



alte und neue Kunst

Band 48 • 2014



alte und neue Kunst

Band 48 · 2014

Periodische Berichte des
Vereins für Christliche Kunst
in den Bistümern der
Kirchenprovinz Paderborn e.V.,
Paderborn · Erfurt · Fulda · Magdeburg
Herausgeber, © 2014

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
onebreaker.de, Paderborn

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

Inhalt

- | | |
|---|---|
| 5 Vorwort
<i>Peter Ruhnau</i> | 101 Die Kapelle im Bildungshaus St. Ursula, Erfurt
<i>Evelyn Körber</i> |
| 6 Kirche und Kunst nach dem Konzil
<i>Peter B. Steiner</i> | 106 Zwei Wandbilder im Bistum Fulda
<i>Stefan Pietryga</i> |
| 23 „Zeichen der Zeit“ und die Kunst in der Kirche
<i>Theodor Ahrens</i> | 110 Zwischen Himmel und Erde
<i>Wolfgang Sandner</i> |
| 32 Die Zeit und der Müll
<i>Friedhelm Ost</i> | 116 Die Wandmalereien von Michael Mohr
in St. Mariae Himmelfahrt zu Rommerz
<i>Götz J. Pfeiffer</i> |
| 38 Über den Umgang mit christlicher Kunst
des Mittelalters · Teil 2: Konkrete Beispiele
<i>Josef Mense</i> | 121 Renovierung der Kath. Pfarr- und
Wallfahrtskirche St. Josef in Marienloh
<i>Martin Brockmeier, Peter Schubert,
Heinz-Josef Löckmann</i> |
| 50 Forschungsprojekt Bildweiten – Weltbilder
Figürliche Wandmalerei in der Romanik
<i>Dirk Strohmann</i> | 130 Die Innenrenovierung und Umgestaltung
der Pfarrkirche St. Alexander in Schmallenberg
<i>Mechthild Clemens und Barbara Maas</i> |
| 54 Sanierungsmaßnahmen an der
Abteikirche Corvey
<i>Albert Henne</i> | 134 Verworfenе Neustrukturierung der
Herz-Jesu Kirche in Hamm
<i>Deen Architects</i> |
| 60 Genius Loci – der Umgang mit „obsoleten“
Kirchenbauten als Chance für Öffnung
und Weiterentwicklung
<i>Muck Petzet</i> | 137 Pfarrkirche St. Antonius in Eisborn
<i>Mechthild Clemens und Barbara Maas</i> |
| 64 Die evangelische Christuskirche in Heinsberg
<i>Ludwig Rongen</i> | 139 Findet mich die Kirche?
Das Architekturkonzept zur Neuordnung
der Jugendkirche Hardehausen
<i>Johannes Schilling</i> |
| 71 Innenrenovierung St. Maria Himmelfahrt,
Borgholzhausen mit neuer Glaswand
<i>Hans Joachim Kruse, Stefan Terbrack, Christine Jung</i> | 145 Künstlerische Verglasung der Fensterachsen
St. Bonifatius, Hamm-Werries
<i>Wilhelm Teigelkötter</i> |
| 76 Eichsfelder Kirche im Wandel
<i>Cornelia Schimek, Matthias Rüppel,
Marie-Luise Dähne</i> | 148 Marienkirche in Unna-Massen
<i>Thomas Kesseler</i> |
| 84 Klaus Nerlich · Bildräume · Panografie
<i>Susann Ortmann</i> | 153 Linie, Farbe, Bildzitat –
zum druckgrafischen Werk von Christina Simon
<i>Falko Bornschein</i> |
| 88 Der Nähtisch der Maria
<i>Mechthild Werner</i> | 162 Lioba Munz – Benediktinerin, Künstlerin
<i>Burghard Preusler</i> |
| 94 Bonifatius im Garten des Dommuseums Fulda
<i>Martin Matl</i> | 164 Katholischer Sakralbau in der SBZ
und in der DDR
<i>Wolfgang Lukasek</i> |
| 96 Geistige Mitte –
Neugestaltung Hl. Kreuz in Bergen-Enkheim
<i>Norbert Radermacher</i> | 166 Verzeichnis der Autoren |
| 98 Der Altartisch ist in die Mitte gerückt
<i>Meinrad Ladleif</i> | |

Über das II. Vatikanum und dessen Folgen für die Kunst in der Kirche soll in diesem Buch nachgedacht werden. Der Aufsatz von Peter B. Steiner ist eine Bilanz, welche die Zeit nach diesem Zweiten Vatikanischen Konzil in den Blick nimmt, sehr subjektiv und fordernd. Aus 40-jähriger Berufserfahrung beschreibt Peter Steiner das Verhältnis zur Kirche, auch das „roll-back“ der Entwicklung, und stellt die Unterschiedlichkeiten der einzelnen Bistümer im Umgang mit Kunst heraus.



Reform-Päpste des 20. Jahrhunderts:

Hl. Johannes XXIII. (1881–1963) leitete das II. Vatikanische Konzil ein.
Paul VI. (1897–1978) öffnete die katholische Kirche für die moderne Kunst.

Das Ganze mündet in ein fast resignatives Plädoyer für die Freiheit, die Freiheit der Kunst in der Kirche und die Freiheit der Kirche, die Kunst zu instrumentalisieren. Der Theologe stellt anschließend seine Sicht der Dinge dar, die Perspektive eines Theologen, der ein unabhängiges Zugehen auf Kunst sich bewahrt hat. Die Spannung zwischen der Kunst und der Kirche wird dabei nicht ganz so hoffnungslos beschrieben. In einigen Beispielen, die auch die Bilder zum Aufsatz von Peter Steiner illustrieren könnten, gibt der Verfasser ganz konkrete Beispiele für das Überraschend-Offene, das jeder Kunst zugehört ... und für die Schwierigkeiten, die solchen Werken der Kunst entstehen können.

Die Aneignung von oder die Auseinandersetzung mit Kunst ist in dem Rede-Beitrag von Friedhelm Ost zu lesen. Den Vortrag, den Friedhelm Ost zur Eröffnung einer Ausstellung von HA Schult in Paderborn gehalten hat, geben wir in einer geringfügig bearbeiteten Version wieder. Der Kreis zur Sicht des Theologen auf das Geringe und Verachtete, auf das Gebrochene und sogar Hässliche schließt sich.

Ganz weit zurück in die Vergangenheit begibt sich Josef Mense mit seinem Aufsatz über den Umgang mit christlicher Kunst des Mittelalters. Es handelt sich hier um die Fortsetzung eines Textes, dessen ersten Teil wir in Band 47 von „alte und neue Kunst“ veröffentlicht haben. Erneut geht es darum, aus der Sicht von heute Bilder von damals zu lesen. Daß dies nicht ganz leicht ist und gelegentlich Hypothetisches einfließt, ist offenkundig.

Endgültig in die alte Welt taucht Dirk Strohmann ein mit seinem Aufsatz über romanische Wandmalerei in Westfalen. Hier geht es um reine Wissenschaft, also nicht in erster Linie um das, was „Kirche“ damals meinte, als solche Bilder gemacht wurden, sondern um „die Schärfung des kulturellen Profils Westfalens“ heute. Immerhin.

„Corvey“ gehört auch in diese Rubrik, in der das kulturelle Profil des Landes geschärft werden soll. Wenn dieses Buch erscheint, ist die Entscheidung der UNESCO, „Corvey“ als Weltkulturerbe zu würdigen, gefallen. Auch ohne dieses „Gütesiegel“ ist das Kloster (Schloß) und vor allem die Kirche ein herausragendes Stück Architektur, um das sich immer wieder Menschen bemüht haben, was auch in dem Aufsatz von Albert Henne zum Ausdruck kommt.

Es ist zu hoffen, daß dieses Buch, das neben den genannten Beiträgen zahlreiche weitere Beispiele des Bemühens um die Kunst und die Kirche enthält, geneigte Leser findet; Widerspenstiges und Mißratenes oder nicht Gelungenes wird neben den erfolgreichen Versuchen sichtbar, unter anderem die Frage, wie mit obsoleter (Kirchen-) Architektur umgegangen werden kann und muß.

Ob die Linien vom II. Vatikanum bis heute und deren Folgen für die Kunst deutlich werden, ist die spannende Frage.



Ein thematischer Schwerpunkt in diesem Band sind neue Konzepte für die Veränderung von Kirchengebäuden: Umnutzung, Verkleinerung, Raum-im-Raum

50 Jahre Welt – Kunst – Geschichte

In den 50 Jahren seit dem Konzil haben sich Welt, Kunst und Kirche verändert. Ohne eine Kultur- oder Gesellschaftsgeschichte auch nur skizzieren zu wollen, sei an einige Ereignisse und Jahreszahlen erinnert:

- 1968 Kulturrevolution im Westen, die man nicht auf Pille, Sex und Drogen reduzieren darf, denn zumindest in Deutschland war sie auch ein Aufstand gegen die Altnazis in Verwaltung, Justiz und Universität. In diesem Jahr wurde zum ersten Mal Strom aus einem Kernkraftwerk ins deutsche Elektrizitätsnetz eingespeist.
- 1972 Olympische Spiele in München, überschattet vom Attentat der PLO (Palästinensische Befreiungsorganisation) gegen israelische Sportler,
- Club of Rome veröffentlicht „Grenzen des Wachstums“. Im Jahr darauf erste Ölkrise und forcierter Ausbau von Kernkraftwerken.
- 1983 Aids zum ersten Mal beschrieben, Personalcomputer zum ersten Mal Laptop genannt,
- 1990 Zusammenbruch der Sowjetunion (der „Zweiten Welt“), Wiedervereinigung Deutschlands, ab 1995 Verbreitung des kommerziellen Internets und der Mobiltelefonie,
- 2001 Beginn des islamistischen Terrors in New York; Kriege in Irak und Afghanistan.
- Weltweite Überwachung des Internets zur „Abwehr des Terrors“ durch amerikanische und britische Geheimdienste. Auch dieser Text entsteht am Laptop und wird per Mail an die Redaktion gesandt, die NSA liest mit.
- 2011 Nuklearkatastrophe von Fukushima. Deutschland steigt aus der Atomenergie aus.

In diesen Jahren entfalten sich in der Kunst der abstrakte Expressionismus, Pop Art, Op Art, Minimalismus, Arte Povera und eine neue figurative Malerei. Neben die Malerei, die sich von Georg Meistermann 1963 zu Gerhard Richter und Neo Rauch 2013 neu erfunden hat, sind Aktionskunst, Installationen, Happenings, Performances, Land Art, Photographie und Videokunst getreten und dominieren seither das Ausstellungswesen. Kunst kritisiert die Gesellschaft, wird sich bei Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Christian Boltanski und vielen anderen ihrer prophetischen Kraft bewusst, greift z.B. ökologische Probleme lange vor der Politik auf, macht auf soziale Missstände aufmerksam, entwirft ein neues Bild vom Menschen und von der Gesellschaft. Japanische, chinesische, indische Künstler(innen) wirken im Westen. Durch Ausstellungen und Kunstmärkte in Kassel, Venedig, Tokio, Sao Paolo, Basel, Miami, Honkong, Shanghai u.a. Orten wird Kunst global propagiert und ausgetauscht. Künstlerinnen haben an ihrer traditionellen Rolle als Modell und Muse der Künstler nicht mehr genug; sie konkurrieren mit ihren männlichen Kollegen, bestreiten die Herrschaft des männlichen Blicks, machen die Kunst weiblicher. Heute bauen Videokünstlerinnen Altäre¹. In den Videoarbeiten von Bill Viola, Mark Wallinger u.a. werden Grundfragen unserer Existenz aufgeworfen und Elemente der Offenbarung in Bilder von heute übersetzt. Die Veränderungen der Kunst machen an den Kirchentüren nicht halt, wenn auch die Kirche insgesamt sich in den 50 Jahren weniger verändert hat als die Kunst und die Welt. Kunst

¹ Susanne Wagner in Eching bei Landshut, siehe Das Münster, 2014, Heft 1;

und Religion, Kunst und Kirche sind in ein neues Spannungsverhältnis getreten. „Die Religion gehört auch der Kunst“. Im Vergleich zu diesen Daten der Welt-Kunst-Geschichte mit ihren grundstürzenden Umwälzungen scheint der Ausschnitt dieses Beitrags minimal, aber vielleicht doch nicht bedeutungslos. Denn die Kirche muss sich mit der Kunst ihrer Zeit auseinandersetzen, wenn sie überleben will. Ob die Kunst auch die Kirche zum Überleben braucht, kann man bezweifeln, denn es gab seit 30 000 Jahren noch nie eine Gesellschaft ohne bildende Kunst und ohne Musik. Religion ist zwar noch älter, aber die Kirche gibt es erst seit knapp 2000 Jahren. Wie könnte sie ohne Kunst, ohne das Werk der Architekten, Maler, Bildhauer, Musiker, Licht der Welt sein?

Konzil, Kunst und Künstler

Im Jahr 1966 veröffentlichte Urban Rapp OSB ein Büchlein „Konzil, Kunst und Künstler“². Rapp, der seit 1934 der Benediktinerabtei Münsterschwarzach angehörte, war promovierter Kunsthistoriker mit Lehrauftrag an der Universität Würzburg, seit 1965 Direktor des Missionsärztlichen Instituts Würzburg und Präsident der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, ein viel beschäftigter Mann, der genau wusste, wovon er sprach und sich kurz fasste. Darum kann man heute von seiner Schrift ausgehen, wenn man über Kirche und Kunst nach dem Konzil 50 Jahre nach seiner Eröffnung schreiben soll. Der Blickwinkel ist dabei auf die Bundesrepublik Deutschland verengt, mit nur kleinen Ausblicken über die Grenzen, z.B. nach Wien, wo der 1954 ernannte Domprediger und Akademikerseelsorger Otto Mauer eine Galerie gründete. Sie hieß zuerst „Galerie St. Stefan“, musste dann aber auf Initiative des Domkapitels in „Galerie nächst St. Stefan“ umbenannt werden, denn sonst hätte man meinen können, die verrückten Sachen, die dort

gezeigt wurden, hätten die Billigung der Amtskirche. (Auch dies ein Wort, erfunden von Karl Rahner, das wir der Konzilszeit verdanken.) Die verrückten Sachen waren Arbeiten des Wiener Akademieprofessors Herbert Böckl und dann von Studenten und jungen Künstlern wie Josef Mikl, Wolfgang Hollegga, Arnulf Rainer, Friedensreich Hundertwasser, Markus Prachensky. Kardinal Franz König, seit 1956 Erzbischof von Wien, lernte sie dort kennen. Otto Mauer ergriff Partei für seine Künstler(innen), aber seine Parteinahme schloss auch die Pop Art, den Wiener Phantastischen Realismus. Sein Engagement ging aus von der Überzeugung, dass Christentum etwas Kreatives sein müsse. „Wenn die Kirche sich mit der zeitgenössischen Kunst einlässt, kommt Charismatik in der Kirche hoch. Also nicht mehr nur Ordo, nicht mehr nur Hierarchie.“³

Der zweite Blick über die Grenze geht nach Besançon. In diesem Erzbistum zwischen Jura, Burgund und dem Elsass gewannen die Dominikaner Pie Régamey und Alain Couturier mit ihrer Zeitschrift „L'Art sacré“ von 1945-54 großen Einfluss. Sie konnten Künstler wie Fernand Léger, Germaine Richier, Henri Matisse, Alfred Manessier, Georges Rouault, Le Corbusier und andere für Arbeiten in Kirchen gewinnen⁴. Weltberühmt wurde die Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau auf der Höhe in Ronchamp. Die Bewegung L'Art sacré beruhte erstens auf Kenntnis von und Verständnis für zeitgenössische Kunst in Frankreich (Couturier war selbst Maler) und zweitens auf den Einsichten in die Geschichtlichkeit des Glaubens der Nouvelle Theologie von Yves Congar, Jean Daniélou, Henri de Lubac. Der Nuntius in Paris von 1944 bis 53, Angelo Roncalli, erlebte diesen Aufbruch von Theologie und kirchlicher Kunst in Frankreich.

³ Otto Mauer, Christentum muss doch etwas Kreatives sein. Nachdruck in Zs Kunst und Kirche 1974 S. 186

⁴ Pie Régamey, Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert, Graz, Wien, Köln, 1954

² Urban Rapp, Konzil, Kunst und Künstler, Frankfurt 1966

Er berief zwei Monate nach seiner Wahl zum Papst das 2. Vatikanische Konzil ein. Kardinal König beriet ihn bei der Vorbereitung. Die künstlerischen Impulse von Besançon und Wien gehören in die Vorgeschichte des Konzils, ebenso wie die Liturgische Bewegung und die Gründung Liturgischer Institute in Deutschland und Österreich 1947. Im Konzil selbst spielte Kunst keine Rolle. Sie kommt nur als ein Aspekt von Liturgie vor, im 7. Kapitel der Liturgiekonstitution. Die theologische Einleitung, welche die sakrale Kunst der Kirche als die höchste bezeichnet, hält einem kritischen Blick auf die europäische und die Weltkunst nicht stand. Aber in Absatz 123 steht: „Die Kirche hat niemals einen Stil als ihren eigenen betrachtet, sondern hat je nach Eigenart und Lebensbedingungen der Völker und nach den Erfordernissen der verschiedenen Riten die Sonderart eines jeden Zeitalters zugelassen und so im Laufe der Jahrhunderte einen Schatz zusammengetragen, der mit aller Sorgfalt zu hüten ist.“ Hier wird eine Verantwortung angesprochen, die als kirchliche Denkmalpflege in den deutschen Bistümern mit unterschiedlichem Einsatz wahrgenommen wird. Die kirchlichen Museen und Schatzkammern tragen dazu Wesentliches bei.

Der nächste Satz: „Auch die Kunst unserer Zeit... soll in der Kirche Freiheit der Ausübung haben“ wird vorsichtig eingeschränkt: „sofern sie nur den Gotteshäusern und den heiligen Riten mit der gebührenden Ehrfurcht und Ehrerbietung dient“... Hier klingt die alte Vorstellung von der Kunst als Dienerin, als Magd der Theologie auf. Übersehen wird, dass die Magd längst gekündigt hat. Erst 1980 hat Papst Johannes Paul II. die Autonomie der Kunst anerkannt, in seiner Münchner Rede an die Künstler, zugleich aber darauf hin verwiesen, dass die Kirche die Kunst brauche. Darauf, wie sich Brauchbarkeit und Autonomie zu einander verhalten, ging er nicht ein.

In Kapitel 124 steht, die Bischöfe sollten bei der Pflege „wahrhaft sakraler Kunst... mehr auf edle Schönheit bedacht sein als auf bloßen Aufwand“. Und sie sollten von Gotteshäusern solche Werke fernhalten, „...die künstlerisch ungenügend, allzu mittelmäßig oder kitschig sind.“ Von dieser Forderung zeigten sich viele Bischöfe überfordert. Sie sind, von Ausnahmen abgesehen, über die Möglichkeiten zeitgenössischer Kunst nicht informiert, weil ästhetische Erziehung während des Theologiestudiums nur ganz am Rande oder überhaupt nicht vorkommt⁵. Als Beispiel für bischöfliche Fehlleistungen in ästhetischen Fragen genügt es, an das Buch zu erinnern, das der Herder Verlag 2008 herausgab unter dem Titel „Die Bilder der Katholiken“. Der Vorsitzende der Deutschen Bischofskonferenz hat dafür die Schönstattmadonna ausgewählt, der Vorsitzende der Österreichischen Bischofskonferenz die Herz-Jesu-Vision der hl. Faustina Kowalska. In Kapitel 126 wird die Einrichtung von diözesanen Kunstkommissionen gefordert bzw. vorausgesetzt. Im Jahre 2002 führte das Liturgische Institut in Trier eine Umfrage zur Frage der Zuständigkeit für zeitgenössische Kunst in den deutschen Bistümern durch. Aus dem Resümee⁶ sei zitiert: „19 von 27 Bistümern haben geantwortet, davon haben 16 Kunstkommissionen. Bei zehn fallen die Entscheidungen im Sitzungssaal nach Plänen und Modellen, zwei tagen immer in der betreffenden Kirche, sieben gelegentlich. Eine Zusammenarbeit der Kunstkommission mit der Liturgiekommission findet in drei Bistümern selten statt, in

⁵ Josef Meyer zu Schlochtern, Zeitgenössische Kunst in der Aus- und Fortbildung von Theologen, in: Jahrbuch des Vereins Ausstellungshaus für christliche Kunst, 2002/03, S.88-96; Die Arbeitshilfe 115 der Deutschen Bischofskonferenz mit dem Titel „Kunst und Kultur in der theologischen Aus- und Fortbildung“, Bonn 1993 ist vielleicht die am wenigsten beachtete Drucksache der Bischofskonferenz. Der Bologna-Prozess an den Universitäten und die ökonomische Betriebsberatung an den Ordinariaten haben sie ausgehebelt.

⁶ Jahrbuch des Vereins Ausstellungshaus für christliche Kunst 2002/2003, S.128

den übrigen nie, wie wenn „Liturgie mit anderen Augen gesehen würde als die Werke der bildenden Kunst“ ... und „als ob Liturgie in ihrer Wahrnehmung unabhängig wäre von den Räumen und den visuellen Zusammenhängen, in denen sie sich entfaltet...“. Insgesamt erscheint das Engagement der katholischen Kirche in Deutschland auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst sehr differenziert, weit gestreut und umfangreich. Statistisch ist sie mit ihren Akademien, Museen, Hochschulen, Bildungswerken und den vielen engagierten Gemeinden ein ganz wichtiger Vermittler von Kunst in der Gesellschaft, durch ihre Aufträge ein (lebens?)wichtiger Partner von Künstlern. Für die Kirche selbst ist gerade in einer Zeit, in der immer mehr Künstler sich mit existenziellen, ethischen und religiösen Fragen beschäftigen, eine aufmerksame Auseinandersetzung, ein behutsames Fragen und Antworten, Erschließen und Fördern lebenswichtig.“

Paul Corazolla (*1930) führte als betroffener Künstler selbst eine Umfrage durch, über die er unter dem Titel: „Wie kommt Kunst in die Kirche?“ berichtete⁷. Er kam zu dem Schluss: „der heute so geringe Einfluss der Kirchen im Raum zeitgenössischer Kunst und Kultur ist zu einem guten Teil auch durch den Kompetenz-Verlust begründet, der sich aus dem Umgang mit Kunst für Gotteshäuser in der Verantwortung häufig nicht für diese Aufgaben vorbereiteter Gemeinden herleitet.“ Er forderte deshalb eine Novellierung kirchlicher Bauordnungen mit dem Ziel professioneller Auftragsverfahren. In Kapitel 129 steht: „Die Kleriker sollen während ihrer philosophischen und theologischen Studienzeit auch über Geschichte und Entwicklung der sakralen Kunst unterrichtet werden“. Hier begegnet wieder der Begriff der „sakralen Kunst“, als ob es diese geben könnte ohne dauernden Austausch mit den profanen Künsten. Aber kunstgeschichtliche Studien wurden in den Studien-

⁷ Paul Corazolla, Jahrbuch wie Anm. 8 S. 111-115

plänen der Theologen ohnehin seither eingespart. Ästhetische Erziehung entfällt, von wenigen Ausnahmen abgesehen⁸.

Ästhetische Bildung

Zu ihnen gehört als erster der Theologe und Philosoph Aloys Goergen (1911–2005). Er ist als Sohn eines Architekten in Saarlouis geboren, studierte in Trier, Fulda, München, Salzburg und Wien Philosophie und Theologie, promovierte in beiden Fakultäten, wurde 1936 zum Priester geweiht und in Berlin Assistent von Romano Guardini, den er von der Burg Rothenfels her kannte. 1940 zur Wehrmacht verpflichtet, 1945 kurzzeitig Rektor der Universität Wien, dann Katechet in München und geistlicher Leiter einer integrierten Gemeinde. 1963 als Professor für Kunsttheorie und Ästhetik an die Akademie der Bildenden Künste in München berufen, deren Präsident er von 1969 bis 75 war. Er kritisierte die überstürzte Durchführung der Liturgiereform und ihre konservativen Gegner. Für diese hatte er die Bemerkung: „Ich habe Mitleid mit den Konservativen wegen ihrer Unbildung, denn sie wissen nicht wie jung das ist, was sie als uralte heilig verteidigen“. Mit Alfred Lorenzer aber sah er kritisch die „Kulturzerstörung des Zweiten Vaticanums“⁹, den Abbruch von Tabernakeln und Retabeln, das Sprießen von Mikrofonen, Hockern und Gummibäumen in leeren Presbyterien, den Kahlschlag in so vielen Kirchen: „Dort wo bisher das Allerheiligste war, sitzt jetzt der Pfarrer“ hat der Kunsthistoriker Wolfgang Braunfels den Unwillen darüber ausgedrückt. Gegen die „Kitsch- und Kümmerformen“ der

⁸ Josef Meyer zu Schlochtern, Zeitgenössische Kunst in der Aus- und Fortbildung von Theologen, in: Jahrbuch des Vereins Ausstellungshaus für christliche Kunst 2002/2003, S.88-96; Peter B. Steiner, Ästhetische Überwältigung, Zeitgenössische Kunst als Maßstab einer zeitgenössischen Glaubensästhetik, in: Jahrbuch des Vereins Ausstellungshaus für christliche Kunst 2007-2010, S.137f.

⁹ Alfred Lorenzer, Das Konzil der Buchhalter, Die Zerstörung der Sinnlichkeit, eine Religionskritik, Frankfurt 1981, S.290

Liturgie, die Martin Mosebach 2007¹⁰ kritisierte, hat Goergen von Anfang an gekämpft. 1977 gründete er die Landakademie Rattenbach in Niederbayern als Ort, an dem die ästhetische Dimension des Religiösen erlebt werden konnte. „Denn ohne die Mitwirkung der Künstler bleiben die tiefen Kräfte des Glaubens, bleibt, das was uns hält und trägt, unaufgedeckt“, wie es in der Begründung seiner Ehrenpromotion durch die Universität Bamberg heißt. Für Aloys Goergen war das lebenslängliche Engagement für Liturgie und zeitgenössische Kunst untrennbar und zwar auf höchstem Niveau. Dies machte ihn zu einem Ausnahme-priester, einem Einzelgänger. „Wenn sich ein katholischer Priester für zeitgenössische Kunst interessiert, halten ihn seine Mitbrüder für einen Spinner.“¹¹

Pfarrer Karl Josef Maßen, der seit 1973 zuerst die Gemeinde, dann 1978 die Kirche Pax Christi in Krefeld aufbauen konnte, hat dieselbe Erfahrung gemacht, als er begann seine Vorstadtkirche mit Werken zeitgenössischer Kunst nicht auszustatten, sondern zu konfrontieren und zwar auf Dauer, nicht als vorübergehende Bußübung in der Fastenzeit. Das „Tor zur Ewigkeit“, eine wandhohe schwarzpolierte Granitplatte von Klaus Rinke, in der sich der Betrachter spiegelt, verweigert traditionelle Himmelsbilder, ebenso wie Klaus Staecks Abendmahl eben nicht an Leonardo da Vinci anknüpft. 33 Werke von 24 der besten Künstlerinnen und Künstler sind in Pax Christ versammelt zu einem Ort der Besinnung und der Hoffnung aus dem Geist der Gegenwart¹².

10 Martin Mosebach, Häresie der Formlosigkeit, München 2007; Rezension in Zs. Christ in der Gegenwart 21, 2007

11 Goergen wirkte mehr durch das gesprochene Wort und das Beispiel als durch Drucksachen, ein Büchlein faßt einige seiner Aufsätze zusammen: Aloys Goergen, Glaubensästhetik, Aufsätze zu Glaube, Liturgie und Kunst. Hg. Von Albert Gerhards, und Heinz R. Schlette, Münster 2005

12 Im Dialog, Kunst und Kirchenführer, hg. Von Pax Christi Krefeld 2009

Auch die drei Jesuiten Herbert Schade, Herbert Muck und Friedhelm Mennekes fühlten sich alleingelassen, als sie in München, Wien, Frankfurt und später Köln begannen, Kirche und zeitgenössische Kunst zusammen zu bringen. Herbert Schade SJ (1922-88) nahm in der Zeitschrift „Stimmen der Zeit“ seit 1956 Stellung zu Fragen, Ausstellungen und Ereignissen zeitgenössischer Kunst. Er organisierte Ausstellungen mit materialreichen Katalogen zum Werk der Maler Karl Caspar und Johannes Molzahn und lehrte Kunstgeschichte an der Hochschule der Jesuiten. Im Brennpunkt seines Interesses stand die Frage nach dem Gottesbild, nach christlicher Bildsprache und christlicher Kunst.

Für Herbert Muck (1924–2008), der 1973-94 das Institut für Kirchenbau und sakrale Kunst an der Kunstakademie in Wien leitete, war weniger das Bild als der Raum das Zentrum seines Interesses. Durch zahlreiche Beiträge in der Zeitschrift „Kunst und Kirche“ sowie Vorträge und Vorlesungen prägte er die Diskussion um Kirchenbau, Raum und Liturgie¹³. Während er mit dem Begriff und den Kriterien christlicher Kunst rang, warf Friedhelm Mennekes sie über Bord: „Es gibt nur Kunst und nicht Kunst“. Friedhelm Mennekes SJ (*1940) begann nach seinem Studium neben seiner Tätigkeit als Professor für Religionssoziologie an der Hochschule St. Georgen als Seelsorger eine engagierte Vermittlungsarbeit zwischen Kunst und Religion, zuerst in Frankfurt Nied, dann am Frankfurter Hauptbahnhof und 1987-2008 an der Kirche St. Peter in Köln. Den Anlass bildete seine Erfahrung, dass vor neuen Bildern in der Kirche ein sonst stummes Publikum beredt wurde, die Kirchgänger zum Gespräch, zur Diskussion fanden. In Köln baute er eine Kunststation

13 Herbert Muck, Die Gestaltung des Kirchenraums nach der Liturgiereform, 1966; Herbert Muck, Der Raum, Bauegefüge, Bild und Lebenswelt, Wien 1986; Herbert Muck, Gegenwartsbilder, Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich, Wien 1986;

im Spannungsfeld von Religion und Kunst auf, für die er Künstlerinnen und Künstler von Weltruf gewinnen konnte¹⁴. Auch er selbst gewann Weltruf und wurde zu Gastprofessuren an Universitäten in Deutschland, Österreich, England und USA und Vorträgen in aller Welt eingeladen. Er gehörte zu den ersten Jahrgängen, der nicht mehr vor seiner Priesterweihe den 1910 eingeführten und 1967 aufgehobenen Antimodernisteneid ablegen musste. Indem Papst Paul VI. diesen Eid, der alles Moderne unter Generalverdacht stellte, aufhob, brach er einen großen Stein aus dem Schutzwall, mit dem sich die katholische Kirche über 100 Jahre (1864–1967) „in defensiver Kräftekonzentration“ (Hubert Jedin) eingemauert hatte. Mennekes entwickelte seine Arbeit im Dialog mit den Künstler(inne)n. Die meisten der über 160 Dialoge wurden als Interviewbücher und –artikel veröffentlicht. Heute charakterisiert er seinen Standpunkt so: „Kunst hat mit der inneren Wahrnehmung des Menschen zu tun. Treibend ist dabei die Erkenntnis, dass die Welt, wie sie der Mensch mit seinen Augen sieht, wesentlich von den Formen bestimmt ist, deren er sich mittels seines Verstandes bedient. Kunst gibt mit Paul Klee nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar. Sie konstruiert Formen aus der Begegnung mit dem Leben in Raum und Zeit. Der religiöse Glaube ist vielfältiger Ausdruck des Inneren. Er lebt aus der Liturgie, im Gebet und im gemeinschaftlichen Bekenntnis. Der Gläubige birgt sich in Gott hinein und gibt Gott Raum im Dickicht von Dunkelheit und Licht, von Zweifel, Anfechtung und Zustimmung. Glaube ist Kreativität, die aus Inspiration und Begeisterung fließt, die sich vom Ursprung des Lebens gespeist und gehalten weiß.“¹⁵

14 Guido Schlimbach, Für einen lange währenden Augenblick: Die Kunststation Sankt Peter in Köln im Spannungsfeld von Religion und Kunst, Regensburg 2009

15 Zitiert nach der Website Friedhelm Mennekes, 25.1.2014

Museum der Nachdenklichkeit

In derselben Zeit, als Friedhelm Mennekes die Kunststation St. Peter aufbaute, wandelte sich in der Nachbarschaft das Erzbischöfliche Diözesanmuseum zu „Kolumba“, dem „Museum der Nachdenklichkeit“. Das „Kunstmuseum des Erzbistums Köln“ wurde 2007 an seinem neuen Standort bei St. Columban in Köln eröffnet. Das Gelände im alten Stadtzentrum ist eine archäologische Fundgrube mit den Ruinen einer gotischen Kirche, die Gottfried Böhm 1949 zu der eindrucksvollen Gedenk- und Andachtsstätte „Madonna in den Trümmern“ umgebaut hat. Dieser Ort wurde vom Erzbistum als neuer Standort des Diözesanmuseums bestimmt. Es ist mit seiner Gründung 1853 eines der ältesten und eines der kleineren kirchlichen Museen in Deutschland. Die enormen Sammlungen kirchlicher Kunst, welche die Geistlichen Wallraf und Schnütgen angelegt haben, sind in die Museen der Stadt Köln integriert, und die Schätze Alt kölnischer Tafelmalerei aus säkularisierten Kirchen, welche die Brüder Boisserée in der Säkularisation zusammengetragen haben, finden sich in München und Bamberg als Erwerbungen König Ludwigs I. von Bayern. Das Diözesanmuseum hat sich seit den achtziger Jahren unter seinem Direktor Joachim Plotzeck, einem Mediaevisten, sekundiert von Katharina Winnekes und Stephan Kraus als Spezialisten zeitgenössischer Kunst, zum „Museum der Nachdenklichkeit“ gewandelt, in dem Weltkunst in einem „ästhetischen Labor“ gesammelt und in anthropologischen Zusammenhängen erforscht wird. Die Grundfragen menschlicher Existenz, Leben, Tod, Hoffnung, Verzweiflung, Liebe, Leid, die in den hier versammelten Werken mit den Mitteln der Kunst behandelt werden, sind auch religiöse Fragen und deshalb ist es angemessen, dass Kirche mit einem erheblichen finanziellen und wissenschaftlichen Aufwand diese Kunst weltweit sammelt und zeigt. Das Kunstmuseum des Erzbistums Köln erfüllt in



Portable ocean, 1969, Paul Thek (1933–88)

(leider) einzigartiger Weise einen weltkirchlichen Auftrag: es sucht in der Kunst der Gegenwart Beiträge zu den existentiellen (und damit auch religiösen) Fragen der Zeit. Die Sammlung wuchs mit einer dichten Folge von Ausstellungen; gezeigt (und gesammelt) wurden Weltstars der Kunst wie Andy Warhol, Joseph Beuys, Richard Serra, Paul Thek, Wolfgang Laib, aber auch Künstler von spezifischer Bedeutung für Köln wie Hildegard Domizlaff, Monika Bartholomé, Stephan Baumkötter. Dabei wurden nie Einzelbeispiele aus dem Werk eines Künstlers ausgewählt, sondern jeweils ein Komplex mehrerer Arbeiten, der es dem Betrachter erlaubt, sich in die spezifische Arbeitsweise einzusehen. Über dem verhältnismäßig kleinen, aber hochbedeutenden Kern der historischen Museumssammlung entstand so in 30 Jahren ein Labor der Weltkunst, dem die angestammten Räume am Roncalliplatz (Domsüdseite) zu klein wurden.

1997 gewann der Schweizer Architekt Peter Zumthor den Wettbewerb für ein neues Museum, das nun vollendet und bezogen wurde. Der Bau mit seiner zeichenhaften Form und seinen 16 Sälen gewinnt auch um seiner selbst willen große Aufmerksamkeit. Hier sei nur auf die besondere Leistung der Museumsarbeit und der Sammlung hingewiesen. Ein Beispiel muss hier dafür stehen:

„Portable ocean“, 1969, von Paul Thek (1933–88) [Abb. 1.]. Die kleine Arbeit besteht aus blau bemaltem Kinderspielzeug. Kinder können im Spiel Berge und Meere versetzen, können Holzstücke als Mutter und Vater zum Leben erwecken und sie können ihren „Karren an einen Stern binden“. Paul Thek zitiert hier Leonardo da Vinci, denn für ihn ist, wie für Paul Klee, die Arbeit des Künstlers Spiel, Spiel der Hände, der Augen, der Gedanken und Wünsche. Das Blau ist nicht nur Farbe des Wassers, sondern auch der Ferne und Sehnsucht, der Stern Zeichen der Hoffnung und des Himmels; auch für den „der Himmel und Erde gemacht hat“.

Zur Arbeit von Kolumba aber auch zum Erfolg der Kunststation St. Peter trug wesentlich ein Wandel im Verhältnis von Kunst und Religion in den Jahrzehnten von 1970–1990 bei. Religion wurde nach der Kulturrevolution von 1968 und dem Ausbruch des Wirtschaftsliberalismus unter Margaret Thatcher und Ronald Reagan von Künstlern und Kunsthändlern nicht mehr als geschäftsschädigend angesehen, sondern als Bereicherung von Kunst verstanden. Entwicklungen in ganz unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft trugen dazu bei. Die Paradiesesversprechen der Moderne wurden nicht erfüllt. Weder das Paradies der Arbeiter im Osten, noch dasjenige der sexuellen Befreiung im Westen, noch die Abschaffung der Arbeit durch technischen Fortschritt, noch die Erweiterung des Bewusstseins durch Drogen bewirkten das Glück der Menschheit. Sie wurde vielmehr

gerade in ihren intellektuell und künstlerisch führenden Persönlichkeiten mit Leid und Tod konfrontiert, ausgelöst durch einen Virus, der das menschliche Immunsystem zerstört. Er wurde 1983 als HIV I zum ersten mal beschrieben und hat eine weltweite Pandemie ausgelöst. Die übrig gebliebenen Bäderparadiese, Urlaubsparadiese oder Wintersportparadiese sind Symptome eines immer leichtfertigeren Umgangs mit Begriffen und Bildern aus religiösen Kontexten in Werbung und Warenwelt.

Mit dem Erfolg von Kolumba sind wir schon in der Gegenwart angekommen, aber die Geschichte von Kunst und Kirche seit dem Konzil spielt nicht nur in Köln. Wenn auch dort besonders wegen des hohen Kirchensteueraufkommens des Erzbistums, wegen der Nähe der Kunstakademie in Düsseldorf mit ihren Lehrern Rudolf Schwarz, Joseph Beuys, Gerhard Richter, Rupprecht Geiger u.a., wegen der vielen Kunstsammler und Kunsthändler in der Nähe, wegen der Kölner Tradition bürgerlicher Stiftungen, wegen der Nähe der Technischen Hochschule Aachen und der Universität Bonn und weil die Kölner Erzdiözesanbaumeister Willy Weyres (1946–56), Willi Schlombs (1956–83), Josef Rüenauver (1983–2001, zuvor in Paderborn) und Martin Struck (seit 2001) hohe Ansprüche an die Qualität von Architektur und Kunst im Kirchenbau stellten. Fördernd kommt noch die Aktivität der Künstler Union Köln und der Künstlerseelsorge unter ihren Leitern Franz Tack, Friedhelm Hoffmann, Ludwig Schoeller und heute Josef Sauerborn hinzu. Aus einem anderen Diözesanmuseum, dem von Freising, soll ein Text vorgestellt werden, der 1997 eine Ausstellung begleitete:

Religion gehört der Kirche nicht

Unter diesem Titel baute der evangelische Theologe und Bildhauer Thomas Lehnerer (1955–95) eine Vitrine, die heute im Museum Weserburg in Bremen steht. Dazu schrieb er

einen Text, der den Wandel im Verhältnis von Kunst und Religion so ausdrückt: „Meine Überzeugung (ist), dass die Kirche kein Monopol auf Religion hat, sondern dass die Kunst – auf ihre Weise, in ihrer Logik, in ihrer absoluten Freiheit – mit religiösen und existentiellen Problemen zu tun hat und diese zum Teil sinnfälliger und eindringlicher an den Menschen bringen kann, als es die Kirche tut. Die Kirche sehe ich als Organisation, in der bestimmte Aussagen und Bekenntnisse, die Betonung auf *bestimmte* festgeschrieben werden. Nur so kann sich eine kirchliche Gemeinschaft orientieren und jeweils ihre Spezifik haben. Die Kunst dagegen besteht darin, alle möglichen und verschiedenen, eben nicht nur bestimmte, Überzeugungen in ihre Bilder und Werke hineinzunehmen. Man muss mit aller Radikalität sehen, dass Kunst und Kirche ganz verschiedenen Prinzipien und Methoden folgen. Auf der anderen Seite will ich durch meine Arbeit zeigen, dass beide das gleiche Thema haben können. Die Religion gehört der Kirche nicht, will sagen: Die Religion gehört „auch“ der Kunst. Themen wie Liebe, Tod, Leid, Leben... sind Fragen von so grundsätzlicher Natur, dass sie nicht von der Kirche allein behandelt werden dürfen und können, sondern wieder Themen der Kunst werden müssen. Darin liegt mein Impetus. Man muss alle religiösen Fragen – und das sind die zutiefst existentiellen, menschlichen – in die Kunst einbeziehen. Ich nehme mir die Freiheit, diese Ideen durchzuspielen und mit ihnen zu spielen. Diese Freiheit hat die Kirche nicht. Sie muss immer eine bestimmte Idee oder einen Ideenzusammenhang sanktionieren und muss sagen, das ist das, was wir bekennen, andere Kirchen bekennen anderes“¹⁶. Das Freisinger Diözesanmuseum, das Kardinal Döpfner 1974 eröffnet und Kardinal Marx 2013 (hoffentlich nur vorläufig) geschlossen hat, war ein anderer Ort der

¹⁶ Thomas Lehnerer, Lesebuch, Kataloge und Schriften des Diözesanmuseum Freising Bd. 18, 1997, S.66

Auseinandersetzung mit Kirche und Kunst nach dem Konzil, vor allem durch seine Ausstellungen zum Millennium „Geistes-Gegenwart“ 1998, „Schöpfung“ 1999, „Himmelfahrt“ 2000, durch Symposien, Wettbewerbe z. B. Marienbild 2004, Kreuz 2005, und Kolloquien, zuletzt durch die Ausstellungsreihe „Junge Kunst“.

In Würzburg konnte Domkapitular Jürgen Lenssen neben einer ganzen Reihe von kleineren Museen und Schatzkammern der Kulturgeschichte Mainfrankens 2003 das „Museum am Dom“ eröffnen. Aus Mitteln einer diözesanen Kunststiftung erwirbt es Werke zeitgenössischer Kunst und konfrontiert diese mit den Werken der historischen Sammlung unter theologischen Begriffen.

Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde

Zu den Katholikentagen in Berlin 1980 und 1990 kuratierte Wieland Schmied zwei große Ausstellungen von Kunstwerken des 20. Jahrhunderts, mit denen er auf die religiösen und spirituellen Tendenzen in der Revolution der modernen Kunst, der heute sogenannten „klassischen Moderne“ und der Gegenwartskunst hinwies¹⁷. Sie trugen wesentlich zu einem tieferen Verständnis moderner Kunst bei und halfen Vorurteile bei Künstlern, in der Kunstkritik und im katholischen Milieu zu vermindern, aber nicht aufzuheben. Denn das zweite vatikanische Konzil war keine kunstpädagogische Veranstaltung. Die Bannflüche gegen die Moderne wurden zwar aufgehoben, aber die ästhetischen Vorlieben der Kirchenleitungen doch kaum verändert. Dadurch war ein Phänomen entstanden, das zwar der Moralthologe Richard Egenter in seinem Buch „Kitsch und Christenleben“ schon 1950

als ethisch verwerflich gekennzeichnet hatte, das aber bis heute fortlebt¹⁸ und wie Martin Mosebach meint, häufig die Liturgie überwuchert.

Katholikentage, Papstbesuche

Als der Autor zur Vorbereitung des ökumenischen Kirchentags in München 2010 einen Vortrag zu dem Titel „Religion demonstrieren, Zur Ästhetik kirchlicher Großveranstaltungen“ halten sollte, hoffte er auf reichhaltiges Material von den Veranstaltern. Aber es stellte sich heraus, dass die Frage, wie Papstbesuche und Katholikentage aussehen, noch nie gestellt worden war. Nach Recherchen bei Instituten, Bibliotheken und Presseagenturen ergab sich, dass das ästhetische Niveau des Kölner Katholikentags von 1956 (Rudolf Schwarz hatte hier drei Baukräne eine Dornenkrone über dem zentralen Altar tragen lassen) und des Eucharistischen Weltkongresses in München 1960 (mit einer 10 m hohen runden Altarinsel in der Mitte und dem Zeltdach von Frei Otto darüber, dem Vorläufer des Olympiادaches von 1972) nie mehr erreicht wurde. Warum sind Katholikentage nach dem Konzil ästhetisch weniger überzeugend als die vorigen? Ein Grund dafür ist, dass die Mitte, der Tisch in der Mitte der Welt (Aloys Goergen), wieder an den Rand gedrängt wurde, wegen Sicherheitsbedenken und der Telekratie. Das Fernsehen, das die Ereignisse übertragen soll und will, stellt seine Bedingungen an optische Winkel, Licht- und Tonführung. Für das Fernsehen ist das Geschehen auf einer Bühne leichter auf Bildschirmen zu übertragen, als ein Rundumgeschehen. Dies wird verstärkt durch Wünsche der Kirchenmusiker; die Chöre und vor allem ihre Dirigenten wollen im TV gesehen werden. Da der menschliche Mund Laute in einer Richtung abgibt, steht der Sänger wie bei jedem klassischen Konzert üblich am

besten dem Hörer gegenüber. Es ist eine bestimmte Auffassung von Musik, die aus dem Konzertsaal in die Kirche und von dort auf den Festplatz übertragen wird. Für Kenner der Münchner Kirchen kann ich hinzufügen: die Auffassung von Kirche als Konzertsaal hat in der Herz-Jesu-Kirche zu einem gerichteten Raum geführt, der dem Wesen heutiger Liturgie widerspricht. Aus Sicherheitsgründen inszeniert man Ferne, einen großen Abstand zwischen dem Volk und den Priestern, die zusammen mit den Sängern im Fernsehen gesehen werden wollen. Darum wird die Gemeinsamkeit aller Feiernden, Ziel jeder christlichen Liturgie, aufgelöst zugunsten einer Theatersituation, die das passive Publikum von den aktiven Schauspielern räumlich trennt. Gleich ob wir den Abstand zwischen Volk und Priestern als Festungsgraben oder als Bühnengraben sehen, das Ergebnis bleibt gleich. Der Graben kann ästhetisch kaum überbrückt werden. Eine feiernde Gemeinde und ein überzeugendes Bild ihrer Feier entstehen dort nicht, wo sich aktive und passive Teilnehmer gegenüber stehen.

Bildtheologie

Der Theologe Alex Stock (*1937), der an der Universität Köln Theologie und ihre Didaktik 1980–2002 lehrte und dort eine Bildtheologische Arbeitsstelle einrichtete, hat in bisher neun Bänden eine „Poetische Dogmatik“ vorgelegt.

Poetische Dogmatik ist Theologie, gewonnen aus den poetischen Quellen des Christentums, aus Liturgie, Dichtung, Kunst, Liedern, Gebeten, Gedichten und Bildern. Dem Autor, der die Bände bei ihrem Erscheinen verschlungen und sie jetzt für diesen Beitrag noch einmal mit Gewinn gelesen hat, steht es als Kunsthistoriker nicht zu, die Theologie des Professors für Religionsdidaktik zu beurteilen. Aber als Leser und als Christ ist er ihm dankbar für die Führung zu den poetischen Quellen des Christentums.

Allein dieses Wort „Poesie als Quelle des Christentums“! Die meisten Theologen, Religionslehrer wie Kardinäle, sehen Bilder und Lieder nur als (entbehrlichen) Schmuck, didaktisches Hilfsmittel oder Gefühlspolster. Sie machen sich taub und blind, weil sie in jedem Kunstwerk nur Liturgietauglichkeit und Lehrsätze suchen, in der dogmatischen Aussage den harten Kern vermuten, dessen Umhüllung unwesentlich ist. Alex Stock stellt diese Vermutung auf den Kopf. Sein großes Werk ist bisher in neun Bänden aufgebaut: Christologie in vier Bänden: 1. Namen, 2. Schrift und Gesicht, 3. Leib und Leben, 4. Figuren, und Gotteslehre in drei Bänden: 1. Orte, 2. Namen, 3. Bilder. Schöpfung bisher 2 Bände.

Band 1 hebt an mit der Liturgie des Festes „Namen Jesu“, das von 1721 bis 1969 von der katholischen Kirche gefeiert wurde. Stock stellt die Hymnen, Lesungen, Cantica, Gebete dieses Namenstages aus dem Missale und dem Breviarium Romanum zusammen und hebt damit einen Schatz christlicher Literatur, z.T. in neuen poetischen Übersetzungen. Der zweite Teil des Buches, Anthologie genannt, wird eingeleitet von Petrarca: Die Poesie steht durchaus nicht im Gegensatz zur Theologie. Fast möchte ich sagen, die Theologie sei eine von Gott kommende Poesie. Wenn Christus bald Löwe, bald Lamm, bald Wurm heißt, was ist das, wenn nicht poetisch? In seinem doppelten Durchgang stößt Alex Stock auf die vielen Namen Jesu im Johannesevangelium: Lamm Gottes, Rabbi, Messias, Sohn Josephs aus Nazareth, Sohn Gottes, König Israels, Menschensohn (Joh. 1, 35–51), auf einen Hymnus des Clemens von Alexandria (140–215), auf die Predigten des hl. Bernhard (1091–1153), auf eine späte Radierung von Rembrandt zur Heilung des Lahmen im Namen Jesu (Apg. 3,1–11), auf ein Gedicht von Pablo Neruda (1904–1973). Zwei poetische Anfänge seien zitiert:

¹⁷ Wieland Schmied, Zeichen des Glaubens-Geist der Avantgarde, Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1980; Wieland Schmied, Gegenwart-Ewigkeit, Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, Berlin 1990

¹⁸ Peter B. Steiner, Kunst in der Kirche heute, in AK Initiativ Kunst Kirche, München 1995, S.40–43; Richard Egenter, Kitsch und Christenleben, Ettal 1950;

Clemens von Alexandria:
*Zügel der jungen Pferde
Flügel zielsicherer Vögel,
Steuerruder der Schiffe,
Hirte der Königsämmer....
Christus Führer der Kinder*

Pablo Neruda:
*Die Namen Gottes und besonders
die seines Repräsentanten Jesus
oder Christus geheißten,
wie Texte und Münder bezeugen,
man hat sie gebraucht, verbraucht
und liegen lassen
am Ufer zahllos verströmenden Lebens
wie die leeren Schalen einer Molluske...*

Und jedem dieser Werke von der Radierung bis zum Lied wird Stock wissenschaftlich (kunsthistorisch, literargeschichtlich, kirchengeschichtlich) gerecht, anders als Urs von Balthasar, Romano Guardini und viele andere Theologen, denen es nur allgemein um Ästhetik und Kunst geht, ohne sich je auf die konkrete Gestalt eines Kunstwerks einzulassen. Und ganz anders als die heute übliche Kirchenpädagogik, die ihre Schüler mit Geschichte nicht belasten will. Von den Psalmen über Clemens von Alexandria zu Bernhard von Clairvaux, Rembrandt und Pablo Neruda : poetische Dogmatik, das ist der Führer zum christlichen Weltkulturerbe und eröffnet zahlreiche Wege zur Kunst der Gegenwart.

Stock hat Schule gemacht, aber überwiegend in der Schule, weniger in der „Amtskirche“. Zu nennen ist an erster Stelle der Lehrstuhl für systematische Theologie und ihre Didaktik in Münster, den Reinhard Hoeps seit 1993 innehat. Er leitet auch die Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie, theologische Ästhetik und Bilddidaktik. Er hat die Bildtheologie 2013 dargestellt in der

Herder Korrespondenz¹⁹ und in zahlreichen Publikationen entfaltet. Eine zweite Spur führt von Stocks Kölner Lehrstuhl nach Graz, wo Alois Kölbl und Johannes Rauchenberger am Lehrstuhl für christliche Kunst und Hymnologie tätig sind. Rauchenberger leitet seit 2000 das Kulturzentrum bei den Minoriten, das mit seinen Ausstellungen, Lesungen, Konzerten zu den interessantesten Kultureinrichtungen Österreichs gehört. 2011 führte Rauchenberger zusammen mit Philipp Harnoncourt und Birgit Pölzl das Projekt 1+1+1=1 TRINITÄT durch, das sich der Liturgiewissenschaftler Philipp Harnoncourt zu seinem 80. Geburtstag gewünscht hat.²⁰ Ein erstaunliches, mutiges Projekt, die Dreifaltigkeit Künstlern heute als Thema abzuverlangen, nicht in drei Ausstellungen wie in Freising 1998–2000 Geist, Schöpfer und Himmel sondern hart am Dogma „Drei in Einem“ mit vielen Beiträgen aus Osteuropa.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst

Zu den Akteuren auf dem Feld von Kunst und Kirche gehört auch die 1893 in München gegründete Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Ihre Mitglieder sind Künstler, Theologen und Kunstfreunde, die sich von Anfang an für die Veränderungen durch das 2. Vaticanum engagierten. Das Buch ihres späteren Präsidenten Urban Rapp²¹ ist nur ein Beispiel. Präsidenten der Gesellschaft waren Architekten wie Franz Gärtner und Willy Groh. Zwischen 1972 und 1998 wirkte der Historiker Gebhard Streicher im Vorstand, auch als Präsident. Er kuratierte 1973 eine große Ausstellung im Stadtmuseum München „Kirchenbau in

19 Reinhard Hoeps, Jenseits der Nostalgie, Was ist Bildtheologie, in Herder Korrespondenz Spezial, April 2013 S.29-33; Reinhard Hoeps; Nach der Abstraktion, Bildtheologische Herausforderungen in der Kunst der Gegenwart, in Jahrbuch des Vereins Ausstellungshaus für christliche Kunst 2007-2010, S. 89-101

20 P. Harnoncourt, B.Pölzl, J.Rauchenberger, 1+1+1=1 TRINITÄT; Edition Korrespondenzen Wien 2011

21 Siehe Anm. 1

der Diskussion“ und 1995 die Ausstellung „Initiativ Kunst Kirche“ im Museum für angewandte Kunst in München, beide mit viel beachteten Katalogen, dazwischen jährlich vier bis fünf Ausstellungen in der Galerie an der Münchner Finkenstraße und an anderen Orten in Deutschland. Der Gesellschaft für christliche Kunst blies damals der Wind ins Gesicht. Sie hatte wenig Mittel, Religion galt im Kunstbetrieb als geschäftsschädigend und „christliche Kunst“ hatte einen schlechten Ruf, wurde von Devotionalienkitsch kaum unterschieden. Darum nannte sich der Kunstverein überwiegend abgekürzt DG. Das hat sich grundlegend geändert. Heute sind viele Künstler(innen) an der Zusammenarbeit mit der Kirche, an Ausstellungen in Kirchen interessiert. Für Jannis Kounellis z. B. öffnet Kirche eine „vertikale Perspektive“, die über das hinaus reicht, was Kunsträume wie Galerien und Museen bieten können²². Seit 2000 wird die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst vom Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst mit einem Betrag unterstützt, der eine hauptamtliche Geschäftsführung und die Herausgabe statlicher Publikationen erlaubt.

