



alte und neue Kunst

Band 50 · 2018

Inhalt



alte und neue Kunst

Band 50 · 2018

Periodische Berichte des
Vereins für Christliche Kunst
in den Bistümern der
Kirchenprovinz Paderborn e.V.,
Paderborn · Erfurt · Fulda · Magdeburg
Herausgeber, © 2018

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

Druck, Verarbeitung
Bonifatius GmbH · Druck – Buch – Verlag, Paderborn

Design
onebreaker.de, Paderborn

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

- 4 Vorwort
Peter Ruhnau
- 6 Grußwort zur Eröffnung der Installation
„Statik der Resonanz“
Bischof Heinz-Josef Algermissen, Fulda
- 11 Raum, Linie, Licht.
Über Bewegung und Resonanz
Zur Installation »Statik der Resonanz«
von Anne Gathmann
Dieter Mersch
- 24 Die Wiesenkirche in Soest
und ihre architekturgeschichtliche Stellung in Europa
im 14. Jahrhundert
Leonhard Helten
- 32 Neue Sehgewohnheiten für den Kirchenbau
am Beispiel der Heilig-Kreuz-Kirche in Soest
Theodor Ahrens
- 42 Die ehemalige Klosterkirche St. Peter und Paul
in Groß Ammensleben
Dirk Höhne
- 50 Sanierung der Kirche in Groß Ammensleben
Sina Stiebler
- 55 Neuordnung dreier Kunststandorte in der
Klosterkirche Groß Ammensleben
Evelyn Körber
- 60 St. Christophorus Hirschberg
Wandel und Erneuerung in historischer
Verbundenheit
Mechthild Clemens und Barbara Maas
- 64 Kurt Matern – Dom- und Diözesanbaumeister
in Paderborn
Sabine Angenendt
- 86 „ecclesia semper reformanda“
Kath. Kirche St. Immaculata, Dortmund-Scharnhorst
Reinhard Bürger
- 88 Die Kirche im ständigen Wandel
Kath. Kirche St. Immaculata, Dortmund-Scharnhorst
Anja Quaschinski
- 92 Umbau und Erweiterung des
Jugendheims Petersberg Margretenhaun
Hartmut Walter
- 94 Renovierung der katholischen Kirche
St. Burchard in Oedingen
Guido Ringelhan
- 97 Drolshagen St. Clemens –
Erneuerung im historischen Kontext
Die Renovierung der katholischen Kirche St. Clemens
zu Drolshagen
Jürgen Hessel
- 102 Stephanushaus Opherdicke –
altes Pfarrhaus neu
Hans-Jochen Kirchner
- 106 Kirche der Jugend in Hardehausen
Johannes Schilling
- 114 Möglichkeiten zur Verortung –
Ingrid Moll-Horstmann
Mira van Leewen
- 122 Chorraumfenster für St. Nikolaus und
Valentin in Petersberg-Steinhaus
Martin Matl
- 126 Pfadfinder-Kapelle des Diözesanverbandes
Paderborn in Rüthen
Hubert Krawinkel
- 130 Fest – Klang – Krone
Installation von Christa Henn zum 1000-jährigen
Bestehen der Bartholomäus-Kapelle in Paderborn
*Einführung zur Ausstellungseröffnung von Heidi
Colsmann-Freyberger*
- 139 Neubau der Kirche St. Peter und Paul
im Erzbischöflichen Priesterseminar Paderborn
Christoph Stiegemann
Msgr. Michael Menke-Peitzmeyer
- 147 † Ordinariatsrat i.R. Theodor Steinhoff
- 150 Verzeichnis der Autoren

Ein immerwährendes Thema: ecclesia semper reformanda. Zu dem Motto enthält das neue Jahrbuch des Kunstvereins eine ganze Reihe Projekte, realisierte und geplante.

Da gibt es zum Beispiel die Kirche St. Burchard in Oedingen im Sauerland. Aus der Beschreibung des Architekten geht hervor, daß es sich nicht um eine Rekonstruktion eines verlorenen Innenraums handelt, sondern um eine Neuschöpfung von heute, die natürlich auch Kompromisse mit sich bringt. Und weiter gedacht in die Zukunft: Was werden die Menschen in ca. 30 Jahren sagen zu der uns heute sehr überzeugenden Lösung, wenn sie diese Kirche „von heute“ betrachten?

Oder St. Nikolaus und St. Valentin in Steinhausen bei Petersberg: Ein vor Jahrzehnten zugemauertes Chorfenster, seinerzeit den Raum sehr beherrschend und bestimmend mit seiner traditionellen Glasmalerei, wurde wieder geöffnet. Figürliche Reste der neugotischen Glasmalerei nahm der Künstler Thierry Boissel und machte daraus ein neues Ganzes.

Oder: Die „Jugendkirche“ im ehemaligen Zisterzienserkloster Hardehausen ist hier bereits vorgestellt worden, als Projekt im Jahrgang 2014, S. 139 ff. Heute kann man studieren, was daraus geworden ist: Die Verwandlung eines zu Anfang der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts erbauten Raumes zu einem solchen, von dem die Protagonisten und alle Beteiligten hoffen, daß er insbesondere Jugendliche ansprechen wird.

Und schließlich: Auf Zeit wurde die Paderborner St. Bartholomäus-Kapelle aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts verwandelt durch eine Installation von Christa Henn, genau wie die St. Elisabeth-Kirche in Kassel, der die Künstlerin Anne Gathmann eine neue Innensicht verschaffte und zu der Dieter Mersch in einem längeren Text Hintergründe aufzeigt.

Eigentlich könnte jeder der Beiträge in dieser „Jahresgabe“ genannt und gewürdigt werden. Und wenn man es recht bedenkt und die Reihe der letzten Jahresgaben durchblättert: Immer ging es um dieses allumfassende Thema: Wie können Architektur und Kunst (im weitesten Sinn!) entwickelt, weiter genutzt werden? Wobei dieser Begriff das Gesamte, um das es hier geht, sicher nicht trifft. In einer kleinen Einführung in das Jahrbuch 37/38 von 1998, das ich damals vorstellen durfte, habe ich gesagt: „Das Thema Kunst ist in der Kirche so vielfältig, daß immer aufs Neue und vor allem immer in Varianten, also immer neu, darüber gesprochen werden kann.“

Lassen wir uns auch in Zukunft nicht von diesem Tun abhalten!



Grußwort zur Eröffnung der Installation „Statik der Resonanz“

in der katholischen Kirche St. Elisabeth in Kassel anlässlich der documenta 14
am Fest Christi Himmelfahrt, dem 25. Mai 2017

Bischof Heinz-Josef Algermissen, Fulda

Mit dem Konzilsbeschluss „Über die Kirche in der Welt von heute (Gaudium et spes)“ hat die römisch-katholische Kirche vor gut 50 Jahren ihr Verhältnis zur Welt neu bestimmt und dabei den offenen Dialog gesucht. Künste und Kulturen wurden in ihrer Bedeutung für den Menschen herausgehoben, ihre Anerkennung und Unterstützung gefordert:

„Auf ihre Weise sind... Literatur und Kunst für das Leben der Kirche von großer Bedeutung. Denn sie bemühen sich um das Verständnis des eigentümlichen Wesens des Menschen, seine Probleme und seine Erfahrungen bei dem Versuch, sich selbst und die Welt zu erkennen und zu vollenden.“

Die europäische Kultur ist wesentlich durch christliche Traditionen geprägt. Bibel und Christentum gehören zu ihren Grundlagen in Recht, Wissenschaft, Werten, Denk- und Verhaltensformen. Dies gilt nicht nur in einem weiten Begriff von Kultur, sondern auch für Kultur im engeren Sinne künstlerischer Ausdrucksweisen. Davon zeugt allein schon das materielle kulturelle Erbe: die Kunstwerke von Malern, Bildhauern und Komponisten, die im Auftrag der Kirchen entstanden sind.

Andererseits ist für mich wesentlich, dass die Kirche die Künstlerinnen und Künstler als Seismographen braucht, die die Erschütterungen und Verwerfungen des Menschenbildes heute in Wort und Bild bringen.

Das hat Papst Johannes Paul II. immer wieder zur Sprache gebracht. So in seiner Rede an Wissenschaftler, Künstler und Publizisten am 12. September 1983 in der Wiener Hof-

burg. Mit Nachdruck sagte er: „Die Kirche braucht die Kunst – und zwar nicht zuerst, um ihr Aufträge anzuvertrauen und so ihren Dienst zu erbitten, sondern um mehr und Tieferes über die ‚Conditio humana‘, über Glanz und Elend des Menschen zu erfahren. Sie braucht die Kunst, um besser zu wissen, was im Menschen ist, in jedem Menschen, dem sie das Evangelium verkünden soll.“ Was aber vermag die Kunst zugunsten des Menschen?

Auf diese Frage findet sich eine Antwort bei Rilke. Der Dichter spricht über den griechischen Mythos vom Ursprung der Musik. Der Mythos erzählt, dass eine Totenklage um einen Frühverstorbenen den leeren Raum in jene Schwingung geraten ließ, „die uns hinreißt, tröstet und hilft“. Was hier über die Musik gesagt ist, gilt wohl für Kunst aller Gattungen, wenn sie diesen Namen verdient. Das an ihr Tröstende ist vor allem das Schöne. Dostojewski lässt in seinem Roman „Der Idiot“ den Fürsten Myschkin sagen: „Das Schöne wird die Welt erlösen.“ Auch wenn Kunst nicht auf Schönheit reduzierbar ist, so kann doch die Schönheit nie endgültig aus ihr vertrieben werden.

Helfen kann aber auch eine Kunst, die provoziert, falschen Schein entlarvt, das Tragische und Schreckliche im Menschen und in seiner Welt ernüchternd ans Licht bringt. Eine solche Kunst kann hilfreich reinigend, kathartisch wirken.

Als Beispiel sei hier das Bild „Der Schrei“ des Norwegers Edvard Munch genannt. Es ist für mich von jeher Konzentration all jener Angst, Einsamkeit und Ausweglosigkeit, die



uns heute begegnen und die wir am eigenen Leib erleben.

Gibt es nun angesichts dessen und alledem zum Trotz einen hilfreichen Transfer und Zugang zum Phänomen der Erfahrung des „Heiligen“, die der evangelische Theologe und Religionswissenschaftler Rudolf Otto in seinem epochalen, im Jahr 1917 veröffentlichten Werk „Das Heilige“ versucht?

Können wir uns in einem sozusagen poetischen Eingriff einer Kurve anvertrauen, die uns nach oben einlädt und zieht?

Kann die Installation der Künstlerin Anne Gathmann in unseren Seelen so viel in Resonanz versetzen, dass Urteile und Vorurteile zerbrechen und wir uns durch eine Installation, durch ein Bild aufmachen können?

Wenn wir, verehrte Gäste, an die documenta 13 im Jahr 2012 und da an die Auseinandersetzung um Stephan Balkenhols „Mann im Turm“ denken, scheinen wir immer noch im „Bilderstreit“ zu sein, der in den ersten 800 Jahren der Kirche heftig ausgetragen wurde. Dieser Streit kam für die westliche Christenheit erst im Jahr 794 – nicht weit von hier – auf der Synode von Frankfurt zu einem theologischen Ende.

Damals führte der Fuldaer Abt Baugulf die noch junge Abtei zu einer bemerkenswerten Blüte, indem er Mönche und Laien in den seit der Antike überlieferten Künsten und Wissenschaften ausbildete. Unter den Mönchen war jener, der unter seinem Klosternamen Rabanus Maurus große Bedeutung und Wirkung erlangte. Die Historiker haben sich später vor allem über den Rang seiner wissenschaftlichen Werke z. B. zur Astronomie und Mathematik gestritten. Dabei ist er zunächst mit einer künstlerischen Arbeit in Erscheinung getreten. Denn das erste Werk, das er veröffentlichte, war das hochkomplexe Bild- und Figurengedicht unter dem Titel „Vom Lob des Heiligen Kreuzes“.

Nach der Abbildung Christi in seiner Menschengestalt zieht Rabanus Maurus für sein weiteres Werk die Figürlichkeit völlig zurück und „lobt das Heilige Kreuz“ über 40 Seiten nur noch in vielfältigen Variationen geometrischer Formen und in den ihnen kunstvoll eingeschriebenen Worten.

So entfaltet dieser fünfte Abt von Fulda (822–842) die Spannweite der Gottesbilder vom Wort über das Menschenbild zur minimalisierten Abstraktion in zeichenhaften Kreuzvarianten, wie sie seiner Erfahrung der Wahrnehmung im Frühmittelalter angemessen waren. Und er kommentiert: „Christus nimmt auch von geringen Dingen die mit ihrem Namen gegebene Anschauung an, um leichter erkannt zu werden.“

Rabanus Maurus hatte also schon vor 1200 Jahren eine Vorstellung von der Spannung, die sich zwischen dem figürlichen und dem minimalisierten Bild aufbaut. Er kannte die Assoziationen, die Geometrien und einfache Architekturteile in uns auslösen können. So steht in der Fuldaer Michaelskirche, der Totenkapelle der Äbte von Fulda, heute noch die tragende zentrale Säule in der Krypta als Bild für Jesus Christus, das Fundament unserer Existenz.

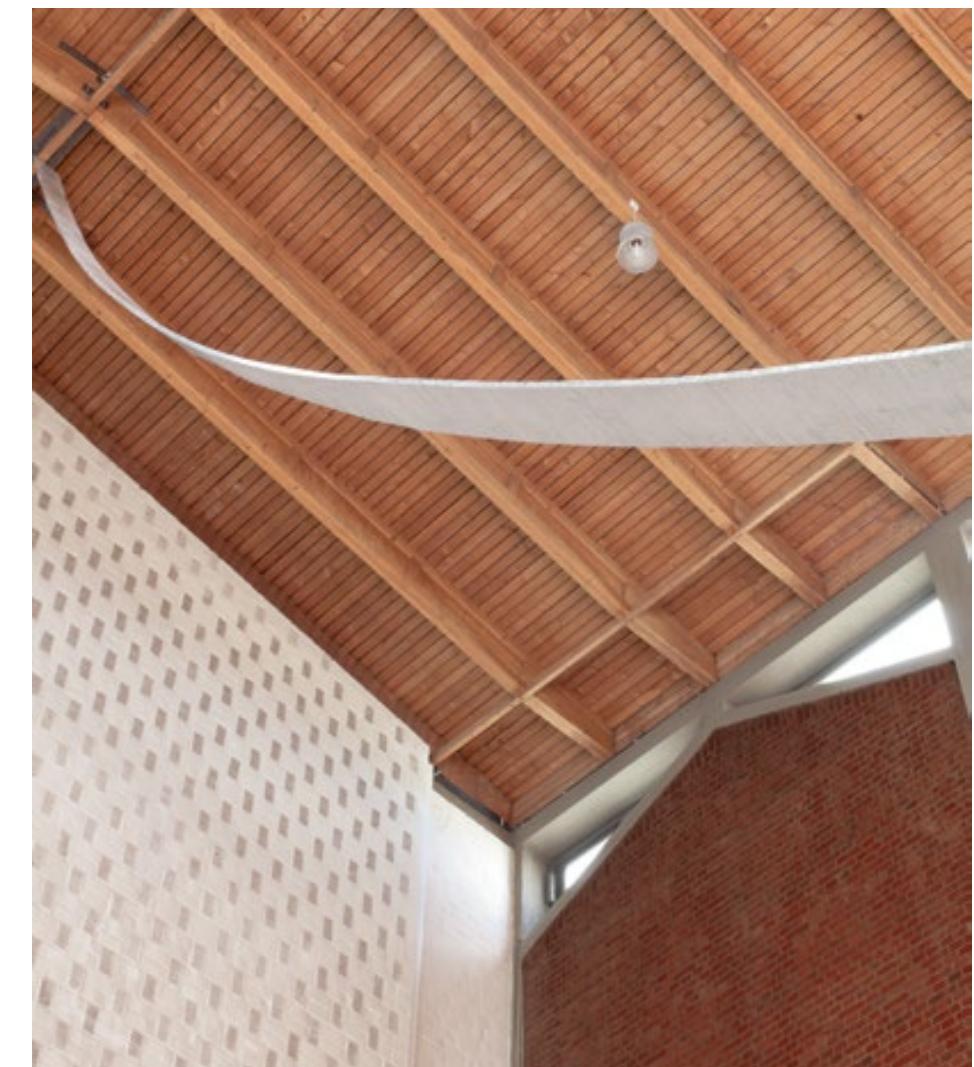
Sehr verehrte Damen und Herren!
Unsere Einladung an die Künstler für 2017 endete mit der Auswahl eines Vorschlags, den Anne Gathmann ausgearbeitet hat und dem sie den Titel „Statik der Resonanz“ gegeben hat. Die Künstlerin möchte die in Gottes Schöpfung angelegten statischen und dynamischen Kräfte ins Bild setzen. Das Resultat ist gleichermaßen eine ästhetische Geste, die in kleine einfache Aluminiumbarren aufgelöst ist. Sie existiert von der Spannung zweier Seile innerhalb der Statik des Kirchenraums. Und lässt die Möglichkeit des Transzendorrens der raumzeitlichen Wirklichkeit erahnen. Aussagen dieser Art können weder Wissenschaftler noch Theolo-

gen machen. Dazu bedarf es der Künstlerinnen und Künstler.

Verehrte Gäste!
Die denkbare Spannbreite der Bilder geht über individuelle und begrenzte Möglichkeiten der Wahrnehmung hinaus. Auch dazu hat der Fuldaer Abt Rabanus Maurus vor 1200 Jahren bereits Anschauungsmaterial geliefert.

In einigen Tagen werden hier vor der Tür der Elisabeth-Kirche wieder weltweite Vorschläge von Künstlern zu sehen sein, die häufig mit ihrer ganzen Existenz um das richtige Bild von sich, von den Menschen und von der Welt ringen. Wir werden manches sehen, was uns berührt, anderes vielleicht, was uns empört, weil es uns einen Spiegel vorhält. Setzen wir uns dieser Herausforderung aus!

Wünschen wir einander einen inneren Prozess mit Folgen.





Raum, Linie, Licht. Über Bewegung und Resonanz

Zur Installation »Statik der Resonanz« von Anne Gathmann

Dieter Mersch

1.

Keineswegs erschöpfen sich künstlerische Manifestationen – Skulpturen, Objekte, Installationen oder auch Prozesse und Praktiken – in der Sache selbst. Es reicht nicht aus, auf sie zu schauen, sie auf sich wirken zu lassen oder auch sie zu kommentieren: Sie weisen vielmehr über sich selbst hinaus. Was bedeutet das? Ich spreche zunächst von Manifestationen, denn schon zu viel wäre es, angesichts von Kunst von ästhetischen *Werken* zu sprechen, denn der Werkbegriff ist im Laufe des 20. Jahrhunderts hochgradig fraglich und vage geworden, zumal er dazu tendiert, die künstlerischen Arbeiten zu ontologisieren. Es genügt stattdessen, etwas zu manifestieren – wörtlich von *manifestare*, „handgreiflich machen“, d.h. auch zu verkörpern, eine Realität zu verleihen, sichtbar zu machen oder zu offenbaren, was vorher verborgen war. Eine solche Manifestation ist die vorliegende Arbeit von Anne Gathmann. Worin ihre Besonderheit liegt, möchte ich im Folgenden genauer erkunden. Zunächst gibt sie sich als ‚Rauminstallation‘ zu erkennen. Als Installation bildet sie ein Raumereignis. Kunst, was immer sie sei, vollbringt Ereignisse, d.h. auch: sie berührt, transformiert und verändert den Raum, gibt ihm eine eigene, verschobene Prägung, bezieht sich auf ihn, und zwar so, dass an ihm selbst etwas sichtbar wird, was zuvor ungesehen oder unsichtbar blieb. Es wäre demnach zu wenig, von der Sache allein zu sprechen – hier: das Aluminiumband, das den Innenraum der Elisabethkirche in Kassel durchquert. Vielmehr wäre von der Sache im Raum, ihren räumlichen Aspekten, der Vielfalt ihrer Erscheinungsweisen zu sprechen,

die eine Fülle von Relationen eröffnet. Zu ihrer Auslösung gehört insbesondere, von dem ‚und‘, der Konjunktion oder Verbindung zwischen Kunst und Raum, sogar von Kunst

und Raum und Linie und Licht zu handeln, d.h. einer vierfachen Verbindung, die zugleich zwischen ihnen unterscheidet, im Verbindenden also eine Trennung evoziert, denn vergessen wir nicht, dass Konjunktionen immer auch Disjunktionen inkludieren, dass sie ebenso sehr verknüpfen wie spalten und unterbrechen.



Anne Gathmann

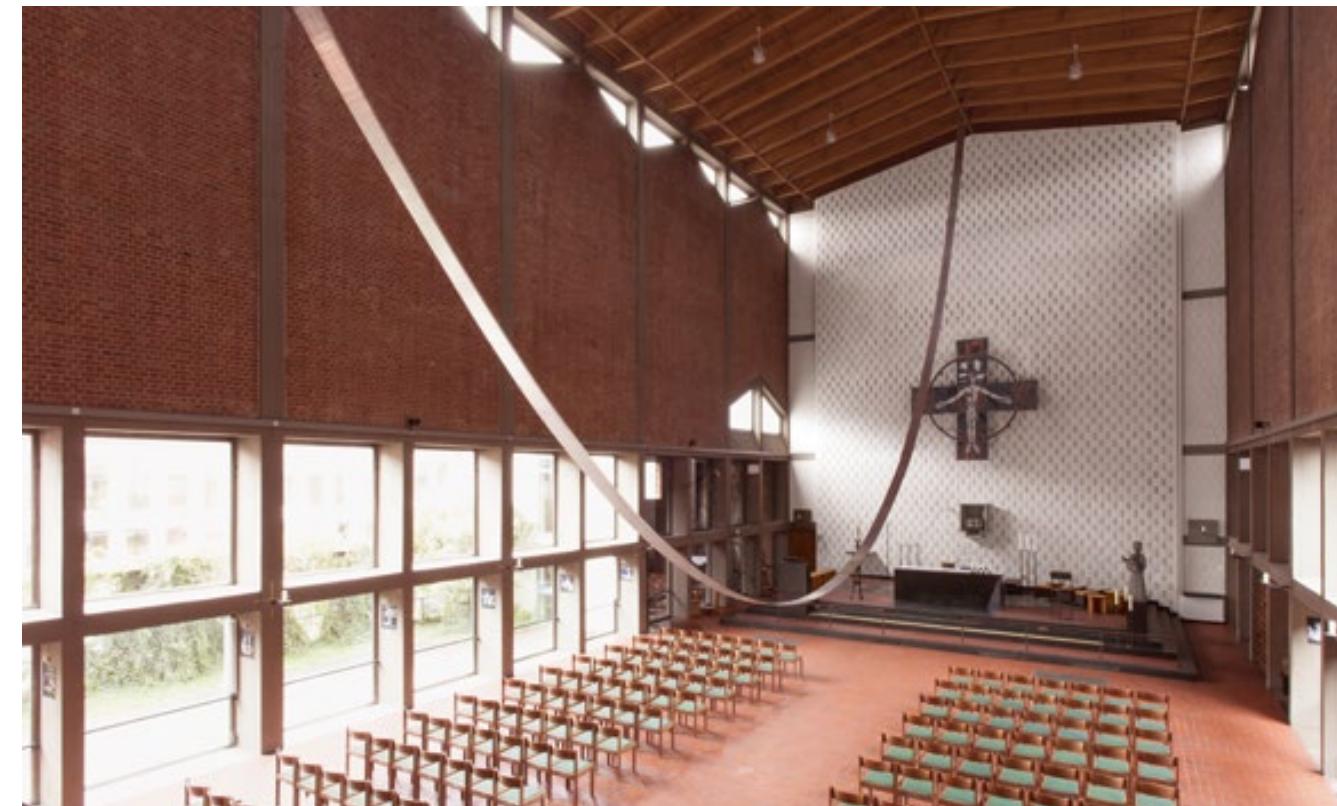
Mein Ausgangspunkt bei dieser gedanklichen Reise bildet zunächst das ‚Wo‘ zwischen Kunst und Raum: Wo ist der Raum, wo die künstlerische Sache, ihr ästhetischer Schein, das Objekt in seiner Beziehung zum Raum, ihr Zueinander, das beide erst hervorbringt, ihnen einen Ort gewährt. Ich werde dies sehr allgemein auf die Kunst beziehen, um nicht nur etwas über die anwesende Arbeit, sondern zugleich darüber hinaus etwas über Kunst zu sagen, d.h. einen Beitrag zur philosophischen Ästhetik zu leisten. Von dort aus werde ich mich dann in einem zweiten Schritt so dezidiert wie möglich – jedenfalls so, wie es mir möglich ist – mit der Arbeit Statik der Resonanz von Anne Gathmann beschäftigen, und die Formulierung, ‚soweit, wie es mir möglich ist‘, verweist schon darauf, welche spezifische Resonanz diese Arbeit in mir auslöst, wie sie gleichsam in mir Fuß gefasst

hat, denn es gibt keine objektive Beschreibung einer künstlerischen Manifestation, sondern stets nur Varianten, gemessen am Blick und der Aufmerksamkeit, welche auf sie fallen, ihr ‚zu-fallen‘, und diese wird immer schon je verschieden ausfallen. Keine Auseinandersetzung mit einer künstlerischen Arbeit ist also frei von der subjektiven Art der Rezeption, der Sicht des Beobachtenden, vielmehr gehören alle drei in einer ursprünglichen Triangulation zusammen: die Kunst und ihre ‚Sache‘, der Raum ihrer Manifestation, sowie ihre ‚Auffassung‘, ihre Entgegennahme durch diejenigen, auf die sie einwirken. Gemeint ist damit keine neue Auflage einer Theorie ästhetischer Erfahrung, die die Betrachtung, das Verweilen an den Anfang stellt, sondern gemeint ist die Art und Weise des je spezifischen In-Beziehung-Tretens, wie sie für die Kunst, anders als für den Diskurs und die Wissenschaften, wesentlich ist. Am Schluss werde ich dann, ausgehend von der ‚Wirkung‘, die diese Arbeit auslöst, den Spuren, die sie in mir hinterlassen hat, zur Bestimmung von Kunst und Ästhetik und ihrer außerordentlichen philosophischen Dimension zurückkehren, wobei ich darauf aufmerksam machen möchte, dass die Ausdrücke, mit denen ich mein Vorgehen beschreibe, explizit und präzise gewählt sind, auch wenn meine Rede metaphorisch klingen mag, denn ich spreche nicht von Wahrnehmung, sondern von Aufnahme und Entgegennahme, von einer Art der Widerfahrung, statt Erfahrung, sowie eines Sich-an gehen-lassen und weniger vom Sehen oder Betrachten in einem aktiven Sinne. Kurz: Wo ich von Kunst handle, werde ich überall das Moment von ‚Passivität‘ – oder um genauer zu sein: einer ‚Passibilität‘ als der besonderen Befähigung zum Passiven und zum Pathos – betonen, und eine Weise der Instaurierung dieses Vermögens, seiner Wiederbefähigung in einer Epoche der Hyperaktivität bildet für mich die außerordentliche Qualität und Bedeutung von Kunst im Generellen.

Sie wird anhand der Arbeit von Anne Gathmann unmittelbar bei Betreten des Kirchenraumes deutlich, denn das erste, was sie auslöst, ist Stille – oder besser: ein Stillwerden.

2.

Begonnen sei also mit der Beziehung zwischen dem Raum und der Sache der Kunst, und zwar in Gestalt einer allgemeinen Reflexion. In einem kleinen Text, betitelt mit *Die Kunst und der Raum* von 1969, hatte Martin Heidegger¹ zurecht von einem „Ineinander-spielen“ zwischen beiden gesprochen: Beide seien aufeinander bezogen, gingen auseinander hervor, denn die Kunst besitzt einen Körper, ein Volumen oder eine Plastizität sowie eine Masse, die eine Schwere beinhaltet, auch wenn ihre Erscheinung leicht wirke. Sie durchquert auf eine buchstäbliche Weise den Raum, sprengt ihn in seiner Dimensionalität auf, öffnet oder stört ihn, wie sie gleichermaßen von ihm Besitz ergreift, ihn herausfordert und fraglich werden lässt. Alle diese Eigenschaften treffen ersichtlich auf die hier gezeigte, in ihrer Unscheinbarkeit dominant anwesende Arbeit von Anne Gathmann zu – ich werde noch darauf zurückkommen. Aber Heidegger geht noch weiter. Der kleine Text, entstanden aus der einzigen Zusammenarbeit zwischen dem Philosophen mit einem Künstler, nämlich dem baskischen Bildhauer Eduardo Chillida, macht darauf aufmerksam, dass das Wort ‚Raum‘ vom Verbum ‚räumen‘ hergeleitet werden muss, was eigentlich ‚freimachen‘ bedeutet: „Räumen erbringt das Freie, das Offene“, denn der Raum ist in erster Linie eine „Freigabe von Orten“, oder genauer, wie auf den Kirchenraum zugeschnitten: „Räumen ist Freigabe der Orte, an denen ein Gott erscheint, der Orte, aus denen die Götter entflohen sind, Orte, an denen das Erscheinen des Göttlichen lange zögert.“ Der Gott und die Götter bezeichnen für Heidegger insbesondere dasjenige, was den Menschen übersteigt: das Unverfüg-



bare. Damit jedoch der Raum, der sich gewöhnlich deshalb verschließt, weil wir uns in ihm befinden, weil er uns buchstäblich wie ein zu selbstverständliches Milieu umgibt, ohne in seiner Umgebung zu erscheinen, als ‚Frei-Gabe‘ und folglich als ‚Gabe‘ von Orten hervortreten kann, bedarf es eines ‚Aufrisses‘, einer wörtlichen Perforierung, d.h. einer Transformation oder ‚Per-Formation‘ seiner Räumlichkeit, m.a.W.: seine Exposition in einem anderen Medium. Zum Medialem gehört, wie man sagen könnte, eine genuine Negativität, denn das Medium lässt erscheinen, indem es selbst nicht erscheint: Sein Hervorbringen ist sein Verschwinden, wie umgekehrt es dort zum Vorschein gelangt, wo es bricht. Ein Medium solcher Brüche oder ‚Unter-Brüche‘ wiederum ist die Kunst. Die Kunst macht etwas sichtbar, das sonst unsichtbar bleibt,

denn indem sie mit ihrer Arbeit, ihrer Manifestation in den Raum interveniert, befremdet sie ihn, versetzt und modelliert ihn. Darin besteht für mich die außerordentliche reflexive Leistung von Kunst: *Erscheinenlassen des Nichterscheinenden*. Das bedeutet mit Bezug auf den Raum: Weder vermisst die Kunst den Raum noch durchmisst sie ihn durch ihre Figuren und Gestalten, vielmehr ‚eröffnet‘ sie ihn durch die Einschreibung einer anderen, ihn störenden oder irritierenden Sache, die gewissermaßen zu seiner ursprünglichen Gewährung, zu seiner Struktur eine Resonanz herstellt, die ihre Wahrnehmung – gleichsam – flackern lässt. Die Resonanz gewährt, wie man sagen könnte, d.h. sie lässt eine andere, verschobene, mitunter *anamorphotische* Gewährung zu, die einem Blick von der Seite entspricht, denn die Anamorphose als künstlerisches

Verfahren, wie es besonders der Barock pflegte, blickt dorthin, wo es eigentlich nichts zu sehen gibt: auf den Raum, das Mediale, die Umgebung, denn vergessen wir nicht, Anamorphosen sind solche visuellen Gebilde, die, frontal betrachtet, nichts zu erkennen geben, sondern deren Sinn sich erst eröffnet, wenn man aus einem geradezu unmöglichen Winkel von 180° Grad schaut. Dann, in der Tat, springt wie aus einem imaginären Ort plötzlich etwas hervor, das zwar nicht unkenntlich war, das aber zuvor in einem Gewirr von Linien und Eindrücken untergegangen war. Die künstlerische Arbeit ist von dieser Art: Sichtbarmachung des Unsichtbaren als Bedingung von Sichtbarkeit überhaupt.

Lassen Sie mich noch einen Schritt gehen, indem ich auf den vorher erwähnten Terminus ‚Resonanz‘ zurückkomme. Im Wort ‚resonare‘, ‚zurückhallen‘, klingt der Klang an, der sonographisch Frequenz und Amplitude, d.h. Schwingungen und ihre Bewegung aufruft. Warum spreche ich von Resonanz; warum lautet der Titel der Installation von Anne Gathmann ‚Statik der Resonanz‘? Als erstes interessiert mich hier das ‚Re‘, das ‚Zurück‘, ‚Gegen‘ oder ‚Wider‘ in ‚re-sonare‘. Physikalisch zeigt der Ausdruck eine Fülle von Schwingungen an, die in einem Körper, einem Stoff einen Widerhall wecken und ihn so überhaupt erst zum Klingen bringen. Von Widerhall oder Nachhall sprechen wir auch dort, wo etwas in uns Spuren hinterlässt, wenn sich diese verteilen, streuen oder wenn, über die Grenzen hinweg, ein Gespräch entsteht. Kurz, an der Resonanz ist ein Antwortcharakter wesentlich. Ein anderes Wort für dieses Antworten lautet: *Response*. Resonanz und Responsivität gehören zusammen. Wenn wir also die Kunst und ihre Intervention als eine Weise der Resonierung auf den Raum auffassen, dann bedeutet dies, ihren Antwortcharakter, ihre Weise der Responsivität zu betonen – die Tatsache, dass sie sich einerseits mit dem Raum

auseinandersetzt, ihn als solchen erst zum Vorschein bringt, indem sie auf ihn, mitunter auf eine schräge oder befremdliche Art, antwortet, dass sie aber andererseits sich mit ihm zusammen in Schwingung versetzt, d.h. das Ineinander, die Verflechtung zwischen der räumlichen Konstellation, seiner ästhetischen Bedingung, und ihrer eigenen Sache austrägt. Sichbeziehen heißt in erster Linie antworten – und nicht etwas wollen.

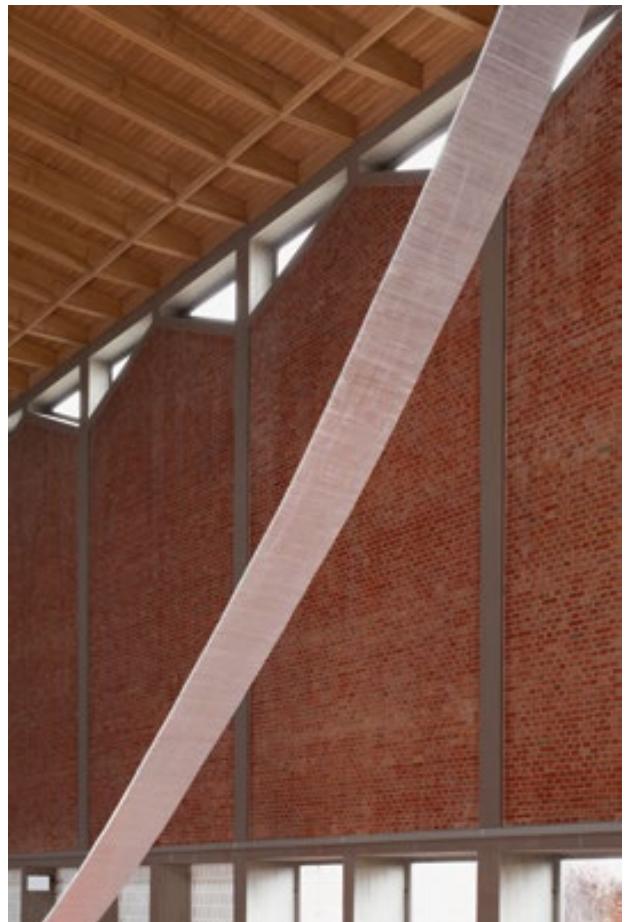
Aber worin besteht eine solche Beziehung in Bezug auf den Raum, oder genauer: zwischen Raum und Kunst? In dem schon genannten kurzen Text Heideggers aus seiner beinahe schon raunenden Spätzeit findet sich der geheimnisvolle Satz: „Das Ineinanderspiel von Kunst und Raum müßte aus der Erfahrung von Ort und Gegend bedacht werden.“ Bedenkt man, dass sich der Satz auf die Arbeiten Eduardo Chillidas bezieht, dessen großräumige Installationen in der Landschaft stehen und wie stählerne Greifarme aus ihr herausragen, so ergibt sich ein vordergründiger Sinn, der Kunst und Raum phänomenologisch herunterbricht auf den Ort, an dem sich deren ‚Sache‘ befindet, und der Gegend, in die sie hineinweist, doch muss man hinzunehmen, dass Heidegger den Ausdruck ‚Gegend‘ ableitet von ‚Gegnet‘, also dem, was ‚be-gegnet‘, sodass erneut ein passiver Sinn dominant wird. Der Satz lautet dann: ‚Ineinanderspiel von Ort und Gegnet‘, d.h. bestimmt durch das, wie uns Orte, Dinge oder Ereignisse im Raum begegnen, wie sie uns ansprechen, uns angehen bzw. wie wir von ihnen angezogen werden, uns durch sie angehen lassen in der doppelten Bedeutung des Angangs, der Attackierung unserer Sinne, sowie wie im weiteren einer Ethik des Angehenlassens, der Adressierung, die zu einer Reaktion zwingt.

Man kann dies auch anders beschreiben, um den tieferen Sinn in der noch dunklen

Sentenz Heideggers zu entschälen, nämlich abermals mit Blick auf den Zusammenhang von Resonanz und Responsivität und der sich aus ihm ergebenden Verbindung zwischen Ästhetik und Ethik. Denn indem die Kunst re-soniert, d.h. auf den Raum, die Umgebung reagiert und sie in Schwingung, in Vibration versetzt, löst sie etwas aus, woran der Betrachter, als ein am Geschehen Beteiligter nicht vorbeigehen oder vorbeisehen kann, womit das dritte Element der eingangs erwähnten Triangulation zwischen Raum, der Sache der Kunst und der Rezeption durch den Betrachter und ihrem genuin passivischen Sinn in den Fokus gerät. Das Nicht-Vorbeisehen-Können benennt eine Notwendigkeit. Sie kommt einer Nötigung zur Aufmerksamkeit nahe. Indem Kunst und Raum miteinander re-sonieren, werden also, mit anderen Worten, wir gleichermaßen mit in Schwingung versetzt, indem wir auf etwas zuvor Unbeachtetes aufmerksam werden. Aufmerksamkeit ist, nebenbei gesagt, eines der schönsten deutschen Worte, denn es enthält gleichzeitig das *Achten-auf* wie den Sinn fürs *Detail*, für das Unbeachtete oder das, was Marcel Duchamp die *infra-minces* nannte: winzige Nuancen wie, so sein ironisches Beispiel, die Beimengung des spezifischen Geruchs des Mundes im Rauch, den ein Zigarettenraucher ausbläst. Für solche exquisiten Details bedarf es einer eigenwilligen und eigensinnigen Sensibilität. Kunst macht für sie bereit, ermöglicht sie; doch impliziert das *Achten-auf* gleichzeitig auch das *Achten-von*, die *Achtung-vor*, man könnte auch sagen: die *Rücksicht*, die eine besondere ethische Qualität darstellt und die den Anderen einschließt, indem sie vom *Anderen her* denkt. Mit einem Wort: in der Aufmerksamkeit fließen Ethik und Ästhetik ineinander. Kunstmachen bedeutet, Orte solcher Achtung stifteten, aber diese Stiftung bedarf gleichermaßen beider: des Raumes bzw. des Kontextes und die Betrachtenden, die Zeugen.

3. Heidegger setzt übrigens seinen rätselhaften Satz, aus dem wir versucht haben, die durch die künstlerische Manifestation ausgelöste Passibilität der Aufmerksamkeit, d.h. die Achtung als *Resonanz* und *Response* herauszulesen, mit der Bemerkung fort: „Die Kunst als Plastik: Keine Besitzergreifung des Raumes. Die Plastik wäre keine Auseinandersetzung mit dem Raum. Die Plastik wäre die Verkörperung von Orten, die, eine Gegend öffnend (...), ein Verweilen gewährt“, und zwar, wie wir verkürzend ergänzen, der jeweiligen Dinge wie der Menschen. Die künstlerische Manifestation beherrscht also nicht den Raum, dominiert ihn nicht, stellt ihn nicht als ein Anderes gegenüber, sondern ist *Verkörperung* solcher Orte, die überhaupt erst Beziehungen ermöglicht: Beziehungen zu den Dingen, Beziehung zu dem, was ‚gegenet‘, Beziehung zum Bezug selbst.

Doch was bedeutet: „Verkörperung von Orten“? Ich entnehme deren Sinn der sich uns zeigenden Arbeit von Anne Gathmann und komme damit zum dritten der vier Teile meiner Erläuterung. Ich beziehe mich dabei auf das, was zunächst und gleichsam im ersten Eindruck ‚be-gegnet‘. Das Unscheinbare ihres Auftritts gibt dabei erst nach und nach ihr eigenes Gewicht, ihre Kraft zu erkennen. Denn die Arbeit besteht aus einer sehr einfachen, um nicht zu sagen, kargen oder schlichten mathematischen Figur: eine Linie, die sich gleichzeitig aber nicht nur in einer Linie erschöpft, sondern ihr eigenes Volumen und Gewicht besitzt. Sie durchtrennt den Raum, teilt ihn in seiner Mitte auf. Gestatten Sie mir einige kurze phänomenologische Beobachtungen, die durchaus überflüssig sind, denn jeder macht diese Erfahrung in der Begegnung mit der Arbeit selbst, doch erscheinen sie nützlich, um das Folgende angemessen verstehen zu können. Denn betritt man den Kirchenraum von vorn, das ist sofort auffällig, gleicht die Linie einem geraden Balken, der den räum-



gung der Negation, um eine Variante von Religionskritik, vielmehr um eine Durchstreichung, eine Verdeckung oder Überdeckung, die uns, durch das plötzliche Fehlen, gerade auf das, was fehlt, aufmerksam macht, denn die Anwesenheit des Kreuzes wird durch seine scheinbare Abwesenheit betont. Tritt man zur Seite, wird eine geschwungene Linie sichtbar, aus dem Balken wird ein Bogen, ein Band, das weniger den Raum

lichen Eindruck spaltet. Der Raum zerfällt in zwei Hälften. Der Balken, wie eine große Schräge, versperrt den Blick auf das Eigentliche des Kirchenraumes, den Altar, das Kreuz. Man könnte sagen: Er kreuzigt das Kreuz, streicht es durch. Es handelt sich dabei offensichtlich nicht um eine Bewe-

aufteilt, als durchschwebt. Es nimmt die Betrachtenden und ihren Blick von oben kommend mit, um sich über den Boden zu senken und wieder zum Altar zurückzukehren und über ihn hinauszugelangen. Man kann hier zwei Bewegungen, zwei Deutungen ausmachen, einmal die Erfahrung des Blicks, der von der Linie buchstäblich mitgenommen wird, zum anderen könnte man, im Augenblick der Abstandnahme, um eine möglichst objektive, 'distanzierte' Position aufzusuchen, an ein Band denken, das von einem unendlich fernen Ort in den Kirchenraum hineingehängt wurde, um den Betrachtenden mit sich zu nehmen. Es ist ganz klar, dass man sofort an das *Band* denken muss, das den *Bund* stiftet, d.h. die Verbindung zum ‚Ganz Anderen‘, zur Transzendenz oder Unendlichkeit und dessen Verbindlichkeit im Wortsinne mit der eigentlichen ‚*religio*‘ assoziiert ist, deren andere Bedeutungsschichten übrigens eine *Ethik der Sorgfalt*, der *Rücksicht* oder *Achtung* aufscheinen lassen, wie sie im Lateinischen Ausdruck *relegere* für die gewissenhafte Beachtung des Ritus, der Regeln anklingt. Der Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass das Band und sein Bogen nicht ganz den Boden berührt, sondern schwebend bleibt, von der Schwerkraft gezogen und ihr entgegen, aber dort seinen tiefsten Punkt, seine Scheitelstelle besitzt, wo die erste Fensterreihe aufhört, inmitten des Raumes, in dem wir uns aufhalten, gleichsam in einem irdischen Bereich, denn die Höhe reicht auf etwa 2,50 m, dem gewöhnlichen Deckenmaß. Es ist, um es anders auszudrücken, das Maß des Menschlichen.

Dass die Arbeit Anne Gathmanns in ihrer Symbolik diesen theologischen Sinn transportiert, ist nicht zu übersehen, trotz des ästhetischen Minimalismus der Arbeit, trotz der bis zur äußersten Abstraktion zurückgenommenen Geste, einem ikonischen Asketismus vergleichbar, denn das Verbot, sich Bilder zu machen, die dem Göttlichen äh-

neln oder es nachahmen, führt immer in die Abstraktion. Ich vermute, dass andere, Berufenere, diesen theologischen Sinn sehr viel besser und genauer auszubuchstabieren vermögen, deswegen beschränke ich mich vor allem auf die spezifische Ästhetik der Installation, ihre Beziehung zum Minimalismus, zur Einfachheit, zu ihrem graphischen Charakter, wobei ich mit ‚Minimalismus‘ kein klar umrissenes ästhetisches Konzept meine. Vielmehr ist charakteristisch, dass die Arbeitsweise Anne Gathmanns darin besteht, bei einem gegebenen Ausgangspunkt, einer Ausgangssituation anzufangen – das kann ein Zimmer, eine Wohnung oder ein Kircheninnenraum sein – um durch kleine, subtile Gesten Veränderungen einzutragen, die schließlich die vorgefundene Gesamtsituation bis zum Äußersten verrücken. Dies findet man bei ihren Arbeiten mit einfachen Materialien wie Gips oder Glas, die so gefügt werden, daß überraschende Dimensionseffekte entstehen – ich deute eine Arbeit mit Glasscheiben an, die, auf dem Boden liegend, auf ihm ein graphische Muster einzzeichnen scheinen, das die ganze Raumperspektive irritiert, oder ein Liniengefüge, das in eine Raumecke eingefügt ist und die Blickordnungen verwirrt, weil das entstehende Gebilde für den Blick kaum ‚unterzubringen‘ ist.

Ein ähnliches Prinzip gilt auch für die vorliegende Arbeit, die, schaut man auf die ‚Sache‘ selbst, ja lediglich aus einzelnen, aus Aluminium gefertigten Kettenstücken besteht, die sich – in ihrer Anzahl von ungefähr 4000 Stück – zu jenem Band von fast 40 m Länge fügen, das trotz der Wahl des relativ leichten Metalls insgesamt eine Schwere von ca. 600 kg aufweist, ein Schwergewicht wiederum, das lediglich an zwei Punkten an der Decke befestigt ist. Hängend ergibt sich eine Kurve, die fast nichts im Raum verändert und doch alles anders erscheinen lässt. Jedes einzelne Element gibt zudem seinen Energie-Vektor

an das nächste ab: wie eine Gemeinschaft oder eine Gemeinde, die als Ganze die Transzendenz, von der sie getragen wird, empfängt.

Aluminium besitzt darüber hinaus die farbliche Anmutung des Silbers, d.h. es schillert je nach Perspektive und Lichtverhältnissen zwischen Grau, dem hellen Widerschein des Lichts und der sich in ihm spiegelnden Färbung des Raumes, die manchmal ins Bräunliche wandert. Das Aluminium nimmt seine Umgebung auf, ‚resoniert‘ sie. Als Metall ist das Material unflexibel, statisch, doch durch die Verfugung der einzelnen Elemente in Stabgröße ergibt sich eine flexible Kette, die das Band in jene Linie verwandelt, die wir sehen und die, einzig gezogen durch die Gravitation, auf den ersten Blick dem Bild einer Parabel nahezu kommen scheint. Tatsächlich handelt es sich allerdings um eine sogenannte Katenoide, eine Kettenlinie, die mathematisch nicht auf die Parabel rückführbar ist, die sich auch nicht durch eine ganz-rationale Funktion gerader Ordnung, die die allgemeine Form einer Parabel beschreibt, approximieren lässt, auch wenn sie ihr ähnlich ist. Ich erwähne dieses mathematische Detail deshalb, weil sich von hier aus ein weiterer Assoziationshof spinnen lässt, der für den ästhetischen Minimalismus ebenso wie für die sakrale Symbolik der Arbeit relevant ist. Denn Kettenlinien ergeben sich z.B. bei Hängebrücken, aber auch bei Viadukten, bei Brückenbögen, deren ideale Figuration einer auf den Kopf gestellten Katenoide entspricht. Sie finden seit der Frühzeit des Bauens eine intuitive architektonische Anwendung, weil sie erstens von außerordentlicher Schönheit sind, zweitens aber über ebenso außerordentliche statische Eigenschaften verfügen. Kurz: das Band, das von einem Deckenende des Kirchenraums zum anderen reicht, gleicht – wieder auf seine Architektur bezogen – einer Brücke; und erneut drängt sich hier, vom Unendlichen

herkommend und ins Unendliche zurückkehrend, um im Menschlichen seinen tiefsten Punkt zu finden, ein eminent theologischer Sinn der Arbeit auf, denn als Brückenkunstkonstruktion verbindet die Linie die Transzendenz mit dem Irdischen.

Damit nicht genug. Das Bild einer quadratischen Parabel folgt nämlich einer einfachen Formel; ihre einfachste Funktionsvorschrift lautet $y = x^2$; dagegen zählt die Kettenlinie zu den sogenannten hyperbolischen Funktionen, dem sogenannten *Cosinus hyperbolicus*, welcher wiederum aus sogenannten e-Funktionen gebildet wird, und diese Funktionen stehen für das natürliche Wachstum, bezogen auf die Eulersche Zahl, e' als sogenannte 'transzendent-irrationale' Zahl. Mit solchen Wachstumskurven beschreiben wir sämtliche natürlichen evolutionären Vorgänge. Konkret: der *Cosinus hyperbolicus* bildet die Summe einer aufsteigenden und einer absteigenden Wachstumskurve. Damit hätten wir eine doppelte Relation: eine Brücke, die ins Unendliche reicht und resonierend von ihm herkommt, und ein dazu konträrer evolutionärer Prozess, der natürliche Verläufe resoniert und so mit dem Schöpfungsgeschehen der Natur korrespondiert. Ich kann dies hier nur andeuten: Ein Band, eine Bindung, eine *religio* also, die, nach oben geöffnet, sich wie erhabene Arme ausbreitet, aufnimmt und empfängt, um darin Transzendenz und Immanenz zu umschließen; gleichzeitig eine Linie, die das Werden und Vergehen der Natur in sich birgt und so die zwei Seiten des Göttlichen beinhaltet: das ethisch-ästhetische Gesetz des Seins, dem Menschen unzugänglich, das ihm allererst seinen Ort erteilt, weil es ihn mit einem Unverfügbareren konfrontiert, und die Schöpfung, die gleichsam in ihrer mathematischen Ordnung, ihrer Symmetrie und Stimmigkeit wie ein lebendiger Beweis Gottes fungiert. Wir fühlen, konfrontiert mit Linie und Band sowie mit den Anmutungen des Lichts, das es aufnimmt und weitergibt,

die Nähe des Göttlichen im Raum, sodass der Kircheninnenraum, so nüchtern er sich gibt, in seinem theologischen Bezug neu erschlossen wird. Wir erinnern uns an den eben zitierten Satz Heideggers: „Räumen ist Freigabe der Orte, an denen ein Gott erscheint.“ Eine einfache Linie, ein Band verändert das gesamte Raumgefüge, so, dass es der Erscheinung des Göttlichen eine Heimstatt gibt – und zwar durch den ästhetischen Minimalismus einer einfachen, mathematischen Gebärde.

4.

