche verbrachten und zahlreiche Fotos von innen wie außen machten, zeigte, dass uns eine sehr ähnliche Herangehensweise und Grundstellung verband.

Einig waren wir uns, die historisch gewachsene Vielfalt der Räume auch in ihrer Unterschiedlichkeit als den besonderen Reichtum der Kirche anzusehen, den es auf alle Fälle zu respektieren und bewahren gelte.

Anders gesagt, sahen wir unsere Aufgabe nicht darin, St. Jodokus mit einem zeitgenössischen, modernen Gesamtentwurf zu überformen, eher die vorhandenen Eigen- und Schönheiten zu entdecken und zu überlegen, wie sie vielleicht noch klarer, genauer und würdiger zur Geltung kommen könnten.

Immer waren wir dabei geleitet von dem Wunsch, dass eine starke Präsenz der Räume und der Gegenstände auch eine starke Beziehung der Besucher und der Gläubigen zu diesem geweihten Ort ermöglichen könnte.

Wir fingen an, die großen räumlichen Qualitäten zu fassen, sie auf ihre Besonderheiten, ihre liturgischen Bedeutungen, Bestimmungen und Abläufe zu befragen und gleichzeitig jede Figur, jede Nische, jedes Möbel, wie jeden anderen Gegenstand genau anzuschauen. Ist er an der richtigen Stelle, kann man sich auf ihn konzentrieren, hat er das richtige Licht, wie nahe kann man ihm kommen, wie wirkt er aus der Ferne, lauteten die immer wiederkehrenden Fragen. Gemeinsam versuchten wir, diese Fragen nicht oberflächlich nach Äußerlichkeiten oder Geschmack zu entscheiden, sondern so lange zu suchen, bis wir die Lösung aus dem Wesentlichen, also aus dem Inhaltlichen, ableiten und entwickeln konnten.

Bei den zahlreichen Treffen mit unseren Bauherren, Pfarrer Holtkotte, Herrn Fellmer, Herrn Feix vom Kirchenvorstand, sowie Herrn Kegel als bauleitendem Architekten fanden diese Überlegungen überwiegend zustimmende Resonanz, zuweilen auch konstruktive Ergänzungen. Dieser offenen und respektvollen Atmosphäre gilt unser Dank. Diese Grundüberlegungen möchten wir an einzelnen Details beispielhaft beschreiben.

Pietà und Schmerzensmann

Der Figur der Pietà begegnet der Besucher, wenn er über den Consbruchschen Anbau den Kirchenraum betritt. Sie ist die Hauptfigur dieses Raumes, sie verbindet ihn mit dem Beichtraum und sie steht im Dialog



Schmerzensmann und Opferlichter

zu dem nicht weit entfernten Schmerzensmann. Beide Figuren verkörpern den Schmerz und die Trauer in direkter, emphatisch zu spürender Weise. Sie sind denen, die kommen sehr nahe und deshalb oft ein Gegenüber des persönlichen Gebets oder Gedenkens.

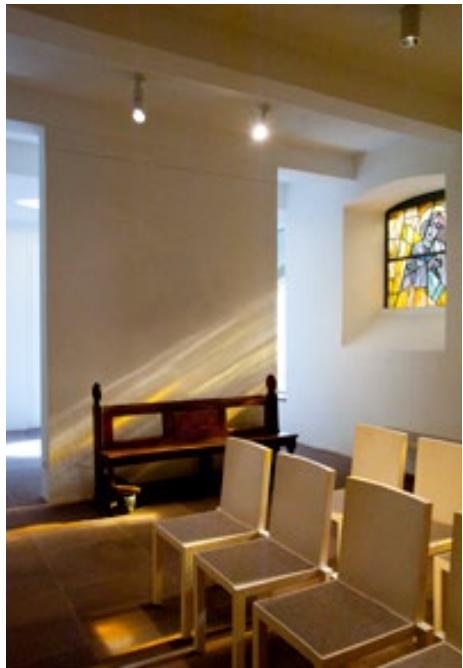
Opferlichter

Für das Anzünden einer Kerze an einer Heiligenfigur wird es die unterschiedlichsten Anlässe und Beweggründe geben. Oft sind sie still vorgebracht, mit Gedanken verbunden oder in ein Gebet gehüllt. Das Anzünden der Kerzen ist ein persönlicher Vorgang der sichtbare Ausdruck einer Zwiesprache. Um diesem Zeichen eine besonders schöne Möglichkeit zu geben, haben wir dafür an unterschiedlichen Orten und Statuen in der Kirche Opferlichtnischen vorgesehen. Für jede Kerze einen eigenen kleinen Raum, der vom Leuchten der Flamme erhellt werden kann.

Beichtraum

Die Kirche steht allen offen. Sie ist einer der wenigen noch verbliebenen Orte im öffentlichen Raum, zu dem jeder ungefragt Zugang hat. Der Ungläubige, der Neugierige, der Zweifelnde oder der Ruhesuchende ist ebenso willkommen wie der Gläubige.

Im neu gestalteten Consbruchschen Anbau zeigt sich in besonderer Weise diese gewünschte Offenheit und Gastfreundschaft. In einem Raum, der auch zu festgelegten Zeiten Gelegenheit zur Beichte (Beichtgespräch) bietet, kann man sich in Ruhe niederlassen, bei sich sein, nachdenken, etwas lesen, etc.



Consbruchscher Anbau mit Beichtraum

Chorraum

Dem Chorraum kann ich auf zweierlei, sehr unterschiedliche Arten begegnen. Zumeist ist er der Konzentrationspunkt für die Liturgie der gesamten Gemeinde. Durch die Versetzung der Ikonenwand in die Anbetungskapelle ist nun der Blick frei auf die abschließende Apsiswand und konzentriert sich auf das liturgische Geschehen. Das kostbare Kreuz, genau in die Raummitte

gehängt und angestrahlt, kommt klar zur Geltung. Das restaurierte alte Chorgestühl schließt den Altarraum nach hinten ab. Es „antwortet“ gleichsam den Bänken der Gemeinde und nimmt mit ihnen den Altar in die Mitte.

Feiert nur ein kleiner Kreis von Personen Liturgie, so findet er in der oktogonalen Raumgestaltung des Chorraums unter dem Kreuz eine würdevolle Situation, in der die Gemeinschaft und Nähe der „Umstehenden“ intensiv erfahren werden kann.

Altar und Ambo sind in ihrer Gestalt auf die wesentlichen Elemente der Liturgie reduziert. Marmor fügt sich mit Schiefer zu klaren Formen zusammen. Wie ein Tischtuch formt und schmückt das makellose, geschliffene Weiß des Marmors den Tisch über dem tiefen, rauen Schwarz des Schiefers.

Analog zum Tisch des Brotes steht der Ambo als „Tisch des Wortes“ auf die Gemeinde zu gerückt. Auch hier trägt die Schieferplatte die Konstruktion und dient als Ablage der Heiligen Bücher.

Tabernakelkapelle

Da mit der Ikonenwand auch der Tabernakel aus dem Chorraum versetzt wurde, entstand der Wunsch, ihm einen eigenen Ort zu schaffen. Auch hierin kann man die Geste der Gemeinde sehen, auf die „Außenstehenden“ zuzugehen. Als neue Tabernakelkapelle wölbt sich vor der Kirchenwand ein kleiner Baukörper auf den St. Jodokus-Kirchplatz vor. Mit bergender Geste hüllt eine mehrfach gerundete Wand den Ort, an dem der Tabernakel als zwei Meter hohe Marmorsäule aufgestellt wird. Im offenen Himmelslicht entfaltet das Weiß des Marmors sein erhabenes Strahlen. Schmale, raumhohe Fenster erlauben den freien Blick von außen auf dieses Heiligtum. Die Tabernakelsäule ist aus der Grundform eines 12-zackigen Sterns geformt. Sie ver-



Blick durch die Kirche zum umgestalteten Chorraum



Lichtöffnung an der Nahtstelle zwischen angebauter Tabernakelkapelle und südlicher Kirchenaußenwand

weist damit auf die jüdischen und alttestamentarischen Wurzeln des Christentums.

Ewiglicht

An der Gestaltung der Ewiglichter für die Tabernakelkapelle wie auch für die Anbetungskapelle lässt sich nochmal exemplarisch unser Bemühen um eine möglichst zurückhaltende und dennoch klare und sprechende Gestaltung ablesen. Das Ewiglicht ist einerseits etwas Kleines, fast Unscheinbares, ein kleines Licht in einem roten Glas. Seine Erhabenheit erhält es allein durch sein „Immer dasein“, „Immer leuchten“ durch alle Nächte und Dunkelheiten hindurch. Ein kleines, fast gefährdetes Licht, das wacht und zur Wachsamkeit mahnt.

Der Kreuzweg

Die 14 Stationen des Kreuzwegs sind auf den ersten Blick nichts anderes als 14 schwarze Tafeln, die rund um den Innenhof im alten Kreuzgang aufgehängen sind (Abb. S. 7). Schaut man näher hin, findet man oben die Nummern der Stationen eingraviert und unten eine Textzeile. Hier liest man die Stationen der Passion allerdings in einer Form, die bewusst auf die Nennung von Namen verzichtet. Anstelle

von „Jesus wird seiner Kleider beraubt“, steht nun „wird seiner Kleider beraubt“, nicht „Jesus stirbt am Kreuz“, nur das Wort „stirbt“. Die radikale Bilderlosigkeit und die Offenheit der Texte befreien den Kreuzweg aus der gewohnten Rezeption als Bildergeschichte. Er lässt ihn und seinen Skandal näher an uns heran kommen, ihn spürbar werden. Der Verzicht auf Bilder gibt Raum für eigene Bilder.

Die Anbetungskapelle

Dem im Verhältnis zu dem großen Kirchenschiff kleinen Raum für die Gottesdienste und Andachten kleinerer Gruppen, Schulklassen, etc., in dem auch die tägliche „Aussetzung“ des „Allerheiligsten“ in Gestalt der bekannten Monstranz stattfindet, wird ein ganz neuer Charakter verliehen.

Die sich in konzentrischen Kreisen um den Altar formenden Bankreihen lassen die Gläubigen sehr stark das Gefühl von Nähe und Gemeinschaft spüren. Hier rückt man zusammen und ist ganz nahe zu dem Altar und zu der Ikonenwand, deren Tafeln aus dieser Nähe als Bildgeschichten zu lesen sind. Der Tabernakel fügt sich wie eine zentrale Tafel in die Bildtafeln ein. Allerdings nimmt er sich sehr zurück.



Franziskus-Kapelle

Seine Kostbarkeit verdankt er nicht dem Glanz der Goldes, sondern dem wunderbaren Holz von einer 8000 Jahre alten Mooreiche, das, von feinen Elfenbeinstreifen unterteilt, die Tür bildet.

Wenn zu den Stunden der Anbetung diese Ikonenwand geöffnet und an die Wand geklappt wird, sind die Ikonenbilder verdeckt. Nun kann die ganze Aufmerksamkeit der Monstranz gelten, die in einer vorher verdeckten Nische sichtbar wird. Auch der Tabernakel erscheint nun verwandelt. Man sieht ihn in seiner ganzen Form als in der Nische stehender kostbarer Sockel, der die Monstranz trägt: unten das geweihte Brot, darüber die besonders ausgestellte Hostie als Zeichen für die Anwesenheit Gottes in der Gestalt des Brotes.

Dieser kapellenartige Raum hat eine eigene Farbgestaltung, die ihn nach hinten weitet und Bezug zu dem Sandsteinboden nimmt.

Der Altar ist ebenfalls aus diesem typischen Stein gefertigt. Er nimmt mit seiner ungewöhnlichen ovalen Form das Rund der Bänke auf. Der filigran aus einem Stück Messing geschnittene Ambo wiederholt in seinen Schnittkurven den Umriss des Altars.

Taufstein

Der Taufstein ist fast an der gewohnten Stelle geblieben, allerdings ist seine Position präziser festgelegt und seine Aufstellung hat dadurch ein anderes Gewicht bekommen, dass der Taufstein in den Kirchenboden eingelassen wurde. Er ist damit zu einer Art „Grundstein“ geworden und betont, dass die Taufe etwas Grundlegendes für unser Leben als Christen ist. Hier beginnt das, was sich im Tod vollenden möge, der große Bogen

Apostelleuchter

Auf dem Jostberg wurden vor einiger Zeit Architekturfragmente des Vorgängerbaus



sog. „Schwarze Madonna“



Kreuzgang mit Kreuzwegstationen



Taufstein

von St.Jodokus gefunden. 12 von ihnen, die offensichtlich aus einem Torbogen oder einer Säule stammen, konnten so bearbeitet werden, dass sie sich nun als Apostelleuchter in den Kirchenraum einfügen. Sinnbildlich stehen sie für die Anfänge der Kirche, für die, die uns vorausgegangen sind und auf die wir gründen können. Jeder Stein zeigt mit seinen Spuren die Vielfalt und damit den Reichtum dieses Erbes.

Seit über 500 Jahren bauen Menschen an diesem Ort und versuchen, die Kirche St. Jodikus so zu gestalten, dass sie zu einem Haus Gottes werden kann. Wir sind dankbar für das uns entgegengebrachte Vertrauen und die Möglichkeit, ein Stück weit an dieser Aufgabe haben mitwirken zu dürfen.

Das neue Hauptportal der Kirche St. Jodokus in Bielefeld

Dirk Boländer



Portal auf der Grenze zwischen Klosterplatz und Vorplatz mit den Eingängen zu Kirche, City-Kloster und Pfarrbüro

Mit Blick auf das Jubiläum 2011 zur 500jährigen Kirchweihe lobte die Kirchengemeinde bereits 2009 einen Wettbewerb aus, der die Ideen für eine umfassende Neugestaltung des Innenraumes der Kirche sowie des Hauptportals auf der Nordseite und des davor liegenden Platzes liefern sollte.

Das Architekturbüro Soan Architekten Boländer und Hülsmann aus Bochum überzeugte im Oktober 2009 das Preisgericht mit seinem Entwurf für das neue Hauptportal und den Vorplatz der Kirche und wurde von der Kirchengemeinde beauftragt, diesen Entwurf zu realisieren.

Das Hauptportal auf der Nordseite der Kirche wird gefasst vom Pfarrhaus im Westen und dem ehemaligen Kloster im Osten. Dadurch bildet sich ein dreiseitig

umschlossener Platz, der sich nur im Norden zum Stadtraum öffnet. Der Haupteingang zur Kirche liegt somit in einer hofähnlichen Situation, wodurch er vor allem dem Ortsunkundigen leicht verborgen bleibt und einen Eindruck von Privatheit vermittelt.

Ein wesentliches Anliegen war es also, dem neuen Portal eine Gestalt zu geben, die deutlich in den städtischen Raum wirkt und einlädt, die Kirche zu betreten. Damit also der Haupteingang für jedermann wahrnehmbar wird und den Anschein von Privatheit verliert, schien es sinnvoll den Eingang weiter nach vorne, am besten direkt an den Übergang zum öffentlichen Raum, zu verlegen. Und zwar nicht als tatsächlichen Eingang, sondern sozusagen als Symbol eines Eingangs. Ein Tor ohne Tür, das zum Durchschreiten auffordert. Ein Tor, das den Vorplatz des Haupteingangs zum Foyer der Kirche macht. Ein Tor als Sinnbild eines Eingangs, welches auf das Hauptportal hinführt. Dieser Grundgedanke wurde durch Elemente ergänzt, welche die Idee unterstützen und die funktionalen Erfordernisse erfüllen.

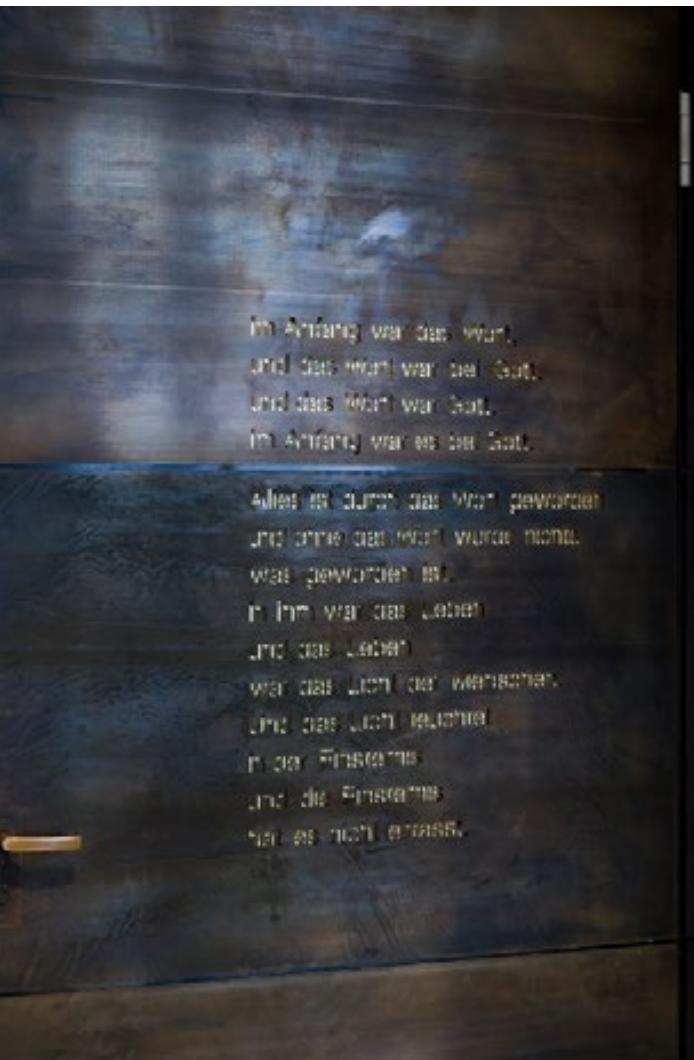
Der Eingangsbau aus den 1950er Jahren wurde durch einen größeren Neubau ersetzt, durch den nicht nur die Kirche betreten wird, sondern auch die Franziskuskapelle und das City-Kloster. Ein Raum also, der alle drei Bereiche durch ein gemeinsames Foyer miteinander verbindet und somit ihre Beziehung unterstreicht. Dieses Foyer bleibt durch eine Glasfassade und eine davorliegende Lamellenstruktur aus patiniertem Messing optisch mit dem Vorplatz verbunden. Auch der Bodenbelag des Platzes wird bis in das Foyer hinein verlegt. Damit bildet es sozusagen einen überdachten Teil des Vorplatzes.

Was bedeutet dies nun für jemanden, der die Kirche betritt? Vom städtischen Platz aus durchschreitet man mehrere Zonen. Folgt

man der Wegeführung aus Naturstein, gelangt man zu einem zweiten Portal, das in das eigentliche Foyer führt. Die Blickbeziehungen zum Platz bleiben bestehen, aber es ist eine neue Zone, die weiteren Abstand schafft und zur Stille führt. Von hier aus gelangt man durch eine gestaltete Tür in die Kirche als zentralen Raum und Ziel des Weges.

Die Umsetzung in die gebaute Form erfordert eine akribische Detailplanung und sorgfältige Materialwahl, um die Grundgedanken so klar wie möglich herauszuarbeiten. Außerdem ist es wichtig, hochwertige und dauerhafte Lösungen zu realisieren, die der 500jährigen Geschichte und Bedeutung der Kirche St. Jodokus angemessen sind. In einer reduzierten, fast minimalistischen Formensprache gestaltet und aus möglichst natürlichen Baumaterialien gefertigt, erhalten die Bauteile die nötige Kraft. Die beiden Tore sind aus Stahlbeton-Fertigteilen hergestellt. Dabei handelt es sich um einen besonderen Beton, der mit speziellen, farblich passenden und in der Körnung aufeinander abgestimmten Zusätzen versehen und anschließend geschliffen wurde und dadurch in seiner Oberfläche annähernd wie ein Naturstein wirkt. Die Einzelteile dieser Tore wurden von ihrem Herstellungsort Crailsheim angeliefert und mit einem Autokran präzise in die zuvor vorbereiteten Fundamente vor der Kirche versetzt. Das größte dieser Torelemente bringt gut 15 Tonnen auf die Waage und stellte sowohl das Betonbau-Unternehmen als auch die Kranführer vor eine große Herausforderung.

Fertig aufgestellt, wirken diese Tore nun wie aus einem Stück gemeißelt. In dem Portal zum Foyer wurde das Betonelement zudem mit einer Fuge versehen, in die eingepasst ein gleichschenkliges, vergoldetes Kreuz zum Platz hin weist. Dieses Kreuz sowie auch die Verkleidung der Kirchentüren im Inneren des Foyers und das neue Weih-



Inscription Baptismal Font

water tanks were also made like the lamella cladding of the facade and the entrance frame by Pater Abraham, goldsmith in the Benedictine workshop of the Königsmünster, Meschede.

The way from the front door over the square into the foyer to the church door consists of large-format natural stone slabs made of basalt lava, which originated in a quarry near the Laacher See and were created at a time when the volcano under the lake was still active.

With gold underneath inscriptions on the inner sides of the portal doors from the foyer to the square and from the foyer to the church.
Photos: Roman Weis, Essen

Die neue Kirchentür wurde, ebenso wie die Tür zur Franziskuskapelle, mit patiniertem Messing verkleidet. Schaut man sich die Hauptportale anderer Kirchen an, so findet man häufig bildhaft gestaltete Darstellungen biblischer Geschichten. Zu Zeiten in denen viele Menschen des Lesens nicht mächtig waren, wurden so Glaubensinhalte vermittelt. Die Idee dieser historischen Türen wurde bei den Portalen für die Kirche St. Jodokus auf eine zeitgemäße Art überetzt. In die Metallverkleidung wurden mit Lasertechnik ausgewählte Textstellen der Bibel in hebräischer, griechischer und deutscher Sprache geschnitten. Durch die Schrift blickt man auf den blattvergoldeten Hintergrund, der mit seinen feinen Lichtreflexionen in der matten, dunklen Messingfläche lebendige Tiefe erzeugt. Aus gleichem Material und in gleicher Formensprache wurde auch das neue Behältnis für Weihwasser gefertigt, welches im Foyer seinen Platz hat. Dabei unterstützten die klare Formensprache und die Beschränkung auf wenige Materialien – hier sind es neben dem geschliffenen Beton im Wesentlichen Basalt als Naturstein, patiniertes Messing als Metall und Eiche als Holzart – eine Atmosphäre der Sammlung und Stille.

Aber es gibt noch ein weiteres wesentliches Gestaltungselement: Das Licht. Am Tage fällt es, durch Lamellen gefiltert, in den Raum. Am Abend sorgt eine elektrische Ausleuchtung für Atmosphäre, indem der Innenraum durch die Lamellen hinaus auf den Platz leuchtet und zusammen mit den ebenfalls ausgeleuchteten Torelementen den Platz zu einem Lichtraum werden lässt. So wirkt die Atmosphäre des Platzes mit dem neuen Hauptportal auch in den Abendstunden in den öffentlichen Raum der Stadt.

Bei all den Bemühungen der Öffnung nach außen war es der Gemeinde dennoch ein Anliegen, dem Platz eine Einfassung zu geben und die Möglichkeit zu schaffen, ihn in der Nacht zu schließen. Dazu wurde in einigem Abstand hinter dem vorderen Tor eine Platzeinfassung geschaffen, deren Gestaltung sich an der Lamellenstruktur des Foyers orientiert und ebenfalls aus patiniertem Messing besteht. Diese Konstruktion fasst den Platz, ohne den Blick zu begrenzen. Sie wurde so angelegt, dass sie sich mit Hilfe von zwei Drehtoren, die im geöffneten Zustand als Bestandteil der Einfassung erscheinen, zu einer geschlossenen Abtrennung vervollständigen lässt. Das aber soll die Ausnahme bleiben.

Der Wunsch ist, dass der neu gestaltete Vorplatz und das neue Hauptportal der Kirche St. Jodokus in Bielefeld eine deutliche Einladung an alle Menschen ist, diese schöne und traditionsreiche Kirche zu betreten und sie als einen lebendigen Ort der Begegnung im christlichen Glauben zu erfahren.



Gepflasterter Vorplatz mit Haupteingang

Die Kapelle des Elisabeth-Krankenhauses in Kassel

Maria Kapp

Geschichte – von der Gründung bis 1945

Zu den Städten, die ein Krankenhaus in der Trägerschaft der Vinzentinerinnen haben, gehört auch Kassel, im nördlichen Teil der Diözese Fulda. Die Existenz dieses Krankenhauses, des Elisabeth-Krankenhauses, und der zugehörigen vinzentinischen Niederlassung verdankt die Stadt Bischof Georg Kopp, der von 1881 bis 1887 an der Spitze der Diözese stand. Kopp, geb. 1837 in Duderstadt, von 1872 bis 1881 Generalvikar des Bistums Hildesheim, schätzte die Arbeit der Barmherzigen Schwestern vom hl. Vinzenz von Paul überaus hoch. Da es in Kassel nicht möglich war, Schwestern aus Fulda für eine vinzentinische Gründung anzusiedeln, bat er die Hildesheimer Kongregation um Hilfe. Diese konnte seine Bitte erfüllen, so dass in Kassel eine Hildesheimer vinzentinische Exklave entstand und bis heute besteht.

Zunächst widmete sich eine einzelne Schwestern der ambulanten Pflege in der Stadt. Am 18. April 1882 erfolgte die Gründung der Kasseler Niederlassung mit drei

Schwestern, die eine Wohnung im dritten Stock des Waisenhauses in der Frankfurter Straße bezogen. Im folgenden Jahr 1883 wurde das zweite Stockwerk des Hauses gemietet und dort ein Raum als Kapelle eingerichtet, die Bischof Kopp am 17. November 1883 benedizierte. Über die Ausstattung dieses Raumes ist nichts bekannt; es kann davon ausgegangen werden, dass Kopp die notwendigen Prinzipalstücke (d.h. Altar mit Tabernakel, Kommunionbank, Gestühl, Beichtstuhl, evtl. Skulpturen) stiftete. Die Chronik der Kasseler Niederlassung, die die Jahre 1882 bis 1932 beschreibt, jedoch erst nach 1905 begonnen wurde, berichtet, dass Mitglieder des Paramentenvereins Messgewänder fertigten und dass ein Kelch geschenkt wurde, für den mehrere Damen kostbare Schmuckstücke geopfert hatten.

In den folgenden Jahren widmeten sich die Schwestern nicht nur der ambulanten Kranken- und Altenpflege, sondern unterhielten außerdem (bis 1894) eine Suppenanstalt für Schulkinder. Die Unterkunft der Schwestern in der Frankfurter Straße war nur eine provisorische und wurde ihrer Tätigkeit, die allgemein in der Bevölkerung anerkannt wurde, nicht gerecht.

1886 wurde mit dem Bau eines eigenen, neuen Hauses auf dem Weinberg begonnen, das der bekannte Kasseler Architekt August Rebentisch entwarf, die Bauausführung besorgte der örtliche Maurermeister Seyfarth. Im März 1887 erfolgte die Grundsteinlegung für die Kapelle, am 17. April 1888 konnten die Schwestern das sog. Elisabeth-Kloster, das als Altersheim vorgesehen

Abb. 1 Haus und Kapelle, Ansicht von Süden, ca. 1925



war, beziehen. Am 11. Mai 1888 weihte Dechant Heinrich Fidelis Müller, Kassel, die Kapelle. Der Konvent war inzwischen auf zehn Schwestern angewachsen.

Mit August Rebentisch wurde ein bedeutender zeitgenössischer Architekt, Schüler von Conrad Wilhelm Hase in Hannover, gewählt, der den als „Schwesternheim“ bezeichneten Bau bereits 1889 in der Deutschen Bauzeitung vorstellte. Auch Maurermeister Seyfarth ist durch seine Tätigkeit für Architekten der sog. Hannoverschen Schule bekannt, es sei erwähnt, dass Hase 1891 das Grabdenkmal für die Familie entwarf.

Haus und Kapelle (Abb. 1) wurden im neogotischen Stil errichtet, für die Verblendung wurden gelbliche Greppiner Backsteine verwendet, als Ornamentsteine braune Glasursteine. Der reich gegliederte, freistehende Bau mit Turm und mehreren Giebeln war durch die erhöhte Lage von allen Seiten gut einsehbar und zeichnete sich durch eine reichhaltige, detailbetonte Behandlung der Bauelemente und große Plastizität aus. Die kleine Kapelle umfasste vier Joche und einen dreiseitigen Altarraum, die Joche hatten Kreuzrippengewölbe.

Über die Ausstattung der Kapelle berichtet die schon erwähnte Chronik: Die Holzschnitzarbeiten – Gestühl, Beichtstuhl, Kommunionbank und Altarretabel – führte die Kasseler Werkstatt Uthmann aus. Die drei Altarbilder malte der bekannte Maler und Professor an der Kasseler Akademie Hermann Knackfuß, dargestellt waren das dorngekrönte Haupt Christi zwischen betenden Engeln, St. Bonifatius und St. Vinzenz von Paul. Derselbe Maler führte wenig später auch die Wandbilder in der Apsis aus, die die Bergpredigt zeigten, mit einer Darstellung Christi im mittleren Wandabschnitt und Gruppen von Zuhörern in den beiden seitlichen. Die Fenster erhielten eine figürliche Verglasung durch die Fa. Ely, Kassel,

mit Abbildungen der sieben Werke der leiblichen Barmherzigkeit. Die Stationen des Kreuzweges malte 1887 Bertha von Breithaupt als Kopien des bekannten Kreuzweges des österreichischen Malers Johann Klein. Schließlich ist darauf hinzuweisen, dass Bischof Kopp ein Ciborium stiftete, eine nicht genannte Wohltäterin schenkte eine Monstranz und ließ zwei Kelche neu vergolden.

1897/98 wurde das Haus durch einen Anbau des Paderborner Architekten Heinrich Todt – ebenfalls Schüler von Conrad Wilhelm Hase – erweitert, damit eine Nutzung als Krankenhaus möglich wurde. Am 17. Juni 1899 wurde der Neubau eingeweiht, das Haus trug jetzt den Namen Elisabeth-Krankenhaus. Kopp, inzwischen Kardinal in Breslau, stiftete für das Krankenhaus ein Operationszimmer als Zeichen seiner fortdauernden Verbundenheit mit der Hildesheimer Kongregation wie auch mit der Kasseler Einrichtung. Paradoxe Weise verweigerten die Behörden zunächst die Nutzung des Neubaus als Krankenhaus, weshalb dieses im Altbau eingerichtet werden musste. 1903 besuchte die Kaiserin das Elisabeth-Krankenhaus, 1907 – im Jubiläumsjahr zum 25. Jahrestag der Kasseler Gründung – Kardinal Kopp. 1914 wurde das Krankenhaus als Lazarett ausgebaut.

Im Jahr 1924 wurde die Kapelle nach Plänen der Architekten Gebr. Langenberg, Kassel, erweitert (Abb. 2). Zwei Seitenschiffe und ein kleiner Nebenraum als Sakristei wurden dem Kapellenraum hinzugefügt, d. h. die Wände des Schiffes mussten durchbrochen werden. Der Altarraum wurde erhöht und mit Marmor ausgelegt, der neue Altar nach Entwürfen von Langenberg wurde unmittelbar vor die Wand gerückt, d. h. die frühere Notsakristei hinter dem Altar konnte aufgegeben werden. Der Altar, den der Paderborner Bildhauer und Altarbauer Ferdinand Mündlein (geb. 1861, gest. 1933) ausführte,



Abb. 2 Innenansicht der Kapelle, ca. 1925



Abb. 4
Entwurfs-
zeichnung für
den Beichtstuhl,
Franz Langen-
berg, 1924

vereinte Stilelemente der Neogotik und des Neobarock (Abb. 3). Stipes und Mensa waren aus Marmor, das Retabel aus Holz. Ebenfalls erneuert wurde der Beichtstuhl (Entwurf: Langenberg, Ausführung: Mündlein; Abb. 4), außerdem fertigte die Firma Uthmann neue Bänke und eine neue Kommunionbank. Der Raum erhielt eine ornamentale Ausmalung durch den Kirchenmaler Gietmann, Kleve, lediglich die Wandmalereien der Apsis blieben erhalten. Die Maßwerkfenster der Seitenschiffe wurden ornamental verglast.

Am 25. September 1924 wurde die Kapelle geweiht. Im Jahr 1925 wurde die Ausstattung durch die Aufstellung von vier Figuren



Abb. 3 Entwurfszeichnung für den Hochaltar,
Franz Langenberg, 1924

von Prof. Hans Sautter vervollständigt, 1926 kam eine weitere Figur hinzu, außerdem wurde eine Wandnische für die bereits vorhandene Pietà ausgebaut. 1927 konnte von der Fa. Otto in Bremen-Hemelingen eine Bronzeglocke erworben werden.