Kirchenbau

Im deutschen Kirchenbau haben Gedanken des Konzils zur Gestaltung der Liturgie und ihrer Räume schon lange vor 1963 gewirkt²³. In die Liturgiekonstitution flossen Ideen der französisch-belgisch-deutschen Liturgischen Bewegung ein, von Romano Guardini, Pius Parsch, Andreas Jungmann u.a. Architekten wie Rudolf Schwarz und Dominikus Böhm oder Kunstkritiker wie Hugo

22 Jannis Kounellis im Gespräch mit Friedhelm Mennekes, in AK Jannis Kounellis, Kunststation St. Peter Köln, Diözesanmuseum Freising, Bd 25 der Kataloge und Schriften des DMF, Köln 2001, S.41

23 Für die geschichtliche Entwicklung: Wolfgang Jean Stock (Hg) Europäischer Kirchenbau 1950-2000, München, 2002 Architekturfotografie Klaus Kinold, grundlegende Beiträge von Albert Gerhards, Wolfgang Pehnt, Friedrich Achleitner, Fabrizio Brentini, Horst Schwebel u.a.

Schnell standen in enger Beziehung zur Liturgischen Bewegung. München, der letzte Wirkungsort von Romano Guardini, spielte hier eine besondere Rolle durch die Kirchen von St. Laurentius (Architekt Emil Steffan 1954) und St. Johann Capistran (Architekt Sep Ruf,1960) und den Eucharistischen Weltkongress 1960. Bei allen dreien stand der Altar in der Mitte, um den (und nicht mehr in Hinblick auf den) sich die Gemeinde versammelte. Albert Gerhards, Liturgiewissenschaftler der Universität Bonn, der sich am meisten und nachhaltigsten für ästhetische Aspekte engagiert, hat die Veränderungen im deutschen Kirchenbau aus theologisch-liturgischer Sicht zusammengefasst²⁴. Die wichtigsten waren: Konzentration auf einen freistehenden Altar, Trennung von Altar und Aufbewahrungsort der Eucharistie, Einführung eines Orts der Wortverkündigungen (Ambo) in der Nähe des Altars, Einführung eines festen Priestersitzes. Dies führte zu einer neuen Konzeption von Kirchen, die nach 1963 gebaut wurden, aber auch zu schweren Eingriffen in beinahe alle bestehenden, und zu zwei Bilderstürmen: einem, der Bilder und Retabel aus den Kirchen hinaus wehte in den 60/70 er Jahren, und einem, der die Bilder, soweit sie nicht zerstört waren, wieder hinein blies seit 1980. Abschreckende Beispiele sind der Münchner Dom seit 1994, aber auch die Ausmalung der Apostelkirche in Köln 1993. In beiden Fällen wurde Geschichte mit ihren Zerstörungen wegdekoriert, in München mit alten Bildern, in Kö In mit neuen. Auf die Zahl der neugebauten Kirchen hatte das Konzil keinen Einfluss, die kirchliche Bauwelle in Deutschland, veranlasst durch Umschichtung der Bevölkerung als Folge von Vertreibung und Industrialisierung und das Wirtschaftswunder, dauerte von 1955 bis 1975. Die erste Ölkrise von 1973 führte langsam zu einem Umdenken, das Technik und Bauweise von Kirchen betraf.

24 Albert Gerhards, Räume für eine tätige Teilnahme, in Wolfgang Jean Stock siehe Anm.23, S. 24



Kirche als Farbraum – Konzept von Rupprecht Geiger für die Ludwigskirche in Ibbenbüren

Aber erst der Priestermangel nach dem Einbruch bei den Ordinationen seit 1972 führte zu einem Nachdenken über die sinnvolle Größe von Pfarreien und die Zahl der für die Seelsorge notwendigen Kirchenbauten, schließlich am Ende des Jahrhunderts zur Aufgabe, Umnutzung und dem Verkauf von Kirchengebäuden²⁵.

In dem ausgezeichneten Buch von Kerstin Wittmann-Englert über Kirchenbauten der Nachkriegsmoderne²⁶ kommt das Konzil als Einschnitt im kirchlichen Bauwesen nicht vor, statt dessen die Bauideen von Zelt und Schiff, die von 1925 bis 1975 immer wieder durchgespielt wurden, als Firstzelte, Spitzzelte, Faltdächer und hängende Schalen, als Arche (so nannte Le Corbusier die Wallfahrtskirche von Ronchamp), oder als parabelförmige Apsis, die sich wie ein Schiffsbug

in die Höhe streckt. In den 70er Jahren setzte sich „die Profanierung der Form als Konzept“ durch. Katholische (und evangelische) Kirchen wurden zunehmend nicht mehr als städtebaulich dominante Sakralbauten konzipiert, sondern als Bauten der Gemeinde, eingebettet in die Wohnsiedlung, mit ihr kommunizierend durch Kindergarten, Jugendräume, Sozialzentrum, Pfarrsaal. Beispiele sind St. Thomas Apostel in München 1973, St. Agnes in Berlin Kreuzberg 1967, St. Adelheid in Köln Neubrück 1969. Nicht wenige dieser kirchlichen Gemeindezentren wurden später durch Kirchtürme außen und Bilder innen sakral nachgerüstet. Der Horror Vacui, die Angst vor der Leere, bestimmt heute die meisten katholischen Kirchen²⁷. Räume, in denen gestaltete Leere als Ort der Theophanie erlebt werden kann, sind selten oder werden nur kurze Zeit ausgehalten.

²⁵ Kerstin Gothe, Theresia Gürtler Berger (Hg.), Kirchenräume neu denken, in: Zs Forum Stadt 4 2012

²⁶ Kerstin Wittmann-Englert, Zelt Schiff Wohnung, Kirchenbauten der Nachkriegsmoderne, Lindenberg 2006

²⁷ Peter B. Steiner, Glaubensästhetik, Wie sieht unser Glaube aus, Regensburg 2008, S.42

Der Münchner Maler und Professor der Düsseldorfer Akademie, Rupprecht Geiger (1908–2009) hat 1962 mehrere Entwürfe von Kirchen als Farbräume skizziert. Die Farben sollten sich mit Kult und Feier, Andacht und Verkündigung verbinden, ein Entflammen des Herzens, einen Weg zum Licht, ein Feuer des Geistes bedeuten. 1972 konnte er in Zusammenarbeit mit dem Architekten D.G. Baumewerd in der Ludwigskirche von Ibbenbüren eine große Wandmalerei realisieren, Bild 2. Dieses gerundete Rot an der Wand hinter dem Altar wird von der feiernden Gemeinde mit dem Sakrament zusammen gesehen. Es spiegelt sich im weiß gefliesten Boden, es durchströmt das Altarkreuz aus Plexiglas. Der Bauherr, Pfarrer Bernhard Honsel (1926–2013), hat über die Arbeit und ihre Wirkung in der Gemeinde ein Buch geschrieben²⁸, in dem er die Umbrüche der Konzilszeit vor Ort darstellt. Die mit demselben Architekten geplante und ausgeführte monochrome Malerei in Blau von Rupprecht Geiger in der Heilig Geist Kirche in Emsdetten wurde vom Nachfolger des Bauherrn als Pfarrer beseitigt. Damit ist eine Bandbreite für das Verständnis zeitgenössischer Kunst in der katholischen Kirche nach dem Konzil angedeutet²⁹.

Im Zuge der „Profanierung als Konzept“ wurden die Bezüge des Kirchenbaus zum Sonnenlauf und damit zu Kosmos und Schöpfung aufgegeben. Nicht mehr die Orientierung, das Gebet in Richtung des Sonnenaufgangs, sondern die Anbindung an das urbane Wegenetz bestimmten die Lage der Eingänge und, gegenüber, des Altars. Auch die Türme verloren jede Erinnerung an Sonnenlauf und Schatten und wurden nur mehr als in die Höhe gestemmte Glockenbehälter verstanden.

²⁸ Bernhard Honsel, Der rote Punkt, eine Gemeinde unterwegs, Düsseldorf 1983

²⁹ Die Bezeichnung des Kölner Domfensters von Gerhard Richter durch Kardinal Meisner als „entartet“ wäre ein anderes Beispiel.

Seit 1990 werden nur mehr wenige Kirchen neu gebaut. Aber diese sind meist von höherer Qualität mit einer Tendenz zur Einfachheit, Monumentalität und einer Lichtführung, die sie von Profanbauten unterscheidet und eine Transzendenz-erwartung andeutet.

Neue Liturgie in alten Räumen

Die Anpassung alter Kirchen an die neue Liturgie geschah seit 1963 meistens nach dem Mitte-Halblinks-Schema: ein Blockaltar wurde auf die Mittelachse gesetzt, halblinks davor ein Ambo. Halbrechts-Lösungen sind seltener und noch seltener die Lösungen, bei denen Altar und Ambo einander gegenüber stehen wie die Brennpunkte einer Ellipse, die sogenannte Communio-Lösung. Auf schlichte Tische und Pulte in der ersten Phase folgten an die historische Gestalt angepasste Lösungen, vergoldeter Pressspanbarock, und schließlich künstlerische Lösungen wie sie Klaus Gutmann, Ulrich Rückriem, Klaus Simon und andere Bildhauer gestalteten. In ihnen wird deutlich, welchen Wert die heutige Gemeinde der Eucharistiefeier zubilligt und wie viel ihr der überlieferte Raum, seine Gestalt und Geschichte wert sind.

Die größten Schwierigkeiten bereitet immer der Sitz für den Vorsteher der Liturgie. Schon der Ausdruck „Sitz für Steher“ hat es in sich. Er soll nicht wie eine bischöfliche Kathedra aussehen und noch weniger wie ein Thron. Ein besonderes Hindernis für eine Neugestaltung sind die Kirchenbänke, in denen seit der Reformation die Teilnehmer am Gottesdienst als Zuhörer ruhig gestellt werden. Wenn die Bänke gefüllt sind, kann mangels Bewegung niemand tätig am Gottesdienst teilnehmen. Wenn sie halbleer sind, erinnert jeder leere Platz schmerzlich daran, wie viele Gemeindemitglieder auch diesmal fehlen. Die Reduzierung der Sitzplätze und der Einsatz von beweglichen Sitzen im Bedarfsfall können hier helfen.

Ein anderes Hindernis ist die Kommunionbank, ursprünglich eine abgespaltene Kante vom Tisch des Herrn (mit halbem Tischtuch). Sie verhindert, dass Laien das Presbyterium betreten, und ermöglicht trotzdem, die Kommunion zu empfangen. Besonders in Barockkirchen war die Kommunionbank eine künstlerisch gestaltete Raumzäsur. Wenn sie weggenommen wird, fehlt etwas in der Raumwirkung, das Bild der Kirche wirkt beschädigt. Da jeder Kirchenbau ein Gottesbild impliziert, darf man das nicht auf die leichte Schulter nehmen. Es fehlt aber nicht nur eine Raumgliederung, sondern auch ein Ort für die Kommunion. Diese wird, gerade an Festtagen, irgendwo ausgeteilt und sieht dann auch so aus. Kein Hindernis, weil im Luftraum, ist die alte Kanzel, die durch den Ambo überflüssig wurde. Aber abgesehen von ihrem künstlerischen Schmuck und seiner religiösen Bedeutung: wer schon einmal von einer Kanzel aus sprechen durfte, weiß, wie viel besser man von ihr aus seine Hörer(innen) im Blick hat und wie viel besser diese ihn sehen können. Darum sollten die Kanzeln erhalten und einmal im Jahr auch benützt werden, zum Beispiel um zu erklären, dass wir heute die Homilie als Teil der Eucharistiefeier verstehen, während früher die Predigt eine gesonderte Veranstaltung war. Dies wäre auch die Gelegenheit, daran zu erinnern, dass Kirche dauernd erneuert (*semper reformanda*) werden und dabei aber mit sich und ihrer Geschichte seit Jesus identisch bleiben muss.

Viele, vielleicht die meisten, Eucharistiefeiern finden im Altarraum, auf der Altarinsel, statt. Sie erscheinen als Schauspiel des Altardienstes vor Publikum. Dass in der erneuerten, eigentlich uralten, Liturgie alle feiern, wird selten anschaulich, weil nicht der ganze Kirchenraum in die Feier einbezogen wird, sondern nur die „Insel“. Formen der Feier, die den Raum und damit alle Anwesenden erfassen, müssten wieder

eingeführt werden.³⁰ Eine katholische Kirche soll für die Wortverkündigung ein Hörsaal sein, für die Eucharistie ein Speisesaal, für den Gottesdienst ein Kultraum und für das persönliche Gebet ein Andachtsraum. Kein bestehender Kirchenbau erfüllt diese Bedingungen gleichermaßen. Wir müssen weiter suchen, mit höchstem Anspruch³¹, bis wir in der Stadt des Himmels keinen Tempel mehr brauchen³². Oder liegt das spezifisch Katholische in der Aufstellung von Tabernakel, Madonna und den Kreuzwegbildern? Der evangelische und der katholischen Kirchenbau haben sich einander angenähert. Im evangelischen Kirchenbau gibt es eine lange Tradition des Hörsaals, in dem der Redner von allen Anwesenden gehört und gesehen werden kann. In den reformierten Kirchen Hollands war es üblich, zur Abendmahlfeier umzuziehen, aus dem Langhaus, dem Ort der Predigt, in den Altarraum, denn in einem Hörsaal kann man nicht Mahl halten. Andacht ermöglicht nicht nur das Andachtsbild, sondern ebenso der Raum, sein Licht, seine Gewölbe, die den Blick nach oben ziehen. Am schwierigsten ist der Charakter des Kultraums zu bestimmen. Er soll zum Erlebnis des Heiligen führen, das Rudolf Otto als „mysterium tremendum et fascinans“ bestimmt hat³³. Wir sollen Gott zugleich fürchten und lieben. Damit kommen wir an die Grenzen des mit Vernunft und Sprache Mitteilbaren und da beginnt die Kunst, die, wie Paul Klee 1920 sagte, unwissend die letzten Dinge erreicht³⁴.

30 Weihwasser und Weihrauch für alle, das Evangelium vom Kircheneingang abzuholen, wie vom Verfasser in der Zeitschrift Gottesdienst 2014 Heft 1-4 vorgeschlagen, könnte ein Anfang sein.

31 Peter B. Steiner, Mit aller Kraft, Kirchenbau stellt den höchsten Anspruch, in: Kirchengestaltung in der Diözese Regensburg, 2011, S.14-19

32 Apk. 21,22

33 Rudolf Otto, Das Heilige, Breslau, 1917

34 Paul Klee, Schriften, hg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976, S.122

Orte der Diskussion

Das Aussehen unserer Kirchen, von außen und von innen, ist keine Frage des persönlichen Geschmacks, sondern die sichtbare Seite von Glaube und Kirche. Sie muss deshalb im Bewusstsein höchster Verantwortung diskutiert werden vor jedem Eingriff, jeder Neuanschaffung und prinzipiell. Dies geschieht z.B. an den katholischen Akademien, die es in beinahe jedem Bistum gibt. Viele davon zeigen auch Kunstausstellungen, aber oft wird die Kunst an der Wand dort nur als Wechseldekoration gesehen, muss sich in ihrer Wirkung dem Vortragsbetrieb unterordnen. Diesen unwürdigen Umgang hat der Autor an vielen Orten erlebt. Am meisten überzeugt ihn die Art mit Kunst umzugehen im Franz Hitze Haus in Münster bei Ausstellungen und Tagungen³⁵. Im Bistum Rottenburg-Stuttgart gibt es zwei Spielorte, in Stuttgart Hohenheim und in Weingarten. An beiden werden anspruchsvolle Ausstellungen und Tagungen veranstaltet. Die katholische Akademie in München hat nach einer langen Tradition von Wechseldekorationen seit 2000 ein engagiertes Programm von Kunstausstellungen. Neben einzelnen Künstler(inne)n werden regelmäßig auch Klassen der Akademie der Bildenden Künste zu Gemeinschaftsausstellungen eingeladen. Für viele der Kunststudent(innen) ist dies ihr erster Kontakt mit der Institution Kirche. Daraus erwächst eine Chance, aber auch eine besondere Verantwortung, schon bei der Vereinbarung eines Themas. Aber die Akademie lädt nicht nur Künstler(innen) in ihr Haus ein, sondern auch zu Fahrten zur Documenta nach Kassel, zur Biennale nach Venedig.

Zeitschriften

„Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft“, wurde von

35 Thomas Sternberg, Kunst „en passant“ und zum Thema gemacht, in: Jahrbuch des Vereins Ausstellungshaus für christliche Kunst 2002/03 S.97-103;

Hugo Schnell 1947 gegründet und von ihm bis 1972 als Schriftleiter (er lehnte die Bezeichnung Redakteur ab) verantwortet. Ihm folgten in der Redaktion der Kunsthistoriker Hans H. Hofstätter (1973-93, er war seit 1974 auch Direktor des Augustiner Museums Freiburg), dann Gregor Lechner OSB, seit 2008 Simone Buckreus. Hugo Schnell, der aus dem politischen Katholizismus zum Widerstand gegen die Ideologie des Nationalsozialismus gekommen war und das Dritte Reich mit Hilfe von Kirchenführern³⁶ überlebt hatte, propagierte eine Erneuerung von Kirchenbau, kirchlicher Kunst und „christlicher Kunstwissenschaft“. Er veröffentlichte beispielhafte Werke, versuchte sie in der Ausstellung „Arte liturgica in Germania“, Rom 1956, auch international bekannt zu machen, nahm zu den Konzilsdekreten ausführlich Stellung und fasste seine wichtigsten Erkenntnisse in dem Buch „Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland“ 1973 zusammen. Dort beklagte er auch „die allzu föderative Einstellung der katholischen Bistumsleitungen...die den dringend notwendigen Erfahrungsaustausch“ behinderte und die restaurative Haltung der Verantwortlichen.³⁷ Den geradezu missionarischen Anspruch der frühen Jahrgänge konnte „Das Münster“ unter Schnells Nachfolgern nicht mehr halten, trotzdem ist es als Publikationsorgan zu Kirchenbau und Kunst bis heute unentbehrlich.

Die ökumenische Zeitschrift „Kunst und Kirche“ entstand 1971 aus einer Vereinigung der Christlichen Kunstblätter des Bistums Linz mit der evangelischen Zeitschrift Kunst und Kirche. Heute wird sie herausgegeben vom Präsidium des Evangelischen Kirchbautages in Verbindung mit dem Institut für

36 Nicht von Bischöfen sondern von kleinen Heften. Vgl. Peter B. Steiner, Kirchenführer gegen den Führer, Oberbayerisches Archiv 2014

37 Hugo Schnell, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, München/Zürich 1973, S.76

Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart an der Philipps Universität Marburg und dem Diözesankunstverein Linz in Verbindung mit dem Institut für Kunstwissenschaft und Philosophie, Katholisch-Theologische Privatuniversität Linz. 1971 waren es die Theologen Rainer Volp (evangelisch) und Günther Rombold (katholisch), die mit dem Architekten Lothar Kallmeyer die Redaktion bildeten. Heute stellen Prof. Thomas Erne in Marburg und Prof. Monika Leisch-Kiesl in Linz im Auftrag der Herausgeber in Zusammenarbeit mit einem hochqualifizierten Beirat immer wieder neue Redaktionen für einzelne Themen zusammen: 2011/1 Regionen, Orientierung im ländlichen Raum; 2012/3 Material; 2013/1 Postsäkular, zum Beispiel Tschechien, 2 Konfessionskulturen, 3 schön und gut, Kunst und soziales Handeln. Im Anschluss an die Aufsätze folgen in jedem Heft aktuelle Kurzbeiträge (3–5) über Ausstellungen, Kirchenneubauten oder –umgestaltungen oder Neuerscheinungen.

Organisationen

Hugo Schnell beklagte den zu geringen Erfahrungsaustausch zwischen den Bistümern. Inzwischen gibt es die Jahrestreffen der Diözesanbaumeister, der Arbeitsgemeinschaft kirchlicher Museen und Schatzkammern, der Künstlerseelsorger u.a., z.T. wird dabei ernsthaft über Bau und Kunst diskutiert. Aufgehoben wurde ersatzlos 2000 die Arbeitsgruppe Kirchenbau und sakrale Kunst der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz, eingespart wurde die Zentralstelle Bildung bei der Bischofskonferenz, die mit Eckhard Nordhofen hervorragend besetzt war. Einen gewissen Ersatz bildeten die vom Verein Ausstellungshaus in den Akademien von Berlin, Münster, München, Stuttgart und Bad Honnef 2000–2009 durchgeführten Symposien, die in den Jahrbüchern des Vereins dokumentiert sind. Trotzdem arbeiten die 27 diözesanen Kunstabteilungen mit

mehr oder weniger engem Tunnelblick vor sich hin. Die Klage ist deshalb immer noch berechtigt. Ein ständiges Forum, wie es die Evangelische Kirche in Deutschland in Marburg hat, fehlt. Auch für den Bereich von Kirchenbau und Kunst gilt die Frage Arnold Stadlers „Wie soll ich von einer Kirche Heil erwarten, die ihr Heil bei den Unternehmensberatern sucht?“

Dieser Rückblick, den ein Rentner nach 40 Jahren im Dienst der Kirche und der Kunst schreibt, kann weder vollständig noch objektiv sein. Der Vollständigkeit könnte sich nur eine ständige Arbeitsgruppe annähern. Objektivität aber erstrebt der Autor nicht, weil er den subjektiven Zugang, die persönliche Auseinandersetzung, für den einzig sinnvollen Weg zur Kunst hält. Darum muss er sich auch bei allen, die erwähnt hätten werden müssen, entschuldigen.

Das Büchlein von P. Urban Rapp endet mit den Sätzen: „Die Tore, die in die Zukunft führen, sind geöffnet. Es gilt den Mut zu haben, sie zu durchschreiten“. In der katholischen Kirche Deutschlands ist dieser Mut ungleichmäßig verbreitet.

„Die Zeichen der Zeit“ und die Kunst in der Kirche

Theodor Ahrens



II. Vatikanisches
Konzil

„Am Abend sagt ihr: Es kommt schönes Wetter, denn der Himmel ist rot und trüb. Das Aussehen des Himmels könnt ihr beurteilen, die Zeichen der Zeit aber nicht.“, so antwortet Jesus denen, die ihn aufforderten: „Lass uns ein Zeichen vom Himmel sehen.“ (MATTH 16,1-3).

Die Pastoralkonstitution des II. Vaticanum hat vielleicht auch an dieses Jesuswort gedacht, als sie formulierte: „Zur Erfüllung ihres Auftrages obliegt der Kirche allzeit die Pflicht, nach den Zeichen der Zeit zu forschen und sie im Licht des Evangeliums zu deuten ... So kann man (heute) schon von einer wirklichen sozialen und kulturellen Umgestaltung sprechen, die sich auch auf das religiöse Leben auswirkt...“ (Gaudium et spes, Nr. 4).

Es lohnt sich, den „Spitzensatz“, mit dem die Konstitution beginnt, hier in Erinnerung zu rufen: „Freude und Hoffnung, Trauer und Angst der Menschen von heute, besonders der Armen und Bedrängten aller Art, sind auch Freude und Hoffnung, Trauer und Angst der Jünger Christi. Und es gibt nichts wahrhaft Menschliches, das nicht in ihrem Herzen seinen Widerhall fände.“

Es wäre seltsam, wenn man von diesem „Widerhall“ im Raum kirchlicher Kunst und im Verhältnis von Kunst und Kirche nichts spüren könnte, haben sich doch gerade in der Kunst im Laufe der letzten Jahrzehnte und Jahrhunderte wichtige Wandlungen vollzogen, die man gleichsam als Seismographen für die „Freude und Hoffnung, Trauer und Angst der Menschen von heute“ ansehen könnte. Ein Besucher habe, so berichtet eine Anekdote, Papst Johannes XXIII. gefragt, welche Erwartungen er an das Konzil habe. Der Papst sei darauf an das Fenster seines Arbeitszimmers gegangen, habe es geöffnet und gesagt: „Wir erwarten vom Konzil, dass es frische Luft hereinlässt“ (Pesch 59). Mancher befürchtete, dass man sich dabei auch erkälten könnte. „50 Jahre wird die Kirche brauchen, um sich von den Irrwegen Johannes XXIII. zu erholen“, soll der Erzbischof von Genua, Kardinal Siri, gesagt haben (Pesch 52). Schon bald aber wurde „aggiornamento“, das schwer zu übersetzende Wort, zum Schlagwort für den Impuls des Konzils.

Die Pastoralkonstitution des Konzils ist nicht nur der längste Text des II. Vatikanums, sie

stellt auch ein eindrucksvolles Zeugnis für den Dialog dar. Schon, dass man diesen Dialog in die Form einer „Konstitution“ gegossen hat, war nicht selbstverständlich, denn gewöhnlich versteht man unter einer Konstitution „die verbindliche Darlegung einer Lehre bzw. eine verbindliche disziplinäre Weisung“ (Pesch 315). Hier aber ist von durchaus wunderbaren, konkreten „Zeichen der Zeit“ die Rede und von der Botschaft des Evangeliums, das in allem Wandel konkreter Umstände dasselbe bleibt. Mehr als jedes andere Dokument des Konzils hat sich die Pastoralkonstitution von den vorbereiteten Entwürfen gelöst, so dass man sagen kann, der Text habe seinen Ursprung im Konzil selbst (Rahner/Vorgrimmler 424).

Mit Erstaunen nimmt der Leser der Pastoralkonstitution zur Kenntnis, dass hier eine Sprache gesprochen wird, die nicht nur „kirchliche Insider“ zu verstehen in der Lage sind. So war „die Frage des Stils“ durch alle Phasen des Entstehungsprozesses der Konstitution von großer Bedeutung. Eine solche Frage betrifft auch die Kunst im Raum der Kirche ganz wesentlich, gewinnen doch der Glaube und das Leben der Kirche gerade in diesem Bereich eine wahrnehmbar zeichenhafte Gestalt, die das „Herz“ der Menschen erreicht – mehr als der Verstand. Nicht von ungefähr waren daher Bilder und Kunstwerke im Laufe der Geschichte der Kirche oft heftig umstritten, angefangen vom Bilderstreit des 8. Jahrhunderts über den Bildersturm während der Reformation bis zum Streit um die Kirche von Ronchamp und dem Fenster von Gerhard Richter im Kölner Dom.

Eine neue Perspektive

Hatten Papst Pius IX. und Pius X. das Verhältnis zur Welt hauptsächlich unter die Frage gestellt, wo sich die Welt und die Gesellschaft irren (vgl. „Syllabus errorum“), so sucht das II. Vatikanum den Dialog und will auch verstanden werden von denen, die

nicht zur Kirche gehören. Es will die Versöhnung mit der Welt, ohne faule Kompromisse zu machen. Deshalb formuliert die Pastoralkonstitution: „Als Zeuge und Künder des Glaubens des gesamten in Christus geeinten Volkes Gottes kann daher das Konzil dessen Verbundenheit, Achtung und Liebe gegenüber der ganzen Menschheitsfamilie, der dieses ja selbst eingefügt ist, nicht bedröckter bekunden als dadurch, dass es mit ihr in einen Dialog eintritt über all diese verschiedenen Probleme; dass es das Licht des Evangeliums bringt und dass es dem Menschengeschlecht jene Heilskräfte bietet, die die Kirche selbst... von ihrem Gründer empfängt... Dabei bestimmt die Kirche kein irdischer Machtwille“ (Gaudium et spes, Nr. 3).

Konsequent erkennt das Konzil die Freiheit und „Eigengesetzlichkeit der Kultur“ an und formuliert: „dass die menschlichen Künste und Wissenschaften bei ihrer Entfaltung, jede in ihrem Bereich, jede ihre eigenen Grundsätze und ihre eigene Methode gebrauchen“ (Gaudium et spes, Nr. 59). Die Künstler sollen den Eindruck gewinnen können, als eigene Autorität von der Kirche anerkannt zu werden (Gaudium et spes, Nr. 60). Von „neuen Formen der Kunst“ und von der Eigenart verschiedener Völker und Länder ist die Rede, denn es geht der Kunst wie der Kirche um die Menschen, um ihre „Probleme und ihre Erfahrungen... (und um den Versuch), sich selbst und die Welt zu erkennen und zu vollenden; sie gehen darauf aus, die Situation des Menschen in Geschichte und Universum zu erhellen, sein Elend und seine Freude, seine Not und seine Kraft zu schildern und ein besseres Los des Menschen vorausahnen zu lassen“ (Gaudium et spes, Nr. 62). Die Kunst hat es also nicht allein mit „Wahrem, Gutem und Schönem“ zu tun, vielmehr auch mit Verstörendem, Gebrochenem und sogar Hässlichem. Denn: ist nicht das Kreuz das Zeichen des christlichen Glaubens? Freilich hat es einige Jahrhunderte gedauert, bis die

Kunst im Raum der Kirche zur Darstellung des Kreuzes fand. Im Gegensatz zur Ostkirche, die zum Beispiel in der Ikonenmalerei die alten Traditionen unverändert bewahrte, wandelte sich im Westen die künstlerische Gestaltung der Architektur und der Bildwerke durch die Zeitläufe vielfältig.

Brüche und Spannungen

Nicht lange nach Beendigung des Konzils sprach Papst Paul VI. von dem „Drama unserer Zeitepoche“: „Der Bruch zwischen Evangelium und Kultur ist ohne Zweifel das Drama unserer Zeitepoche, wie es das auch anderer Epochen gewesen ist.“ Das schrieb er 1974 in seiner Enzyklika „Evangelii nuntiandi“. Besonders galt dies auch für das moderne Verhältnis zwischen Kunst und Kirche. „Wie wenige andere zur Nachkonzilszeit bedauerte Paul VI. diesen Bruch von Herzen und machte sich die Besserung des Verhältnisses zwischen Kirche und Kunst zum eigenen pastoralen Anliegen (van Bühren, 329). Vorausgegangen war eine Bischofssynode zum Thema „Evangelisation in der Welt von heute“. Aber solche Krisen auch im Verhältnis von Kunst und Kirche durchziehen ihre gesamte Geschichte. Besonders signifikant aber scheinen sie in der Moderne zu sein. Hans Maier berichtet von einem privaten Gespräch mit einem Künstler, der sagte: „Wenn wir „Kirche“ hören, rufen wir „Hilfe“ (Maier, 9). „Die Religionen irren sich sehr, wenn sie glauben, dass die Kunst bei ihnen einfach nach Brot gehe“, heißt es bei Jacob Burckhardt schon 1905 (Maier, 9).

Die Kunst hat, wie das Vatikanum II ja auch bemerkt hat, ihre eigenen Gesetze. Der erste, der dies in seiner Ästhetik „auf den Punkt“ brachte, war Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1754). Für ihn hat die Kunst einen eigenständigen Erkenntnisauftrag. Nicht allein über Verstand und Vernunft oder Glaube gelangen Menschen zur Wahrheit und zu umfassender Bildung,

sondern auch durch die Kunst, die die Sinne schärft für den „Sinn des Lebens“. Damit hat Kunst einen ganz eigenen Auftrag, den sie nicht von anders woher in Empfang nimmt. Hans Belting hat in seiner groß angelegten „Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“ darauf aufmerksam gemacht, dass die Moderne von der Vorstellung des autonomen Künstlers ausgeht und somit unter anderem Bildwerke ganz neuer Art entstehen. Die alten Bilder haben ihre Macht verloren, und es entsteht das autonome Kunstwerk. „Zeichen der Zeit“ wäre dann gerade die Entfremdung zwischen Kunst und Kirche, die Papst Paul VI. beklagte.

Die Krise hat jedoch schon eine längere Geschichte, wie der Bilderstreit des 8. Jahrhunderts und die Kirchentrennung zwischen Ost- und Westkirche zeigen. Im Jahre 1054 legte der Kardinal Humbert von Silva Candida die Bannbulle auf den Altar der Hagia Sophia in Konstantinopel. Ein Vorwurf gegen die Byzantiner betraf auch die Kunst. Christus werde von den Byzantinern tot am Kreuz dargestellt. Damit würde der Antichrist inthronisiert, schimpfte der Kardinal, weil er darin eine antichristliche Vermenschlichung sah, die das Göttliche nicht mehr erkennen ließ (vgl. Schrader, 252).

Soweit also darf sich Kunst im Raum der Kirche nicht herablassen, dass sie nur das Menschliche zeigt. Religiöse Kunst führt in eine andere Welt hinein und nicht in die Niederungen und Dunkelheiten dieser Welt. Interessant ist, dass sich im 20. Jahrhundert der Streit zu wiederholen scheint. 1950 z.B. erging der Auftrag an Germaine Richier, neben anderen führenden Künstlern Frankreichs an der Ausgestaltung der Kirche in Assy mitzuwirken. Ihr Bronzekruzifixus, der hinter dem Altar aufgestellt wurde, erregte einen Sturm der Entrüstung. Man sprach von einem „Exzess des Realismus“ von „Deformation“ und „Neuerungs sucht“ und nannte den Korpus ein „skandalöses und



Kruzifixus von Germaine Richier in der Kirche von Assy (Haute Savoie)

unchristliches Ding“. Richier hatte den Gekreuzigten ohne Antlitz mit schrundigem Körper, als ein absterbendes Leben dargestellt. Sogar der Vatikan schaltete sich ein. Das Kreuz wurde aus der Kirche entfernt. Heute steht es wieder hinter dem Altar. Die Kranken eines Lungensanatoriums von Assy nahmen öffentlich Stellung: „Es war unser Christus“, schrieben sie „bejammernswert und barmherzig, wir hoffen, dass Sie uns den Christus wiedergeben.“ André Malraux schrieb, der Kruzifixus sei der einzige moderne Christus, vor dem man beten könne (vgl. Schwebel, 32). Später erst sprach das Vorwort der Pastoralkonstitution des Vaticanums II davon, dass „... Trauer und Angst der Menschen von heute“... ihren Widerhall im Herzen der Jünger Christi finden. Schon während des Konzils wollten einige Konzils-

väter in ihren Diskussionen den „Bruch“ erwähnt haben, der, nicht ohne Schuld der Männer der Kirche, in neuerer Zeit, vor allem seit dem 19. Jahrhundert, zwischen Kunst und Kirche entstanden sei (Tucci, 479).

Der Streit um das Kunstwerk in der Kirche von Assy zeigt eine Vermischung von ästhetisch-künstlerischen, religiösen und sehr menschlichen Argumenten. Mit einem Mal aber wird deutlich, dass die Bereiche von Kirche und Kunst eben doch nicht hermetisch voneinander getrennt werden können und auch die „Zeichen der Zeit“, wie das Konzil es verlangt, im „Licht des Evangeliums“ gedeutet werden können und müssen, wenn Menschen wirklich angerührt werden sollen und der Bruch, von dem Paul VI. in seiner Enzyklika schrieb, überwunden werden soll.

Johannes Paul II. schrieb 1999 in einem Brief an die Künstler: „Jede echte Form von Kunst ist, jeweils auf ihre Art, ein Zugang zur tiefsten Wirklichkeit des Menschen und der Welt.“ Die Kirche, so meinte er, hat „weiterhin eine hohe Achtung für den Wert der Kunst als solcher. Diese hat nämlich, wenn sie echt ist, auch jenseits ihrer typisch religiösen Ausdrucksformen eine innere Nähe zur Welt des Glaubens...“, selbst wenn er (der Künstler) die dunkelsten Tiefen der Seele oder die erschüttertesten Seiten des Bösen ergründet“ (zitiert nach Verdon, 130).

Kunst und Liturgie

Die Liturgie trägt „in höchstem Maße dazu bei, dass das Leben der Gläubigen Ausdruck und Offenbarung des Mysteriums Christi und des eigentlichen Wesens der Kirche wird“ (Liturgiekonstitution, Nr. 2). Das ist fürwahr ein hoher Anspruch, dem das Konzil noch hinzufügt: „Die Liturgie ist der Höhepunkt, dem das Tun der Kirche zustrebt, und zugleich Quelle, aus der all ihre Kraft strömt“ (Nr. 10). „Ausdruck und Offen-

barung“ – damit hat es auch die Kunst zu tun, und vielleicht hat die Kirche deshalb nicht nur am Rande etwas mit ihr gemeinsam. Das Konzil legt deshalb den Bischöfen nahe, neben einer Kommission für die Liturgie auch eine Kunstkommission einzurichten. Nur konsequent ist es, dass gerade in der Liturgiekonstitution auch wichtige und folgenreiche Aussagen über Verhältnis von „Kunst und Kirche“ zu finden sind.

Schon eines der „bedeutendsten Häupter“ der „liturgischen Bewegung“, Romano Guardini, schrieb – nachdem er 1918 vom „Geist der Liturgie“ gesprochen hatte – einen wichtigen Aufsatz mit dem Titel „Die Kirche erwacht in den Seelen“ (1922). Offenbar hingen für Guardini das Verständnis der Kirche und ihr Ausdruck in der liturgischen Feier wesentlich zusammen. So wundert es nicht, dass er sich auch Gedanken machte über künstlerische Ausdrucksformen und Stilfragen. Rudolf Schwarz, einer der großen Architekten und Kirchenbaumeister, arbeitete mit Romano Guardini eng zusammen und schrieb 1938 ein wichtiges Buch über den „Bau der Kirche“, in dem er Grundformen der Kirche und der liturgischen Versammlung darstellte. Die Aussagen des II. Vaticanums scheinen nicht unbeeinflusst zu sein von den „Vorarbeitern“ der liturgischen Bewegung und ihrem Verständnis von Kirche.

„Tätige Teilnahme“ (participatio actiosa) ist das wichtigste Stichwort für die Liturgie der Kirche, die eben nicht allein eine „Veranstaltung des Klerus“ ist, bei der die Gemeinde nur Zuschauer ist, vielmehr ist sie „Ausdruck des Wesens der Kirche“. Das verändert auch die Gestalt der Architektur und der übrigen Künste. Die Liturgiekonstitution formuliert das so: „Bei der Förderung wahrhaft sakraler Kunst mögen die Ordinarien mehr auf edle Schönheit bedacht sein als auf bloßen Aufwand. Das gilt auch für die heiligen Gewänder und die Ausstattung heiliger Orte. Die

Bischöfe mögen darauf hinwirken, dass von Gotteshäusern und anderen heiligen Orten streng solche Werke von Künstlern ferngehalten werden, die dem Glauben, den Sitten und der christlichen Frömmigkeit widersprechen, ... weil die Werke künstlerisch ungenügend, allzu mittelmäßig oder kitschig sind. Beim Bau von Kirchen ist sorgfältig darauf zu achten, dass sie für die tätige Teilnahme der Gläubigen geeignet sind“ (Nr. 124).

In der Diskussion erinnerten die Konzilsväter daran, dass es nicht darum gehe, in der Weise antiker oder alttestamentlicher Tempel zu bauen. Vielmehr ginge es um die versammelte Gemeinde, die Gottes Tempel sei, für die der äußere Bau das Gehäuse sei (Jungmann, 102). Und wieder wird mit anderen Worten auf die „Zeichen der Zeit“ angespielt, wenn vom „Respekt vor der Sonderart eines jeden Zeitalters“ und von der „Eigenart der Völker“ die Rede ist. Auch wird betont, dass die Kirche „niemals einen Stil als ihren eigenen betrachtet“ hat. Damit bekennt sich die Kirche auch zur Freiheit und Autonomie der künstlerischen Mittel.

Die Folgen

Viele überzeugende Beispiele der Architektur und Kunst im Raum der Kirche haben versucht, dem Selbstverständnis der Kirche und ihrer Aufgabe „in der Welt von heute“ Ausdruck zu geben. Einer der Pioniere modernen Kirchenbaus ist Rudolf Schwarz (1887–1961). Sein letzter Entwurf für einen Kirchenbau wurde 1965–1967 in Soest verwirklicht. Die große, einfache Form des Raumes der Hl. Kreuz-Kirche war nicht unumstritten. Eine Apsis – freistehend und umgehbar im letzten Drittel des Raumes mit einer leeren, bildlosen Wand – das entsprach nicht den normalen Sehgewohnheiten für einen Kirchenraum. Das konstruktive Gerüst: Betonpfeiler und -Träger, bleiben sichtbar. Das Licht stürzt von oben in den Raum durch ein umlaufendes Fenster-



Heilig Kreuz-Kirche (1965/67) von Rudolf Schwarz in Soest

band unter der Decke. Die Sonne leuchtet durch dieses Lichtband und wird den ganzen Tag über von der Apsis aufgefangen, denn der Kirchenraum ist bewusst nach Norden ausgerichtet. Rudolf Schwarz verstand diesen Raum als ein Gehäuse, in dem die Gemeinde als wanderndes Volk Gottes die Apsis als Mitte umschreitet und dabei die Orte der Begegnung mit Gott berührt, die Sakramente der Taufe, der Eucharistie und der Beichte. So ist der Bau zuerst als Ausdrucksgestalt für den Weg der Kirche in der Welt entworfen und dann erst als Versammlungsraum. Das Volk Gottes ist zwischen zwei Orte als Symbole des Ewigen gestellt, die Apsis in der Mitte und die durch das Lichtband aufgerissenen Außenwand. Dabei bildet die Leere des Apsisrundes den Kontrast zur modernen Bilderflut und deutet auf das unfassbare Geheimnis Gottes

hin. Der Altartisch ist dabei auf die Grenze zwischen Gemeinderaum und Apsis gestellt. Die Kirche wurde noch vor dem II. Vatikanum entworfen und nach dem Konzil errichtet.

In Porta Westfalica-Hausberge, am Fuße des Wesergebirges, schuf Emil Steffan in den Jahren 1966–70 einen herausragenden Kirchenbau für eine Diasporagemeinde. Nach außen verrät nichts, dass es sich hier um eine Kirche handelt. Die großen Kuben von Kirche und Gemeindehaus bauen sich entlang der Neigung des Gebirges auf. Nur ein Schild an der Straße verrät, dass es sich hier um eine Kirche handelt. Man muss schon hineingehen – stufenweise, um die Kirche von innen zu erleben.



Kath. Kirche St. Walburg in Porta Westfalica-Hausberge von Emil Steffan, 1966–70 mit Gemeindezentrum

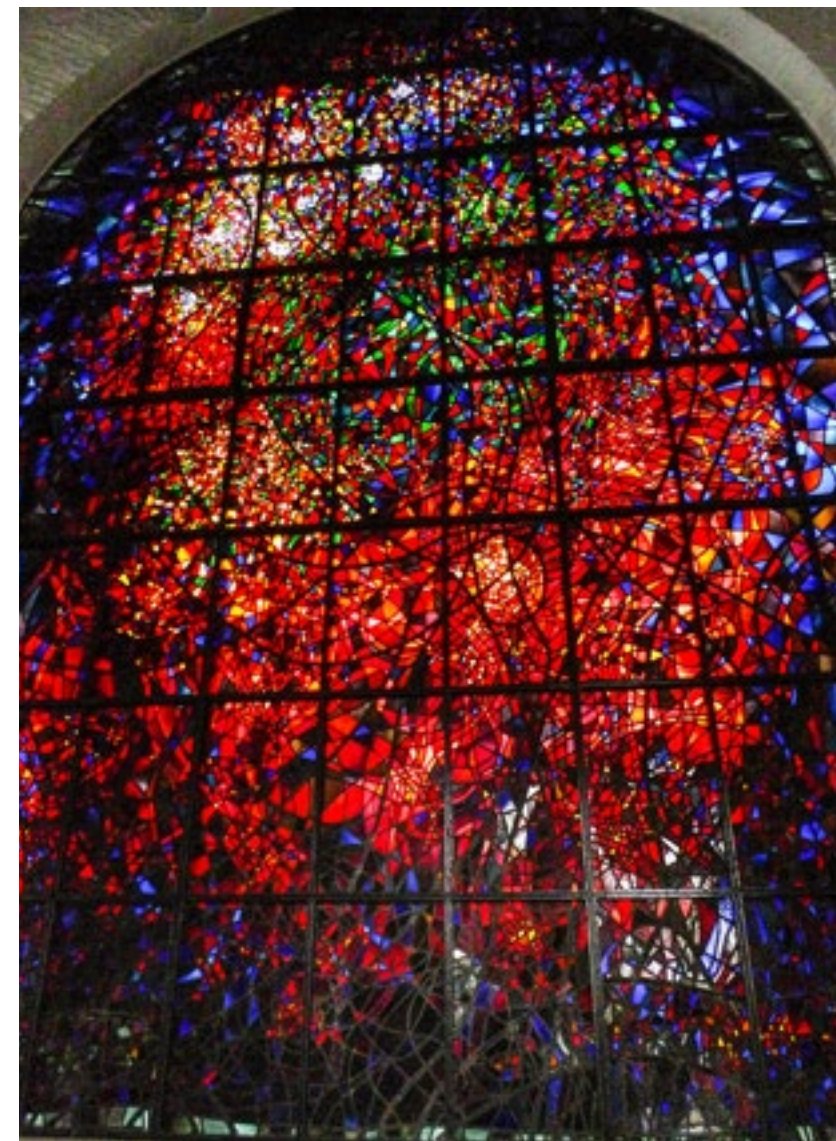
Steinsichtige Wände aus ockerfarbenem, wenig behauenen Bruchstein umgeben das Geviert des Kirchenraumes, in dem sich die Gemeinde zur Eucharistie versammelt. Durch ein schmales Lichtband fällt das Licht von oben in den Raum und malt Leuchtzeichen auf die Wand. Der einfache Blockaltar versammelt die Gemeinde im Halbkreis um sich, und nichts verstellt den Blick auf diese Mitte, zu der sich der Boden sanft hinabsenkt. Darüber schwebt eine Lichtkrone, die wie mit einem Gespinst ihre Lichter tanzen lässt. Der Tabernakel wurde hervorgehoben in die Wand einer Seitenkapelle eingelassen, sodass die Räume der Anbetung und der Feier der Eucharistie als eigenständig und dennoch nicht als von einander getrennt erlebt werden können. Ein Wandbehang an der Altarwand wechselt – je nach der Zeit des Kirchenjahres – seine Motive.

Der Kirchenraum macht in großer Schlichtheit und Ausdrucksstärke sichtbar, wie Kirche sich in der Welt versteht und verwicklicht mit künstlerischen Mitteln die Impulse des Konzils, das von der „tätigen Teilnahme“ an der Liturgie sprach.

Emil Steffan baute schon in den 1950er Jahren wegweisende Kirchen im Sinne der liturgischen Bewegung in München (St. Laurentius) und in Dortmund (St. Bonifatius). Für die Sakramentskapelle der Dortmunder Bonifatiuskirche schuf Hans Kaiser, der Soester Künstler, 1968 ein riesiges Glasfenster. Nur relativ dicht kann man in der kleinen Sakramentskapelle vor diesem von glühenden Farben sprühenden Fenster stehen, so dass man gleichsam in das Feuer des „brennenden Dornbusches“ (Titel des Werkes) hineingerät. „Licht“ war das große Thema des Künstlers, angefangen von seinen „Brandbildern“ bis zu den Mosaiken und Glasfenstern. Das Glas scheint hier zersplittert in unendlich viele kleine Scherben, die unzählige Male das Licht der Sonne brechen und dann selbst zu leuchten

scheinen: in tiefem Blau an den Rändern über Variationen des Rot bis zum Weiß. Das Licht der Sonne, in das man nicht direkt hineinschauen kann, ohne zu erblinden, wird zerlegt in alle Farben des Spektrums. Auch ohne dass man den Titel „Brennender Dornbusch“ kennt, teilt sich „die Botschaft“ unmittelbar mit. Hier wird nicht einfach die biblische Botschaft illustriert, sondern eine eigene, künstlerische Gestalt gefunden. Genau darum ging es den Vätern des II. Vaticanums, als sie von der Eigengesetzlichkeit der Kunst sprachen und vom Respekt vor der künstlerischen Aussage. Hier fügt sie sich – eigenständig und bruchlos – in einen kirchlichen Raum. Hinter dem Tabernakel leuchten die glühenden Farben durch eine Maueröffnung in den großen Kirchenraum hinein und signalisieren den Ort der sakramentalen Gegenwart durch eine Darstellung des Undarstellbaren. Kunst gibt eben nicht das Sichtbare wieder, sondern sie macht sichtbar, wie Paul Klee schrieb.

Nach dem Bruch zwischen Evangelium und Kultur (Paul VI.) und dem Bruch zwischen Kunst und Kirche, der von einigen Konzilsvätern in der Diskussion der Liturgiekonstitution beklagt wurde, zeigt sich, dass Kirche und Kunst mehr gemeinsam haben und deshalb zueinander finden können, wenn beide in gegenseitigem Respekt um der Menschen willen der „Freude und Hoffnung, der Trauer und Angst der Menschen von heute“ überzeugenden Ausdruck geben.



Fenster-Kunstwerk „Brennender Dornbusch“ in der Bonifatiuskirche Dortmund von Hans Kaiser, Soest

Literatur

- Schwarz, Rudolf, Denken und Bauen, Heidelberg 1963
- Schrade, Hubert, Die romanische Malerei, Köln 1963
- Schwebel, Horst, Das Christusbild in den Bildern der Kunst der Gegenwart, Gießen 1980
- Pesch, Otto Hermann, Das Zweite Vatikanische Konzil, Würzburg 1993
- Verdon, Timothy, Kunst im Leben der Kirche, Regensburg 2011
- Rahner, Karl, Vorgrimmler, Herbert, Kleines Konzilskompendium, Freiburg im Breisgau 1986
- van Bühren, Ralf, Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert, Paderborn 2008
- Jungmann, Josef Andreas, Einleitung und Kommentar zu „Sacrosanctum Concilium“, Freiburg i. Br. 1966
- Maier, Hans, Die Kirche und die Künste, Regensburg 2008
- Tucci, Roberto, Einleitung und Kommentar zu „Gaudium et spes“, Freiburg i. Br. 1968
- Majetschak, Stefan, Klassiker der Kunstphilosophie, München 2005

Die Zeit und der Müll

Trash-Kunst und Konsumkritik

Friedhelm Ost

Rede von Staatssekretär a. D.
Friedhelm Ost anlässlich der Vernissage
im Diözesanmuseum Paderborn am
22. Februar 2013

Der hier wiedergegebene Text bildet
das gesprochene Wort ab, ist also der
Redetext.



Eröffnung der Ausstellung HA Schult - Die Zeit und der Müll am 22.2.2013 im

Viele, ja vielleicht alle, die heute zu dieser Vernissage gekommen sind, werden sich fragen: Was hat denn der Aktionskünstler HA Schult mit dem heiligen Franziskus zu tun? Wo gibt es denn da Gemeinsamkeiten, Parallelen oder zumindest gewisse Affinitäten?

Francesco d' Assisi lebte vor rund 800 Jahren; er verpflichtete sich als „Minderer Bruder“ zum Dienst an den Menschen und der Kirche in Armut und Buße. Über die Jahrhunderte war er ein faszinierender Inspirator für die Kunst.

Man denke nur an die zahlreichen zyklischen Darstellungen aus dem Leben dieses Heiligen in Assisi oder Florenz oder an das herrliche Glasfenster im Chor der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden, das Franz von Assisi bei der Vogelpredigt zeigt. Franz von Assisi war ein Mann, der der Schöpfung Gottes, der Natur, der Welt der Pflanzen und Tiere, insbesondere den Menschen verbunden war. Ob er heute ein wertkonservativer Grüner oder ein grüner Wertkonservativer wäre, das könnte noch von klugen Wissenschaftlern erkundet werden.

HA Schult ist ein Mann, der uns seit Jahrzehnten als Aktions- und Objektkünstler an die urchristliche Botschaft erinnert: Memento homo quia pulvis es et in pulvere reverteris – gedenke Mensch, dass Du aus Staub bist und wieder Staub wirst! In seinen verschiedenen Werken macht er biologische Prozesse in der Art von Biokinetik deutlich und sichtbar. Seit Jahrzehnten setzt er sich kritisch mit der modernen Konsumwelt und

der Umweltzerstörung auseinander. Alle seine Werke und Aktionen sind Mementos: Mahnungen an die Menschheit Gottes Schöpfung zu bewahren.

Als Professor Stiegemann vor einiger Zeit den Künstler HA Schult durch die Ausstellung „Franziskus – Licht aus Assisi“ führte, entdeckten beide ganz spannende und enge Bezüge sowie konträre Interdependenzen – etwa zwischen der neugotischen Heiligenfigur und einem der Trash People, zwischen den wunderbar anmutenden Landschaften Italiens und den biokinetischen Landschaften, zwischen Kathedralen und Klöstern des Mittelalters und dem Müllhotel, das HA Schult im Jahre 2010 unterhalb der Engelsburg in Rom präsentierte und inszenierte.

So wurde bei dem Rundgang durch die Franziskus-Ausstellung hier in Paderborn – gewiss dank der Hilfe des Heiligen Geistes – die Idee für diese einzigartige Werkschau geboren, eine Schau auf unsere Epoche, auf unsere Zeit globaler ökologischer Vernichtung vor allem durch die Wohlstandsgesellschaft, die Müll produziert wie keine Gesellschaft zuvor in der Menschheitsgeschichte.

Das Thema dieser Ausstellung ist so gesehen von höchster Aktualität und grundsätzlicher Bedeutung. Denn es geht um nicht weniger als um Gottes Schöpfung, um unsere Welt, die Gott uns treuhänderisch überlassen hat, in der wir leben, die wir als Erben und Auftrag übernommen haben, die wir jedoch nicht verleben und – auf Teufel komm heraus – verbrauchen oder gar vernichten dürfen.

Die Trash People stehen als einzigartige Symbolfiguren – von Künstlerhand aus Müll geformt und geschaffen. Sie sind als Produkte unserer Wohlstandsgesellschaft die Inkarnation eines grenzenlosen Konsumrausches in ganz verschiedenen Facetten.

Sie stehen zugleich beispielhaft dafür, dass aus Müll Kunst geworden ist – Kunst, die ganz besonders ist, Kunst, die Anstoß erregen soll, Anstoß zur Nachdenklichkeit, zum Überdenken unseres Lebensstils und zur Umkehr bei manchen allzu lieb gewordenen und vielfach allzu selbstverständlichen Konsum- und Wegwerfgewohnheiten.

Nahezu alle Werke von HA Schult sind Mahnmale, die dem Betrachter eine Haltung nahebringen können, welche einst Immanuel Kant zu seinem kategorischen Imperativ bewogen haben mag: Handle so, dass die Wirkungen deiner Handlungen verträglich sind mit der Permanenz echten menschlichen Lebens auf Erden, um so die Schöpfung Gottes zu ehren und zu bewahren! Ein solcher Imperativ erschöpft sich indessen nicht allein dadurch, dass wir Deutschen inzwischen Weltmeister des Müllsortierens mit grauen, braunen, gelben, blauen und grünen Abfalltonnen geworden sind. Vielmehr ist eine ethische Neuorientierung über Werte, Wachstum, Wohlstand, Ökologie und Kultur sowie Verantwortung dringend erforderlich.

Durch das Recycling des Mülls, den viele von uns in der Wegwerfgesellschaft produzieren, entsteht völlig Neues – hier konkret neue Kunst. In anderen Bereichen spielt dieses Recycling eine immer bedeutendere Rolle: Urban Mining ist ein ganz neuer Sektor der Ökologen und Ökonomen geworden. Wertstoffe werden aus dem Müll mit komplexen Anlagen, mit Sensoren und Magneten, herausortiert, etwa Metalle aus Millionen alter Handys, Computer und Elektronik. Bauschutt wird gemahlen und für den Straßenbau aufbereitet. Altpapier wird gesammelt und für neue Kartonagen und Verpackungen zubereitet. Abwässer werden gefiltert und wieder aufbereitet. Klärschlämme und Restmüll werden in Müllkraftwerken für die Erzeugung von Strom und



Ausstellungsimpressionen „HA Schult · Die Zeit und der Müll“ Diözesanmuseum Paderborn Februar bis Mai 2013

Wärme eingesetzt. Die sogenannte Kreislaufwirtschaft läuft seit einiger Zeit auf vollen Touren: Müll ist dafür der Roh- und Wertstoff.