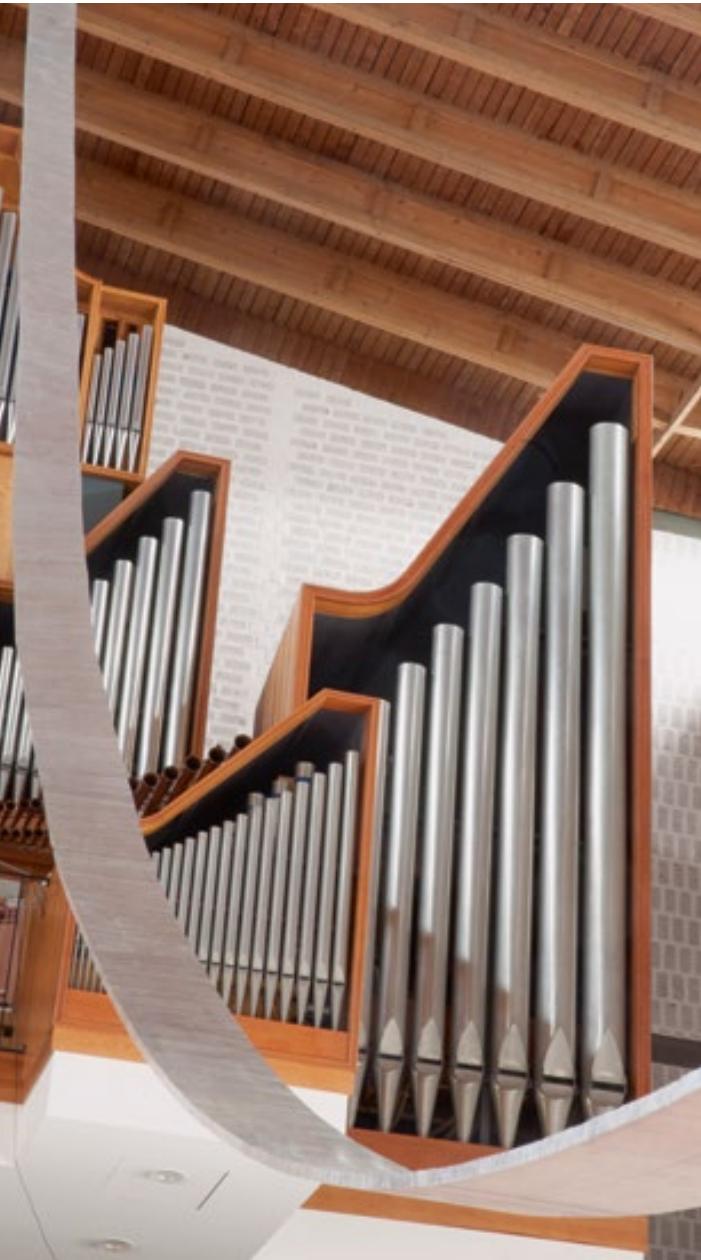
Keineswegs erschöpft sich darin unsere Lektüre, vielmehr möchte ich noch einen Schritt weitergehen. Zur Herstellung der Figur, der Kettenlinie, bedarf es nicht nur des Aluminiums als Material, seine spezifische Leichtigkeit im Einzelnen und seine Schwere im Ganzen, sondern vor allem der Technik, denn es handelt sich um einen industriell gefertigten Stoff. Ebenfalls ist die Installation des Bandes technisch höchst aufwendig, insofern ihr eine Reihe von statischen Berechnungen vorausgingen, ferner das Gewicht gehoben, sicher aufgehängt werden musste. Kunst und Technik gehen so zusammen. Gewöhnlich werden sie über den gemeinsamen Ursprung im Wort *technē* als miteinander verschwistert vorgestellt, und die Kettenlinie, als mathematische Funktion, scheint ihr Scharnier zu bilden. Doch ist sie hier, in der künstlerischen Arbeit, im Raum rein und ohne Zweck verkörpert, als eine Intervention, die dessen sakralen Sinn exponiert, während sie dort, im Technischen, in erster Linie in der Architektur der Bögen- und Viadukt-Konstruktion dem Zweck dient, einen besonderen Halt, eine Stütze oder Statik zu bieten. Zweckfreiheit ist ein Kennzeichen der Kunst, Zweckgebundenheit oder Instrumentalität der Technik. Beide, Kunst und Technik, reagieren also auf den Raum auf unterschiedliche Weise, und zwar exakt zwischen Zweck und Zwecklosigkeit, denn die den Kirchen-

raum als Band durchmessende Figur dient auf keine Weise seiner Abstützung oder Vermessung – man möchte sagen: im Gegenteil –, weil sie buchstäblich als offene Linie in den Raum hineingehängt ist. Was sie bewirkt, ist vielmehr die Eintragung einer anderen räumlichen Dimension, und zwar auf doppelte Weise, zum einen einer zweiten oder alternativen geometrischen Dimension wie zum anderen einer symbolischen, hier theologisch konnotierten. Ich beschränke mich vor allem auf die geometrische. Denn wir sind – gewissermaßen – mit einer anderen Verkörperung des Raumes inmitten des Raums konfrontiert. Kunst und Technik geraten so in einen Gegensatz: Sie stehen geradezu konträr zueinander. Denn es ist nicht nur so, dass sich im Raum zwei materielle Ausstattungen und zwei Bewegungen kreuzen – der dreidimensionale Bau der Kirchenarchitektur, vorwiegend aus Glas, Backstein und Holz, sowie die ideale Licht-Linie aus Metall mit seinen Spiegelungen –, sondern auch zwei Mathematiken, nämlich der endliche euklidische Raum und seine orthogonale Struktur mit einer hyperbolischen Funktion, wobei daran erinnert sei, dass die Hyperbel eine äußerst seltsame mathematische Figur bildet, die gewisse Bezüge zum Imaginären unterhält. Hier ins Detail zu gehen, würde zu weit führen. Doch genügt es vielleicht zu erwähnen, dass *hyperbolē* im Griechischen das „Über-Werfen“ oder Übertreffen meint wie auch die antike Rhetorik die *hyperbolē* als Redefigur kannte, die für die Übertreibung steht. Das Über-eine-Ordnung-Hinausgehen, im konkreten Sinn: die Ordnung der Endlichkeit, ist ihr Kennzeichen.

Zwei Mathematiken – das bedeutet auch: zwei Dimensionen oder Dimensionsarten, nämlich zum einen der rechtwinklige dreidimensionale Raum, durchaus mit Akzentuierung einer weiteren, unsichtbaren Dimension, nämlich der Unendlichkeit, der Transzendenz, die die Endlichkeit überhaupt

erst zulässt, verkörpert durch das Licht, das auf zweifache Weise in ihn eindringt, einmal indirekt durch das Oberlicht, und das andere Mal von der Seite direkt durch die durchlässige gläserne Fassade des transparenten Kirchenraums – ein Licht, dem die Relativitätstheorie mit beinahe mathematisch-physischer Theologie eine Absolutheit zugeschrieben hat, denn es bildet das letzte Maß, den Hintergrund, vor dem alle Relativität und mit ihr die vierte Dimension der Zeit sich abzeichnen kann. Einerseits also der gleichsam drei- bis (vielleicht) vierdimensionale Raum oder besser: der aus einer Zahl zwischen 3 und 4 bestehende Raum, sowie zum anderen die Linie, die mathematische Funktion der Katenode, das hängende Band, das ihn auftrennt, durchquert und dabei umwandelt, als würde es die Unendlichkeit in Gestalt des Lichts von oben, dem Imaginären hineinholen, auffangen und weitergeben wollen. Zwei Arten von Räumen also, die ineinander verschachtelt sind und zueinander in Kontrast stehen, sodass eine Spannung entsteht – und gerade dadurch miteinander eigentlich schwingend resonieren. Es sind, um es anders zu sagen, die – metaphorisch gesprochen – 3 oder $3\frac{1}{2}$ bzw. 3 + x Dimensionen der räumlichen Anordnung, die die offene, nach unten, ins Irdische weisende 1 bzw. $1\frac{1}{2}$ oder $1 + y$ dimensionierte Figur der Linie mit ihrer spezifischen Krümmung aufnimmt, mithin insgesamt Raum und Linie und Licht, die gemeinsam die Resonanz erzeugen und erst zusammen, mitsamt ihren theologischen Konnotationen die künstlerische Arbeit, ihre ästhetische Manifestation positionieren und unseren Aufenthalt im Raum – um mit Goethe zu sprechen – mit dem belehnen, was man eine ‚Scheu‘ nennen könnte.

Die Scheu hat mit der Ankunft eines Auratischen zu tun. ‚Aura‘ heißt, in der Diktion Walter Benjamins, von etwas anderem gesehen werden, ein Angang, der unseren Blick



wenden, einer Alterität, zu-wenden' lässt. Erneut unterstreicht die Formulierung eine Passivität oder *passio*, wie sie angesichts des Transzendenten, Unverfüglichen, man könnte auch mit dem Religionsphilosophen Rudolf Otto sagen, „Heiligen“, unumgänglich ist. „Zu-Wendung“ als Passivität, als „Gewendet-werden“ bedeutet gleichzeitig ein „Auf-Merken“. Aufmerksamkeit und Achtung, ihr ethisch-ästhetisches Apriori, von dem wir bereits sprachen, entspringen erst jenen Konflikten, die zwischen Raum und Figur entstehen. Die These, für die ich werben möchte, lautet, dass Kunst nur ist, wo solche Konflikte sind, wo Kontraste oder Ambiguitäten virulent werden. Das künstlerische Arbeiten überhaupt kommt aus einem solchen Sinn für Gegensätze, für Unvereinbarkeiten, die nicht zu schlichtenden Ambivalenzen. Es folgt, um es anders zu sagen, aus einem Vermögen für die Schaffung konfigurernder Linien, von Zerwürfnissen, Widersprüchen oder Paradoxa. Das gilt auch für die Arbeit Anne Gathmanns. Ich nenne nur einige, vielleicht die offenbarsten Antagonismen. Ihnen lassen sich weitere hinzufügen:

Erstens haben wir es mit einem Konflikt der Gattungen zu tun, denn einmal haben wir den Raum, seine architektonische Ordnung, die aus regelmäßigen geometrischen Figuren besteht, aus Kuben, Quadern sowie Dreiecken, Rechtecken und Trapezen; es herrscht also der rechte Winkel vor, die gerade Linie sowie das Volumen. Zum anderen, wie ein Fremdkörper, eine Durchbohrung der Regelmäßigkeit durch etwas ihr ganz Fremdes, den geschwungenen Bogen, parabel-ähnlich, aber keineswegs in einer Verkettung ganz-rationaler Funktionen aufgehend. Zwei Gattungen also, wie sie verschiedener nicht sein könnten, die gegeneinander stehen, sich in Widerspruch verwickeln: hier das Prinzip des Geraden, des Körpers, dort die Opposition der reinen Krümmung, der Linearität.

Zweitens ergibt sich ein Kontrast der Dimensionen, denn es gibt den euklidischen Raum, einen Innenraum, worin sich die Linie in Gestalt einer idealen Kurve inskribiert, d.h. eine Differenz in der Dimensionierung, die jede Reduktion aufeinander unmöglich macht. Der geometrisch geordnete Raum ist mittels Proportionen, Kongruenzen oder Projektionsmethoden auf der Basis von Zirkel und Lineal und unter Zuhilfenahme der Arithmetik beschreibbar; ihm steht eine komplexe Funktion entgegen, eine nicht-algebraische Kurve auf der Basis der transzendent-irrationalen Zahl π , die wie die Zahl π in der Mathematik eine Sonderstellung einnimmt, weil sie nicht rational rekonstruierbar ist. Wie die Dimensionen verschieden sind, so auch ihr *Logos*: Rationalität der euklidischen Ordnung hier gegenüber der Irrationalität des Hyperbolismus dort.

Drittens existieren auf diese Weise zwei unvereinbare Entitäten, deren eine eine Fülle birgt, einen Lebensraum, den Platz für Andacht, für die sakrale Präsenz und die Liturgie, den „Dienst“ an der Gottheit, oder, wie Heidegger es ausgedrückt hätte, für die Anwesenheit der Sterblichen und der Göttlichen, um ihnen einen Dialog zu bieten, wohingegen die andere ihrem eigenen Verschwinden zuarbeitet, ihrer Selbstaufhebung, denn das hängende Band will, trotz seiner Materialität, ganz Linie, ganz ausdehnungslose Figur oder reine Abstraktion werden. Dort also der Raum als Aufenthalt, hier die Differenz, der Schnitt.

Viertens kommt damit ebenfalls ein Gegensatz der verwendeten Materialien, der Stoffe und Farben zum Tragen, denn im architektonischen Raum dominieren gemäß der Ästhetik der späten 1950er Jahre natürliche Materialien, Erdfarben sowie die Vorstellung einer Offenheit und Transparenz, wie sie durch die Immateriellität des Lichts betont wird, während in Bezug auf den Aluminiumbogen das artifizielle, industriell produzierte

Material dominiert, das zwar als chemisches Grundelement vorkommt, zu dessen Gewinnung es aber eines hohen technischen Aufwandes bedarf. Bestenfalls spiegelt sie auf „kalte“ Weise das Licht. Anders als die lichtdurchfluteten Fenster bleibt es daher vollkommen opak – ein matt-glänzender Block, der in äußerster Entfernung zu den natürlichen Raumelementen und seiner Durchlässigkeit steht, so unterschiedlich wie Sonne und Mond.

Fünftens erweist sich die Linie, der Bogen als in sich selbst widersprüchlich, denn die Linie *als Linie* wäre nicht existent, hätte sie nicht eine Masse, eine Extension und eine Schwere, sodass jede Idealität gleichsam im Irdischen verdirt und sich umkehrt. So bedarf noch die Linie des Strichs, der sie zieht, oder der Dichte eines Balkens, die ihr allererst eine Ausdehnung und damit eine Präsenz verleiht. Dem Irdischen verhaftet, vermag sie die Transzendenz, die sie verkörpert, nicht zu erreichen. Jeder Anklang ans Undarstellbare bedarf der Darstellung, die sie durchkreuzt. Seit jeher zog daraus die Ästhetik ihre besondere Kraft wie ihr Versagen.

5.

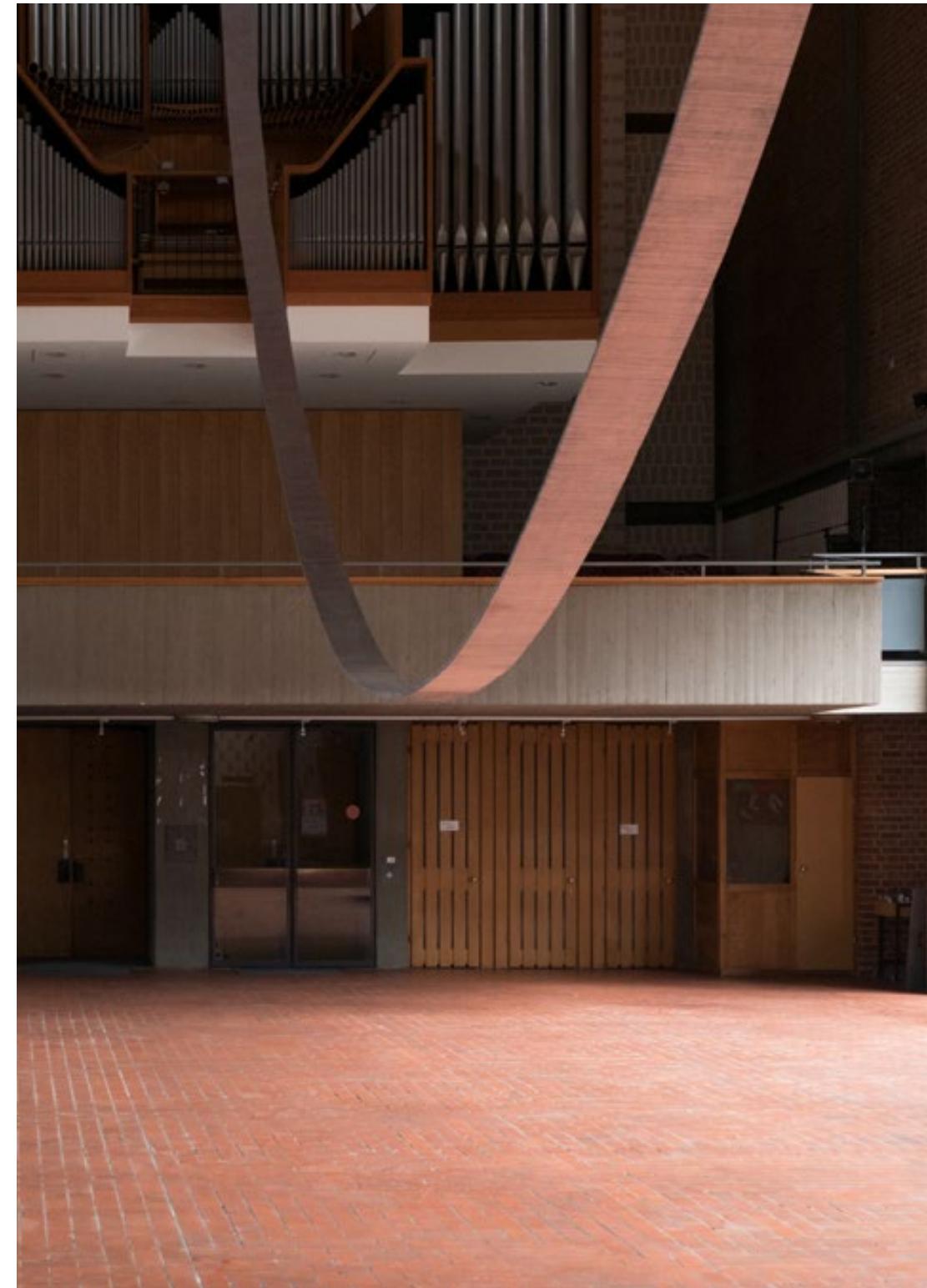
Ich füge, in verknappter Folge, eine Reihe von weiteren Konfliktlinien und Widersprüchen an, um schließlich zu meinem finalen Punkt zu kommen. Denn mit Raum, Linie und Licht spannen in der Arbeit von Anne Gathmann die Gegensätze von Materialität und Immateriellität, von Bild und Abstraktion, von Diesseits und Jenseits, von Substanz und Schrift oder – in der Sprache Heideggers, zwischen „Erde“ und „Welt“ und den „Sterblichen“ und „Göttlichen“ auf. Wir bekommen es auf diese Weise mit einer ganzen Vielfalt von Ambiguitäten, Kontrasten und Inkompatibilitäten zu tun, und meine Behauptung ist, dass die künstlerische Arbeit umso intensiver und reichhaltiger ist, je mehr solcher Grundkonflikte

bestehen. Kunst und ihre Manifestation beruhen darin, solche Aporien und Oppositionen hervorzu bringen und sie zu reflektieren. Alles, was Kunst interessant macht – ganz im Gegensatz zur Technologie, die nur auf Lösungen und deren Optimierung setzt – bleibt auf die Herstellung solcher Dissonanzen, Paradoxa oder Unbestimmbarkeiten bezogen. Das macht ihre Manifestationen, ihre Objekte und Praktiken hochgradig instabil, aber auch offen, ja verwandelt sie geradezu in Öffnungen, die anderes sehen lassen. Deswegen hatte Adorno in seiner Ästhetischen Theorie vom „Rätselcharakter der Kunst“ gesprochen, sowie später davon, dass die Utopie von Kunst heute sei, lauter „Dinge (zu) machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind“. Heißt das, dass die Kunst, wie auch die Installation von Anne Gathmann, uns bloß mit Rätseln zurücklässt? Ist ihr Sinn eine Verrätselung, die uns die Welt etwas fremder werden lässt, als sie ist? Meine Schlussbehauptung ist, dass ihr eigentlicher Zweck, wenn man hier überhaupt von Zweck sprechen darf, bzw. ihr eigentliches Ziel die Erkenntnis, die Reflexion ist. Sie berührt uns so, dass sie ein Reflexionsmoment induziert. Es handelt sich dabei nicht um eine Erkenntnis, ein Wissen, das sich in positiven Kenntnissen der Wissenschaft übersetzen lässt. Vielmehr gibt es eine existenziell-performativ Erkenntnisweise, für die das Rätsel, die Paradoxie konstitutiv ist. In einem Gespräch mit anderen Künstlern hatte Josef Beuys einmal pointiert, dass das Paradoxie die Artikulationsweise der Kunst schlechthin sei, denn es besitze die phantastische Eigenschaft, etwas in einen „Nicht-Zustand“ zu versetzen: Wie aus dem Nichts heraus ergäbe sich dann ein neuer Impuls, der einen neuen Beginn setze². Anders ausgedrückt: es ist der Sprung, den Kunst auslöst und sie bewegt, der sie produktiv macht – ein Sprung im Sein, der eine Differenz hervortreten lässt und dadurch eine Aufschließung bewirkt, die auf anderem Wege nicht zu

evozieren ist. Aus ihr bezieht Kunst ihre besondere epistemische Kraft. Es ist die Kraft, etwas überhaupt zur Erscheinung zu bringen, zu offenbaren, etwas, das zuvor verschlossen oder unsichtbar war. Diese Kraft verbindet die Kunst, wenn auch auf ganz andere Weise, mit dem Religiösen, wenn wir unter dem Religiösen wiederum die Evokation des Heiligen verstehen, jenem *mysterium tremendum et fascinosum*, das in den Zwischenräumen, den Konflikten und Paradoxa aufblitzt und an ein Undarstellbares oder Unverfügbares röhrt. Das Unverfügbare aufscheinen zu lassen, das Undarstellbare darstellbar zu machen, das Unmögliche möglich und die Gründe abgründig oder das Offene noch etwas weiter aufzureißen, zu öffnen – darin sehe ich die eigentliche Aufgabe der Künste.

1. Martin Heidegger, Die Kunst und der Raum, Frankfurt/M (Klostermann) 2007, S. 9.
2. Josef Beuys, Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, Ein Gespräch, Zürich 4. Aufl. 1994, S. 144.

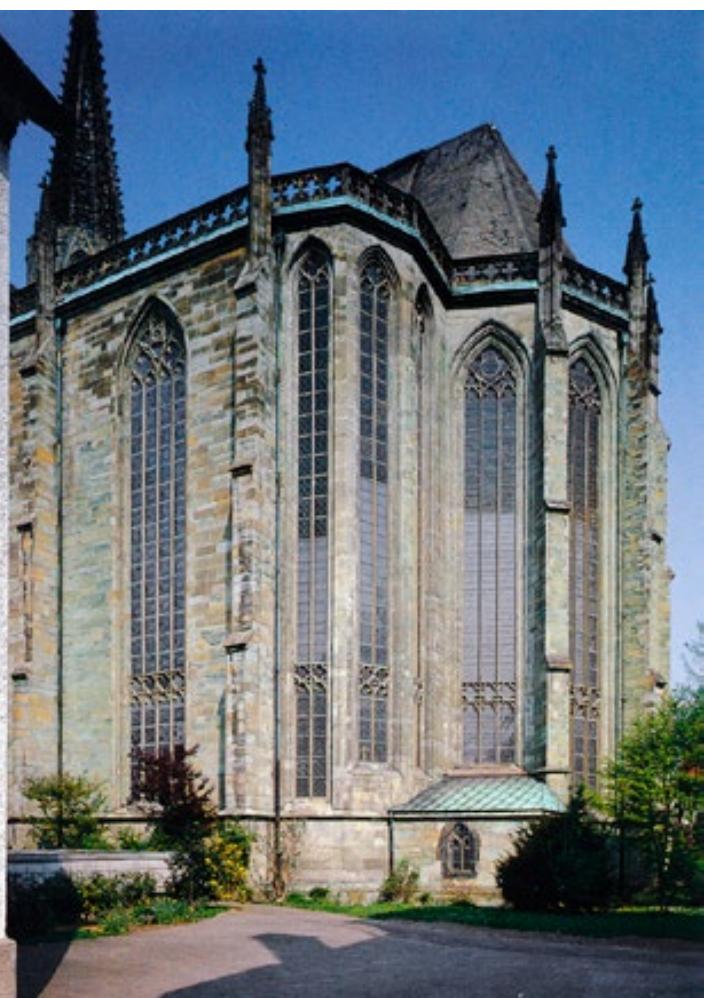
Fotos: Stephanie Kloss



Die Wiesenkirche in Soest

und ihre architekturgeschichtliche Stellung in Europa im 14. Jahrhundert

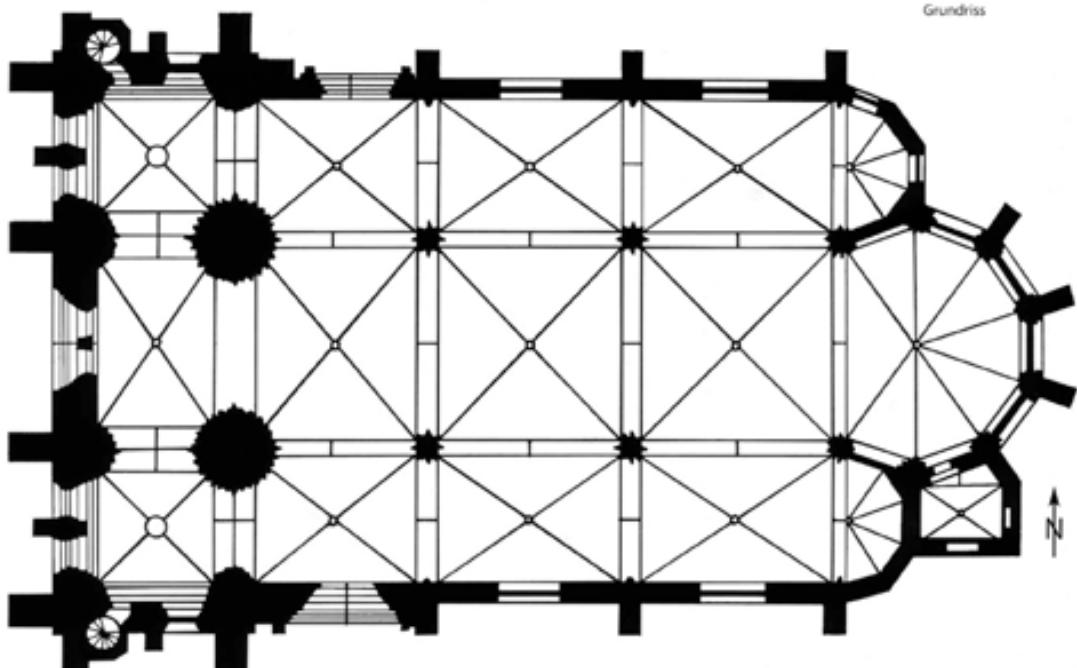
Leonhard Helten



Die Wiesenkirche in Soest gehört zu Beginn des 14. Jahrhunderts zu den modernsten Kirchenbauten in Deutschland. Modern heißt, dass in der Wiesenkirche die aktuellen baukünstlerischen Leistungen der großen Bauhütten zu einem neuen großen Entwurf überzeugend zusammengeführt wurden. Das Ergebnis kennzeichne, so der Kunsthistoriker Paul Frankl 1962 in seinem Standardwerk „Gothic Architecture“, „a happy sense of poise“, also einen glücklichen Sinn einer vornehmen Haltung, gemeint ist hier ein besonders glückliches Gespür für ein harmonisches Zusammenspiel aller Teile zueinander, insbesondere der Proportionen. Im Folgenden werde ich daher die einzelnen konstitutiven Teile der Wiesenkirche herausstellen und mit anderen prominenten Bauten jener Zeit vergleichen, um die architekturhistorische und baukünstlerische Stellung der Wiesenkirche im Gesamtbild der deutschen Kirchenbaukunst der Gotik zu bestimmen, die zu diesem „happy sense“ in Soest führten.

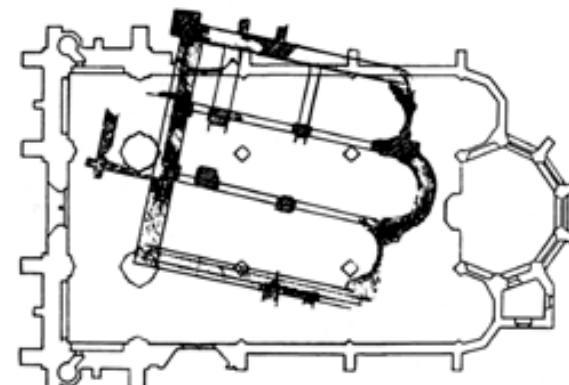
Der Grundriß

Ich beginne mit dem Grundriß: An einen dreiteiligen Westbau schließt ein kurzes dreischiffiges Langhaus an und im Osten ein Dreiapsidenchor. Betrachten wir zunächst das Langhaus. Mit seinen vier Freipfeilern folgt es dem traditionierten Typus der Vierstützenbauten in Westfalen. Bereits der Vorgängerbau der heutigen Wiesenkirche war ein Vierstützenbau. Die Stützen standen aber nicht mittig im Langhaus, sondern versetzt zum Westbau hin. Ungefähr so, daß zwei quadratischen Jochen nur noch knapp ein halbes zur Westwand hin folgte. Auch in



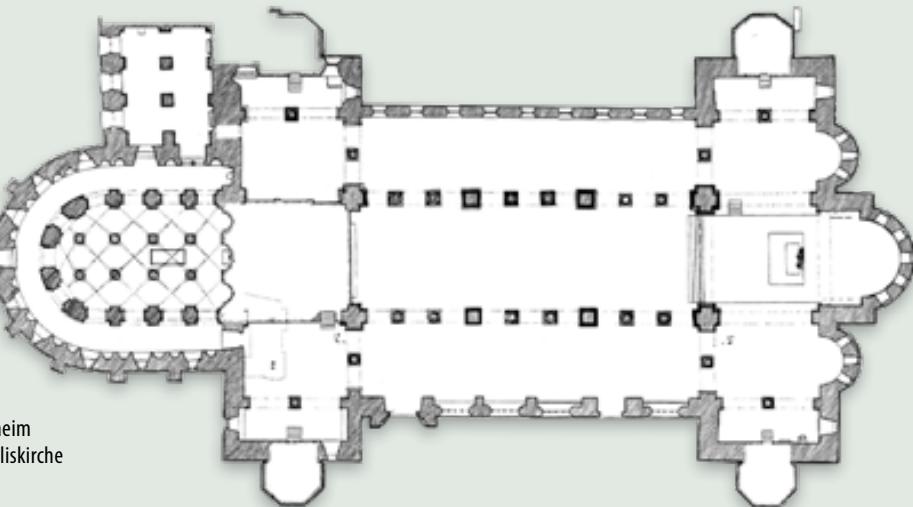
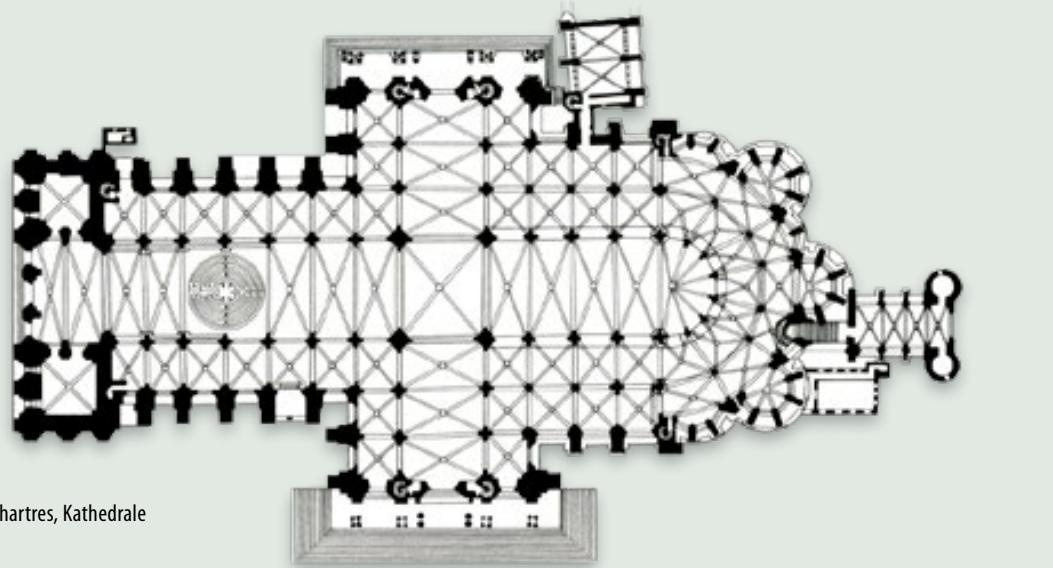
oben: Grundriss der Wiesenkirche

links: Lage des Vorgängbaus

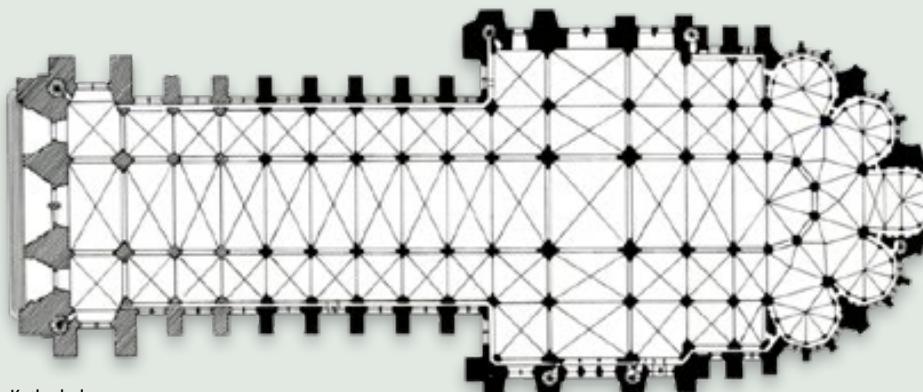


bestimmen aber dynamische Effekte das Erscheinungsbild der Architektur. So kulminiert das Innere in der lichtdurchflutenden Apsis des Polygons.“ Damit bemüht aber Schurr eine vermeintliche Maßgleichheit, die gar nicht vorhanden ist, für etwas, was in der Erscheinung der Wiesenkirche durchaus präsent ist und das Frankl eben mit „a happy sense of poise“ zu fassen suchte. Ich möchte dies kurz in drei kleinen Schritten erläutern: Nehmen wir den Begriff „annähernd“: Was meint das? Eine Unregelmäßigkeit? Eine bewußte Abweichung? Ich zeige hier zwei Quadrate, „annähernd“ gleich groß, aber nur eines (!) davon ist exakt ein Quadrat, also ein Viereck mit exakt vier gleichen Seiten. Wenn man lange genug die beiden Vierecke in den Blick nimmt, müßte das rechte Viereck als Quadrat erscheinen, das linke hingegen etwas zu schmal.

der heutigen Wiesenkirche stehen die vier Freipfeiler nicht mittig, auch hier ist das westliche Joch deutlich schmäler. Manche wollen das gern übersehen, z.B. Marc Carel Schurr in seinem großen Werk „Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340. Von Metz bis Wien“, erschienen 2007 im Deutschen Kunstverlag. Er schreibt dort zur Wiesenkirche: „Trotz der harmonischen, annähernd kubischen Proportionierung des Innenraumes der Wiesenkirche, der in Länge, Breite und Höhe je rund 27 Meter mißt,

Hildesheim
Michaeliskirche

Chartres, Kathedrale



Reims, Kathedrale

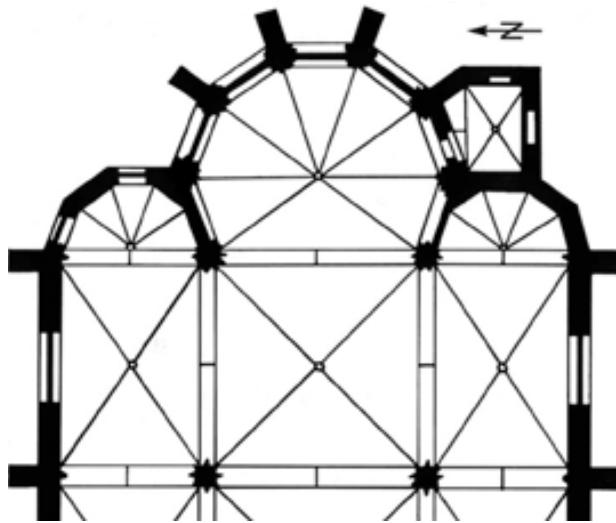
Tatsächlich ist dieses linke Viereck ein mathematisch nachrechenbares exaktes Quadrat, während uns das rechte als regelmäßiges Quadrat erscheint, es aber nicht ist. Auch in der Wiesenkirche ist entscheidend das „Wie“ der unterschiedlichen Strecken zueinander, nicht eine nachrechenbare Maßdifferenz. Noch ein Beispiel – die berühmte Michaeliskirche in Hildesheim von Bischof Bernward. Der doppelte Stützenwechsel im Langhaus, Pfeiler – Säule – Säule – Pfeiler, generiert im Grundriss einen Vierstützenbau, der deutlich regelmäßiger ausgebildet als in der Wiesenkirche, aber räumlich dem Besucher verschlossen bleibt, der unmittelbaren optischen Erfahrung entzogen ist.

Und damit wieder zurück zum Grundriss der Wiesenkirche und zur Frage des „Wie“ der unterschiedlichen Strecken zueinander. Zunächst fällt auf, dass am Außenbau die Strebebögen einen gleichen Takt aufweisen, jeweils von Mitte Strebebögen zu Mitte Strebebögen. Im Innenbau jedoch nimmt die Jochtiefe von West nach Ost kontinuierlich zu, eine lineare Steigerung, besonders deutlich zu sehen im Mittelschiff: ganz links das kurze querrechteckige westliche Joch, das mittlere dann etwas weiter und schließlich unmittelbar vor dem Chor das regelmäßige Viereck, ein optisches Quadrat. Das einzige im ganzen Grundriss. In den Seitenschiffen ist bereits das erste westliche Joch längsrechteckig, die beiden folgenden zeigen eine weitere lineare Streckung. Sind dies Unregelmäßigkeiten? Also unterschiedliche Annäherungen an ein Quadrat? Oder folgen die Abweichungen einem System? Ich zeige hier die Grundrisse der Kathedrale von Chartres, begonnen 1194, und der Kathedrale von Reims, begonnen 1211. Die Abfolge der Bauteile ist gleich: Im Westen eine Doppelturmfront, dann ein dreischiffiges Langhaus, ein dreischiffiges Querhaus, ein fünfschiffiger Chorhals und schließlich ein Chorumgang mit Kapellenkranz. Soweit

das Gemeinsame. In der Anbindung der einzelnen Bauteile aneinander unterscheiden sich Chartres und Reims indes grundlegend. In Chartres stoßen die Bauteile unvermittelt aneinander, in Reims sucht man einen fließenden Übergang. Der Kunsthistoriker Richard Hamann-Mac Lean verglich dies anschaulich mit einer „atmenden Lunge“. Das langsame Anschwellen der Jochtiefen zur Vierung hin und dann das Abschwellen Richtung Chor. Auch die Pfeilerquerschnitte korrelieren mit den jeweils unterschiedlichen Größen, von den Vierungspfeilern zu den Apsispfeilern nimmt die Pfeilerstärke sukzessive ab, ebenso die Breite der Scheidbögen. Ein ungeheurer Aufwand. Denn nun müssten für jeden einzelnen Pfeiler je eigene Schablonen, Werksteine und Kapitelle angefertigt werden. Die Wiesenkirche steht hier insofern in der Nachfolge, als die besondere Disposition dieses Vierstützenbaus einen regelmäßigen Takt am Außenbau mit einer linearen Steigerung im Inneren zum Chor hin verbindet.

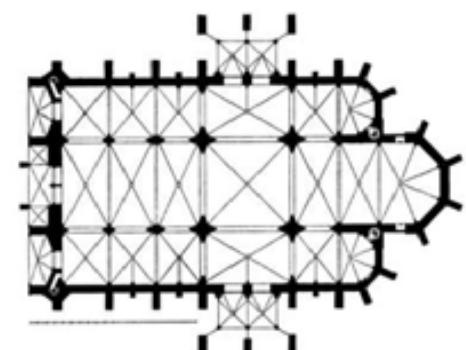
Der Chor

Die Wiesenkirche zeigt einen gestaffelten Dreiapsidenchor, das heißt, die mittlere große Apsis tritt deutlich über die Flucht der beiden seitlichen Apsiden hinaus. Bereits der Vorgängerbau der heutigen Wiesenkirche hatte einen gestaffelten Dreiapsidenchor. Wie im Langhaus mit dem Vierstützenbau wird also auch im Chor der tradierte Bautypus übernommen. Die Ausführung unterscheidet sich indes grundlegend. Schon die Ausgangssituation ist anders. Der Vorgängerbau besaß drei gleich breite Schiffe, die heutige Wiesenkirche dagegen besitzt ein breites Mittelschiff und zwei schmalere Seitenschiffe. Mehr noch: Die Hauptapsis ist sogar noch breiter als das Mittelschiff. Aber auch hier ist entscheidend das „Wie“ der Verbreiterung. Und damit hängt eine weitere Besonderheit der Wiesenkirche zusammen: Die Nebenapsiden



„Einzigartig ist die das Zurückweichen der Nebenapsiden geschickt ausnutzende Verbreiterung des Hauptchorpolygons, das aus sieben Seiten des Zehnecks gebildet wird und einem Zentralbau nahekommt. [...] Auch technisch ist der Bau ein Meisterwerk ersten Ranges. Die Kühnheit, mit der die Massen als Auflasten in den Bereich oberhalb der Gewölbe verlagert werden, um dort Schubkräfte in senkrechte Lasten zu verwandeln, wird noch von der Sicherheit des ersten Meisters Schendeler übertroffen, der bei den Nebenchören die Strebepfeiler an den Polygonecken einfach wegläßt.“
[Zitiert nach Viktoria Lukas, S.46]

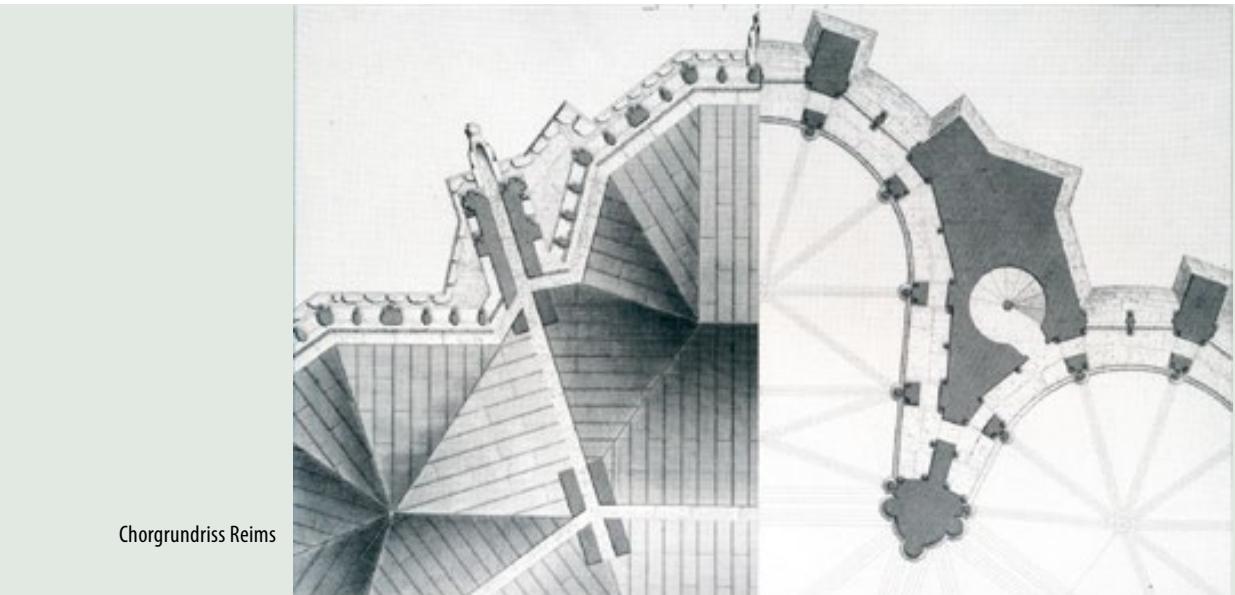
Vielleicht aber hängen diese beiden Besonderheiten der Wiesenkirche, also die Verbreiterung der Hauptapsis und der Verzicht der Strebepfeiler bei den Nebenchören konzeptionell zusammen, ich möchte das kurz erläutern. Ich zeige hier den Grundriß der berühmten Stiftskirche St.-Urbain in Troyes, benannt nach Papst Urban IV. und begonnen im Jahre 1262, also ein halbes Jahrhundert vor der Wiesenkirche.



Troyes, St-Urbain
Auch hier ein gestaffelter Dreiapsidenchor: eine breite Hauptapsis, aber in der Verlängerung des breiten Mittelschiffes, zwei schmalere Nebenchöre in der Verlängerung der schmaleren Seitenschiffe. Alle drei Apsiden zeigen den gleichen Gewölbeschluß über fünf Seiten eines regelmäßigen Fünfecks. Die Hauptapsis ist um ein Joch weiter hervorgeschnitten.



haben keine Strebepfeiler. Beides ganz ungewöhnlich. Sogar einzigartig, wie der von mir hochgeschätzte ehemalige Kölner Dombaumeister Arnold Wolff 1987 schrieb:



Chorgrundriss Reims

Aufschlußreich ist nun der Winkel zwischen Haupt- und Nebenapsis, also „wie“ die Haupt- und Nebenapsis aneinanderschließen. Im Grundriß stoßen hier zwei gerade Mauern aneinander, die gerade Mauer des Vorchorjoches und die Scheitelseite der Nebenapsis. Eigentlich sogar drei, nämlich zusätzlich die Flankenseite des großen Strebepfeilers. Weil der aber in die Flucht der Scheitelseite gelegt wurde, sieht es so aus wie eine einzige durchgehende Mauer. Die mittelalterlichen Architekten hatten gerade mit dieser Stelle allergrößte Schwierigkeiten, weil sich dort die Strebepfeiler von Haupt- und Nebenapsis ständig in die Quere kommen.

Zum Vergleich die Kathedrale von Reims: Im Kapellenkranz ist die mittlere Kapelle um ein Joch hervorgehoben; wie sieht nun genau dort der Anschluß zu den seitlichen Kapellen aus? Auf den ersten Blick erkennt man nur ein geknicktes Gesamtpaket, wenn überhaupt. Jedenfalls keine einzelnen von einander abgesetzten Strebepfeiler. Erst im Grundriß läßt sich dieses Gesamtpaket wieder in seine einzelnen Bestandteile auflösen. Ich zeige hier den betreffenden Aus-

schnitt von oben, links mit Blick auf das Dach, rechts der Grundriß. Die Strebepfeiler liegen alle in der radialen Verlängerung der Gewölbebögen, um den Schub optimal aufzunehmen und weiterzuleiten. Einmal in der Verlängerung der Rippenbögen, zum anderen in der Verlängerung der Gurtbögen. Streng genommen müßte nun in der oberen Ecke ein Hohlräum bleiben, sozusagen eine Kruschecke, die deshalb geschlossen wird, und in der unteren Ecke müßte ein großer Knick an der Stirnfläche des Rippenstrebebogens erscheinen, dann aber hätte der runde Treppenturm an dieser Stelle keine Außenwand mehr. Deshalb werden die Strebepfeiler in Reims in diese umlaufende Kontur einbeschrieben. In der Kathedrale von Amiens umging man dieses Problem, indem man dort die Scheitelkapelle gleich zwei Joche weiter hinausrückte.

Nach diesem Ausflug nach Frankreich kehre ich wieder zur Wiesenkirche zurück, zum gestaffelten Dreiapsidenchor. Der Anschluß an die Nebenchöre erfolgt hier durch die Ausrichtung der Eingangsseite des Hauptchorpolygons an der schrägen Eingangsseite des Nebenchores.

Also: Ausgangspunkt war es nicht, mit der Verbreiterung der Hauptapsis irgendeinen Zentralraum zu schaffen, sondern eine befriedigende Lösung für die Anschlußstelle zu schaffen.

Die geometrisch geniale Lösung in der Wiesenkirche war nun, das sich Haupt- und Nebenchor diese erste Eingangsseite teilen, deshalb verläuft sie im Hauptchor schräg. Und weil sie schräg verläuft, ist die Apsis um diesen Abschnitt breiter, und deshalb gibt es auch kein gerades Halbjoch vor den fünf Seiten eines regelmäßigen Zehnecks, sondern durch die Schrägführung schließen sich nun sieben Seiten eines Zehnecks zentralraumartig zusammen. Vielleicht ist gerade das der Grund für das vermeintliche Fehlen der Strebepfeiler dort und die Schließung der Wandfläche, weil dieses Wandstück dann konzeptionell als in die Wand gelegter Strebepfeiler verstanden werden muß. Es scheint mir jedenfalls überzeugender als die verbreitete Ansicht, daß die massive Wand im Nordchor deshalb eingesetzt wurde, weil „der Baumeister noch nicht so eine kühne Lösung wie im Südchor sich zugetraut hat, wo er drei hohe Fenster ohne ein äußeres Stützensystem wagte.“ Denn dies erklärt eben nicht den Verzicht auf die Strebepfeiler. Ein zentrales Argument, dass die Wand im Nordchor nicht als geschlossene Fensterwand verstanden werden kann, sondern als in die Wand gelegter Strebepfeiler, ist folgendes. Dort, wo eine geschlossene Fensterwand hochgeführt wurde, hat der Architekt die Fenstergliederung als Blendmaßwerk fortgeführt, so in der Hauptapsis, nicht aber in der Nordapsis. Hier erscheint die durchgehende glatte Mauerfläche, also gerade dort, wo die Fläche ins Auge springt, anders als die Eingangsseiten im Hauptchor.

Die Chorwand als Schauwand

Damit komme ich zum letzten Punkt: die Chorwand als Schauwand. Werner Gross hat

in seinem Werk „Die abendländische Architektur um 1300“ erschienen in Stuttgart 1948, diesen Wesenszug, besser: diesen exklusiven Wesenszug, am Beispiel von Santa Croce in Florenz herausgearbeitet und in Verbindung gesetzt mit den neuen Wandgliederungen in der Malerei durch Giotto um 1300, in dem wir den Beginn der neuzeitlichen Malerei erkennen. Gross schreibt: „Es gehört zu den mancherlei Wundern der Geschichte der Kunst, daß fast in demselben Augenblick, wo die konstituierende Kraft des Flächenfeldes für die Architektur entdeckt war, dieses auch für die Malerei grundlegend wird. Ungefähr zehn Jahre, nachdem der Chor von Santa Croce begonnen war, in dem wir das Flächenfeld zum erstenmal die architektonische Gesamtanlage bestimmen sehen, wissen wir den Maler Giotto aus Florenz in Padua am Werk, wo er seinerseits die erste uns faßbare Flächenordnung der Malerei vollbringt. Ja, ein besonderer Glücksfall will es, daß wir die beiden Verwirklicher des neuen Gestaltungsprinzips am gleichen Bau tätig finden und ihr Werk dort betrachten können, eben in Santa Croce.“

Hier müßte nun die Besonderheit der Wiesenkirche einsetzen, daß sich der Hauptchor durch die Einziehung der Eingangsseiten der optisch rationalen Anbindung an das Langhaus entzieht, vergleichbar den barocken Chorinszenierungen eines Balthasar Neumann oder Gian Lorenzo Bernini. Für diese Überlegungen müßte ich aber noch einmal ganz von vorn beginnen, auch mit den Besonderheiten des Außenbaus, gerade im Vergleich zum vorgestellten Troyes, auch zur engen Verbindung mit der Kölner Dombauhütte und zu den Besonderheiten der Freistützen ohne Kapitell und ohne eigene Basis, und insbesondere zur Planungs- und Baugeschichte des Südturmes des Kölner Domes. Dessen Planungsgeschichte setzt mit dem sogenannten Wiener Riß A noch vor 1300 ein, die Baugeschichte im Aufge-



henden dann erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts, die Planung des Kölner Südturms geht also der Wiesenkirche in Soest voraus, die Ausführung hingegen datiert nach dem Bau der Wiesenkirche. In diesem Südturm des Kölner Domes wurde der kapitellose Bündelpfeiler aus den Gewölbeköpfen des Chores entwickelt; ihre Querschnittsform resultierte nicht mehr aus einem Pfeilerkern mit den entsprechenden Vorlagen, sondern aus einer Bündelung von Gewölbeköpfen, die bis auf den Sockel heruntergeführt wurden. Eine Unterscheidung zwischen Stütze und Bogen ist im Erdgeschoss daher nicht mehr gegeben, der Raum wird ausschließlich durch eine Folge gestelzter Bögen konstituiert, noch radikaler dann in der Wiesenkirche mit dem zusätzlichen Verzicht auf die Ausbildung einer Basis.