Am 22. Oktober 1943 wurde das Krankenhaus beim Bombenangriff auf Kassel zerstört, ebenso wie die nahe gelegene kath. Elisabethkirche. Die Kapelle blieb, abgesehen von leichten Beschädigungen, erhalten und legt somit bis heute Zeugnis ab von dem hohen Rang der Architektur und dem herausragenden Können des Architekten Rebentisch.

Von 1945 bis heute

Bis 1957 diente ein Hilfskrankenhaus in Kassel-Niederzwehren als behelfsmäßiger Ersatz für den im Krieg zerstörten Bau. Am 28. März 1957 konnte der Wiederaufbau des Krankenhauses nach Plänen des Hannoveraner Architekten Wilhelm Fricke durch

Weihbischof Adolf Bolte geweiht werden. Die nur unwesentlich in Mitleidenschaft gezogene Kapelle diente in der Nachkriegszeit den Gemeinden St. Elisabeth und St. Familia als Notkirche.

1956 wurde das Innere der Kapelle dem Zeitgeschmack angepasst, d. h. es wurden zunächst alle Wand- und Dekorationsmalereien entfernt, außerdem wurde ein neues Altarretabel aufgestellt, das dem neogotischen Architekturstil angeglichen war. Es handelte sich dabei um einen dreiflügeligen Schrein, in den die Reliefs und Figuren des Altares von 1924 eingefügt wurden; über dem Schrein wurde eine Strahlenkranzmadonna im neobarocken Stil errichtet. Die im Krieg zerstörten Fenster des Obergadens erhielten eine ornamentale Verglasung, ebenso die Fenster der Seitenschiffe, hier hatten sich auf der Nordseite einzelne historische Scheiben erhalten. Schließlich ist auf die Erneuerung des Kreuzweges hinzuweisen. Weiterhin ist hervorzuheben, dass der Kapellenraum vergrößert wurde durch die Hinzunahme des letzten Joches (Empore) zum Schiffsbereich. Dafür wurde die alte Empore abgebrochen und eine neue, schlichte eingebaut.

Die bisher letzte Umgestaltung des Kapellenraumes datiert in das Jahr 1984; sie umfasste die Veränderung des Altarraumes (Abb. 5) gemäß den Liturgiereformen des Zweiten Vatikanischen Konzils. Unter Leitung des Kasseler Architekten Kurt Bieling wurde der 1956 gestaltete Altar abgebaut und eine neue Hochaltarwand errichtet, die die westfälische Werkstatt Gebrüder Winkelmann entworfen hatte. Diese Hochaltarwand ist dem Hochaltar von 1924 nachempfunden, die Reliefs und Figuren Mündeleins wurden integriert, weitere Figuren durch Winkelmann hinzugefügt, die als ungefasste Skulpturen vom Altbestand abgesetzt sind. Ebenfalls aus der Werkstatt Winkelmann stammen Zelebrationsaltar, Ambo und



Abb. 5 Altarraum-Umgestaltung 1984, Zelebrationsaltar

Sedilien. Am 28. Oktober 1984 wurde der Zelebrationsaltar benediziert. Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die Kapelle 1976 in das Verzeichnis der hessischen Baudenkmale aufgenommen wurde.

Der Krankenhausbau wurde in den Jahren 1985, 1997 und 2009 durch Neubauten erweitert.

Baubeschreibung und Primärinventar

Die nach Osten ausgerichtete Kapelle ist heute mit Ausnahme der Südseite von allen Seiten zugebaut. Der Bau umfasst vier Joche, das Emporenjoch, den dreiseitigen Altarraum und die beiden Seitenschiffe. Um den Altarraum hat sich ein Teil des ehemaligen äußeren Umganges erhalten, der aus vier Rundbogenarkaden besteht, die von kräftigen, gedrungenen Säulen mit Würfelkapitellen getragen werden. Die westlichen Teile des Umganges, der als Kreuzgang für die Schwestern vorgesehen war, bilden

heute die Seitenschiffe. Hier ist auf die reich verzierten Maßwerkfenster mit Fenstergewänden aus rötlichem Sandstein hinzuweisen, die sich deutlich von den schlanken Lanzettfenstern des Obergadens mit Gewänden aus Ziegelsteinen absetzen. Die drei Seiten des Altarraumes sind mit profilierten Blendspitzbögen geschmückt, alle Joche sind durch Strebepfeiler gegeneinander abgesetzt, die mit gebrannten Steinen und Formsteinen verziert sind; als Bauschmuck sind außerdem ein Kleeblattbogenfries auf Konsolen und zwei Klötzchenfriese zu erwähnen. Das hohe Satteldach ist mit Schiefer gedeckt.

Das Innere der Kapelle ist heute durch den Neubau des Krankenhauses und einen Vorraum vor Kapelle und ehemaligen Schwesternrefektor zu erreichen. Schiff und Altarraum haben Kreuzrippengewölbe, die Joche sind durch Gurtbögen gegeneinander abgesetzt, zwischen Schiff und Altarraum befindet sich ein hoher Triumphbogen. Mittel- und Seitenschiffe sind durch Rundbogenarkaden verbunden, die von Säulen mit Blattkapitellen getragen werden. Der Innenraum hat heute einen einheitlichen, hellen Anstrich, Rippen und Gurtbögen sind steinsichtig belassen, ebenso die Werksteinarbeiten der Seitenschiffe. Kapitelle und Konsolen sind braun bzw. rot gefasst. Der Fußbodenbelag besteht aus hellen Natursteinplatten, der Altarraum liegt zwei Stufen höher als das Schiff.

Das Primärinventar der Kapelle muss – auch wenn der Raumeindruck ein harmonischer ist – als uneinheitlich bezeichnet werden. Zunächst ist festzuhalten, dass sich von der Erstausstattung (1887/88) nichts vor Ort erhalten hat. Der Altar wurde 1924 abgebaut und in das Hildesheimer Mutterhaus verbracht, wo er wahrscheinlich im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Der Verlust der Altarbilder von Hermann Knackfuß ist besonders zu bedauern. Die Fenster mit figür-

lichen Glasmalereien wurden 1943 zerstört, die Ausmalung 1956 entfernt. Hinzuweisen ist darauf, dass der 1887 von Bertha von Breithaupt gemalte Kreuzweg (Öl auf Leinwand) heute in Liebenburg/Harz, im St.-Theresienstift, verwahrt wird.

Aus der Zeit der Kapellenerweiterung datieren das Gestühl, Teile der Fenster des nördlichen Seitenschiffes, außerdem die Reliefs des Altares und der Tabernakel, die 1984 in die neue Altarwand integriert wurden. Das Gestühl entstand in der Werkstatt Uthmann in Kassel, es ist unter Verwendung neogotischer Schmuckelemente (Bankwangen) der Architektur des Raumes überzeugend angepasst. Der Tabernakel wurde nach den Entwürfen der Architekten Langenberg gearbeitet; die zweitürige Front ist mit sechs kupfervergoldeten Reliefs (Weinlaub, A und Ω) geschmückt.

Abb. 6 Relief vom Hochaltar mit hl. Elisabeth und hl. Vinzenz von Paul, Ferdinand Mündlein, Paderborn, 1924



Besondere Aufmerksamkeit verdienen die drei Reliefs und zwei Engelfiguren, die Ferdinand Mündelein 1924 arbeitete. Die beiden Reliefs im Hauptgeschoss der Altarwand zeigen die Schutzpatronin des Hauses, St. Elisabeth von Thüringen, und den Gründer der Kongregation, St. Vinzenz von Paul (Abb. 6). Die beiden anbetenden Engel flankieren die Aussetzungsniche bzw. das Tabernakelkruzifix. Das Relief im Auszug stellt drei anbetende, kniende Engel an der Krippe des Jesuskindes dar.

Aus der Zeit der Wiedereinrichtung der Kapelle nach dem Zweiten Weltkrieg (1956) stammen die Fenster der Seitenschiffe, der Beichtstuhl und der Kreuzweg, außerdem die Glocke, die bereits am 22. Dezember 1955 geweiht wurde. Die schlichte, mehrfarbige Bleiverglasung der Fenster verwendet in den Rosetten kleinformatige Symbole in Schwarzlotmalerei. Die Kreuzwegstationen wurden in der Kunsthändlung Bernhard Wehling, Kevelaer, erworben; es handelt sich um ungefasste Reliefschnitzereien aus Lindenholz.

Schließlich sind die Inventarstücke aus dem Jahr 1984 zu nennen: Zelebrationsaltar und Ambo aus toskanischem Sandstein, entworfen und ausgeführt in der Werkstatt Gebrüder Winkelmann, Möhnesee. Sedilien und Altarwand aus Holz, außerdem die Ewige Lampe aus Bronze. Zelebrationsaltar und Ambo sind mit Säulen gestaltet, die mit reliefierten Rosen (Altar) bzw. Weinlaub (Ambo) aufwändig geschmückt sind. Die Altarwand entstand nach dem Vorbild des Retabels von 1924, sie verwendet reiche neogotische Schmuckelemente (Maßwerk, Lanzetten, Wimperge, Kreuzblumen). Den Reliefs und Figuren von Mündelein wurden zwei Engel und – an der Spitze – eine Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes hinzugefügt, diese Skulpturen wurden von Michael Winkelmann geschnitzt. Die Aufstellung der Altarwand nach dem

erwähnten historischen Vorbild ist grundsätzlich als positiv zu bewerten. Größe und Gestalt der Wand und die Art der Einfügung der Arbeiten Mündeleins sind überzeugend und sehr gelungen. Weniger überzeugend ist allerdings die Verwendung von neogotischen Schmuckelementen, die nicht dem Entwurf von 1924 entspricht, sowie die Aufstellung der Kreuzigungsgruppe an der Spitze der Altarwand, die stilistisch wie ikonographisch an dieser Stelle als unpassend zu bezeichnen ist. Der Erhaltungszustand der Bausubstanz und des Primärinventars ist gut. Wünschenswert ist die Anbringung einer Schutz- bzw. Isolierverglasung der Fenster zur Verbesserung des Raumklimas.

Das bewegliche Inventar

Es überrascht nicht, dass das bewegliche Inventar – Skulpturen, Gemälde, Goldschmiedearbeiten, Paramente – so wie in fast allen vinzentinischen Niederlassungen auch hier in Kassel ausgesprochen vielschichtig, umfangreich und von hoher Qualität ist.

Unter den Skulpturen sind zunächst die vier Figuren zu nennen, die 1925 nach Entwürfen von Prof. Hans Sautter in der Kunsthochschule Kassel ausgeführt wurden. Die ca. 110 cm hohen Figuren sind im Mittelschiff auf Konsolen oberhalb der Säulen aufgestellt, es sind Maria mit dem Kind, St. Joseph, St. Bonifatius (Abb. 7) und St. Bernward, letztere die Schutzpatrone der Bistümer Fulda und Hildesheim. Die rückseitig leicht abgeflachten Figuren zeichnen sich durch eine intensive Gestik und Mimik, eine lebhafte Körpersprache aus und sind dem Kapellenraum überzeugend eingefügt. Etwa gleichzeitig entstand die Maria mit dem Kind im Strahlenkranz im neobarocken Stil. Bereits um 1900 datiert die Pietà (Steinguss, polychromiert) aus der Mayer'schen Hofkunstanstalt in München. Hinzuweisen ist



Abb. 7
Statuette des hl.
Bonifatius, Hans
Sautter, Kassel,
1925

außerdem auf die kleine Bronzebüste von Papst Pius X., ein Werk des Kasseler Künstlers Albert Wiegel von 1904, und auf die aus Holz geschnitzte und gefasste Christusfigur (Herz Jesu mit großformatigem Kreuz), die 1933 in der Fuldaer Werkstatt Fleck gearbeitet wurde. Aus der Nachkriegszeit ist eine Figur der hl. Elisabeth von 1958 zu nennen, außerdem eine Elisabethfigur als Kopie nach dem Münnerstädter Altar von Tilman Riemenschneider, die

1991 erworben wurde,

schließlich das 2007 gestiftete Tabernakelkruzifix, eine Arbeit im neogotischen Stil von Florian Härtle in Oberammergau.

Die beiden heute noch erhaltenen Gemälde datieren in die Erbauungszeit des Hauses. Ein wertvoller Inventarbesitz ist das Elisabethbild mit der Darstellung des sogenannten Kreuzwunders. Es wurde 1888 von Eduard Knackfuß, Kassel, gemalt, dem jüngeren Bruder des an der Akademie tätigen Prof. Hermann Knackfuß. Die Szene zeigt ein mittelalterliches, herrschaftliches Schlafgemach, der Landgraf und seine Mutter treten an das Bett, in dem Elisabeth, im Hintergrund sichtbar, einen Aussätzigen pflegte, der sich in ein Kruzifix verwandelte. Die überzeugende Komposition, gute Figuren- und Raumdarstellung und Zeichnung der Charaktere ist hervorzuheben.

Das zweite Gemälde entstand im späten 19. Jahrhundert, es zeigt die Gottesmutter als Halbfigurenbild mit dem Christuskind auf dem Arm, nach dem Vorbild der italienischen Renaissance. Auch dieses Bild zeichnet sich durch seine hohe Qualität aus.

Erstaunlich umfangreich ist der Bestand der Goldschmiede- und Metallarbeiten, zu dem noch mehrere Stücke aus der Gründungszeit der Kasseler Niederlassung gehören. In das Jahr 1883 datiert ein Kelch mit Löffelchen, der von dem bekannten Kasseler Goldschmied Werner Kaupert ausgeführt wurde. Der silbervergoldete, schlichte Kelch (H: 19,3 cm) ist im neogotischen Stil gehalten mit sechspassigem Fuß, Fußoberseite, Schaft und Nodus. Ebenfalls aus der Werkstatt Kaupert stammt die Monstranz (Abb. 8), die zur Weihe der Kapelle 1888 geschenkt wurde, sie befindet sich heute im Mutterhaus in Hildesheim. Ein weiteres Stück aus dem späten 19. Jahrhundert ist eine silbervergoldete Versehpypyxis in sehr repräsentativer, detailbetonter Gestaltung. In das späte 19. Jahrhundert datiert außerdem ein Reliquiar mit einer Reliquie des hl. Vinzenz; es ist als neogotische Turmmonstranz gestaltet und wurde 1991 an das Mutterhaus abgegeben.

Aus dem frühen 20. Jahrhundert haben sich weitere, sehr wertvolle Stücke erhalten:

a) eine Monstranz des Jülicher Goldschmiedes Paul Woltz aus dem Jahr 1904, die als neogotische Prunkmonstranz mit reichem figürlichem Schmuck ausgeführt ist. Die silbervergoldete Arbeit verwendet Email, Glassteine und Türkise; interessant ist die Auswahl der Heiligen, die das Schaugefäß einfassen: Herz Jesu, Maria, Joseph, Elisabeth, Bonifatius, Vinzenz von Paul und Luise von Marillac, d.h. es wurde auf die Darstellung eines der Hildesheimer Bistumspatrone verzichtet.

b) eine Kelchgarnitur des bekannten Fuldaer Goldschmiedes Wilhelm Rauscher von 1914, außerdem

c) ein Ciborium von Rauscher, ebenfalls von 1914. Beide Teile sind aus Silber gearbeitet und vergoldet, beide wurden dem Krankenhaus von privaten Stiftern geschenkt, vermutlich handelte es sich um Patienten.



Abb. 8 Monstranz, Werkstatt Werner Kaupert, Kassel, 1888

Abb. 9 Elisabeth-Reliquiar, 1930

Im Jahr 1930 entstand das neobarocke Elisabeth-Reliquiar, das heute im Mutterhaus verwahrt wird (Abb. 9). Zu erwähnen ist außerdem ein Ciborium, das Wilhelm Bruun in Münster 1934 ausführte, dieses Stück stammt aus dem Vinzenzhaus in Hildesheim (Altersheim für Schwestern; es existierte von 1933 bis 1945).

In der Nachkriegszeit wurden mehrere schlichte Gebrauchsgerätschaften erworben, u. a. Stücke, die durch die veränderte Liturgie benötigt wurden. Schließlich seien zwei Leuchter aus der Werkstatt Bernd Cassau in Paderborn erwähnt, die um 2000 (Osterkerzenleuchter) bzw. 2007 (Marienleuchter) entstanden.

Der Bestand der Paramente ist heute nur noch klein und umfasst nahezu ausnahmslos nachkonziliare Textilien, unter denen verschiedene Messgewänder mit qualitätvollen Handstickereien der Paderborner Paramentenfirma Werner und Erika Cassau auffallen. Alle historischen Paramente wurden vernichtet bzw. in die Mission abgegeben, darunter auch solche, die 1883 zur Einweihung der ersten Kapelle durch Mitglieder von Paramentenvereinen gearbeitet worden waren. Der Verlust dieses vermutlich sehr qualitätvollen Altbestandes, dessen Umfang und Zusammensetzung nicht bekannt ist, ist sehr zu bedauern.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sowohl das feste wie auch das bewegliche Inventar der Kapelle im Elisabeth-Krankenhaus von guter, z. T. herausragender Qualität ist und den Zeitraum von ca. 1883 bis heute umfasst. Die Ikonographie ist – neben Christus und Maria – auf die Patronin der Kapelle und des Hauses, Elisabeth von Thüringen, bezogen, auf vinzentinische Heilige, sowie auf den Fuldaer Bistumspatron Bonifatius; die Hildesheimer Zugehörigkeit der Niederlassung spielt dagegen praktisch keine Rolle. Auch die Auswahl der Künstler konzentriert sich auf lokale Werkstätten (Kassel, Fulda) und vernachlässigt die in Hildesheim tätigen. Damit nimmt die Kasseler Niederlassung eine herausragende Sonderstellung unter den Filialen des Hildesheimer Mutterhauses ein.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1, 2: Mutterhausarchiv Hildesheim, Bauarchiv
Abb. 3 – 9: Dr. Maria Kapp, Goslar

ad fontem – das neue ZENTRUM TAUFE in der Lutherstadt Eisleben

Scott A. Moore

Die Kunsthistorikerin Barbara Welzel, die in ihrem Beitrag zum 26. Evangelischen Kirchbautag die Situation der ostdeutschen Kirchenbaulandschaft schilderte, sagte:

„Historische Kirchenbauten sind doppelt codierte Orte. Sie sind Gotteshäuser. Zugleich sind sie Denkmale, sie sind – im Sinne des modernen Denkmalbegriffs – Kulturore. Sie sind also gleichermaßen sakrale wie säkulare Orte. Als sakrale Räume sind sie Orte des Gebets und spiritueller Erfahrungen. Zugleich sind historische Kirchenbauten Erinnerungsorte der Geschichte und Kultur. Der Denkmalbegriff, wie er seit dem 19. Jahrhundert entwickelt wurde, ist ein profaner: Denkmale sind Erbe aller Menschen. Und gerade historische Kirchenbauten und ihre Ausstattungen sind solche Denkmale auch mit gutem Grund. Bis zur Säkularisierung waren kirchliche und gesellschaftliche, religiöse und politische Sphäre nicht getrennt. Kirchen und ihre Ausstattungen sind im umfassenden Sinne Zeugnisse vergangener Lebens- und Vorstellungswelten. Man kann die Städte und Landschaften Europas nicht begreifen, wenn man diese ererbten Schätze nicht einbezieht.“

(Welzel, 22)

Welzels Beschreibung von Gotteshäusern ist präzise und gut entwickelt. Sie beschreibt in zwei Hauptpunkten, wie diese historischen Kirchenbauten benutzt und verstanden werden: einerseits als Orte des Gebets und der spirituellen Erfahrungen und zugleich als Erinnerungsorte der Geschichte und Kultur. Genau am Punkt, wo sich Kirche und Welt treffen, findet die Weitergabe des Glaubens statt. Im gestalteten Kirchenraum und aus ihm heraus findet ein Ideentransfer statt, denn die Liturgie, die Kunst und nicht zuletzt die Architektur transportieren die christliche Botschaft nach außen. Vielleicht kann man sich aber der Bedeutung von historischen Kirchenorten mit noch etwas mehr Präzision nähern. Kirchen sind nicht

nur Zeugnisse vergangener Lebens- und Vorstellungswelten. Sie sind Zeugnisse einer lebendigen Botschaft der christlichen Tradition, erlebt durch die Liturgie heutzutage. Welzel bemerkt, dass sich kirchliche und säkulare Kulturen annähern, aber auch unabhängig voneinander existieren. Interessant ist es aber vor allem zu beobachten, wie sich Identität oder Identitäten herausbilden und entwickeln, wenn Menschen sich innerhalb der getrennten Kulturräume Kirche und Welt hin und her bewegen und zwischen ihnen verkehren. So lange Kirchenräume Orte des christlichen Gottesdienstes bleiben, werden sie nicht nur der Liturgie der Gläubigen dienen, sondern auch die Kultur der Außenstehenden in ein Gespräch über die Begegnung mit dem Göttlichen hineinnehmen, eine Begegnung, die innerhalb oder außerhalb der Kirchenmauern geschehen kann. Jedes Kirchengebäude kann diese Aufgabe übernehmen, und vor allem die, die als kulturelle Gedächtnisorte dienen. Allerdings sind es gerade die historisch signifikanten Gottesdienstorte, wo sich die Gelegenheit für einen solchen Dialog bietet und die vielleicht sogar die dezidierte Aufgabe haben, das theologische und kulturelle Gespräch mit der Welt zu führen. Wo sich Menschen treffen, die aus verschiedenen Schichten und Orten kommen und eine Vielzahl von intellektuellen und spirituellen Bedürfnissen haben, findet man die nötige kreative Spannung, die zu Entwicklungen führen kann, die in einem Kirchengebäude bisher unvorstellbar waren.

St. Peter und Paul, die Taufkirche Martin Luthers in der Lutherstadt Eisleben, ist ein

solcher Ort, wo sich lebendige Spiritualität von Gemeindegliedern und Besuchern und kulturelle Bedeutung treffen. In den folgenden Abschnitten werden erstens theoretische Fragen zur Wirkmacht eines Ortes, zweitens Gedanken zum Phänomen des Pilgerns in der lutherischen Tradition (auch des Pilgerns zu diesem wichtigen Lutherort) sowie drittens die Entwicklung des Verständnisses von der Taufe in der Eisleber Kirchengemeinde und die darauf folgenden Veränderungen am Kirchgebäude St. Peter und Paul besprochen.

Die Wirkmacht eines Ortes

Als im Jahre 1943 das House of Commons, das Unterhaus im britischen Parlament in London, bombardiert worden war, wird Winston Churchill mit folgendem Satz zitiert: „*Wir formen unsere Gebäude. Und danach formen unsere Gebäude uns selbst.*“

Dass die Wirkmacht eines Ortes in der Gestaltung und Neugestaltung von menschlicher Identität liegt, wird von den meisten Menschen anerkannt. Jedoch bemerken wir oft nicht, welche Bedeutung Orte für unsere Existenz haben, und das ganz besonders dann, wenn wir uns in Räumen und an Orten befinden, die wir gut zu kennen meinen und in denen wir uns wohlfühlen. Doch passiert es immer wieder, dass wir die Wirkmacht eines bestimmten Ortes erkennen, fühlen, zu fassen beginnen. Das geschieht zum Beispiel, wenn wir einen bestimmten Ort zum ersten Mal erleben, wenn wir einen uns bekannten Ort mit einem gewissen Abstand neu erleben, wenn sich etwas in uns ändert oder auch, wenn wir einen bestimmten Ort durch die Augen anderer neu erleben, vielleicht, weil wir diesen Ort mit ihnen neu erleben oder ihr Erleben dieses Ortes durch ihre Erzählungen neu reflektieren. Wir markieren und benennen Orte und Räume als etwas Besonderes oder etwas Heiliges: Indem wir sie auf eine bestimmte Art und Weise benutzen, indem wir in

besonderer Weise über sie sprechen, indem wir uns anders verhalten oder kleiden, wenn wir uns in ihnen befinden.

Ort und Raum beeinflussen natürlich auch unser religiöses Erleben innerhalb der Traditionen unserer verschiedenen Glaubensrichtungen. Wir bauen Kirchen, Synagogen, Moscheen und Tempel als eine steinerne Verkörperung des Heiligen im Raum. Manchmal ist ein solcher Bau nur für kurze Zeit ausgelegt, aber meist nehmen diese Orte einen permanenten Charakter an, weil sie durch die Menschen, die zu ihnen kommen, mit Ritualen verbunden werden. Nehmen wir zum Beispiel die Geschichte aus Genesis 28:10-22, in der Jakob den Stein in Bet El platziert. Hier wird aus einer einmaligen Begegnung mit Gott und einer visionären Leiter ein Gotteshaus („Bet El“). Es ist Jakobs Wille, die Begegnung mit Gott und seiner Vision Stein werden zu lassen, um sie in ihrer Bedeutung für sich und für andere im wahrsten Sinne des Wortes zu verstetigen, sie permanent erfahrbar zu machen.

Wichtige Orte dienen aber nicht nur dazu, unsere Handlungen und Traditionen zu umrahmen. Sie werden – neben den verschiedenen mündlichen und schriftlich überlieferten Traditionen, die mit ihnen verbunden sind – selbst zu Trägern der Tradition. Wenn wir geschichtliche und traditionelle Ereignisse wieder und wieder rituell begehen, sind wir doch zeitlich beschränkt. So stellen wir uns zum Beispiel nicht vor, dass Martin Luther die Thesen immer wieder neu an die Schlosskirche hämmert. Ob diese Geschichte historisch wahr ist oder nicht, tut nichts zur Sache. Wichtig ist aber, dass das Gebäude, um das sich diese Geschichte rankt, die Last und die Chance in sich trägt, eben dieser Episode ein geographisches und architektonisches Gesicht zu geben. So dienen besondere Orte und ihre Architektur als „Platzhalter“ im historischen Narrativ. Sie wollen immer und

immer wieder unsere Aufmerksamkeit erregen und an ein historisches Ereignis erinnern, so wie ein Eselsohr in einem Buch uns immer wieder auf dieselbe Stelle im Buch verweisen will. Außerdem ist die räumliche Vorstellungskraft der Menschen wohl so ausgelegt, dass wir legendäre und historische Narrative an einen bestimmten Ort binden können und in der Lage sind, uns vorzustellen, dass dort etwas geschehen ist, selbst dann, wenn es aus der Sicht der Historiker nicht historisch belegbar ist.

Orte und Räume formen also unser kulturelles und gelegentlich auch unser religiöses Erinnern. Sie sind räumliche Referenzpunkte, die uns mit dem größeren Rahmen, der hinter ihnen steht, verbinden. Innerhalb unserer Glaubenstraditionen ziehen uns räumliche Referenzpunkte auf besondere Weise an. Als Beispiel: Die Mitglieder meiner Heimatkirche, der E.L.C.A. (Evangelical Lutheran Church in America), hungern nach den Geschichten, die unsere lutherischen Wurzeln erklären. Sie sind fasziniert von den Anekdoten über Martin Luther, zum Beispiel als er sich im Gewitter bei Stotternheim fürchtet oder als er in Worms die berühmten Worte "Hier stehe ich und kann nicht anders" ausruft. Für alle Menschen aber gilt: Wir wollen uns Geschichten und Dinge, von denen wir gehört haben, bildlich vorstellen, sie vor unserem geistigen Auge sehen. Wir wollen diese Bilder tradieren und sie in unsere eigene Glaubensgeschichte einordnen. Wenn wir aber nur von diesen Orten hören, trägt uns unsere Vorstellungskraft nur bis zu einem bestimmten Punkt. Unsere Hoffnung ist, dass wir uns diese Orte und Räume aneignen können, sie mit unseren Körpern erfahren, selbst, wenn das nur für einen Moment möglich ist. Wir hoffen, dass das körperliche Erleben dieser Orte für uns ein kleiner Höhepunkt im Glauben ist, ein Aha-Moment, in dem wir unsere Beziehung mit Gott fassbarer haben und besser verstehen. Und so werden wir zu Pilgern.

Pilgern als menschliches Phänomen

In seinem Werk „Pilgern: Menschsein auf dem Weg“ schreibt Christof May: „*Die Ziele der christlichen Pilgerfahrt sind die Orte des Heilshandelns Gottes. Es sind Orte des Gedächtnisses, die den Menschen von einem abstrakten Erahnen Gottes zu einem inkarnatorischen Glauben führen. Der christliche Pilger sucht die Orte des Lebens Jesu auf, um sich dort seine leibhaftige Präsenz in der Feier der Eucharistie zu vergegenwärtigen. So wird der Glaube durch die Pilgerreise selbst zu einem leibhaften Geschehen.*“ (May, 53)

Für moderne evangelische Christen in Deutschland ist das Pilgern zu bestimmten Orten, außer vielleicht das Pilgern nach Jerusalem, jedoch eher ein Konzept der Vergangenheit. Außerdem ist es für lutherische Christen oft ein kompliziertes Thema, hatten doch Luthers eigene enttäuschende Erfahrungen mit dem schlechten Zustand der Seelen und der Architektur in Rom zu einer kritischen Verurteilung des Pilgerns oder des Wallfahrrens geführt. Zur Jakobswallfahrt nach Santiago de Compostella schrieb er zum Beispiel:

„*Wie er [der Leichnam des Apostels Jakobus] in Hispaniam kommen ist gen Compostel da die groß Walfahrt hin ist, da haben wir nun nichts gewiß von dem...Darumb laß man syligen und lauff nit dahin, dann man weiß nit ob Sant Jakob oder ain todter Hund oder ein todts Roß da ligt.*“ (WA 10/3:235)

Und in „An den christlichen Adel deutscher Nation“ führt Luther aus:

„*Zum zwelfften, das man die walfarten gen Rom abethet [...]Das sag ich nit darumb, das walfarten bosze seyn, szondern das sie zu disser zeit ubel geratten, dan sie zu Rom kein gut exempl, szondern eytel ergernisz sehen, unnd wie sie selb ein sprichwort gemacht haben, Yhe nehr Rom, yhe erger Christen, bringen sie mit sich vorachtung gottis und gottis geboten.*“ (WA 6:437)



Luther-Andenken in der Kunst – Postkartenmotive

Das intellektuelle Erbe solcher Schriften hat die evangelisch-lutherische Tradition in Deutschland grundlegend geprägt. Und trotzdem kommen Lutheraner aus der ganzen Welt zu den Orten, die mit dem großen Reformator verbunden sind, und suchen dort mehr als nur ein Bildungsangebot oder ein touristisches Event. Am Anfang des Entstehungsprozesses waren einige kritische Stimmen zu hören, die sich vor allem in Internetseiten und regionalen und überregionalen kirchlichen Zeitungen zum Thema äußerten.

Bildungsbürgertum und spiritueller Tourismus in der Lutherstadt Eisleben

Die Lutherstätten, zu denen auch die Kirchen in der Lutherstadt Eisleben gehören, sind jährlich das Ziel von Zehntausenden von Pilgern. Diese Pilger lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Die erste Gruppe besteht

aus Touristen mit bildungsbürgerlichem Hintergrund, die sich für bedeutsame Orte und ihre Geschichte interessieren. Die zweite Gruppe der Touristen an den Lutherorten sind die, die speziell auf Martin Luthers Spuren reisen möchten. Sie sind vor allem Ausländer, die sich der lutherischen Tradition und damit Deutschland auf besondere Weise verbunden fühlen. Diese Art von Tourist möchte sehen, wo Luther lebte, predigte, nagelte, übersetzte, Tintenfässer warf oder tauft. Er oder sie möchte – metaphorisch gesagte – dieselbe Luft atmen, die Luther geatmet hat. Wenn dieser Besucher Pfarrer oder Pfarrerin ist, wird er/sie die Stufen zur Lutherkanzel in St. Andreas erklimmen wollen, wo Luther seine letzten vier Predigten hielt, und wird zutiefst bewegt sein. Diese Art von Tourist berührt den Luther-Taufstein mit großer Ehrerbietung, so wie man im katholischen Kontext eine Reliquie zweiten (oder dritten) Grades

berührt, denn er/sie hungert nach körperlichen Erlebnissen dieser Art. Wenn man diese Touristen beobachtet, könnte man vielleicht sagen, dass sie den Heiligenkult mit dem Kult des einen Heiligen ersetzt haben. Und dieser Heilige ist natürlich der gesegnete Reformator, Martin Luther.

Viele Deutsche können diese Art von touristischem Verhalten, diese Ehrerbietung hinsichtlich der Luther-Orte nur schwer verstehen. Die emotionalen Reaktionen mancher ausländischer Lutheraner auf die Lutherorte werden von den Einheimischen mit Skepsis und vielleicht auch etwas Spott beobachtet. Gleichzeitig sind es aber oft gerade die Einheimischen, die sich selbst eine solche Beziehung zu einem Ort und eine solche emotionale Reaktion in ihrem eigenen Glaubensleben wünschen. Es sind gerade diese Touristen, die ein neues Nachdenken über die eigene Spiritualität provozieren und rituellen Transfer zwischen Ortsansässigen und Besuchern hervorrufen.

