



alte und neue Kunst

Band 49 · 2016

— *alte* und neue **Kunst**

Band 49 · 2016



alte und neue Kunst

Band 49 · 2016

Periodische Berichte des
Vereins für Christliche Kunst
in den Bistümern der
Kirchenprovinz Paderborn e.V.,
Paderborn · Erfurt · Fulda · Magdeburg
Herausgeber, © 2016

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

Inhalt

- | |
|--|
| <p>4 Vorwort
<i>Peter Ruhnau</i></p> <p>6 Geleitwort zum 50-jährigen Bestehen des Bauamtes im Erzbistum Paderborn
<i>Alfons Hardt</i></p> <p>9 Kirchenbau heute?
Antworten eines Architekten
<i>Peter und Christian Brückner</i></p> <p>22 Orte der Begegnung
<i>Albert Gerhards</i></p> <p>30 Baukunst aus Raum und Licht
<i>Walter Zahner</i></p> <p>34 Kirche weitergebaut V:
Offen für alle?
<i>Stefanie Lieb</i></p> <p>37 Zur Restaurierung des Kirchenraums St. Cyriakus in Schmallenberg-Berghausen
<i>Dirk Strohmann und Leonhard Lamprecht</i></p> <p>45 Katholische Kunst in evangelischen Kirchen
<i>Mechthild Werner</i></p> <p>51 Anfang und Ende und Anfang – die Idee einer Taufkirche
<i>Norbert Radermacher</i></p> <p>54 Neugestaltung und Verkleinerung der Heilig-Geist-Kirche Olpe
<i>Johannes Schilling</i></p> <p>58 Die Restaurierung des Salvatorgiebels am Hohen Dom zu Paderborn
<i>Bernhard Schulte, Matthias Rüenauer, Michael Diwo</i></p> <p>69 Biblisches Bildprogramm an der Domkirche zu Paderborn
<i>Josef Mense</i></p> <p>80 Kunst und Künstler auf der Hegge
<i>Holger Brülls, Dorothee Mann</i></p> <p>87 Das Ecce Homo Gemälde in der Fuldaer Heilig Geist Kirche
<i>Burghard Preusler</i></p> <p>93 Ein Kapellenraum für das Städtische Klinikum Hanau
<i>Christoph Bauer</i></p> <p>96 Der Raum der Hoffnung – Heilig Geist-Gemeinde Vellmar
<i>Peter Göb, Jürgen Schuh</i></p> <p>100 Glasmalerei und Altar von Thomas Kohl in der Altenheim-Kapelle in Hilders
<i>Martin Matl</i></p> <p>102 Umgestaltung Christkönig-Kirche in Borken / Hessen
<i>Hans-Georg Ohlmeier</i></p> <p>108 Einbau der Bosch-Bornefeld-Orgel in die St. Elisabeth-Kirche, Kassel
<i>Burghard Preusler</i></p> <p>112 Neugestaltung des Kirchenraums St. Familia in Bruchköbel
<i>Susanne Wartzeck</i></p> <p>116 Heilige Räume – oder was heiligt Räume?
<i>Ferdinand Kauerz-von Lackum</i></p> <p>122 Ausstellung CARITAS – Nächstenliebe von den frühen Christen bis zur Gegenwart
<i>Christoph Stiegemann</i></p> <p>133 Was macht einen Raum zu einem sakralen Raum?
<i>Eva Reber</i></p> <p>138 Neue und alte Räume für die Priesterausbildung in Paderborn
<i>Bieling Architekten</i></p> <p>141 ... mögen den Glanz edler Einfachheit an sich tragen
<i>St. Pakratius, Gütersloh</i>
<i>P. Abraham Fischer OSB</i></p> <p>147 Hallesche Mauritiusstage 2014
<i>Michael Triegel</i></p> <p>157 Nicht(s) vergessen!
<i>Erik Ernst Venhorst</i></p> <p>163 Neubau einer kath. Kirche zu einem Gemeindezentrum in Schieder-Schwalenberg
<i>Falko Biermann</i></p> <p>165 Spurensuche – Erneuerung in St. Michael, Oerlinghausen
<i>Falko Biermann</i></p> <p>169 Die Rückseite Gottes oder der Ort des Sakralen
<i>Theodor Ahrens</i></p> <p>176 Transzendentale Räume – Kirchenräume aus der Sicht eines Architekten
<i>Johannes Schilling</i></p> <p>182 Verzeichnis der Autoren</p> |
|--|



Als die Diskussion um dieses neue Buch in den ersten Anfängen war und verschiedene Möglichkeiten hin- und hergewendet wurden, welches Generalthema angepackt werden müßte, entstand sehr bald eine ganz einfache Frage: „Was macht einen Raum zu einem sakralen Raum?“

So einfach diese Frage ist, so schwierig waren die Versuche einer Antwort. Ist es tatsächlich so, daß nur eine Weihe einen Raum zu einem sakralen Raum macht? Oder sind es die ganz besonderen Bauformen, die ein guter Architekt einem Gebilde mitgeben kann, Formen, die bestimmte Einflüsse auf die Menschen haben? Die den Menschen einstimmen zu frommen Gefühlen? Oder noch ganz anders: Indem man in einem gegebenen Raum, einer Scheune oder einer Lichtung im Wald, aus Anlaß eines Zeltlagers, einen Gottesdienst feiert?

Für alle Möglichkeiten kann man Argumente anführen, dagegen auch. Also bleibt die Frage am Ende nicht entschieden. Um diese Frage also drehen sich zahlreiche Beiträge in diesem neuen Buch. Eine wichtige Rolle nehmen dabei die Diözesanbauämter in den einzelnen Diözesen ein. So unterschiedlich die Bauämter in den einzelnen Bistümern unserer Kirchenprovinz auch sind, von der Kleinstbesetzung im Bistum Magdeburg bis zu dem Diözesanbauamt im Erzbistum selbst: Die Bemühungen aller dort Arbeitenden kreisen um die Frage nach einem angemessenen Raum für den Gottesdienst (nun nicht mehr „sakral“, sondern „angemessen“).

Das Diözesanbauamt in Paderborn hatte jedenfalls ein Jubiläum zu feiern, was in den ersten Beiträgen geschildert wird: 50 Jahre seines Bestehens.

Aus diesem Anlaß gab es in dem alten, romanischen Kapitelsaal, der im Untergeschoß des heutigen Gebäudes des Generalvikariates sich erhalten hat, eine Ausstellung. Diese Ausstellung wurde nicht an Ort und Stelle eröffnet, sondern im Rahmen einer Generalversammlung des Kunstvereins in der Kaiserpfalz; nur hier war genug Raum, um die angereisten Teilnehmer zu versammeln. Die Eröffnungsrede hielt der Generalvikar des Erzbistums Paderborn, Prälat Alfons Hardt; Architekt Brückner aus Würzburg entwickelte seine Vorstellungen über sakrale Baukunst; Prof. Gerhards aus Bonn sprach zu „Orten der Begegnung“; ein Text von Walter Zahner handelt über Baukunst in Raum und Zeit.

Schon ein halbes Jahr zuvor hatte die Katholische Akademie Schwerte zusammen mit der Diözesanbaumeisterin Emanuela von Branca eingeladen, um das 50-jährige Jubiläum des Bauamtes zu feiern. Den Bericht darüber, von Stefanie Lieb aus der Akademie Schwerte, finden die Leser im Anschluß.

Die Hohe Domkirche zu Paderborn wird derzeit einer ziemlich umfassenden Restaurierung unterzogen: Die Fassaden sind erneuert worden und die Metaldächer ebenfalls. Eine Beschreibung gibt Einblick in die einzelnen Maßnahmen.

Passend dazu gibt es einen längeren Aufsatz zum Bildprogramm, das an der Südfront des Ostquerhauses zu besichtigen ist.

Aus den Bistümern, die zur Kirchenprovinz Paderborn gehören, stammen eine ganze Reihe von Beiträgen, die man auch zu dem Generalthema „Sakralität eines Raumes“ zählen kann. Insbesondere gilt dies für die Beiträge aus dem Bistum Fulda. Und aus „Magdeburg“ kommen zwei Beiträge über die „Halleschen Mauritiustage“. Von besonderer Wichtigkeit, scheint mir, ist die Zusammenfassung eines Podiumsgesprächs, in dem der Maler Michael Triegel sich äußert über seine Kunst und deren Ursprünge in der sozialistischen DDR. Der Aufsatz von Erik Ernst Venhorst über die abgeschlossene Inventarisierung im Bistum Magdeburg weitet den Blick und mahnt „Nicht(s) vergessen!“ Mit dem gewichtigen Beitrag „Die Rückseite Gottes – oder der Ort des Sakralen“ schließt sich der Kreis um eine Frage, die wohl endgültig und ein für alle Mal nie beantwortet werden wird.

Einen weiteren Versuch, sich dieser Frage zu nähern, unternimmt zum Schluß Johannes Schilling mit seinem Aufsatz „Transzendentale Räume – Kirchenräume aus der Sicht eines Architekten“. Mir scheint, hier kann man einiges lernen zum Spannungsfeld zwischen Kirche und Architekt, auch sehr Grundsätzliches.

Geleitwort zum 50-jährigen Bestehen des Bauamtes im Erzbistum Paderborn

Alfons Hardt



Ein besonderer Anlass führt uns heute hier in der Kaiserpfalz zusammen: Wir begehen heute das 50jährige Jubiläum des Bauamtes des Erzbistums Paderborn. Ich freue mich, dass Sie so zahlreich unserer Einladung gefolgt sind. Seit nunmehr 50 Jahren gibt es im Erzbistum Paderborn ein eigenständiges Bauamt, das sich mit den Fragen des kirchlichen Bauens in den Kirchengemeinden des Erzbistums und auch den bishumseigenen Gebäuden beschäftigt. Es freut mich sehr, dass dieses 50jährige Jubiläum verbunden ist mit einer für die Öffentlichkeit bestimmten Ausstellung im Alten Kapitelsaal und der heutigen Eröffnung mit den Vorträgen zum Thema „Was bedeutet uns Kirchenbau heute?“. So richtet sich unser Augenmerk auf das Vorhandene und Besteheende – auf die Vergangenheit, aus der wir kommen, und die Gegenwart, die uns prägt –, aber zugleich wird unser Blick geweitet auf die Herausforderungen der Zukunft, auch die Zukunft unserer Gotteshäuser.

Dass in den 50 Jahren des Bestehens des Bauamtes im Erzbistum Paderborn sehr viel Arbeit geleistet wurde – sehr viel gebaut wurde –, das weiß nicht nur ich als Leiter der Erzbischöflichen Verwaltungsbehörde, das wissen Sie selbst als Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Bauamtes, als Menschen, die in unseren Kirchengemeinden beheimatet sind, und nicht zuletzt wissen dies die heute anwesenden Architekten und Künstler, die uns bei unserer Tätigkeit beraten, unterstützen und begleiten. Für diese vielfältigen und engagierten

Links : Hoch über dem Kapitelsfriedhof sind u.a. die Büros des Bauamtes eingerichtet.

GELEITWORT ZUM 50-JÄHRIGEN BESTEHEN DES BAUAMTES IM ERZBISTUM PADERBORN

Hilfestellungen möchte ich mich heute ausdrücklich einmal bei Ihnen bedanken. Es ist ein erstaunliches Phänomen unserer Zeit, dass trotz der fortschreitenden Säkularisierung unserer Gesellschaft Kirchen von zahlreichen Menschen als Orte genutzt

Gläubige versammeln sich, feiern miteinander die Liturgie und bilden eine lebendige Gemeinschaft. Aus der gottesdienstlichen Gemeinschaft, die sich im Kirchenraum versammelt, erwächst die Kirche als Volk Gottes, aus ihr nährt sich auch die Kirche als pilgerndes Volk Gottes.

Mit dem „Zukunftsbiß für das Erzbistum Paderborn“, das Erzbischof Hans-Josef Becker im Oktober 2014 in Kraft gesetzt hat, machen auch wir uns als Kirche von Paderborn auf den Weg in die Zukunft, ohne dabei die Vergangenheit und die Gegenwart aus dem Blick zu verlieren. Das Zukunftsbiß für das Erzbistum Paderborn bündelt den 10 Jahre andauernden diözesanen Prozess der „Perspektive 2014“ und stößt ihn zugleich neu an, nun mit verbindlichen Rahmenbedingungen.



2006 modernisierte Büroumgebung in der Dachetage des Generalvikariats

werden, an denen sie Stille und Rückzug suchen, an denen sie Einkehr halten, beispielsweise eine Kerze anzünden oder einfach die Atmosphäre des Kirchenraumes auf sich wirken lassen. Einkehr, Ruhe, Licht, Raum – sind Aspekte und Erfahrungen, die mit einem Kirchenraum verknüpft sind und die von Menschen dort gesucht werden. Und ich darf sagen: Unsere Kirchen geben suchenden und fragenden Menschen Raum und Zeit für ihre Lebens- und Glaubensfragen. Ein Kirchenraum ist aber vor allem der Ort, an dem sich die christliche Gemeinde zur Feier des Gottesdienstes versammelt.

Es geht darum, die Zukunft des Glaubens und der Kirche im Erzbistum Paderborn zu gestalten. Dazu gehören auch Fragen nach der Zukunft unserer Gotteshäuser, nach der Bedeutung des Kirchenbaus heute. Hier sehe ich auch – aus unserem Zukunftsbiß heraus – eine wesentliche Aufgabe unseres Bauamtes: Die Kirchengemeinden, die ja die Eigentümer der Kirchen sind, sowohl in der Entscheidung nach Erhalt, Umgestaltung nach neuen pastoralen Anforderungen, Umnutzung oder gar Abbruch zu begleiten. Sehr geehrte Damen und Herren: Ich darf Sie herzlich einladen, uns auf unserem Weg – mit Ihren Begabungen und Charismen, mit Ihrer Berufung – auch weiterhin zu begleiten und aktiv mitzugehen.

Gott segne Sie – und natürlich auch die Arbeit unseres Bauamtes im Erzbistum Paderborn.

(Ansprache von Generalvikar Alfons Hardt bei der Jubiläumsfeier des Bauamtes am 6. März 2016)



Eine der Hauptaufgaben des Diözesanbauamtes:
Domsanierung Paderborn seit 2013 – Ende offen.
Die Sanierung der Nordseite (Foto)
ist inzwischen abgeschlossen.

Kirchenbau heute? Antworten eines Architekten

Peter und Christian Brückner

Wir schaffen Lebensräume.
Wir respektieren Menschen und Ort.
Wir bauen Erinnerung.

Das sind die Leitsätze unseres architektonischen Denkens und Handelns. Über den Wettbewerb des Kulturspeichers in Würzburg fanden wir architektonisch erstmalig zusammen. Bereits unser Vater weckte in unserer Kindheit in uns die Faszination des Bauens. Der Ursprung ist unser Dialog. Dieser wird durch das Team maßgeblich erweitert und das Gebaute erhält dadurch seine eigene Identität.

Denn Planen und Bauen ist ein umfassender Kommunikationsprozess. Die Qualität der Auseinandersetzung mit Menschen und Dingen macht diesen Vorgang zu „Kultur“. Dafür gibt es kein Rezept. Jede Bauaufgabe erfordert und entwickelt neue Kommunikationsnetze und Medien. Immer wieder müssen Grenzen überschritten werden.

Wir suchen die direkte Auseinandersetzung mit dem Ort und den Menschen und setzen auf kontinuierlichen Dialog. Planen ist für uns ein Versprechen, das eingelöst werden will; planerische Idee und gebaute Realität gehören untrennbar zusammen.

Wir stehen für gebaute Unikate. Der Nährboden hierfür ist die respektvolle und intensive Auseinandersetzung mit den Menschen und dem Ort. Gemeinsam mit dem Bauherrn gehen wir auf Spurensuche, um die richtige Antwort zu finden. Der direkte Kontakt zu ihm und zur Baustelle ist uns wichtig. Echtes Material und solides Handwerk garantieren Qualität.

Unsere Leidenschaft für Architektur ist unabhängig von Bauaufgabe und Objektgröße und eröffnet uns Freiräume, über Grenzen hinauszudenken. Wurzeln und Flügel sind wesentliche Bausteine unseres Handelns. Die Faszination, das Besondere, für Menschen zu bauen, steht dabei im Vordergrund. Das gilt im besonderen Maße für Kirchenbauprojekte. Atmosphäre, Licht und Raum spielen hier eine herausragende Rolle. Würde. Glaube. Spiritualität. Liturgie. Davor haben wir Respekt.

Es ist für uns immer eine große Herausforderung, Architektur in Form einer Publikation zu transportieren, da sie mit den Orten verwurzelt ist. Wir wollen das Emotionale der Gebäude vermitteln, denn wir sind davon überzeugt, dass Architektur und Gefühl untrennbar zusammen gehören. Unsere Antworten auf die Frage nach dem „Kirchenbau heute“ haben wir versucht, auf den folgenden Seiten zu transportieren. Ziel unserer Architektur ist es, Menschen zu berühren.

LEBENSRÄUME

Unser Weg an der Grenze und die Suche nach dem Ort

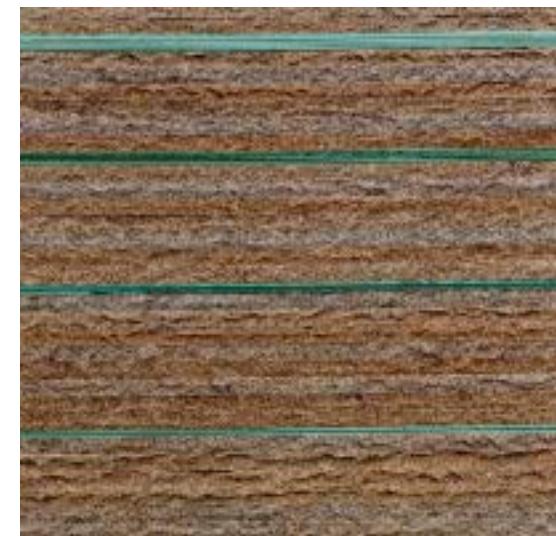
Landschaft mit Raum und Struktur, Tiefe und Licht.
 Natur als Gebautes erleben.
 Wechselhaft erhalten – erdig und neu.
 Alleen sind wie mächtige Straßen, Steinbrüche wie große Plätze,
 Pfade wie Gassen und das Licht ist schwer.
 Teiche als große Fenster mit steinernen Adern –
 vergessenes Land gepaart mit verlassenen Orten.
 Grenzerfahrung bewußt und unbewußt.
 Nichts ist spektakulär und besonders.
 Transit als Erfahrung – Verweilen als Geschenk.
 Die Menschen kantig mit wenig Worten – Lethargie.
 Gebautes wächst – schnell und ungehindert.
 Unorte entstehen – wie überall – sie müssen nicht gezeigt werden.
 – Es gibt sie nicht, die heile Welt –
 Aber die echten Bilder mit ihren Wurzeln geben den Freiraum für unsere Arbeit –
 die Arbeit ist anders.
 Interdisziplinäre Weggefährten begleiten sie.
 Die Brüder – das Team.
 Gespräche sind mehr und stellen Fragen.
 Weite Wege, mit Zeit dazwischen.
 Wurzeln und Flügel – ein Prinzip
 Lebensräume – Erinnerung in Schwarzweiß.
 Unsere Antwort mit den eigenen Farben.
 Musik der Begleiter.



ORT DER BEGEGNUNG AN DER DEUTSCH-TSCHECHISCHEN GRENZE

2000

Zwischen Magie und Melancholie,
ein Ort gebaut von den Menschen an der Grenze.
Der Raum ist einfach innen wie außen.
Das Material ist nur gefügt.
Der Raum spielt mit Farbe, Licht, Schatten und den Jahreszeiten.
Die Sonne ist sein Partner,
der Mond die heimliche Liebschaft.
Grenzerfahrungen Grenzräume Lebensräume.
Der Wille des Ortes gibt die Antwort.



ORT DER STILLE

Kapelle in Tirschenreuth, 2000

Das Haus ist im Kleinen groß – und spielt mit seiner Dimension:
gäbe das Umfeld keinen Hinweis, dann stünden wir vor einem Rätsel.

Das Haus ist Kraft: außen der massive, erdige, gebrannte Stein –
gefügt zu einem unverrückbaren Fels;
innen die unfassbare Oberfläche.

Das Haus singt:
der Rhythmus verleiht ihm eine Spannung, außen wie innen;
ein sanftes Streichen (ist es ein Wind?), Klang!

Das Haus spielt mit Farbe, Licht und Schatten.
Die Jahres-, Tages- und Lebenszeiten werden zum Erlebnis.

Die „Marksteine“ des Bauens sind thematisiert:
Volumen, Material, Rhythmus, Licht.

Und dann die Auflösung, die Negation des Fakts,
die Öffnung hin zum Transzendenten.

Es ist die Antwort auf die Frage – was will hier sein?

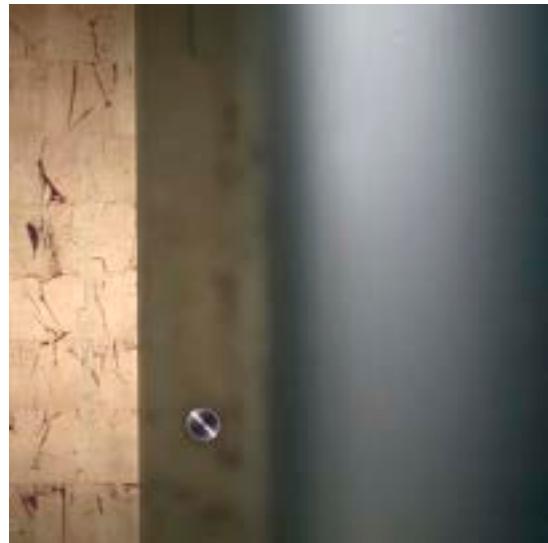
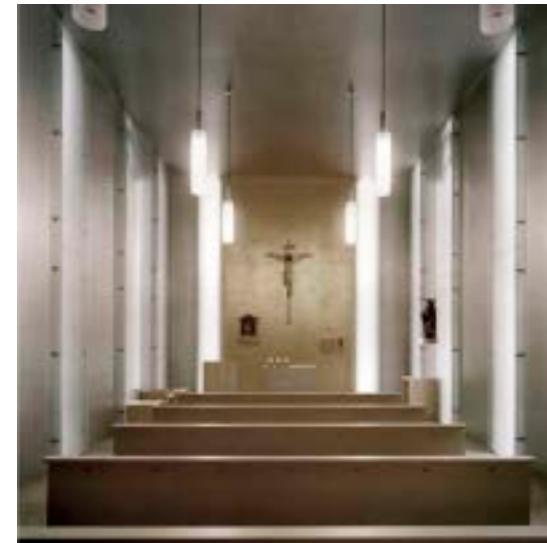
Wie bei einer Frucht, die man aufrichtet, scheint das Innere – neu und anders.

Die Materialien nehmen sich zurück – das Licht bestimmt den Raum –
Stille entsteht.

Früchte brauchen Wurzeln. Das ist nicht beliebig.

Eine erfüllte Sehnsucht: Bei seinen Wurzeln ein Haus bauen zu dürfen.

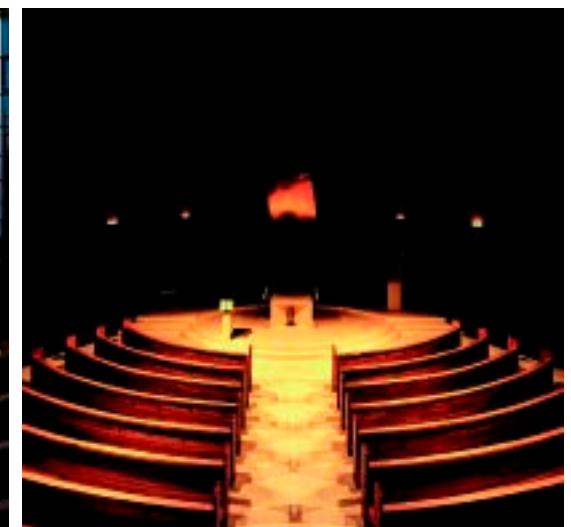
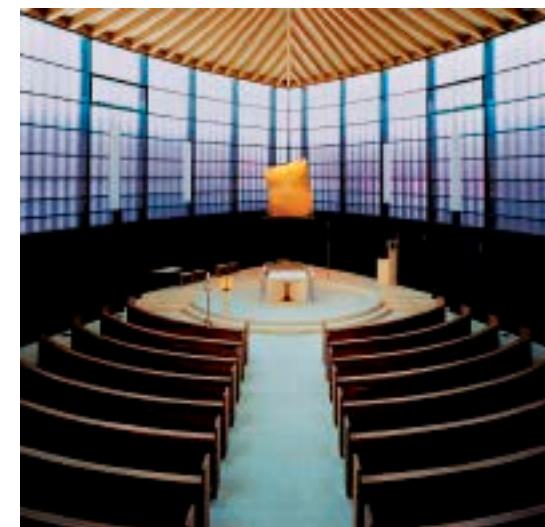
Das ist mehr als ein Haus.



EINE NEUE KIRCHE FÜR EINE WACHSENDE GEMEINDE

Kirche St. Peter in Wenzenbach, 2002–2003

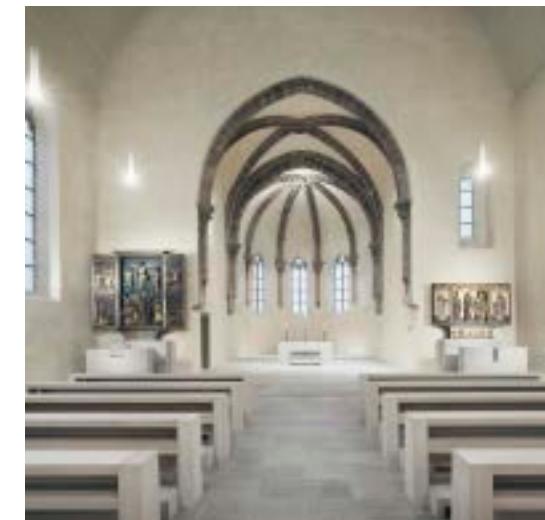
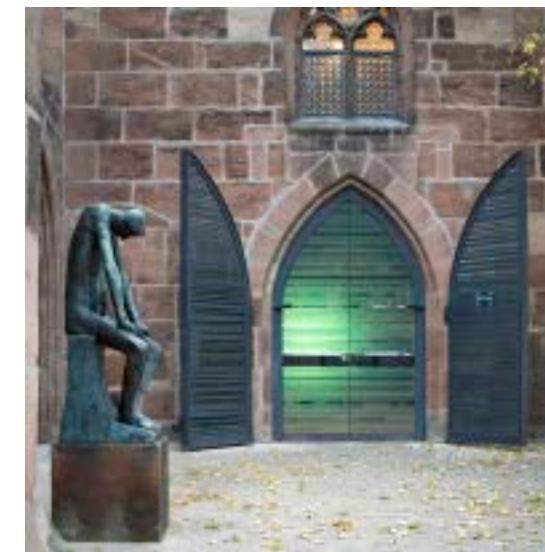
Der Ort wächst –
 Die religiöse Keimzelle des Ortes ist zu klein.
 Kirche Austausch Zusammenstehen Zusammengehen
 Die Wege und Blicke machen Sinn.
 Bieten klare Orientierung, setzen Alt und Neu in ein stimmiges Verhältnis.
 Weiterbauen – dem Neuen Raum geben im 21. Jahrhundert.
 Der Freiraum am Gottesacker hat alles,
 um zu einem echten Platz unter freiem Himmel zu werden.
 Die Struktur der verbindenden Fassade weist in die Zukunft und erinnert sich.
 Altbewährtes wird neu gefügt.
 Das Material, massiv verwendet, kann vor dem Morgen bestehen.
 Der Kern: Ein Schrein aus Holz und Glas schiebt sich über die massiven Wände
 und taucht den Raum in blaues Licht.
 Gemeinschaft kristallisiert und legt sich um den lichten Kern.
 Eine neue Kirche für eine wachsende Gemeinde.



ES GIBT NOCH GEHEIMNISSE

Offene Kirche St. Klara in Nürnberg, 2007

Die steinerne Skulptur der Apsis erscheint im Stadtraum,
das bergende Gefäß der Kirche aus Naturstein erzählt Geschichte
– ein besonderer Ort – aufgeladen von Jahrhunderten.
Echtes Material trägt Information und Neugier.
Weg – Vorplatz und Raum mit Geheimnis
offene Türen, keine Schwellen, Zone des Übergangs,
der Einstimmung – des Eintritts – eine Einladung.
Warmes Licht fällt an ausgewählten Stellen durch und in die Fugen,
weiche Formen schreiben sich in den Raum und leiten hinein.
Die Stadt bleibt zurück. Stille – Andacht – leise Worte – leise Schritte.
Brennende Kerzen im Schutz der Madonna erzählen von Menschen,
ihren Wünschen, Gebeten und Dank.
Tages und Mondlicht fällt durch die Zeiffenster der Vergangenheit.
Es trifft auf Gegenwart und Zukunft im Wechsel von Tag und Jahr.
Große Arkaden mit gläserner Membran versprechen mehr
– Tritt ein – Raum – Kirchenraum – Freiraum
Das Innere, im letzten Krieg, seiner Haut und des hölzernen Himmels beraubt,
geprägt vom Wiederaufbau – will Neues aufnehmen und sich verbinden
Romanischgotische Jahrhunderte sprechen mit dem Jetzt.
Die Oberflächen von wahren Materialien – meisterlich gefügt –
verweben sich durch lichte Farbe mit dem Raum.
Die mineralisch funkelnnde Tiefe des Putzes trifft auf samtigen Stein
und mattes Holz. Gedämpftes Licht fällt durch frei atmendes Glas.
Wunderbarer Raum, verbunden, erfüllt und geleitet von Menschen
mit echten Worten.
Räume für Andacht, Gottesdienst, Seelsorge, Gespräch und Begegnung.
Eine Oase für Kultur und Kunst,
eine wahrlich offene Kirche.



EIN ORT DER BEGEGNUNG

Kapelle Johannes der Täufer, Haus Johannisthal in Windischeschenbach, 2014

Ein Ort mitten in der Natur, die bewegte Topographie – der mächtige Wald – fließendes Wasser, der Wind streicht zart über die Wiesen – das Licht ist sanft – Stille entsteht.

Häuser erzählen ihre Geschichte:

1848: Zwei Gebäude werden errichtet, ein Mühlgraben entsteht,
Wasser wird genutzt, um Glas zu schleifen und zu polieren.

1948: Hundert Jahre später, Menschen kommen, um Besinnung zu finden.
Die Glasschleife wird zum Exerzitienhaus.

60er und 70er Jahre: Weitere Häuser entstehen.

2007: Die Chancen des einmaligen Ortes werden wiedererkannt.

Ein Ort, der reichhaltige Begegnungen ermöglicht, soll entstehen.

Begegnung mit Gott – Begegnung mit den Menschen – Begegnung mit der Natur –
Begegnung mit sich selbst ...

Diese Assoziationen und die Frage „Was will an diesem Ort sein?“
sind der Nährboden für die Zukunft.

Ziel ist es, den Boden zu gießen und zu schauen, was die Erde an dieser Stelle gebiert.

Wie bei einer Pflanze, die direkt mit dem Erdboden verwurzelt ist und sensibel reagiert
– so sollen neue Gebäude entstehen und die alten sich transformieren, rückbesinnen.

Was nun entsteht, hat Respekt vor dem Ort: Volumen werden abgetragen –
Neue entstehen – Häuser gruppieren sich um eine Mitte.

Ein Freiraum als Herz des Ortes, die Kapelle verweist auf die christliche Prägung.

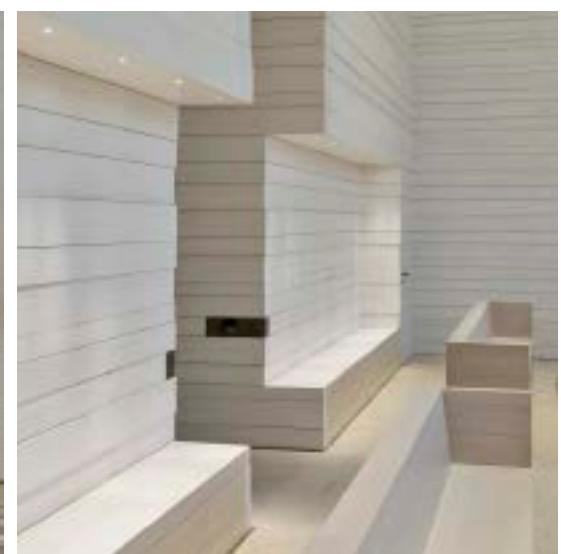
Ein Haus des Dialoges – Ein Haus des gemeinsamen Mahles – Zwei Häuser für die Ruhe.

Die verwendeten Materialien, Stein, Holz, Putz und Glas, erzählen von der Tradition,
von der Geschichte, vom Handwerk und führen einen Dialog mit der Natur.

Viele Augenblicke des Erlebens können entstehen, verbunden mit den im Glauben
verankerten Menschen, die dort leben und arbeiten.

Für ein Erleben und Empfinden, das im Gedächtnis bleibt und den Menschen,
die sich dort bewegen, sinn- und identitätsstiftende Momente bietet.

Begegnungen entstehen.



Orte der Begegnung

Zukunftsperspektiven aus theologischer Sicht

Albert Gerhards, Bonn

Das 20. Jahrhundert lässt sich als ein Jahrhundert des Ortsverlustes beschreiben. Die Weltkriege und die darauf folgenden kriegerischen Auseinandersetzungen haben ein bis dahin nie gekanntes Ausmaß an Flüchtlingsbewegungen ausgelöst. Hungerepidemien und Wirtschaftskrisen tragen das Ihre dazu bei, dass unzählige Menschen ständig auf der Flucht oder der Suche nach neuer Heimat und nach neuen Lebensmöglichkeiten sind. Erleichtert wird dies durch die Mobilität, wie sie die vorhergehende Zeit nicht kannte. Aber auch die sesshaften sind scheinbar ständig auf der Flucht. Deutschland als Weltmeister des Tourismus erscheint als ein Land von Nomaden, die jede sich bietende Möglichkeit nutzen, um den festen Wohnsitz zu verlassen. Neue Lebensformen mit weniger starker Bindung an einen festen Wohnsitz, gar eigenen Grund und Boden, zeichnen sich ab. Gefördert wird dies durch die Virtualisierung der Lebensräume aufgrund der neuen Medien, die jegliche Form von „Präsenz“ unabhängig vom momentanen physischen Aufenthaltsort zu ermöglichen scheinen.

Schließlich ist auf den neuen Umgang mit den Toten hinzuweisen. Eine jahrtausendealte Bestattungskultur, wie sie Judentum und Christentum seit jeher gepflegt haben, scheint ihrem Ende entgegenzugehen. Statt den Leichnam in „geweihter Erde“ zu betten, nehmen vielfältige Formen der „Entsorgung“ der Asche nach der Kremation überhand, angefangen vom anonymen Begräbnis im Wald oder auf See bis hin zur Komprimierung der Asche in einen künstlichen Diamanten.

Nicht wenige sehen in diesen Phänomenen, die sich noch beliebig vermehren ließen, einen grundsätzlichen Wandel der menschlichen Selbsterfahrung und Kultur. Aufgrund seiner scheinbar unbegrenzten technischen Möglichkeiten erschafft der Mensch sich gleichsam selbst von neuem. Traditionelle Bindungen, seien es personale oder sachbezogene, scheinen immer mehr an Bedeutung zu verlieren. Dies gilt nicht zuletzt für die Kirche mit ihren Institutionen. Die Versammlung zur sonntäglichen Eucharistie, seit ältester Zeit im Christentum ein wesentliches identitätsstiftendes Moment, verliert nicht nur faktisch, sondern für viele auch in der Theorie an Bedeutung. Kirchliche Gottesdienstangebote haben sich dementsprechend mehr oder weniger ausschließlich auf die „Kasualien“ zu konzentrieren. Diese können, den Wünschen der Klienten entsprechend, an jedem beliebigen Ort stattfinden. Eigens dafür reservierte Kirchenräume braucht es nicht mehr. Im Zuge der Kommerzialisierung der gesamten Lebenswelt fallen folglich auch die Kirchenräume immer mehr dem Rotstift zum Opfer. Werden sie kaum noch für regelmäßige Gottesdienstangebote gebraucht, so führt die Kosten-Nutzen-Rechnung schnell zum Beschluss der Aufgabe des Gebäudes. Andere als funktionale Bedeutungen werden Kirchengebäuden nicht mehr zugemessen. Die Kirchen, evangelisch wie katholisch, beginnen, sich aus der Fläche zurückzuziehen und sich auf einige wenige Zentren zu konzentrieren. Dies entspricht der pastoralen Neuorganisation in Bistümern wie Landeskirchen, die ebenfalls weitgehend den Anspruch aufgibt, die Menschen in ihren unmittelbaren Lebensräumen



Neue „sakrale“ Räume (Beispiele in Berlin) – Mercedes-Benz-Arena, LP12 Mall, Neues Museum

erreichen zu wollen. Es herrscht der Primat scheinbar unbegrenzter Mobilität, dem das Bedürfnis nach Beheimatung und Stabilität unterliegt.

Diese Zustandsbeschreibung kennzeichnet jedoch nur eine Seite der Medaille. Längst sind Gegenkräfte gegen diese unbestreitbar dominanten Strömungen am Werk, wobei gleich auch diese noch nicht in ihrer Zielrichtung erkennbar sind. Anscheinend gibt es anthropologische Konstanten, die auch durch die neueren Entwicklungen im Bereich von Wissenschaft, Technik und Gesellschaft nicht eliminiert werden. Ja mehr noch: Je weiter die scheinbare oder tatsächliche Entgrenzung fortschreitet, desto mehr gibt es die Suche nach Begrenzung. Unter Begrenzung ist hier natürlich nicht eine Einengung der individuellen Möglichkeiten zu verstehen, sondern eine Einbergung in den Raum, eine Koordinierung des Lebensraumes, um sich nicht zu verlieren. Martin Heidegger hatte dies in einem berühmten Referat auf einer Kirchbautagung kurz nach dem Zweiten Weltkrieg zum Ausdruck

gebracht: Menschsein, das heißt Wohnen. Dies erklärt auch die ausufernde Wohnkultur, die immer mehr zum Kult gerät. Neben dieser Kultivierung des privaten Lebensraums gibt es allerdings auch die Suche nach Orten innerhalb der Gesellschaft, die dem Individuum wie einer wie auch immer gearteten Gemeinschaft die Erfahrung von Ankommen, Geborgenheit geben. Es sind die „besonderen“ Orte, die man durchaus im weitesten Sinne als Sakralräume bezeichnen kann. Sakralität meint hier noch nicht im engeren Sinne eine religiöse Kategorie, wie etwa die durch die katholische Kirchweihe erzeugte Sakralität im kirchenrechtlichen Sinn. Nicht zuletzt führt die Verwechslung verschiedener Konzepte von Sakralität zu mitunter unerträglichen Verhaltensweisen, z. B. im Falle der „Entsakralisierung“ von Kirchengebäuden: Der kirchenrechtliche Akt mag zwar Sakralität im kanonistischen Sinn eliminieren, für die Gläubigen, die in diesen Räumen ein Leben lang gebetet und Liturgie gefeiert haben, ist dies damit noch lange nicht ein profaner Raum. Die anthropologisch notwendige

Trennung von sakral und profan, die selbst die Infragestellung etwa seitens der Reformation überlebt hat, ist von vielen Faktoren bedingt. Einerseits handelt es sich um eine Setzung durch entsprechende Autoritäten, die freilich von den Individuen akzeptiert werden muss, andererseits beruht dies auf kulturellen Konventionen und möglicherweise auch auf überkulturellen, anthropologischen Empfindungen, wie der interkulturelle Vergleich „sakraler Orte“ vermuten lässt. Meine These lautet, dass jede Gesellschaft solche besonderen Orte braucht, dass sie, wenn sie nicht von anerkannten Institutionen eingerichtet und unterhalten werden, sich selber immer wieder neue eigene „sakrale Räume“ schafft.