Architekturgeschichtlich nimmt die Wiesenkirche in Soest damit im frühen 14. Jahrhundert eine ganz herausragende Stellung ein. Und doch werden den heutigen Besucher nicht zuerst Profilbildungen oder Strebe-pfeilerdispositionen in den Bann ziehen,

sondern das seltene Glück des erhaltenen Figuren- und des wunderbaren Glasmalereizyklus in den wandbreiten Fenstern des Chores, mit der so typischen Aufhellung der musivischen Glasmalereien um 1300, mit der Einbindung des neuen Silbergelbs, das kurz vor 1300 in der Gegend um Paris seinen Siegeszug antritt und erstmals mehrere Farben von Hellzitronengelb bis Tieforange auf einem einzigen Scherben ermöglicht. Diese riesigen Glasmalereien im heilsge-schichtlichen Zyklus von Altem Testament mit den Propheten und Königen unten, darüber die steinernen Apostel als Verkünder und schließlich oben das Neue Testa-ment mit der Reihe der Heiligen, diese Glasmalereien sind der eigentliche Held des Innenraumes der Wiesenkirche zu Soest, und erst in diesem Zusammenspiel von Glasmalerei, Skulptur und Architektur eröffnet sich dem Besucher der Wiesenkirche noch heute jene vornehme Haltung, die Paul Frankl 1962 treffend als „happy sense of poise“ beschrieb, als ein besonders glückliches Gespür für ein harmonisches Zusam-menspiel aller Teile zueinander.

Neue Sehgewohnheiten für den Kirchenbau

am Beispiel der Heilig-Kreuz-Kirche in Soest

Theodor Ahrens

DIE KIRCHE ERWACHT IN DEN SEELEN

ROMANO GUARDINI



Romano Guardini (1885–1968)
© Kath. Akademie in Bayern

Aus dem Gesagten ist auch die liturgische Bewegung zu verstehen. Sie ist ein besonders starker und nach außen bemerkbarer Strom in der „kirchlichen Bewegung.“ Wenn Guardini mit seiner Beobachtung recht hatte, dann dürften auch alte Sehgewohnheiten der Kirchenbauarchitektur durch den beschriebenen Vorgang betroffen sein.

Rudolf Schwarz (1897–1968), der mit Romano Guardini eng befreundet war und die Heilig-Kreuz-Kirche in Soest 1960/1961 entworfen hatte, war sich der Bedeutung der

Aufgabe wohl bewusst, als er schrieb: „Soest spricht in seinen romanischen Bauten ... eine so mächtige architektonische Ursprache, dass der Verfasser sich ihr nicht entziehen konnte, sondern sie in seinem Entwurf weiter gesprochen hat.“ Sogar die Stadt Soest meldete ein ungewöhnliches Interesse bezüglich der Gestaltung des Kirchenneubaus an. Sie setzte sich dafür ein, dass renommierte Kirchenarchitekten Interesse für einen Ideenwettbewerb zeigten. So reichte neben Rudolf Schwarz auch Gottfried Böhm einen Entwurf ein.

Die nach langen und heftigen Diskussionen in Soest und in der kirchlichen Behörde in Paderborn 1967 vollendete Heilig-Kreuz-Kirche ist ohne Zweifel eine der bedeutendsten Kirchbauten des 20. Jahrhunderts im Erzbistum Paderborn. Dennoch war sie zu ihrer Zeit (und bisweilen auch heute noch) umstritten. Fünf Jahre brauchte man in Paderborn und in Soest für diese Diskussion. Denn der Bau stellte die Sehgewohnheiten für einen Kirchbau in Frage.

Sehgewohnheiten

Gewohnheiten geben Sicherheit und lassen uns zurechtfinden in der unübersehbaren Fülle von Eindrücken und Verhaltensweisen. So lassen uns unsere Sehgewohnheiten im Blick auf die Architektur Kaufhäuser, Fabriken, Schwimmbäder und Kirchen voneinander unterscheiden. Wie eine Kirche aussieht, formulieren sogar Piktogramme auf den Verkehrsschildern. Im schnellen Vorbeifahren mit dem Auto zum Beispiel kann erfasst werden, was eine evangelische – oder eine katholische Kirche ist, denn ihr Bild ist auf wesentliche Merkmale reduziert:



Vergleich Kirchenbauarchitektur von 1935:
St. Elisabeth in Lippstadt

stammte dem römisch-kaiserlichen Profanbau, der Basilika. Im Laufe der Jahrhunderte wurde die Form in vielen Verwandlungen wiederholt.

Die Heilig-Kreuz-Kirche und unsere Sehgewohnheiten

Vor dem Hintergrund solch lang eingeübter Sehgewohnheiten verstört natürlich der Anblick der Heilig-Kreuz-Kirche. Sowohl in der kirchlichen Behörde als auch in Soest sprachen einige von Fabrikhalle oder gar von einer modernen Schwimmhalle. Überhaupt habe der entworfene Bau einen rein profanen Charakter.

Da waren nämlich keine sakralen Formen, die eine gewohnt kirchliche und geistliche Sprache sprachen. Der Bau wirkte vielmehr rationalistisch, nüchtern und „calvinistisch“

Turm, Kirchenschiff und Chorraum. Wir haben auch bestimmte Vorstellungen von sakralen Formen und den entsprechenden Räumen.

So glaubte man zur Zeit, als die Heilig Kreuz-Kirche in Soest gebaut wurde, in der kirchlichen Behörde in Paderborn, dass zum sakralen Formenrepertoire Rundbögen, Fensterrosen und Naturstein gehören.

Man wollte zwar nicht die

mittelalterliche Bauweise nachahmen wie in der Neoromanik oder in der Neogotik, aber der Formenkanon sollte doch auf den ersten Blick verraten: hier sieht man eine Kirche. Die Grundform solcher Kirchenarchitektur zeigte sich schon in den frühchristlichen Basiliken und ent-

hielt in seiner betont reduzierten Ästhetik: ein kastenförmiger Baukörper, dessen konstruktive Elemente aus nacktem Stahlbeton sichtbar sind – außen wie innen. Ein breites Fensterband unter der Decke lässt das Licht von oben in den hohen großen Raum strömen, in dessen letzter Hälfte ein Apsisbogen wie eine große Bucht frei und umgehbar gestellt ist. Der Glockenturm abseits, viereckig und niedrig, mit kleinen Schalllöchern. Nur das Kreuz obenauf gibt zu erkennen, dass es sich hier um eine Kirche handelt, deren hohe Fassade zentriert wird durch ein großes einfaches Portal, dessen Sturz und Schwelle hervorgehoben sind. So wird die Tür selbst zu einem Zeichen.

Hintergründe, Bedingungen, Herausforderungen

Der Grundriss der Kirche beschreibt ein großes „Geviert“. Rudolf Schwarz erläutert, es gehe ihm um „eine letzte Klärung der einzelnen Bauformen auf die Urgestalten des Rechtecks, des Würfels, des Zylinders, eine Vereinfachung der Konstruktion ...“ Hinter der in den Raum gestellten Wölbung befindet sich eine Kapelle, die der Bauherr damals gewünscht hatte. Eine große Treppe führt nach Durchschreiten des Eingangsportals in den tiefer gelegten Raum. Drei Blöcke von Kirchenbänken sind auf die Apsis ausgerichtet. Genau diese Merkmale wurden damals auch seitens der kirchlichen Baubehörde kritisiert, und einige Vertreter der Gemeinde schlossen sich der Kritik an. Von Raumverschwendug war die Rede; die Seitenschiffe hätten keinen befriedigenden Abschluss, der Taufstein befände sich am falschen Ort, und der Altar stünde zu niedrig. Auffällig ist in der Tat, dass fast die Hälfte des Raumes frei bleibt. Rudolf Schwarz erläuterte: „Es soll viel Platz frei bleiben, der nicht von Gestühl bedeckt ist, denn man muss spüren, dass das Ganze ein unnützliches Werk ist, Gott gespendeter Überfluss.“

Letztlich wurde die Kirche nach langen, heftigen Diskussionen und Veränderungsvorschlägen doch nach dem ursprünglichen Entwurf gebaut. Sogar Erzbischof Jäger, der die Kirche 1967 weihte, soll, als er zum ersten Mal im geöffneten Hauptportal des Raumes stand, geäußert haben: „Hier stimmt einfach alles.“ Offenbar teilt sich die Intention und die Ästhetik der Architektur durch pure Anschauung unmittelbar mit.

Rudolf Schwarz und seine Zeit

Rudolf Schwarz hat die Frage des Kirchbaus als die Urfrage seines Berufes bezeichnet. „Jede Kirche, auch die bescheidenste, ist Weltenbau...“, schrieb er.



Rudolf Schwarz
www.rheinische-geschichte.lvr.de

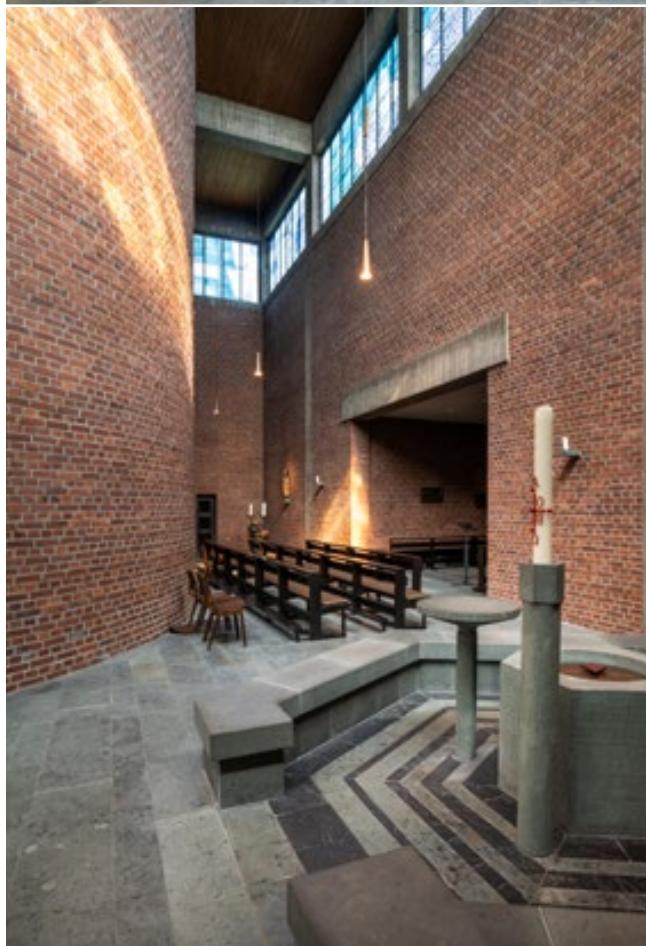
1897 wurde Rudolf Schwarz in Straßburg als Sohn eines Gymnasialdirektors geboren, besuchte das bischöfliche Gymnasium dort, studierte Architektur in Berlin, war Meisterschüler bei Hans Poelzig an der staatlichen Kunsthochschule Berlin. 1919 schrieb er sich für zwei Semester in den Fächern katholische Theologie, Geschichte und Philosophie ein, belegte 1922 in Köln kunstgeschichtliche Seminare und wurde 1924 Burgbaumeister der Burg Rothenfels / Main. Die Burg war Sitz der katholischen Jugendbewegung des Quickborn. Seit 1923 verband ihn eine enge Freundschaft mit dem vierzehn Jahre älteren Romano Guardini, der ihn den „einzigen Genialen in seiner Umgebung“ nannte. Guardini war der führende Kopf der Jugendbewegung des Quickborn und der liturgischen Bewegung in Deutschland. Sein Büchlein „Vom Geist der Liturgie“ (1918) wurde zum Bestseller und wird bis heute immer wieder aufgelegt. 1927 wurde Rudolf Schwarz Leiter der Kunstgewerbeschule in Aachen, 1946 Generalplaner für den Wiederaufbau der Stadt Köln, 1953 Professor an der

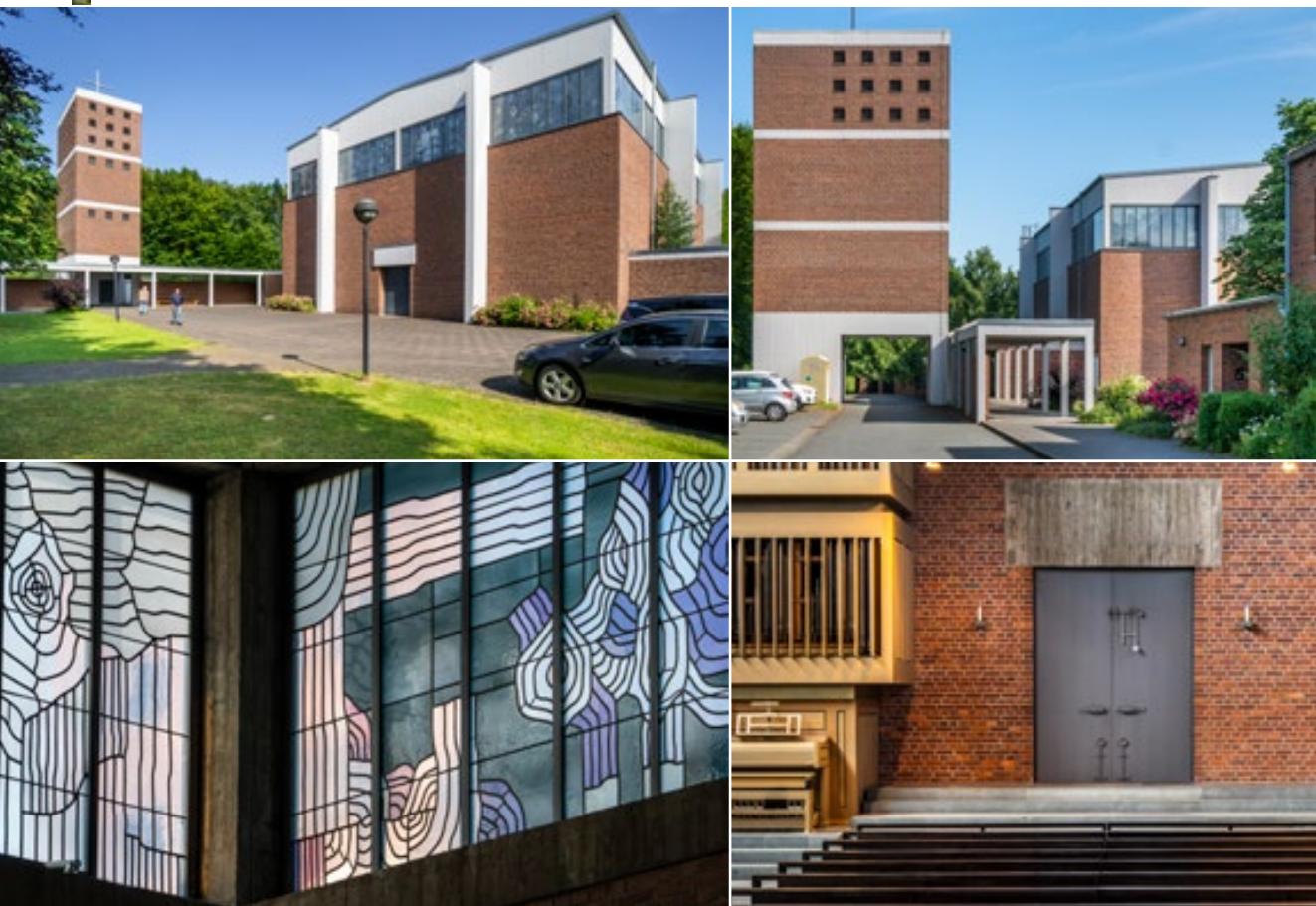
Kunstakademie in Düsseldorf. Er starb 1961 in Köln. Sein Architekturbüro wurde von seiner Frau, die selbst auch Architektin war, weitergeführt. Von ihr wurde die Heilig-Kreuz-Kirche nach dem ursprünglichen Entwurf ihres Mannes gebaut. Die Innenausstattung der Kirche wurde von Maria Schwarz selbst entworfen. 2015 stellte man den Kirchenbau unter Denkmalschutz.

Einflüsse

„Ein Vorgang von unabsehbarer Tragweite hat eingesetzt: Die Kirche erwacht in den Seelen“, schrieb Romano Guardini in einem für die Liturgiereform und für die Architektur nicht zu überschätzenden Aufsatz. Der Aufsatz ist mit anderen Beiträgen zusammen in dem Buch „Vom Bau der Kirche“ enthalten. Rudolf Schwarz, der mit Guardini befreundet war, entwarf für ihn in Berlin sogar ein Haus und baute auch die Burg Rothenfels, das Zentrum des Quickborn, um.

Über sich selbst hatte die Kirche im Laufe der Jahrhunderte noch nicht systematisch nachgedacht, obwohl die Gläubigen in und mit der Kirche lebten und einzelne Aspekte des Kirchenseins bedacht worden waren. Erst das Zweite Vatikanische Konzil formulierte eine dogmatische Konstitution über die Kirche, vielleicht auch eine Folge von Guardinis berühmten Aufsatz, in dem es heißt: „Vorhanden war sie (die Kirche) natürlich stets, und allezeit hat sie für den Gläubigen Entscheidendes bedeutet. Er hat ihre Lehre aufgenommen und ihre Weisungen befolgt; ihr starkes Sein war ihm Halt und Zuversicht. Als aber die individualistische Entwicklung seit dem ausgehenden Mittelalter eine gewisse Höhe erreicht hatte, wurde die Kirche nicht mehr als Inhalt des eigentlichen religiösen Lebens empfunden. Der Gläubige lebte wohl in der Kirche und war von ihr geführt; er lebte aber immer weniger die Kirche. Das eigentliche religiöse Leben neigte immer mehr in





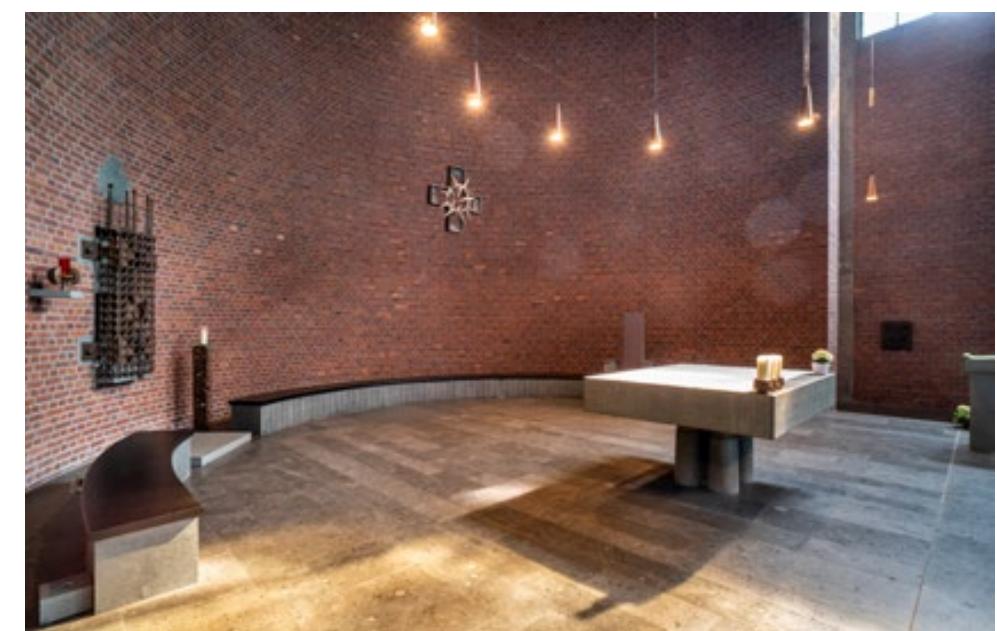
den Bereich des Persönlichen. So wurde die Kirche als Grenzwert dieses Bereichs empfunden, vielleicht als ein diesem Bereich Entgegengesetztes. Auf jeden Fall als ein Etwas, das dem Persönlichen und damit dem eigentlich Religiösen Schranken zog. Und je nach der Gesinnung des Einzelnen erschien diese objektive Regelung als wohltätig, oder unvermeidlich, oder drückend... Das gegenwärtige Erwachen der Kirche in den Seelen bringt hingegen die Wende, und zwar zuallererst dort, wo die Kirche für den Einzelnen zunächst gegeben ist: in der Pfarrgemeinde. Wenn dieser Vorgang der kirchlichen Bewegung voranschreitet, so muss er zu einer Erneuerung des Gemeindebewusstseins führen. Das ist die gegebene

Weise, wie die Kirche erfahren wird... Aus dem Gesagten ist auch die liturgische Bewegung zu verstehen. Sie ist ein besonders starker nach außen bemerkbarer Strom der „kirchlichen Bewegung.“

Diese Bewegung nahm in Belgien gegen Ende des 19. Jahrhunderts ihren Ausgang und fand in Deutschland in Maria Laach ein Zentrum und in Romano Guardini ihren „Vordenker“. Schon 1918 hatte er sein epochalendes Büchlein (Vom Geist der Liturgie) veröffentlicht, über dessen Wirkung er selbst überrascht war. Seine Auswirkungen kann man noch in der Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanums erkennen.

Guardini schrieb: „Nächster und eigentlicher Zweck der Liturgie ist nicht, die Gottesverehrung des Einzelnen auszudrücken; sie hat nicht ihn als solchen zu erbauen... Nicht der Einzelne ist Träger des liturgischen Handelns und Betens. Auch nicht die Gesamtzahl vieler Sonderwesen... Liturgie ist der öffentliche Gottesdienst der gläubigen Gemeinschaft als solcher ... Liturgie ist der Gottesdienst der Kirche.“ Ziel eines so verstandenen Gottesdienstes ist die „aktive Teilnahme“ (Pius X.) der Gemeinde. Den Mittelpunkt der Eucharistiefeier bildet Christus, der in seinem Wort und Sakrament gegenwärtig ist. Entsprechend veränderte sich durch die Liturgiereform auch die Anordnung der Prinzipalstücke im Kirchenraum. Schon 1928 baute Rudolf Schwarz in Aachen den wohl berühmtesten Kirchenbau des neuen Bauens oder einer „anderen Moderne“, wie man sagte: die Fronleichnamskirche. Ein gewaltiger rechteckiger, weißer Raum mit einer Höhe von zwanzig Metern tut sich vor den Augen auf. Ein einfacher Kasten, der architektonisch nicht mehr trennt zwischen Altarraum und

Gemeinderaum. Durch eine besondere Lichtregie leuchtet der gesamte Raum und konzentriert die Intensität des Lichtes durch die Anordnung der Fenster auf die riesige, leere, weiße Altarwand. Darauf ist die feiernde Gemeinde ausgerichtet. Für Rudolf Schwarz ist nämlich die Gemeinde eine Gruppe von Menschen, die sich in eine gemeinsame Richtung bewegt auf dem langen Weg durch die Welt auf Gott hin. Was alle Räume des Architekten auszeichnet, ist ihre Einfachheit und ihre Konzentration auf den von allen Aufbauten befreiten Altar, der das Symbol für Christus darstellt. 1922 erschien gleichzeitig mit Guardinis berühmten Aufsatz vom Erwachen der Kirche eine kleine Schrift, welche die liturgischen Forderungen nachdrücklich auf den Kirchenraum übertrug. Johannes van Acken sprach hier von „christozentrischer Kirchenkunst“. Die Gemeinde sollte den Altar, der weit in den Kirchenraum gerückt wurde, von mehreren Seiten umgeben. Entsprechend baute Emil Steffan, der auch dem Quickborn angehörte und ebenfalls mit Rudolf Schwarz zusammengearbeitet hatte,



1970 die St. Walburgakirche in Porta Westfalica in diesem Sinne.



Vergleich: St. Walburga in Porta Westfalica. Foto: Ansgar Hoffmann

Rudolf Schwarz folgte diesen liturgischen Vorstellungen nicht. Er war gegen einen liturgischen Funktionalismus und sprach davon, dass der Kirchenbau keine „Liturgie-Maschine“ sei. So verteidigte er den eigenen Rang architektonischer Formen, die nicht einfach das Ergebnis von bestimmten Funktionen seien. „Kirchenbau ist Teilnahme, nicht Bedienung“, sagte er. Der Altar im Kirchenraum war für Rudolf Schwarz nicht Funktion christozentrischen Bauens, sondern „Schwelle“, nicht Mitte. Die liturgische Feier ist nämlich ausgerichtet auf den dreifältigen Gott. Durch Christus richten sich die Gebete an Gott, wobei die Gemeinde im Geist geeint auf den Altar ausgerichtet ist. Überhaupt wandte Schwarz sich gegen den reinen Funktionalismus in der Architektur, auch z.B. gegen den des Bauhauses.

Die Heilig-Kreuz-Kirche in Soest zeigt geradezu exemplarisch die Vorstellung Rudolf Schwarz' vom Bau der Kirche und vom Selbstverständnis der Kirche in der Welt. Die Gemeinde versammelt sich zum Gottesdienst in einem großen Viereck, das zum Symbol der Welt wird. In diesen Raum ist eine gebogene Wand mitten hineingestellt.

Schwarz erläutert seinen Entwurf so: „(Dieser Bauteil) ist nur Ummauerung der innigsten Weltmitte, Gewände des innersten Hüttleins, Krippe des Neugeborenen ... Der so umgürteten Weltmitte antwortet als Weltrand eine hohe, geschlossene Mauer und darüber ein Lichtband; sie umkreisen die bevölkerte Erde als ewige Grenze, als Himmel... Zwischen beide (Mitte und Rand) ist das Volk gestellt.“ Wilhelm Buschhulte, der Glasmaler, hat dem umlaufenden Fensterband die Symbolik des Brautschleiers der Kirche gegeben (1967).



Fenster von Wilhem Buschulte

In der „Offenbarung des Johannes“, dem letzten Buch der Bibel, heißt es: „Der Geist und die Braut sprechen: Komm! ... Amen, komm, Herr Jesus!“ Rudolf Schwarz schrieb in seinem grundlegendem Buch „Vom Bau der Kirche“ (1938): „Die Gemeinde tritt an den innersten Weltrand, dorthin, wo die Welt im offenen Bogen eine Bucht um das Ewige bildet ... und ruft in die Ewigkeit hinaus..., wo die Braut den Bräutigam erwartet.“ – Das klingt in der ungewohnten Sprache des Baumeisters wie eine Art Liebeslyrik.

Einflüsse der zeitgenössischen Philosophie auf die Architektur von Rudolf Schwarz

Der bedeutende Architekt und Leiter des Bauhauses, Ludwig Mies van der Rohe, der mit Rudolf Schwarz befreundet war, schrieb 1963: „Rudolf Schwarz war ein denkender Baumeister, und Baukunst war ihm gestaltete, sinnerfüllte Ordnung.“ So ist für ihn auch der Kirchenbau nicht einfach das Er-

gebnis liturgischer Funktionen. Ein Kirchenraum und seine Architektur haben auch dann noch Sinn, wenn keine liturgische Feier stattfindet. „Das Urereignis großer Baukunst ist: Hervorbringung großer überpersönlicher Gestalten ... Der Einzelne bleibt dabei er selbst und wird doch auch Teilnehmer, nicht aber ästhetischer Beobachter“, schrieb Rudolf Schwarz 1951.

Für die Heilig-Kreuz-Kirche formulierte er seine Vorstellungen so: „... Beschränkung des Baus auf ganz wenige, aber völlig durchgebildete und zu einfacher Gestalt gereifte Bestandteile ... eine letzte Klärung der einzelnen Bauformen auf die Urgestalten des Rechtecks, des Würfels, des Zylinders, eine Vereinfachung der Konstruktion auf ihre letzte Logik und des Rhythmus auf seinen einfachsten Klang.... Alles in allem soll die Architektur sagen, dass das Anliegen des Baues einfach ist, die Menschen legen ihre Lage vor Gott in elementarer Einfachheit dar.“

Rudolf Schwarz wandte sich dagegen, dass die Architektur „in allgemeinen und dumpfen Gefühlen zu schwärmen beginnt, die man für Religion hält“, so schrieb er. Von privaten Gefühlen in der Liturgie und im Kirchbau hielt er nichts und bestand vielmehr auf überpersönlichen Ordnungen, klaren und großen, edlen Formen. Aus diesem Grund kritisierte er heftig den Bau der Wallfahrtskirche von Ronchamp, die Le Corbusier 1950–1955 erbaut hatte.

In der Architektur ging es Rudolf Schwarz um „das ganz ursprüngliche Fragen“. Diese Formulierung las er bei dem berühmtesten – aber auch umstrittensten Philosophen des 20. Jahrhunderts: Martin Heidegger. Der begann sein wohl bekanntestes Werk „Sein und Zeit“ mit einem Zitat des Philosophen Platon (4. Jahrhundert vor Christus): „Offenbar seid ihr schon lange vertraut mit dem, was ihr eigentlich meint, jetzt aber seid ihr

in Verlegenheit gekommen.“ So kann es sein, dass mit einem Mal alles, was uns selbstverständlich war, frag-würdig wird. Und wir müssen grundsätzlich neu beginnen, so dass man nach dem zu fragen beginnt, was wesentlich ist. Die Philosophie, die so fragt, nannte sich „Phänomenologie“. Ihre Hauptvertreter waren Heidegger und Edmund Husserl (1889–1976). Rudolf Schwarz las, als er an seinem 1938 veröffentlichtem Buch „Vom Bau der Kirche“ schrieb, Martin Heideggers Antrittsvorlesung in Freiburg (1929). Ebenfalls las er Max Scheler, der die Philosophie der Phänomenologie mit der katholischen Wertlehre zu verbinden suchte.

Der Phänomenologie ging es um „Wesensschau“. Sie sprach von der „anschaulichen Selbstgegebenheit der Gegenstände“, wobei es „um die Sachen selbst“ ging. Das Denken hat sich aller subjektiven Einstellungen und aller Vor-urteile zu enthalten. Für den Architekten Schwarz waren vor allem die Erkenntnisorgane Auge und Hand wichtig. So denkt er den großen Gestaltungsfiguren Ring, Weg, Wurf nach, die für ihn zu den Grundgegebenheiten des Kirchenbaues zählen.

Grundformen des Kirchenbaus

Vor diesem Hintergrund (der liturgischen Bewegung, der zeitgenössischen Philosophie und dem „modernen Bauen“) werden sieben Grundmodelle des Kirchenbaus, wie er sie in seinem Buch „Vom Bau der Kirche“ vorstellt, verständlich. Hier ging es nicht um konkrete Bauten, sondern um Grundgestalten, um „Samen“ für zu planende Kirchen, wie er es nannte, und um das grundsätzliche Verstehen, wie wir uns als Menschen und Christen in der Welt begreifen und in welchen Formen wir uns versammeln. Nur in Bottrop ist eine der sieben Grundformen in der dortigen Heilig-Kreuz-Kirche (1952–1957) auch konkret verwirklicht worden, weil der Pfarrer damals darauf

bestand. Rudolf Schwarz nannte diesen Plan „Heiliger Wurf“. Die Vorstellung erinnert auch an eine bestimmte Philosophie, wo davon die Rede ist, dass der Mensch sich ins Dasein geworfen fühlt. Rudolf Schwarz deutet diesen Wurf anders: Ein Wurf nimmt die Form einer Parabel an, mit einem Scheitelpunkt, einem Brennpunkt und den ins Unendliche führenden Ästen. In den Brennpunkt der Bottroper Kirche hat Schwarz den Altar gestellt.

Heilig-Kreuz in Soest und das „Volk Gottes“ in der Welt

Den Grundriss der Kirche bildet ein großes Viereck. Rudolf Schwarz spricht in seinen Erläuterungen von einer „letzten Klärung der Bauformen auf die Urgestalten des Rechtecks, des Würfels, des Zylinders“. Das hohe Geviert der Wände umgibt die versammelte Gemeinde als Bild einer Welt, die von Menschen durchwandert wird. Man wird erinnert an die Philosophie Martin Heideggers, der auch Rudolf Schwarz schon in den dreißiger Jahren begegnet war. Heidegger sprach in seinen Bremer Vorträgen (1949) von der Welt als dem „Geviert“.

Dieses „Geviert“ vereint nach Heidegger Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen. Es ist der Ort eines Dramas. Die Vorstellung von der Welt als einem Geviert hat eine lange Geschichte. Noch heute spricht man ja von vier Himmelsrichtungen. Der so gestaltete Raum der Heilig-Kreuz-Kirche ist mit einem Blick ganz zu durchschauen. Er sammelt die Gemeinde wie eine Weggemeinschaft vor der großen, mitten in den Raum gestellten „Bucht“ zur Liturgie. Eigentlich ist der Raum – wie Rudolf Schwarz erläutert – zentral gedacht. Außerhalb der liturgischen Feier kann er ganz um das „Gewölbe“ herum, als der „innersten Mitte“, umschritten werden. Dabei berührt man, so erläutert Schwarz weiter, „eine Folge gnadenreicher Orte“. Dazu gehören zwei Beichträume, die sich durch kleine Tore öffnen und die Taufstelle in der nördlichen

Ecke des Gevierts. Gegenüber dem großen und einfachen Hauptportal in der Achse der Südwand, besitzen die erwähnten Tore an den Seitenwänden einen kleineren menschlichen Maßstab. Es ist schon großartig, wie Rudolf Schwarz ein Portal als einfache Form gestalten kann aus Schwelle und Sturz der Torflügel.

Faszinierend ist vor allem, welche Rolle der Architekt dem Licht in der Architektur zuweist. Er kann ja durch den gebauten Raum das Licht lenken. So wollte Rudolf Schwarz sein Buch vom „Bau der Kirche“ ursprünglich auch „Zeugnis vom Licht“ nennen. In seinem Buch „Über Baukunst“ schreibt er: „Konstituierendes Element der Baukunst ist der architektonische Raum, also das, was in dem Gefäß der Wände und Decken, der Böden und Stützen eingeschlossen ist: ein zartes, immer fließendes und immer wieder hervorgebrachtes Gebilde aus Licht und Leere.“ „Licht“ und „Leere“ sind für die Architekturtheorie von Rudolf Schwarz wichtige Begriffe, und manchmal glaubt man in seinen Erläuterungen deutsche Mystiker wie Meister Eckhard zu erkennen, den Rudolf Schwarz wohl auch gelesen hatte.

Die Heilig-Kreuz-Kirche hat der Architekt dann auch nach dem Einfall des Sonnenlichtes ausgerichtet, so dass die Sonne im Laufe des Tages durch das Fensterband in die Apsis strahlen kann. Auf diese Weise wirft sie das Licht wie ein Brennspiegel zurück in den Raum, dessen Geviert selbst vom keisenden Licht, das durch das Fensterband scheint, umgeben ist. Vielleicht hat der Baumeister an den ersten Johannesbrief gedacht, in dem es heißt: „Gott ist Licht und keine Finsternis ist in ihm.“ (1 Joh. 1, 8). Der Raum ist aus diesem Grund bewusst nach Norden ausgerichtet.

Die vorn im Kirchenraum errichtete Konche verstört die üblichen Sehgewohnheiten und gab deshalb auch Anlass zu langen Diskus-

sionen: Eine Hohlform, die frei zu umschreiten ist, so wie man in mittelalterlichen Kirchen durch den Chorumgang mit seinem Kapellenkranz den Altarraum umschreiten konnte. Das war neu und gewöhnungsbedürftig. Groß, bildlos und ohne Schmuck umgibt die Apsis einen leeren Raum, auf dessen Schwelle der Altar und auch der Ambo stehen. Rudolf Schwarz deutete beide Prinzipalstücke als Zeichen einer „doppelten Inkarnation“ im Wort und Sakrament. Auf diesen Ort, das „inneren Hüttlein“, blickt die Gemeinde während der Eucharistiefeier. Auf der Schwelle des Weges zum Geheimnis Gottes, das keine Vorstellung zu begreifen vermag, begegnet Christus im Symbol des Altartisches (gestaltet von Maria Schwarz) und des Kreuzes (von Friedrich Gebhard 1970). So ist die Kirche nicht auf Christus als dem Ziel des Weges ausgerichtet, sondern auf den dreifältigen Gott. An ihn richten sich ja auch die liturgischen Gebete, die mit der Formel schließen: „Durch unsern Herrn Jesus Christus, der mit dir lebt und herrscht in der Einheit des Heiligen Geistes“.

Rudolf Schwarz kannte sich gut aus in der Theologie und in der künstlerischen Tradition der Kirche. Es wäre verwunderlich, wenn ihm die Architektur der Wiesenkirche (Grundsteinlegung 1313) in Soest unbekannt geblieben wäre. Diese Kirche weist bei aller Verschiedenheit in der Architektur doch Vergleichbares auf. Bei der Wiesenkirche handelt es sich um eine bürgerliche Gemeindekirche. Ihr Grundriss wird ebenfalls durch ein großes Geviert des Gemeinderaums geprägt, dessen Raumvolumen mit einem Blick zu erfassen ist. Vier sehr schlanken Pfeiler stützen den hohen Raum, dessen zentraler Schlussstein das Reichswappen trägt. Der so zentrierte Raum wird im Osten aufgebrochen durch das gläserne Haus des Chores, das wie in den Raum hineingeschoben scheint, so dass zwei Wände frei im Raum stehen. Sie gehören gleichzeitig der Hauptapsis und den beiden Nebenapsiden

an. Außerdem weitet sich die Hauptapsis auf diese Weise über die Breite des Mittelschiffes hinaus. Der gesamte Raum ist ausgerichtet auf die im farbigen Licht leuchtende gläserne Wand der Apsiden, durch die besonders am Morgen das Sonnenlicht die Funken sprühen lässt.

Vielleicht handelt es sich hier trotz aller Unterschiedlichkeit doch um eine mit der Heilig-Kreuz-Kirche gemeinsame Lichtregie, denn auch ihre Apsis, die mitten im Raum steht und das Geviert durchbricht, sammelt das Licht und weist die Gemeinde hin auf ein Licht ganz anderer Art.

Literaturverzeichnis

- Rudolf Schwarz, Denken und Bauen, Heidelberg 1963
- Manfred Sundermann u. a., Rudolf Schwarz, Düsseldorf, 1981
- Rudolf Schwarz, Vom Bau der Kirche, Heidelberg 1947
- Romano Guardini, Vom Geist der Liturgie, Ostfildern/Paderborn 1998
- Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt 1994

Die ehemalige Klosterkirche St. Peter und Paul in Groß Ammensleben

Ergebnisse der Bauforschung

Dirk Höhne

Historischer Kontext

Sowohl der Ort als auch das ehemalige Kloster von Groß Ammensleben, einem Ortsteil der Einheitsgemeinde Niedere Börde im Landkreis Börde, blicken auf eine lange, reiche und auch wechselvolle Geschichte zurück. Älteste Spuren menschlichen Wirkens konnten in der Gemarkung bereits aus dem Mesolithikum (Mittelsteinzeit) geborgen werden, wobei eine Besiedlung seit der Sesshaftwerdung des Menschen im Neolithikum (Jungsteinzeit) nachweisbar ist. Die historische Überlieferung erfolgte naturgemäß erst sehr viel später. Während die urkundliche Ersterwähnung von Ammensleben im 10. Jahrhundert geschah, als in einem Diplom Ottos I. aus dem Jahr 965 „nordammuneslevu“ genannt wird, tritt uns ein Kirchenbau zu Beginn des 12. Jahrhunderts mit der 1110 erfolgten Gründung einer Eigenkirche durch Theoderich II.



Abb. 1

von Grieben und Ammensleben und seiner Gemahlin Amulrada entgegen. An dieser Eigenkirche wurde zehn Jahre später ein Augustinerchorherrenstift eingerichtet, für das 1124 sogar ein Schutzprivileg von Papst Honorius II. erwirkt werden konnte. 1127 gelangte die Ammensleber Kirche an das Erzbistum Magdeburg, dessen Erzbischof – der Heilige Norbert von Xanten – sie schließlich 1129 dem Benediktinerorden übereignete. Der Ammensleber Konvent wurde daraufhin mit Mönchen aus dem berühmten Kloster Berge bei Magdeburg besetzt. (Abb. 1). Die Klosterkirche, die sich sicherlich schon vor dem Kongregationswechsel im Bau befand, wurde am 29. Juni 1135 durch Norberts Nachfolger, dem Magdeburger Erzbischof Konrad I. von Querfurt, im Beisein des Havelberger Bischofs, zahlreicher Äbte sowie der Grafenfamilie

Abb. 2

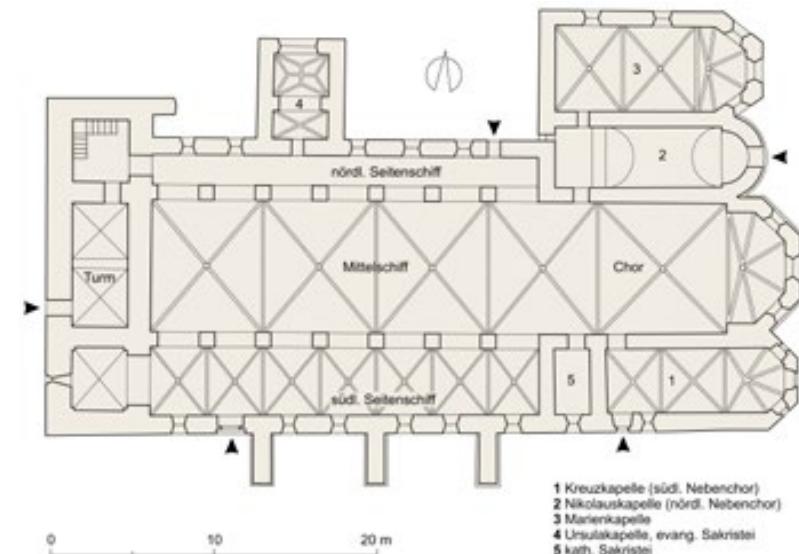


Abb. 3



feierlich geweiht 1140 erhob der Erzbischof das Kloster zu einer Abtei, ferner wurde das päpstliche Schutzprivileg durch Innozenz II. bestätigt.

In den folgenden Jahren und Jahrzehnten wurden Kloster und Klosterkirche weiter ausgebaut. Einen herben Einschnitt bedeutete die Feuersbrunst von 1193, der ein Großteil des Kirchenbaues zum Opfer fiel. Eine erneute Weihe der wiederhergestellten Kirche erfolgte jedoch bereits vier Jahre später durch den amtierenden Erzbischof Ludolf von Kroppenstedt. Als zu Beginn des 13. Jahrhunderts das Geschlecht derer von Ammensleben in der männlichen Linie ausstarb, ging das Vogteirecht an die Regensteiner Grafen über. Das Privileg konnte 1273 durch den Abt zurück gekauft werden, doch nur zum Preis der vorherigen Veräußerung von Ländereien und einem damit beginnenden wirtschaftlichen Abstieg. Auch die Inkompétenz oder Verschwendungs sucht manches Abtes war für die

Abb. 4



Prosperität des Klosters nicht gerade zuträglich. Zwar zeugt beispielsweise die Errichtung der Marienkapelle 1334 nicht von einer völligen Stagnation, doch muss der Niedergang des Klosters unaufhaltsam vorangeschritten sein, denn es stand im 15. Jahrhundert kurz vor der Auflösung. Dem wirkte Erzbischof Friedrich III. entgegen, indem er Ammensleben 1461 der Reformbewegung der Bursfelder Kongregation anschloss. Die im gleichen Zug verlorene Eigenständigkeit als Abtei durch die Unterstellung unter das Kloster Berge konnte 1470 wieder erlangt werden. Bedeutende bauliche Maßnahmen fanden in den folgenden Jahrzehnten statt, so beispielsweise die Errichtung des Dachreiters 1490 oder der gotische Umbau 1515–1525. Letzterer prägt u. a. mit der Einwölbung von Haupt- und südlichem Seitenschiff das Innere der Klosterkirche bis heute (Abb. 3).

Durch geschicktes Taktieren blieb das Groß Ammensleber Benediktinerkloster von Verwüstungen und Plünderungen im Verlauf des Bauernkrieges verschont. Im Ergebnis der Visitation durch den evangelischen Landesherrn blieb das Kloster katholisch, auf seine Anweisung hin musste jedoch ab 1584 ein evangelischer Pfarrer angestellt und der evangelische Gottesdienst zugelassen werden – eine Konstellation, die bis heute praktiziert wird. Im Jahre 1611 wurde der markante Spitzhelm auf den Nordwestturm gesetzt, der 1972 einem Orkan zum Opfer fiel und erst zehn Jahre später in gleicher Form wieder aufgerichtet werden konnte (Abb. 4).

Der Dreißigjährige Krieg brachte dem Kloster durch mehrfache Plünderungen und Einquartierungen herbe Verluste, es befand sich in einem ruinösen Zustand. Zeitweise verließen die Mönche das Kloster und flüchteten nach Wolfenbüttel. Nach Beendigung des furchtbaren Krieges begann ab 1651 der Wiederaufbau. Bedeutende Einbauten im

barocker Zeit stellen die Orgel (1765) und der Hochaltar 1769 dar. 1804 erfolgte schließlich die Aufhebung und Säkularisierung des Klosters durch den preußischen König; die Klosterkirche wurde zur Pfarrkirche, der klösterliche Wirtschaftshof ein königliches Amt (Domäne). Ende des 19. Jahrhunderts legte man schließlich die Klausurgebäude nieder, nur die Keller gewölbe blieben erhalten. Eine letzte größere, auch das äußere Erscheinungsbild der Kirche verändernde Reparatur erfolgte zu Beginn der 1930er Jahre, in deren Zuge auch das bis dato auf der Nikolaus- und Marienkapelle gelegene Fachwerkgeschoss mit der Pfarrwohnung entfernt wurde.

Bauforschung

Im Zuge der Sanierungsmaßnahmen von 2015 bis 2017 konnten durch das Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt (LDA) bauarchäologische Untersuchungen durchgeführt werden. Dies betraf vor allem den Innenraum der Kirche, wo durch teilweise recht großflächige Putzabnahmen bemerkenswerte Baubefunde sichtbar wurden. In Verbindung mit der Sichtung und Auswertung von Archivalien konnten so wichtige Erkenntnisse zur ursprünglichen Baugestalt der ehemaligen Klosterkirche und auch zum ehemaligen Klausurbereich gewonnen werden. Diese sollen hier in sehr komprimierter Weise vorgestellt werden.

Die Befunde

Da schadhafter oder loser Putz im Innenraum zumindest im unteren Bereich fast an allen Wandflächen entfernt werden musste, bot sich die einmalige Gelegenheit, die steinsichtig gewordenen Mauern zu beobachten und die zutage getretenen Befunde zu dokumentieren. Besonders ertragreich waren dabei die Bereiche im Westen der Kirche, am Obergaden (Hochmittelschiffs-



Abb. 5

wand) sowie im Hauptchor. Im gesamten Innenbereich kamen dabei auch die Reste der bauzeitlichen Mörtelbehandlung in Form von Fugenritzungen zum Vorschein, die wichtige Aussagen zur Bauchronologie ermöglichen.

Die das Mittelschiff nach Westen abschließende Wand unter der Orgelempore (die ein Einbau des 19. Jahrhunderts ist) offenbarte eine ursprüngliche Öffnung zum Erdgeschoss des Turmes in Form zweier Rundbögen, die auf einem Mittelpfeiler ruhen. Die Kämpfer der Bögen schlug man im Zuge der Vermauerung teilweise ab, sie waren im Befund jedoch noch deutlich zu erkennen. Interessant ist ferner die Beobachtung, dass die Werksteine der Bogenlaibungen von den Kämpfern zum Scheitel hin in ihrer Größe zunehmen, d. h., die Bögen „schwellen an“.

Als Pendant zur Bogenöffnung zwischen Südseitenschiff und Turmerdgeschoss konnte auch auf der Nordseite ein vermauerter Rundbogen festgestellt werden; sein Scheitel durchläuft die Nordwand der Kirche und ist zum Teil noch im Außenbereich erkennbar (Abb. 5). Wie die jüngere eingestellte Ziegelmauer zwischen südlichem und mittlerem Turmerdgeschoss belegt, waren diese Räumlichkeiten anfangs zueinander geöffnet. Gleches gilt für die Nordseite, wo durch den Einbau eines Kellers und die Anlegung des Treppenhauses die einstige Begehbarkeit aufgegeben worden ist.

Es lässt sich für den Erstbau der Kirche folgende Situation im Westen rekonstruieren: Das Erdgeschoss des Turmes war mit vier, etwa gleich großen, kreuzgratgewölbten Räumen versehen, die Zueinander mit Rundbögen geöffnet waren. Auch zum Kirchenraum hin war das Turmerdgeschoss begehbar gewesen, und zwar durch je einen Rundbogen in die beiden Seitenschiffe und durch eine Doppelarkade in das Mittelschiff. Im Norden belegt der Bogenbefund eine einstige Breite des Seitenschiffes, die dem des südlichen glich. Erst mit der Einstellung der heutigen Kirchenwand zur Anlegung eines

Abb. 6



Kreuzganges in spätmittelalterlicher Zeit wurde das nördliche Seitenschiff faktisch halbiert. Als Reste der ursprünglichen Nordwand sind zum einen das äußere Mauerfragment am Westturm, zum anderen die beiden Mauervorsprünge innerhalb der Ursulakapelle anzusprechen.

Auch im Obergaden des Schifffes konnten interessante Befunde beobachtet werden. Dort ließ sich eine Reihe von bauzeitlichen Rüsthölzern nachweisen, die teilweise sogar noch substanzell vorhanden waren. Leider konnte keine dendrochronologische Datierung erzielt werden, da die Proben aufgrund ihrer geringen Größe bzw. Bearbeitung zu wenige Jahrringe aufwiesen. Die starken Brandspuren und Verkohlungen an den Fensterrahmementeilen zeugen jedoch noch von der für 1193 überlieferten Feuersbrunst und bestätigen indirekt ihre bauzeitliche Anfertigung in der Zeit der Weihe des ersten steinernen Kirchenbaus 1135.

Auch im Sanktuarium konnten sowohl an der Süd- als auch an der Nordwand einstige Rundbogenöffnungen nachgewiesen werden, die in die einstigen Nebenchöre führten. Sie befinden sich im östlichen Bereich des Hauptchores. Ihre Bögen ruhen auf Kämpfern, die teilweise abgeschlagen worden sind (Abb. 6), die Scheitelhöhen gleichen denen der Langhausarkaden. Der überraschendste Baubefund präsentierte sich im westlichen Anschlussbereich dieser vermauerten Rundbogenöffnungen, denn dort zeigte sich ebenfalls eine durch zwei Baunähte angedeutete Wandöffnung in gleicher Weite, die einen mittleren Stützpfeiler erwarten ließ. Die Position dieser Vermauerung zwischen Chor und Schiff sowie das Fehlen des östlichen Kämpfers am „Mittelpfeiler“ deutete auf eine höhere Bogenöffnung in ein eingeschossiges Querhaus hin. Dem widersprach jedoch die Tatsache, dass sowohl an „Pfeiler“ und Mauerbe reichen als auch an der Zwischenwand mit



Abb. 7

dem heute noch vorhandenen, niedrigen Rundbogendurchgang in die Nikolauskapelle gleichartige Oberflächen mit Fugenritzungen festgestellt werden konnten. Dies legte zumindest eine recht zeitnahe Zusetzung dieses westlichen Chordurchgangs noch im 12. oder 13. Jahrhundert nahe. Gezielte Befundöffnungen oberhalb der putzfreien Wandflächen erbrachten dann die Gewissheit, dass beide Baunähte in gleichem Niveau enden und sich das links und rechts die Nähte begleitende Mauerwerk oberhalb der Nahtenden zu einem einheitlichen Mauerwerk zusammenfügt. Ferner fehlen an den Baunähten Wandputze oder Fassungen, die auf einen ursprünglichen und vor allem zeitweilig genutzten Durchgang hinweisen würden. Diese an der Nordwand großflächig dokumentierten Baubefunde konnten auch für die Südwand des Hauptchores nachgewiesen werden.