Der fruchtbare Austausch zwischen Luthtouristen und Bewohnern der Lutherorte wurde in der Lutherstadt Eisleben begonnen. Ab dem Jahr 2004 wurde in der dortigen Gemeinde angestrebt, dass die Pilger in Eisleben nicht nur einen historischen Lutherort als Touristen besichtigen, sondern auch etwas Religiöses tun, nämlich, dass sie an einem Tauferinnerungsgottesdienst am historischen Taufstein teilnehmen. Das Wissen um und die Erlebnisse mit solchen Pilgern, die beim Besuch der historischen Schätze so tief berührt sind, wirkten seitdem – metaphorisch gesprochen – wie Hefe oder Sauerteig. Gemeindeleitung und Laien sind ermutigt, sich immer wieder selbst mit ihrer Identität als Getaufte auseinander zu setzen, denn auch sie nehmen regelmäßig an den Angeboten zur Tauferinnerung teil. Das ist besonders am Jahrestag der Taufe Luthers, dem 11. November, der Fall.

In Eisleben wurde dieser Tag – in einer mehr oder weniger gelungenen Verbindung mit Aspekten des Martinstages – schon seit vielen Jahren begangen. Jährlich wurde ein ökumenischer Familiengottesdienst mit den wenigen Eisleber Christen gefeiert. Ein Laternenumzug nach dem Gottesdienst, ein Festakt vor dem Rathaus am Lutherdenkmal und das Verteilen von kostenlosen Martinshörnchen fand dann auch das Interesse der atheistischen Mehrheit der Eisleber Einwohner. Der Tauferinnerungsgottesdienst, der seit 2004 an diesem Tag durchgeführt wird und noch einmal neu auf die lutherische Tradition verweist, war dann ein bewusstes Addendum zu einem Tag, der schon mit vielen anderen Traditionen in der Lutherstadt Eisleben belegt war. Deshalb war es bemerkenswert, dass gerade dieser zusätzliche Gottesdienst von den Gemeindemitgliedern gern aufgenommen wurde und begann, die Identität derer zu formen, die an ihm teilnahmen.

Hin zum „Zentrum Taufe“

Zum 525. Jahrestag der Taufe Luthers organisierten die Eisleber Gemeinden einen Gottesdienst, der Lutheraner weltweit vernetzen sollte. In Eisleben selbst fanden an diesem Tag elf Taufen statt, weltweit nahmen über 300 Gemeinden die gottesdienstlichen Vorschläge der Eisleber Gemeinden und Pfarrer auf und feierten Taufen oder Tauferinnerung. Nach dem Erfolg dieses Projektes wurde überlegt, wie man den Schatz der Taufe und der Tauferinnerung weiter zu einem Fokus in der Lutherstadt Eisleben machen könnte. Der historische Ort der Taufe Martin Luthers sollte nun mit einer zu ihm passenden Interpretation versehen werden.

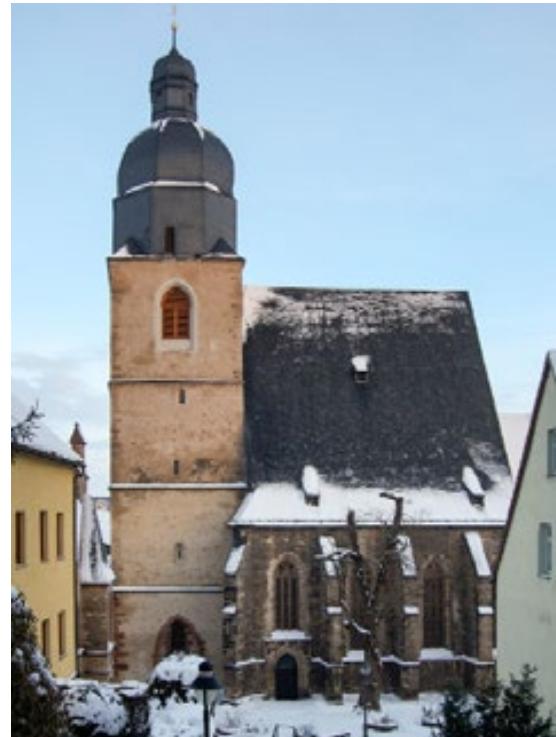
2008 hob die EKD außerdem die „Lutherdekade“ aus der Taufe. Ihr Ziel ist es, den 500. Jahrestag des Beginns der Reformation, d.h. den 31. Oktober 1517 und den legendären

Thesenanschlag in Wittenberg, bewusst zu begehen und Jahr für Jahr vorzubereiten. Ohne es zu wollen, waren die Feierlichkeiten zum 525. Jahresstag der Taufe Luthers in Eisleben eine der ersten Aktionen, die im Rahmen der Lutherdekade gestaltet wurden.

Die zwei evangelischen Eisleber Gemeinden hatten und haben mindestens zwei wichtige Aufgaben: eine theologische und eine kulturell bedeutsame: sie wollen die Arbeit der Kirche und der Gemeinde tun und sie wollen die wichtigen Lutherstätten erhalten und nutzen. Im Jahr 2008, als die Lutherdekade ausgerufen wurde, hatten die Gemeinden gerade an einem stadtweiten Konzept für die Nutzung aller Kirchen gearbeitet, und auch die Stadt hatte Interesse daran gezeigt, das Umfeld der Lutherstätten touristisch zu erschließen. Und so wurde

St. Peter und Paul, die Taufkirche Luthers, die nur etwa 100 Meter von Luthers Geburtsort entfernt liegt, zu einem logischen Ort für ein zu entwickelndes Zentrum Taufe. Die Stadt Eisleben beantragte nun nationale und regionale Mittel für die Renovierung der Kirche. Auch die Gemeinde selbst beantragte Fördermittel. Niemand ahnte zum damaligen Zeitpunkt, dass die Gemeinde tatsächlich beträchtliche Mittel für die Renovierung der Kirche und die Entwicklung eines Projektes „Zentrum Taufe“ einwerben würde.

Bevor man die radikalen Veränderungen, die das Design für das zukünftige „Zentrum Taufe“ vorschlägt, verstehen kann, muss man die Geschichte des Kirchengebäudes betrachten und die noch viel kompliziertere Geschichte des Objektes verstehen, das die Aufmerksamkeit und Vorstellungskraft der vielen Menschen gefangen hielt, die es in den vergangenen Jahrhunderten benutzt und betrachtet haben. Dieses Objekt, der Taufstein, wurde zum zentralen Element der Umgestaltung des Projektes „Zentrum Taufe“ in der Lutherstadt Eisleben.



Die Geschichte der Kirche

Regionale Quellen weisen darauf hin, dass zur Zeit der Geburt Luthers im Jahre 1483 der Vorgängerbau noch benutzt wurde. Trotzdem war wohl der Glockenturm der neuen Kirche schon seit 1447 im Bau. Er wurde 1474 vollendet und stand neben der alten Kirche, die als nächstes erneuert und vor allem vergrößert werden sollte. Es war das alte, zu klein gewordene Kirchengebäude und der große Glockenturm, dessen Geläut es mit vielen Kathedralen aufnehmen konnte, die den Täufling Martin, seinen Vater und die Paten möglicherweise am Tag der Taufe begrüßten, die am kalten 11. November 1483 stattfand.

Kirchenschiff und Chor der neuen Kirche, die auch heute noch steht, bilden eine typische spätgotische Hallenkirche.

Allerdings wurde der Grundstein dieser neuen Kirche nicht vor 1486 gelegt, und die Vorgängerkirche wurde nicht vor 1488 abgerissen, ganze fünf Jahre nach der Taufe Martin Luthers. So ist es wahrscheinlich, dass die kleinere Kirche noch benutzt wurde, als man die neuere gotische Kirche um sie herum errichtete. Im Jahr 1513 war die Kirche im Wesentlichen fertiggestellt. Darauf verweist eine Bauinschrift über der kleinen Tür in der Nordwand des Chores. Zwischen dem Querfurt-Mansfeldischen Wappen ist die Jahreszahl 1513 zu lesen. Nach Eisleber Tradition wurde 1518 außerdem ein neuer Taufstein eingeweiht. Im Jahr zuvor hatte die Kirche von zwölf römischen Kardinälen einen Sammelablass erhalten, wonach jeder, der für den Bau spendete oder die Kirche mit Schmuck und den für den Gottesdienst notwendigen Dingen versah, einen hundertägigen Nachlass seiner Bußzeit im Fegefeuer erhalten sollte.

Zu der Zeit, als der neue Taufstein seinen Platz in der Kirche einnahm (1518), fand auch in Eisleben bereits eine Auseinandersetzung mit Luthers Thesen statt. Dies beschränkte sich aber zuerst nur auf St. Annen, wo sich das Kloster der Augustinereremiten befand. Dort wirkte der Prior und Prediger Kaspar Güttel, der an Luthers Seite stand. Allerdings sollte die Kirche St. Peter und Paul ja auch erst viel später zu der Berühmtheit gelangen, die sie heute hat, schaute man doch erst nach Luthers Tod mit besonderer Aufmerksamkeit auf die Orte und Kirchenräume, in denen der Reformator wichtige Lebens- und Glaubensstationen durchlaufen hatte.

Weil die Taufe einen so zentralen Platz in der Theologie Martin Luthers einnimmt, ist es nur folgerichtig, dass auch der Ort von Luthers Taufe einen zentralen Platz unter den Lutherstätten einnimmt. Jedoch dauerte es noch einmal viele Jahre, bis die

sogenannte Lutherverehrung ihren Weg zur Taufkirche und zum Taufstein fand.

Die Geschichte des Luther-Taufsteins

Als die neue spätgotische Hallenkirche im Jahre 1518 errichtet und ein neuer Taufstein an Ort und Stelle war, wurde der alte Taufstein, in dem Martin Luther getauft worden war, zu „altem Mobiliar“. Was wurde aus dem alten Taufstein, der sodann die Kirche verließ? Und wie kommt es, dass die heutige moderne Gemeinde in einem Taufstein tauft, der die Reste des alten Luther-Taufsteins in sich birgt?

Die Geschichte des Luther-Taufsteins ist abenteuerlich und für die regionale Kirchengeschichte von großer Bedeutung. Nachdem der Taufstein im Jahre 1518 entfernt worden war, um einem neuen Taufstein Platz zu machen, fand er sich in verschiedenen Orten der Stadt Eisleben wieder. So diente er zuerst im Garten des Rektors des Luthergymnasiums als Erinnerungsstein und war dort Wind und Wetter ausgesetzt. 1725/26 wurde er von der Gemeinde „wiederentdeckt“ und zurück in die Kirche St. Peter und Paul gebracht, wo er, in seine Einzelteile zerlegt, einige Jahrzehnte unter den Treppen des Glockenturmes eingelagert wurde. Erst 1817, als man den 300. Jahrestag von Luthers Thesenanschlag feierte, wurde er zum zweiten Mal „wiederentdeckt“ und in den eigentlichen Kirchenraum rückgeführt. Dieses Datum steht für die Wandlung in der Wertschätzung dieses Taufsteins, die für die heutigen Entwicklung und Tauftheologie von besonderer Wichtigkeit sein sollte. 1827 wurde der Luther-Taufstein endlich wieder in die Liturgie der Gemeinde integriert. Er hatte nun eine zweifache Aufgabe: einmal als Taufstein für die Gemeinde und zum anderen, aufgrund seiner Inschrift, als Erinnerungsstein. Von nun an bezeugt diese „Erinnerungsreliquie“ nicht nur den Anfangspunkt von Martin

Luthers Leben als Christ, sondern ist auch ein physisches Symbol für die Zentralität von Taufe in Luthers Theologie. Die Inschrift auf dem Kranz des Taufsteins lautet: „*Baptisterii quo tinctus est B: Martinus Lutherus AO (Anno) 1483.*“ (Das Baptisterium, in das B: Martin Luther eingetaucht wurde, im Jahre 1483.) Das interessanteste Detail dieser Inschrift ist der einzelne Buchstabe „B.“, der für „beatus“ steht. Es gibt zwei Möglichkeiten, wie dieses „beatus“ interpretiert werden könnte. Entweder war im frühen 18. Jahrhundert die Lutherverehrung schon so weit fortgeschritten, dass Luther durch sie schon quasi selig gesprochen und sich auf dem Weg befand, der einzige Heilige zu werden; oder, und das ist wahrscheinlicher, das „B.“ deutet auf ein besonderes lutherisches Phänomen hin, die sogenannte Leichenpredigt, in der der Verstorbene als „beatus“ bezeichnet wurde. In jedem Fall ist das „B.“ ein Hinweis darauf, dass man den toten Martin Luther zum Zeitpunkt der Entstehung der Inschrift als „beatus“ empfand und als solchen in Stein verewigte.

Nun war der Taufstein also an einem prominenten Platz, vor einem zweiten Altar im Kirchenschiff, aufgestellt und fristete nicht länger sein Dasein, in Einzelteile zerlegt unter einer Treppe oder im Garten eines Pädagogen. Im Kirchenschiff blieb er nun fast ein Jahrhundert. Dann fand eine weitere Renovierung und Umgestaltung statt, die mit einer Einweihung der Petrikirche inklusive Luthers Taufkapelle unter dem Glockenturm begangen wurde. Seit dieser Zeit hielten viele Touristen und Pilger die neu gestaltete Taufkapelle für den authentischen Taufort Luthers, eine Vorstellung, die die meisten Forscher auf Grund oben genannter Gründe heute für eher unwahrscheinlich halten.

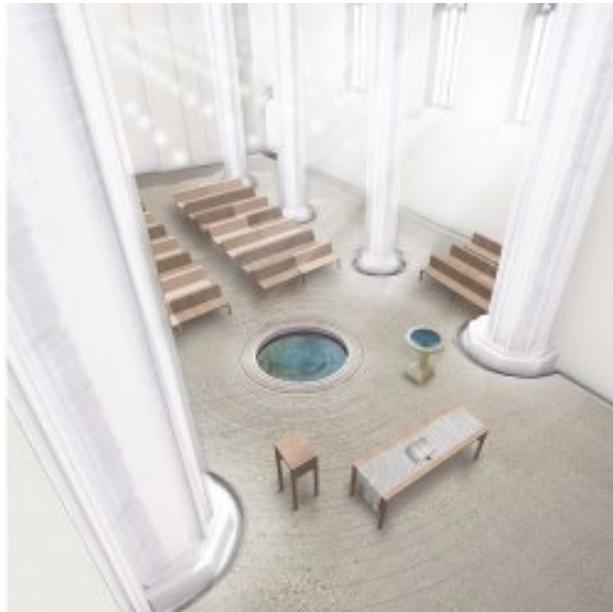
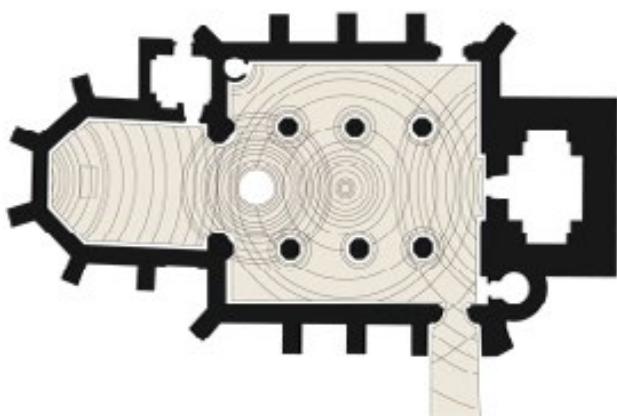
Zusammenfassend kann gesagt werden, dass unsere Vorfahren viel Mühe und Zeit aufwandten, um die Räumlichkeiten und Gegenstände zu erhalten und in manchen

Fällen neu zu gestalten, die mit der Taufe Luthers zu tun hatten. Die Gemeinde hatte früh begonnen, den Strom der Luther-Pilger zu beobachten und zu analysieren. Aber erst in dieser Generation wurden die räumlichen Gegebenheiten benutzt, um die Bedeutung der Taufe in der Theologie Martin Luthers neu zu entdecken und sichtbar zu machen, und das nicht nur in ihrem historischen Kontext, sondern auch in ihrer heutigen Signifikanz. Das bringt uns nun zurück in das Jahr 2009.

Das theologische Konzept

Nachdem die Eisleber Gemeinden die Studie zur künftigen Nutzung der Kirchen abgeschlossen hatten und nachdem die Stadt eine große Summe Geld für das Zentrum Taufe eingeworben hatte, wurden die damaligen Ortspfarrer vom Kirchenkreis gebeten, ein theologisches Konzept zu erarbeiten, dass sowohl der Gemeinde als Richtlinie für die weiteren Schritte dienen sollte, dass aber auch als Grundlage für den Architektenwettbewerb benutzt werden konnte.

Das 50-seitige Konzept diskutiert Luthers Tauftheologie, gibt Vorschläge für die architektonische Umsetzung und enthält programmatische Hinweise, wie der neu gestaltete Ort mit Leben gefüllt werden könnte. In diesem Konzept wurde auch der Name des Vorhabens verändert. Hatte man das Projekt zuerst als „Taufzentrum“ bezeichnet, entschloss man sich nun zum Titel „Zentrum Taufe“. Der ursprüngliche Name, so fand man, würde einen ausschließlichen Akzent auf die Taufhandlung legen und Taufen nach dem Vorbild des äthiopischen Eunuchen mit einschließen. Allerdings sollte es kein Zentrum werden, in dem nur getauft wird. Mit dem neuen Titel wollte man darauf hinweisen, dass es im „Zentrum Taufe“ darum geht zu lehren, zu lernen und auch zu taufen. Natürlich sollte das „Zentrum



„Taufe“ ein lebendiger Ort des Gemeindelebens bleiben, sollte dort weiterhin getauft werden. Aber es ging den Akteuren auch darum hervorzuheben, dass im „Zentrum Taufe“ zum Thema Taufe geforscht werden wird, dass dort Bildungsangebote rund um das Thema Taufe gemacht werden und dass vielfältige Formen von Tauferinnerung dort angeboten werden könnten. Das angedachte „Zentrum Taufe“ würde ein Ort sein, der nicht nur Luthers Tauftheologie architektonisch verkörpert, sondern wo auch Möglichkeiten bereit gestellt werden, um Taufpraktiken und Tauftheologie in allen ihren Traditionen und Schattierungen zu untersuchen und zu vermitteln.

Hier und heute soll es aber vor allem um die architektonische Verwirklichung der zentralen Prinzipien des „Zentrum Taufe“ gehen. Die Idee, die von der Gemeinde und ihrem Umfeld am provokativsten empfunden wurde, ist die eines ökumenischen Baptisteriums, das in einem engen räumlichen Zusammenhang zum historischen Luther-Taufstein stehen würde. Alle Architekten, die an der Ausschreibung teilnahmen, wurden instruiert, dass der Luther-Taufstein eine zentrale Rolle in der baulichen Verwirklichung des Konzepts spielen sollte, dass aber der Taufort gleichzeitig auch die Möglichkeit schaffen sollte, Erwachsene durch Übergießen, Ein- oder Untertauchen zu taufen.

Das aktuellste Taufbuch der Kirchenprovinz Sachsen begrüßt diese Art der Taufe ausdrücklich und erwähnt, dass so die Symbolhaftigkeit des Sterbens und Auferstehens mit Christus während der Taufe gewährleistet ist:

„In der Feier der Taufe sollte die symbolische Dimension des Wassers ernst genommen und nicht heruntergespielt werden. Der Akt des Untertauchens kann die Realität lebendig zum Ausdruck bringen, dass in der Taufe der Christ am Tode, am Begräbnis und an der Auferste-

hung Christi teilhat.“ (Taufbuch, 18–19)

Die Agende warnt ausdrücklich vor Taufen, bei der der Taufkandidat nur mit einer minimalistischen Gestaltung getauft wird:

„Die vorgelegte Ordnung sieht vor, die Taufe durch Übergießen (Superfusionstaufe) zu vollziehen, in einer für die Umstehenden sichtbaren (und auch hörbaren) Weise. Die Übergießung des Kopfes des Täuflings kann durch Ausgießen der im wassergefüllten Taufbecken schöpfenden hohlen Hand oder durch Übergießen aus einem Wasserkännchen vollzogen werden. Es ist darauf zu achten, dass dieser Akt mit aller Ruhe und Würde vollzogen wird, damit er als die eigentliche Kernhandlung des Taufgottesdienstes erkennbar wird und nicht durch die vorausgehenden und folgenden Reden und Handlungen bis zur Beiläufigkeit degradiert wird. Die „Taufe“ durch bloßes Befeuchtung der Stirn des Täuflings sollte als völlig entleertes Symbol und außerdem auf Grund ökumenischer Vereinbarungen ausgeschlossen sein. Hingegen wäre zu prüfen, ob nicht die Ganzeintauchung (nach orthodoxer oder baptistischer Gewohnheit) künftig zu fördern und durch entsprechende Taufraum-Gestaltung zu ermöglichen wäre.“ (Taufbuch, 24)

Diese Aussagen der Agende könnten so verstanden werden, dass sie ein mandatum darstellen, in das sich die Eisleber Gemeinde hineinzuleben versucht. Doch gibt es auch viele Gegner dieser als neu empfundenen Empfehlungen. Eine Gruppe wehrt sich gegen die vermeintliche Veränderung der gotischen Struktur der Kirche und nennt diese Art der Ganzkörpertaufe „unlutherisch“. Diese Gruppe verkörpert den Widerstand gegen die aggressiven Veränderungen der kulturellen Aspekte eines Gebäudes, wie sie durch Welzel beschrieben werden. Eine andere Gruppe lehnt einfach die Taufe mit viel Wasser und vor allem die Taufe durch Ein- oder Untertauchen ab und benutzt polemische Begriffe wie „whirlpool“ oder „Aquarium“. In diesem Fall wird die

eigene traditionelle Taufpraxis zur rituellen Abgrenzung und eigenen Identitätsbeschreibung benutzt.

Das architektonische Gutachtenverfahren, zu dem eine Anzahl von Architekten eingeladen wurde, hatte die Aufgabe, ein Design zu finden, dass im Gebäude die zentrale Rolle der Taufe herausheben würde, während man gleichzeitig einen Taufort schaffen wollte, der allen Taufpraktiken gerecht werden kann und den existierenden Taufstein integriert. Alle Lösungen sollten sich auch an den Bedürfnissen der Gemeinde orientieren, die hier regelmäßig Wort- und Sakramentsgottesdienste feiern würde. Das Ziel war, dass der Ort selbst Tauftheologie predigen sollte, auch ohne dass der rituelle Akt der Taufe stattfand. Diese Aufgabe führte zu intensiven Diskussionen darüber, was eigentlich passiert, wenn getauft wird.

Der Luther-Taufstein sollte nun weniger als Luther-Reliquie verstanden werden, die hin und wieder zur rituellen Initiationshandlung benutzt wird. Stattdessen sollte er nun zu einem Magnet werden, der die Menschen am Punkt eines Luther-Erinnerungssteins abholt und zum Nachdenken über die Bedeutung und die Theologie der Taufe bringt. Die Taufkirche St. Peter und Paul sollte in der Zukunft kein Museum sein, sondern ein Baptisterium, dass die Fülle der Taufpraktiken symbolisiert.

Verschiedene Architekten nahmen an der Ausschreibung teil. Sie boten Gestaltungsvorschläge an, die sich grundsätzlich unterschieden, aber alle den Luther-Taufstein und den Taufort als zentralen Ort innerhalb der Kirche betonten. So hob ein Büro das Licht als sekundäres Symbol bei der Taufe hervor, ein anderes nutzte Flusskiesel als Gestaltungselement, ein drittes wollte sogar eine Art Fluss gestalten, der sich vom Taufstein durch den liturgischen Raum hindurch ergießen sollte. Am Ende setzte sich der



Entwurf des Büros AFF Architekten aus Berlin durch, deren Entwurf dem Konzept und den Wünschen von Jury und Gemeinde am meisten entsprach.

Das Design von AFF drückt durch seine spezifischen gestalterischen Elementen aus, dass vom Zentrum des gottesdienstlichen Raumes, dem Taufbecken mit Taufstein, eine dynamische Kraft ausgeht, die auf das Gebäude und darüber hinaus ausstrahlt. Ein Betonfußboden, der als große Platte das Kirchenschiff und den Chor durchzieht, wurde mit konzentrischen Kreisen versehen, die den Taufort als Zentrum haben. Die Stufen zum Chor wurden entfernt. Die Bodenplatte schließt nicht direkt an die Wände oder die Säulen an, sodass man den Eindruck bekommt, dass der Boden quasi auf einer Wasserfläche schwimmt, die am Taufort geöffnet ist.



Bei diesem Designvorschlag wurde die historische Substanz des Gebäudes in keiner Weise verändert, und die neue Bodenplatte aus Beton ersetzt den Boden, der erst im 20. Jahrhundert eingefügt wurde. Nach der Fertigstellung des Umbaus werden die historischen Kunstwerke wieder zu sehen sein. Außerdem wurde bei der Restaurierung ornamentale Schablonenmalerei aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts gefunden, die an einem Fenstergewände erhalten wurde und nun für die Besucher zu sehen sein wird.

Die frühere „Taufkapelle“ wurde nicht verändert. Dafür wurde die frühere Sakristei, die in den letzten Jahren als Heizungsraum umgenutzt wurde, wieder in einen Ort zurückverwandelt, der der Liturgie der Kirche dienen wird: als Sakristei und Vorbereitungsraum für die Täuflinge. Im Kirchenschiff wird die Bestuhlung flexibel gestaltet werden, sodass der Raum einer Reihe von verschiedenen Gottesdienstformen und kulturellen Angeboten Platz bieten kann.

Zur Transformation von Orten

Die architektonische und programmatiche Gestaltung des „Zentrum Taufe“ gibt Pilgern und Touristen die Möglichkeit, die liturgischen Mysterien, die in einem bestimmten Raum gefeiert werden, zu erfahren. Die künstlerisch wertvolle und symbolträchtige Architektur, die die sakramentale Natur des Ortes unterstreicht, schafft – metaphorisch gesprochen – einen Echoeffekt, der liturgisches Geschehen widerklingen lässt.

Ein hüfthoher Tisch ohne Stühle in einer Kirche vermittelt dem Besucher, dass dort etwas Besonders geschieht. Aber nur wenig weist darauf hin, dass es ein Mahl oder gar ein heiliges Mahl sein könnte. Ein Taufort wie der im „Zentrum Taufe“ sagt jedoch sofort aus, dass hier jemand gebadet wird (siehe J.S. Bachs Kantate „O heilges Geist- und Wasserbad“—BWV 165) und dass das Wasser eine zentrale Bedeutung für das rituelle Geschehen hat. So kann das Phänomen schon erfahrbar gemacht werden, bevor die Handlung selbst und die gehörten Texte erklären, wie die rituelle Handlung verstanden und interpretiert wird. Mit diesen Veränderungen wird gewährleistet, dass sowohl die Ortsgemeinde als auch die Pilgergemeinde den Kirchenort als intensive Taufkatechese erfährt, egal, ob dort Taufliturgie oder Tauferinnerungsliturgie erlebt werden. Selbst der nicht-initiierte Tourist wird einen historischen Ort und ein historisches Artefakt erleben, das die Geschichte einer christlichen Praxis erzählt. Einen Taufstein inmitten einer großen Kirche kann man leicht übersehen, diesen neu gestalteten Taufort mit Taufstein jedoch nicht. In meinen zusammenfassenden Gedanken möchte ich noch einmal zu Christof May zurückkommen. May schreibt:

“Der äußere Pilgerweg und der innere Pilgerweg der Seele haben ein gemeinsames Ziel, nämlich die Begegnung mit Gott. Das Ziel der Pilgerfahrt, der Wallfahrtsort, wird so zum Symbol des himmlischen Jerusa-

lem. Der Mensch bedarf dieser Orte, da ihm die Ausrichtung auf das jenseitige Heil ohne Anschauung nicht möglich ist.“ (May, 283)

Und weiter:

“Am Wallfahrtsort nimmt der Pilger teil an den verschiedenen Liturgien. Neben den Eucharistiefeiern handelt es sich häufig um Prozessionen. Die Begegnung mit Gott ist während des irdischen Lebens immer nur mangelhaft möglich, nämlich in den Sakramenten. In der Eucharistie fällt das Ziel des äußeren und des inneren Pilgerweges zusammen. Der Pilger macht sich auf den Weg, um schließlich am Ziel seiner Pilgerfahrt der Eucharistiefeier beizuwohnen. Durch die Eucharistie wird der Pilger in die Gemeinschaft von Vater, Sohn und Heiligem Geist hineingenommen.“ (May, 284)

In St. Peter und Paul, dem neu gestalteten „Zentrum Taufe“, verbinden sich theologische und sakramentale Möglichkeiten, die nur an diesen Ort gebunden sind. Der Ort, und insbesondere die Reste des Taufsteins, in dem Martin Luther in die Gemeinschaft des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes hinein genommen wurde, können ein Ruf zur Erneuerung eines christlichen Bewusstsein sein, hin zu einer Gemeinschaft, an der alle Getauften Anteil haben. Wenn das architektonische Design und das ökumenische Taufbecken diese Aspekte unterstreichen, spricht das neue „Zentrum Taufe“ theologische Worte aus, die sich auf dieses gemeinsame Sakrament der Taufe beziehen. Für lutherische Christen, die die Ganzkörpertaufe kennen, hat das Taufbecken in Eisleben möglicherweise eine transformative Wirkung.

Die, die Luthers eigenes Verständnis von Taufe noch nicht kennen, werden angeregt, sich mit der Taufe und ihrer Bedeutung auseinanderzusetzen.

Das „Zentrum Taufe“ der St. Peter und Paul Kirche zu Lutherstadt Eisleben wurde am 29.4.2012 offiziell eröffnet.



Die vollständige Inschrift auf der Stirnkante der Öffnung des Taufbeckens lautet:

MACHT ALLE MENSCHEN ZU MEINEN
JÜNGERN TAUFT SIE AUF DEN NAMEN
DES VATERS UND DES SOHNES
UND DES HEILIGEN GEISTES



Die Zitate stammen aus folgenden Publikationen:

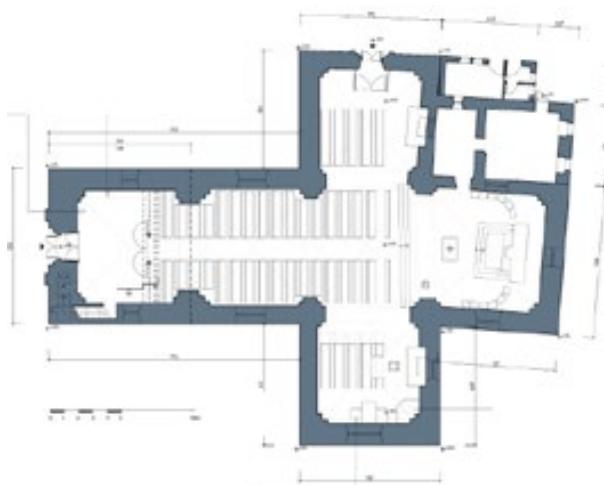
- May, Christof. „Pilgern: Menschsein auf dem Weg“, in: Studien zur systematischen und spirituellen Theologie Bd. 41. Würzburg: Echter Verlag (2004).
- Welzel, Barbara. „Historische Kirchen als ‚Transformationsräume‘ in einem Einwanderungsland“, in: Kirche und Kunst: Übergänge gestalten- 26. Evangelischer Kirchbautag: Die Dokumentation. Sonderheft 2009. Wien/New York: Springer (2009), 22-25.

Literaturhinweise

- Größler, Hermann. Das Werden der Stadt Eisleben: Fünfter Teil, in: Mansfelder Blätter 23 (1909)
- Phillippsen, Christian. „Im übrigen bin ich in Eisleben geboren und in St. Peter getauft“: Martin Luthers Geburt und Taufe in Eisleben“, Martin Luther und Eisleben. Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 8. Leipzig: Evangelischer Verlagsanstalt (2007), 163-172.
- Rohde, Klaus. Die Taufsteine der St. Petri-Pauli-Kirche, Lutherstadt Eisleben. Ahlsdorf: Mansfelder Geschichts- und Heimatverein e.V. (2010).

Renovierung der kath. Pfarrkirche St. Mariä Geburt in Neuenbeken

Martin Brockmeyer



„Der Weg ist das Ziel“ – an dieses Wort des Konfuzius ließe der Gesamtprozess der Renovierungsmaßnahme der Pfarrkirche in Neuenbeken denken – doch natürlich war sie keineswegs Selbstzweck.

Insgesamt 6 Jahre vergingen zwischen den ersten planerischen Überlegungen und der Fertigstellung der Arbeiten im Dezember 2010. Diskussion verschiedener Planungsvarianten, komplizierte Ausschreibungs- und Vergabeverfahren, Wettbewerbe für Teilmaßnahmen, Mustererstellungen und unzählige Abstimmungsgespräche vor Ort stellten die Geduld der Kirchengemeinde, aber auch aller Planungsbeteiligten, mitunter auf eine harte Probe. Ein langer Weg, der sich letztlich aber nach übereinstimmender Meinung aller sehr gelohnt hat, zumal die eigentlichen Renovierungsarbeiten (ohne die vorab durchgeföhrten Maßnahmen) dann auch „nur“ etwas mehr als ein halbes Jahr in Anspruch nahmen. Das Gesamtergebnis wird heute durchweg als „sehr gelungen“ bezeichnet. Dies wurde 2011 auch mit einer von drei Anerkennungen zur Verleihung des Westfälisch-Lippischen Preises für Denkmalpflege gewürdigt.