Trotzdem bewegen sich noch längst nicht alle Zeitgenossen auf diesem Tugendpfad zur „Bewahrung der Schöpfung Gottes“ – weder bei uns hier in Deutschland noch in den Wohlstandsgesellschaften wie etwa in den USA.

Dabei leben wir alle – die reichen Industriestaaten ebenso wie die armen Entwicklungsländer – auf ein und derselben Erde. Diese Erde gibt es nur einmal, sie ist wirklich einzig. Doch derzeit produzieren und konsumieren die etwa 7 Milliarden Menschen auf dieser Erde in einer Art und Weise, als ob es diese Erde gleich mehr als zweimal gäbe. Die Energiequellen, die Rohstoffressourcen, Wasser und Luft sowie Natur wie Wälder und Felder werden mehr als doppelt so stark ausgebeutet, wie es mit dem Prinzip der Nachhaltigkeit, mit Rücksicht auf die schwächeren und ärmeren Länder dieser Welt, mit Blick auf die uns nachfolgenden Generationen verantwortlich wäre.

Erzbischof Hans-Josef Becker hat diesem Diözesan-Museum vor einiger Zeit „eine wichtige Funktion als pastorales Werkzeug“ attestiert, „das in den Zeugen der christlichen Kunst die Spuren des transitus

domini deutlich werden lässt und so Brücken zur kirchlichen Verkündigung schlägt.“ Hier im Schatten des großartigen Doms ist dieses Museum zum einen eine Stätte, die die vielfältigen Themen aus Kirche, Kunst und Kultur präsentiert, die zum anderen einen Bildungsauftrag wahrnimmt und eine wichtige pastorale Herausforderung erfüllt. Gewiss ist es richtig, wenn Professor Stiegemann diesen Funktionen gerade „in unserer säkularen, zunehmend entchristlichten Gesellschaft“ eine zentrale Bedeutung zumisst.

Hier in diesem herrlichen und einzigartigen Diözesanmuseum, das anfangs wegen seiner Architektur nicht bei allen Paderborner Bürgern die größte Begeisterung entfachte, gab es wirklich großartige Ausstellungen, die weit über die Grenzen des weiten Erzbistums Paderborn hinaus höchste Beachtung fanden. Bei fast allen Expositionen wurde ich in meiner Zeit als Bundestagsabgeordneter für den Kreis Paderborn, das im Übrigen das schönste und ehrenvollste Mandat meines Lebens war, an ein Wort von Karl Rahner erinnert: „Wir spielen immer die unvollendete Symphonie der Ehre Gottes, und immer ist nur Generalprobe.“

Die Geschichte unseres lebendigen Christentums spiegelt die 2000jährige Entwicklung unseres europäischen Abendlandes wider, zeigt Zeugnisse dieser Vergangenheit und eröffnet zugleich Zukunftsperspek-

tiven. In diesem Rückspiegel finden wir bei allen Irrungen und Wirrungen in den verschiedenen Epochen hoffnungsvolle christliche Orientierung auf dem Weg nach vorne – zu unserem größten Endziel, nämlich zu Gott, dem Herrn. Auf diesem Kurs erkennen wir immer wieder Weggabelungen: Hier mussten sich nach Kriegen und Katastrophen, nach schrecklichen Verirrungen und Verwirrungen die Menschen immer wieder neu orientieren, bekehren und umkehren, um auf den Pfad christlicher Tugenden zurückzukehren, um wieder die Orientierung und Hinwendung zu Gott zu finden. Ohne Zweifel bietet die Kunst dabei eine große Hilfe. Manche Ausstellung in diesem Museum ist darauf ausgerichtet, Besinnung bei Besuchern und Betrachtern zu erzeugen, Impulse für Orientierung oder auch Neuorientierung zu geben, Hinweise oder gar Anleitung für die Neujustierung des inneren Navigationssystems zu vermitteln. Beim heiligen Franziskus sind wir von seiner radikalen Lebenswende fasziniert – nämlich von seinem Wandel vom ruhmreichen Kriegsmann und wohlbetuchten Kaufmannssohn zum Mann der Aussätzigen, Elenden und Armen, zum Protestler gegen die Vernutzung der Erde und gegen die Zerstörung der Natur-Ressourcen. Franziskus, so hat es Professor Stiegemann analysiert, „hat in der Kunst eine unvergleichliche Bildgeschichte ausgelöst. Im Tiefsten ist er selbst Künstler, als ganzheitlicher Denker des Herzens und Imitator Christi.“

HA Schult entdeckte spannende Bezüge zu dem, was er in der Franziskus-Ausstellung hier in diesem Museum sah. Seine künstlerischen Werke, die in den letzten 45 Jahren entstanden, verinnerlichen geradezu den Protest gegen die Vernutzung unserer Erde, gegen den Raubbau an unseren natürlichen Ressourcen, gegen eine sinnlose Wohlstandsgesellschaft und gedankenlose Wegwerfgesellschaft. HA Schult agiert, ja er ist mit seiner Kunst ein Aktionist und Agitator,

er öffnet unsere Augen und Sinne, er provoziert uns, unser Leben und Handeln, unseren Konsum und Wohlstand kritisch zu überprüfen und zu bedenken, dass der Schöpfer uns diese Erde mit all ihren Schätzen nicht zur Verwüstung, nicht zum „Kaputtmachen“, auch nicht zum Verzehr geschenkt hat.

Seine Picture Boxes, die bio-kinetischen Landschaften und die Trash People richten sich gegen die globale Umweltvernichtung, gegen die vielen „Todsünden“ an der Schöpfung Gottes. Ob im New Yorker Guggenheim-Museum, ob auf der Chinesischen Mauer, dem Roten Platz in Moskau oder vor dem Kölner Dom – überall hat HA Schult mit seinen Werken und Aktionskünsten große Beachtung gefunden. Dabei wollte und will er nicht mit künstlerischer Schönheit einfach gefallen oder liebliche Verzäuberung hervorrufen. Nein, HA Schult inszeniert den Müll, den wir alle erzeugen, in seinen Installationen zu einem Symbol des Verfalls zivilisatorischer Errungenschaften und zur Fassade einer im höchsten gefährdeten Gesellschaft. Dadurch provoziert er mit seiner Kunst, indem er sie revolutionär mit dem Gedanken der Ökologie verbindet. Die Kunstwerke von HA Schult, die aus Müll entstanden sind, sorgen dafür, dass wir Menschen Müll aus einer völlig neuen Perspektive sehen. Müll ist eben nicht mehr nur Abfall und Dreck, der stört, sondern Kunst – Kunst in verschiedenen Objekten – als Skulpturen, bio-kinetischen Präsentationen oder auch in Glasfenstern. Diese Objekte sind schön, kreativ, facettenreich und aussagekräftig. Sie sprechen an, ja sie provozieren auch, sie machen nachdenklich und wirken auch aufrüttelnd. Dieser vom Künstler inszenierte Müll, diese Wandlung vom dreckigen Abfall zum Kunstobjekt lässt den Müll in ganz anderem Licht erscheinen: Müll ist so gesehen ästhetisch. Aus diesem Wegwerfmaterial macht der Künstler Müllkunst oder Kunstmüll, indem er das, was



unsere Gesellschaft wegwirft, transformiert. Das mag schockieren oder irritieren: Auf jeden Fall sorgt er für Aufmerksamkeit und für intensive Diskussionen.

Dominik Maria Meiering, Mitglied der Kunstkommission des Erzbistums Köln, hat vor einiger Zeit auf die Frage „Braucht Glauben Kunst?“ kurz gefasst so geantwortet: „Kunst und Musik sind in der Kirche Möglichkeiten, die Existenz Gottes auf eine Art und Weise wahrzunehmen, die jenseits von mathematischem Beweis und rationaler Erkenntnis liegen und dennoch sehr real von einer Wirklichkeit erzählen, die zu unserem Leben unlösbar dazugehört.“ HA Schults Kunst visualisiert einen Teil unseres Lebens, unseres Wirtschaftens, unseres Produzierens und Konsumierens – also des Lebens von Menschen, von denen der Müll kommt.

HA Schult ist damit ein konstruktiver Kritiker unserer Zivilisation – und zwar nicht als Mann im stillen Malerwinkel, sondern als agent provocateur, als jemand, der mit fulminanten Aktionen immer wieder einen lauten Aufschrei erzeugt. Ja, er wollte Seher und Mahner, Visionär und Gestalter sein – und will es auch weiterhin sein. Wen wundert es da, dass er inzwischen eine Spezies von Lieblingskünstler nahezu aller Umweltminister national und international geworden ist? Dabei ist er keineswegs ein simpler Grüner, sondern ein global orientierter Kunst-Philosoph, der mit seinen Werken wachrütteln will – nämlich zu einer lebendigen Gesellschaft in einer lebenswerten Umwelt.

„Das Vergessene, Weggeworfene, Unerwünschte erfährt eine sublimale Umdeutung“, so heißt es in der Ankündigung dieser Ausstellung. Die Zeit und der Müll: Schaut man genauer hin, so werden in den Arbeiten von HA Schult in der künstlerischen Überhöhung des Geringen und Verachteten zentrale Motive manifest, die etwa in der Bot-

schaft des heiligen Franziskus aus Assisi ihre unmittelbare Parallele haben.

In der Tat gilt es ganz genau hinzuschauen, Anstoß zu nehmen, sich zu besinnen und sich auseinander zu setzen, sich hinein zu vertiefen und nachdenklich zu werden. Es geht letztlich darum, dass jeder mit der Versöhnung von Ökonomie und Ökologie, mit dem schonenden Umgang mit den Ressourcen unserer Erde, mit umweltbewusstem Konsum bei sich selbst beginnt. In seinen Aktionen, mit seinen Trash People und biokinetischen Landschaftskästen, in denen wir unter anderem morbide, apokalyptische Müllhalden, giftige Gaswolken am leuchtend gelb-braunen Himmel erkennen, thematisiert HA Schult die großen Probleme von Umwelt und Konsum, von Ökologie und Ökonomie, von Natur und Mensch – Probleme, die für uns in Deutschland ebenso wie für die anderen 7 Milliarden Mitbewohner unserer Erde wirklich existenziell sind und deshalb gelöst werden müssen. Dafür gilt es unsere Sinne zu schärfen und das Bewusstsein eines jeden Erdenbürgers zu wecken, um neue Wertvorstellungen zu schaffen.

Es geht um nicht weniger als darum, Gottes Schöpfung zu bewahren – für uns heute und für die Generationen von morgen. Dazu soll diese Ausstellung hier einen heftigen Anstoß geben, dass wir alle dem „Memento homo quia pulvis es“ folgen – getreu einer Anleitung des heiligen Franz von Assisi, die da lautet: „Tu erst das Notwendige, danach das Mögliche; dann wird auch das Unmögliche möglich.“

„Geschichte ist die Summe der Erinnerungen, aus denen unterschiedlichste Trägergruppen immer wieder Bilder der Vergangenheit konstruieren“, schreibt G. Althoff in einer Rezension des Bandes „Die Welt des Mittelalters. Erinnerungsorte eines Jahrtausends“ und würdigt die Arbeit der Herausgeber grundsätzlich sehr positiv, spart aber auch nicht mit Kritik an dem immer noch unterschwellig oder offen verbreiteten Klischee vom „finsteren Mittelalter“.¹ Teilzunehmen an diesem Prozess der erinnernden Konstruktion von Geschichte ist auch der Kirche aufgegeben, gerade wenn ihr Rückhalt und ihre Präsenz in der Öffentlichkeit schwindet. Sie hat das Potenzial aufzuzeigen, dass das Mittelalter neben den düsteren Obsessionen, gedanklichen Verstiegenheiten und Gewaltexzessen, die niemand leugnet, auch voll ist von intelligenten Sinnkonstruktionen, leidenschaftlicher Wahrheitssuche und lebensorientierter Glaubenskraft und dass vieles von den gedanklichen Entwürfen geradezu modern anmutet. Wir haben ein Kapital, für das wir uns nicht schämen müssen und das nicht verloren gehen darf. Und über die Kunst sind auch kirchenferne Menschen ansprechbar für die tradierten Werte und die christlichen Anschauungen von der Welt und vom Menschen. Freilich ist uns die Bildsprache des Mittelalters weitgehend fremd, was nicht nur am zeitlichen Abstand und der veränderten Mentalität liegt, sondern auch an den Bildern selbst, die oft mehrdeutig oder mehrschichtig sind. Dies hängt u.a. mit den verschiedenen Traditionen zusammen, aus denen sie stammen und die oft gegenläufige Bedeutungen mit sich führen. Vorrangige Quelle ist natürlich

die Bibel gewesen, aber sie ist selbst ein Buch aus vielen Büchern, ihre Bilder sind situationsgebunden. Der Löwe kann beispielsweise Metapher des drohenden Todes (Ps 22,14) oder sogar Bild des Teufels sein (1 Pet 5,8), aber auch Wappensymbol des Stammes Juda (Gen 49,9) sowie „Emblem“ des apokalyptischen Christus (Offbg 5,5). Während die Bibel bis ins hohe Mittelalter absoluten Sakralcharakter besaß, entwickelten sich parallel dazu volkstümliche Literaturen: Heiligenlegenden (Legenda Aurea), moralische Abenteuer-Geschichten (Alexanderroman) und Naturkunde-Bücher wie der Physiologus sowie die daraus sich entwickelnden Bestiarien, die – aus der Antike kommend – unterhaltsame Tiergeschichten mit allegorisch-moralischer Sinngebung boten. Die Kenntnis dieser und noch einiger anderer Quellen ist sehr hilfreich, manchmal unabdingbar zur Erschließung von Bildprogrammen. Dabei kann oft nur aus dem Gesamtkontext heraus entschieden werden, um welchen Bedeutungsaspekt eines Symbols es sich handelt. Dennoch ist dieses Bemühen nicht aussichtslos. Dass wir grundsätzlich nicht wissen könnten, was unsere Vorfahren gedacht und gefühlt haben und in ihren Bildern darstellen wollten, ist eine heute oft gehörte pessimistische Formel, die ihre eigenen ideologischen Implikationen hat. Zum einen sind wir durch die Geschichtswissenschaften ja doch gut unterrichtet über die sozialen und politischen Zusammenhänge sowie über Frömmigkeitsformen und theologische Entwicklungen, zum anderen muss man nicht ausgehen von einem totalen Traditionsbruch oder gar -abbruch wie etwa bei der Maya-Kultur. Auch sind die

Menschen des Mittelalters keine „ganz anderen“ Menschen gewesen, die man wie „Aliens“ wahrzunehmen hätte, trotz gewisser Mentalitäts-Verschiebungen.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich zunächst sehr fremd wirkende oder gar fragmentarische Bildprogramme Schritt für Schritt erschließen lassen, wenn man genaue Beobachtung mit fundierten Kenntnissen verbindet und auch einige Spielregeln beachtet, die auf einer archaisch strukturierten Psychologie beruhen. Haupthindernis für eine angemessene Wahrnehmung mittelalterlicher Symbolik ist unser inzwischen durchrationalisiertes Bewusstsein, das „Wahrheit“ nur in binären Denkprozessen für feststellbar hält. Mittelalterliche Bilder und Symbole sind aber nicht nur mehrdeutig, wie oben knapp angeführt, sondern oft in sich ambivalent oder bewusst als „fließend“ gestaltet: Die grotesken Wasserwesen auf der Umrahmung der Holzdecke in Zillis repräsentieren als Verkörperungen der Chaosmächte sowohl das Gefährlich-Abgründige als auch das Zeugend-Vitale. Wenn auf einer Grabplatte der Verstorbene mit offenen Augen und z.B. im vollen Priesterornat dargestellt wird, Kelch und Hostie in den Händen haltend (Klosterkirche Kassel-Nordhausen), also zugleich als „lebend Aufgebahter“ und als „tot Stehender“ gestaltet ist², handelt es sich um ein doppelwertiges Bild. Wenn in einer Pfingstszene die Taube des Heiligen Geistes so überdimensional groß und mit gespreizten Federn ausgeführt wurde, dass sich der Eindruck eines Adlers einstellt (Tympanon Alt-Rhoden), dann ist dieses Bild durch die Überblendung zweier „Folien“ mehrschichtig geworden, um auf diese Weise aussagen zu können: Der Geist, den Christus sendet, ist die Schechina, Gegenwart des Vaters, entsprechend den Adler-Metaphern des Alten Testaments. Darüber hinaus ist gelegentlich mit hintergründigem Witz und feiner Ironie zu rechnen, wie ja überhaupt auch die

Variation der Formen und Figuren als Lust am Spiel und somit als Gegenmacht zur allgegenwärtig bedrückenden Angst noch viel zu wenig gewürdigt wird. Im Übrigen sind die Gemeinden sehr dankbar für die theologische Erschließung bisher unbeachteter oder als unzugänglich geltender Bildprogramme, nicht nur als Bereicherung von Predigt und Katechese, sondern auch als tiefere Verwurzelung in der Geschichte. Das gilt zunehmend auch für die evangelische Kirche. Bischof Martin Hein (EKKW) wirbt offensiv für die (kritische) Wiederentdeckung der Bildtraditionen als Chance, sich „neue Perspektiven auf die Botschaft der Bibel eröffnen zu lassen.“³

Löwe oder Leopard?

Reichenbach ist ein beschaulicher Ort östlich von Kassel (zu Hessisch Lichtenau). Die kleine romanische Ortskirche wurde um 1140 für ein Nonnenkloster errichtet, das nach 1200 eine Umwandlung erfuhr und als früheste Niederlassung des Deutschordens vorübergehend Bedeutung gewann. Als Basilika mit niedersächsischem Stützenwechsel ist sie mit schlichten Würfelkapitellen ausgestattet, einzig das vorderste auf der Nordseite wurde figural gestaltet [Abb. 1].



1 Reichenbach, Kapitell (um 1140)

Darauf ist, dem Mittelschiff und dem Altar zugewandt, eine Raubkatze zu sehen, die ein Beutetier niedergeworfen hat. Ein Hahn flüchtet nach links hin in einen Bereich, wo ein Hund und ein Basilisk, zwei Vertreter des Bösen, miteinander im Streit liegen. Die beiden übrigen Flächen des Kapitells sind fast ganz von einem üppigen Weinstock eingenommen, der sich wuchernd nach allen Seiten hin ausbreitet. In ihm tummeln sich Vögel, die sich an den Trauben laben: von Alters her ein Bild des Paradieses als Ort der Seligen. Ein Vogel befindet sich direkt oberhalb des Hahns auf der Schauseite, offenbar ohne Angst vor dem Raubtier.

Zu diesem Relief schreibt G. Bezzenberger: „In Richtung zum ehemaligen Triumphbogen der Kirche ist ein Löwe dargestellt, der ein Tier (Lamm?) reißt. Der Weinberg ist im Alten und Neuen Testament Sinnbild für das Volk Gottes, das zu seiner Ehre gute Früchte bringen soll. Darum warnen die Propheten vor Fruchtlosigkeit und vor Schädlingen, die in den Weinberg einbrechen ... Das romanische Relief an der Evangelienseite der Kirche ist als eindringliche Mahnung an die Gemeinde und die Geistlichen zu verstehen.“⁴ Der „Löwe“ wird demnach als Schädling, d.h. als apokalyptische Horror-Figur verstanden. Im Katalog der Kasseler Ausstellung „Tiere–Dämonen–Teufel“ wurde noch eins draufgesetzt: „Hier hat die Raubkatze mit den klar erkennbaren Attributen des Bösen einen überzeugenden Ausdruck gefunden. Deutlich sind der Basiliskensblick, der Ringelschwanz, wie er sich über den Rücken legt, und die Krallen der Tatzen. ... Die Raubkatze in ihrer Aktion veranschaulicht das aggressiv Böse.“⁵ Dem aufmerksamen Betrachter stellen sich jedoch zwei Fragen: Ist es überhaupt ein „Löwe“? Und sind tatsächlich



2 Reichenbach, Kapitell: Raubkatze

klar erkennbare Attribute des Bösen zu sehen? Abgesehen davon, dass es in der frühen mittelalterlichen Zeit kaum denkbar war, einen „Basiliskensblick“ frontal zu zeigen, denn er galt als tödlich, wirken die kleinen mandelförmigen Augen alles andere als durchdringend oder gefährlich. Auch ist der „Ringelschwanz“ kein überzeugendes Indiz: Die dekorative Schwanz-Schleife, die nach vorne weist, hat nichts gemein mit dem Hinterleib einer Schlange oder eines Drachen. Übersehen wird auch, dass der Schwanz dieses Tieres sich durch die Beine hindurch nach oben schwingt – eine Beobachtung, die zumindest zur Vorsicht mahnt! Auf keinem Wappenschild wäre ein solcher Löwe als Herrschersymbol denkbar. Und auch beim Auftritt des Satans, des „Herrschers der Welt“, der angeblich mit roher Gewalt einbricht, würde eine solche Demutsgeste eher lächerlich wirken. Vor allem aber: Um einen „Löwen“ kann es sich gar nicht handeln, wie bei näherem Herangehen zu erkennen ist [Abb. 2].

Erst einmal fehlt der Raubkatze die Löwenmähne und darüber hinaus ist ihr Fell gezeichnet mit einem feinen „Netz“ – das deutet eher auf einen Leopard hin. Allerdings weist der Schwanz die für einen Löwen typische Quaste auf, so dass wir es hier offensichtlich mit einem Kunst-Gebilde zu tun haben, das sich durch Überblendung zweier „Folien“ ergibt.

Wie oben bereits ausgeführt, ist der Löwe als Symbol durchaus nicht von vornherein nur auf die Rolle des Bösen festgelegt. Der Physiologus bietet allein drei unterschiedliche Erzählungen.⁶ Beim Leopard oder Panther heißt es jedoch ohne Schwanken: „Er ist von allen Tieren das freundlichste, ein Feind nur der Schlange. Ganz bunt ist er wie der Rock Josephs und hübsch, friedfertig und ganz sanft. ... Aber ein Feind ist er der abgefallenen Schlange im Wasser. – Ganz

bunt ist Christus, der selbst ist Jungfräulichkeit, Reinheit, Erbarmen, Glaube, Tugend, Eintracht, Frieden, Großmut.“ Eine erstaunliche Einschätzung, die abgeleitet sein dürfte aus Jes 11,6, der Vision vom „Tierfrieden“. Es ist von daher mehr als naheliegend, diese Raubkatze als ein positives Symbol anzusehen. Das spiegelt sich auch in seinem „Gesicht“, allerdings mit einer seltsamen Ambivalenz. Die Katze hat, vom Steinmetz sorgfältig „gezwirbelt“, einen quasi-menschlichen Schnurrbart mit weit nach oben gezogenen Spitzen, so dass für den Betrachter der Eindruck eines gewinnenden Lachens entsteht. Darunter jedoch befindet sich in befremdlichem Gegensatz ein schmaler „Mund“, der eine ernstere Sprache spricht. Die Gleichzeitigkeit der widerstrebenden Aussagen wirkt heute sehr eigentümlich. Diese ungewöhnliche Gestaltung zur Hervorhebung einer Differenz kann aber kein Zufall sein: Als erster und vorherrschender Eindruck soll sich ganz eindeutig der einer „Frohen Botschaft“ einstellen. Der „Leopard“ als Christus-Figuration verkörpert Sanftheit, Erbarmen und Friedenswillen. In der eschatologischen Christus-Rolle als der „Löwe aus dem Stamm Juda“ (Offbg 5,5) hat er aber auch zu richten über das Böse. Das ist konkret inszeniert in einem Wildesel, der niedergeworfen wurde, nicht aber getötet! Dieses Tier wird vom Physiologus eindeutig



4 Reichenbach: Hund und Basilisk im Kampf

qualifiziert: „Der Wildesel nun ist der Teufel.“ Aber der Panther-Löwe zeigt keineswegs seine „gefletschten Zähne“, wie es im Kunsthändler heißt⁷, und er verletzt den Esel auch nicht mit seinen Krallen, fast zärtlich scheint er ihn zu umarmen. Der hat sich auf den Rücken geworfen, die Beine nach oben gestreckt und leckt ihn wie ein Hündchen mit der Zunge als Zeichen der Ergebung. Das alles stellt hier keinen dualistischen Vernichtungskampf dar!



3 Copenhagen Bestiary (Illustr. um 1300)

Zum Vergleich betrachte man eine entsprechende Illustration im Bestiar des Philippe de Thaon (1121), wo ein Löwe mit frei schwingendem Schwanz triumphierend

über dem schon halb gegessenen Beutetier steht und der Text dazu kommentiert: Dass der Löwe den Esel fresse, bedeute: so verhalte sich Christus im „Rachegericht über die Juden“⁸. Diese scheußliche Seite des mittelalterlichen Christentums soll nicht verschwiegen sein – doch genau davon setzt sich das Reichenbacher Relief entschieden ab.

Allerdings flüchtet vor diesem eschatologischen Richter der erschreckte Hahn – nicht aber der Vogel in der Weinranke. Vermutlich werden die beiden einfach nur, ohne besondere allegorische Bedeutung, einander gegenüber gestellt: Der „Vogel des Himmels“ aus Mt 6,26 verkörpert metaphorisch die Sorglosigkeit, die Jesus empfiehlt, im Gegensatz zum hektischen Hahn, dem „Vogel der Erde“ als Inbegriff der Geschäftigkeit und der weltlichen Sorge. Der sucht Rettung in einer Sphäre, die man als „Kampfplatz Erde“ bezeichnen kann, wo sich die Satans-Horden balgen [Abb. 4]: Ein Hund [beschädigt] und ein Basilisk tragen einen Krieg mit Pfote und Krallen aus.

Vor Augen geführt wird damit die Uneinigkeit des Bösen. Streit, Zwietracht, Hass, Gewalt sind als Signifikanten für die Herrschaft des Satans ausgewiesen. Vom Reich des Bösen heißt es aber bei Mt 12,25: „Jedes Reich, das entzweit ist mit sich selbst, wird untergehen.“ Das Reichenbacher Kapitell sagt: Nun ist es soweit, die Endzeit ist da. Die Herrschaft des Satans hat sich erschöpft. Der Wein mit seinen wunderbaren Ranken und Reben breitet sich unaufhaltsam aus, Christus selbst ist ja „der Weinstock“ (Joh 15,5) und er kommt als freundlicher Richter.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Wir haben es bei diesem Kapitell keineswegs mit einer simplen Ansammlung von „Fabeltieren“ zu tun, wie der Dehio nahelegt, sondern mit einer durchdachten, für diese Zeit höchst „modernen“ Theologie. Gerade wenn man bedenkt, dass das Bildprogramm in Zeiten der ersten Kreuzzüge entworfen wurde, kann man nur staunen, mit welcher Souveränität die Auftraggeber und ihre Berater dem Zeitgeist widerstanden und auf Dualismen, Horror-Szenarien und Droh-Didaktik verzichteten – oder haben sich hier die frommen Frauen artikulieren können? Thema ist natürlich das Gericht, aber es wird keine Endzeitstimmung geschürt. Das „Kommen Christi“ darf ohne Angst erwartet werden – und es geschieht täglich: in der Liturgie und beim Betrachten dieses Kapitells und durch das In-Beziehung-Setzen von beidem. Mit Ernst ist geboten, einen ethischen Kampf gegen das Böse zu führen, aber in erster Linie wird doch Zuversicht und Freude vermittelt. Der hl. Bernhard predigte damals: „Durch den Glauben werden wir als Kinder Gottes angenommen, der Glaube in uns ist es, den die unter der Macht des Bösen stehende Welt hasst und verfolgt, und durch den Glauben wird sie auch besiegt ... Welcher Glaube, fragst du, ist also lebendig und siegreich? Ohne Zweifel der, durch den Christus in unseren Herzen wohnt.“⁹ In der Sammlung von Gebeten

der Zisterzienserinnenabtei St. Thomas an der Kyll, die zwar erst um 1300 in einem Codex zusammengefasst wurden, aber eine vielfältige längere Tradition spiegeln, ist zu lesen: „Seht, so spricht der Herr, ich selbst werde eure Gräber öffnen und euch aus euren Grabstätten herausführen; mein Volk, ich werde dich in ein Land bringen, wenn ich euch aus euren Gräbern erwecke, mein Volk, wenn ich meinen Geist in euch hineinlege, dann werdet ihr leben und ich werde euch Ruhe schaffen in eurer Heimat.“¹

Taufstein mit Bilderpuzzle

Wenn im vorangehenden Beitrag die Kapitell-Skulptur des 12. Jahrhunderts eine eschatologische Grundstimmung vermittelte, die allerdings aszetisch gewendet und „geerdet“ war, so geht das folgende, zeitlich später anzusetzende Beispiel insofern darüber hinaus, als aus einem scholastisch-lehrhaften Impetus vor allem positive Leitbilder formuliert werden – gleichfalls noch in der Symbolsprache von Tierbildern.

Die kleine romanische Marienbasilika in Wilhelmshausen nördlich von Kassel [Abb. 5] wurde kurz vor der Mitte des 12. Jahrhunderts auf dem linken Fuldaer als Teil eines Stifts mit Namen Wahlshausen errichtet. Von ihm weiß man mit Gewissheit nur, dass es um 1293 fünfzehn adelige Damen beherbergte, deren Namen überliefert sind. Damals wurde das Stift an das Männer-Kloster Hardehausen übertragen und der Konvent wahrscheinlich aufgelöst. Ab 1310 wird das Kloster von Zisterzienser-Mönchen besiedelt. Nach einer gründlichen Sanierung und Renovierung in den Jahren 2002–2007 bietet sich dem Besucher heute – trotz verschiedener Nachbildungen und Anpassungen im 19. und 20. Jahrhundert – ein Raumeindruck von schöner Geschlossenheit.



5 Wilhelmshausen, Marienbasilika



6 Wilhelmshausen, Taufstein: Hirsch und Drache

Ein besonderes Traditionsstück stellt die Sandstein-Taufe dar, von der jedoch nur das Taufbecken als solches, die Kuppel, erhalten ist. Sie hat eine kelchartige, achtseitige Form, die schon als gotisch gelten kann, trägt auf sieben der acht Felder aber ein Bildprogramm aus Symbolgestalten, das eher der romanischen Zeit angehört.¹¹ Der Taufstein ist erheblich beschädigt, es muss jemand versucht haben, alle Bilder abzu-meißeln. Bei dreien ist ihm das fast vollständig gelungen, allerdings ohne die Flächen nachzuarbeiten, drei andere sind nahezu unversehrt erhalten geblieben; das mittlere dazwischen ist nur ansatzweise abgeschlagen worden; ein Riss läuft von oben nach unten durch das Relief und diagonal durch den ganzen Block, was die Vermutung na-

helegt, dass der Stein bei der Bearbeitung zerbrochen ist und die Bemühungen daraufhin aufgegeben wurden. Über die Geschichte dieses Taufsteins liegen nur spärliche und dabei widersprüchliche Angaben vor. Es wird berichtet, er sei 1893 anlässlich einer umfassenden Kirchenrenovierung unter dem Fußboden des Mittelschiffs gefunden worden. Der calvinistisch erzogene Landgraf Moritz der Gelehrte hatte per Erlass vom 27.12.1605 verfügt, alle Bilder und Skulpturen aus den Gotteshäusern zu entfernen – zum Teil gegen den heftigen Widerstand der lutherischen Geistlichkeit. Für die Spendung des Sakraments sind damals Tauf-Schalen verpflichtend gemacht worden. Daraufhin wurden die Taufsteine, um sie nicht zu zertrümmern, manchmal vergraben (Breuna) oder als Tränke auf die Viehweide gestellt (Lippoldsberg) oder auf den Kopf gedreht und zur Basis für die Kanzel genommen (Dennhausen). Etwas in dieser Art könnte auch in Wilhelmshausen der Fall gewesen sein. Der oben angesprochene Modernisierungsversuch muss allerdings später erfolgt sein. Akte eines puristisch-frommen Vandalismus sind um 1900 auch andernorts bezeugt. [Abb. 6]

Das Bildprogramm

Trotz der versuchten Abtragung der Bilder ist auf dem Taufbecken noch vieles zu erkennen. Es befindet sich heute, mit einem modernen Schaft versehen, in der nördlichen Nebenapsis. Dem durch den Mittelgang kommenden Betrachter zeigen sich als erstes die beiden komplett erhaltenen Symbolbilder: ein laufender Hirsch, der sich nach links hin bewegt, und rechts davon ein zweifüßiger Drache, der ihn verfolgt. Der Drache ist in der christlichen Mythologie der Vertreter des Bösen. Das hiesige Bild wirkt allerdings schematisch-emblemhaft und auch ein wenig „putzig“, nicht eigentlich furchterregend. Auf einen „seelsorglichen Thrill-Effekt“ wurde offenbar nicht

abgehoben, wie es aus zeitlich früheren und späteren Zusammenhängen bekannt ist. Dem Hirsch hängt die Zunge aus dem Maul, weil er gehetzt wird, aber auch, weil in ihm die Verbildlichung des Psalmverses 42,2 zu sehen ist: „Wie ein Hirsch lechzt nach frischen Wasserquellen, so sehnt sich, Gott, meine Seele nach dir.“ Nach dem Physiologus kann der Hirsch aber auch ein Christus-Symbol sein, als Kämpfer gegen „die Schlange“. Wenn man links herum geht, folgt ein eigentümliches Paar: Nur am linken Rand leicht beschädigt, erschließt sich dem Betrachter das dritte Bild als Mischwesen aus bärtigem („wildem“) Mann mit Fischleib, der schon aus der Antike als Triton bekannt ist. Das vierte, wenngleich nur in Umrissen vorhandene Bild ist unschwer zu identifizieren als sein weibliches Gegenstück, eine doppelschwänzige Nereide (Sirene), die damals häufig vorkommt. [Abb. 7b u. 7a]



7a Nereide

7b Triton

Eine anschauliche Parallele findet man auf einem Kapitell-Fragment des ehemaligen Kreuzgangs im benachbarten Helmarshausen. [Abb. 8]



8 Helmarshausen, Kapitell-Fragment (12. Jh.)

Auch als Paar sind die beiden gut bezeugt: Heinz Mode bringt in seinem Buch „Fabeltiere und Dämonen in der Kunst“ als erste Abbildung ein erotisches Sirenen-Paar in gegenseitiger Umarmung. Kein Zweifel also, dass eine Nereide, die ihre „Schenkel“ ausbreitet, in einem christlichen Kontext ein Negativ-Symbol darstellt: die Verführbarkeit durch „Wollust“, allgemeiner gesagt durch Gier und Habsucht – Luxuria und Avaritia als Hauptsünden der klassischen Theologie.

Der Triton verdient eine genauere Betrachtung. Seine Enten-Patschen wirken etwas kurios, sie mögen aus dem Physiologus kommen, wo die Tritonen für Mischwesen aus Mensch und Gans gehalten werden. Auf dem Kopf trägt er eine sogenannte Gugel, damals übliche Kopfbedeckung der einfachen Leute, hier in Verbindung mit einem gezackten Kragen, der – auch lange vor Eulenspiegel – an einen Narren denken lässt. Tatsächlich ist nachweisbar, dass in dieser Zeit ein sprachlicher Umschwung stattfand vom „dörper“, dem einfachen Mann vom Land, zum „tölpel“, dem verachteten Simpel und Narren. Zum Vergleich: Im Fritzlarer Dom blieb als Fragment ein dämonischer Narr erhalten (Lapidarium, um 1330) [Abb. 9].



9 Fritzlar, Dom, Dämon als Narr (um 1330)

Zwei Gugel tragende Männer mit tierischen Leibern keifen sich in einem Gewölbebild der ehemaligen Prämonstratenser-Kirche von Clarholz an (um 1340) [Abb. 10].



10 Clarholz, Stiftskirche, Gewölbemalerei (um 1340)

Ein bärtiger Fisch-Mann mit Zipfelmütze (als Meeresgott Triton ausgewiesen, 14. Jh.), der auf einer Teufelsgeige spielt, ist als Wandbild in der Kaiserpfalz von Forchheim zu sehen und beweist besonders anschaulich die suggestive Kraft der Verführung. Die Beispiele zeigen, dass man auch in unserem Fisch-Mann einen Narren sehen darf, der im vorliegenden Kontext einen Negativ-Part spielt – solche Anti-Ikonen dienten der Ermahnung und Warnung.

In seiner rechten Hand hält der Tritone ein langstieliges rautenförmiges Objekt, das als Spiegel identifiziert werden kann. Im Kreuzgang des Schleswiger Doms trägt ein Affe einen solchen Spiegel, ebenso in Clarholz. Der Tritone steht demnach hier für die Selbstbespiegelung, Selbstsucht, Verblendung, lat. stultitia, die zusammenhängt mit dem „Stolz“: Superbia als Hauptsünde. Das Sirenen-Paar verkörpert die Verlockung zum „falschen Leben“.

Der Hirsch strebt, wie gesehen, dem Wasser zu. Dafür stehen die beiden Wasser-Wesen zunächst einmal auch – vor einer konkret symbolischen Festlegung (vgl. Zillis). Aber die Seele des Menschen muss unterscheiden lernen zwischen trügerischen Ange-

boten und den Quellen, die ihren Durst stillen können.

Das nächstfolgende Bilderpaar ist nur in Umrissen erkennbar, die aber ziemlich deutlich sind: Einem Löwen (rechts) steht ein Greif gegenüber, beide mit gegeneinander erhobenen Tatzen. Da es unterlassen wurde, den Stein nachzuarbeiten, blieben nicht nur einzelne Ränder erhalten, z.B. die Flügelspitzen des Greifen links oben, sondern es sind auch die Figuren als helle Schemen erkennbar, da sie noch keine wirkliche Alterspatina angesetzt haben – was auf ein relativ junges Bearbeitungsdatum hinweist [Abb. 11].



11 Wilhelmshausen, Taufstein: Greif und Löwe

Der Löwe ist heraldisch-emblematisch geformt, jedoch mit einer auffälligen Abweichung: Er dreht den Kopf nach hinten, Zeichen seiner Niederlage. In der mittelalterlichen Symbolik ist der Löwe vieldeutig. Er kann über das oben Genannte hinaus Ausdruck von Stärke und Machtanspruch sein, aber auch Symbol der Auferstehung Christi, Erkennungszeichen des Evangelisten Markus ebenso wie Repräsentant des Cholerischen in der mittelalterlichen Lehre von den Temperamenten. Hier vertritt er den Part des Bösen. Dagegen gilt der Greif, abgesehen von antiken und einigen frühen christlichen Kontexten, unzweifelhaft als Positiv-Symbol, und zwar als Verkörperung Christi, genauer als sinnbildliche Darstellung der Zwei-Naturen-Lehre: Der Greif ist Löwe und zugleich Adler, so wie Christus Mensch und Gott war. Er trägt immer den Sieg davon. Ein Beispiel dafür ist u.a. ein

Relief am Hauptportal der Überwasserkirche in Münster, wo ein Adler einen Affen und ein Greif einen Löwen schlägt. In den Clarholzer Gewölbebildern stehen sich beide diagonal entgegen.

Das hiesige Bild-Paar liegt dem zuerst betrachteten, nämlich Drache und Hirsch, genau gegenüber. Dabei entspricht der Löwe dem Drachen, beide stellen die Macht des Bösen dar. Der Greif korrespondiert mit dem Hirsch und verkörpert in diesem Kontext die aktive Variante: nicht die verfolgte, nach Rettung und Heil sich sehnde Seele, sondern den aktiven und selbstbewussten Christen, zu dem die Taufe den jungen Menschen ja machen soll. Das siebte Bild steht allein [Abb. 12].



12 Wilhelmshausen, Taufstein: Eule

Dadurch dass die achte Fläche leer blieb, wird es besonders betont. Es überrascht an dieser Stelle und ist nicht auf Anhieb identifizierbar. Mit ziemlicher Sicherheit handelt es sich aber um eine Eule, das Umriss-Schema dürfte kaum auf irgendein anderes Tier passen. Eulen, die im Profil oder Halbprofil dastehen und dem Betrachter das ‚Gesicht‘ zuwenden, sind in der Zeit um 1300 nicht selten anzutreffen, u.a. im Kreuzgang des Schleswiger Doms, später auch im Chorgestühl der Stiftskirche von Wetter (dort jedoch in dämonischer Funktion, vgl. die Basilisken-Krone) [Abb. 13].



13 Wetter, Stiftskirche: Eule (1466)

Und das ergäbe innerhalb des Bildprogramms auch einen guten Sinn. Die Eule gehört im Mittelalter an sich zu den mehrdeutigen Symbolen. Einerseits kennt man sie aus der Antike als Vogel der Göttin Athene und Inbild der „Weisheit“ (das ist der Steinkauz, der sich auf griechischen Münzen befindet), in einer Aesopischen Fabel tritt sie als kluge Ratgeberin auf. Andererseits galt sie im Mittelalter als Todesbotin. Propheten des Alten Testaments hatten die Eule als Teil einer Drohkulisse gegen die übermächtigen Feinde Israels verwendet, als Vor-Zeichen der angesagten Zerstörung (Jes 13,21; 14,23 / Zeph 2,14). Noch in Grimms Märchen erscheint sie als Hexenvogel, der Mädchen fängt (Jorinde und Joringel), und als teuflisches Ungeheuer (satirisch in Die Eule). Im Chorgestühl der Pfarrkirche von Sundern-Stockum ist eine Hexe mit Eulenkopf dargestellt. Ein Bestiarium (Tierbuch) aus dem 12. Jahrhundert nennt speziell den Uhu einen Vogel der Sünde und des Todes: „Der Uhu ist ein schlimmer Vogel, so wie der Sünder ein schlimmer Mensch ist.“ Jedoch wird davon deutlich unterschieden das „Käuzchen“, griechisch nykti-korax („Nacht-Rabe“), das ist der Waldkauz, der als Christus-Symbol ausgewiesen ist.¹¹ Im Physiologus heißt es dazu: „Dieser Vogel liebt die Nacht mehr als den Tag. So hat auch unser

Herr Jesus Christus uns geliebt, die wir in Finsternis und Schatten des Todes saßen. Doch wirst du mir entgegen, dass die Eule unrein ist nach dem Gesetz des Mose, und wie kann man es dann als Sinnbild des Erlösers verstehen? Schön spricht der Apostel: ‚Er hat den, der keine Sünde kannte, für uns zur Sünde gemacht.‘ Er hat sich selbst erniedrigt, um alle zu erlösen und uns zu erhöhen.“ (nach Phil 2) Die Eule ist auf dem Wilhelmshausener Taufstein das Gegenüber zu den Wasser-Wesen. Deshalb kann als sicher gelten, dass sie hier ein Positiv-Symbol darstellt.

Fasst man alles zusammen und nimmt auch die Negativ-Bilder als Spiegel des Positiven hinzu, offenbart sich eine subtil verschlüsselte und zugleich anschaulich verbildlichte Lehre von den christlichen Tugenden. Zunächst die vier sog. Kardinaltugenden: Prudentia bzw. Sapientia (Klugheit, Weisheit) bedeutet die sichere Urteilsfähigkeit aufgrund vernünftiger (gemeint ist: aristotelisch-stoischer und biblischer) Wertorientierung und bildet zusammen mit der Temperantia (Mäßigung, Selbstdisziplin) den Gegensatz zur beschriebenen Luxuria und Avaritia – beide Tugenden werden von der Eule repräsentiert. Fortitudo (Tapferkeit, Standhaftigkeit) meint den Widerstand gegen das Böse, den Einspruch gegen Gewalt und Willkür, gegebenenfalls die Opferbereitschaft im Einsatz für Gerechtigkeit; zusammen mit der Iustitia (Gerechtigkeit) stellt sie den Gegensatz zur beschriebenen Stultitia bzw. Superbia dar – diese Tugenden werden vom Greifen repräsentiert. Dazu kommt der Hirsch, der für die „Sanftmütigen“ und die „Friedensstifter“ der Bergpredigt stehen kann, die „hungern und dürsten nach der Gerechtigkeit“ und dafür auch Verfolgung auf sich nehmen (Mt 5,3-10). Darüber hinaus sind in den drei Christus-Figurationen, die als Vor-Bilder zugleich den „idealen Christen“ meinen, die sogenannten theologischen Tugenden

erkennbar, Fides, Spes und Caritas: im Starkmut des Greifen der Glaube (vgl. Hebr 11,1.33), in der Gerechtigkeitsliebe und Wahrheitssuche des Hirschen die Hoffnung und in der Weisheit und Demut (als „Dien-Mut“, vgl. Phil 2) der Eule die Liebe.

Zur Datierung

Über Herkunft und Entstehung des Taufsteins ist praktisch nichts bekannt, so dass man bei der Datierung auf Stilvergleiche und Schätzungen angewiesen ist. Das hat im Dehio zu der Annahme „um 1200“ geführt. Dagegen spricht jedoch schon ein bestimmtes Detail, die Gugel des Tritonen mit dem Zackenkragen. Sie verweist sogar auf das 14. Jahrhundert: „Im Zuge der Verengung des männlichen Obergewandes ab 1335 trat auch der Schulterkragen der Gugel wieder nach außen. Er erscheint nun breiter [...] und am unteren Rand in vielfältiger Form gezackt oder gezaddelt [...]“¹³ Auch andernorts finden sich Beispiele für solche „Ungleichzeitigkeiten“. Nachweislich wird noch um 1340 in der ehemaligen Prämonstratenserkirche von Herzebrock-Clarholz ein tiersymbolisch verschlüsseltes theologisches Programm in ein neu errichtetes gotisches Kreuzrippengewölbe eingebracht. Ein weiteres Beispiel sind bedeutende Kapitell-Skulpturen in der frühgotischen Kirche St. Martin von Heiligenstadt (nach 1300). Sie bestehen zum Teil bereits aus biblisch-



14 Heiligenstadt, St. Martin: Jagdszene

narrativen Szenen, die jedoch flankiert sind einerseits von Positiv-Symbolen wie dem Pelikan oder dem Löwen, der die Jungen zum Leben erweckt, andererseits aber auch von schauerlichen Basilisken und Drachen sowie einer imposanten Jagdszene: Hier verfolgt ein wilder Reiter, Symbol des Teufels, mit einer Hundemeute einen Hirsch. [Abb. 14]

Taufsteine aus genuin romanischer Zeit weisen ihrerseits ein erkennbar abweichendes Erscheinungsbild auf. Spätromanische Taufsteine in achtseitigen Formen finden sich z.B. in verschiedenen Kirchen Kölns (Gereon; Maria Lyskirchen). Der des Limburger Doms wird um 1235 datiert. Er hat aber einen wuchtigen Kessel und die Kölner Taufsteine sind gekennzeichnet durch eine breit ausladende Schale. Der Taufstein von Wilhelmshausen ist dagegen eleganter gearbeitet, er hat bereits eine zierliche gotische Pokalform.

Auch kann, was die Bild-Gestaltung betrifft, der erste Eindruck trügen. Zum Vergleich soll der ebenfalls mit Tierbildern versehene (runde) romanische Taufstein der Kölner Antoniterkirche herangezogen werden (vor 1200) [Abb. 15].



15 Köln, Antoniterkirche, Taufstein (vor 1200)
Die Unterschiede sind augenfällig: Nach den vier Windrichtungen hin sind prominent gestaltete „Schreckköpfe“ angebracht, dämonische Masken, die – ansonsten meist an den Außenseiten romanischer Kirchen –

apotropäische Bedeutung haben. Die vier Tierbilder auf der Kuppel sind relativ grob gearbeitet und vermitteln einen archaischen Eindruck – man vergleiche damit die Realistik und Eleganz des Hirschen in Wilhelmshausen! Mindestens drei der Tierbilder stellen das Böse dar: Zu sehen sind ein fauchender Löwe, ein fauchender Drache, zwei miteinander kämpfende Basilisken. Das vierte Bild könnte den „Tierfrieden“ symbolisieren (Jes 11,6): Zwei Löwen knien miteinander nieder, ihre Köpfe werden eins. Das ist ein schönes adventliches Zeichen, liegt aber weit weg von der ausgefeilten Theologie des Wilhelmshausener Taufsteins, dessen Gestaltung eine entwickelte Scholastik voraussetzt – in konservativ-romanischer Bildsprache auf gotischem Corpus! Ein zweiter Vergleich zur Abgrenzung:



16 Köln, St. Aposteln, Taufstein (um 1200)

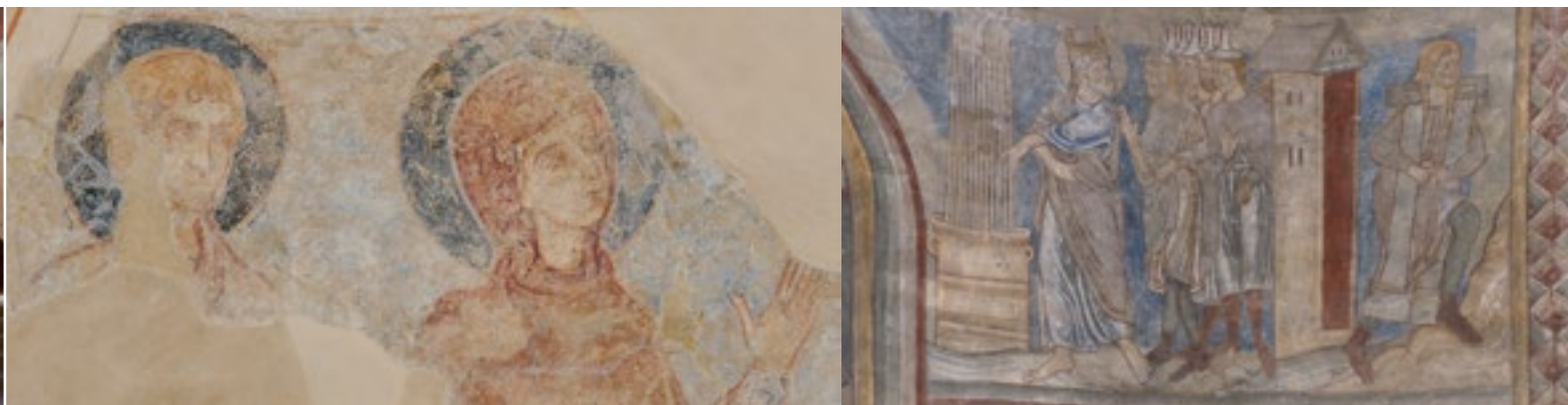
Der achtseitige romanische Taufstein in Köln St. Aposteln (um 1200) [Abb. 16], in schöner Tulpenkelchform auf niedrigem Schaft, wirkt insgesamt doch sehr massiv – und Köln war damals eines der Zentren romanischer Kunst! Wie sollte in der entferntesten Provinz zeitgleich „um 1200“ ein konzeptionell und handwerklich so avanciertes Objekt entstanden sein?

Anmerkungen

- 1 G. Althoff: So unterschätzt man sein Publikum, in: FAZ v. 12.5.2012, S. 30.
- 2 U. Geese: Mittelalterliche Skulptur in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Petersberg 2007, S. 147.
- 3 In: V. Leuschner (Hg.): Die Zierenberger Stadtkirche und ihre mittelalterlichen Wandmalereien, Wiesbaden/Stuttgart 2011, S. 8.
- 4 In hessischen Kirchen entdeckt. Bilder u. Texte v. Günter E. Th. Bezenberger, Kassel 1988, S. 14.
- 5 Katalog: Tiere, Dämonen Teufel. Bildwelten des Mittelalters, Fulda/Kassel 2005, o.S.
- 6 Vgl. Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung (U. Treu), 3. Aufl., Hanau 1998, die folgenden Zitate auf S. 5ff.; 34ff.; 8; 56ff.; 29f.; 14.
- 7 G. Seib: Reichenbach. Kloster- und Deutschordenskirche, München/Berlin 1998, S. 20.
- 8 Phil. de Thaon: nach Br. Library MS Cotton Nero A V; hier: Kopenhagen, Kongelige Bibliothek, Gl. klg. S. 3466 8°, Folio 7r (beide über Internet erreichbar).
- 9 G. Winkler: Bernhard von Clairvaux. Sämtl. Werke, Bd. VIII, Innsbruck 1997, S. 297f.
- 10 A. Heinz (Hg.): Gebete aus St. Thomas, 2. verbess. Aufl. Trier 1992, S.182
- 11 I. A. Holtmeyer: Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. IV, Marburg 1910, S. 220.
- 12 Aberdeen Univ. Lib. MS 24
- 13 Aus: U. Lehnart: Kleidung und Waffen der Spätgotik

Bildnachweis:

alle Fotos sowie Zeichnung J. Mense



1a Lügde, St. Kilian mit 1b Chorapsiskalotte mit der Maiestas Domini, Detail: Johannes Ev. J und Gottesmutter Maria, um 1230

musste aber bisher hinter der Vielzahl der Aufgaben zurückstehen. Um diesen Zustand zu ändern und der figürlichen romanischen Wandmalerei in Westfalen die gebührende Aufmerksamkeit auf wissenschaftlich fundierter Grundlage zu verschaffen, hat das

romanischen Wandmalereien gehört zur Erzdiözese Paderborn. Vor dem eigentlichen Beginn des Projekts wurden in den Jahren 2010 und 2011 bereits die Malereien der Kilianskirche in Lügde und die von St. Cyriakus in Schmallenberg-Berghausen

Westfalen ist reich an Wandmalereien mit figürlichen Darstellungen aus der Kunst-epoche der späten Romanik von 1170 bis 1270. Diese bedeutenden Zeugnisse der mittelalterlichen Monumentalmalerei haben sich hier ausschließlich in Kirchen erhalten. Auf deren Wänden eröffnen sich besonders in Altarnähe vielgestaltige religiöse Bildweiten, die als Bildpredigten die Glaubensvorstellungen und damit das Weltbild der damaligen Menschen entscheidend prägten.

Der Reigen der Bilder reicht von Darstellungen des thronenden Christus (Maiestas Domini) über Weltgerichtsszenen, Heiligenlegenden, alt- und neutestamentliche Themen bis hin zur moralisierenden Darstellung der Fortuna mit dem Rad des Schicksals. In vielen Fällen sind die figürlichen Szenen noch in gemalte, die gebaute Architektur begleitende und durch Ornamentik bereichernde Gliederungssysteme, auch Raumfassung genannt, eingebunden. Architektur

und Ausmalung lassen so im Zusammenwirken romanische Kircheninnenräume in Westfalen vielerorts authentisch erleben.

In der breiteren Öffentlichkeit, aber auch unter Fachleuten, ist die figürliche romanische Wandmalerei trotz ihrer monumentalen Erscheinung noch kaum als herausragendes westfälisches Kulturgut bekannt und akzeptiert. Dies liegt sicherlich zu einem großen Teil an der oftmals durch Farbschichtverluste reduzierten Lesbarkeit der Darstellungen, die durch ein wechselvolles Schicksal zwischen Übermalung, Freilegung und Restaurierung ihre einstige Wirkung in der Fernsicht kaum noch entfalten können. Die mit der oftmals schwierigen Erhaltung der architekturgebundenen Malereien unmittelbar befasste Denkmalpflege selbst hat zwar bei Restaurierungen immer wieder beobachtet und dokumentiert, die systematische wissenschaftliche Erforschung und Präsentation des Bestands

2 Schmallenberg-Berghausen, St. Cyriakus, Chorapsis, Detail: links: Moses vor den Stammesältesten, auf den Stab Aarons weisend, rechts: Samson mit den Toren von Gaza, um 1220/30

3 Paderborn-Neuenbeken, St. Mariä Geburt, Westwand des Nordquerhauses, Detail aus der Kreuzabnahme, um 1230

Denkmalpflege-Fachamt unter dem Dach des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe (LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen) 2012 ein mehrjähriges Forschungsprojekt begonnen. Das von der LWL-Kulturstiftung finanziell geförderte Projekt trägt den Titel „Bildwelten – Weltbilder: Figürliche Wandmalerei der Romanik“. Bis Ende 2016 werden die 13 wichtigsten Beispiele der Kunstgattung in Westfalen unter Einbeziehung vielfältiger wissenschaftlicher Untersuchungsmethoden eingehend vom Gerüst aus erfasst, kartiert und erforscht. Im Rahmen von Werkverträgen sind die auf Wandmalerei spezialisierte Kunsthistorikerin Dr. Anna Skriver aus Köln und die Wandmalerei-Diplom-Restauratorin Katharina Heiling aus Wedemark bei Hannover mit dieser Aufgabe betraut.