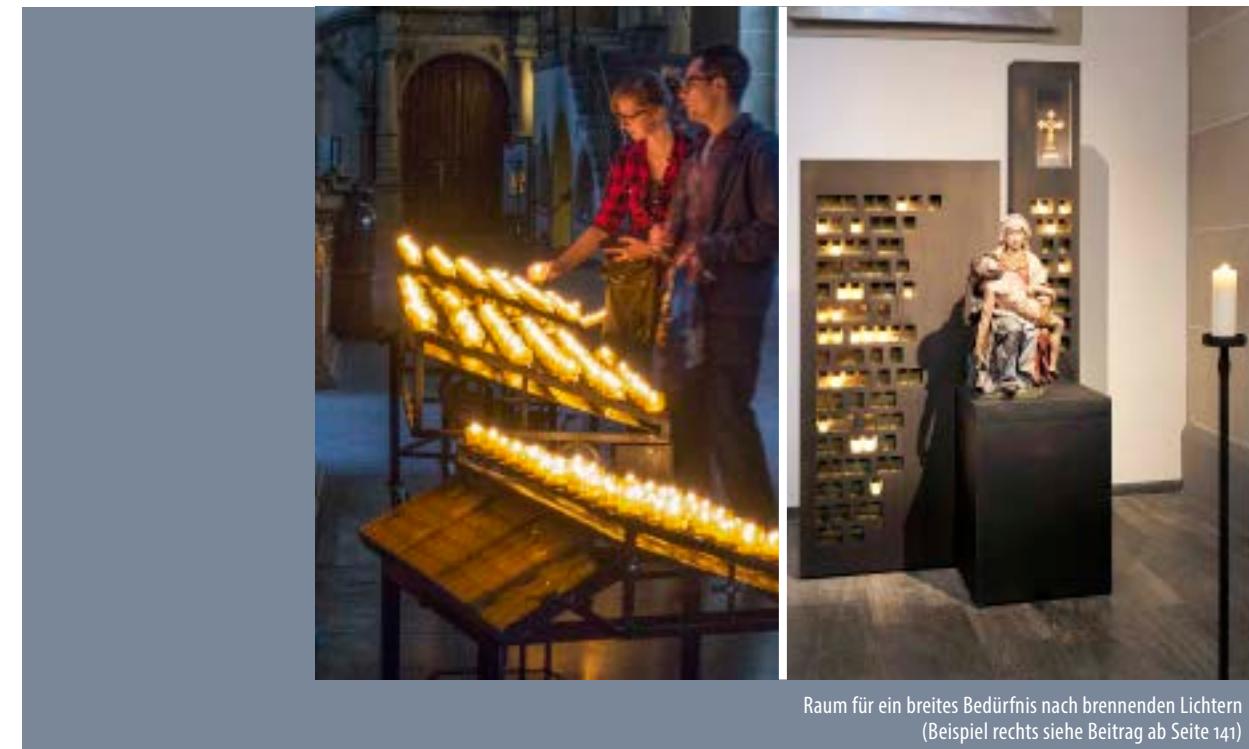
Faktisch gibt es nach einer langen Phase des Monopols sakraler Räume auf Seiten kirchlicher Instanzen bereits seit langem eine Verlagerung in andere Bereiche. Waren es zunächst wohl die Herrscherhäuser mit ihren Palästen, so schuf sich das Bürgertum mehr und mehr in Absetzung von kirchlichen Autoritäten eigene Sakralräume. Diese waren zunächst Theater, Konzertsäle und Museen, aber auch Bahnhofs- und Industriebauten, schließlich Sportarenen und Kaufhäuser.

In Absetzung von diesen säkularen „Sakralräumen“ mühten sich die Kirchen um einen kircheneigenen Stil, der sich von dem allgemeinen Trend deutlich unterscheiden sollte. Vor allem die katholische Kirche grenzte sich im 19. Jh. bewusst von der „säkularen“ Kultur ab, sowohl in Kirchenbau mit seiner Ausstattung als auch in Fragen der Kirchenmusik. Die Auseinandersetzungen um den kircheneigenen Stil setzten sich noch weit bis ins 20. Jh. fort und zeigen bis heute ihre Auswirkungen im Verhältnis von Kirche und den Künsten.

Die katholische Restauration vor allem im Rheinland hatte jedoch zur Folge, dass die

Ausgangslage für eine Erneuerung im 20. Jahrhundert günstig war. Dies hing nicht zuletzt mit dem im 19. Jahrhundert entstandenen Vereins- und Verbandswesen zusammen, in dem viele Katholikinnen und Katholiken organisiert waren. In der Zeit des Aufbruchs der Moderne traten neue Bewegungen hinzu, die einen enormen Innovationsschub ermöglichten. Dieser hatte in kaum einem anderen Bereich so sichtbare Auswirkungen wie im Kirchenbau. Dachte man seitens vieler Diözesanleitungen noch in Spitzbögen, standen manche Pfarrer in regem Kontakt mit führenden Architekten der Zeit, und so befanden sich die Kirchen für eine Zeitlang an der Spitze der Architekturentwicklung. Bereits in den 20er Jahren entstanden bemerkenswerte moderne Kirchenbauten, und es entwickelte sich bis weit in die 30er Jahre hinein ein moderner Kirchenstil. Die Nachkriegsmoderne der Wiederaufbauperiode konnte daran anknüpfen. Allerdings erschlug die ungeheure Fülle an Neubauten vor allem der 50er bis 70er Jahre die Qualität. Form und Funktion standen nicht mehr in einem ausgewogenen Gleichgewicht. Dies kann man etwa sehen im Vergleich einer der Ikonen des modernen Kirchenbaus, der Kirche St. Fronleichnam in Aachen von Rudolf Schwarz, mit den unzähligen Repliken in der Zeit der Nachkriegsmoderne. Diese Nivellierung hat nicht zuletzt mit dazu geführt, dass moderne Sakralräume insgesamt in Verruf geraten sind.

Damit stellt sich die Frage, was die Qualität des Sakralen in einem Kirchenraum ausmacht. Dies kann nicht, wie bereits angekündigt, an Chiffren wie Rund- bzw. Spitzbögen oder Buntverglasung festgemacht werden. Was also verbindet eine romanische Dorfkirche, eine gotische Zisterzienserkirche, eine barocke Wallfahrtskirche, eine neugotische Pfarrkirche und eine Ikone der Moderne wie die Wallfahrtskirche in Ronchamp von Corbusier miteinander? Abgesehen vom religiösen Gebrauch sind



Raum für ein breites Bedürfnis nach brennenden Lichern
(Beispiel rechts siehe Beitrag ab Seite 141)

dies unter anderem das Ambiente, die verwendeten Materialien und ihre Verarbeitung, die Proportionen und Dimensionen, die Lichtführung sowie die Verteilung und Gestaltung der Orte, Bilder und sonstiger Gegenstände im Raum.

Ein als Kirchenraum geeigneter Sakralraum muss gleichermaßen dem einzelnen Be-tenden als auch einer zum Gottesdienst versammelten Gemeinde zugleich Geborgenheit und Ausrichtung auf ein anderes geben. Der Unterschied zu einem im weitesten Sinne als „sakral“ zu bezeichnenden Raum besteht also letztlich darin, dass der religiöse Raum nicht nur Geborgenheit und Erhabenheit vermittelt, sondern zugeleich auf ein anderes, christlich gesprochen den anderen verweist. Hier haben auch in einer Gesellschaft, die sich unzählige Räume leisten kann und leistet, die Kirchen nach wie vor ein Alleinstellungsmerkmal, dessen Bedeutung sie sich offensichtlich immer

noch nicht so recht bewusst sind. Thomas Sternberg hat das Wesen des Sakralen an der Kategorie der Begegnung festgemacht: Im Sinne des Doppel- bzw. Dreifachgebotes geht es um Gottes-, Nächsten- und Selbstbegegnung.

Man könnte eine vierte Dimension hinzuzählen: Der Raum selber mit seiner Materialität bietet die leibliche Voraussetzung für die drei Weisen der Begegnung. So ist die kosmische Begegnung gewissermaßen die Möglichkeitsbedingung für das Zusammenkommen der anderen drei Weisen der Begegnung. Letztlich gründet dies im christlichen Verständnis von Schöpfung und Inkarnation.

Empirische Studien der jüngeren Zeit belegen, dass eine beträchtliche Zahl von Mitbürgerinnen und Mitbürgern vor allem in der Urlaubszeit Kirchen aufsucht. Dabei stehen die traditionellen Motive wie Gottes-



„Stylish“ im Wandel – links neuromanische Kirche Rüthen-Langenstraße · rechts St. Antonius/Vitus in Arnsberg-Herdringen
(s. Alte und neue Kunst 2012)



dienstbesuch oder stille Anbetung eher an unterer Stelle. Oft werden freilich touristische Motive vorgebracht, wo es möglicherweise doch um einiges mehr geht. Ähnlich wie bei dem nun schon seit geraumer Zeit anhaltenden und stetig wachsenden Wallfahrtsphänomen handelt es sich auch hier um eine res mixta. Offensichtlich schwingen bei touristischer Neugier Motive der Suche und der Sehnsucht nach Verortung mit, derer sich die Betreffenden selbst kaum bewusst sind. Wo ein entsprechendes Angebot vor Ort stattfindet, etwa im Rahmen von Kirchenführungen, stellen sich oft erstaunliche Wirkungen ein. Vielen ist dabei auch wichtig, dass die Kirchen weiterhin in religiösem Gebrauch sind. Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang die inzwischen flächendeckend auch im evangelischen Bereich anzutreffende Praxis, Möglichkeiten für das Entzünden von Kerzen vorzusehen.

Auch unabhängig von touristischen Orten stellt sich also die Frage, ob das Bereithalten dieser Räume, das heißt vor allem ihre Zugänglichkeit, nicht einen wesentlichen Faktor einer missionarischen Kirche darstellt. Die Deutsche Bischofskonferenz hat vor einigen Jahren selbst mit einer Arbeitshilfe „Offene Kirchen“ darauf aufmerksam gemacht.

In den vergangenen Jahrzehnten ist der Brauch, Kirchenräume für etwas anderes als für das Feiern von Gemeindemessen zu verwenden, weitgehend abhandengekommen. Andachten, und sei es nur das schlichte Rosenkranzgebet, die visitatio des Allerheiligsten oder das Verweilen vor einem Marienbild gehörten früher zur selbstverständlichen Praxis in Stadt und Land. Will man etwas dafür tun, um die zunehmende Erosion der Sakralaulandschaft zu



Kunst-Installation im Kreuzgang-Flügel von St. Jodokus, Bielefeld Tourismus-Magnet dank Welt-Kulturerbe-Status: Westwerk in Corvey

verhindern oder wenigstens zu verlangsamen, müssen die Christen ihre Räume „besetzen“, indem sie sie auch außerhalb der Sonntagsmesse regelmäßig nutzen. Merkwürdigerweise ist das Wissen um die Bedeutung sakraler Räume bei vielen Nichtchristen stärker ausgeprägt als bei manchem Kirchensteuerzahler.

Die Frage, wo heute möglicherweise neu anzusetzen sei, um ein neues Verständnis für Sakralräume zu gewinnen, ist vielleicht schwieriger zu beantworten als noch zu Beginn des vorigen Jahrhunderts. Seinerzeit kamen bestimmte Strömungen zusammen: Der Überdruss an einer sich immer oberflächlicher und dekorativer gebärdenden Neugotik (einschließlich der Stile der Zwischenzeit) und die Befreiung durch die Maximen der Moderne, etwa vom Bauhaus formuliert. Dem entsprach kirchlich eine Abkehr von einem Individualismus, wie er letztlich durch die Philosophie des deutschen Idealismus formuliert wurde und auf unterschiedliche Weise Auswirkungen auf Protestantismus und Katholizismus gefunden hatte. Romano Guardini setzte dem sein berühmtes „Die Kirche erwacht in den Seelen“ entgegen.

Neue Formen des Miteinanders, etwa auf Burg Rothenfels oder in Pfarreien wie Klosterneuburg, suchten und fanden entsprechende architektonische und künstlerische Ausdrucksgestalten. Daraus erklärt sich die hohe Qualität vieler Kirchenräume vor allem der frühen Moderne, aber auch noch im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg. Erst im Laufe der 60er Jahre ging dieser Impetus mehr und mehr verloren. Dennoch wurden und werden bis heute Kirchen, Oratorien, Räume der Stille von höchster Qualität gebaut, die teilweise auch auf große Akzeptanz stoßen. Allerdings handelt es sich, wie etwa bei der Bruder-Klaus-Kapelle von Peter Zumthor in Mechernich-Wachendorf, in der Regel um ungewöhnliche Räume, die in keine der klassischen Kategorien von Sakralräumen passen. Das heutige Problem ist also die zunehmende Diversifikation und die Tendenz, sich individuelle Räume zu schaffen, was der verbreiteten Ideologie der Machbarkeit entspricht. Architektur hat demgegenüber etwas Statisches, Vorgebenes und Vereinheitlichendes. Zwar gibt es in der Architektur der Gegenwart Bestrebungen und Versuche, diesen Widerspruch zu überwinden – das exzessive

Bauen mit Glas ist ein Hinweis darauf. Auf der anderen Seite erweisen sich aber gerade solche Bauten als attraktiv, die einen Gegenakzent zu dieser allgemeinen Tendenz setzen. Die erwähnte Feldkapelle von Peter Zumthor oder die aus Lehm erbaute Friedenskirche in Berlin sind als Gegenpole zur Technologiehörigkeit unserer Zeit attraktiv. Sie verweisen auf etwas anderes, das jenseits aller Komplexität unserer Lebenswelt die Wirklichkeit einer Einheit und Ursprünglichkeit vermittelt, die sich niemals erzeugen lässt. Dass die Ästhetik des Weglassens, schließlich die Ästhetik der Leere, heute durchaus „verstanden“ werden kann, belegen selbst bestimmte Industrieprodukte (wie etwa die der Firma Apple). Romano Guardini brachte nach seinem ersten Besuch der von seinem Freund Rudolf Schwarz 1930 erbauten Fronleichnamskirche in Aachen seinen ersten Raumeindruck wie folgt zu Papier: „Das ist nicht Leere, das ist Stille. Und in der Stille wohnt Gott.“

Die Chance der Kirchenräume für unsere heutige Zeit liegt also darin, dass in ihnen eine Gegenwelt erfahrbar wird, die möglicherweise mehr Menschen suchen, als anhand von Umfrageergebnissen oder Steuerlisten zu vermuten ist. Die Frage ist nur, ob und wie es ihnen vermittelt wird.



Mehr als „barrierefrei“ umgesetzte Verbindung zweier Ebenen: Stahlrampe in umgebauter Kirche mit Erlebnis- und Aufenthaltsqualität. (siehe Beitrag S. 54)

Erfreulicherweise gibt es auf diesem Gebiet seit geraumer Zeit größere Anstrengungen auf katholischer wie auf evangelischer Seite sowie ökumenischer Art, etwa die Kirchenraumpädagogik. Das Deutsche Liturgische Institut und verschiedene Partner bauen zurzeit ein interaktives Projekt „Straße der Moderne“ auf, mit dem die bedeutenden Kirchenräume des 20. Jahrhunderts erschlossen werden sollen. Im Rahmen des Eucharistischen Nationalkongresses 2013 in Köln wurde ebenfalls ein interaktives Projekt angestoßen, um die Kirchenräume in der „Provinz“ für Jung und Alt zu erschließen. Entscheidend bei all diesen Unternehmungen ist freilich, dass die Kirchenräume nicht als bloß museale Objekte einer vergangenen Religion erscheinen. Es stellt sich also die Frage, wie die Verantwortlichen selbst ihre Räume wahrnehmen, welchen Umgang sie mit ihnen haben und wie sie sie weiterentwickeln. Es kann z. B. kontraproduktiv sein, wenn man in einem Kirchenraum eine spektakuläre Ausstellung einrichtet, dabei aber versäumt, den Raum vorher zu klären, und sei es nur, die als Rumpelkammer dienenden Ecken und Winkel aufzuspüren und zu räumen (so in einer katholischen Pfarrkirche mit einer spektakulären Ausstellung während der documenta 2012 in Kassel). Dieses Phänomen zeigt, dass man zwar ein Gespür für Events entwickelt hat, das sich etwa in der Zunahme von Ausstellungen, Nächten der offenen Kirchen usw. äußert, dass dem aber nicht eine wirkliche neue Wertschätzung des Raumes in seinem täglichen Gebrauch entspricht. Nur wenn beides zusammenkommt, kann der Kirchenraum tatsächlich zu einem Ort der Begegnung werden.

Möglicherweise steht hinter der mitunter groben Vernachlässigung von Kirchenräumen immer noch die Mentalität der „68er Jahre“, infolgedessen alle Kirchenräume für Liturgie geeignet schienen, außer Kirchenräume. Es war die Zeit der Mehrzweck-

kirchen, die allenfalls eine abschließbare sakrale Ecke aufwiesen, ansonsten sich von Pfarrsälen in keiner Weise unterschieden. Sakralität war in jener Zeit ausschließlich negativ besetzt. Erst im Zuge der 80er Jahre, mit dem Neubau einiger spektakulärer Kathedralen, begann man Sakralität als positive Kategorie wiederzugewinnen. Fataleweise fiel die Phase der Entsakulalisierung mit der Durchführung und Rezeption der Liturgiereform zusammen. Das, was das Zweite Vatikanische Konzil als „Glanz edler Einfachheit“ intendierte, geriet vielerorts zur bloßen Stillosigkeit. Jeder Aufwand, der über das rein Notwendige (oder was man dafür hielt) hinausging, war verpönt. Diese zumindest in einigen Teilen Mitteleuropas verbreitete Mentalität musste notgedrungen zu jener Gegenbewegung führen, die sich in einer Übersakralisierung und in einer vollständigen Abkehr von den Reformen des Zweiten Vatikanischen Konzils äußert. Fährt man demgegenüber auf der Linie des Zweiten Vatikanischen Konzils fort, die durch die Liturgische Bewegung und die damit verbundene Erneuerung des Kirchenbaus vorbereitet wurde, so ergeben sich meines Erachtens auch wichtige Impulse für die Zukunft.

Freilich sind auch nach 50 Jahren viele Fragen nach wie vor ungeklärt. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass die Beschlüsse des Zweiten Vatikanischen Konzils mitunter mehrdeutig sind, dass zudem die Reformphase selbst nicht ohne Einseitigkeiten und Defizite vonstattengehen konnte. So erscheint die Neuordnung vieler liturgischer Räume nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil trotz mancher wiederholter Korrekturen nach wie vor nicht gelungen. Faktisch handelt es sich um eine reziproke Beziehung:

Einerseits formt die Liturgie den Raum, andererseits wird die Liturgie durch den Raum geformt und muss dies auch. Dies

erklärt die besondere Aufmerksamkeit, die man durch die Jahrhunderte hindurch dem liturgischen Raum und seiner Einrichtung gewidmet hat. Ein noch so guter Raum nützt aber wenig, wenn die darin stattfindenden Feiern ihm nicht entsprechen, wenn also die Agierenden keine Sensibilität für den Raum aufweisen, der ihr Verhalten entsprechend prägen könnte. Dies gilt für Hauptamtliche wie Ehrenamtliche und für alle Teilnehmenden am Gottesdienst in gleicher Weise. Damit ist das von Romano Guardini vor fast einem Jahrhundert formulierte Programm der liturgischen Bildung nach wie vor aktuell. Es geht weniger um die Vermittlung von Inhalten als um die Befähigung zum „liturgischen Akt“. Hier stand Guardini freilich selbst am Ende seines Lebens vor einem Rätsel, als er 1964 in einem berühmten Brief an den damaligen Direktor des Liturgischen Instituts, Prälat Johannes Wagner, die Frage stellte, wie denn die heiligen Geheimnisse gefeiert werden müssen, damit der heutige Mensch mit seiner Wahrheit in ihnen stehen könne. Diese vor einem halben Jahrhundert gestellte Frage ist sicherlich heute nicht mit einem Satz und für alle gleichermaßen zu beantworten. Dennoch gibt es zahlreiche positive Erfahrungen mit Räumen, die Gemeinden buchstäblich auf den Weg gebracht haben und auch dadurch wiederum Veränderungen erfahren. Wenn man solche Räume, die aus gelebter Spiritualität und Liturgie entstanden sind, anderen öffnet und erschließt, dann werden sie vielleicht Befremdung oder zumindest Alterität erfahren. Bei entsprechender Begleitung sollte dies aber nicht als Ausgrenzung erfahren werden, sondern im Sinne eines Lebenszeugnisses und einer Kultur, die eine Bereicherung für die gesamte Gesellschaft darstellt und andere einlädt, ohne sie zu vereinnahmen.

Zum ersten Begriff BAUKUNST

Wenn wir von Baukunst sprechen, ist das nicht einfach hin ein anderes Wort für Architektur.

„Bauen heißt eigentlich wohnen“, so formulierte der Heidelberger Philosoph Martin Heidegger 1951 anlässlich des sog. 2. Darmstädter Gespräches den zentralen Satz seines Vortrages. Heidegger führt dabei weiter aus, dass im Wortstamm „Bauen, buan, bhu, beo ... unser Wort, bin“ in den Wendungen: ich bin, du bist“, enthalten ist. Bauen – Wohnen – Sein (oder Dasein) gehen also – nach Heidegger – auf ein und dasselbe Wort zurück.

Was ist dann also ein Baumeister?

Einer der bekanntesten deutschen Architekten des letzten Jahrhunderts, der auch zahlreiche Kirchen erbaute, ist Rudolf Schwarz. Er „nannte sich ‚Baumeister‘, weil in diesem Wort mehr enthalten ist, als in der eher technisch schlichten Berufsbezeichnung Architekt. „Seine Aufgabe ist ihm Beruf. Er fühlt sich berufen, die gedachten Dinge umzusetzen, ins Werk zu bringen.“ Das baumeisterliche Wirken ist nach seinem Verständnis viel mehr, als nur eine ausführende Tätigkeit. Die Lehre für den Kirchenbau, die Rudolf Schwarz bereits 1938 mit seinem Buch „Vom Bau der Kirche“ vorlegt, hebt dies hervor. Er formuliert es sehr treffend: „Unsere Weisungen sind erstens keine Musterentwürfe, zweitens keine Bauprogramme, drittens keine Bestandteile eines baulichen Kanons und viertens keine Formeln.“ Und konsequent weiter gedacht, heißt das dann für sein Werk: „Kirchenbau ist keine kosmische Mythologie, sondern

Darstellung christlichen Lebens, neue Leibwerdung des Geistlichen und also Nachfolge des Herrn mit den baulichen Mitteln und in der Sprache der Baukunst.“ Kirchenbau ist somit Teil der höchsten Form von baukünstlerischem Schaffen.

**Baukunst aus Raum und Licht,
der zweite Begriff „RAUM“**

In seinem bekannten Buch „Mensch und Raum“ hält der Philosoph und Pädagoge Otto Friedrich Bollnow ein Plädoyer für den glücklichen Raum. Er lehrt uns, dass der Mensch sein Wesen dann am ehesten verwirklicht, wenn er zum wahren Wohnen kommt. Das erinnert ein wenig an Heidegger. Der Mensch soll und muss sich niederlassen, Wurzeln schlagen, um sich zugleich für seine Mitmenschen zu öffnen.

Ein anderer philosophischer Ansatz stammt von Franz Xaver Baier, der Raum von seiner Erscheinung her, also phänomenologisch denkt. Für ihn geht es um den gelebten und belebten Raum. Raum ist somit etwas Ausgegrenztes, aber ebenso Umgrenztes, etwas, das Beziehungen aufzubauen befähigt, etwas, das – wenn ich es anthropologisch weiterdenke – das Bezogen-Sein, die Rückbindung deutlich macht.

Und hier scheint nun nicht nur das Wort „Religion“ auf, das in seiner Wortbedeutung von „religare = zurückbinden“ abstammt, sondern es wird deutlich, dass alles Religiöse immanent raumbezogen ist.

**Baukunst aus Raum und Licht,
der dritte Begriff „LICHT“**

„Licht macht sichtbar. Licht ermöglicht Leben. Licht ist seinem Wesen nach transzendent.“

Licht macht sichtbar

Licht hat etwas Urgewaltiges an sich. Bereits im 3. Vers des ersten Buchs des Ersten Testaments heißt es: „Gott sprach: Es werde Licht!“ Das heißt aber doch, die allererste göttliche Rede, dieser kleine unscheinbare Satz, widmet sich dem Licht, das dem Tohuwabohu der Schöpfung eine erste Kontur gibt. Ohne das Licht wäre das Werk der Schöpfung nicht möglich; ohne Licht gäbe es keine Pflanzen und auch keine Lebewesen, ohne Licht würde es den Menschen nicht geben können und auch keinen Schatten.

Licht ermöglicht Leben

Das können wir wissenschaftlich oder auch theologisch fassen. Ich weise nur auf zahlreiche mittelalterliche Autoren hin; nenne als einen von Vielen, Abt Suger von St. Denis.

Oder denken Sie an die Nacht der Nächte; in der Österlichen Nacht singt die versammelte Gemeinde beim Hereinragen der Osterkerze mehrfach: „Christus das Licht!“ Und noch auffälliger, im Glaubensbekenntnis, beten wir: „Licht vom Licht“ – Christus ist wahrhaft Gottes Sohn.

Licht ist seinem Wesen nach transzendent Es „gibt ... keine Zufälligkeiten des Lichtes – kein Licht, das von undefinierter Quelle her kommt, kein Reizmittel für eine vorübergehende Gefühlswelt, keine Bühnenbeleuchtung. Die Quelle des Lichtes ist klar definiert Teil des Raumes, Teil der Gestalt, Teil der architektonischen Aussage,“ sagt Maria Schwarz. Licht modelliert Raum. Licht schafft, ja es erschafft geradezu Räume.

All diese Gedanken waren die Leitschnur für die Ausstellung. Die Ausgangsidee war, einige ausgewählte zeitgenössische Kirchenbauten zu präsentieren und dabei aufzuzeigen, welche zentrale Rolle der Umgang mit dem Licht in ihnen spielt, wie durch die Lichtführung eigene Räume, besondere Raumeindrücke entstehen.

Auch wenn allgemein immer wieder festgehalten wird, dass heutzutage keine Kirchen mehr gebaut werden, so zeigt die Ausstellung im Blick auf Europa, dass diese Aussage nicht immer stimmt. Hier sei nur das Sonderbauprogramm der Italienischen Bischofskonferenz genannt, das seit mehr als zehn Jahren jährlich zumindest drei Kirchenbauwettbewerbe initiiert und begleitet. Ein Ergebnis dieser Aktion ist die in der Ausstellung vertretene Kirche des Ehepaars Fuksas in Foligno (2009). Es werden aber auch in Österreich zahlreiche Neubauten errichtet. Ein evangelisches Beispiel dafür ist die kleine Hainburger Martin-Luther-Kirche (2011), die von einem der berühmtesten Söhne dieses Donaudorfes geplant und verwirklicht wurde – ich spreche von Wolfgang D. Prix, dem in Wien ansässigen Chef des weltweit tätigen Büros Coop Himmelb(l)au.

Ein vielbesuchtes und ganz besonderes Bauwerk ist die mittlerweile zur Inkunabel gewordene Bruder-Klaus-Kapelle. Hier verschmelzen Baukunst, Raum und Licht. Das besondere an diese Kapelle ist, dass der Raum das Ergebnis vielschichtiger Vorgänge ist, die auch von dem Bauherrn, dem Landwirt aus der Eifel, eigenhändig ausgeführt wurden: Unter der Leitung und intensiven Begleitung des Architekten Peter Zumthor wurde eine zeltartige Struktur aus 112 Baumstämmen errichtet. In 24 Tagwerken erstellte dann die Baugemeinschaft aus Bauherr, seiner Familie und Freunden ebenso viele Schichten aus Stampfbeton.



Private Bruder-Klaus-Kapelle in Mechernich-Wachendorf (Foto: Wikipedia)

Als die Kapelle die abschließende Höhe von 12 Metern erreicht hatte, wurde ein Feuer entfacht, das im hermetisch abgeriegelten Innenraum über drei Wochen schwelte. Mottfeuer, wie beim Köhlern. Die später entfernten verkohlten Baumstämme bilden die Struktur des tiefschwarz verfärbten Betons des Innenraums, der durch die mit 350 Glaszapfen verschlossenen Bundlöcher eine zusätzlich überraschende Brillanz erfährt. Dort, wo die 112 Stämme zusammenstießen, ergießt sich jetzt im Zenit der Himmel in den Raum. Hier ergeben sich Form, Farbe und Licht aus einem lebendigen Prozess, der Raum atmet. Dies macht auch seine Faszination aus. Der Besuch kann zu einem spirituellen Prozess werden.

Einen anderen Weg zeigt die neue St. Franziskus-Kirche in Regensburg-Burgweinting auf, die im Mai 2004 eingeweiht wurde. Hier war die Ausweisung neuer Baugebiete der Ausgangspunkt für die Errichtung einer neuen Kirche. Nach langer Planungszeit, der Wettbewerb war 1997, gelingt Königs Architekten, Köln, ein hochinteressanter Beitrag zum aktuellen Kirchenbau. Wer durch das durch ein hohes Glas gekennzeichnete

vorpatinierte Kupfertor über den kleinen Vorraum in die Kirche eintritt, ist vom Eindruck des Innern überwältigt. Eine Ellipse mit zwei großen Einbuchtungen und vor allem die unregelmäßig nach vorn wie nach hinten geneigten, geschlämmten Backsteinwände machen das fensterlose Kircheninnere zu einem wahren Erlebnis. Die Decke, eine durchscheinende Teflonmembran, ist neben der indirekten Beleuchtung über manchen der Einbuchtungen die hauptsächliche Lichtquelle. Der letztlich längsgerichtete Raum versucht in seiner in drei großen Bankblöcken zusammengefassten Bestuhlung eine Verbindung der Idee des Weges und der Circumstans um den Altar. Eine seltene Bauaufgabe stellen ökumenische Zentren dar. Ein viel diskutiertes Beispiel der letzten Zeit ist das in Freiburg-Rieselfeld vom Büro Kister, Scheithauer, Gross aus Köln errichtete Bauwerk, das auch 2004 seiner Bestimmung übergeben wurde. Den schwierigen wie interessanten Auftrag, von dem die planende Architektin Susanne Gross geradezu „mitgerissen“ wurde, haben die Entwerfenden in ein vielfach gefaltetes und gezacktes Betonvolumen gegossen. Die Grundidee der Zusammenlegung der Räume funktioniert – beide Kirchenräume werden durch die Öffnung von Schiebleemen über einen gemeinsamen Vorraum miteinander verbunden.

Die Praxis der letzten Jahre zeigt, dass die angebotene Möglichkeit genutzt wird. Die gleichartige Ausstattung der beiden Kirchenräume – der katholische bietet Platz für bis zu 250, der evangelische für ca. 100 Gläubige – ist eine gute Grundlage für diese gemeinsame Nutzung. Die Entwürfe für Altar, Ambo wie der Stühle stammen von der Architektin. Bei beiden Konfessionen reichte das Geld nicht mehr für die geplante Ausstattung mit einer Orgel oder auch für weitere Kunstwerke.

Das hat letztlich durchaus etwas für sich. Die schrägen betonierte Außenwände, die zentrale Aufstellung von Altar und Ambo, der hauptsächliche Lichteinfall von oben, die hölzerne Decke, die eher industriemäßige Beleuchtung ... das alles sind Elemente, die zwar teils gewöhnungsbedürftig, letztlich aber in der Zusammenstellung überzeugend sind. Es bleibt ein sehr guter Gesamteindruck.

Kirchenbau ist Baukunst aus Raum und Licht

Der Kirchenbau ist nach wie vor eine der reizvollsten Aufgaben für eine Architektin bzw. einen Architekten. Nicht nur junge Vertreter ihres Fachs antworteten vor wenigen Jahren auf die Frage, welches Bauwerk für sie in ihrer beruflichen Zukunft die größte Herausforderung darstellen würde, eine Kirche oder eine Kapelle. Ähnliches kann man auch von arrivierten Baumeistern lesen.

Wie zur Bekräftigung dieser Aussage haben sich letztes Jahr 41 Architekturstudenten der TU München für das Diplomthema „Stadt-kloster“ angemeldet. Ich habe noch erlebt, als der Lehrstuhl Sakralbau als nicht mehr zeitgemäß an derselben TU gestrichen wurde.

Diverse aktuelle Themenhefte italienischer (Casabella, Sonderheft vom Mai 2013, mit den Ergebnissen der angesprochenen Kirchenbauwettbewerbe), portugiesischer (arqa, Heft 108, August 2013) und zuletzt spanischer Provenienz (Arquitectura Viva 164, Juni 2014, mit dem Titel „German Spirit. Sacred Spaces in the Heart of a Troubled Europe“) zeigen, dass das Thema nach wie vor aktuell und von großem Interesse ist. Und auch für die meisten Künstlerinnen und Künstler ist der Kirchenraum nach wie vor eine große Herausforderung, dem sie sich mit höchster Konzentration und großem Einfallsreichtum stellen bzw. stellen wollen.

Die Kirche als öffentlicher Raum

Tagungsbericht, Katholische Akademie Schwerte

Stefanie Lieb

Mit der Fragestellung „Offen für alle? Die Kirche als öffentlicher Raum“ fand am 24. November 2014 die fünfte Tagung der Reihe „Kirche weitergebaut“ in der Katholischen Akademie Schwerte statt.

Seit 2010 widmet sich die Reihe, die in Zusammenarbeit mit dem Bauamt des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn organisiert wird, Themen, die den modernen und zeitgenössischen Kirchenbau betreffen. Die hier formulierten und diskutierten Schwerpunkte sind bewusst sehr weitreichend abgesteckt und beziehen benachbarte Aspekte und Fachdisziplinen mit ein. So werden beispielsweise die Sakralbautradition anderer Religionen, Trends in der Profanarchitektur oder architektursoziologische sowie raumwissenschaftliche Diskurse mit einbezogen. Ziel der Tagungen ist, jeweils aktuelle architektonische Projekte und Standpunkte vorzustellen und diese mit kunst- und gesellschaftshistorischen Ansätzen zu konfrontieren und zu hinterfragen. Hierzu werden entsprechend international bekannte Architekten und Wissenschaftler eingeladen, die ihre Entwürfe und Positionen zur Diskussion stellen. Als Zielgruppen im Publikum sind Architekten, Denkmalpfleger, Kunsthistoriker, im pastoralen Dienst Tätige und interessierte Laien gleichermaßen angesprochen.

Die Jahr für Jahr ansteigenden Besucherzahlen belegen, dass trotz Kirchensterbens und Umnutzungsdebatten die Bauaufgabe „Kirche“ nach wie vor an Relevanz und Aktualität nichts eingebüßt hat. Die Katholische Akademie Schwerte und das Bauamt des Erzbistums Paderborn haben somit

innerhalb von fünf Jahren eine fachwissenschaftlich anerkannte Plattform für die bedrohte Gattung „Kirchenbau“ geschaffen, um weiterhin darauf aufmerksam zu machen, dass auch in Zeiten verstärkter Säkularisierung die gestalterische und inhaltliche Auseinandersetzung mit Fragen des Sakralbaus nicht vernachlässigt werden darf. Für Architekten und bildende Künstler ist der Sakralraum nach wie vor eine besondere und attraktive Herausforderung für den Entwurf; dies belegen sakrale Projekte internationaler Stars wie beispielsweise von Peter Zumthor (Diözesanmuseum Kolumba in Köln, Bruder-Klaus-Kapelle in Mechernich/Eifel) oder von Gerhard Richter (Südquerhausfenster im Kölner Dom). Und auch beim Rezipienten, der in einer säkularisierten und durch kurzelebige Massen-events geprägten Gesellschaft beheimatet ist, lässt sich nach wie vor ein Bedürfnis nach der besonderen Atmosphäre, die ein Sakralraum bieten kann, konstatieren.

^Kirchengebäude werden also nach wie vor von Besuchern frequentiert – wenn dies auch nicht mehr so häufig im Zuge eines Gottesdienstbesuches erfolgt. Demzufolge lautete bei der letzten Tagung „Kirche weitergebaut V“ am 24.11.2014 die zentrale Frage, wie offen Kirchen heutzutage noch sind und ob sie als eine Art „öffentlicher Raum“ für die Zukunft gedacht werden können. Zwei Jubiläen waren weiterhin Auslöser für diese Themenwahl: Das Zweite Vatikanische Konzil feierte seinen 50. Geburtstag ebenso wie das Bauamt des Erzbistums Paderborn, das 1964 gegründet wurde.



Podiumsdiskussion mit Josef Rüenauver, Emanuela von Branca und Maria Schwarz

Begleitet und eröffnet wurde die Tagung durch die Ausstellung „Baukunst aus Raum und Licht. Sakrale Räume in der Architektur der Moderne“ des Kurators Dr. Walter Zahner, der die einführenden Worte sprach. „Öffnung der Kirche“, das war damals bei der liturgischen Reform des Zweiten Vatikanums ein großes Anliegen. Mit der stärkeren Einbeziehung der Gemeinde in das liturgische Geschehen waren neue Bau- und Raumvorstellungen verbunden, die in den 1960er-Jahren zu vielfältig gestalteten Kirchenräumen führten. Dieses Erbe der „geöffneten Kirche“ der Konzilszeit ist für die heutige Zeit nach wie vor eine Herausforderung: Zwar haben sich die Bedingungen für den zeitgenössischen Umgang mit und die „Nutzung“ von Kirchen stark geändert, der Anspruch ist jedoch gleich geblieben: Kirche sollte auch heute als ein offener Raum gedacht und gebaut werden, der jedem eine Annäherung und Zuflucht ermöglicht.