Kunsthistorische Beschreibung

Die katholische Pfarrkirche Mariä Geburt im Paderborner Stadtteil Neuenbeken, ein einschiffiger, einjochiger Zentralbau mit Querschiff und Sakristeianbau, wird 1210 zum ersten Mal urkundlich benannt. Zusammen mit dem Turm ist die Form eines lateinischen Kreuzes ablesbar. Die Kirche besitzt eine Länge von 36,58 m und eine Breite des Querhauses von 27,60 m, die Westfassade ist 10,97 m breit.

Der breit gelagerte kreuzförmige Gewölbebau mit Westturm entstand Anfang des 13. Jahrhunderts. In das nur ein Joch tiefe, einschiffige Langhaus ist die Erdgeschoss-halle des mächtigen, in gleicher Breite angelegten Turmes einbezogen. Der Chor ist ohne Apsis. Die Ostwand der Querhausarme zeigt flachrechteckige Nischen. Die Schildbögen in den Kreuzarmen sind schon spitzbogig, und die Wandvorlagen sind mehrfach abgetreppt. In der Nordostecke befindet sich die Sakristei (in neuerer Zeit vergrößert). Der Turm mit Längssatteldach trägt einen barocken Dachreiter. Am Nordquerhaus befindet sich ein rundbogiges Säulenportal, im Tympanon eine schlichte Kreuzigungsgruppe. Das einfachere Westportal mit Umrahmung und Vesperbild stammt von 1666. In der gleichen Zeit sind die vergrößerten Rundbogenfenster und die Bildnischen am Querschiff mit *Ecce Homo* und *Gutem Hirten* entstanden. Im Querhaus und an der Chorwand befinden sich Gewölbemalereien, um 1230/1240 entstanden. Die ornamentale Ausmalung zeigt das seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Weserraum übliche System mit Quaderung und Ornamentbordüren, dazu am Gewölbe Lebensbäume mit Vögeln zwischen ornamentierten Bändern, hier wie Rippen auf die Grate gesetzt. Besonders qualitätvoll sind die figürlichen Darstellungen – zum großen Teil nur in der Unterzeichnung erhalten – darunter Kreuzabnahme mit Schächern im Südquerhaus und die Abendmahlendarstellung mit vierzehn Figuren sowie Propheten mit Spruchbändern im Nordquerhaus.

Die Gewölbemalerei des Chorraums zeigt den thronenden Christus (*maiestas domini*) von einer Mandorla eingerahmt, umgeben von den vier Evangelistsymbolen, von denen nur noch zwei, der Löwe (Markus) und der Stier (Lukas) erhalten geblieben sind. Die Malerei ist, abgesehen vom Löwen, nur noch sehr fragmentarisch, hauptsäch-

lich ist die Unterzeichnung mit Malerei-spuren sichtbar. Einzelfiguren späteren Datums, darunter Petrus und Paulus, sind im Chor sichtbar.

Vgl. Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Nordrhein-Westfalen*, 1986

Maßnahmenbeschreibung

1. Bauabschnitt, im Jahr 2006 abgeschlossen

Im Rahmen des 1. Bauabschnitts wurde eine dringend erforderliche Sanierung der MAHR-Wärmestationen sowie die Erneuerung der Regelungsanlage durchgeführt. Zur restauratorischen Untersuchung der Apsismalereien durch das Westfälische Amt für Denkmalpflege wurde im Chorraum temporär ein Raumgerüst errichtet.

2. Bauabschnitt, begonnen Mai/Juni 2010

Vorabmaßnahme Chorraum 2009

Konzeption:

Die geplante Renovierung mit dem Ziel der Wiederherstellung eines funktionsfähigen und intakten Kirchenraumes umfasste neben den restauratorischen Arbeiten an der Raumschale und dem wertvollen Malereibestand auch die Erneuerung bzw. Überarbeitung der technischen Infrastruktur.

Innenraum

Die gesamten Gewölbe- und Wandflächen mit ihren Ausmalungen waren durch die Nutzung und das technisch veraltete Heizsystem stark verschmutzt, in ihrer optischen Wirkung stark reduziert und kaum noch ablesbar. Die Verschmutzungen an der Raumschale wurden umfangreich beseitigt. Schadhafte Bereiche an allen Flächen, wie Rissbildungen, Abplatzungen oder durch dauerhafte Feuchte geschädigte Putzbereiche wurden unter restauratorischen Gesichtspunkten fachgerecht instandgesetzt. Dazu gehörten neben der Reinigung die Sicherung und Festigung blätternder Malschichten, die Festigung des



Malschichtträgers, Verfüllung von Hohlstellen, notwendige Putzreparaturen sowie der Neuanstrich in Kalktechnik gemäß der Befundlage. Die ornamentale Ausmalung der Gewölbeflächen und der anderen Architekturelemente wurde gereinigt und konserviert, wo nötig, retuschiert bzw. ergänzt. Die großen spätromanischen Wandbilder im Nord- und Südquerhaus aus dem 13. Jahrhundert wurden ebenfalls unter heutigen technologischen Aspekten gereinigt und konserviert. Ältere, störende Kittungen über Niveau wurden entfernt und verbessert, lose Putzbereiche entsprechend gefestigt. Retuschen wurden durch das Restauratorteam sehr zurückhaltend ausgeführt, sie waren jedoch punktuell zur Ablesbarkeit und zum Verständnis der figürlichen Zusammenhänge erforderlich.

Aufgrund der geringen Befundlage nach Untersuchung durch das Westfälische Amt für Denkmalpflege war eine Rekonstruktion der Malereien im Chorraum, besonders der Mandorla, nicht möglich. Somit wurde nach langen Diskussionen mit dem Westfälischen Amt für Denkmalpflege aus Münster, der Bauabteilung des Erzbischöflichen Generalvikariates in Paderborn, der Kirchengemeinde und dem Architekten letztlich für die Apsisausmalung eine Überspannung mit Japanpapier und anschließende Neuausmalung nach künstlerischem Entwurf beschlossen. Hierfür wurde ein begrenzter Wettbewerb mit drei vorab ausgesuchten Künstlern durchgeführt.

Eine Neuschöpfung oder (wenn auch nur ergänzende) Übermalung der spätromanischen Secco- Wandmalereien in den Querhäusern (z.B. im Bereich der großen Fehlstelle bei der Kreuzabnahme) wurde hingegen von Anfang an ausgeschlossen. Den Künstlerwettbewerb konnte der erfahrene Restaurator und Kirchenmaler Radi Tatic mit einem sehr überzeugenden, sich an die vorhandene historische Malerei anlehnen-

den Entwurf einstimmig für sich entscheiden. Die Auswahl des Künstlers für die geplante Neugestaltung der Apsismalerei erwies sich im Nachhinein als ein großer Glücksfall.

Mit seinem umfangreichen Wissen im Bereich historischer Kirchenmalerei konnte Radi Tatic für weitere Untersuchungen der vorhandenen Wandgemälde und der kompletten Raumschale gewonnen werden. Hieraus ergaben sich im Laufe der Zeit teilweise völlig neue Ansätze für die Behandlung vorhandener Substanz. So wurden zum Beispiel die ursprünglich als romanisch angesehenen beiden Evangelisten-Symbole (Markus und Lukas) links und rechts der Mandorla im Chorraum durch umfangreiche Untersuchungen als sehr schlecht erhaltene Überarbeitungen späterer Epochen mit nur noch ganz geringen originalen Farb- und Putzpartikeln erkannt. Somit wurde auch hier nach Überspannung mit Japanpapier eine Neuschöpfung ermöglicht, aus zwei Evangelisten wurden wieder vier.

Auch im Bereich des Kirchenschiffs erarbeitete Radi Tatic Vorschläge für die malerische Ergänzung auf Architekturelementen, erstellte Musterachsen und Farbproben. Entscheidungen über die Art der Ausführung wurden nach zahlreichen und intensiven Diskussionen vor Ort immer in „großer Runde“ mit allen Beteiligten gefällt.

Die Durchführung aller Maßnahmen wurde von erfahrenen Diplom-Restauratoren/innen in enger Abstimmung mit der Bauabteilung des Erzbischöflichen Generalvikariats in Paderborn (Emanuela von Branca und Ferdinand Bange) und der Fachberatung des Westfälischen Amtes für Denkmalpflege (Dr. Bettina Heine-Hippler und Leo Lamprecht) erledigt.

Außenfassade:

Die steinsichtigen Außenfassaden von Kirchenschiff und Kirchturm befanden sich optisch in einem relativ guten Zustand. Trotzdem wurden im Rahmen einer vorab durchgeführten Untersuchung zahlreiche Risse und Fehlstellen im Naturstein- und Fugenmaterial gefunden und kartiert. Nach kompletter Einrüstung des Gebäudes und weiterführenden Begutachtungen wurden die schadhaften Stellen in den Bereichen des Kalkstein-Mauerwerks, der Fenstergewände und der Architekturglieder fachtechnisch saniert. Die optisch stark beeinträchtigten Zifferblätter und Zeiger der Turmuhr sowie die Schall-Luken im Turm bedurften ebenfalls einer Sanierung.

Instandsetzung der Kirchenverglasung

Der romanische Kirchbau besitzt keine historischen Fenster, sondern ist in den 1980er Jahren neu verglast worden. In den Kirchenschiffenstern befinden sich ornamentale Bleiverglasungen aus Struktur- und Antikglas, die eine bemalte Randbordüre aufweisen. Diese Verglasung ist ornamental in leicht gelblichen Tönen gestaltet. Im Chorraum befindet sich eine Verglasung aus den 1960er Jahren, figürlich aus beidseitig bemalten mundgeblasenen Antikgläsern, die den Abschluss des Fensterzyklus' bildet. Die Verglasung selbst war grundsätzlich in einem guten Zustand, innen zeigte sie jedoch starke Verschmutzungen und einen Belag aus Mikroorganismen. Diese lagen wie ein Teppich auf der Glasoberfläche und verdunkelten die Fenster. Die Oberfläche wurde im Rahmen der Renovierungsarbeiten sorgfältig mit einem Ethanol-Wasser-Gemisch gereinigt, beschädigte Gläser wurden repariert oder ausgetauscht. Defekte Bleiruten, Einkittungen, Windeisen und Schwitzwasserrinnen wurden ebenfalls instandgesetzt. An der Außenseite wurden die Einfügung und Kittungen überarbeitet, um auch eine Dichtigkeit der Verglasung von außen zu gewährleisten.

Verlegung des Taufsteins

Auf Wunsch der Kirchengemeinde wurde das Taufbecken aus dem nicht befriedigenden Standort in der Ecke des südlichen Querhauses in der architektonischen Achse freistehend aufgestellt. Zur Entscheidungsfindung wurde ein Modell 1:1 erstellt und vor Ort entsprechend positioniert. Um den Taufstein räumlich einzubinden, musste die erste Bank aufgegeben werden. Die restlichen Bänke im südlichen Querhaus wurden gekürzt und axial ausgerichtet.

Windfanganlage

Die typisch für die 1970er Jahre vorhandene Windfanganlage an der Nordseite als Leichtmetall-Glas-Konstruktion war sowohl optisch als auch funktional für den restaurierten Innenraum nicht mehr tragbar. Aus diesem Grund wurde die Anlage durch eine Ganzglas- Konstruktion mit fast unsichtbaren Haltepunkten ersetzt, die sich in ihrer Darstellung sehr zurückhält und eine optimale Einbindung in den Raum findet. Zur künstlerischen Gestaltung des Windfanges konnte Prof. Edith Temmel aus Graz gewonnen werden. Dabei ging es sowohl darum, die Glasflächen in Teilbereichen von Ihrer Reflektion zu befreien als auch durch die Gestaltung der Flächen eine Anbindung an die Wandflächen zu erzielen. Die Künstlerin nahm in ihrem Entwurf malerisch Zitate aus der Raumschale auf, verbunden mit dem ebenfalls in Sandstrahltechnik aufgebrachten Psalm 122,1 „*Ich freute mich, als man mir sagte, zum Haus des Herrn wollen wir pilgern...*“, alles in der Form eines aufgeschlagenen Buches. Nach Fertigstellung wurde aufgrund der großen ästhetischen Qualität auch die zweite Türanlage im Bereich unterhalb des Turmes in gleicher Form erneuert.

Altar und Ambo

Der in der Kirche vorhandene Holzaltar sowie der Ambo stellten sich im Laufe der Maßnahme als stilistisch unpassend heraus.



Nach Recherchen wurde man in der stillgelegten Kirche St. Marien in Essen-Mitte fündig. Der dort nicht mehr benötigte Seitenaltar aus Muschelkalk passte in Größe und Materialwahl hervorragend in den Innenraum in Neuenbeken. Nach einer gemeinsamen Besichtigung des Altars vor Ort wurde dieser gegen eine Spende „abgelöst“, nach Neuenbeken transportiert und aufgestellt. Ein entsprechend passender Ambo wurde dann nach Architektenentwurf von einem Steinmetz angefertigt.

Beschränkter Zugang, sonstige Metallarbeiten

Für die Gestaltung des erforderlichen westlichen Abschlusses (beschränkter Zugang, Gitteranlage) wurde ein Wettbewerb unter mehreren Kunstschrämmen durchgeführt. Die Entscheidung fiel auf die Arbeit von Pater Abraham aus der Kunstschrämm der Benediktinerabtei Königsmünster in Meschede. Die im Metall ausgeführte Anlage stellt sich als eine sehr gelungene Lösung mit großer Transparenz und Leichtigkeit dar, die auch bei der Denkmalpflege auf große Zustimmung stößt. Daher wurden auch die neuen Apostelleuchter, Altarleuchter, Osterkerzenleuchter, Opferkerzenständer, Schriftenstände usw. ebenfalls durch Pater Abraham geschaffen.



oben: Windfang-Anlage in der Glasgestaltung von Prof. Edith Temmel, Graz

Mitte: Gitteranlage zur Zugangsbeschränkung während der unbeaufsichtigten Zeiten in der Gestaltung von Pater Abraham OSB, Meschede

unten: „gebrauchter“ Altarblock aus St. Marien in Essen mit dazu passend neu geschaffenen Ambo



Dachdecker- und Klempnerarbeiten,

Blitzschutz

Das Kirchendach wurde vorab mit einer großen Hebebühne befahren und untersucht. Kleinere, durch Sturm verursachte und zwingend erforderliche Sofortmaßnahmen wurden direkt durchgeführt. Alle einsehbaren Bereiche mit entsprechenden Schadstellen wurden fotografisch dokumentiert. Im Rahmen der Sanierungsmaßnahmen wurden die schadhaften Stellen der Eindeckung aus Wesersandstein ersetzt. Fehlerhafte Einmörtelungen, Schneefangbretter sowie Kupfer- Dachrinnen und Fallrohre wurden entsprechend ausgetauscht. Im Rahmen der Erneuerung der vorhandenen Blitzschutzanlage musste zusätzlich auch der Glockenstuhl mit angeschlossen werden.

Holzkonservierung

Ausstattung, Altäre, Skulpturen, Gestühl etc. wurde ebenfalls unter restauratorischen Gesichtspunkten auf Befall von Holzschädlingen untersucht, gereinigt und konserviert. Alle Gegenstände wurden wärmetechnisch gegen Anobienbefall behandelt.

Naturstein: Bodenbelag

Teilbereiche des Jura-Natursteinbodens im Kirchenschiff und im Chorraum befanden sich in einem desolaten Zustand. In Abstimmung mit der Denkmalpflege wurde schließlich ein kompletter Austausch des vorhandenen Materials gegen solches aus Anröchter Kalkstein beschlossen und durchgeführt. Diese Entscheidung sorgte für eine deutliche Beruhigung des Erscheinungsbildes im Raum.

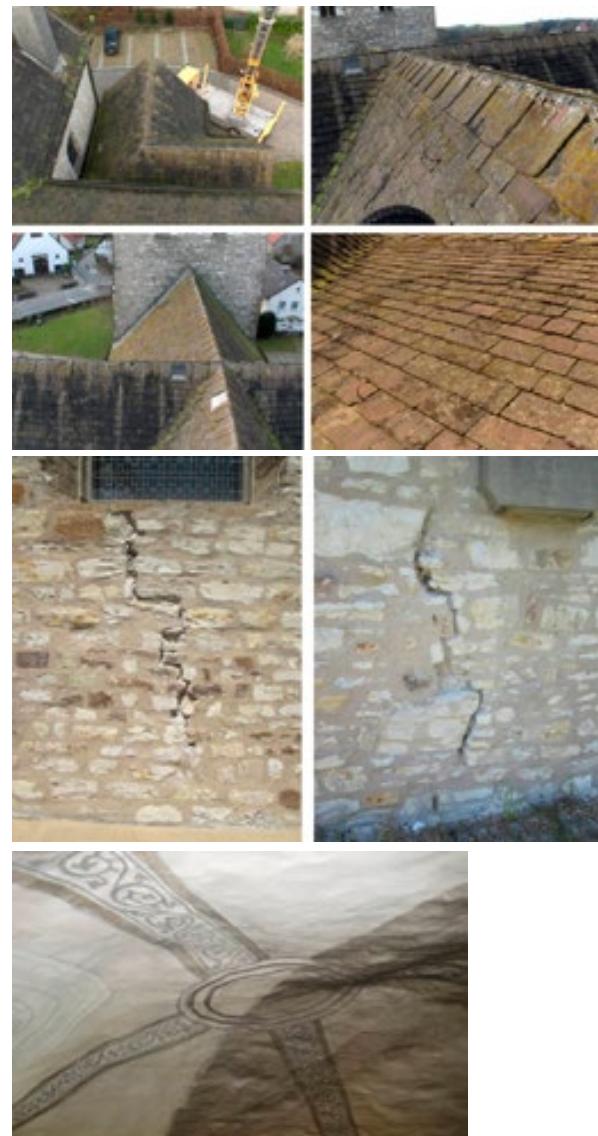
Elektroarbeiten

Nach Prüfung der vorhandenen Elektroanlage zeigte sich auch hier dringender Handlungsbedarf. Ebenso musste die Beleuchtungssituation im Chorraum, im Kirchenschiff und im Eingangsbereich unter der Orgelempore verbessert werden.

Die komplette Elektrik wurde erneuert.

Aufgrund der sehr schlechten akustischen Verständlichkeit wurde eine neue Mikrofon- und Beschallungsanlage sowie Induktions- schleifen für Träger von Hörgeräten installiert. Jede einzelne Kabelverlegung in den historischen Wänden erforderte genaue Untersuchungen des Untergrunds und Abstimmung mit der Denkmalpflege.

Abbildungen aus der Baudokumentation



Radi Tatic

Während der Restaurierungs- und Neuaustralungsarbeiten im Chorraum der Kirche in Neuenbeken, (Beitrag in „alte und neue Kunst, Band 46 2010“) wurde im Januar 2009 von den zuständigen Gremien beschlossen, Untersuchungen des Bestandes und Erhaltungszustandes im gesamten Kircheninnenraum durchzuführen. Ziel der Untersuchungen war, zu prüfen, ob das Restaurierungskonzept, welches im Chorraum prozesshaft ermittelt und bereits umgesetzt wurde, auch im Kircheninnenraum angewendet werden kann.

Die durch das Atelier Tatic untersuchten und dokumentierten Bereiche umfassten: Putz, Anstrich, Ornamentmalerei, Architekturfassung, und Naturstein. Die Schäden und deren Ursachen wurden ermittelt und durch Arbeitsproben, Materialspezifikationen und Maßnahmenvorschläge in Abstimmung mit dem Amt für Denkmalpflege in Münster festgelegt. Die romanischen Querhausmalereien wurden aus der Gesamtmaßnahme herausgelöst und getrennt untersucht.

Ursprünglich (1230–1260) war die Kirche mit einem „westfälischen“ Ausmalungssystem versehen. Die noch vorhandenen Altbestände sowie historische Quellen zeugen, neben dem schmückenden, rahmenden und raumgliedernden Dekorationssystem, auch von einem umfangreichen Figurenprogramm. In etwa mit der Ausmalung der Kirche in Berghausen (Sauerland) zu vergleichen, scheint es sich hier um einen reichen christologischen Zyklus im Linearstil unter byzantinischem Einfluss gehandelt zu haben. Im gesamten Kircheninnenraum befanden sich Szenen aus dem Alten und

Neuen Testament (Kreuzabnahme und Abendmahl sind noch erhalten), Heilige, Propheten, Engel und als Steigerung im Chorraum unter dem Gewölbe die *Majestas Domini* – der thronende Christus mit den ihm umgebenden Evangelisten und in den Medaillons die Bildnisse von Maria und Johannes. Um das zentrale Chorfenster waren die Apostel angeordnet.

Die Untersuchungen des Bestandes ergaben ein ernüchterndes Bild: In den vergangenen 800 Jahren haben natürliche und durch menschliches Verhalten verursachte Zerstörungen, Kriege und Notstände, Brände, ein immer wieder un dichtes Dach und Regenwassereinbrüche, aufsteigende Feuchtigkeit und dadurch ausblühende Salze, die zahlreichen „Verschönerungsmaßnahmen“ aller Epochen, Neuverputzungen und Überfilzungen dazu geführt, dass der Raum die wertvolle historische Raumfassung größtenteils verloren hat. Die restliche noch vorhandene Malerei ist durch die „Abschabung“ der Wände 1864 und neoromanische Übermalungen „im alten Stil“ (bis auf die Querhausmalereien) endgültig verlorengegangen. Die unlesbaren, nur noch als Silhouetten sichtbaren Chorraummalereien entpuppten sich als Ergänzungen und Übermalungen der vergangenen Restaurierungen, mit nur noch stecknadelkopfgroßen Resten der Originalmalerei. Aufgrund dieser Befundlage wurde entschieden, im Chorraum auf die Bedürfnisse der Gemeinde und der Liturgie einzugehen und die Nachschöpfung der *Majestas Domini* zuzulassen.



Vergleichsbeispiele der Ausmalungszustände vor und nach der Restaurierung:

oben: Abendmahl
 Mitte: Kreuzabnahme
 unten: Majestas Domini
 (links das Original, rechts in der Nachschöpfung)

Bei der z.Z. sichtbaren Raumfassung handelt es sich um eine Rekonstruktion nach Befund aus den 1960er Jahren. Die originale Ausmalung ist nur noch fragmentarisch erhalten. Nach der Abnahme der neoromanischen Ausmalung aus dem 19. Jahrhundert wurde der Kircheninnenraum seinerzeit nach einem Gesamtkonzept von Dr. Hilde Claussen vom Amt für Denkmalpflege Münster neu ausgemalt.



Ausmalung mit Friesbändern, hier im Seitenflügel mit Taufe und Beichtstuhl.

Dieses Raumkonzept gilt immer noch als logisch und schlüssig und wird der Architektur gerecht.

Die Ausmalung unterscheidet sich von der abgenommenen, fantasievollen, neoromanischen Fassung dadurch, dass man nur durch Originalbefund belegte, wiederkehrende Formen in Grisaille rekonstruiert hat. Die Primärdokumente sind kräftiger und setzen sich bewusst von der Rekonstruktion ab. Bei den figürlichen Darstellungen wird ein fragmentarischer Zustand der Originalmalerei belassen. Auch diese rekonstruierte Raumfassung lässt das für Westfalen typische Dekorationssystem des 12. und 13. Jahrhunderts erkennen: Die Wand und Gewölbeoberflächen sind schlicht weiß/altweiß ohne Quaderung. Gequadert sind nur die Architekturglieder. Die Bögen und Wandvorlagen weisen eine sehr charakteristische Gestaltungsweise auf: Gequadert werden nur die

Stirnseiten. Die Untersichten sind mit Ornamentbändern versehen. Alle Gewölbe sind mit Gratbegleitbändern und farbigen (rot-schwarz im Wechsel) oder grauen Ornamentranken ausgestattet. Die Gewölbekappen im nördlichen und südlichen Querhausgewölbe sind mit Lebensbäumen mit Vögeln und Sternen geschmückt. Um die Fenster ist noch originale, gemalte Architektur in Form von Spiralsäulen mit gemalten Basen und Kapitellen vorhanden, auf denen der graue gequaderte Fensterbogen ruht. Die Fensterumrahmung stützt sich auf die unter den Fenstern umlaufenden Ornamentfriesbänder. Auf den Wandflächen im Querhaus finden sich Weihekreuze (Apostelkreuze), roter Kreis mit Kreuz.

Anschließend wurde im Kircheninnenraum, alle wichtigen Architektureile umfassend, eine richtungsgebende Musterachse erstellt. So konnten bei den nachfolgenden Ortsterminen nicht nur maltechnische und denkmalpflegerische, sondern auch gestalterisch-ästhetische Aspekte der Maßnahme eingeschätzt und diskutiert werden.

Folgende Beschlüsse wurden getroffen:

- Das vorhandene Raumkonzept wird bis auf kleinere Änderungen weitestgehend beibehalten.
- Der Lasureffekt der Flächen und der Fassung der Architekturgliederung soll dem Erscheinungsbild des fertiggestellten Chorraumes entsprechen.
- Ornamentmalerei wird nur gereinigt und größere Fehlstellen in Punktretusche „beruhigt“.
- Der Anstrich der Architekturglieder wird wegen mikrobiellen Befalls entfernt und die Flächen lasierend neugefasst.
- Entfernung des schadhaften Putzes ist nur in markierten Bereichen durchzuführen.
- Es sind nur hochwertige, in der Denkmalpflege erprobte und bewährte Materialien zu verwenden.

Neubau eines Pfarrheimes St. Georg in Paderborn

Martin Brockmeyer



Lageplan

Der Neubau des Pfarrheims „St. Georg“ in Paderborn wurde notwendig, da das alte, ca. 200 m von der Kirche entfernte Gebäude nach 30 Jahren abgerissen werden musste. Die Kosten von ca. 1 Mio. Euro sind vor allem durch Veräußerung von Kirchengelände, Zuschüsse des Erzbistums und durch Spenden aufgebracht worden. Nach intensiven Vorarbeiten und Abstimmungsgesprächen mit der Stadt Paderborn wurde durch eine Abänderung des Bebauungsplanes die Neuerrichtung direkt neben der Kirche ermöglicht.

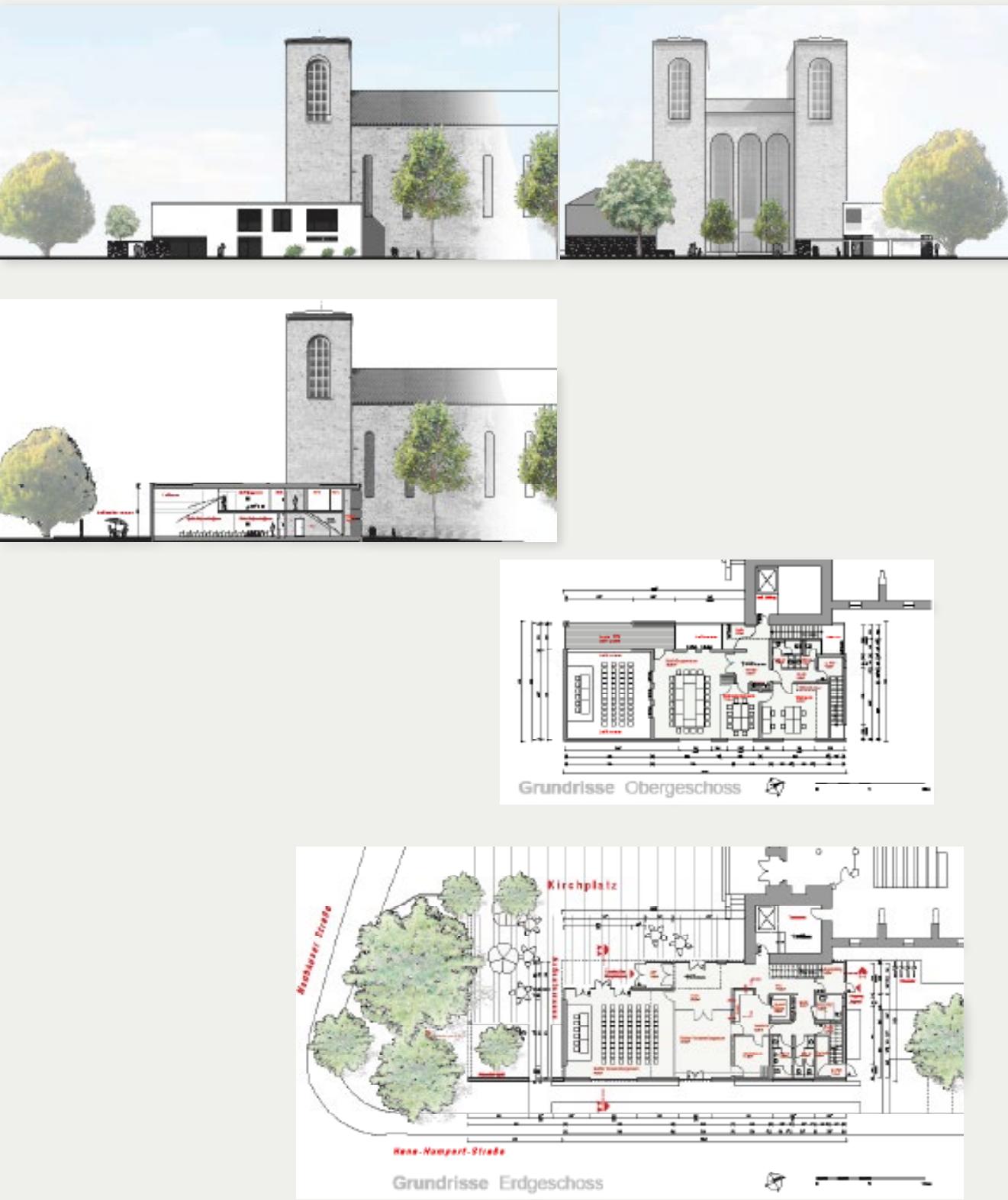
In einem 2007 durchgeführten Architektenwettbewerb konnte sich der Entwurf des Architekturbüros Brockmeyer + Rüting aus Bad Lippspringe einstimmig durchsetzen. Nach Beseitigung diverser finanzieller, bürokratischer und nachbarschaftlicher Probleme (z.B. Erstellung mehrerer Lärm-

schutzgutachten) wurde im Oktober 2009 die Baugenehmigung erteilt und im Juli 2011 feierlich der Grundstein gelegt. Sehr wichtig waren die permanenten Abstimmungen mit dem Kirchenvorstand und anderen beteiligten Gremien. Die Gemeinde wurde zwischenzeitlich mehrfach im Rahmen von Gemeindeversammlungen und Baustellenbegehungen über den aktuellen Stand informiert. Die Einweihung des neuen Pfarrheims fand zum Patronatsfest und zum 75. Jubiläum der Kirchengemeinde am 29. April 2012 statt.

Städtebauliche Situation

Die Pfarrkirche St. Georg befindet sich auf dem Eckgrundstück Neuhäuser Straße / Hans-Humpert-Straße. Südwestlich befindet sich das durch eine Mauer an die Kirche baulich angeschlossene Pfarrhaus. Der Neubau des Pfarrheims erstreckt sich entlang der Hans-Humpert-Straße. Durch das Aufnehmen der vorderen Gebäudeflucht des Pfarrhauses und das Andocken des Gebäudes an den Kirchturm entsteht zusammen mit dem sich so ergebenden gefassten Kirchplatz eine sowohl städtebaulich als auch nutzungsbezogen anspruchsvolle Gesamtsituation.

Der gewählte Baukörper mit seiner eigenständigen Architekturnsprache harmoniert durch Proportionen und Materialwahl wie selbstverständlich mit der angrenzenden Bebauung von Kirche und Pfarrhaus, ohne sich „anzubiedern“. Durch den gewählten zweigeschossigen, kompakten Kubus wird das Kirchengebäude in Höhe und Breite nicht mehr als unbedingt notwendig verdeckt. Er zeigt auch zu den angrenzenden Straßen





Abbildungen:
75. Pfarrjubiläum, Einweihung, Tag der offenen Tür am 29. April 2012

hin sein Gesicht und versteckt sich nicht, öffnet sich aber über den neu definierten Vorplatz zur Kirche. Die hierdurch entstehende Hofsituation lädt zum Verweilen ein und bietet Platz für Feste im Außenbereich.