Fast die Hälfte der in das Forschungsprojekt aufgenommenen Kirchen mit figürlichen

bearbeitet. Die Wandbilder in der Chorapsis in Berghausen sind besonders gut und vollständig erhalten. 2012 fiel in St. Blasius in Balve der offizielle Startschuss für das Projekt. 2013 folgte die wissenschaftliche Bearbeitung der Nikolaikapelle in Soest, deren Wandmalereien von der einstigen Bedeutung des Kunstzentrums Soest künden. 2014 kommt die kaum bekannte, da hinter dem barocken Hochaltar verborgene Apsis-Ausmalung der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Schmallenberg-Wormbach an die Reihe. 2015 beschließen die Bildszenen in den Querhäusern der Kirche Mariä Geburt in Paderborn-Neuenbeken den Reigen. Besonders hervorzuheben ist die Unterstützung durch das Paderborner Generalvikariat, das seit 2012 die Kosten der Gerüste und eventuell notwendiger Schadenskartierungen trägt. Erfreulich auch, dass in Berghausen und Balve die dringend notwendige Konservierung der Wandmalereien angestoßen und vorbereitet werden konnte.



4 Salve, St. Blasius, Chorapsis, Laibung des Ostfensters, Detail: stehender Prophet, um 1240/50. Foto: K. Heiling, Wedemark, 2012

Bestandteil des LWL-Forschungsprojektes sind außerdem die figürlichen romanischen Wandmalereien der evangelischen Kirchen in Bad Sassendorf-Lohne und -Weslarn, Bochum-Stiepel, Dortmund-Brechten, Dortmund-Wellinghofen, Lippstadt Marienkirche und Soest-Osttönnen.

Die größte wissenschaftliche Tiefe in der Erfassung, Untersuchung und Bewertung bleibt im Rahmen des Forschungsprojektes zwar den freigelegten figürlichen Wandmalereien der Romanik vorbehalten. Die noch mit den Übermalungen des 19. und 20. Jahrhunderts versehenen, daher weniger authentischen, dennoch bedeutenden figürlichen Wandmalereien in der Soester Hohnkirche, im Marienchor des dortigen Patroklidoms sowie in der Margaretenkirche in Kamen-Methler werden bei der wissenschaftlichen Auswertung aber durchaus mit berücksichtigt.



5 Soest, Nikolaikapelle, Chorapsis, Nordseite, Detail: Tugend mit Krone und Zepter, um 1250

Die Forschungsergebnisse, die schon jetzt zur Halbzeit des Projekts eine Vielzahl wichtiger neuer Erkenntnisse beinhalten, werden 2016 in einer abschließenden, reich bebilderten Buchpublikation veröffentlicht. Flankierend zum Buch ist eine Internetseite in Planung, auf der die zahlreichen Bildpläne und Fotos der Objekte in größerem Umfang einzusehen sein sollen. Zugleich wird in Zusammenarbeit mit dem LWL-Museumsamt für Westfalen eine Wanderausstellung mit Begleitheft entwickelt, die in den Projektkirchen bzw. deren Gemeinderäumen und auch in einigen Museen zu sehen sein wird. Weiterhin hat das LWL-Medienzentrum bereits mit den Dreharbeiten für einen Dokumentarfilm zur romanischen Wandmalerei in Westfalen begonnen. Diese unterschiedlichen, sich ergänzenden Medienformate sprechen einen breiten Interessentenkreis an und werden die bisher eher unzureichende Wahrnehmung der



Wandmalereien und ihrer Erhaltungsproblematik in der Öffentlichkeit erheblich verbessern. Es ist an der Zeit, das große Potenzial der figürlichen romanischen Wandmalerei zur weiteren Schärfung des kulturellen Profils Westfalens zu nutzen.

6. Schmallenberg-Berghausen, St. Cyriacus, Chorapsis, Wandabwicklung mit Bestandskartierung der Wandmalereien: Putzergänzungen und Retuschen. Anna Skriver, 2012. Vermessung und Fotoentzerrung: Ingenieurbüro Fitzek/Pancini, Köln

Fotos 1a, 2, 3, 5, 6 LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen, H. Dülberg, 2011

Sanierungsmaßnahmen an der Abteikirche Corvey

Albert Henne

Die Abteikirche St. Stephanus und Vitus Corvey ist die älteste erhaltene Abteikirche mit karolingischem Westwerk in Nordeuropa. Sie ist Bestandteil einer barocken Klosteranlage, die sich seit der Säkularisierung in Privatbesitz befindet. Allein die Kirche ist seit 1976 wieder wieder im Besitz der Kath. Kirchengemeinde.

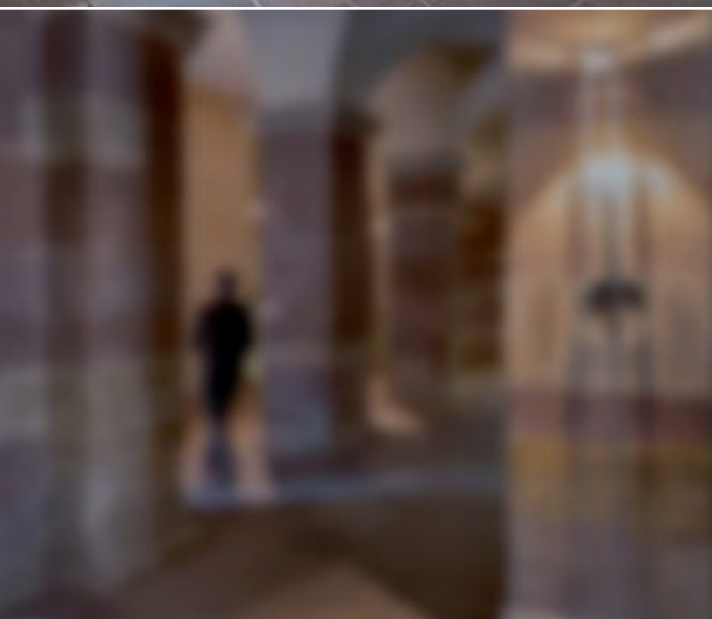
Am 21. Juni 2014 wurde Corvey von der UNESCO unter dem Titel „Das Karolingische Westwerk und die Civitas Corvey“ in die Welterbeliste aufgenommen. Corvey ist damit 39. Welterbestätte in Deutschland. In den 1980er bis Mitte der 1990er Jahren wurde die Abteikirche in insgesamt 13 Bauabschnitten umfangreich restauriert. Sanierungen in den Turmstuben wurden nicht ausgeführt, sondern auf spätere Zeitpunkte verschoben.

Im Westwerk kam es durch die offenen Arkaden der zwei Türme und des Mitteltores zu starkem Wassereintritt durch Regen und Schnee mit weitreichenden Durchfeuchtungen des Mauerwerks. Hierdurch waren Schäden an den Holzkonstruktionen der Deckenbalken, verstärkte Feuchte- und Salzbelastungen des Sandsteinmauerwerks und Feuchteschäden an Innenputzflächen bis hinab zu den Decken des Johannischores entstanden. Hiervon betroffen waren auch Putzschichten aus karolingischer Zeit.

Bereits während der Sanierung des Gebäudes vor 20 Jahren war der Wassereintritt ins Gebäude festgestellt worden. Sanierungsmaßnahmen speziell dazu sind damals nicht getroffen worden, möglicherweise hat man die Einflüsse des schadstoffbelasteten Regens unterschätzt. Durch die immer stärker

Das Original der Civitas-Inschrifttafel befindet sich nunmehr geschützt im Obergeschoss des Westwerk-Arkadengangs





werdende Belastung infolge von Umwelteinflüssen hatten die Durchfeuchtungen inzwischen zu Schäden am Bauwerk bis hin zu Substanzverlusten im Bereich der historischen Putze geführt. Insbesondere seit dem Jahr 2000 war im Rahmen von genaueren Beobachtungen ein verstärktes Schadensbild zu beobachten. Eine Wasserableitung bestand in den offenen Türmen bisher nicht. Über Jahrhunderte hinweg führte der Feuchtigkeitseintrag vermutlich nicht zu gravierenden Schäden. Erst die massiven Umweltbelastungen des letzten Jahrhunderts haben zu den jetzt festgestellten Substanzverlusten geführt.

Mit dem Bau der 844 geweihten Klosterkirche wurde um 830 begonnen.

Hinter der Fassade des Westwerkes verbirgt sich der kubische Baukörper aus dem 9. Jahrhundert. Er teilt sich in einen massiven Mittelturm und zwei schlanke Seitentürme; dem Mittelturm ist ein risalitartiger Vorbau vorgelagert, der sogenannte Königserker; die Seiten- oder Treppentürme weisen schießschartenähnliche Fenster auf. Der massive, im Grundriss quadratische Mittelturm hat ursprünglich die Seitentürme weit überragt – man sprach von den „tre turri“ von Corvey. Er beherbergt die sogenannte Kaiserkirche, jenen Raum, in dem sich der Kaiser bei Hoftagen mit seinem Gefolge aufhielt. Bis 1145 sind 20 Hoftage römisch-deutscher Kaiser in Corvey nachgewiesen; allein Heinrich II. hielt sich siebenmal in Corvey auf. Der Mittelturm wurde 1185 wegen Bauauffälligkeit abgetragen und das Westwerk zu einer Zweiturm-Fassade umgebaut. Beim Betreten des Westwerks aus dem 9. Jahrhundert wird man von einer Säulenhalle beachtlichen Ausmaßes empfangen. Wir haben es hier mit drei baulich ineinandergeschachtelten Quadraten zu tun. Das erste

ist der Grundriss des Westwerkes; es folgt der Mittelturm, getragen von vier mächtigen Pfeilern, in der Mitte befindet sich dann das durch vier Säulen gebildete „Quadrum“. Typisch für diese vier Säulen sind die akantisiertenden Kapitelle mit hohen Kämpfern; sie deuten auf die byzantinische Herkunft der Baumeister hin. Das Quadrum symbolisiert einen Baldachin, und hier wird das „Programm“ der baulichen Gestaltung des Westwerks wiederum sichtbar. Der Kaiser wurde unter diesem steinernen Baldachin vom Abt empfangen und in die Kaiserkirche geleitet. Die nur noch in Rudimenten erhaltene Farbfassung des gesamten Baus ist in ihrer Symbolhaftigkeit noch erkennbar. Das Erdgeschoss muss man sich leuchtend rot vorstellen; diese Farbe symbolisiert das Feuer der Vorhölle, das Fegefeuer, das der Kaiser mit seinem Hofstaat als „Raum der Läuterung“ durchschreiten musste, um im Obergeschoss an Gottesdiensten und Hoftagen teilnehmen zu können. Im Obergeschoss angelangt, eröffnet sich die ganze Erhabenheit der Kaiserkirche mit ihren arkadenumgrenzten zwei Geschossen. Hier ist der Baukubus des Turmes noch deutlich zu erkennen. Zentraler Blickfang ist im Westen die Kaiserloge, wo sich die Thronanlage befunden hat. Die Decken des Turms und der Seitenschiffe stammen aus der Umbauphase des Westwerks nach dem Dreißigjährigen Krieg und sind typisch für den „gehobenen Hausbau“ im westfälischen Barock. Die freiliegenden Balken sind verputzt und kunstvoll verziert. Der Raum wirkt heute durch die Rückfront der barocken Orgel von 1681 in sich geschlossen. Ursprünglich hatten der Kaiser und sein Hofstaat von der Empore aus einen freien Blick in das langgestreckte Kirchenschiff und zu den vier Altären. Es war also eine klassische Doppelchörigkeit mit der geistlichen Macht im Osten und der weltlichen im Westen, vergleichbar mit den grossen deutschen Kaiserkirchen wie Bamberg, Speyer oder Worms. Das Corveyer Westwerk

Links: Die Kaiser-Kirche (Johannischor) im Westwerk und die Säulenhalle im Eingangsbereich darunter



Linke Seite
oben: Blick durch die Kirche zur barocken Altargruppe
unten: die Springladerglockenorgel von Andreas Schneider aus dem Jahr 1681
über dem Durchgang zur Säulenhalle des karolingischen Westwerks

ist in seiner Funktion durchaus mit der Pfalzkapelle Karls des Grossen in Aachen zu vergleichen. Erst vor wenigen Jahren wurden über den sechs Pfeilern auf dem rohen Mauerwerk mit roter Kreide gezeichnete Entwurfsskizzen zu lebensgrossen Figuren entdeckt. Es handelt sich dabei um Vorzeichnungen für Halbreleeffiguren aus Stuck. Diese Figuren müssen sich bei der Weihe des Westwerkes im Jahre 875 an den Wänden befunden haben.

Im Jahre 1665 wurde die im Dreissigjährigen Krieg weitgehend zerstörte Klosterkirche abgerissen. Christoph Bernhard von Galen legte 1667 den Grundstein für den barocken Neubau. Die Form des Grundrisses, der Fenster und des Gewölbes steht ganz im Zeichen der Gotik, die Raumausstattung in den Corveyer Farben rot und gold hingegen ist barocker Prägung. Der Neubau wurde im Jahre 1671 vollendet und erhielt bis 1674 seine prachtvolle Innenausstattung. Von herausragender künstlerischer Qualität sind die vier Alabasterepitaphe im Chorraum und der in blau gefasste Reliquienschrein des hl. Stephanus im Kirchenschiff. Für den Hauptaltar existieren zu den Hochfesten der katholischen Kirche heute noch fünf austauschbare Bilder: die Geburt Christi, die Kreuzigung, zwei Pfingstwunder und die Himmelfahrt Mariens.

Den Altar schmücken weiter Skulpturen der Stifter Karl und Ludwig sowie der Patrone Stephanus und Vitus. Von besonderer Eleganz ist das Chorgestühl mit seinen drehbaren Notenpulten; an den Rückwänden befinden sich Statuetten von Personen, die mit der Geschichte Corveys verbunden sind. Der mächtigen Kanzel an der Südwand des Kirchenschiffs ist das ebenso imposante Weihemal des hl. Vitus an der Nordwand

gegenübergestellt. Die 1681 eingebaute Orgel des in Höxter ansässigen Orgelbaumeisters Andreas Schneider trennt das Obergeschoss der Kaiserkirche vom Kirchenschiff. Bei diesem Instrument handelt es sich um eine der wenigen erhaltenen Springladerorgeln mit originalem Tonumfang. Mächtige Engelsgestalten tragen die vergleichsweise zierliche Orgelbühne

Das Regenwasser drang teilweise bis in den Johannischor vor, hier war es schon zu Putzabplatzungen im Bereich der historischen Deckenputze gekommen.

Die Glockenstube und das Geläute sind durch die offenen Arkaden der Witterung ausgesetzt. Die als Lauffläche verlegten Holzroste waren morsch und zu ersetzen. Die Bodenabdichtung war spröde und vor allem an den Anschlusspunkten gerissen, sodass Feuchtigkeit in die Unterkonstruktion eindringen konnte.

Besonderes Augenmerk war auf die Durchdringungen des Glockenstuhles zu richten. Es handelt sich um einen zweigeschossigen Stuhl, die Konstruktion schwingt beim Läuten erheblich, die Abdichtung musste entsprechend flexibel ausgebildet werden.

Beide Türme und die Glockenstube sind jetzt soweit abgedichtet, dass Schäden durch Regen und Schnee langfristig verhindert werden. Die Schäden am Holztragwerk sind saniert. Durch die Änderungen der Auflagerkonstruktion sind in Zusammenhang mit der Abdichtung langfristig keine Schäden am Gebäude zu erwarten. Die Sanierungsmaßnahmen haben den Wassereintrag in das Gebäude nachweislich gestoppt. Es sind schon jetzt in der kälteren Jahreszeit geringere Salzausblühungen in den Türmen festzustellen. Zurzeit werden Klimamessungen im Johannischor durchgeführt, die die Reduzierung der Luftfeuchte dokumentieren sollen.

als Chance für Öffnung und Weiterentwicklung

Muck Petzet

Zahlreiche Kirchen werden heute „nicht mehr gebraucht“, stehen leer, werden profaniert, abgebrochen oder verkauft und umgenutzt. Oft trifft es dabei die Kirchen der Nachkriegsmoderne. Trotz aller – inzwischen in Fachkreisen weitgehend unbestrittener – Bedeutung und Wertschätzung der Architektur der 1950er und 60er Jahre – und einer beginnenden Diskussion um die Qualitäten der 70er-Jahre-Architektur – werden diese Bauten oft als ärmlich – und im Umkehrschluss als wertlos empfunden. Zahlreiche Abbrüche und Abbruchprojekte zeugen von der geringen Wertschätzung und dem gedankenlosen Umgang mit diesem jungen baulichen Erbe. Die „historischen“ Kirchen – mit ihrer gotischen Erhabenheit, barocken Pracht oder Rokoko-Verspieltheit bieten erheblich mehr Nahrung für die Augen der Gottesdienstbesucher als die – oft ganz bewusst – kargen Nachkriegskirchen. Auch die historische Reibung, Dichte und Aufladung sind geringer, und der materielle/energetische Wert wird ebenso unterschätzt wie der architektonische und kulturelle.

Dabei sind diese Bauwerke oft wichtige Kristallisations- und Orientierungspunkte in diffusen Umgebungen und können mit minimalem Aufwand zu einer neuen Form von kulturellen Begegnungs- und Erfahrungsstätten weiterentwickelt – und so als kirchliches Kulturgut für weitere Generationen erhalten werden. Als Alternativen zu den oft allzu schnellen Abbruchgedanken sind in jüngster Zeit einige bemerkenswerte Projekte umgesetzt worden, die beispielhaft für einen „kreativen“ und respektvollen Umgang mit dem Bestand stehen können:

So etwa der Umbau der Kirche St. Bartholomäus in Köln-Ehrenfeld in ein Kolumbarium von Kissler + Effgen. Architekten. [Abb. 1]. Dieses inhaltlich und formal überzeugende Konzept bleibt ganz nah am Vorhandenen – „alles war schon da“ – betonen die Architekten – es musste nur neu gedacht und geordnet werden.

Auch die radikale Verkleinerung kann als kreativer Prozess verstanden werden und zu großartigen Ergebnissen führen – wie die Dornbuschkirche in Frankfurt von Meixner-Schlüter-Wendt zeigt (Abb. 2). Dabei wurde ein Großteil des Kirchenschiffs abgebrochen – die verlorenen Bauteile sind als Erinnerung erhalten und in eine neue skulpturale Wand eingeschrieben, die zusammen mit dem erhaltenen Teil der Kirche die Geschichte des Ortes verdichtet und weiter schreibt. Es ist bedauerlich, dass dieses Beispiel bisher keine Nachfolger gefunden hat – vielleicht liegt es auch daran, dass es wenige Architekten gibt, die – wie Meixner-Schlüter-Wendt – dem möglichen Auftrag, einen Kirchenneubau zu errichten „widerstehen“ können – und sich lieber mit dem widerspenstigen Bestand beschäftigen: ursprünglich hatte die Gemeinde vor, die Kirche komplett abzubauen und einen kleineren Neubau zu errichten.



Abb. 1 Umbau der Kirche St. Bartholomäus in Köln-Ehrenfeld in ein Kolumbarium von Kissler + Effgen. Architekten. Fotografie Dietmar Strauß, Besigheim



Abb. 2 Architektur-Recycling als skulpturale Wand bei der Dornbusch-Kirche Frankfurt

© RRR / Erica Overmeer 2012

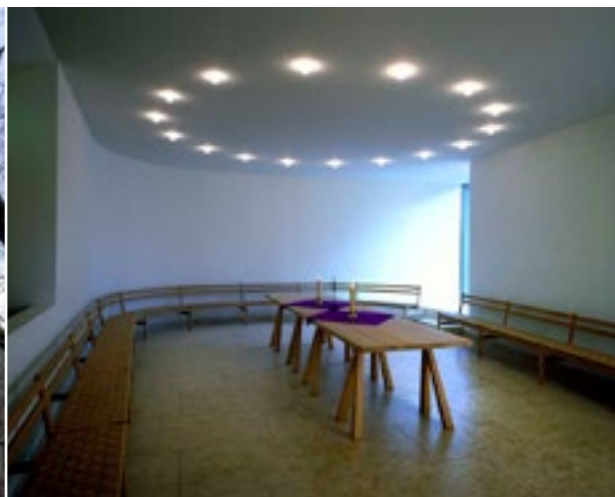


Abb. 3 (Reihe): St. Joachim, München aus den 1950er Jahren – renoviert und mit Werktagskapelle versehen. Fotos: Werner Huthmacher

Auch der Einbau einer Werktagskirche kann ein probates Mittel zur „Verkleinerung“ sein – das große Kirchenschiff dient als „Durchgangsraum“ und bleibt der Identifikation der Gemeinde und großen Feiertagen erhalten – eine Strategie, die wir bei St. Joachim in München angewendet haben [Abb. 3].

Die Umwidmung von Kirchen in Gotteshäuser anderer Religionen sollte meines Erachtens kein Tabu sein. Oft waren es solche „pragmatischen“ Umnutzungen, die uns großartige Bauten erhalten hat – wie etwa die Hagia Sophia in Istanbul. Ein Beispiel für die Umwidmung einer Kirche zur Moschee habe ich – trotz des sicher vorhandenen Bedarfs – in jüngerer Zeit in Deutschland nicht finden können.

Wenn die Kirche wirklich nicht gehalten werden kann, sollte der Umbau in andere Nutzungen ernsthaft und vor allem mit hohem Anspruch verfolgt werden. Dadurch können wenigstens die Gebäude selbst und damit die in sie eingeschriebene Erinnerung an die vergangene Bedeutung erhalten werden. Es gibt hervorragende Beispiele für eine würdige Nachnutzung wie die „Böhm Chapel“ in Köln oder St. Agnes in Berlin

[Abb. 4], die die Aura des Gebäudes für Kunstpräsentationen nutzen. Aber auch ganz profane Nutzungen können einen Kirchenbau würdig weiterleben lassen, wie etwa die Lukaskirche in Essen zeigt, die der Architekt Heinrich Böll in ein ganz besonderes Wohnhaus verwandelt hat.

Eine Welt, in der es nicht mehr nur um quantitatives, sondern zunehmend um qualitatives Wachstum und den Erhalt unserer existentiellen Lebensbedingungen geht, erfordert ein neues, das Vorhandene einbeziehendes Denken und Handeln. Jede bestehende Architektur hat eine „eingebaute“ Existenzberechtigung einfach, weil sie schon da ist und jemand Jahre oder Jahrzehnte vor uns erhebliche Energie und Ressourcen aufgewendet hat, um sie zu errichten. Diese Energie ist in den Gebäuden gespeichert – und wird freigesetzt, wenn wir sie abbauen und durch Neubauten ersetzen. Wie alle von Menschen hergestellten Dinge, die Energie und Ressourcen enthalten – sollte Architektur so lange wie möglich in Gebrauch gehalten werden, um die negativen Auswirkungen ihrer Erzeugung so weit wie möglich zu reduzieren. Auch bei

profanen Bauten sind neben diesen „physikalischen“ auch soziale, architektonische und historische Energien vorhanden, die Identifikation stiften können – und letztlich auch für ein heute seltenes Gut stehen, die Authentizität. Um wie viel mehr muss das für kirchliche Bauten gelten, die mit Bedeutung und Geschichten angereichert und aufgeladen sind.

Das auf Neubau und Entwurf ausgerichtete Denken von Architekten und Bauherren wird sich angesichts der wachsenden Bedeutung des Umbaus wandeln. Die Neuprogrammierung und Entwicklung des

Vorhandenen erfordert eine neue, affirmative Haltung: Grundvoraussetzung ist die Identifikation mit dem Vorhandenen, mit seinen architektonischen, historischen, energetischen und sozialen Potentialen. Der künstliche Gegensatz von Alt und Neu von Bestand und Ergänzung wird in einer neuen gemeinsamen Übersumme aufgehoben. Die Haltung des Architekten wird nicht mehr die des autonomen Künstlers, sondern die eines Entwicklers und Moderators von Prozessen sein. Diese Prozesse können und sollen durchaus visionär sein – das Vorhandene müssen sie aber dorthin – möglichst unbeschadet – mitnehmen.

Abb. 4 (Reihe) St. Agnes, Berlin © Nathan Willock



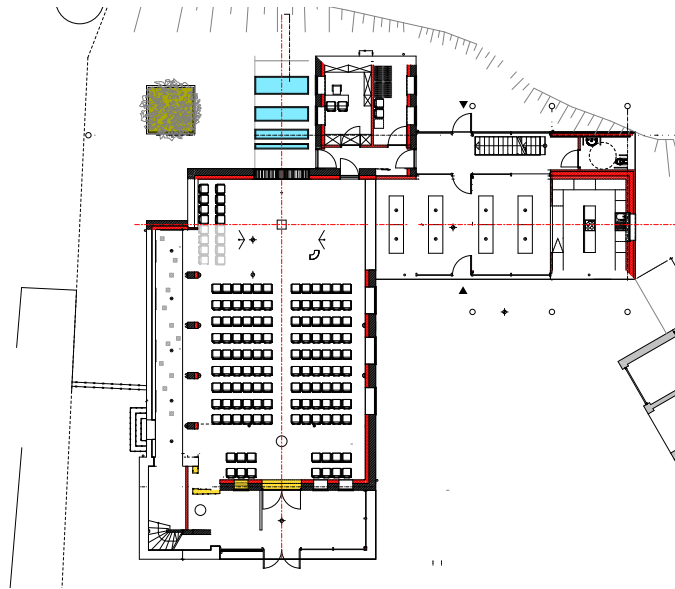
Die evangelische Christuskirche Heinsberg hat – wie fast alle christlichen Kirchengemeinden – mit der immer stärker werdenden finanziellen Last des viel zu großen Immobilienbestandes zu kämpfen.

Deshalb hatte das Presbyterium im April 2011 den Beschluss gefasst, die „Arche“, ein Mehrzweckgebäude aus dem Jahr 1968, zu verkaufen und künftig für alle profanen kirchengemeindlichen Aktivitäten wie kulturelle Veranstaltungen, Konzerte, Lesungen, Vorträge und dergleichen, stattdessen die Kirche und das ehemalige Pfarrhaus zu nutzen. Um dem dafür erforderlichen Raumbedarf der sehr aktiven Kirchengemeinde gerecht werden zu können, war eine Erweiterung der Kirche um einen Mehrzweckraum erforderlich (Bild 1).

Der Mehrzweckraum wurde im vorderen Bereich an der Südseite der Kirche angebaut und schließt heute die ehemals „städtebauliche Lücke“ zwischen Kirche und Pfarrhaus, wodurch außerdem ein kleiner intimer „Kirchplatz“ für Aktivitäten im Freien geschaffen werden konnte (Bild 3).

Die Christuskirche hatte auch das Ziel, mit dieser Baumaßnahme einen nachahmenswerten Beitrag zum Klima- und Umweltschutz zu leisten. So wurde die Christuskirche mit finanzieller Unterstützung der DBU (Deutsche Bundesstiftung Umwelt) und des Landes NRW auch energetisch optimiert und zwar auf „EnerPHit-Standard“ (Passivhaus im Bestand).

Das äußere Erscheinungsbild von Kirche und Pfarrhaus war schon immer durch ein homogenes Sichtmauerwerk aus regional typischen rot-blau-bunten Ziegelsteinen im „neuen Reichsformat“ (247 x 114 x 62 mm), die handwerklich ambitioniert im „flämischen Verband“ vermauert wurden, geprägt, und das sollte auch so bleiben. D. h. durch die energetische Optimierung



1: Grundriss der Christuskirche nach der Erweiterung
Vor dem Haupteingang wurde ein Windfang errichtet.
Die Kirche wurde an der Südseite erweitert.



2: Gebäude vor dem Umbau



3: Blick von Westen auf den neuen „Kirchplatz“, im Hintergrund der Erweiterungsbau

sollte sich das architektonische Erscheinungsbild des Ensembles Christuskirche und ehemaliges Pfarrhaus nicht verändern. Das bedeutete, dass als Wärmedämmung der bis dahin ungedämmten Kirche nur eine Innendämmung in Frage kam.

Auch das sollte beispielgebend sein; denn gerade für stadtbildprägende Bauten bedarf es angemessener Lösungen zur energetischen Sanierung, die deren Charakter nicht zerstören. Dass die immer stärker wachsenden Anforderungen an die Energieeffizienz von Gebäuden auch im Bestand auf Dauer das Erscheinungsbild ganzer historisch geprägter Stadtbilder zerstören, gilt es schließlich zu vermeiden.

Zusätzlich wurden innen dreifachverglaste Passivhausfenster mit sehr schlanken Rahmen, die auch das Erscheinungsbild der vorhandenen künstlerischen Verglasung nicht negativ beeinträchtigen, eingebaut und eine Lüftungsanlage mit einem hohen Wärmerückgewinnungsgrad installiert.

Damit ist die evangelische Christuskirche in Heinsberg heute ein einzigartiges Pilotprojekt, nämlich das weltweit erste nach EnerPHit (Passivhaus im Bestand) zertifizierte Nichtwohngebäude mit Innendämmung.

Heute betreten die BesucherInnen die Kirche durch den vorgelagerten Windfang, von dem aus sie den eigentlichen Sakralraum durch den ehemaligen Haupteingang erreichen. Außen werden sie mit einem Bibelzitat auf dem Portal begrüßt: *„Siehe, ich habe vor dir eine Tür aufgetan und niemand kann sie zuschließen, denn du hast eine kleine Kraft und hast mein Wort bewahrt und hast meinen Namen nicht verleugnet, Offbg 3.8 (Bild 6).*

In ihrem Inneren präsentierte sich die Christuskirche vor Beginn der Umbauarbeiten als ein unprätentiöser Feierraum in der Art einer Hallenkirche mit einer angenehm proportionierten, aus der Hauptwand entwickelten Pfeilerarkade im Übergang zu dem niedrigeren Seitenschiff.



4: Der Kircheninnenraum vor dem Umbau



5: Der Kircheninnenraum nach dem Umbau

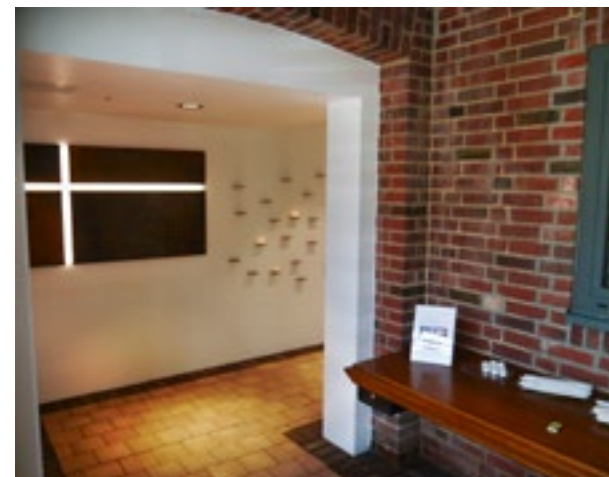


6: Windfang mit Bibelzitat auf dem Eingangportal

Heutzutage findet man die meisten Kirchen außerhalb der Gottesdienstzeiten aus nachvollziehbaren Gründen geschlossen vor. Die evangelische Christus-Gemeinde Heinsberg wollte aber eine offene Kirche, die dem Besucher wenigstens tagsüber jederzeit Zutritt und auch einen Einblick in den eigentlichen Sakralbereich gewährt. Im Windfang trennt eine Sichtbetonwand den inneren Vorbereich zum eigentlichen Sakralraum vom Raum der Stille ab, in dem BesucherInnen auch außerhalb von Gottesdiensten ein persönliches Gebet sprechen, für eine Weile der Hektik des Alltags entfliehen oder einfach nur eine Kerze anzünden können.

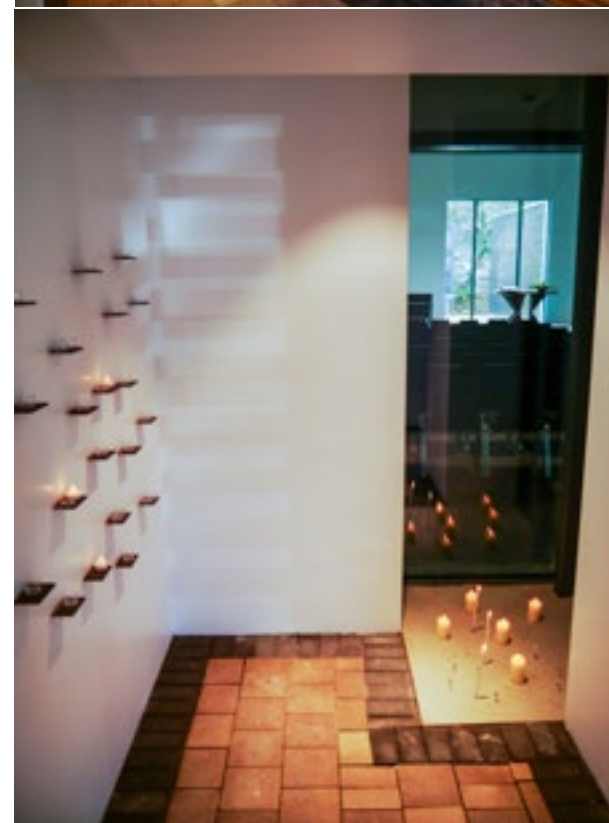
Die Kerzen finden entweder Platz auf den schlichten, in die Wand eingelassenen Corten-Stahl-Blechen oder im Kerzenfeld auf dem Boden. Von hier hat man auch noch einmal einen Einblick in den eigentlichen Kircheninnenraum selbst (Bild 7).

Im Raum der Stille finden die BesucherInnen auch ein strahlendes, hinterleuchtetes Kreuz vor, das aus vier Corten-Stahl-Blechtafeln gebildet wird. Die größte dieser Blechtafeln ist gelocht, so dass der Besucher erkennen kann, dass es sich hierbei um einen „Gebetsbriefkasten“ handelt, in den er seine auf einen Zettel geschriebenen Gedanken oder auch persönliche Bitten einwerfen kann. Als Material für die Kerzenhalter wie auch für die Blechtafeln, die das Kreuz und den „Gebetsbriefkasten“ bilden, haben wir uns ganz bewusst für Corten-Stahl entschieden. Seine rostige Oberfläche erinnert uns einerseits daran, dass auch unser irdisches Leben vergänglich ist, andererseits steht die „Edelkorrosionsschicht“, die den Corten-Stahl nicht zerstört, für Unvergänglichkeit und erinnert uns an unseren christlichen Glauben, in dessen Zentrum das ewige Leben steht.



Die roh belassene Sichtbetonwand, die den Raum der Stille und den Windfang voneinander trennt, ist nicht nur eine bloße Wand, sie ist gleichzeitig Vitrine, die den ehemaligen Grundstein der Kirche zeigt und darüber hinaus noch Platz für weitere wertvolle Ausstellungsobjekte bietet (Bild 8).

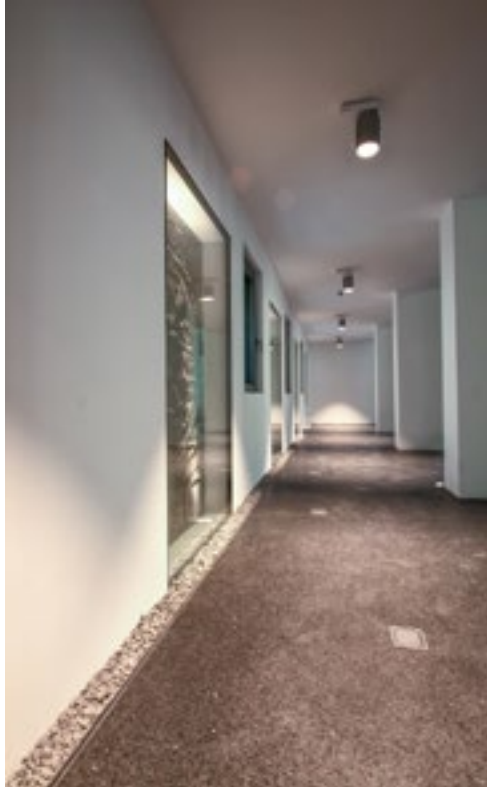
Die in der Außenwand eingebauten Grabplatten konnten trotz Innendämmung an ihrem gewohnten Platz verbleiben. Die an diesen Stellen fehlende Innendämmung wurde durch eine Dreifachverglasung ersetzt, wodurch die ästhetische Qualität des Gesamterscheinungsbildes der historischen Grabplatten erheblich gesteigert werden konnte.



7 und 8: Windfang, Raum der Stille mit Gebetsbriefkasten und Kerzenhalter. Durchblick zum Kirchenraum



9: Sichtbetonwand im Windfang



10: Seitenschiff nach dem Umbau

11: Außentaufbecken mit Abendmahlfenster sowie Sonnen- und Sternenwand, die diesen Raum begrenzen

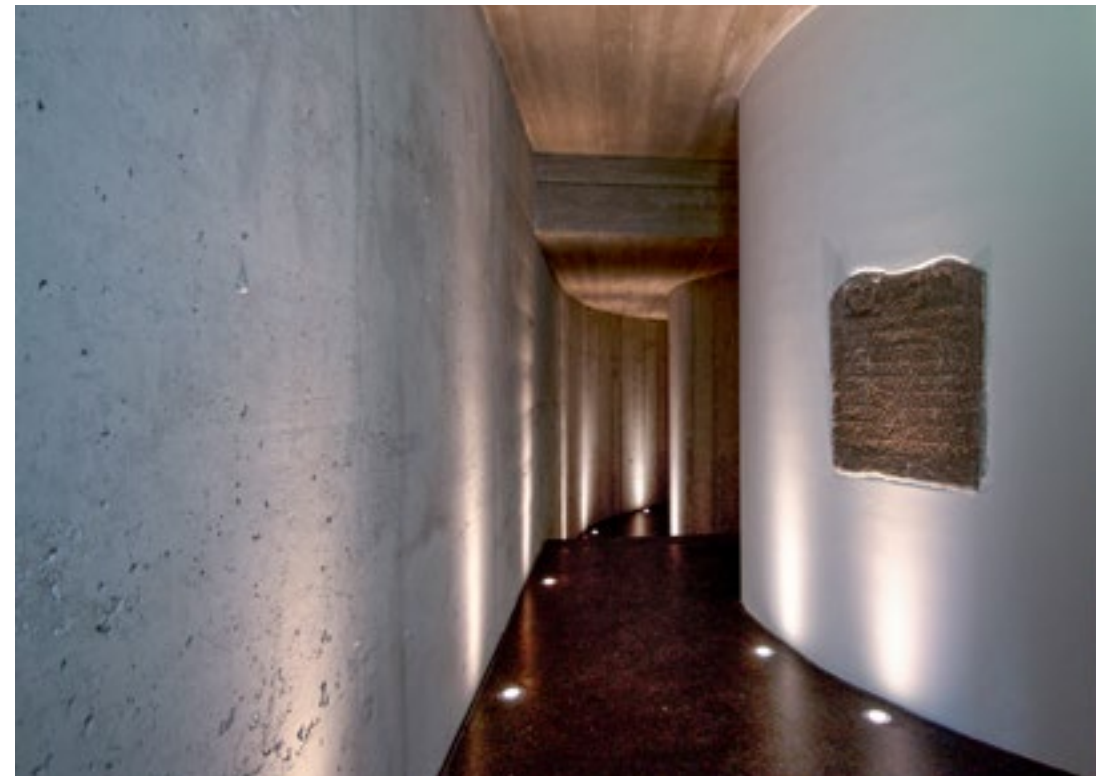
12: Blick von der Orgelempore auf die Altarinsel, im Hintergrund außen das Abendmahlfenster

13: Tisch des Brotes und Tisch des Wortes



Je nach Position des Betrachters ist durch das Altarraumfenster in der östlichen Außenwand auch die den Außentaufbereich nach Süden hin abschließende „Sonnen- und Sternenwand“ zu sehen. Das durch LED's hinterleuchtete Motiv der Sonne erinnert daran, dass die Sonne das Logo der evangelischen Christusgemeinde Heinsberg ist (Bild 10).

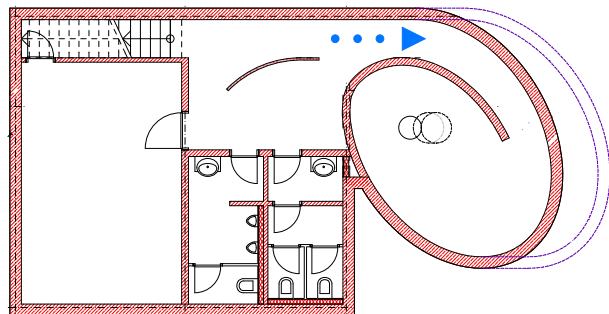
Die Mensa des Altars aus Nussbaumholz wird getragen von Elementen, die dem griechischen Chi, dem griechischen X, das für Jesus Christus steht, nachgebildet sind. Der Altar, in den auch eine Taufschale eingearbeitet ist, besteht aus insgesamt vier Einzelteilen, die auch einzeln genutzt werden können. So können gleichzeitig ein Tisch des Mahles / Tisch des Brotes und ein Tisch des Wortes aus dem Altar gebildet werden (Bilder 11 und 12).



14: Weg in die Krypta

15: Krypta mit dem ehemaligen Taufstein





16: Grundriss Untergeschoss mit Krypta

Mit dem Gedanken der Erweiterung der Pfarrkirche um einen Mehrzweckraum kam auch der Wunsch nach einer Krypta oder besser einer kleinen, unterirdischen Kapelle auf. Hier kann Gottesdienst in ganz kleinem Kreis gefeiert, meditiert oder auch sehr anschaulich Religionsunterricht durchgeführt werden.

Wichtig war uns aber auch der Weg in die „Krypta“. Es sollte eben mehr sein als nur ein Weg über eine Treppe in einen unterirdischen Raum, der „nebenbei“ auch für sakrale Zwecke genutzt werden kann. Wir wollten auch den Weg in die Krypta inszenieren, schon zu einem Erlebnis werden lassen und damit neugierig auf die Krypta machen (Bild 14).

So durchschreitet der Besucher einen spiralförmigen Raum, ehe er in die ellipsenförmige Krypta gelangt, wobei die Ellipse wiederum als Symbol für Unendlichkeit stehen soll. Die Sichtbetonwände und die Decke der Krypta sind unbehandelt geblieben. Nichts soll hier vom Wesentlichen, von dem Raum selbst, ablenken. Der ehemalige Taufstein steht im Zentrum des Raumes. Genau darüber befindet sich die Deckenöffnung, die die Krypta mit Tageslicht versorgt (Bild 15).

Anmerkung der Redaktion

Dank eines hohen planerischen und gestalterischen Aufwandes und einer komplizierten Abwicklung auf der Baustelle ist aus einem eher durchschnittlichen Kirchengebäude eine anprechende und gültige Architektur geworden, die auch hohen energetischen Anforderungen entspricht.



17 und 18: Außen- und Innenansicht der renovierten Kirche

Innenrenovierung Pfarrkirche St. Maria Himmelfahrt Borgholzhausen mit neuer Glaswand



Die Kirche St. Maria Himmelfahrt in Borgholzhausen in historischen und neueren Ansichten



Aufgabenstellung und Maßnahmen

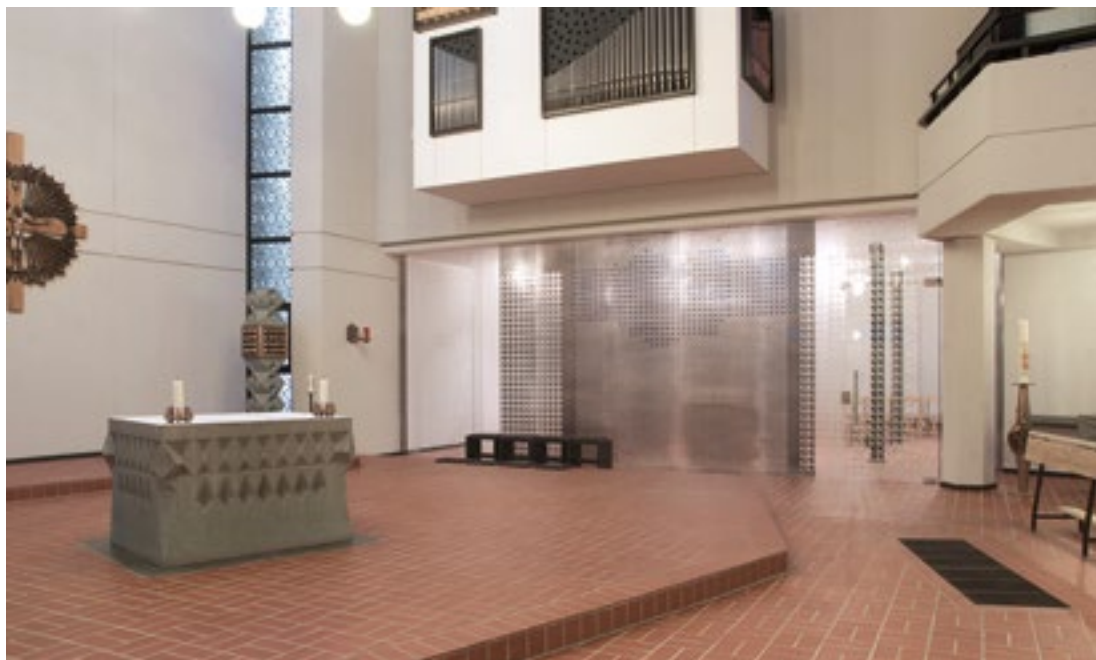
Die Pfarrkirche St. Maria Himmelfahrt in Borgholzhausen am Teutoburger Wald war 1969 bis 1971 von Architekt Otto Weicken aus Unna unter Einbeziehung von Teilen der alten im Jahr 1957 eingeweihten Kirche Mariä Himmelfahrt erbaut worden. Die Kirchenfenster gestaltete 1971 Wilhelm Buschulte (1923–2013) aus Unna, ausgeführt von der Glasmalerei Peters in Paderborn.

Die Architekten Nagel und Schröder aus Borgholzhausen leiteten 1975 den Umbau und die Renovierung des Pfarrheims mit Einrichtung einer Kapelle im Erdgeschoss des noch verbliebenen Teils der alten Kirche. Aus dieser stammt auch noch die aus hellem Holz geschnitzte „Maria Königin“, die wieder ihren Platz in der Kirche erhalten hat.

Nach dem Austausch der Elektro-Fußbodenheizung durch eine neue Warmluftheizung in den 90er Jahren stand nun eine Renovierung des Kirchenraums an.

Die starke Verschmutzung durch Staub und Kerzenruß machten eine Trockenreinigung der Wandflächen und einen Neuanstrich in Silikatfarben-Technik erforderlich. Zur gewünschten Aufhellung des Kirchenraumes trug auch eine neue helle Lasur der vormals dunklen Holzbänke bei.

Der Orgel-Spieltisch erhielt seinen neuen Platz auf der bereits 1970 ausgeführten, aber seither nicht genutzten Orgel-Empore. Neue Leseleuchten ergänzen im Kirchenraum die Beleuchtung. In der Kapelle ist diese gänzlich neu angelegt.

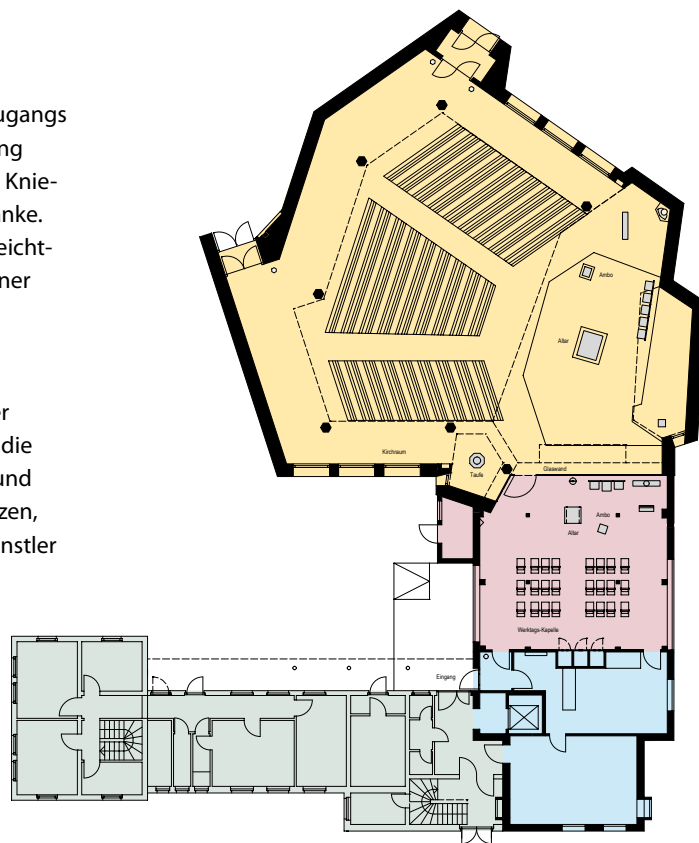


Der Altarraum mit Blick zur transparent abgetrennten Kapelle nach der Renovierung

Die Einführung eines beschränkten Zugangs war ein guter Anlass für die Aufwertung und Neugestaltung der Kapelle. Neue Kniebank-Stühle ersetzen hier die alten Bänke. Die Eingangstür und die Türen zum Beichtraum wurden überarbeitet und mit einer künstlerisch gestalteten Verglasung versehen.

Dank persönlichen Einsatzes und einer großzügigen Spende war es möglich, die geschlossene Wand zwischen Kirche und Kapelle durch eine Glaswand zu ersetzen, deren Gestaltung dem Münchener Künstler Thierry Boissel übertragen wurde.

*Hans Joachim Kruse
und Stefan Terbrack*



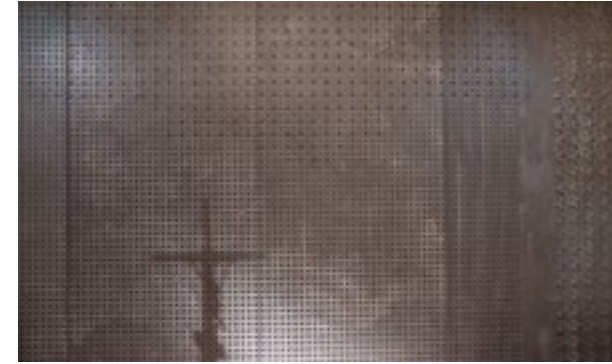
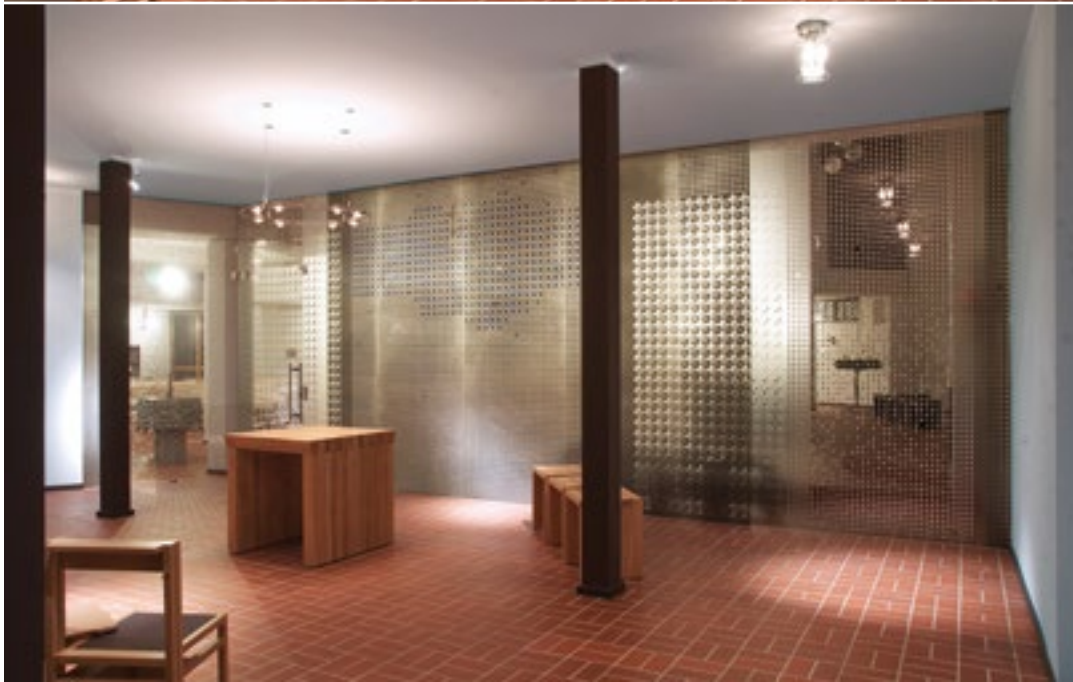
Licht und Sicht

Zur Kunst aus Glas von Thierry Boissel

Aus Hunderten von Quadraten setzt sich das blaue Band zusammen, das sich horizontal auf der Fläche ausweitet: Mit einem Kreuz in seinem Inneren erscheint es im Zentrum einer abstrakten Komposition, die sich symmetrisch zu beiden Seiten entwickelt und dabei eine wechselreiche Wirkung entfaltet. Mehr als zehn Meter lang und drei Meter vierzig hoch ist die Wand, die sich seit 2013 in der Kirche St. Marien und St. Nikolaus in Borgholzhausen erhebt: Ein monumentales Kunstwerk aus strukturiertem und verspiegeltem Glas, das den Kirchenraum und die Werktagskapelle voneinander trennt und zugleich verbindet. Sie wurde errichtet im Zuge der Umbauarbeiten nach den Plänen der Architekten Hans-Joachim Kruse und Stefan Terbrack und ausgeführt in der Glasmalereiwerkstatt Peters in Paderborn. Der künstlerische Entwurf stammt von Thierry Boissel, dem Leiter der Studienwerkstatt für Glasmalerei, Licht und Mosaik an der Münchener Akademie der Bildenden Künste. Hier, in dem schlichten modernen Betonbau, hat der französische Künstler im Kontext mit der Architektur und ihrer Ausstattung eine Arbeit geschaffen, die das Kircheninnere in einem neuen Licht erscheinen lässt. An der Stelle der ehemals geschlossenen Kapellenwand und ihrer Verbindungstür, die in leicht abgewinkelter Form nach hinten zurückversetzt wurde, findet sich heute das von mehreren Seiten wahrnehmbare Werk. Mit dieser neuen Wandgestaltung wird die Kapelle nicht nur räumlich erweitert. Sie öffnet sich auch zu dem großen Kirchenraum, bezieht ihn mit ein, gibt Licht und Sicht, ist Trennung und Zugang zugleich. Im Unterschied zu den farbigen figürlichen Kapellenfenstern nach den Entwürfen von Schwester Ehrentrud Trost, die aus dem Jahre 1961 stammen, erscheint sie in einer reduzierten, geradezu puristischen Formensprache aus klarem und

teilweise koloriertem Glas. Dabei handelt es sich um Einscheibensicherheitsglas aus Floatglas, das in einer von Thierry Boissel eigens entwickelten Technik heiß verformt und gestaltet wurde. Auf diese Weise sind die erhabenen Strukturen auf der Kapelleninnenseite entstanden, die im Zentrum der Wand nicht nur plastisch durch das Relief hervorgehoben werden. Sie sind darüber hinaus von dunklen Flächen mit Schwarzlot-Überzug umgeben, die in Bezug zu den rauen Betonwänden eine unregelmäßige, stofflich anmutende Oberfläche besitzen. In der Mitte der Wand sind es seriell angeordnete glasklare und farbige Quadrate, die in dem schwarzgrauen Grund, mit wenigen Auslassungen -wie funkelnde Edelsteine aufblitzen und reflektierende Akzente setzen. Über dem Altar fügen sich die blauen Stücke zu einem verbindenden Band zusammen, das sich in seiner Mitte in organischer Form ausweitet. Es erscheint in einem hellen Blau, in der Farbe des Himmels und der Ferne oder auch der Transzendenz. Darüber hinaus kommt inmitten des Bandes ein Kreuz zum Vorschein, das hier erst in umgekehrter Form durch das Auslassen des Reliefs präsent wird, um sich gleichsam in der Abwesenheit als anwesend zu offenbaren. So taucht es auf mit einem roten Glasstück in seinem Schnittpunkt zum Zeichen des Blutes und des Opfers, in der Farbe der Liebe und des Lebens.