Die „Jubiläums-Tagung“ war deshalb zweiteilig angelegt: Es kamen zunächst zwei prominente Zeitzeugen des Kirchenbaus der Konzilszeit zu Wort: Frau Prof. Maria Schwarz, Architektin aus Köln und Witwe des großen Kirchenbauers Rudolf Schwarz, und Erzdiözesanbaumeister a.D. Josef Rüenauver, der 1964 das Bauamt in Paderborn mitbegründet hat, dort bis 1985 wirkte und dann bis 2001 als Erzdiözesankonservator in Köln aktiv war. Interessant war bei diesem Interview, das Diözesanbaumeisterin Emanuela Freiin von Branca führte, dass Maria Schwarz sowie auch Josef Rüenauver der Meinung waren, dass liturgische und architektonische Bestrebungen einer Kirchenöffnung bereits seit der Liturgischen Bewegung in den 1920er-Jahren vorlagen und das Zweite Vaticanum lediglich die „Korkenöffnung“ war, um den bereits bestehenden Kirchbaureformen den Weg zu ebnen.

Maria Schwarz erläuterte, dass ihr Mann Rudolf Schwarz mit den Raumplänen für den Kirchenbau, z.B. dem „offenen Ring“, dem „Kelch“ oder dem „Weg“, in seinem Buch „Vom Bau der Kirche“ bereits 1938 Konzepte für ein neues liturgisches Verständnis des Kirchenraumes vorgelegt habe. Ebenso sei die Fronleichnamskirche in Aachen von 1930 mit ihrem Raumschema bereits eine Vorwegnahme der Reform des Zweiten Vaticanums gewesen.

Josef Rüenauver ergänzte entsprechend, dass auf der anderen Seite durch die Reform des Vaticanums an vielen Orten des Bistums eine Überforderung stattfand: Viele der historischen Kirchengebäude wurden entgegen ihrer ursprünglichen Raumkonzeption sinnlos umgerüstet oder es entstanden neue, rein funktionale Kirchenräume, mit denen sich die jeweilige Gemeinde nicht identifizieren konnte. Die liturgische Reform im Kirchenbau des Zweiten Vaticanums war zwar überfällig und für die damalige Zeit dringend notwendig, in der Umsetzung wurde sie jedoch teilweise falsch verstanden und führte nicht zur erwünschten symbolischen Öffnung des Kirchenraums für den Besucher. Für die heute unter ganz anderen Bedingungen vorliegende Situation der geschlossenen bzw. offenen Kirche hatten beide Zeitzeugen passende Zitate formuliert:

Maria Schwarz: „Es geht um die Kirche als Bild der Mitte im Dorf, in der Stadt, im Leben; es geht um das Gebet mitten im Alltag, die Stille mitten in der Unruhe, den Ort der Antwort auf alle Fragen für die Menschen des Glaubens, für alle Suchenden, um das Bild der inneren Heimat, das Haus Gottes. Und dieser Ort muss offen sein, offen für jeden, Zuflucht!“

Josef Rüenauver: „Als dauerhaftes Zeichen der Hinwendung Gottes zu den Menschen ist sie zuallererst einladende Kirche, einladebare Gemeinschaft der Glaubenden, einladende Institution, natürlich auch einladernder Raum. Wenn aber eine Kirche tagsüber verschlossen ist, und mögen die Gründe dafür noch so einleuchtend erscheinen, verliert sie einen ganz wesentlichen Teil ihrer eigentlichen Bestimmung, nämlich missionarische Kirche zu sein. (...) Tagsüber verschlossene Kirchen sind ein Skandal! Aus meiner Sicht bedeutet ein abgewiesener Beter einen größeren Schaden als ein geklauter Putto.“

Zur Restaurierung des Kirchenraums St. Cyriakus in Schmallenberg-Berghausen

Dirk Strohmann und Leonhard Lamprecht



Schmallenberg-Berghausen,
kath. Kirche St. Cyriakus

Grundriss nach der tachymetrischen
Neuvermessung 2011 durch
das Büro Fitzek/Pancini, Köln.
Umzeichnung von Ingrid Frohnert, LWL-DLBW.

Hintergrund: Wandmalerei, Taufe Christi,
vor der Restaurierung. 2011.
Alle Fotos im Beitrag: LWL-DLBW/Dülberg.



Langhausjoch mit romanischer Architekturfassung nach der Restaurierung, vor Wiedereinbau des verkleinerten Orgelprospekts 2015

Dirk Strohmann Die von außen eher schlichte spätromanische Dorfkirche in Berghausen birgt in ihrem Inneren einen kostbaren Schatz. Dort ist nicht nur die architekturbegleitende bauzeitliche Dekorationsmalerei des Kirchenraumes (Architekturfassung oder Raumfassung genannt) erhalten, sondern auch ein figürlicher Wandmalerezyklus von etwa 1210 in der Hauptchorapsis. In kaum einer anderen Kirche Westfalens ist beides zusammen in dieser Vollständigkeit zu sehen. Wer sich also einen möglichst authentischen Eindruck vom Aussehen eines spätromanischen Kircheninnenraums verschaffen möchte, sollte unbedingt Berghausen besuchen, denn auch die Architektur selbst ist weitgehend unverändert überkommen.

Der Besuch lohnt sich umso mehr, als Kircheninnenraum und Wandmalereien gerade erst einer dringend notwendigen Konserverierung und Restaurierung unterzogen wurden. Dabei konnte die zuletzt doch sehr starke Oberflächenverschmutzung reduziert werden, so dass die mittelalterlichen Maleien jetzt wieder klarer und farbiger in Erscheinung treten und der ganze Raum seine Ausstrahlung zurückgewonnen hat. Dazu trägt auch die neue LED-Beleuchtung bei. Der Verbesserung des Raumeindrucks dient außerdem die Verkleinerung des zuvor überdimensionierten Orgelprospekts. Die von Sensoren gesteuerte, ebenfalls neu eingebaute Raumbelüftung soll im Zusammenwirken mit der Heizung das Klima in



Chorapsis mit Wandmalerei, in der Kalotte Maiestas Domini mit Heiligen, nach der Restaurierung. 2014

der Kirche verbessern und Temperatur und relative Luftfeuchte in einem für die Wandmalereien unschädlichen Bereich halten. Weiterhin wurde im Westen der Kirche ein bereits früher einmal bestehender Eingang wieder geöffnet und der Turmraum mit einem Gitter vom Kirchenschiff abgetrennt,

um einen begrenzten Zugang zur Kirche schaffen zu können. Der Taufstein musste deshalb aus dem Turm weichen und fand einen würdigen Platz unmittelbar vor den Chorstufen. Ostern 2015 nahm die Gemeinde ihre Kirche nach längerer Bauzeit wieder in Benutzung. Damit kam ein Vorhaben zu



Wandmalerei, Fortuna mit dem Glücksrad, nach der Restaurierung. 2014.

einem glücklichen Abschluss, dessen Finanzierung lange Zeit ungewiss schien, da die sehr kleine Kirchengemeinde nur einen begrenzten Eigenanteil an den Kosten aufbringen konnte. Den entscheidenden Durchbruch brachte schließlich die Förderzusage aus dem Denkmalschutz-Sonderprogramm III des Bundes. Zusammen mit dem Erzbistum Paderborn als größtem Geldgeber konnte der Löwenanteil der Kosten abgedeckt werden. Die hohe Bundesförderung honoriert sicher auch den besonderen Wert der Kirche und ihrer Wandmalereien. Die vorbildliche Restaurierung der Wandmalereien kam zudem in die engere Wahl für den Rheinisch-Westfälischen Staatspreis für Denkmalpflege 2015 und wurde mit einer Anerkennung bedacht. Im Folgenden sollen nun die Wandmalereien kurz beschrieben werden. Ein weiterer Abschnitt des Textes wird sich ausführlich den jüngsten Restaurierungsmaßnahmen widmen.

Die Wandmalereien – Zum Bestand
Bei der Kirche in Berghausen handelt es sich um eine gewölbte, kreuzförmige Pfeilerbasilika von nur einem Langhausjoch mit eingezogenem Westturm, Querhaus und Chorjoch mit halbrund geschlossener Apsis. Die Ostwände der Querhausarme sind als Seitenapsiden ausgebildet. Die bisherige Datierung des Bauwerks schwankt zwischen der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts und 1220. Die Stilmerkmale der figürlichen Wandmalereien in der Hauptapsis deuten aber auf die Fertigstellung der Kirche spätestens um 1210 hin.

Das bauzeitliche dekorative Ausmalungssystem im Kirchenraum wurde 1961 freigelegt und in Strichretusche ergänzt, die Vorlagen und Stirnseiten der Bögen sind grün gequadert, die Kämpfer rot gefasst und unter den Fenstern und an den Untersichten der Gurt- und Scheidbögen finden sich umlaufende Ornamentbänder. Die Fenster sind von Säulen mit marmorierten Bögen eingerahmt und die Gewölbe mit Lebensbäumen,

Kreuzmedaillons und rankengefüllten Gratbändern geschmückt. Zur Vervollständigung der schlicht ausgebildeten Architekturformen im Inneren waren die mehrfarbigen gemalten Architekturen und Dekorationen auf den Wand- und Gewölbe flächen im sog. Westfälischen Ausmalungstypus sicher von Beginn an eingeplant.

Die figürlichen Wandmalereien konzentrieren sich auf die Hauptapsis. In der Apsiskalotte ist die zentrale Darstellung der Maiestas Domini, des thronenden Christus, angeordnet, umgeben von den vier Evangelistsymbolen und Heiligenfiguren. Zur Rechten Christi stehen Maria und Johannes der Evangelist. Zu seiner Linken befinden sich Petrus und der Kirchenpatron Cyriakus. Auf den darunterliegenden Wandfeldern der Apsis sind vier Szenen aus dem Alten Testament dargestellt: Opferung Isaaks, Moses vor dem brennenden Dornbusch, die Auszeichnung des Stammes Levi durch Moses und Samson mit den Toren von Gaza.

In der Fensterlaibung sind ihnen im Sinne der mittelalterlichen Typologie Bildszenen aus dem Neuen Testament gegenüber gestellt: Verkündigung an Maria, Lamm Gottes, Taufe Christi.

Die untere nördliche Wandzone nimmt eine auf spätantiker Überlieferung fußende Glücksraddarstellung ein. Die Glücksgöttin Fortuna dreht hier zwischen zwei flankierenden Königen das Rad des Glücks. Im Bildfeld südlich des Fensters schließen zwei Szenen aus der Nikolauslegende an. Dargestellt ist dort die Rettung von Seeleuten aus der Not durch den Hl. Nikolaus, der in der zweiten Szene den Dank der Geretteten entgegennimmt. Die Gegenüberstellung der Szenen beinhaltet den moralischen Appell an die Gläubigen, nicht der blinden Fortuna, sondern der Fürsprache des Heiligen zu vertrauen. In der Sockelzone hat sich die Darstellung des Fabeltiers Greif erhalten.

Der heute sichtbare Bestand wurde erst 1936 durch Entfernung jüngerer Überlagerungen relativ sorgfältig freigelegt und zurückhaltend restauriert. Stellenweise erfolgte zwar ein Nachziehen der Konturen, besonders in den Gesichtern, aber meist ohne Abweichungen vom Original. Weitere Restaurierungen sind 1948, 1961 und 1982 vorgenommen worden, jeweils unter Respektierung des vorgefundenen ursprünglichen Malereibestands. Retuschen und Ergänzungen (1961: Tratteggio-Retuschen) blieben auf die Fehlstellen im Putz oder in der Malschicht beschränkt. Das gesamte spätromanische Figurenprogramm ist zwar in der Malschicht reduziert, jedoch mit Ausnahme der Sockelzone und kleinerer Fehlstellen nahezu unverfälscht und vollständig überliefert, so dass man von ungewöhnlich guter Erhaltung des Wandmalerezyklus sprechen kann.

Die Bildszenen sind als Kalkseccomalerei auf einlagigem Putz ausgeführt, der als Grundierung für die Malerei mit einer dünnen Kalktünche versehen wurde. Konstruktionslinien und Vorzeichnungen erfolgten in gelbem Ocker auf die noch feuchte Tünche und wurden stellenweise mit rotem Ocker ausgezogen und präzisiert. Als Bindemittel der aufliegenden Malschichten wurden Proteine und geringe Spuren von Öl nachgewiesen. Für die blauen Töne verwendeten die Maler ausschließlich das kostbare Ultramarin. Daneben wurden folgende Pigmente nachgewiesen: Roter Ocker, Zinnober, Mennige, rotes und gelbes Eisenoxidpigment, Pflanzenschwarz, Beinschwarz, Malachit, Grüne Erde, gelber Ocker, Calciumcarbonat und Bleiweiß. Spuren von Vergoldungen sind an den Nimben und der Mandorla festzustellen.

Charakteristisch für die figürliche Ausmalung der Hauptapsis ist der fließende, formzeichnende Stil von ausgeprägter Differenzierung der Farbigkeit und künstlerischen



Wandmalerei, der hl. Nikolaus rettet Seeleute aus der Not, nach der Restaurierung

Ausarbeitung, inhaltlich ambitionierter Ausgestaltung und hoher Qualität. Es sind mindestens zwei Maler nebeneinander tätig gewesen. Der Berghausener Malerezyklus lässt noch nicht die geringsten Anzeichen des Zackenstils spüren und zeigt viele aus dem 12. Jahrhundert stammende Einflüsse und Bildmotive. Außerdem knüpft das dichte, inhaltlich komplexe Programm an die stark theologisch geprägten Ausmalungssysteme des dritten Viertels des 12. Jahrhunderts im Rheinland an. Aufgrund der körperlichen Präsenz und Monumentalität der Figuren ist aber eine Einordnung in das frühe 13. Jahrhundert zu vertreten. Jedoch wird man sich nicht allzu weit von der Jahrhundertwende entfernen dürfen, ergab doch auch die Analyse der erhaltenen Inschriften durch Helga Giersiepen, dass die fast rein kapitalen Buchstabenformen und der sehr statische Stil der Schriftgestaltung von Vorbildern des 12. Jahrhunderts geprägt

sind. Aus den genannten Indizien leitet sich die Datierung des Bildzyklus um 1210 ab.

Die Ergebnisse der kunsthistorischen und restaurierungswissenschaftlichen Bearbeitung des Berghausener Bildzyklus durch Anna Skriver und Leonhard Lamprecht (unter Mitarbeit von Sigrid Engelmann), die hier nur angerissen sind, werden spätestens Anfang 2017 in einer wissenschaftlichen Buchpublikation ausführlich nachzulesen sein. Das Buch erscheint zum Abschluss des Forschungsprojekts „Bildwelten – Weltbilder. Romanische Wandmalerei in Westfalen“. Im Rahmen dieses von der LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen getragenen und von der LWL-Kulturstiftung geförderten Forschungsprojekts wurden 13 figürliche romanische Wandmalereien in Westfalen intensiv erforscht.

Konservierung und Restaurierung der Wandmalereien 2014

Leonhard Lamprecht

Die Maßnahmen wurden durch mehrere vorgeschaltete Untersuchungskampagnen sorgfältig vorbereitet. 2008 erfolgte eine erste Voruntersuchung der Malereien in der Hauptapsis durch den Amtsrestaurator der LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur, hierbei wurde besonders die Technologie der Malereien in Augenschein genommen und auch eine UV-Fluoreszenzuntersuchung durchgeführt. Ein Fachlabor untersuchte die befallenen Bereiche in der Apsis mikrobiologisch. Mit finanzieller Unterstützung der „Emil und Hanna Flatz-Stiftung“ (Treuhandstiftung der Deutschen Stiftung Denkmalschutz) kartierte man 2011 im Rahmen des LWL-Forschungsprojektes „Bildwelten – Weltbilder. Romanische Wandmalerei in Westfalen“ den Bestand auf Grundlage eines verformungsgerechten Aufmaßes und entzerrter Fotos. Hierdurch wurde der große Anteil von originaler Malerei in der Hauptapsis dokumentiert. Auf

Grund der geplanten Restaurierung der Wandmalereien untersuchte und dokumentierte man 2013 den Zustand der Ausmalung der Chorapsis sowie eines Gewölbeteils. Des Weiteren fand eine Proberestaurierung von fünf ausgewählten Musterflächen statt, auf deren Grundlage ein Konservierungs- und Restaurierungskonzept für die gesamte Ausmalung erstellt wurde.

Die Raumschale der Kirche war stark durch Spinnweben, Ruß- und Staubablagerungen verschmutzt. Auch waren die Malereien teilweise stark von Mikroorganismen (Pilzen), die deutlich als dunkle runde Flecken auftraten, befallen. Die grauen Läufer im oberen Bereich der Chorapsis stammten von einer früheren Restaurierungsmaßnahme. Partielle Malschichtverluste waren auf frühere Freilegungen zurückzuführen. Besonders die Gewölbe wiesen zahlreiche feine netzförmige Risse, viele Hohlstellen und bewegliche Putzschalen auf. Auch war

die Malschicht in vereinzelten kleinen Teilbereichen gelockert und pudrig. In den Gewölbekappen fanden sich gerissene kalkgebundene Altkittungen. Der Sockelbereich der Hauptapsis und der Turmbereich waren durch Salze in Mitleidenschaft gezogen.

In der Hauptapsis kamen die folgenden Maßnahmen zur Ausführung: Kleine gelockerte Malschichtschollen wurden mit einer 5 bis 6-prozentigen Klucel EF Lösung (in Isopropanol) fixiert. Bewegliche Putzschalen wurden mit einem dispergierten Weißkalkhydrat hinterfüllt und Risse mit einem Kalkmörtel geschlossen. Die Malschichtoberfläche wurde mit weichen Pinseln von lose aufliegenden Verschmutzungen befreit. Die anschließende Trockenreinigung erfolgte mit Akapad-Schwämmen, dunkle Spritzer wurden mit einem Skalpell reduziert. Die Entfernung bzw. Reduzierung der mikrobiellen Belastung erfolgte mit Tupfern und einer Lösung aus destilliertem Wasser und Isopropanol. Nach der trockenen und chemischen Reinigung der Malerei wurde die gesamte Fläche mit einem Hemmstoff (Clotrimazol in 70%igem Isopropanol) behandelt. An salzbelasteten Stellen wurden Entsalzungskompressen aus Zellulose (Arbocell 200) und destilliertem Wasser aufgebracht, Altretuschen wurden wie originale Bereiche behandelt, die ausgebrochenen Ränder alter Kittungen wurden mit einem feinkörnigen Kalkmörtel angeböscht. Neue Kittungen wurden erst mit einer dünnen Kalklasur lasiert und dem Umgebungs-ton angepasst, diese retuschierte man in Trataggio-Technik mit schwach gebundenen Kalkfarben, störende helle Stellen in den Hintergründen wurden ebenfalls in gleicher Retuschetechnik mit Kalkfarben nachbearbeitet. Die etwas nachgedunkelten Altretuschen wurden nicht überarbeitet. Die Läufer und Spritzer der früheren Restaurierungen, die nach der Reinigung noch zu erkennen waren, behandelte man mit einer

dünnen Kalklasur. Im Bereich des Apsisfesters wurde eine Schwitzwasserrinne angebracht, um herablaufendes Kondenswasser abzufangen.

Bei der Restaurierung der Architekturfassung wurden vor Beginn der Reinigung pudernde Malschichten durch Aufsprühen einer 1 bis 2-prozentigen Klucel EF-Isopropanol-Lösung vorgefestigt. Die anschließende Trockenreinigung umfasste sämtliche verputzten und gefassten Oberflächen. Zunächst wurden Spinnweben und lose aufliegende Staubablagerungen mit Reinigungspinseln und -bürsten abgenommen. Danach erfolgte die vollflächige Reinigung aller Oberflächen mit weichen Akapad-Schwämmen. Die Hintergründe wurden zusätzlich mit speziellen Reinigungspinseln nachgereinigt. Hierbei wurden sukzessive gelockerte Farbschollen mit 5-6%igem Klucel EF (in Isopropanol gelöst) gefestigt. Bewegliche Putzschalen wurden durch Hinterfüllen mit dispergiertem Weißkalkhydrat (Calxnova) gesichert. Die Feuchtreinigung der monochrom weiß gekalkten Hintergrundflächen im Gewölbe- und Wandbereich erfolgte durch Nachwaschen mit demineralisiertem Wasser unter geringem Zusatz von Ethanol. Der mikrobiologische Befall wurde auf chemisch-mechanische Weise (demineralisiertes Wasser und Isopropanol) mit Wattestäbchen entfernt. Zur prophylaktischen Behandlung der Malereioberflächen wurde ein Fungizid (Clotrimazol in 5%igen Isopropanol als 1-2%ige Lösung) in Sprühtechnik aufgetragen. In den schlichten, weißen Hintergrundflächen im Wand- und Gewölbebereich wurde das Fungizid mit Silikonschwämmen aufgebracht. Gelockerte Altkittungen wurden manuell entfernt und je nach Tiefe ein- bis zweilagig mit Kalkmörtel geschlossen. Die Schließung der Risse erfolgte nach deren vorhergehender Ausarbeitung mit feinkörnigem Kalkmörtel. Retuschen wurden im jeweiligen Lokalton in Trattegiotechnik mit Kalkfarben auf der

Basis von eingesumpften mineralischen Trockenpigmenten ausgeführt. Fehlstellen im Bereich der grünen Quadermalereien auf den Wandvorlagen, Pfeilern sowie den Bogengliederungen im Gewölbebereich lasierte man mehrlagig mit Kalk, anschließend wurde das helle Fugennetz in entsprechender Strichbreite aufgemalt. Störende Bereiche in den Hintergründen wurden durch das mehrlagige Auftragen von Kalklasuren aus Marmorsumpfkalk optisch angeglichen und die weiß gefassten Wandflächen in bis zu 4-lagigem Auftrag mit Altmannsteiner Marmorsumpfkalk (mit einer geringen Zugabe von Leinölfirnis) gekalkt. Sämtliche Schäden und die behandelten Flächen der gesamten Raumschale wurden kartiert.

Quellen:

- Anna Skriver, Kunsthistorische Erforschung der Apsismalereien. Manuskript für die Buchpublikation* zum LWL-Forschungsprojekt „Bildwelten – Weltbilder. Romanische Wandmalerei in Westfalen“.
- Helga Giersiepen, Die Inschriften zu den Wandmalereien in der Apsis. Manuskript für die Buchpublikation* zum LWL-Forschungsprojekt „Bildwelten – Weltbilder. Romanische Wandmalerei in Westfalen“.
- Leonhard Lamprecht (unter Mitarbeit von Sigrid Engelmann), Restaurierungswissenschaftliche Untersuchungen der figurlichen Wandmalereien im Chorraum. Manuskript für die Buchpublikation* zum LWL-Forschungsprojekt „Bildwelten – Weltbilder. Romanische Wandmalerei in Westfalen“.
- Georg Dehio, Handbuch der Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen II. Westfalen. Berlin, München 2011, S. 965-967.
- Uwe Lobbedey, Romanik in Westfalen. Würzburg 1999, S. 471-478.
- Objektakte der LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen.
- Restaurierungen Berchem GmbH, Untersuchungsbericht und Konzepterstellung, Essen-Borbeck, 2013.
- Restaurierungen Berchem GmbH, Restaurierungs-dokumentation (Hauptapsis), Essen-Borbeck, 2014.
- Wibbeke Denkmalpflege GmbH, Restaurierungsdocumen-tation (Raumschale), Geseke 2014.

* in Vorbereitung

Wir besuchen im mitteldeutschen Raum eine Reihe evangelischer Kirchen – Kirchen im Land der Reformation, deren 500. Jahrestag als Jubiläum 2017 feierlich begangen wird. Was erwarten wir? Schlichte Orte, an denen das Wort gesiegt hat über Prozessionen und Litaneien, an Heilige gerichtet? Große Orgeln, sicher; denn der Volksgesang und viel gute Kirchenmusik sind auf evangelischem Boden gewachsen.

Doch was finden wir? Großartige Altäre in reicher Anzahl – in Sachsen-Anhalt wurden ca. 300 Altarretabel in kirchlichen Räumen gezählt, Kunstwerke aus der Zeit der Spätgotik, aus eben dieser aufgeregten Zeit der Reformen, der Umstürze und Bauernkriege. Die Altäre, einzelne Andachtsbilder, Grabsteine, Sakramentsnischen, Taufsteine und Kanzeln spiegeln eine tiefe Frömmigkeit wider, zeigen Vertrautheit mit den Heiligen und ihren Lebensgeschichten, mit Reliquien und deren Kult.

Eine Ausstellung im Rahmen der Luther-dekade, die 2014/15 in Mühlhausen, Leipzig und Magdeburg sowie jeweiligen Korrespondenzorten gezeigt wurde, hieß:
„Am Vorabend der Reformation – Stätten der Frömmigkeit im späten Mittelalter“ und zeigte Umfassendes und Neues auf. In der Einleitung des Heftes zur Magdeburger Ausstellung heißt es:

„Die Zeit um 1500 war eine der kirchenfrömmsten Zeiten überhaupt. Nicht Verfall, sondern Bemühungen um die Verbesserungen des kirchlichen Lebens, die Steigerung der Frömmigkeit und der Bildung von Geistlichen und Laien kennzeichnen die Situation. Die zeigt sich auch, wenn man in

den Kirchen Mitteldeutschlands unterwegs ist. Niemals zuvor sind so viele Andachtsbilder, Glocken und weitere Ausstattungsstücke in Auftrag gegeben und gestiftet worden wie in den 50 Jahren vor der Reformation. Es gab nicht nur eine Zunahme von Wallfahrten, sondern auch ‚Massenevents‘ und die Pracht liturgischer Inszenierungen. Die deutsche Predigt zur Belehrung und Besserung der Laien war ebenfalls weit verbreitet. Bei der Betrachtung der Jahrzehnte vor der Reformation zeigt sich somit bei genauem Hinsehen eine bunte und bewegte Landschaft und keineswegs eine dunkle Folie, vor der sich der lichte Aufbruch der Reformation deutlich abhebt.“
(Dr. Hartmut Kühne, Johanna Olchawa, Fatima Wollgast)

Die großartigen Altarretabel, die auf uns überkommen sind, meistens als Flügelaltäre gestaltet, wurden von Gemeinden oder Klöstern in Auftrag gegeben, waren aber oft auch Stiftungen einzelner reicher Bürger oder von Zünften und Bruderschaften. Es gab gerade im Spätmittelalter eine große Anzahl von Bruderschaften, die sich um Kranke und Arme kümmerten sowie die Begräbnisse von Armen übernahmen. Gute Taten sicherten die ewige Glückseligkeit, und die Gemeinschaft der Heiligen hier auf Erden war wie ein Versicherungssystem. Dabei ist der Stifter oft ganz klein auf den Bildern abgebildet, manchmal ist auch sein Name auf dem Rahmen genannt, meistens blieb er aber anonym, ebenso wie die hervorragenden Meister, welche die Kunstwerke schufen. Von ihnen müssen wir annehmen, dass sie weit herumgekommen waren; denn ihre Handschrift zeigt viele

Einflüsse, hier im mitteldeutschen Raum die der Niederlande, Italiens und vermittelt durch Franken, wo die großen Bildschnitzer wie Veit Stoß und Tilman Riemenschneider wirkten.

Ebenso wie Namenshinweise fehlen, sind auch kaum Jahreszahlen aufzufinden, ab und zu auf Rahmen oder hinter den Figuren, manchmal an versteckter Stelle auf Gemälden. Es war dem Künstler nicht wichtig, sich selbst hervorzuheben. Sein Werk diente der höheren Ehre Gottes und dem eigenen Seelenheil.

Viele Altäre sind noch an ihren angestammten Orten zu finden, manche wurden im Laufe der Zeit ausgelagert oder nicht mehr gebraucht. Interessant ist, dass in vielen kleinen Dorfkirchen Teile der ursprünglichen Ausstattung bei der barocken Umgestaltung der Kirchen wieder in die neuen Kanzelaltäre übernommen wurden. So thront dann eine mittelalterliche Madonna als Bekrönung auf dem Schaldeckel der Kanzel, von der Luthers Wort ertönt. Martin Luther verurteilte zwar die intensive Verehrung der Heiligen und ihre Rolle als Fürbitter, verehrte aber Maria sein Leben lang und kämpfte auch gegen die Bilderstürmer, die im Übereifer alle frommen Bilder vernichten wollten.

Prof. Dr. Peter Findeisen hielt 2007 in der Hallischen Moritzburg einen Vortrag mit dem Titel: „Geduldet oder geschätzt? Mittelalterliche Bildwerke in barock umgestalteten Kirchenräumen des halleschen Landstrichs“. Hier erörterte er auch das Phänomen der alten Kunst in der reformierten Kirche. Trotz des umgestalteten Gottesdienstes hielten die Gläubigen an alten Werten, an Schutz- und Heilsvorstellungen fest, ehrten die Kirchen- und Namenspatrone. Und die evangelische Kirche hat mit dem Bewahren und Wiederverwenden erste Denkmalpflege an hohem Kunstgut ausgeübt.

Forschungen zu dem hier aufgezeigten Thema liegen kaum vor. Es wäre sowohl von der hohen Meisterschaft der Künstler und ihrer Werkstätten ausgehend, als auch von der Themenvielfalt und Häufigkeit bestimmter Heiliger, interessant und wichtig, Merkmale und Hintergründe zu erforschen.

30 mittelalterliche Altäre in Dorfkirchen, oft von hohem künstlerischen Wert, wurden durch eine Initiative erfasst und bekannt gemacht. Sie heißt „Straße spätgotischer Flügelaltäre zwischen Elbe und Fläming“. Es ist ein Förderverein, der seinen Sitz in Loburg hat. Einen Informationspunkt gibt es in Isterbies. Auf diese Weise geraten die Kirchen ins Blickfeld der Allgemeinheit. Einiges konnte schon restauriert und instandgesetzt werden, wichtig in unserer Zeit, wo immer weniger Geld für Kultur vorhanden ist.

Sehr erfreulich ist es, zu wissen, dass auch heute noch Menschen für Kunst kämpfen, die in der Allgemeinheit nicht mehr viel Bedeutung hat, kennen doch in der Gegenwart kaum noch Menschen Symbole oder Themen aus dem Mittelalter, Szenen aus der Bibel oder Heilige mit ihren Symbolen. Die Darstellungen in den Kirchen konnten von den Gläubigen im Mittelalter gelesen werden wie ein Bilderbuch, eben, weil viele nicht lesen konnten. So, wie man liest, sind aber auch die meisten Bilder aufgebaut, von links nach rechts: Der Engel der Verkündigung kommt von links in den Raum zu Maria.

Auch fanden die Kirchenbesucher sich und ihre Zeit in den Heiligenbildern wieder, haben doch die Künstler die biblischen Geschichten in ihre Zeit versetzt, sodass wir heute Kleidung, Innenräume, Schmuck, Haartracht, Möbel und Gerät des Mittelalters auf den Altären wiederfinden, dazu Pflanzen, Gefäße, Blumen als Symbole. Und die Darstellungen ließen sich im Laufe des Kirchenjahres abwandeln! Flügelaltäre sind

ja Wandelaltäre. Die großen Festkreise, Wochen- und Feiertage haben eigene Bilder und auch verschiedene Techniken. Fast alle Altäre zeigen plastische und gemalte Ansichten.

Themen sind die großen Ereignisse des Kirchenjahres, Weihnachten, Ostern, Pfingsten, ergänzt oft durch die Verkündigung auf den Außenseiten. Neben Maria stehen häufig die vier heiligen Jungfrauen Barbara, Katharina, Dorothea, Margareta. Neben Maria sind oft auch die Kirchenpatrone zu sehen, alle nach irdischem Kampf nun Fürbitter bei Gott. Es gibt die Beschützer der einzelnen Berufe, des Wein- und Bergbaus, die Patrone der Stifter und Stiftergemeinschaften. Friedrich der Weise, Luthers Landesvater in Wittenberg, unternahm 1493 eine Wallfahrt in das Heilige Land. Auf dem Rückweg brachte er aus Rhodos Reliquien der hl. Anna mit. Fortan blühte hier der Annenkult, und viele Altäre tragen wunderschöne Darstellungen der Anna Selbdritt, oft in der Predella.

Der Reliquienkult und auch -handel blühte im Spätmittelalter. Viele Fürsten und Bischöfe, so auch Friedrich der Weise und Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle, besaßen große Reliquiensammlungen, sogenannte Heiltümer. Friedrich der Weise hatte die Schlosskirche als Allerheiligenkirche bauen lassen und zeigte hier jeweils am Allerheiligenfest seine Kostbarkeiten. Damit waren Ablässe und Segnungen verbunden. So kamen viele Wallfahrer von nah und fern. Deshalb ließ Martin Luther der Überlieferung nach am Vortag des Festes seine Thesen als Grundlage einer damals üblichen Disputation anschlagen, damit möglichst viele davon Kenntnis nähmen. Es wurde der Reformationstag.

Anhand von Abbildungen soll noch auf einige Besonderheiten zur Vertiefung der obigen Ausführungen hingewiesen werden:



Abb. 1
Schnitzaltar, nach 1500, Albersroda

Ein reicher Altar von guter Qualität, im Mittelschrein Maria, von zwei Engeln gekrönt, zu ihren Seiten Barbara und Katharina, alle reich gewandet mit viel Gold und edelsteingeschmückten Säumen, in den Flügeln je sechs Apostel in zwei Reihen übereinander. Maria, Königin der Apostel, unter gut erhaltenem Astwerk, das sich als Baldachin über ihr wölbt. Auf dem Mittelschrein steht ein kleiner Altar aus der gleichen Werkstatt, der eine Anna Selbdritt zeigt sowie zu Seiten Katharina und Magdalena. Die Außenflügel sind alle bemalt, ein reichhaltiges Programm, das zu ausgiebigen Betrachtungen einlädt.



Abb. 2
Verkündigung in der Predella des oben genannten
Altars in Albersroda

Eine stille und doch bewegte Szene: Der Engel mit flatterndem Gewand – er kommt ja von außen in Marias Gemach – erschreckt sie. Sie kniet im Vordergrund, wendet sich von dem Engel ab, rafft ihren reich geschmückten Mantel wie zum Schutz. In anderen Darstellungen liest oder betet Maria. Hier überbringt der Verkündigungsengel ihr auf einem Buchständer ein aufgeschlagenes Buch, mit der Ankündigung des Gotteskindes also Fülle des Wortes. Bei Johannes heißt es: Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt. Ein ganzes Theologieprogramm hat der Künstler in diese kleine Szene gelegt!



Abb. 3
Schnitzaltar, um 1430, Plößnitz, evg. Kirche St. Katharina

In der Mitte dieses qualitätvollen Altars steht eine sogenannte „Schöne Madonna“. Sie trägt eine hohe Krone, der geneigte Kopf folgt der S-Kurve, die in dieser Zeit die Figuren kennzeichnet. Das Kind hält sie auf dem linken Arm, es greift in das Brusttuch der Mutter und hält als Attribut einen Granatapfel in der linken Hand, Zeichen der Fruchtbarkeit durch die vielen kleinen roten Kerne, aber auch Hinweis auf das spätere Leiden (Blut) des Kindes. Wir kennen ja Attribute verschiedenster Art, die dem Gottessohn beigegeben werden, den Apfel oder auch Reichsapfel (Herrschersymbol), eine Kugel als Weltkugel, Weintrauben, Birne, einen Vogel als Beispiel, hier also der Granatapfel.



Abb. 4
Frei hängende Muttergottes mit Christuskind, Stendal,
St. Marien

In der Fachwelt wird als Entstehungszeit um 1500 angegeben, hier sehen wir aber an kaum einsehbarer Stelle, hoch oben unter dem Gewölbe, eine Jahreszahl auf das Christkind gemalt und dazu ein Meister- oder Werkstattzeichen. Auch trägt das Kind ein Korallenkettchen zum Schutz vor Krankheit und Übel, ein seit der Antike überliefelter Brauch, der also auch für dieses Kind nach Ansicht der damaligen Künstler Geltung hatte! Es ist ja nicht irgendein Kind, trägt es doch eine goldene Kugel als Zeichen der Herrschaft über die Welt.



Abb. 5
Sakramentsnische, um 1480, Halle-Lettin

Eine große Anzahl reich gestalteter Sakramentsnischen haben sich im mitteldeutschen Raum erhalten, ein Beispiel dafür ist dieses beeindruckende Stück in der Lettiner Dorfkirche. Ein spätgotischer Kielbogen ist das durchgehende Gestaltungsmerkmal, auch bei der schmiedeeisernen Tür, die Kostbares zu schützen hatte.