Durch die großartigen Befunde ist eine Planänderung noch während des Bau prozesses nachweisbar. Begonnen wurde bei der Errichtung des Sanktuariums mit der Anlage der östlichen Rundbogenöffnungen in die Nebenchöre sowie einem höher geöffneten Durchlass in ein vermutlich geplantes Querhaus. Während die seitlichen Chordurchgänge ausgeführt worden sind und – wie Putzfassungen nahe legen – auch eine zeitlang in Gebrauch waren, verzichtete man offensichtlich auf die Errichtung eines Querhauses und schloss die dafür notwendigen, bereits bis auf eine gewisse Höhe gebrachten Zwischenräume noch vor Aufführung des Obergadens wieder mit Trennwänden, die niedrige Schlupfpforten besaßen.



Abb. 8

Die am Bau erhobenen Befunde können durch die Sichtung und Auswertung vorhandener Archivalien ergänzt werden. Ältester erhaltener Plan ist die Brouillonkarte des Amtes Groß Ammensleben vom Anfang des 19. Jahrhunderts, der sehr detailliert den Grundriss der Kirche, aber auch die der Klausur-, Kloster- und Domänengebäude, zum Teil in mehreren Ebenen, wiedergibt (Abb. 7). Ein ausführlicher Besichtigungsbericht von 1814 und ein daraufhin erstellter Kostenanschlag zur Reparatur der Kirche sowie weitere Zeichnungs- und Planunterlagen aus der zweiten Hälfte des 19. und ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ergänzen unser Wissen – auch von der Beschaffenheit des ehemaligen Klausurtraktes – in entscheidendem Maße. An dieser Stelle kann und soll jedoch nur auf die wichtigsten Erkenntnisse – vor allem zur Gestalt der Klosterkirche – eingegangen werden. Der Brouillonplan, aufgenommen in den Jahren 1806 und 1807, gibt faktisch die bauliche Situation noch aus der Nutzungszeit als Kloster wieder, wenngleich selbiges bereits 1804 aufgehoben worden ist.

Die ursprüngliche Kirchenwand war damals noch existent. Die eingestellte schmale Wand trennte den (nunmehr) nördlichen Teil des Seitenschiffes als südlichen Flügel des Kreuzganges vom Innenraum der Kirche ab. Darüber befand sich ein Korridor bzw. Fachwerkaufbau, wo – über der Ursulakapelle – das „Lectorat“ sowie eine Mönchszeile lagen. Der östliche Klausurtrakt (Kapitelhaus) und der Kreuzgang wurden noch 1814 abgebrochen. Dadurch musste das Obergeschoss auf dem schmalen Seitenschiff – wieder in Fachwerk – neu aufgeschlagen werden. Die heute im nördlichen Seitenschiff zu erkennenden Konsolsteine könnten als Auflager für die hölzernen Unterzüge dieses Fachwerkaufbaus gedient haben, eines schmalen Flurs zwischen der über Nikolaus- und Marienkapelle eingerichteten Wohnung des ersten und der im Westtrakt gelegenen Wohnung des zweiten katholischen Geistlichen. Von diesem Korridor existierte auch ein Übergang in die (verlegte) Bibliothek über der Ursulakapelle (Abb. 8).

Durch die Untersuchungen kann der Grundriss des steinernen Erstbaus der Klosterkirche von Groß Ammensleben, die im 2. Viertel des 12. Jahrhunderts erbaut worden ist, gut rekonstruiert werden.

Es handelte sich um eine flach gedeckte Pfeilerbasilika, bestehend aus einem Mittel- und zwei Seitenschiffen. Der schiffsbreite Westbau war zum Kirchenschiff hin über eine mittlere Doppelarkade sowie seitliche Arkadenbögen großzügig geöffnet und in seinem Erdgeschoss kreuzgratgewölbt. Das dreiteilige Sanktuarium gliederte sich in einen Haupt- und zwei Nebenchöre, die über Rundbogenöffnungen miteinander verbunden waren. Chor und Nebenchöre schlossen mit halbrunden Apsiden. Hervorzuheben ist das Fehlen eines Querschiffes, wenngleich es in der Planung vorgesehen war. Warum es zur Planänderung kam und auf die Ausführung eines Querschiffes verzichtet wurde, entzieht sich indes unserer Kenntnis. Ferner sollte die Basilika ursprünglich wohl mit vier Türmen, je zwei im Westen und zwei Osten, errichtet werden. Die Substruktionen dafür sind vorhanden, zur Ausführung gelangte jedoch nur der Nordwestturm, der mit seinem (jüngeren) Spitzhelm bis heute die Fernsicht der Kirche bestimmt. Die bauliche Zier der frühen Klosterkirche ist als sparsam zu bezeichnen. Profilierungen und Ornamentik finden sich im Innenbau lediglich an den Kämpfern der Pfeiler, am Außenbau beleben Rundbogenfriese die ansonsten glatten Fronten. Der Eingang in die Klosterkirche ist an der Stelle des Südportals zu suchen, doch ist das heute dort existierende, schöne Säulenportal mit zweigeteiltem Tympanon eine Arbeit/Zutat aus dem Ende des 12. Jahrhunderts.

Wesentliche Gepflogenheiten der benediktinischen, vom Kloster Hirsau im Schwarzwald beeinflussten Reformbaukunst wie das dreischiffige Presbyterium, die Öffnung zu den Nebenchören, die beabsichtigten Chor-

flankentürme, die Schmuckarmut oder auch der Verzicht auf eine Krypta sind bei der Benediktinerklosterkirche in Groß Ammensleben zu erkennen. Andere typisch hirsauisch-cluniazensische Bauglieder, wie zum Beispiel das Querhaus oder die bauliche Trennung/Kennzeichnung des chorus minor, fehlen dagegen.

Präsentation

Bauforschung erfolgt nicht zum reinen Selbstzweck, sondern erkennt bauschichtliche Zusammenhänge und bringt die Entstehungsgeschichte eines Gebäudes zum Vorschein. Darüber hinaus schafft sie Grundlagen für die denkmalpflegerische Bewertung und den Umgang mit der historischen Bausubstanz. Die in Groß Ammensleben aufgedeckten Befunde wurden im Zuge der Sanierungen durch Ritzungen in den Neuverputz zwar deutlich, aber zurückhaltend kenntlich gemacht. Dadurch ist die frühe Baugeschichte für den interessierten Kirchenbesucher ables- und erlebbar. Zudem werden die Ergebnisse der Untersuchungen auf Roll-Ups vor Ort in knapper Form präsentiert. Eine ausführliche Darlegung der bauhistorischen Untersuchungen und Erkenntnisse erfolgt in der hauseigenen Zeitschrift des LDA „Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt“.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1, 3: Gunar Preuß, LDA
- Abb. 2: Bettina Weber/Dirk Höhne, LDA
- Abb. 4–6, 8: Dirk Höhne, LDA
- Abb. 7: Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abt. Magdeburg, Rep. C 28 IIIa, Amtskarten, Nr. 64, Bl. 1

Sanierung der Kirche in Groß Ammensleben

Sina Stiebler

Historie

Die Gemeinde Groß Ammensleben befindet sich nordwestlich der Stadt Magdeburg und gehört zur Einheitsgemeinde „Niedere Börde“. Die erste urkundliche Erwähnung der Ortschaft Groß Ammensleben im Jahre 965 als „nordammuneslevu“ stammt aus einer Urkunde unter Herrschaft Kaiser Otto I.

Dietrich II., Graf von Ammensleben und Ehefrau Amulrada, stifteten um 1110 eine Eigenkirche, die später in ein Chorherrenstift umgewandelt wurde. Knapp 20 Jahre später verschenkten die Nachkommen das Chorherrenstift an Erzbischof Norbert von Magdeburg, welcher die geistliche Stiftung in ein Kloster umwanderte – die ersten Benediktiner kamen nach Groß Ammensleben. 1135 erfolgte die feierliche Einweihung der Benediktiner-Klosterkirche St. Peter und Paul, eine aus Bruchsteinen errichtete, dreischiffige Pfeilerbasilika.



1140 wurde das Kloster zur Abtei erhoben. Ein Brand zerstörte große Teile der Kirche, bereits 1197 musste das Gotteshaus neu geweiht werden. Um 1490 fanden tiefgreifende Umbaumaßnahmen im Stil der Spätgotik statt – das ehemals flach gedeckte Kirchenschiff, die Marien- und die Kreuzkapelle erhielten das noch heute bestehende Kreuzrippengewölbe, und die Ursulakapelle wurde an das nördliche Seitenschiff angebaut.

Das Benediktinerkloster mit seinem eindrucksvollen Wirtschaftshof (Domäne) war ein bedeutendes multifunktionales Zentrum, welches in seiner Blütezeit weit über die Region hinaus einen beachtlichen Bekanntheitsgrad besessen hat. Es war nicht nur Stätte der Religiosität, sondern auch Institution der Bildung und Künste. Caritative Krankenpflege sowie landwirtschaftliche bzw. handwerkliche Wirtschaftsbetriebe waren hier einst beheimatet.

Im Oktober 1804 führten politische Ereignisse der Napoleonischen Zeit zur Aufhebung des Klosters und zur Umwandlung in eine preußische Domäne; die ehemalige Abteikirche wurde zur katholischen Pfarrkirche. Mit Abnahme der überregionalen und wirtschaftlichen Bedeutung verfielen die Klostergebäude, prägende Gebäudeteile wurden abgerissen.

Der bauhistorischen Bedeutung der ehemaligen Klosterkirche St. Peter und Paul entsprechend, erfolgte im Jahre 1993 die Aufnahme in die Touristikroute „Straße der Romanik“. Sie gehört seit 2006 auch zur „Europäischen Kulturstraße“.

Die jüngeren Instandsetzungs- und Sanierungsarbeiten

1972 fügte ein schwerer Wirbelsturm dem Nordwestturm großen Schaden zu. Die Kirchturmspitze wurde heruntergeweht und hatte erheblichen Schaden am Dach des Kirchenschiffes angerichtet sowie einige Strebebögen zerstört. Im Jahre 1980/81 wurde die Turmspitze wieder hergestellt.

Hauptaugenmerk der Sanierungsarbeiten 1990–2010 bildete die komplette Neueindeckung der Dachflächen, die Abdeckung der Strebebögen mit Kupferplatten sowie die fachgerechte Ertüchtigung der Außenhaut der Kirche, verbunden mit der Wiedererrichtung von zwei konstruktiv notwendigen Strebebögen. Im Zuge des Einbaus eines Fußbodenheizungssystems erhielten sowohl das Haupt- und die Seitenschiffe als auch der Hohe Chor einen Estrichboden mit Fliesenbelag.

Das Innere der Kirche jedoch war bis 2014 von starken Durchfeuchtungen, teils raumhoch, gekennzeichnet. Des Weiteren prägten großflächig Rissbildungen und schollenartige Putzabplatzungen das innere Erscheinungsbild, die ein zeitnahe Handeln zum Schutz und dauerhaften Erhalt des bedeutenden Gotteshauses bedingten.

Die Durchfeuchtungen des Mauerwerkes waren größtenteils auf die „angewachsenen“ Umgebungsflächen des Kirchenbauwerkes zurück zu führen – in Teilen lag das Geländeniveau 0,60–1,30 m über dem inneren Fußbodenbereich. Erschwerend kamen aber auch Fehler in der Wahl der Sanierungsmaterialien (Zementestrich, Dichtfolien, Fliesen, Dispersionsanstriche) aus den früheren Instandsetzungsarbeiten hinzu. Ohne zeitnahe Handeln war die gefahrlose Nutzung der Kirche nicht mehr möglich.

Erster Bauabschnitt – Trockenlegungsmaßnahmen im Außenbereich 2014/15

Hauptursache der Durchfeuchtungen des Kircheninnenraumes bildet das über Jahrzehnte gewachsene Geländeniveau im Außenbereich. Als einfachste und zielführende Maßnahme war es also notwendig, die Geländeberge umlaufend um Kirchenschiff und Kapellen, insbesondere Süd-, Ost- und Nordseite, großzügig abzutragen und eine Rasenmulde zur gezielten Niederschlagsführung vom Gebäude weg anzulegen. Um künftig eine Regulierung des Feuchtehaushaltes des Mauerwerkes innen und außen zu gewährleisten – insbesondere dort, wo im Außenbereich das Geländeniveau nicht unter das Niveau des Innenraumes abgetragen werden konnte – wurde zusätzlich eine vertikale Dichtebene als Lehm-Tonpackung umlaufend angeordnet.

Die historischen Traufpflasterplatten wurden in ausreichender Neigung wieder verlegt, um den Spritzwasserwinkel für die Außenwände zu optimieren.

Im Zuge der Geländemodulierung an der Ostseite wurden drei Grablegen in Form von gemauerten Gräften in unterschiedlichen Erhaltungszuständen freigelegt. Diese wurden durch das Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie (LDA) dokumentiert und anschließend wieder mittels Mutterboden überdeckt.

Parallel wurde im wandständigen Innenbereich des Kirchenschiffes eine „Entfeuchtungszone“ durch Rückbau der Beton-, Estrich- und Fliesenbeläge hergestellt. Dieser wurde mit einem Glasschottergemisch und einem obenliegendem Kiesstreifen verfüllt, so dass eine kontinuierliche Diffusion der Grundmauern nunmehr möglich ist.



Zweiter Bauabschnitt – Instandsetzungsmaßnahmen Innenraum 2016/17

Wand- und Deckenflächen

Nach einem Jahr Standzeit (= Austrocknungszeit) begannen die Instandsetzungen des Kircheninnenraumes. Die jahrzehntelang starke Durchfeuchtung der Innentäfelchen stellte jedoch für alle Fachbeauftragten in der Wahl der Sanierungsmaterialien eine große Herausforderung dar, da die Wände von einer sehr hohen Feuchtigkeits- und Salzbelastung gekennzeichnet waren. In Begleitung des Labors für Bau- denkmalpflege Naumburg konnte ein Sanierungsputzsystem entwickelt werden, welches eine frühzeitige materialtechnische Überforderung der nun eingesetzten Putze wegen fortwährender Feuchte- und Salzbelastungen auf ein Minimalmaß beschränkt. Dieses wurde im Vorfeld der Sanierungsmaßnahme an den hochbelasteten Bereichen der Kirchenwände beprobt und für den späteren Einsatz freigegeben.

An Pfeiler-, Wand- und Deckenflächen erfolgte die Abnahme der Dispersionsanschläge und der geschädigten Putze. Aufgrund dieser Maßnahme konnten die Rissverläufe an den Decken- und Wandflächen eindeutig klassifiziert, bearbeitet und saniert werden. Nach diesen Maßnahmen erfolgte der neue, bereits beprobte Putzauftrag.

Alle Bleiverglasungen der Obergadenfenster wurden saniert, sämtliche Wandanschlüsse fachgerecht hergestellt.

Fußbodenflächen

Im Kirchen- und in den Seitenschiffen wurde der neuzeitliche Fliesenbelag belassen, da hier keine Schädigungen erkennbar waren. Im hohen Chor sollten auch die bereits in den 1990er Jahren begonnenen liturgischen Veränderungen nun zum Abschluss gebracht werden. Dies machte auch



Beispiele aus der Fotodokumentation der Sanierung

Eingriffe in den Bodenbereich notwendig – so wurde die vorhandene Raumunterteilung durch verschiedene Stufenanlagen deutlich korrigiert und neu konzipiert, Chorraumflächen als Aktionsflächen begründigt und abgesenkt.

Der alte Altartisch stand vor Sanierungsbeginn erhöht im Kirchenschiff – nun wurde er überarbeitet und im zentralen, vorderen Chorbereich neu aufgestellt. Passend zum Material des Altares wurde ein Ambo neu gefertigt und im seitlichen Chorzugangsbereich angeordnet. Da mit diesen Maßnahmen auch eine Teilaufnahme des neuzeitlichen Fliesenbelages erforderlich war, wurde von der Kunstkommision des Bistums Magdeburg und dem Kirchenvorstand der Pfarrei St. Christopherus entschieden, für den hohen Chor wieder ein historisches und denkmalgerechtes Material zu verwenden. Anhand von Bestandsplatten an der Treppenanlage zum Hochaltar (roter, vermutlich Bernburger oder Bebertaler Bruch, diese Steinbrüche sind jedoch mittlerweile geschlossen), wurde ein farblich passender, roter (Main-) Sandstein festgelegt, welcher dann im Halbverband, im historischen Plattenmaß 40 x 40 cm, neu verlegt wurde.

Bei den Schachtarbeiten für einen Heizungsschacht konnten weitere historische Befunde – Bodenbeläge in unterschiedlichen Tiefen sowie Fundamente einer früheren Bebauung (eventuell kleinerer Vorgängerbau) – durch das LDA freigelegt und dokumentiert werden.

Begleitend zu den baulichen Aktivitäten erfolgten die technischen und elektrischen Installationen (Akustik, Beleuchtung) nach heutigen technischen Erfordernissen, wobei hier bewusst auf eine aufwendige Beleuchtung des Kirchenraumes verzichtet wurde und schlichte Fassungen mit Leuchtmittel beibehalten wurden.

Farbfassungen

Parallel zur Erarbeitung der Gesamtsanierungskonzeption 2013 wurde eine restauratorische Befunduntersuchung für das gesamte Kircheninnere durchgeführt (Dipl.-Restaurator Udo Drott, Bad Belzig) – das Vorliegen mittelalterlicher Putze bzw. Ausmalungen konnte jedoch nur noch partiell festgestellt werden. Auf Grundlage dieser wenigen historischen Farbbefunde wurden verschiedene Probebeachen zur künftigen Ausmalung der Kirche angelegt, eingehend bewertet und diskutiert – im Ergebnis wurde eine gotisierende, schlichte monochrome Farbfassung für das Kirchenschiff und die Kapellen entwickelt und diese dann für die einzelnen Raumbereiche konzeptuell weiter bearbeitet: So erhielten die Wand- und Deckenflächen von Langhaus, Chor und Nikolauskapelle einen gebrochenen Weißton, die Rippenbögen der Kreuzgewölbe und die Gliederung der Arkadenbögen zum südlichen Seitenschiff wurden in einem hellen Ockerton gefasst. Die Schlusssteine wurden in ihrer farblichen Fassung nur aufgearbeitet und konserviert. Die Kreuzkapelle erhielt jedoch, zum schlichten Wandgrundton in Altweiß, eine rötliche Sandsteinlasur auf Rippenbögen, Schlusssteinen und Fenstergewänden – um hier die Sandsteinreliefs des plastisch gestalteten Kreuzweges harmonisch in die Raumwirkung einzubeziehen.

Eine restauratorische Besonderheit konnte im Zuge der Malerarbeiten am östlichen Schlussstein des Kreuzrippengewölbes im Hohen Chor freigelegt werden – unter der Deckenfarbe wurde eine polychrome Gestaltung mit dem Antlitz Christi gefunden. Die restauratorischen Untersuchungen ergaben, dass die Bemalung auf den Zeitraum der Einwölbung des Chorraumes (um 1490) einzuordnen ist. Die Konservierung und Restaurierung erfolgte im Rahmen der Sanierungsarbeiten durch Dipl.-Restauratorin Petra Drott-Buchholz.



Alle Holzeinbauten, die Deckenfläche der Empore und des nördlichen Seitenschiffes, alle Innen- und Außentüren, der Windfang (diese besaßen einen weinroten Farbanstrich aus den 80-iger Jahren) erhielten zum Abschluss der Sanierungsarbeiten eine Lasur als Eiche-Imitation (helle Bierlasur) – so konnte ein homogen abgestimmtes Farbkonzept im Inneren umgesetzt bzw. realisiert werden.

Die gesamten Instandsetzungs- und Sanierungsarbeiten im Kircheninneren wurden zum Mai 2017 komplett abgeschlossen. Im Anschluss an diese Arbeiten wurde die Kirche mit einem Pontifikalamt mit Weihe des Altares und des Ambos an die Gemeinde übergeben.

Links: Impressionen nach der Fertigstellung

Foto in diesem Beitrag: Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Gunar Preuß

Gedanken zur Neuordnung dreier Kunststandorte in der Klosterkirche Groß Ammensleben

Evelyn Körber





Entwürfe zum Schmerzensmann

Als ich zum ersten Mal nach Groß Ammensleben kam, waren die Sanierungsarbeiten schon weit fortgeschritten und die ganze Kirche war eine riesige Baustelle. Nicht leicht, sich in dem Moment bereits den fertigen Raum vorzustellen. Und doch mußte ich genau dies gedanklich vorwegnehmen, denn es ging darum, für drei Bildwerke, eine Strahlenkranzmadonna, einen Schmerzensmann und eine Kreuzigungsgruppe, die geeigneten Standorte zu finden und angemessen zu gestalten. Einzig für die Madonna gab es eine konkrete Vorstellung, wo sie aufgestellt werden könnte, für die anderen beiden Bildwerke gab es noch keine Idee. Und obwohl die Klosterkirche groß ist und über zahlreiche Seitenkapellen und Nebenräume verfügt, bleiben nicht viele Wandflächen über, die als Standort für Kunstwerke in Frage kommen.

Bevor ich also über die möglichen neuen Standorte nachdenke, frage ich zunächst nach dem Ziel der Veränderungen. Eine Art einfacher ‚Rochade‘ ist es mitnichten, vielmehr erschließt sich mir nach und nach ein kompliziertes, in sich durchaus widersprüchliches Gemenge aus Wünschen, Vorstellungen und Bedingungen, das entwirrt und geordnet werden will. Im Zuge der Sanierung gibt es Veränderungen hinsichtlich der Raumnutzung; das hat Einschränkungen in der Zugänglichkeit einiger Bildwerke zur Folge, insbesondere der Schmerzensmann sollte aber künftig einen bedeutenderen Platz einnehmen. So kreisten die Überlegungen schließlich um drei Standorte: die Ostwand des südlichen Seitenschiffs (Wunschort für die Strahlenkranzmadonna), die südwestliche Seitenkapelle / Taufkapelle und den Bereich unterhalb der Empore. Die drei Entwürfe zu diesen Standorten möchte ich nun erläutern.

1. Der Schmerzensmann in der Seitenkapelle

Die ehemalige Taufkapelle im Südwesten wurde schon lange nicht mehr als solche genutzt. Hier befand sich außer einem weniger bedeutenden Taufstein, den man ohnehin entfernen wollte, die Kreuzigungsgruppe, die ebenfalls Gegenstand der Neuordnung ist. Sie wirkte hier gedrängt, hing zu tief und auch zu dunkel, weswegen ein geeigneterer Ort gefunden werden mußte. Der kleine und recht niedrige Kapellenraum bietet sich aber geradezu an als Behausung für den Schmerzensmann. Der Raum ist frei zugänglich, aber dennoch in sich geschlossen, und das ist für diese Figur ausgesprochen wichtig, sie dürfte keinesfalls in einen belebten Bereich kommen, wo die Leute zwangsläufig an ihr vorbeilaufen (müssen) und wo man das Bildwerk quasi im Vorübergehen wahrnimmt. Hier in der Seitenkapelle ist das anders, hier geht man nur hinein, um den Schmerzensmann zu sehen, das ist der einzige Grund. Dieses bedeutende Kunstwerk ist denn aber auch ein gewichtiger Grund, in die Seitenkapelle zu gehen.

Das Bildwerk zeigt Jesus als einen gemarteten, wundenübersäten Menschen, der in seinem Schmerz und seiner tiefen Traurigkeit

keit eine Würde ausstrahlt, die den Betrachter still werden läßt. Wer sich getraut, diesem Menschen in die Augen zu blicken, der begegnet sich selbst und fühlt diese Beklommenheit, der man nur zu gern ausweicht. Was habe ich mit diesem Leidenden zu tun? Was hat das Leiden dieses Menschen mit mir zu tun? Ich habe ihm doch nichts angetan, oder doch? Warum können diese Schmerzen nach 2000 Jahren nicht endlich heilen?

Viele Fragen, auf die es keine schnelle Antwort gibt. Das ist der Grund dafür, daß dort ein Stuhl gleich einer Aufforderung mitten im Raum steht. Sonst ist hier nichts. Der Schmerzensmann und der leere Stuhl.

Ein markanter Block aus rohem Eichenholz bildet das Gegenüber des Felsblocks, auf dem Christus sitzt. Er sitzt unbekleidet, unbeschützt auf einem harten Stein, ein geschundener Mensch, der ganz unten ist. Wenn man als Besucher den Raum betritt, sieht man sogar auf ihn herab. Diese Perspektive ändert man, indem man sich ihm gegenüber auf den Holzblock setzt, denn nun blickt man zu Jesus auf, man sitzt noch ein wenig tiefer unten und hat die eigentliche Augenhöhe erreicht, um in Zwiesprache zu treten.

Der Stahlsockel sowie der Holzblock und mit diesem die beschriebene Form der Begegnung mit dem Schmerzensmann existieren allerdings bisher nur in meiner Vorstellung, die Gemeinde hat diesen Teil des Entwurfs noch nicht verwirklichen können.

2. Die Kreuzigungsgruppe unter der Empore

Der Bereich unter der Empore ist bestimmt durch eine Tumba (um 1500). In die Nähe dieses Grabs sollte die Kreuzigungsgruppe kommen. Sie gewinnt an ihrem



Entwurf zur Kreuzigungsgruppe

neuen Standort an Farbtiefe. Gerade in den Dunkelheiten sind viel mehr Nuancen erkennbar dadurch, daß eine Grundhelligkeit in diesem Bereich gegeben ist, die durch Strahler allein so gar nicht zu erreichen ist. Allerdings weist die Wandfläche eine Besonderheit auf, die eine symmetrische Aufhängung ausschließt. Im Zuge der Sanierung ist man hier auf zwei große Bögen gestoßen, die nun mittels Kellenschnitt sichtbar gemacht wurden. Dadurch sind zwei gleichgroße Rahmen mit deutlichen Konturen entstanden, die die Wand in zwei Hälften teilen.

Wenn die Kreuzigungsgruppe an der linken Seite der Wand hängen würde, so der Plan, dann galt es, eine Idee zu entwickeln, wie man das Gegengewicht herstellt, und zwar so, daß keine Konkurrenz entsteht. Hierzu wurde in verschiedenen Gesprächen ein Gedanke entwickelt, der im Entwurf visuell angedeutet ist, der aber erst noch konzeptionell inhaltlich ausgearbeitet werden muß. Die Tumba ist nicht das Grabmal eines Geistlichen, wie man vielleicht vermutet, vielmehr handelt es sich um eine Memorialtumba für die Stifter des Klosters, das Geschlecht derer zu Ammensleben und Hillersleben. Dieser weltliche Bezug verweist auf die Geschichte des Klosters und der Kirche, und damit ist auch das Thema für die rechte Wandhälfte gefunden. Das Ziel ist, in zeitgemäßer Form, z.B. gedruckt auf einer großformatigen Glasfläche, die überaus bewegte Geschichte der Klosteranlage komprimiert darzustellen. Mit einer solchen Wandgestaltung nimmt man der Kreuzigungsgruppe nichts von ihrer Präsenz, schafft aber dennoch einen zweiten Schwerpunkt. Eine derartige Fläche korrespondiert in ihrer farbigen Zurückhaltung auf's beste mit der Tumba. Hier wie dort bewirken Hell-Dunkel-Schattierungen einen eher grafischen Charakter. In der Vorwegnahme der Gesamterscheinung kann man den harmonischen Dreiklang erahnen, den die drei so unter-

schiedlichen Objekte hier einmal bilden könnten, ohne daß eine vordergründig museale Atmosphäre aufkommt.

Die beschriebene Flächengestaltung ist derzeit noch in der Planung begriffen. Die Gemeinde wird zunächst einen Historiker beschäftigen müssen, ehe man an die eigentliche Ausführung gehen kann.

3. Die Strahlenkranzmadonna im Seitenschiff

Der Ort für die Strahlenkranzmadonna (1510) war von Beginn an unstrittig: die Ostwand des südlichen Seitenschiffs sollte es sein. Hier sollte die Figur ihre anziehende Wirkung entfalten, dem eintretenden Besucher schon von fern ins Auge fallen und im Nachvorgehen seinen Blick fixieren. Es hatte sich aber bereits bei den vorangegangenen Planungen eine Schwierigkeit gezeigt: die Figur ist klein, die Wand ist groß. Da stellte sich die Frage nach der Inszenierung.

Meine Überlegung basierte zunächst auf einfachen Wahrnehmungstatsachen: Wenn ich erreichen will, daß die kleine Madonna mit ihrer zarten Fassung und der reichen Vergoldung zum Blickpunkt wird, dann muß ich jegliche andere Farbe als Konkurrenten im Umfeld ausschließen. Ich muß ihr einen dunklen neutralen Hintergrund schaffen, vor dem sich das Inkarnat und insbesondere das Gold leuchtend abheben können. Im Zuge der genaueren Planung der Rücklage wurde der Bezug zur Wandfläche hergestellt, indem die Form des Spitzbogens zierte. Damit entstand eine mittelgraue Fläche, die etwa die Dimensionen einer Türöffnung oder auch einer Nische hat, wie sie an dieser Stelle hätten gewesen sein können. (Und tatsächlich habe ich später erfahren, daß sich hier einst eine Tür befunden hat.)



Entwurf zur Strahlenkranzmadonna

Um die assoziative Nischenwirkung der Rücklage zu verstärken, wurde sie um ein plastisches Element ergänzt, einen Rahmen, der für einen natürlichen Schatten auf der grauen Fläche sorgt und die Illusion eines Tiefenraums andeutet. Der Rahmen hat daneben auch behausenden und beschützenden Charakter und wirkt wohltuend auf die Madonna.

Allerdings reicht mir auch hier die Andeutung dieser Absicht, so daß der Rahmen nur auf der linken Seite, also asymmetrisch angebracht wurde. Von links aus dem Schiff dringt das Licht herein, das sich als Streiflicht über die Wandfläche ausbreitet, hier öffnet sich der Raum zu großer Höhe, von dieser

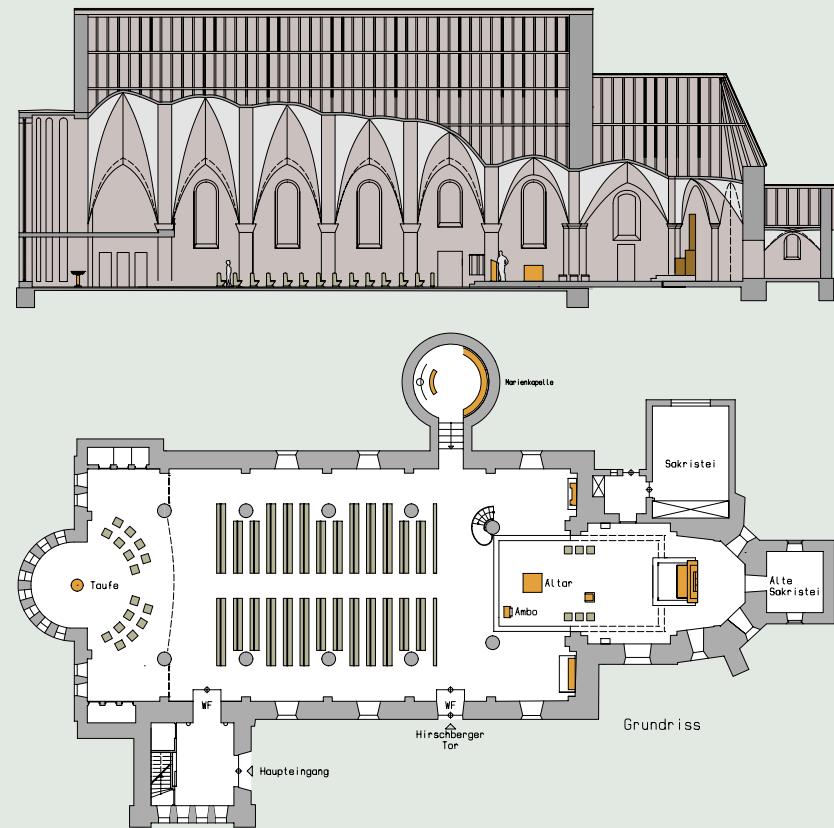
Seite bedarf die angedeutete Nische des begrenzenden Schattens, sonst würde deren Kontur überstrahlt werden und nicht mehr zu sehen sein.

Der Sockel, konzipiert als zum Boden hin verlängerte Konsolenform, geplant aus Naturstahl mit Graphitpatinierung, wurde zunächst behelfsmäßig als einfache geradlinige Holzkonstruktion gebaut und farbig angepaßt. Damit hat der neue Standort der Strahlenkranzmadonna schon wesentliche Merkmale des Entwurfs aufzuweisen, wobei mit dem endgültigen Sockel auch die Gefäße für Blumen und Kerzen noch austehen.

St. Christophorus, Hirschberg

Wandel und Erneuerung in historischer Verbundenheit

Mechthild Clemens und Barbara Maas



Bei der Innenrenovierung der St. Christophorus-Kirche stellte sich die Frage nach einer zeitgemäßen Antwort der Veränderung. Sich vertraut zu machen mit dem Raum, seiner Geschichte und vor allem mit seinen Menschen, war der wichtigste Ausgangspunkt.

Die Kirche ist ursprünglich aus dem 14. Jahrhundert. Sie hat viele Veränderungen erlebt – die größte 1956 mit dem Abriss des mittelalterlichen Langhauses. Der Chorraum und das erste Joch des Kirchenschiffs mit

den Seitenaltären blieben stehen. Der Warsteiner Architekt Heinrich Stiegemann (1909–1989) erweiterte die Kirche durch ein dreischiffiges nach Westen in der Höhe ansteigendes Gewölbe, einen Turm und die Marienkapelle.

Pfarrer Thomas Wulf und der Kirchenvorstand beschrieben jetzt ihre Motivation zur anstehenden Veränderung so:
„Gestern zu klein, heute zu groß und morgen – vielseitig!“





Es entsteht ein liturgisches Raumkonzept, das im Osten der Kirche den Altarraum bis in das erste Joch des Langhauses hinein erweitert und im Westen unter der Orgelbühne einen Raum für Versammlungen zur Feier der Taufe und für andere Anlässe bereit stellt.

Das Vorziehen der Altarebene bis zum ersten Säulenpaar des Mittelschiffs vergrößert nicht nur den Altarraum, sondern schafft mehr Nähe zwischen Gemeinde und Altar sowie neue Möglichkeiten, sich um den Altar zu versammeln. Es entsteht ein neuer Raum zum Hochaltar, der für kleine Gruppen zur Andacht oder auch zum Gottesdienst genutzt werden kann. Die vergrößerte Altarinsel bildet eine Brücke ins neue Kirchenschiff.

Die Principalstücke, Altar und Ambo wurden von Bildhauer Matthias Eder aus Leonberg entworfen. Mit großer Sensibilität entwickelte er sein Konzept; er schreibt: Als verbindendes Element zwischen Chor und Kirchenschiff steht der neue Altar auf dem vorgezogenen Chorplateau. Dies zeigt sich sowohl in seiner Materialität als auch in seiner Form. Carraramarmor und Bronze nehmen Bezug auf den sehr hellen, fast weißen stuckierten und vergoldeten Chorraum. Die Grundform des Altars, der Pyramidenstumpf, orientiert sich an den dominanten Kapitellen des neuen Kirchenschiffs. Die Form wird in vier gleiche Blöcke zerteilt, so dass in der Tischfläche eine Kreuzfuge entsteht. Hier wird ein gleichschenkliges Bronzekreuz als Verbindung eingelegt. Das Kreuz hält zusammen, sowohl symbolisch als auch konstruktiv.



Weitere Veränderungen sind das Kürzen und Reduzieren der Bänke.

Es entsteht mehr Bewegungsraum in den Seitenschiffen und mehr Raum unter der Orgelbühne.

Die Verbindung vom seitlichen Eingang des Hirschberger Tores zur Marienkapelle bleibt ebenso frei von Bänken und wird eine neue Bezugs- und Sichtachse innerhalb der Kirche.

In dieser Achse hängt an der Wand der Kapelle die wertvolle spätgotische Kreuzigungsgruppe aus dem 14. Jh. Der Blick des Besuchers wird so in die Kapelle gelenkt, hin zu einem ruhigen Ort, an dem Maria verehrt wird und eine Kerze angezündet werden kann.

Die Ausmalung ist ein weiterer wichtiger Baustein für die Atmosphäre des Raumes. Ausgehend von dem Juwel der Kirche, dem Chorraum, wurde eine ruhige, helle, sandige Farbigkeit mit hellgrauen Konturen gewählt. Im Gewölbe entstanden durch die Gratbemalungen Segelflächen mit eleganter Feinheit und Leichtigkeit.

Die Rundstützen, Wandvorlagen und Kapitelle als tragende Elemente bekommen ein kräftigeres Grau in feinen Abstufungen.

Der Farbklang entspricht dem Chorraum, bleibt aber zurückhaltend und weist auf den mit Stuck und Gold reich verzierten Höhepunkt hin.

Zusammen mit der neuen Beleuchtung zieht eine freundliche, helle Atmosphäre in die Kirche ein. Unterschiedliche Schaltmöglichkeiten der Leuchten können verschiedene Akzente setzen und die Liturgie unterstützen.

Ziel der Renovierung war es, der Kirche Raum zu geben für die heutige Liturgie, freien Raum zu lassen für Andachten, Meditationen und anderen Begegnungen.

Das Einlassen auf einen Prozess des gemeinsamen Weges, der nicht immer geradeaus ging, sondern Abstecher in unterschiedliche Richtungen zuließ, prägte die Zusammenarbeit aller Beteiligten.

Kurt Matern – Dom- und Diözesanbaumeister in Paderborn

Sabine Angenendt

Einführung

Über Kurt Matern und über die Rolle des Dom- und Diözesanbaumeisters zu schreiben, ist kein einfaches Unterfangen.



Zu dieser Berufsgruppe gibt es bisher keine umfassende Untersuchung. Zu der Person des Architekten Kurt Matern existiert ebenfalls keine Monographie. Einen kurzen Abriss seines Lebens kann man einem Begleitband zu einer Ausstellung des Paderborner Diözesanmuseums aus dem Jahre 1982 entnehmen, die sich einem seiner Bauten, der Bonifatius-Kirche, widmete.

Kurt Matern war beileibe kein unbedeutender Mann. Er hat fast fünf Jahrzehnte in Paderborn für die Kirche gearbeitet und darüber hinaus auch als freier Architekt gewirkt. Dass seine Leistungen bisher so wenig beachtet wurden, mag zweierlei Gründe haben: Einerseits war Kurt Matern offenbar ein sehr streitbarer und daher nicht unumstrittener Zeitgenosse, andererseits ist die archivalische Überlieferung, bedingt durch den Zweiten Weltkrieg, mehr als lückenhaft.

Stadtarchiv und Stadtbauamt sowie das Diözesanarchiv waren umfassend zerstört. Das Privathaus des Architekten, in dessen Obergeschoss sich das Büro respektive



Atelier befand, wurde bei einem Bombenangriff stark beschädigt, so dass auch die Familie, die das Architekturbüro mittlerweile in dritter Generation fortführt, nur noch eine begrenzte Anzahl an Unterlagen zur Verfügung stellen kann. Auftragsbücher, Entwürfe von Bauten außerhalb der Kirche o.ä. sind nicht erhalten, so dass eine vollständige oder auch nur näherungsweise Rekonstruktion der Bautätigkeit leider nicht mehr möglich sein wird.

Es bleiben demnach nur wenige Dokumente aus dem Diözesanarchiv, die direkt von Kurt Matern verfasst wurden, bzw. die ihn oder Bauvorhaben betreffen, an denen er beteiligt war. Die wichtigste Akte "Diözesanbaumeister" befindet sich, wie der gesamte Bestand "Metropolitankapitel", derzeit

in der Massenentsäuerung und kann nicht eingesehen werden.

Das vorhandene Material beleuchtet überwiegend die Nachkriegszeit und lässt schwere Konflikte mit dem Dompropst vermuten. Ein paar weitere Puzzleteile befinden sich in den Beständen des Landesarchivs in Detmold, das für Ostwestfalen-Lippe zuständig ist. Die drei Akten zum Paderborner Dom decken die Zeitspanne zwischen 1948 und 1954 ab und behandeln sowohl die Anträge auf Landesfördermittel als auch die Kontrolle der Handhabung der Förderbedingungen durch die Behörden. Die Personalie Matern als eigenmächtiger Bauleiter zieht sich durch Berichte und Korrespondenzen mehrerer Jahre. Weitere Akten aus dem Bestand M 1 zeugen von juristischen Auseinandersetzungen wegen Beleidigung und Verleumdung. Auch die Bauakte des Doms im städtischen Bauamt liefern noch ein paar Hinweise zu Materns Vorgehen als Bauleiter und Architekt.

Das Material aus dem Bestand der Familie enthält sehr wenig zu Kurt Materns Architektschaffen. Von besonderer Bedeutung sind darin die schreibmaschinengeschriebenen und handschriftlich ergänzten selbst verfassten Lebensbeschreibungen. Sie sind selbstverständlich keine neutrale Quelle, aber genau deshalb umso wertvoller, wenn man sich ein Bild von der Persönlichkeit des Tausendsassas machen möchte.

(Auto-) Biographie

Kurt Matern wurde am 23. September 1884 in Rössel, Ostpreußen, geboren. Bis 1905 besuchte er das Gymnasium in Braunsberg und setzte dann bis 1909 seine Ausbildung an der Königlichen Technischen Hochschule in Danzig fort. 1913 erwarb er nach staatlicher Prüfung den Titel „Regierungsbaumeister“. Bis zu seinem Antritt der Stelle als Dom- und Diözesanbaumeister in

Paderborn am 1. Januar 1915 war er beim Militär für Bauaufgaben zuständig, an das er während des Ersten Weltkrieges ausgeliehen wurde. Kurt Matern hatte im Herbst 1915 Dorothea Potrykus geheiratet und mit ihr drei Kinder bekommen, eine Tochter und zwei Söhne. Der ältere der beiden, Rudolf, fiel im Zweiten Weltkrieg. Kurt Matern junior, Jahrgang 1923, führte das Büro seines Vaters fort und legte es anschließend in die Hände seiner Tochter Eva. Kurt Matern senior starb 1968.

Diesen Kurzüberblick möchte ich nun aus den selbstverfassten Lebensbeschreibungen sowie Briefen und Urkunden, alleamt aus dem Privatarchiv der Familie Matern (Ausnahmen sind entsprechend vermerkt), um fünf Aspekte vertiefen: Beruflicher Werdegang, Architektur, Malerei, Privates, Beziehungen zum Klerus.

Beruflicher Werdegang

Der berufliche Werdegang Kurt Materns begann mit dem Abitur, das er am 21.2.1905 in Braunsberg ablegte. Mit „genügend“ wurden seine Leistungen in Deutsch, Latein, Griechisch, Geschichte und Erdkunde benotet, mit „gut“ die in den Fächern Französisch, Mathematik, Physik, Turnen und Religion.

Um mit seiner Leidenschaft für die Kunst auch Geld verdienen zu können, schrieb sich der Abiturient an der ein Jahr zuvor gegründeten Königlich Technischen Hochschule in Danzig für Architektur ein. Einer seiner Professoren dort und späterer Mentor war der bekannte Maler August von Brandis. Bei ihm nahm Kurt Matern Kurse in Malen und Zeichnen, was ihm näher lag als Physik, Chemie, Geodäsie und höhere Mathematik.

Am 23.10.1909 verließ Matern als Diplomingenieur mit der Gesamtnote „gut“ die Hochschule und meldete sich zwei Tage

später als Einjährig Freiwilliger „der 7. Batterie K.b. 1. Fuß-Artillerie-Regiments Jahressklasse 1909“. Bereits am 13. November wurde er wieder als dienstunbrauchbar ohne Versorgung entlassen.

Im Januar 1910 erhielt der Absolvent ein Schreiben des Regierungspräsidenten in Münster, der ihm eine Anstellung als „Königlicher Regierungsbauführer“ in Aussicht stellte – im ersten Jahr allerdings ohne Sold. Er solle sich bei Baurat Ludorff melden. In dieser Zeit arbeitete Kurt Matern dann an den Bau- und Kunstdenkmalen zu Altena und Lippstadt (erschienen 1912) mit.

Zwischen 1911 und 1912 war der Architekt bei der Eisenbahn beschäftigt und mit der Errichtung mehrerer Bahnhofsgebäude in Rotenburg (Wümme) in Hannover betraut. Dass in dieser Zeit auch die Malerei eine wichtige Stellung einnahm, wird durch zwei Briefe bezeugt. Am 28.12.1911 bot er dem Magistrat der Stadt Rotenburg an, ein Gemälde für einen der Wartesäle zu stiften, zwei kleinere aus seiner Hand waren bereits vorhanden. Die Stadt sprach dem Architekten Lob für seinen Bau aus, das die Königliche Eisenbahndirektion am 15.4.1912 noch verstärkt: „Wir sind gern bereit, die von Ihnen für das Nichtraucherzimmer in meinem Empfangsgebäude auf Bahnhof Rotenburg i/H. gefertigten Bilder zu übernehmen, und sprechen Ihnen für die auch in diesem Falle betätigten Hingabe an ihre dienstlichen Aufgaben unsere volle Anerkennung aus. F. Richard an den Regierungsbauführer Herrn Matern in Rothenburg i/H.“ Zwei einhalb Monate zuvor ersuchte Matern um seine Versetzung nach Aachen, wo jetzt August von Brandis lehrte. Offenbar wurde dieser Wunsch erfüllt, da seine Adresse dann „Krakauer Straße 19, Aachen“ lautete. Von Brandis, der Matern selbst auf eine Vakanz an seinem Lehrstuhl aufmerksam gemacht hatte, stellte ihm am 12.5.1913 auch ein gutes Zeugnis aus:

„Herr Regierungsbauführer Kurt Matern war längere Zeit als mein Assistent für Freihandzeichnen, Aquarellieren und Compositionsübungen tätig. Bei seiner ausgezeichneten künstlerischen Veranlagung verstand er es mit Stift, Feder und Pinsel, so es Not tat, einzugreifen und seinen Absichten einen sicheren Ausdruck zu verleihen. Da Herr Matern mit dieser seiner Begabung eine große Arbeitskraft und Gewissenhaftigkeit verbindet, bin ich davon überzeugt, daß es ihm glücken wird, Ausgezeichnetes zu leisten. Ganz besonders begabt halte ich denselben für decorative und kirchliche Kunst und bemerke noch, daß ihm z.B. Entwürfe für Glasfenster in der farbigen Fleckenverteilung sowohl wie im Figürlichen sehr gut gelungen sind. A. v. Brandis, Prof. d. Kgl. Technischen Hochschule“.

Nachdem Kurt Matern am 15. (Ausstellungsdatum), bzw. 20. November (Siegel) die Staatsprüfung im Hochbaufach abgelegt hatte, teilte ihm der Minister der Öffentlichen Arbeiten am 26. des Monats mit, dass er nun zum Regierungsbaumeister ernannt sei. Schon wenige Tage später übertrug ihm die Intendantur des XVII. Armeekorps die Bauleitung des Kasernenneubaus für das Infanterie-Regiment 128 auf Bastion Roggen in Danzig. Dort wurde er kurz vor Weihnachten in der Armee-Bauverwaltung mit gegenseitiger einmonatiger Kündigungsfrist angestellt. 225 Mark pro Monat im Voraus betrug sein Gehalt.

Kurt Matern hatte erst am 17.12.1913 das Ministerium für Öffentliche Arbeiten von seinen Absichten in Kenntnis gesetzt, woraufhin dieses am 14.1.1914 positiv antwortete:

„Gegen Ihre Beschäftigung bei der Militärbauverwaltung habe ich nichts einzuwenden. Zugleich teile ich Ihnen mit, daß Sie in der allgemeinen Bauverwaltung nicht beschäftigt werden können und daß Sie nunmehr in den hiesigen Listen nicht weiter geführt werden. Falls Sie im Dienste der Militärbauverwaltung

nicht dauernde Anstellung finden, gelten Sie mit dem Zeitpunkte Ihres Ausscheidens daselbst als aus dem preußischen Staatsdienst entlassen. Im Auftrage. Hinckeldeyn.“

Zur selben Zeit muss Kurt Matern sich auf einen Tip hin initiativ bei dem Bischof von Ermland als Diözesanbaumeister beworben haben, da ihm, zu diesem Zeitpunkt wohnhaft in der Hirschgasse 5 in Danzig, per Brief vom 31. Januar eine Absage erteilt wurde. Die Diözese könne sich zu diesem Zeitpunkt nicht einmal einen nebenamtlichen Diözesanbaumeister leisten. Interessanter Weise steht in einem Zeitungsartikel vom 13. Januar, der anlässlich seiner Ernennung zum Dom- und Diözesanbaumeister in Paderborn 1915 erschien, er habe zuvor als Diözesanbaumeister der Bistümer Kulm und Ermland gearbeitet. Angesichts der Faktlage wird das wohl ein Missverständnis gewesen sein.

Im Sommer 1914 beantragte Kurt Matern seine Entlassung aus der Militärbauverwaltung, weil ihm zu diesem Zeitpunkt ein Stipendium (Preuk'sches Stipendium) für einen einjährigen Rom-Aufenthalt vom 01.10.1914 bis 30.9.1915 durch das Kriegsministerium zugesagt war. Die insgesamt 2000 Mark sollten ihm vierteljährlich durch die Königliche Gesandtschaft ausgezahlt werden. Kriegsbedingt konnte er das Stipendium leider nicht nutzen. Er war nun ein „stellungs- und beschäftigungsloser Regierungsbaumeister“. Stattdessen machte ihn während eines Abendessens ein Bekannter auf eine Stelle als Diözesanbaumeister aufmerksam, die in der Zeitschrift „Germania“ annonciert war. Der Amtsinhaber, Jürgen Güldenpfennig, war gefallen. Jürgen Güldenpfennig war für seinen Vater, Arnold Güldenpfennig, eingesprungen, der nach 52 Jahren im Amt am 23.9.1908 (übrigens dem 24. Geburtstag Kurt Materns) verstorben war.

Dienstort sollte Paderborn sein.

„Paderborn? Das ist doch die Stadt, wo das bekannte Rathaus im Stil der deutschen Renässanc [sic] steht, danach wurdest Du doch im Diplomexamen gefragt, der große Giebel mit zwei kleinen Giebelchen davor, das ganze wie eine westfälische Landscheune mit einer großkotzigen Front vorn angeklebt ... und der Dom? ... Ja, richtig, der steht ja über einem Wasser, komische Geschichte!“

Am 15.12.1914 trug der bischöfliche Sekretär Wiehoff im Namen seiner „bischoflichen Gnaden Dr. Schulte“ dem Regierungsbaumeister Matern die Stelle des Diözesanbaumeisters an und bat um ein persönliches Gespräch. Zum 1. Januar 1915 trat Kurt Matern seine neue Stelle als Dom- und Diözesanbaumeister in Paderborn an.

Der Vertrag, der zwischen ihm und dem Bischof Karl-Joseph geschlossen wurde, umfasste folgende Hauptpunkte:

I

- Schriftstücke, die das kirchliche Bauwesen betreffen, sind sorgfältig und pünktlich zu erledigen. Vorgelegte Zeichnungen für Neu- und Umbauten, für die Anschaffung von Kircheninventar etc. soll er sachkundig prüfen.
- alles muss in Sitzungen mit dem Bischof abgestimmt sein, er soll nur „im Sinne der Generalvikariatsbeschlüsse“ arbeiten.
- Stillschweigen wird vereinbart.
- Dienstreisen werden geregelt.
- Jedes Jahr sollen das Gebäude des Generalvikariats und weitere Bischöfliche Anstalten einschließlich des Palais und des Waisenhauses besichtigt werden und ihre Zustände in einem Revisionsprotokoll festgehalten werden.

II

- a) Das Jahreseinkommen beträgt 2400 Mark und ist vierteljährlich auszahlbar.
- b) als Reisekostenerstattung stehen ihm 12 Mark pro Tag zu.
- c) 4 Wochen Jahresurlaub werden gewährt.
- d) die beidseitige Kündigungsfrist beträgt 3 Monate.
- e) Solange die Anforderungen unter la) erfüllt sind, hat er volle Freiheit für fachmännische Privatarbeiten.