Daneben, zu beiden Seiten der zentralen Gestaltung, beginnt sich ein weiteres Motiv kontrastreich in Schwarz und Weiß auszubreiten. Die Ornamentik für diese Grisailles entwickelte der Künstler in Anlehnung an die Werke von Wilhelm Buschulte, der im Jahre 1971 die in differenzierten Grautönen gestalteten Fenster aus Betonglas im Kirchenraum gestaltet hat: Seine „freien Kompositionen“ erscheinen in einer von Fenster zu Fenster variierenden organisch-vegetabilen Ornamentik, die sich in ihrer schwarzen Linienführung in reduzierter



Detailansicht der Glas-Trennwand

Klarheit entfaltet. Als eine Art Hommage an den Künstler und sein Werk komponierte Thierry Boissel für die Kapellenwand ein aus geometrischen Elementen bestehendes Motiv, das in seiner regelmäßigen Anordnung gleichermaßen auf beiden Seiten der Wand erscheint. Dabei besteht jedes einzelne Ornament aus einem offenen Kreis, der an einer Stelle in umgekehrter Form in ein Quadrat eingeschrieben ist und mit seiner betonten Mitte entfernt an eine Butzenscheibe erinnert. Zum Vorschein kommt ein Muster, das sich auf mehreren Ebenen betrachten lässt. Denn es vereint nicht nur die beiden Grundformen, den Kreis und das Quadrat, die sinnbildlich für den Himmel und die Erde stehen können, sondern bildet in seinem Neben- und Miteinander auch das Kreuz als verbindendes Element heraus. Das heißt: Bei näherer Betrachtung scheint sich das Motiv immer wieder zu wandeln und verwandeln. Es wirkt je nach Lichteinfall in immer wieder neu aufleuchtenden Zusammenhängen, die verschiedene Möglichkeiten der Wahrnehmung zulassen. Während sich diese Ornamentik auf der

einen Seite in farbloser Struktur fortsetzt, erscheint sie auf der anderen Seite im Rahmen der Tür in verspiegelter Form. Und dies in Verbindung mit der angrenzenden Gestaltung, bestehend aus kleinen Quadraten, die zunächst in planen, dann in erhabenen Feldern die Wand abschließen: Eine Formgebung, die auch auf den Türen der gegenüberliegenden Kapellenwand wieder aufgenommen wird.

Mit dieser Arbeit hat der Künstler ein auf elementare Formen reduziertes Werk geschaffen, das mit überraschenden Effekten vielschichtig in den Raum hinein wirkt und ihm eine besondere Atmosphäre verleiht. Bei all ihrer klaren, konstruktiven Ordnung wirkt die Wand mit ihren unterschiedlich hell reflektierenden Zonen geradezu ereignishaft. Sie erscheint vielfach lebendig bewegt, reich an abstrakten wie an zeichenhaften Zusammenhängen. Es ist ein nach allen Seiten hin offenes und zugleich verbindendes Werk, sowohl opak als auch transluzent, mitunter transparent, das sich je nach Situation und Blickwinkel zu verändern scheint. Immer wieder tritt es in einen neuen Dialog mit dem Licht und seinen verschiedenen Erscheinungsformen: mal brillant-funkelnd oder spiegelglänzend, mal metallisch schimmernd oder samtig gedämpft, dann wieder durchdringend oder körperhaft sich verdichtend. Im Zusammenwirken mit dem Licht, das hier als ein ständig sich wandelndes Phänomen sichtbar wird, gibt die Wand viele neue Ein- und Ausblicke. Sie präsentiert sich in variierenden Durch- und Ansichten, die den Besucher und seine Wahrnehmung herausfordern, ihn individuell zur Betrachtung einladen.

Christine Jung

links oben:
Detailansichten der Glas-Trennwand

Mitte, unten:
Blick von der Kapelle mit der Glaswand zum Kirchenraum
bei verschiedenen Beleuchtungssituationen



Eichsfelder Landschaft

Herausforderung durch Wandel

Das Eichsfeld ist ein Landstrich mit einem eigenständigen Kulturraum, gelegen zwischen Harz, Hessischem Bergland und Thüringer Wald in der geographischen Mitte Deutschlands.

Bedingt durch die lange Zugehörigkeit zu den Besitztümern der Mainzer Erzbischöfe und dem damit verbundenen Katholizismus im ansonsten protestantischen Umfeld, bildete sich ein spezifischer Charakter der Stadt- und Dorflandschaft heraus. Klöster, Wegkreuze, Wallfahrtskirchen und Passionsspiele zeugen von der Frömmigkeit der Menschen. Der Kirchturm in der Mitte des Dorfes prägt die Silhouette der Städte und Dörfer und ist vielen Menschen ein Sinnbild ihrer Heimat. Sie verbinden mit „ihrer“ Kirche vor Ort familiäre Erinnerungen und religiöse Erfahrungen, Wertschätzung und Pietätsgefühl. Glocken sind die Signalgeber und Stimme der Kirchen.

Noch immer ist es den Eichsfeldern wichtig, die eng mit der Kirche verbundenen Traditionen und Bräuche zu bewahren. Die verschiedenen kirchlichen Feste, Prozessionen und Wallfahrten sind Höhepunkte im Jahresablauf und Anziehungspunkt für Jung und Alt. Doch auch diese, seit Jahrhunderten christlich geprägte ländliche Region, ist betroffen von gesellschaftlichem Wandel und demographischer Entwicklung.

Die Kommunen und die Kirchenverwaltung reagierten bereits auf diese Veränderungen mit notwendigen und unausweichlichen Strukturreformen.

Mit der Sentenz „Das Kleid (der Kirche) anpassen“ benannte der Erfurter Altbischof Joachim Wanke das Programm der Strukturreform. Mit verständlichen, einfachen und klaren Sinnbildern wie „Wenn der Wind in eine andere Richtung weht, muss man die Segel neu setzen“ verdeutlichte er das Anliegen und warb darum, Strukturen und Inhalte nicht auseinanderdriften zu lassen.



Im Zuge der Reform galt es, Berechnungen des Raumbedarfs neu aufzustellen und zu durchdenken. Die Strukturveränderungen setzten eine enorme Veränderungsbereitschaft der Gemeinden voraus. Vorort besprach und fixierte man schriftlich, bereits in der zweiten Umsetzungsphase der Strukturreform, eine „Vereinbarung über den Gebäudebestand einer Kirchgemeinde“ mit den jeweiligen Gremien.

Diese wurde als Orientierungs- und Entscheidungshilfe den Kirchgemeinden an die Hand gegeben, um die Situation der kirchlichen Gebäude im jeweiligen Ort realistisch und zugleich mit offenem Blick für die Zukunft wahrzunehmen sowie bei anstehenden personellen und strukturellen Veränderungen Handlungswege aufzuzeigen. Doch der Schritt von der Wahrnehmung zur Beurteilung fällt schwer und außerdem entspringt die oft in den Kirchgemeinden erlebte ängstliche Besitzstandswahrung, dem über Jahrzehnte und über Generationen hinweg gelebtem Engagement, Kirchräume zu schaffen. Besonders zur Zeit der DDR wurden, oft unter schwierigsten Umständen, Gemeinderäume mit viel Enthusiasmus und Engagement gebaut oder saniert.

Inneres der Kirche St. Peter und Paul in Helmsdorf vor der Neukonzeption

„Ist das alles heute nichts mehr wert? Schaffen wir das heute einfach ab?“ So lauteten auch in Helmsdorf die durchaus berechtigten Fragen, denen sich der Kirchenvorstand dieser Filialgemeinde vor ca. sechs Jahren das erste Mal stellen musste.

Helmsdorf ist eine Gemeinde in der Verwaltungsgemeinschaft Dingelstädt. Der heute ca. 550 Einwohner zählende Ort wurde 1162 erstmals als „Helmbrechtsdorff“ erwähnt. Die Pfarrkirche von Helmsdorf fand 1283 erstmals urkundliche Erwähnung. Die jetzige Pfarrkirche „St. Peter und Paul“ wurde 1708 errichtet und 1933 erweitert.

Dieser Erweiterungsbau gab, bei den ersten Vor-Ort-Besichtigungen und der bangen Frage, wie künftig mit der großen, kalten Kirche und dem gesamten Gebäudebestand umzugehen sei, den Ausschlag, auch im konservativ geltenden Eichsfeld neue Schritte zu wagen. Damit sollte etwas für diese ländliche, im Glauben stark geprägte Region bisher Einmaliges getan und ein nach Außen deutlich sichtbares Zeichen der Strukturreform gesetzt werden.

Dem Diskurs zum Thema „Umgang mit überschüssigem Gebäudebestand“ stand die Frage der Bedeutung und des Wertes des Kirchenraumes gegenüber. Die Entscheidung zur Konzentration auf einen Standort fixierte die Herausforderung, eine lebendige Mitte, in der „Kirche und Gemeindeforum“ eng aufeinander bezogen sind, zu schaffen und über die gottesdienstlichen Angebote hinaus gemeindlich und öffentlich zu wirken.

Dieser Herausforderung hat sich der Kirchenvorstand der Filialgemeinde Helmsdorf ab 2009 gestellt und gemeinsam mit der regionalen Bauabteilung Eichsfeld des bischöflichen Bauamtes Erfurt, der Kunstkommission, dem Architekturbüro Rüppel und der Künstlerin Luise Dähne eine innovative „Haus in Haus“-Lösung geschaffen. Eine frühzeitige Beteiligung der Kirchengemeinde, eine offene Diskussion über Notwendigkeit und Chancen von Veränderungen waren von Beginn an erforderlich.

Die konzeptionelle Arbeit von der ersten Idee bis zur Fertigstellung im Jahr 2013 prägte die Frage nach Symbol-, Identitäts- und Funktionswert der Kirche „St. Peter und Paul“ mit dem Blick in die zukünftige pastorale Nutzungsstruktur der Filialgemeinde. Galten die ersten Überlegungen zunächst der interessanten architektonischen, ideenreichen Umgestaltung, so lehrte uns der nun beginnende Planungs- und Realisierungsprozess noch eine viel wichtigere Komponente. Die existentielle Verbundenheit der Menschen mit ihrem Kirchraum, der hohe Grad der Identifikation und die Beheimatungskraft der Gemeinde sind wie die Planken des Schiffes, dessen Segel man neu ausrichten möchte.

Dieser für das Eichsfeld beispielhaft geltende Umbau zeigt, wie das Raumthema Kirche, durch neue Nutzungsanforderungen entstanden, architektonisch gekonnt und respektvoll behandelt und weitergeschrieben wird und die Würde des historischen Bauwerks durch eine angemessene Umnutzung erhalten bleibt.

Cornelia Schimek

Zukunftsweisendes Referenzobjekt

Historische Eckdaten der Kirche

Die jetzige Filialkirche „St. Peter und Paul“ wurde im Jahre 1708 errichtet und 1933 wesentlich erweitert und umgebaut. Sie enthält einen barocken Haupt- und einen Nebenaltar. Besonders markant ist der gotische Taufstein mit spätgotischer Kuppel. Nach 1933 wurden die Kirchenbänke auf den neuen Altarraum ausgerichtet. Der barocke Hochaltar verblieb als Seitenaltar

Geplante Umnutzung zum Pfarrgemeindeforum im Kirchenraum

Die Kirchengemeinde St. Peter und Paul in Helmsdorf beabsichtigte, die bislang vorhandenen Kirchengemeinderäume, die sich in einem sanierungsbedürftigen Altbau im Ort befinden, aufzugeben und die erforderlichen Räumlichkeiten in der Kirche unterzubringen. Daraus ergab sich für die Kirchengemeinde langfristig eine sehr interessante Standortlösung.

Das ursprüngliche Kirchenschiff mit dem bereits sanierten barocken Hochaltar sollte wieder aktiviert werden. Dabei wurde eine Neuordnung der Kirchenbänke erforderlich. Der Marienaltar bekam einen neuen großzügigen Wandstandort mit genügend Abstand zum Kirchengestühl, so dass dieser nun deutlicher zur Geltung kommt. Der Anbaubereich aus dem Jahr 1933 wurde durch eine sehr filigrane, raumhohe Glastrennwand abgeteilt. Durch die transparente Glasgestaltung mit einer minimierten Reflexion kann der gesamte Kirchenraum in seiner Ursprünglichkeit vom Kirchenbesucher wahrgenommen werden. Die Glastrennwand, bestehend aus einer schlanken Pfosten-/ Riegelkonstruktion mit nur 50 mm Ansichtsbreite und einer anthrazitfarbenen Profilabdeckung, umschließt den neuen Baukörper.

Der neu eingebaute eingeschossige Gebäudekomplex ist mit ausreichend Abstand zur vorhandenen Bausubstanz als hoch wärmedämmter Holzrahmenbau erstellt.



3D-Visualisierung des Raum-in-Raum-Konzepts

Dadurch ist das Gebäude jederzeit wieder reversibel und könnte theoretisch in ferner Zukunft wieder entfernt werden.

Im Inneren entstand ein Gemeinderaum für ca. 40 bis 45 Personen, eine neue Sakristei, in welcher auch Beichtgespräche geführt werden, sowie eine kleine Teeküche.

Angedacht ist der Gemeinderaum für folgende kirchliche Nutzungen:

- Kirchenvorstandssitzung / Versammlung
- Gemeindefrühstück / Kaffee
- Seniorenachmittag
- Kommunion- / Firmunterricht
- Kirchenchor / Kinderchor
- Andachten
- Vorträge / Medientvorführungen

Die bodentiefen, transparent verglasten Öffnungen im neuen Gemeinderaum stellen für den Nutzer den Bezug zu den historischen bleiverglasten Kirchenfenstern her. Beim Baukörper selbst stehen klare geometrische Linien im Vordergrund. Elegante, rubinrote Fassadenplatten mit eingearbeiteten Schattenfugen von 10 mm geben der äußeren Gebäudehülle eine klare Struktur (siehe Bilder Perspektivansichten). Das Rubinrot harmonisiert mit dem Blaugrün des Hochaltars als Komplementärfarbe.

Abgesehen von geometrischen Linien dominieren orthogonale Formen, kombiniert mit einem runden Wandgrundriss, diesen Gebäudeteil, der sich harmonisch-elegant in das bestehende Kirchenschiff einfügt. Hochwertigkeit wird durch ruhige, ausgewogene Aufteilung erzielt. Die Glasflächen sind von außen und innen mit einem anthrazitfarbenen Aluminiumprofil eingefasst. Das Farbspiel der Reflexionen durch die alte Bleiverglasung ist bis in den neuen Innenraum erlebbar und stellt einen intensiven Bezug zum Gebäudebestand her.

Der ehemalige Sakristeibereich wurde als barrierefreier Zugang umfunktioniert. Dazu ist in der Natursteinfassade eine neue Eingangstür mit einer Seitenverglasung eingebaut worden. Im seitlichen Türleibungsbereich wurde ein Steingewände als Rahmung hergestellt. Im verbleibenden seitlichen Sakristeibereich sind die Sanitäranlagen und Lagerräume untergebracht. Die Sanitäranlagen sind für Gottesdienstbesucher während der Messe ohne Störung nutzbar.

Die gesamte Baumaßnahme war mit minimalen Eingriffen in die vorhandene historische Bausubstanz verbunden.

Schutzvorkehrungen vorhandener Bausubstanz

Gebäudetechnisch und bauphysikalisch wurde der Baukörper als eigenständiges Gebäude betrachtet. Der Holzrahmenbau ist gemäß Neubaustandard nach Energieeinsparverordnung hergerichtet worden. Die Holzständerbauweise wurde mit Cellulose-dämmung im Wand- und Deckenbereich ausgeblasen. Eine kontrollierte Be- und Entlüftung mit Wärmerückgewinnung des Gemeinderaumes verhindert einen zusätzlichen Feuchteintrag in den historischen Kirchenraum. Sichergestellt wird dies durch die luftdichte Gebäudehülle.

Beheizt werden die alten und neuen Räumlichkeiten über eine Kombination aus einer Warmwasser-Luftheizung für den Kirchenraum und einer Warmwasser-Fußbodenheizung für den neuen Gemeinderaum.

Das Lichtkonzept des neuen Gemeinderaumes ermöglicht unterschiedliche Beleuchtungsszenarien. Von der kompletten Ausleuchtung bis zu verschiedenen stimmungsvollen Atmosphären bestehen je nach gewünschtem Nutzungsansatz alle Möglichkeiten. Zwischen neuem Baukörper und der vorhandenen Kirchenaußenwand



Impressionen vom im Kirchenraum integrierten Gemeindezentrum

werden über dezent zurückhaltende LED-Lichtstreifen der Umgang sowie der Begegnungs- und Kommunikationsbereich lichttechnisch inszeniert. Der neu gestaltete Kirchenraum bekam einen Kreisleuchter, um das zentrale Element des Taufsteines zu akzentuieren. Für die Allgemeinbereiche wurden Einzelstrahler als Pendelleuchten mit direktem und indirektem Lichtanteil verwendet. Unter der Empore wird die Kreuzgewölbedecke mit LED-Strahlern indirekt hervorgehoben. Die Osterkerze wird über eine Hintergrundbeleuchtung als Bodeneinbaustrahler betont.

Perspektive

Die Umnutzung eines Teilbereichs der Kirche zu Gemeinderäumen bietet langfristig eine attraktive, zukunftsorientierte Standortsicherung und wertet den Kirchenraum auf. Die Gebäudeunterhaltungskosten werden aufgrund des zentrierten Standortes minimiert. Das Raum-in-Raum-Konzept bietet der Kirchgemeinde neue Ansätze im Gemeindeleben und kann auch junge Gläubige motivieren, Kirche und Glauben neu zu erleben.

Für das Bistum Erfurt dient dieses Projekt als zukunftsweisendes Referenzobjekt.

Matthias Rüppel



Neugestaltung der kath. Kirche St. Peter und Paul zu Helmsdorf



Die einstige Kirche St. Peter und Paul im Eichsfeld mit ihrem schönen barocken Hochaltar fristete lange Jahre ein Seitenkapellen-Dasein. Mit den architektonischen Umnutzungsplänen des später angebauten größeren Kirchenraumes änderte sich dies. Das Konzept einer Raum-in-Raum-Lösung setzte völlig neue Signale – auch für die Aufgabe, ein künstlerisches Konzept für die Wiedernutzung des alten Kirchenschiffs zu erarbeiten. Vorangestellt wurde die Neuschaffung einer zeitgemäßen Prinzipal Ausstattung mit Zelebrationsaltar, Ambo, Osterleuchter und Sedilien. Dabei sollte, unter Berücksichtigung der im Kirchenraum vorhandenen und verbleibenden Elemente und der Vorgabe abgestimmter Vorüber-

legungen durch die Bischöfliche Bau- und Kunstkommission und die Kirchengemeinde, die Wiederbelebung der ursprünglichen Kirche Peter und Paul von deutlich sichtbaren Zeichen des Neubeginns formal und inhaltlich begleitet werden.

Altarinsel

So nimmt die Altarinsel, in ihrer neugeschaffenen Ausformung, Bezug zum Hochaltar und erstreckt sich mit ihrer räumlichen Rhythmik in den Kirchenraum. Eine einstufige Anlage gibt dem neuen Altar und dem Ambo eine gemäße Position und lässt die Prinzipalobjekte in die Mitte rücken. Zelebrant und Gemeinde dürfen auf Augenhöhe die Messfeier als gemeinsame Handlung erfahren.

Altar, Ambo, Leuchter

Die neuen Prinzipalobjekte Altar, Ambo und Osterkerzenleuchter sind in hellem Travertin, Stahl und ein wenig Gold gearbeitet. Ausdrucksstark nimmt der Altar die Grundform der Architektur des neuen Gemeindesaales auf.

Der Stipes, ausgezeichnet mit drei starken Linien aus Stahl – Versinnbildlichung der Dreifaltigkeit Gottes – trägt eine kraftvolle Mensa. Bei näherer Betrachtung erschließt sich eine Assoziation, die an ein sehr altes ikonografisches Symbol – das Schiff – denken lässt.

Die markante Rundung des Altarobjekts zeigt sich auch beim Ambo, jedoch spannungsvoll auf der Seite. Wahrnehmbar, doch nicht vordergründig, sind vier Linien in den Stein des Pults gearbeitet. Damit weist der Tisch des Wortes auf die Verkündigung der Evangelien. Das Prinzip der Rundung mit der Stahlhalterung im Schaft macht auch den Leuchter, ebenfalls aus Travertin gearbeitet, zu einem Teil des neuen Ensembles. In Variation dieser formalen Sprache zitieren zudem viertelrunde vergoldete Formen,



mit einem die Osterkerze haltenden Gestus diese verbindende Gestalt. Eine ausformulierte „Nische“ unter der Empore gibt dem Leuchter einen eigenen kleinen Raum, von dem aus der symbolische Weg beginnt. In gerader Wegelinie zum Allerheiligsten sind Osterkerze, Taufe und Altar positioniert.

Taufe

Die Taufe ist als Objekt erhalten worden und bildet auf dem Weg das Zentrum; sie steht in Achsenbezug zu beiden Räumlichkeiten und verbindet das Symbol des Neuwerdens, auch in Peter und Paul, Überliefertes mit Neuem. Der Taufstein mit seiner spätgotischen Kuppel und einem Fuß aus dem 20. Jh. ist nun zusätzlich mit einer Glasschale – gleichzeitig Weihwasserschale – ausgestattet. Der Blick in die Tiefe der Kalotte bleibt erhalten und das Wasser, als Quell des Lebens, macht in Verbindung mit Reflexionen von Licht den Mittelpunkt wirklich lebendig.

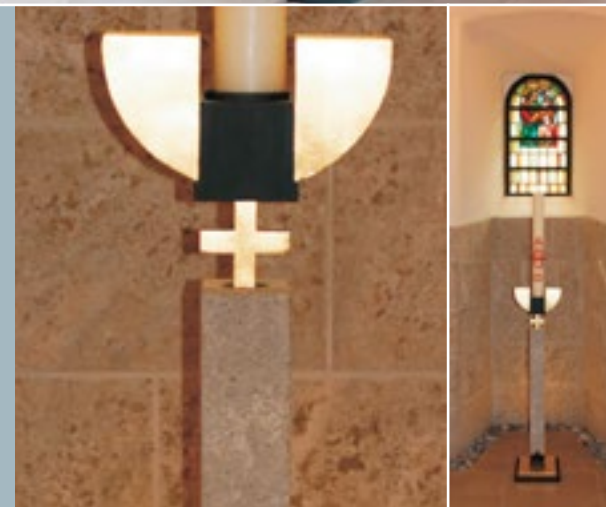
Gestühl

Die Form- und Farbgebung des Gestühls ist nach intensiven Gesprächen und Bemusterungen in Schlichtheit, jedoch in historischer Anleihe dunkel und mit abgerundeten Kopfläufen gestaltet.

Farbe

Nach gründlicher Abstimmung in den Gremien erscheint der Gemeindehauskubus in einem kräftigen Rot. Dieser starken Akzentuierung geschuldet sind weitere Auszeichnungen architektonischer Besonderheiten, wie die der Kreuzrippen und Bögen, farblich auf zarte Blau-Grau Töne reduziert.

Marie-Luise Dähne



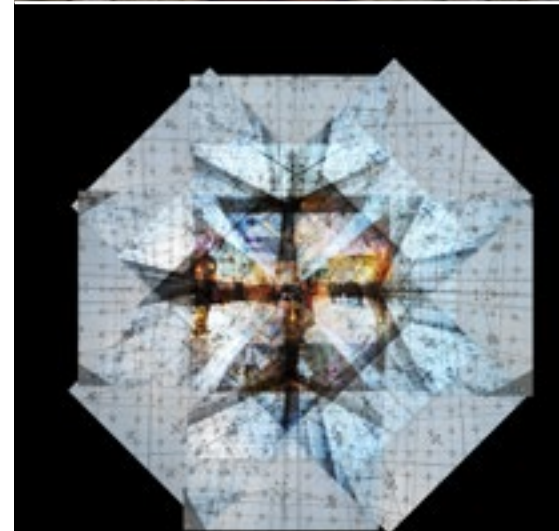
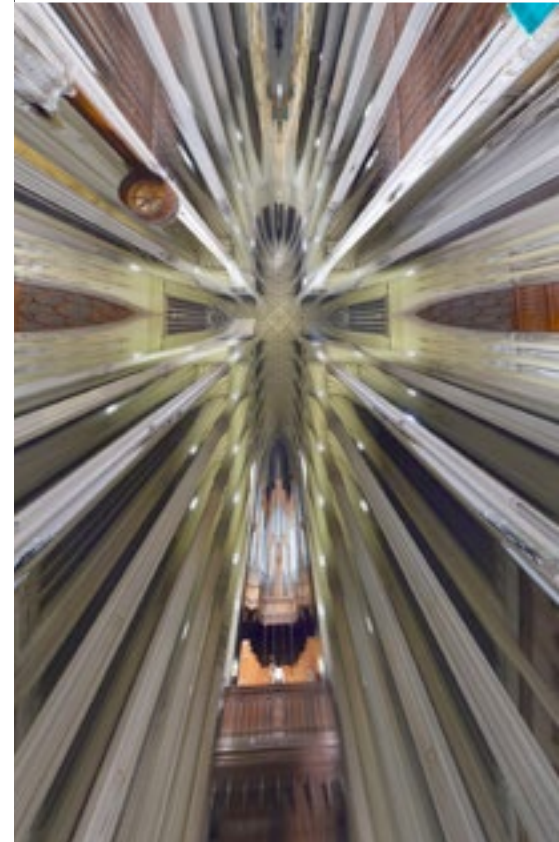
Wer Klaus Nerlichs „Bildräume“ betritt, der betritt eine Welt, in der nichts ist, wie es immer zu sein vorgab, nicht einmal der unverrückbar geglaubte Eiffelturm oder Goethes unantastbar gewöhntes Gartenhaus. Hier verkehren sich Perspektiven, rücken Raumeindrücke in eine Fläche zusammen, verschmelzen Bilder zu Gebilden, die alles sein wollen, nur eins nicht: Souvenir mit Wiedererkennungswert, Spiegel für Bekanntes und Vertrautes. Dabei sind die Ausgangspunkte der „Bildräume“ reale Örtlichkeiten – sakrale Räume, Museen, Akademien, Naturszenarien – begebar, wie es sich für eine dreidimensionale Welt gehört und wie es die nur mehr zur Staffage geronnenen Museumsbesucher, Studenten oder Kirchgänger in den fotografierten Räumen selbst deutlich machen. Auf den ersten Blick aber nimmt der Betrachter von alldem nicht allzu viel wahr, sieht vor allem ästhetisch reizvolle Formfindungen jenseits konkreter Motive. Wären da nicht hilfreich benennende Titel, wer würde die Eiche zu Beginn der Bildserie noch als Eiche erkennen oder die Krypta eines Klosters als eben diese? Um das Abgebildete also geht es nicht allein. Vielmehr tritt zurück, was gemeinhin im Vordergrund des fotografischen Bildes steht, fällt ins Auge, was den ursprünglichen Gegenstand verdeckt: Strukturen und Farbklänge, abstrakt anmutende Bildformationen, kaleidopartige Überlagerungen verschiedener Blickpunkte. Das alles kommt spielerisch daher, lotet mit anmutiger Leichtigkeit die Grenzen zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst aus und verzichtet in letzter Instanz doch auf eine endgültige Zuweisung.



Um ein reines ästhetisches Spiel ist es dem Künstler jedoch nicht zu tun. Klaus Nerlichs „Bildräume“ hinterfragen die Selbstverständlichkeit des Blicks, der das Gesehene zu einem vermeintlich objektiv Gegebenen erklärt. Die Welt und ihr Abbild werden nicht mehr in eins gesetzt, sondern als getrennte Sphären bewusst gemacht. Das Ding an sich wird als Konstrukt entlarvt, dessen konstruktiver Charakter lediglich durch Höchstleistungen unseres Gehirns in Vergessenheit geraten ist. Wer sieht, der sieht immer schon ein Bild. Und wer einen künstlerischen Bildraum betritt, der sieht dieses Bild erneut, gebrochen durch das Auge des Künstlers und durch das Medium, das er gewählt hat.

Die Arbeiten also betreiben Dekonstruktion und konstruieren zugleich eine artistische Formenvielfalt, die den überlagerten Raumeindrücken eine ganz neue Gestalt verleiht. Nähern sich die Ansichten des Louvre, der Dresdner Kunstakademie oder des Eiffelturms einer freien Formfindung, so sind das Kunstzentrum Calheta in Madeira oder St. Bonifacii in eine perfekte Kreisform eingepasst; St. Severi in Erfurt oder das Photo-

graphiemuseum in Madeira gleichen einer Rosette, der Christus-Pavillon hat die Gestalt eines regelmäßigen Achtecks angenommen. Die Perfektion dieser Formen entrückt das eigentlich Abgebildete in eine reine Kunstwirklichkeit und entfaltet zudem eine übergeordnete Symbolwirkung. So gibt sich ein Birkenwald auf Hiddensee kaum noch als solcher zu erkennen. Gleich einer Iris gruppiert er sich um ein dunkles Zentrum und thematisiert damit einmal mehr, um was es hier eigentlich geht: um das Sehen und die Frage, wie visuelle Wahrnehmung jenseits unserer naiven Alltagsvorstellung eigentlich vonstatten geht. Die wiederholten symmetrischen Überlagerungen von Einzelaufnahmen erinnern darüber hinaus an die optische Raffinesse eines Kaleidoskops. Was im Bild gesetzt erscheint, könnte immer auch anders sein; eine kleine Verschiebung der Einzelbilder zueinander und der Gesamteindruck wäre ein anderer – das ist Magie moderner Bildbearbeitung. Willkommen in einer Welt unaufhörlicher Möglichkeiten, in der nichts ist, wie es sonst immer zu sein scheint!



- 1 Birkenwald
- 2 Wigberti Erfurt
- 3 St. Patricks New York
- 4 Louvre Paris



- 5 Dresden Akademie
- 6 Vicente Fomuseum
- 7 St. Severi Erfurt
- 8 Kirche Nlodergrundstedt
- 9 Schlosskirche Wittenberg



Der Nähtisch der Maria

Betrachtungen zu den Glasfenstern von Charles Crodel
in der Petrikirche in Magdeburg

Mechthild Werner

Charles Crodel (1894–1973) war ein bedeutender und äußerst vielseitiger Künstler des 20. Jahrhunderts. In Marseille als Sohn eines deutschen Konsuls geboren, ist er schon auf einem Kinderfoto mit einem Zeichenblock zu sehen. Mit den Eltern nach Deutschland zurückgekehrt, besuchte er in Jena die Oberrealschule, wo Christoph Natter sein Zeichenlehrer war. 1914 Studium an der Kunstgewerbeschule München bei Richard Riemerschmid. Er nahm am 1. Weltkrieg teil und studierte ab 1915 an der Universität Jena Archäologie bei Herbert Koch, und Kunstgeschichte bei Paul Weber. 1918 Heirat mit der Malerin Elisabeth von Fiebig. Er machte eine Lehre als Lithograph und Drucker und befreundete sich mit Gerhard Marcks. Als Vorstandsmitglied des Jenaer Kunstvereins führte er eine umfangreiche Korrespondenz mit zeitgenössischen Künstlern. Es folgten Ausstellungen seiner Werke, erste Wandmalereien und Reisen nach Italien, Schweden und Griechenland sowie mit G. Marcks nach Frankreich.

1927 wurde er durch Paul Thiersch an die hallische Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein berufen. Seit 1930 Mitglied der Berliner Sezession und des Deutschen Künstlerbundes. 1932 erhielt er den Villa-Romana-Preis mit einem Aufenthalt in Florenz. Er hatte bis dahin eine Reihe größerer Wandbilder für die Stadt und Universität Halle und das Goethe-Theater in Bad Lauchstädt geschaffen. Aber schon 1933 wurden diese von nationalsozialistischen Kunstbeauftragten zur Vernichtung bestimmt, teils überstrichen, teils zerstört. Eine Äußerung des Regierungspräsidenten Heydebrand in Halle: „Wer so malt, muss erschossen wer-

den.“ Ch. Crodel wurde aus dem Lehramt entlassen und widmete sich nunmehr der Werkkunst. Auch Glasfenster entstanden, die später ein Schwerpunkt seines Schaffens bilden sollten.

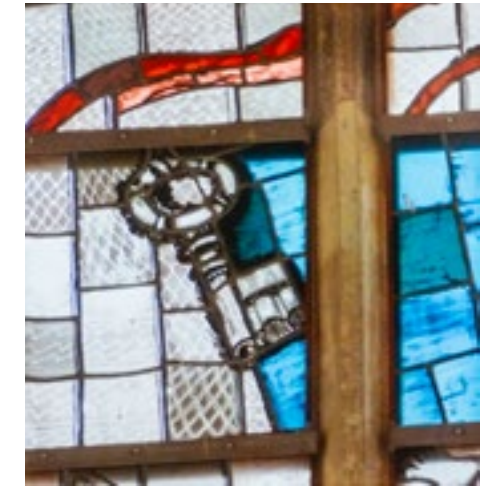
1945 bekam er seinen Lehrstuhl in Halle wieder, auch erfolgte eine Berufung nach Dresden und Berlin-Charlottenburg. Es folgte eine Reihe von Ausstellungen seiner Werke, in denen auch Teppiche nach seinen Entwürfen zu sehen waren, geschaffen von seiner Frau.

1951 wurde er an die Akademie der Künste nach München berufen und war Mitglied im Deutschen Künstlerbund. Er siedelte dahin über, blieb aber seiner alten Heimat verbunden und schuf gerade mit zahlreichen kostbaren Glasfenstern immer zugängliche öffentliche Kunst in Sachsen-Anhalt.

Crodel entwarf Glasfenster für Kirchen und weltliche Gebäude in ganz Deutschland sowie Schweden. Der Glasmalerei-Zyklus in der Petrikirche in Magdeburg sollte sein letzter werden, ist sozusagen die Krönung seines Schaffens, 1972 vollendet.

Der Künstler starb am 28. Nov. 1973 in München. Seine letzte Ruhestätte fand er in Halle/Saale.

Die Petrikirche in Magdeburg entstand im 12. Jh. als Pfarrkirche für ein kleines Fischerdorf an der Elbe, seit 1390 eingemeindet. Danach entstand ein Neubau als spätgotische Hallenkirche, 1631 zerstört, wieder aufgebaut, 1945 erneut zerstört, 1958 durch die kath. Kirche erworben und 1962–72 erneut aufgebaut.



2: Der Petruschlüssel (mittleres Chorfenster)

1: Blick in den Chor von St. Petri

Es ist ein schlichter Innenraum, fast ohne Schmuck, die sehr gute liturgische Ausstattung ist von dem Magdeburger Künstler Heinrich Apel geschaffen.

In dem großen, hellen Kirchenraum spielen die Fenster mit gutem Maßwerk die Hauptrolle und lassen mit ihren wunderbaren Farben und Glasmalereien, welche Geschichten und Gegenstände, Symbole und Menschen, Tiere und Pflanzen zeigen, das Licht wie in mittelalterlichen Kirchen hereinströmen, immer anders, je nach Jahres- oder Tageszeit, in heller oder dunkler Stimmung. Neben all diesem Erwähnten gibt es auch immer wieder Beschriftungen auf den Scheiben, klein oder größer, versteckt und offen sowie die Signatur „Crodel“ oder „Charles Crodel“ und öfter die Jahreszahlen 1970 oder 1972. Er hat mit sicherem Gespür für das Material Glas großartige Entwürfe geschaffen, verwirklicht von der Glaswerkstatt Ernst Kraus in Weimar.

Es sind in Magdeburg 18 Fenster sowie 2 kleine Scheiben in der jetzigen Marienkapelle an der Südseite der Kirche. Im Chor geht es um das Leben und Sterben des Kirchenpatrons Petrus. (Abb. 1)

Ein großer Schlüssel oben links im Chorraum zeigt es an: Das Symbol Petri nach den Worten Jesu: „Dir will ich die Schlüssel des Himmelreichs geben...“ (Mt 16,19, Abb. 2). Im Langhaus finden wir an der Nordseite Themen des Neuen Testaments und gegenüber auf der Südseite des Alten Testaments. Sie sind aufeinander bezogen. Die Fenster sind nicht vollständig mit Glasmalereien versehen. Manchmal lenken nur kleine Scheiben unseren Blick nach oben, unregelmäßig über die Flächen verteilt. Im Chorraum sind die Fenster fast vollständig bildnerisch gestaltet, und das Licht flutet in vielen Farben herein. Dadurch werden die großen Glaswände sehr lebendig und spannungsreich.



3: Verkündigung an Maria (Nordseite)



4: Maria mit Kind (Nordseite)

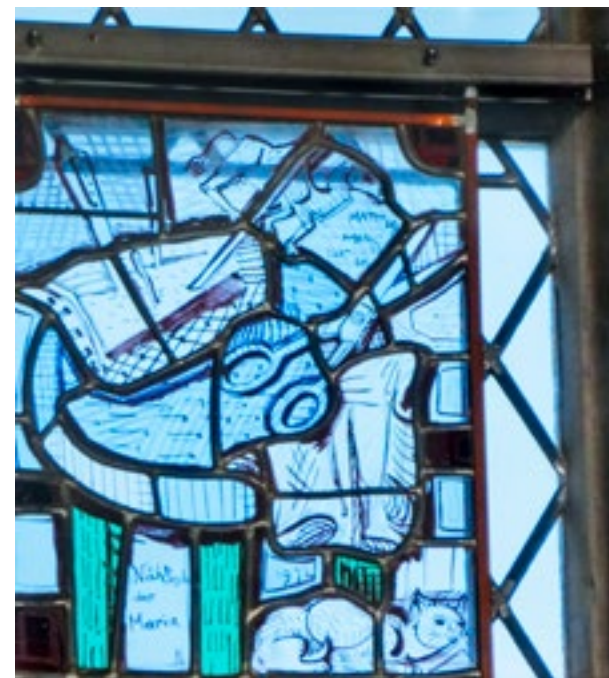
Ich kann in diesem Rahmen nicht auf jedes Fenster eingehen und muss es einem späteren Zeitpunkt vorbehalten. Wir werden einige Fenster näher betrachten, wenn gleich die Auswahl schwer fällt, weil jede einzelne Scheibe neue Themen und Werte ins Spiel bringt. Ja, ein Spiel mit Farben und Formen haben wir vor uns, staunend gehen wir von Bild zu Bild, von einem Geschehen zum anderen!

Man sieht viel Wasser in diesen Bildern – „Meer“ schreibt Crodel einmal in die brodelnden Wogen: Petrus war Fischer, und diese Kirche steht an der Elbe. Meeresgetier und Fische tummeln sich in grünen oder blauen Fluten. Und es gibt den Himmel und die Erde und was dazwischen ist; alles mit Liebe zum Detail, mit Erzählfreude, mit Humor und tiefem Wissen um religiöse Themen und ihre Wurzeln dargestellt. Es ist auch immer wieder anders und wiederholt sich nur, wenn wir etwas wiedererkennen sollen.

Werfen wir einen Blick auf „die Verkündigung des Erzengels Gabriel an Maria“ (Nordseite, 1. Joch von Westen, Abb. 3): Maria als Mädchen mit abstehenden Zöpfen sitzt rechts im Bild, von links kommt der Engel mit schnellem, energischem Schritt. Wir wissen, welche Botschaft er bringt: sie soll die Mutter Jesu werden; etwas Unerhörtes soll geschehen! Er kommt von Gott mit großen Engelsflügeln; sie ist fast noch ein Kind, ein Mädchen, aber gebildet. Im Raum sehen wir Bücher wie auf unzähligen früheren Verkündigungen.

Crodel zitiert das Mittelalter, wir erkennen das Thema wieder. Aber Maria sitzt hier als Auserkorene, als spätere Mutter eines „Herrschers“ bereits auf einem Thron! Da kommen uns romanische Mariendarstellungen in den Sinn, denken wir z.B. an die Stuckmadonna im Erfurter Dom, die Madonna in Zülpich-Hoven oder Tournus.

Das nächste Fenster auf der Nordseite im 2. Joch zeigt Maria mit dem Kind auf dem Schoß (Abb. 4). Sie hat nun keine mädchenhaften Zöpfe mehr, ist ihrer Aufgabe „würdiger“ dargestellt, zeigt der Welt das Kind. Engel schweben um sie herum. Eine Bank im Grünen, in einem „verschlossenen Garten“, wie wir das Thema aus dem Mittelalter kennen, ist zu sehen. Dass aber das Leben dieser Frau wie das Leben aller Mütter



5: Nähtisch der Maria (Nordseite)

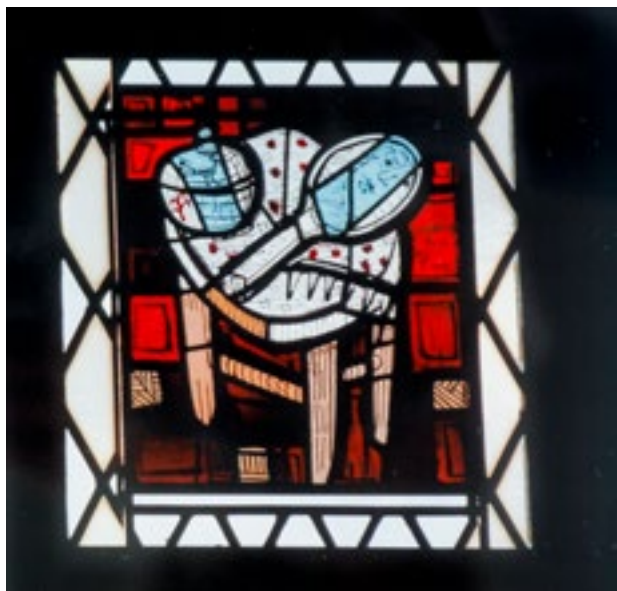


6: Erschaffung Evas (Südseite)

Alltag war, sagt eine kleine Scheibe darunter aus: „Nähtisch der Maria“ hat Crodel darauf geschrieben, dazu das Datum 1972 (Abb. 5). Ein Tischchen in Aufsicht, mit Schere, Stoffen, Nadeln. Unten rechts in der Ecke schnurrt eine Katze! Ist es eine Idylle? Ja und nein! Eine Nadel ist besonders groß und deutlich und daneben ein Tier, ein Kamel! Und schon entdecken wir Crodels Schrift daneben: Matth. 19, Marc 10, Luc 18. Es sind Stellen aus den Evangelien, die alle das gleiche Thema haben: „Es ist leichter, dass ein Kamel durch ein Nadelöhr geht, als ein Reicher in das Reich Gottes.“ Vorher ist dort auch die Rede von Nächstenliebe, Selbstaufgabe, Nachfolge Christi – alles, was Maria befolgt und Christus später in seiner Lehre verlangt. Viel offenbart sich uns und lässt uns nachdenken am „Nähtisch der Maria“ in der Petrikirche!

Gegenüber auf der Südseite, wo das Alte Testament als Vorläufer der Lehre Christi steht, sehen wir die Erschaffung der Frau, Eva kommt aus der Rippe Adams, der schräg im Bild liegt. Er weiß nicht, wie ihm geschieht. Eva erscheint sehr selbstbewusst. Dass es das Paradies ist, sieht man rechts an der Schlange und einem kleinen Hasen. Eva scheitert später an einer Frucht, die ihr die Schlange reicht. Maria gegenüber erscheint als die „neue Eva“, die der Welt den Erlöser zeigt (Abb. 6).

Unter der Darstellung der Erschaffung der Eva finden wir auf einer kleinen Scheibe den „Schminktisch der Eva“. Auf diesem Schminkutensilien, eine wunderschöne Dose, ein Kamm und ein Spiegel, in dem man das Gesicht der Eva sieht (Abb. 7) Lustig, reizvoll, die erste Frau in unsere Welt geholt! Das hat Crodel nicht als erster gemacht. Er steht damit in der Nachfolge fast aller mittelalterlichen Künstler, die das biblische Geschehen in ihre Zeit übersetzten und den heiligen Personen Gesichter ihrer Umgebung, ebenso wie Kleidung und



7: Schminktisch der Eva (Südseite)



8: Taufe Christi (Nordseite)

Umfeld gaben. Solche Erzählweise Crodels zeugt von einer Heiterkeit und Gelassenheit, die uns als heutigen Menschen tiefe Dinge leichter erklären können.

Wunderbar auch die Taufe Christi (Ostfenster auf der Nordseite, Abb. 8): Christus steht im Wasser wie auf den ersten christlichen Darstellungen seiner Taufe. Man sieht die vom Jordan umspülten Beine, links neben ihm der Täufer. Er wendet sich etwas zurück, als wollte er den einen der beiden Engel, die schon mit Tüchern bereitstehen, aufmerksam machen. Das Motiv der Engel mit den Tüchern ist auch aus der alten christlichen Kunst (Byzanz) bekannt. Über allem schwebt die Taube des Hl. Geistes. Crodels war in der Bilderwelt der Alten zu Hause. Er bringt sie uns nahe als kostbare Überlieferung, übersetzt sie aber in unsere Sprache!

Darunter wieder eine kleine Scheibe mit Kommentar: „in das Netz der Taufe gegangene Fische“: Grünblaues Wasser mit Fischen im Netz, ein Stillleben, bei dem die Bleiruten vorzüglich als Netz fungieren, wie der Künstler überhaupt immer die Darstellung auf diese bezieht und so klar erkennbare Strukturen schafft (Abb. 9).



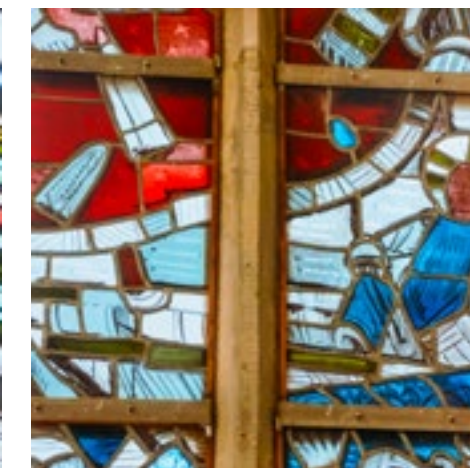
9: Fische (Nordseite)



Abb.10: Arche Noah (Südseite)

Gegenüber auf der Südseite wieder Wasser: die Arche Noah ist zu sehen mit Regenbogen und der Taube mit dem Ölzweig im Schnabel, die anzeigt, dass die Sintflut vorbei ist. Darunter ein köstliches Bild mit Tieren der Arche (Abb. 10).

Werfen wir noch einen Blick auf das Hauptfenster im Chorraum der Kirche, welches Begebenheiten aus dem Leben Petri erzählt: Rechts unten eine Szene, die uns bei Matthäus geschildert wird (26,40f). Christus erscheint den Jüngern auf dem See Genezareth, und Petrus will über das Wasser zu ihm laufen. Dann verlässt ihn das Vertrauen, und er beginnt zu sinken, aber Jesus rettet den Kleingläubigen. Großartig der verzweifelte Petrus in den Fluten, gelassen darüber Jesus



11: Ausschnitt aus dem Petrusfenster im Chor

im Boot, ein Bild für alle, die glauben und vertrauen wollen (Abb. 11).

Alle Bilder des Kirchenraumes führen hin zu den herrlichen Farben, die im Chor erstrahlen und die Offenbarung Gottes ahnen lassen.

Bonifatius im Garten des Dommuseums Fulda

Skulptur von Ulrich Barnickel

Martin Matl

Im Jahr 2012 fand im Dommuseum Fulda eine Sonderschau mit Objekten des Bildhauers Ulrich Barnickel statt. Gezeigt wurden unter anderem die Modelle, die im Zuge der Arbeit an Barnickels monumentalem „Weg der Hoffnung“ für die Gedenkstätte Point Alpha an der ehemaligen innerdeutschen Grenze zwischen Rasdorf und Geisa entstanden. Barnickel konnte dort eine zeitgenössische Interpretation eines Kreuzweges mit überlebensgroßen Metallskulpturen verwirklichen (s.a. alte und neue Kunst 47/2012, S. 120-126). Anlässlich der Ausstellung im Dommuseum stiftete der Künstler eine Figur des Heiligen Bonifatius für den Außenbereich des Museums.

Der so genannte Domdechaneigarten ist als Zugang zum Museum vom Domplatz her ein öffentlicher und doch zugleich geschützter grüner Raum und einer der Bausteine des Gartenkulturpfades in Fulda. Mit Wasserbecken, Buchsrabatten und Rosenstöcken greift er in der Gestaltung der 1990er Jahre die typischen Elemente barocker Gartenkunst in zeitgenössischer Weise auf. Die verglaste Zugangspergola, die zum Museumseingang führt, dient zugleich als Lapidarium für Fragmente und archäologische Fundstücke, die dem mittelalterlichen Kloster- und Stiftskirchenbezirk zugeordnet werden. Einen modernen Akzent setzte in diesem Garten bisher einzig eine scherenschnittartig gestaltete Skulptur aus Cortenstahl, die den Fuldaer Gründungsabt Sturmianus zeigt. Geschaffen wurde sie vom Architekten Michael Brawne aus England, der auch für die Neugestaltung des Dommuseums verantwortlich zeichnete.

Sturmianus als Pendant gegenübergestellt ist nun Bonifatius, in der Sichtweise Ulrich Barnickels. Auch bei ihm ist das Metall nicht als Gussmaterial verwendet, Barnickel nutzt es als durch Werkzeuge zu formenden und zu verformenden Ausgangsstoff. In seinem Werkprozess entwickeln sich aus dem harten und schweren Stahl leicht und bewegt wirkende Gebilde. Die Figur des Bonifatius setzt sich zusammen aus einem mehrfach gefalteten und geknickten Gewand, das die Körperform bildet, dem Kopf, der sich auch als Form einer Mitra verstehen lässt und zwei weit nach vorne gestreckten Armen. Der Oberkörper der Figur scheint sich zurück zu beugen, während sich der Kopf aufrecht nach vorne orientiert. Der Ausdruck, den dieser Körper vermittelt, ist kein statuarischer, sondern eher ein tänzerischer oder auch sich vorsichtig vorantastender. Bedenkenswert erscheint diese so sich darstellende Person, weil sie ganz im Gegensatz zu dem vertrauten Bild und der Ikonographie des Heiligen Bonifatius zu stehen scheint. Oft gesehen hat man ihn als den tatkräftigen Missionar von wuchtiger körperlicher Statur. Die Gewichte der verschiedenen Aspekte seiner Person haben sich historisch zwar immer wieder zwischen dem Mönch und Märtyrer, dem Klostergründer und Kirchenorganisator, dem Bistumsheiligen oder dem Apostel der Deutschen verschoben und wurden zeitbedingt neu interpretiert. Bildlich besonders eingepreßt hat sich in dieser Tradition der Tatmensch, der beispielsweise die Donareiche fällte. Als solchen stellt ihn etwa eine Skulptur von Ubbo Enninga seit 1999 imposant vor dem Fritzlarer Dom dar. Aber auch das bekannte Barockrelief von Johann Neudecker auf der



Mensa der Fuldaer Bonifatiusgruft zeigt den auferstehenden Heiligen im Vollbesitz seiner Körperkraft.

Barnickel setzt mit seinem Werk einen anderen Akzent. Die Skulptur im Dommuseumsgarten zeigt ihn ohne Attribute und ohne Bezug auf Taten oder Werke. Die scheinbar leicht hingeworfene Plastik ergibt keinen realistisch nachgebildeten Menschen. Seine Hüllform bleibt skizzenhaft angedeutet. Einen anatomisch korrekten Körper unter dem Gewand sucht man vergebens. Der Faltenwurf, der Kopf, die Arme, sie können auch als Psychogramm, als Blick auf die Innenseite seiner Persönlichkeit verstanden werden. Sie zeigen einen Suchenden, Tastenden, Zögernden. Sensibilität und Vorsicht gehören zu seinen Antriebskräften, Zweifel ist ihm nicht fremd. Hinter der enormen geschichtlichen Wirkungsmacht des Bonifatius stehen, das scheint die Figur auszudrücken, Dynamik aber auch Labilität eines Menschen in ständiger Bewegung. Nicht die schiere Körpermasse, sondern eine flüchtige Figuration ist das äußere Zeichen der ihm innewohnenden Energie.

Eine solche Interpretation der Figur projiziert natürlich heutige Vorstellungen von Individualität und psychologischer Einfühlung auf eine im Dunkel der Geschichte liegende Persönlichkeit. Aber beschreibt diese neue Sicht auf eine vertraute, kanonisierte Figur unserer reich bevölkerten Heiligenschar nicht präzise eine Chance zeitgenössischer bildender Kunst im kirchlichen Kontext?

Die Zeiten ändern sich und zuweilen mit ihnen auch die Raumbedürfnisse. Man rückt zusammen, überlegt, wie man mit dem Vorhandenen neu umgehen kann und wo sich noch Reserven verstecken.

Vielleicht waren so die Überlegungen der Gemeinde Hl. Kreuz in Bergen-Enkheim, als man den Entschluss fasste, den Kirchenraum für säkulare, dringend notwendige Räume der Pfarrei und Gemeinde zu nutzen und mit dem Gottesraum in den Dachboden zu ziehen. Das heißt in einen Raum, den es so noch gar nicht gab und der erst durch das Einziehen einer Geschossdecke entstehen sollte – ein kühner Plan.