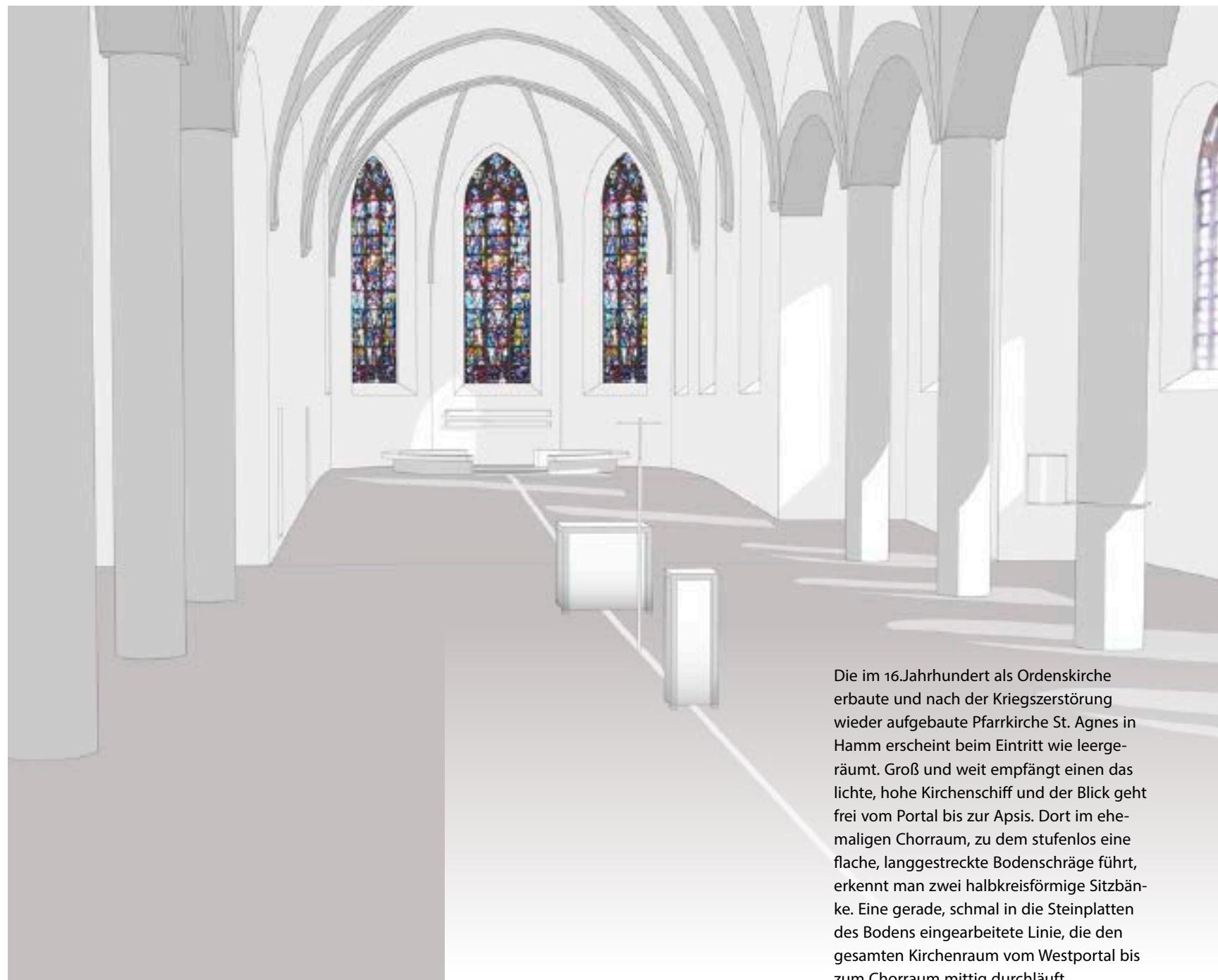


Abb. 6
Kanzel, um 1517, Dom zu Merseburg

Dieses von Kennern hoch gerühmte Werk, ein wunderbares Ausstattungsstück der Spätgotik, zeigt schon den Typ der evangelischen Predigtore, vorher gab es ja den Ambo oder den begehbaren Lettner für die Verkündigung des Wortes Gottes. Unterreich gestalteten Bögen sind die Heiligen rings um den Kanzelkorb angeordnet, hier sichtbar der Evangelist Markus mit dem Löwen als Attribut, neben ihm einer der Kirchenpatrone, der hl. Laurentius mit dem Rost. Jede kleinste Fläche ist kostbar aus gefüllt, der horror vacui der Spätgotik, die schon in die Renaissance übergeht.

Verständlicherweise können nur Bruchteile von dem gezeigt werden, was vorhanden ist und zu bewundern wäre.

Norbert Radermacher



Die im 16.Jahrhundert als Ordenskirche erbaute und nach der Kriegszerstörung wieder aufgebaute Pfarrkirche St. Agnes in Hamm erscheint beim Eintritt wie leergeräumt. Groß und weit empfängt einen das lichte, hohe Kirchenschiff und der Blick geht frei vom Portal bis zur Apsis. Dort im ehemaligen Chorraum, zu dem stufenlos eine flache, langgestreckte Bodenschraäge führt, erkennt man zwei halbkreisförmige Sitzbänke. Eine gerade, schmal in die Steinplatten des Bodens eingearbeitete Linie, die den gesamten Kirchenraum vom Westportal bis zum Chorraum mittig durchläuft,



führt dort hin. Folgt man ihr, gelangt man über den Anstieg der Schrägen zu dem Taufort, der hier, wie in den Frühzeiten des Christentums, ein großes, monolithisches Becken ist. Es ist aus Kunststein und bündig in den Boden eingelassen. Kreisrund liegt es genau im Zentrum des von den Chorwänden angedeuteten Achtecks. Die Kirche hat hier ihr Baptisterium, ausgezeichnet durch den exponierten Ort und gerahmt von den farbigen Chorfenstern.

Stufen führen in das Becken hinab und gegenüberliegend wieder hinauf. Während des Taufritus steigt der Täufling mit dem Priester in das mit Wasser gefüllte Becken, empfängt das Sakrament der Taufe und steigt wieder empor.

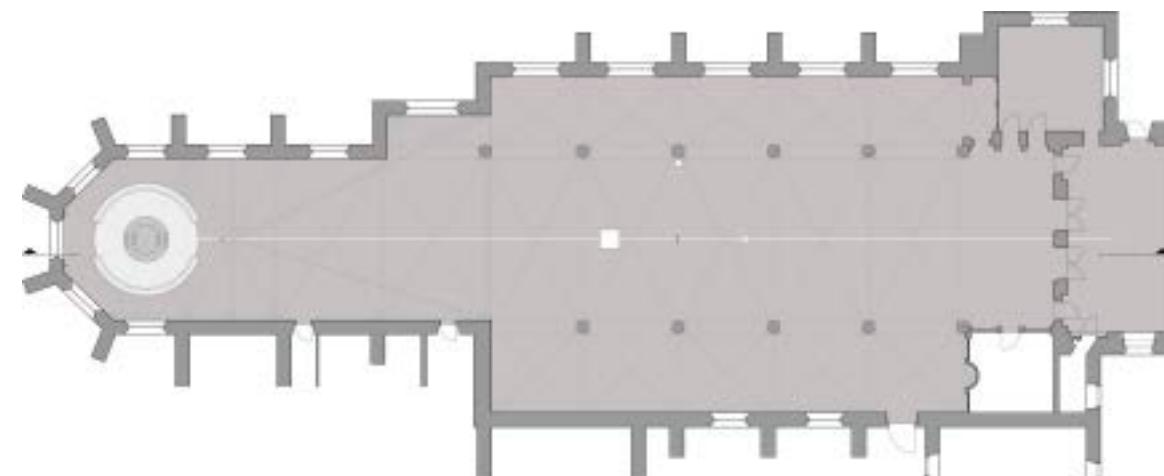
Die Linie führt von dort in den Kirchenraum, durchmisst den gesamten Kirchenraum bis zum Portal. Sie verbindet das Sakrale mit dem Profanen. Sie leitet den Täufling in die Gemeinschaft der Kirche und begleitet ihn. Die liturgischen Orte sind wie Stationen auf diesem Weg. Ambo, Altar, Kreuz und Osterkerze finden ihre Aufstellung entlang dieser Achse.

Sie sind in Ihrer Gestaltung auf das Wesentliche reduziert. Der Tisch des Wortes, wie der Tisch des Brotes sind filigran aus Ahornholz gefertigt. Zur Feier der Eucharistie werden sie mit weißen, transluzenten Tüchern eingekleidet.

Bei der Feier des Requiems begleiten die Angehörigen und Trauernden den Verstorbenen in seinem Sarg durch den ganzen Kirchenraum bis zu dem Taufbecken. Dort wird der Sarg auf zwei Stangen geschoben, so dass er über dem Wasser schwebt. Der Priester segnet den Sarg mit Weihwasser und spricht:

„In der Taufe bist du mit Christus begraben worden und hast in Ihm neues Leben empfangen. Der Herr vollende an Dir, was er in der Taufe begonnen hat.“

Hier am Ort der Taufe schließt sich der Lebenskreis auf einen neuen Anfang hin.



Neugestaltung und Verkleinerung der Heilig-Geist-Kirche, Olpe

Johannes Schilling

Konzept

Die wesentlichen Eigenschaften und Potentiale des Ortes sind eng mit der Hanglage und mit den Ausblicken in die gegenüberliegende Landschaft verbunden. Die Verbesserung der äußeren und inneren Wirksamkeit und Wahrnehmbarkeit dieser Merkmale ist grundlegend für die Neukonzeption der 1966–1968 vom Dortmunder Architekten Theo Schwill erbauten Kirche. Dabei werden die Durchlässigkeit zur Landschaft sowie die Zugänglichkeit von Kirche und Pfarrheim aufgewertet. Auch die räumliche und nutzungsbedingte Integration von Pfarrheim und Kirche wird gestärkt. Trotz der notwendigen Verkleinerung durch teilweisen Rückbau sowie funktionaler Verbesserungen bleibt die Charakteristik des hallenartigen Kirchenraums erhalten und wird atmosphärisch sensibel aufgewertet. In liturgischer und architektonischer Hinsicht war

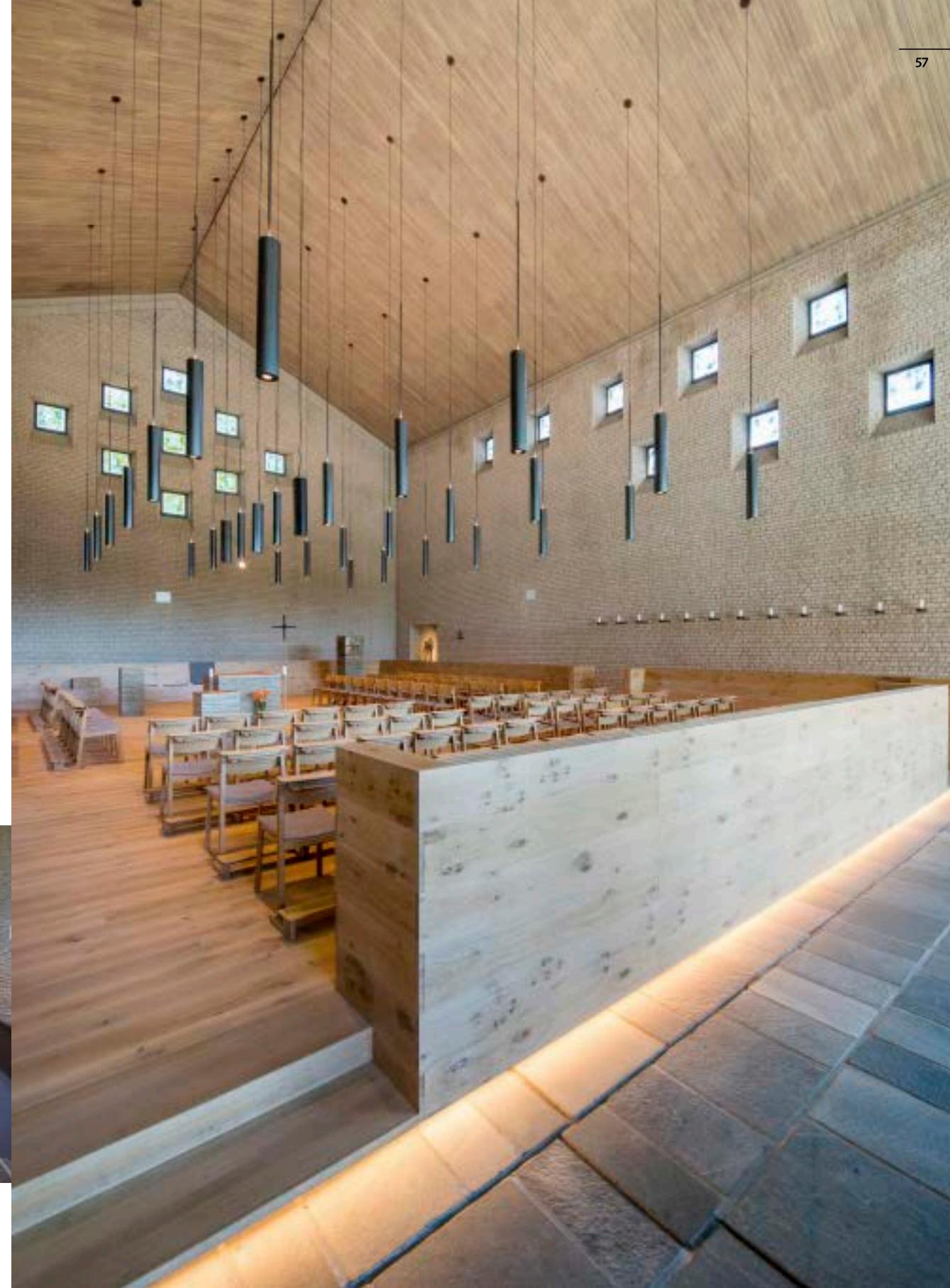
nicht die vorgegebene bauliche Raumhülle das Problem, sondern ihre innere Ordnung. Es ging weniger darum, einen neuen Raum im alten Raum zu erfinden, als den bestehenden Ort und seine Qualitäten neu zu entdecken und erfahrbar zu machen. Das, was bereits da ist, wollten wir einfach nur verzaubern: es ist immer noch da, aber es wird auch wiederum gleichzeitig etwas gänzlich Neues und Anderes.

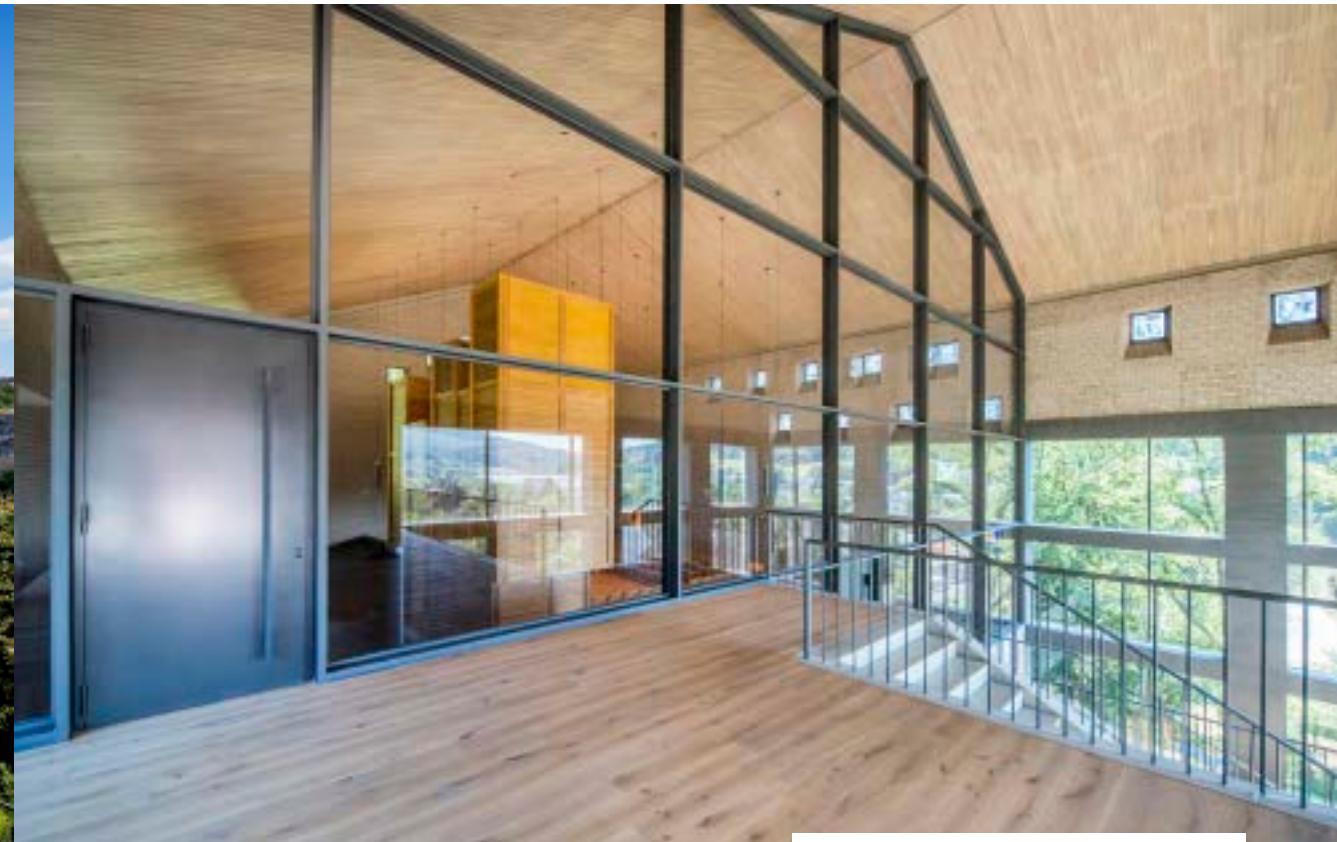
Zentrum

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



Heilig-Geist-Kirche Olpe: links: vor dem Umbau – rechts nach dem Umbau: die Blickachse zum Altar wurde von Südwest nach Nordost gedreht. Die unteren beiden Fensterreihen der Südost-Wand sind entfallen.





Vorplatz und Erschließung von außen über Treppen



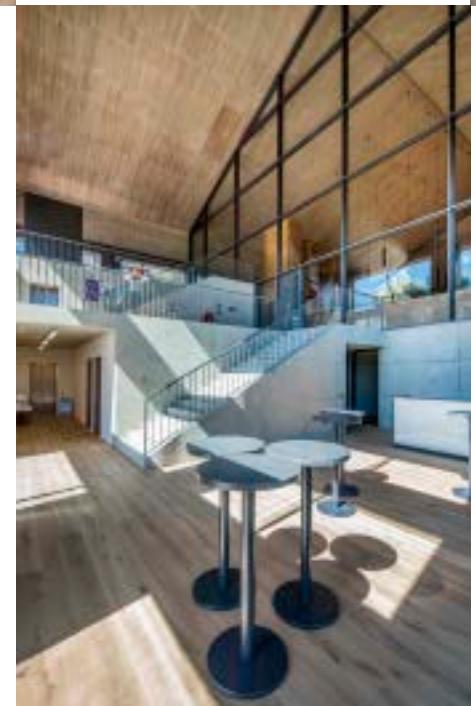
Die neue Eingangshalle verbindet terrassenartig die unterschiedlichen Ebenen und Nutzungen des Gebäudes. Gleichzeitig wird die zentrale Bedeutung des Kirchenraumes an jeder Stelle präsent. Schon beim Betreten der Eingangshalle vom neu geschaffenen Vorplatz aus kann man direkt in die Kirche gelangen. Gleichzeitig erhält man von hier aus schon einen Überblick über alle Bereiche des Gebäudes sowie einen schönen Ausblick in die Landschaft jenseits der Bigge. Über die Treppenkaskade oder mit dem Aufzug gelangt man in Richtung Landschaft hinab bis zu den Gemeinderäumen. Dort findet man Gelegenheit, sich zwanglos an einen Tisch zu setzen, den Ausblick zu genießen und sich miteinander zu unterhalten. In konstruktiver Hinsicht

Multifunktionale Eingangshalle über mehrere Ebenen

wird das bestehende Betonskelett dazu genutzt, dem Gebäude neues Licht und neue Freiraumbezüge zu geben.

Kirche

Eine Insel aus starken Eichenholzbohlen zentriert den liturgischen Bereich innerhalb des großen, offenen Kirchenraums. Eine sichere Arche, ein sinnliches und gemütliches Floß, ein wirklich guter Ort für die gemeinsame Feier des Abendmahls. Die liturgische Ordnung wurde hinsichtlich einer starken Verbindung zwischen Gemeinde und Liturgie intensiv räumlich neu durchdacht und erfahrbar gemacht.



Die Restaurierung des Salvatorgiebels am Hohen Dom zu Paderborn

Bernhard C. Schulte



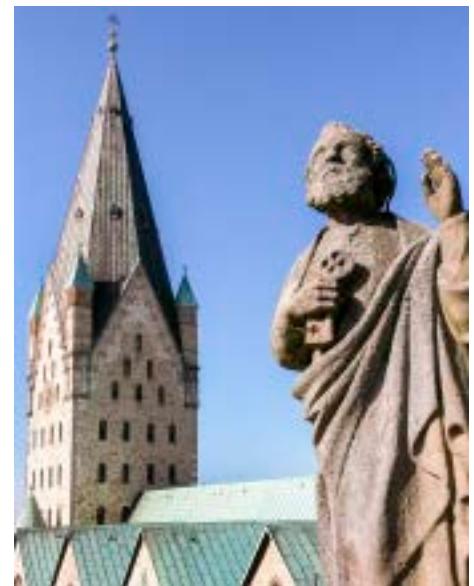
Video Stills aus einer Dom-Dokumentation unter Einsatz einer „Drohne“

DIE RESTAURIERUNG DES SALVATORGIEBELS AM HOHEN DOM ZU PADERBORN

Im September 2013 haben die umfangreichen Instandsetzungs- und Restaurierungsarbeiten am Hohen Dom zu Paderborn begonnen. Unter dem Titel „Sanierung Domdach“ wurde über mehrere Jahre hin ein Bauprogramm ausgearbeitet, welches mit der schrittweisen Einrüstung der Fassaden am Ostquerhaus begonnen wurde. Neben der notwendigen Erneuerung der Dacheindeckung in Kupfer-Stehfalte-Technik sollten am äußeren Gebäudebereich sinnvoller Weise, da ein Gerüst für die Dachdeckerarbeiten vorgehalten werden musste, die Fassaden einer behutsamen Restaurierung unterzogen werden. Die Notwendigkeit, den Südgiebel zu restaurieren, war schon in den Planungen erkannt worden, da sich großflächige Durchfeuchtungen im Mauerwerk der Strebepfeiler zeigten, Steinreste der Architekturglieder herabgefallen waren und die Zersetzung der Werksteine bei den Nischenarchitekturen festzustellen war. Bei den Voruntersuchungen wurde auch ein starker biogener Befall an den Oberflächen der Skulpturen festgestellt. Hinzu kamen Rissbilder an den Plinthen und den aufstehenden Figurenkörpern.

„Der Südgiebel erhielt seine jetzige Gestaltung bei einer eingreifenden Restaurierung unter Leitung des Dombaumeisters Arnold Güldenpfennig im 19. Jahrhundert. Ziel der zum Teil sehr umstrittenen Arbeiten war es, einen ursprünglichen Zustand wieder herzustellen. So wurden in historisierenden Formen und freier Gestaltung der Südgiebel des Ostquerhauses in der Zeit von 1863 bis 1867 verändert. Die durch den 2. Weltkrieg verursachten Schäden sind durch die damalige Dombauhütte beseitigt worden.“ (DEHIO, Ausgabe 2011)

Zu den laufenden Instandsetzungs- und Restaurierungsarbeiten am Hohen Dom werden in diesem Zwischenbericht die durchgeführten Maßnahmen zur Restaurierung des fertiggestellten Südgiebels zusammengefasst. Bei der Gerüstbegehung wurde



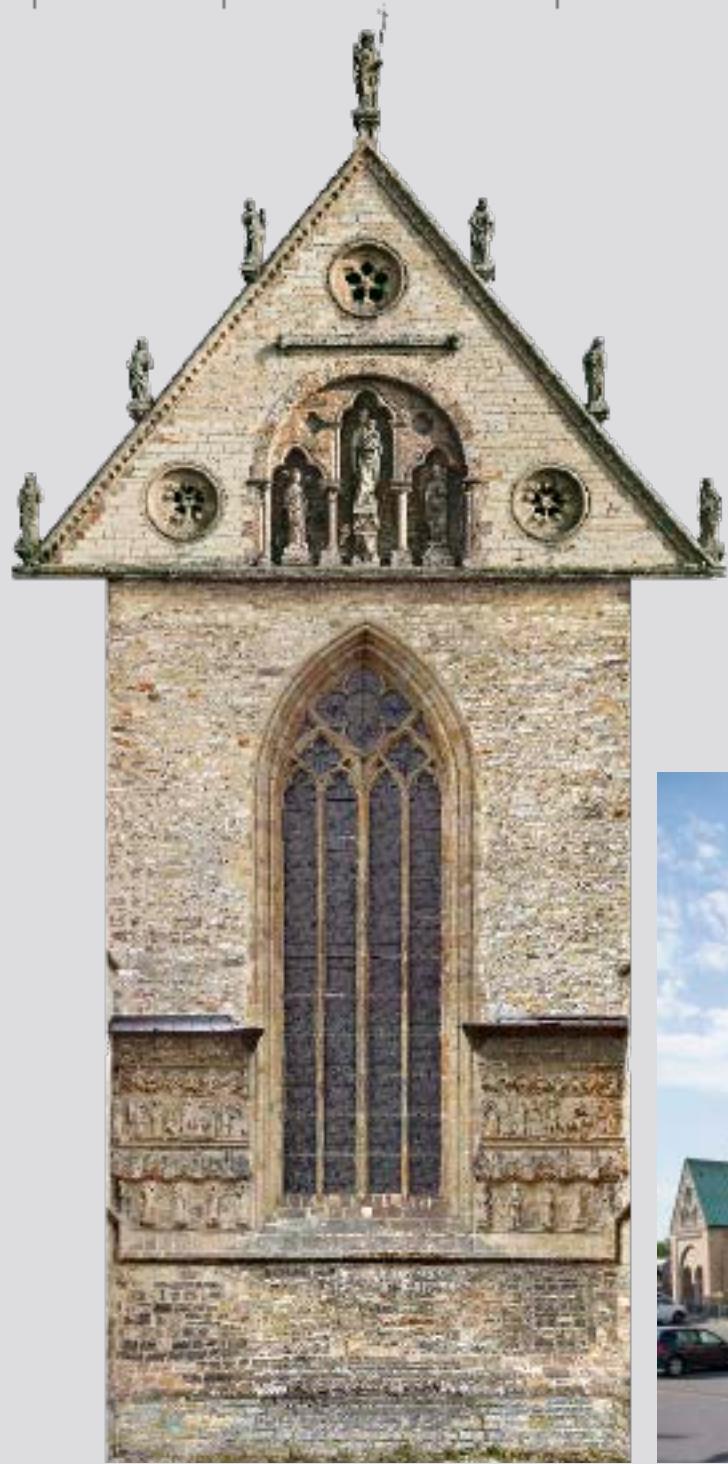
Apostel Petrus

der unterschiedliche Schadensumfang an den einzelnen Bauteilen festgestellt und dokumentiert.

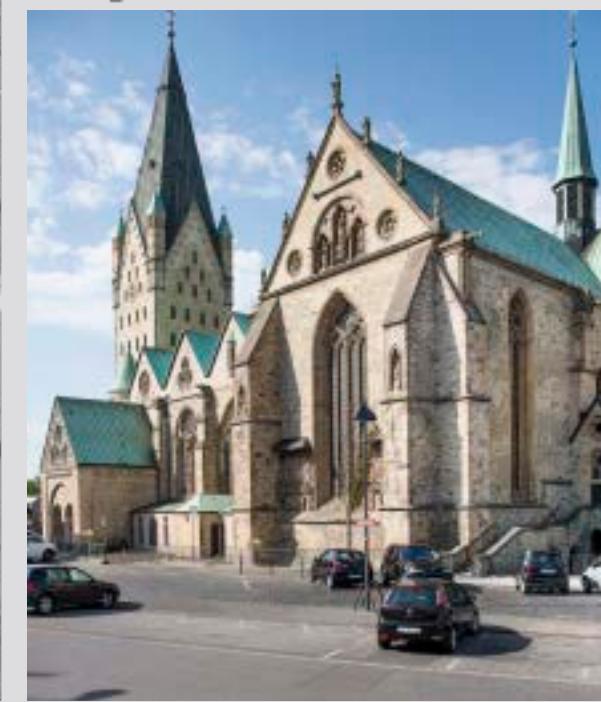
Die Hauptfläche der Fassade, in die das große vierbahnige Maßwerkfenster integriert ist, ist aus heimischem Kalkstein als Schollenmauerwerk ausgeführt. Es ist in einem relativ guten Zustand vorgefunden worden, sodass der Fläche noch eine Standzeit von 15 bis 20 Jahren zugebilligt werden kann.

Größere Schäden wurden an den Flächen der vier Strebepfeiler festgestellt. Hier war das bei der letzten Renovierung nicht ausgetauschte Kalksteinmauerwerk durchweg desolat. Die Architekturglieder aus Naturwerkstein an den Figurennischen auf der Südseite waren auf Grund von Beanspruchungen durch langjährige Niederschlagsperioden stark angegriffen. Zusätzlich wurden diese Bauteile durch hinterlaufende Feuchtigkeit, welche über die desolaten Fugen in den Wasserschlägen der Strebepfeiler lange Jahre eindringen konnte, geschädigt.





Photogrammetrische Aufnahme



Zustand vor der Sanierung (Foto 2012)

Im Bereich des Giebeldreiecks stammt das Mauerwerk überwiegend aus der Zeit der Umgestaltung unter der Leitung von Dombaumeister Arnold Güldenpfennig. Die Sichtflächen, bestehend aus heimischen Kalksteinen, welche als bearbeitetes regelmäßiges Schichtenmauerwerk versetzt wurde, zeigten geringe Steinschäden. Das Fugennetz war jedoch großflächig desolat.

An den Skulpturen wurden unterschiedliche Schäden festgestellt. Zur weiteren Untersuchung sind sie mit Hilfe eines Autokrans abgenommen und in die Restaurierungs werkstatt ars colendi gebracht worden. Die Bauleitung hat aufgrund der festgestellten Schadensbilder mit den Restauratoren das Restaurierungskonzept erarbeitet und mit den Denkmalbehörden abgestimmt.



Sanierung schadhafter Bereiche des Mauerwerks

Alle Eckquader, die Wasserschläge der Strebe pfeiler, die Rahmungen von Nischen, das Maßwerk des Fensters, die Gesimse und die Abdeckungen des Giebels, bestehend aus bearbeitetem Sandstein, mussten als überarbeiten bedürftig eingestuft werden. Deutliche Schmutzablagerungen auf der Materialoberfläche bis hin zu Verkrustungen, insbesondere auf den profilierten Natursteinen, und morbide Oberflächenbereiche hatten sich gebildet. Die in Ersatzmasse ausgeführten Reparaturen aus den zurückliegenden Restaurierungsmaßnahmen zeigten deutliche Schäden.

Dabei wurde dem Erhalt der historischen Bausubstanz der Vorrang gegeben. Zielvorgabe war es, ein Restaurierungsintervall von circa 30 Jahren zu erreichen. Es wurden folgende Arbeitsschritte durchgeführt:

- Reinigung der Fassadenflächen mit Wasserdampf
- Herausnahme desolater Fugen
- Ausstemmen morbider Steine / Steinbereiche in der Fläche und Versetzen neuer Steine im artgleichen Material und an den umgebenden Steinverband angepasst
- Schalenbildungen in den Mauerwerks flächen, soweit vertretbar, wurden entfernt.

- Überarbeitung der Naturwerksteine, und zwar:
 - Abnahme von Verkrustungen
 - Lose, nicht fest im Verband sitzende Quader neu versetzen
 - Soweit erforderlich Festigung der Oberfläche, insbesondere bei bildhauerisch gearbeiteten Zierstäben und Ornamentbändern
 - Bei größeren Ausbrüchen und kleinen desolaten Steinbereichen und bei größeren Kantenabschrägen wurden an dem gesunden Stein Vierungen angepasst und eingesetzt.
 - Die Giebelabdeckungen wurden komplett neu versetzt und durch den Einbau von Edelstahlankern gesichert.
 - Einige Konsolen für die Skulpturen mussten auf den Giebelabdeckungen nach Vorbild erneuert werden.
 - Alle weit auskragenden Gesimse und horizontalen Nischenflächen wurden mit Bleiblech und ausgebildeter Tropfkante abgedeckt.
 - An schrägen Gesimsen und an den Wasserschlägen der Strebepfeiler wurden die Fugen zur Erhöhung der Dichtigkeit und Langlebigkeit mit Bleiwolle ausgestopft.
 - Die zu erneuernden Fugen im Mauerwerk wurden mehrlagig eingebbracht.

Der Dom zu Paderborn war im Zweiten Weltkrieg von Bomben getroffen worden. Die Verglasungen der Domfenster wurden dabei durch die Druckwellen komplett zerstört. Beim großen Fenster in der Südwand des östlichen Querhauses wurden durch die Erschütterungen und Druckwellen die Steinelemente der Maßwerkarchitektur verschoben und verdrückt. Eine Korrektur dieser Bauteile war im Rahmen der Wiederaufbauarbeiten nach dem Krieg unterblieben.

Bei der jetzigen Untersuchung des Maßwerkes musste so teilweise ein Versatz von

mehreren Zentimetern bei den Stoßfugen der einzelnen Rippensteine festgestellt werden. Nach intensiver Beratung der Beteiligten wurde entschieden, die Versätze an den Stößen zu belassen und nur eine Sicherung durch die Einbringung von Ankerhaken durchzuführen. Somit wird eine langfristige Stabilität gewährleistet. Gegenüber der Möglichkeit, die Maßwerksbauteile zu demontieren und neu zu versetzen, oder die Fläche der Bauteile durch Abarbeiten anzugeleichen, war die gewählte Bearbeitung unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten schonender. Ein Verlust historischer Bausubstanz konnte somit vermieden werden. Die Verglasung dieses Fensters hatte 1947 der Paderborner Glasmaler Emil Peters vorgenommen. Nach seinem Entwurf und unter Verwendung geborgenen Glases aus den Schuttmassen des zerstörten Domes wurden die neuen Verglasungselemente geschaffen.

Es wurde entschieden, die Verglasung traditionell handwerklich zu restaurieren. Dabei wurde die Verglasung im Bereich der Maßwerke komplett ausgebaut und in der Werkstatt überarbeitet. Die unteren Bahnen der Verglasung konnten vor Ort instandgesetzt werden.

Nach einer Reinigung der Skulpturen mit der Abnahme des starken biogenen Befalls wurde eine intensive Untersuchung in der Restaurierungswerkstatt durchgeführt. Von den sieben Giebelfiguren sind drei aus dem 19. Jahrhundert. Diese Skulpturen, vom Bildhauer J. Hellweg geschaffen, haben ihren Standort auf der Westseite des Giebeldreiecks. Sie weisen sehr starke Substanzschäden an der Oberfläche auf. Weiterhin zeigte das Steingefüge gravierende Rissbildungen. Eine Festigung und Sicherung der maroden Steinsubstanz versprach keinen langfristigen Erfolg. Eine erneute Schadensbildung in kurzer Zeit musste erwartet werden. Außerdem bestehen im Bereich der

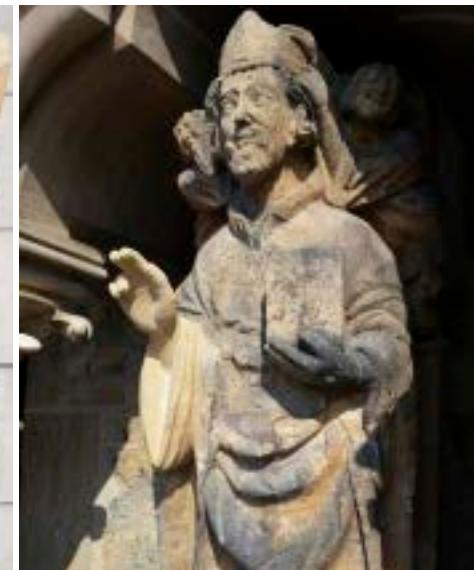
Plinthen deutlich Ausbrüche, die die Standsicherheit gefährden. Es wurde daher entschieden, die originalen Skulpturen, die Apostel Petrus, Bartholomäus und den dritten unbekannten Apostel durch bildhauerische Kopien zu ersetzen. Der Salvator auf der Giebelspitze und die Skulpturen der Apostel Paulus, Johannes Evangelist und Andreas wurden beim Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg in einer reduzierten Formensprache neu gearbeitet. Nach einer restauratorischen Bearbeitung wurden sie wieder an ihren Standort verbracht. Die Siegesfahne des Salvators wurde erneuert.

die beauftragten Mitarbeiter des Diözesanbauamtes laufend kontrolliert und Ausführungsvarianten abgesprochen. Als hervorragende Bildhauerarbeiten sind im Detail die Gesichtsausdrücke, die Haartracht, der Faltenwurf und die Saum-Ornamente zu nennen. Die neuen Skulpturen, frei vom Heib in der Oberfläche, wurden am 28. April 2015 an ihre vorgesehenen Standorte versetzt.

In der großen Figurennische des Giebeldreiecks haben die Skulpturen des Bischofs Meinwerk, Maria Königin mit Kind und Bischof Simon zur Lippe ihren Standort.



Erneuerung der segnenden Hand an der Figur Bischofs Simon zur Lippe
Im Bild links ist auf der rechten Seite der Rohling für die Kopie zu erkennen.



Für die Neuschaffung der drei Giebelskulpturen wurde der Bildhauer Michael Diwo aus Paderborn beauftragt. Dabei wurde einer handwerklich und künstlerisch hochwertigen Ausführung als Neuschaffung nach altem Vorbild, gegenüber einer Dublicate als Abguss in Steinersatzmaterial, der Vorzug gegeben. Diese Steinmetzarbeit wurde durch den Vorsitzenden der Kunstkommission im Erzbistum Paderborn und

Diese Figuren wurden allesamt nach der Reinigung restauriert. Dabei wurden die Ergänzungen aus Mörtel früherer Restaurierungen entfernt. Alle Fehlstellen wurden nach dem heutigen Stand der Restaurierungstechnik neu ausgeführt. Dabei wurde auch die verlorene und zerstörte „segnende Hand“ von Bischof Simon zu Lippe bildhauerisch neu ausgeführt. Die beiden Reliefs in den Figurennischen an den südlichen



König David: gereinigt und restauriert



Petrus-Kopf, teils gereinigt



Neuschöpfung: Christus Salvator

Strebepfeilern zeigen David und die Königin von Saba und sind Kopien in Form von Abgüssen aus Steinersatz. Diese Abgüsse wurden bei der letzten Renovierung unter Leitung von Dipl. Ing. Heinrich Stiegemann eingebaut. Nach der Reinigung erhielten die Oberflächen einen mineralischen Schlämmanstrich als Schutz. Vor Ort wurden die Reliefbänder zwischen den Strebepfeilern oberhalb des Sockelgesimses gereinigt und soweit erforderlich zusätzlich verankert. Die Reliefplatten zeigen „die törichten und die klugen Jungfrauen“ und Szenen aus dem Leben Jesu. Insgesamt konnte der Zustand, insbesondere an den Oberflächen der Reliefs, als gut eingestuft werden, sodass nur die Verfung der einzelnen Reliefplatten erneuert wurde. Der gute Zustand ist sicherlich auf die seit Jahrzehnten bestehende Überdachung zurückzuführen, welche einen guten Wetterschutz bietet. Diese wurde beibehalten und nur instand gesetzt.

Nach einer Reinigung der fertig gestellten Fassade wurden die Fensternischen mit einem feinen Netz aus Edelstahl abgespannt und alle Gesimse erhielten Draht-

verspannungen aus dünnen Edelstahlseilen, um einen wirksamen Taubenschutz zu erhalten. Nach den Restaurierungsarbeiten bleiben Fragen, die gesondert bearbeitet werden müssten:

Bei der Restaurierung der Mauerwerksflächen mussten auch einzelne Steine in der Vermauerung eines (barocken) Fenstergerwändes ausgetauscht werden. Nach der Herausnahme der desolaten Steine zeigte sich eine Nische, die zum Innenraum des Domes vermauert ist. Diese Wand besteht aus Ziegelstein, vermutlich aus der Zeit Güldenpfennigs. Die Abdeckung der Nische (Sturz) und die begrenzenden Wandflächen sind mit einem (originalen) Kalkverputz versehen. Im Rahmen der noch laufenden Bauforschung ist diese Situation noch zu untersuchen.