Mit Fortschreiten des Krieges wurde Kurt Matern reklamiert. Er sollte von der Geistlichkeit begonnene Bauarbeiten fertig stellen. „*Als meine Reklamation ,rum war, wurde ich weiter reklamiert. Ich wurde infolge meiner Arbeit-fördernden Tätigkeit vom Helden Tod bewahrt.*“ Um auch weiterhin der Front fern bleiben zu können, bemühte er sich, bei irgendeinem Militärbaudienst eine Anstellung zu finden, in dem er sich als Experte für die Errichtung von Räude-Baracken anpriest. Aus seiner Zeit bei dem Provinzialkonservator Ludorff kannte er den Militärbaudienst Maske, der ihn dann auch bei sich in Hannover unterbrachte.

Die stellvertretende Intendantur des X. Armeekorps in Hannover schrieb am 14.5.1917, dass der Regierungsbaumeister Kurt Matern als technischer Hilfsarbeiter bei der Intendantur mit Wirkung vom 1.5.1917 auf Widerruf bis längstens zur Demobilisierung mit einer planmäßigen Regierungsbaumeisterstelle beliehen würde. Das Anfangsgehalt betrug 250. Mark plus Wohnungszuschuss und 90 Mark Kriegszulage. „*Mir war es da manchmal geradezu peinlich, wenn da ein müder verdreckter Urlauber von der Front kam, der schon seit Jahren dem Tot [sic] täglich ins Auge hatte sehen müssen und der nun mich stramm grüßen musste, von wegen meiner beiden Sterne auf der Schulter und dem langen Säbel, an dessen Stelle eigentlich eine Reißschiene hätte baumeln müssen.“* Trotz seiner verhältnismäßig komfortablen

Situation waren alle Güter so rationiert, dass er und seine Familie bis zum Schluss hungrigten und froren. Da halfen auch die Kohlen nicht, die er mittags und abends aus der Intendantur entwendete. Seine Karriere dort beendete Kurt Matern offenbar durch seine bewährte Strategie des Faktenschaffens mit anschließender Rechtfertigung.

Am 21.11.1918 forderte ihn (wohnhaft in der Kilianstraße 26 in Paderborn) die Intendantur auf, umgehend zum Dienst zurückzukehren, von dem er sich am 10. des Monats eigenmächtig entfernt hatte. Ein Verbleib von vier Monaten nach der Demobilisierung war vereinbart.

In einem Schreiben vom 24.11.1918 rechtfertigte der Architekt sein Verschwinden mit dringenden dienstlichen Angelegenheiten. Sein Vorgesetzter sei nicht greifbar gewesen, also habe er sein Urlaubsersuchen am 11. des Monats per Post losgeschickt. Der Brief müsse wohl verloren gegangen sein. Hier erhielten seine Vorgesetzten (nachträglich) ein neues Ersuchen.

In der Konsequenz schied Matern mit dem 26.11.1918 aus dem Dienst („Aufhebung Ihrer Beleihung mit der planmäßigen Stelle...“), musste aber ein Nachspiel fürchten: „*Wegen Regulierung der für November begangenen Gebührnisse ergeht besondere Verfügung.*“

Zu Beginn der 1920er Jahre verbesserte sich Kurt Materns Einkommen. Mit Wirkung zum 01.1.1922 wurde die Teuerungszulage auf 2400 Mark bemessen, so dass der Dom- und Diözesanbaumeister insgesamt 6000 Mark in Aussicht hatte.

Etwa zwei Jahre später, am 30.8.1924, wurde ihm eine Vertragsänderung vorgeschlagen. Rückwirkend zum 01.7. bekam er nun ein Gehalt von 2400 (Rental-) Mark (inklusive der Entschädigung als Dombaumeister), auch sollte er anteilig für seine drei Büro-

räume 62 % der Friedensmiete von 250 Mark bezahlen. Zum 1.3.1925 betrug die ganze Miete dann 400 Mark (3 Räume à 100, 2 Flure à 50 Mark). Hinzu kamen Nebenkosten, zu deren Deckung Matern 240 Mark jährlich für „Brand und Licht“ erhielt. Am 3.1.1928 konnte ihm eine Gehaltserhöhung auf 3000 Mark, rückwirkend zum 1.10.1927, zugesagt werden. Offenbar änderte sich das drei Jahre später erneut, allerdings zu Materns Ungunsten, da ihm das Generalvikariat am 18.1.1932 mitteilte, dass alle Angestellten und Beamten (mit Ausnahme der Heizer, die nur für 7 Wintermonate beschäftigt seien) Gehaltskürzungen hinnehmen müssten.

Architektur

Den Aufzeichnungen Kurt Materns ist sehr wenig zum Thema Architektur zu entnehmen. Er erwähnt darin nur einige wenige Arbeiten. Abgesehen von den vorgenannten Gebäuden, dem Bahnhof in Rotenburg



Heinrichskirche Neumark



Priesterseminar Braunsberg



Verwaltungsgebäude ehem. PESAG, Paderborn



Heilig-Geist-Kirche in Greppin bei Bitterfeld im Bistum Magdeburg

und der Bastion Roggen, entwarf Matern die Pläne für die St. Heinrichskirche in Neumark (eingeweiht Anfang Dezember 1925) und das Priesterseminar in Braunsberg (um 1932).

Aus der Zeit seiner Reklamation während des Ersten Weltkrieges erwähnte der Architekt nur eine Kirche in Greppin bei Bitterfeld im Bistum Magdeburg. Dabei handelt es sich um die Heilig-Geist-Kirche, die zu Pfingsten 2017 ihr einhundertjähriges Jubiläum feierte und aufgrund einer schrumpfenden Gemeinde gleichzeitig entweiht wurde.

In den Zwanziger Jahren baute der Dom- und Diözesanbaumeister das Innere des Paderborner Doms um. Dafür dankte ihm das Domkapitel in einem Schreiben vom 13.12.1926 und stellte einen Bonus von 3000 Mark in Aussicht. Er habe seine Arbeit „... mit großem Geschick, mit feinem künstlerischen Empfinden und zugleich dem rechten Verständnis für die glückliche Angleichung des gegenwärtigen praktischen Bedürfnisses an die historische Überlieferung...“ erledigt. Damit hatte er einiges reviert, was sein Vorgänger im Amt, Arnold Güldenpfennig, in historisierender Weise geschaffen hatte. Diesen erwähnt Matern nur in einem kleinen Seitenhieb. In einer Episode kritisiert er dessen Entwurf zum Umbau der Kirche St. Katharinen in Plaßwich als angeblich misslungen.

Internetrecherchen zufolge hatte der Münsteraner Hilger Hertel die Umbaumaßnahmen zur Verlängerungen des Chores von

1881 bis 1884 geleitet. Güldenpfennig war zeitgleich in andere (westdeutsche) Projekte eingebunden.

1930 entwarf und errichtete Matern die Pfarrkirche St. Bonifatius in Paderborn, die 1982 in einer Ausstellung des Diözesanmuseums und dem dazu erschienenen Katalog aus Anlass des Abrisses dieser Kirche gewürdigt wurde.

1933 ging der Bund Deutscher Architekten in dem Fachverband für Baukunst der Reichskammer für Bildende Künste auf. Am 15.11.1933 fand in München der 30. Bundestag des Bundesverbandes Deutscher Architekten statt.

Kurt Matern berichtet in seinen Lebenserinnerungen von einer Veranstaltung in München im Audimax, anlässlich derer er Josef Goebbels habe sprechen hören. Obwohl ein Auftritt Goebbels' dort nicht erwähnt wird,

kann es sich dennoch um dieselbe Veranstaltung gehandelt haben. Matern hoffte, dass mit dem Pflichtbeitritt zur Reichskunstкамmer dem Pfusch ein Ende gesetzt würde. „Da hatte ich wirklich das Gefühl: der Mann (Goebbels, d. Verfasser) ist in Ordnung.“

Als er zurück in Paderborn seine Begeisterung teilen wollte, wurde er insbesondere von einem Kollegen Happe ausgelacht: „Kollege, alles Schaumschlügerei und Bluff!!!“ profezte [sic] er. Und er sollte Recht behalten. Es ist denn auch niemals etwas, auch nicht das Geringste von dem ganzen Schwund in die Tat umgesetzt worden. Die Pfuscher fuschten [sic] genau so weiter wie bisher... und da hatte ich denn die Nase voll von den nationalsozialistischen Versprechungen!“

Dass das Bauen sich in dieser Zeit nicht immer problemlos gestaltete, zeigt eine Episode, die, wie so oft bei Kurt Matern, an Abenteuer eines Don Quichotte oder Barons von Münchhausen erinnert.

Am kleinen Domplatz schritt der Bau eines Hauses voran, als bekannt gemacht wurde, dass nur noch Gebäude fertig gestellt werden durften, bei denen das Dach schon begonnen war.

„Da nahm ich mir ein paar Zimmerleute, Stangen, Bretter, Rundhölzer und zauberte gewissermaßen über Nacht ein Gebilde auf dem Haus zurecht, dass es ein Nichtfachmann hätte für einen Dachstuhl halten können. - Und er glückte, der Schwund! Zur Besichtigung und Lokaltermin erschien auch der etwas zu klein geratene Ortsgruppenleiter von Paderborn, ein kleiner Papierverkäufer, in meinen Augen aber ein großer Minusmann, von dem ich längst wusste, dass er mich für einen halben Pfaffen hielt und einen ganz gefährlichen Schädling der Partei, da keins meiner Kinder weder in der HJ noch im BDM war. Wie dieser Wichtigtuer auf mich zugespritzt kommt, und

er mir schon von weitem die deutsche Hand zum deutschen Gruß mit viel „Heil Hitler“ zeigt, hob ich nur die Hand so ein bisschen und antwortete mit einem undeutlichen Heil-Heil. „Sie sehen doch, dass der Dachstuhl schon steht, es fehlen nur noch die Pfannen, können Sie das denn verantworten, wenn...“ Nein, das konnte er nicht verantworten. Und so hatte ich dann die Lacher wieder mal auf meiner Seite. Das Haus wurde fertig, und natürlich später restlos zerbombt!“

In Wewelsburg sollte die Kirche abgerissen werden und der Neugestaltung des Dorfes durch die SS weichen. Kurt Matern wurde dorthin gebeten und beschreibt über fast vier Seiten, was er dort erlebte. Unter anderem begegnete er auch einigen Häftlingen aus dem dazugehörigen Konzentrationslager, die im Steinbruch arbeiteten. Sein Entwurf für eine neue Kirche, den er einreichte, wurde nie umgesetzt.

In Wewelsburg lebte auch eine Bekannte aus Braunsberg, über die er wiederum Kontakt zu einem anderen Braunsberger bekam, der in Rüthen bei einem Bauern arbeitete, aber gelernter Zimmermann war. Über solche Beziehungen war es möglich, dem Fachkräftemangel wenigstens etwas abzuholen. Unter anderem brauchte Matern ihn, um die Kriegsschäden an seinem Wohnhaus zu flicken. So improvisierte sich der Architekt ein Notdach, indem er den Schutt im Obergeschoss zu einer Schrägen harkte, darauf die verbliebenen Schindeln / Schieferplatten platzierte und alles vermörtelte. Zur Entwässerung dienten Löcher an den Seiten.

Kurt Matern musste zum Volkssturm, die Front blieb ihm erspart. Wie schon im Ersten Weltkrieg suchte er sich eine Tätigkeit, die ihn unabkömmlich werden ließ: er betreute jetzt Lazarett-Bauarbeiten.





Zeichnung aus dem Gästebuch von Materns Ferienhaus Thalatta II



Ex-libris der Hochschulbibliothek Aachen

Ein letztes großes, eigenes Bauvorhaben entstand bis 1961 auf Langeoog. Dort errichtete Kurt Matern ein Ferienhaus, das er „Thalatta II“ nannte. Ein sehr sehenswertes Gästebuch rekapituliert die Namensfindung, die Entstehungsgeschichte und die Nutzung durch die Familie und Freunde.

Malerei

Die Malerei war bereits zu Schulzeiten die große Leidenschaft Kurt Materns. „Ich muss eben malen, weil ich malen muss; irgendetwas im Inneren zwingt mich gerade zu dazu.“

Bereits als Primaner in Braunsberg bekam er vom Deutschen Flottenverein einen Preis für eine Ölskizze, die den Hamburger Handelshafen zeigte. Der wurde ihm in der Aula vor allen Schülern durch den Direktor überreicht. Freunde versorgten ihn zu dieser Zeit mit Inspiration und Materialien. Während Alfred Freund eine Kunstschrift abonniert hatte, die er mitlas, fuhr ein anderer wöchentlich zum HNO-Arzt nach Königsberg und brachte ihm von dort aus einem Fachgeschäft gute Farben mit.

Welche Erfolge Kurt Matern als junger Student zu verzeichnen hatte, lässt er in einer Anekdote seinen Freund Theo erzählen, dem er, geschickt Eigenlob vermeidend, folgende Worte in den Mund legt: „Du bist ja inzwischen ein toller Kerl geworden. In den Zeitungen, die mir von zuhause nachgeschickt wurden, wirst Du gerade als Berühmtheit gepriesen.“

Der „Meisterschüler“ des Professors von Brandis zeigte wohl besonderes Geschick im Aktzeichnen, schuf Plakate und das Ex-libris der Hochschulbibliothek, zeichnete den Badeprospekt für Zoppot sowie Kircheninterieurs wie z.B. der Abteikirche in Oliva. Auch restaurierte er ein dort befindliches Gemälde von Peter Paul Rubens. Ausstellungen Danziger Künstler in der „Peinkammer“, an denen er sich beteiligte, wurden in der Presse positiv besprochen, natürlich unter besonderer Hervorhebung seiner Beiträge.

Auch nach Beendigung seines Architekturstudiums behielten die Malerei und die Grafik einen sehr hohen Stellenwert und blieben stets eine Einkommensquelle.



Karikaturen



Auftragsmalerei mit dem Thema „Industriearchitektur in Cadinien“

Am 23.8.1911 erhielt er 200 Mark für die Ausfertigung eines Verbandsplakates für den „Verband westfälischer Arbeitsnachweise“. In dieser Zeit, als Kurt Matern für die Eisenbahn baute, veranstaltete die Direktion einen Ball. Die Tischkarten zeigten Karikaturen der Gäste aus der Feder des Regierungsbaumeisters. Anlässlich eines Herrenabends wiederholte er diesen Erfolg – nur dass es diesmal weibliche Akte waren, die die Tische zierten. Die Ausstattung der Wartesäle in Rotenburg mit Gemälden des Architekten ist bereits oben erwähnt.

Sein Mentor August von Brandis machte Kurt Matern am 28.6.1912 darauf aufmerksam, dass an seinem Lehrstuhl eine Assistentenstelle im Freihandzeichnen zu vergeben sei, die dieser dann auch rund ein Jahr bekleidet haben muss.

Aus seiner Heimat, aus Cadinien, erreichte den Maler am 21.9.1912 die Bitte, er möge doch zwei panoramaartige Gemälde von Industriegebäuden und mehrere Interieurs anfertigen, die ggf. auf der Jubiläumsausstellung gezeigt werden sollten. Cadinien war ein Privatgut des Kaisers Wilhelm II., in dem u.a. Kacheln hergestellt wurden. Zur Feier seiner 25-jährigen Regentschaft fand 1913 in Berlin eine Sonderausstellung statt. Vom 6. bis 8.10.1912 wurde eine Vorbesprechung der Arbeiten anberaumt.

Am 4.12.1912 teilte man Matern mit, dass er sich für seine architektonischen Gemälde 300 Mark von der Gutskasse abholen dürfe. Die Bilder seien für das königliche Schloss bestimmt. Der Verwalter des Gutes, Rüdiger von Etzdorf, schrieb am 21.1.1913 an von Brandis, dass die Bilder Kurt Materns bei seiner königlichen Majestät Beifall gefunden hätten und nun tatsächlich in der Jubiläumsausstellung gezeigt würden. Ein Bild (Arbeiterwohnhaus) schickte er mit, um es links aufhellen zu lassen, wie es in einem Begleitschreiben hieß.

Vier Monate später, am 23.5.1913, berichtete derselbe, diesmal an Matern direkt, der Kaiser habe in der Ausstellung das „Caminer Modell“ besichtigt (wie aus der Zeitung zu entnehmen) und sich über seine Bilder unterhalten. Von Etzdorf gratulierte ihm zu diesem schönen Erfolg. Der dem Brief ursprünglich beigelegte Zeitungsausschnitt ist nicht mehr vorhanden.

Zu Beginn des Ersten Weltkrieges beauftragte der Karlsruher Architekturprofessor Friedrich Ostendorf Kurt Matern damit, Zeichnungen seines früheren Lehrers, des Architekten Carl Schäfer, zu restaurieren. Sie zeigten Entwürfe für das Heidelberger Schloss, wo er um 1900 den Wiederaufbau des Friedrichbaues geleitet hatte, was aufgrund seiner historisierenden Herangehensweise zu heftigen Auseinandersetzungen mit der Denkmalpflege geführt hatte. Die Restaurierung der Zeichnungen, die durch geborstenes Glas bei einem Transport beschädigt und abgeschabt worden waren, gelang „mit Spucke und Fliegendreck“ so gut, dass keine Lücke sichtbar blieb.

Aus der Nachkriegszeit des Ersten Weltkriegs berichtet Kurt Matern von Verkäufen von Gemälden nach Südamerika, weil die Inflation die Lage für Architekten ohne Bauaufträge erschwerte. Dasselbe Szenario beschreibt er auch vom Ende des Zweiten

Weltkriegs, wo ein befreundeter Engländer ihm mit den Frachtpapieren behilflich war.

Im Jahre 1920 fertigte Matern für Karl Joseph Kardinal Schulte, zunächst Bischof in Paderborn, dann Erzbischof in Köln, ein prachtvolles Gemälde, das das Domininere zeigt, dann einen Entwurf für dessen Kölner Wappen, später in dessen Auftrag ein kirchliches In- oder Exterieur als Geschenk für Professor Dr. Müller.

Während der Zeit des Nationalsozialismus fand im Paderborner Rathaussaal eine große Gemäldeausstellung statt, für die der Dom- und Diözesanbaumeister die Darstellung einer Frau in Ermländer Tracht abgab. Da in ihrem Hintergrund ein Kruzifix zu sehen war, musste er es gegen ein ähnliches mit glaubensneutraler Kaffeekanne eintauschen.

Ebenfalls in dieser Zeit widmete sich eine Schau des Künstlerhauses in Berlin der Marinemalerei. Obwohl nun sein Bild „Blick auf die Reede von Tanger“ zwischen solchen „Größen wie Professor Willi Stöver und Hans Bohrt“ hing, wurde es bereits am zweiten Tag von der „Deutschen Seegeltungsgesellschaft“ gekauft.

Für den Speisesaal des Nebelhorn-Bahnhotels in Oberstdorf fertigte er mehrere Gemälde an. Nach Kriegsende erhielt er dafür im Tausch ein Auto.

Obwohl die Malerei ihm so viel bedeutete, nahm Kurt Matern angesichts der Zerstörung, die eine Luftmine an seinem Wohnhaus angerichtet hatte, keine Rücksicht auf die Kunstwerke: Er rahmte ein paar Ölgemälde aus und legte sie zum Schutz der empfindlichen Furniere in einer Art Persennung über die Möbel, die durch eindringendes Regen- und Tauwasser gefährdet waren.

Privates

Kurt Matern kam 1884 als Sohn des Kaufmannes Rudolf Matern (*1838 in Stabunkendorf †17.12.1905 in Braunsberg) und Maria, geborene Hildebrandt, zur Welt. Kurt war das jüngste von acht Kindern:

Anna (*/†1866), Elisabeth (*1867 in Berlin verheiratet mit Joseph Rommeler), Katharina (1869–1898, Oberlehrerin in Rösel, verheiratet mit Karl Bellgardt), Georg (1870–1938), ab 1896 Hofkaplan des Bischofs von Ermland in Frauenburg, später Erzpriester mit Doktortitel), Margarete (*1871, lebte als „Mutter Liberata“ bei den Ursulininnen in Krefeld), Fritz (1875–1878) und Anna (*1881, verheiratet mit Jean Gilfels, einem Kaufmann in Heerlen in den Niederlanden).

Mit dem Verfassen seiner Kindheitserinnerungen begann Kurt Matern in den Bombennächten des Zweiten Weltkrieges, die er durchwachte. Er wollte sich und seiner Familie unnötige Zeit in Luftschutzkellern ersparen und sie rechtzeitig alarmieren, wenn er den Eindruck hatte, dass die Bomber Paderborn auch tatsächlich angriffen und nicht nur überflogen.

Durch seine Aufzeichnungen, die er zur Veröffentlichung gedacht hatte, hoffte er, nachfolgenden Generationen seine verlorene ostpreußische Heimat nahe bringen zu können. Dieses Vorhaben mündete nun in eine biographische Rückschau, deren Fokus nicht nur auf Malerei, sondern wenigstens bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges auf Damenbekanntschaften liegt. Oft ist beides verknüpft, da sein malerisches Talent ihm dabei half, junge Damen auf sich aufmerksam zu machen.

Beispielsweise gewährte ihm sein Chef während seiner Arbeit für die Eisenbahndirektion einen 14-tägigen Wien-Aufenthalt. Auf dem Rückweg traf Kurt Matern in einem Abteil, das ansonsten nur mit alten,

schweigsamen Mitreisenden besetzt war, eine reizende Frau. Offenbar wusste er sich eines Codes zu bedienen, den sie verstand: „Aber ich will sie mal antelefonieren, sage ich mir. Wo ist denn der kleine Fuß?“ Er drückte seinen an ihren Fuß, der adäquat antwortete und eh er sich's versah, standen beide plaudernd auf dem Gang. Sie beschlossen, den Tag und die Nacht in München zu verbringen, wo sie wegen des Oktoberfestes nur noch eine Dienstкамmer mit zwei Einzelbetten bekamen. Als beide bereits sittsam in ihren Betten lagen, stand sie wieder auf und näherte sich seiner Bettkante, führte seine Hand an ihr Mieder – und er fühlte nur Ketten und Papier! So lernte er, dass sie eine ungarische Spionin war, die Geld und Wertgegenstände nach Paris schmuggelte, um von dort für die Unabhängigkeit zu kämpfen. Das Korsett war wegen der Schmuggelware rückseitig verschlossen und die Dame bedurfte eines Gentlemans, um sich bequem hinlegen zu können. Viele solcher Geschichten lassen sich nachlesen, sind allerdings hinsichtlich ihres Wahrheitsgehaltes mit äußerster Vorsicht zu bewerten.

Ebenfalls aus der Zeit in Rotenburg, aus dem heißen Sommer 1911, berichtet der junge Architekt von einer Bekanntschaft mit einem Fräulein namens Erika, dem er in der Heide nicht nur die Malerei näher brachte. Diese Episode liegt in zwei Versionen vor, die sich schon zu Beginn stark unterscheiden. Die sittsamere Variante handelt davon, wie der Maler durch den Wirt der Pension, in der er und Erika mitsamt ihren Eltern wohnten, eine Ausstellung organisieren ließ, die ihre beabsichtigte Wirkung nicht verfehlte: Erikas Eltern traten an ihn mit der Bitte heran, der Tochter Zeichenunterricht zu geben. Unter diesem Deckmantelchen konnte sich dann das weitere Kennenlernen entfalten. Die zweite Variante nennt Erika als eigentliche Initiatorin. Sie ließ bei einem Spaziergang einen Handschuh fallen, den

Kurt Matern selbstverständlich aufhob. Da sie selbst ebenfalls zum Fundort zurückkam, konnten sich beide in ausreichender Entfernung von den Eltern und ohne deren Verdacht zu erregen, für später verabreden.

Dass er Erika nach diesem Sommer nicht die Ehe versprach, lag daran, dass er seit Beginn seines Studiums bereits eine andere Frau im Blick hatte. Dorothea Potrykus, die er 1915 dann auch heiratete, war ihm erstmals in der Studentenvereinigung „Pruthenia“ begegnet und offensichtlich ein starkes Argument für ihn, sich dieser anzuschließen.

Darüber, ob und wie ein Kontakt in diesen zehn Jahren gehalten wurde, gibt es keine Auskünfte. Aus der Ehe gingen drei Kinder hervor. Rudolf wurde 1917 geboren und fiel am 15.1.1942, ein kaum zu verwindender Verlust. Ursula kam drei Jahre nach ihrem Bruder zur Welt und verstarb am 13.9.1993. Der jüngste Sohn wurde wiederum Kurt getauft. Er wurde am 30.9.1923 geboren und lebte bis zum 28.1.2015. So wie er das Büro seines Vaters weiterführte, übernahm seine Tochter Eva Matern das Zepter von ihm.

So selbstbewusst und keck sich Kurt Matern auch oft darstellte, gibt es doch auch Momente der Schwäche oder der Erschütterung. Den Beginn des Zweiten Weltkriegs verkündete ihm seine Gattin, die ein Extrablatt mit nach Hause brachte.

„Aber als meine Frau eines Tages mit dem Extrablatt in der Hand ins Zimmer kam und ganz traurig nur sagte: er hat angegriffen... in Polen fing er an... da, ja, ist es denn schlimm oder unmännlich, wenn ich sage: da bekam ich den ersten Weinkampf in meinem Leben?“

Als die Bombenangriffe die Stadt zu zerstören begannen, wurden zu den Aufbauarten Architekten „zusammengetrommelt“.

Kurt Matern gehörte nicht dazu, weil ihm der Leiter des Hochbauamtes, Baurat Kreusch, das Vertrauen der Partei absprach.

Um an ausreichend Heizmaterial zu gelangen, erfand der Architekt kurzerhand eine „Privatmann-Schule“, in der er vorgab, Jungen und Mädchen Zeichenunterricht zu erteilen. So erhöhten sich die Rationen von Kohle und Koks.

1961 unternahm Kurt Matern als einer der wenigen Passagiere auf dem Tanker „Richard Kaselowski“ eine Reise zum Schwarzen Meer, nach Constanza. Dort sah er viele Orte, die er zuvor nur durch den Latein- und Griechischunterricht gekannt hatte.

Beziehungen zum Klerus

Aus den Unterlagen, die kaum in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hinein reichen, lassen sich keine Unstimmigkeiten mit der Geistlichkeit erkennen. Die erhaltenen Briefe zeugen von Wertschätzung seiner Arbeit, wie bereits oben erwähnt, und von einem guten Kontakt.

1954 gratulierte der Generalvikar Dr. Tuschen ihm zum 70. Geburtstag. Am 10.11.1966 bedankte sich der Paderborner Erzbischof Lorenz Kardinal Jäger seinerseits für die Gratulation Kurt Materns zu seinem Amtsjubiläum. Lediglich sein Verhältnis zum Beten war seit früher Kindheit erschüttert. Er hatte einer Ordensschwester die Zunge heraus gesteckt und zur Strafe bei zusätzlichen Schlägen betend Besserung geloben müssen. Seitdem war Beten für ihn mit Strafe assoziiert. Dass das Zusammenarbeiten mit seinen Vorgesetzten in der katholischen Kirche jedoch in keiner Weise ungetrübt war, zeigt sich bei näherer Betrachtung des Wiederaufbaus des Doms und der Domfreiheit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges.

Konflikte beim Wiederaufbau des Paderborner Doms

Bereits in den 1930er Jahren war Kurt Matern als Kläger und Beklagter in zwei Rechtsstreite involviert, die ich hier nur als

Vorbereitung auf die Konflikte der Nachkriegszeit anreißen möchte. Im Mai und Juni 1931 hatte ein „trunksüchtiger Kommunist“ offenbar Broschüren verfasst, in denen er Kurt Matern beleidigt haben soll. Die „Neue Paderborner Zeitung“ trug dann zur weiteren Verbreitung bei. Obwohl es bereits einen Prozess gegeben hatte, der in einem 164 (!) Seiten umfassenden Urteil zu Gefängnisstrafen des Täters und seines Verbündeten geführt hatte, erwartete der Beklagte eine Rückerstattung der Kosten (Geschäfts einbußen und 4500 Mark für Aufwendungen). Unter dem Betreff „Hetze eines Kommunisten und Beschwerde über das Versagen der marxistischen Regierung“ wandte sich Matern nun erneut in einem seitenlangen Schreiben an die Behörden. Er habe praktisch als Privatmann eigenhändig den Kommunismus in Paderborn schwer geschädigt, ihn „...aus eigenen Kräften und mit eigenem Kapital [...] zur Strecke bringen müssen...“

Daher „.... beanspruche [ich] aber das geringste, nämlich die Zurückerstattung meiner baren Auslagen und zwar setze ich dabei voraus, daß für derartige Zwecke Mittel aus beschlagnahmten Besitz der Kommunisten bzw. Sozialistischen Organisation zur Verfügung stehen.“

Um keine Zweifel an seiner Vertrauenswürdigkeit aufkommen zu lassen, betont Matern zum Schluss noch, „... daß es wohl nach dem bisher gesagten unnötig ist, auf meine politische Einstellung besonders hinzuweisen.“ Sein Bruder sei ebenfalls deutsch-national gesinnt.

Der Akte ist nicht zu entnehmen, ob dem Ersuchen stattgegeben wurde. Der Brief macht aber sehr deutlich, dass Kurt Matern zur Durchsetzung seiner Ziele sehr geschickt vorging und sich in seiner Ansprache dem Adressaten anpasste.

In den Auseinandersetzungen mit dem Domkapitel wird er auch immer wieder Autoritäten anführen, die dem Adressaten übergeordnet sind, die aber angeblich Matern unterstützen.

Um 1935 forderten der Landrat Homann und das Staatshochbauamt die Einleitung eines Strafverfahrens gegen Kurt Matern. Offenbar hatte der Architekt für eine Dachkonstruktion noch weitere statische Berechnungen beibringen sollen, was dieser mehrfach ignorierte. Stattdessen habe er die Beamten schwer beleidigt und diese Äußerungen auch vor anderen wiederholt. „Wie aus weiteren beigefügten Schreiben des Dombaumeisters Matern vom 20. und 23.4.1935 hervorgeht, hat Matern den Boden der Sachlichkeit verlassen und ergeht sich jetzt in beleidigenden Äußerungen gegen das Staatshochbauamt und auch gegen mich.“ schrieb der Landrat. Obwohl sogar der Regierungsbaurat auf beschleunigte Klageerhebung drang, endete dieser Konflikt in der Abgabe von Ehrklärungen aller Beteiligten.

Auch wenn keine offiziellen Unterlagen des Erzbistums vorliegen, die von dem Wunsch zeugen würden, das Arbeitsverhältnis mit ihrem Dom- und Diözesanbaumeister zu beenden, erstaunt es doch, dass ein Herr Theodor Legge aus Arnsberg sich am 18.9.1946 an den Dompropst wandte, um ihm einen Bekannten, Karl Freckmann, der gerade aus Brasilien, wohin er vor der Gestapo geflohen war, zurückgekehrt war, als Leiter der Dombauhütte vorzuschlagen. Er fügt dann hinzu: „Natürlich halte ich ihn für einen guten Nachfolger des Herrn Dombaumeisters Matern.“ Die Dombauhütte wurde geschaffen, um dem kriegsbedingten Fachkräftemangel entgegenzutreten und Lehrwerkstätten für jungen Menschen der Umgebung anzubieten.

Aus einer handschriftlichen Anmerkung des Dompropstes Brockmann zu einem Brief

Materns vom 24.12.1952 ist allerdings zu entnehmen, dass der Erzbischof ihn schon 1947/48 entlassen wollte. Eine weitere Anmerkung am Rande eines Schreibens vom 28.10.1952 erklärt drastischer „1945–1949 war Matern quasi abgesetzt!“.

In dieser Zeit bat Matern das Generalvikariat um eine Bescheinigung für das Wohnungsamt, die wie folgt aussehen sollte: „Herr K. Matern ist Dom- und Diözesanbaumeister und bearbeitet als solcher sämtliche Baugesuche, die aus der Diözese uns zur Genehmigung eingereicht werden. Die für seine Tätigkeit benötigten Büroräume hat er bereits seit Jahren in seinem Wohnhaus in der Husenerstrasse 53 eingerichtet, da ihm andere Dienstzimmer in unserem Verwaltungsgebäude nicht zur Verfügung stehen. [...] Herr Matern ist auch freier Architekt und als solcher berechtigt, Privatbauten auszuführen.“

Durch rote Unterstreichung betont ist die Bezeichnung Dombaumeister. Bei einer Nachfrage des Wohnungsamtes wurde diese Bezeichnung benutzt, während das Generalvikariat in seiner Antwort lediglich von Diözesanbaumeister sprach: „Als Diözesanbaumeister hat Herr Matern sämtliche Kirchenbauten der Erzdiözese Paderborn einschließlich aller Umbauten und Erneuerungsarbeiten (Fenster und dergleichen) zu bearbeiten und zu beurteilen. Für diese Arbeit sind eine gründliche Durchsicht der Entwürfe und in den meisten Fällen auch Umarbeitungen und Korrekturen nötig. Zu den einzelnen Entwürfen und Bauvorhaben muß er oft umfangreiche Berichte und Gegenvorschläge ausarbeiten, die in den Sitzungen des Generalvikariats vorgelegt werden. Unseres Erachtens hat Herr Diözesanbaumeister Matern wohl Anspruch auf einen besonderen Büroraum.“ Inwiefern die Dienstbezeichnungen bewusst gewählt und damit aussagekräftig sind, ist nicht nachzuprüfen.

Verschiedene Abschnitte des Wiederaufbaus des Domes führten schon 1949 zu Auseinandersetzungen mit Baubehörden und der Denkmalpflege. Kurt Matern handelte eigenmächtig, schuf Fakten und erkannte fachliche Autoritäten und Hierarchien nicht an.

Notdach, Kapitelsaal und Schatzkammer

Am 12.8.1949 informiert er die Baupolizei über die Pläne für ein Notdach auf dem Turm (am Tag davor angeblich in der Sitzung des Metropolitankapitels beschlossen) und weitere Pläne für den Innenausbau an Kapitelsaal und Schatzkammer.

Zum Notdach setzt er hinzu: „*Da es sich um ein Provisorium handelt, ist die Stellungnahme der Denkmalpflege hierzu nicht erforderlich. Der Herr Provinzialkonservator wird jedoch von der beschlossenen Ausführung in Kenntnis gesetzt werden.*“

Innen bliebe eigentlich alles beim Alten, lediglich über dem Kapitelsaal solle nun ein Musik- und Übungsraum für den Chor entstehen. Die dort vorher befindliche Orgel würde über die Sängerbühne gerückt, das Schwellwerk müsste dann am Rundfenster der Ostwand zum Hassenkamp [sic] angebaut werden. Über der Schatzkammer werde ein Raum für Paramente eingerichtet. „Die Denkmalpflege ist mit der Ausführung nach diesen Plänen einverstanden, worüber nachträglich [!] noch ein schriftlicher Nachweis beigebracht werden soll.“

Die Denkmalpflege, u.a. in Person des Landeskonservators Dr. Rave war knapp zwei Monate früher gemeinsam mit weiteren Vertretern der Landesregierung (Ministerialrat Theegarten, Oberregierungsrat Bader), der Bezirksregierung (Regierungs- und Baurat Jacobs) und des Staatshochbauamtes in Höxter (Regierungsbaurat Einig) spontan auf der Baustelle erschienen und hatte dabei die Dachdeckung als unbefriedigend empfunden.

Für den Turm unterstützte Dompropst Brockmann in einem Brief vom 2. Juli weiterhin die Lösung eines Notdaches: „...hat sich das Metropolitankapitel nach Anhörung maßgeblicher Fachleute [...] dahin entschieden, ein einfaches Notdach zur Ausführung zu bringen. Es soll dadurch verhindert werden, dass der Bau eines endgültigen Turmes außer acht gelassen wird. Das Bild des Domturmes soll eine ständige Aufforderung an die Erzdiözese darstellen, dem zentralen Heiligtum recht bald einen entsprechenden würdigen Turm zu geben.“

Da es sich um eine Veränderung an einem historischen Gebäude handelte, musste der Bauantrag vom Regierungspräsidium in Detmold genehmigt werden. Während dies noch in Bearbeitung war, reichte Matern am 29.8. neue Pläne ein, die auf neuen Erkenntnissen beruhten, welche in der Zwischenzeit bei Aufräumarbeiten zu Tage getreten waren. Auch diese Zeichnungen mussten durch das städtische Bauamt nach Detmold weitergereicht und dort offiziell genehmigt werden.

Als einen Monat später die Baustelle besichtigt wurde, stellte Herr Dibbert von der städtischen Bauaufsicht fest, dass die Arbeiten bereits ohne Baugenehmigung begonnen worden waren. Weil der Dombaumeister nicht anwesend war, erteilte Dibbert den Handwerkern mündlich einen Bau- stopp und bat sie, das auch ihrem Bauleiter zu kommunizieren. In seiner Stellungnahme vom 29. September stellte Matern eine umfassende mündliche Erläuterung in Aussicht und legte auch detaillierte Pläne vor, die durch den Bauherrn, Dompropst Brockmann, gegengezeichnet waren – im Weiteren keine Selbstverständlichkeit.

Dem Wunsch der Denkmalpflege, in der Schatzkammer eine Balkontür durch ein Fenster zu ersetzen, wurde in der Ausführung entsprochen.

Südgiebel Teil 1, Totenleuchte und Inschrift

Anders verhielt es sich mit dem Südgiebel, genauer den Quergiebeln auf der Südseite. Dr. Rave schrieb dazu in seinem Bericht vom 25.7.1949: „Die von mir am 10. Mai unter Angabe der Profile vorgeschlagene Verwendung von Giershagener Muschelkalk für das Steingesims ist nicht berücksichtigt. Die Schrift ist noch zu hart. Die Abnahme von Proben für Gesims und Schrift vor [!] der Ausführung ist als Auflage zu machen. Da die Gedenktafel für die Opfer der ganzen Stadt angebracht wird, schlage ich vor, der Stadtverwaltung eine Beihilfe nahezulegen.“

Bereits Ende des Jahres 1948 war über eine Lösung für diese Giebel beschlossen worden. Als Konsequenz aus den Verzierungen (Maßwerk, Triforien) der Nachbargiebel, die noch auf Güldenpfennig zurückgingen, sollte an diesem mittleren Giebel das Fenster geschlossen und durch eine Totenleuchte ersetzt werden. Mit dieser und der darunter entlang laufenden Inschrift wollte man der Opfer der Bombenabwürfe im Zweiten Weltkrieg gedenken.

Ein Reisebericht der zuständigen Bau- und Denkmalbehörden in Anwesenheit des „derzeitigen [!] Dombaumeisters Architekt Matern“ vom 8.2.1950 drückt den Unmut über die Giebelgestaltung im Speziellen, aber auch die Gestaltung des Domes durch den Dombaumeister im Allgemeinen aus. Der Berichterstatter Bader spricht von einer „probeweisen Herstellung des mittleren Quergiebels“ und beanstandet deren künstlerische Ausführung: „Das Schriftband [anstelle des waagerechten Gesimses] ist viel zu schwach im Verhältnis zu dem wuchtigen frühgotischen Fenstermaßwerk darunter, abgesehen davon, dass zwischen den modernen Schriftformen und der sonstigen Architektur eine ganz erhebliche stilistische Disharmonie besteht.“

Weiter werden die „jugendstilartigen Fenster“ im neuen Obergeschoss über dem Atrium, die im Inneren sichtbare Balkenkonstruktion („heterogenes Element“), die Orgelposition und der expressionistische Windfangentwurf als unpassend empfunden.

„Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Entwürfe von Herrn Architekten Matern für die Wiederherstellung des Domes als unglücklich zu bezeichnen sind. Es ist überaus schwierig, eine Änderung herbeizuführen. Von dem Unterzeichneten, ORR. Prof. Dr. Bader wurde dem Herrn Dompropst vorgeschlagen, doch für einen jüngeren Bauleiter zu sorgen. Ferner scheint es dringend notwendig, dass auch Herr Architekt Karlinger vom Landeskonservator in Münster stärker eingeschaltet wird. [...] Es bedarf einer anhaltenden Bemühung auch des Landeskonservators in Münster, um den unerfreulichen Zustand der Bauführung am Paderborner Dom günstiger zu beeinflussen. Das gleiche gilt für die Gestaltung des Domplatzes, an der Architekt Matern gleichfalls beteiligt ist.“

Kreuzgang „Pürting“

Am 10.5.1950 sah Kurt Matern sich zur Rechtfertigung eines Gewölbesteinentwurfs genötigt, den nicht nur Dr. Rave kategorisch ablehnte. Er plante, angeblich nach Absprache mit dem Domkapitular Dr. Fuchs, beim Wiederaufbau des Kreuzganges einen Stein in Form eines Totenkopfes bzw. einer Bombe zu verwenden und damit erneut der Bombenzerstörung zu gedenken. Das Motiv sei nicht grausam, Gerippe befänden sich schließlich auch am Epitaph Dietrich von Fürstenbergs. Laien, denen er seine Idee vorgestellt hatte, hätten daran keinen Anstoß genommen: „Solche Erinnerungsmerkmale sollen aber volkstümlich ausfallen, deshalb schlug auch z.B. der Herr Dompropst für die Leuchte vor, den Wortlaut in Deutsch und nicht Latein zu schreiben, eben damit auch der einfache Mann,

wenn er zu Libori in die Stadt kommt, das gut lesen kann.“

Als am 24.11.1950 Herr Dibbert die Baustelle besuchte, stellte er fest, dass an der Nordseite des Kreuzganges Arbeiten im Gange wären, für die wieder keine Genehmigung vorlag. Sechs Tage später wurde deshalb dem Metropolitankapitel und dessen Architekten eine Frist gesetzt. Sie verstrich ungenutzt, so dass eine zweite Aufforderung am 7.2.1951 erfolgte. Am 16. Februar äußert sich Matern in einer knappen Notiz: „Zu dem Schreiben vom 30.ii.50 hatte ich bereits früher Stellung genommen. Unter anderem hatte ich bemerkt, dass die Arbeiten am Pürting von Vertretern der Regierung, der Denkmalpflege und des Kultusministeriums genehmigt wurden. In Anlage übersende ich durch Boten 7 Blatt Zeichnungen in doppelter Ausfertigung.“

Der Dombaumeister hatte sich offenbar den Dienstweg gespart und sich stattdessen auf angeblich stattgefundene mündliche Abreden berufen. Eine erneute Baustellenbesichtigung vom 20.3.1951 stellte dann auch fest, dass der Rohbau bereits überall fertig war. Herr Dibbert bestand dennoch darauf, die fehlenden Unterschriften des Bauherrn unter den Plänen zu ergänzen und alles nach Detmold zur Genehmigung durch Herrn Jacobs zu schicken. Darauf reagiert Kurt Matern mit deutlicher Arroganz: „Aus dem Schreiben vom 31.3. entnehme ich, dass dort anscheinend einige Vorgänge nicht bekannt sind. Die Entwürfe für den Aufbau des Pürtings entsprechen zunächst zu 99% genau dem Zustand vor dem Brand. Diese wurde vom Landeskonservator genehmigt und dann bei einer Ortsbesichtigung, an welcher ein Vertreter des Stadtbauamtes meiner Erinnerung nach nicht anwesend war, von Prof. Bader genehmigt. Danach fand nochmals eine Besichtigung durch einen Reg.-Baurat an Hand meiner Pläne statt, von der ich dann nichts weiter mehr gehört habe. Das alles war etwa Ende April 1950. Nach unserer allgemeinen

Auffassung ist dies recht harmlose Bauvorhaben als von verschiedensten Stellen geprüft und nicht beanstandet; nachdem der Vertreter des Kultusministerium seine Zustimmung gegeben hat, legt man hier keinen Wert mehr auf eine nachträgliche Genehmigung durch die Regierung. Für die dortigen Arbeiten dürften aber die von mir eingereichten Zeichnungen genügen.“

Wieder wendet Matern die bewährte Rhetorik an, hierarchisch höher Stehende als Referenzgrößen anzuführen, um seine Eigenmächtigkeit durch vermeintliche Absprachen zu rechtfertigen. Über Bauvorschriften und das Klein-Klein der Behördenvorgänge sieht er sich erhaben. Am Ende genehmigte Herr Jacobs (Bezirksregierung) nachträglich den Bau. Resigniert konstatiert er am 17.5.1951: „Ich habe nur deshalb zugesimmt, weil die Bauarbeiten nahezu fertiggestellt sind und daher nichts mehr geändert werden kann.“ Die Baupläne sind daher auch mit Unterschriften des städtischen Bauamtes und des Detmolder Regierungspräsidiums versehen – die Unterschriften des Bauherrn fehlen weiterhin.

Dompropst Brockmanns Schreiben an den Prälaten Dr. Hengsbach vom 31.10.1952 macht sehr deutlich, dass keine Absprache zum Umbau mit ihm stattgefunden hatte. Das Metropolitankapitel habe am zweiten des Monats Verwahrung beim Generalvikariat gegen den Kreuzgangumbau eingelegt, um eine bessere Lösung zu erarbeiten.

Südgiebel Teil 2, Matthiaskapelle

Am 20.8.1951 teilte Dompropst Brockmann einige Planänderungen mit. Die Matthiaskapelle sei gar nicht so unwiederbringlich zerstört, wie bisher angenommen. „Nach der Aufräumung stellte sich heraus, dass der Sockel bis zur Fensterbank mit dem reichen Barockschnuck in Sandstein ganz erhalten ist.“ Daraufhin befürwortete auch Dr. Rave die Wiederherstellung. Die erfolgte offenbar

nicht im Sinn der Denkmalpflege. Vor der Auszahlung der Landesfördermittel musste (jedes Mal) zunächst durch alle Instanzen die korrekte Verwendung der Mittel unter Beachtung der Förderkriterien geprüft werden. Eines dieser Kriterien bestand in einvernehmlichem Arbeiten mit der Denkmalpflege.

Am 7.10.1952 schrieb Dr. Rensing in Vertretung des Landeskonservators an das Regierungspräsidium in Detmold, dass er „erst nach Feststellung der von Herrn Dombaumeister Matern vorgenommenen Abweichungen von der alten Bausubstanz (Erneuerung der südlichen Seitenkapelle) Stellung nehmen [...]“ könne.

Im folgenden Jahr entwickelte sich daraus ein Rechtsstreit. Das Metropolitankapitel warf dem Architekten vor, durch seine Eigenmächtigkeit den Verlust von Landeszuschüssen in Höhe von 25.000 DM verschuldet zu haben.

Im April 1953 nahm Kurt Matern, der zu diesem Zeitpunkt bereits von einem Anwalt vertreten wurde, Stellung zu den Beanstandungen, die von dem Dompropst und einem Denkmalpfleger gemacht waren. Er habe die Matthiaskapelle genau so gestaltet wie die Nachbarkapellen, was der Landeskonservator am 26.2.1951 nicht nur genehmigt, sondern auch gelobt habe. Der Dompropst antwortete darauf, dass der Landeskonservator am 17.7.1952 die Baustelle besucht habe und von der aktuellen Umsetzung geschockt war. Die vorgefundene Dachkonstruktion erlaube keinen Umbau in der besprochenen Art und Weise. Anlässlich eines weiteren Termins im August desselben Jahres hatte Prof. Bader dann mit dem Versagen der Zuschüsse gedroht, wenn die Denkmalpflege weiterhin nicht beachtet würde.

Die Absetzung Kurt Materns als Dombaumeister

Die Konsequenzen für Kurt Matern waren immens. Am 21.4.1953 teilte die Bezirksregierung, Herr Jacobs, die Bewilligung der Gelder für das Vorjahr und die neuen Auflagen des Landeskonservators mit: „Zur Bewilligung weiterer Beihilfen bitte ich folgende Bedingungen des Herrn Landeskonservators von Westfalen zu beachten:

1. Nach dem Ausscheiden des bisher leitenden Architekten, ist ein neuer verantwortlicher Bauleiter zu bestimmen, der die erforderliche denkmalpflegerische Erfahrung aufzuweisen hat.
2. Die im letzten Rechnungsjahr erhobenen Beanstandungen sind im Rechnungsjahr 1953 zu beheben. [...]

Der Dompropst reagierte umgehend und schrieb am 2.5.1953 an das Kultusministerium: „Die im oben angegebenen Schreiben geforderte Beauftragung eines neuen Bauleiters mit denkmalpflegerischer Erfahrung wird endgültig erfolgen, sobald die Anstellung eines Diözesanbaumeisters durch die Bistumsverwaltung geregelt ist. Der bisherige Dombaumeister Matern war vom Metropolitankapitel nur nebenberuflich beschäftigt. Inzwischen werden alle Arbeiten am Dom zu Paderborn in engster Fühlungnahme mit dem Herrn Landeskonservator in Münster durchgeführt. Nach seinen Anweisungen werden für besondere Aufgaben Spezial-Fachleute herangezogen. Der Herr Landeskonservator hat eine besondere Beratung und Betreuung bei den demnächst durchzuführenden Arbeiten bereitwillig zugesagt.“

Davon, dass diese „Auflage“ schon vor dem Schriftwechsel bekannt war, zeugt die Tatsache, dass Kurt Matern zu diesem Zeitpunkt bereits seit mindest fünf Monaten entlassen war.

Zunächst verwahrte sich Matern gegen seine Absetzung, die das Metropolitankapitel offenbar im Dezember 1952 beschlossen hatte und in der er eine Intrige Dr. Baders

sah, mit einem Schreiben vom 24.12.1952 an den Dompropst. Der Beschluss wäre noch nicht zu allen vorgedrungen, deshalb „werde ich zunächst keine Eingabe, wie beabsichtigt, an das Kapitel machen. Ich verlange vielmehr vollkommene Aufklärung und Rehabilitierung in aller Öffentlichkeit. Das ist für mich Ehrensache!“

Am 17.1.1953 schrieb er, jetzt offensichtlich im vollen Bewusstsein der Tatsachen, an den Erzbischof und beklagte, vom Metropolitankapitel wegen Überschreiten der Altersgrenze aus der Funktion des Dombaumeisters entlassen worden zu sein. Er bat, ihm die Stelle als Diözesanbaumeister so lange zu lassen, bis der Sohn auf eigenen Füßen stehen könne. „[Da ich] nicht pensionsberechtigt bin, und durch den Krieg fast [mein] ganzes Vermögen verloren habe, würde meine Familie sich im Falle einer zweiten Kündigung in einer geradezu katastrophalen wirtschaftlichen Lage befinden.“ Die Aufstellung der Ausgaben für das Rechnungsjahr 1952 / 53 nannte dann auch noch ein Honorar in Höhe von 12.300 DM an Matern für die Bauaufsicht, „sachlich richtig“ zeichnete seitdem aber der Architekt Aloys Dietrich, der von nun an den Wiederaufbau weiterführte.

Angriffe Kurt Materns auf den Dompropst Brockmann

Schon vor der expliziten Forderung nach seiner Entlassung schien Kurt Matern sich des schwindenden Rückhalts bewusst gewesen zu sein, so dass er sich in mehreren langen Briefen über den Dompropst Brockmann beschwerte und ihn zu denunzieren versuchte.

In einem ersten Schreiben vom 26.8.1952 drückte Matern seine Sorge um den Gesundheitszustand des Propstes aus und führte wieder Zeugen an, die seine Eindrücke angeblich teilen würden. Dann leitete er dazu über, dass Brockmann ihn ständig für Nichtigkeiten verantwortlich machen würde. „Das steht in direktem

Gegensatz zu seiner Einstellung vor seiner Krankheit, wo wir in allerbester Harmonie jahrelang erfolgreich zusammengearbeitet haben.“

Im Weiteren intensivierte Matern dann die vermeintlich hinter ihm stehende Zeugenschaft, indem er Besprechungen mit dem Erzbischof teils wörtlich zitierte. U.a. solle dieser den Dompropst für überfordert angesehen haben: „... er glaubt nur, er müsse alles selber machen, statt sich von seinen Mitarbeitern entlasten zu lassen ...“. Es ist recht deutlich, dass der Dombaumeister hier seine eigene Auffassung einarbeitet, da mit „Entlastung durch die Mitarbeiter“ nur ein Arbeiten ohne Einmischung und nach Gutdünken gemeint sein kann. „Das [Bearbeitung durch Brockmann] ist wenigstens dann nicht nötig, wenn man das einem Dombaumeister überlassen kann, der seit 1915 sich hier verhältnismäßig erfolgreich betätigt hat. Ob dieser Dombaumeister nun ein grosser oder nur ein kleiner Baukünstler ist, mögen andere entscheiden. Aber ich behaupte, dass ich sehr praktische Einfälle habe und das Gegenteil davon hat mir noch niemand nachweisen können.“

Im Weiteren lobte er seinen Einfallsreichtum weiter und ergänzte, dass zwar der Dompropst ihm keine Anerkennung gezollt hätte, unter vier Augen aber der Erzbischof („einfach genial“). Von diesem Urteil, das einer Absolution gleichkommt, schwenkte Matern dann wieder hin zu den Laien. Sowohl solche wie der Generalvikar Rintelen und auch Geistliche anderer Gemeinden und Laienbauherren wie Dr. Bolten, für den er ein Haus am Pohlweg entwarf, würden ihm Vertrauen entgegen bringen und wären voll des Lobes.