Konzeption und Entwurf

Der Baukörper stellt sich als zweigeschossiger architektonisch sich zurücknehmenden, klar gegliederten Baukörper dar. Dieser fluchtet nach vorn hin mit dem Pfarrhaus, nach hinten endet er kurz hinter dem Turm. Diese Anordnung des Neubaus respektiert mit Hilfe von trennenden Glasfugen die Eingenständigkeit aller Bauten auf dem Gelände. Trotz Anbaus an die Kirche werden vorhandene Kirchenfenster nicht verdeckt. Eine innere Zuwegung vom Pfarrheim in die Kirche ist über eine Öffnung im Turm vorgesehen. Die Geländehöhen ermöglichen eine ebenerdige Erschließung des rückwärtigen Gebäudeeingangs und ein barrierefreies Durchqueren des Pfarrheims.

Der Baukörper ist zum Kirchplatz hin erdgeschossig bewusst eingeschnürt und betont so den Eingang, der Vorplatz wird Teil des Gebäudes. Zusätzlich bietet dieser Bereich eine geschützte Verweil-Möglichkeit für die Gemeinde vor und nach den Gottesdiensten bei „schlechtem“ Wetter. Über diesen ebenerdigen Eingangsbereich gelangen Besucher in das Innere des Gebäudes.

Die sich anschließende Halle dient als Verteiler zu den Versammlungsräumen. Diese sind variabel nutzbar – dank einer mobilen Trennwandanlage sowohl eigenständig als auch zusammengefasst. Die angrenzende Teeküche kann sowohl aus den Versammlungsräumen heraus als auch über die Halle genutzt werden. Großzügige Fensterelemente in alle Richtungen ermöglichen den freien Blick auf Kirche, Vorplatz und Straße. Der Wechsel von geschlossenen Wandflächen und offenen Glasbereichen

schafft eine Atmosphäre zugleich von Transparenz und Geborgenheit. Durch Öffnen der Fassadenelemente im großen Versammlungsraum lassen sich bei Veranstaltungen Verbindungen zum Kirchplatz schaffen. Im hinteren Teil des Gebäudes sind direkt an den Eingangsbereich infrastrukturelle Bereiche mit Toiletten, Garderobe sowie Abstellraum untergebracht. Das gesamte Erdgeschoss ist barrierefrei nach DIN 18025 Teil 2 ausgelegt und verfügt selbstverständlich über ein Behinderten-WC. Der Zugang zum Obergeschoss kann abgetrennt oder offen gehalten werden. Über eine vor der Turmwand sichtbar bleibenden Treppe gelangt man in die Gruppenräume im Obergeschoss. Der separate Eingang an der Rückseite ermöglicht eine eigenständige Erschließung dieser Räumlichkeiten, was auf Grund ihrer Nutzung (z.B. als Jugendtreff) sinnvoll erscheint. Daher wurden auch im Obergeschoss WCs und eine Garderobe vorgesehen.

Aufgrund des direkt angrenzendes Wohngebietes wurden erhöhte schallschutztechnische Maßnahmen sowie der Einbau einer mechanischen Lüftungsanlage erforderlich.

Erscheinungsbild und Materialwahl

Die spezifischen Rahmenbedingungen, nicht zuletzt durch das gewachsene Umfeld mit der zentralen Kirche, aber auch die besondere städtebauliche Situation in exponierter Lage, machten einen sensiblen Umgang mit Formen, Proportionen, Materialwahl und Farbgebung zwingend.

Die klare Formgebung des Baukörpers mit dem Zusammenspiel aus großzügigen anthrazitfarbenen Leichtmetall-Fensterelementen und sich farblich zurückhaltenden geputzten Wandflächen tragen dem Umfeld Rechnung. Den oberen Abschluss des Baukörpers bildet ein innen liegendes, leicht geneigtes Dach mit kontrollierter Wasserführung.

Zwei Äbtissinnen kehren zurück

Eine glückliche Fügung schließt Lücken in der Geschichte des Bistums Magdeburg

Erik Venhorst

„Kommissar Zufall“ wird in der Kriminalgeschichte häufig als virtueller Mitarbeiter von Polizisten und Staatsanwälten bei der erfolgreichen Aufklärung von Delikten genannt. Als Patron für das Wiederfinden verlorener Dinge danken christliche Gläubige traditionell dem heiligen Antonius von Padua, die Geschichte des Wiedererlangens hingegen rückt aber oft in den Hintergrund und gerät im Laufe der Zeit in Vergessenheit. Dafür ist der heilige Franziskanermönch allerdings auch nicht zuständig. Etliche Gegenstände in musealen Samm-

lungen und historischen Ausstattungsensembles würden von solchen Umständen berichten, könnte man sie zum Sprechen bringen.

Die folgenden, spärlichen Zeilen wollen für einen Fall diesen offensichtlichen Mangel beheben helfen, indem sie in groben Strichen die Umstände des glücklichen Wiederfindens, eine zwischenzeitlich ungeahnte Wende und die lange Zeit des Verlustes nachzeichnen.

In der 145. Auktion des Kunstauktionshauses Schloss Ahlden wurden am 19. September 2010 zwei hochformatige Gemälde mit Portraits als Äbtissinnen des Benediktinerinnenklosters Hadmersleben aus einer adeligen Privatsammlung angeboten. Der Hinweis stammte von Frau Dr. Irene Crusius, die sich zunächst an den Pfarrer vor Ort wandte. Schließlich gelangte die Information an das Bistumsarchiv. Schnell war der Bistumsleitung und dem zuständigen Ortsgeistlichen der Pfarrei St. Marien, Oschersleben, bewusst, dass die einmalige Gelegenheit des Erwerbs genutzt werden sollte. Diözesane Mittel, Eigenkapital der Pfarrgemeinde sowie private Spenden von Gemeindemitgliedern sollten die überschaubaren Kaufpreise realisieren helfen. Schließlich erwarb der Autor dieser Zeilen im Auftrag der Bistumsleitung beide Gemälde in einem kurzen Bietergefecht. Nach ihrer Abholung stellte er beim Auspacken einen folgenschweren, jedoch im nachhinein glücklichen Irrtum des Kunstauktionshauses fest, da eine Inaugenscheinnahme vorher nicht möglich und nur das ältere Gemälde am Auktionstag ausgestellt war.



Abb. 1 Portrait der Äbtissin Sophia Cappen, anonyme Maler, nach 1760, Pfarrei St. Marien, Oschersleben. Foto: Kunstauktionshaus Schloss Ahlden



Abb. 2 Ausschnitt vom Portrait der Äbtissin Sophia Cappen.

Foto: Kunstauktionshaus Schloss Ahlden

Das größere, ältere Gemälde (Abb. 1) ist das Werk eines anonymen Künstlers. Es zeigt – durch einen auf dem Tisch im Vordergrund liegenden, mit einer zeitgenössischen Würdigung und namentlichen Bezeichnung der Dargestellten in französischer Sprache versehenen Zettel (Abb. 2) – Sophia Cappen, die drittletzte Äbtissin (1760–1784) des Konvents in Hadmersleben vor einer Architekturabreviatur mit einem gerafften, fransenbesetzten Vorhang. Sie steht seitlich an einem Tisch, die zarte, behandschuhte Rechte hält bilddiagonal die massive Krümme, die Linke ist auf ein Buch, wohl die Heilige Schrift gestützt; ein Standkruzifix steht vertikal darüber.

Weil das Gemälde ein komplexes Schadensbild aufwies, wurde es vor der Übergabe durch Bischof Dr. Gerhard Feige an die



Abb. 4 Portrait der Äbtissin Antoinette Schneider, anonymer Maler, nach 1801, Pfarrei St. Marien, Staßfurt-Egeln. Foto: Kunstauktionshaus Schloss Ahlden

Pfarrgemeinde anlässlich des 1050jährigen Jubiläums der Gründung des Klosters Hadmersleben im Rahmen eines Festgottesdienstes (Abb. 3) zu Peter und Paul 2011 in der dortigen ehemaligen Klosterkirche, konserviert. Dort hängt es heute.

Das andere, kleinere und jüngere Gemälde (Abb. 4) zeigt hingegen einen guten Zustand. Es wurde auf einen neuen Rahmen gezogen und augenscheinlich eine Zeit vor der Auktion restauriert. Auch dieses Portrait stammt von einem Anonymus. Die Äbtissin steht beinahe frontal zum Betrachter, der Hintergrund ist diffus beleuchtet, es fehlen Raumangaben und Ausstattungsstücke. Die Krümme wird mit der behandschuhten Rechten gehalten, die Linke nestelt die Kokulle in Bauchhöhe zusammen. Im Auktionskatalog wird das Portrait als „Bildnis der letzten Äbtissin des Klosters Hadmersleben“ bezeichnet.



Abb. 3 Übergabe des Gemäldes am 29.6.2011 in St. Peter und Paul, Hadmersleben, durch Bischof Gerhard Feige. links: Peter Neuberg, Mitte: Daniel Lorek. Foto: Eckhard Pohl, Leipzig

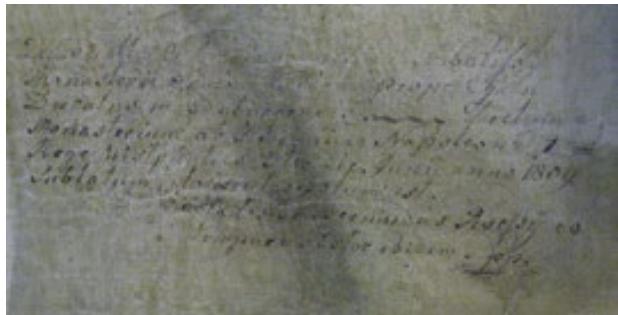


Abb. 5 Ausschnitt vom Portrait der Äbtissin Antoinette Schneider
Foto: Kunstauktionshaus Schloss Ahlden

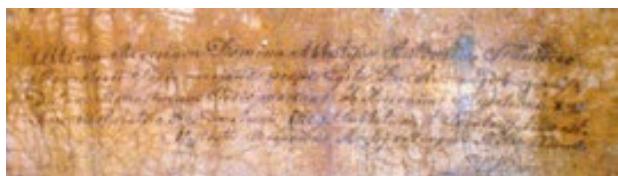


Abb. 6 Ausschnitt vom Portrait der Äbtissin Antoinette Schneider
Foto: Kunstauktionshaus Schloss Ahlden



Abb. 7 Portrait der Äbtissin Theordora Pauli, Nicolaus Rademacher, 1779, Pfarrei St. Marien, Oschersleben

Foto: Erik Venhorst

Dabei bezogen sich die Katalogautoren auf die recto (Abb. 5) und verso (Abb. 6) bezeichneten, lateinischen, in Teilen schwer lesbaren Angaben zur – angeblich – Dargestellten und zur Auflösung des Klosters im Jahre 1809. Tatsächlich zeigt das Brustbild aber die letzte Äbtissin, Antoinette Schneider (1801–1809), des Benediktinerinnenklosters Marienstuhl in Egeln! Dies änderte die Situation natürlich völlig. Rechtlich war der „Fehlkauf“ nicht anzufechten, die Versteigerungsbedingungen der Auktionshäuser schließen regelmäßig die Haftung durch irrtümliche Angaben ausdrücklich aus. In der Pfarrei St. Marien, Oschersleben, war naheliegenderweise kein Interesse an einer „fremden“ Äbtissin vorhanden. Und durch den Wechsel der Zuständigkeit des Ortsgeistlichen in Egeln war der Zeitpunkt für entsprechende Eigentumsverhandlungen ungünstig. Umso glücklicher war deshalb die private Initiative von zwei engagierten Gemeindemitgliedern, die aus eigenen Mitteln die Summe für den Ankauf zur Verfügung stellten und somit das dortige

Klostermuseum um ein wichtiges Ausstattungsstück als Leihgabe bereicherten; denn weder in Hadmersleben noch in Egeln waren bisher Portraits von Äbtissinnen vorhanden.

Wie nun die Verwechslung der beiden Klöster beziehungsweise die fälschliche Zuschreibung zustande kam, lässt sich nur vermuten. Der Hintergrund dürfte die gut lesbare Bezeichnung „Hadmersleben“ beim Portrait der Äbtissin Cappen einerseits und die ins Auge fallende Jahresangabe „1809“ auf dem anderen Gemälde mit dem Portrait der Äbtissin Schneider sein. Vielleicht bediente sich der Katalogbearbeiter auch Nachschlagewerken, aus denen er entnehmen konnte, dass das Kloster Hadmersleben 1809, bekanntlich mit dem in Egeln und unter anderem auch mit Adersleben zusammen taggleich durch das am 13. Mai 1809 durch die Westfälische Regierung publizierte Dekret säkularisiert wurde. Nur am Rande sei in diesem Zusammenhang auf einen Fund im Rahmen der seit

Ende 2007 durchgeführten und landesseitig geförderten Kunst- und Kulturinventarisierung im Bistum Magdeburg hingewiesen: Im ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift Hamersleben wird ein Gemälde mit dem Portrait einer Äbtissin (Abb. 7) aus dem Zisterzienserinnenkloster Adersleben aufbewahrt. Es zeigt die namentlich bezeichnete, 1779 zur Führung des Konventes gewählte Äbtissin Theodora Pauli (1779–1877; Abb. 8). Sie war die 40. und vorletzte Äbtissin des Klosters. Ausnahmsweise ist dieses Gemälde verso mit dem Namen des Künstlers, Nicolaus Rademacher, und einer Datierung versehen (Abb. 9). Auch dieses Gemälde ist das einzige Portrait einer Äbtissin des Klosters Adersleben, während die Reihe der neuzeitlichen Pröpste im größeren Umfang vorhanden ist.

Doch zurück zu den beiden Äbtissinnen aus Hadmersleben und Egeln. Nach der ab 1803 flächendeckenden Säkularisation der Klöster in deutschen Gebieten erfolgte verstärkt eine weite Zerstreuung des Inventars durch Verkauf auf Auktionen, durch Diebstahl oder ein Untergang wegen Geringsschätzung an den überkommenen Dingen. Dabei kam es zu einem bis heute beklagenswerten Verlust des kulturellen Gedächtnisses ganzer Regionen. Im besprochenen Falle dienten die Gemälde zur Ausstattung des durch den Freiherrn Albrecht von Münchhausen 1880 erworbenen Schlosses Windischleuba bei Altenburg, der sie nachrichtlich bei einem Trödler erstanden hatte. Der letzte Schlossherr, Freiherr Börries von Münchhausen, nahm sich als Protagonist der NS-Ideologie 1945 beim Heranrücken der Front das Leben. Die Familie wurde enteignet, das Inventar des Schlosses gelangte wohl zum größten Teil in das Lindenau-Museum Altenburg. Nachkommen der Familie von Münchhausen erhielten nach 1990 einen Restitutionsanspruch, in dessen Zuge auch die Gemälde mit den beiden Äbtissinnen wieder in ihr

Eigentum gelangten und schließlich 2010 im Kunsthändel angeboten wurden. So kehrten sie – ein wahrscheinlicher Verkauf kurz nach 1809 unterstellt – 200 Jahre später wieder an ihren Ursprungsort zurück und schließen damit eine wichtige Lücke in der Geschichte des Bistums Magdeburg.

Mit der Entdeckung der Gemälde ist eine einzigartige historische Quelle wieder für die breite Öffentlichkeit verfügbar. Mit ihnen lässt sich buchstäblich ein direkteres Bild von Geschichte machen als es gemeinhin das Geschäftsschriftgut (Urkunden, Akten) zu tun vermag. Und die Funde bieten Anlass, sich verstärkt wissenschaftlich mit der Bistumsgeschichte zu befassen.

Nach derzeitigem Erkenntnisstand der 2013/2014 wahrscheinlich abgeschlossenen Inventarisierung im Bistum Magdeburg befinden sich heute zwei von drei Portraits von Äbtissinnen bedeutender Frauenklöster wieder an ihren ursprünglichen Orten. Aber vielleicht hilft der heilige Antonius noch ein weiteres Mal.

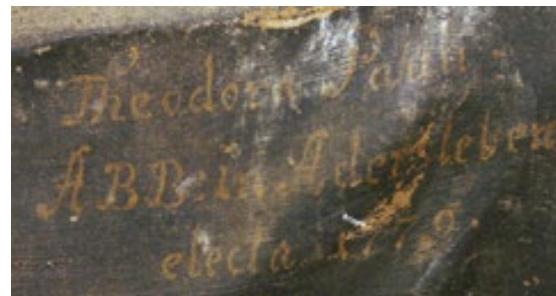


Abb. 8 Ausschnitt vom Portrait der Äbtissin Theodora Pauli
Foto: Erik Venhorst

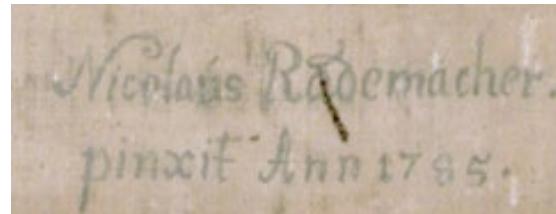


Abb. 9 Ausschnitt vom Portrait der Äbtissin Theodora Pauli
Foto: Erik Venhorst

Weg der Hoffnung – Kunstwerk, Mahnmal, Denkanstoß

Das einzigartiges Projekt der Point Alpha Stiftung am ehemaligen Todesstreifen, der Grenze, die Deutschland bis 1989 teilte.

Wolfgang Hamberger

Das Logo dieser Buchreihe stilisiert die Domtürme am Bischofssitz der vier Diözesen, von denen in der Zeit der deutschen Teilung jeweils zwei in der Bundesrepublik und der DDR lagen. Was würden die Leser dieser Buchreihe sagen, wenn da auch noch die Beobachtungstürme zu sehen wären, die einst dort errichtet wurden, wo nicht nur die innerdeutsche, sondern auch die Grenze zwischen Freiheit und Totalitarismus verlief? Kunst? Für sich allein genommen gewiss nicht. Wenn man aber den gewollt dramatischen Kontrast wahrnimmt, der sich aus dem intellektuell möglichen Zusammenspiel mit dem in Sichtweite am ehemaligen Todesstreifen befindlichen und absolut einzigartigen WEG DER HOFFNUNG ergibt, dann kann durchaus von einem Gesamt-Kunstwerk gesprochen werden, dessen künstlerische und zeitgeschichtliche Bedeutung hoch zu veranschlagen ist. Denn das Potential an politischer Ideologie und militärischer Macht, das einst an dieser Grenze aufeinander prallte, kennzeichnete bis 1989 nicht nur die Spannungslage des Kalten Krieges, sondern es war auch Ursache für viel menschliches Leid. Die Leserschaft bräuchte daher über meine gedankliche Ergänzung des Logos nicht allzu verwundert zu sein: der vermeintliche Widerspruch ließe sich als sinnvolle Komposition gut erklären.

Denn so sehr das Erinnern zunächst eine Sache der Würdigung historischer Fakten ist, auch die Historiker müssen sich immer wieder überlegen, welches die besten didaktischen Methoden sind, Ereignisse und Entwicklungsprozesse der Geschichte den Menschen so zu vermitteln, dass die in der

Lage sind, dieses Wissen an die nächste Generation weiterzugeben. Daraus folgt: Um Zeitgeschichte zeitlos zu machen, darf man nicht nur auf die Fakten und authentischen Schauplätze der Geschichte verweisen, sondern es müssen auch Hilfen angeboten werden, um den Prozess der Auseinandersetzung mit der Geschichte anschaulich zu befördern. Dazu vermag die Kunst mit ihren Ausdrucksmitteln wie etwa Bildern, Denkmalen und Skulpturen einen wichtigen Beitrag zu leisten; nur sie ist in der Lage, das sichtbar und manchmal sogar im Wortsinn begreifbar zu machen, was war, wie es war und warum alles so gekommen ist. Im Idealfall eröffnet sie damit dem Betrachter die Chance, seine Wahrnehmung des Kunstwerkes mit seinem eigenen Erleben zu reflektieren, um so selbst Teil des Kunstwerkes zu werden, es auf diese Weise ganz im Sinne des Künstlers zu vollenden. Das Individuelle würde so auch im Allgemeinen zur werteorientierten Erinnerung, und die entscheidende Frage stellt sich fast von alleine: Was ist zu tun, um Lehren aus der Geschichte zu ziehen? Solches Erinnern ist heilsam, spendet Trost für das Heute, lässt hoffen auf ein Nie-wieder und gibt Orientierung für die Zukunft. Eines der anspruchsvollsten Beispiele dafür, die ich kenne, ist der WEG DER HOFFNUNG, das Kunstprojekt der Point Alpha Stiftung in Geisa/Thüringen.



Wer ein Kreuz zu tragen hat, muss einen Weg der Hoffnung finden.

Die Überlegung, an der Stelle, die einst die deutsche Teilung durch Zaun, Minen und einige Jahre sogar Selbstschussanlagen für alle Zeit unüberwindbar zu machen schien, nach christlichem Vorbild einen Kreuzweg zu errichten, hat zuerst Jan Karol Kozazka, ein aus Polen stammender und einige Zeit in Buttlar/Thüringen wirkender katholischer Pfarrer, laut ausgesprochen. Andere folgten ihm. Auch der Geisaer Pfarrer Uwe Hahner hat sich zusammen mit dem Vorsitzenden des damaligen Point Alpha Fördervereins, Berthold Dücker, eine Zeitlang mit dieser Idee beschäftigt, aber weil weder der geeignete Standort gefunden wurde, noch das Geld zu beschaffen war, kam es nie zur Verwirklichung. Selbst als das Geld dank der großzügigen Förderbereitschaft des Freistaates Thüringen für ein besonderes Projekt zur Verfügung gestanden hätte, wurde diese Idee nicht aufgegriffen, warum auch immer.

Einer, den das Thema „Kreuzweg und Grenze“ nach Herkunft und Lebensschicksal existentiell seit Jahren nicht mehr losgelassen hat, ist der Künstler Dr. Ulrich Barnickel. Aber an die Realisierung konnte auch er so lange nicht denken, wie kein Geldgeber gefunden war. Doch es kam wie so oft bei faszinierenden Ideen: Sie haben eine unglaubliche Überlebenskraft, und wenn dann im richtigen Augenblick auch das allein Richtige getan wird, dann werden sie Wirklichkeit.

Die Chance dazu ergab sich von eben auf jetzt – es war wie eine Fügung. Als das fertig geplante und schon weit entwickelte Projekt, das mit beachtlicher Finanzierung durch das Land Thüringen an Point Alpha zu einem bestimmten Termin realisiert werden sollte, scheiterte, wurde vom Stiftungsrat der inzwischen gegründeten Point Alpha Stiftung, die das letztendlich gescheiterte Projekt zunächst loyal, wenn auch kritisch fortgeführt hatte, sofort die Chance ergriffen, einen besseren, inhaltlich tiefer gehenden und nachhaltiger wirkenden Vorschlag ins Gespräch zu bringen, nämlich nach dem Vorbild des christlichen Kreuzweges einen WEG DER HOFFNUNG am ehemaligen Todesstreifen zu errichten.

1. Jesus wird zum Tode verurteilt
Willkür
2. Jesus nimmt das Kreuz auf seine Schultern
Unterdrückung
3. Jesus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz
Zwang
4. Jesus begegnet seiner Mutter
Entsetzen
5. Simon v. Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen
Solidarität
6. Veronika reicht Jesus das Schweißtuch
Mitleid
7. Jesus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz
Gewalt
8. Jesus begegnet den weinenden Frauen
Trost
9. Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz
Erniedrigung
10. Jesus wird seiner Kleider beraubt
Entwürdigung
11. Jesus wird ans Kreuz geschlagen
Mord
12. Jesus stirbt am Kreuz
Verzweiflung
13. Jesus wird vom Kreuz abgenommen und in den Schoß seiner Mutter gelegt
Opfer
14. Der Leichnam Jesu wird ins Grab gelegt
Hoffnung



Dafür, dass das in letzter Minute noch möglich wurde, waren zum einen die Belegschaft der Thüringer Landesregierung, die schon bewilligten Mittel binnen kürzester Frist umzuwidmen, und die kritische Haltung zum ersten Projekt von Bernd Neumann, dem Kulturstaatsminister des Bundes, von ganz entscheidender Bedeutung. Allerdings musste die Point Alpha Stiftung eine Lösung vorlegen, die der Voraussetzung entsprach, dass öffentliche Mittel für ein rein konfessionelles Vorhaben, wie etwa ein „Kreuzweg“, der öffentlich-rechtlichen Stiftung nicht gewährt werden konnten.

Deshalb wurde kein „Kreuzweg“ vorgeschlagen, sondern das Konzept WEG DER HOFFNUNG entwickelt. Zwar sollten auch dafür Skulpturen nach dem Vorbild der 14 Stationen des christlichen Kreuzweges aufgestellt werden, aber durch den besonderen Bezug, der nur durch den einzigartigen Standort am ehemaligen Todesstreifen bewirkt wird, und durch spezielle Textvorgaben sollte ein Werk entstehen, das auch die weitgehend säkularisierte Gesellschaft des 21. Jahrhunderts ansprechen würde, und das von den Menschen mit ihrem je individuellen Schicksal als WEG DER HOFFNUNG wahrgenommen werden könnte. Dieses Konzept fand allseits Zustimmung,

und dass es auch funktioniert, haben wir in den Jahren 2010 und 2011 bei der Begleitung von Gruppen am WEG DER HOFFNUNG immer wieder erfahren dürfen, weil auch für viele, die keinen religionsgebundenen Glauben haben, Vernunft nicht alles ist! Selbst ehemalige DDR-Bürgerinnen und -Bürger, die Jahrzehntelang dem christlichen Glauben mehr oder weniger entwöhnt worden sind, gehen diesen Weg nachdenklich, und nicht selten passiert es, dass sie sich über das äußern, was sie selbst als Opfer oder Täter erlebt haben. Mir hat einmal jemand gesagt: „Hier bin ich mit Gott über andere, mich selbst und das Leben überhaupt ins Gespräch gekommen“. Auf solche Reaktionen hofften wir, und es gibt sie.

Mehr kann ein Kunstwerk nicht erreichen.

Ulrich Barnickel – begnadeter Künstler, idealer Partner

Der national anerkannte und international immer mehr gefragte Künstler Ulrich Barnickel, in Weimar geboren und gelernter Schmied, hat an der renommierten Burg Giebichenstein in Halle an der Saale Metallplastik und Bildhauerei studiert, arbeitete am Bauhaus in Weimar und wurde mit einer Arbeit über „Die Metaller der Burg – von der angewandten Metallkunst zur Stahlplastik“ promoviert. Inzwischen hat er sich weitge-



hend dem Material Eisen und Stahl zugewandt. Die Möglichkeit, damit dreidimensional arbeiten zu können, hat er zu großer Perfektion entwickelt. Dank seiner intellektuellen Fähigkeiten, beachtlichem handwerklichem Können, religiöser Bindung und einer ausgeprägten Sensibilität für Menschen und Schicksale hat er bereits viel Anerkennung für sein Werk erfahren. Seine Philosophie ist es, den Betrachter der Kunstwerke nicht in ein vorgegebenes Konzept zu drängen, sondern ihn selbst suchen und entdecken zu lassen; er möchte die Rezipienten ohne alle Umschweife mit seiner Kunst kommunizieren lassen. Vor diesem Hintergrund war er für den Auftrag, den die Point Alpha Stiftung vergeben wollte, wie geschaffen – wir hätten keinen besseren Partner finden können. Ulrich Barnickel hat binnen kürzester Zeit 14 Skulpturengruppen geschaffen, die, hätte man sie in Fulda, Geisa oder wo auch immer aufgestellt, als herkömmlicher Kreuzweg wahrgenommen würden, die jedoch an dem von der Point Alpha Stiftung gewählten Standort am Todesstreifen der ehemaligen deutsch-deutschen Grenze mit diesem einzigartigen Geschichtsort zum Gesamtkunstwerk WEG DER HOFFNUNG verschmelzen.

Kraftvolle Botschaft des Glaubens und der Hoffnung

Man sollte, muss aber nicht die ganze Wegstrecke von 1,6 km der 14 Stationen zurücklegen, um zu erkennen, dass die Analogie stimmt: Die Anlehnung an den christlichen Kreuzweg, die Spiegelung der Zeitgeschichte, die im 20. Jahrhundert mit zwei Diktaturen die Welt in Atem gehalten und über Millionen von Menschen Terror und Tod gebracht hat, und das je individuelle Schicksal der Menschen, die nun den WEG DER HOFFNUNG gehen, fügen sich zu einer Komposition, die vieles anklingen lässt. Das Kunstwerk erinnert an eine dunkle Zeit. Mit ein wenig Phantasie der Betrachter erzählt es Geschichten von Menschen, die im einen Fall, gezwungen oder angepasst, zu Tätern wurden, im anderen Fall ob ihres Mutes, ihrer Zivilcourage und unbändigen Freiheitsliebe Opfer sein mussten, weil sie alle, die einen mächtig und privilegiert, die anderen ohnmächtig, diskriminiert und ihrer Würde beraubt, in einem totalen Überwachungsstaat lebten. Sie alle hatten ihr Kreuz zu tragen.



Die 14 Skulpturengruppen von Ulrich Barnickel, jeweils 4 Meter groß und ebenerdig stehend, erweisen sich wie Wegbegleiter oder Ansprechpartner am WEG DER HOFFNUNG. Mit situationsgerechten Begriffen und knappen erläuternden Texten hat die Point Alpha Stiftung das Geschehen, das der christliche Kreuzweg lebendig hält, für den WEG DER HOFFNUNG in die Zeitgeschichte übersetzt:

Diese Übertragung der Leidensgeschichte Jesu in die Zeitgeschichte soll aber nur eine Hilfe sein, soll Denkanstöße geben für das Umdenken von einem Kreuzweg zum WEG DER HOFFNUNG. Keinesfalls sollen allgemein gültige Erklärungen vorgeben werden. Das alles Entscheidende muss jedoch die Gestaltung der einzelnen Skulpturengruppen bewirken, und das, wie sie individuell wahrgenommen werden. Dabei spielen sowohl der buchstäblich rote Faden eine Rolle, der alle 14 Stationen verbindet, als auch die sparsam hinzugefügten, genial ausgewählten zeitgeschichtlichen „Insignien“. Dies alles bestätigt einmal mehr eindrucksvoll die außergewöhnliche Kreativität, das bewundernswerte Vermögen des künstlerischen Sich-Hinein-Denkens in die jeweilige Situation, die handwerklichen Fähigkeiten und im Ganzen die große Qualität des künstlerischen Schaffens von Ulrich

Barnickel. Am Beispiel der ersten Station, Jesus vor Pilatus, soll das verdeutlicht werden:

Zwei ungleiche Größen stehen sich gegenüber: Der dornenkrönte König vor Pilatus, der weltlichen Macht. Er steht wie ein Fels in der Brandung: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“. Solche Macht muss niemand ängstigen. Angst bewirkt allein die herrschende Macht. Der Verurteile geht seinen Weg – für uns.

Und was macht der Künstler, um die zeitgeschichtliche Brücke zu dem Betrachter zu schlagen? Er hängt an die Armlehne des Thronsessels den Helm eines Soldaten der Nationalen Volksarmee der DDR, der in diesem Grenzabschnitt im Dienst war, zeigt einen Pilatus, der über seinem Thron schwebt, also alles andere als fest im Sattel sitzt, und er verwendet bei einem Bein des angeklagten Jesus ein Stück rotes Metall – Blut und Leiden, ausgeliefert!

Da kommen die entscheidenden Fragen dem Betrachter wie von selbst:

Welchen Weg bin ich gegangen? Wo und wie habe ich Willkür erlebt? Habe ich selbst willkürlich gehandelt? Was war meine Rolle: Richter, Angeklagter, mutig handelnder oder eher wegschauender Zeuge, so oder so, Opfer?

Es gibt viele Fragen von Station zu Station – das 20. Jahrhundert wird noch einmal grausam aufgeblendet: Unrechtsregime, Machtmissbrauch, Menschenschicksale.

Von der Rückschau zum Blick nach vorne

Der Fall der Mauer 1989 und das Ende des SED-Regimes in der DDR lösten auf dem Kontinent einen Domino-Effekt aus, machten das in Frieden und Freiheit vereinte Europa möglich.

Mit dem WEG DER HOFFNUNG soll deshalb dankbar auch derer gedacht werden, die den Weg dahin vorbereitet, mit geebnet und dann dank Geschichtsbewusstsein und mit starkem politischem Willen gestaltet haben. Beispielhaft seien genannt: die für Freiheit und bessere Normen demonstrierenden Bauarbeiter in den großen Städten der DDR 1953, die Frauen und Männer des Prager Frühlings von 1968, der Danziger Werftarbeiter und Gewerkschaftsführer Lech Walesa 1980, Papst Johannes Paul II., der mit seinen Besuchen in Polen ab 1979 ein großes Loch in den Eisernen Vorhang riss, Gyula Horn, der weitsichtige ungarische Grenzöffner, die mutigen Bürgerinnen und Bürger der DDR, die mit ihren Friedensdemonstrationen und dem Ruf: „Wir sind das Volk“, das Ende des kommunistischen Regimes einläuteten, und die maßgeblichen drei Politiker, die in der historisch entscheidenden Stunde 1989 das einzig Richtige taten: George Bush sen., Michail Gorbatschow und Helmut Kohl.