An den Fassaden konnten an vielen Stellen Farbbefunde festgestellt werden. So darf man davon ausgehen, dass die Architekturzier der Wandkonstruktionen in früheren Zeiten in einem Rotton gefasst war und die Flächen einen Grau-Weiß-Ton gehabt haben könnten.



Nach Maueröffnung (wieder-)entdeckte Kammer, Bedeutung noch unklar



Farbbefunde früher Fassungen und Rot und Grau-Weiß

In der Buchdokumentation „Wiederaufbau des Hohen Domes zu Paderborn 1945–1949 und die Geschichte der Dombauhütte“, herausgegeben vom Metropolitankapitel Paderborn 1995, zeigt ein Foto den Südgiebel. Hier sind sechs von sieben Konsolen sichtbar. Fünf Apostelfiguren sind abgebildet und dürften somit die Kriegsangriffe überstanden haben. Erneuert wurden jedoch vier Figuren. Wo die zwei Figuren verblieben sind, oder ob sie bei späteren Arbeiten zerstört wurden, bleibt offen.

Die Materialen

Matthias Rüenauver

Wie aus der im Vorhergehenden beschriebenen Konzeption der Instandsetzungsmaßnahmen hervorgeht, stand eine standsgerechte und von denkmalpflegerischen Gesichtspunkten geprägte Fassadenbearbeitung im Vordergrund. Es wurde nur dort ein Substanzeingriff vorgenommen, wo bereits gravierende Schäden aufgetreten, bzw. kurz- bis mittelfristig zu erwarten waren.

Dieser gedankliche Ansatz galt konsequenterweise auch für die zur Restaurierung eingesetzten Methoden und Materialien.



Der mittelalterliche Steinbruch, aus dem das ursprüngliche Steinmaterial für die aufgehenden Wandflächen (Kalksteine aus der oberen Plänerkalkstein-Einheit der sog. Erwitte-Formation) gewonnen wurde, ist bereits lange verfüllt und überbaut (Volksbank und Theater Paderborn), doch gab und gibt es im nahen Umfeld der Stadt diverse kleine Brüche der gleichen Formation, aus dem vergleichbares Material abgebaut wurde und noch abgebaut wird. Die jetzt zum Einsatz gebrachten Steine stammen aus dem Bruch Stelbrink bei Niederntudorf, aus dem schon das für frühere Restaurierungen und für den Neuaufbau der Kaiserpfalz verwendete Bruchsteinmaterial gewonnen wurde.

Für die gliedernde Architektur und für den Figurenschmucks wurde grundsätzlich Sandstein, in der Hauptsache der regional anstehende Osningsandstein vom Typ Velmerstot und Grotenburg (häufig als Teutoburger Sandstein bezeichnet) verarbeitet. Dieses Gestein ist regional nicht mehr im Abbau, und da auch andere regionale anstehende Gesteine aufgrund ihrer optischen bzw. physio-mechanischen Eigenschaften nicht optimal zum Bestand passten, wurde der Suchradius erweitert.

Als ein sowohl in der Farbe und der Struktur, als auch in den spezifischen Eigenschaften geeigneter Sandstein wurde ein Elbsandstein (Postaer Sandstein) bemustert und als Ersatzmaterial bestimmt

Sofern keine statische Notwendigkeit bestand, geschädigte Sandsteine zu ersetzen bzw. durch Vierungen zu ertüchtigen, wurden die Schadbereiche konservatorisch behandelt. Neben der strukturellen Festigung sandiger Oberflächen mit Kiesel-säure-Ester ohne hydrophobierende Zusätze zählten die Anböschung von Bruchkanten mit angepassten Steinersatzmassen sowie die Hinterspritzung von Schalen und



oben: Steinmaterial aus dem Bruch Stelbrink bei Niederntudorf
unten: Elbsandstein

Schollen mit dispergiertem Weißkalkhydrat zu den durchgeführten restauratorischen Maßnahmen. Neben der passenden Auswahl der Ersatzgesteine kommt dem Mörtel der (Teil)Neuverfugung eine wichtige Rolle zu, da die Fugen das Bindeglied der einzelnen Baustoffe untereinander sind und als „Pufferzone“ für bauphysikalische und klimabedingte Schwankungen dienen. In Kooperation mit einem Fachlabor für Baustoffanalysen und Materialentwicklung wurde ein Mörtel auf Kalkbasis rezeptiert, der dem vielfältigen Anforderungsprofil entsprach und als Baustellenmischung hergestellt wurde.

Die Fugen an Architekturgliederungen wie Strebepeilerabdeckungen, Gesimse und Abdecksteine, die einer starken Wasserbeaufschlagung ausgesetzt sind, wurden mit Bleiwolle, die durch mechanische Verdichtung derart gestaucht wird, dass ein pressbündiger und somit wasserdichter Anschluss an die Steinflanken entsteht, verfugt.

Überall dort, wo Dübel, Anker, Klammern



Fugenabdichtung mit Bleiwolle

und ähnliches aus rostfähigem Material erkannt oder vermutet werden konnte, erfolgte ein substanzschonender Ausbau und ein Ersatz durch V2A-Edelstahl-material unter Verwendung von bauaufsichtlich zugelassenen 2-Komponenten-Klebern.

Die Neuschaffung der Giebelfiguren aus Sicht des Bildhauers

Michael Diwo

Bei der in Auftrag gegebenen Neuschaffung der Giebelfiguren als bildhauerische Kopien handelt es sich um Arbeiten des Bildhauers J. Hellweg aus dem Jahre 1866. Hellweg hat eng mit dem Dombaumeister Arnold Güldenkpfennig zusammengearbeitet und einige Spuren in Paderborn hinterlassen. Seine Arbeiten finden sich am Marienplatz, der Busdorfkirche und dem Gierswall. Hellweg galt als solider, aber nicht überragender Bildhauer.

So kamen die Originale in meine Werkstatt, wurden gemeinsam aufgestellt und mit Gips aufmodelliert. Die Arbeiten wurden eng begleitet durch eine fachkundige Kommission des Erzbischöflichen Generalvikariates. Nach Erreichen des gewünschten Ausdrucksgrades konnte mit der Rekonstruktion in Elbsandstein begonnen werden. Zunächst war die Vorgabe, sehr eng am Original zu bleiben. Nachdem dies gewährleistet war, wurde entschieden, die feine bildhauerische Ausarbeitung etwas freier zu gestalten. In der letzten Phase wurden die Originale verhüllt. Nun musste jede Replik als eigenständige künstlerische Arbeit überzeugen.

Es handelt sich bei den drei Aposteln um typische „Gotische Gewandfiguren“. Hierbei ist der Faltenwurf in seiner Dynamik viel wichtiger als eine anatomisch korrekte oder reizvolle Körperhaltung.



Austauschprogramm der Apostelfiguren: links von J. Hellweg (1866) · rechts: von Michel Diwo, Paderborn (2015)

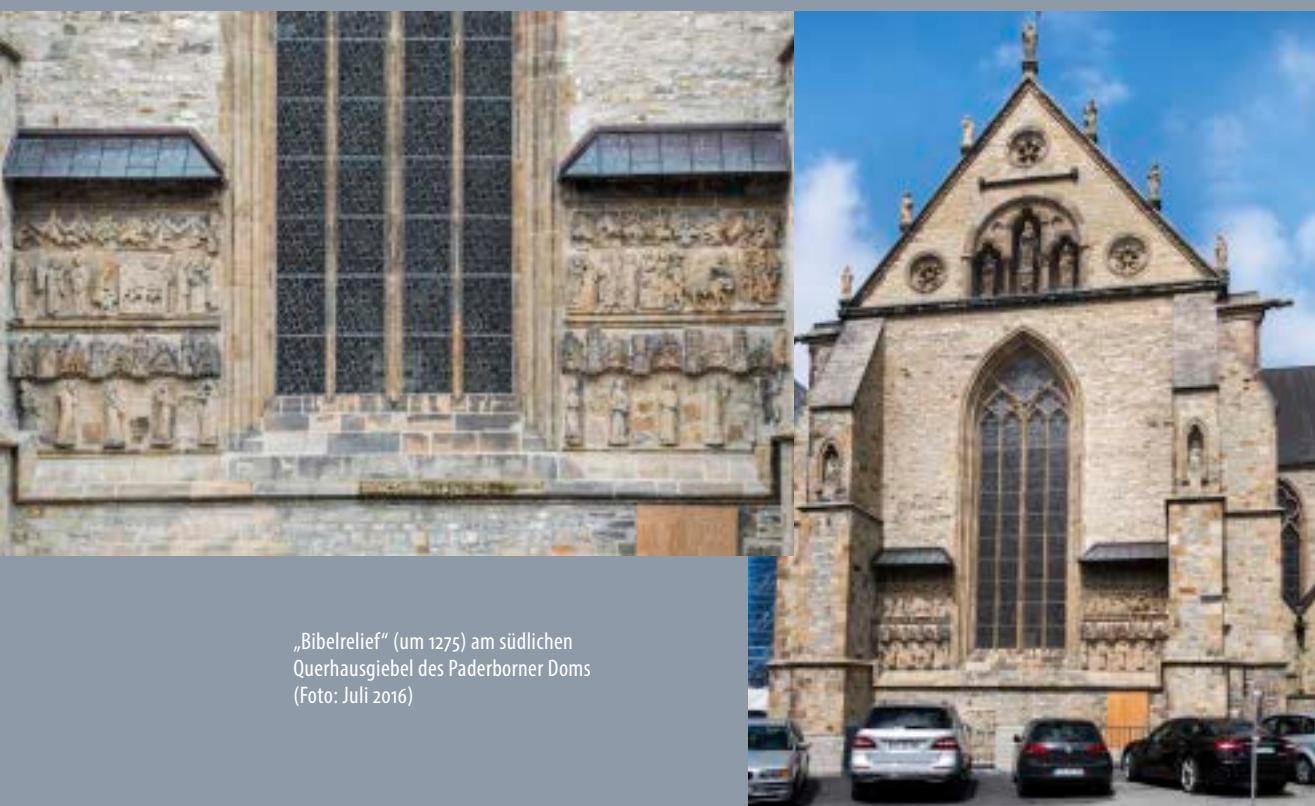
Jede Figur hat ihre Eigenarten, die für den Bildhauer spannend sind. So zeigt der Petrus eine eindeutige Fußstellung einer „figura serpentinata“ aus dem Manierismus, welche sich im Oberkörper jedoch nicht fortsetzt. Er ist bildhauerisch die reifste Arbeit. Der unbekannte Apostel zeigt einen sehr femininen Habitus (kein Bart, weiches Kinn, gerafftes Gewand). Auch hat er eine technische Aussparung im Kopf, deren Herkunft nicht geklärt ist (Blitzableiter? Krone?). Gäbe es auf der östlichen Giebelseite nicht einen Johannes, spräche vieles für diese Zuordnung.

Bartholomäus schließlich fällt in seiner gestalterischen Qualität von den beiden anderen Figuren stark ab. Die Vermutung liegt nahe, dass hier Korrekturen im Gesamtvolumen notwendig gewesen sind. Er wirkt klein und verloren in seinem üppigen Gewand.

Insgesamt war die Aufgabe sehr anspruchsvoll, Qualität und Quantität forderten mir alles ab. Jede Figur wiegt etwa 250 kg, es stecken circa zwei Monate Arbeitszeit in ihr. Zu Beginn musste ein großer Trennschleifer freihändig geführt werden und zum Schluss wurden Augen und Mund mit feinster Bildhauerraspel geformt.

Ein biblisches Bildprogramm an der Domkirche zu Paderborn

Josef Mense



„Bibelrelief“ (um 1275) am südlichen Querhausgiebel des Paderborner Doms
(Foto: Juli 2016)

An der Südwand des östlichen Querarms des Paderborner Doms, dem Marktplatz zugewandt, findet sich – in zwei Sequenzen gegliedert – ein ausdrucksstarkes gotisches Relief, das an diesem Ort nicht seinen ursprünglichen Platz hat und noch einige Rätsel aufgibt. Dargestellt sind sechs Szenen aus dem Leben Jesu, im Register darunter die „Törichten und die Klugen Jungfrauen“, oberhalb ein Fries von Darstellungen aus Tierfabeln, der die Thematik von Gut und Böse anhand von Tugenden und Lastern vor Augen führt.

Das Relief wird aus stilkritischen Überlegungen auf die Zeit um 1270 bis 1280 ange setzt. Nach wie vor ist nicht geklärt, wo es ursprünglich angebracht war, vieles spricht dafür, dass es Teil der umfangreichen Chorschrankenanlage gewesen ist, die ab etwa

1270 als Abschluss des Dombaus entstand. Dabei könnten die beiden Themen der Jungfrauen und des Lebens Jesu samt ihren spezifischen Bekrönungen unabhängig voneinander auf der nördlichen bzw. südlichen Seitenflanke des Lettners Platz gefunden haben, was durch die Beobachtung nahegelegt wird, dass die beiden Themenblöcke oben von einer wulstigen Doppelleiste begrenzt sind, die auch den Abschluss des Lettners hat bilden können. Im Zuge der Barockisierung der Kirche im Jahre 1652 ist der Lettner abgetragen worden. Bei der (rettenden) Umsetzung der Bildtafeln und Einzelemente an die Außenwand des Doms sind Unregelmäßigkeiten passiert, die für die folgenden Ausführungen jedoch keine Bedeutung haben.



Abb. 2a und 2b: Die Bibel-Reliefs, Szenen aus dem Leben Jesu

Der vorliegende Beitrag versteht sich nicht als kunstwissenschaftliche Untersuchung, sondern als eine theologische Interpretation des biblischen Bildarrangements. Sie beruht auf der Annahme, dass, ungeachtet etwaiger Einwände, die die handwerkliche Qualität betreffen, hinter dem Kunstwerk als Ganzem ein spiritueller Gehalt steht, der sich einer geschlossenen theologischen Konzeption verdankt. Dabei stützt der Verfasser sich auf ikonografische Vergleiche, um auf diese Weise die Darstellungen genauer profilieren zu können. Ein Bemühen um Nachweise ideengeschichtlicher oder formaler Abhängigkeiten wird damit nicht verbunden. Schwerpunkte der Untersuchung sind die jeweils zentralen Bilder der beiden Sequenzen: die Versuchung in der Wüste und die Geburt Jesu.

Die Erschließung geht zunächst von der manifesten Erscheinung des Gegenstandes aus. Die biblische Bilderreihe begegnet auf den ersten Blick als eine knapp gefasste narrative Folge von Szenen des Lebens Jesu: Verkündigung an Maria, Geburt im Stall, Darbringung im Tempel, dann Taufe im Jordan, Versuchung in der Wüste, Jesu Einzug in Jerusalem. Dabei fällt auf, dass – bei dem begrenzten Programm – der Kindheitsgeschichte ein überraschend starkes Gewicht gegeben wird. Der Beginn des öffent-

lichen Auftretens Jesu im Anschluss daran ist mit zwei Bildern hervorgehoben, während sein Wirken in Wort und Tat, seine Predigten, Auseinandersetzungen, Heilungen nicht vorkommen. Auch die Passion wird nur noch angedeutet mit dem Einzug in Jerusalem. Damit ist offenkundig, dass dieses Bildprogramm ganz anders angelegt ist als etwa der ottonische Fries der „Machtataten“ Jesu in der Reichenauer St. Georgskirche (um 1000) oder auf der anderen Seite die spätmittelalterlichen Bibelerzählungen beispielsweise auf Flügelaltären und Fastentüchern. Mit illustrativer Erzählfreude hat unser Bildprogramm nichts zu tun, ebenso wenig mit einer appellativen Didaktik. Bei näherem Hinschauen kommt in den Blick, dass bei der Szene in der Wüste ein kräftiger Baum ins Bild gesetzt ist, der an diesem Ort unrealistisch wirkt, und dass Jesus auf einem mit Pflanzen bewachsenen Felsblock sitzt, als thronet er dort. Das kann keine einfache Bibel-Illustration sein. Es überrascht, dass dieses biblische Motiv überhaupt hier vorkommt, gehört die Versuchung doch zu den eher seltenen Darstellungen. Um 800 tritt das Motiv erstmals im „Book of Kells“ auf. Beachtenswert ist im vorliegenden Zusammenhang eine karolingische Elfenbeintafel aus der Metzer Palastschule (um 850).



Sie zeigt die erste der drei Versuchungen in antikisierender Form: Jesus und der Satan befinden sich wie Philosophen in einem Dialog. Zwischen ihnen erhebt sich ein prächtiger Baum, der so ausgeführt ist, dass er kaum bloße Dekoration sein dürfte.



Abb. 4: Versuchung Jesu, Elfenbeintafel aus der Metzer Palatschule (um 850)

Abb. 3: Versuchung Jesu, Relief am Dom, Paderborn (1275)



Abb. 5: Versuchung Jesu, Kapitell in Saint-Andoche, Saulieu (um 1150)

auf der Schrift, die rechte hat er dem Teufel entgegen gestreckt, nicht gebieterisch, sondern offen, als wolle er ihn zur Erkenntnis der Wahrheit einladen. Der Engel hinter ihm deutet bereits auf das siegreiche Ende hin (Mk 1,13 par). Auf der anderen Seite verkörpert die Schlange zwischen den Beinen des Teufels den unüberbrückbaren Gegensatz der Kontrahenten und bestärkt darüber hinaus den typologischen Charakter der Szenerie, d.h. die Erinnerung an die Versuchung im Paradies.

Es liegt nahe, darin eine Zitation des Sündenfalls im Paradies zu sehen, als symbolische Parallelisierung von Christus und Adam. Diese Idee ist später auf unterschiedlichste Weise aufgenommen worden. Von besonderem Interesse sind hier die burgundischen Kapitelle von Autun (um 1130), sowie vor allem von Saulieu (um 1150). Der Satan ist inzwischen zu einem Furcht erregenden Monster geworden, und er reicht mit verkrampten Fingern einen Stein über den Baum hinweg Jesus zu. Der sitzt in gelassener Ruhe auf dem Ast eines anderen Baums, seine linke Hand liegt

Die Paderborner Darstellung erscheint im Vergleich damit etwas vereinfacht, aber doch in grundsätzlichen Punkten ähnlich, wenngleich in der Anordnung der Figuren gespiegelt. Der Teufel reicht von rechts über den Baum hinweg einen Stein. Jesus sitzt ihm gegenüber, hier aber auf einem Berg und deutlich erhöht. In der einen Hand hält er die Schrift. Die andere Hand [beschädigt] hat er erhoben, nicht einladend, sondern eher abwehrend und zum Himmel weisend. In seiner annähernd frontalen Sitzposition spricht Christus, mit freundlichem Lächeln und zugeneigtem Kopf, nicht mehr nur zum Satan, sondern zu den Betrachtern – wie der Lehrer der Berg-Predigt. Die zum Teil sehr exakt gearbeiteten vegetabilen Elemente zu seinen Füßen scheinen auf einen „locus amoenus“ hinzudeuten, aber auch auf den Kolosser-Hymnus: „Er ist das Bild Gottes, des Unsichtbaren, der Erstgeborene aller Schöpfung. – Alles ist durch ihn und auf ihn hin erschaffen.“ (Kol 1,15 ff.)

Unabweisbar bieten sich Vergleiche mit Bildern an, die Christus als den nach Auferstehung und Himmelfahrt „erhöhten Herrn“ darstellen, in der Form der Majestas, beispielsweise auf einem Kapitell von St. Michael in Hildesheim (um 1180), oder des Pantokrator, beispielsweise in einem Apsismedaillon der romanischen Dorfkirche von Fröndenberg-Bausenhausen (Ende 12. Jh.). Doch diese damals weit verbreiteten Motive sind weitgehend geprägt von einer distanzierenden „Würde“ und formelhaften Steifheit. Daran gemessen wird die unmittelbare Lebendigkeit und Menschlichkeit der Paderborner Skulptur erkennbar, Christus – ein lächelnder Richter!

Die Konfrontation zwischen Gut und Böse ist vom biblischen Text her grundgelegt, aber erstaunlicherweise wird der Gegensatz hier nicht dualistisch inszeniert wie in vielen anderen Versuchungsdarstellungen.



oben: Abb. 6
Majestas,
Kapitell in
St. Michael,
Hildesheim
(um 1180)



Abb. 7:
Pantokrator,
Fresko in
Bausenhausen
(um 1190)

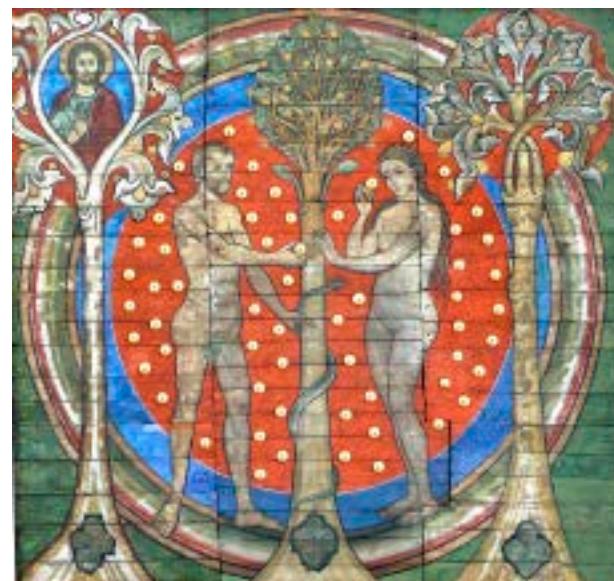


Abb. 8: Sündenfall, Holzdecke in
St. Michael, Hildesheim (um 1230)

Das lässt sich, ergänzend zum Kolosserbrief, vom zweiten Korintherbrief des Paulus her verstehen. Darin wird dem Teufel als „Gott der Welt“ die Macht zugestanden, den Menschen zu blenden, aber Gott, der zu Beginn der Schöpfung „Licht aus der Finsternis erstrahlen“ ließ, hat dem Menschen das Licht der Erkenntnis in das Herz gegeben, damit er „auf dem Antlitz Christi die Herrlichkeit Gottes aufleuchten sehe“ (2 Kor 4,4-6).

Am Anfang des 13. Jahrhunderts hatte das Vierte Laterankonzil (1215) auf der einen Seite die reale Existenz des Satans bestätigt, was die Angst vor dämonischen Mächten und als Folge davon entsprechende Darstellungen eher beförderte, es stellte aber gleichzeitig klar, dass diese Mächte Geschöpfe Gottes und als solche vom Ursprung her, wie die gesamte Schöpfung, als gut geschaffen seien; ihr Böse-Sein sei aus eigenem Antrieb, das heißt aus freiem Willen erfolgt. Es ist denkbar, dass diese Lehre in dem Paderborner Versuchungsrelief verbildlicht werden sollte. Erinnert werden darf darüber hinaus an das „Exsultet“ der Osternacht, das ab dem 12. Jahrhundert bereits im liturgischen Gebrauch war. Es besingt die „felix culpa“ und sogar die „Notwendigkeit“ der Schuld Adams.



Abb. 9: Sündenfall, Bernwardtür am Dom, Hildesheim (um 1015)

Der Teufel seinerseits ist mit zwei deutlich markierten Brüsten ausgestattet, die man als weiblich ansehen kann. Dazu passt in diesem Relief seine Stellung auf der rechten Seite, die in vorgängigen Darstellungen des paradiesischen Sündenfalls fest etabliert ist. Berühmte Beispiele sind die beiden Hildesheimer Bildwerke: die Holzdecke der Michaelskirche (um 1230) und der Bronzeguss der Bernwardtür (um 1015), der die aktive Rolle Evas als dämonische Verführerin und auch schon die Sexualität betont.

Abb. 10:
Geburt Jesu,
Relief am
Paderborner Dom,
(um 1275)

In dieser Figuration des Bösen spiegelt sich eine theologische Entwicklung der fortschreitenden Verdächtigung der Sexualität, der Sexualisierung von Moral und Sünden-

bewusstsein bis hin zur Verteufelung der Frau. Aufs Ganze gesehen ist festzustellen, dass in dieser Versuchungsdarstellung sozusagen drei „Folien“ übereinander gelegt wurden, die einen weiten heilsgeschichtlichen Bogen spannen vom Beginn der Menschheit bis zur Wiederkunft Christi. Eine geschickte Gestaltung lässt den „erhöhten Herrn“ dabei auch als unmittelbar gegenwärtig erleben.

Die beiden flankierenden Bilder, Taufe Jesu und Einzug in Jerusalem, sind weitgehend konventionell entworfen und bedürfen keiner Einzelinterpretation. Ähnlich verhält es sich auch bei der ersten Bild-Sequenz: Die mittlere Szene, die Geburt Jesu, sticht durch Konzeption und Gestaltung auffällig hervor und fordert eine eingehendere Interpretation.

Jenseits des ersten, vielleicht idyllischen Eindrucks wird bei näherer Betrachtung erkennbar, welche eigenwillig befremdliche Inszenierung hier vorliegt. Josef, Maria und das Kind, alle drei scheinen ohne Beziehung zueinander im Raum verteilt zu sein und zu schlafen. Ochs und Esel sind es, die wachen und das Kind mit ihrem Atem wärmen! Und krasser könnte Distanz kaum zum Ausdruck gebracht werden als hier mit dem räumlichen Abstand zwischen Mutter und Kind: Ihre Körper liegen in Gegenrichtung im unteren und oberen Bereich des Bildes, getrennt durch die Krippenarchitektur mit den beiden Tieren, die Köpfe diagonal gegenüber, nicht einmal Blickkontakt ist vorhanden. Noch deutlicher wird dieser Eindruck, wenn man zum Vergleich das berühmte Lettner-Fragment aus Chartres (um 1230) heranzieht. In beiden Darstellungen wird Maria auf einer Liege oberhalb der Krippe ruhend gezeigt, ein ausgesprochen seltener Bildtyp. Sie ist erschöpft von den Anstrengungen der Geburt und hat die Hand unter den Kopf gelegt. Aber im Gegensatz zum Paderborner Relief wendet sie

sich voll zärtlicher Aufmerksamkeit dem Kind zu – ein anmutiges Bild der mütterlichen Liebe. Der besorgte Joseph (nur fragmentarisch erhalten) reicht in tätiger Zuneigung ein Tuch. Auch eine Pariser Skulptur, die in Paderborn bekannt gewesen sein könnte und Maria in einer unbeteiligter Haltung zeigt, hat nicht diese exzentrische Schroffheit.

Auf dem Paderborner Bild befindet sich Joseph ganz außerhalb des Geschehens; der Stall erscheint wie ein geschlossener Kasten, ein „heiliger Bereich“, zu dem er keinen Zugang hat. Dass er nicht als Tätiler, sondern als „Träumender“ dargestellt wird, ist an sich ein traditioneller Topos: Er hat ja im Traum die lebens- und überlebenswichtigen Botschaften empfangen. Als Gegengewicht zu seiner isolierten und scheinbar unbedeutenden Stellung hat der Bildhauer der Profilierung des Gesichts besondere Sorgfalt gewidmet. Seine entspannt lächelnde Schönheit soll das Innere spiegeln, denn



Abb. 11: Geburt Jesu, Relief vom ehem. Lettner, Chartres (um 1230)

Joseph wird in der Bibel „gerecht“ genannt (Mt 1,19). Er hatte das Kind, das nicht von ihm stammte, angenommen und die Mutter nicht verstoßen – eine nicht selbstverständliche Entscheidung. Die rechte Hand ist ausgestreckt und nach oben hin geöffnet, sein „Schlaf“ ist mithin kein Zeichen der

Erschlaffung, sondern der Versenkung: Heraustreten aus den Beliebigkeiten der Welt und Hören auf Gottes Weisung.

Aber die Gottes-Mutter als Rabenmutter? Das eben besprochene Relief der Versuchung Jesu ist eine Paderborner Eigenleistung, sicher beeinflusst durch französische oder auch italienische Vor-Bilder, aber mit keinem wirklich identisch. Es wirkt wie nach einer wohlüberlegten Idee und Entscheidung zusammengesetzt aus verschiedenen Elementen. Wir dürfen annehmen, dass auch bei der Stall-Szene nicht willkürlich gehandelt wurde. Das Gesicht der Maria [etwas beschädigt], der Faltenwurf des Gewandes, die Draperie, die Köpfe der Tiere, das alles ist mit Feinsinn gearbeitet und weicht, bei struktureller Ähnlichkeit, doch von den möglichen Vor-Bildern in Chartres und Paris ab. Das trifft insbesondere auf die Lage des Kindes zu. Deshalb ist eine planvoll vorgenommene Eigengestaltung zu vermuten.



Abb. 12: Geburt Jesu, Tympanon-Relief an Notre-Dame, Paris (um 1250)

Warum aber dann diese erschreckende Distanz? Sicherlich zunächst einmal, um auszudrücken, dass Marias Sohn nicht ihr Eigentum ist und dass er Wege gehen wird, die sie nicht versteht (vgl. Mk 3,21-31ff). Dasselbe hatte der Künstler von Chartres mit anderen symbolischen Mitteln formu-

liert, indem er die Krippe als Opferaltar gestaltet und das Kind kreuzweise gewickelt sein ließ. Dazu ist aber das Kind hier eigentlich zu sehr – ganz wörtlich – untergeordnet, die Mutter zu sehr hervorgehoben. Gerade vor dem Hintergrund, dass in den meisten Darstellungen der Geburt Jesu im 12. und 13. Jahrhundert die Krippe geradezu vorgezeigt wird, durch ihre Platzierung oberhalb der Mutter oder, wie in Chartres, durch die Stilisierung als Altar, so dass darin die wachsende Bedeutung der Sakramentenlehre im hohen Mittelalter zu erkennen ist, erscheint das Paderborner Relief als bemerkenswert abweichend. Aber genau betrachtet: Maria hat ihre Augen gar nicht geschlossen. Sie schaut lächelnd aus dem Bild heraus, und der Schluss liegt nahe anzunehmen, dass sie als Frau, eben nicht nur als Mutter, in besonderer Weise „erhöht“ sein soll. Denn gleichzeitig ist ihr Kind bis zum Äußersten „erniedrigt“, und zwar auf denkbar drastische Weise – vielleicht als anschauliche Bilddidaktik? „Es gibt nämlich Menschen,“ sagt der heilige Bernhard, „für die Christus noch nicht geboren ist [...] Wie könnte denn die Erniedrigung dessen wirksam sein, der Gott gleich war, aber nicht daran festhielt, wie Gott zu sein, sondern sich entäußerte und wie ein Sklave wurde (Phil 2,6f.), wie könnte, sage ich, die Erniedrigung Gottes in einem stolzen Menschen wirksam sein?“

Zu klären ist zunächst, ob die beiden besprochenen Szenen im Rahmen der gesamten Bilder-Folge eine Beziehung zueinander haben. Der Schlüssel zum Verständnis des Ganzen ergibt sich aus seiner theologischen Struktur. Setzt man die beiden Dreier-Sequenzen untereinander, ergeben sich aufschlussreiche Korrelationen:

Die beiden Bilder in der linken Spalte entsprechen sich in dem Akt der „Zeugung“. Die Verkündigung an Maria gilt seit alters als Moment der Inkarnation, oft verbildlicht in einem Lichtstrahl, der aus dem Himmel kommt und sich auf den Kopf Mariens senkt. Als Schöpferkraft ist bei Lukas der „Heilige Geist“ angeführt, weshalb auch das Kind „Sohn Gottes“ genannt werde (Lk 1,35). Die Paderborner Darstellung ist sehr schlicht gehalten, die beiden Figuren stehen sich statisch gegenüber, keineswegs in einer bewegten „disputatio“. Der Engel, in der Linken eine Schriftrolle haltend, hat die rechte Hand „sprechend“ erhoben, Maria nimmt die Botschaft demütig auf, aber sie antwortet ihm nicht, sie hat sich dem Betrachter zugewandt. – Parallel dazu: Die Taufe wird im Allgemeinen als geistliche Zeugung angesehen. Jesus wird durch die „Stimme vom Himmel“ (Lk 3,22) öffentlich zum „Sohn“ proklamiert, der Heilige Geist in Gestalt einer Taube ist als sichtbares Zeichen auch im Paderborner Relief dargestellt.

Verkündigung = Eintritt ins Leben (leibliche Zeugung)	Geburt	Darbringung = Erster Eintritt in den Tempel
Taufe Eintritt ins öffentliche Leben (spirituelle Zeugung)	Versuchung	Einzug in Jerusalem = letzter Eintritt in den Tempel

Die Bilder in der dritten Spalte entsprechen sich in der Tempel-Thematik, aber auch in theologischen Grundzügen. Bei der Darbringung wird dem Kind der Name „Jesus“ gegeben, hebräisch Jeschua, d.h. „Jahwe rettet“. Beim Einzug in Jerusalem rufen die Menschen ihm zu: „Hoschannah“, d.h. „Rette doch!“ (Mt 21,9 par). Bei seinem ersten Tempelaufenthalt wird Jesus von Simeon als „Messias“ begrüßt, zugleich wird bereits auf seinen Tod hingedeutet. Die Einzug-Perikopen zitieren messianische Texte aus Jesaja, Sacharja und dem Psalm 118 und proklamieren so Jesus zum Messias. Es folgt die Passion.

Wenn die flankierenden Szenen so eindeutig miteinander korrespondieren, müssen auch die beiden zentralen Bilder aufeinander bezogen sein. Das wird anschaulich, sobald man die Leserichtung der Bilderfolge ändert, von rechts nach links. Der Versuchungsszene ist, wie oben dargelegt, die Folie des Sündenfalls der Stammeltern hinterlegt worden, und zwar mit dem offensichtlichen Ziel, den Teufel mit Eva zu identifizieren. Von daher ist unabweisbar, dass Christus als „Adam“ erscheint, als der zweite Adam, der durch „Gehorsam“ die Vielen „gerecht gemacht“ hat (Röm 5,19). Wie nun Christus der neue Adam geworden ist, so Maria die neue Eva. Als Folge der mariologisch-mystischen Predigten Bernhards von Clairvaux, die für sich genommen noch eher zurückhaltend formuliert waren, ergab sich in der zweiten Hälfte des 12. und im 13. Jahrhundert eine „Steigerung der Größe“ bis zu einer „begeisterten Erhebung Mariens zu einer allumfassenden Mittlerrolle im Himmel“, und zwar wegen der gleichzeitig sich steigernden „Angst der Menschen vor dem richterlichen und herrscherlichen Sein Christi“. Angst vermittelt jedoch der auf dem Berg thronende und gütig lächelnde Christus des Paderborner Reliefs keineswegs. Von daher ist weniger wahrscheinlich, dass in dem Geburts-Relief die Mutterschaft

Mariens als Bedingung der Rolle einer „Mittlerin“ angesehen werden soll. Dagegen spricht auch die überdeutliche Distanz zu ihrem Kind. Eher wäre daran zu denken, dass sich in der „edlen Zartheit undträumerischen Entrücktheit [...] starke Einflüsse der Mystik der damaligen Zeit“ spiegeln. Dazu passt (mit einer gewissen Differenzierung) die in unmittelbarer Nachbarschaft platzierte „Madonna“ aus der Verkündigungszeile, die wie ein Andachtsbild wirkt. Beide zusammen, die stehende und die liegende Gottesmutter, scheinen Möglichkeiten der Gottesnähe zum Ausdruck zu bringen in ihrer Demut einerseits (Verkündigungszeile), mehr noch in ihrer gottseligen und selbstgewissen Gelassenheit. Unablässig stellt Bernhard von Clairvaux Marias Demut und – daraus hervorgehend – ihre „bescheidene Zurückhaltung, die demütige Dienstbereitschaft, die gläubige Großmut und das Martyrium des Herzens“ als vorbildliche Tugenden vor Augen, und er empfiehlt die Gottesmutter wegen ihrer Güte, Gnade, Milde und Barmherzigkeit als „Mittlerin“, die „zwischen Christus und Kirche gestellt“ ist. Dem steht die Unmittelbarkeit der Gotteserfahrung bei Gertrud von Helfta gegenüber: „In der allerheiligsten Nacht, da Gott die Himmel tauen ließ und aller Welt das Heil brachte, geschah meiner Seele wie Gideons Vlies [Ri. 6,37]: Gottes Liebe kam über sie.“

Es ist denkbar, dass in dem eigentlich exzentrischen Paderborner Geburtsbild eine solche zeitgenössische Frauenmystik ihren Niederschlag gefunden hat. Nach Hildegard von Bingen stand die Frau Christus in besonderer Weise nahe, denn dessen Leib sei in gewisser Hinsicht „weibliches Fleisch“, weil es nicht aus dem Samen des Mannes gezeugt worden sei. Außerdem konnte sich die Frau, insbesondere die Ordensfrau, durch Askese und Gebet zur Famula Dei, zur „Magd Gottes“ oder „Gottesfrau“, erheben und dadurch „in ihrer charismatischen Begabung den Männern als ebenbürtig, sogar

als überlegen“ erweisen. Die Parallelisierung der Maria mit dem „erhöhten“ und in milder Freundlichkeit thronenden Christus in der Versuchungsszene ist augenfällig, und so stellt die Maria der Geburtsszene ebenfalls ein Beispiel für die Überwindung des Satans und darüber hinaus, als exemplarische „Magd des Herrn“ (Lk 1,38), das Gegenbild zum teuflisch-verführerischen Frauentypus dar, das andernorts gerne dargestellt wurde.