Sein Nicht-Einhalten des Dienstweges über die Baukommission begründete er damit, dass zu dem Zeitpunkt niemand da gewesen sei und er stattdessen den Generalvikar als Entscheider angesehen habe, „wozu er ja

genau so berechtigt sein dürfte, wie sie der Herr Dompropst auch bezügl. aller Entscheidungen am Dom allein, ohne jede Baukommission trifft.“ Ganz subtil schiebt Matern so Brockmann die Verantwortung für die Nichtbeachtung der Auflagen durch die Denkmalpflege zu.

Sich selbst beschrieb er als zur Handlungsunfähigkeit verdammt: „Bekanntlich hat mich der Herr Dompropst seit seiner Krankheit so gut wie ganz ausgeschaltet bei den Arbeiten am Dom, natürlich ohne jede Erklärung.“ Sein Schreiben endet mit dem Zitieren vermeintlich gleichgesinnter Zeugen, die in der Zusammenarbeit mit dem Dompropst dieselben Schwierigkeiten hätten.

Unmittelbar danach nahm Matern sich wieder selbst Urlaub („weil der Baufortschritt das gerade zulässt“), wie er in einer Notiz dem Generalvikariat mitteilte. Dass er sich erst nach vollendeten Tatsachen abmeldete, läge daran, dass weder der Generalvikar, noch sein Vertreter anwesend waren.

Die Replik des Propstes fällt sehr sachlich aus: „Die Ausführungen des Herrn Dombaumeisters vom 15.10.52 gehen an dem Kern der Sache vorbei. Das Kapitel interessiert sich nicht dafür, welche Stellen seinen Entwurf gebilligt, oder gelobt oder mit Beifall bedacht haben. Es will nur die Klarheit über die Rechtsverhältnisse sichern.“

Daraufhin wandte Kurt Matern sich am 5. November wieder an den Generalvikar Dr. Tuschen, „weil es dem Hochw. Herrn Erzbischof nicht gleichgültig sein wird, wie man über seinen Sachbearbeiter [...] für Bausachen spricht.“ Matern gab sich also bewusst bescheiden und stellte sich als Opfer dar, indem er andere Vorfälle der Verleumdung anführte, die Angreifer auch durchaus ins Gefängnis gebracht hätten („Kommunist“).

Natürlich stehe er darüber. „Bekanntlich sind es nicht die schlechtesten Früchte, an denen die Wespen nagen.“

In einer Fortsetzung der Stellungnahme vom 11. November sprach er den „Herren vom Kapitel“ die Expertise ab, über seine Arbeit befinden zu können: „*Dieses sind nur einige Beispiele aus Paderborn, woran man zeigen kann, wie schwer es einem Nichtfachmann fallen wird, mir große bautechnische Fehler nachzuweisen.*“

Anfang Dezember wurde dann offenbar die Idee ruchbar, weitere Fachkräfte in den Wiederaufbau einzubeziehen. Dagegen wehrte Matern sich in einer Antwort an den Dompropst vom 16.12.1952: „*Nach dem Vertrag ist das Heranziehen von anderen Architekten für Bauten des Kapitels nicht vorgesehen. Ich würde auch 1915 niemals einen Vertrag unterzeichnet haben und nach Paderborn gekommen sein, wenn man mir damals gesagt hätte: die Arbeiten im Dom leitet der Dompropst und bei Neubauten behalten wir uns das Recht vor, einen anderen Architekten damit zu beauftragen. Dann wäre ich nämlich sofort nach Münster gegangen, wo mir die Stelle als Konservator, als Nachfolger von Ludorf, angeboten wurde. Ich halte eine einseitige Abänderung des Vertrages zum Schaden des Partners für unmöglich, wenn dadurch die Grundlage für seine vor Jahrzehnten aufgebau te Existenz infrage gestellt wird.*“

Die eingesehenen Unterlagen legen zu diesem Zeitpunkt nicht nahe, dass ein Angebot aus Münster tatsächlich vorgelegen hätte.

Fünf Tage nach diesem Brief kündigte Kurt Matern eine weitere mündliche Klarstellung auf der Sitzung des Metropolitankapitels an: „*Da wird man aber überrascht sein zu hören, was für eine unglaubliche Blamage sich der Kunsthistoriker Bader durch seine unsachliche Kritik zugezogen hat auf einem Gebiet, auf dem er Laie ist.*“

Die Überraschung über den Fortgang der Ereignisse wird dann auf Seiten des Diözesanbaumeisters gelegen haben.

Zusammenfassung

Kurt Matern war ein streitbarer Tausendsassa, der sich nicht gerne durch Vorschriften, Hierarchien und Zweitmeinungen von seinen Vorhaben abbringen ließ. So viel Humor auch aus seinen Zeichnungen, Karikaturen und Lebensbeschreibungen spricht, so arrogant und manipulativ erscheint er im geschäftlichen Kontext. Nicht jeder Bauherr wird diese Seite zu spüren bekommen haben, solange ihm künstlerische Handlungsfreiheit gelassen wurde. Dass Kurt Matern sehr interessante und durchdachte architektonische Lösungen gefunden hat, die in Paderborn z.B. im Gebäude der PESAG oder im Priesterseminar zu bewundern sind, steht außer Frage. Wie er diese durchzusetzen vermochte, allerdings nicht.

Aus seinen Lebensbeschreibungen und den Akten lässt sich der konkrete Aufgabenzuschluss seiner Tätigkeit nur schließen. Im Vertrag vom 1. Januar 1915 wird Kurt Matern als Dom- und Diözesanbaumeister eingestellt, dem „volle Freiheit für fachmännische Privatarbeiten“ gewährt wird, solange er vorrangig alle Aufgaben, die ihm seitens der Kirche obliegen, erledigt hat. In diesem Selbstverständnis arbeitete er dann auch fast vierzig Jahre lang.

Als die Konflikte mit den Denkmal- und Baubehörden eskalierten, betonte der Dompropst Brockmann, dass der Dom- und Diözesanbaumeister nur nebenberuflich tätig gewesen wäre. Er gewichtete das Verhältnis von kirchlichen und privaten Aufträgen also eher umgekehrt. Als es um die Notwendigkeit von Büroräumen ging, wurde deutlich, dass Kurt Matern aus seinem Privathaus heraus arbeitete. Ein gesonderter Raum innerhalb des Generalvikariats schien ihm nicht zur Verfügung gestanden zu haben. Vertrag und Praxis unterschieden sich da offenbar voneinander.

Im März 1951 gab es einen Briefwechsel zwischen dem bischöflichen Ordinariat Berlins und dem Generalvikar Dr. Rintelten. Die Berliner beschäftigten auch seit Gründung des Bistums einen Diözesanbaurat mit ähnlichem Aufgabenzuschluss wie Matern, allerdings ohne die Erlaubnis für Privatbauten. Zum Leidwesen des Ordinariats war der Baurat gleichzeitig sein eigener Aufsichtbeamter, was Probleme mit sich brachte. Deswegen wurde mit dessen Nachfolger eine andere Regelung vereinbart, die ein Festgehalt von monatlich 300 DM vorsah, für das er an drei Tagen in der Woche dem Ordinariat zur Verfügung stehen sollte. Als ausführender Architekt kirchlicher Bauten musste er einen Rabatt von 1/3 seines Honorars gewähren. Da auch diese Konstellation nicht ideal sei, wollten die in Berlin nun nach Erfahrungen in Paderborn fragen. Offenbar war die Aufgabe des Dom- und Diözesanbaumeisters nicht deutschlandweit einheitlich umrissen.

Dr. Rintelten antwortete, dass sich die Regelung, ein jährliches Festgehalt in Höhe von 4500 DM zu zahlen, bewährt hätte. Einen Einwand hatte er aber doch: „*Es besteht nur eine gewisse Gefahr, daß ein solcher Diözesanbaumeister bei den Plänen und Entwürfen anderer Architekten zuviel Schwierigkeiten macht, so daß der eine oder andere Kirchenvorstand sich veranlaßt sieht, um solchen Schwierigkeiten zu entgehen, gleich den Diözesanbaumeister als Architekten zu nehmen. Solchen Tendenzen mußte der zuständige Baudezernent des Generalvikariats natürlich von vorneherein entschieden entgegentreten.*“

Bereits ein Jahr vorher ist eine ähnliche Anfrage dokumentiert:

Als am 30.8.1950 der Bremer Dechant Ohrmann in Paderborn um eine Empfehlung für einen Kirchenbaumeister nachsuchte, sah sich Dompropst Brockmann außer Stande, ihm zu helfen: „*Ich komme nämlich in große Verlegenheit, wenn ich Ihnen einen*

Kirchenbauer von Format nennen soll. Jeder Architekt ist überzeugt, daß er ein tüchtiger Kirchenbauer ist, aber aufgrund unserer Erfahrungen kann ich Ihnen keine Empfehlung geben. [...] Ich bin überzeugt, daß überhaupt ein wirklich namhafter Kirchenbauer noch nicht vorhanden ist bzw. noch nicht entdeckt ist. Ich kenne die Schwierigkeiten nur zu gut, die man heute mit Architekten ausfechten muss.“

Kurt Matern schien das bis zu seinem Lebensende anders gesehen zu haben. Dass seine Wahrnehmung von Ereignissen, bzw. deren Rekapitulation nicht immer der Realität entlehnt war, bzw. diese verklärte, zeigt ein Brief des fast 80-jährigen vom 23.12.1963, den ein Freund zitiert: „*Auf Ihrem Briefumschlag ist ein großer Irrtum Ihrerseits verzeichnet [der ist an den Diözesanbaurat a.D. adressiert]. Wie können Sie denn denken, daß ich schon in Ruhe wäre? Ich bin doch erst 79 Jahre alt. Ich bin seit dem 1.1.1915 immer noch aktiv als anscheinend unentbehrlicher Sachverständiger des Erzbischofs bei all den vielen Bauten der Erzdiözese. Ich bau selbst so viel, wie noch nie früher in meinem Leben, (zusammen mit meinem Sohn Dipl. Ing.), ich male Bilder im großen Atelier – immer eins besser als das andere – und in der Nacht, dann geht's los mit der Schriftstellerei. Neulich sagte ich mir: als anständiger Mensch musst du doch mal dem Erzbischof sagen: Es ist vielleicht nun Zeit, daß ich mich zurückziehe? Darob große Demonstration und Protest bei den Schwarzen und Violetten; „Kommt gar nicht in Frage! Wir können nicht auf Ihre Gutachten verzichten. Reden Sie keinen Unsinn! Alt? Man hält Sie doch allgemein für Ende 60!*“

„ecclesia semper reformanda“

Kath. Kirche St. Immaculata, Dortmund-Scharnhorst

Reinhard Bürger

Eigentlich ist die Kirche gerade erst renoviert worden, so war das Empfinden vieler Menschen. Die Farbgebung ist doch erst ein paar Jahre alt und die Lampen sind auch erst seit kurzem drin ... Aber der große Wasserfleck an der Wand hinter dem Altar, der störte doch gewaltig. Er war für alle Gottesdienstbesucher sichtbar und er war ein Ärgernis. Die Vermutung lag nahe, dass Grundwasser in der Wand hochgezogen war und damit den zunächst hellen Putz ziemlich verunstaltet hatte. Bei genauer Prüfung der Dokumente stellte sich dann heraus, dass die letzte Renovierung schon fast 30 Jahre zurücklag und nicht nur ein paar Tage.

Was zunächst nach einer einfachen Anstreicherarbeit aussah, entwickelte sich bald zu einem großen Projekt. „Wenn wir den unteren Teil der Wand machen, dann sollten wir doch gleich die ganze Wand streichen...“ „Und wenn wir schon die Rückwand im Altarraum streichen, sollte man dann nicht auch die Seitenwände mit einbeziehen?“ So wuchs in den Köpfen der Kirchenvorsteher und der Pfarrgemeinderatsmitglieder das Projekt immer weiter. Die nächste Frage war dann: Was machen wir mit dem Mosaik aus den 1960er Jahren? Es entspricht nicht mehr der aktuellen Theologie und Spiritualität. Zudem hängt es an der Wand viel zu hoch. Es war einst angebracht worden, als es in der Kirche noch einen Hochaltar gab. Nach dem Entfernen des Hochaltares in den 70er Jahren war dort ein großer Tabernakel angebracht worden, der aber ebenfalls zu hoch hing. Insgesamt war diese ganze Rückwand ein problematischer Bereich. Das bunte Mosaik war durch eine matte Lasur optisch zwar etwas zu-

rückgetreten, und ein großes dunkles Kreuz verdeckte das „unmoderne“ Mosaik.

Was also war zu tun? Es wurde bald den Beteiligten klar, dass eine weitgehende Neukonzeptionierung der Kirche angesagt war. Zudem gab es weitere Unstimmigkeiten, die sich im Laufe der Zeit eingeschlichen hatten:

- das Taufbecken stand in einer kleinen Nische und war von den meisten Kirchenbesuchern nicht zu sehen. Man konnte nicht erahnen, dass die Taufe das grundlegende Sakrament der Kirche ist.
- An den Wänden gab es zahlreiche Figuren von Engeln und Heiligen, die relativ willkürlich an Säulen und Wänden gelandet waren.
- Die eigentlich symmetrisch angelegte Kirche wirkte durch einen nur einseitig angelegten Quergang unruhig und sorgte vor allem beim Kommunionempfang oft für ein Durcheinander.

So taten sich immer mehr Fehlstellen auf und den Beteiligten wurde bald klar, dass aus der kleinen Anstreicherarbeit eine komplette Kirchenrenovierung erwuchs. Die schwierigste Frage war die Gestaltung der Chorrückwand. Die Möglichkeit, das Mosaik hinter einer Leichtbauwand zu verstecken, wurde bald verworfen und es wurde entschieden, diese Kunst der 60er Jahre bewusst in das Gebäude zu integrieren. Mithilfe der Fachleute des Bistums wurde dann die jetzt ausgeführte Lösung entwickelt. Das Mosaik, das wie eine große Briefmarke auf der Wand klebte, wurde durch die moderne Malerei von Anja Quaschinski aufgefangen und in das Gebäude integriert.

Die Malerei nimmt die Farben des Mosaiks auf, das nun nach einer gründlichen Reinigung wieder in leuchtenden Farben erstrahlt. Sehr geschickt wurden die Rückwand und die Decke über dem Altarraum farblich verbunden, so dass das Mosaik jetzt „geerdet“ ist und die Proportionen im Altarraum wieder stimmen. Tabernakel und Ambo sind neu und sehr dezent ausgeführt, für eine dazu passende Neugestaltung des Altars fehlte dann leider der Mut. Durch die Wegnahme von zwei Bänken entstand ein zweiter Quergang, so dass die Symmetrie des Raumes wieder hergestellt ist und er auch viel lockerer und einladender wirkt. So konnte auch das Taufbecken in den Kreuzungspunkt von Mittelgang und Quergang aufgestellt werden und somit entspricht diese neue Aufstellung in der Mitte des Raumes viel eher der Bedeutung des Taufsakramentes.

Die sehr unruhige frühere Farbgebung wurde komplett übermalt und ist jetzt dezent in Weiß gehalten, das zur Decke hin ins Grau wechselt. Optisch zurückhaltende neue LED-Lampen geben ein erheblich besseres, dimmbares Licht als die alten Leuchten.

Die bisherigen dunklen Beichtstühle und der alte Beichtraum wurden entfernt und durch einen kleinen Beichtraum ersetzt, der in den Eingangsbereich integriert ist. An der Stelle der bisherigen Beichtstühle wurden das bisherige Altarkreuz und die Figuren von Maria und Josef angebracht, unter dem Kreuz das Gedenkbuch für die Verstorbenen der Gemeinde und unter „Maria und Josef“ das Erinnerungsbuch mit den Namen der Getauften.

Nicht zu retten unter den aktuellen Sicherheitsbedingungen war die alte Orgel. Sie wurde verkauft und erfreut jetzt hoffentlich in einer Weltgegend mit geringeren Anforderungen an die Sicherheit die feiernden

Gläubigen. Als guten Ersatz konnte die Gemeinde eine passende gebrauchte Orgel aus dem bisherigen Lutherhaus in Dortmund-Derne erwerben, auch ein schönes ökumenisches Zeichen.

Während der Arbeiten konnten wir die Sonntagsgottesdienste in der evangelischen Auferstehungskirche feiern und wir haben diese Gastfreundschaft gern in Anspruch genommen.

Von der Gemeinde ist die neugestaltete Kirche äußerst positiv angenommen worden. Vor allem die Gestaltung des Altarraumes ist von Anfang an auf hohe Zustimmung gestoßen. Hier gab es zunächst durchaus Bedenken, ob die gewagte Farbgebung in einer eher traditionellen Gemeinde ankommt.

Mit der später erfolgten Erneuerung des Außengeländes präsentiert sich jetzt die Immaculata-Kirche gut aufgestellt. Man hat keineswegs den Eindruck, dass Kirche „von gestern“ ist. Gute Ideen, mutige Schritte und auch eine nicht immer reibungsfreie, aber fruchtbare Kooperation von Kirchenvorstand, Pfarrgemeinderat, Erzbistum, Architekt und Künstlerin haben uns ein gutes Ergebnis beschert, das bei aller Tradition doch in die Zukunft weist. Wir sind sehr stolz auf unsere Kirche.

Die Kirche im ständigen Wandel

Kath. Kirche St. Immaculata, Dortmund-Scharnhorst

Anja Quaschinski



Die kath. Kirche St. Immaculata in Dortmund-Scharnhorst wurde nach ihrer Zerstörung in den Kriegswirren im Jahr 1954 an neuem Ort wiederaufgebaut.

Im Zuge der zwischen 2014 und 2016 vorgenommenen Innenrenovierung der Pfarrkirche wurde ich von der Kirchengemeinde mit Entwurfsarbeiten zur Umgestaltung des seit den siebziger Jahren unverändert gebliebenen Altarraumes beauftragt. Die direkte Auseinandersetzung mit dem Ort und gleichermaßen der kontinuierliche Dialog mit den Mitgliedern der Gemeinde war ein langer, gleichwohl fruchtbare Prozess. Die grundsätzliche Frage, ob das an der durch Feuchtigkeit beschädigten Chorwand befindliche, aus der Zeit der letzten Umgestaltung stammende Mosaik (ca. 1960) in ein neues gestalterisches Gesamtkonzept einzbezogen oder alternativ hinter einer vorgesetzten Wand verborgen werden sollte, beschäftigte die Kirchengemeinde schon sehr lange.



Es stellten sich weitere Fragen: Der vorhandene, in die Wand eingelassene Tabernakel erschien deutlich überdimensioniert und der Ambo auf den Treppenstufen wirkte viel zu mächtig. Als Sedilien dienten dunkle Hocker. Die mit Profilhölzern verkleidete Decke war dunkel gestrichen und die Wände im Kirchenschiff waren teilweise mit einer ornamental Ausmalung versehen. Die Kirche wirkte insgesamt düster und erdrückend.

Mein Entwurfskonzept umfasste neben einer neuen Raumfassung des Kirchenschiffs auch die Neugestaltung des Eingangsbereiches. Dieser ist nun mit Türen und Trennwänden aus beidseitig mattiertem Floatglas lichtdurchflutet. Unter Einsatz der gleichen Materialien, welche Rückzugsmöglichkeit und eine gewisse Abgeschiedenheit bieten, entstand beim Eingang zudem ein kleiner Beichraum. Die Holzdecke wurde in einem hellen lichten Grauton gestrichen, in einem etwas dunkleren Grau abgesetzt die Verstrebungen. Die Wände im Kirchenschiff erhielten über den Rundbögen ebenfalls einen hellen Grauton. Die Ausstattung mit weißen Zylinderleuchten im Kirchenschiff ist bewusst dezent.

Das auf der Chorrückwand aufgebrachte markante Mosaik mit dem Motiv der Gottesmutter als zweiter Eva sollte auf Wunsch der Gemeinde am Ende sichtbar bleiben und in die neue Gestaltung integriert werden. Da die nachträglich eingezogenen Deckenschrägen das Mosaik jedoch optisch erdrückten, bedurfte es hier einer kreativen Lösung. Als eine solche erwies sich die Idee, die Malerei auf der Chorwand in die Decke hinein fortzusetzen und bis zum ersten Jochabschnitt zu erweitern. Durch die Einbeziehung der gesamten Decke eröffnet sich dem Bild nun einen neuen Wirkungsraum.

Der Chorraum

Die künstlerische Gestaltung im Chorraum nimmt mit einem warmen, leuchtenden Grün eine im Mosaik vorhandene Farbe auf. Das changierende Grün erscheint auf der Wand in großflächig angelegten Formen, deren Grenzen teilweise fließend sind. Zwischen diesen Flächenformen steht - wie in einem vorgestellten Hintergrund - ein wolkiges zartes Grau. Versetzte Segmentbögen in zurückhaltender Farbigkeit umringen das Wandmosaik und unterstreichen seine zentrale Position. Auf lichtem, changierenden Grund erscheinen freie Farbflächen sowie geometrische Formen („Bänder“) in Grün und Gelb. Der Kontrast der Farben und Formen evoziert Bewegung und erzeugt eine farbräumliche Wirkung, die den Chorraum zu erweitern scheint, ihm Tiefe gibt und gleichzeitig die durch die Decke verkörperte räumliche Grenze nach oben hin optisch aufhebt.

Die Gestaltung der sechs schmalen Pfeiler ist eine formale Fortsetzung der Chorwand auf den Seitenwänden des Raumabschnittes. Die Körperhaftigkeit der Pfeiler, ihre Präsenz im Raum, wird durch die Malerei betont und gleichzeitig hinterfragt. Die auch hier auftretenden breiten grün-grauen Bänder, wieder in rhythmischem Verlauf gemalt, nehmen das Mosaik noch einmal in die Mitte. Chorraum und Chorwand zusammen bilden so gleichsam einen realen und imaginären Raum.

Die liturgischen Orte Ambo und Tabernakelstele sind in sachlichen Formen aus matt geschliffenem afrikanischen Granit gearbeitet. Die Tabernakelstele ist mittig hinter dem vorhandenen Altar mit Abstand vor der Wand platziert. Der aufgesetzte Tabernakel ist mit sechs Karat Weißgold vergoldet. Der neue Ambo steht auf der Altarinsel vor der Stufenanlage etwas zurückgesetzt. Die Sedilien sind als dreisitzige Bänke in lichtem Grau aus Holz gefertigt, wobei der

Priestersitz durch eine niedrige Lehne ausgezeichnet ist.

Der vorhandene Taufstein bleibt erhalten und wird auf der Raumachse neu platziert. Er steht so auf einer Linie mit der Tabernakelstele. Die alte Taufschale mit Haube aus Metall wird durch eine neue transparente Taufschale aus Glas ersetzt. Deren Gestaltung greift partiell das Blau der Decke im Chorraum noch einmal auf. Das Kreuz aus einem schmalen, in dunklem Grau lackierten Vierkantholz gefertigt, wird zusätzlich mit einem vorhandenen kleinen Kreuz aus Bronze versehen. Es findet seinen Platz neben dem Altar. Die Verwirklichung des Gestaltungskonzeptes wurde von Seiten der Kirchengemeinde über den gesamten Zeitraum der Arbeiten mit großem Engagement begleitet.

Mein Dank dafür gebührt allen, die an diesem Prozess beteiligt waren.



Umbau und Erweiterung des Jugendheimes in Petersberg-Margrethenhaun

Hartmut Walter

(Die durchgehende Kleinschreibung ist als vom Verfasser gewollt beibehalten worden.)

Die städtebauliche situation ist geprägt von drei eng zueinanderstehenden gebäuden – der kirche, dem pfarrhaus und dem jugendheim, ein kleines ensemble kirchlicher bauten auf engstem raum und in unterschiedlichster architektonischer ausprägung. Kirche und pfarrhaus sind denkmalgeschützte, historische gebäude. Die örtliche situation mitbestimmend ist auch die topographische höhenentwicklung des gesamtareals, pfarrhaus und jugendheim stehen auf einer unteren ebene, während die kirche mit dem alten friedhof sich auf einem höheren, durch eine historische mauer abgestützten plateau befindet.

Im Jahr 2012 wurde durch die katholische kirchengemeinde st. Margaretha in margrethenhaun ein planungswettbewerb ausgelobt für einen neuen veranstaltungssaal nebst den dazugehörigen nebenräumen wie küche, lager, sanitäre anlagen und foyer. Die neuen räume sollten als begegnungs- und versammlungsstätte dienen. Zukünftig sollte es auch möglich sein, die neuen räumlichkeiten funktional eng mit der kirche, z.b. als raum für den kindergottesdienst während der regulären messe etc. zu verknüpfen.

Durch die notwendigkeit dieser engen verknüpfung mit der auf dem höher gelegenen plateau befindlichen kirche wurde die behindertengerechte erschliessung der neuen gemeinderäume zu einem den gesamten entwurf bestimmenden kriterium. Die notwendige erweiterung erfolgt sinnfällig, der neue gemeindesaal einschliesslich der dazugehörigen nebenräume wurde als neues obergeschoss auf dem bestehenden

gebäude des jugendheimes platziert. Durch die aufstockung des jugendheims wird die für die erweiterung in anspruch genommene fläche auf dem areal auf ein minimum reduziert und eine direkte erschließung der neuen gemeinderäume vom oberen plateau, dem standort der kirche, ermöglicht.

Um eingriffe in die topographie des auf dem oberen plateau befindlichen historischenfriedhofes zu reduzieren und die behindertengerechte erschließung des veranstaltungssaales zu gewährleisten, wurde zwischen dem vorhandenen erdgeschoss des jugendheimes und dem neuen obergeschoss ein niedriges zwischengeschoss eingefügt. Das jetzt neu geformte haus sucht nicht die anpassung, verschmelzung der formensprache oder anbiederung an die architektonischen gegebenheiten, sondern eine eigene artikulation, welche das neu entstehende gebäude als neue adresse, selbstbewusst und doch im miteinander mit dem vorhandenen markieren soll, ein eigenständiger baustein des dreiklangs aus kirche, pfarr- und gemeindehaus.

Vor allem die sichtbeziehung zu den beiden denkmalgeschützten bauwerken bestimmten den entwurf. Durch ein grosses fenster, eine verglaste wand, welche sowohl den veranstaltungsaum als auch das foyer einnimmt, wird eine grösstmögliche sichtbeziehung zu kirche und pfarrhaus hergestellt. Die nutzer der neuen räumlichkeiten sollen immer den ganzen ort erfahren. Ein offenes, ein freundliches haus soll es sein, durch das grosse fenster abends leuchten, weithin sichtbar, festlich strahlend.



Renovierung der katholischen Kirche St. Burchard in Oedingen

Guido Ringelhan



Um 1000 n. Chr. bestätigte Kaiser Otto III. den Bau eines Kanonissenstiftes auf dem Oedingerberg im Sauerland. Im Jahr 1533 wurde das Stift durch den Kölner Erzbischof aufgelöst. Die alte Pfarrkirche auf dem Oedingerberg ist im 30-jährigen Krieg verfallen, die Reste der noch erhaltenen Klosterkirche sind 1670 eingestürzt. Seitdem verlagerte sich die Ansiedlung in das anliegende Tal, es gründete sich das Dorf Oedingen, eine Kapelle wurde als Pfarrkirche St.

Burchard neben einem aus dem 11. Jahrhundert stammenden Westturm des Vorgängerbau errichtet. 1832 wurde die baufällige Kapelle abgerissen und das heutige Kirchengebäude an den mittelalterlichen Turm angebaut. Das Kircheninnere ist im klassizistischen Stil als Hallenkirche mit zwei Reihen dorischer Säulen errichtet. Die Säulen tragen eine flache, mit Sichtbalken gegliederte Holzdecke und vermitteln dem Besucher den Eindruck eines dreischiffigen Kirchen-

raumes. Wie die Gestaltung und Ausmalung des Kirchenraumes zur Erbauungszeit ausgesehen hat, ob nach protestantisch-preußischen Vorbildern weiß und schlicht gefasst oder farbenintensiver, lässt sich nicht mehr nachweisen. Befunde aus dieser Zeit

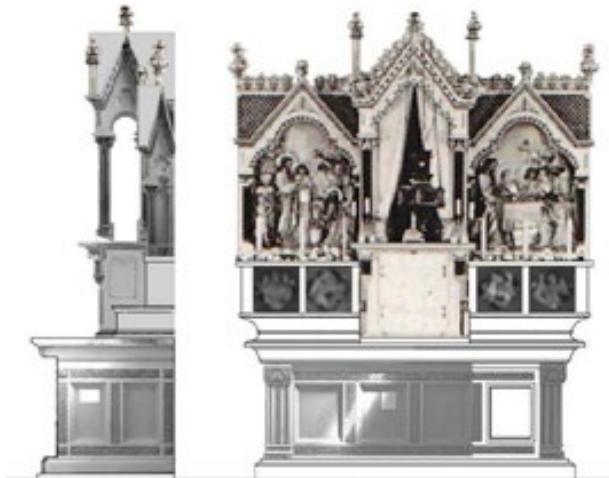
Kirchenraumes in den 50er Jahren wieder entfernt wurden.

Die Renovierung des Kirchenraumes 2016/17 sollte neben den rein bau- und haustechnischen Erneuerungen den Kircheninnen-



sind nicht mehr erhalten. Auch, wie die für das Sauerland sehr seltene klassizistische Raumgestaltung nach Oedingen gekommen ist, ist nicht nachzuvollziehen. Um die Zeit des 1. Weltkrieges war der Kirchenraum im Stil des 19. Jahrhunderts mit vielen Ornamenten und figurlichen Darstellungen sehr farbintensiv ausgemalt. Dies belegen ein altes Foto und Farbbefunde an der Holzdecke. In dieser Zeit wurden ein Hochaltar, zwei Seitenaltäre und eine Kanzel in den Raum eingefügt, die aber bei einer weiteren gestalterischen Veränderung und stark vereinfachten Gestaltung des

raum wieder in seinen klassizistischen Ursprung zurückführen. Dabei war für die an der Planung Beteiligten die Frage zu erörtern, ob der Klassizismus in der Oedinger Kirche in der Tradition der protestantisch rein weiß gestalteten Kirchen der preußischen Ära stehen sollte, oder mehr farbintensiven Beispielen aus der Schinkelschen Zeit folgen sollte. Hier standen sich als Beispiel die prominenten klassizistischen Kirchen St. Nikolai in Leipzig und St. Ludwig in Celle als Diskussionsvorlage gegenüber.



Aus dieser Diskussion heraus wurden alle Wände und die dorischen Säulen in gedecktem Weiß gestrichen. Als Kontrast, um den Raum lebhafter gestalten zu können, ist die flache Decke mit einer hellblauen Lasur versehen worden, wobei die Deckenbalken wieder in Weiß belassen sind. Architekturelemente, wie Fensterumfassungen, Friese, Kapitelle und Säulenbasen sind mit einem zurückhaltenden Grünton gefasst. Einige Goldbänder begleiten die Kapitelle, Basen und Mäanderfriese.

Der stark beschädigte Fußboden aus fast schwarzem Natursteinmaterial wurde durch einen hellen Dolomit ersetzt. Die Kirchenbanktypen wurden vereinheitlicht, für bequemes Sitzen umgebaut und haben Eichenholzpodeste erhalten.

Durch den Hinweis des Kunstschrainers Johannes Röbbecke aus Rüthen konnten die seit den 50er Jahren verschollenen Einrichtungsgegenstände im damaligen Kunstlager des Erzbistums Paderborn in Hardehausen ausfindig gemacht werden. So wurde die Idee geboren, zumindest den Hochaltar wieder an seinen alten Platz im Chorraum zurückzuführen. Der Hochaltar wurde nach einem alten Foto rekonstruiert, Retabel, Altarbilder und Tabernakel wurden

aus verschiedenen Orten wieder zusammengebracht, und aus vorhandenen Teilen der Mensa der Seitenaltäre wurde mit neuzeitlichen Ergänzungen der komplett fehlende Predella- und Altarunterbau rekonstruiert.

Weitere bedeutendere Ausstattungsstücke, wie die vier Evangelisten des Bildhauers Johan Sasse (Ende 17. Jahrh.), die barocke Strahlenkranzmadonna, der barocke Taufbrunnen sowie der spätgotische Korpus mit Kreuzreliquie wurden im Kirchenraum neu platziert.

Durch eine sich in den letzten Jahrzehnten gebildete starke Herz-Jesu Verehrung unter den Gemeindemitgliedern in Oedingen war eine vorgesehene Umplatzierung der den Chorraum sehr dominierenden, großen Herz-Jesu-Figur, trotz intensiver Diskussionen leider nicht möglich.

Die Renovierungsarbeiten im Kirchenraum wurden im Frühjahr 2017 abgeschlossen und in der Osternacht der erste Gottesdienst in der Kirche gefeiert.

Erneuerung im historischen Kontext

Die Renovierung der katholischen Kirche St. Clemens zu Drolshagen
Jürgen Hessel

Geschichtliches

Die Geschichte der Drolshagener Kirche reicht weit ins Mittelalter, bis in das 11. Jahrhundert zurück. Der Kölner Erzbischof Anno II. ließ hier die erste Kirche errichten.

Der Raum war damals als flach gedeckte Saalkirche mit einer halbrunden Apsis gebaut. Nach der Gründung eines Zisterzienserklosters im Ort im Jahr 1235 wurde die Kirche dann zu einer Basilika im romanischen Stil umgebaut. Seitdem diente das Gotteshaus als Pfarr- und Klosterkirche. Die pfeilerverstärkten Mauern des Kirchaltbaus, die ein Kreuzgratgewölbe tragen, wurden erhöht. Durch den Anbau von Seitenschiffen mit Apsiden wurde die bisherige Kirche nun zum Mittelschiff. Später wurde die Basilika noch um den einjochigen Chorraum, in Kleeblattform gestaltet, erweitert. Die Kalotte des Chores wird von vier Säulen aus römischem Kalksinter gestützt. Es handelt sich nach diesen baulichen Erweiterungen um eine insgesamt dreischiffige, fünfjochige Pfeilerbasilika im Stil der rheinischen Prozessionsbasiliken. Typischerweise wurde bei der Klosterkirche zunächst auf einen Turm verzichtet. Den mächtigen Westturm erhielt die Kirche später im Zuge des Baus der Stadtbefestigung, dieser diente auch als Wehrturm.

Mit zunehmendem Wachstum der Gemeinde entstand der Wunsch nach einer Vergrößerung des Kirchenraums. In den 1960er-Jahren wurde durch den modernen Anbau nach den Plänen des Kölner Architekten Karl Band eine beträchtliche Erweiterung vorgenommen.

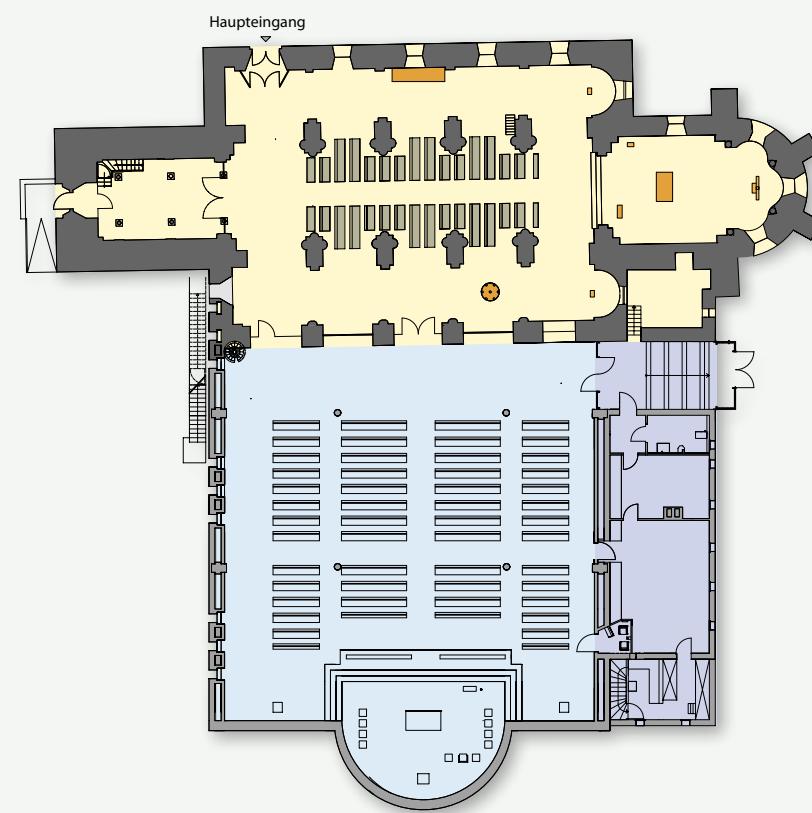
Der nach Nord-Süd ausgerichtete Neubau ist nun durch vier große Rundbogenöffnungen in der Seitenschiffwand mit dem alten Kirchenteil verbunden.

Bei den Bauarbeiten der 1960er-Jahre wurde der komplette Innenputz entfernt und erneuert. Beklagenswerterweise fielen bei dieser äußerst grob durchgeföhrten Maßnahme auch die bis dahin erhaltenen mittelalterlichen Wandfresken in den Seitenapsiden teilweise zum Opfer. Ebenso wurden durch die Öffnungen zum neuen Kirchenteil sieben der wertvollen, aus dem 18. Jahrhundert stammenden Kreuzwegreliefs abgeschlagen und damit unwiderruflich zerstört, was damals wie heute einen großen Verlust darstellt.

Die seinerzeit angelegte schlichte Farbfassung wurde bei einer weiteren Renovierung in den 1980er-Jahren recht plakativ deckend aufgebracht und in fragwürdiger Weise mit einer Art „geringelten“ Pfeilerquaderung versehen. Den Charakter einer angemessen ausgestalteten Pfeilerbasilika hatte die Kirche dadurch eher nicht erhalten.

Konzept der Renovierung und Umgestaltung

Bei Gottesdienstfeiern, die im neuen Kirchenteil zelebriert werden, versammeln sich Besucher nach wie vor auch in dem nach Osten ausgerichteten romanischen Teil. Die Gemeinschaft der Gläubigen wird so räumlich voneinander getrennt, dies sorgt für Unmut unter den Liturgen. Bei der bevorstehenden Renovierung der Pfarrkirche wurde daher nach einem



Konzept gesucht, das die beiden nie zuvor tatsächlich verbundenen Kirchenteile abtrennt und damit eine separate Nutzung und auch Beheizung ermöglicht. In einem ersten Bauabschnitt wurde die Restaurierung und Renovierung des alten romanischen Kirchenteils geplant. Die Konzentration auf den historischen Teil zu legen, bewirkte eine starke Motivation in der Kirchengemeinde, da die Identifikation mit dem kostbaren Bauwerk hoch ist.

Chorraum

Das Höhenniveau des gesamten Chorraums wurde im letzten Jahrhundert um etwa 45 cm abgesenkt. Später fand im Zuge des II. Vatikanischen Konzils eine Reduzierung der Ausstattung statt. Auf einen Hochaltar wurde von nun an verzichtet, stattdessen er-

hielt der Raum einen Zelebrationsaltar. Um die Bedeutung des Chorraumes zu unterstützen, wurde ein neuer Bodenbelag aus Ruhrsandstein verlegt. Die Präsenz des Altars wurde verstärkt durch umlaufende Bänder aus Schiefer, die in den neuen Bodenbelag eingearbeitet wurden. Das zurückhaltende wandhängende Kreuz an der Chorraumapsis wurde zu einem Standkreuz, ein kraftvolles und in der Höhe deutliches Zeichen, farblich angepasst an die Neugliederung.

Ausmalung und Gestaltung

Es galt, ein neues farbliches Gesamtkonzept unter Einbeziehung aller Architekturelemente sowie der historischen Malereisubstanz zu entwickeln. Zunächst erhielt der Kölner Künstler und

Kirchenmaler Clemens Hillebrand die Aufgabe, für den Chorraum, die Seitenapsiden und den Wandbereich über dem Triumphbogen ein Ausmalungskonzept zu erarbeiten.

Die vorhandenen fragmentarisch erhaltenen, mittelalterlichen Malereien in den Seitenapsiden galt es angemessen einzubeziehen. Zu erkennen ist hier noch ein Säulenmotiv. Weitere Malereien stammen aus dem 15. Jahrhundert. Sie zeigen den Heiligen Stephanus.

Hillebrand fertigte Entwürfe und Modelle zur Entscheidungsfindung an, die im Zuge der Renovierung durch einen langen, aufwendigen Malprozess vom Künstler umgesetzt wurden.

Die neue Bemalung umfasst ausschließlich die Wandzonen im Sockelbereich der Chorapsis und der Seitenapsiden. Um ausreichend Distanz und Raum für die historische Ausmalung zu belassen, wurden lokale Hintergrundtöne gewählt, die die Wirkung der wertvollen, fragmentarisch erhaltenen Fresken unterstützen.

Bei der Farbigkeit wählte Hillebrand die für die Romanik typischen Erdtöne Ocker, Terra de Siena, Caput-Mortuum und Oxidrot. Die ornamentale Gestaltung gliedert die Malereifläche in Wandteppiche, in diese legt der Künstler figurliche Darstellungen und biblische Szenen aus dem Alten und aus dem Neuen Testament sowie Motive mit regional zugeordneten Heiligen und Wohltätern an deren Wirkungsstätten.

Die Farbigkeit der Raumschale wurde ebenfalls über Entwurfspräsentationen und aufwändige Bemusterungen mit den beteiligten Kirchenmalern und dem Künstler erarbeitet. Dabei wurde aus dem Farbkanon Hillebrands ein Konzept für die architektonische Gliederung des Raumes gewählt. Der Schwerpunkt liegt hier auf roten und grauen Halbsäulen, die eine neue großformatige

Scheinarchitektur erhalten sollten. Bewusst wurde ein wolig changierender Farbauftrag gewählt.

Die Kapitellzonen erhielten eine gliedernde Gestaltung unter Einbeziehung der noch zum Teil erhaltenen, wertvollen ausgearbeiteten Köpfe. In den Gewölbēn werden durch leichte Gratbänder und Schlusssteinummalungen sowie durch die lichtgraue Fassung der aufsteigenden Bogenarchitektur feine Betonungen erzielt.

Ausrichtung, Umbau und Ausstattung

Einen wichtigen Aspekt bei der Gesamtrenovierung stellte die Schaffung einer Nord-Süd-Achse dar, um eine eindeutigere Korrespondenz beider Kirchenteile zu ermöglichen. Der Blick aus der neuen Kirche sollte auf den Sebastianusaltar fallen. Dieser Altar, der seinen Platz vormals in der nördlichen Seitenschiff-Konche hatte, wurde also an die Außenwand versetzt.

Der damit freigewordene Raum in der Konche bot nun Platz für die künstlerische Ausgestaltung, gleichzeitig wurde auf die Wiederaufstellung der Kirchenbänke in beiden Seitenschiffen verzichtet, um hier frei zugängliche Zonen zu schaffen. Die zuletzt verschlossenen Fenster in beiden Seitenschiffen wurden wieder geöffnet und mit Glasintarsien aus geschliffenen Onyxplatten versehen. Ein natürlicher dezenter Lichteinfall ist hierdurch wieder gewährleistet.

Durch den Verzicht auf das Gestühl in den Seitenschiffen ist auch das Begehen des Kreuzweges wieder uneingeschränkt möglich. Die verloren gegangenen sieben Stationen wurden in Glasmaltechnik rekonstruiert und komplettieren den Bestand auch hinsichtlich ihrer ursprünglichen Positionierung. Hier fand eine Einbeziehung in die neu angelegten Glaselemente der Bögen im



südlichen Seitenschiff statt. Mit Entwurf und Umsetzung konnte der Esloher Künstler Thomas Jessen beauftragt werden. Jessen zeigt hier illusionistische Malerei, die die Form der ursprünglichen Fenster aufgreift. Die Flächen sind in weißen und ultramarinblauen Tönungen gestaltet, in ihnen sind außer den Kreuzwegen auch biblische Szenen integriert.

Die Öffnung zum neuen Raum wird durch eine doppelflügelige Türanlage in der Nord-Südachse sowie eine einflügelige Tür im Bereich der Westseite hergestellt. Ein weiterer Zugang zum Raum wird durch die Wiederaktivierung des ehemaligen Westportals als behindertengerechter Zugang mit einer Außenrampe hergestellt. Ebenfalls wurde die Tür der neuen gläsernen Windfangsanlage als automatisch offenbar konstruiert.

Ein wichtiger Aspekt bei der Planung der zukünftigen Beschallung durch die Kirchenorgel war eine Änderung der Positionierung. Der Spieltisch sollte nach vorne zum Kirchenraum versetzt werden, hierfür wurde eine Erweiterung der Empore notwendig. Zu Zeiten der Zisterzienser existierte ein Nonnenchor, der über zwei Joche in den Kirchenraum gebaut war. Ein Aspekt, der die Idee der Erweiterung der Empore geschichtlich unterstützte.

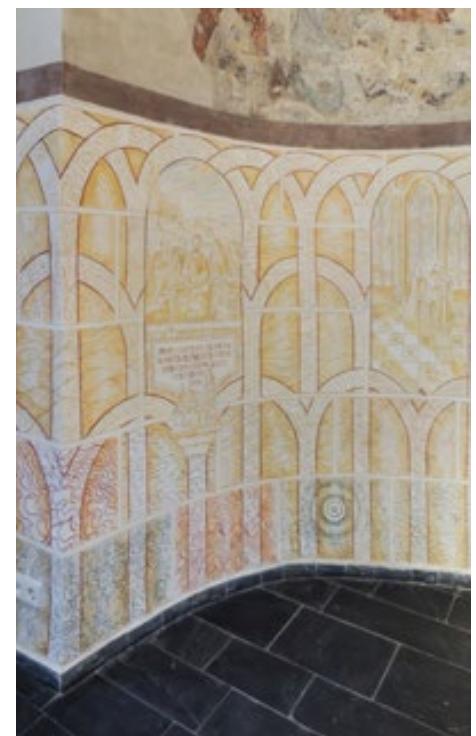
Der Zustand der historischen Kirchenorgel mit dem barocken Gehäuse aus dem Jahr 1787 stellte sich mittlerweile als dringend instandsetzungsbedürftig heraus. Nach einer umfassenden Restaurierung des barocken Prospekts und Erneuerung der gesamten Technik ist der neue Spieltisch nun im Bereich direkt hinter der Brüstung angeordnet. Der Organist hat damit einen deutlich verbesserten Zugang zum Kirchenraum und mehr Kontakt zu den Gottesdienstbesuchern.



Um die Übertragung des Orgelschalls auch in den neuen Kirchenteil zu unterstützen, wurden im Bereich des Obergadens im Mittelschiff fünf elektrisch öffnende Fensterflügel eingebaut. Eine zweite – defekte – Orgel im neuen Kirchenteil soll ausgetauscht werden und durch moderne Steuerungstechnik das parallele Bespielen beider Orgeln möglich sein.



Zur weiteren Ausstattung gehört die barocke Kanzel aus dem 18. Jahrhundert sowie der Taufstein aus Trachytstein aus dem 13. Jahrhundert. Letzterer stand bislang in der südlichen Seitenschiffapsis. Im Zuge der Renovierung findet er eine neue, zentrale Position in der Mitte des südlichen Seitenschiffs. Eine spätgotische Pieta erhält den Platz in der Apsis des nördlichen Seiten-



schiffs. Gegenüber in der südlichen Konche befindet sich die Skulptur des Heiligen Anno, Erbauer der Urkirche. Eine lebensgroße Figur, des Heiligen Clemens, des Schutzpatrons der Drolshagener Kirche, befindet sich im Chorraum.

Stephanushaus Opherdicke – altes Pfarrhaus neu

Hans-Jochen Kirchner



Im Zentrum des Ortsteiles Opherdicke in Holzwickede bilden Kirche, Pfarrhaus, Küsterhaus, Pfarrheim und Schule ein schlüssiges, ortsbildendes historisches Gebäudeensemble, das im Laufe der Jahre nach wechselnden, unterschiedlichen Nutzungen und Umbauten zum Ende des Jahrtausends dringend eine umfassende Sanierung erforderte.

Die Kirchengemeinde mit rund 760 Seelen konnte diese Mammutaufgabe selbst unter der Voraussetzung einer möglichen Förderung durch das Bistum nicht stemmen.

Nach langwierigen Abwägungen und Überlegungen waren die Gebäude Pfarrhaus

und Pfarrheim zu diesem Zeitpunkt nicht aufzugeben, da sie genutzt wurden. Das Schulgebäude diente nur als Abstellraum und war im Ensemble technisch im schlechtesten Zustand. Das Küsterhaus wurde unsaniert verkauft.

Die Kirchengemeinde beantragte den Abriss des Schulgebäudes, dem die Denkmalbehörde widersprach. Im Klageverfahren gegen diesen Bescheid unterlag die Gemeinde vor dem Verwaltungsgericht. Somit blieb viele Jahre die vorhandene Situation unverändert, trotz immer wiederkehrender Verkaufsverhandlungen mit unterschiedlichsten Investoren, die die hohen denkmalgerechten Sanierungskosten

STEPHANUSHAUS OPHERICKE – ALTES PFARRHAUS NEU



scheut. 2009 wurde das Gebäude verkauft. Während der Planungsphase verstarb zwischenzeitlich der Investor und das Verfahren mußte wiederholt werden. Letztendlich wurde ein Ehepaar als neuer Investor gewonnen, Schulgebäude und altes Pfarrheim zu Mietwohnungen umzunutzen und denkmalgerecht zu sanieren.

Im Zuge der Neuordnung der Pfarrverbünde 2010 stand das historische Pfarrhaus ebenso zur Disposition, und es wurde vom Kirchenvorstand als neues Pfarrheim mit einer vermieteten Wohnung im Obergeschoss zur Umnutzung bestimmt. Die Lage des Hauses am Südhang des Haarstranges mit phantastischem, unverbautem Blick in das Ruhtal und ins Sauerland, ließen eine gute Vermietbarkeit erwarten, so daß ganz bewußt das gesamte Obergeschoss zu einer großzügigen Wohnung zusammengeführt wurde. Dies bestätigte sich durch eine unproblematische Vermietung. Somit konnten die Sanierungsarbeiten und Investitionen auf ein Gebäude reduziert werden. Das alte Urpfarrhaus Baujahr 1703 als kleiner quadratischer Bau ohne Fachwerkgiebel hatte in seiner Standzeit eine wechselhafte Geschichte an Erweiterungen, Umbauten und Sanierungen zu verkraften. Der Gebäudeachse folgend wurden 1820 ein

2. Abschnitt und 1926 ein 3. Abschnitt angefügt. Unterschiedliche Nutzungen erforderten Umbauten, die dem Zeitgeschmack geschuldet waren und sich nicht immer als verträglich für das Gebäude erwiesen. Fensteröffnungen waren willkürlich vergrößert bzw. verkleinert worden und Fassadenflächen mit Asbestplatten in den 1970er Jahren verkleidet worden. Vordringlich galt es, das vorhandene Gebäude denkmalverträglich auf die neue Nutzung als Pfarrheim mit Wohnung umzugestalten sowie energetisch und brandschutztechnisch aufzuwerten.

Der Haupteingang zum Pfarrheim verblieb auf der Ostseite im direkten Gegenüber zum Hauptportal der Kirche.