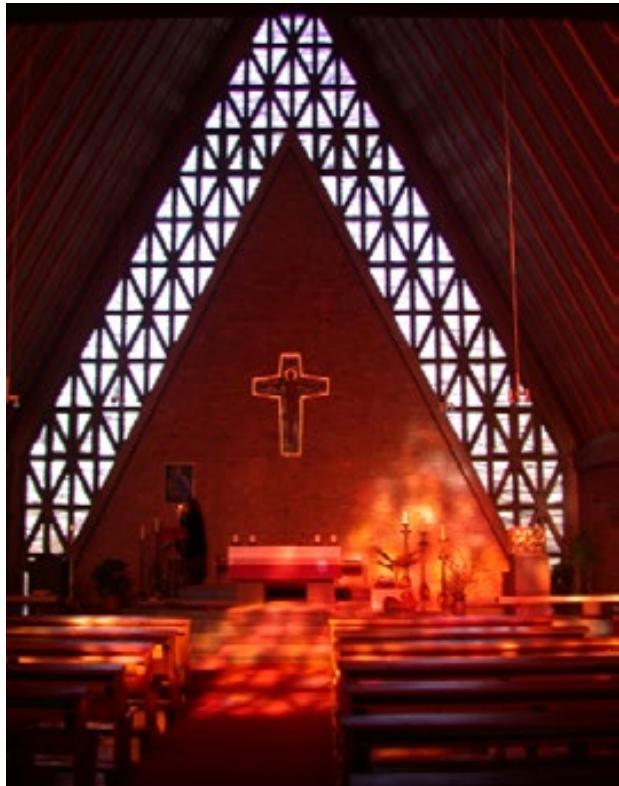
Schließlich soll dieser lange deutsch-europäische Anlauf von der Diktatur zur Freiheit (1933–1989) mit dem Blick auf all jene Regionen der Welt, in denen bis heute Machtmissbrauch und Terror an der Tagesordnung sind – Willkür, Unterdrückung, Zwang – den Menschen Hoffnung geben, die das im 21. Jahrhundert noch immer erleiden müssen, die sich nach Freiheit sehnen und darauf vertrauen, dass auch sie ihr Schicksal wenden können. DER WEG DER HOFFNUNG, das Werk, zu dem der Künstler Ulrich Barnickel einen so großartigen Beitrag geleistet hat, macht allen bewusst: Mit Zivilcourage einiger mutiger Frauen und Männer und Gottes Segen ist alles möglich!

Im November 2007 begann in Kassel ein ungewöhnliches Gestaltungsprojekt. Studenten der Kasseler Werkakademie für Gestaltung, ein Textildesigner, ein Webmeister und eine Maßschneiderin entwarfen und fertigten Messgewänder für Nordhessens einzige Wallfahrt, die Quinauer Wallfahrt in Trutzhain. Es sind sicher besondere Momente, in denen sich Studenten und Fachleute aus unterschiedlichen Bereichen treffen, um Messgewänder für eine Wallfahrt in der Diaspora anzufertigen. So nahmen die Studenten des 3. Semesters mit Textildesigner Reimer Hennings, der Trutzhainer Webmeister Helmut Egelkraut und Maßschneidermeisterin Ingeborg Bechstedt sich der Aufgabe an. Keine Auftragsarbeit, sondern es entstand ein freies Projekt für eine Wallfahrt und einen Standort, der geschichtsträchtiger kaum sein könnte.

In den verwahrlosten Baracken des ehemaligen Kriegsgefangenenlagers STALAG IX A Ziegenhain finden Heimatvertriebene und Flüchtlinge eine Bleibe, in jenem Lager, worin der ehemalige französische Präsident François Mitterand und weitere tausende Soldaten aus verschiedenen Ländern die Kriegsjahre verbrachten. Dieses Lager wird ab 1948 zur Siedlung Trutzhain und zur neuen Heimat für Flüchtlinge und Heimatvertriebene aus Ost- und Westpreußen, Schlesien, Pommern, dem Sudetenland und anderen Ostgebieten. Als Fremde finden sie in den Baracken Heimat. In einer verwahrlosten Baracke in der Danziger Straße beginnt mit der Christmette 1948 auch das religiöse Leben in der Flüchtlingsiedlung. Als einziger Ort in dem evangelischen Schwalmgebiet bildet sich in der Siedlung Trutzhain eine katholische Bevölkerungsmehrheit. Zunächst als Notkirche, dann als Seelsorgestelle erhält die Barackenkirche den Namen Maria Hilf, benannt nach der gleichnamigen

Wallfahrtskirche in Zuckmantel in Nordmähren. In dieser Zeit entwickelt sich auch die Quinauer Wallfahrt in Trutzhain. Fromme Heimatvertriebene aus dem Kreis Komotau im böhmischen Erzgebirge feiern in der Barackenkirche 1949 oder 1950 zum ersten Mal nach ihrer Vertreibung aus der Heimat die Wallfahrt in Trutzhain. Der Vertriebene Franz Peschek ließ in dieser Zeit von seinem wenigen Geld eine Quinauer Madonna für Trutzhain schnitzen. Das gemeinsame Schicksal einte evangelische und katholische Christen und förderte schon damals erste ökumenische Ansätze. 1951 wird aus der Siedlung die selbstständige Gemeinde Trutzhain, Hessens jüngste Gemeinde.

Jährlich treffen sich zwischen 300 und 500 ehemalige Komotauer Pilger in Trutzhain, um die Quinauer Wallfahrt zu feiern. Dreimal wird die Barackenkirche erweitert bis 1964 mit dem Bau der Wallfahrtskirche Maria Hilf in Form eines Zeltes begonnen wird. Umgeben von den Baracken, die noch immer bewohnt werden, erinnert die Zeltkirche an die Dreifaltigkeit Gottes und an das Schicksal ihrer Erbauer. Der von Architekt Joseph Bieling entworfene Kirchenbau ist sichtbar von den Gedanken des pilgernden Gottesvolkes des II. Vatikanischen Konzils geprägt. Fast unbemerkt hat die Wallfahrt eine Zeitreise aus der ehrwürdigen Quinauer Wallfahrtskirche mit Zwischenstation in der Barackenkirche in die modernste katholische Kirche des Schwalmgebietes angetreten. War die Wallfahrt anfangs ein Treffpunkt der Komotauer, die hier wohnten, so kamen nun die Wallfahrer aus den verschiedenen Gebieten Deutschlands nach Trutzhain.



Die in den 1960er Jahren erbaute Wallfahrtskirche Maria Hilf in Trutzhain

links: erste Quinauer Madonna für Trutzhain, gestiftet Anfang 1950er Jahre
rechts: zweite Madonna, Anton Reinelt, 1987



1987 überreichte der Heimatkreis Komotau der Trutzhainer Gemeinde eine zweite Madonna. Die kostbare Arbeit des Schongauer Holzschnitzers Anton Reinelt ist erneut der Quinauer Madonna nachempfunden und zeigt Maria als *mater gravida*, als schwangere Madonna. Mit der Öffnung der Grenzen 1990 wurde das Wallfahren nach Quinau für deutsche Pilger wieder möglich. Trotzdem blieben viele Pilger der Wallfahrt in Trutzhain treu. Im Jahr 2006 wird der Pastoralverband Maria Hilf, Schwalmstadt, errichtet. Der Verbund erhält seinen Namen zu Ehren der Gottesmutter, die in der Trutzhainer Wallfahrtskirche verehrt wird. Die Quinauer Wallfahrt wird Verbundswallfahrt und zentrale Veranstaltung der Schwälmer Katholiken.

Vor diesem geschichtlichen Hintergrund nahmen die neun Studenten der Kasseler Werkakademie für Gestaltung unter Leitung des Textildesigners Reimer Hennings die Arbeit auf. Theologisch begleitet wurden sie von Pfarrer Diethelm Vogel, der wiederum von dem Moraltheologen und Bischofsvikar Dr. Gerhard Stanke Beratung und Unterstützung erfuhr. Nach mehreren Treffen in der Werkakademie, in der Wallfahrtskirche und in der Weberei Egelkraut entstanden 24 gezeichnete Entwürfe. Die Vielfalt von interessanten Entwürfen machte es der Jury nicht leicht, eine Entscheidung zu treffen. Auch im Pfarrgemeinderat wurde über die Entwürfe diskutiert. Die Jury, der Pfarrer Diethelm Vogel, Gemeindereferentin Gabriele Döll und Pfarrgemeinderat Wolfgang Scholz angehörten, entschied sich letztlich für den Entwurf von Carolin Bescherer aus Kassel. Dieser wurde anschließend weiter verfeinert und bildet die Grundlage für die Trutzhainer Gewänder.

Die Komplexität der Aufgabe umfasste weit mehr als das Zeichnen gefälliger Skizzen und Entwürfe. Drei Bereiche kristallisierten sich schnell als inhaltliche Schwerpunkte heraus. Diese wurden in der Objektbeschreibung als gestalterische, theologische und geschichtliche Ansätze niedergeschrieben. Ansätze deshalb, weil es Sichtweisen auf Vorgänge und Entwicklungen sind, die sich im Ergebnis widerspiegeln, aber nicht rein wissenschaftlich und faktisch verstanden werden sollen. Es ging nicht darum, eine neuere Variante alter liturgischer Gewänder zu schaffen, die besonders schön anzusehen sind, oder gar Prunkgewänder zu schaffen, die Maria erhöhen. Vielmehr ging es darum, das Anliegen der Gottesmutter in die heutige Zeit zu übersetzen und sichtbar in den Entwürfen einzuarbeiten. Im Gegensatz zu anderen Wallfahrten ist die Wallfahrt in Trutzhain sehr jung. Auch wenn der Ursprung im 13. Jahrhundert liegt, gibt es sie in Trutzhain gerade erst 60 Jahre. Auch die Wallfahrtskirche ist kein altehrwürdiges, festliches Gebäude, sondern eine moderne Kirche, die architektonisch durch ihre klare Linienführung und ihre Sachlichkeit besticht. Allein diese Aspekte ergaben neue Möglichkeiten und Freiräume im Denken und Gestalten. Maria als Wegbegleiterin der Menschen auch in der heutigen Zeit, so könnte man das Leitmotiv der Arbeit verstehen. Es entstanden insgesamt sechs Mariengewänder für Trutzhain. Eins für den Hauptzelebranten und fünf für die Konzelebranten. Das Gewand des Hauptzelebranten hebt sich dabei kaum von denen der Konzelebranten ab, um deutlich zu machen: Er ist einer von ihnen. Dabei schwang die Erinnerung an die Gleichheit der Menschen damals in der verwahrlosten Baracke beim ersten Gottesdienst zur Christmette 1948 mit. „*Es blieb allen, die damals dabei waren, unvergesslich. Wir hatten wieder Heimat gefunden, Heimat der Seele in der Liebe Gottes*“, beschreibt Trutzhains erster Pfarrer, Reinhard Mrasek, später diesen Augenblick.

Erstmals wurden die neuen Gewänder zur Heiligen Messe am 6. Juli 2008 anlässlich der Quinauer Wallfahrt in Trutzhain getragen. Erster Träger des Gewandes des Hauptzelebranten war der Fuldaer Weihbischof Prof. Dr. Karlheinz Diez, der die Gewänder auch weihte. Als Konzelebranten assistierten ihm Pfarrer Diethelm Vogel, Pfarrer Michael Brüne, Pfarrer i. R. Carl-Heinz Schmittdiel, Pater Piotr Pasko OMI und sein Mitbruder Pater Efrem Bisaga O Cist sowie erstmals der tschechische Pfarrer von Görkau (Jirkov), Miroslaw Dvooulety, der heute die Wallfahrt in Quinau betreut. Über das Projekt und die Wallfahrt berichteten verschiedene Lokal- und Fachzeitungen sowie die Hessenschau des Hessischen Fernsehens.

Anerkennung fanden die Trutzhainer Gewänder auch beim 11. Hessischen Gestaltungspreis, der 2008 in Kassel verliehen wurde. Unter den besten Gestaltungsarbeiten des Jahres wurden die Gewänder in den Katalog zum Gestaltungspreis aufgenommen und beschrieben. In den anschließenden Ausstellungen in Kassel, Wiesbaden und Wetzlar waren die Gewänder ebenfalls zu sehen.

Gestalterische Ansätze

von Carolin Bescherer

Ich entschied mich in der Grundform der Kasel für einen Halbkreis, der bei ausgetretenen Armen sichtbar ist. Die Bögen, die als Kantenabschluss in sanften Spitzen enden, bilden Segmente, die sich zum Zentrum (Halsabschluss) verjüngen. Der Saum der Kasel ist sanft gewellt, dies vermindert die Strenge der geometrischen Grundform und korrespondiert zudem harmonisch mit den Bögen der goldenen Einfassungen.

Das Farbspektrum war schnell bestimmt, der Name der Kirche ist Maria Hilf, und blau ist die Farbe der Reinheit und der Gottesmutter. Die Seitenteile (Arme) sind in zwei Blautönen gehalten, wobei das dunklere



Gewand für
Hauptzelebranten



Gewand für
Konzelebranten

Blau ein „M“ bildet. Es wird durch die goldfarbene Trennung der Flächenelemente hervorgehoben. Das „M“ steht für die Heilige Maria, die auch der Trutzhainer Kirche (Maria Hilf) ihren Namen gab. Die hellblauen Dreiecke an den Armenden lehnen sich an die Form der Kirche an, sie sind zeltförmig geschnitten, die Dreiecke weisen auf die Dreifaltigkeit Gottes hin.

Die Mitte der Kasel wird durch ein Band betont, welches sich aus Quadraten in den Farben Weiß/Gold/Hellblau und Dunkelblau zusammensetzt. Die graphische Darstellung lässt durch die farbige Gestaltung der Quadrate helle Kreuze erkennen, welche sich der Länge nach regelmäßig wiederholen. Hier wird durch die Gestaltung der Kreuze, die an den Seiten des Bandes erscheinen der wechselvolle Weg der Wallfahrer noch einmal hinterfragt und dargestellt. Die Quadrate stellen sich dem Betrachter noch nicht auf dem ersten Blick in der Kreuzform dar, bei näherem Hinsehen sind sie jedoch deutlich zu erkennen.

Um die Wertigkeit der Uni-Stoffe (Weiß, Hellblau, Dunkelblau) zu erhöhen, werden kleine Goldbetonungen eingewebt.

Zu den Farben:

- Weiß: Farbe des Lichtes; wird zu Hochfesten, Marien- und anderen Nicht-Märtyrerfesten getragen
- Blau: Farbe der Reinheit, Gottesmutter, heiliger Geist; wird zu Marienfesten getragen
- Gold: besonders festliche Form von weiß; wird zu festlichen Anlässen getragen

Theologische Ansätze

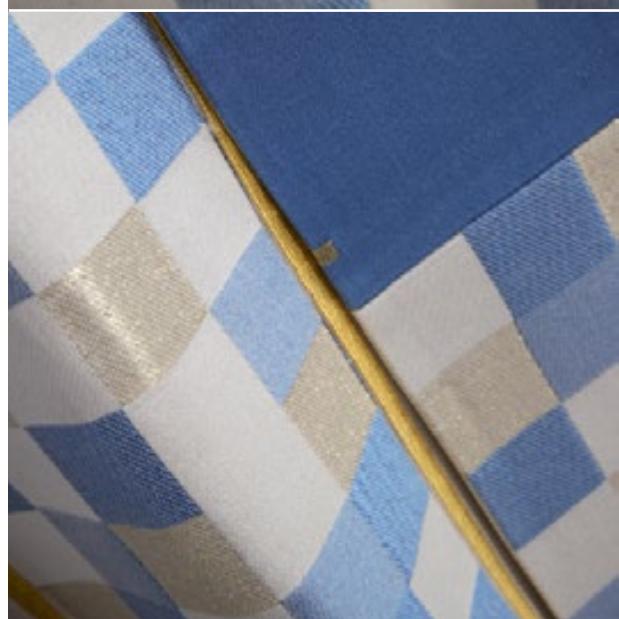
von Gemeindereferentin Gabriele Döll und Pfarrer Diethelm Vogel

Das Messgewand mit ausgebreiteten Armen betrachtet, zeigt ein in Blau gehaltenes und in Gold eingefasstes „M“ für Maria. Blau ist die Farbe der Gottesmutter in der christlichen Kunst und zugleich Farbe des Glaubens und Vertrauens. Gold symbolisiert das Göttliche.

Die Grundform des Messgewandes mit ihren dreifach konkav geführten Bögen bildet die Zeltform der Nomaden ab, die als wanderndes Gottesvolk des Alten Bundes unterwegs waren. Der mitgehende Gott des Alten Bundes hat im Neuen Bund durch die Menschwerdung und Erlösungstat Christi eine neue Qualität erhalten: Gott selbst geht in Jesus Christus unseren Lebensweg durch Leben und Tod in die Unvergänglichkeit mit. Dieser menschliche Gott ist in seiner Kirche im Heiligen Geist erfahrbar. Der gold-durchwebte Stoff spiegelt die Gegenwart Gottes in diesem Geist wider.

Die geometrische Form des Dreiecks, die immer wieder im Messgewand erscheint, symbolisiert die Dreifaltigkeit Gottes und bildet zugleich die Grundform der Zeltkirche Maria Hilf ab.

Ein Band mit quadratischen Elementen durchzieht die Kasel vertikal. Diese sind in den Grundfarben des Gewandes blau, weiß und gold gehalten. Sie stellen den Lebensweg mit all seinen Facetten dar. So stehen sie für Lebenseinheiten wie Familie, Freunde, Wohnort, Pfarrgemeinde, Arbeit und Arbeitsstätte, soziale Einrichtungen, Freizeiteinrichtungen, Schulen, Krankenhäuser, für Orte, wo Begegnung geschieht, und wo Menschen gemeinsame oder auch persönliche Erfahrungen sammeln. Freude, Hoffnung, Enttäuschung, Verletzungen, Lebenslust, Trauer – all dies findet sich in den unterschiedlichen Quadraten wieder.



Beim genauen Betrachten ist zu erkennen, dass dieser Lebensweg durchkreuzt ist. Weiße Quadrate bilden eine Kreuzform. Immer wieder verlangt das Leben Entscheidungen, Neuanfänge, Veränderungen, Problemlösungen. In allen Lebenslagen ist Christus mit allen, die an ihn glauben, unterwegs, er, der von sich sagt: „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“.

Geschichtliche Ansätze

von Wolfgang Scholz

Fast alle Kirchengemeinden im Pastoralverbund Maria Hilf, Schwalmstadt, haben denselben Ursprung wie die Trutzhainer Gemeinde. Sie teilen die Geschichte mit der überwiegenden Zahl der katholischen Gemeinden in der nordhessischen Diaspora und vielen anderen Kirchengemeinden in Deutschland. Sie alle wurden nach dem II. Weltkrieg gegründet, um Heimatvertriebenen und Flüchtlingen eine kirchliche Heimat zu geben. Die Quinauer Wallfahrt in Trutzhain steht symbolisch für diese Menschen, die unterwegs sind, die fern ihrer alten Heimat einen Neubeginn wagen.

Was müssen Menschen erlebt haben, um freiwillig in ein ehemaliges, ausgeplündertes Kriegsgefangenenlager zu gehen?
– In verwahrloste Baracken?

Warum haben sie das Lager als Chance gesehen, als einen Ort der Freiheit? Sie haben nicht resigniert, sondern angefangen, sich eine neue Heimat zu schaffen. Sie haben aus dem Lager ein Dorf gemacht, ein Dorf mit verschiedenen kulturellen Strömungen, ganz anders als alle anderen. Hessens jüngste Gemeinde.

Im Mittelteil der Messgewänder sind verschiedene Quadrate zu sehen, die scheinbar verwirrend und willkürlich

angeordnet sind. Eine „Unordnung“, die vielleicht auch die Situation der Menschen, damals auf der Flucht oder im Barackenlager, zeichenhaft andeutet. Aber diese scheinbare Unordnung symbolisiert auch unsere eigene innere Unordnung, die Verwirrung unserer Gedanken und unserer Gefühle. Wie schwer fällt es uns doch manchmal, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden, den Überblick zu behalten. Wir sind immer bemüht, für uns Antworten zu finden, Klarheit zu schaffen, um verstehen zu können. Fast zufällig und vielleicht erst beim zweiten Blick zu erkennen, finden sich in dieser scheinbaren Unordnung immer wieder auch Kreuze. Jesus ist bei uns, egal in welcher Lebensphase wir uns befinden. Nicht aufdringlich, er ist unser Begleiter. Egal, was andere denken und welche Umstände wir vorfinden. Die Kreuze zeigen uns, dass wir auch in der größten Unordnung, in der größten Not nicht alleine sind, sondern ihn bei uns wissen.

Wer hierher will, muss sich darüber im Klaren sein: Er kommt wie in einen Urwald. Erst roden, dann säen und – wenn Gott will – auch ernten. Diese Sätze legte der Amtmann, der das Flüchtlingslager verwaltete, den Neuankömmlingen in Trutzhain nah. Ob in Trutzhain oder auch anderswo in der Welt: Flüchtlinge und Heimatvertriebene sind bei Einheimischen selten gerne gesehen.

Die Partner

- Kasseler Werkakademie für Gestaltung, Kassel www.werkakademie.de
- Handwerkskammer Kassel www.hwk-kassel.de
- Katholische Pfarrkuratie Maria Hilf, Trutzhain www.maria-hilf-trutzhain.de
- Bistum Fulda www.bistum-fulda.de
- Weberei Rudolf Egelkraut, Trutzhain www.egelkraut-stoffe.de
- Maßschneidermeisterin Ingeborg Bechstedt, Lohfelden



Das Gewand des Hauptzelebranten trug der Fuldaer Weihbischof Prof. Dr. Karlheinz Diez, der auch die Messgewänder weihte. Die Gewänder der Konzelebranten trugen die Pfarrer v.l.n.r. Piotr Pasko OMI, Diethelm Vogel, Miroslav Dvoulety, Michael Brüne, und Karl-Heinz Schmittdiel.



Weihbischof Prof. Dr. Karlheinz Diez weihte die neuen Gewänder zur Wallfahrt 2008 in Trutzhain



Die Stoffe wurden eigens nach den Entwürfen der Gestalter in der Weberei Egelkraut gefertigt. V.l.n.r. Pfarrer Diethelm Vogel, Textildesigner Reimer Hennigs und Gestalterin Carolin Bescherer schauen Webmeister Helmut Egelkraut über die Schulter.

Fotos – Wolfgang Scholz, außer:
Studiofotografie Messgewänder – Alfredo Cillari

Neubau des Pfarrheims St. Liborius in Paderborn

Johannes Schilling



Lagesituation

Gelb:
Gaukirche St. Ulrich

Rot:
Altes Pfarrheim im
Barock-Anbau

Blau:
Planned new
Pfarrheim,
Stand: 2003

Gegenüber dem Paderborner Dom steht die „Gaukirche“ mit ihrem markanten acht-eckigen Turm. Das Gebäude hat mittelalterliche Ursprünge, vielleicht als „Volkskirche des Padbergus“ – im Gegensatz zum Dom als Bischofskirche. Im 11. Jahrhundert wurde die Gaukirche zur Klosterkirche der Zisterzienserinnen umgewidmet; später übernahmen Benediktinerinnen das Kloster. Im 18. Jahrhundert wurden Kirche und Kloster unter Fürstbischof Clemens August „barockisiert“. Nach der Säkularisation und

Auflösung des Klosters erfolgte gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein umfassender Umbau der Kirche. Dabei entfernte man die meisten barocken Elemente und nahm eine teilweise historisierende „Purifizierung“ vor. Aus der umfangreichen barocken Umgestaltung des 18. Jahrhunderts ist bis heute die schöne, von Franz Christoph Nagel konzipierte, in die Häuserzeile eingebundene Westfassade erhalten. Die südlich sich anschließende Klosteranlage wurde, bis auf einen kleinen, unmittelbar an die barocke Westfassade der Kirche angrenzenden Teil, nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs nicht wieder aufgebaut, beziehungsweise nicht erhalten.

Dieser kleine Rest der ehemaligen Klosteranlage, an der Gasse „Grube“ gelegen, beherbergte einen Gemeinderaum der Kirchengemeinde St. Liborius, welcher für den vielfältigen Bedarf einer lebendigen Kirchengemeinde bei weitem nicht ausreichte. Auf dem Gelände des ehemaligen Klosters wurde daher im Jahre 2003 ein Architektenwettbewerb für den Neubau eines Pfarrheims mit Gemeindesaal und zusätzlichen Räumen für den Bedarf unterschiedlicher Alters- und Interessengruppen ausgeschrieben. Nach dem Architektenwettbewerb bis zur Einweihung im April 2012 sind inzwischen neun Jahre vergangen. Es wurde höchste Zeit, dass das Gebäude endlich fertig wurde. Als Mittelpunkt des Gemeindelebens, aber auch als kulturelles Zentrum im Herzen Paderborns, soll es eine wichtige Funktion und einen wichtigen Stellenwert erlangen.

Der architektonische Wettbewerbsentwurf griff im Wesentlichen die Umrisslinie der ehemaligen Klostergebäude entlang der Straßen „Grube“ und „Krumme Grube“ wieder auf und formte einen Innenhof zwischen Kirche und Pfarrheim, also im Bereich des ehemaligen Kreuzganghofs.

Eine der charakteristischen Besonderheiten des Konzepts bestand darin, dass der ehemalige so genannte „Ehrenhof“ an der Grube durch einen südlichen Gebäudevorsprung nach Westen wieder baulich gefasst wurde und die besonders reizvolle historische stadträumliche Situation an dieser Stelle wieder erfahrbar gemacht wird. Die stadträumliche Rekonstruktion ging einher mit einer architektonisch sehr eigenständigen Haltung, welche einen Baukörper mit Flachdach, bandartigen Glasflächen und einer Sichtbetonfassade vorsah.

Es erfolgte eine intensive Diskussion mit den städtischen Behörden und dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe als oberer Denkmalbehörde. Im Hintergrund hatte sich eine Bürgerinitiative gebildet, die sich lautstark für eine formale Rekonstruktion der ehemaligen Klostergebäude einsetzte. Zudem formierte sich erheblicher Widerstand seitens der Nachbarschaft gegen eine städtische Genehmigung des, auch aus Sicht der Denkmalpflege besonders wichtigen, Gebäudevorsprungs an der Grube. Für das Gebäude war die Denkmalpflege eigentlich nicht unmittelbar zuständig, hinsichtlich möglicher Bodendenkmäler allerdings schon. Dadurch musste die Kirchengemeinde letztendlich auch auf die denkmalpflegerischen Forderungen bezüglich der äußeren Gestaltung des Gebäudes eingehen. Diese beinhalteten unter anderem einen Anschluss an den noch vorhandenen Teil des ehemaligen Klosters in gleicher Gebäudehöhe, was die Erhöhung des straßenseitigen Bauvolumens zur Folge hatte. Auch wurde eine Lochfassade anstatt

der großflächigen durchlaufenden Verglasungen vorgegeben.

Bezüglich des durch die Architekten vorgesehenen Sichtbetons waren auch die Vertreter der Kirchengemeinde eher skeptisch. Es gab gleichzeitig eine sehr engagierte und breite Basis der Zustimmung für die Realisierung des neuen „Forum St. Liborius“, die von allen Beteiligten, also auch von uns, wirkliches Engagement hinsichtlich der Realisierbarkeit erforderte. In einem kooperativen und intensiven Abstimmungsprozess wurde das Architekturkonzept auf die unterschiedlichen örtlichen Empfindungen und Forderungen eingestellt. Solche prozesshafte Wandlungen mit vielen Beteiligten sind für die Architektur nicht ganz unproblematisch. Sie bergen das Risiko der glückseligen Verharmlosung, aber auch die Chance einer Überraschung im positiven Sinn. In diesem Fall wurde das ursprünglich sehr stringent ungewöhnliche Architekturkonzept abgewandelt zugunsten einer moderateren Reaktion auf die verschiedenen Einflüsse der baulichen und räumlichen Umgebung. Dabei wurde weiterhin auf Klarheit und Grosszügigkeit geachtet.

Ab dem Jahr 2007 wurde ein weiteres Mal neu geplant, da sich inzwischen aus Gründen der finanziellen Realisierbarkeit des Pfarrheims die Notwendigkeit ergab, die voluminöse Tiefgaragenrampe für den Neubau der benachbarten Volksbank in das relativ kleine Gebäude zu integrieren. In seiner inneren räumlichen und funktionalen Struktur hat sich das Pfarrheim im Laufe der Planungszeit jedoch nicht wesentlich verändert. Der Saal liegt als hoher, zweiseitig belichteter Raum zwischen Grube und Innenhof, er lässt sich nach wie vor bis an die Krumme Grube zu einem interessanten Großraum erweitern. Die Erschließung der Räume im Obergeschoß bietet Ausblicke auf die Gaukirche und den Innenhof.