Auch wenn die theologischen Überlegungen und Bewertungen im Einzelnen hypothetisch und selbstverständlich diskutabel sind, zeigt sich im Kern doch, dass der sehr knappe, auf wenige Szenen beschränkte Bilderzyklus ein geschlossenes Konzept

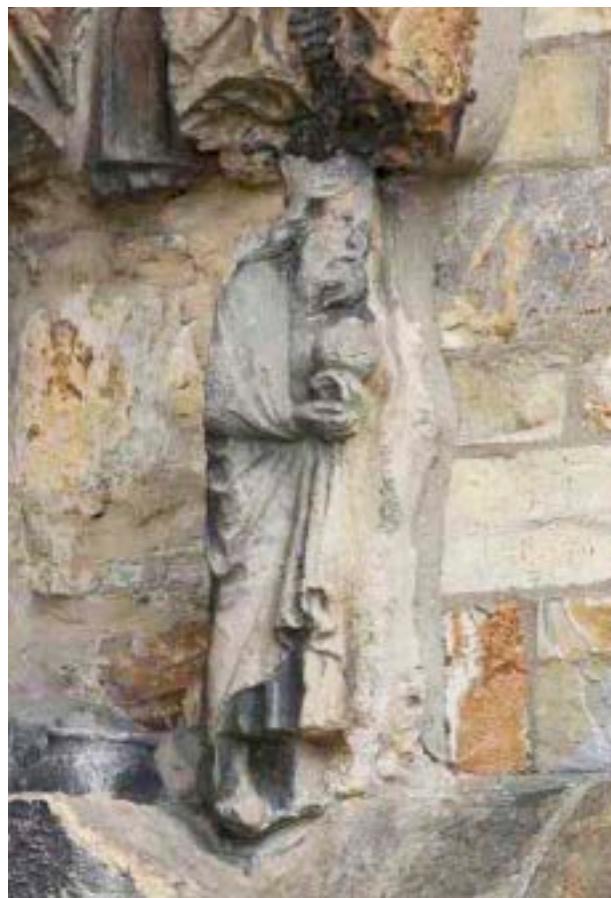


Abb. 13: Solitärfigur „König“

aufweist. Von daher ist es nicht erforderlich, von einem defizitären Bestand auszugehen. Peter Kurmann hat die Frage aufgeworfen, „ob die Reliefs vollständig erhalten blieben“, der Dehio hat diese Vermutung übernommen und sozusagen kanonisiert. Die theologische Analyse öffnet die Augen dafür, dass es auf die narrative Schlüssigkeit nicht ankommt. Oft wird auch die Rolle der „Künstlerindividualität“ überschätzt. Gerade wenn man die Paderborner Reliefs als „ein qualitativ eher bescheidenes Werk deutscher Skulptur“ einschätzt, ist damit nicht gesagt, dass die theologische Konzeption, die darin zum Ausdruck gebracht wird, ebenfalls von minderer Qualität sein muss. Im Gegenteil, es gibt viele Beispiele mittelalterlicher Kunst, an denen sich belegen lässt, dass eine bescheidene Steinmetzarbeit keinerlei Aussagekraft hat für die geistige Leistung, die dahinter steht. Der „Künstler“ als genialer Schöpfer des Ganzen ist eine moderne Vorstellung. Der heimliche Künstler des Mittelalters ist oft der theologische Berater oder der Auftraggeber gewesen. Und wenn es zutrifft, dass für die handwerkliche Elite des 13. Jahrhunderts (beispielsweise in Paris) der Wunsch des Auftraggebers bezüglich der Aussage eines Bildprogramms maßgeblich war und dass sicherlich dieser Komposition intensive Studien vorausgegangen sind, dann wird man auch für Paderborn annehmen dürfen, dass das Projekt nicht allein den Handwerkern oder gar dem Zufall überlassen wurde.



Abb. 14a/b: Links die „törichten“ – rechts die „klugen“ Jungfrauen am Südgiebel des Querhauses des Paderborner Doms.

Ein abschließender Blick auf die „Klugen und die Törichten Jungfrauen“, die im (scheinbaren) Register unter den Bibelreliefs angebracht sind, kann noch von einem Interesse sein: Der volkstümliche Sprachgebrauch nennt, wie gerade zitiert, die „klugen“ zuerst und dann die „törichten“. Das biblische Gleichnis hat in seinem Erzählduktus die umgekehrte Reihenfolge. Dieser Leserichtung folgt die Paderborner Anordnung der beiden Gruppen: Links die törichten, rechts die klugen Jungfrauen – als seltene Ausnahme unter den damaligen Darstellungen. Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen steht in der Bibel im Kontext des Endgerichts. Wenn es in diesem Symbol-Zusammenhang verbildunglich wird, befinden sich die klugen Jungfrauen auf der, vom Betrachter aus gesehen, linken Seite – entgegen der biblisch vorgegebenen Leserichtung! Der Grund dafür ist: Wenn Christus auf einem Schrein, einem Tympanon oder dem Trumeau eines Kathedralportals als „erhöhter Herr“ erscheint, hat er aus seiner Perspektive die klugen Jungfrauen „zu seiner Rechten“ (Mt 25,33). Das trifft auch auf Marienportale zu, in deren Bogenfeld eine Marien-Krönung dargestellt ist, denn das ist ein eschatologisch-richterlicher Akt Christi.

Eines der seltenen Beispiele für die umgekehrte Reihenfolge bildet das Nordportal von Chartres (um 1210), dort jedoch handelt es sich um ein Marienportal mit einer thronenden Gottesmutter mit Kind, so dass der unmittelbare Weltgerichtszusammenhang nicht gegeben ist – und Maria als Mensch muss unterschieden sein von Christus. Dementsprechend ist unter anderem auch das Hauptportal der Liebfrauenkirche von Trier (um 1245) gestaltet. Für die zu Beginn angesprochene „Lettner“-Frage lässt sich daraus entnehmen, dass die Reliefs jedenfalls nicht in den Kontext einer Gerichts- oder Marienkrönungsszenerie gehört haben dürften. Ein vorhandenes Solitär-Fragment weist auf die Anbetung der Könige als Mittelstück zwischen den Jungfrauen-Reihen hin.

Dieser Aufsatz erschien im Jahrbuch für Westfälische Kirchengeschichte 107 (2011), S. 53–74, hier stark gekürzt.

Bildnachweis: Abb. 1 a/b, 2 a und b, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14a/b Fotos Josef Mense; Abb. 4 aus G. Schiller, S. 153; Abb. 5 aus I. Tetzlaff; Abb. 11 Foto J. Tessier, Paris 1965.



Luftaufnahme von der HEGGE: Frank Lieske, Arnsberg

Kunst und Künstler auf der Hegge

Historisches und Gegenwärtiges zum Zusammenspiel von Kunst und Religion in der Arbeit des Christlichen Bildungswerkes DIE HEGGE

Holger Brülls · Dorothee Mann



Wer zum ersten Mal die Hegge besucht, ist meist überrascht und erstaunt:

Sieht so der Empfangsbereich einer Erwachsenenbildungsstätte aus? Der Besucher betritt eine helle freundliche Eingangshalle mit Kunstwerken, die seine Blicke sofort anziehen, mit Vorhängescheiben zeitgenössischer Glasmalerei vor den Fenstern – hier und in weiteren Räumen. Auf dem Weg zum Speiseraum fällt eine Tonplastik ins Auge: eine Anna Selbdritt.

Der Guest erfährt, dass die Hegge seit Jahrzehnten Künstlertagungen durchführt, dass die Frauen der Hegge-Gemeinschaft Kunst schätzen und lieben und es sich zur Aufgabe gemacht haben, durch ihre Bildungsarbeit anderen Menschen Zugang zur Kunst zu verschaffen und darüber hinaus Künstlern ein Diskussionsforum zu bieten.

Das Jahr 2015 war für die Hegge ein Jubiläumsjahr: 1945 wurden die Hegge-Gemeinschaft und das Christliche Bildungswerk gegründet. Aus diesem Grund erschien im Oktober 2015 ein Buch von Holger Brülls über die Bildhauerin Maria Eulenbruch, deren Werk Anna Selbdritt zum Bestand der Hegge gehört. Beides – Buch und Kunstwerk – soll im Folgenden vorgestellt werden.



Eingangshalle HEGGE, Bilder in „Öl auf Leinwand“ von Franz Pauli, Foto: behnelux gestaltung, Halle

Maria Eulenbruch

Maria Eulenbruch (1899–1972) gehörte zu den bemerkenswerten Talenten der Bildhauerei in der Zeit der Weimarer Republik. Die heute fast vergessene Künstlerin wurde von Rudolf Schwarz 1927 an die Aachener Kunstgewerbeschule berufen, wo sie neben dem Architekten Hans Schwippert, dem Bildhauer Hein Minkenberg und dem Maler und Glasmaler Anton Wendling keramisches Gestalten lehrte. Hauptwerke Maria Eulenbruchs, die 1934 emigrierte und später in der Abgeschiedenheit der belgischen Eifel lebte, sind die packende Golgathaszene im Altarraum der Esslinger Südkirche und die leider nur fragmentarisch erhaltene Muttergottes in der von Rudolf Schwarz gestalteten Kapelle von Burg Rothenfels, über die sich Romano Guardini begeistert äußerte. In der Zusammenarbeit mit bedeutenden Architekten wie Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz und Martin Elsaesser leistete Maria Eulenbruch einen wichtigen Beitrag zur Erneuerung des Kirchenbaus und der christlichen Kunst im 20. Jahrhundert. Sie schuf bestechend moderne Andachtsbilder für die Gegenwart, deren Anliegen bei aller Expressivität der Formensprache in einer ganz eigenen Verbindung von Sachlichkeit und Spiritualität liegen.

Die gemeinsamen geistig-kulturellen Wurzeln der Hegge und Maria Eulenbruchs

Warum gibt die Hegge zu ihrem 70jährigen Jubiläum ein Buch über Leben und Werk von Maria Eulenbruch heraus?

Die Hegge besitzt seit 1979 die 1930 entstandene, schon erwähnte Figurengruppe dieser Künstlerin, eine Anna Selbdritt. Sie stammt aus dem ehemaligen Frauenbundhaus in Essen und kam durch eine Schenkung auf die Hegge. Maria Eulenbruchs Plastik wurde von den Heggefrauen stets geschätzt und gepflegt.

Auf ihre kunsthistorische Bedeutung jedoch machte erst Holger Brülls aufmerksam, der seit 2006 als Teilnehmer der Hegge-Künstlertagungen und seit geraumer Zeit als Moderator dieser Veranstaltungsreihe der Hegge freundschaftlich verbunden ist. Die Plastik war zeitweise im Garten der Hegge aufgestellt und wurde 2014 restauriert. Heute hat sie ihren Platz im oberen Foyer, wo ihr die Gäste täglich begegnen.

Der eigentliche Grund dafür, dass die Hegge ihre Jubiläumsschrift dieser Künstlerin widmet, liegt jedoch tiefer. Er weist auf die gemeinsamen geistig-kulturellen Wurzeln – sowohl der Hegge als auch Maria Eulenbruchs – hin, die in die 20er und 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts zurückreichen. Diese werden in dem Buch über Maria Eulenbruch in einigen prägenden Ansätzen nach der künstlerischen wie auch der religiösen Seite hin entfaltet. Dabei werden erstaunliche Parallelen deutlich.

Kampmann, die Hegge und Guardini

Die Geschichte der Hegge ist auch ein Stück Frauengeschichte des 20. Jahrhunderts. Die Initialzündung zur Gründung der Hegge gab zwar ein Mann, Theoderich Kampmann (1899–1983) während seiner Zeit als Religionslehrer am Hildegardis-Gymnasium in Hagen/Westfalen. Ohne Frauen, die Kampmanns Ideen und seine Vision beherzt umsetzten, hätte es aber die Hegge nie gegeben. Kampmann inspirierte seine Schülerinnen bereits in den 1930er Jahren mit der Überzeugung, sich den neuen, allerorten anbahnenden Entwicklungen zu stellen und der Tatsache ins Auge zu blicken, dass künftig Laien, und vor allem Frauen, pastorale und pädagogische Aufgaben übernehmen müssten, die bis dato dem (männlichen) Klerus vorbehalten waren.

Kampmann, der ab 1935 einen Lehrstuhl für Pädagogik und Katechetik an der Philoso-

phisch-Theologischen Akademie Paderborn, später dann ab 1956 den Lehrstuhl für Religionspädagogik und Kerygmatik an der Universität München innehatte, gehörte zu den theologischen und religionspädagogischen Vordenkern seiner Zeit. Er griff inhaltlich Ideen einer ganzheitlichen, christlichen Bildungsarbeit und der Liturgischen Bewegung auf, welche bereits seit 1915 mit Leidenschaft von Romano Guardini (1885–1968) verfolgt wurden. Kampmann wollte vom Menschen und seiner konkreten Lebenssituation aus die Botschaft des Evangeliums denken, sie neu durchbuchstabieren und lebendig werden lassen. Bildende Kunst, Musik, Literatur und Märchen galten ihm dabei als gültige Wege, die Wirklichkeit zu erschließen. Kampmann nannte diese Methode „Verkündigung via indirecta“, ein Wort, das zum Schlüsselbegriff des Bildungskonzepts der Hegge wurde und bis heute aktuell ist. „Religiöse und christliche Wahrheit findet sich oft dort am lebendigsten und wirksamsten, wo sie nicht in den herkömmlichen Begriffen und Erscheinungsformen auftritt – und eben dort wird sie für viele erst zugänglich.“

Theoderich Kampmann und Romano Guardini waren befreundet, standen bereits lange vor ihrer gemeinsamen Zeit als Lehrende der Universität München (1956–1962) in kollegialem Austausch, und beide bezogen die Künste in ihr Bildungskonzept und in ihre pastorale Arbeit ein.

Hier liegen Berührungspunkte und Gemeinsamkeiten zwischen Burg Rothenfels, einer durch das Wirken Guardinis berühmten Tagungsstätte am Main, und der Hegge: Die Besinnung auf die anthropologischen Voraussetzungen für religiöse und kulturelle Bildung und im Einklang mit der Liturgischen Bewegung die vertiefte Erschließung der Liturgie und deren Umsetzung durch den lebendigen Vollzug mit der Gemeinde. Guardinis pastorale Bemühungen,

vor allem in der Jugendarbeit der 1920er Jahre, wurden eine Generation später von Kampmann erneuert und in der Situation nach den Verheerungen des Zweiten Weltkriegs umso dringlicher und entschiedener aufgegriffen. Dies führte dazu, dass neben Burg Rothenfels auch die Hegge zu den Wegbereitern und Lernorten des Zweiten Vatikanischen Konzils im deutschen Sprachraum gerechnet werden darf.

Maria Eulenbruch und Guardini

In die Anfänge von Guardinis Bildungsarbeit im Sinne der Liturgischen Bewegung auf Burg Rothenfels in den 1920er Jahren weist auch die künstlerische Arbeit Maria Eulenbruchs zurück, die mit Guardini in persönlichem Kontakt stand, und die in dem Theologen einen entschiedenen Fürsprecher ihrer in damaliger Zeit ganz neuartigen und von Vielen als herausfordernd empfundenen Kunst fand.

Maria Eulenbruch stand ebenso wie Theoderich Kampmann mit Romano Guardini im Austausch. Die Künstlerin setzte die Ideen einer überfälligen Erneuerung nicht wie die Theologen mit dem Wort, sondern mit dem ihr vertrautesten, im wirklichen Wortsinn greifbaren Material um, dem Ton. Romano Guardini schätzte sie wegen ihrer herben und strengen Formensprache. Aus diesem Geist schuf Maria Eulenbruch 1927 für die von Rudolf Schwarz in epochemachender Weise neugestaltete Burgkapelle von Rothenfels eine Muttergottesfigur, die ihr bekanntestes Werk werden sollte. Mit Blick auf die Bedeutung dieser Arbeit wurde der Eulenbruch-Publikation der Text der noch heute lesenswerten Ansprache von Romano Guardini beigefügt, mit der er sich 1929 schützend und argumentierend vor dieses Bildwerk stellte.



Maria Eulenbruch, Annaselbdritt, 1930, Ton, H. 75 cm,
Fotos: behneluxgestaltung, Halle

Die Tonplastik der Anna Selbdritt

Im Vergleich zu den mehr oder weniger »süßen« Marienbildnissen, die es auch im Werk Maria Eulenbruchs gibt, zeigen andere ihrer weiblichen Figuren eine besser ge-glückte Balance zwischen emotionalem Ausdruck und realistischer Haltung. In dieser Hinsicht darf die Darstellung der Anna Selbdritt von 1930 als ein Hauptwerk Maria Eulenbruchs aus der stärksten Phase ihres Schaffens gelten. Die Tonplastik hatte ihren ursprünglichen Standort im Frauenbundhaus in Essen, dort wahrscheinlich in der Kapelle des 1932 nach Entwurf des Architekten Theodor Suhnel (1886–1965) in Formen des Neuen Bauens errichteten Komplexes. Das Frauenbundhaus, damals Bildungsstätte und Wohnheim für berufstätige Frauen in der Trägerschaft des Katholischen Deutschen Frauenbundes, wurde 1972 abgerissen.

Maria Eulenbruch war im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit an der Aachener Kunstgewerbeschule mit dem Arbeitsfeld katholischer Sozialreformerinnen und der Frauenbildungarbeit in Berührung gekommen. Neben ihrer künstlerischen Lehrtätigkeit gehörte zu ihrem Deputat als Fachschullehrerin auch eine Lehrverpflichtung am Aachener Fröbelseminar, einer »Bildungsanstalt für Frauenberufe«, die damals von der Montessori-Pädagogin Helene Helming geleitet wurde. Es spricht vieles dafür, dass die Verbindung zu Maria Eulenbruch und der Ankauf der Plastik für das Essener Frauenbundhaus über Gerta Krabbel (1881–1961) zustande gekommen ist. Die damalige Vorsitzende des Frauenbundes betrieb in Eulenbruchs Aachener Zeit zusammen mit Rudolf Schwarz den Neubau der Sozialen Frauenschule in Aachen. Die Planung der Aachener Frauenschule war das neben der Fronleichnamskirche größte Bauprojekt der Kunstgewerbeschule.

Die jetzt in den Räumen der Hegge aufge-

stellte Plastik folgt dem in der sakralen Ikonographie der Moderne kaum mehr geläufigen Typus eines seit dem späten Mittelalter verbreiteten Andachtsbildes, das die Heilige Anna mit der Jungfrau Maria und dem Jesuskind zeigt. Während die spätmittelalterlichen Bildwerke meist als quasi aristokratische Gruppen mehr oder weniger spektakulärer Wandfiguren angelegt sind, zielt Maria Eulenbruchs Arbeit auf das Gegenteil. Mutter, Tochter und gottmenschliches Enkelkind sind in einem ganz einfachen, intimen Familienbild verbunden. Das aus der Bildtradition bekannte Aufeinanderhocken der Figuren, das in der mittelalterlichen Figurenfügung insbesondere in der Zusammenfügung zweier erwachsener Frauenfiguren zuweilen etwas Groteskes hat, wird in Maria Eulenbruchs Auffassung zu einer ganz normalen familiären Situation von Mutter, Tochter und kleinem Enkel, die die Künstlerin mit drolliger Selbstverständlichkeit wiedergibt. Kennzeichen von Eulenbruchs Formensprache sind kraftvoll gedrängte Volumen, hohe Prägnanz der plastischen Konturbildung bei großer Klarheit aller Einzelformen. Die Einzelfiguren sind in Gesichtsbildung und Körperhaltung Typen für Entwicklungsstufen und Lebensalter des Menschen. Übertriebene Stilisierungen ins Niedliche und A parte hat die Künstlerin hier zu vermeiden gewusst. Die für Eulenbruchs Kunst charakteristische dichte Verschränkung der plastischen Formen, die in diesem Bild fast virtuose Züge annimmt, wird in dem Bildwerk zum Zeichen innigen Beieinanders. In keinem anderen ihrer Werke wird die enge Verbindung von künstlerischem Bestreben und sozialem Engagement so deutlich wie in diesem Bildwerk, das die Formen des zwischenmenschlichen, familialen und sozialen Zusammenhalts in eine künstlerisch einprägsame, fast möchte man sagen werbewirksame Form bringt, wie sie der Aufstellung in einer Bildungseinrichtung des Frauenbundes ganz gemäß war.

Kunstgewerbeschule war auch Johanna Schütz-Wolff an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle mit ihren monumentalen Bildteppichen eine Vorkämpferin für eine neue monumentale Kunst im öffentlichen, keineswegs nur im sakralen Raum.

Die Hegge möchte mit der Publikation über Maria Eulenbruch einen Beitrag zur Erinnerung an fast vergessene Künstlerinnen dieser Epoche leisten und an eine Frau erinnern, die sowohl Künstlerin als auch Lehrerin war und sich in ihrem Schaffen dem Formideal der Sachlichkeit wie auch spiritueller Inhalt verpflichtet wusste. Eine besondere Entdeckung, die in dieser Publikation fotografisch aufwendig präsentiert wird, ist die von Dominikus Böhm 1934 erbaute Klosterkirche der Franziskaner in Garnstock bei Eupen, für die Maria Eulenbruch zusammen mit Anton Wendling die künstlerische Ausstattung schuf, ein unverändert erhaltenes Gesamtkunstwerk aus der Blütezeit der Liturgischen Bewegung.



Impressionen von der Künstlertagung auf der HEGGE 2015

Vergessene Künstlerinnen

Es liegt nahe, im Zusammenhang einer Publikation über Maria Eulenbruch auch an andere oft zu Unrecht vergessene Künstlerinnen der Zwischenkriegszeit des Zwanzigsten Jahrhunderts zu erinnern. Ausstellungen im Jahr 2015, wie sie in Leipzig (Johanna Schütz-Wolff), Bochum (Charlotte Salomon) oder Bielefeld (Sophie Taeuber-Arp) stattfanden, belegen, dass das kulturelle und künstlerische Erbe Europas ohne den Anteil der Frauen nicht denkbar ist. Daher schätzt sich die Hegge auch glücklich, vor kurzem einige Werke der Malerin und Bildwirkerin Johanna Schütz-Wolff in ihren Bestand an Kunstwerken übernommen zu haben. Zur gleichen Zeit wie Maria Eulenbruch an der Aachener

Künstlertagungen auf der Hegge

Die oben erwähnten, auf der Hegge zur Tradition gewordenen Künstlertagungen machten bereits in den 50er Jahren den Austausch möglich mit Künstlern wie Georg Meistermann, Hugo Kükelhaus, Hubertus Brouwer, Trude Dinnendahl, Hubert Spierling u.a., allesamt wichtige Vertreter der deutschen Nachkriegsmoderne, ebenso mit richtungweisenden Kunstrichter wie Johannes Pinsk, P. Urban Rapp OSB, Bernhard Hansler, Heinrich Kahlefeld, Walter Warbach, Erich Kock u.a. Aus späteren Jahren seien an Künstlern beispielhaft genannt Herbert Falken, Paul Corazolla, Alexander von Branca, Emil Wachter, und an Interpreten wie Josef Pieper, Fridolin Stier, P. Herbert Schade SJ, Max Imdahl, Heinrich Spaemann,



Holger Brülls und Johannes Wittstamm, HEGGE-Künstlertagung 2015

Traugott Stählin, Richard Schaeffler, Iris Gniodsorsch und die Künstler Heinz-Albert Heindrichs, Wieland Schmiedel, Klaus Simon, der Karikaturist Horst Haitzinger, Thomas Gerhards, Marc Fromm.

Die Themen der jährlichen Künstlertagungen – die auch Kunstinteressierten und kunstbezogenen Berufszweigen offenstehen – bewegen sich zumeist im Grenzbereich von Kunst und Kirche, Kunst und Religion, Kunst und Gesellschaft. Einige Beispiele sollen das verdeutlichen: Kunst als Prophetie? (2008); Kunst und Zeit (2005); Die Kunst der Atmosphäre (2011); Ausdruck und Gewalt – Passion und Expression in den Künsten (2013); Das Heilige und das Lächerliche – Die Freiheit der Kunst an der Grenze zur Blasphemie (2014); Landschaft, Natur und Übernatur – Zur Sichtbarkeit und Dinglichkeit des Heiligen (für 2016).

Bis in die Gegenwart zeichnen sich die Künstlertagungen der Hegge dadurch aus, dass die Künstler nicht nur namhafte

Künstlerkollegen treffen können, sondern darüber hinaus einen Raum erhalten, in dem sie – jenseits von Konkurrenz – über aktuelle Fragestellungen miteinander ins Gespräch kommen, eigene Werke in einer temporären Ausstellung vorstellen, sich beraten und anregen lassen können.

Literatur

Holger Brülls, *Sachlichkeit und Spiritualität: Die Bildhauerin Maria Eulenbruch und die moderne Sakralplastik nach dem Ersten Weltkrieg*. Mit einem Text von Romano Guardini über Maria Eulenbruch aus dem Jahr 1929. Pagina Verlag GmbH, Goch, 2015.

www.die-hegge.de

Abbildungen: siehe Bildunterschrift bzw. Archiv der HEGGE

Burghard Preusler



„Jesus kam nun heraus, den Dornenkranz tragend und den purpurroten Mantel, und Pilatus sprach zu ihnen:
„Seht den Menschen!“

Die Vorbereitung einer umfangreichen Innenrenovierung gab 2008 den Anlass, die künstlerische Ausstattung der barocken Hl. Geist-Kirche in der Fuldaer Löherstraße zu inventarisieren. Die Kirche steht im Zentrum einer barocken, ursprünglich zweiflügeligen Hospitalanlage, die ab 1727 mit einem Neubau die mittelalterlichen Hospitalbauten ersetzte. Ihre älteste Quelle geht auf einen Ablassbrief von 1290 zurück und belegt umfangreiche Baumaßnahmen an diesem Haus der frühen kommunalen Sozialfürsorge. Inzwischen wird es als Altenheim mit einem seit Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts renovierten bzw. modernisierten Innenausbau geführt.

Die wechselvolle Geschichte des Hospitals, wohl zunächst als fürstäbtliche Stiftung, ab 1432 in der Verwaltung der Fuldaer Schöffen als kommunale Wohlfahrtseinrichtung, seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1984 unter Leitung der Fuldaer Vinzentinerinnen, hielt die Gesamtanlage bei nie abreißenden sozialen Aufgaben inzwischen mehr als 700 Jahre lebendig und die Identifikation mit ihr in der vorstädtischen Bevölkerung stetig wach, zumal die dazugehörige Kirche seit 1906 Pfarrkirche einer kleinen Innenstadt-pfarrei mit eigenem Verwaltungsrat ist. Über so lange Zeit wanderte jedoch das eine oder andere bewegliche Ausstattungsstück mal in den Vordergrund, mal auf den Dachboden und, wie im Folgenden darzustellen ist, auch wieder zurück.

Die Inventaratorin, Frau Dr. Barbara Rinn, fand in der Sakristei u. a. ein stark verschmutztes Gemälde auf einem – weil überdimensioniert – wohl nicht originalen, durch Holzwurmbefall geschwächten Spannrahmen. Die Verwaltungsräte hatten es vom Dachboden geholt. Die Leinwand war vielfach durchlöchert und eingerissen. Zahlreiche Flicken, Kleberückstände und ein starr ausgehärteter, rückseitiger Anstrich zeigten einerseits umfangreiche Bemü-

hungen um den Erhalt, andererseits die stetige Verschlechterung des Zustandes dieses Objekts.

Durch den Staub hindurch war das Thema des Bildes, die Zurschaustellung des leidenden Christus durch Pilatus, noch gut zu erkennen. Große Partien der Oberfläche waren aber ebenso verschwärt wie die Rückseite. Für das fachliche Auge der Inventaratorin bestand jedoch kein Zweifel an der hohen Qualität der Malerei. Nachdem sie die Gremien der Kirchengemeinde informiert und beraten hatte, wurde das Bild angesichts der bevorstehenden Bauarbeiten vorübergehend in das Depot des Dommuseums verbracht.

Durch eine private Initiative und die Unterstützung des Landesamts für Denkmalpflege wurde es möglich, das Bild im Jahr 2014 zu restaurieren.

Mit Abnahme von Staub, dem Lösen sämtlicher rückseitig aufgebrachter Flicken und der Abnahme des Gemäldes vom neueren Spannrahmen begannen die Arbeiten. Durch die Reduzierung der Rückseitenbeschichtung wie der Kleberückstände der alten Flicken, ganzflächig und mechanisch, konnte der Leinwand wieder mehr Flexibilität gegeben werden. Es folgte eine wechselweise partielle und ganzflächige Planierung, die Fadenverklebung und ein fadenparalleler Intarsieneinsatz an Löchern und Rissen sowie die weitere Sicherung durch Bevafo lie. Nach Randanstückung konnte es auf einen neuen Keilrahmen gezogen werden. Bei der hohen Qualität der Malerei bleibt allerdings bemerkenswert bzw. unbeantwortet, warum die Leinwand aus drei Teilen genäht ist.

Auf der Bildseite wurde eine ganzflächige Bildschichtbefestigung mit russischem Störleim durchgeführt. Darauf folgte die feuchte Oberflächenreinigung. So konnten

der stark vergilzte Firnis, schwarze flächige Lasuren und hartnäckige Übermalungen abgenommen werden. Die zahlreichen Fehlstellen in der Bildschicht wurden gekittet, geschliffen, eingetönt und isoliert. Nach abschließendem Entfernen von zahlreichen Fliegenschmutzpunkten auf der Bildschicht begann der Neuaufbau der geschädigten Flächen. Einem Zwischenfirnis folgte die Retusche der Kittungen, eine ausgleichende Retusche des gesamten Gemäldes schloss die Restaurierungsarbeiten vor dem Abschlussfirnis ab.

Das Bild zeigt in der nur leicht diagonal von links oben nach rechts unten geführten Mittellachse den entkleideten, hier auffallend muskulösen Oberkörper Christi in hellem Lichtkegel. Die in der mittelalterlichen Malerei häufig betonten schweren Verwundungen und die Schwächung Jesu, hervorgerufen durch die Geißelung, spielen hier buchstäblich nur „am Rande“ seiner Körperkonturen mit vergleichsweise geringen Blutspuren und Wunden auf der Schulter eine Rolle. Der Kopf, aus einem „unendlich“ fernen, kosmischen Hintergrund noch einmal in zartgoldener Gloriole hinterleuchtet und damit „naturnah“ nimbierter, wie auch die Hände befinden sich außerhalb des hellen Zentrums und zeigen eher gebräunte Hautpartien. Die Lichtführung verbindet noch einmal in der Waagerechten, knapp oberhalb des unteren Bildrandes, die rechte Hand des Pilatus in einem eher dezenten Zeigegestus auf der linken Seite mit dem unbedeckten Kopf eines spottenden Folterknechts ganz rechts in der Ecke. Dieser taucht wie unvermittelt von unten auf, wendet sich nach links und streckt die Zunge heraus. Der Rohrstock in seiner rechten Hand bildet eine Gegendiagonale zur Körperlachse Christi. Pilatus steht seitlich links im Hintergrund, mit ruhigem Blick nimmt er allein mit den Betrachtern Blickkontakt auf. Der pelzbesetzte Mantel und die mit Perlen besetzte goldene Brustkette wie auch der

Turban zeigen seinen hohen sozialen Rang. Das rotbraune Untergewand verbindet ihn jedoch mit der Kleiderfarbe der von rechts unten ins Bild drängenden Figur des Spötters.

Es gibt im Bild keinerlei Andeutung von Architektur, die bei diesem Thema häufig als Balkon oder Estrade eine Rolle spielt. Der räumliche Effekt des Bildes entsteht allein aus der Zuordnung der Personen im Licht. Christus vermeidet, anders als Pilatus, den direkten Blickkontakt mit den Betrachtern des Bildes. Er schaut mit einem tieftrügerigen, aber gefassten Blick markant aus dem Bild heraus, an allen Beteiligten, auch dem Bildbetrachter, seitlich vorbei. Die Szene folgt den ersten fünf Versen des 19. Kapitels im Johannesevangelium – reduziert auf drei Personen. Bemerkenswert ist bei allen Bemühungen um textgetreue Interpretation eine Abweichung: Christus trägt hier keinen Purpurmantel, sondern ein ausgeprägt faltenreiches blaues Gewand. Damit folgt unser Künstler zwei Bildbeispielen mit gleichem Thema, eines von van Dyck, von 1625/26, das andere von Caravaggio von 1605/06.

Der Maler hat sich auch mit der Anwendung bildnerischer Mittel an Caravaggio (1573–1610) angelehnt: Die scharfe Lichtregie vor dunklem Hintergrund, die dichte, eng geführte Figurenkomposition, das Bestreben, die große Spannbreite der menschlichen Affekte für die Bildaussage einzusetzen und diese Menschenbilder möglichst natur- wie alltagsnah, immer in zeitgenössischer, ggf. schlichter Kleidung und Architektur abzubilden, wie z. B. die einer Taverne, hatte der Italiener zum Ende des 16. Jahrhunderts in die Malerei eingeführt. Mit seinen in der Regel spektakulär inszenierten Bildern wollte er den Manierismus durch ausgeprägte Betonung des Realismus hinter sich lassen und hat damit den Weg für die dann wieder stärker verfeinerte, etablierte

Barockmalerei bereitet. In den Niederlanden fand er ein besonders breites Echo. Die „Utrechter Caravaggisten“ begeisterten sich seit ihrem Romaufenthalt etwa ab 1620 sehr für ihn und fanden in der Heimat breite Abnahme ihrer Werke.

Das Bild von Caravaggio von 1605/06 befindet sich in Genua. Auch hier finden wir eine Dreiergruppe, die Christus von hinten und vorn diagonal „rahmt“. Letzterer ist ausgesprochen jugendlich, nicht nimbiert und von der Geißelung völlig unverletzt dargestellt. Er vermeidet auch hier den Blick ins „Publikum“, aber eher durch das Niederschlagen der Augen als durch die Wendung des Blicks. Pilatus steht vorn rechts, weist mit beiden Händen auf Christus und ist gemäß Caravaggios Vorgehensweise vornehm zeitgenössisch gekleidet, ohne jeden Hinweis auf seine „historische“ Rolle, also ohne Turban. Der Scherge steht hinter Christus, legt ihm ein blau-violettes Tuch um (oder nimmt es ihm ab?) und scheint mit ihm spöttisch zu sprechen. Spiegelbildlich gesehen, hat Christus die gleiche Haltung wie im „Ecce Homo“ aus Hl. Geist. Die räumliche Gliederung wird auch hier durch die Personen im Licht inszeniert. Ein ganz reduziertes Architekturelement findet sich jedoch: ein Holzgeländer ist als waagerechter Bildabschluß knapp über dem unteren Rand zu sehen. Damit betont Caravaggio die Position des Betrachters – im aufgewiegelten Volk.

Eine weit nähere Vorlage bietet das gleichnamige Bild von Anton van Dyck, das 1625/26 während eines längeren Aufenthaltes in Genua entstanden ist und heute in Birmingham im Barber Institute of Fine Arts hängt. Hier ist die Szene, mit gleicher Lichtführung vor dunklem Hintergrund, ebenfalls ganz ohne Architekturbezug, nur mit zwei Personen inszeniert. Pilatus fehlt, ein dunkelhäutiger Scherge hält wie bei Caravaggio den blau-violetten Mantel hinter Christus,

was wiederum gleichzeitig als Be- wie Entkleidung wirkt. Christi Oberkörper ist auch hier völlig unverletzt, stärker muskulös und nicht so jugendlich wie bei Caravaggio. In unserem Bild der Hl.-Geist-Kirche erscheint er fast wie hier herauskopiert, jedoch mit anderer Kopfhaltung, aber mit einem eng verwandten Nimbus. Beide Male blickt Christus nicht offen aus dem Bild heraus. Van Dyck zeigt uns jedoch Christus nicht mit dem Blick in die Weite, bei ihm schlägt er die Augen einfach nieder.

„Unser“ Künstler muss in der Figurenkomposition wie auch in der Detailausbildung beide Werke gekannt haben. Wenn sie ihm nur als Stiche zur Verfügung standen, war er zudem mit der Maltechnik wie der Lichtführung beider Maler bestens vertraut. Doch die Ähnlichkeit hat entscheidende Grenzen.

Offensichtlich wollte er mit der eigenen Figurenkomposition eine Reihe von Kontrasten betonen und die Ausdeutung der Szene in eine bestimmte Richtung vertiefen. Zunächst fällt der „caravaggesk“ scharf akzentuierte helle Oberkörper Christi vor dem dunklen Hintergrund ins Auge. Geschickt kontrastiert die Inszenierung der gesetzten, ruhigen Hintergrundfigur des Pilatus den affektiert auftretenden Kopf des Folterers in der Bilddiagonalen von links oben nach rechts unten. Übrigens ist hier auch der gesellschaftliche Kontrast zwischen beiden „realitätsgerecht“ dargestellt. Denn der „Vornehme“ kann seine Gefühle zügeln. Der Scherge stellt eigentlich eine Rückenfigur dar, durch die scharfe Drehung des Kopfes macht er aber die ausgestreckte Zunge sichtbar. Gegen diesen „Angriff“ widersteht Christus sowohl mit dem kräftig – muskulösen Oberkörper, trotz Blutspuren scheinbar unbeeinträchtigt von den Qualen, als auch mit den Augen. Sein Blick geht an den beteiligten Personen wie auch am Betrachter vorbei. Trauer und Hilflosigkeit drückt er aus, sein Unterkörper ist üppig,

ganz in blaues Tuch gehüllt. Diese Farbe kontrastiert mit der gleichmäßig rotbraunen Unterkleidung von Pilatus und dem gleichfarbigen (!) Folterknecht. Letzterer spielt hier eine besonders markante Rolle. Während Pilatus „etabliert“ im Hintergrund steht und elegant seine Hand den Zeigegestus des Bibeltextes belegt, spielt der Scherge die Rolle des „Ersten“ der Betrachter. Hinter ihm steht dem Text nach das affektiv aufgeladene Volk, das Christus beleidigt und seinen Tod fordert. Gemäß der Inszenierung des Künstlers reiht sich jeder, der sich dem Bild nähert, hinter ihm ein.

Seit dem Spätmittelalter sind uns viele Darstellungen des Themas bekannt, die Reduktion auf drei beteiligte Personen findet sich dabei z. B. seit Mantegna. Häufiger wird jedoch die „große Szene“ gezeigt: mit städtischer Architektur, einem Platz, einem Balkon oder einer Estrade. Mindestens eine Säule deutet sonst Architektur an. Das im Evangelium geschilderte und von den Hohen Priestern aufgewiegelte Volk ist dann detailfreudig erzählend dargestellt. In unserem Bild gibt es jedoch keine Architektur, keinen realistischen Hinter- oder Vordergrund, sondern nur das Licht, den Schatten und die merkwürdige Rückenfigur, deren Affekt in dieser Darstellung offensichtlich nicht fehlen darf. Allein die „im Kern“ des Bibeltextes beteiligten drei Menschen sind mit aufwändiger Wirklichkeitsnähe zueinander gestellt. Das Bild zeigt die Perspektive „aus dem aufgewiegelten Volk heraus“, das dieser Christus nicht ansehen mag, mit dem er keinen Blickkontakt aufnehmen möchte. Auch wenn Pilatus sagt: „Seht den Menschen“. Dieser soeben gefolterte und verspottete Christus ist körperlich stark, aber tieftraurig und enttäuscht.

Er will nicht das Mitleid der Menschen. Er hat einen anderen Weg vor sich. Wir stehen hinter dem Scherzen und sind die, die durch die Szene herausgefordert sind, auf uns selbst zu sehen. Wir sollen uns anders entscheiden als die, die damals an unserer Stelle standen und seinen Tod forderten. Hell und dunkel, drinnen und draußen, Macht und Ohnmacht, oben und unten, festlich bekleidet und heil, gegenüber entblößt und verwundet, das leidende Individuum und die eifernde Menge, die individuelle Perspektive und der Massenaffekt, das sind heute noch aktuelle Themen, immer wieder ungelöste Aufgaben – und hier auf drei Personen reduziert – in einem Bild vereint.