Der Kirchplatz, der als Zufahrt zu den Stellplätzen des Ensembles dient, blieb unverändert. Angegliedert wurde diesem ein erweiterter, neu gestalteter Vorplatz des Pfarrheimes. Als zentraler Punkt des Vorplatzes wurde die Marienstatue auf einer neuen Podest- und Stufenanlage mit der Inschrift „Meine Seele preist die Größe des Herrn“ sowie vier Säulenreichen platzbegrenzend angeordnet.

Die Fensteröffnungen wurden in ihrer Anordnung und Größe in die jeweiligen Ursprungsformate zurückgebaut. Die Fenster der Ost- und Nordseite mit ihrer Sprossenteilung wurden nicht ausgetauscht, da diese erst eine Standzeit von 10 Jahren vorwiesen und technisch in Ordnung waren. Auf der Südseite sind alle Fenster auf Grund ihres desolaten Zustandes erneuert worden, jedoch ohne Sprossenteilung. Wir konnten dem LWL hier deutlich machen, dass diese Bauteile 2014 neu eingefügt wurden.

Die Fassaden der Bauabschnitte 2 und 3 wurden energetisch mit einer gedämmten Romben-Holzverkleidung aus sibirischer Lärche durchlaufend im homogenen, wilden Verband, Stöße dicht gestoßen, Oberflächen unbehandelt, verkleidet. Die Fassadenflächen werden im Lauf der Standzeit durch Bewitterung eine natürliche silbergraue Färbung annehmen und bedürfen keiner weiteren Pflege. Mit der Fassadenverkleidung konnten die unterschiedlichen Bauabschnitte in eine geordnete homogene Struktur neu gefaßt und dem Ursprungsbau architekturverträglich angepaßt werden.

Bei der Neuordnung des Erdgeschosses zum Pfarrheim konnte durch eine Entkernung des ursprünglichen Gebäudes ein großzügiges Foyer mit WC-Anlagen und ein 2 Stufen höherliegender Raum als Pfarrbüro geschaffen werden, das von außen über einen Zugang mit Rampe und innen über zwei Podeststufen aus dem Foyer zu erreichen ist. Die höhenversetzte Raumbene ist durch den darunter liegenden historischen Kellerraum vorgegeben.

Die sich anschließenden beiden Räume (Abschnitt 1 + 2) blieben im Zuschnitt erhalten, wurden aber durch große Öffnungen miteinander verbunden. Auf den Einsatz industriell gefertigter mobiler Trennwände wurde bewußt verzichtet. Zur Ausführung kamen handwerklich gefertigte Rahmenfalt-

türen mit Massivholzfüllungen, die den noch vorhandenen Zimmertüren nachempfunden wurden. Alle anderen Normaltüren erhielten stilistisch abgespeckte profilierte Bekleidungen mit glattem Futter und Türblatt.

Im Pfarrbüro und dem Foyer konnten die beiden letzten erhaltenen, sogenannten „Kölner Decken“ saniert werden. Die anderen Decken wurden in den vorangegangenen Umbauten zerstört.

Der Heizraum wurde zur Küche umgebaut. Sofern die beiden Versammlungsräume gleichzeitig getrennt genutzt werden, ist der Zugang über die großzügige Terrasse und einen separaten Eingang möglich.

Das gesamte Erdgeschoß erhielt, brandschutztechnisch erforderlich, eine doppelte abgehängte Akustik-Lochdecke mit umlaufendem Fries, die gleichwohl für Anforderungen Sprache und Musik zufriedenstellende Ergebnisse liefert.

Alle Bodenflächen wurden mit Industrieparkett aus Roteiche belegt.

Im Obergeschoss wurden die drei Bauabschnitte zu einer 135 m² großen Wohnung zusammengeführt und ein Stahlbalkon mit Wendeltreppe als Zugang zum südlichen Außengelände und der der Wohnung zugeordneten Gartenparzelle errichtet. Das Treppenhaus mit seiner Holztreppe, den gedrechselten Geländerstäben und dem Handlauf wurde farbig dem historischen Keramikboden angepasst und mehrfarbig ausgelegt.

Das gesamte Gebäude wurde konstruktiv aufwendig denkmalgerecht saniert und die technischen Anlagen komplett nach heutigen Standards ersetzt.



Kirche der Jugend in Hardehausen

Johannes Schilling



Kirche Hardehausen vor und nach dem Umbau



Pläne und Visualisierungen, siehe auch Beitrag zur Planung des Umbaus in Alte und Neue Kunst 2014

In einem Beitrag zu Band 48, 2014 in „Alte und Neue Kunst“ wurde das Gesamtkonzept zur Neuordnung der Jugendkirche Hardehausen unter der Überschrift „Findest mich die Kirche“ ausführlich beschrieben. Die Kirche wurde am 5. Februar 2017 durch Erzbischof Hans-Josef Becker eingeweiht, es ist Zeit für eine Vorstellung des fertigen Ergebnisses.

Rückblick

Dem Entwurf für die Kirche der Jugendbildungsstätte des Erzbistums Paderborn in Hardehausen waren intensive inhaltliche Diskussionen vorausgegangen zwischen Teilnehmern mit ganz unterschiedlichen Kompetenzen und Erfahrungen. Mitgewirkt haben unter anderem Liturgiewissenschaftler, Theologen, Jugendseelsorger, Sozialpädagogen, Kunsthistoriker, Künstler, Architekten, Studierende der Architektur und der Theologie sowie selbstverständlich Kinder und Jugendliche. Ein wichtiges Ziel wird durch das Jugendhaus so formuliert: „Diese Kirche der Annäherung soll insbesondere jungen Menschen neue Glaubenswege eröffnen.“

Vor dem Hintergrund der Frage, wie junge Menschen die Welt erfahren, wie sie über den Sinn ihres Lebens denken und einen Bezug zu Gott finden, war es eine lohnende und spannende Aufgabe, gemeinsam über das Wesen und die Eigenschaften eines sakralen Raums nachzudenken. Bei allen Überlegungen spielte auch eine Rolle, dass die Kirche des Jugendhauses den umliegenden Gemeinden als einladendes Gotteshaus für die Eucharistiefeiern zur Verfügung steht und zusätzlich der ebenfalls vor Ort befindlichen Landvolkshochschule als Kirche dient.

Gemeinschaft erfahren,
Schöpfung erfahren

Das Angebot des Jugendhauses beinhaltet unter anderem Schwerpunkte wie die Erfahrung von Gemeinschaft und die Erfahrung der Schöpfung. Bei einem „Youngmission“-Wochenende am Vorabend der Einweihung der neu gestalteten Kirche beantworteten Jugendliche auf einer Zettelwand die Frage „Was ist dir heilig?“. Sehr häufig las man Antworten wie: Meine Familie, meine Freunde, Momente der Ruhe an der Nordsee, Zeit in der Natur, Reisen und Gesundheit.

Bei vorausgegangenen Symposien und Workshops wurden räumlich-architektonische Fragen im Zusammenhang mit Themen liturgischer Bedeutung diskutiert. So entwickelten beispielsweise fünf Teams aus jeweils zwei Architekturstudenten und zwei Theologiestudenten Vorschläge für die Umgestaltung der bestehenden Kirche. Es entstanden Konzepte, welche wertvolle Ideen und Diskussionsbeiträge lieferten.

Neben räumlichen Lösungen zur liturgischen Ordnung, zur Lichtführung, zur Verbindung zwischen innen und außen oder die Atmosphäre spielten das Gemeinschaftsgefühl eine große Rolle; die Möglichkeiten zur Meditation oder der Bezug zur Natur waren Schwerpunkte bei der Frage nach der Ausgestaltung von Sakralräumen für junge Menschen.

Es wurde intensiv und produktiv diskutiert. Dabei wurde auch die vielschichtige und wichtige Frage, welche Rolle die Bildende Kunst im Sakralraum spielen kann, ausführlich behandelt.



Junge Absolventinnen und Absolventen der Kunsthakademie Düsseldorf machten dazu mutige, schöne und interessante Vorschläge, welche mit teilweise sehr eigenständigen Ansätzen zu lebhaften Diskussionen beitrugen.

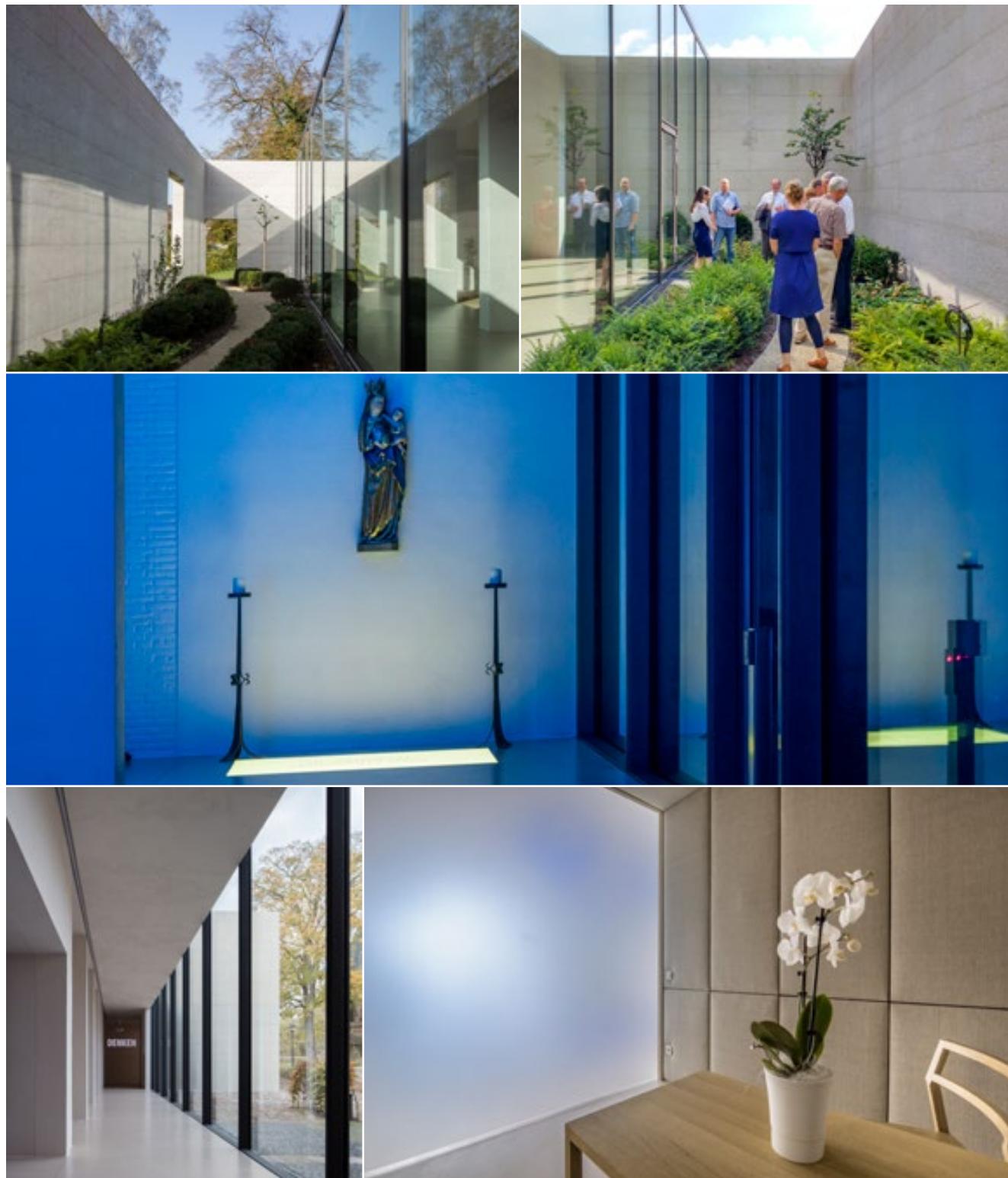
Letztendlich wurde die Frage der „Künstlerischen Ausstattung“ nach engagierten Diskussionen über einen Künstlerwettbewerb entschieden. Die Entscheidung fiel für Arbeiten von Lutzenberger + Lutzenberger (Prinzipalien), André Yuen (Projektionen und Textinstallations) und Brody Neuenschwander (Videoinstallation).

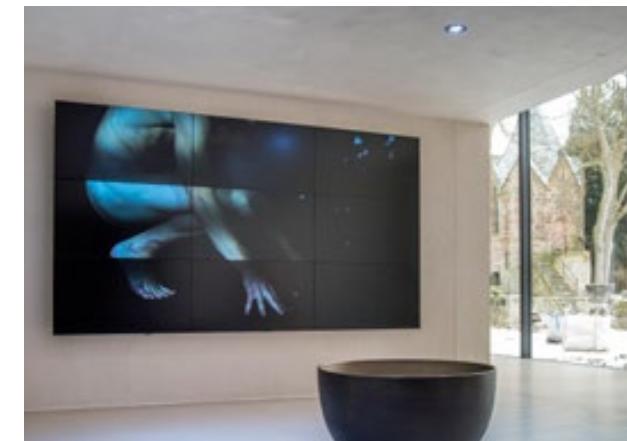
Erste Skizze

Die erste Skizze vom 25.2.2012 zeigt eine Transformation des vormals klar umgrenzten geometrischen Kirchenraums zur Kernzelle eines komplexen Ensembles aus Orten mit unterschiedlichen Widmungen und Bezügen.

Der Zugang erfolgt nicht wie bisher in der Mittelachse, sondern weiter östlich vom zentralen Kreuzgang des ehemaligen Zisterzienserklosters aus. Der bisherige Kirchenraum wird durch einen Umgang erweitert, der sich zu dem östlichen Vorplatz mit den Resten des mittelalterlichen Vorgängerbaus weit öffnet. Gleichzeitig wird im Zentrum von Süden nach Norden eine Sakrale Achse entwickelt, welche den Ort der Verkündigung (Ambo), den Ort des Abendmahls (Altar) und in einer nördlich angebauten Kapelle das Allerheiligste (Tabernakel) beinhaltet. Östlich wird ein turmartiger konzentrierter Raum angegliedert, westlich bildet ein durch eine hohe Mauer eingefasster Gartenhof als Teil des Kirchenraums den Abschluss.

Die Skizze mit ihrer Beschriftung ist auch der Versuch einer Zusammenfassung der vielen Diskussionsbeiträge, Vorschläge,





Arbeitsergebnisse und Erkenntnisse zu einem räumlichen Ganzen, welches mehr sein könnte als die Summe seiner Einzelaspekte. Es ist der Versuch, einen Raum zu denken, der über sich selbst hinausweist, indem er die Sorgen, Hoffnungen und Bedürfnisse der jungen Menschen ernst nimmt und vermittelt, dass sie auf Gott vertrauen können. Die Skizze enthält neben anderen Hinweisen die Notiz: „0–Gestik“. Ein Zeichen, dass die Sakralität des Raums durch dessen authentische Eigenschaften und nicht durch inszenierte „Klischees“ erzeugt werden soll.

Die Realisierung

Der Baubeginn erfolgte nach einem intensiven Planungs-, Genehmigungs- und Vorbereitungsprozess mit vielen Beteiligten in unterschiedlichen Funktionen im November 2015, die Fertigstellung im Januar 2017.

Der ursprüngliche Baukörper aus den sechziger Jahren wurde zu den Seiten hin geöffnet und durch neue Strukturen ummantelt. Dadurch ergeben sich vielschichtige Raumsituationen, die miteinander in Beziehung treten. Die Eigenschaften des liturgischen Raums, seine liturgischen Bezüge und Bedeutungen werden erfahrbar.

Vom Vorplatz mit den Spuren des romanischen Vorgängerbaus her gesehen, erscheint die Kirche nahezu transparent. Zur Landschaft hin entwickelt der Bau aus handwerklich bearbeitetem Beton eine starke Skulpturalität, welche den inneren Raumfolgen nach außen einen authentischen Ausdruck verleiht.

Die Geschichte und die Vergangenheit dieses besonderen Orts werden sichtbar und gleichzeitig ist es ein heiliger Ort, der über seine physische Präsenz hinausweist – ein Gotteshaus mit einer langen Tradition.



Möglichkeiten zur Verortung – Die Künstlerin Ingrid Moll-Horstmann und ihr Kunstschaffen

Mira van Leewen



Ingrid Moll-Horstmann in ihrem Atelier

Abb. oben:
Schöpfungs-
geschichte.
Nachdem Gott
sein ganzes Werk
vollbracht hatte,
ruhte er am
siebten Tage.
Diesen segnete
er und erklärte
ihn für heilig,
2015/16, Acryl
und Öl auf Lw

Die Künstlerin Ingrid Moll-Horstmann ist eine Reisende. Ihre Bilder zeugen nicht nur von der Bewegung, sondern auch vom Innehalten. Zwei Aspekte des Menschseins: Wir suchen, sind unterwegs, nehmen Eindrücke und Erlebnisse auf und sammeln Erfahrungen. Gleichermanßen bedürfen wir der Stille um uns zu erden, machen mal Pause, sinnen nach und orientieren uns in Ruhe. Das Auf-dem-Weg-Sein des Menschen in der Welt, zwischen Geburt und Tod, wirft viele Fragen auf. Ingrid Moll-Horstmann spürt diesen offenen Fragen in ihrem künstlerischen Schaffen nach.

Die 1936 in Herne geborene Künstlerin absolviert von 1956 – 1960 ein Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Düsseldorf. Dort entstehen ihre ersten skizzenhaften Zeichnungen, als sie mit Klappstühlchen durch die Rheinwiesen zieht. Es sind Eindrücke der erlebten Landschaft, die sie auf dem Papier festhält. Doch nicht lang bleibt es allein beim Zeichnen. Ihre große Bewunderung für den Holzschnieder Otto Pankok, der zu ihren Lehrern gehört, weckt ihre Leidenschaft für diese künstlerische Technik. Unter den Zeitgenossinnen ist Ingrid



Abb. 1 Am Niederrhein, 1965, Holzschnitt



Abb. 2 Allee (Provence), 1974, Zeichnung

Moll-Horstmann eine der wenigen, die sich dem Holzschnitt schließlich über Jahrzehnte hinweg gewidmet und dabei eine ganz eigenständige Bildsprache entwickelt haben. Ihr künstlerischer Ausdruck ist zum einen eng verknüpft mit der Technik und den Möglichkeiten des Holzschnitts, zum anderen mit ihrem eigenen Naturerleben und ihrem umfassenden Naturverständnis, welches den Menschen auf seiner Reise durch das Leben einschließt.

Den Holzschnitt kennt man in Europa seit dem Ende des 14. Jahrhunderts. Einmal abgesehen von seinem Vorläufer, dem Zeugdruck, ist er die älteste grafische Technik. Seine Druckerzeugnisse verweisen mehr als jede andere Drucktechnik auf das Ausgangsmaterial Holz. Es sind Produkte eines mehrteiligen Arbeitsprozesses, der im Atelier einen hohen Zeitumfang in Anspruch nimmt. Immer wieder aufs Neue wird das Schnittmesser angesetzt und langsam durch das Holz geführt. Gleich einer Schatzsuche wird am Ende ein Schatz geborgen: das Bild. Ingrid Moll-Horstmann hat sich genau genommen 42 Jahre lang intensiv in diesem Medium bewegt. Ausgehend von ersten Drucken, die in Schwarz-Weiß und mit der Vermischung von Linien- und Flächenschnitt entstehen, über den Einsatz mehrerer Druckplatten und die Einbringung von Farbe, entwickelt die Künstlerin schließlich einen eigenen Stil, bei dem die Tren-



Abb. 3 Die große Gletscherwand I, 1972, Holzschnitt

Für Ingrid Moll-Horstmann bedeutet die künstlerische Arbeit an einem Holzschnitt, dass sie mit Ruhe und voller Bedacht an einem Werk arbeiten kann. In dieser Manier des Nachsinnens, bevor wieder Fahrt aufgenommen wird, entstehen jüngst auch ihre Gemälde. Stehenlassen oder Weg-



Abb. 4 Das Wasser bricht hervor I, 1977, Holzschnitt

schneiden hieß es über Jahre, bis der Rücken den kraftintensiven Druckvorgang nicht mehr mitmachte. Seitdem knüpft Ingrid Moll-Horstmann mit ihren Gemälden an den im Holzschnitt entwickelten Ausdruck an. Es werden Schichten angelegt, häufig beginnt sie damit, reliefartige Strukturen auf die Leinwand zu bringen. Farbe und Sand werden gemischt, manchmal kommen Fundstücke hinzu. Das Werk entsteht im Prozess und dieser steht im Spannungsverhältnis von handwerklich-schöpferischer Aktion und geistig-schöpferischer Reflexion. Aus dieser Arbeitsweise entsteht eine unverkennbare Bildsprache, nie wirken die Bilder schnell gemacht, informell oder von der eigenen inneren Bewegtheit gelei-

tet, vielmehr darf alles einfließen, aber nichts geschieht unbedacht. Die Beschränkungen der Darstellungsmöglichkeiten, welche die Holzschnitttechnik dem Künstler insbesondere bei der Formfindung auferlegt, haben bei Moll-Horstmann zu einem reduzierten, prägnanten und zeichenhaften Ausdruck geführt. Die Künstlerin hat sich von einem rein figurativen und gegenständlichen Blick auf die Welt gelöst.

Damit steht sie in der Tradition des 20. Jahrhunderts. Insbesondere nach den Schrecknissen des 1. Weltkrieges drängte es die Künstler zu einem Neuanfang. Auf der Suche danach wurden die alten Formen und Wege der Kunst durchbrochen, die Welt wurde neu gedeutet und die bisherigen Kunstelemente wurden umgangen. In Deutschland waren es vor allem die Expressionisten, die schon um die Jahrhundertwende einen neuen Ausdruck im Holzschnitt fanden und damit ein ganzes Medium für die nachfolgenden Künstlergenerationen wiederbelebten. Der Künstler war wieder Zeichner und Handwerker. Ähnlich wie um 1800, als die Romantik auf den Rationalismus reagierte, versuchten die expressionistischen Künstler mit ihren Werken die Kluft zwischen Verstand und Gefühl zu überbrücken. Mensch und Natur wurden in einem großen Seinszusammenhang gesehen, jedoch ging es nicht darum, das Sichtbare abzubilden, sondern in Hinwendung zum Geistigen ein absolutes Wesen der äußeren Dinge sichtbar zu machen. Thematisch widmeten sie sich in ihren schwarz-weißen und zumeist spontan und schnell bearbeiteten Druckplatten dem modernen Menschen, seinem Innenleben und seinen Bedrohungen. Ebenso wurden biblische Themen etwa von Karl Schmitt-Rottluff einbezogen, nicht als Illustrationen, sondern unter dem Aspekt, den Menschen auf der Ebene des Gefühls in seinem Sein zu erfassen und zu hinterfragen.

Auch Ingrid Moll-Horstmann widmet sich, neben Werken, in denen die landschaftlichen Aspekte sowie das menschliche Seelenleben im Vordergrund stehen, explizit biblischen Themen. Einzelnen Protagonisten und Begebenheiten wie dem Sonnengesang von Franz von Assisi oder dem Kreuzweg Jesu Christi versucht die Künstlerin nachzuspüren. Es geht darum, den Kern einer Geschichte auf der sichtbaren Ebene des Bildes zu fassen. Thematisch unabhängig schöpft sie dafür immer wieder aus einem Fundus von erinnerten Erlebnissen und verinnerlichten Naturbildern. Landschaftseindrücke werden für die Übernahme ins Werk auf einzelne Elemente ihrer Erscheinung reduziert wie beispielsweise bei den Werken *Die große Gletscherwand I* (1972) oder *Das Wasser bricht hervor I* (1977, Abb. 4). Neben solchen Landschaften ent-

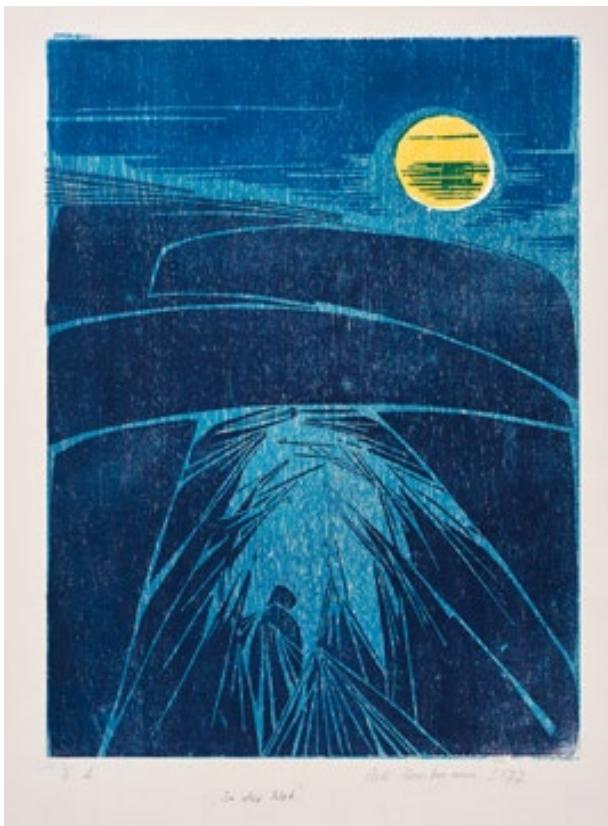


Abb. 5 In der Not, 1977, Holzschnitt

stehen auch Bilder, in denen sich schemenhafte Figuren zeigen, die mit der abstrahierten Landschaftsszene in spannungsreiche Beziehungen treten. Hier werden essentielle Erfahrungen des Menschseins präsent, wie beispielsweise in dem Holzschnitt *In der Not* (1977, Abb. 5).

Ihre Druckgrafiken und Gemälde behaupten stets ihre Einmaligkeit, da sie sich nicht in bekannte Darstellungsmodi einreihen lassen. Es entstehen Werke, deren Zeichenhaftigkeit etwas von religiösen Ikonen hat. Sie haben etwas Gültiges und Entschiedenes, eine Gestalt, die sich wie ein Zeichen lesen lässt und darüberhinaus einen Gehalt vermittelt. Als Bildzeichen sind sie mehr als ein abstraktes Arrangement im Sinne der *l'art pour l'art*. Durch die Verwendung von Symmetrien, Ornamentthemen und durch kleine Wiederholungen erscheinen die Werke wohl geordnet. Manchmal lässt Ingrid Moll-Horstmann durch serielle Variationen eine Reihe entstehen, die eigenen Bildregeln folgt. Zu einem bestimmten formalen wie inhaltlichen Thema entwickelt sie nach und nach eine Werkgruppe wie zum Beispiel bei den sechs Werken der Reihe *Rot-Glut-Fluss* (1995) oder den elf Gemälden zur Schöpfungsgeschichte (2015/16). Im Vergleich zu Werken der Künstlerin aus den 70er und 80er Jahren wirken die Druckgrafiken aus der Reihe *Rot-Glut-Fluss* auf den ersten Blick etwas freier und spontaner geschnitten. Es sind Holzschnitte, die als malerisch bezeichnet werden können. Die Spuren des Schnitts ziehen sich wie feine Verästelungen durch die rot-orange-gelbe Bildfläche, die wenig formdefiniert ist, und wirken dabei wie zufällig gesetzt. Der ergänzende Einsatz von grauen Flächen in verschiedenen Tonabstufungen schafft eine zusätzliche Tiefenwirkung. Bei der Zusammenschau der Reihe entsteht schnell der Eindruck eines feurigen Stroms, der sich unbändig seinen Weg durch ein Gestein oder durch ein Flussbett sucht. Von Bild zu Bild setzt sich ein System

aus konstanten und variablen Elementen fort, welches in bildlogischer Ordnung ein Thema von größter Dynamik ersichtlich werden lässt. Die Reihe der Schöpfungsbilder widmet sich vor allem inhaltlich einem Themenkomplex, nämlich der Schöpfungsgeschichte, in der Gott die Welt erschafft. Bild für Bild orientiert sich die Künstlerin am Buch Genesis. Die so entstandenen großformatigen Leinwandgemälde können zwar als Werke einer Reihe gesehen werden, jedoch präsentieren sie sich auch als Einzelwerke in sich schlüssig, da sie lediglich durch ihr übergeordnetes Sujet, die Schöpfungsgeschichte, lose miteinander verbunden sind. Es sind keine Bilder, welche konstant einem formalen Prinzip folgen, ebenso wenig sind sie illustrativ zu verstehen. Die Wahl der Farben und ihr formaler Einsatz verweisen vielmehr auf die vier Grundelemente und ihre unterschiedlichen Erscheinungsformen, wobei die jeweils zugeordnete Passage des Schöpfungsberichts den Ausgangspunkt bildet. Jedes Einzelwerk knüpft an ein nachvollziehbares Naturerleben an. Als Bilderzyklus betrachtet, zeigt sich ein umfassendes Naturverständnis, welches sich in Erscheinung, Entfaltung und Wandel darstellt und damit zugleich eine Art Urprinzip ersichtlich werden lässt, doch nicht erklärbar macht.



Abb. 6, 7, 8
Rot-Glut-Fluss II, III, IV, 1995, Holzschnitte



Abb. 9 Schöpfungsgeschichte. Genesis 1,1-2,4a (Die Erschaffung der Welt), 2015/16, Acryl und Öl auf Lw

Abb. 10 Schöpfungsgeschichte. Dann sprach Gott: Ein Gewölbe stehe mitten im Wasser und es scheidet das Wasser unterhalb des Gewölbes vom Wasser oberhalb des Gewölbes. Und so geschah es. Er nannte das Gewölbe Himmel, 2015/16, Acryl und Öl auf Lw

Abb. 11 Schöpfungsgeschichte. Gott schuf den Menschen als sein Abbild, als Mann und Frau. Er gab ihnen die Erde als Unterpfand, die Erde zu hegen und zu pflegen. Er gab sie ihnen als Aufgabe. Er herrsche über Tiere und Erde, 2015/16, Acryl und Öl auf Lw

Während christliche Bilder ihren Anfang als Symbole und Darstellungen aus dem Leben Jesu nehmen, schließt sich über Jahrhunderte eine bewegte und kultur-politisch geprägte Geschichte an, welche immer neue Bildfindungen hervorbringt. Im Pendeln zwischen Bildverehrung und radikaler Ablehnung von Bildern etabliert sich dennoch eine Art christliches Bildprogramm, was wir gemeinhin als christliche Ikonografie bezeichnen. Rückblickend gibt es vom 12. Jahrhundert an die Tendenz, das Menschliche an Christus in den Vordergrund zu rücken, worin sich der aufbrechende europäische Individualismus und Subjektivismus spiegelt. In mehreren Schüben nimmt eine Entwicklung ihren Anfang, die in unsere Gegenwart führt und zurück zu unserer Künstlerin.

Ingrid Moll-Horstmann hat eine höchst individuelle Bildsprache in einem traditionsreichen Medium entwickelt und setzt diese nun in der Malerei weiter fort. Ihre religiösen Werke sind kunstgeschichtlich eher dort zu fassen, wo das Religiöse uns in

anderen Zusammenhängen als in der überlieferten abendländischen Malerei begegnet. Tradierte religiöse Symbole wie beispielsweise das Kreuz oder der siebenarmige Leuchter werden von der Künstlerin nicht grundsätzlich für die visuelle Eröffnung eines Themas umgangen, jedoch wird das Bekannte und Tradierte der eigenen künstlerischen Bildsprache nachgestellt. Seit den letzten zwei Jahrhunderten, beginnend mit Caspar David Friedrich und William Turner, wird das Religiöse insbesondere wieder in der Natur angesiedelt. So vermag es gerade die Landschaft, welche bereits seit der Renaissance zu einem selbstständigen Sujet geworden ist, dem sogenannten „Erhabenen“ Ausdruck zu verleihen. Ingrid Moll Horstmanns Werke erhalten durch den Einbezug des Landschaftlichen vor allem ihre Weltimmanenz, aber zugleich kann der Betrachter ihre formale Gestaltung als Hinweis auf Transzendenz verstehen.

Die spezifische Faszination von Bildern geht von ihrem sinnlichen Charakter aus, welcher den Betrachter betroffen macht. Sowohl das

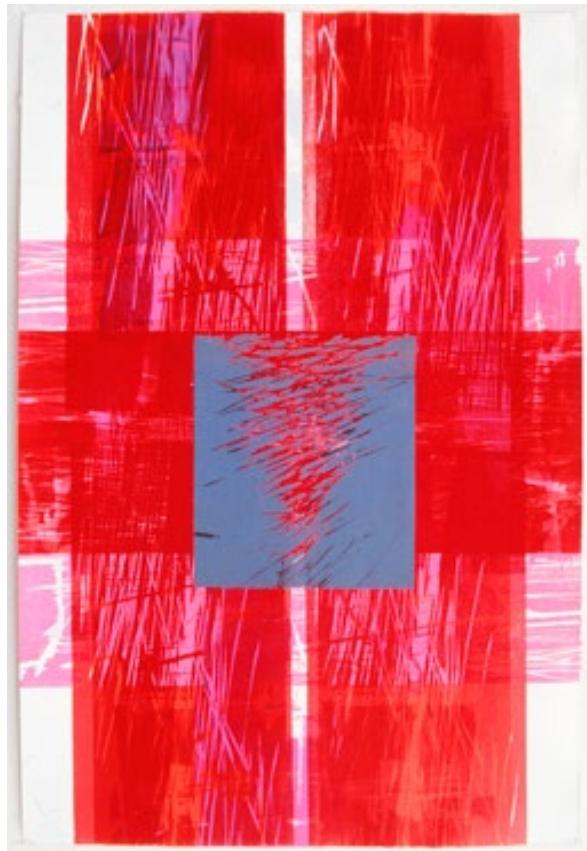


Abb. 12 Zum roten Kreuz, 1995, Holzschnitt

Machen als auch das Betrachten eines Kunstwerkes ist ein sinnlich-geistiger Akt. Für den Betrachter der Werke von Ingrid Moll-Horstmann bieten sich Anknüpfungspunkte an Bekanntes durch die Verwendung landschaftlicher Elemente und ihrer spezifischen Farbigkeit sowie die Einbeziehung semifigurativer und geometrischer Grundformen oder aber durch das Aufgreifen christlicher Symbolik. Vielleicht lösen die Bilder Erinnerungen an eigene essentielle Emotionen aus. Das alles ermöglicht dem Betrachter über die Kunstgeschichte hinaus eine Verortung der Bilder im Weltgeschehen und die selbstreflexive Einbeziehung. Zugleich zeigen die Bilder etwas Neues und erscheinen erhaben. Der Betrachter wird mit ihm unbekannten Darstellungsweisen konfrontiert und von einem neuartigen optischen Erlebnis ergriffen. Ein Erlebnis, welches nicht auf der wahrnehmungsphysiologischen Ebene verbleibt. Es geht nicht um einen Aha-Effekt des Wiedererkennens und nicht um ein Flirren der Augen. Es geht nicht darum, eine Geschichte nachzuerzählen, den Versuch, eine Wirklichkeit einzufangen und auch nicht um ein Fenster zur Welt. Vielmehr verweisen die Zeichenhaftigkeit, die Reduktion, die konsequente Weiterführung einzelner Formen, die Farbe, die Wiederholungen, die Reihen, Serien und Zyklen auf eine Ganzheit und bekämpfen die Gültigkeit aller möglichen menschlichen Ausprägungen.

So zeigt sich der christliche Gedanke in den Werken von Ingrid Moll-Horstmann nicht als bloßes Glaubensbekenntnis, welches anhand von ikonografischen Symbolen und Zeichen ins Bild gesetzt wird, die auf das Credo verweisen. Sondern vielmehr als transzendente Bildschöpfung, die einen Diskurs über die Natur als *natura naturans* und über den Menschen in seinem *So-Sein* in Gang setzt. Dabei wird die Umwelt als Mitwelt verstanden und der Betrachter der Werke ist Dialogpartner. Es kann eine



Abb. 13 Fragen '84 „Warum?“, 1984, Holzschnitt

Abb. 14 Der blaue und orangene Engel. Zeichen für das Ende dieser Zeit, 2011, Acryl auf Holz



Abb. 15 Pfingsten. Einbruch des Geistes, 1975, Holzschnitt



Abb. 16 Sturm auf dem Fjell, 1977, Holzschnitt

Begegnung stattfinden. Insbesondere die größeren Bildformate behaupten ihren Platz im Raum nicht allein durch ihre Größe. Vielmehr dadurch, dass sie uns unabhängig vom Raum erscheinen, sie passen sich nicht an die Architektur an oder ordnen sich als dekorative Beigabe unter. Durch ihre bildlogische eigene Ordnung sind sie als eine Art Einheit im Raum präsent. Es geht etwas Manifestes und Prächtiges von ihnen aus. Das Allein-sein vor dem Bild wird zu einem All-eins-sein. Der Rezipient von Ingrid Moll-Horstmanns Werken kann Orientierung finden. In diesem versöhnlichen und hoffnungspendendem Gehaltenwerden vor dem Bild zeigt sich eine christlich-humanistische Auffassung, die letztlich keiner christlich-religiösen Sujets bedarf. Eine Aussöhnung mit den offenen Fragen des Lebens und die Möglichkeit, an das stete Auf-dem-Weg-Sein zu glauben, werden in Ingrid Moll-Horstmanns Werken gewahrt.

Fotos: Ansgar Hoffmann, Schlagen



CHORRAUMFENSTER FÜR ST. NIKOLAUS UND VALENTIN IN PETERSBERG-STEINHAUS

123

Chorraumfenster für St. Nikolaus und Valentin in Petersberg-Steinhaus

Martin Matl

„Alte und neue Kunst“ in unmittelbarer Verknüpfung und als ganz wörtlich zu nehmende künstlerische Aufgabenstellung ergaben sich mit der Neugestaltung des Chorraumfensters in der Kirche St. Nikolaus und Valentin in Petersberg-Steinhaus bei Fulda. Die historistische Figurenwelt des 19. Jahrhunderts trifft hier mit einer abstrakten, linearen Farbgestaltung des Münchener Künstlers Thierry Boissel aus dem Jahr 2017 zusammen.

Die „alte“ Kunst in diesem Aufeinandertreffen ist jedoch nicht einfachhin alt, sondern ihrerseits aus einstigen Neuheiten und in nachfolgender Konfrontation mit späterem Neuem zusammengesetzt. Erst in der Rückschau ist sie das Alte, deshalb muss zunächst kurz ihr eigener Entstehungsprozess beleuchtet werden.

Der neugotische Kirchenbau von 1891 war um 1955 nach Westen erweitert und im Chorraum verändert worden. Die historistische Ausstattung und Ausmalung wurden weitgehend entfernt. Anstelle des neugotischen Hochaltares wurde die Altarrückwand mit einem Christkönigsbild von Alois Schiffhauer versehen. Das große nach Osten gerichtete Fenster wurde vermauert, zur Belichtung des Altarraumes wurden in den Seitenwänden jeweils drei kleine, hochliegende Rundbogenfenster eingesetzt. Die figurlichen Elemente des ausgebauten Chorraumfensters, eine Gottesmutter, die dem Hl. Dominikus den Rosenkranz überreicht, sowie die Kirchenpatrone Valentin und Nikolaus, wurden in eine einfache Rechteckverglasung eingefügt und im hinteren Joch des erweiterten Hauptschiffes als Seitenfenster verwendet.

1974 stellte der Diözesankonservator Domkapitular Pralle eine „unbefriedigende Leere“ und ein „schwaches Bildwerk“ im Altarraum fest. Im Zuge der folgenden Restaurierung des Innenraumes wurde ein eingelagerter Hochaltar aus Wolferts umgearbeitet und als Sakramentsaltar an der Ostwand aufgestellt. Den kubischen Zelbationsaltar von Johannes Kirsch aus dem Jahr 1969 (heute vor der Westfassade)



ersetzte ein Altar, der aus Teilen eines ehemaligen neugotischen Seitenaltares zusammengesetzt wurde. Für das neue Orgelwerk wurde ein neugotisches Prospekt von der evangelischen Kirche in Hirzenhain angekauft.

Die prächtige Holzkassettendecke des Kirchenschiffes (sie war 1955 unter einer Verkleidung verborgen worden) wurde freigelegt und nach Befund von Restaurator Kiel aufwändig gefasst. Auf die zuvor schlichte Decke des Kirchenanbaus von 1955 wurde nun angleichend eine Kassetierung aufgemalt. Für die Ornamentik auf den Wandflä-

chen orientierte man sich an kurz zuvor andernorts restaurierten neogotischen Innenräumen.

In weiteren drei Jahrzehnten reifte in der Kirchengemeinde der Wunsch einer Wiederherstellung des ehemaligen Chorraumfensters unter Verwendung der noch vorhandenen figürlichen Glasmalereien.

Mit den zwischenzeitlichen Veränderungen, die der Kirchenraum erfahren hatte, musste die Öffnung des Fensters, dessen Maßwerke noch im Mauerwerk vorhanden waren, jedoch Widersprüche hervorrufen: Der eigentlich ortsfremde Hochaltar würde die



untere Fensterzone verdecken, ein im Chorbogen installiertes Hängekruzifix würde in der Blickachse „stören“. Welche Bedeutung sollten die späteren seitlichen Chorfenster bekommen – und vor allem: Würde der Priester am Zelebrationsaltar nicht in ein blendendes Gegenlicht getaucht?

Im Hinblick auf diese „Ungereimtheiten“ eines rekonstruierenden räumlichen Eingriffs bekam eine konzeptionelle Fragestellung besonderes Gewicht: Würde die Gestaltung des Fensters auf die komplette Wiederherstellung eines teilweise verlorenen, teilweise seines Kontextes beraubten, aber immerhin auf Schwarzweißotos dokumentierten Bestandes abzielen? Damit wäre die spätere Umgestaltungsgeschichte negiert worden, die eine kleine (noch ungeschriebene) Geschichte der Moderne und der Postmoderne in einer Dorfkirche ist. Die Kirchengemeinde ließ sich auf diesen Diskussionsprozess ein, der auch denkmalbehördlich unterstützt wurde. So wurde der Weg frei für einen Gestaltungsansatz, der eine Verwendung der erhaltenen Fensterfragmente ermöglicht und deren Fehlstellen zum Anlass eines neuen künstlerischen Beitrags macht. Dieser kann die in den vergangenen Jahrzehnten entstandene Raumsituation berücksichtigen und einbeziehen.

Mit dem Münchener Glasmalermaler Thierry Boissel konnte ein Künstler gewonnen werden, der besonderes Interesse für die Aufgabenstellung mitbrachte. Er entwickelte eine Reihe von Entwürfen, die eine ganze Bandbreite von verschiedenen Farbintensitäten und Strukturen aufzeigten und auch die ästhetischen Probleme einer solchen engen Verbindung von alt und neu erkennen ließen. Nach Abschluss der Beratungen wurde ein Entwurf favorisiert, der mit kräftigen blauen Grundtönen das von Osten einfallende Licht dämpft und gleichzeitig die intensiven Rot- und Grüntöne der neugotischen Glasmalerei zum Leuchten bringt. Ein dichtes Liniengeflecht mit starker Beto-

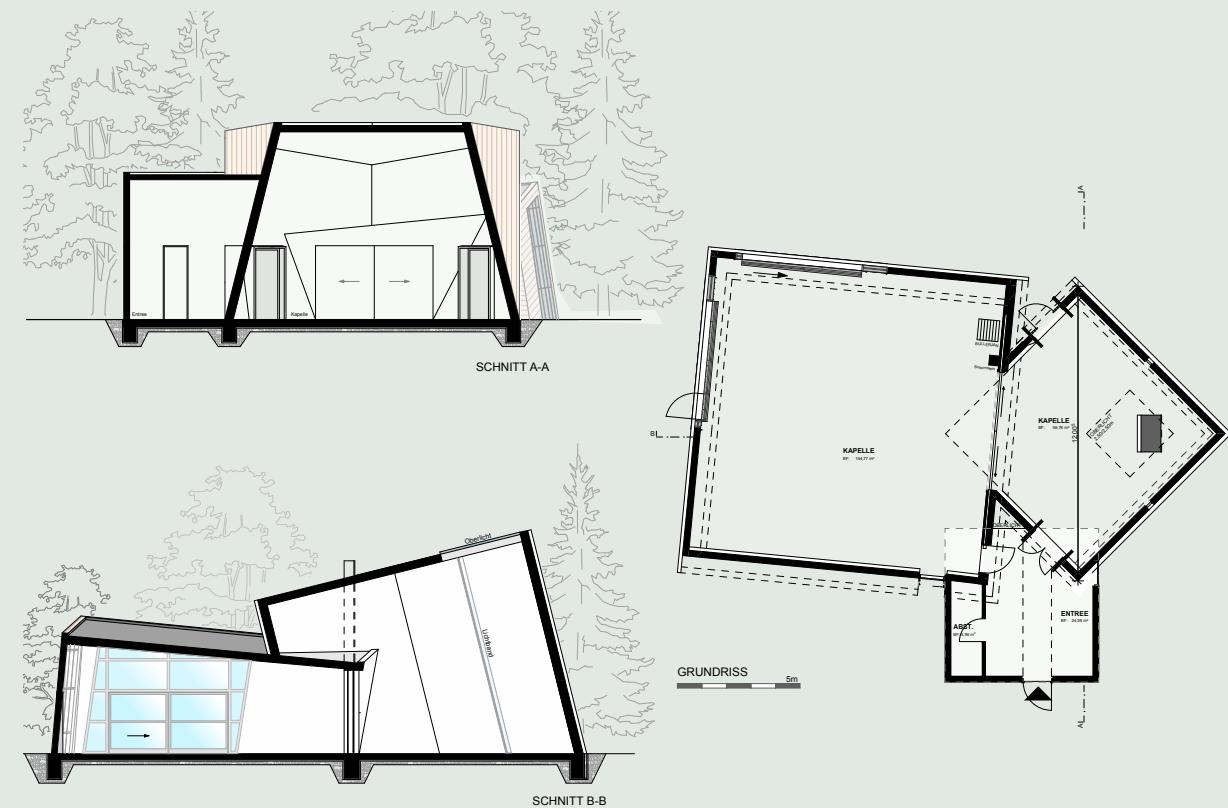
nung der Senkrechten bindet die vorhandenen Figuren ein, verknüpft die drei Fensterbahnen sowie die drei nach oben abschließenden Rundfenster untereinander und lässt die kleinteilige Strukturierung historischer Fenster durch ein Bleinetz anklingen. Kleine andersfarbige Einspritzungen geben der Fläche Lebendigkeit im Detail. Die sieben Malschichtebenen des Entwurfs wurden auf zwei Scheiben übertragen. Für jede Malschicht wurden separat die Schmelzfarben im Airbrushverfahren aufgebracht und anschließend aufgebrannt. Später wurden die Scheiben zu einem Verbund laminiert. Die äußere Schutzverglasung wurde ebenfalls in das Gestaltungskonzept einbezogen und nimmt in der thermisch strukturierten Oberfläche die Entwurfselemente auf. Der wohlüberlegte Schichtenaufbau erzeugt Überlagerungen, Farbschattierungen und räumliche Tiefenwirkung des Liniengeflechts. Raum- und Lichtwirkung dieser Glasgestaltung sind nun neben die neogotischen Heiligenfiguren gesetzt, die mit den klassischen Mitteln der Glasmalerei ausgeführt sind: Farbige Antikgläser, Schattierungen und Ornamente in Schwarzlotmalerei, Bleifassungen. Alt und neu sind mit scharfer Konturlinie getrennt, doch die gestalterischen Feinheiten ziehen das Auge in gleicher Weise an. Beide sind aufeinander bezogen und steigern gegenseitig ihre Wirkung. Das durchscheinende Licht tut ein Übriges, die verschiedenen Teile miteinander zu verschmelzen.

Nicht nur im Hinblick auf immer neue Möglichkeiten der zeitgenössischen Glaskunst, sondern auch in dem Sicheinlassen auf einen gegebenen Raum und schließlich in der Verschiedenheit von Alt und Neu, dem Verknüpfen anstelle des Vereinheitlichens, zeigt die Arbeit Thierry Boissels in Steinhaus die großen Potenziale objektbezogen gebundener und dennoch freier Kunst im Kirchenraum.



Kapelle des Diözesanverbandes Paderborn der Deutschen Pfadfinder in Rüthen

Hubert Krawinkel



Der Standort der Kapelle befindet sich, wie bei vielen anderen Kapellen, auf einer Anhöhe. Diese Höhenlage erlaubt eine Sichtverbindung, für die der große Sturm Kyrill „behilflich“ war, mit den Städten Rüthen im Norden und Kallenhardt im Süden. Beide Städte sind geprägt durch ihre prägnante topographische Lage und durch ihre mittelalterliche Struktur. Die direkte Umgebung wird gekennzeichnet durch eine hügelige Landschaft mit einer Vielzahl kleinerer Gebäude für die Unterkunft und Versorgung der Besucher der Einrichtung „Diözesanzentrum dpsg“, die zeitweise von mehreren hundert Personen aufgesucht wird. Beide genannten Punkte: Ausblick und Einbindung haben den Entwurf der Kapelle mitgeprägt.

Die funktionellen Anforderungen an das Bauwerk sind vielfältig. Ein würdiger intro-

vertierter Kapellenraum stellt den Schwerpunkt des Gebäudes dar. Er ist durch einen separaten Zugangsraum von außen auch für Pilger oder Wanderer begehbar. Dieser Kapellenraum wird ergänzt durch einen zweiten großflächigen Gemeinschaftsraum, der mehreren Aufgaben zu dienen hat. Er ist Kirchraum und deswegen durch eine große Verbindungstür mit der Kapelle verbunden, er ist aber auch unabhängiger Versammlungsraum für eine große Gruppe der Pfadfinder oder andere Besucher. Gleichzeitig soll er aber auch geeignet sein für sportliche Aktivitäten.

Die hier beschriebene Dreiheit der Räumlichkeiten spielte bei der Findung der Konzeption und der Entwicklung der Grundidee durch die RSK Architekten Rehermann, Scherhans, Krawinkel (Paderborn) eine große Rolle. Die Öffnung der Kapelle auch



für Wanderer und Besucher des Waldgebietes sollte diese Bedeutung und Aufgabe des Gebäudes durch die eingeschnittene Kreuzform für Tür und Fenster am Eingangsraum wahrnehmbar machen.