Fortschritt der Planungsstände Ansicht nach Osten



2003



2004



2006



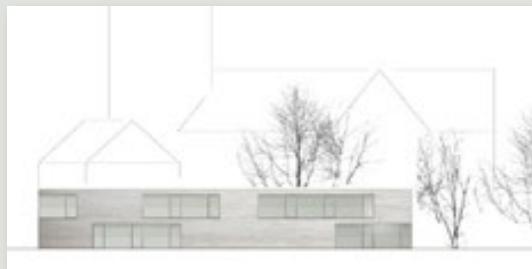
2007



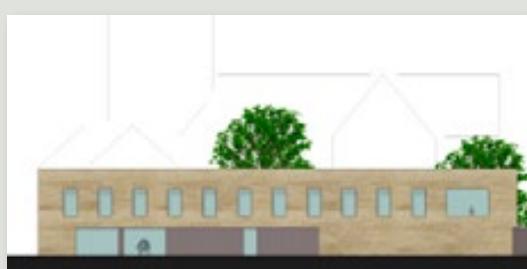
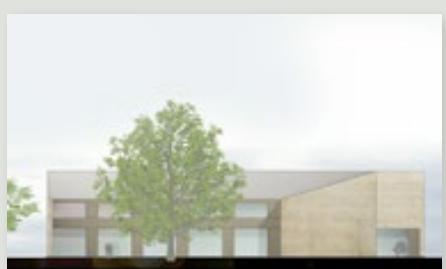
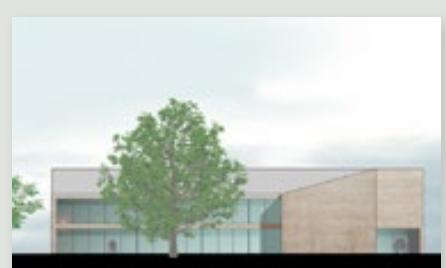
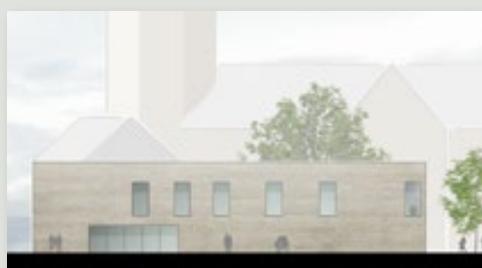
2009



Ansicht nach Norden



Ansicht nach Süden

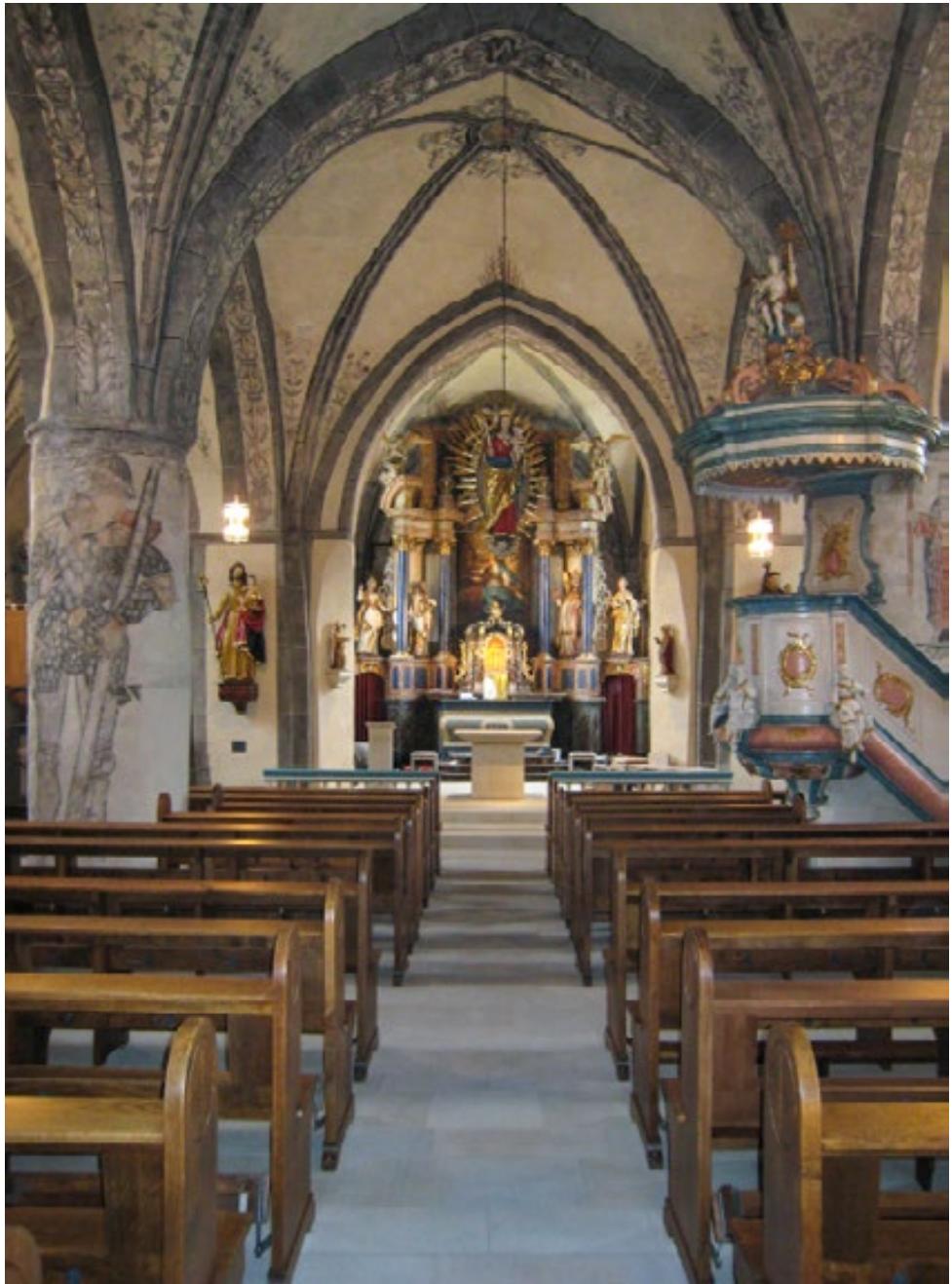






Innenrenovierung der Pfarrkirche St. Heribertus, Hallenberg

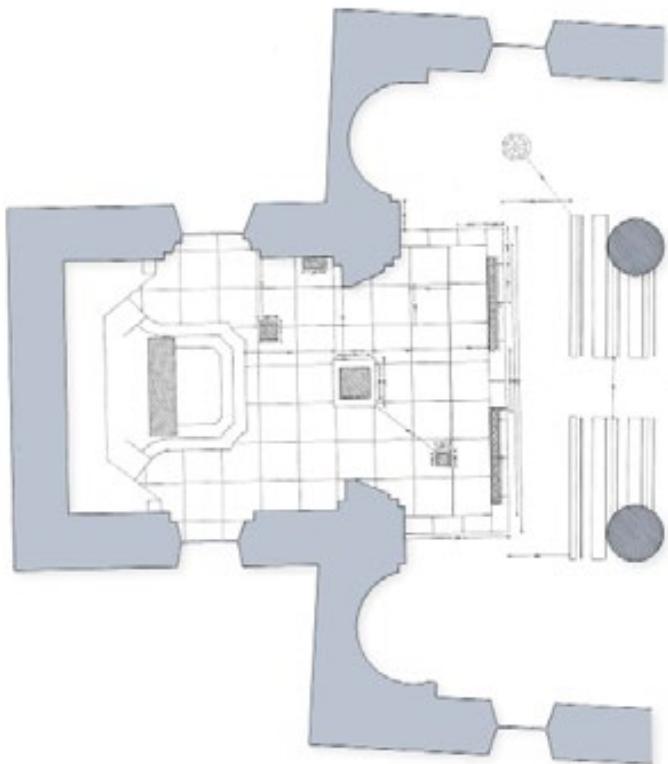
Günter J. Müller, Albert Bocklage



Die Kirche St. Heribertus wurde mit der Stadt Hallenberg zusammen um die Mitte des 13. Jh. errichtet. Sie zählt zu den sogenannten westfälisch-sauerländischen Hallenräumen; der Turm erhielt nach einem Brand den hohen barocken Helm in drei Stufen. Das Innere ist geprägt von den schweren Rundpfeilern und gotisch geformten Kreuzgratgewölben; die Seitenschiffe sind mit einhüftigen Muschelgewölben überdeckt. Die fast vollständig erhaltene Renaissance-Ausmalung von 1558 ist in Westfalen einzigartig.

Angesichts der Qualitäten der Ausstattung mit freigelebter Originalfassung und ange- sichts der Enge des Raumes war die Frage nach einer angemessenen Ergänzung mit- tels eines neuen Altares und eines neuen Ambos nur über einen eingeladenen Bild- hauer-Wettbewerb zu lösen.

Die Neugestaltung wurde also nach einem Künstlerwettbewerb an den Bildhauer Albert Bocklage, Vechta, vergeben.



linke Seite:

Innenraum der Kirche nach der Restaurierung mit der Ausmalung durch Fa. Berchem-Restaurierungen, Essen und mit der wiederverwendeten Kommunionbank

Verlegeplan mit der Positionierung der Hauptstücke und den Kommunionbänken



Zustand vor der Renovierung

Im Laufe der Arbeiten stellte sich heraus, dass fast die komplette Putzschale des Gewölbes und Teile der Säulenflächen zur Stabilisierung hintspritzt werden mussten.

Die angedachte Strichretusche der figürlichen Darstellungen erwies sich als nicht praktikabel, da eine Unterscheidung der Ursprungszeichnung und der nachträglichen Retusche nicht mehr nachvollziehbar war. Es wurde daraufhin eine wesentlich zeitintensivere Punktretusche vorgenommen. Sowohl an den Wänden als auch unter dem Gewölbe wurden Leimfarbschichten vorgefunden. Sie mussten komplett entfernt werden, um eine anschließende Restaurierung durchführen zu können.

Die dabei vorgefundenen alten Malereien wurden reversibel abgedeckt und die Malerei von 1558 restauriert.

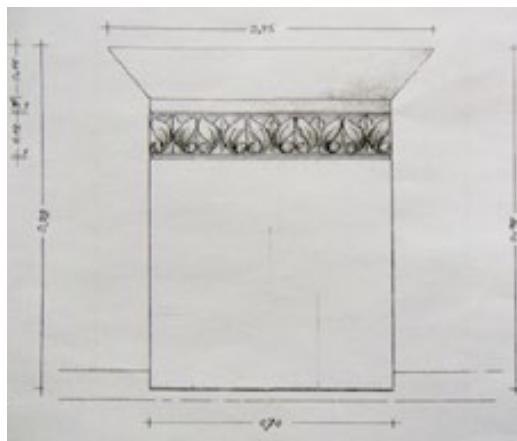
Nach Entfernung des Bodenbelages zeigten sich große Mörtelbettflächen als instabil. Diese Flächen mussten ausgetauscht und zur Verlegung des Sandsteinbodens eine Entkopplungsmatte ganzflächig eingebaut werden.

Da auch die alten Kirchenbänke schadhaft waren, wurden sie erneuert durch Übernahme der ausrangierten Bänke aus Liebfrauen Dortmund (siehe S. 33) Diese Kirchenbänke mussten den Abmessungen des Innenraumes von St. Heribertus angepasst und in der Anzahl ergänzt werden. Durch das vom Bestand abweichende Beleuchtungskonzept war eine komplette Neuinstallation der Beleuchtungsanlage erforderlich. Die vorgenannten Sonderarbeiten konnten zeitlich durch abschnittsweise Verlegung des Bodenbelages ausgeglichen werden.

Weihbischof Manfred Grothe konsekrierte die restaurierte Kirche am 18. Juli 2009.

Günter J. Müller

Ziel der Neuordnung des Chorraumes der katholischen Kirche St. Heribertus in Hallenberg war für mich, den Blick der versammelten Gemeinde zu schärfen für das Geschehen am Altar und den Raum so mit neuem Geist zu füllen. Zunächst galt es, sich von dem improvisierten Mobiliar mit unterschiedlichen Formelementen zu trennen, damit der barocke Hochaltar den würdevollen Platz aus der Mitte des Raumes zurückbekommt. Durch die Verwendung einer großformatigen Sandsteinplattierung bildete sich eine neue Ebene, die über die Triumphbogenlinie vorgezogen wurde. Auf der weit ausladenden Abschlussstufe konnten die zwei Segmente der barocken Kommunionbank aufgestellt werden, wobei der Blick jetzt frei war und die Abgrenzung des Chores aufgehoben wurde.



Entwurf und Ausführung von Ambo und Altar
durch Albert Bocklage, Vechta

Auf einer in den Boden eingelassenen Sandsteinplatte, in der Achse des Triumphbogens, steht jetzt der Zelebrationsaltar, dessen schräg angeschnittene Mensa auf einem quadratischen Stipes ruht und mit einem umlaufenden Blütenband verziert ist. Diese Formssprache setzt sich fließend im Ambo und im Priestersitz fort. Mit der Aufstellung des Ambos auf der Grenze der Chorbene zeigt dieser seine Präsenz an dem Ort der Verkündigung.

Albert Bocklage

Spielraum Kirche

Zur Leibphänomenologie und Psychoanalyse des Sakralraumes

Eckhard Frick sj

1. Der Körper, den ich habe.

Der Leib der ich bin

In der Umgangssprache unterscheiden wir oft nicht zwischen Leib und Körper, oder wir halten „Leib“ für das altmodischere Wort, das wir aus vielen Wortbildungen und Redewendungen kennen: Mutterleib, nicht: Mutterkörper, sich einverleiben, nicht: sich einverkörpern, am eigenen Leib erleben, nicht: am eigenen Körper erleben. Wir haben mehr oder weniger vergessen, dass „Körper“ als vom lateinisch *Corpus* abgeleitetes Fremdwort erst spät ins Deutsche kam, und zwar über den medizinischen Sprachgebrauch. Älter, ursprünglicher ist „Leib“ mit den Konnotationen des Eigenen und des Lebendigen.

Diese sprachliche Unterscheidung ist nun auch eine sachliche, bei Denkern wie Husserl, Merleau-Ponty, Schmitz und Fuchs und bei Forscherinnen wie Villa und Wendel. Primär, prä-reflexiv ist der Leib, der allerdings auf vielfältige Weise zum Körper gemacht, korporifiziert werden kann. Korporifizierungen geschehen durch den medizinischen Diskurs und diagnostische oder therapeutische Handlungen, die den Körper zum Objekt machen, was beim „Patienten“ Scham auslöst. Aber es gibt auch viele Krankheiten, gerade im Bereich der Psychopathologie, die zur Korporifizierung führen: selbstverletzendes Verhalten oder Somatisierungsstörungen, häufig verbunden mit der Tendenz, den Arzt zu nicht indizierten Eingriffen zu veranlassen, also wiederum zur Korporifizierung.

Normalerweise fallen Leib und Körper in ihrer Ausdehnung zusammen. Dies ist auch der tiefere Grund dafür, dass in der Umgangssprache der eine Begriff den anderen vertreten kann. Es gibt allerdings Fälle, in denen die Leib- und die Körperegrenzen divergieren, z.B. bei Phantomgliedempfindungen in einem Teil des Leibes, der „körperlich“ nicht mehr da ist.

Das sind jedoch, wie gesagt, Ausnahmen. „Normalerweise“ ist mir nie der ganze Leib bewusst, er taucht in Leibesinseln auf, wie Hermann Schmitz sagt, in Enge oder Weite, Wärme oder Kälte, Druck / Anspannung oder Entspannung (Schmitz 1998; Frick 2009). Aber auch unthematisch ist der Leib dabei, in jedem Empfinden eines Dinges, z.B. beim Berühren eines anderen Menschen. Eine besondere Erfahrung ist es, wenn ich mich selbst berühre, z.B. zwicke. Dann ist dieser Leibkörper gleichzeitig der sich empfindende Leib.

Dem Leib entspricht meine unhintergehbare Jemeinigkeit, meine Subjekthaftigkeit. Der Mensch ist einerseits Leib und Subjekt, andererseits Körper und Person, insofern er auf andere bezogen ist. Die Sexualität ist das Scharnier zwischen eigenleiblichem Spüren einerseits und sozialem Körperwissen andererseits (Villa 2006):

„Sex‘ sexuelles Begehrten und die damit verbundene Geschlechtsidentität konkretisiert sich jedoch im personalen Verhältnis zwischen begehrendem Ich und begehrtem Anderen. „Sex‘ gehört demnach nicht allein der Subjekt-perspektive zu – als Begehrungsvermögen, sondern auch der Personperspektive – als konkretes Begehrten, das in der Beziehung zu

Anderen empfunden und gelebt wird. „Sex“ gehört dem Dasein also nicht nur als Subjekt zu, sondern auch als Person. [...] in der Beziehung zu anderen ist der Leib schon Körper mit all den bekannten Diskurspraxen und Konstruktionsmechanismen, die damit verbunden sind. Und genau hier beginnt denn auch die Verschiebung von „sex“ in „gender“, der Transformation des Leibes als Körper entsprechend“ (Wendel 2009 S. 139)

2. Euklidische Räume versus Spielräume

Die Leib-Körper-Differenz taucht auf der Ebene des Raumes wieder auf. Räume können innerhalb einer euklidischen Ontologie des körperlichen Feststellens, Messens, Vergegenständlichens aufgefasst werden oder in einer Ontologie des Spiels, von der Gadamer sagt:

„Es lässt sich von da aus ein allgemeiner Zug angeben, wie sich das Wesen des Spiels im spielenden Verhalten reflektiert: Alles Spielen ist ein Gespieltwerden. Der Reiz des Spiels, die Faszination, die es ausübt, besteht eben darin, daß das Spiel über den Spielenden Herr wird. Auch wenn es sich um Spiele handelt, in denen man selbstgestellte Aufgaben zu erfüllen sucht, ist es das Risiko, ob es „geht“, ob es „gelingt“ und ob es „wieder gelingt“, was den Reiz des Spiels ausübt. Wer so versucht, ist in Wahrheit der Versuchte. Das eigentliche Subjekt des Spiels (das machen gerade solche Erfahrungen evident, in denen es nur einen einzelnen Spielenden gibt) ist nicht der Spieler, sondern das Spiel selbst. Das Spiel ist es, was den Spieler im Banne hält, was ihn ins Spiel verstrickt, im Spiele hält“ (Gadamer 1960: 101f).

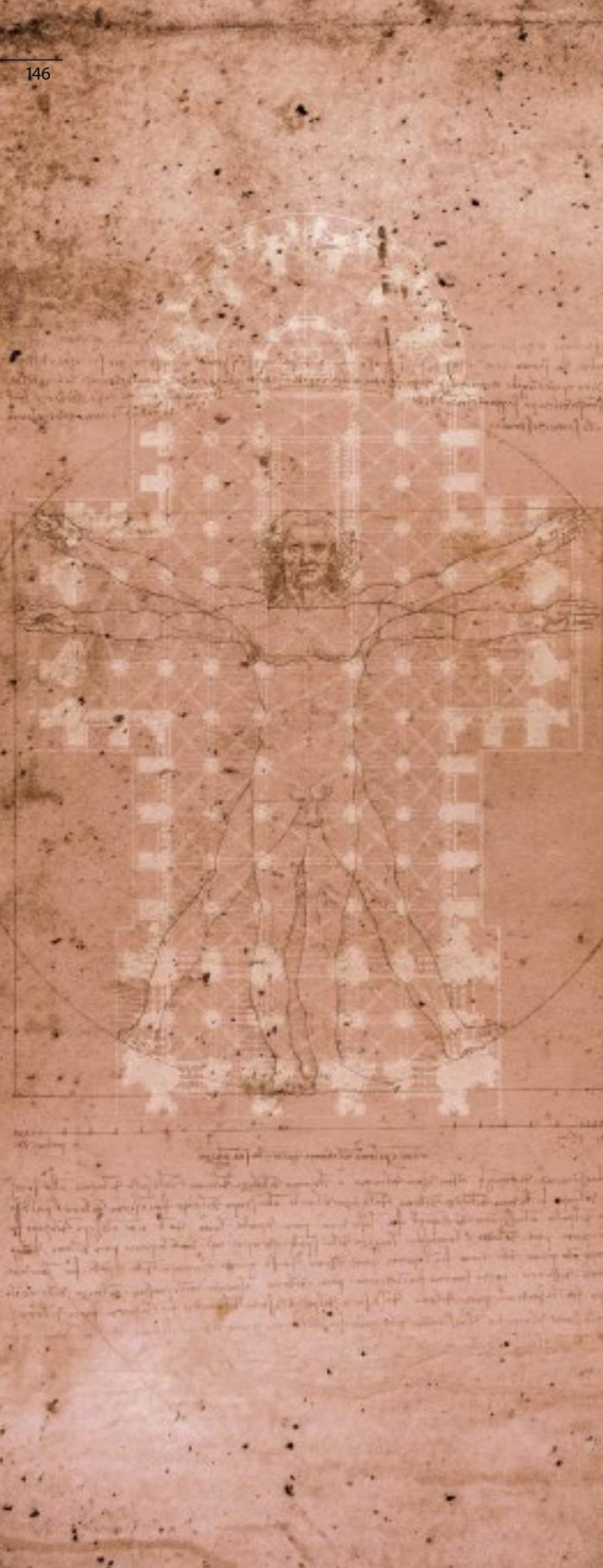
Derselbe Mensch ist im Raum als Leib-körper, als Ding unter Dingen. Er kann dann mit Maßband, Kompass oder ähnlichen Messgeräten relativ zu einem Koordinaten-system lokalisiert werden. Auch die Ostung einer Kirche ist ein solches Koordinatensy-

stem, eine Polarisierung, die den Raum orientiert wie ein Magnet das Magnetfeld. Ich kann mich diesem Koordinatensystem überlassen und werde orientiert, eingeostet oder eingenordet.

Anders der Leib im erlebten Spielraum: Der absolute Nullpunkt bin ich, von mir aus bestimmt sich, was rechts oder links, vorne und hinten, oben und unten ist. Ich kann mich unabhängig von äußeren Orientierungspunkten orientieren. Ich trete in eine Atmosphäre ein, die mich erschauern lässt und mich eng macht oder aber die Grenzen meines Leibes hinausschiebt, z.B. beim Singen, wenn ich „den Raum fülle“ – was ich im euklidischen Sinn natürlich nie kann.

Die nachstehende Tabelle (aus Frick 2009) macht deutlich, dass ein (sakraler) Spielraum auch ein euklidischer Raum ist und als solcher beschrieben und behandelt werden kann, z.B. in der Planung durch den Architekten und in deren Ausführung. Diesen Doppelaspekt wollen wir nun mit der Schlüsselkategorie der philosophischen Anthropologie ausdeuten, nämlich mit Hilfe der exzentrischen Positionalität (Plessner 1928/2003).

	Spielraum	Euklidischer Raum
Veränderbarkeit	ständige Möglichkeit leiblichen Gestalt-wandels	geometrisch (res extensa)
Grenzen	imaginiert, schützend	physikalisch raum-zeitlich
Erkenntnis	erlebt	gemessen
Räumlichkeit	phänomenal	physikalisch
Standort	absoluter Nullpunkt	relativ zu anderen Gegenständen
Perspektive	subjektiv	objektiv/intersubjektiv
Gliederung	reiche inhaltliche Gliederung, Gegenden und Orte	ungegliedert homogen



3. Exzentrische Positionalität als menschliche und als räumliche Kategorie

Ähnlich wie die Phänomenologie spricht Plessner von einer Verschränkung der Aspekte „Leib“ und „Körper“. Während die Phänomenologen im Leib das vorthematische eigenleibliche Spüren in der Erste-Person-Perspektive für primär gegenüber der objektivierenden Korporifizierung in der Dritte-Person-Perspektive halten, akzentuiert Plessner etwas anders. Mit dem Tier teilt der Mensch die zentralisierte Organisationsform, das Gesetztein (die Positionalität) inmitten einer Umwelt. Deren Signale verarbeitet er nicht einfach reflektorisch. Im Unterschied zur Pflanze sind Tiere und Mensch keine offenen, sondern geschlossene Systeme. Anders als die Pflanzen gestalten sie ausgehend von einer zentralen Repräsentation des eigenen Leibes, deren anatomisches Substrat das Gehirn ist, die Umwelt und sie bewegen sich innerhalb dieser Umwelt.

„Exzentrisch“ nennt Plessner die menschliche Positionalität, weil nur der Mensch eine reflexive Distanz zu diesen Selbst- und Umweltbezügen einnehmen kann. Dies gilt in besonderer Weise für Situationen des „Übermanntwerdens“, die der Mensch in der sexuellen Begegnung und in seiner Affektivität erlebt:

„Nur dem Menschen, [...] ist seine Lage als Körper zugleich gegenständlich und zuständig gegeben. Er erfährt sich als Ding und in einem Ding, das sich jedoch von allen Dingen absolut unterscheidet, weil er es selbst ist, weil es seinen Intentionen gehorcht oder jedenfalls auf sie anspricht. Getragen von ihm, umgeben von ihm, zur Wirksamkeit mit ihm und durch es entfaltet, bildet es zugleich einen nie restlos zu überwindenden Widerstand. In dieser vom Menschen stets neu zu vollziehenden

Einheit des Verhältnisses zu seiner gegenständlichen und zuständiglich gegebenen physischen Existenz entdeckt sich ihm sein Körper (Leib) als Mittel, d.h. als etwas, das er gebrauchen kann: zum Gehen, Tragen, Sitzen, Liegen, Greifen, Stoßen usw. Die Fügsamkeit in eins mit der eigenständigen, gegenständigen Dinglichkeit macht den Leib zum Instrument“ (Plessner 1941/1970 S. 246).

Die Leibphänomenologie betont, dass der Mensch auf Grund seiner leiblich-körperlichen Doppelperspektivität Räume erlebt, erfüllt *und* als Körperding neben anderen Menschen und Gegenständen im (euklidischen) Raum vorhanden ist. Wenn wir Plessners Kategorie der exzentrischen Positionalität auf den Sakralraum anwenden, so können wir die Aspekte der Zentralität und der Exzentrizität unterscheiden. Die Zentralität zeigt sich z.B. in der Umsetzung einer theozentrischen Idee durch das Bauprinzip der klassischen Wegkirche („heilige Fahrt“ nach Rudolf Schwarz) oder auch in der Zentralität des Altars als Christussymbol („der Ring“). „Exzentrisch“ kann eine Kirche insofern genannt werden, als die Leitcodierung immanent / transzendent zwar durch Außen- versus Innenraum, Schiff versus Chorraum, hinten versus vorne usw. ange deutet wird. Als Gebäude mit Fundament, Gewölbe, Statik usw. bleibt die Kirche jedoch immer diesseitig. Als ganze, im zentralen Altar oder anderen besonderen Bauteilen ist sie ein Sprungbrett, weist gerade in ihrer Zentralität auf die Transzendenz hin.

4. Der Übergangsraum ist der intermediäre oder Zwischenraum, in dem sich Spiel, Kunst, Kreativität und Religion ereignen.

Der Begriff stammt von dem Kinderarzt und Psychoanalytiker D.W. Winnicott, der auch von Übergangsobjekten spricht. Das sind

Teddybären, Tücher oder andere Gegenstände, die nach „Mama“ riechen und die das kleine Kind über die Abwesenheit der Mutter hinwegtrösten. Sie sind wichtig beim Einschlafen, vielleicht Jahre lang. Sie können auch vergessen und wieder hervorgeholt werden. A.M. Rizzuto (Rizzuto 1979) nennt das Gottesbild ein Übergangsobjekt, das uns ein Leben lang begleitet und aus sehr frühen Beziehungserfahrungen stammt. Das Gottesbild kann in die Ecke geworfen werden wie ein alter Teddybär, aber es kann auch wieder Bedeutung gewinnen.

Der Übergangsbereich ist zwischen der sich bildenden kindlichen Subjektivität und den Objekten, den Bezugspersonen des Kindes. Gegenüber dem kindlichen Spiel empfiehlt Winnicott die Haltung des „no challenging“: Wir fragen das Kind nicht: Hast du das gefunden oder erfunden, ist das Realität oder Illusion? Eher schon verwenden wir Illusion, In-Lusio, ins-Spiel-Kommen im starken Sinn, wie ihn das Spanische kennt: me da mucha ilusión – das begeistert mich.

Das gesunde Kind lernt es, zwischen dem Äquivalenz- und dem Als-Ob-Modus hin- und herzuwechseln. Im Äquivalenzmodus ist das gespielte oder erzählte Krokodil gefährlich: Es ist besser, vor dem Schlafengehen noch mal unters Bett zu schauen oder die Tür offen zu lassen, um sich notfalls in Sicherheit zu bringen. Im Äquivalenzmodus spielt das Kind mit großem Ernst die Spiele der Erwachsenen nach und mit, die wir Arbeit nennen, sei es Kochen oder Feuerwehr oder Müllabfuhr. Im Als-Ob-Modus (Pretend-) „weiß“ das Kind ganz genau, dass es eine fiktionale Wirklichkeit eingeführt hat, aber wehe dem Spielverderber, der die Regeln mit dem Argument nicht einhält, das sei ja alles „nur“ Spiel.

Im Übergangsraum entstehen die Sinnbilder, die wir das Symbolische nennen.



Es gibt kaum einen Begriff, den die Ontologie des Vorhandenseins und des Messens so sehr missverstanden hat wie das Symbol. Jung sagt vom Symbol, es sei der bestmögliche Ausdruck einer relativ unbekannten Sache. Das Symbol wird also nicht klarer, wenn es erklärt, anmoderiert, entschlüsselt wird, im Gegenteil: Solche semiotischen Entschlüsselungen „töten“ das Symbol, sagt Jung.

Das lebendige Symbol hingegen hat seine eigene Sprache, die im Übergangsbereich entsteht und verstanden wird. *Sýmbolon* kommt von *sýmballein*, zusammenfügen. Das Lukasevangelium nennt Maria in 2,19 *symbálloysa*, Zusammenfügerin. In der Antike brach man Tonscherben oder Münzen auseinander und trennte sich mit jeweils einem Teil. Das Wiederzusammenfügen, das Symbolein der Teile, ermöglicht das (Wieder-) Erkennen der Freundschaft, vielleicht den Kindern der ursprünglichen Besitzer. In der Emmausgeschichte ist das Brotbrechen das Erkennungszeichen, und das Übergangsobjekt der Eucharistie wurde zum sakramentalen *sýmbolon* schlechthin. Kirche als symbolischer Übergangsraum heißt also, dass Spuren der Transzendenz sinnlich erfahrbar werden, ohne dass jedoch die Sehnsucht letztlich gestillt wird.

5. Der Archetyp der Kirche und das Individuum

Jung nannte die Archetypen zunächst „urtümliche Bilder“. Es sind die großen Muster, die uns aus dem kollektiven Unbewussten entgegenkommen, die Kern-Konstellationen unserer neurotischen Komplexe ebenso wie unserer großen erlösenden Symbole. Im einzelnen bildhaft „sprechenden“ Symbol steckt also jeweils ein Menschheitsthema, eine Gegensatzspannung, die relativ unbekannt ist und hier ihren Ausdruck findet. Kirchen haben einen euklidischen,

messbaren, körperlichen Aspekt sowie auch jeder Mensch, der einen sakralen Raum betritt. Aber sie sind auch Spielraum, offen für die Liturgie, die sich in ihnen abspielt und in die wir hineingezogen werden, die wir bei aller Vorbereitung und Planung nicht machen, nicht herstellen.

Als Symbolbauten ist Kirchen außerdem eine „transzendenten Funktion“ eigen: Den Begriff „transzendent“ verwendet Jung nicht im metaphysischen Sinn, als Gegenbegriff zu Immanenz unserer Welt, sondern in der ursprünglichen Bedeutung „überschreiten“: Das Symbol überschreitet die Gegensätze, eröffnet einen neuen Raum, verweist auf eine neue, energetisch aufgeladene Bedeutung. Lebendige Symbole beflügeln Individuen, Paare und Gruppen. Sie verwandeln und erlösen, indem sie uns mitnehmen, ansprechen.

Der schöpferische Mensch ist im Kontakt mit der archetypischen Schicht des Unbewussten, und deshalb erfasst er Symbole und schafft Symbole: Träume, Kunstwerke, Räume, die mehr sagen als die Addition von Gegensatzpaaren wie innen / außen, sakral / profan, hell / dunkel, zentral / peripher, vorne / hinten, feierlich / alltäglich, Himmel / Erde, um nur einige von ihnen zu nennen. All diese Gegensatzspannungen kommen im lebendigen Symbolbau zum Ausdruck, er ist ein Sehnsuchtsbau, wenn die Eintretenden in Bewegung kommen, gewandelt werden. Es gibt viele Interpreten dieser archetypischen Gegensatzspannungen. Rudolf Schwarz beispielsweise hat derartige Archetypen differenzierend beschrieben. Ich möchte neben dem Architekten einen weiteren Interpreten der Gegensatzspannung herausgreifen, den Priester.

6. Der Priester: Weite und Enge innerer und äußerer Räume

Im Lauf meiner psychoanalytischen Praxis habe ich mehrere Priester behandelt und darunter auch mehrere spezifische, auf den Sakralraum bezogene Neurosen. Ich kann mich in manche Aspekte als Priester gut einfühlen, insbesondere was das Gegenüber zur Gemeinde betrifft und den alltäglichen Kontakt mit archetypischen Kraftfeldern, wie sie vor allem Altar und Wortverkündigung darstellen. Ich habe Priester behandelt, die am Altar ihre Symptome produzierten oder dies befürchteten, z.B. die Angst, im Hochgebet stecken zu bleiben, nicht mehr weiter zu können, zu kollabieren, von den Gläubigen als schwach und insuffizient durchschaut zu werden, also trotz der schützenden klerikalen Persona beschämmt zu werden. C.G. Jung schreibt über den Stellenwert der Symptomatik in der Analyse:

„Das Krankhafte kann nicht einfach wie ein Fremdkörper beseitigt werden, ohne dass man Gefahr läuft, zugleich etwas Wesentliches, das auch leben sollte, zu zerstören. Unsere Aufgabe besteht nicht darin, es zu vernichten, sondern wir sollten vielmehr das, was wachsen will, hegen und pflegen, bis es schließlich seine Rolle in der Ganzheit der Seele spielen kann“ (Jung GW 16:§ 293).

Wir sollten also auch im Fall einer Angst abwarten, bis wir verstehen, was diese in der Ganzheit der Seele, der inneren und äußeren Räume zu sagen hat. Ein erster Schritt kann es sein, kleine situative Veränderungen in der Symptomatik, eine Zu- und Abnahme je nach Kirchenraum und teilweise eine Verlagerung auf Straße, Geschäfte, Auto usw. zu beobachten, also das Leiden innerhalb des Raumes, die innere Enge innerhalb der äußeren Enge und Weite. Er leidet letztlich an seiner professionellen Nähe zu archetypischen Zusammenhängen: Handeln in persona Christi, am Altar stehen,



sich auf dieses Christussymbol stützen und doch befürchten zu fallen, die Angst, vor Schwäche den Kelch fallen zu lassen, im Symbol gesprochen: der Vater, der Angst hat, sein Kind fallen zu lassen.

Allgemein gesprochen soll der Priester (lateinisch *pontifex*) „Brücken bauen“ zwischen Lebensbereichen, die durch eine Grenze getrennt sind und sich doch gegenüber liegen. Er stellt diese Überbrückung dar, indem er selbst die Gegensatzspannung erleidet und in jedem der beiden Bereiche den jeweils anderen vertritt. Als „symbolischer“ Wanderer zwischen den Welten „fügt“ er die gegensätzlichen Bereiche des Heiligen und des vordergründig alltäglichen Profanen „zusammen“. In der griechischen Antike heißt der Priester *hiereús* (von *hierós* heilig). Er ist also der auf das Heilige Bezogene, zuständig für den abgegrenzten Bezirk des *Tempels* (sprachl. verwandt mit *témenos* von *témnein* schneiden). Der Priester vertritt nicht nur das Heilige inmitten der „profanen“ Welt (vor und außerhalb des *fanum* liegend, wie man im Lateinischen das abgegrenzte Heilige nennt), sondern auch die kleinen Sorgen der Menschen und alles Übrige, was unseren Alltag ausmacht, in der Sphäre des Unbedingten und Heiligen.