In der Malerei, die seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges in Fulda überliefert ist, steht das hier besprochene Bild einzig da. Aus Mittel- und Spätmittelalter ist kaum noch Tafel- oder Leinwandmalerei überliefert. Mit den Gemälden im Altar in Petersberg-Steinau, vom Fuldaer Hofmaler Matthias Wiskemann (+1622), begegnet uns die erste Überlieferung aus dem 17. Jahrhundert. Zeitlich und in der Qualität schließt an ihn nahtlos der Hofmaler Johannes Klemp (+1652) an, der seit 1623 in Fulda war und mit überlieferten Altarblättern, heute im Dommuseum sowie in Fulda-Neuenberg, vertreten ist. Beide Hofmaler erreichten jedoch bei weitem nicht die malerische Qualität des Ecce Homo aus der Hl.-Geist-Kirche. Am ehesten mit unserem Bild sind die Darstellungen des Hl. Bonifatius und des Hl. Willibord im Priesterseminar zu vergleichen, die allerdings erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts den Weg nach Fulda fanden.



Im Inventar des Hospitals von 1730, also aus der Neubauphase, ist das Gemälde unter seinem Titel für die Hospitalkirche verzeichnet. Mit Blick auf die weitere Entwicklung der „modernerer“ Malerei des Barock dürfte es kaum später als 1630 entstanden sein. Es gibt leider keine Signatur auf dem Bild, der Künstler bleibt vorerst unbekannt.

Mit Christi kräftig vorstehenden Augen hat er vielleicht eine „persönliche Handschrift“ hinterlassen. Vorstellbar ist die Stiftung eines der Fürstäbe, einer Adelsfamilie oder eines entsprechend betuchten und kunstinteressierten Bürgers. Voraussetzung dieser Stiftung ist aber der ungewöhnliche „Import“, sei es aus Italien, sei es aus den Niederlanden.

Beachtenswert bleibt das Interesse an hoher Qualität für die Ausstattung einer barocken Sozialeinrichtung in Fulda, die bereits in ihrer Architektur vornehmsten Schlossbau der Zeit nachbildet.

Christoph Bauer



„Einen Quantensprung in der Patientenversorgung!“ betitelt eine Schlagzeile in der Präsentationsbroschüre des Städtischen Klinikums das fünf Jahre andauernde Neubauprojekt am Klinikkomplex in Hanau in der Leimenstraße.

An zentraler Stelle bindet der sechsgeschossige Bau dreizehn Kliniken zu einem modernen Medizinzentrum zusammen. Der Klinikleitung schien es wichtig, einen auch früher an anderer Stelle schon vorhandenen Kapellenraum wieder einzurichten.

Ein Raum der Stille, des Gebetes und der Kontemplation sollte es sein, im hoch technisierten Klinikbetrieb. Ein kleiner Bereich direkt neben der Cafeteria war hierfür reserviert. Die Architekten und Ingenieure lieferen die Basisdaten: Länge, Breite, Höhe des Raums. Die Bauabteilung der Klinik formulierte technische und funktionale Anforderungen: Beheizbarkeit, Belüftbarkeit, Löschbarkeit im Brandfall, barrierefreie Zugängigkeit und und und ...



Die Klinikseelsorger stellten ihr Anforderungsprofil vor: „Ein Kreuz muss sichtbar sein! Die Fenster sollen farbig gestaltet sein! Gedämpftes Licht wäre schön! Vorhandene Einrichtungsgegenstände, wie Altar und Bänke sollen wieder verwendet werden! Tabernakel und Ewiglicht war dem katholischen Seelsorger wichtig! Ein Schriftenständer ist unverzichtbar! Die Kameraübertragung von Gottesdiensten in die Zimmer muss möglich sein!“

Die Aufgabenstellung war nun klar umrisen, die Umsetzung mit allen Beteiligten sollte zeitnah erfolgen.

Zusammen mit meiner Frau lebe ich in einem kleinen Ort in der Rhön, arbeite hin und wieder in unserem Atelier. Das hügelige Mittelgebirge durchquere ich täglich auf dem Weg in das Diözesanbauamt Fulda, wo ich mich um bauliche Belange der Kirchengemeinden im südlichen Teil des

Bistums Fulda kümmere. Weite Horizonte, Bach- und Flussländer, konturiert mit sattem Grün, Gedenkplätze in Wäldern und auf Anhöhen, Grotten, Bildstöcke, Heiligenhäuschen, Kapellen und Dorfkirchen sind allgegenwärtig. Obwohl sie scheinbar selbstverständlich sind, geht eine besondere Kraft von diesen Orten aus.

Wie transportiert man dieses Empfinden an einen anderen besonderen Ort, in einen kleinen Kapellenraum in Hanau? Wie vermittelt man das positive Gefühl, das einen durchströmt beim Blick in lichtdurchflutete Baumwipfel? Kann man die von hier ausgehende heilende Wirkung transportieren? Entwürfe, Fotos, digitale Bearbeitungen und Präsentationen wurden angefertigt und vorgestellt. In Gesprächen mit einem Glasgestalter wurde die technische Machbarkeit in Sachen Kunstverglasung ausgelotet und eine praktikable Vorgehensweise entwickelt. Die angefertigten Muster überzeugten. Nach mehrschichtiger Bearbeitung der Floatglasplatten mittels Sandstrahlen, Teilmaskieren, technischem und handwerklichem Farbauftrag, zweifachem Erhitzen in Brennkammer, kamen die Materialproben dem Entwurf sehr nah. Die Realisierung der Gestaltung wurde verbindlich festgelegt.

Bei Aufmaßarbeiten an der Baustelle – die Fassadenbauer hatten bereits einen Teil der Stahl-Glasfassade montiert – überraschte mich die Tatsache, dass das von den Klinikseelsorgern geforderte Kreuz, vermutlich unbewusst, eher aus statischer Notwendigkeit heraus, bereits in Form der Fensterfrontteilung seinen Weg in den späteren Kapellenraum gefunden hatte. Es musste nur durch eine besondere Oberflächenbearbeitung hervorgehoben werden. Die vergoldeten Stahlprofile markieren nun auch nach außen den Kapellenraum. Eine hinterleuchtete dimmbare Spanndecke ermöglicht variable Helligkeitseinstellungen im Raum. Die Besonderheit wird so einerseits visuell



durch die gedämpfte oder auch gleißende Helligkeit, andererseits durch eine veränderte Raumakustik gegenüber den angrenzenden Räumen erfahrbar.

Ein Verzicht auf technische Einbauten (Heizkörper, Brandmeldeeinrichtung, Lüftungsanlage), um einen spürbaren Wechsel in der



Raumatmosphäre zu erreichen, war aufgrund vielfältiger Sicherheitsbestimmungen nicht durchsetzbar. Die Wandflächen wurden in einem reinen Weiß grundiert. Ein schwach gebundenes Grünpigment wurde in den Sockelzonen aufgenebelt.

Ein schlichter Wandtresor als Tabernakel wurde seitlich in einen Wandpfeiler eingelassen, lediglich hervorgehoben durch das vergoldete Türchen. Eine LED-betriebene Kerze weist auf die Anwesenheit des Allerheiligsten hin.

Zum Flur macht ein schmales Glaselement neben der Zugangstüre auf das bescheidene Räumchen aufmerksam und lädt ein mit der einfachen Beschriftung: KAPELLE.

Der Raum der Hoffnung – Heilig Geist-Gemeinde Vellmar

Peter Göb, Jürgen Schuh



Im November 2013 wurde der RAUM DER HOFFNUNG In Vellmar eingeweiht. Damit fand die langjährige Idee, einen neuen sakralen Raum an bzw. neben der bestehenden Heilig Geist-Kirche zu errichten, einen Höhepunkt. Seit einigen Jahren war es den Verantwortlichen im Pfarrgemeinderat der Heilig Geist-Gemeinde in Vellmar bewusst, dass es neue Wege braucht, um die Menschen in unserer Zeit mit ihrem verändertem Lebensgefühl und Rhythmus anzusprechen.

Mit der Errichtung dieses sakralen Raumes fand das pastorale Konzept der Gemeinde, nach außen zu gehen, sich zu öffnen und in die Stadt hineinzuwirken, noch einmal verstärkt Ausdruck.

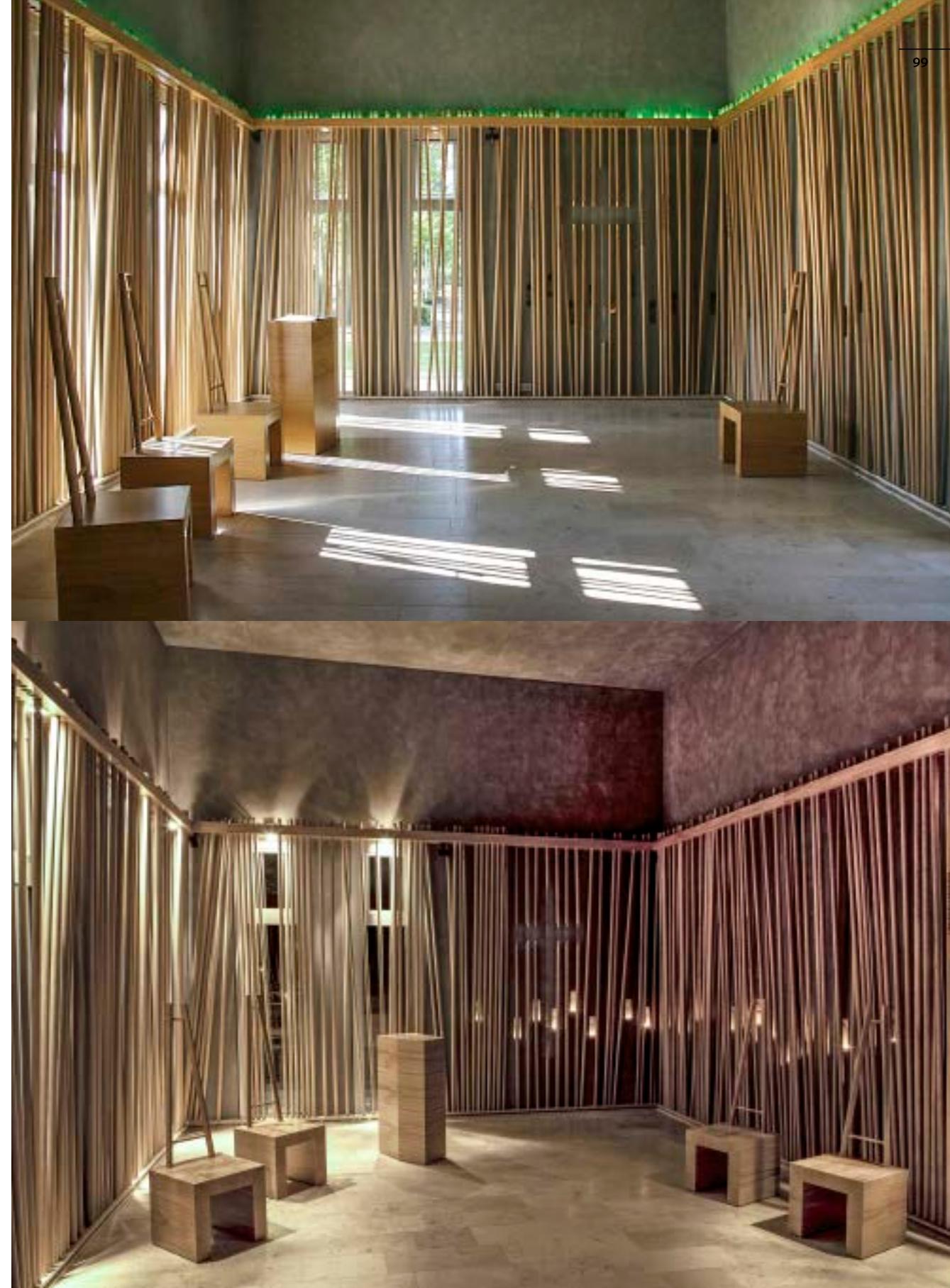
Wesentliche Elemente der Innenraumgestaltung sind Holzstäbe, Lichtnischen, Musik und Lichtoptionen. Im Raum wurden ca. 300 Holzstäbe, jeweils ca. 3 m lang, umlaufend vor der Wand montiert. Durch ihre Höhe nehmen sie die Aufteilung des Raumes auf. Die Stäbe sind flexibel und leicht veränder-

bar. Jeder Besucher kann so den Raum gestalten. Z.B. könnte ein Stab, der gerade steht, für mich Zeichen dafür sein, dass alles im Lot, alles o.k. ist, oder ein Stab, den ich schräg stelle, könnte bedeuten, dass etwas aus dem Lot geraden ist bzw. in meinem Leben krumm und schief steht. Vor den sechs Fenstern sind die Stäbe teilweise durchsichtig oder farbig.

Warum Stäbe? Das Motiv des „Stabes“ kommt in der Bibel ca. hundertmal vor. Mit dem Stab schlug Mose beim Auszug der Israeliten aus Ägypten an den Felsen und es floss Wasser heraus, so dass das Überleben der Menschen gesichert war. Ebenso teilte Mose mit dem Stab das Rote Meer und das Volk zog trockenen Fußes hindurch. Im Psalm 23 kommt der Stab vor: „Dein (Gottes) Stock und dein Stab geben mir Zuversicht“. Der Hirtenstab in seiner vielfältigen Funktion als Schutz, Abwehr oder Rettungsstab weist auf das Verhalten Gottes gegenüber uns Menschen hin und lädt uns ein, es ihm gleich zu tun.

Jeder Stab steht für uns Menschen. Sowohl einzeln, als auch für die Gemeinschaft. Die Stäbe reichen nicht bis an die Decke, also nicht bis in den „Himmel“. Der Mensch ist in vielerlei Hinsicht begrenzt: seine Lebenszeit, sein Tun, sein Erkennen, sein Wollen, sein Können ... Schließlich ist jeder Stab auch Anfrage an den Besucher, welche Maßstäbe er in seinem Leben hat, was und wen er sich zum Maßstab nimmt.

In den Lichtnischen können Kerzen aufgestellt werden. Licht ist ein Symbol der Hoffnung und des Glaubens. In der Dunkelheit



eine Kerze entzünden, in schwierigen Lebenssituationen sich durch den Kerzenschein neue Hoffnung „zusagen“ lassen. Urgrund des Lichtmotivs ist die Feier der Osternacht, wenn die neue Osterkerze am Feuer, das die dunkle Nacht erhellt und den Tod vertreibt, entzündet wird. So gesehen, steht jedes Licht und jede Sehnsucht nach Licht für Auferstehung und Leben. Neben dem natürlichen Licht der Kerzen ist die Beleuchtung des Raumes dank moderner Technik in vielen Farben möglich. Farben können Stimmungen ausdrücken und zum Stimmungswechsel führen. Ein Licht im sakralen Raum steht für den einen Gott, für die „Sonne der Gerechtigkeit“. Schließlich ermöglicht es eine Anlage, unterschiedliche Musik einzuspielen.

Der sakrale Raum bietet also viele Möglichkeiten für Ruhe, Gebet, Gedanken, Musik, Meditation, Gespräche zu Gottes Wort aus der Bibel. Er lädt ein, Neues zu entdecken, er ist veränderbar, und dennoch hat er seine Maßstäbe. Es ist ein Kirchenraum, der nicht verschlossen ist; Bedürfnisse nach Geborgenheit, nach Gottes Nähe brauchen geöffnete Räume, brauchen „Freiräume“! Jeder ist herzlich eingeladen, diesen Raum zu nutzen, bei aktuellen persönlichen Anlässen der Freude und der Trauer, sowie in geprägten Zeiten (Advent, Weihnachten, Fastenzeit, Ostern) oder in besonderen Situationen, die die Menschen bewegen.

Ein weiteres Anliegen der Kirchengemeinde war es, das Angebot des Gemeindezentrums um einen Andachtsraum erweitern, der im Rahmen eines erweiterten liturgischen Angebots bei Anlässen genutzt werden kann, für die der große Kirchenraum keine geeignete Atmosphäre bietet. Der neue sakrale Raum soll ein Zeichen der Hoffnung für die Gemeinde sein. Die Kirche möchte nach draußen gehen, den Kirchenraum verlassen, im Stadtbild sichtbare Impulse setzen.

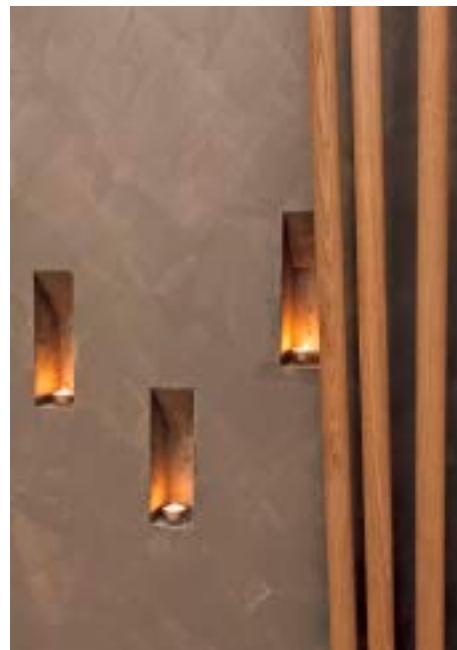


Entstanden ist ein Raum für bis zu 40 Personen, der für verschiedene Anlässe variabel möbliert werden kann: Veranstaltung, Gebet, Stuhlkreis, etc. Über einen Windfang ist er direkt von außen zugänglich, um so die Hemmschwelle zum Betreten gering zu halten. Er hat eine Verbindung zum Foyer des Gemeindezentrums, das auch den Kirchenraum im OG erschließt.

Gebäudekonzeption

Der neue Raum öffnet sich zur Straße, ist aber gleichzeitig diskret und ruhig – ein Ort der Stille. Von außen zeigt sich der Baukörper hell, damit er sich vor der eher dunkleren Fassade der Kirche als Raum der Hoffnung leuchtend absetzt.

Die schmalen, tiefen Fenster sind so gestaltet, dass sie den Nutzbereich angenehm erhellen, ohne zu viel Transparenz, Schall- oder Wärmeeintrag auszulösen. Auch die hinter den Fenstern erkennbare innere künstlerische Wandgestaltung ist ein Teil des Fassadensystems, das mit Öffnung und Diskretion gleichermaßen spielt.



Innenraumgestaltung

Die Innenraumgestaltung des Raums der Hoffnung hat den Charakter eines sakralen Raumes, stellt dabei aber inhaltlich eher Öffnung und Aufbruch dar. Zum Nachdenken und Nachfragen soll sie anregen, ohne die Antworten schon vorweg zu nehmen. Daher zeigt sich die Innenarchitektur modern, sie übersetzt das Gewohnte in die Sprache ihrer Zeit, will überraschen, ohne zu blenden, interessant sein, jedoch ohne Effekthascherei.

Unzählige einzelne Stäbe der Wandbekleidung, jeder Stab anders als der andere, jeder in einer anderen Position, manche vor dem Fenster, andere im Dunkeln, einige prominent, alle veränderbar, aber nicht beliebig austauschbar, bilden und gestalten den Raum der Hoffnung – ein Motiv, das gleichermaßen für die Mitglieder der Gemeinde, wie auch für ein demokratisches Bewusstsein im Allgemeinen stehen soll. Eine Lichtvoute, mit der unterschiedliche Stimmungen für eine weiche Grundbe-

leuchtung eingerichtet werden können, verbindet alle Stäbe und alle Funktionen der Wandbekleidung. Diesem Licht der Gemeinschaft wird ein kontrastierendes Lichtmotiv beigestellt, das abgependelte Punktlicht, so dunkel, dass es gerade den Raum erleuchtet, aber so hell, dass man nicht direkt hinein schauen kann.

Wie bei den Stäben wird hier die subtile Symbolik wiederholt, die sowohl die klare Orientierung als auch eine demokratische Öffnung illustriert. Praktisch gesehen, dient das Punktlicht als wirtschaftliche Grundbeleuchtung für den rund um die Uhr zugänglichen Raum, während mit der Lichtvoute zusätzliche Helligkeit für die unterschiedlichsten Nutzungen eingerichtet werden kann. Auch das Kreuz in der Wandgestaltung ist ein integrales Teil des Konzeptes, in dem das Offensichtliche und Eindeutige ergänzt oder ersetzt wird durch eine tiefgründigere Symbolik, die sich nicht auf den ersten Blick erschließt und einen Spielraum für unterschiedliche Interpretationen zulässt. Die Kreuzesdarstellung im Raum der Hoffnung wird erst erkennbar, wenn man den Raum betritt, sich auf ihn einlässt und seine spirituelle Wirkung wahrnimmt.

Zu einem weiteren Symbol der Hoffnung wird ein Arrangement von Wandnischen für Kerzen, das vom Pfarrer und den Gemeindemitgliedern immer wieder neu belebt werden kann.

Das Einbringen der Stäbe

Zum Raum der Hoffnung gehört auch das Bild der Gemeindemitglieder, die sich am Tag der Eröffnung mit „ihrem“ Eichenstab in der Hand vor der Kapelle versammelten, um anschließend selbst einen Teil der Wandverkleidung einzufügen.

Glasmalerei und Altar von Thomas Kohl in der Altenheim Kapelle in Hilders

Martin Matl



Im Rhönort Hilders ist das Deutsche Rote Kreuz Träger des Seniorenenzentrums St. Kilian. Im Rahmen einer Ersatzneubau- maßnahme entstanden 60 neue Bewohnerplätze, Teile des Altbau wurden in die neue Anlage integriert. Ein überkonfessioneller Kapellenraum wurde im Altbau bestand in einem vorher als Mehrzweckraum genutzten Bereich eingerichtet. Hierfür standen verschiedene Ausstattungsstücke der früheren Kapelle zur Verfügung, in erster Linie dabei zu nennen sind ein Altarkreuz, der Tabernakel und zwei Wandbehänge der Künstlerin Agnes Mann (1907–1994). Aus Paderborn stammend, war die Künstlerin 1935 von Berlin in die Rhön gekommen, um sich ganz der Kunst zu widmen. Im Bistum Fulda und darüber hinaus entwickelte sie eine eigene, unverwechselbare künstlerische Handschrift in der Gestaltung zahl-

reicher sakraler Räume. Altarkreuz und Tabernakeltüren der alten Kapelle sind mit Steinmosaiken gestaltet, die Wandbehänge sind als Knüpfarbeit ausgeführt und zeigen die Darstellung des Herrn im Tempel. Die Entwurfszeichnungen der Künstlerin hierfür haben sich in ihrem Nachlass erhalten, der in der Bibliothek des Priesterseminars in Fulda aufbewahrt wird.

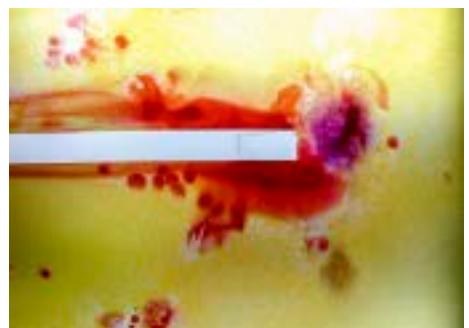
Doch wie kann ein überzeugender neuer sakraler Raum entstehen, wo so viele Prägungen bereits gegeben sind? Raum- und Lichtverhältnisse waren vorausgesetzt und neben den Arbeiten von Agnes Mann waren weitere Ausstattungsstücke unterschiedlicher Qualität vorhanden, darunter ein Kreuzweg in Keramik. Zunächst war eine räumliche Struktur für die Kapelle zu finden, die verschiedene Liturgieformen gemein-

GLASMALEREI UND ALTAR VON THOMAS KOHL IN DER ALTEHEIM KAPELLE HILDERS

schaftsfördernd ermöglicht. Gewählt wurde eine Orientierung des Raumes durch eine Mittellachse in Querrichtung mit mittiger Positionierung des Altars vor der Außenwand. Ein Deckenausschnitt über dem Altar betont dessen Position und ermöglicht ein indirektes Lichtband. Fenster rahmen den Altar zu beiden Seiten. Um eine Symmetrie herzustellen, wurde an einer Raumseite ein schmaler Bereich ausgesondert und mit einer niedrigeren Deckenhöhe versehen. Dort wurde an den Wandflächen der Kreuzweg angebracht, ebenso befindet sich dort der Eingang zur Sakristei.

Seine gestaltgebende Ausprägung findet der Raum durch die künstlerische Arbeit des Künstlers Thomas Kohl aus Geilnau. Nach seinen Entwürfen wurden Altar und Ambo als schlichte Holzmöbel gestaltet. Die jeweilige Platte wird getragen von einem im Grundriss kreuzförmigen Unterbau. Die Farb- und Lichtstimmung im Raum wird bestimmt durch eine dreiteilige Glasmalerei des Künstlers. Die drei Scheiben, etwa im Format 120 x 150 cm, hängen frei mit geringem Abstand vor der Wand. Sie sind mittig hinter dem Altar angeordnet sowie zu beiden Seiten vor den Fenstern so, dass ein schmaler Öffnungsflügel noch bedient werden kann. Der Grundfarbton der Scheiben ist ein leuchtendes Gelb. In der Mitte des Triptychons ist ein Christuskörper zu sehen mit ausgebreiteten Armen und ange deutetem Lendentuch. Der Körper ist durch Wegnahme der Grundfarbe als helle Fläche herausgearbeitet und wird durch rote Farbkonturen akzentuiert. Hinter dem Korpus setzt an den Händen und am Kopf ein weißes Kreuz an, das sich nach rechts und links in die beiden Seitenbilder vor den Fenstern fortsetzt. Wiederum wird mit roter Farbe die Lichtwirkung der hellen Partien gesteigert. Durch den differenzierten Farbauftrag und die gekonnte Manipulation von Farbverläufen und -übergängen entsteht ein bewegtes Bild mit expressiver

Wirkung. Die Christusfigur bleibt schemenhaft angedeutet, das Spiel des Lichtes und der Farben jedoch lässt die gesamte Malerei lebendig werden. Damit erzeugt der Künstler für den Betrachter Anknüpfungspunkte an die vertraute Ikonographie des Kreuzes und bietet zugleich Freiräume für Wahrnehmung und Assoziationen. Je nach Lichtverhältnissen und Tageszeit ändern sich die Balance und die Wirkung der drei Tafeln zueinander sowie nach innen und außen. Es ist dem DRK als Träger und den Hausverantwortlichen zu danken, dass sie den Weg einer bewusst zeitgenössischen Neugestaltung des Kapellenraumes eingeschlagen haben, die es gleichzeitig ermöglicht, die qualitätvollen Stücke aus der Vorgängerkapelle zu integrieren.



Umgestaltung des Kirchenraumes mit Integration des Pfarrsaals der katholischen Pfarrkirche Christkönig in Borken / Hessen

Hans-Georg Ohlmeier



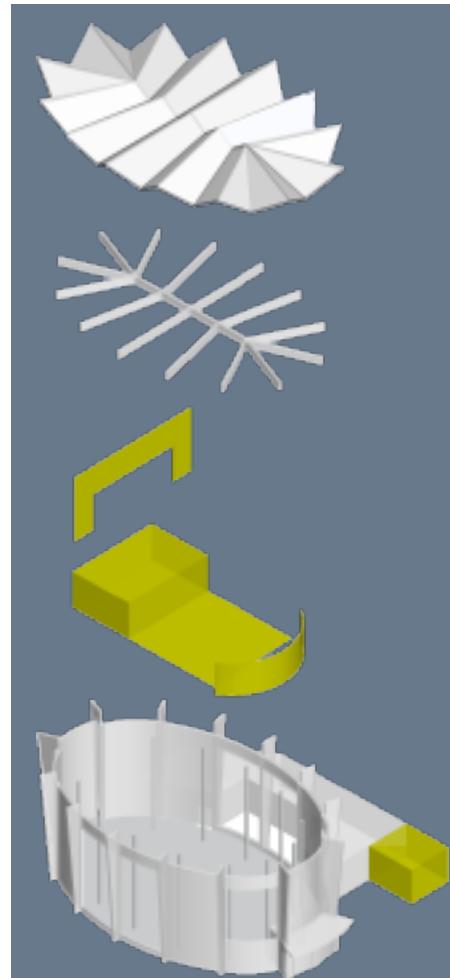
Grundlage

Die Borkener Kirche Christkönig ist der Nachfolgebau einer 1932 errichteten Notkirche für die polnischen Landarbeiter und katholischen Arbeiter des in den 1920er Jahren in Borken gegründeten Braunkohlekraftwerks. Das Kirchengebäude aus den Jahren 1964/1965 wurde vom Architekten Hermann Freimuth aus Frankenberg/Eder entworfen und ist mit der im modernen Kirchenbau relativ selten auftretenden

ovalen Grundrissfigur eine der beiden neuen Kirchen in der nordhessischen Diaspora mit dieser Typologie.

Die Kirche ist als denkmalwertes Objekt zu betrachten und überzeugt durch ihr Entwurfskonzept mit markanten Betonpfeilern, die in ihrer vertikalen Gliederung des äußeren Baukörpers und der kronenförmig gefalteten Dachhaube den Christkönigstitel symbolträchtig übersetzen. Der lichte und

UMGESTALTUNG CHRISTKÖNIG-KIRCHE IN BORKEN / HESSEN



links:

- Vorzustand innen
- Modell zum Umbau
- Außenansicht

rechts:

Extrusions-Zeichnung mit farblicher Hervorhebung der Erneuerungen

gut proportionierte Kircheninnenraum schließt mit einer flachen Decke über einer grätenförmigen Betonrippenkonstruktion ab, die weißen Wandflächen öffnen sich über großformatige Betonfenster mit farbigen Verglasungen zum Tageslicht.

Die Gestaltungsmotive der Fenster thematisieren die Parusie – das Wiederkommen des Herrn.

Die Kirchengemeinde Christkönig in Borken hat im Jahre 2012 auf Grund der pastoralen Entwicklung mit einer kleiner werdenden Gemeinde, verbunden mit einer sich verändernden Altersstruktur, angesichts dringend anstehender baulicher Sanierungsmaßnahmen für das benachbarte Pfarrheim entschieden, die „baulichen Kräfte“ zu bündeln und das Raumprogramm von Kirche, Pfarrheim und Pfarrhaus neu zu ordnen mit dem Ziel der späteren Veräußerung des Pfarrheimes.

Mit der Zielsetzung der konzeptionellen Integration der Pfarrheimräumlichkeiten in das Kirchengebäude wurde ein Architektenwettbewerb durchgeführt und in der Folge das Büro Ohlmeier Architekten aus Kassel mit der Planung beauftragt, dessen Konzept die Jury überzeugte durch die selbstbewusste aber sensible Neugestaltung des Kirchenraumes.

Kirchenraum

Als Grundlage für die bauliche Intervention wird die räumlichen Qualität des bestehenden Kirchengebäudes respektiert, die aus der elliptischen Raumfigur, der Höhenproportion und der Tageslichtführung entsteht. Diese elementaren Bestandteile des Entwurfs bestimmen die Architektur aus den 1960er Jahren und bilden den Handlungsrahmen für die geplanten Einfügungen zur Verdichtung des Nutzungsangebotes für die Kirchengemeinde.

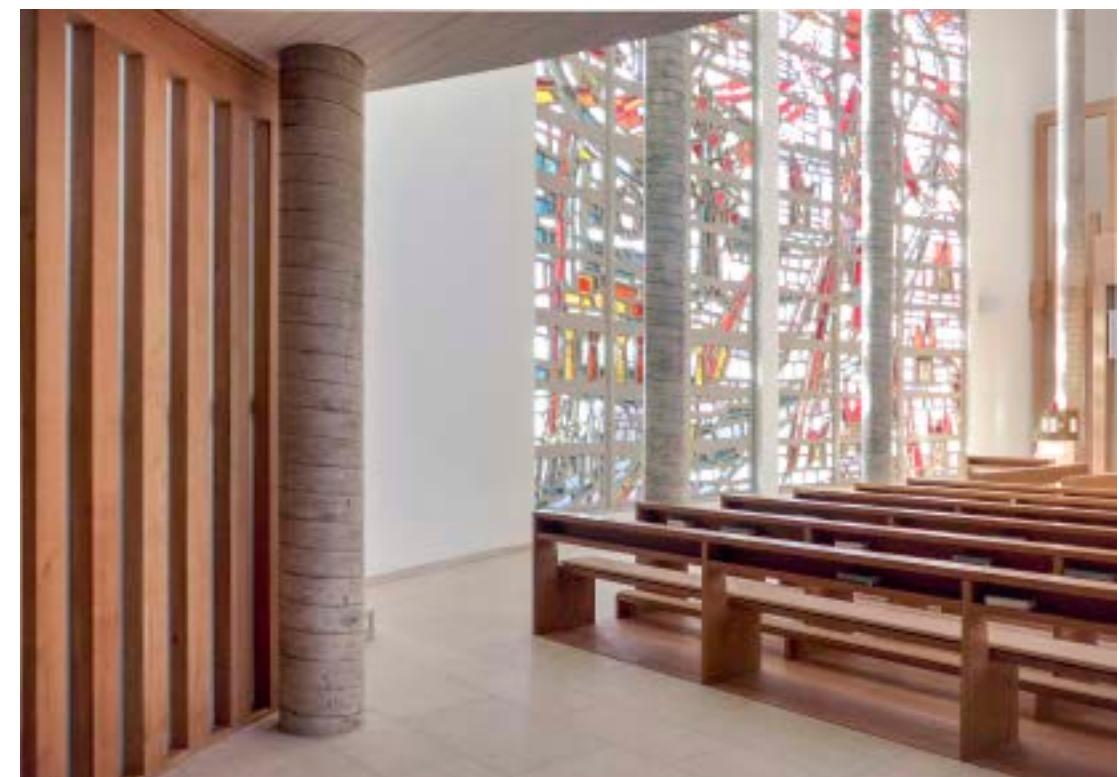
Zur Integration neuer Nutzungen bei gleichzeitiger Anpassung an die kleiner gewordene Kirchengemeinde wird die Neuauftteilung der Grundfläche des Kirchenraumes erforderlich.

Zur innenräumlich wirksamen Teilung dieser Fläche wird ein typologisch belegtes Element aus der Kirchenbaugeschichte gewählt: der Lettner.

Als filigrane Chorschanke teilt der Lettner seiner traditionellen Aufgabe folgend Nutzberiche in der Kirche, ohne den Innenraum in seiner Ganzheit zu stören. Formal weiterentwickelt und übersetzt in eine Eichenholz-Stabwand dient der Lettner auch hier zur Arrondierung neuer Raumbereiche innerhalb des Kirchenraumes. Seine Höhe im Gesamtraum entspricht dem goldenen Schnitt.

Ein Körper aus Holz-Glas-Stabwänden wird in den Lettner eingefügt und bietet neuen Raum für die Gemeindesaalnutzung. Beide Elemente – Lettner und Saal – bilden eine Einheit mit einer eigenständigen Architektsprache, die im Dialog steht zur formalen Kraft des elliptischen Gesamtraumes, sich diesem aber großenproportional unterordnet und somit die erlebbare Kraft des ovalen Raumes erhält.

Diese typologische Intervention versteht sich als ‚Möbel im Raum‘, mit eigenständiger Anmutung, aber dienendem Charakter. Der Saalraum für 70 Personen ist teilbar und sowohl über den Kirchenraum als auch über einen neuen Eingang an der Westseite der Kirche direkt zu erreichen. Im neuen Saal wird die besondere Situation des ‚Raum im Raum‘ erlebbar über die rhythmisch verglasten Wände mit Blick auf die farbigen Kirchenfenster bei gleichzeitiger Tageslichtnutzung.



Der Dialog der Formen wird unterstützt durch das Einfügen einer Eichenholzfläche in den steinernen Kirchenboden. Auf dieser wie eine große Intarsie in die Kirche gelegten Holzfläche rücken Altar und Ambo vor der Saalwand in die Mitte des Kirchenraumes und werden zum liturgischen Zentrum mit einem dreiseitigen Sitzbereich für 120 Gläubige, ergänzt durch Tabernakel und Marienstatue auf neu gestalteten Postamenten. Der zeremonielle Bereich der liturgischen Nutzung der Kirche rückt somit stärker in den zentralen Bereich – ohne dass die optischen und akustischen Wahrnehmungsqualitäten des Kirchengesamtraumes verlorengehen.

Dieser zentrale Kirchenbereich wird für die Besucher erschlossen über den Vorplatz durch den bestehenden Haupteingang und angereichert durch bestehende und neu hinzugefügte Nutzungen in der Raumperipherie.

Die Empore mit Orgelstandort bleibt aus funktionalen und akustischen Gründen unverändert, der östliche Treppenaufgang zur Empore entfällt zu Gunsten des Beichtraumes.

Haupteingang, Treppe und Beichtraum werden kirchenraumseitig durch eine Holzstabwand architektonisch neu gefasst. Bei größeren Gemeindefesten können Vorplatz, Zelebrationsraum und Saal funktional miteinander verknüpft werden.

Der Saalraum erhält Tageslicht von den zentralen Kirchenraumfenstern über seine teilverglasten Wand- und Deckenfelder, das bei Bedarf durch Kunstlicht in den Deckenfeldern ergänzt wird. Der multifunktional möblierbare Gemeindesaal wird ergänzt durch die Raumbereiche Küche, Stuhllager und Garderobe. Die Saaldecke ist als Empore nutzbar und wird über eine Treppe erschlossen.