In diesen Prozess, der zunächst nur auf dem Papier existierte, kam ich als „Quereinsteiger“ dazu. Die Architekten hatten bereits Pläne zur Gestaltung dieses Umbaus erarbeitet, als ich ihnen als Preisträger eines Künstlerwettbewerbs zur Seite gestellt wurde. Ein für mich neuer und ungewöhnlicher Vorgang. Dass er gelingen konnte, war allein der Bereitschaft aller Beteiligten zu verdanken, das Ziel dieser anspruchsvollen Aufgabe über alle persönlichen Eitelkeiten zu stellen. So konnte ein Entwurf reifen, der unter dem Respekt vor dem Vorhandenen den Mut zu etwas Neuem aufbringen wollte. Der Wunsch war, einen Gottesraum zu schaffen, der die alte Kirche unverwechselbar zeigen und gleichzeitig neu erfahrbar machen würde. Die nun direkt auf dem Boden fußende Dachpyramide mit ihren dunklen, schweren Balken und der klare, quadratische Grundriss verlangten nach einer ebenso klaren Setzung. Diese leistet der raumgreifende Kreis, den die

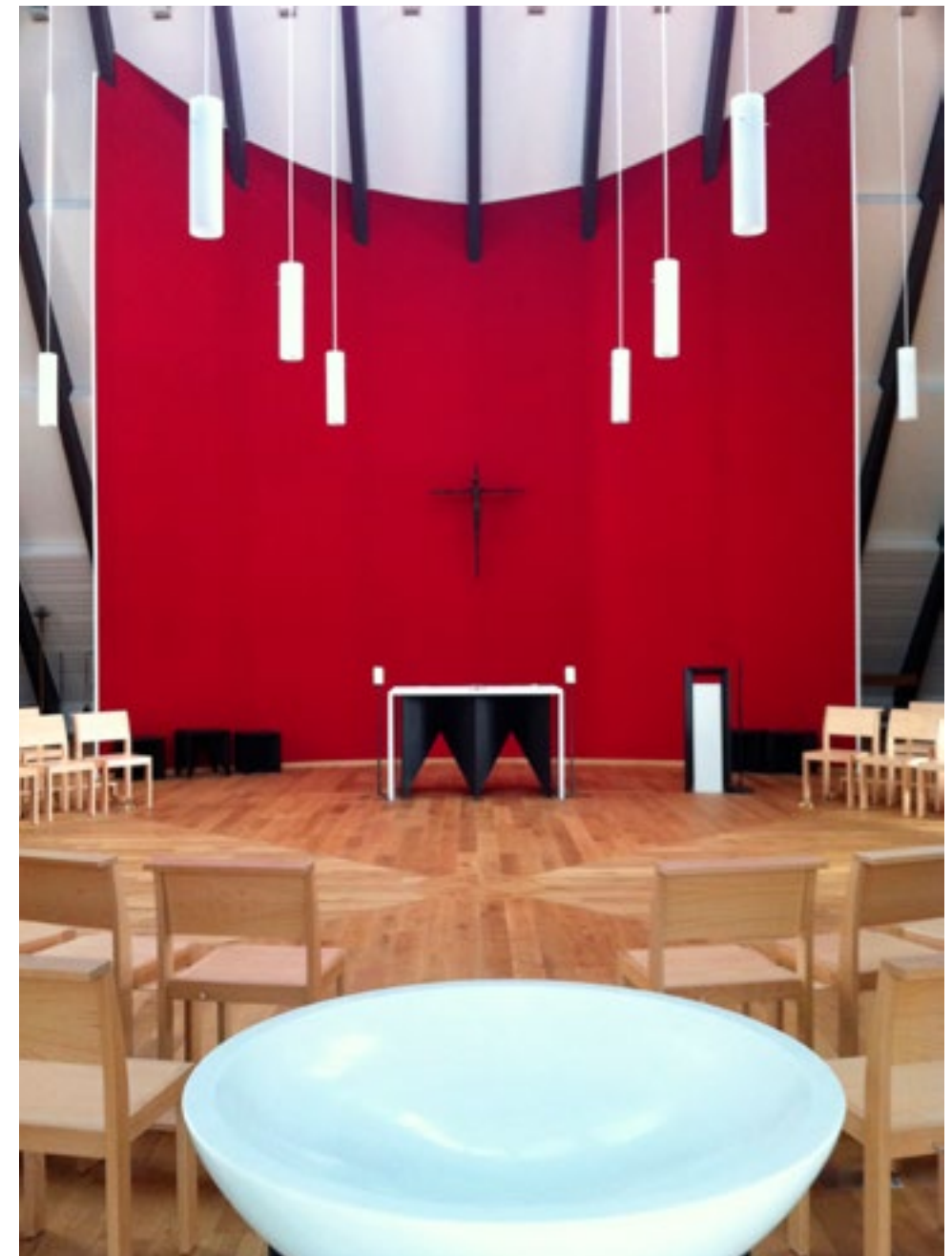
hoch aufragende Altarwand vorgibt und das Gestühl fortschreibt. Die Gemeinde rückt zusammen, sie bildet einen Kreis und in der Liturgie eine Tischgemeinschaft. Egal aus welcher Position und gleich mit welcher Funktion, alle Anwesende sind Teil dieser Gemeinschaft, ja sie gestalten sie. Die Altarwand vollendet den Kreis und verbindet sie mit dem Dach. Man könnte sogar den Eindruck haben, dass sie dieses durchstößt. Wie mit ausgebreiteten Armen steht sie da und bildet zusammen mit Altar und Kreuz den Bezugspunkt für alles liturgische Geschehen. Ihr verschwenderisches Rot ist körperlich spürbar und kann in vielerlei Richtungen gedeutet werden. Es ist keine aufgetragene Farbe, sondern ein Rot, das in der Wand steckt und von ihr aufgesogen wird, wie in dem durchgefärbten Filz.

Der vorgestellte Altar zeigt sich als ein Tisch, der zweimal die Raumform wiederholt. Mit dem reinweißen Marmor erscheint er wie festlich gedeckt. Auf den Altar beziehen sich alle liturgischen Gegenstände. Sowohl beim Ambo wie beim Tabernakel, der Taufschale und der Marienstete finden die gleichen Materialien Verwendung, das an Mooreiche erinnernde Eichenholz und der makellose Marmor. Dieser ist einerseits dem Kostbarsten und Heiligsten vorbehalten. Andererseits begegnet man ihm bereits beim Eintritt in den Raum. In Form des Weihwasserbeckens kann man mit ihm in Berührung kommen.

Das große Kirchenfenster ist ein weiteres raumbestimmendes Element. Als Gegenpol steht es der roten Altarwand gegenüber. Wie eine Membran lässt es das Licht von

außen nach innen und umgekehrt passieren. Es fängt es auf, bricht es in sich selber und macht es körperlich erfahrbar. Die horizontalen Streifen und die sparsam

eingesetzten blauen Elemente können Assoziationen an Wasser, an einen Horizont oder einen Himmel ermöglichen. Der Raum bleibt geöffnet und gewährt einen Ausblick.



Der Altartisch ist in die Mitte gerückt

St. Heinrich, Kaufungen

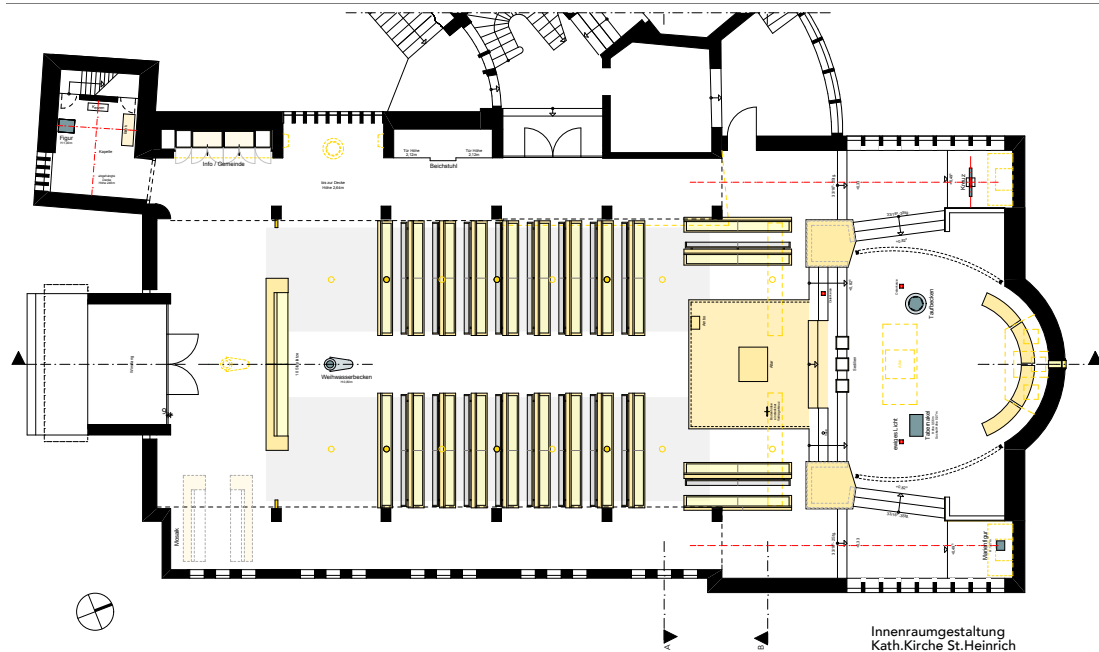
Meinrad Ladleif

„Unser Entwurf zur „Neuordnung der liturgischen Orte“ war das Ergebnis eines konkurrierenden Wettbewerbsverfahrens. Es gibt meinerseits eine große Verbundenheit zur zeitgenössischen Kunst, und so arbeite ich, wenn möglich, in der Entwurfsfindung mit Künstlern zusammen. In diesem Fall mit Günter Stangelmayer, einem Metallbildhauer aus Kassel.

Wo immer man etwas macht, ist der Ort, den man vorfindet, entscheidend: „Einen Ort haben“. Architekt Josef Westermeier hat hier 1960/61 ein schönes Gehäuse geschaffen. Besonders die Glasfenster von Richard Süssmuth berühren. Auf dem bestehenden guten Fundament weiterbauen ist ja immer Ziel.

Zusammenrücken, Zwischenräume besser nutzen, die kleiner werdende Gemeinde in neuer Wärmequalität um den „Tisch des Herrn“ versammeln, das war die Aufgabe.

Der Altartisch ist in die Mitte gerückt. Im Eingangsbereich und im Chor gibt es jetzt mehr Raum, Raum zum Erleben, sakraler Raum der Ruhe und Klarheit. Am Eingang wird man durch ein großes Holzmöbel gebremst, verlangsamt, zur Wahrnehmung des Ortes aufgefordert. Des Weiteren hat die Gemeinde hier Platz, sich zu begegnen, zu reden, sich zu informieren, miteinander da zu sein. Vor und nach der Messe wünsche ich mir, dass man hier verweilt, ein bisschen Zeit findet für- und miteinander.





Hier erlebt man seitlich, freigestellt in ganzer Größe, jetzt das westliche Glasfenster. Ihr schönes Taufbecken und der Tabernakel haben im Chor Platz gefunden, Marienstatue und ehemaliges Altarkreuz am Ende in den Achsen der Seiten.

Die Mittelachse ist gestärkt als Rückgrat der neu organisierten liturgischen Orte mit Weihwasserbecken, Altar und dem Lichtschlitz. Es war mir eine große Freude und ein innerliches Anliegen, etwas „neu zu machen“ – einen Durchbruch nach außen, damit man ins Licht schauen und an der Hoffnung des „Morgens“ teilhaben kann, ein bisschen den Himmel über den Altar holen.

Der in die Mitte gerückte Altar soll aber seinem Chor bezogen bleiben; er soll nicht fremdeln am neuen Ort. Deshalb haben wir – dieser Gedanke kam von Günter Stangelmayer – aus der Chornische heraus diese elliptischen Stahlbügel geschaffen. Ohne den vorhandenen Raum zu verändern, schaffen sie eine Feierlichkeit und Verbindung zwischen Altar, Taufbecken und Tabernakel. Und was Ihnen sicher auffällt, wie hell unsere Kirche geworden ist! Mir war wichtig, eine wohlthuende Leere zu

schaffen und die Farbe Weiß vorherrschen zu lassen. Sie signalisiert Ruhe, Entspannung, Klarheit. Und schauen Sie, wie schön Ihre vorhandenen Glasfenster jetzt wirken. Der Blick darf auf das Wesentliche fallen. Entdecken Sie das Drama von Licht und Schatten.

Ich hoffe, unsere erneuerte Kirche wird bald dazu beitragen, dass wir neue Mitglieder gewinnen, die sich an ihrer Schönheit erfreuen, und dass wir alle hier einen neuen Ort haben für viele stille, tiefe Gedanken.“

Der Architekt Meinrad Ladleif hielt diese Rede anlässlich des Festgottesdienstes zur Altarweihe am 2. Dez. 2012 in Gegenwart des Fuldaer Weihbischofs Karlheinz Diez.



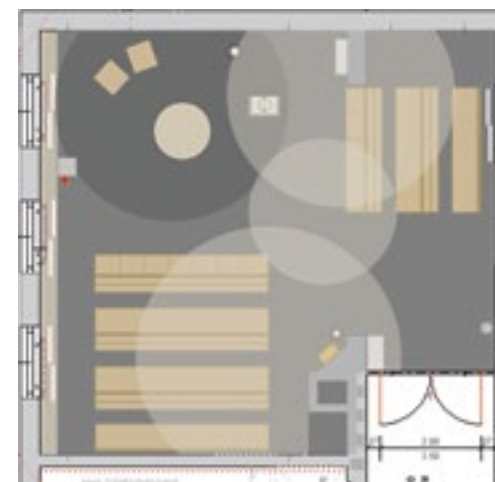
Die Kapelle im Bildungshaus St. Ursula Erfurt

Evelyn Körber

Gemeinschaftlicher Glaube und jungendliches christliches Engagement sind Ziele und Tugenden, die sich in den Aktivitäten des Bildungshauses St. Ursula finden und auch den Geist der kleinen Hauskapelle prägen. Deshalb war es erklärtes Ziel, dem alten Kapellenraum eine neue Weite zu verleihen, die geeignet ist, auch die Gedanken zu weiten. Um die besondere bauliche Situation nachvollziehbar zu machen, sei hier die Ausgangslage kurz umrissen: Das Bildungshaus St. Ursula in Erfurt ist als ein klassisches Schulgebäude angelegt, und auch der bisherige Kapellenraum hatte die Dimensionen eines Klassenzimmers samt der typischen Anordnung: seitliche Fensterreihe, gegenüber die Tür zum Flur, die Bänke ausgerichtet zur frontalen Wand, wo sonst die Tafel hängt, war das Kreuz, davor der Altar. Trotz künstlerischer Verglasung der Fenster war der Klassenzimmercharakter sehr stark. Im Zuge der weitreichenden Sanierungs- und Umbauarbeiten am gesamten Gebäude stand auch die Umgestaltung der Hauskapelle an, wobei die Wand

zum Flur aufgebrochen und so die Kapelle erweitert wurde. Mit dem Wandabbruch blieb allerdings ein mächtiger Unterzug stehen, ebenso die Endstücke der alten Flurwand, die in den neuen Raum hineinragen. Der Raum ist zwar größer geworden, hat aber nun eine uneinheitliche Begrenzung und erschließt sich über die Diagonale. Zu allem Überfluss führt noch eine Abwasserleitung unterhalb der Decke entlang durch den ganzen Raum, die nicht verlegt werden konnte. Jedes einzelne der Probleme wäre für sich genommen schon Herausforderung genug.

Die hier vorgestellte Idee und umgesetzte Lösung ist im Rahmen eines Wettbewerbs entstanden. Das Ziel, dem Raum einen neuen Charakter zu geben, setzte voraus, dass alles an ein Klassenzimmer Erinnernde hier nicht mehr wäre, ebenso wenig wie das im Lauf der Jahre eingeschlichene „stubenhafte Gemütliche“. Bevor man sich aber den Details zuwenden konnte, musste das Hauptproblem gelöst sein, nämlich der Eindruck des Zusammengestückelten in diesem Raumgebilde mit den vielen Ecken und Vorsprüngen und dem Unterzug, der den Raum nach wie vor teilte. Eine mögliche Lösung konnte nur darin bestehen, eine formale Klammer zu finden, die den Raum als eine Einheit erscheinen lässt. Eine komplette Verkleidung der Decke kam wegen fehlender Raumhöhe nicht in Frage, man hätte bereits die Fenster geschnitten. So entstand die Idee einer partiellen Verkleidung der Decke im Bereich des Unterzugs und der Abwasserleitung, und zwar mit großen kreisförmigen Flächen, die einander überlappen und zu den Wänden hin angeschnitten sind. (Abb. 1 Grundriss)





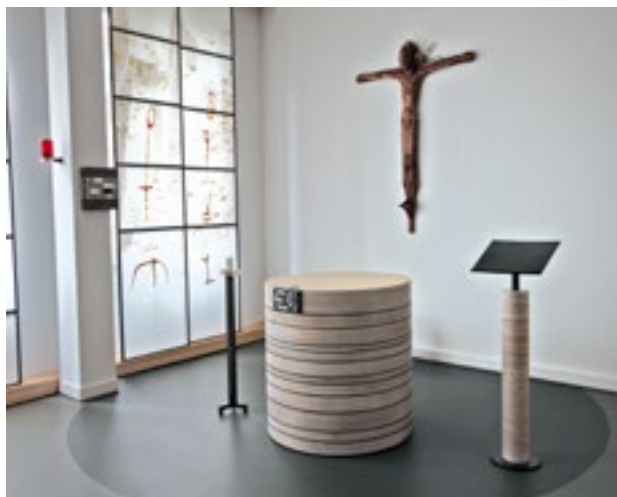
2: Raumansicht vom Eingang
3: Raumansicht Richtung Eingang

Die Kreisformen an der Decke zentrieren den Raum, allerdings nicht durch wunderbare Schaffung einer einzelnen Achse, sondern indem der Vorgang des Zentrierens in die Wahrnehmung des Betrachters und Besuchers gegeben wird. In der Wiederholung der Kreise in unterschiedlichen Größen und in ihrer Projektion auf den Boden stellen sich allein schon durch deren Schnittpunkte zahlreiche vertikale Bezüge her. Die Grundidee des Raumkonzepts besteht darin, das Suchen nach der wichtigsten Vertikale als Prozess zu thematisieren und damit zu vergegenwärtigen, gleich einem Herantasten an das Zentrum des Raumes. Darüber rücken sogar die eigenartigen Raumbegrenzungen in den Hintergrund.

Dass der Altar die wichtigste Vertikale bildet und eine runde Form bekommen hat, ist nur allzu logisch. Und so gibt es in diesem eigenwilligen Raum doch wie selbstverständlich einen Mittelpunkt. Die runde Form des Altars ist von jedem Punkt im Raum aus gesehen gleichwertig, denn es gibt keine "falsche" Seite, es ist egal, wo man sitzt oder von welcher Seite man sich nähert. Sogar die diagonale erste Blickachse beim Eintreten in die Kapelle empfindet man nicht mehr so störend. Der uneinheitliche Raum wird als eine Ganzheit erlebt, weil man ihn von seinem liturgischen Mittelpunkt aus wahrnimmt. Die partielle Deckenverkleidung hat zudem den Vorteil, die störenden Bereiche zu verbergen, die eigentliche Raumhöhe mit 3,90 m aber zu belassen. In den abgehängten Deckenelementen konnte die komplette Beleuchtung als indirektes und direktes Licht platziert werden. Auf freihängende Leuchten wurde verzichtet, um den Rhythmus der Deckenprofilierung nicht zu stören. Es war klar, dass diese

aufwendige Deckenverkleidung absolut bestimmend für den Raum sein würde, denn der zu kaschierende kritische Bereich ist groß und man würde dort mit der Decke etwa einen halben Meter tiefer ankommen. Um so wichtiger war es für die Gesamtwirkung, sich hinsichtlich der Materialien und Farben konsequent zu beschränken: die Wände weiß, die Deckenkreise sandgrau, der Boden geschliffener Estrich, Bänke aus Ahornholz, dazu raumhohe verschiebbare, künstlerisch gestaltete Milchglasflächen an der Fensterfront. Der Raum sollte hell und klar sein, anders, als man ihn gekannt hat, und er sollte dennoch Vertrautes beherbergen und den Gläubigen das innerliche Ankommen in ihrer umgestalteten Kapelle erleichtern. Denn in dieser von Weiß, von viel Licht und hellen Materialien geprägten Kapelle gewinnen die aus dem Bestand übernommenen Kunstwerke einen neuen Stellenwert und treten schon rein optisch deutlicher hervor. Es handelt sich mit dem Tabernakel und dem Reliquiengrab von Joachim Kaiser und dem Korpuskruz von Hildegard Hendrichs um zentrale Stücke aus der alten Kapelle.

Der dunkle „Eisen“-Farbton des patinierten Metalls von Tabernakel und Reliquiengrab kehrt konsequenterweise in den neugestalteten Ausstattungsstücken wieder, so im Schienensystem und in den Sprossen der Fensterpaneele, in den Leuchtern und vor allem im Altar, dessen Form auf besondere Art konturiert wird. Das Grundmaterial des Altars ist hell lasiertes Birke-Multiplex, dessen horizontale Schichten von 11 dünnen walzblauen Stahlringen unterbrochen werden. Die Schichtung versinnbildlicht die Verbundenheit im Glauben über viele Generationen hinweg, die sich in der Eucharistiefeier vergegenwärtigt. In den elf Ringen klingt die Ursulalegende an. Das Reliquiengrab mit der alten Grabplatte wurde in die Mensa des neuen Altars eingefügt.



4: Altar mit Reliquienbehältnis



5: Glasflächen

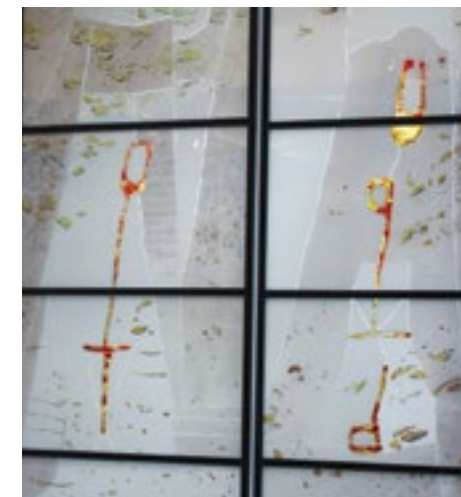
Der großzügige Raumeindruck in der neuen Kapelle entsteht nicht zuletzt durch die nahezu geschlossene Fensterfront. Die Glasflächen dienen nicht nur der Begrenzung des Raumes, sondern auch seiner Beruhigung. Indem die Leibungen und Heizkörper verdeckt werden, entsteht eine Großflächigkeit, die auch die ursprüngliche Raumhöhe betont. Allerdings war die Gestaltung der Fensterwand wegen ihrer Südausrichtung nicht unkompliziert. Schwierig sind auch die Maßverhältnisse der Fensteröffnungen zu den verbleibenden Wandflä-

chen. Sie lassen keine fensterbreiten Glas-teile zu, sondern nur zweigeteilte schmale Elemente, die hintereinander geschoben werden müssen, andernfalls wäre das Fensteröffnen beeinträchtigt. Mit einem ausgeklügelten Schienensystem lassen sich die Glasflächen trotz ihres beachtlichen Gewichts leicht und komfortabel bewegen. (Abb. 5)

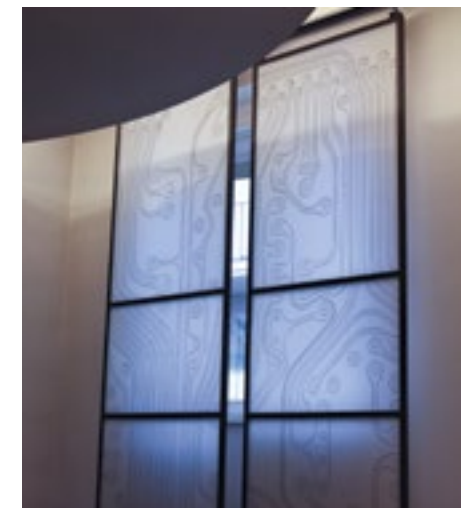
Sämtliche Scheiben bestehen aus heißverformtem Milchüberfangglas. Sie verdecken den Blick und streuen das Licht bis unter die Decke und zum Boden und dämpfen es zugleich im Sommer. Das Licht ist auf diese Weise immer gemäßigt. In Abhängigkeit von der Sonneneinstrahlung werden die geschmolzenen Reliefsuren, die auf der (raumabgewandten) Rückseite des Glases sind, mehr und mehr als leuchtende Linien und deren Schatten sichtbar, und es entsteht mit dem kommenden und gehenden Licht ein äußerst lebendiger Eindruck. Die Verschiebbarkeit der Glasflächen ermöglicht gewisse Variationen in der Anordnung: Tausch und partielle Verdeckung sind denkbar. So vermitteln die Glasflächen insgesamt einen Eindruck von Veränderbarkeit, was in einem sakralen Raum außergewöhnlich ist. Die Gestaltung der Flächen mit filigraner Schmelzfarbenmalerei und teils auch mit Siebdruck lässt Spielraum, gedanklich wie auch ganz praktisch. Neben der unterschiedlichen Positionierung der Flächen und dem damit veränderten Bild im Raum gibt es auch die ungewöhnliche Möglichkeit, die mittlere Fläche als Projektionsfläche zu benutzen – vielleicht für künstlerische Ausdrucksformen im Zusammenhang mit Gottesdienst und Meditation. Es ist ja denkbar, dass gerade in einem christlichen Bildungshaus, dessen Angebot sich u.a. an Familien und Kinder richtet, auch ungewöhnliche kreative Formen einen Platz gewinnen. Damit soll nicht die Kapelle zweckentfremdet werden, aber sie könnte zu bestimmten Gelegenheiten eine Berei-

cherung erfahren durch die Menschen, die hier gemeinsam meditieren, Andacht halten und Gottesdienst feiern. In diesem Sinne ist auch die malerische Gestaltung der Glasflächen ein Angebot. Hier werden Bezüge zum Leben und Wirken der heiligen Ursula hergestellt. Ihre Gemeinschaft wird oft durch elf (plus eine) Kerzen oder Öllampen symbolisiert. In den Glasscheiben tauchen zeichnerhafte Formen auf, einander ähnlich, aber nicht gleich. Das leuchtende Orangerot ist die bestimmende Farbe in den Flächen, wie ein Licht, das immer weiter getragen wird. Die Ordnung, in der die Zeichen zueinander stehen, mag einen Zusammenhang, eine Geschlossenheit andeuten, eine gemeinsame Richtung. Im übrigen erinnern sie etwas an Schriftzeichen aus frühchristlicher Zeit, sind aber absichtlich indifferent. Es soll hier auch der universelle Wert von Bildung und Schriftsprache als Kulturgut thematisiert werden. Dieses Ideal hat die heilige Ursula verkörpert, was in ihrem Patronat für zahlreiche (Mädchen)Schulen zum Ausdruck kommt. Sie hat in ihren Gefährtinnen ein Licht entfacht, das bis in unsere Zeit leuchtet. (Abb.6)

Auffallend anders sind die drei bedruckten Scheiben, zeichnerhaft sind sie auch, wenn gleich auf eine ganz andere Art. Sie wirken grafisch und technisch. Man mag es als provozierend empfinden: ein Stück Leiterplatte, ein Sinnbild für moderne Kommunikation (in Wirklichkeit selbst schon längst wieder veraltet), wie passt denn das hierher? Es ist ein Bruch. Das, was im echten Leben ständig passiert. Was uns Rätsel aufgibt. Was uns den Weg abschneidet. Was uns an die Grenzen unseres Verstandes führt und wovor wir allzu gern ausweichen. Was auch im Leben der heiligen Ursula passiert ist – und sie hat es angenommen. So gesehen stellt sich dieses Stück aus dem Innenleben eines alten Fernsehers hier mitten in den Weg, bevor der allzu beschaulich wird. (Abb. 7)



6: Glasgestaltung mit Malerei



7: Glasgestaltung mit Siebdruck

Zwei Wandbilder im Bistum Fulda

Stefan Pietryga

- St. Maria Himmelfahrt Frankenberg (Eder):
Maria Himmelfahrt 2009/10
- St. Jakobus Eichenzell-Büchenberg:
Verkündigung/ Stall zu Bethlehem 2012

Die Aufgabe in bestehenden Kirchenräumen künstlerische Gestaltungen durchzuführen ist immer auch eine Auseinandersetzung mit der Bewahrung der historischen Architektur und ihrer Ausstattung, die oft kunsthistorisch wertvoll und bedeutsam ist.

Das Interesse einer Gemeinde, ihre Kirche durch eine künstlerische Gestaltung anlässlich eines Jubiläums zu verschönern oder eine Ergänzung des Kirchenraums, die aus Geldmangel nicht realisiert werden konnte, nun anzupacken, ist besonders zu respektieren, heißt es doch, eine Tradition fortzusetzen, sich dem Neuen zuzuwenden und sich als lebendige Gemeinde der Öffentlichkeit vorzustellen.

Künstlerische Gestaltung der Altarwand in St. Maria Himmelfahrt zu Frankenberg

In Frankenberg war es der Wunsch, den Altarraum mit einem Wandbild neu zu fassen. In einem sachlich und einfach gestalteten Raum bot die Rückwand, die mit einem runden Schwung den Altar umschließt, eine Möglichkeit, durch eine Wandmalerei diesen Raum zu fassen. Das Thema: Maria Himmelfahrt.

Die künstlerische Gestaltung erfasst die gesamte Fläche der Altarwand, acht Meter in der Höhe und zwölf in der Breite, links und rechts begrenzt durch Wandöffnungen, die den Raum, in ornamentalen farbigen Glasmalereien gefasst, erhellen. Das in verschiedenen Blautönen gehaltene Bild lässt einen Himmelsraum erkennen, in dem Wolkenformationen durch Hell- und

Dunkelbereiche räumlich plastisch dargestellt sind. Hierbei wurden Pigmente in einen präparierten Putz eingerieben. Aus diesem fasst monochrom wirkenden Farbraum, ein geschaffenes Firmament, tritt die Figur der Hl. Maria hervor. Ihr Körper ist umhüllt von wehenden Gewändern, in Abstufungen Grau und Weiß gehalten. Eine Erscheinung. Kopf und Hände sind in klassischer Tradition wiedergegeben. Ihre Kopf- und Blickrichtung wendet sich zum Altarkreuz, das in bronzener Fassung die Christusfigur in der Geste der Auferstehung wiedergibt. Ihre Hände schließen sich zur Andacht und zum Gebet und bilden in ihrer Haltung einen eigenen umschlossenen Raum. Diese Stelle, die Armhaltung, die Hände und das Gewand, sind besonders in ihrer dreidimensionalen plastischen Wirkung herausgearbeitet. Die Hl. Maria vermittelt hierdurch eine räumlich reale Präsenz vor dem Hintergrund eines bewegten Himmels, in dem sie scheinbar aufgeht, unterstützt durch ein Lichtbündel, das indirekt aus einer verborgenen Quelle diese Szenerie beleuchtet. Der Heiligenschein und die angedeuteten Strahlen verdeutlichen in linearer Struktur symbolisch das geistige Licht in diesem immateriellen Bildraum.

Ein Band im unteren Bereich teilt das Bild in einen weiten aufstrebenden Himmelsraum und einen dem Altarboden nahen Wandstreifen, der weitgehend monochrom gehalten ist. Dieses Band bildet einen künstlichen Horizont. Beim Eintritt liegt er unterhalb der Augenhöhe, vor dem Altar über dem Augenhorizont und vermittelt so die eigene Position im Raum. Dieses Gliederungsband ist in einem hellen Blattgold gehalten,



Künstlerische Gestaltung der Altarwand in St. Maria Himmelfahrt zu Frankenberg (Eder)

begleitet von einem Streifen in Weißgold. Der besondere Schein des Materials Gold steht in einer Wechselbeziehung zu dem Ultramarinblau und verdeutlicht die Transzendenz der Himmelserscheinung. Das Band vermittelt gestalterisch den irdischen mit einem geistigen Raum. Gleichzeitig umschließt es den Altarraum mit seinen Prinzipalstücken.

Der Himmel mit den changierenden Blautönen, aus dem das Bildnis der Hl. Maria heraustritt und scheinbar aus den irdischen Gefilden, im Gebet und Anblick ihres auferstandenen Sohnes, in das Himmelsrund auffährt, hebt sich von dem Bestehenden ab und eröffnet einen neu zu erlebenden Kirchenraum für die Gemeinde.

Künstlerische Gestaltung der Seitenaltarwände St. Jakobus in Eichenzell-Büchenberg

In der Kirche St. Jakobus zu Büchenberg sind von Mai bis Juli 2012 über den Seitenaltären Wandbilder neu geschaffen worden

und ergänzen seitdem die bildnerische Ausstattung mit der Besonderheit, dass diese direkt auf die Wand, mit Bezug auf die Architektur des Kirchenraums konzipiert, gemalt wurden. Diese bildnerische Bereicherung hat ihren Grund in der Entstehungszeit dieser im gotischen Stil vor 100 Jahren gebauten Kirche. Seinerzeit waren die Wände großflächig mit biblischen Szenen und ornamentalen Strukturen ausgemalt. Im Laufe der Jahrzehnte gestaltete sich der Raum immer wieder neu, nach den Maßgaben und Moden der Zeit. Hierdurch sind die Wandmalereien und Altäre, bis auf einzelne Figuren, verschwunden. Die 1000-Jahr-Feier der Gemeinde Büchenberg gab den Anlass, sich dieser historischen Bilder wieder zu erinnern und in einer neuen Bildkonzeption wieder aufleben zu lassen. Der künstlerische Entwurf für die Wände über den Seitenaltären beinhaltet im Kern die Darstellung von Szenen, die mit ihrem symbolischen Gehalt und in ihrer Größe und Farbigkeit einen Bezug zum Raum und

zur Liturgie herstellen. Die Besonderheit der Architektur, wie die zentralen Säulen im Hauptgang, die den Gewölbehimmel tragen, wurde hierbei besonders berücksichtigt.

„Sei begrüßt, Maria ...“

Schon im Eintritt sieht man den Engel, wie er scheinbar aus dem Licht der Westfenster in den Raum schwebt und die Wand über den Marienaltar bestimmt. Die Haltung der Figur der Maria entgegnet dieser Bewegung zurückweichend und öffnet den Raum, zugunsten einer zentralen vertikalen Achse, in deren Mitte die von dem Engel gehaltene Lilie die Botschaft symbolisch unterstützt. Farben schimmern bunt in der Gestalt des Engels, dagegen ist das Gewand Marias in Grüntönen einfach und klar in der Kontur gehalten.

„Hab keine Angst, du hast Gnade bei Gott gefunden!“

Die zentrale Botschaft des Augenblicks wird in dieser Bildfindung durch die Akzente im oberen Wandbereich, den Heiligen Geist als Taube, und im unteren Bereich durch das scheinbar in den Kirchenraum fallende aufgeschlagene Buch festgehalten.

„Gottes Geist wird über dich kommen, seine Kraft wird das Wunder vollbringen.“

Auf der rechten Seitenwand bestimmt die Figur des Josef durch seine säulenhafte Statur, durch Größe und seinen erdfarbenen Umhang das Bildgeschehen. Sein Blick ist direkt auf die Gemeinde gerichtet. Er zeigt sich als Beschützer des heiligen Ortes, Geburtsort Jesu, des Stalles zu Bethlehem. Sein Stab, der grünende Zweig, ist das Symbol der Wanderung, der Pilgerschaft und verweist auch auf seine Herkunft.

Im Hintergrund, ein wenig aus der Mitte abgerückt, steht die Krippe mit der knienden Maria. In dieser stillen zärtlichen Szene hebt sie das Tuch, um das Kind schützend zu decken. Diese innige Beziehung für

Mutter und Kind, ist hier als Bild im Bild angelegt. Leicht und mit feinen Strichen angedeutet berührt dieser Moment und lädt zur Andacht. Diese Figurengruppe, Maria, mit ihrem im Tuch liegenden Sohn in der Krippe, ist auch ein Verweis auf die Pietà. Maria hält ihren Sohn in den Armen, nachdem er am Kreuz gestorben ist und abgenommen wurde. Der Stall zu Bethlehem ist rudimentär angedeutet: ein Strohdach, Ochs und Esel. Ein offenes Stroh-bündel mit Ähren am Boden deutet auf **„unser tägliches Brot gib uns heute“**. Die zentrale Senkrechte ist auf dieser Wand bestimmt durch den Stern, der mit seinem Licht auf das Jesuskind strahlt und auf die Darstellung eines entfachten Feuers.

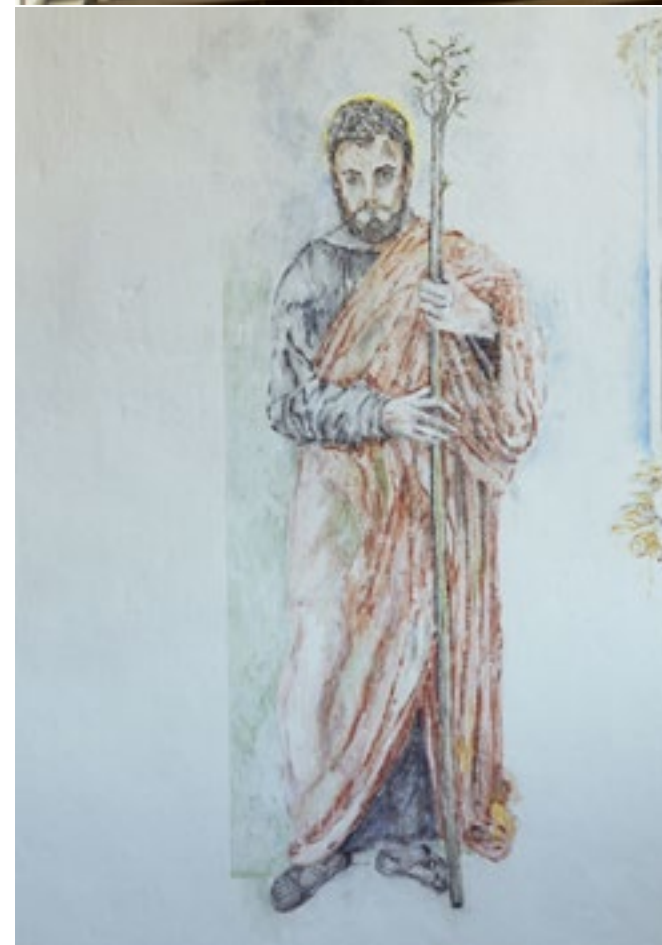
„Groß ist von jetzt an Gottes Herrlichkeit im Himmel, denn sein Frieden ist herabgekommen auf die Erde zu den Menschen, die er erwählt hat und liebt!“

Beide Bilder interpretieren jeweils eine Geschichte: Verkündigung und Weihnachten. Im Kontext der Architektur bilden sie aber eine Einheit. Beide Bilder stehen links und rechts vom Altarraum und beziehen diesen mit ein. Tabernakel, Kruzifix, Altar werden dabei in Beziehung zu den Geschehnissen in den Bildern gebracht. Auch können die Bildelemente beider Wandbilder zueinander gesetzt werden und einen Kontext bilden.

Der Heilige Geist, das von Gott gesandte Licht, betont die Mitte der linken Wand und setzt das aufgeschlagene Buch in eine Beziehung, ebenso wie das Licht eines himmlischen Gestirns, wie der Stern zu Bethlehem auf der rechten Wand zu dem Licht des lodernen Feuers am Boden einen symbolischen Bezug liefern kann. Einzelne Bildteile können somit eine eigene Assoziationskette bilden. Ebenso kann der sprießende Stab des Josef zu der vom Engel überreichten Lilie eine Bedeutung bekommen. Auch die Farben, das Ultramarinblau für die Himmels-göttin, das erdfarbene Gewand Josefs für



Künstlerische Gestaltung der Seitenaltarwände
St. Jakobus in Eichenzell-Büchenberg



die Gebundenheit auf der Erde, können hier diese Bilddialoge ergänzen. Sie stehen sich durch die Platzierung der Figuren Maria und Josef links und rechts vom Altarraum gegenüber und stützen hierdurch die Bedeutung der Seitenaltäre.

Diese Lesbarkeit der Bilder in ihrer Gegenständlichkeit und ihre Interpretationsmöglichkeiten sind ein wesentlicher Aspekt der künstlerischen Intention von Stefan Pietryga, neben einer möglichst homogenen farblichen Einbindung und Wirkung im Bestand des Kirchenraums, unter Berücksichtigung denkmalpflegerischer Gesichtspunkte. Die neuen Wandbilder scheinen wieder in ihrer Figürlichkeit heute aus den Wänden hervorzutreten, so wie es vor 100 Jahren schon war, und wollen nach einer langen Zeit wieder die Gemeinde, Pilger und Besucher in ihrer Andacht begleiten.

Die St. Michael-Skulptur von Gábor Török in Niederrodenbach

Wolfgang Sandner

Engeldarstellungen wollen das Unsichtbare sichtbar machen. Aber wenn kreative Impulse Gestalt annehmen, kommt nicht erst in unserer Zeit Erstaunliches zutage. Paul Klee hat die „Krise eines Engels“ im Schicksalsjahr 1939 in einer Art und Weise vorgestellt, die etwas Archaisches besitzt.

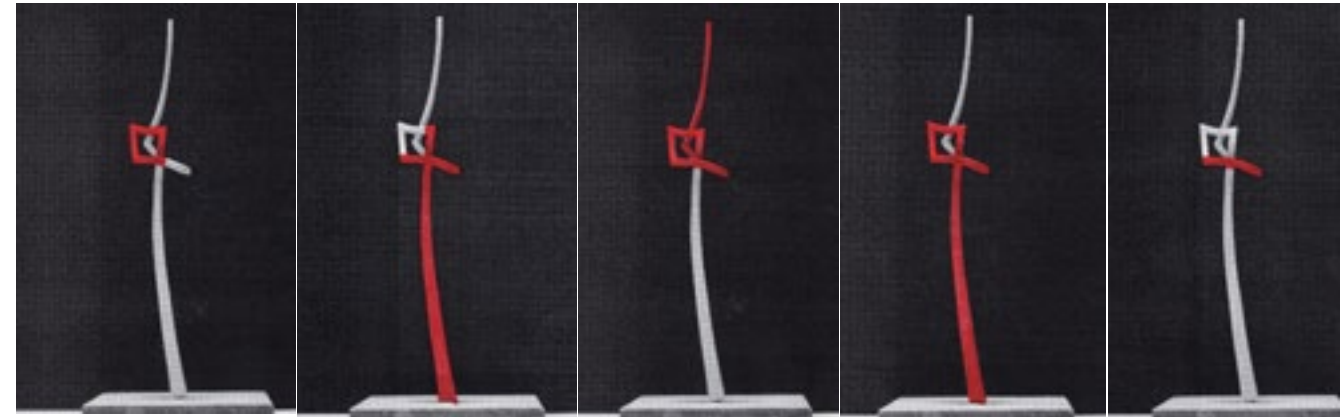
Für Friedmar Apel war sie wie eine Urstufe von Darstellung, verwandt mit den Verfahrensweisen der Höhlenmalerei: „Klees Engel sind fast alle im Werden, so etwas wie Flügel haben sie zumeist, ob sie fliegen können, bleibt ungewiss. Zumal die letzten Engel, die Klee schuf, verweigern sich einem verdinglichenden Sehen. Einer ist in der Krise und scheint vergeblich zum Himmel zu schauen, ein anderer ist vergesslich, er weiß wohl nicht mehr, woher er kommt und wie man fliegt, aber dann ist doch wieder einer, voller Hoffnung, obwohl er etwas ikarisch zerschlagen aussieht.“

Als prominentes Motiv haben Engelsdarstellungen bis heute die christliche Ikonographie in Skulptur und Malerei geprägt, aber die Selbstverständlichkeit, mit der die Kunst früher in den Dienst der Kirche genommen wurde, existiert längst nicht mehr, es sei denn bei Gebrauchskunst, in der die Gegenstände möglicherweise ästhetisch anspruchsvoll ihre Funktion erfüllen, im heutigen Verständnis einer autonomen Kunst aber nur mehr den Status von Kunsthandwerk beanspruchen können.

Der ungarische Bildhauer Gábor Török war sich mit seiner St. Michael-Skulptur zum 25-jährigen Weihejubiläum der Kirche St. Michael in Rodenbach, Ortsteil Niederroden-

bach, dieser Problematik offenbar wohl bewusst. Dass Engel, die Boten Gottes, eigentlich keine Flügel besitzen, es sei denn, man setzt sie gleich mit jenen Wesen, die – nach der Überlieferung Jesajas – als Seraphim und Cherubim dem Hofstaat Gottes angehören, hatte für ihn ohnehin keine Bedeutung. Was ihn bewegte, war nicht die überkommene, bis in die Zeit der Romantik übliche Darstellung von Engelswesen. Ihn faszinierte vielmehr, wofür sie stehen, ihr Symbolgehalt, ihre Kraft und Funktion. Denn Engel haben kein Sein, das man unter jenem Begriff fassen könnte, der das menschliche Sein beschreibt.

Töröks Skulptur ist dementsprechend abstrakt, sie hat sich vom Dinglichen gelöst. Damit befindet sich der Künstler in guter Gesellschaft, etwa in jener des bis zu seiner Emeritierung als Professor für Altes Testament an der Universität Heidelberg lehrenden Claus Westermann, der in seinem Essay „Gottes Engel brauchen keine Flügel“ davon sprach, nicht seine Gestalt mache den Engel zum Boten Gottes, sondern allein seine Botschaft: „Würde man mich fragen: Haben Sie schon einmal einen Engel gesehen, so würde ich dem Fragenden darauf keine ihn befriedigende Antwort geben können. Wäre die Frage aber: Ist Ihnen schon einmal ein Bote Gottes begegnet, so wäre meine Antwort ein eindeutiges Ja. Denn die Geschichten der Bibel, in denen von einem Engel erzählt wird, wollen nichts weiter als die Erfahrung derer weitergeben, denen in einer besonderen Stunde, in großer Spannung oder großer Gefahr, Gott so nahe kam, dass sie in einem Menschenwort das Wort eines Boten Gottes hörten, dass



sie in einer helfenden Hand die von Gott geschickte Hoffnung erfuhren.“

Gábor Török hat auf eindrucksvolle Weise alle wesentlichen Zeichen und Metaphern, die man mit dem Erzengel Michael assoziiert, in seiner acht Meter hohen, über das Kirchendach hinausragenden Metallskulptur untergebracht, man könnte auch sagen: verborgen. Denn auf den ersten Blick erschließt sich nicht eindeutig, was diese Plastik, die Himmel und Erde zu verbinden scheint, umfasst. Der Künstler hat einer „Interpretation“ seines Werks zugestimmt, die auf einer Tafel an der Kirchenwand neben der Skulptur angebracht wurde. Freilich ist dies gelegentlich aus den Kreisen der Gemeinde gegen die Skulptur selbst gerichtet worden – mit dem Argument, Kunstwerke müssten sich von selbst verstehen. Was der Erklärung bedürfe, sei die Erklärung nicht wert und schon gar keine Kunst. So plausibel das Argument auch erscheinen mag, wahre Kunst bedürfe für ihre Wirkung nicht unbedingt der pädagogischen Aufbereitung, so elitär muss die Zurückweisung von Verständnishilfen zugleich auf jene wirken, die mit Abstraktion keine Erfahrung haben. Gustav Mahler meinte, Musik, das seien nicht die Noten. Damit wollte er sagen, nicht der Buchstabe des Partiturge-

setzes sei das Maß aller Interpretation, vielmehr der Ausdruck, der sich zwischen oder hinter den Notenköpfen verbirgt und den es zu erraten gilt. Mahler richtete sein Wort an die Kenner. Aber wer keine Noten lesen kann, ist auch des Ausdrucks nicht fähig. Und wer Werke der bildenden Kunst nicht zu lesen vermag, der wird möglicherweise auch die Kraft nicht spüren, die sie in sich tragen.

Der Grundgedanke von Gábor Török für seine Skulptur im Zusammenhang mit der modernen Architektur der Kirche St. Michael in Niederrodenbach war, den Charakter und die Embleme des Erzengels Michael auszudrücken, ohne sich den Tendenzen einer sakralen Dekorationskunst anzuschließen. Es entstand so eine bestechend autonome Form, die in ihrer Dramatik – über das Dach ragend, im Boden wurzelnd und doch aus dem sich an dieser Stelle leicht wölbenden Innenhof der Kirche herausdrängend – zwischen Himmel und Erde vermittelt. Zudem wurde ein Platz gewählt, der dem Kunstwerk seine Eigenständigkeit belässt und doch ein harmonisches Ensemble mit der Backsteinwand bildet, ohne die Architektur der Kirche zur Kulisse zu degradieren. Die dominierende Vertikale der Skulptur mag – wie es der Künstler selbst



Quis ut Deus
מיכאל המלאך
ميكايل / ميكايل اييل

formulierte – in ihrer expressiven Dynamik eines Nach-oben-Strebens auch die Kraft des Glaubens symbolisieren.

Gábor Török denkt räumlich. Das wird auch beim Betrachten der Michael-Skulptur deutlich, für die keine dominierende Perspektive gilt, die man umschreiten kann und deren Elemente aus Biegungen, Drehungen und Wellenbewegungen annähernd nur erfasst werden können beim Verändern des Blickwinkels. Biegungen und Brechungen, Nicht-Lineares ist ein charakteristisches Merkmal in vielen Arbeiten des Künstlers, sowohl in kleinen Skulpturen als auch in Großplastiken aus Bronze, Granit, Nero-Marquina- und Statuario-Marmor oder Edelstahl. Bei der Michael-Skulptur, für die im übrigen eine Kleinplastik mit dem Titel „Geburt einer Sehnsucht“ aus dem Jahr 2003 das Modell lieferte, sind die Bewegungen, die dem Material abgerungen wurden, durch das Thema des Erzengels definiert. Die Grundvertikale der Skulptur gleicht einem Schwert, das blitzartig aus dem Himmel in die Erde fährt, wobei sich auch die Vorstellung eines Kreuzes ergibt. Je nach Perspektive halten sich das christliche Kreuz und ein Quadrat, das als Tor zum Himmel gedeutet werden kann, die Waage. Hier entscheiden sich die Geschicke des Menschen, geht der Weg nach oben „ins heilige Licht“ oder nach unten in die ewige Verdammnis. Zugleich wird die Vorstellung von einem Schlüssel geweckt, der dieses Tor öffnen kann.

So vereint die künstlerische Auseinandersetzung alle wesentlichen Symbole, die mit dem Wesen des Erzengels Michael in Verbindung stehen: das Kreuz, das Schwert, die Waage, den Blitz, das Himmelstor und den Schlüssel, um das Tor aufzuschließen. Auf der Seite, die der Kirchenfassade zugewandt ist, wurden in die Skulptur Inschriften in lateinischer, hebräischer und arabischer Sprache eingraviert, die „Michael“ oder





„Wer (ist) wie Gott“ bedeuten und an die Gemeinsamkeiten der drei monotheistischen Religionen Judentum, Christentum und Islam erinnern sollen.

Die Skulptur zu Ehren des Kirchenpatrons St. Michael in Niederrodenbach gehörte schon zu Bauzeiten der Kirche zum Plan für den Pfarrhof, wurde seinerzeit aus finanziellen Gründen nicht weiterverfolgt und konnte erst zum jetzigen 25-Jahr-Jubiläum auf Betreiben von Pater James Irudayaraj und mit Billigung des Bistums Fulda verwirklicht werden. Zu dem internen Wettbewerb für die Skulptur haben vier Künstler Entwürfe eingereicht: Yasuaki Kitagawa aus Tokio und Marcel Schiele aus Berlin, beide Absolventen der Städelschule in Frankfurt am Main, Michael Franke aus Erkelenz und Gábor Török aus Budapest, der seit 1979 in Deutschland lebt, zunächst in Frankfurt am Main, seit einigen Jahren in Wiesbaden.

Gábor Török, Jahrgang 1952, hat eine Ausbildung zum Gold- und Silberschmied absolviert und als Restaurator am Ungarischen Nationalmuseum gearbeitet. In Frankfurt leitete er von 1989 bis 2004 das Internationale Künstlerzentrum 695. Als Bildhauer arbeitet Gábor Török vorwiegend mit Naturstein, Edelstahl und Bronze. Viele seiner Plastiken wurden im In- und Ausland ausgestellt und befinden sich heute im öffentlichen Raum und in internationalen Sammlungen. Für seine künstlerische Tätigkeit wurde er mehrfach mit Preisen geehrt. Für die St. Michael-Skulptur hat der Künstler zunächst ein Modell geschaffen, das später maßstabgerecht als Großplastik von der Firma Arnold in Friedrichsdorf hergestellt wurde, die sich seit 1924 zu einem bedeutenden Unternehmen für Metallverarbeitung entwickelt und auch auf die Fertigung von Kunstwerken spezialisiert hat. Unter anderem wurden von der Firma Skulpturen des anglo-indischen Künstlers Anish Kapoor und viele Plastiken des amerikanischen

Künstlers Jeff Koons hergestellt, die 2012 in Ausstellungen der Frankfurter Schirn und des Liebigshauses gezeigt wurden. Für die St. Michael-Skulptur, die etwa 400 Kilogramm wiegt und eine Höhe von acht Metern aufweist, wurden Edelstahlplatten mit einer Materialstärke von 3 mm (im oberen Bereich 2 mm) verwendet, die in Form zugeschnitten und als Vierkantrohr verschweißt wurden. Die Oberfläche ist mit einer 400-Körnung geschliffen worden.

Der Künstler hat außerdem nach dem Modell der Skulptur Kleinplastiken in patinierter Bronze in einer Höhe von 40 Zentimetern angefertigt, die keine Repliken, sondern eigene Kunstwerke darstellen. Sie wurden in einer Auflage von 99 Stück in Bronze gegossen, nummeriert, vom Künstler signiert und mit einem Zertifikat versehen. Der Gemeinde wurden sie vom Künstler lediglich zu Herstellungskosten zur Verfügung gestellt, um die Finanzierung der St. Michael-Skulptur zu erleichtern.

Für Spenden ab 500 Euro können diese Kleinplastiken von der Pfarrgemeinde erworben werden.

Die Wandmalereien von Michael Mohr in St. Mariae Himmelfahrt zu Rommerz

Götz J. Pfeiffer



Wandansicht Chor



Ansicht von Südwest

Bei der Gestaltung von Innenräumen wird der Farbigkeit von Wänden und Decken meist wenig Beachtung geschenkt, umso mehr, wenn eine ältere Farbfassung weitgehend monochrom war oder eine umfangreiche, zuweilen auch heterogene Ausstattung das Auge auf sich zieht und die Wände bloß als Hintergrund erscheinen. In welcher Weise Farben auch raumbildend wirken, die Aussage von Architektur und Kirchenraum unterstützen und dabei zeitgemäß eingesetzt werden können, zeigt sich nach der durchgreifenden Renovierung der Kirche St. Mariae Himmelfahrt zu Rommerz (Bistum Fulda), deren neue Farbfassung für den Innenraum von dem Frankfurter Künstler Michael Mohr im Zuge der 2013 abgeschlossenen Sanierung konzipiert und ausgeführt wurde.

Die Kirche und ihr Architekt

Die 1934 geweihte Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt ist nach einer Kapelle aus dem 18. und einer Kirche des 19. Jahrhunderts bereits der dritte Kirchenbau in dem wohl um 1160 erstmals als „Rumundes“ erwähnten, südwestlich von Fulda gelegenen Ort Rommerz. Der nach Größe und Baumaterialien eher in einer städtischen Umgebung zu erwartende stattliche Bau aus Sandsteinquadern wurde 1928 bis 1935 nach Plänen des Fuldaer Architekten Hermann Mahr errichtet.

Für das erste Drittel des 20. Jahrhunderts ist Hermann Mahr (1874–1945) den führenden Architekten in der Fuldaer Region zuzurechnen, stellte Gottfried Rehm fest. Nach dem Studium an der Baugewerkschule in Stuttgart und der Technischen Hochschule in Karlsruhe war er zunächst am Erzbischöflichen Bauamt in Fulda tätig und machte sich dann 1906 als Architekt in Fulda selbstständig. Neben mehreren Wohn- und Geschäftshäusern, Industriebauten und Schulen entwarf Mahr vor allem einige Kirchen der Region. Erste Arbeiten sind seine Umbauten und Renovierungen der Kirche in Gläserzell (1908) und von Kloster Frauenberg (1909). Nachdem er lange im neoromanischen, -gotischen und -barocken Stil gebaut hatte, kam er in seinen drei letzten Bauten zu einer klaren, auf kubische Formen reduzierten Architektursprache mit expressionistischen Anklängen: der 1928 begonnenen Kirche in Rommerz, der St. Josephs-Kirche von 1929 in Fulda und der 1931 bis 1933 errichteten Filialkirche St. Elisabeth und Vitus in Lütterz. Krankheitsbedingt musste er danach seine Tätigkeit aufgeben und starb 1945 in seiner Geburtsstadt Fulda.