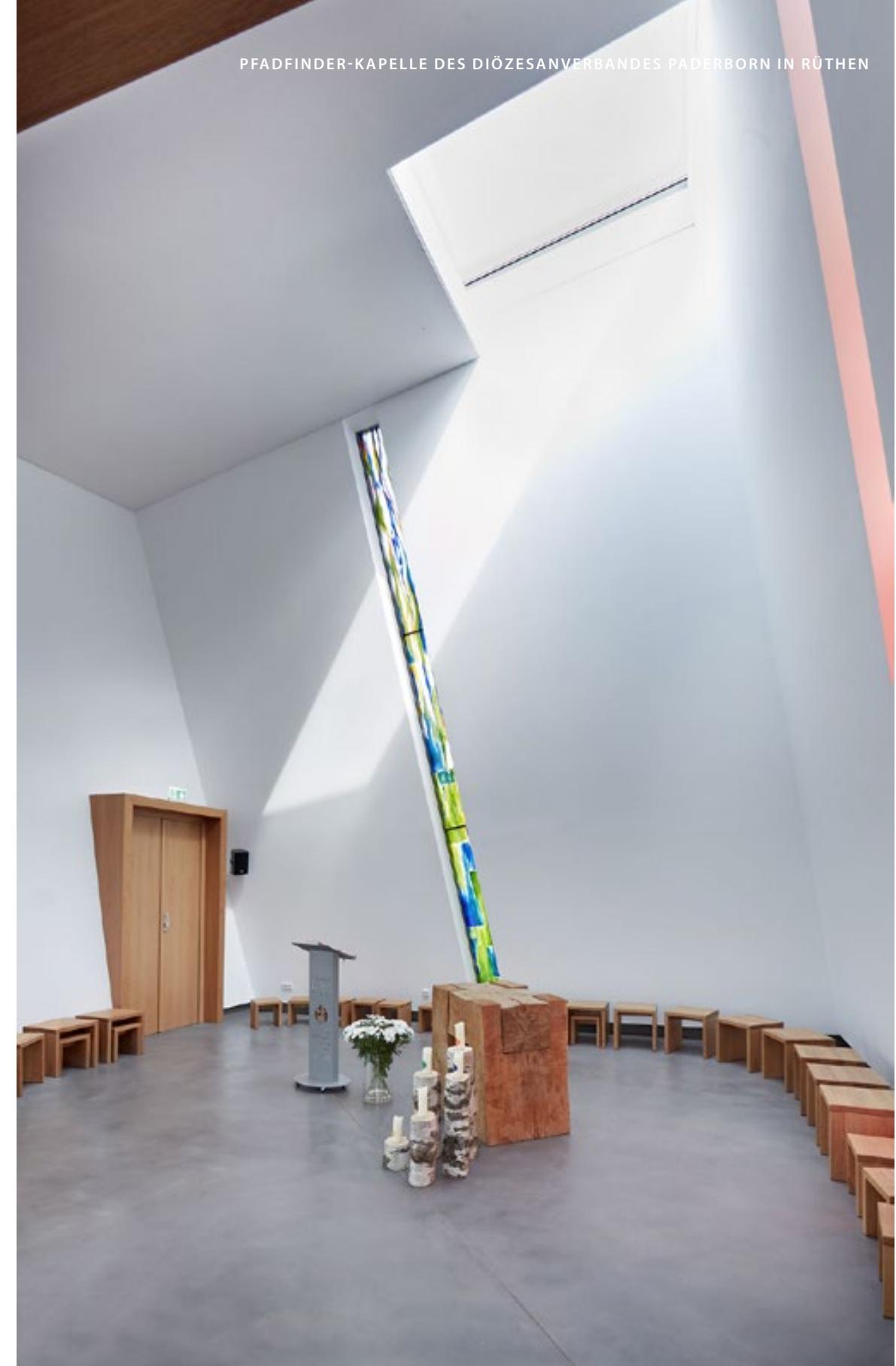
Die Kapelle als Andachtsraum ist symbolischer und tatsächlicher Mittelpunkt des Gebäudes. Eine allseits geschlossene Hülle bildet einen introvertierten Raum, der durch ein hochliegendes Fenster belichtet wird und so eine Verbindung zu höheren Sphären signalisiert. Die hier in den Vordergrund gestellte Dreierheit der Raumnutzung gilt auch für die Findung der Gesamtgestaltung. Drei Würfel sind ineinander gefügt und bilden eine vielgestaltige Form, die aber dennoch die funktionellen Inhalte ablesbar

macht. Die Dreierheit soll in diesem Kapellenbau eine Überhöhung erfahren, die an die theologisch begründete Dreierheit aus Gott Vater, Gott Sohn und Gott Heiliger Geist erinnert. Die Pfadfinder haben inzwischen zusätzlich eine neue Ausdeutung gefunden: Glaube, Liebe und Hoffnung haben sie den drei Bauteilen zugeordnet.

Die Fügung der drei Würfel soll aber auch kenntlich machen, dass die Öffnung nach außen gewünscht ist und dass der Raum des Glaubens und der Gemeinschaft sich gegenseitig stützen und ein vertieftes Gemeinschaftsgefühl erzeugen.

Die Konstruktion und die sichtbaren Teile des Gebäudes sind der Lage dieses Gebäudes im waldreichen Sauerland geschuldet. Die tragende Konstruktion besteht aus gefügten Brettern, die Innen- und Außenverkleidung aus kleinteiligen Hölzern und Holzplatten. Selbstverständlich spielte bei den konstruktiven und gestalterischen Überlegungen auch die Nachhaltigkeit eine große Rolle, die sich die Mitglieder der Pfadfinderschaft ohnehin auf ihre Fahne geschrieben haben. Dass bei der Errichtung der Kapelle die Eigenleistung der Pfadfinder eine große Rolle gespielt hat und in dieser Gruppierung eine Selbstverständlichkeit war, soll hier erwähnt werden.

Die Ausstattung der Kirche oblag zwei Künstlern. Der Bildhauer Werner Schlegel formte den Altar und die Hocker aus grob gearbeiteten Hölzern. Die streifenförmigen Fenster wurden von der Glaskünstlerin Roswitha Drees farbig abstrakt gestaltet. Mit der Kapelle an einem topographisch ausgezeichneten Ort ist eine überzeugende Raumkonzeption in einem beeindruckenden Gebäude entstanden, das der lebendigen Arbeit der Pfadfinderschaft einen geistigen Mittelpunkt verschafft und der Öffentlichkeit die herausragende Arbeit der jungen Menschen deutlich macht.



Fest – Klang – Krone

Installation von Christa Henn zum 1000-jährigen Bestehen der Bartholomäus-Kapelle in Paderborn

Einführung zur Ausstellungseröffnung von Heidi Colsmann-Freyberger

Es ist mir eine Ehre, mit Anmerkungen zu der Installation in der St. Bartholomäus-Kapelle meinen kleinen Beitrag zur Tausend-Jahr-Feier der Bartholomäus-Kapelle zu leisten. Obgleich ich mich in meinem beruflichen Alltag mit der amerikanischen Kunst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts befasse, sehe ich doch einen Berührungs-punkt zu dem, was wir hier heute feiern.

Der Maler Barnett Newman begann 1958 eine Bilderserie mit dem Titel „The Stations of the Cross“. Lema Sabachthani¹. Als jener abstrakte Kreuzweg-Zyklus 1966 im New Yorker Guggenheim Museum ausgestellt wurde, stieß er auf Unverständnis und Ablehnung. Die Tatsache, dass der Maler jüdischen Glaubens war und sich an dieses christliche Thema gewagt hatte, hat seinerzeit wohl auch eine Rolle gespielt. Nur zwanzig Jahre später aber – posthum – wurde der Zyklus, der inzwischen als Newmans Hauptwerk gilt, von der Nationalgalerie in Washington erworben. Heute ist er in einem eigens dafür konzipierten Raum permanent installiert. An jedem Karfreitag versammeln sich Menschen dort zur Meditation, darin geleitet von einem katholischen Geistlichen, der diese Tradition begründet hat.

Wenn wir auch heutzutage mit abstrakter Kunst anders umgehen können, als das vor 50 Jahren der Fall war, so wird vielleicht auch Christa Henn angesichts ihrer Arbeiten hier in das eine oder andere fragende Gesicht schauen. Wie gut, dass wir sie und ihre Antworten in unserer Mitte haben.

Ich darf vorlesen, was die Künstlerin über ihren ersten Besuch in Paderborn zu Libori 2016 niedergeschrieben hat:

„Die Bartholomäuskapelle in Paderborn – der Kaiser legt sein Festgewand an“

Bei meinem ersten Betreten der Bartholomäuskapelle in Paderborn hat mich die klare Schönheit des Raumes mit dem stillen Klang von Zeit tief berührt. Die wohltuenden Proportionen, das ehrliche Material, die qualitätvolle, handwerkliche Ausführung aller Elemente der Kapelle – es galt dies in bewegter Achtung wahr-zu-nehmen. Diese stimmige Einheit hatte in meinem ersten Erfassen weder Bedarf noch Raum für eine weitere Berührung. Doch dann betraten Besucher den Raum und brachten sich mit Tönen in die offensichtlich auch für ihr Klangvermögen bekannte Kapelle ein. Diese Wahrnehmung, kombiniert mit der Information über das tausendjährige Bestehen der Bartholomäuskapelle im nächsten Jahr hat dann doch eine Idee in mir hervor gebracht – die sich klar vor meine Augen und heftig vor meinen künstlerischen Schaffensdrang gestellt hat. Eine Festkrone, die wie eine Materialisierung von Tönen im Raum schwebt – wie ein Schmuckstück, ein Geschenk zu einem besonderen Anlass.“

Klang im Kirchenraum – Orgel und Stimme, übertragen in Röhren geformt aus Röntgenbildern, die im Raum mit den schlanken Säulen korrespondieren. Die Röhren bilden einen Kreis – vom einzelnen Rund zum nächst größeren, gemeinsamen Rund. Platziert zwischen den Säulen, die die Wölbungen der Kapellendecke dem Himmel entgegen tragen, ist der Kranz mit Bändern

angebunden – das Fest und die Schönheit zu krönen. Meine erste, zunächst indirekte Berührung mit der St. Bartholomäus-Kapelle liegt ein halbes Jahrhundert zurück: in seiner Vorlesung dozierte der Marburger Kunsthistoriker Usener über das architektonische Erbe des Bischofs Meinwerk und pries dieses Juwel, die älteste erhaltene Hallenkirche nördlich der Alpen. Als ich nach so manchen Umwegen und inzwischen von einem anderen Kontinent kommend den ehrwürdigen Raum dann zum ersten Mal betrat, war auch meine Begegnung von Klängen begleitet. Ich wusste noch nicht von dem außergewöhnlichen akustischen Phänomen und seiner Anziehungskraft. Als ich die Tür öffnete, war wohl der einzige Besucher in der Kapelle gerade dabei gewesen, mit geschulter Stimme die außergewöhnliche Akustik zum Schwingen zu bringen. Er muss dann sofort innegehalten haben, so dass ich ihn zunächst nicht in Verbindung brachte mit den von draußen gehörten gregorianisch anmutenden Klängen. Dass sie „live“ produziert sein mussten, wurde mir klar, nachdem ich den Raum betreten hatte. Von dem Moment an aber schlug mich die edle Architektur in ihren Bann mit ihren klaren Linien und – unverhofft – maurischem Einschlag, der wohl – wie vielleicht auch die reich verzierten Kapitelle – den oft zitierten „graecos operarios“ zu verdanken ist. Hinzu kam die ehrfurchtgebietende tausendjährige Geschichte dieses Gemäuers.

Nach einer Weile fiel mein Blick auf die Skulptur des Heiligen über dem Eingang: Bartholomäus mit seinem Marterwerkzeug, dem Schindermesser, in der rechten Hand und dem Symbol seiner Marter, der abgezogenen Haut, über dem linken Arm.

Haut! – das war genau das Thema, um das Christa Henns Arbeiten kreisten, als wir 1992 in einer New Yorker Galerie vor dem Bild eines jungen Leipziger Malers zum ersten

Mal ins Gespräch kamen. Haut als die Begrenzung des Körpers nach außen hin. Der Beginn einer Übergangsphase in ihrem Werk – „Hautphase“ hat die Künstlerin sie einmal genannt – fällt 1989 zusammen nicht nur mit Grenzverschiebungen auf nationaler Ebene sondern auch mit Grenzen ideologischer Art sowie mit einer einschneidenden Veränderung in ihrem persönlichen Leben. Beschäftigung mit Begrenzung im weitesten Sinne bestimmte nun ihr Werk.

Dazu Zitat Christa Henn:
„Um mich in diesem [neuen] Raum bewegen zu können, beschloss ich, die Haut, die den einzelnen Körper umhüllt, als einzige feststehende Begrenzung in der zwischenmenschlichen Begegnung stehen zu lassen. Ich fing an, Hautstrukturen zu bauen.“

Sie arbeitete mit Pergamentpapieren, die sie schichtete, bemalte und dann durch Wegkratzen transparent machte, was irgendwie schon voraus weist auf die bald darauf einsetzende Faszination mit dem Material Röntgenfilm.

1992 wird zum ersten Mal ein Röntgenbild in eine Komposition eingebettet. Das Werk trägt den Titel „Kreuzung“: verschieden eingefärbte Pergamente in Verbindung mit Acrylfarbe und Leim werden auf einer Leinwand übereinandergeschichtet und bilden eine Kreuzform. Das opake Pergament-Objekt wird durch das Röntgenogramm in seinem Zentrum transparent und gibt Einblick in das bisher verborgene Innere. Das „Darunter“ beschäftigt die Künstlerin: Skelette, Knochen und ihre Konfiguration.

Es verbinden sich hier Röntgenbild – häufig entstanden in einer Grenzsituation des Lebens, in der lebenswichtige Entscheidungen getroffen werden müssen – und Kreuzmotiv mit seinen Assoziationen zu Tod, Auferstehung und Erlösung.

1995 entsteht mit *Sacre Coeur* ein weiteres Werk, in dem Röntgenbilder in Pergamenthäute eingefügt sind und dessen Titel ("Heilig Herz" bedeutend) einen religiösen Bezug herstellt.

Christa Henn hat sich dazu geäußert:

*„Der Titel *Sacre Coeur* stand schon, bevor die Arbeit fertig war. Es ist die erste Arbeit, bei der die Zellen aus der Mitte heraus angeordnet sind, was an gotisches Maßwerk erinnert. Vom Namen jener neugotischen Pariser Kirche gibt es zudem noch die Verbindung zu dem Herzen. Obwohl ich keine Herz-Röntgenbilder verwendet habe, habe ich die trotzdem so verstanden und so angelegt, dass es ganz sanft zu pochen, pumpen scheint.“*

Seit 1992 also befasst sich Christa Henn intensiv mit einem Medium, das selten Eingang in die Kunst findet. Es fallen einem nur wenige Beispiele ein: Etwa Meret Oppenheims spätes Selbstporträt basierend auf einer Röntgenaufnahme ihres Schädels oder eine Collage von Robert Rauschenberg, in der das Skelett zitiert wird. Wie die Neo-Dadaisten bezieht sie nicht mehr Verwendbares in ihre Kunst ein, in ihrem Fall eben Abfallprodukte aus dem naturwissenschaftlichen Bereich.

In diesen Körperbildern von Menschen verschiedensten Alters erkennt man Wirbelsäulen und andere Skeletteile; sie legen unser Innerstes dar und erinnern uns an unsere Vergänglichkeit. Ein zeitgenössisches „memento mori“!

Christa Henn entdeckt die ästhetische Komponente von aussortierten, anonymen Röntgenbildern, die ihre Funktion erfüllt haben und nun in Collagen gelebtes Leben widerspiegeln. Sie spricht von "inneren Portraits, die das Gleiche in jedem Menschen zeigen, egal ob groß oder klein, egal welche Hautfarbe."

Ich zitiere dazu aus einem Gespräch, das wir vor zwanzig Jahren miteinander geführt haben:

Heidi Colsman-Freyberger

Das im wesentlichen Gleiche?

Christa Henn

Ja, und wenn Du gut hinsiehst, zeigt es wiederum auch den Unterschied, der uns zu Individuen macht. Es teilt also nicht mehr in Gruppen ein; vielmehr sind im Wesentlichen alle gleich und jeder einzeln auch wieder ein bißchen anders. Und diese Zusammensetzung fand ich sehr schön. Da habe ich angefangen, die Haut mit den Röntgenbildern zu kombinieren. Zunächst habe ich Knochen und vorrangig Wirbelsäulen genommen und so richtige innere Gerüste gebaut und mit Haut als objektiver Begrenzung umgeben.

Heidi Colsman-Freyberger

Wenn Du solche Aufnahmen in einer Komposition zusammengestellt hast, hatten diese einzelnen Bildelemente ursprünglich etwas miteinander zu tun? War es für Dich wichtig, daß es Aufnahmen sind, die sich auf einen Körper beziehen oder spielt das keine Rolle?

Christa Henn

Spätestens seit den Arbeiten, in denen die Platten in Zellen geschnitten und zu großen Gebilden zusammengefügt worden sind, ist es gerade wichtig, dass diese Zellbausteine von verschiedenen Körpern zusammenkommen. Der Gedanke, der dabei wichtig war: Dass Zelle und Zelle eigentlich für ein komplettes Lebewesen stehen, dass ganz viele zusammenkommen und wieder etwas Neues formen. In diesem Sinne sind meine Arbeiten ganz positiv, eher optimistisch.

Heidi Colsman-Freyberger

Damit hast Du meine nächste Frage bereits vorweggenommen. Ich kenne Dich als

einen außergewöhnlich positiven und konstruktiven Menschen, und deswegen hat mich die Wahl des Gestaltungselementes Röntgenogramm zunächst verblüfft, weil es eben negativ besetzt ist. Solche Aufnahmen werden gemacht, wenn wir uns unserer physischen Verletzlichkeit akut bewusst sind. Sie lösen angstvolle Assoziationen aus.

Christa Henn

Das Röntgenfoto bildet nur eine Realität ab, mit der unser Körper sowieso schon lebt, aber natürlich bleibt die Verbindung mit Krankheit und Existenzangst in unserem Kopf nicht aus.

Heidi Colsman-Freyberger

Für den Laien ist das doch wohl die einzige Assoziation.



Christa Henn

Aber wenn man es schafft, sich davon zu befreien, wenn man Bewegung nicht nur physisch begreift – ich sprach anfangs von meiner Arbeit über Bewegungsmöglichkeiten – wenn man das alles ein bißchen freier oder philosophischer in seinem Kopf zu sammeln schafft, zu begreifen und mit dem Material auch ein bißchen vertraut wird, dann konzentriert es sich anders, dann werden Erkenntnisse zu Möglichkeiten; es entstehen Bewegungsräume.

Ihr ausgeprägtes Gespür für den Raum hatte Christa Henn einmal mehr bewiesen, als sie 2006 einen 18 Meter hohen Turm im Max-Planck-Haus in München gewissermaßen mit einer Haut aus Röntgenbildern überzog. Nun hat sie einen einmaligen



Raum in der St. Bartholomäus-Kapelle gefunden, und ihre Installation ist eine Verneigung vor dem ganz besonderen *genus loci*.

Die Form der Fest-Klang-Krone erinnert an karolingische Radleuchter, deren Kranz bekanntlich das himmlische Jerusalem symbolisiert. Diese Krone ist mittig zwischen den Säulenreihen angebracht. Sie ist aus 24 Röhren zusammengesetzt, jede mit einem Durchmesser von 24 cm.

Es lassen sich in der mittelalterlichen Kunst so manche Darstellungen der Vierundzwanzig finden und auf ihre christliche Symbolik zurückführen. So spielt die doppelte Zwölf eine Rolle in Bezug auf das alte und neue Testament: Sie stehen für die zwölf Stämme

Israels beziehungsweise für die zwölf Apostel. Die Röhren der Fest-Klang-Krone sind je aus etwa 100 Teilen zusammengesetzt. Jedes der im Ganzen an die 2.500 Bilder ist ein unwiederholbares Unikat, von der Künstlerin mehrkantig spitz zugeschnitten und in einer Komposition aus lichten Bildern mit ausgesprochen kristallinem Charakter zusammengefügt. Je nach Lichteinfall sind die Nähte mehr oder weniger deutlich auszumachen. Sie gliedern die Oberfläche der frei schwebenden Komposition so wie Bleistäge eine Glasmalerei.

Zwischen den Säulen hängt ein feiner Metallkranz, an dem die 24 Röhren der Krone außen herum mit Magneten gehalten sind. Eben so wie Christa Henn sich das vorge-

stellt und zu Libori 2016 niedergeschrieben hatte: "Klang im Kirchenraum – Orgel und Stimme, übertragen in Röhren, geformt aus Röntgenbildern, die im Raum mit den schlanken Säulen korrespondieren. Die Röhren bilden einen Kreis – vom einzelnen Rund zum nächst größeren, gemeinsamen Rund.

Platziert zwischen den Säulen, die die Wölbumen der Kapellendecke dem Himmel entgegen tragen, ist der Kranz mit Bändern angebunden – das Fest und die Schönheit zu krönen."

Während des Installationsprozesses war die Kapellentür offen geblieben, so dass Besuchercommentare die Arbeit begleiten haben. Dazu die Künstlerin: „*Die meisten Besucher der Bartholomäuskapelle wissen um das besondere 'Klangvolumen' der Kapelle. Sie treten ein und singen, summen - sie bringen Töne, die durch den Raum klingen, aus ihren Körpern hervor - so wie die Röntgenfotos Bilder aus den Körpern hervorholen. Es ist die gleiche Bewegung – von innen nach außen – wie Pulsieren, Atmen, Öffnen – und wir stehen mitten im Geheimnis - anonym und intim zugleich.*“

Unter den Reaktionen ist wiederholt diese: Der Betrachter erkennt sich irgendwie in den Röntgenbildern wieder und wird sich seiner Verletzlichkeit bewusst, fühlt, dass es „um einen selbst geht.“ Und ich denke, genau das ist ein Anliegen der Künstlerin, der es in ihrer Arbeit in erster Linie immer um den Menschen geht.

Und schließlich sei noch eine ganz spezifische Reaktion auf die Fest-Klang-Krone zitiert: Der Ausspruch eines alten Mannes, der seine Gedanken nur mühsam in Worte fassen konnte: „sieht aus wie das himmlische Jerusalem -- in heutiger Form.“ (Eben: das Konzept des karolingischen Radleuchters.)

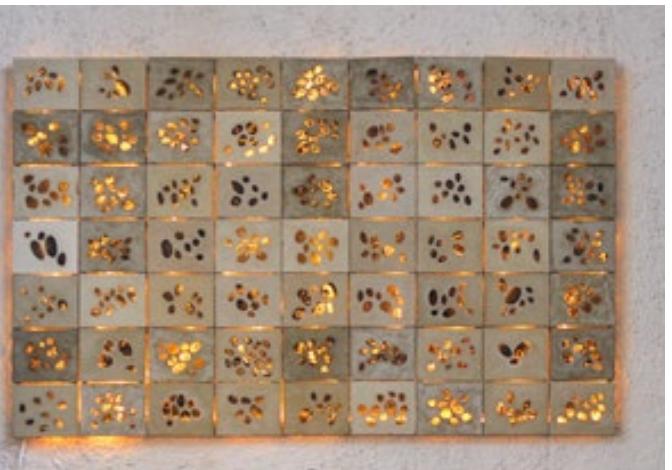
Alle aber, welche die St. Bartholomäus-Kapelle betreten, haben erlebt, dass die Einbeziehung des zeitgenössischen Kunstwerkes sie den Raum neu erfahren ließ.

Eine Ausstellung im nördlichen Kreuzgang begleitet die Installation in der Kapelle.

Christa Henns Ausstellungsgeschichte beginnt 1989 und setzt sich aus Einzel-Ausstellungen beziehungsweise Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland zusammen, darunter Ausstellungen in Galerien sowie Installationen in verschiedenen räumlichen Situationen – einschließlich in Sakralbauten.

Die 1967 in Köln geborene Künstlerin begann ihre künstlerische Ausbildung mit einem Architekturstudium an der Kunsthochschule Bremen, das in ein Kunststudium an der Kunsthochschule Köln überleitete. Zwischen 1993 und 1996 gab es Arbeitsaufenthalte in New York mit Ausstellungen 1995 an der Academy of Sciences in New York und im Binghamton University Art Museum. Erwähnt seien auch die Einzelausstellungen im Städtischen Museum Offenburg (1996), im Maternushaus Köln (2000) und eben in der Max-Planck-Gesellschaft München (2006).

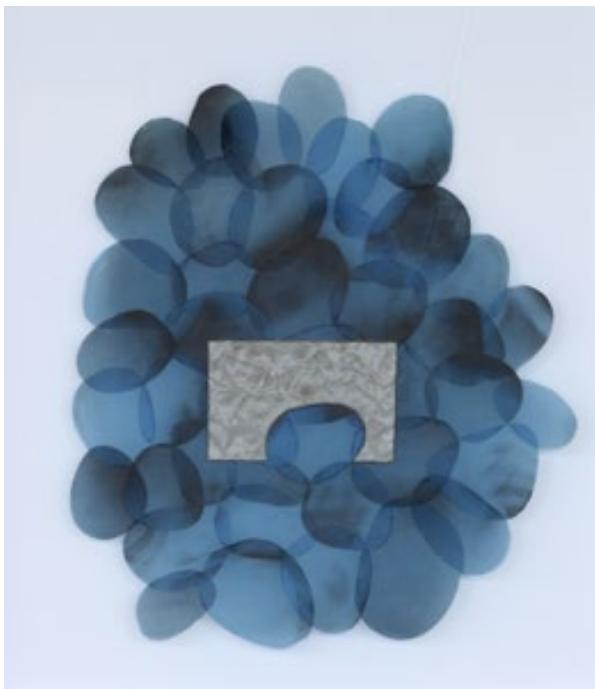
Die Auswahl der Exponate für diese Paderborner Ausstellung war bestimmt von der spezifischen räumlichen Situation und stellt gewissermaßen eine Mini-Werkübersicht über zwei Jahrzehnte Schaffen dar: Arbeiten von 1995 bis heute. Im Gegensatz zu der im Raum frei schwebenden Krone handelt es sich hier um Wandobjekte. Von 1995 an gesellen sich zu den Röntgenogrammen Silikon, Spiegel, Filz, Goldlack, Wachskreide wie auch Zement, ein Baustoff übrigens, den die Künstlerin sehr schätzt und der in ihren Augen „für Erdoberfläche, Architektur und daraus definierten Räumen steht.“



„Konnex“ – Allerheiligenkirche Frankfurt

Christa Henns Experimentierfreude, nicht nur in Bezug auf die Werke sondern auch bei ihrer Präsentation im hiesigen Kreuzgang, ist unübersehbar. Hier treten zeitgenössische Werke in einen Dialog mit in das Mauerwerk eingelassenen geschichtsträchtigen Epitaphen, ruhen auf einem Betschemel, zeichnen den Verlauf des Kreuzganges nach und werden dezent erleuchtet vom Tageslicht aus dem Innenhof.

So das Werk mit dem Titel „Konnex“: es setzt sich aus vielen Zement-Tafeln zusammen, in die zellförmige Röntgenbild-Ausschnitte eingelassen sind. Sie werden zu einem reliefartigen Feld zusammengefügt, das sich auf den jeweiligen Raum einlässt. Das heißt, die Komposition ist veränderlich.



Basic Scapes II



Basic Scapes VII

Die Künstlerin kommentiert:

„Aus der Wahrnehmung zunehmender Bevölkerungsdichte und der Befragung von Raum, in körperlichem wie geistigen Sinn, entstand zwischen 1996 und 1998 Konnex – eine Installationsarbeit aus 294 Einzelteilen. [Einschub: Eine Installation 1996 im Städtischen Museum von Offenburg setzte sich aus 144 Tafeln zu einer Fläche von etwa 12 Quadratmetern zusammen. Jede Platte hat aber auch einzeln Bestand. Man könnte nur drei oder auch dreißig, sogar sich auf eine einzelne beschränken. Wie mit Bausteinen kann man damit spielen.] In den einzelnen Teilen – es sind 24 x 30 cm große Zementtafeln, die jeweils für den Lebensraum einer Person stehen – ist immer die Computertomographie eines Menschen eingebracht. So gestaltet sich jede ‚Lebenstafel‘ mit den zellförmig geschnittenen und in den Zement eingelegten Innenbildern eigen und einzigartig. Angepasst an den jeweiligen Ausstellungraum entstehen aus dem Zusammensetzen von mehreren Tafeln Installationen – Gemeinschaften – kleine Gruppen, Paare oder große Felder. Und so wie ich viele Lebentafeln versammelt habe, um auch über die Größe der Arbeit die Dichte und Fülle von Existenz erfahrbar zu machen, gebe ich nun die Tafeln an Menschen zurück – weiter.“

Zu den in N.Y. entstandenen Werken gehört die „Basic Scapes“ Serie, die wohl mit Christa Henns Architektur-Studium in Verbindung gebracht werden kann. Waren vorher Strukturen unter anderem mit Klebeband definiert worden, die Röntgenbilder in ihrer rechteckigen Form in Rastern fixiert hatten, so wurden nun Baumaterialien entsprechend eingesetzt. Die Röntgenogramme werden zu Ovalen geschnitten, die sich überlappen. So werden transparente gegen opake Flächen gesetzt. Überdies verwehren Beschneidungen den Einblick in das Menscheninnere, den das Material ursprünglich ermöglichte.



Homo Ludens

Befragt, wie sie auf den Titel „Homo Ludens“ kam, antwortete die Künstlerin: „Das ist eine Arbeit, wo die Knochen und die Gelenke anders aneinander gesetzt sind als beim normalen Bewegungsapparat. Es sieht ein bisschen aus wie eine Maschine oder irgendwas, das sich bewegen kann. Und es kann sich halt anders bewegen als der Mensch das normalerweise tut. Das habe ich als Spielen mit Bewegungsmöglichkeiten empfunden und so bin ich auf den Titel gekommen. Ich kann zwar kein Latein, aber es hat mir gefallen, diesen wissenschaftlich oder klassisch klingenden Ausdruck mit meinem Forschen oder auch meinem handwerklichen Austesten zu verbinden.“

Die beiden Arbeiten Licht-Führung I und Licht-Führung II entstanden als Beitrag zu einer Ausstellung von mittelalterlichen Dreikönigsdarstellungen sowie Beispielen zeitgenössischer Beschäftigung mit diesem Thema, die im Kloster Steinfeld in der Eifel stattfand.

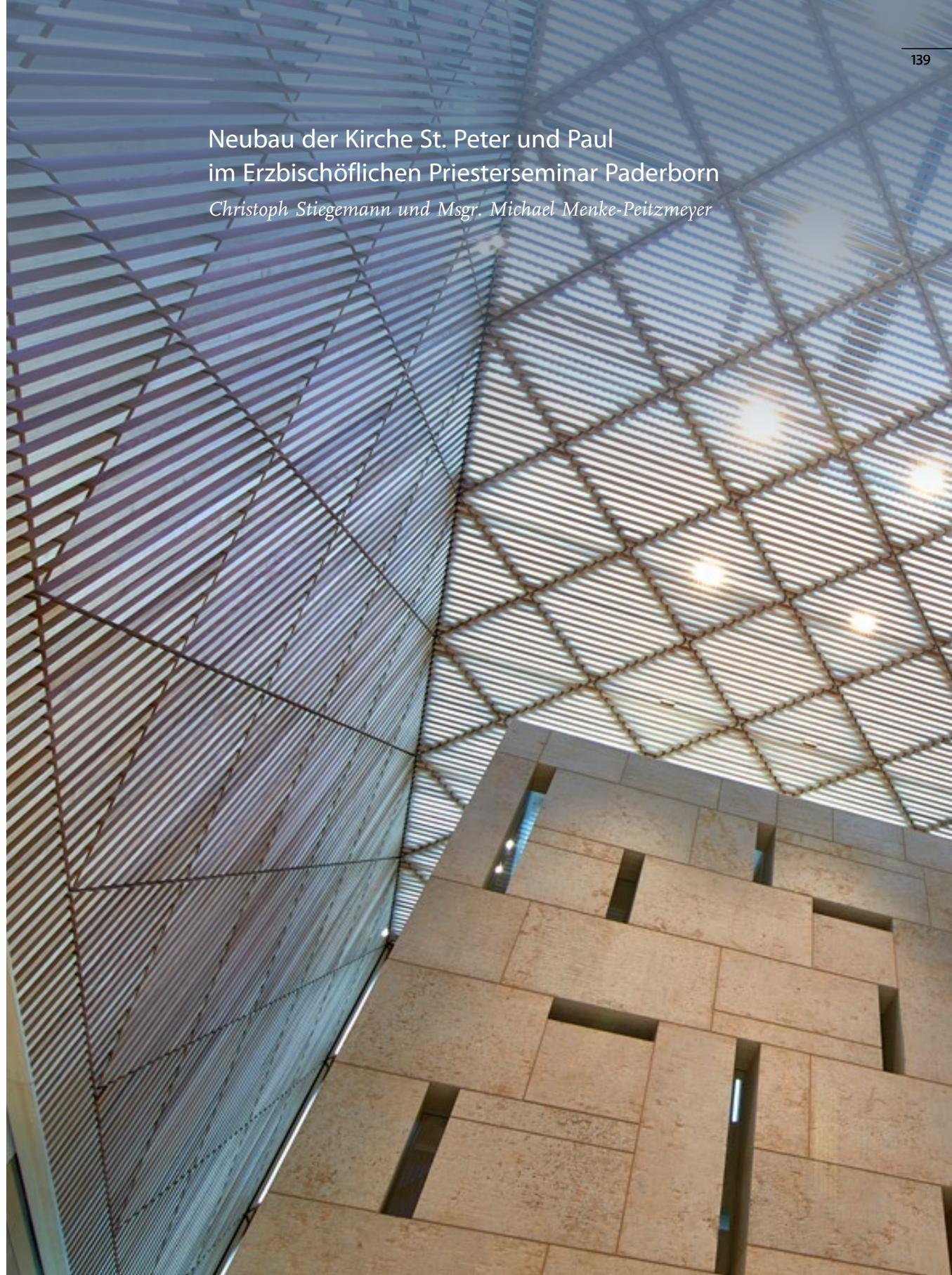
Christa Henn erläutert:

„Die heiligen drei Könige sind dem Stern gefolgt, also von dem Licht zur Krippe geführt worden. Ich habe die x-rays (ohnehin basierend auf Licht-Strahlen = Beleuchtungsvorgang) mit einem Schnitt geteilt, der mit der Anmutung einer fremden Schrift verläuft. Schiebt man die beiden Teile ganz leicht versetzt wieder ineinander, kommt die Schrift wie Lichtblitze hervor. Das Licht ist also innen – es kann lichtführen, wenn wir dazu durchdringen.“

Und schließlich „Spiegelbilder“:

Drei Werke mit diesem Titel sind hier zu einem Triptychon vereint und so installiert worden, dass sie die Struktur der dreigliedrigen Wand-Öffnung darüber wiederholen, um deren beiden Würfelkapitell-Säulchen geschickt die improvisierte Aufhängung geführt ist.

Ungewöhnlich dunkle Röntgenbilder sind hier auf Spiegel aufgelegt und lassen mich unwillkürlich an eine Stelle im ersten Brief des Paulus an die Korinther denken, mit der ich abschließen möchte: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.“

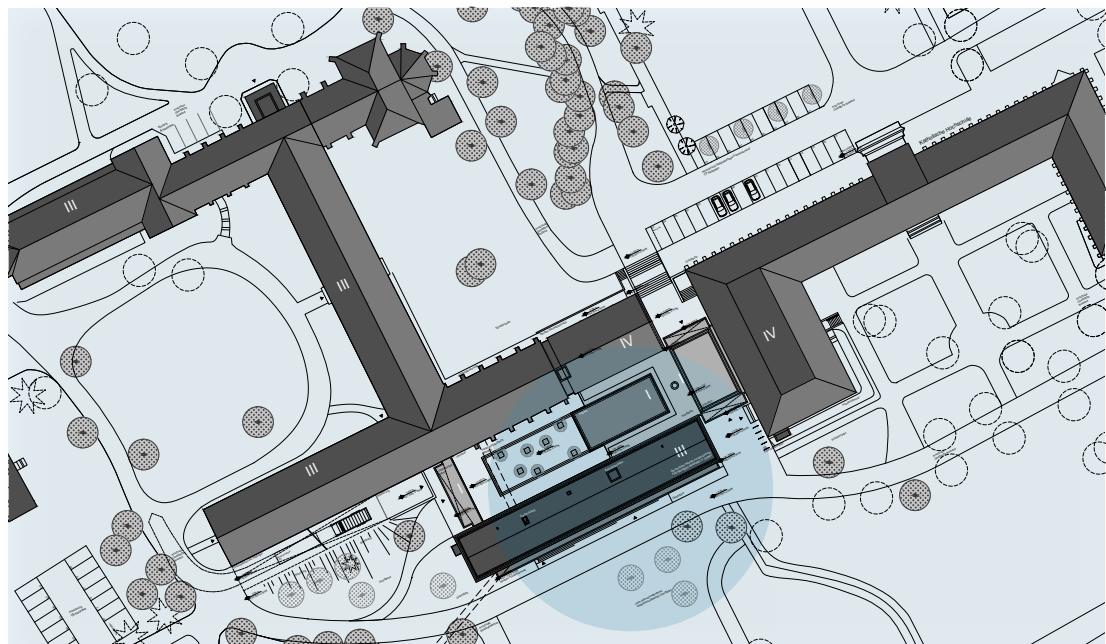


Neubau der Kirche St. Peter und Paul
im Erzbischöflichen Priesterseminar Paderborn

Christoph Stiegemann und Msgr. Michael Menke-Peitzmeyer



Situation vor dem Neubau



Lage des Kirchenneubaus

Die Planung wurde ausführlich in Alte und Neue Kunst 2016 vorgestellt.



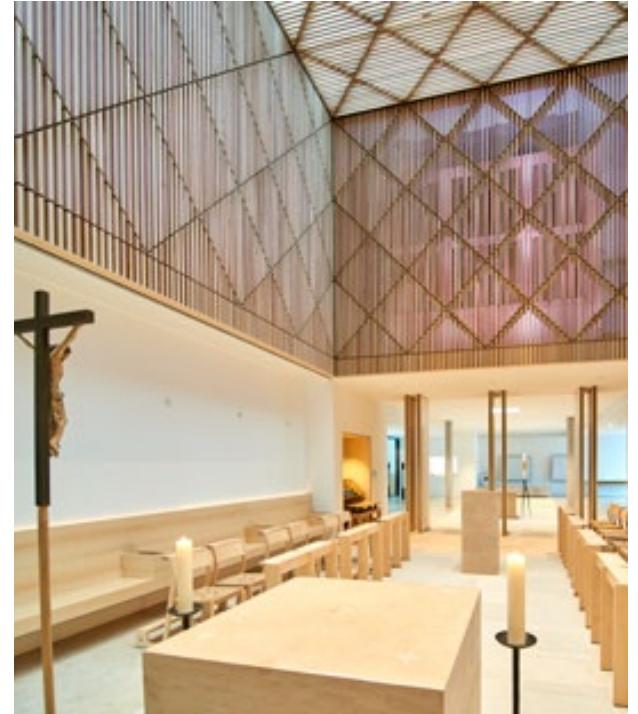
Blick auf den Altar mit Rückwand Richtung Südwest

Am 29. Juni 2017 wurde die neue Seminarkirche, das Herzstück des Anbaus im Erzbischöflichen Priesterseminar zu Paderborn, durch Erzbischof Hans-Josef Becker feierlich konsekriert. Sie steht, wie die Vorgängerkirche im Altbau, unter dem Patronat der Apostel Petrus und Paulus.

Die Seminarkirche ist im rechten Winkel zur Nord-Süd-Passage des neu geschaffenen Eingangsbereiches zwischen dem Altbau des Priesterseminars und dem Erweiterungsbau zwischen Leokonvikt und Priesterseminar angeordnet – und so schon durch ihre Lage in besonderer Weise exponiert und ausgezeichnet. Der über längsrechteckigem Grundriss entwickelte Neubau ist eingeschoben zwischen den Altbau des

Leokonvikts auf der Nordseite und den parallel dazu in dunklem Ziegel errichteten Erweiterungsbau auf der Südseite. Von beiden hebt er sich außen – in seiner Höhe das Foyer deutlich übersteigend – als weiß verputzter Quader ab.

Das flach gedeckte neue Foyer mit seinen schlanken Säulen ist auf der Nord- und Südseite ganzflächig verglast. Man erreicht es von der Leostraße aus über eine ebenfalls neu geschaffene Treppenanlage. Nach Süden öffnet es sich in die weitläufigen Gartenanlagen des Priesterseminars. Betritt man das Foyer, so liegt der weiß verputzte, kubisch strenge Baukörper der Kapelle auf der rechten Seite. Die Eingangsfront ist mit großen Türen aus hellem Holz einladend



gestaltet. Im Innern wird die Kapelle in ihrer Längsachse von einem steinernen „Teppich“ durchzogen, der sowohl nach Osten wie nach Westen in den Außenbereich ausgreift.

Das pergamentfarben-warmonige Steinmaterial des Fußbodenbelags aus Dietfurter Kalkstein ist in den Randbereichen geschlossen, im Bereich des quer durch das Foyer geführten Steinteppichs jedoch gebeilt. Am östlichen Ende bildet der Teppich in ganzer Breite eine niedrige bankartige Steinstufe aus. Vor den Eingangstüren ist in der Mitte des gebeilten Steinteppichs das als schlichter Quader geformte Weihwasserbecken aufgestellt. Es erhält sein Licht durch eine Fensteröffnung im Dach.

Der steinerne Teppich, der die Grundlinie des Kirchenbaus vom Foyer bis hin zum Innenhof durchzieht, symbolisiert eine sich entfaltende „Thora-Rolle“ und damit den





Weg der göttlichen Offenbarung in Raum und Zeit. So wird im christlichen Gottesraum die Brücke vom Alten zum Neuen Bund Gottes mit den Menschen geschlagen: Besucher des Kirchenraums fühlen sich erinnert an das Versprechen und die Bitte des Psalmbeters:

*„Ich will laufen den Weg deiner Gebote, denn mein Herz machst du weit.
Weise mir, HERR, den Weg deiner Gesetze!
Ich will ihn bewahren bis ans Ende.“
(Ps 119, 32f.)*

Betritt man die Kapelle durch den niedrigen Eingangsbereich unter der Orgelemporae, so überrascht der hochaufsteigende, gestreckte Innenraum. Umlaufend sind die oberen zwei Drittel der Wände und ebenso die Decke mit rautenförmig strukturierten Holzlamellen aus Esche verkleidet, die dem Raum einen bergenden Charakter verleihen. Die Lichtöffnungen in der Decke, ebenso die Raumbeleuchtung mit LED bleiben

hinter dieser mit Abstand der Wand vorgeblendeten Gitterstruktur verborgen. Auch die Orgel ist durch das Lamellenraster den Blicken entzogen.

Dieses zieht sich ebenso vor der gänzlich verglasten Westwand des Kapellenbaus hindurch. An den seitlichen Wänden unterhalb der Holzverkleidung sind durchlaufende Bänke angeordnet. Sie können bei Bedarf mit Einzelbestuhlung zum Innenraum hin erweitert werden.

Das Besondere der gestalterischen Konzeption des Raums liegt darin, dass im hinteren Teil der Kapelle der Steinteppich aus der Fläche gleichsam in die Höhe wächst und damit dreidimensional in Wandstärke ausgebildet ist. Er bildet nicht nur die Rückwand des Altares, sondern scheidet selbst einen kleineren Gebetsbereich vom Gesamtraum aus, der, durch seitliche Türen verschlossen, dem Beichtgespräch dienen soll. Die Wände sind durch locker in der

Fläche verteilte horizontal bzw. vertikal angeordnete Lichtöffnungen gegliedert.

Eine Nische auf der Rückseite des Einbaus nimmt das bedeutende spätgotische Vesperbild des Priesterseminars auf. Es ist das einzige Kunstwerk, das die kriegsbedingte Zerstörung des Priesterseminars 1945 überdauert hat. Dieser abgeschiedene Raumteil zum Innenhof hin dient so der Marienverehrung und dem stillen Gebet.

Der durch den ganzen Kirchenraum sich entfaltende Dreiklang von natürlichem Lichteinfall (durch das Glasdach von oben und seitlich) sowie die Materialien Holz und Stein führt zu einem eindrucksvoll harmonischen Gesamteindruck und gibt dem Raum durch die schwebende Hülle der lichtdurchlässigen Holzkonstruktion eine geradezu kosmische Leichtigkeit. Sie symbolisiert das Zusammenwirken der Schöpfung Gottes und seines Gnadenhandelns und damit das lichtvolle Wirken Gottes im Leben der Welt und des Menschen. Der glaubende Mensch antwortet im Kirchenraum auf Gottes „Vor-Gabe“ und betet: „Sende dein Licht und deine Wahrheit, damit sie mich leiten.“ (Ps 43,3) und „Gott, der Herr, erleuchte uns.“ (Ps 118,27) Für die Beter, die sich dem Licht des Herrn aussetzen, bedeutet dies: „Wenn wir aber im Licht leben, wie er im Licht ist, haben wir Gemeinschaft miteinander.“ (1 Joh 1,7) Hier ist eine Gemeinschaft im Blick, die sich sowohl im Gottesdienst als auch im täglichen Leben der Studenten des Priesterseminars realisiert und dem einzelnen dabei hilft, seine Berufung und Sendung im Dienst der Kirche zu entdecken.

Vor der Wand, die dem Betrachter wie eine „heilige Mauer“ begegnet, in die mittig der rechteckige Tabernakel mit seiner metallenen Front eingelassen ist, sind entlang der Längsachse des Raumes nächst des Eingangs der Ambo und im Westen der Altar

positioniert. Die Prinzipalien stellen aus dem Kubus bzw. dem Quader entwickelte kompakte Körper dar. Ebenso wie das Weihwasserbecken vor der Kapelle sind sie aus Dietfurter Kalkstein gearbeitet.

Der Ambo, in seiner Formgebung ganz schlicht, weist oben eine leichte Schrägen auf, und erhält damit seinen Bezug in den Raum und auf den Altar hin. Er zeigt in seiner Formgebung, dass die Verkündigung des Wortes Gottes stets gerichtet ist und immer den Adressaten im Blick hat, der von sich sagen kann:

*„Dein Wort ist meinem Fuß eine Leuchte.“
(Ps 119,105)*

Der aus mehreren Werksteinen gefügte und aus Dietfurter Kalkstein gearbeitete Altarblock besitzt auf der Oberseite eine „gespannte“ Fläche, das heißt seine Mensa, in welche die Reliquien des Bistumspatrons, des Hl. Liborius, eingelassen sind, zeigt eine subtile Wölbung, die im Gegensatz zu den Seitenflächen hochglänzend poliert ist. Das Steinmaterial ist hier wie verwandelt, scheint unter Spannung gesetzt, verliert alle Schwere. Die sich andeutende Metamorphose der Mensafläche verweist auf das Geheimnis der „Transsubstantiation“, d. h. der Wandlung, die sich in der Eucharistiefeier unter den Gestalten von Brot und Wein auf dem Altar vollzieht.

In ihrer äußerst konzentrierten Ausprägung gehen die Prinzipalien gut mit der Architektur zusammen, die sich durch ihre gelungene Gesamtkonzeption, durch die ausgewählte Materialität, die Wertung der Details und ihre Transparenz auszeichnet. Die Seminarkirche wurde im Rahmen des Umbaus des Erzbischöflichen Priesterseminars von Prof. Dipl.-Ing. Thomas Bieling, Kassel, entworfen. Die Prinzipalien und das Weihwasserbecken vor dem Eingang schuf der Aachener Bildhauer Thomas Torkler.



Ordinariatsrat i.R. Theodor Steinhoff, † 11. Juni 2018

Ein Nachruf auf den früheren Vorsitzenden des Vereins für Christliche Kunst
Theodor Ahrens

Zum Tode des Ehrendomherrn Theodor Steinhoff

Theodor Steinhoff starb am 11. Juni 2018 nach 88 Lebensjahren im Westfalenhof in Paderborn. Hinter der nüchternen Nachricht verbirgt sich auch die Trauer des Vereins für Christliche Kunst in der Kirchenprovinz Paderborn, denn der Verein hat ihm viel zu verdanken. Von 2002 bis 2009 engagierte er sich in seinem Amt als Vorsitzender und gab dem Verein viele Impulse.



Theodor Steinhoff war für diese Tätigkeit geradezu disponiert, denn literarisch und künstlerisch gebildet, malte und zeichnete er auch selbst. Seine Beiträge in der Zeitschrift unseres Vereins regten zur Reflexion über das Verhältnis von Kunst und Kirche an, ein Verhältnis, dass nicht immer spannungsfrei war und ist, aber dennoch von großer Bedeutung für die Kirche ist. Davon war Theodor Steinhoff überzeugt, muss doch der Glaube eine sichtbare Gestalt auch durch die Kunst finden, denn sogar das Leben selbst ist ja eine Kunst, Lebenskunst eben, wie manche sagen. Sowohl die Kunst wie der Glaube leben von der Inspiration. Deshalb gab Rat Steinhoff dem Kunstverein die Aufgabe, Menschen zu suchen, die „*Lust spüren, sich mit Künstlern in Gespräche einzulassen, Menschen, die selber künstlerisch experimentieren, ... Menschen, die glauben, dass die Künste eine prophetische Botschaft haben,...Menschen, die den Mut haben, dem Unmöglichen einen Ort zu geben, ... die kritisch sind, um zu sehen, ob Kunstwerke zum Staunen verführen ...*“

Theodor Steinhoff betonte in manchem Gespräch, dass die gegenwärtige Situation der Kirche nach Menschen verlange, die prophetisch wirken. Dies traute er auch den Künstlern zu und denen in der Kirche, die die Sprache der Kunst verstehen und ihre „Texte“ zu lesen imstande sind. Denn auch der Glaube ist buchstäblich auf „Wahrnehmung“ angewiesen, wie er meinte.

Theodor Steinhoff wurde am 11. November 1929 in Lennestadt/Grevenbrück geboren. Nach dem Abitur in Werl studierte er Theologie und Philosophie in Paderborn und München und wurde am 10. Mai 1956 in Magdeburg, das damals noch zum Erzbistum Paderborn gehörte, zum Priester geweiht. Nach der „Wende“ entschied er sich, im Bistum Magdeburg zu bleiben. Bischof Leo Nowak beauftragte ihn 1990, in den turbulenten Zeiten, mit dem Aufbau der Hauptabteilung Schule und Erziehung im Bistum Magdeburg. Hier hat er die Weichen gestellt für die Gründung der Gymnasien in kirchlicher Trägerschaft in Magdeburg, Halle und Dessau.

Gerade die Bildung verlangt ja eine wache und kritische Wahrnehmung der „Zeichen der Zeit“. Kein Wunder, dass Theodor Steinhoff nach seiner Pensionierung im Jahre 2002 den Vorsitz des Vereins für Christliche Kunst in der Kirchenprovinz Paderborn übernahm und sich in manchen Gesprächskreisen geistlich mit den Zeitenläufen und den kirchlichen Entwicklungen auseinandersetzte.

Der Kunstverein schließt sich dem Dank des Magdeburger Bischofs für das Lebenswerk Theodor Steinholfs an.

Der Bischof schrieb anlässlich des Begräbnisses: „Theodor Steinhoff war ein Mann des Glaubens und des Heiligen Geistes. Er war theologisch auf der Höhe der Zeit und nahe bei den Menschen und ihren Fragen ... Sein pastorales Handeln ließ er bestimmen und korrigieren von dem Pauluswort „*Es ist nicht so, dass wir über euren Glauben Herr sein wollen. Wir wollen vielmehr zur Freude am Glauben helfen*“ ...

Jetzt hat Gott sein „Amen“ gesprochen.“



rechts: Kreuz im Chor der Kirche Maria im Weinberg, Warburg

Verzeichnis der Autoren

Theodor Ahrens

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

Heinz-Josef Algermissen

*1943, Bischof von Fulda

Sabine Angenendt M.A.

* 1976 in Lübeck, Kunsthistorikerin

Reinhard Bürger

*1954, Pfarrer in Dortmund

Mechthild Clemens

*1961, seit 1993 Architektin im Büro Clemens und Maas, Arnsberg

Prof. Leonhard Helten

*1956, seit 2009 apl. Professor an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Jürgen Hessel

*1969, Maler und Restaurator

Dr. phil. Dirk Höhne

*1968, seit 2016 Referent im LDA Sachsen-Anhalt

Hans-Jochen Kirchner

*1948, Architekt in Holzwickede

Evelyn Körber

*1959, freie Künstlerin, Erfurt

Dr. phil. Heidemarie Kolsmann-Freyberger

*1942, Direktorin der Barnett Newman Foundation, New York

Hubert Krawinkel

*1934, seit 1965 Architekt in Paderborn

Mira van Leewen

*1985, Kunsthistorikerin, Essen und Paderborn

Barbara Maas

*1969, seit 1993 Architektin im Büro Clemens und Maas, Arnsberg

Martin Matl

*1972, Dipl. Ing. im Diözesanbauamt Fulda

Msgr. Dr. Michael Menke-Peitzmeyer

* 1964, Regens im Priesterseminar Paderborn

Prof. Dr. Dieter Mersch

*1951, Mathematiker und Philosoph, seit 2013 Leiter des Institut für Theorie (ith) der Zürcher Hochschule der Kunst

Anja Quaschinski

*1961, Malerin und Glasbildnerin, Düsseldorf

Guido Ringelhan

*1965, Architekt in Gerlingen

Dr. Ing. Peter Ruhnau

*1943, 1985–2008 Diözesanbaumeister im Erzbistum Paderborn

Johannes Schilling

*1956, seit 1984 freier Architekt, Professor an der Fachhochschule in Münster

Prof. Dr. Christoph Stiegemann

*1954, Kunsthistoriker, seit 1992 Direktor des Diözesanmuseums Paderborn

Sina Stiebler

*1966, seit 1993 Architektin in Magdeburg mit dem Schwerpunkt Denkmalpflege

Hartmut Walter

*1959, Architekt in Fulda



Verein für Christliche Kunst
in den Bistümern der
Kirchenprovinz Paderborn e.V.
Paderborn · Erfurt · Fulda · Magdeburg