Der Priester als Symbol einer gegenüber der Spaltung zwischen „sakral“ und „profan“ viel grundlegenderen Ganzheit steht gerade in der explizit säkularen Gesellschaft für die Transzendenz, also für das Überschreiten der alten Grenze zwischen der Polis und dem Tempelbezirk. Letzteren gibt es allerdings als öffentliche Institution nicht mehr. In paradoyer Weise wird der spirituelle Bereich nicht nur demokratisiert, entklerikaliert, allen zugänglich. Religion wird in der bürgerlichen Gesellschaft auch zur Privatsache, zu einer Dienstleistung in einer Sondernische. Gerade in seiner Schwäche und in seiner Rollenunsicherheit steht der

Priester archetypisch für die spirituelle Suche heutiger Menschen, die sich allerdings häufig außerhalb der Kirche abspielt, jenes „geistlichen Hauses“ und jener „heiligen Priesterschaft“, von denen der erste Petrusbrief (2,5) spricht.

7. „Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gezeltet“

So formuliert es der Johannesprolog. Kirchen als engere oder weitere Zelte des Wortes entsprechen oder widersprechen der Enge und Weite unserer inneren Räume. Manche Priester erleiden diesen Zusammenhang zwischen äußerem und innerem Räumen in ihrer Neurose – wider Willen und unbewusst. Eine Weitung stellt die Fantasie dar, sich fallen zu lassen, ohnmächtig zu werden, und vom Notarzt nach draußen, ins Freie gebracht zu werden. Eng macht ihn hingegen der Druck, die Messe zu *durchstehen*, beten, reden und predigen zu müssen, in der Berufspersona gefangen zu sein.

Eine Raumphobie oder Panikattacke kann sowohl durch zu große, weite als auch durch zu kleine, enge, vielleicht stückige Räume ausgelöst werden. Der Vergleich zwischen der mütterlichen Kirche und einerseits Uterus, andererseits Geburtskanal liegt hier nahe. Auch ein großer Raum trennt etwas von der Weite des Kosmos ab und schließt einen relativ engen Innenraum durch Mauern vom Außen ab.

Die Kirche als Symbolraum muss solche Gegensätze nicht lösen, schon gar nicht auflösen. Sie drückt sie vielmehr aus und spricht insofern die symbolhafte Sehnsucht der sie besuchenden Menschen an. Als Symbol eignet sie sich vornehmlich wegen ihrer Heterotopie, als Anderort der sie umgebenden Ortschaft (Frick 2011). Paulus spricht betont säkular vom „Tisch des Herrn“ – und doch ist der Altar im Archetyp

der Kirche gerade dadurch ein Grenzstein zum Göttlichen, dass er nicht beweglich, nicht zusammenklappbar ist und auch nicht zusammenbrechen kann.

Frick E (2009) Psychosomatische Anthropologie. Ein Lehr- und Arbeitsbuch für Unterricht und Studium (unter Mitarbeit von Harald Gündel). Kohlhammer, Stuttgart

Frick E (2011) Spielräume des Heiligen. In: Nollert A, Volkenandt M, Gollan R-M, Frick E (Hg.) Kirchenbauten in der Gegenwart. Architektur zwischen Sakralität und sozialer Wirklichkeit. Pustet, Regensburg

Plessner H (1928/2003) Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Suhrkamp, Frankfurt am Main

Plessner H (1941/1970) Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. In: Dux G, Marquard O, Ströker E (Hg.) Gesammelte Schriften, 7. Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp 201-398

Rizzuto A-M (1979) The birth of the living God. A psychoanalytic study, Chicago London

Schmitz H (1998) Der Leib, der Raum und die Gefühle. edition tertium, Ostfildern

Villa P-I (2006) Sexy bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper, Wiesbaden

Wendel S (2009) „Als Mann und Frau schuf er sie“. Auf dem Weg zu einer genderbewussten theologischen Anthropologie. Herder-Korrespondenz 63:135-140

Illustration S. 146: Leonardo da Vinci, der vitruvianische Mensch, Proportionsstudie, kombiniert mit dem Grundriss des Kölner Doms

Illustration S. 150: Auf Basis eines Fotos von Roman Wels, siehe Aufsatz „Raum der Stabilitas“, S. 50-55

Ort des Altares – Ausdruck von Nähe und Unbegreiflichkeit Gottes

Max Heine-Geldern sj

„Der Fromme von morgen wird ein ‚Mystiker‘ sein, einer, der etwas ‚erfahren‘ hat, oder er wird nicht mehr sein, weil die Frömmigkeit von morgen nicht mehr durch die im voraus zu einer personalen Erfahrung und Entscheidung einstimmige, selbstverständliche öffentliche Überzeugung und religiöse Sitte aller mitgetragen wird, die bisher übliche religiöse Erziehung also nur noch eine sehr sekundäre Dressur für das religiöse Institutionelle sein kann. Die Mystagogie muß von der angenommenen Erfahrung der Verwiesenheit des Menschen auf Gott hin das richtige ‚Gottesbild‘ vermitteln, die Erfahrung, daß des Menschen Grund der Abgrund ist: daß Gott wesentlich der Unbegreifliche ist; daß seine Unbegreiflichkeit wächst und nicht abnimmt, je richtiger Gott verstanden wird, je näher uns seine ihn selbst mitteilende Liebe kommt; daß man ihn nie als bestimmten Posten in das Kalkül unseres Lebens einsetzen kann, ohne zu merken, daß dann die Rechnung erst recht nicht aufgeht; daß er nur unser ‚Glück‘ wird, wenn er bedingungslos angebetet und geliebt wird; aber auch, daß er nicht bestimmt werden kann als dialektisches Nein zu einem erfahrenen bestimmten Ja, z.B. nicht als bloße Ferne gegenüber einer Nähe, nicht als Antipol zur Welt, sondern daß er über solche Gegensätze erhaben ist. Schon im voraus zu solcher Dialektik sind wir ursprünglicher auf ihn verwiesen, und es ereignet sich in Gnade, daß er als der ‚solche‘, ohne in dem Gestrüpp unserer Dialektik sich zu verfangen, in absoluter Selbstmitteilung ‚unser‘ Gott sein will und ist.“

Die Erfahrung von der Nähe und Unbegreiflichkeit Gottes, wie sie Karl Rahner hier beschreibt, prägt den christlichen Glauben an einen Gott, der in der Person Jesu Christi ganz Mensch geworden ist und mit seinem Geist in dieser Welt lebt und wirkt. Die Begegnung mit diesem Gottesbild, einem dreifaltigen Gott, zu ermöglichen, ist fundamentaler Sinn eines jeden Kirchengebäudes. Ihre Tiefe entfaltet sie in einer dreifachen personalen Dimension, analog dem Liebesgebot: Gottes-, Nächsten- und Selbstbegegnung (vgl. Mt. 22,34-40) und schließlich einer vierten, nämlich der Weltbegegnung. (Gerhards 2011)

Die These dieses Beitrags ist, dass sich die Aufgabe des Baus, nämlich die Ermöglichung dieser Begegnung, im Altar verdichtet. Einem Brennpunkt gleich spiegelt sein Ort unterschiedliche ekklesiologische Modelle und beeinflusst die Gestaltung des Gesamtraums entscheidend.

Dessen Architektur und Kunst provozieren die aufgebrochene Stimmung eines Besuchers und gestaltet sie. Hierbei tritt der Raum aber nicht als handelndes Subjekt auf. Er kann den Menschen nicht aus dem Alltag herausholen. Dies ist eine Entscheidung des Eintretenden, des Besuchers einer Kirche. Er ist auf der Suche, sei es als ungläubiger Kunstinteressierter oder ein nach Ruhe und Stille sich Sehnder. Wer die Mystagogie des Raumes annimmt, durchbricht das Kreisen um sich selbst und spürt seine Verwiesenheit auf den Unbegreiflichen, der durch den Raum und seine Kunst so nah erfahrbar gemacht wird. Es handelt sich nicht um eine schlichte, affektive Insze-

nierung, denn sie bricht immer wieder mit den eigenen „Gottesbildern“, um auf den ganz Anderen hin auszurichten. Im Sprengen des Kreisens um sich selbst finden echte Transzendenzerfahrungen statt. Durch diese Transzendenzerfahrung wird der umschlossene Raum zum christlichen Sakralbau. Die sakrale Erfahrung dient der Ordnung und Ausrichtung des profanen Alltags und kann nur im Alltag stattfinden.

„Das Profane steht also nicht kontradiktiorisch zum Sakralen, sondern ist dessen Möglichkeitsbedingung.“ (Gerhards 2011)

Der Mensch kann die Unterscheidung zwischen profan / sakral, immanent / transzendent, nahe / fern nur anhand eines physischen Objektes, wie eben eines Sakralbaus, fassen. Der Bau markiert eine Grenze, die selbst ambivalent ist: „Sie gehört der einen ebenso wie der anderen Seite an, also beiden Seiten oder keiner. Sie symbolisiert und vollzieht damit die Einheit der Unterscheidung. [...] Das Sakrale kondensiert gewissermaßen an der Grenze, die die Einheit der Unterscheidung von transzendent und immanent darstellt.“ (Luhmann, 2002) Damit markiert der Kirchenbau die notwendige Grenze zur Ermöglichung der gottmenschlichen Begegnung, da er den Wiedereintritt des Unterschiedenen (Gott) in das unterscheidende System (Schöpfung) darstellt. Die durch ihn aufgebrochene Sehnsucht nach dieser Begegnung kann und soll er letztlich nicht stillen. Sie ereignet sich als ein Akt der Gnade Gottes. Gerade deswegen liegt die Herausforderung an den gelungenen Kirchenbau im Versuch, diese Spannung von der Nähe und Unbegreiflichkeit Gottes – die „ewige Lücke“, wie es der Architekt Rudolf Schwarz ausdrückt – architektonisch zu fassen:

„Da gilt nur noch eine Baukunst, die die ewige Lücke mit in das Werk nimmt und offen gesteht, daß sie vor dieser versagt. Indem sie das tut, wird auch sie, die Kunst selbst, ‚offen‘ wie jedes andere Geschöpf. Die großen und gültigen Werke stehen alle im Angesicht des

Unmöglichen, sie sind alle begonnen, in Hinblick‘, als gewaltige Näherungen an die unlösbare Lösung, und ihre Größe besteht nicht in irgend einer ästhetischen Genießbarkeit, sondern darin, daß sie die absolute Unmöglichkeit schöpferisch aussprechen und daß jede ihrer Formen die ewige Lücke erschließt.“

ALTAR – Brennpunkt des Kirchenraumes

Der Altar ist Symbol Christi und Platzhalter für den abwesenden Herrn. Im Gegensatz zum Altar im Alten Testament ist der christliche Altar kein Tieropferaltar, doch bildet er ebenso wie dieser den Ort der Theophanie des Herrn: „An jedem Ort, an dem ich meines Namens gedenken lasse (= an dem ich meinen Namen anrufen lasse), werde ich zu dir kommen und dich segnen“ (Ex 20,24). Der Altar ist damit von Gott selbst als Stätte der Gottesbegegnung konstituiert, die sich vonseiten Gottes als sein ‚Kommen‘ – seine Theophanie – ereignet, vonseiten Israels als Anrufung SEINES Namens.“ (Meßner 2003) Eben diese beiderseitige Bewegung – Gott wendet sich dem Menschen mit seinem Heilsangebot zu und der Mensch gibt darauf Antwort – ereignet sich in der Feier der Eucharistie. Zwar ist Christus selbst im Stehen vor dem Vater der eigentliche Vollzieher dieser liturgischen Antwort, die zur Antwort der Gemeinde wird, indem sie sich mit ihm und um ihn versammelt, doch ist dieser Gottesdienst immer erfüllt von der Hoffnung auf die Wiederkunft Christi, auf die endgültigen Theophanie Gottes. Wieder findet sich die Spannung von der Nähe und Unbegreiflichkeit Gottes, die nun symbolisch durch den Körper des Altars gefasst wird. „Auf ihm ereignet sich bei der Feier der heiligen Messe die Ankunft des Herrn in den eucharistischen Gestalten. Ihm soll sich die Aufmerksamkeit der Versammelten zuwenden.“ (Dt. Bischofskonferenz 2003) Der Altar durchbricht Zeit und Raum der feiernden Gemeinde. Zum einen ist er nämlich Opferstätte, da er auf das einzige Opfer



des Neuen Bundes, das Kreuzesopfer, verweist, als auch Mahltisch, als „Tisch des Herrn“, indem auf ihm die Gaben verwandelt werden und er auf das „eschatologische Gastmahl, dessen zeichenhafte Realisierung die christliche Eucharistie ist“, verweist. Er hat somit eine doppelte Stellung. Er ist zwar in der Welt (als materieller Altar), aber nicht von der Welt (als Symbol des himmlischen Altars). Papst Benedikt XVI. beschreibt diese besondere Stellung des Altares in seinem Werk „Der Geist der Liturgie“ treffend: „Er [der Altar] schließt den Raum nicht ab, sondern auf – in die ewige Liturgie hinein.“ Insofern ist die Wahl des Ortes des christlichen Altares zentral für die Begegnung mit Gott.

ORT DES ALTARES – baugeschichtlicher Überblick

Sein Ort erzählt über das Selbstverständnis der Kirche in der Gesellschaft, über ihr Verständnis als Mittlerin der Begegnung mit dem Anderen. Der folgende Überblick soll aufzeigen, wie die Platzierung des Altares in der kirchen- und baugeschichtlichen Entwicklung einerseits Ausdruck unterschiedlicher ekcllesiologischer Modelle ist und andererseits wesentlich die gesamte Raumgestalt und seine Symbolik prägt.

In den syrischen Kirchen, die zu den ersten Kirchenbauten zählen und sowohl den westlichen als auch den byzantinischen Typus beeinflusst haben, war der Altar an der Ostwand, bzw. in der Apsis. Damit wurde unter anderem die Ostung der Kirchen unterstrichen. Mit der Gebetsorientierung nach Osten wird zum einen die „urmenschliche Sehnsucht nach dem Paradies, dem Garten, den Gott im Osten gepflanzt hat als den Lebensraum, in dem der Mensch unmittelbar Gott begegnen kann (Gen 2,8)“, ausgedrückt, wie auch die eschatologische Hoffnung auf den wiederkehrenden Christus, der in der aufgehenden Sonne

symbolisiert wird. Die gemeinsame Gebetsausrichtung öffnet den einzelnen Beter wie auch die einzelne Gemeinde über sich hinaus in die Gemeinschaft aller Glaubenden hin zu Christus, deren Leib sie ist und der im Altar symbolisiert wird.

In den römischen Kirchen fand man den Altar bis zum 7. Jahrhundert vor der Apsis, bzw. im Querhausbereich bis hin zur Mitte der Kirche, wo der Bischof die Eucharistie inmitten der Gemeinde feierte. Sitzbänke waren damals nicht vorhanden und so war die Gemeinde beweglicher. Der Altar war üblicherweise von einer niedrigen Schrankenanlage eingegrenzt und stand meist unter einem Baldachin. Dieses ursprünglich profane Element, welches in der Antike die Göttlichkeit des jeweiligen Herrschers symbolisierte, diente dazu, den christlichen Glauben an den einen Gott zu unterstreichen, und war daher geeignet, die göttliche Gegenwart am Altar darzustellen, der als Thron Christi gesehen wurde.

Altäre in der Kilianskirche, Lügde



Bis ins 6. Jahrhundert gab es nur einen einzigen Altar. Alle anderen Tische im Kirchenraum, wie etwa in der Lateranbasilika, waren Oblatentische, auf denen die Gaben der Gläubigen abgelegt wurden. Während dies sich im Osten nicht änderte, kam es im Westen unter Gregor dem Großen (590–604) zu einer einschneidenden Veränderung. Der Altar in St. Peter wurde aus der Mitte genommen und näher zur Apsis gestellt, genauer gesagt über das Grab des Heiligen Petrus. Diese Maßnahme war mit erheblichem baulichem Aufwand verbunden. Sie unterstreicht die Zeit und Raum übergreifende Symbolik des Altares, denn „dass wir das Opfer des Herrn in der alle Zeit übergreifenden Gemeinschaft der Heiligen feiern, erfuhr so einen sinnfälligen Ausdruck.“ (Ratzinger, 2006)

Etwa zur selben Zeit wird die immer stärker werdende Trennung von Klerus und Gemeinde auch baulich sichtbar, indem der Ort des Altares mehr und mehr abgetrennt wurde. Die bis dahin üblichen Chorschranken wurden zu einer trennenden Wand, wie die heutige Ikonostase im byzantinischen Kirchenraum. Die Klerikalisierung der Eucharistiefeier machte den Altar inmitten des Hauptschiffes hinfällig. Es war für die Gemeindemitglieder nicht mehr vonnöten, während der Feier anwesend zu sein, sie konnten stattdessen irgendwann ihre Gaben und Spenden an den Altar bringen, wo dann später für sie die Messe gefeiert wurde. Stiftungen von Altären und damit verbundenen Dienstämtern führten zu einer steigenden Anzahl von Altären in einem Kirchenraum. Diese Entwicklung wurde noch von der steigenden Heiligenverehrung und dem Reliquienkult gefördert. Da nicht jeder Altar direkt über ein Heiligen- bzw. Märtyrergrab errichtet werden konnte, musste seit dem 6. Jahrhundert jeder Altar eine Reliquie haben. Dies führte dazu, dass die Tischform des Altars immer mehr der Block- oder Kubusform wich.



Corvey, karolingisches Westwerk und barocke Altäre der Abteikirche

Die Zahl der Altäre mit den eingebetteten Reliquien drückte wiederum den Glauben an die endzeitliche gemeinsame Feier der Gemeinde mit den Heiligen und Engeln in der Liturgie aus. Die Gläubigen verteilten sich im Raum, nahmen zeitweise an den Liturgien teil oder wanderten weiter. Nur bei großen Festen und Prozessionen wurde der gesamte Kirchenraum verwendet, ansonsten war er mehr ein „vielfach gegliederter polyfunktionaler Raum.“ (Sternberg 2003)

Die Zunahme der Altäre forderte neue Raumlösungen, wie etwa doppelte Chöre, Krypten und Westwerke. Das Westwerk befand sich vor dem eigentlichen Kirchenraum im Westen. Während seine Verwendung nicht eindeutig ist, lässt sich seine Symbolik klarer deuten. Betrachtet man z.B. das Westwerk der Abteikirche von Corvey (873–885) von außen, so lässt sich der quadratische Mittelturm mit seinen beiden Seitentürmen als Bild einer Stadt, nämlich als himmlisches Jerusalem, lesen.

Das Westwerk weist den Eintretenden auf die Besonderheit des Gebäudes hin, wo die himmlische Sphäre nicht mehr nur auf die Apsis konzentriert war, sondern sich auf den ganzen Kirchenraum mit seinen vielen Altären erweitert hatte. Während in frühchristlichen Bauten der Triumphbogen als Schwelle zwischen himmlischer Sphäre und irdischem Langraum diente, wird diese Trennung nun vom Westwerk übernommen. Dieses Beispiel zeigt, welchen wesentlichen Einfluss der Ort des Altares, seine Anzahl und das damit verbundene ekklilogische Verständnis auf den gesamten Bau und seine Symbolik hat.

Der mehrdimensionale Kirchenraum zog sich allgemein gesprochen durch das Mittelalter hindurch. Die aufkommenden Predigerorden begannen ihre Kirchen mehr auf große Hörergemeinden auszulegen, was

das Aufkommen der Hallenkirchen mit Einheitsräumen nach sich zog. Dieser Trend wurde von der Kirchenreform des Konzils von Trient aufgegriffen. Der Raum orientierte sich auf einen zentralen Hochaltar hin, der nicht mehr von einer trennenden Wand abgeschirmt war. Vielmehr entwickelte sich im Barock der Altarraum zu einer Bühne eines „theatrum sacrum“. Die traditionellen Altäre wurden in Nischen in die Seitenwände gerückt. Hauptaugenmerk sollte auf den einen Altar gerichtet werden, auf dem sich der Tabernakel befand.

Die Aufklärung und die damit verbundene Säkularisierung hinterließen ihre Spuren im Kirchenbau. Im allgemeinen Trend des Historismus wurden verschiedenste Stilepochen kopiert und versucht, diese mit der Idee des Einheitsraumes zu verbinden, wodurch „andere liturgische Feiern im Kirchenraum von der privaten Andacht bis zu innerräumlichen Prozessionen vernachlässigt“ (Sternberg, 2003) wurden. Der gesamte Raum war mit seinen sperrigen Kirchenbänken auf den Altar am Scheitelpunkt des Chores gerichtet, auf dem weiterhin stellvertretend für die Gemeinde die Messe gefeiert wurde. Die Gläubigen konnten zwar visuell an der Feier teilnehmen, waren aber im liturgischen Sinne substanzell keine Beteiligten. Die verstärkte räumliche Konzentration auf den Hochaltar, der oftmals unter dem Retabel zu verschwinden droht, und der Verlust der architektonischen Qualitäten des vielfach gegliederten, polyfunktionalen Raumes führten zu einer einseitigen Polarisierung der Darstellung der Unbegreiflichkeit Gottes.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam es durch die avantgardistische Bewegung der Modernen zu einem Bruch mit dem Historismus, mit dem Ziel, den Kirchenbau auf das Wesentliche zu konzentrieren. Ein neues Christusbild (Einführung des Christkönigsfestes im Jahr 1925) förderte eine Kirchen-

kunst, deren Zentrum der Altar als Symbol Christi bildete. Der rheinländische Geistliche Johannes van Acken (1879–1937) fordert dies konkret in seiner Schrift „Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk: Der Altar als der ‚mystische Christus‘ soll der Ausgangspunkt und gestaltende Mittelpunkt des Kirchenbaus und der Kirchenausstattung sein.“ Der Altar wird von der Wand gelöst und tief in den Kirchenraum gerückt. Chorraum und Gemeideraum fließen ineinander. Dabei ging es noch nicht um eine Veränderung der Liturgie, sondern um eine Akzentuierung der Teilnahme der Gemeinde und eine sinnlich erfahrbare Nähe zu Christus. „Wer bei Christus ist, der ist schon am Ziel.“ Nun wurde der Kirchenraum vom Altar aus konzipiert. In dieser Zeit entstanden zahlreiche Entwürfe für Zentralbauten. Gleichzeitig wurden auch „Messopferkirchen“ (z.B. St. Peter und Paul in Dettingen von D. Böhm, 1923) errichtet. Ihre Architektur soll den Eintretenden auf das Geschehen am Altar vorbereiten: „Das ganze Raumsehnen findet seine Erfüllung in der Opferstätte.“ (Gerhards, 2008)

Dieses christozentrische Bild brechen die beiden führenden Vertreter der liturgischen Bewegung in Deutschland, der Architekt Rudolf Schwarz zusammen mit dem Theologen und Philosophen Romano Guardini, auf. Für sie galt der Altar nicht als Mitte, sondern als Schwelle zur Begegnung zwischen Mensch und Gott. Für Schwarz ist die Erfahrung der Transzendenz zentral, die den Kreis durchbricht, indem der Bau jene „ewige Lücke“ erschließt. In seinem Werk „Vom Bau der Kirche“ skizziert er die beiden Pole „Heilige Innigkeit“ (Der Ring – christozentrisches Bild) und „Heilige Fahrt“ (Der Weg – theozentrisches Bild) in seinen Idealplänen. Mit seinem dritten Konzept „Heiliger Aufbruch“ – einem geöffneten Ring, zeigt er, dass diese beiden Pole sich nicht gegenseitig ausschließen müssen.

Das II. Vatikanische Konzil hat die Überlegungen der liturgischen Bewegung aufgenommen und in die Liturgiereform einbezogen. Der christologisch-eucharistische Gedanke des Mystischen Leibes wurde durch das ekcllesiologische Bild des „pilgernden Gottesvolkes“ ergänzt. Das Konzil betont den pneumatischen Aspekt der Liturgie und hält im Artikel 7 der Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ (SC) fest, dass Christus „nicht nur in den eucharistischen Gaben und im geweihten Priester gegenwärtig ist, sondern auch im Wort, in der versammelten priesterlichen Gemeinde und in ihrem Beten und Singen“. (Neckel, 2010)

Für den Ort des Altares war die wichtigste Bestimmung die Reduzierung auf einen einzigen, frei stehenden Altar unter Verzicht auf Seiten- und Nebenaltäre, damit „der einzige Altar in der einen Versammlung der Gläubigen unsern einzigen Erlöser Jesus Christus und eine Eucharistie der Kirche zeichenhaft darstelle.“ Es folgte eine Welle der Errichtung von „Volksaltären“, die meist an den Stufen des Chorraums platziert wurden. Diese Neuerungen sollten den Altar als ideelle Mitte der Versammlung hervorheben. Dabei kam es jedoch häufig zu Brüchen im Verhältnis zum Gesamtraum, die heute den Altar mehr als eine Barriere zwischen Gemeinde und Priester erfahrbar machen. Gleichzeitig zeigen viele Neubauten eine einseitige Konzentration auf den Aspekt der Nähe, während die Unbegreiflichkeit Gottes symbolisch stark zurücktritt.

Aufgrund dieser Situation entstand in den vergangenen Jahren die Idee des „Communioraums“ (St. Christophorus in Sylt / Deutschland von D. G. Baumewerd, 2000). Altar und Ambo stehen sich gegenüber. Die Gemeinde versammelt sich ellipsenförmig um sie. Die räumliche Mitte bleibt frei und symbolisiert die „Unverfügbarkeit der göttlichen Gegenwart“. (Gerhards, 2003)

Die Achse der Ellipse weist die versammelte Gemeinde über sich hinaus. Sie feiert in Verbindung mit der ganzen Kirche Liturgie. Im „Communioraum“ wird versucht, der Spannung zwischen Nähe und Unbegreiflichkeit Gottes Raum zu geben. Durch seinen Ort und durch die Hervorhebung des Ambo wird spürbar, dass der Altar nicht die Mitte der Gemeinde ist, was schon Schwarz und Guardini kritisiert hatten. Seine Würde empfängt der Altar nach Gerhards primär „aus den Beziügen der Versammlung im Kirchenraum, erst sekundär aus einer eigenen Symbolik“. Die eigentliche „Mitte“, das was den Bau zu einem sakralen Raum werden lässt, wird betont, nämlich die Begegnung mit dem Anderen in der liturgischen Handlung. Die Stärken dieser Konzeption liegen in der Förderung einer lebendigen Liturgie, indem die einzelnen Elemente der Feier, der Versammlungscharakter wie auch die gemeinsame Ausrichtung räumlich akzentuiert werden. Ausgangspunkt für den Communioraum ist die Eucharistiefeier. Ihre Prägung lässt wenig Raum für individuelle Annäherungen und wirkt vor allem in der Benutzung. Doch nimmt heute nur ein geringer Teil der Kirchenbesucher an dieser Feier teil. Für die Platzierung des Altares stellt sich die Frage, ob nicht durch eine nahezu gleichwertige Gestaltung und Gegenüberstellung zum Ambo die mystagogische Symbolik des Altars zu stark relativiert wird.

Fazit

Ein Kirchenraum führt in das Geheimnis Gottes ein, indem er die Spannung zwischen der Nähe und Unbegreiflichkeit Gottes zum Ausdruck bringt. Der christliche Sakralbau gibt Raum für die Antwort des Menschen auf diese Spannung in der Gottes-, Nächsten- und Selbstbegegnung sowie der Weltbegegnung.

Der Altar ist einerseits ein physisch feststellbarer Körper in diesem Raum, andererseits ist er das Symbol Christi und insofern Platzhalter für den abwesenden Herrn. Als Symbol beinhaltet der Altar die Gegensatzspannung der Nähe und Unbegreiflichkeit Gottes. Wie ein Brennpunkt verdichtet er die Spannung, die den Gesamtraum ausmacht. Die Wahl des Ortes des Altars (z.B. in der Apsis oder mitten im Kirchenschiff) ist deshalb nicht beliebig. Vielmehr spiegelt sie das Verhältnis von Gesamtraum und Brennpunkt wider. Die verschiedenen Platzierungen des Altars im Kirchenraum im Laufe der Geschichte sind Ausdruck unterschiedlicher ekklesiologischer Modelle, wie z.B. die Communio der Feiernden um den Altar, der Bezug auf die Märtyrergräber als Hervorhebung der Gemeinschaft mit den Heiligen oder die klerikale Stellvertretung insbesondere im Mittelalter. Umgekehrt wirken die Bedeutung und der Ort des Altars auf den Gesamtraum zurück. So weitete sich z.B. in der Romanik die Himmelssymbolik der frühchristlichen Apsis auf den gesamten Raum.

Der hier verfolgte mystagogische Weg zum Verständnis des Altars innerhalb des Kirchenbaus hat nicht nur eine binnkirchlich-theologische Bedeutung. Unabhängig von kirchlicher Sozialisation oder Teilnahme an der Liturgie lädt ein richtig platziertes Altar zur Begegnung ein. Er ist im guten Sinn Stein des Anstoßes, indem er Nähe und Sammlung ermöglicht und die Unbegreiflichkeit Gottes offenhält. Durch seine herausragende Stellung provoziert der Altar Fragen, die „Wege zu einem persönlichen Glauben erwecken“ (Mennekes, 1995) und hinführen können zum christlichen Weg. Im Zusammenspiel mit dem gesamten Sakralbau ist er Angebot, Dienst, Diakonie am Besucher, am potenziellen Frommen von morgen.

Verzeichnis der Autoren

Theodor Ahrens

*1938, Domkapitular, seit 2010 Vorsitzender des Vereins für Christliche Kunst

Martin Uwe Balhorn

*1964, seit 1992 freier Architekt mit dem Büro aws
www.architektur-werk-stadt.de

Dr. Ulrich Barnickel

*1955, seit 1986 freischaffender Bildhauer
www.ulrich-barnickel.de

Albert Bocklage

*1938, seit 1963 freischaffender Künstler (Bildhauer und Maler)

Martin Brockmeyer

*1959, seit 2003 freier Architekt
www.architekturbuero-br.de

Clemens und Maas

Mechthild Clemens, *1961
Barbara Maas, *1969
seit 1993 freie Architekten
clemensundmaas.de

Dr. med. Eckhard Frick

*1955, Priester und Jesuit, Professor für Psychosomatische Anthropologie an der Hochschule für Philosophie und für Spiritual Care an der Universität München
www.hfph.mwn.de/lehrkoerper/lehrende/frick

Pater Dr. Dieter Haite

*1957, Benediktiner, seit 1988 in der Cella St. Benedikt in Hannover
cella-sankt-benedikt.de

Max Heine-Geldern sj

*1981, Frater, Architekt und Jesuit

Dr. Wolfgang Hamberger

*1930, ehem. Oberbürgermeister der Stadt Fulda, seit 1998 im Ruhestand

Dr. Maria Kapp

Kunsthistorikerin, freie Mitarbeiterin in der Denkmalpflege des Bistums Hildesheim

Ludwig Kegel

*1948, seit 1980 freier Architekt

Evelyn Koerber

*1959, Kunstudium in Erfurt, seit 1990 freischaffende Künstlerin
evelynkoerber.de

Lutzenberger + Lutzenberger

Bernhard Lutzenberger *1958 und Susanne Lutzenberger, *1963, seit 1990 freischaffende Künstler
de.lutzenberger-lutzenberger.de

Dr. phil. Josef Mense

*1941, Theologe und Germanist, Fachleiter am Studienseminar in Kassel, seit 2007 im Ruhestand
www.jomense.de

Scott A. Moore

*1968, ordiniertes Pfarrer der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Amerika, Promovend an der katholischen theologischen Fakultät Erfurt

Günter Müller

*1951, seit 1981 freier Architekt

Radermacher, Norbert

*1953, seit 1991 Professor für Bildhauerei an der Universität Kassel
www.norbertradermacher.de

Dr. Peter Ruhnau

*1943, 1985–2008 Diözesanbaumeister im Erzbistum Paderborn

Johannes Schilling

*1956, seit 1984 freier Architekt, Professor an der Fachhochschule in Münster
www.schilling-architekten.de

Ulrich Schmalstieg

*1959, katholischer Priester, seit 2007 Künstlerseelsorger im Bistum Hildesheim
www.kuenstlerseelsorge-hildesheim.de

Wolfgang Scholz

*1963, stellv. Geschäftsführer der Kreishandwerkerschaft Schwalm-Eder, seit 1999 Mitglied im Pfarrgemeinderat der katholischen Kirchengemeinde in Trutzhain

SOAN Architekten

Dirk Boländer, *1965, und Gido Hülsmann, *1966 seit 1996 freischaffend tätig
www.soan-architekten.de

Willibord Sonntag

*1947, seit 1976 freier Architekt
www.architekt-sonntag.de

Volker Staab

*1957, Architektur-Büro in Berlin, Gastprofessuren und Lehrtätigkeiten
www.staab-architekten.com

Radi Tatic

*1948, seit 1975 Restaurator, seit 1990 freischaffend

Erik Venhorst

*1963, Kunsthistoriker, seit 2008 diözesaner Beauftragter für die Inventarisierung des Kunst- und Kulturgutes im Bistum Magdeburg

Mechthild Werner

*1935, Kunsthistorikerin Bistum Magdeburg

Fotos von onebreaker.de

S. 7, 41¹, 42³, 44^{2,3}, 45, 69^{1,2,3,4,5,8}, 70–75, 79, 114, 138, 139, 148, 155, 156