Im Grundriss der Kirche zu Rommerz sind einem langgestreckten Rechteck im Osten der eingezogene, dreiseitig geschlossene und ebenfalls gelängte Chor, am Westteil des Schiffes aber eine Seitenkapelle im



Schrägsicht der nördlichen Langhauswand

Norden, ein Turm im Süden und die wenig vorspringende Vorhalle im Westen angegliedert. Erschlossen wird der Bau durch das große Westportal sowie durch den kleinen Eingang im Süden, an den sich westlich und östlich je drei Achsen schmaler, hoher Fenster anschließen; diesen entsprechen auf der Nordseite sieben gleiche Fenster. Charakteristisch für den Außenbau sind das Dreieck als oberer Abschluss der meisten Wandöffnungen und der Wechsel von bossierten und glatten Sandsteinquadern in gleichmäßigen Lagen. Der von außen vierteilig erscheinende Bau wird von umlaufenden Gesimsen unter Sohlbank und Dach umspannt; ausgespart ist hierbei der Turm, der auch deshalb, obwohl er um eine Mauerstärke in das Langhaus eingestellt ist, campanileartig erscheint. Im Inneren öffnet sich ein weiter Saal mit deutlich davon abgetrenntem Chor und eingestellter Westempore für die Orgel. Das 7-teilige Holzgewölbe des Altarraumes ist nicht durch Stützen vorbereitet. Die hölzerne Flachdecke des Schiffes ruht auf großen Wandkonsolen, die vor und auf massiven, nach oben verjüngten Wandvorlagen ruhen. Die ursprünglich geplante Wölbung des Schiffes



Ansicht von West nach Ost

wurde nicht ausgeführt, die Seitenwände sind im gleichmäßigen Rhythmus von Wandvorlage und Wand gegliedert, unterstützt und weiter unterteilt noch durch die hoch angesetzten und schmalen Fenster, die in die Mauer eingeschnitten wirken.

Die Wandmalereien und ihr Künstler

Im Rahmen der 2013 beendeten Sanierung der Kirche zu Rommerz sollte mit der abschließenden Innensanierung auch der Sakralraum eine „der zeitgemäßen Verkündigung und dem Gottesdienst ... entsprechend ausgewogene Farbgebung/Ausmalung“ erhalten, so der Auslobungstext des Wettbewerbes; der Zustand nach der 1971 vorgenommenen Purifizierung erscheine, so die Auslobung weiter, als defizitär „im Zusammenspiel von Architektur, Ausstattung, Ausmalung und Lichtwirkung“. In dem 2009 von örtlicher Kirchengemeinde und bischöflichem Bauamt initiierten Einladungswettbewerb mit mehreren Künstlern wurde der Entwurf von Michael Mohr aus Frankfurt am Main von einem Gremium und dem Diözesankunstausschuss ausgewählt.

Michael Mohr (*1964) absolvierte zunächst



Detailansicht Chorwand

eine dreijährige Lehre als Maler in einer Fuldaer Werkstatt und war dabei auch an restauratorischen Arbeiten im Fuldaer Dom beteiligt. Dies führte ihn 1982 zu einem Kunststudium mit Schwerpunkt Malerei und Graphik an der Städelschule in Frankfurt am Main, für mehrere Jahre besuchte er die Klasse von Johannes Schreier. Seit seinem Studienabschluss 1988 stellt er seine Arbeiten regelmäßig aus; es sind vor allem Bilder, Druckgraphiken und Handzeichnungen in Öl und Acryl, mit Bleistift und Kohle, auf Leinwand, Karton und Papier. Seit Beginn zieht sich der geschichtete Farbauftrag mit Durchblicken und optischen Farbmischungen durch das inzwischen umfangreiche Oeuvre, und unabhängig von Bildthemen, die mal gegenständlicher, mal abstrakter erscheinen, gilt für die Arbeiten, was Stephan Kemperdick für die farbige Malerei feststellte: „Jedes Stück des Bildes ist Farbmaterie auf einer Fläche, ist exquisite, durchgearbeitete Malerei.“

Bereits 1990/91 hat Michael Mohr in der St. Paulus-Kirche zu Steinau an der Straße die Chorwand mit einer Farbfassung gestaltet, die weit über einen flächigen Anstrich

hinaus geht, sich wegen fehlender Gegenständlichkeit oder davon abgeleiteter Abstraktion zunächst jedoch nicht als Kunstwerk zu erkennen gibt. Gerade in dem zurückhaltenden, dabei aber nicht minder präsenten Erscheinen liegt das Bemerkenswerte dieser Wandmalerei, die durch schichtweisen Materialauftrag, nebeneinander gesetzte Farbflecken und durchscheinende Partien eine Bildtiefe mit gleichsam flirrender Wirkung entfaltet und damit sich gleichermaßen als Wandfassung der Architektur und Ausstattung unterordnet und als eigenständiges Werk zur Meditation einlädt.

In seinem Konzept für St. Mariae Himmelfahrt zu Rommerz nahm Michael Mohr alle Wand- und Deckenflächen in den Blick, um dem einheitlich geprägten Raum auch eine geschlossene, stimmige Farbfassung zu geben. Dabei entwickelte er in mehreren Besuchen, so seine eigenen Worte, „eine gewisse Vision von dem farbigen Gesamttraum, dem verwendeten Farbklang“. Gemäß der unterschiedlichen architektonischen Prägung von Chor, Seitenkapelle und Wandnische mit Heiligenfiguren zum einen sowie dem hallenartigen Langhaus

zum anderen ist auch das Farbkonzept zweigeteilt. Die heiligen Bereiche sind in Töne von zartem Rosa bis hin zu kräftigem Rot-Violett getaucht, der Gemeinderaum strahlt im insgesamt lichterem Farbklang von Weiß, hellem Grau und Gelb. Ohne darauf konzeptionell zu verweisen, ist hier auf eine früh- bis hochmittelalterliche Farbensymbolik zurückgegriffen, die Weiß sowie Gelb/Gold als dem Licht ähnlich und somit als Verweis auf Gott und seine Gemeinde verstanden hat, Rot und Violett dagegen als Farben der Eucharistie, der Passion, aber in Ersatz für Purpur als antike Herrscherfarbe auch in Bezug auf Christi Triumph am Kreuz. Dies angesichts der Wandmalereien zu wissen, ist jedoch nicht notwendig, nicht nur, weil es sich um kein Werk der Conceptual Art handelt, sondern mehr noch, weil die künstlerische Farbfassung sich als Teil der Architektur versteht und im Betrachten des Raumes zu erfahren und zu begreifen ist.

Alle Wände im Chor, auf der Chorbogenwand, in der Seitenkapelle und einer Wandnische, insgesamt gut 500 qm, hat Michael Mohr selbst ausgeführt. Mit Mineralfarben sind die Wandmalereien in bis zu 13 lasierenden Schichten aufgebracht, wobei die mit Quast und breitem Pinsel in Flecken aufgetragenen Farben am Ende des Malprozesses eine vielfältige Textur ergeben. So sind auf den Chorwänden, die von der Mitte zu den Seiten heller werden, die roten, gelben, weißen, ockerfarbenen, blauen und violetten Pigmente zu einem Rotton übereinander gelegt, der an jeder Stelle anders erscheint, aus jedem Blickwinkel anders wirkt und damit zahllose Nuancen bietet. Auf der im Chorbogen geöffneten Wand fügen sich verschiedene Gelbtöne zu einer nuancierten, aus sich heraus strahlenden Fläche, wobei diese Farbe auf das einfallende Licht bezogen ist, indem die Fensterlaibungen monochrom gelb gestrichen sind. Von der Idee strahlt damit das von

oben einfallende göttliche Licht auf die versammelte Gemeinde; in der Wirkung erzeugen die gelben Laibungen verschiedene Tönungen des Lichts im Kirchenraum. Die in der Architektur insgesamt dreistufig aufgefassen Langhausseitenwände sind auch farbig unterschieden in gelbe Laibung, weiße Wand und lichtgraue Wandvorlagen, die zu der hellgrau gestrichenen Decke vermitteln, aber auch leicht rötlich und damit im Bezug zum Chor erscheinen können. Wie überraschend, aber auch harmonisch der Farbklang Rot/Violett-Gelb-Grau aufeinander abgestimmt ist, zeigt sich in der Seitenkapelle, wo die Farbflächen auf Wand, Laibung und Gewölbesegelel neben einander gesetzt sind. Im Gesamten wirkt der Kirchenraum klar nach Osten ausgerichtet, in der festlichen Wirkung des hellen Langhauses ist das liturgische Zentrum im Chor vorbereitet, dessen Wandflächen Ruhe spenden und zur Meditation über das verkündete Wort Gottes einladen.

Quellen und Literatur

Busso Diekamp: Das Chorwandbild von Michael Mohr in der katholischen Pfarrkirche St. Paulus zu Steinau a. d. Straße, in: Das Münster, 1995, S. 44-46.
 Angelus A. Häußling/ Ernst Hofhansl: Art. „Farben/ Farbensymbolik“, in: Theologische Realenzyklopädie, Berlin u.a., Bd. 11, S. 25-30.
 Stephan Kemperdick: Bilder von Michael Mohr, in: Katalog „Michael Mohr, Bilder 1995-2005“, Wittlich u.a., 2005, S. 6-7.
 Kirchengemeinde Mariae Himmelfahrt, Neuhoof-Rommerz und Bischöfliches Bauamt Fulda: Auslobungsunterlagen, 2009 (Manuskript).
 Eugen Mehler: Kirchenneubauten der letzten 25 Jahre im Fuldaer Land, in: Fuldaer Zeitung, 2.10.1928.
 Michael Mohr: Erläuterungen meines Entwurfs zur künstlerischen Neugestaltung des Innenraums der Kirche „Mariae Himmelfahrt“ in Rommerz, 2010 (Manuskript).
 Michael Mott: Durchbruch zur Moderne gewagt. Architekt Hermann Mahr (1874-1945) entwarf neben Schulen und Wohnräumen viele Kirchen, in: Fuldaer Zeitung, 20.5.2009.
 Redaktion: Art. „Farbensymbolik“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom u.a., Bd. 2, 1970, Sp. 7-14.
 Gottfried Rehm: Hermann Mahr. Ein Fuldaer Architekt, in: Buchenblätter, Beilage der Fuldaer Zeitung, 20.8.1970.
 Erwin Sturm: Die Bau- und Kunstdenkmale des Fuldaer Landes, Fulda, 1989, S. 728-733.

Renovierung der Kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Josef in Marienloh



Die kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Josef im Paderborner Stadtteil Marienloh wurde Mitte des 19. Jahrhunderts erbaut und seitdem mehrfach erweitert. Sie stellt sich nach den Erweiterungen im Laufe des 20. Jahrhunderts als einschiffiger, nach Norden hin ausgerichteter Baukörper mit eingeschobenem Querschiff dar. Der Kirchturm befindet sich seitlich des Haupteingangs an der Südwestseite des Gebäudes. Vom ursprünglichen Bau des Jahres 1848 stehen noch die Umfassungsmauern des Kirchenschiffs. Alle anderen Bauteile sind 1934 bzw. 1996 erweitert worden. Der weiß verputzte und durchgehend mit roten Tonziegeln eingedeckte Bau besteht aus massiven Umfassungswänden (Bruchstein- und Ziegelmauerwerk). Die Spalierdecke unterhalb der Balkenlage wurde im Rahmen früherer Renovierungen mit einer zusätzlichen abgehängten, den Raum sehr stark prägenden Kassettendecke versehen. Die wertvollsten Ausstattungstücke sind der Wallfahrts-Marienaltar aus dem Jahr 1680 sowie die Strahlenkranzmadonna aus dem 14. Jahrhundert.

Konzeption

Die geplante Renovierung mit dem Ziel der Wiederherstellung eines funktionsfähigen und intakten Kirchenraumes umfasste neben den restauratorischen Arbeiten an der Raumschale, der Dachkonstruktion und der Ausstattung auch die Erneuerung bzw. Überarbeitung der technischen Infrastruktur. Zusätzlich wurden die Restaurierung der Außenfassade und der seitliche Anbau eines Beicht- und Meditationsraumes geplant.

Durchgeführte Maßnahmen

Innenwände

Nach dem Abfräsen der alten Putzschicht und Aufbringen eines neuen Kalkputzes wurde abschließend in mehreren Arbeitsgängen ein freskaler natürlicher Schlussanstrich auf Kalkbasis erstellt.

Abhangdecke

Nachdem die vorhandene Kassetten-Abhangdecke ausgebaut war, wurde auf Grundlage mehrerer dreidimensionaler Visualisierungen des Innenraumes die Ausführung der neuen Unterdecke mit runder Öffnung im Bereich der Vierung sowie einer umlaufenden ebenfalls gerundeten Deckenvoute gemäß eines vorab durchgeführten Künstlerwettbewerbes ausgeführt.

Künstlerische Ausmalung

2012 erfolgte die künstlerische Ausmalung von Decke und Chorrückwand durch Prof. Peter Schubert. Das für alle am Verfahren Beteiligten und die Kirchenbesucher unglaublich eindrucksvolle Gesamtkunstwerk



wurde nach gut zwei Monate dauernden Arbeiten fertiggestellt. Durch die dominante Wirkung des Deckengemäldes in Verbindung mit der Bemalung der Chorrückwand konnte auf weitere dekorative Elemente an den Wänden und der Decke (Faschen, Schmuckbänder etc.) verzichtet werden.

Die Auswahl des Künstlers für die Neugestaltung erwies sich als ein Glücksfall, die Zusammenarbeit mit ihm wird für alle Beteiligten eine beeindruckende und unvergessliche Zeit bleiben.

Dach- und Deckenkonstruktion

Die biologisch befallene Holzkonstruktion des Daches und der Balkenlage wurden freigelegt und durch eine Spezialfirma thermisch aufgeheizt. Anschließend wurde die vorhandene Abhangdecke entfernt und die nun freiliegenden hölzernen Tragelemente des Daches und der Decke wurden verstärkt bzw. erneuert.

Instandsetzung der Kirchenverglasung

Der neoromanische Kirchenbau ist mit zahlreichen Fenstern im Kirchenschiff und im Querhaus ausgestattet. Es haben sich im Chorraum Fenster von 1936 aus der Werkstätte Peters in Paderborn erhalten. Zu diesem Fensterzyklus gehören auch die beiden figürlichen Fenster im nördlichen und südlichen Querschiff. Alle übrigen Fenster der Kirche sind 1994 von Schwester Erentrud aus der Benediktinerinnen-Abtei Varense neu gestaltet worden. Alle Fenster sind mit einer Außenschutz-Einfachverglasung ausgestattet. Sowohl das Bleinetz, die Gläser, als auch die Bemalung befanden sich in einem insgesamt guten Zustand. Auffällig war allerdings die starke Schmutzablagerung auf der Glasoberfläche und im Zwischenraum zwischen Schutzverglasung und Bleiverglasung.

Zustand St. Josef Marienloh vor der Renovierung



Um die beiden Scheibenebenen reinigen zu können und nachträglich eine bessere Belüftung des Zwischenraumes herzustellen, wurde die Schutzverglasung belassen und die Bleiverglasung komplett ausgebaut und entsprechend angepasst.

Zur besseren natürlichen Beleuchtung des Chorraums wurden die figürlichen Darstellungen zweier sehr düsterer Fenster aus den Gesamtelementen ausgelöst, auf Klarglaseiben auflaminiert und mittels Sandstrahltechnik ergänzt.



Naturstein Bodenbelag

Teilbereiche des Jura-Natursteinbodens im Kirchenschiff und im Chorraum befanden sich in keinem guten Zustand. Zunächst war nur ein Austausch der beschädigten Bereiche angedacht. Im Laufe der Maßnahme stellte sich dann heraus, dass ein Bearbeiten des Natursteins aus bautechnischen, vor allen Dingen aber aus optischen Gründen zu keinem befriedigenden Ergebnis führen würde. So wurde in Abstimmung mit der Farbgebung der künstlerischen Neugestaltung ein kompletter Austausch des vorhandenen Materials gegen einen „Anröchter Kalkstein“ durchgeführt. Diese Entscheidung sorgte für ein deutliche Beruhigung des Erscheinungsbildes im Raum.

Elektroarbeiten

Die Elektroanlage, die Beleuchtungs- und die Beschallungstechnik mussten komplett erneuert werden.

Beschränkter Zugang, Windfangtür

Nach der künstlerischen Neugestaltung des Innenraums empfanden alle Beteiligten das vorhandene, sehr massiv wirkende Bronze-gitter als „beschränkter Zugang“ als nicht mehr passend. Daher wurde die Anlage durch eine Abtrennung aus Sicherheitsglas ersetzt und vom Künstler Peter Schubert

Impressionen aus
St. Josef Marienloh
nach der
Renovierung:
Blick zum Altar-
raum, Blick zur
Orgel, Pietà





gestaltet. Es ging sowohl darum, die Glasflächen in Teilbereichen von ihrer Reflektion zu befreien als auch eine gestalterische Anbindung an das Deckengemälde zu erzielen. Anschließend wurde auf Grund der erzielten großen ästhetischen Qualität auch die Windfangtüranlage des Haupteingangs unterhalb des Turms in gleicher Form erneuert.

Ausstattung

Seitenaltäre, Skulpturen, Orgelprospekt, Gestühl etc. wurde ebenfalls unter restauratorischen Gesichtspunkten auf Befall von Holzschädlingen untersucht, gereinigt und konserviert. Altar, Ambo, und Taufbecken

wurden ebenfalls gereinigt und optisch überarbeitet.

Das Umfeld der Pieta bedurfte einer Neugestaltung. Der zuvor sehr unaußäglich wirkende Holzsockel wurde durch einen kleineren Natursteinsockel ersetzt. Wegen massiven Anobienbefalls im Holz sowie der starken mechanischen Beschädigungsspuren wurden nach Architektenentwurf und anschließender Herstellung einer Musterbank nach gemeinsamem „Probesitzen und Probeknien“ eine komplette Erneuerung der Kirchenbänke beschlossen und durchgeführt.

Außenfassade

Schadhafte Stellen in den Bereichen des Kalkstein- Mauerwerks, der Fenstergewände und der Architekturglieder von Kirchenschiff und Turm wurden saniert und die gesamte Fassade nach einer Reinigung mit einem neuen Anstrich versehen. Die Natursteinelemente wurden farblich gefasst und optisch wieder zusammengeführt. Die stark beeinträchtigten Zifferblätter und Zeiger der Turmuhr sowie die Schallluken im Turm bedurften ebenfalls einer Sanierung.

Sonstige Maßnahmen:

- Anbau eines zusätzlichen Beicht- und Meditationsraumes in Verlängerung der Sakristei an der Nordwestseite der Kirche
- Komplette Renovierung des Sakristeibereiches
- Komplettsanierung der vorhandenen Heizungsanlage und Erneuerung der gesamten Regelungstechnik
- Einbau einer mechanischen Lüftungsanlage für den Kirchenraum im Dachboden und Einbindung in die Regelungstechnik
- Reinigung und Neuintonierung der Orgel
- Neurahmung und Umpositionierung der Kreuzwegstationen

Martin Brockmeyer

Das Deckengemälde

Mit der Renovierung der Wallfahrtskirche St. Josef in Paderborn-Marienloh plante man gleichzeitig eine komplette Neugestaltung des Innenraums und eine angemessene künstlerische Ausstattung.

Durch die Beseitigung der bis dahin existierenden Kassettendecke ergab sich die Möglichkeit einer wie auch immer zu gestaltenden Decke, wofür in einem eingeladenen Wettbewerb sechs Künstler gebeten wurden. Nach Erhalt der entsprechenden Pläne des Architekturbüros Brockmeyer machte ich verschiedene Entwürfe, die einen großen Teil der Kirchendecke in Form eines länglichen Rechtecks von ca. 180 m² einnahmen.

Nach anfänglicher Ausscheidung aus den in Frage kommenden Teilnehmern kam es dann doch zu einer Beauftragung. Nach einiger Zeit stellten sich Bedenken vor allem seitens des Architekten ein, dass es zu einer Überdimensionierung der Malerei in der doch relativ kleinen Kirche kommen könnte, so dass sich schließlich eine Kreisform mit einem Durchmesser von 10 Metern als die bessere Lösung anbot. Auf meinen dringenden Wunsch hin wurde der Plafond so gestaltet, daß die zu bemalende Fläche ca. 10 cm nach oben eingedrückt wurde, wodurch eine natürliche Rahmung bzw. Begrenzung entstand.

Zur technischen Ausführung

Der gesamte Aufbau – angefangen bei der mehrfach aufgetragenen speziellen Grundierung über die angewandten Farben bis zur abschließenden Fixierung – ist rein mineralisch, entbehrt also jeglicher Chemikalien oder organischer Stoffe. Diese sogenannte Silikat-Technik (lat.: Silex = Quarz) wurde nicht zuletzt durch die Erfindung des Alchemisten Basilius Valentinus aus dem



Prof. Peter Schubert auf dem Gerüst unter der Decke mit dem Entwurf des Deckengemäldes

14. Jahrhundert möglich, der durch Mischen von Quarzsand und Pottasche das von ihm so genannte „liquare silicium“ fand, heute schlicht Wasserglas genannt.

Die aus Mineralien hergestellten Farben des Herstellers Keim in Augsburg sind absolut lichtecht und dauerhaft unveränderlich. Diese als sogenannte A-Technik bezeichneten Farben werden hochfein vermahlen und, mit destilliertem Wasser angeteigt, in Gläsern von 100 ml geliefert.

Nach Anbringen eines Koordinatennetzes mit dunklen Fäden über die gesamte Fläche im Abstand von 50 cm habe ich meinen Entwurf maßstäblich mit Zeichenkohle übertragen. Die Farben wurden dann nach Anfeuchten mit destilliertem Wasser lasierend, also verdünnt aufgetragen.



oben: WDR-Video-Dokumentation der Arbeiten
unten: Baustellen-Situation während der zweimonatigen Ausmalungsphase

Durch mehrfach übereinanderliegende Lasuren können neben den aquarellartig wirkenden hellen Tönen durch Verdichtung dunklere Partien gestaltet werden. Nach Beendigung des Gemäldes wird eine mehrfache Fixierung mit dem erwähnten Wasserglas vorgenommen, was zu einer dauerhaften Verbindung der Farbpigmente mit dem Untergrund führt.

In mehr als 20 Deckengemälden – angefangen mit der fast 600 m² großen Decke der Großen Orangerie des Schlosses Charlottenburg in Berlin 1977, den beiden Kuppeln im neuen Priesterseminar in Augsburg (Kirche und Kapelle), der Decke des Staatstheaters in Saarbrücken bis zu den zwei Deckenbildern in der Botschaft zu Heiligen Stuhl in Rom – habe ich diese Technik mit Erfolg angewendet.

Die Malerei in Paderborn-Marienloh entspricht, wie alle anderen von mir gestalteten Deckenbilder, der abstrakten Auffassung meiner Tafelbilder: Verdichtung wechselt mit Auflösung. Das Helle korrespondiert mit dem Dunklen, das Warme steht gegen das Kalte. Durch die betonte Rhythmik und Gegenläufigkeit der Formen entsteht ein dynamisches Wechselspiel, welches, meist unbeabsichtigt, Bekanntes oder bereits Gesehenes suggeriert: In einer Art Paraphrasierung entstehen Farbkomplexe, die an Wolken, an Berge, an flatternde Tücher, an Steinernes oder Figuren erinnern. Diese Nichtbezogenheit auf konkrete Gegenstände oder gar literarische Inhalte gewährleistet die Freiheit der Empfindungen und Imagination – der Raum der Kirche bleibt begrenzt und doch zugleich aufgesprengt in einen Kunstraum höherer Ordnung.

Das Grundthema des Marienloher Deckengemäldes ist ein Himmel, der den Blick nach oben führt und im barocken Sinn den Raum ausfüllt und zugleich auflöst: Kein Schönewetteridyll, sondern eine Parabel, an das Mysterium und die Schönheit der Schöpfung erinnernd.

Peter Schubert



Zum Deckengemälde Peter Schuberts in der Marienloher Pfarr- und Wallfahrtskirche

„Darf es in einer katholischen Kirche ein abstraktes Kunstwerk geben?“ So fragte mich die Reporterin, die über das Deckengemälde in der Pfarr- und Wallfahrtskirche von Marienloh während des Entstehungsprozesses einen Filmbericht für den WDR herstellen wollte. Hinter der Frage steckte womöglich die bekannte Auseinandersetzung um das Richter-Fenster im Kölner Dom. Tatsächlich hat sich das Christentum

anders als Judentum und Islam grundsätzlich, wenn auch teilweise unter großen Kämpfen entschieden, dass die Künstler von den göttlichen Personen ebenso wie von den Heiligen Bilder malen dürfen und dass diese verehrt werden können. Der Grund ist die in der Genesis begründete Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott, aber auch die Menschwerdung Jesu selbst. Gleichwohl heißt das nicht, dass abstrakte Bilder deshalb in Kirchen verboten wären. Sie können vielmehr etwas zur Sprache bringen, was

sonst nicht aussagbar wäre. Letztlich können das ja auch die Künstler nicht, die „realistisch“ malen. Jeder Künstler weiss, dass er Gott nicht so darstellen kann, wie er in sich ist. Nach eigener Aussage wollte Peter Schubert nun in Marienloh einen Himmel malen. Er fügte jedes Mal, wenn er dies betonte, hinzu, dass er damit natürlich nicht den astronomischen Himmel mit Sonne, Mond und Sternen meinte. Er wollte den Himmel im übertragenen, geistlichen Sinn malen. Vermutlich war ihm bewusst, dass er dabei an eine jedem Künstler vorgegebene Grenze stoßen musste: schlechterdings ist der Himmel in diesem Sinn nicht malbar.



Das abstrakte Bild aber macht genau dies deutlich, indem es gar nicht erst den Versuch macht, etwas darzustellen, was nicht darstellbar ist. Auch die abstrakte Kunst hat deshalb also in katholischen Kirchen meines Erachtens ihren Platz. Wenn wir durch ein solches Kunstwerk in die Nähe der künstlerischen Vorstellungen von Judentum und Islam kommen, so ist das im Zeitalter der Ökumene der Weltreligionen sicher kein Fehler. Es bleibt noch genug, worin wir uns unterscheiden. Aber auch, wenn das Marienloher Bild, abgesehen von wenigen Ausnahmen, also nichts Konkretes und Realistisches zeigt, vermittelt es doch gewisse Inhalte. Das Bild ist voller Dramatik. Dunkle, bewegte Farben stehen gegen helle und ruhige. Die einen lassen an den Kampf und das Ringen um den rechten Weg denken, der zu jedem menschlichen Leben dazu gehört. Dagegen können die lichten Farben des Marienloher Bildes etwas von der Freude des Himmels ausdrücken, die am Ende den Sieg davontragen wird. Dass beides auf dem Bild sichtbar ist, erdet es und bewahrt es vor der naiven Aussage: es wird schon alles gutgehen. Der Künstler nimmt beides ernst: die Erdschwere und den Himmel. Dabei kann jeder Besucher die unterschiedlichen Formen, die neben- und gegeneinander stehen, selbst interpretieren: Ist der helle Kreis eine Sonne? Wollte der Künstler an einer bestimmten Stelle ein Kreuz malen oder ist das eher ungewollt geschehen.

Nur zu zwei konkreten Darstellungen hat sich der Künstler selbst geäußert: zu seinem in jedem seiner Werke vorkommenden Pfeil und zu einer Taube, die etwa in der Mitte des Bildes zu sehen ist. „Der Pfeil gehört zu meiner künstlerischen Sprache.“, gab er mir auf meine Frage zur Antwort, warum er ihn immer male. Außerdem könne er dann einen Schatten malen und so dem Bild Tiefe verleihen. Manche sahen hingegen in der Taube einen Engel. Auch dafür war er offen:



„Dann ist es eben ein Engel.“ Und er wird wohl auch nichts gegen die Deutung haben, es sei dort Jesus selbst zu sehen, wie ich zumindest von einem Besucher unserer Kirche gehört habe.

Ist das Bild in der Marienloher Kirche ein frommes Bild? Peter Schubert ist im eigentlichen Sinn kein Kirchenmaler, auch wenn er auf großartige Weise mehrere Kirchen gestaltet hat, so die evang. Kirche in Damsdorf bei Lehnin und das Priesterseminar in Augsburg. Seine Werke finden sich aber auch in weltlichen Gebäuden, im Theater in Saarbrücken oder in der Sparkasse in Warendorf. Spricht das gegen ein solches Bild in einer Kirche? Peter Schubert sprach einmal während des Entstehungsprozesses von der spirituellen Wirkung seines Bildes. Und diese Wirkung gibt es tatsächlich. Wer es anschaut, bekommt eine Ahnung von der Größe Gottes – zumindest eine Ahnung davon, dass es etwas Größeres und Gewaltigeres gibt als das alltägliche Einerlei. Aber auch dies wäre schon der erste Schritt auf

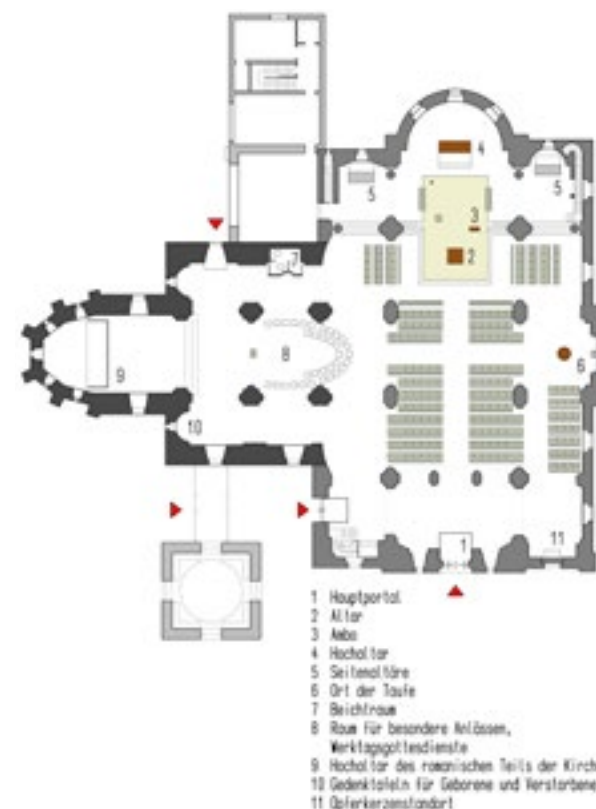
dem Weg zu Gott. Abschließend sei darauf hingewiesen, dass der Künstler auch die Rückwand des Chorraumes, an der sich ein großes Kreuz befindet, gestaltet hat. Rein künstlerisch wird dadurch das Deckenbild in den Kirchraum eingebunden und „schwimmt“ nicht frei herum. Theologisch aber lässt sich daraus ableiten, dass das Kreuz nicht die letzte Station Jesu war, wie es auch nicht unsere letzte Station ist. Die hellen Farben, die der Künstler hier fast ausschließlich gebraucht hat, lassen an die Auferstehung Jesu denken. Auch hier erweist sich, was ich oben vom Deckengemälde versucht habe auszudrücken: die abstrakte Kunst Peter Schuberts in unserer Kirche stellt dar, was eigentlich nicht darzustellen ist: die göttliche Wirklichkeit, die größer ist als unser Begreifen.

Heinz-Josef Löckmann, Pfarrer

Die Innenrenovierung und Umgestaltung der Pfarrkirche St. Alexander in Schmallenberg

Ein achtsamer Umgang mit der Geschichte der Kirche –
Altes hervorheben und Neues integrieren

Mechthild Clemens und Barbara Maas



der ursprünglichen Kirche zu vereinen!
Doch in der räumlichen Wahrnehmung wurde klar, dass der Buchkremersche Anbau durch die Höhe des Hauptschiffes und Größe des Chorraumes mit den Seitenaltären eine Ausrichtung vorgibt, die nicht ignoriert werden kann. Wir entschieden uns, den neoromanischen Chorraum als Hintergrund und Bezugspunkt des wichtigsten Ortes, des Altares, zu belassen.

Der Entwurf beschreibt eine neue Altarebene, die um eine Stufe abgesenkt bis in das Hauptkirchenschiff führt. Der Altar tritt aus dem Chor heraus und ist von allen Seiten frei zu umgehen. Die neue Lage des Altarraumes ermöglicht seitlich aufgestellte Bankblöcke und damit eine dreiseitige Versammlung um den Altar. Die Nähe zur Gemeinde wird so deutlich erlebbar. In der weiteren Betrachtung beider Kirchenbauten wurde immer klarer, dass eine wirkliche Zusammenfassung zu einem Raum nicht möglich ist. Beim Durchschreiten der Räume werden ehemalige Wege und spannende Sichtverbindungen entdeckt und wieder freigelegt.

Die romanische Kirche stammt aus dem 13. Jahrhundert. Bei der Erweiterung Anfang des 20. Jahrhunderts entstand in Nordsüdrichtung ein sehr eigenständiges neoromanisches Kirchengebäude von dem Aachener Baumeister Buchkremer – es wurden zwei Räume daraus.

Bei unserer Aufgabe, den Ort des Altares neu zu definieren, war zu klären, ob es gelingen kann, diese zwei Räume miteinander zu verbinden und so einen gemeinsamen Altarraum zu schaffen.

Den Grundriss betrachtend, ergibt sich durch die Achsen der Kirchen ein Kreuzungspunkt, den man als Mittelpunkt bezeichnen kann. Verlockend, diesen Punkt als Zentrum, als Schnittpunkt beider Kirchenteile zu sehen und den Anbau von 1904 mit

Das Westportal, das in den 1950er Jahren von innen zugemauert wurde, ist wieder sichtbar gemacht. Es liegt in der Achse der altromanischen Kirche mit Blick auf den dortigen Chorraum mit Hochaltar, nicht zufällig, sondern von Baumeister Buchkremer bewusst gewählt. Die Öffnung des Westportales soll als Lichtquelle für den Kirchenraum dienen. Ein Eingang an dieser Stelle ist nicht erforderlich, jedoch zu besonderen liturgischen Ereignissen möglich. Wie geschaffen hierfür ist der Ort der Taufe, die zeichenhaft für das Eintreten in die katholische Gemeinschaft steht.

Die ehemalige Wegeverbindung in der Ost-Westachse wird wieder freigelegt, der historische Mosaikfußboden wieder sichtbar. Architekt Buchkremer hatte ihn für



seine Kirche entworfen und damit alle Wege und bedeutende Orte markiert. Doch auf Grund vieler Veränderungen in den 50er und 70er Jahren war er an vielen Stellen nur noch fragmentarisch zu erkennen, entweder überdeckt, wie im Chorraum und abgeschnitten, wie an den Eingängen oder zerstört. In mühsamer Kleinarbeit wurden die Flächen wieder freigelegt, ergänzt und auf die neue Lage des Altarraumes abgestimmt. Der kunstvolle Fußboden mit acht verschiedenen Mosaikmustern rhythmisiert den Raum und erhält seine ursprüngliche Bedeutung zurück.

Der altromanische Kirchenteil mit seinem Chorraum wird in seiner Grundstruktur belassen. Hier bietet eine variable Bestuhlung freie Gestaltungsmöglichkeiten für Gottesdienste, Andachten und Meditationen. Bei der Ausstattung und Ausmalung des gesamten Raumes wurden wir von Künstlern begleitet, die gemeinsam mit uns das Gesamtkonzept gestärkt und akzentuiert haben.

Die Materialwahl des neuen Altarraumes wurde nach vielen Überlegungen eindeutig entschieden. Wegen der Vielfalt an Formen und Farben im Raum sollte es kein fremdes Material sein, aber klar und kraftvoll. Der Naturstein Belgisch-Granit war bereits Teil des ursprünglichen Chorraumes in Gestalt der Stufen und in den Sockeln der Seitenaltäre. Im Zusammenspiel mit dem historischen Mosaikboden zeigt sich ein gutes Miteinander. Die Farben Gelb, Rot und Grau treffen auf ein ruhiges, aber starkes Anthrazit.

Die Prinzipalstücke, Altar und Ambo, wurden aus dem gleichen Material gefertigt. Durch die Oberflächenbearbeitung des Bildhauers wirkt der Stein jedoch viel heller.

Die Ausmalung des Kirchenraumes betont die Architekturglieder und bestimmt die



Helligkeit des Raumes. Die Farbwahl ist eher zurückhaltend, so wird ein Beruhigen der vielfältigen Flächen erreicht. Mit der neuen Beleuchtung zieht ein freundlicher, heller Farbklang in die Kirche ein.

Weitere Akzente, die die Bedeutung des Ortes unterstützen, sind die künstlerisch gestalteten farbigen Gläser hinter den Seitenaltären und am Westportal. Sie verändern den Raum nach Tageszeit und Witterung und stimmen ihn immer wieder neu. Auch die Kunstschlosserarbeiten, wie die Apostelleuchter, die Altarleuchter, das Standkreuz und der Opferkerzenleuchter, sind auf den neuen Raum hin abgestimmt.

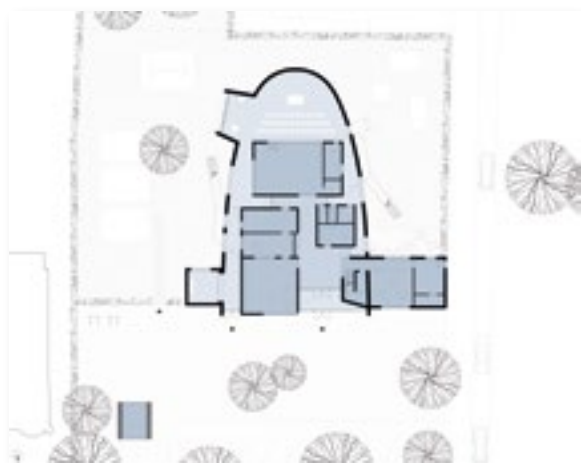
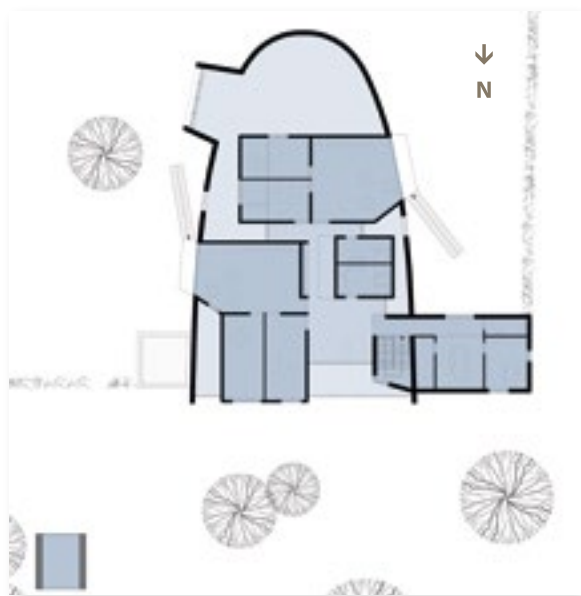
Bei allem Neuen war es wichtig, die Besonderheiten und die für die Gemeinde bedeutenden Dinge zu bewahren. Hierzu gehören unter anderem der Kreuzweg, der Taufstein und die Marienfigur.

Die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kirche war entscheidend für jeden Eingriff in den Kirchenraum. Rückbau und neue Akzente greifen gut ineinander und lassen keine Entfremdung des Raumes zu. Es gelingt eine Neuordnung, vor allem für das zentrale Anliegen, den Altar als Zentrum der Gemeinde zu verstehen. Ein großes Kompliment aus der Gemeinde war oft zu hören: „Mir ist die Kirche gar nicht fremd geworden.“ Dank des Zusammenspiels aller Beteiligten wurde das Ergebnis zu einem großen Ganzen.

Beteiligte

Bildhauer: Michael Dücking, Soest
Glaskünstlerin: Anna Pauli, Köln
Kunstschlosser: Walter Schneider, Bad Fredeburg
Restaurator: Hubertus Peetz, Marsberg
Lichtplaner: Christoph Loerwald, Schmalingenberg
Fotos: Thomas Linke ad o8, Arnsberg

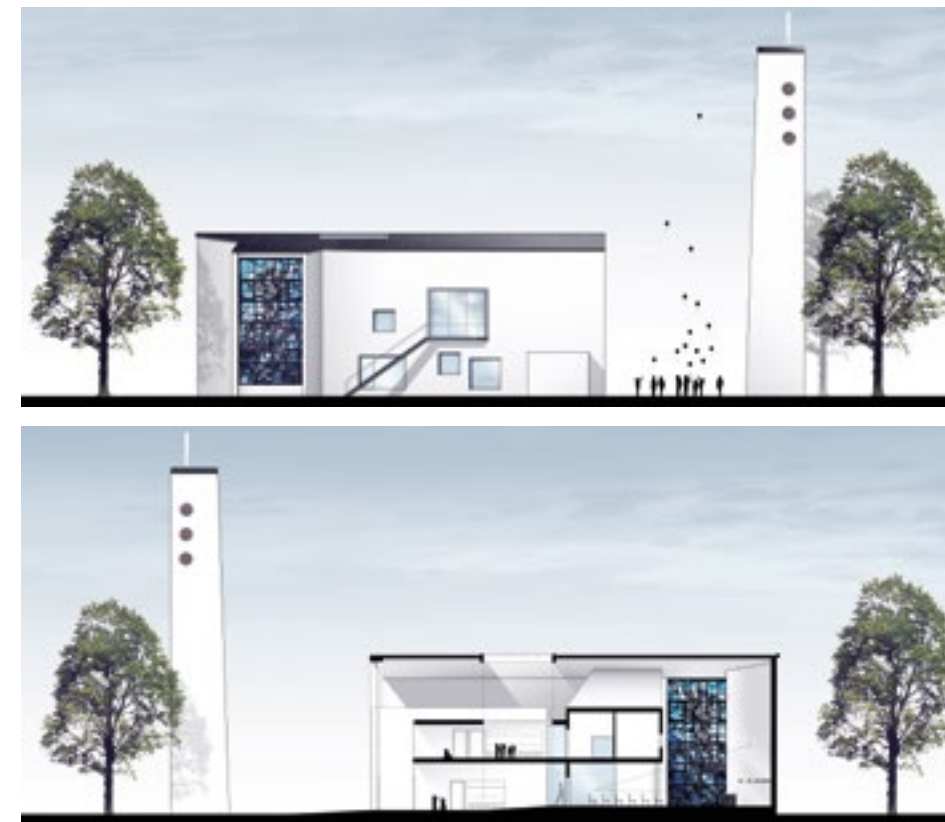
Eine Anmerkung der Redaktion vorweg: Das hier beschriebene Konzept zur Transformation einer Kirche unter Beibehalt der wichtigsten Teile wird nicht verwirklicht. Stattdessen hat man sich entschlossen, das Kirchengebäude abzubauen und an seiner Stelle einen Kindergarten neu zu errichten.



Für die Neustrukturierung der Herz-Jesu Kirche als dreigruppige Kindertagesstätte mit Kapelle wird die charakteristische Form der Kirche durch den Rückbau der einzelnen Anbauten freigelegt und gestärkt. Der ursprüngliche Innenraum bleibt als Ganzes durch das freie Einstellen einzelner Körper wahrnehmbar. Diese nehmen auf nahezu selbstverständliche Weise die Nutzungen der Kita auf, die Kita wird somit in die bestehende Kirche hineingebaut. In der Kirche entstehen dabei vielfältige Situationen mit hoher räumlicher Qualität.

Die im Innenraum hergestellte visuelle Wechselwirkung zwischen Kirche und Kindergarten ist bereits im Außenraum spürbar. Kapelle und Kindergarten werden über einen gemeinsamen Vorplatz erschlossen und erhalten dadurch eine gemeinsame Adresse an der Ostenallee. Dies stärkt sowohl die Präsenz der Kindergartens zum öffentlichen Raum als auch den Wiedererkennungswert für Kirchenbesucher.

Der Eingang zur Kapelle befindet sich auf der Ostseite des Vorplatzes, der Besucher wird auf seinem Weg zur Kapelle entlang der charakteristisch gebogenen Außenwand in den Raum geführt. Dabei kommt er beim Eintreten an der Kerzenkapelle mit Marienstatue vorbei, der weitere Weg ermöglicht Einblicke in den Garten und die Kita und wird geleitet vom farbigen Licht, das durch das Kirchenfenster auf der Ostseite einfällt. Der Altarraum bleibt als Kapelle mit allen vorhandenen Ausstattungsstücken erhalten.



Der Eingang zur Kita liegt mit seinem Windfang im Zwischenraum der eingestellten Kuben und dem ehemaligen Kirchenraum, er bietet Platz für Kinderwagen etc. und ermöglicht auch die Vorhaltung der Flächen für den späteren Einbau eines Aufzuges. Vom Foyer werden alle Bereiche der Kita erschlossen. Es gibt Zugänge in den Garten auf der Westseite sowie einen direkten Zugang in den Kapellenraum.

Die Ablesbarkeit der Funktionsbereiche ist durch die Gliederung in einzelne Baukörper gegeben, dabei entstehen zwei Gruppenhäuser, ein Sanitärhaus und ein Dienendes Haus, in dem die übergeordneten Funktionen wie Leitung und Küche untergebracht sind. Das dazwischen liegende Foyer im EG und die Spielfläche im OG öffnen sich groß-

zügig zum Vorplatz. Der Bestandskörper auf der Westseite wird in das Konzept der Einzelkörper integriert. Die eingestellten Baukörper strecken sich auf gleiche Weise an die Bestandsfassade wie sich das große Kirchenfenster am Altar in Richtung Osten streckt, um Licht in den Altarraum zu bringen. So können die Räume der Kita natürlich belichtet werden.

Der Mehrzweckraum ist das Bindeglied zwischen Kapellenraum und Kindergarten und kann durch eine große Faltwand flexibel genutzt werden. Für die Alltagskapelle mit Gottesdiensten für max. 40 Personen ist diese Faltwand geschlossen, Kirche und Kita bilden zwei getrennte Einheiten. Für den Kindertagesdienst, bei dem 50 Kinder plus Eltern die Kapelle nutzen, kann



die faltwand geöffnet und ausreichend Raum für Kinder und Eltern geschaffen werden. Die Kinder können so in vertrautem Umfeld den Gottesdienst feiern.

Die eingestellten Volumen erhalten eine zurückhaltende Präsenz, um im Kircheraum nicht durch Materialität oder Farbgebung zu dominieren. Der Kirchenraum ist durch eine überwiegende Monochromie geprägt, Farbenpracht im Kirchenraum entsteht durch den Einfall des Lichtes durch buntes Glas. Durch den täglichen Lauf der Sonne und den sich damit ändernden Lichteinfall durch das bunte Glas wird der Raum auf unterschiedliche Weise erhellt. Dieses Phänomen wird aufgenommen und auf die Räume der Kita transformiert: unterschiedliche Räume erhalten differenzierte Belichtungssituationen. Dabei trifft das Licht auf den Fenstern zugeordnete farbige Flächen und erzeugt so verschiedene Stimmungen. Die Farbigkeit der Flächen wird der jeweiligen Nutzung der Räume angepasst: Im Gruppenraum herrschen anregende Farbtöne vor, die Schlafräume sind vorwiegend in beruhigenden Tönen gehalten. Die Gruppenräume erhalten großflächige

Verglasungen, die viel Licht in die großen Räume bringen, Nebenräume und Schlafräume kleinere Fenster, die eine intimere Lichtstimmung zulassen.

Die Wetterhülle wird weitestgehend von der bestehenden baulichen Struktur gebildet. Die Anforderungen an die Gebäudehülle der Kita werden somit überwiegend durch die Anforderungen an den Wärmeschutz geprägt. An bestimmten Stellen verbinden sich Bestand und eingestellter Körper über „Lichtfänger“, um Licht in die Räume der Kita zu bringen. Die Verbindung zwischen Bestand und Neubau wird so auf das notwendige Maß reduziert. Der eingestellte Baukörper nutzt durch die Holzrahmenbauweise die Anforderungen an den Wärmeschutz optimal aus.

Der Außenraum ist differenziert gestaltet mit Sinnesgarten, Spielfläche, Sand- und Wasserfläche und Raum für Spielgeräte. Eine nach Südwesten ausgerichtete, geschützte und der Küche zugeordnete Terrasse bietet zudem Raum für übergreifende Aktivitäten.

Pfarrkirche St. Antonius in Eisborn

Entwurf zur Innenrenovierung und Einbau eines Gemeinderaumes

Mechthild Clemens und Barbara Maas

Die Pfarrkirche St. Antonius Einsiedler im Pastoralverbund Balver Land ist ein ortsbildprägendes Kirchengebäude in Eisborn, einem Ortsteil von Balve im Märkischen Kreis. Eisborn ist ein ländlich geprägter Ort; als Naherholungsgebiet und touristisch beliebt.

Die Pfarrkirche wurde 1827/28 nach Plänen des Landbaumeisters Plahsmann errichtet. 1928 wurde der Turm nach einem Entwurf des Architekten Josef Ferber aufgemauert. 1960/61 veränderte ein großer Anbau durch die Architekten Franz und Karl Heinz Vedder stark die Grundstruktur. Die neue Ausrichtung des Kirchenraumes in Nord-Südrichtung hatte zur Folge, dass der ehemalige Chorraum abgemauert und der neue Altarraum in das ehemalige Hauptkirchenschiff gelegt wurde. Die verringerte Zahl an Kirchenbesuchern und die Neuaufstellung der pastoralen Räume veranlassen die Gemeinde, neue Wege zu gehen. Neue Kräfte werden gebündelt, von unnötig gewordenem Alten wird Abschied genommen. So hat der Kirchenvorstand die Idee entwickelt, das Pfarrhaus zu verkaufen und den notwendigen Gemeinderaum in die zu groß gewordene Kirche zu integrieren.

Zwei unterschiedliche Entwurfsansätze wurden untersucht. Zum einen, das jetzige Hauptkirchenschiff zu belassen und die Flächen im Turm und der angrenzenden Empore abzutrennen und so über zwei Ebenen kleinere Flächen als Gemeindräume zu aktivieren. Zum anderen wurde untersucht, zurück zum Ursprung zu gehen und das alte Kirchenschiff mit Chorraum zu beleben, um damit den gesamten Anbau





der 1960er Jahre als zusammenhängenden großen Gemeinderaum zu nutzen.

Die Vorteile des Rückbaus wurden schnell deutlich. Die stimmigen Proportionen der alten Kirche waren reizvoll und die Größe ausreichend. Der Anbau bildet so die Möglichkeit, Neues aufzunehmen und durch Öffnungen in der bisher geschlossenen Giebelwand sichtbar zu machen. Der Entwurf bildet ein „Haus-im-Haus“-Gebäude ab. Ein eingeschossiger Baukörper, der den Gemeinderaum mit Nebenflächen beinhaltet, liegt direkt an der Giebelwand. Eine separate Erschließung mit vorgelagertem Platz für Veranstaltungen im Außenraum bietet sich an. Der Umgang um den Gemeindesaal ist für Ausstellungen und als Treffpunkt nach dem Gottesdienst gut zu nutzen. Eine verglaste, strukturierte Trennwand zum Kirchenraum ermöglicht einen Raumabschluss oder auch eine Öffnung mit Erweiterungsfläche zur Kirche.

Der Kirchenraum erhält den ehemaligen Chorraum zurück. Eine einstufige Altarebene legt sich in das Kirchenschiff. Die Außenwände seitlich des Altares werden für gestaltete Glasflächen geöffnet. Die Bänke positionieren sich in zwei Reihen im Kirchenschiff und auf der Empore. Im Eingangsbereich ist der Ort der Taufe. Die Beichte ist im Raum des kleinen Seitenturmes möglich. Der große Raum im Turm bietet die Möglichkeit, sich in kleinen Gruppen zu versammeln. Der 1989 angebaute Eingangsbereich wird zurückgebaut und durch einen neuen Windfang an der Nordseite ersetzt. Gegenüber auf der Südseite entsteht ein neuer, barrierefreier Zugang mit gleichem Windfang. Die neue Nutzung des Kirchenraumes bildet ein Zentrum der Begegnung, sowohl im Gottesdienst als auch im Gemeindeleben.

Findet mich die Kirche?

Das Architekturkonzept zur Neuordnung der Jugendkirche Hardehausen

Johannes Schilling



Es ist schon ein beeindruckender Auftritt, den das ehemalige Kloster Hardehausen dem Besucher bietet. Ein Ensemble großer Bauten liegt fast versteckt in einem Tal, eingebettet in eine Landschaft von Feldern und Wäldern, umgeben von einer sehr alten Mauer, die das Ganze großzügig umfährt und dabei gleich auch etliche Waldstücke, Felder und Teiche einfriedet.

Man nähert sich wegen der Tallage etwas von oberhalb, nimmt die steilen roten Ziegeldächer als erstes wahr, um plötzlich einen engen Durchlass in der voluminösen Mauer zu passieren. Im Zentrum der Anlage tritt die mächtige Front des eigentlichen Klostergebäudes an der Kopfseite eines zentralen Grünangers in Erscheinung. Scheunenartige Langbauten umringen die grüne Mitte des streng geordneten weitläufigen Karrees. Kein Zweifel: Dieses im Hochmittelalter einst in einem einsamen Tal gegründete Zisterzienserkloster war in seiner langen Geschichte einmal ein bedeutendes wirtschaftliches und kulturelles Zentrum in der Region.

Die beeindruckenden baulichen Zeugnisse der Vergangenheit spiegeln dies auch heute

immer noch wider. Beispielsweise die Gesamtanlage mit ihrer groß angelegten Ordnung. Oder der wunderbare gotische Kreuzgang im Zentrum des Klostergebäudes. Auch die etwas versteckt liegende Ruine der alten Kirche, nur noch in gemauelter Nachzeichnung der Umrisse erkennbar gemacht. Selbst die unmittelbar angrenzende kleine gotische Michaelskapelle aus dem 14. Jahrhundert erzählt von der ehemaligen Bedeutung dieser großartigen Klosteranlage.

Seit seiner Gründung im Jahre 1140 hat das Kloster vieles erlebt; von der Zerstörung im dreißigjährigen Krieg (1618–1648), dem Wiederaufbau in der heutigen Form (1680–1750) über die Säkularisierung unter Napoleonischer Besetzung (1803–1815) mit der Folge des Abbruchs der romanischen Basilika (1812), bis hin zur kurzzeitigen Nutzung als „Nationalpolitische Erziehungsanstalt“ unter dem NS-Regime (1944).

Jugendarbeit

Schon ab 1945 begann das Erzbistum Paderborn, hier ein Zentrum für Jugendarbeit einzurichten, dem 1949 die Einrichtung der Landvolkshochschule folgte. 1966 wurde für



beide Einrichtungen eine neue Kirche fertiggestellt und in den folgenden Jahren die bestehenden Gebäude für Jugend- und Tagungseinrichtungen umgestaltet. Die ehemaligen Wirtschaftsgebäude wurden, ebenso wie das Klostergebäude, in Herbergen für Jugendliche verwandelt. Mit vielen Zimmern und allem, was sonst noch an Einrichtungen nötig ist, wie Seminarräume, Speisesäle, Jugendcafé oder Weltladen. Heute herrscht hier eine lebendige Campusatmosphäre, junge Leute sitzen auf Treppeinstufen, stehen in Gruppen zusammen, liegen auf der Wiese. Es wird ein reichhaltiges und interessantes Programm angeboten, welches von der Bildung über die Persönlichkeitserfahrung bis hin zu vielfältigen kulturellen Veranstaltungen vieles abdeckt, was Jugendliche interessiert und beschäftigt.

Bestand

Die Kirche wurde 1966 nach Plänen von Bernhard Kösters und Herbert Balke über dem westlichen Teil der Ruinen der mittelalterlichen Zisterzienserkirche gebaut. Dem Konzept liegt die Idee der „Zeltkirche“ zugrunde: Auf quadratischem Grundriss stehen relativ niedrige Außenwände, über denen sich ein steiles Zelt Dach erhebt. Der Altar ist nach Norden ausgerichtet, die „seitlichen“ nach Osten und Westen gerichteten Wände sind in Betonstützen aufgelöst, zwischen denen die von Vincenz Pieper gestalteten Fenster aus in Betonwaben gefassten farbigen Glassteinen für mäßiges Licht sorgen. Wenn man sie nicht sucht, findet man die Kirche kaum. Von außen betrachtet liegt sie versteckt hinter dem mächtigen Abteigebäude, von innen gesehen ist sie nur über einen engen Verbindungsgang zwischen Kloster und Landvolkshochschule eher beiläufig zugänglich.



Suche

Seit 2009 wurden seitens des Jugendhauses unter der Leitung von Stephan Schröder konkrete Überlegungen angestellt, wie man die Kirche besser mit der Lebenswirklichkeit junger Menschen verbinden könnte. Einerseits bestehen in vielen Fällen keine selbstverständlichen Bindungen an den Glauben aufgrund der Sozialisation, andererseits haben sich mit zunehmender Informationstechnologie auch die Sehgewohnheiten und Verständnisweisen erkennbar gewandelt.

Mittels Umfragen, Workshops, kreativer Beiträge der Jugend und Diskussionsforen unter Beteiligung von Fachleuten aus den Bereichen Architektur, Jugendarbeit und Theologie wurden die Vorstellungen über die Ziele einer Umgestaltung des Kirchenraums zunehmend konkreter. Es ging dabei keineswegs darum, neue Informationstechnologien im Sinne der entfremdeten Reproduktion von Inhalten einzusetzen. Eher das Gegenteil einer Digitalisierung von Glaubensbotschaften war Inhalt der Überlegungen: Es sollte ein möglichst hohes Potenzial wirklicher Erfahrungen angeboten werden, sei es im Erlebnis von Gemeinschaft, in der ungestörten Reflexion oder in der Betrachtung und Befragung künstlerischer Werke. Den Beteiligten war bewusst, dass der Raum, das Wort, das Bild und die Musik die stärksten Medien menschlicher Kommunikation und Kultur bilden. Es wurden unterschiedliche Formen der Erzählung des Glaubens mit den Mitteln des Raums und der Kunst hinsichtlich ihrer jeweiligen Potentiale und Probleme kritisch und auch kontrovers diskutiert.

Ein Focus der Diskussion lag auf der Frage des Erfahrungsraums als Schlüssel einer ganzheitlichen Erkenntnis und Erzählung. Künstlerische Ausdrucksformen wurden dabei in medialer Hinsicht keineswegs auf überkommene Raum-, Bild- oder Klang-

formen reduziert. Insgesamt gesehen spielte im Hintergrund auch das Thema der Annäherung eine kontinuierliche Rolle. Die Thematik der Anordnung der „Prinzipalien“, also der wesentlichen liturgischen Gegenstände, wie Altar, Ambo oder Tabernakel, nahm in der Diskussion einigen Raum ein. Insbesondere seitens der jüngeren Teilnehmer wurde die Frage einer flexiblen Anordnung aufgeworfen, um den Raum jeweils an den aktuellen Bedarf anpassen zu können. In diesem Zusammenhang wurde auch diskutiert, was den Raum eigentlich zum Sakralraum macht. Ein Workshop, in dessen Verlauf fünf Teams aus jeweils zwei Theologie- und zwei Architekturstudent(inn)en skizzenhaft konkrete Lösungsansätze entwickelten, hatte einen reichhaltigen Fundus von Erkenntnissen hinsichtlich möglicher architektonischer Strategien zum Ergebnis, der die Diskussion in Richtung einer konkreten Umsetzung weiter befruchtete.

Konzeption

In gemeinsamer Diskussion mit Jugendhaus, Landvolkshochschule, Bistumsvertretern sowie Architekten wurde 2012 ein architektonisches Konzept entwickelt, welches geeignet erschien, Wege, Orte, Bedeutungsbezüge und funktionale Aspekte zu einem sakralen Raum der Annäherung und Erfahrung zu verbinden.

Der architektonische Ansatz besteht entgegen den ursprünglichen Erwartungen nicht in einer Umgestaltung, sondern in einer konsequenten Öffnung, Ergänzung und Vernetzung des bestehenden liturgischen Raums.

Dazu wird die Kirche mit einem Umgang versehen, der direkt an den Kreuzgang des Klosters anschließt und Bezüge zur alten Basilika, zur Natur, zu kontemplativen Orten und zur gemeinsamen Feier der Liturgie eröffnet. Den zentralen Kirchenraum betritt

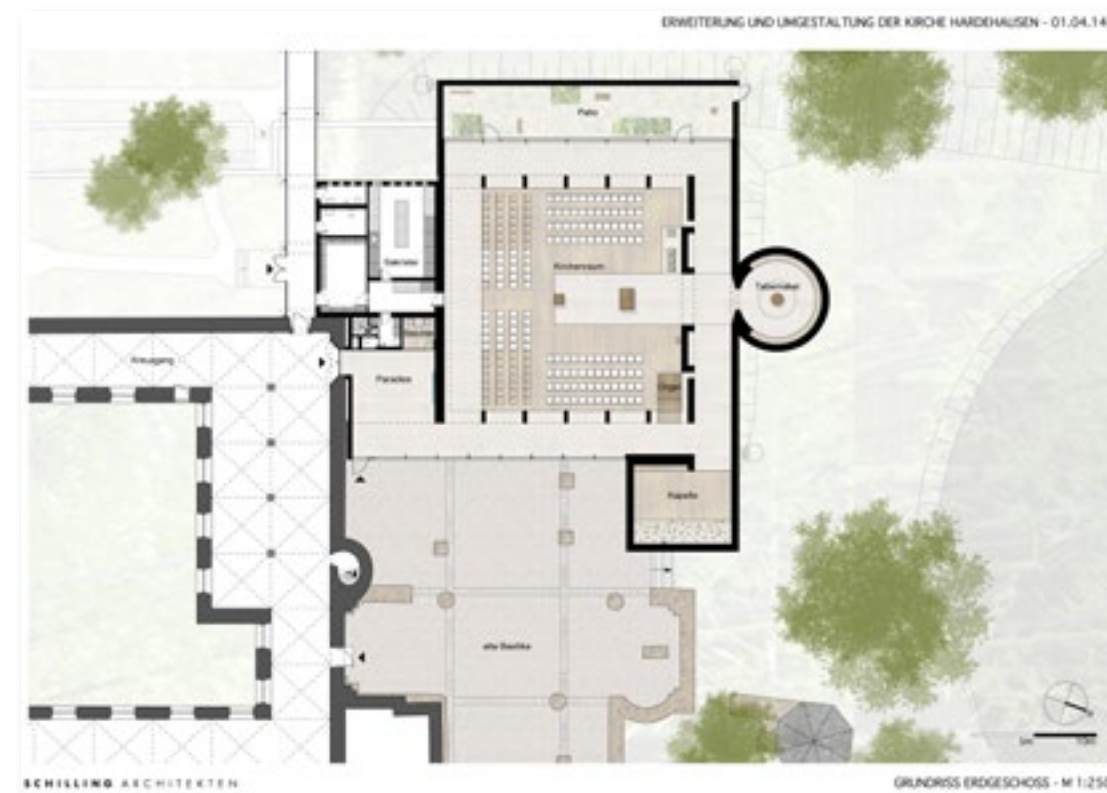
man also nicht direkt, sondern man kann ihn sich auf unterschiedlichen Wegen erschließen.

Dem Umgang werden Orte angegliedert, deren Bedeutung sich aus ihren jeweiligen Raumcharakteristika und Beziehungen zum Gesamtgefüge erleben und interpretieren lassen. Dadurch wird ein Weg der Annäherung und der Ideen geschaffen, der gleichzeitig auch vielfältige Dimensionen der Erzählung von Glauben in sich birgt. Das Portal zur Kirche sieht man in der Längsachse des westlichen Kreuzgangflügels schon von weitem. Beim Eintritt öffnet sich der Blick in die Natur und es werden dort draußen die Umrisse der alten Basilika erkennbar und die schöne kleine Michaelskapelle sichtbar.

Man befindet sich in einer Art Paradies im alten liturgischen Sinne und erlebt das künstlerische Bild des Wassers als Sinnbild der Taufe. In der Folge nimmt man allmählich die beeindruckende Außenwand des Klosters wahr. Auf der linken Seite taucht hinter einer Reihe von wandartigen Pfeilern der Kirchenraum auf, ein großes, hohes Gebilde mit vielen Stühlen und einem Holzboden.

Danach öffnet sich auf der rechten Seite ein hoher Raum, der mit vielen Kerzen beleuchtet ist und Wände aus glattem Lehm hat. Eine Bank in der Rückwand lädt ein, Platz zu nehmen und ungestört ein Bild zu betrachten. Wendet man sich wieder dem Umgang zu, wird die Atmosphäre nun konzentrierter, das Licht gedämpfter. Am Ende der Blickachse erscheint die helle Wand eines geschlossenen schmalen Patios, der als Hortus Conclusus den westlichen Flügel des Umgangs begleitet.

Auf dem Weg dorthin quert man die zentrale liturgische Achse des Kirchenraums. Zur Linken ist der Altar sichtbar und dahinter





der Ambo. Zur Rechten öffnet sich eine runde Sakramentskapelle mit einer umlaufenden Sitzbank, die zur kontemplativen Betrachtung des zentral aufgestellten Tabernakels einlädt. Der Weg führt weiter entlang dem künstlerisch gewidmeten Patio. Gleichzeitig öffnet sich zur Linken wieder der zentrale Kirchenraum, den man nun seitlich von hinten betritt, um die liturgische Ordnung in ihrer Gesamtheit zu erfahren.

Die Kirche soll insgesamt einen hellen, freundlichen und lebendigen Charakter erhalten, dazu tragen Wände mit

natürlichem Lehmputz, der Boden aus Eichenholzdielen, die großzügigen Fenster und eine flexibel aufstellbare Bestuhlung bei. Die Fertigstellung ist für 2015 geplant. Derzeit wird intensiv an einem Kunstkonzept gearbeitet, welches junge und auch nicht mehr junge Menschen besonders ansprechen soll.

Künstlerische Verglasung der Fensterachsen

seitlich der Betonsäule im Chor – Haupttort in der Kath. Pfarrkirche St. Bonifatius, Hamm-Werries

Für die künstlerische Gestaltung der vorgenannten Fenster wurde 2011 ein beschränkter Wettbewerb ausgeschrieben.

Die Jury, unter Prof. Dr. Christoph Stiegemann als Vorsitzender der Kunstkommission, empfahl dem Kirchenvorstand der katholischen Kirchengemeinde St. Bonifatius Werries im Pastoralverbund Hamm-Ost zwei Entwurfslösungen. Zum einen die von Jörgen Habedank vorgelegte Arbeit, geprägt durch bewegte gestische Farbformen, die nach Duktus und der vitalen orange-rot bis gelbtonigen Farbigkeit das Thema des Lichtes, der Flamme und der Auferstehung in abstrakten Formen visualisiert. Darüber hinaus wurde die Arbeit der Künstlerin Celia Mendoza empfohlen, die Fensterbänder mit fein aufeinander abgestimmten buntfarbenen Quadraten vorsah, welche sehr intensives Farblicht erzeugen. Der Entwurf wurde als angemessene Antwort auf die vorhandene Betonarchitektur bewertet.

Kunstkommission

Die Kunstkommission des EGV Paderborn empfahl dem Kirchenvorstand der Gemeinde, Frau Mendoza mit der Gestaltung der Chorfenster zu betrauen. Für das ebenfalls im Wettbewerb vorgesehene, zusätzlich zu schaffende kleine Fenster an der an den Altarbereich westlich angrenzenden Außenwand wurde die hierfür von dem Künstler Habedank vorgelegte Entwurfslösung empfohlen.

Entscheidung der Kirchengemeinde:

Die Ergebnisse des Wettbewerbes sowie die Empfehlung der Jury und der Kunstkommission wurden den Gemeindemitgliedern

präsentiert und im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung intensiv erörtert. Im Rahmen der zeitlich nachfolgenden Kirchenvorstandssitzung wurde beschlossen, den Auftrag für die künstlerische Gestaltung der Chorfenster der Künstlerin Celia Mendoza zu erteilen. Das zusätzliche Fenster im geplanten Taufbereich wurde zurückgestellt.

Wilhelm Teigelkötter

Künstlerische Aspekte

Der Lichteinfall kommt durch seitliche Fenster, die für den Besucher von vielen Plätzen aus verdeckt sind, also größtenteils indirekt. Der Lichteinfall wird – durch stufenweise ansteigende Fenstergröße – zum Altar hin verstärkt. Durch die acht großen Fenster hinter dem Altar „kulminiert“ das Licht sozusagen. Zwischen diesen Fenstern steht allerdings eine sehr massive und dominante Betonsäule. Es stellt sich hier die gestalterische Aufgabe, dieser massiven Säule etwas entgegenzusetzen, das die gleiche Kraft hat, um von der Betonsäule abzulenken. Dennoch sollte die Gestaltung der Fenster auch eine Leichtigkeit besitzen, so dass diese Schwere nicht noch zusätzlich betont, sondern gleichsam aufgelöst wird.

Um den Farben die Kraft zu geben, sind in dem Entwurf für die mittleren Fensterreihen Opalgläser vorgesehen. Sie sind leicht transparent, verstärken aber durch die etwas dichtere Oberfläche die Farbigkeit stark. Es gibt der Farbe die Kraft, die Betonsäule zu vergessen.

Im unteren Bereich sind die Gläser transparent, die Farbigkeit ist dadurch reduziert.

Der Betrachter kann nach außen blicken, und das Gesamtbild erhält den Eindruck von schwebender Leichtigkeit.

Auch in der obersten Fensterreihe sind transparente Gläser in luftigen Blautönen



vorgesehen. Hier hat der Betrachter wieder den Blick in den Himmel, es entsteht der Eindruck der Offenheit, des Emporschwebens – eben auch der Leichtigkeit. Außerdem werden die Blautöne in diesem Bereich durch das Blau des Himmels verstärkt bzw. durch den Wolkenhimmel erhalten sie stets neue Farbvarianten.

Um dem streng geometrischen Aufbau der Fenster eine Dynamik zu verleihen, wird durch die Warm-Kalt-Farbgestaltung eine optische Tiefenwirkung erzielt, die im Auge des Betrachters die Zweidimensionalität der Glasfläche auflöst und den Eindruck von

verschiedenen Ebenen entstehen lässt. Eine weitere Tiefenebene entsteht durch die Sandstrahlung, drei kleine Quadrate, die in ihrer Bewegungsrichtung dem Gesamtbild den Eindruck des Emporstrebenden, Schwebenden verleiht. Zusätzlich gewinnen die Fenster durch die sandgestrahlten Quadrate eine Vielzahl von Lichtbrechungen und neuen Farbvarianten.

Farbsymbolik

Für die Fenstergestaltung wurden die Farben Rot, Blau, Gelb und (sehr reduziert) Grün ausgewählt.

In den zentralen Fenstern hinter dem Altar herrschen Blau- und Gelbtöne vor. Blau als eine der traditionellsten Farben christlicher Symbolik ist in den unteren Fenstern transparent-luftig, wird in der dritten Fensterreihe vorherrschend, dunkler und durch Opalgläser kräftiger in der Farbe, um dann in der obersten Fensterreihe wieder durch transparente luftig-bläuliche Gläser den Blick auf den Himmel freizugeben. Die Farbnuancen Luftblau, helles Aquamarin, helles Kobaltblau und Himmelblau stehen – wie die Farbnamen selbst schon sagen – für die himmlischen, ätherischen Sphären und emporschwebende Leichtigkeit. Die dunkle Blautonpalette besteht vorwiegend aus Ultramarinviolettblau, Ultramarin und Preußischblau als Symbolfarbe für Unendlichkeit, Ewigkeit und göttliche Wahrheit. Des Weiteren steht Gelb – hier in diesem Südfenster – für den göttlichen Glanz, die himmlische Freude, sowie die Sonne als Symbol für das Licht. Auch hier werden Opalgläser verwendet, um die Leuchtkraft der Farben zu steigern.

Glaskunst

Mundgeblasene Lambertusgläser in Farbnuancierungen mit Doppel- und Opalüberfängen versehen, Kanten exakt aufeinander eingeschliffen, Basisscheibe bestehend aus 6 mm ESG-H, das Auflaminieren auf die

Basisträgerscheibe ist mit einem Zwei-Komponenten-Silikon erfolgt, rückseitige Sandstrahlung. Die zweischalige Ausführung ist rauminnenseitig vor einer thermisch getrennten Aluminiumkonstruktion mit Isolierverglasung mit Luftabstand angeordnet.

Celia Mendoza

Projektdaten

4 St. Fensterelemente je 94,5 x 209 cm
4 St. Fensterelemente 130 x 209 cm
Künstlerin: Dr. Celia Mendoza, Emmering
Ausführung: 2012 durch Derix Glasstudios, Taunusstein



Zurück zum Ursprung des Raumes

Renovierung der Marienkirche in Unna Massen

Thomas Kessler



St. Marien in Unna-Massen nach der Erbauung in den 1930er Jahren



idealisierte 3D-Simulation zur Planung der Renovierung



St. Marien nach fertiggestellter Renovierung



Deckenkonstruktion bei der Errichtung



St. Marien vor der Renovierung, 2009

Kirchenräume haben ihre eigene Entwicklung, meist füllen sie sich wie gute Wohnungen der Großeltern über die Jahre mit Möbeln und Ausstattungsgegenständen, die wir aus der jungen Generation zwar bei unseren Großeltern geliebt haben, aber selber nicht übernehmen wollen. Betrachtet man die Schwarzweiß-Fotografie der gerade fertig gestellten Kirche 1930, so sieht man die wohltuende Klarheit des rein weißen Raumes. Nichts wurde verschönert, die klar geschnittenen, expressionistischen Linien der gotisch anmutenden steilen Spitzbögen tun dem Raum gut. Die Form wirkt eindeutig und spannungsgeladen, dadurch dass die Bögen ohne Zäsur als typisch für die Zeit vom Boden bis in die Spitze laufen, ja sogar die Wände dieser Kielform folgen.

In diesen Zustand wurde die Kirche in der nun zu betrachtenden Renovierung von 2009–2012 zurück versetzt. Der Raum wurde in reinem Weiß ausnahmslos gefasst. Die Farbe des Netzgewölbes dagegen nimmt sich in hellgrau mit etwas dunkleren plastischen Linien zurück. Baufotos zeigen die sparsame interessante Brettnagelkonstruktion, die damals allerdings dunkler wirkte.

Der vorhandene Keramikbelag des Bodens blieb erhalten und die bisherigen Kalksteinrahmen werden mit den Flächen einer leichten Erweiterung der Stufenanlage im Chor ergänzt. Das obere Podest zog sich breiter und gibt der Kanzel von Rudolf Baron auf der rechten Seite zur Verkündigung einen definierteren Ort. Zusätzliche Sedilien befinden sich jeweils vor den Chorwänden und entlasten den Raum hinter dem Altar.

Die Chorwandgestaltung mit der Kreuzigungsgruppe von Rudolf Baron wurde zum wesentlichen neuen Farbgestaltungselement des Raumes. Das Kreuz wurde etwas höher positioniert und die Fläche bis hinter das Sakramentshaus mit einem hell leucht-



enden ultramarinblauen vertikalen Rechteck hintermalt. Die Blaue Farbe als Bedeutung des Himmels, vertraut aus den Gewölben gotischer Kathedralen und Symbol Mariens, schafft eine Brücke zur bewußt erhaltenen Mariendarstellung im Zenit des Altarbogens. Das Blau konzentriert sich auf eine einzige Fläche und vermag doch den ganzen Raum zu füllen.

Die Übermalung der Fresken aus den 30er Jahren, als nicht mehr zeitgemäß, wurde mit reversibler Farbe abgedeckt. Die Raumwirkung und Ikonographie bilden jetzt eine deutliche Einheit und einen eindeutigen Bezug zum Patronat als Marienkirche.

Zur neuen Helligkeit des Raumes gehört ein Lichtkonzept, was vielfältig geschaltet und gedimmt werden kann mit einer BUS-Steuereinlage und damit die Lichtstimmungen der Feste und der Liturgie unterstützt. Der Raum ist nicht allzu groß, daher kann die Lesebeleuchtung aus den Kollonadenbögen erfolgen. Hier hingen auch die ursprünglichen Beleuchtungskörper, Kugelleuchten im Stil der neuen Sachlichkeit der 20er Jahre, wie auf der alten Aufnahme zu sehen ist. Richtbare LED-Leuchten von Zumtobel

in Kombination mit Deckenflutern beleuchten den Kreuzweg im Seitenschiff und schaffen auch mit größerem Ausstrahlwinkel eine fast blendfreie Lese- und Raumbeleuchtung im Mittelschiff.

Eine im Keramikboden eingelassene Kalksteinfläche links vor den Altarstufen mit seitlich etwas verkürzten Bankreihen und beweglichen neuen Stühlen gibt dem Taufbecken einen definierten Ort in der Gemeinde. Tauffeiern können so in die Messfeier integriert werden. Darüber hinaus bringt eine Kürzung der Bänke zur Mittelreihe eine positive Erweiterung des Mittelschiffs. Die zahlreichen und behutsamen Veränderungen wurden im Bauausschuß und der Gemeinde sehr aufmerksam diskutiert.

Die beiden ehemaligen Beichtstuhlnischen in den Seitenschiffen wurden leuchtend Gelb als Kontrast zum Blau gefasst, hier befindet sich ein Lektionar und auf der anderen Seite ein Taufbuch. Tief Karminrot leuchtet eine neue Marienkapelle links des Hauptaltars. Von einer Totengedenkkapelle zur Seite des Eingangs wird wiederum der Blauton aufgegriffen. Das Prinzip von



oben und Mitte:
der von Prof. Thomas Kessler gestaltete
Windfang in St. Marien

rechts:
Der Künstler bei der Ausführung



kräftigen farbigen Akzenten im weissen Raum wird konsequent verfolgt. Jeder kleine Nebenraum bekommt dadurch etwas Kostbares, in einer eigenen besonderen Farbstimmung.

Die vorhandene hölzerne Windfanganlage wurde als zu dunkel demontiert. Eine Glaswand mit Glastür schließt den Eingangsraum nun sehr transparent ab. Die alten Bronzegriffe wurden an der neuen Glastür übernommen. Ikonografisch befinden sich neben zurückhaltenden asymmetrischen Ornamentrapporten als Schwarzlotmalerei auf dem Floatglas von Thomas Kessler zwei Szenen aus dem Marienleben, deren dichtes Dunkel zum Raumeindruck in Kontrast steht.

Die Marienkirche in Unna Massen ist nach dieser Überarbeitung auf der Spirale der Zeit an einem Punkt über ihrem Ursprung angekommen. Das Wesen des Raumes kommt wieder zur Geltung, Strenge aber auch einladende Helligkeit umfängt die Gemeinde, das gedämpfte farbige Licht der Fenster wird angenehm wahrgenommen. Das Farbkonzept verschafft dem Raumzentrum des Chores eine neue Imaginationskraft und Herausforderung. Andererseits wurden die Eingriffe behutsam und achtsam mit der bestehenden Ausstattung durch den Künstler Rudolf Baron abgestimmt, dessen Arbeiten alle aufgearbeitet wurden.



Linie, Farbe, Bildzitat – zum druckgrafischen Werk von Christina Simon

Falko Bornschein

(Abb. Roter Rock, 2001, 100 x 70 cm
Collage, Siebdruck, Linolschnitt, Materialdruck)



Christina Simon ist eine Suchende, eine Pilgerin mit dem Schnittmesser als Wanderstab. Belesen und philosophierend über Sinn und Unsinn in der Welt und darüber hinausgehende existentielle Fragen, setzt sie sich gestalterisch mit der Ambivalenz menschlichen Seins auseinander. Dass dabei neben dem Feld der griechischen Mythologie vor allem das Alte und Neue Testament wesentliche Quellen und Inspirationshilfen darstellen, kann kaum verwundern. Die bildgewaltigen, mit Metaphern, Allegorien und Symbolen gefüllten literarischen Hauptwerke des Abendlandes waren in den zurückliegenden Jahrhunderten das bevorzugte Reservoir, auch auf dem Gebiet der Bildenden Kunst. Und dennoch befragt Christina Simon die Texte auf ganz eigene, sowohl religionsphilosophische als auch allgemeinmenschliche Weise. Die ausgebildete Religionspädagogin erscheint dabei fast wie eine Ruferin im weitestgehend atheistischen Umfeld ihrer Heimatstadt Weißenfels. Die tiefgründige Gedanklichkeit ihrer Werke, gerade der letzten zwanzig Jahre, erscheint dabei nie vordergründig, sondern im ästhetischen Gewand kunstvoll arrangierter Linien, sinnlicher Formen und intensiver Farben.

Ihre protestantische Herkunft und der vom Luthertum geprägte mitteldeutsche Raum, in dem sie seit ihrer Geburt lebt, scheinen der Künstlerin zufolge wohl auch sie selbst und ihr künstlerisches Schaffen beeinflusst zu haben. Ihre Passion für grafische Drucktechniken, aber auch ihre künstlerische Eigenwilligkeit und die gewisse Sprödigkeit ihrer Arbeiten mögen Indizien dafür sein. Insbesondere durch den frühen Protestantismus hatten druckgrafische Techniken einen wesentlichen Aufschwung erhalten, wobei das Wort neben dem Bildhaften eine erhebliche Rolle spielte. Das auf Vernunft, Klarheit, Strenge und Nüchternheit setzende Prinzip des Protestantismus, der seinen Höhepunkt im Pietismus und

oben:
Vom Abbild zum Urbild – Tricheirousa 2012, 100 x 70 cm
Collage: Linschnitt, mehrfarbig

S. 155 oben:
Ninive kehrt um, 2005, 100 x 70 cm
Collage: Linschnitt, mehrfarbig

S. 155 unten:
Kain und Abel, 2001, 100 x 70 cm
Collage Linschnitt, Siebdruck, Materialdruck



leistungsorientierten Calvinismus fand und der sich in gewisser Weise auch im Rationalismus der DDR-Zeit widerspiegelte, ist Christina Simon wesenseigen. Nach eigener Aussage sei ihr eine innere Harmonie so nicht gegeben. Stattdessen fände sie „in dem harten und widerspenstigem Material und den absoluten, klaren und manchmal spröden bzw. kalt wirkenden Linien mehr Reiz zur Andacht, als in lieblichen, male- rischen gefühlsbetonten Pinselstrichen“. Letzteres versteht sie wertungsfrei. Aus dieser inneren Haltung resultiert auch ihr Interesse an Ikonen, die auf den Prinzipien des Zeichens und des Mathematischen basieren. In der ihr eigenen Konsequenz mündete dieses Interesse im Jahre 2012 schließlich in ein entsprechendes künstlerisches Projekt zum Thema „Ikonen“, die auf den Prinzipien des Zeichens und des Mathematischen basieren.



Im Jahre 2003 sind zwei Neuerungen in den Linschnitten Christina Simons zu verzeichnen – die Einbeziehung figürlicher Bildzitate und der Weißlinienschnitt als dichtes Linien- gerüst und bildbestimmendes grafisches Element.

Stringente weiße Liniengefüge korrespondieren nunmehr mit signalfarbenen flächigen Bildelementen. Erstere sind als Binnenkonturen angelegt, beschreiben die Silhouetten der Figuren und Bildmotive und erscheinen als kompositionstragende Muster bis hin zu körperbildenden Geflechten. Mitunter wirken die weißen Linien wie Fieberkurven, Netze oder Strickmuster, an anderer Stelle bilden sie nebelartige Schleier. Die Kultivierung der weißen Linie in ihren Arbeiten erinnert in ihrem Wesen etwas an die Kunst des Jugendstils.

Der Druck mit mehreren Stöcken und die daraus resultierende Überlagerung der einzelnen Ebenen führen zu einer Durchdringung der jeweiligen Motive, einem



Judith, 2003, 100 x 70 cm
Collage: Linolschnitt, Materialdruck



Rückgespiegeltes Vorbild (Habakuk), 2003, 100 x 70 cm
Collage: Linolschnitt, Materialdruck



Willkommen Frau Pein, 2007, 100 x 70 cm
Collage: Linolschnitt, mehrfarbig



Die Marienklage, 2009, 100 x 70 cm
Linolschnitt, drei verlorene Platten

Durchschneiden der Linien. Dadurch treten je nach Fokussierung des Blickes manche Bildelemente zurück, andere werden präsenter. Dieses Wechselspiel verschafft den Kompositionen einen erheblichen optischen Reiz, erzeugt mitunter eine Nervosität, eine Art Zittern. Es hält an zum Entdecken und zum Weiterdenken, zum Verwerfen von schon Gefundenem und einer steten Neuorientierung innerhalb des komplexen Bildgefüges. Manche dieser Kollisionspunkte der verschiedenen Bildebenen muten zerstörerisch, fragmentierend und den Bildgegenstand torsierend an, andere besit-

zen eher einen verbindenden, verknüpfenden Charakter oder halten den Ausdruck in einer Art Schwebezustand. In jedem Falle aber eröffnen sie neue Wege des Denkens und Sehens, der Erkundung der formalen Bildwelt der Grafiken und deren Sinnbelegung. Mit dem Stichel ausgegrabene, dem Material entrungene Strukturen und bildnerische Zeichen konstituieren so eine zum Rezipienten hin offene Bildwelt.

Einher mit der Kultivierung des Weißlinienschnittes geht die Einfügung von Bildzitataten aus der Kunstgeschichte in die Linolschnitte

Christina Simons. Sie stammen aus verschiedenen Genres: der Malerei, der Plastik und der Grafik – bevorzugt aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit. Der Rückgriff gerade auf die Perioden der Romanik, Gotik und Renaissance ist nicht zuletzt den thematisch unteretzten Zyklen von meist christlicher Provenienz geschuldet, die seit 2005 entstehen. Zu nennen sind hier die Blattfolgen: „Jona“ (2005/06), „Elisabeth“ (2006/07), „Mechthild“ (2007/08), „Palimpsest“ (2010/11) oder die „Ikonen“ (2011/12). Die wie Spolien integrierten Bildzitate verleihen den Werken eine historische Dimension. Sie verweisen

auf Gewesenes, auf Prozessuales, wie auch auf eine ins Hier und Jetzt reichende Kontinuität. Dabei werden die künstlerischen Vorbilder der Technik des Linolschnitts auf spezifische Weise anverwandelt. Die Übertragung ins druckgrafische Medium des großformatigen Linolschnitts gleicht der Übersetzung eines literarischen Textes über mehrere Sprachen hinweg. Das Resultat ist durch die veränderten, dem Medium immanenten Charakteristika aus gestalterischer Sicht etwas Neues, das weiterreichende Interpretationsspielräume eröffnet. Da das teilweise nervöse Linienspiel inzwischen zu



Fenster im gotischen Chor der St.-Anna-Kirche zu Pettstätt, 2009

einem entscheidenden Ausdrucksmittel ihrer Linolschnitte wurde, ist die Künstlerin auf der Suche nach geeigneten Bildzitataten insofern festgelegt, als sie nur solche Vorbilder nutzen kann, die auch eine grafische bzw. lineare Abgrenzung der Binnenformen zulassen. Mit Skulpturen (vor allem stilisierten romanischen und ausdrucksstarken gotischen Bildwerken) funktioniert dies vergleichsweise gut, ebenso auch mit Vorbildern aus der Malerei, vor allem aus der Buchillustration des Mittelalters. Dabei dient ihr das Foto vom Kunstwerk als Grundlage für die Anfertigung einer entweder vergrößerten und verkleinerten Schablone. Der Schwarz-Weiß-Kopierer entscheidet anschließend im so genannten Solarisationsverfahren, welche Pixel schwarz oder weiß ausfallen. Die schwarzen Bereiche geben ihr

dann die Entscheidung für die zu setzenden weißen Binnenlinien vor. Darüber hinaus, so die Künstlerin selbst, empfängt sie sowohl ihre gestalterischen als auch ihre ikonografisch/ ikonologischen Impulse wesentlich aus der narrativen Kraft mittelalterlicher Kunstwerke bzw. den biblischen Geschichten und Gestalten, die die Erfahrungen und Erkenntnisse der Menschen in einem archetypischen Charakter widerspiegeln. Nicht das flüchtige Detail, sondern eben diese in Haltung, Gestik und typisierter Mimik abgespeicherten, verallgemeinerbaren Informationen von hohem symbolischen und metaphorischen Wert sind es, die die Künstlerin interessieren. Bewusst verzichtet Christina Simon im Figürlichen auf eigene Bildfindungen. Vielmehr profitiert sie von der Ausdruckskraft und der komprimierten



Landschaft bei Delitz, 1989, 29 x 40,5 cm
Lithografie



Alte Dorfstraße, 1990, 33 x 49,5 cm
Radierung

vieldimensionalen Geistigkeit der verwendeten Vorbilder. „Ich setze mich dabei auf die Schultern von Riesen – Künstlern, Literaten, Heiligen – und verstehe diese großartigen Würfe (das Christentum ist nun einmal unbestreitbar ein großer schöpferischer Wurf, den es unermüdlich zu veranschaulichen gilt!) als Kraftquell für die eigene Arbeit und als Trost, weiterzumachen und durchhalten zu können.“ Im Ringen um figurative Abstraktion und literarisch-narrative Ausdrucksweise fühlt sich Christina Simon mit Künstlern wie Alberto Giacometti, Gerhard Altenbourg oder auch Max Ernst verbunden. Ersterer baute seine Figuren aus der Innenperspektive heraus auf und versuchte diese nach außen zu stülpen, um das Wesen in Form zu fassen. Letzterer fand eine überaus poetische Sprache für den Seelenzustand des Menschen. Diese Blickrichtungen – von innen nach außen und zugleich vom Abbild zum Urbild – sind für das künstlerische Schaffen Christina Simons und für sie selbst signifikant. Es verwundert daher wenig, dass sie ihre geistige Heimat in der abendländischen Mystik, und hier insbesondere in den Frauenklöstern, stark verortet sieht.

Trotz der Ausführung in der Vervielfältigungstechnik der Druckgrafik sind die Linol-

schnitte Christina Simons als Unikate zu bezeichnen. Im letzten Jahrzehnt hat sie dabei zwei ihr Schaffen prägende grundlegende Techniken kultiviert – die Linolschnittcollage und die Arbeit mit dem verlorenen Druckstock.

Wenn Christina Simon den Linolschnitt collageartig einsetzt, d. h. mit mehreren sich teilweise überdeckenden Platten arbeitet, schöpft sie die Fläche jeweils bis zum Bildrand aus. Das Blatt selbst bildet in diesem Fall das Format und steht ohne rahmendes Passepartout. Bis zum Endzustand sind dabei mitunter bis zu 25 Druckvorhänge nötig.

Die letzten Jahre ihres bisherigen Schaffens sind von der Technik des verlorenen Druckstocks geprägt. Sie findet sich in der Palimpsest-Folge (2010/11) ebenso wie im Ikonen-Zyklus (2011/12) oder in den Kabinettstücken des Jahres 2013. In diesen Fällen ist das Format bewusst gewählt und unterstützt das Thema. So verweisen die „abgefranst“ und gerissenen Ränder bei den Arbeiten zur griechischen Mythologie auf die archäologischen Fundstücke und den historischen Palimpsest, die schiefen und unförmigen Formate bei den Ikonen auf die lange Tradition bzw. die Bretter und Türen, die den

Ikonenmalern für ihre Andachtsbilder zur Verfügung standen. Die Künstlerin bearbeitete dabei niemals neues Linoleum, sondern benutzte stets solches, was bereits Jahrzehnte in Wohnungen oder öffentlichen Räumen auslag und Spuren lebendigen (Gewesen)Seins, Tritte oder Abnutzungen bzw. Einkerbungen, aufweist. „Größtenteils bekam ich es aus Leerwohnungen oder aus dem Sperrmüll. Diese Patina und das Wissen darum, dass darauf gelebt oder gar getanzt wurde, weckte gerade bei den letzten Arbeiten, in denen ich um eine eigene „narrative Identität“ rang („Franziskus“, „Troica“, „Himmelfahrt des Elias“, „Alte Eiche“, „über den Fischen des Meeres“, „Freiheit und Verantwortung“), soviel Ehrfurcht, dass ich keinen Zipfel verschwenden bzw. wegwerfen wollte und das Format so belassen habe, wie ich es aufgehoben und geradewegs zugeschnitten – im übertragenen Sinne – gefunden habe“.

Bei der Methode der „Linolschnittcollage“ beginnt Christina Simon ihre Arbeit mit den das ideelle Zentrum des Druckes bildenden künstlerischen Bildzitaten. Wie ein Kleinod steht es im Fokus der Gestaltung und wird quasi in einem induktiven Verfahren durch collageartig geschichtete Druckvorgänge kompositorisch eingefasst. Währenddessen stellt die Technik des verlorenen Druckstocks gleichsam das deduktive Pendant dar. Von „außen nach innen“ sich vortastend, entstehen die Hauptmotive in der ausgesparten Negativform. Dass die Künstlerin gerade mit den griechischen Motiven der Palimpsest-Folge zu diesem Verfahren fand, mag kein Zufall gewesen sein – erinnert es doch sehr an Bemalungstechniken der altgriechischen Vasenmalerei. In ihrer Ikonen-Folge sind beide Verfahren vereinigt und zu einer Synthese geführt.

Obwohl die Drucktechnik, wie sie sich Christina Simon methodisch erarbeitet hat, technisch aufwändig ist und ihr Konzen-

tration und Zeit abverlangt, bezeichnet sie sich selbst eher als eine „Sprinterin“ in der Kunst denn als „Langstreckenläuferin“. Auf Grund ihrer immensen Erfahrung gehen die Arbeitsabläufe inzwischen äußerst effizient vonstatten. An den jeweiligen Themen hält sie sich nicht sehr lange auf, Fehldrucke gibt es nicht mehr viele. Der offene experimentelle Spielraum zeigt sich innerhalb der Auflage, die bei der collageartigen Methode mit mehreren Druckstöcken oft nicht höher als sechs ist und beim verlorenen Druckstock nicht über fünfzehn Exemplare hinausgeht. Für die thematischen Zyklen legte sie die Farben entsprechend dem jeweiligen Inhalt im Vorfeld fest, prüfte bei den ersten Bildern deren Gültigkeit und experimentierte, so dass sich der Grundtenor der Farbigkeit des Zyklus zunehmend herauskristallisierte – so die gebrochenen Farben und das Lichtgelb für die Mystik bei der Mechthild-Reihe, die reinen Farben beim Elisabeth-Zyklus, die erdig getragenen Töne der Palimpsest-Folge oder die Goldvariationen für die Ikonen-Blätter. Anders als bei ihren frühen Radierungen arbeitet Christina Simon an ihren Linolschnitten stets ohne Skizzen als Vorlagen. Ihre Arbeiten sind keine Umsetzungen oder gar Reproduktionen in anderen Bildmedien gesammelter Eindrücke oder festgehaltener fertiger Kompositionen. Ihre Bildfindungen entstehen vielmehr während des Arbeitsprozesses selbst und erfahren darin mannigfache Abwandlungen. Oft weist ihr der Widerstand, den ihre Schnitthand verspürt, d. h. das bearbeitete Material selbst, den Weg für die auszuführende Linie. Dieser als nahezu bildhauerisch zu bezeichnende physische Aspekt ist werkimmanent und trägt wesentlich zum Ausdrucksgehalt der Arbeiten bei. Damit steht sie in der Tradition der deutschen Druckgrafik, insbesondere des Holzschnittes.



Christina Simon beim Kuratieren der Ausstellung „Mechthild von Magdeburg“ mit dem Kunsthistoriker Dr. Falko Bornschein, 2008

Ich verstehe mich als ortsgebundene Künstlerin. Meine Kunst und mein erlernter Beruf erfordern Hand, Geist, Hoffnung und Disziplin. Ich mache positive Kunst – meine Bilder sollen den Betrachter aufbauen und Kraft geben! Mein Medium ist die Schnittlinie – sie ist absolut, kraftvoll und entschieden! Das Wesen des Vorwurfs wird in meiner Arbeit durch die Abstraktion gewandelt.

CHRISTINA SIMON

Umfangreiche Informationen findet man in „Sei mir begrüßt, Melancholie“, Christina Simon zum 50. Geburtstag. Das druckgrafische Werk von 1985 bis 2013.

In „alte und neue Kunst“ Band 44, 2008 wurden von Falko Bornschein Arbeiten von Christina Simon zu Elisabeth von Thüringen vorgestellt.“



Selbst mit Fuchspelz als Nadja oder Juliette, 1990, 40 x 28 cm, Farblithografie

Biografie

1963	geboren in Weißenfels
1982-87	Studium für Lehramt in den Fächern Mathematik und Kunst-erziehung in Erfurt
1992-97	Studium für Lehramt in Evan-gelischer Religion in Naumburg und Halle
1994-99	Arbeit in den Druckwerkstätten der Burg Giebichenstein
seit 2001	Kuratorin des Kunst- und Kultur-projektes BRAND-SANIERUNG
seit 1999	Zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen in Deutschland

eine Frau des 20. Jahrhunderts (1913–1997)

Burghard Preusler

Fulda beging im Jahr 2013 den 100. Geburtstag der Künstlerin und Benediktinerin Lioba Munz. Ihre Arbeiten finden sich nicht nur zahlreich in ganz Deutschland, sondern beispielsweise auch in Japan, Israel und den USA.

Am 27. Juni 1950 berichtete die Fuldaer Volkszeitung von einer Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, die anlässlich des ersten Deutschen Liturgischen Kongresses durchgeführt wurde. Benediktinerabteien mit etablierten Kunstwerkstätten wie Maria Laach, Münsterschwarzach, Herstelle und Eibingen wollten auf ihre Arbeiten aufmerksam machen. Noch waren der Umfang des Wiederaufbaus und die Nachfrage nach liturgischer Ausstattung sicher nicht absehbar, aber man suchte den Neuanfang. Die Fuldaer Benediktinerinnen-Abtei St. Maria war offensichtlich erstmals mit Holz-, Ton- und Emaillearbeiten vertreten, wobei letztere am Beispiel eines Messbucheinbandes wohl ein besonderes Zeichen setzten, Zitat: „...ein Werk von erregender Eigenart in Technik und Stil.“

Die Fuldaer Werkstatt war um diese Zeit mit Sr. Salome Dunajtschik, Sr. Gratia Wrzecino, Sr. Salutia Hergersberg und Sr. Lioba Munz besetzt. Mit diesem „Auftritt“ im Kreis der zum Teil seit Jahrzehnten künstlerisch und kunstgewerblich etablierten Abteien wurde sie offensichtlich schlagartig bekannt, wobei Lioba Munz die Entwürfe und öffentliche Repräsentanz lieferte, während insbesondere Salutia Hergersberg die filigrane Technik des Stegemails perfektionierte.

Lioba Munz war in diesem Jahr bereits 37 Jahre alt und hatte in ihrem Leben bereits andere Zeichen gesetzt: Als Jugendliche begleitete sie in Bingen demonstrativ jüdische Mitschülerinnen auf der Straße. Die seit dem Mittelalter große jüdische Gemeinde des Städtchens hatte vor 1933 durch Emigration schon umfangreiche Verluste erlitten. Ihrer protestantischen Familie gegenüber machte sie in dieser „radikalisierten“ Zeit deutlich, dass sie ihre Zukunft in einem benediktischen Kloster mit strenger Regel sah. Früh an der Violine geschult, war dem jungen Mädchen der liturgische Gesang der Tageszeitenliturgie im benachbarten Eibingen aufgefallen. Auf der Bahnfahrt nach Dresden, wo ein Onkel lebte, der ihr dort 1929 ein Jahr musikalischer Ausbildung ermöglichte, hörte sie von der Abtei in Fulda, unterbrach spontan die Reise und lauschte auch hier dem Gregorianischen Choral.

Nach dem Jahr in Dresden folgte eine Ausbildung zur Kindergärtnerin in Mainz, in Abendkursen an der Kunstschule nahm sie parallel Zeichenunterricht.

Im Jahr 1933 konvertierte sie gegen den Willen ihrer protestantischen Familie zum katholischen Glauben. Die an die Wurzel gehende Entscheidung ihres Lebens folgte im Jahr darauf, am Tag nach ihrem 21. Geburtstag. Am 15. April 1934 volljährig geworden, hatte sie für den folgenden Tag einen jungen Lehrer aus Frankfurt mit Motorrad engagiert, der sie nach Fulda fuhr. Beim Onkel des Lehrers wechselte sie noch die Reisekleidung, bevor sie am Abend an die Pforte der hiesigen Abtei St. Maria klopfte.

damaligen Oberbürgermeisters Dr. Dregger die internationale moderne Kunst nach Fulda holte. Er brachte Lioba Munz wohl zur Emaille-Technik und richtete ihr, stetig ab 1950 bis 1967, Ausstellungen in Fulda ein.

Ihre hohe Qualität der Stegemailles entwickelte sich innerhalb nur weniger Jahre. Gestalterische Reife bekam sie mit dem Besuch der Kölner Werkschule ab 1953, wo sie bald Meisterschülerin von Elisabeth Treskow wurde. Den handwerklichen Kenntnissen in den Goldschmiedetechniken, z.B. in der Goldgranulation, dürften die folgenden Jahre bis 1958 zugute gekommen sein. Die Emaille-Arbeiten erreichten aber nun erst ihre eigentliche Faszination in der künstlerischen Weite. Mit den Formaten wuchsen die freieren Formen. Diese wurden in der Kombination unterschiedlichster Materialien wie Steinen und Gläsern ausgelotet. Eine „Spezialität“ wurde die Verwendung antiker Spolien und Kleinkunst in vielerlei Variationen.

Für alle diese Arbeiten seit 1953 gilt aber eine bemerkenswerte Stetigkeit des Ausdrucks. Die Bildformate verlassen früh die kleinteilige Orientierung an byzantinischen und frühmittelalterlichen Vorbildern der Emaillekunst und sind bald immer spannungsreich entwickelt – nicht zuletzt mit expressiver Längung der körperlichen Proportionen ihrer Menschenbilder. Auch der Jugendstil hat in der Bildaufteilung wie in der Freude am flächigen Ornament seine Spuren hinterlassen. Insofern steht ihre Kunst gezielt distanziert zu den internationalen Tendenzen der Künste nach 1945 – nicht nur mit dem Selbstbild der Künstlerin als Ordensfrau. Jedoch ist sie bis zu ihrer letzten Arbeit, dem Liobaschrein für die gleichnamige Kirche auf dem Petersberg bei Fulda, immer als Werk aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu identifizieren.



Lioba Munz,
Kreuzhänger,
um 1960,
Ø 5,5 cm
Foto: Foto-
Design Walter M.
Rammler, Fulda

Unter der Äbtissin Lioba Trost begann sie am 26.10. 1934 eine Ausbildung in der Werkstatt von Herstelle, die bis zum 12. 4. 1939 dauern sollte. Am 30. August 1939, zwei Tage vor Kriegsbeginn, folgte die feierliche Profess in Fulda. Für Kunst sollte nun auf Jahre kaum Bedarf sein. Vor der Schließung durch die Nazis konnte die Äbtissin Dr. Lilia Maura ihre Abtei nur durch Übernahme sozialer Aufgaben bewahren. So waren der angehenden Künstlerin weitere Jahre der außerhäuslichen Tätigkeit verschlossen.

Äbtissin Lilia Maura förderte ihre Werkstatt nach dem Krieg in besonderer Weise und ermöglichte Lioba Munz zunächst in Fulda Abendkurse bei dem in Prag ausgebildeten Kunsterzieher Rudolf Kubesch, der in der Nachkriegszeit mit Unterstützung des

Das Buch „Katholischer Sakralbau in der SBZ und in der DDR“ erschien im Frühjahr 2013 im Verlag Schnell und Steiner in Regensburg. Es ist der Band 11 der Reihe BILD-RAUM- FEIER, die sich mit Themen zu Kirche und Kunst, Liturgie und Architektur der Gegenwart befasst.

Es ist die leicht gekürzte Dissertation „Katholischer Sakralbau in der SBZ und in der DDR“, mit der Verena Schädler im Jahr 2010 an der Architekturfakultät der Bauhaus-Universität Weimar promoviert wurde. Aus zeitgeschichtlicher Sicht war eine Bearbeitung des Themas dringend erforderlich, denn in der umfangreichen Literatur zum Kirchenbau in Deutschland existierten dazu kaum Veröffentlichungen. Die drei im Bendo-Verlag Leipzig von 1964 bis 1969 erschienenen Bücher, die sich mit dem katholischen Kirchenbau in der DDR befassen, sind seltene Exemplare geblieben. Die Arbeit von Verena Schädler leistet daher einen nicht hoch genug einzuschätzenden Beitrag zur Bewahrung unserer Kultur- und Kirchengeschichte im Osten Deutschlands.

Die Kirche „Zum guten Hirten“ in Berlin-Friedrichsfelde auf dem Buchumschlag zeigt symptomatisch die erzwungene Introvertiertheit und ebenso die abseitigen städtebaulichen Standorte der in der DDR gebauten Kirchengebäude.

Die Autorin stellt in dieser Arbeit die katholischen Kirchenbauten vor, die von 1945 bis 1989 entstanden sind. Dabei ist es ihr in jahrelanger und intensiver Detailarbeit gelungen, den Bestand zu dokumentieren. Unter diesem Aspekt sind über 500 Kirchengebäude in einem Register aufgelistet und zu einem Teil davon wird die Historie der Bauten geschildert.

Das Buch besteht aus zwei Teilen, einem Textband mit 352 Seiten und einer DVD. Im Textband wird das Thema in sieben Kapiteln behandelt und mit Fotos und Kartenmaterial ergänzt. Hervorzuheben sind hier die ausführlichen Anmerkungen und das umfangreiche Literatur- und Quellenverzeichnis. Auf der DVD befinden sich zusätzliche Informationen aus Veröffentlichungen und 282 Seiten mit Fotos der Kirchenbauten.

Dabei beschränkt sich die Arbeit in keiner Weise auf die Darstellung der städtebaulichen, architektonischen und liturgischen Belange des Kirchenbaues, sondern es werden die den politischen Verhältnissen geschuldeten Schwierigkeiten und Repressalien dargestellt, wie zum Beispiel beim Erwerb von Grundstücken, bei der Finanzierung, Materialbeschaffung und der Beantragung von Baugenehmigungen. Ebenso wird die Arbeitsweise der kirchlichen Bauämter, der an der Planung beteiligten Ingenieure und Architekten und der nicht unbedeutenden Rolle der bildenden Künstler erläutert.



Die Historie des Kirchenbaues wird in vier Zeitabschnitten dargestellt. Jeder Abschnitt beginnt mit einer Einführung „Gesellschaftliche Situation und die katholische Kirche in der DDR“. Neben den Neubauten werden in jedem Abschnitt auch die wichtigsten Umnutzungen und Umbauten profaner Gebäude zu Kirchen erläutert. So reicht die Palette der beschriebenen Kirchen von den Behelfsbauten und Notkirchen der Nachkriegszeit über die Kirchenbauten der Architekten Johannes Reuter, Andreas Marquart und Egon Körner bis zu den Kirchen und Gemeindezentren in den sozialistischen Großwohnsiedlungen der 1980er Jahre.

Die Arbeit dokumentiert in ausführlicher Weise, dass der Kirchenbau in der DDR nicht nur nach den ästhetischen Kategorien von Kunst und Architektur betrachtet werden kann, sondern im Wesentlichen geprägt ist durch die begrenzten gestalterischen und konstruktiven Möglichkeiten und die Diktatur des SED-Staates.

Theodor Ahrens

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

Dr. phil. Falko Bornschein

*1963, seit 1991 Kunsthistoriker im
Bistum Erfurt

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

Marie Luise Dähne

*1955, freischaffende Künstlerin, Berlin
www.daehneberlin.de

Deen Architects

Dr. Ing. Christiane Deptolla, *1977
Dipl. Ing. Peter Engländer, *1972
seit 2010 gemeinsames Architekturbüro
in Münster
www.deen-architects.com

Albert Henne

*1958, seit 2003 freischaffender
Architekt in Höxter
www.architekt-henne.eu

Dr. Christine Jung

*1962, Kunsthistorikerin, zahlreiche
Publikationen mit dem Schwerpunkt
Glasmalerei

Prof. Thomas Kessler

*1956, Künstler, Lehraufträge, seit 1998
an der Hochschule Ostwestfalen-Lippe
Detmold
www.bau-kunst-kessler.de

Evelyn Körber

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

Hans Joachim Kruse

*1947, Freier Architekt und Stadtplaner,
Bielefeld
www.kruse-architekten.de

Meinrad Ladlef

*1955, seit 1984 freischaffender Architekt
in Kassel

Heinz-Josef Löckmann

*1949, kath. Pfarrer in
Paderborn-Marienloh
www.pastor-loeckmann.de

Dipl. Ing. Wolfgang Lukassek

*1939, Architekt BDA
von 1988 bis 2004 Leiter des Bischöflichen
Bauamtes im Bistum Erfurt

Dr. phil. Josef Mense

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

Dr. phil. Celia Mendoza

seit 2006 freiberufliche Künstlerin

Martin Matl

*1972, Dipl. Ing. im Diözesanbauamt Fulda

Dr. phil. Susann Ortmann

*1980, Literatur- und Kunstwissenschaft-
lerin

Friedhelm Ost

*1942, Journalist, Staatssekretär a.D.,
1990–2002 MdB

Muck Petzet

*1964, Architekt, Lehraufträge,
seit 1993 freischaffend mit Partnerbüro
www.mp-a.de

Stefan Pietryga

*1954, freischaffender Künstler in Potsdam
www.pietryga.de

Dr. phil. Götz J. Pfeiffer

*1968, Kunsthistoriker und Kunstreferent der
Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck
www.gjpfieber.de

Dr. Ing. Burghard Preusler

*1953, seit 1987 Diözesanbaumeister im
Bistum Fulda

Prof. Norbert Rademacher

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

Ludwig Rongen

*1953, Architekt, Lehraufträge,
Büro mit Sitz in Wassenberg
rongen-architekten.de

Matthias Rüppel, Dipl. Ing.

*1969, seit 200 freischaffender Architekt
mit Büro in Neu-Eichenberg
architekturbuero-rueppel.de

Dr. Ing. Peter Ruhnau

*1943, 1985–2008 Diözesanbaumeister
im Erzbistum Paderborn

Prof. Dr. Wolfgang Sandner

*1942, Autor im Feuilleton der F.A.Z.,
Lehrauftrag Universität Marburg

Cornelia Schimek

*1966, seit 2004 im Bischöflichen Bauamt Erfurt,
Zweigstelle Heiligenstadt

Johannes Schilling

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

Prof. Dr. Peter B. Steiner

*1943, Kunsthistoriker, 1979–2007 Direktor
Diözesanmuseum Freising

Prof. Peter Schubert

*1929, Maler, Spezialist für Deckengemälde,
lebt in Berlin
www.peter-schubert-gesellschaft.de

Dr. phil. Dirk Strohmann

*1958, Kunsthistoriker, seit 1986
wissenschaftlicher Referent bei der LWL-
Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur
in Westfalen, Münster

Wilhelm Teigelkötter

*1950, seit 1994 freier Architekt in Hamm

Stefan Terbrack

*1966, seit 2004 im Architekturbüro Kruse,
Bielefeld, seit 2006 Partner dortselbst
www.kruse-architekten.de

Mechthild Werner

*1935, Kunsthistorikerin
Bistum Magdeburg

Fotos von onebreaker.de

S. 32–36, 50¹, 54–58, 124, 139–141