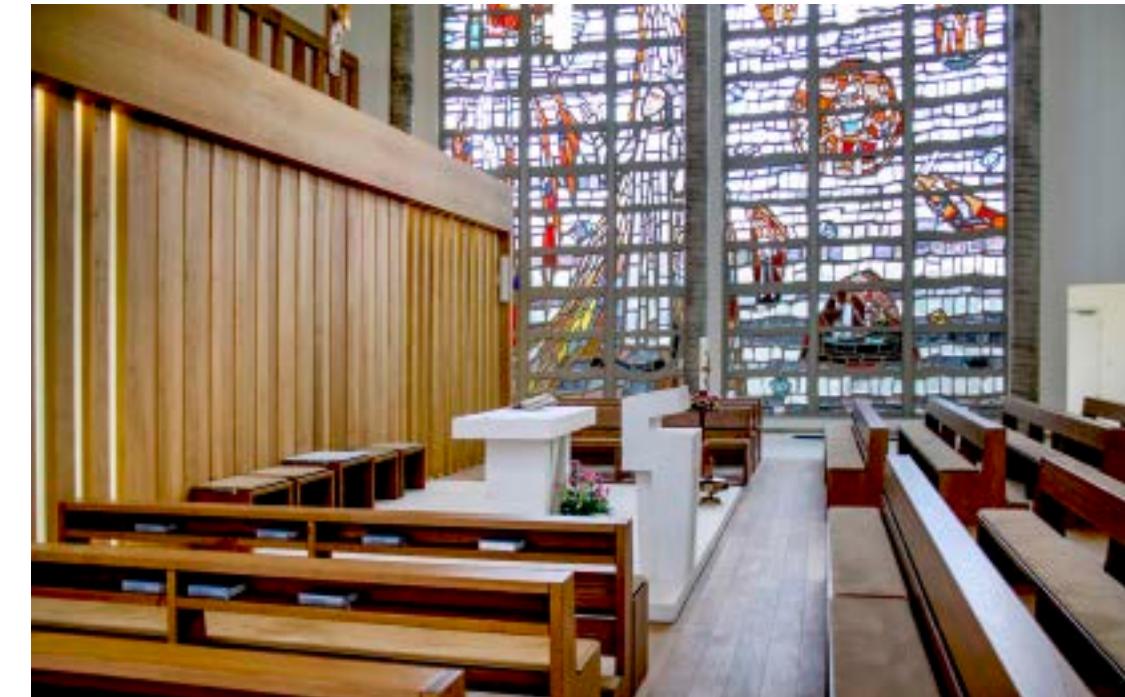


Ein neuer Kirchenanbau auf der Ostseite beinhaltet neben dem Pfarrbüro und der Sakristei das Büro für den Pfarr-Referenten sowie den Jugendraum. Das System des Wegekreislaufes um den Lichthof wird beibehalten und weiterentwickelt, mit dem Vorteil der kurzen Wege und der variablen Nutzung von Räumen. Der ursprünglich separate Raum mit Taufbecken wird durch eine vergrößerte Wandöffnung stärker in den Kirchenraum einbezogen.

Altarbereich

Die Neugestaltung des Altarraumes ist das Ergebnis eines gemeinsam geführten intensiven Diskussionsprozesses von Kirchengemeinde, Bistum und Architekten.

Die Gestaltung des Altarraumes und seiner liturgischen Elemente entspricht in Gestalt und Material konsequent dem übergeordneten Repertoire zur räumlichen Neufassung des gesamten Kirchenraumes. Die klare moderne Formensprache unter Verwendung archaischer Typologien aus der Kirchenbaukunst wird durchgehend auf alle raumbildenden Elemente angewendet und übersetzt mit einem reduzierten und in der Wirkung abgestimmten Repertoire von Materialien und Farben, bestehend aus Stein, Glas, Holz und Putz.



Die Ausbildung von Altar, Ambo und Altarapodeum erfolgt in hellem Kalkstein. Der Altar erscheint in der Typologie des antiken 'Opfertisches'. Er wird gebildet aus einer angemessen kräftig dimensionierten Altarplatte und einem Unterbau aus 3 parallelen Steinplatten in der Modularität der Altarwand verbunden mit einer leichten Transparenz im Gefüge. Am Fuße der mittleren Steinplatte wird das Reliquiengrab im Altarapodeum angeordnet.

Der Ambo und der Altartisch werden der formalen Rhythmisierung des Lettners und der Altarwand entsprechend aufgelöst. Die Konturierung und Fügung der Steinscheiben beim Ambo erlauben alle 3 Ablagefunktionen ohne den Nachteil einer zu massiven Anmutung. Material sowie Faltungen und Profilierungen von Altartisch und Ambo korrespondieren miteinander und bilden so ein gestalterisch-liturgisches Ensemble.

Die Farb- und Materialkonzeption des bestehenden Innenraumes mit weißen Wand- und Deckenfeldern, Sichtbetonstützen und Tragrippen wird erneuert.

Die ergänzenden Interventionen in Fläche und Raum materialisieren sich über naturfarbige Eiche mit matter Oberfläche und neutralfarbigem Glas und stehen im Dialog mit dem warmgrauen Kalksteinboden. Die Farbinformationen bleiben den Kirchenfenstern vorbehalten.

Literatur:

Johanna Anders: Neue Kirchen in der Diaspora, Kassel 2012

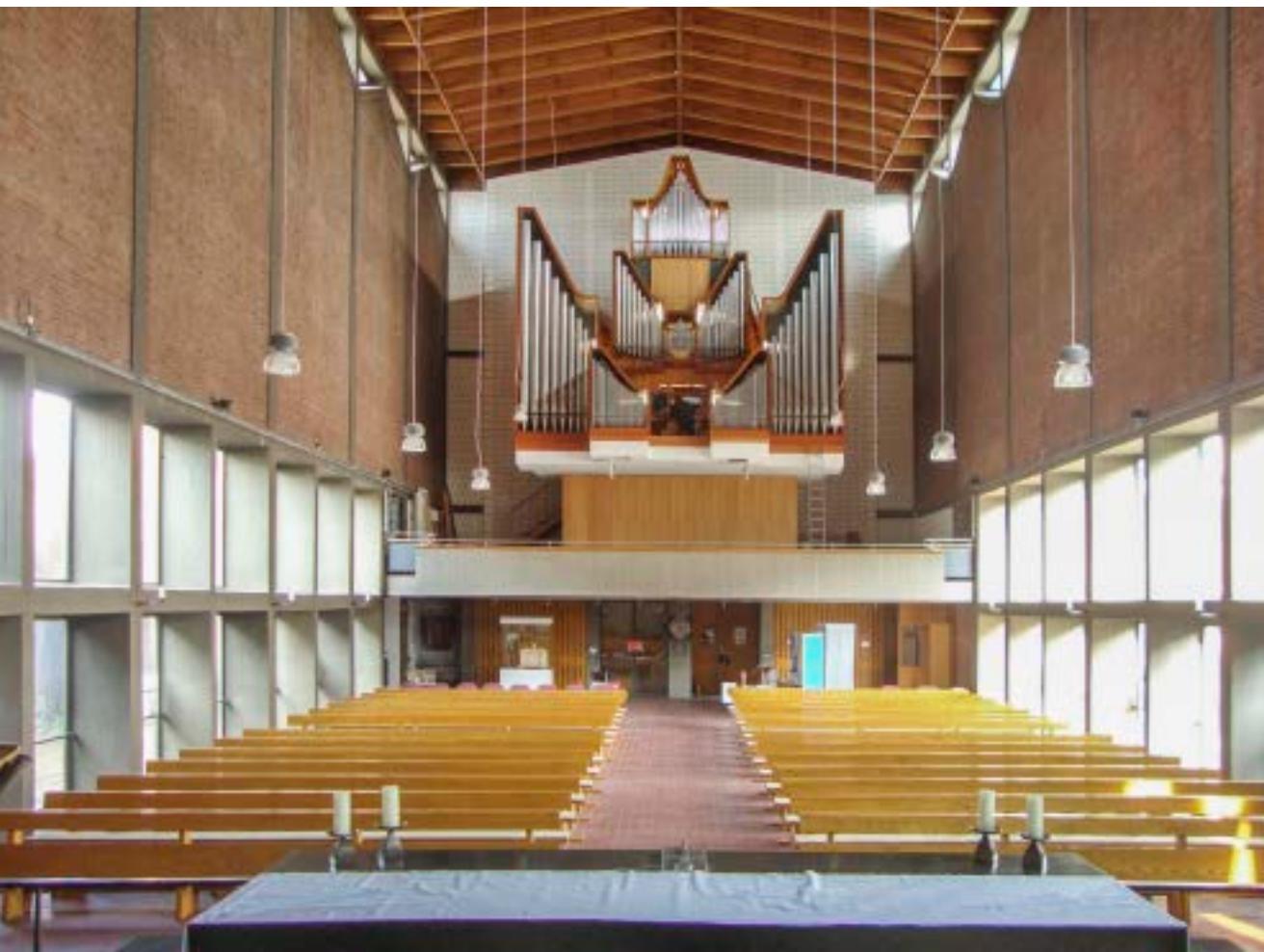
Einbau der Bosch-Bornefeld-Orgel in die St. Elisabeth-Kirche, Kassel

Burghard Preusler

Am 17. Mai 2015 fand in der Elisabethkirche in Kassel eine Orgelweihe statt, die in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert war: Zunächst durfte der Wechsel einer Orgel von der protestantischen Hauptkirche der Innenstadt, St. Martin, in die kaum 1000 m entfernte katholische Innenstadtkirche ungewöhnlich sein. Zum Zweiten handelt es sich um eine Denkmalorgel, für die zunächst deren Erhalt am angestammten Ort einzufordern wäre. Drittens ist diese Denkmalorgel erst 1964 neu gebaut worden und

war auf die baulichen Verhältnisse über der westlichen Empore der Martinskirche eingerichtet.

Der Schlüssel für das ungewöhnliche Ereignis liegt tatsächlich im Denkmalwert der relativ jungen Orgel, auf den näher einzugehen ist. Die Kasseler Innenstadt und damit beide Kirchen lagen 1945 in Trümmern. Die gotische Martinskirche wurde bis 1958 mit modernen Gewölbekonstruktionen wieder aufgebaut, die spätbarocke Elisabethkirche



EINBAU DER BOSCH-BORNEFELD-ORGEL IN DIE ST. ELISABETH-KIRCHE, KASSEL

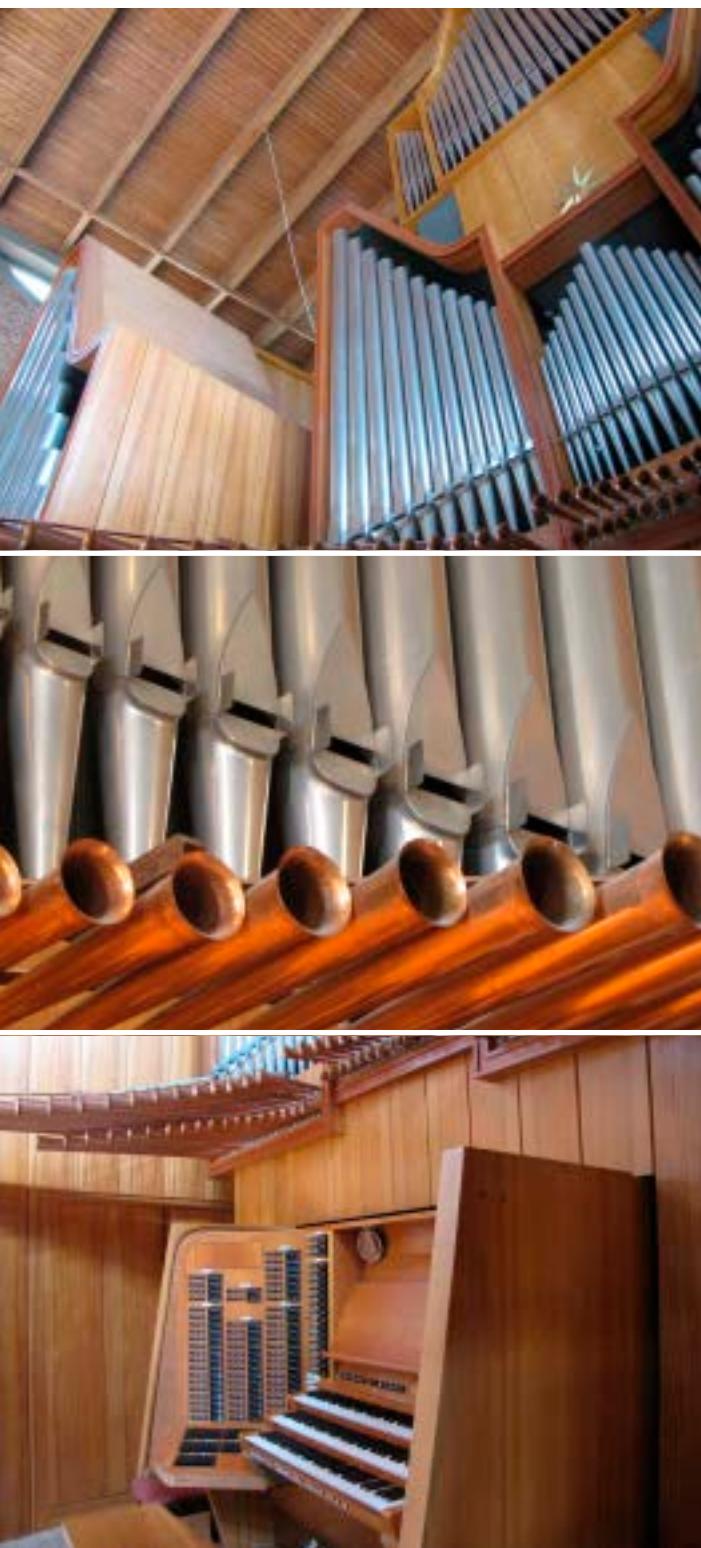
gab man einschließlich ihres Standortes auf und baute sie auf der Südseite des Friedrichsplatzes neu. Sie wurde 1960 von Bischof Adolf Bolte geweiht.

Ebenfalls im Feuersturm war die Ladegast-Orgel (1896) der Martinskirche mit ihrem Renaissanceprospekt von 1610 vollständig untergegangen. Mit Berufung des neuen Kantors Klaus Martin Ziegler 1960 sollten nach Wiedererrichtung der Architektur die hohen kirchenmusikalischen Ansprüche der Kirchengemeinde eingelöst werden. Ziegler setzte sich dafür ein, Helmut Bornefeld aus Heidenheim an der Brenz die Konzeption der neuen Orgel anzutrauen. Bornefeld hatte 1924-31 in Stuttgart zunächst am Adlerschen Konservatorium, dann an der Musikhochschule Komposition, Klavier und Orgel studiert und mit der Leitung des Esslinger Kammerchoirs 1930-36 die Neue Musik gefördert. Politischer Druck führte ihn zum Studium der Kirchenmusik und ins kirchenmusikalische Amt nach Heidenheim. Hier war er bis 1973 tätig, auch als Orgelpfleger für Ostwürttemberg. Mehr als 90 Orgeln sind unter seiner Leitung allein in Württemberg entstanden. Befreundet mit Hugo Distler seit 1937, veranstaltete er mit Siegfried Reda von 1946 bis 1960 die „Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik“. Er komponierte selbst, fertigte aber auch Entwürfe für Orgelprospekte.

Der Orgelbau hatte etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit neuen Techniken wie der Pneumatik und mancherlei konstruktiven Experimenten den Bau sehr viel größerer Instrumente möglich gemacht. Er bediente damit erfolgreich einen Musikgeschmack, der auch in den Kirchen dieser natur- und ingenieurwissenschaftlich produktiven Zeit entsprechende „quasifusionische“ Klangfülle goutierte. Als dann seit den 20er Jahren die elektrischen Steuerungen erlaubten, mehrere Orgeln auf verschiedenen Standorten großer Kirchen

gleichzeitig zu spielen, hatte die effektvolle musikalische „Aneignung“ der großen Kirchen ihren Höhepunkt erreicht. Niemand dürfte sich dem Eindruck entziehen können, den Orgelmusik erzeugen kann, wenn der großartige Klang eines vollen Werks, von vielleicht sogar zwei Emporen, aus einer Krypta heraus unterbrochen bzw. „beantwortet“ wird. Wie in der Bau- oder Kunstgeschichte, so blieb auch hier die menschliche Regung der geschmacklichen Gegenbewegung nicht aus. Mal akademisch streng begründet, mal freier, wurde der Rückgriff auf „originalen“ barocken und vorbarocken Orgelbau gefordert. Ein originalnaher Bachklang kam erst im Laufe des 20. Jahrhunderts wieder zunehmend „zu Ehren“, wenn es auch durch die zeitliche Distanz immer der Interpretation und Annäherung an einen solchen Klang bedarf. Die Protagonisten dieser erst seit dem Ersten Weltkrieg wachsenden Richtung verabredeten sich auf den Begriff „Orgelbewegung“, insbesondere mit der Forderung, nun erneut allein rein mechanische Orgeln gelten zu lassen.

Die Bosch-Bornefeld-Orgel von Kassel ist so in vielfacher Hinsicht ein anspruchsvolles Kind ihrer Zeit. Von etwa 1959 bis 1963 geplant, wurde sie am 20. September 1964 geweiht. Mit Rückpositiv, Hauptwerk und Oberwerk als Schwellwerk ausgestattet, wird sie mit 57 Registern auf drei Manualen und Pedal gespielt. Die Windladen sind „überwiegend mechanisch“. Bornefelds Prinzip war es, auf selbständige höhere Einzelreihen des Principalchores zugunsten starker Farbigkeit zu verzichten, für die er sich vor allem entlegener Obertöne bediente“ (Martin Balz, *ars organi*, Ausgabe 54, Heft 3/2006). Damit erklingen heute in St. Elisabeth so ungewöhnliche Register wie z.B. ein Nonenkornett 3fach 2 2/3' oder eine Grobmixtur 6-8fach 1 1/3' und ein Großzink 10 2/3' + 6 2/5'.



Laut einem Brief an die Orgelbauer sah Bornefeld mit dieser Orgel „ein zweites Stadium der Orgelbewegung“ erreicht. Karl Martin Ziegler führte die „Kasseler Wochen für neue geistliche Musik“ ein und sorgte für zahlreiche Uraufführungen neuer Orgelmusik.

Ein so markanter Orgelbau der Wiederaufbauphase nach dem Zweiten Weltkrieg musste das Interesse der kirchlichen und weltlichen Denkmalpfleger wecken, die sich ja seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auch vermehrt dem Schutz der Nachkriegskirchenbauten zuwandten. Wie letztere, ist aber eben auch der Klangcharakter eines entsprechend zeitgenössischen Instruments schon wieder infrage gestellt. Als die Vertreter der Martinskirche entschieden, ihr Engagement für eine zeitgenössische Orgelmusik mit einer ebenso komplett neuen Orgel fortzusetzen, begann schon bald die Suche nach einer Möglichkeit, die vorhandene Orgel in Kassel zu halten. Dazu bedurfte es eines einigermaßen großen Kirchenraumes.

Da die Kirchengemeinde St. Elisabeth mit ihrer Orgel nicht zufrieden war, wurde der im Orgelbau überregional erfahrene Architekt Prof. Friedhelm Grundmann, Hamburg, damit beauftragt, Raum und Empore dahingehend zu überprüfen, ob und wie die Bosch-Bornefeld-Orgel hier unterzubringen sei. Dank der ausreichenden Höhe des Raumes war man freier als in der Martinskirche, wo Teile der Orgel in einen Turmraum integriert und an die entsprechende Öffnung gebunden waren; andererseits sollten die räumlichen Verhältnisse eine Weiternutzung der Empore in St. Elisabeth möglich machen, die statischen Voraussetzungen bzw. Konsequenzen des Projekts waren gleichermaßen anspruchsvoll. Mitte 2013 lag ein Entwurf vor, der die Orgel auf ein in der Tiefe schmales neues Untergehäuse stellt und so ihre Werkeinteilung ab ca. 3 m über

der vorhandenen Empore frei im Raum präsentiert. Dazu mussten die Seitenwände hinter den Pedaltürmen und eine neue Rückwand hergestellt werden. Auch ein größeres Schwellgehäuse für das Oberwerk wurde neu gebaut – im Sinne Bornefelds, dem „der zuständige Baurat der Stadt Kassel“ (Bericht Bosch 2015) noch diese Höhe verweigert hatte...

Gehäuseform und Werkgliederung stehen, wohl nicht zuletzt bedingt durch die enge Nachbarschaft der jeweiligen Bauzeit, ausgesprochen selbstverständlich im neuen Raum. Der Vorschlag von Prof. Grundmann wurde von den beratenden Fachgremien akzeptiert und vom Verwaltungsrat zur Ausführung beschlossen. Statiker Dipl. Ing. Konrad Brenker, Baunatal, sorgte für eine trapezförmige Lastabtragung der Konstruktion, horizontal über die Betonrückwand der Elisabethkirche und vertikal über vorhandene Wandvorlagen im Erdgeschossbereich, was zusätzliche Stützen unter der vorhandenen Empore ersparte. Er übernahm auch die Bauleitung für den gesamten Ablauf. Die Erkundung des Rückwandaufbaus und des Fußbodens der Empore

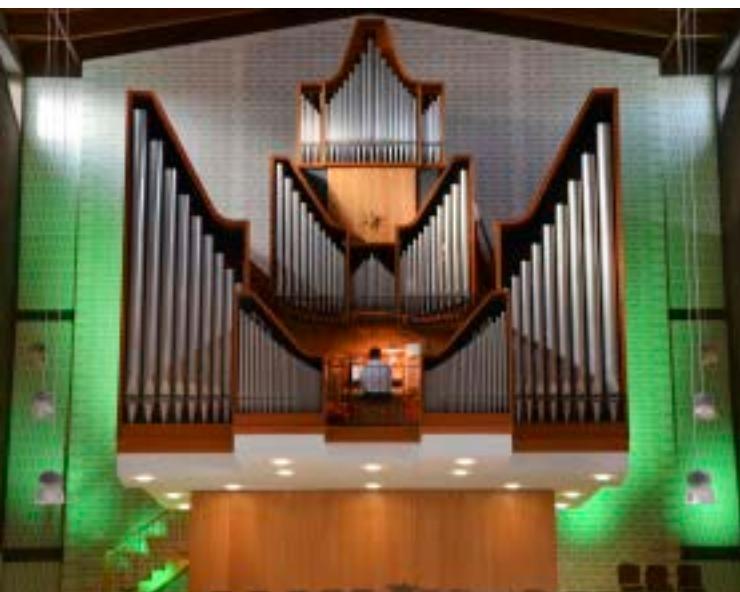
erfolgten zunächst mit Schadstoffuntersuchungen. Stahlbau, Zimmerer-, Schreiner-, Elektro-, Bodenbelag- und Malerarbeiten waren die weiteren zu koordinierenden Hauptgewerke. Im Oktober 2014 wurde mit dem Aufbau der Orgel begonnen.

Die Intonation erforderte die umfangreichsten Nachbearbeitungen an diesem Orgelwerk, denn St. Elisabeth hat ein deutlich kleineres Raumvolumen, und die Verkleidung der beiden Stirnwände mit Lochsteinen dämpfen den Nachhall erheblich. Ergänzungen der Steuerung bzw. Traktur wurden so vorgenommen, dass der linke Registerturn des Spieltisches mit Registerschaltern und Freien Kombinationen von 1964 weitgehend im Urzustand gehalten werden konnte. Die Steuerung eines neuen elektronischen Setzers befindet sich zusammen mit der Schublade für einen Touchscreen auf der rechten Seite. Die Arbeiten sind dokumentiert und in „ars organi, 63. Jahrgang 12/2015“ veröffentlicht.

Als Gutachter waren im Laufe der denkmalpflegerischen und kirchenmusikalischen Beratungen Dr. Bernhard Buchstab, Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Prof. Hans-Jürgen Kaiser und Regionalkantor Thomas Pieper, Bistum Fulda, beteiligt. Für Ab- und Wiederaufbau war die Firma Orgelbau Bosch, Kassel, verantwortlich. Intoniert wurde von Michael Casper und Hans-Ulrich Funk.

Seit dem eingangs genannten Weihe datum bereichert die junge/alte Bosch-Bornefeld-Orgel nun die Liturgie in St. Elisabeth. Auch andere Wege der musikalischen Verkündigung haben sich erweitert und finden großes Interesse in Konzerten und Workshops. Das Niveau der katholischen Kirchenmusik in Kassel mag sich mit diesem Instrument weiter heben.

Fotos: Dietrich Fröba, Marcus Leitschuh



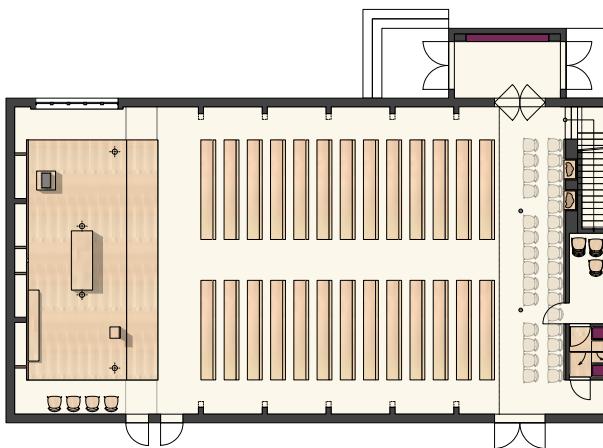
Neugestaltung des Kirchenraums St. Familia in Bruchköbel

Susanne Wartzeck



Die Kirche St. Familia wurde am 19.10.1958 geweiht. Ein relativ schlichter rechteckiger Baukörper mit freistehendem Glockenturm wird zum religiösen Zentrum des katholischen Gemeindelebens in Bruchköbel. Bereits kurz nach dem zweiten Vatikanischen Konzil kam es zu einer ersten grundlegenden Umgestaltung des Altarbereiches. In den folgenden Jahrzehnten wurden Ausstattungsgegenstände ausgetauscht und ergänzt.

Den eigentlichen Anlass und Ausgangspunkt zur Umgestaltung bildete die Spende einer Holzstatue des heiligen Antonius. Die Suche nach einem geeigneten Standort erwies sich als schwierig. Bei der eingehenden Analyse des Kirchenraums fielen den Gemeindevertretern einige Punkte auf, die nicht optimal gelöst schienen oder im Laufe der Jahre ein wenig in Unordnung geraten waren. So entstand die Idee einer Überarbeitung und Erneuerung des gesamten Kirchenraums.



Der heilige Antonius brachte gewissermaßen eine Unruhe und Aufbruchsstimmung in die Gemeinde, noch ehe die Figur selbst vor Ort war.

Ziel der Umgestaltung und Sanierung durch die Architekten Sturm und Wartzeck aus Dipperz war folglich, ein übergreifendes Gestaltungskonzept zu erarbeiten, welches zum einen die vorhandenen Defizite behobt, das Gesamterscheinungsbild stärkt, und zum anderen einen würdigen Standort für das neue „Gemeindemitglied“ schafft. Ein wesentlicher Aspekt der Neugestaltung war die Wiederherstellung der ursprünglich etwas gewölbten Decke. Die dunkle und geometrisch an ein Satteldach erinnernde Holzbekleidung der 1970er Jahre wurde entfernt und durch eine leicht gewölbte Akustikdecke ersetzt. Diese gibt dem Raum eine neue Bedeutung. Die helle, leicht geformte Oberfläche sorgt für eine einladende Atmosphäre und lässt den Raum größer und freundlicher erscheinen.

Bereits bei der ersten Umgestaltung des Altarraums in den 1960er Jahren wurde die ursprüngliche Wandgestaltung hinter dem Altar entfernt und seither nie durch eine neue ersetzt. Die Konstruktion der Außenwand mit hervortretenden Mauerpfilern, eine große einseitige Verglasung des Altarraums nach Süden und die beidseitigen Fensterbänder der Längsseiten prägen den Raum. Um den Altarbereich stärker hervorzuheben und dem Raum eine stärkere Bindung und Ausrichtung zu geben, entstand eine große Rückwand aus gefrästem Eichenholz, in die als radiale Einschnitte ein Kreuz eingelassen wurde.

Das Pendant zur Altarrückwand bildet die Ausbildung der rückwärtigen Emporenbekleidung in der gleichen Materialität. Unter der Empore trennt eine neu eingestellte Wand den Beichtraum, das Stuhllager, den Aufgang zur Empore und einen weiteren Lagerraum vom eigentlichen Kirchenraum ab. Zusätzlich sind in diese Rückwand zwei



Umgestalteter Beichtraum

beleuchtete Nischen für die beiden Holzfiguren „Joseph“ und „Antonius“ integriert. Besonderes Augenmerk wurde bei der Holzbekleidung auf die flächenbündige Ausführung der beiden notwendigen Türen zum Stuhllager und dem Zugang zur Empore gelegt.

Der ehemalige Beichtstuhl als Einbau unter der Treppe wurde komplett entfernt. Durch die neue Trennwand unter der Empore entstand ein flexibler Beichtraum, der vollkommen mit Holz ausgekleidet wurde. Zwei eingebaute Sitze und ein Tisch mit flexibler Trennwand sowie ein Vorhang sind ebenfalls Teil der Ausstattung. Der Beichtraum ist von der Seite aus zugänglich, aber auch durch das Stuhllager ist ein Zugang möglich. So kann der Raum sowohl zu einem vertraulichen Beichtgespräch, als auch einer anonymen Beichte genutzt werden. Die Empore für Chor und Orgel bietet zusätzlich einen kleinen Abstellraum mit integriertem Zugang zum Dach. Die Holzverkleidung der Empore nimmt die Breite der Altarrückwand und die Stellung der Kirchenbänke auf. Um diese Geometrie zu betonen, wurden die seitlichen Anschlüsse zu den Außenwänden durch Glasbrüstungen ausgebildet.

Auch der Bodenbelag des Kirchenraums wurde erneuert, ein gelblicher Juramarmor fügt sich harmonisch in das durch das Eichenholz vorgegebene Farb- und Materialspiel. Die ehemals dunkelroten Kirchenbänke wurden überarbeitet und farblich an die übrigen Holzoberflächen aus Eiche angepasst. Neue Bankauflagen aus beigem Filz ergänzen die Bankreihen. Sie fügen sich nun ins Gesamtbild und ordnen zugleich, durch eine leicht veränderte Aufstellung, den Raum.

Der Altarbereich der Kirche ist durch zwei Stufen mit geringer Höhe vom übrigen Kirchenraum abgesetzt. In der Breite der Rückwand wurde er mit einem Holzfuß-



Eingangsbereich mit Schriftenständern und Lichtkuppel

wurden die bauzeitlichen abgependelten Leuchter wiederverwendet, ergänzt werden diese durch Deckenstrahler im Bereich der Empore und des Altarraums.

Auch die Ein- und Zugänge zur Kirche wurden bearbeitet, neben dem bereits bestehenden Eingang wurde auf der gegenüberliegenden Seite ein neuer Ausgang geschaffen, der eine direkte Anbindung an den Gemeindeplatz und das Haus Shalom (Gemeindehaus) ermöglicht. Der bestehende kleine Anbau des Haupteingangs wurde mit einer Lichkuppel in der Decke versehen. Eine weitere Aufwertung erlangte dieser Bereich durch das farblich auf die neuen Eingangstüren abgestimmte Einbaumöbel zur Ablage von Broschüren, Aushang von Informationen und einem kleinen Angebot an Lektüre für Groß und Klein.

boden aus Eiche versehen, um so gegenüber dem Natursteinbelag im restlichen Kirchenraum noch einmal optisch an Bedeutung zu gewinnen. Altar, Ambo, die Sockel für Tabernakel und Taufschale, die Sedilien und die Kredenz sind aus Eichenholz gefertigt. Die schlichte Formgebung der Ausstattung, insbesondere des Altars setzt auf eine archaische Wirkung und eine Besinnung auf das Wesentliche. Die bereits vorhandenen und nun gut restaurierten Ausstattungsgegenstände wie Kreuz, Tabernakel und Kerzenständer erhalten durch die einheitliche Materialität des Altarraums einen ruhigen Rahmen und treten wie Schmuckstücke hervor.

Für den Opferlichttisch des Marienbildes und die Weihwasserschalen an den beiden Ausgängen wurde eine neue, zurückhaltende Form gefunden. Diese wurden in Stahl gefertigt und weiß beschichtet. Die Gesamtwirkung des neu gestalteten Kirchenraums wird durch die einheitliche weiße Farbgebung der verputzen Seitenwände abgerundet. Zur Beleuchtung

Der erste Gottesdienst fand am 11.12.2015 statt. In dem feierlichen Hochamt wurde der Altar durch den Fuldaer Weihbischof Karl-heinz Diez geweiht.

Im Jahr 2014 rief der St. Patrokli DomBau-Verein Soest Künstlerinnen und Künstler aus Deutschland und den benachbarten Ländern auf, sich mit dem Thema „Wie verpacke ich, was mir heilig ist?“ auseinanderzusetzen. Nach der Ausschreibung sollten sie Entwürfe von Werken entwickeln, die diesen Gedanken in eine zeitgemäße Form bringen können. Der Aufruf war ausdrücklich subjektiv gehalten.

Nach Platon besteht das menschliche Erleben aus den beiden Elementen der materiellen und ideellen (geistigen) Wahrnehmung. Wir wissen aber auch, dass wir Menschen in fast allen Kulturen eine spirituelle Wahrnehmung haben, die von der geistigen, forschenden, erklärenden, schaffenden zu unterscheiden ist. Der Unterschied zur geistigen Wahrnehmung liegt darin, dass die spirituelle Wahrnehmung einerseits eine Gewissheit enthält, andererseits geheimnisvoll ist und bleibt.

Gott braucht keine heiligen Räume, er ist allgegenwärtig. Heilige Räume sind von Menschen geschaffen, die ihnen und ihren Mitmenschen die Begegnung mit dem Heiligen und Gott erleichtern. Sie vermitteln den Gläubigen die Wahrnehmung des Heiligen. Den Nichtgläubigen vermitteln sie im positiven Sinn vielleicht die Wahrnehmung der Ehrfurcht, des Respekts und der Bewunderung.

Die Entwürfe der drei preisgekrönten Künstlerinnen und Künstler zeigen auf eindrucksvolle Weise, zu welchen Aussagen die bewusste Auseinandersetzung mit den drei Wahrnehmungen (materiell, ideell, spirituell) führen kann.

Theresa Thiering, Kölner Gold- und Silberschmiedemeisterin, schuf als heiligen Raum ein Reisereliquiar. Die Künstlerin beschreibt ihren Entwurf mit den Worten:

„Das was mir nahe steht, mich berührt, ist mir heilig. Die Energie dieser Nähe erfüllt mich und ich schöpfe Kraft aus der inneren Verbundenheit. Aus der Nähe entsteht das Bedürfnis, das Heiligtum zu bewahren: ich lege schützend meine Hände darüber. Vielleicht ist diese Geste die natürlichste und spontanste Art, das zu verpacken, was mir heilig ist.“

Die Hände verkörpern eine wärmende und gleichzeitig eine schützende Geste. In einem veränderten Kontext zieren sie das Bild der mittelalterlichen „redenden Reliquiare“. Gemäß der Aufforderung, nach Form und Inhalt des Heiligen zu forschen, ist der Blick in die Vergangenheit unumgänglich. Losgelöst von Werk- und Schaufrömmigkeit wandeln die Motive ihren Symbolgehalt: Aus Geboten werden Angebote, Möglichkeiten, ein Leben hell und erfüllt zu leben. Eine Eigenschaft von Bergkristallen ist der Lupeneffekt, und als Symbolstein stehen sie oft für das Heilige. In meiner Arbeit versinnbildlichen sie die Nähe als Heiligtum. Für die Umsetzung des Entwurfs habe ich als Material eine Silberlegierung gewählt, das als Edelmetall eine große Beständigkeit gegen Zersetzung aufweist.



Reliquiar von Theresa Giesing, Köln

Der Wunsch des Bewahrens kommt hierdurch zum Ausdruck. Weiter wird ein dunkel gefärbter Bronzeguss als Kuppel eingesetzt, um die für die Tauschiertechnik bestehende Notwendigkeit zweier unterschiedlich harter Materialien zu bedienen. Durch das Tauschieren der Feinsilber-Hände auf die Bronze werden beide Werkstoffe miteinander verzahnt und verbunden. Der Deckel des Reliquiars ist einfach abzuheben. Der Raum des Reliquiars symbolisiert das Leben. Lasse ich das Heiligtum der Nähe zu, wird es ein erfülltes Leben.“

Einen ganz anderen Ansatz zur Schaffung eines „Heiligen Raumes“ verfolgt **Nikodemus Löffl** aus Wartenberg. Auch er entwirft ein Behältnis, hier jedoch aus Paraffin und menschlichem Kopfhaar.

Löffl beschreibt seinen Entwurf mit den Zeilen: „Die sichtbare Existenz, unter Umständen sogar die haptische Erfahrbarkeit oder zumindest das Vertrauen auf die Echtheit von überlieferten körperlichen Überresten seliger und heiliger Vorfahren oder von Gegenständen, die durch den Kontakt mit



Behältnis aus Paraffin und menschlichem Kopfhaar von Nikodemus Löffl, Wartenberg

den verehrten Personen aufgeladen sind, ist offensichtlich hilfreich für die mentale Kontaktaufnahme zu eben diesen personalen Vorbildern bzw. Geschehnissen aus der Vergangenheit.

Menschen besuchen Orte, an denen solche Reliquien aufbewahrt oder ausgestellt werden. Sie suchen die körperliche Nähe. Können sie diese physische Nähe dauerhaft etablieren, indem sie einen Teil von sich in die unmittelbare Umgebung der von ihnen verehrten Reliquie einbringen? Der Schrein, das Aufbewahrungsgefäß, diese bergende und schützende Hülle wäre doch dafür die konsequenterste Möglichkeit.

Ein Schrein aus transparentem Wachs, einem Material von hohem Energiegehalt und konservierend, mit eingegossenen menschlichen Kopfhaaren, Locken/Strähnen, die ganz bewusst dafür gegeben wurden. Von Personen, die ihre Verehrung durch die Hingabe eines „Teiles von sich“ zum Ausdruck bringen.

Das primär billige Material erfährt seine Verwandlung zum wertvollen und damit würdigen Werkstoff durch die Aufladung, die aus der Hingabe entsteht. Die Realisierung dieses Schreins wäre deshalb weniger von der monetären Kaufkraft der Auftraggeber abhängig als von der individuellen Bereitschaft, dem Willen zur Partizipation an diesem Vorhaben.



„Wolke“ von Barbara Schmitz-Beckers

Über die Kopfhaare transportieren Menschen einen wesentlichen Teil ihrer Außenwirkung. Die Farbe und der Haartyp, auch wie jemand seine Haare trägt, wie er/sie gestaltet oder bedeckt, lässt Rückschlüsse auf seinen sozialen Stand, seine Überzeugungen und unter Umständen auf Religionszugehörigkeit und Herkunft zu. In vielen Mythen geht es um Haar aber auch im Evangelium, wenn zum Beispiel eine „Sündlerin“ Jesu Füße mit ihren Tränen benetzt und mit ihrem Haar trocknet. Ein analoges Bekenntnis im Zeitalter der digitalen Signatur.“

Schließlich setzt sich die Nettetalerin **Barbara Schmitz-Becker** in einer noch weniger gegenständlichen Art mit dem „Ort des Heiligen“ auseinander. Sie schreibt zu ihrem Entwurf: „In unserer materiellen und leistungsorientierten Welt werden für viele Menschen gerade außerhalb von Religion und Glauben Dinge wertvoll oder heilig, die man nicht unbedingt fassen kann.“

Sie umschreiben abstrakte Begriffe wie einen glücklich empfundenen Moment, ein vertrautes Gespräch, Freundschaft oder die Verbundenheit mit der Natur. Eher emotional Erlebtes, kein greifbarer oder monetär messbarer Wert.

Ein anderer Aspekt ist die heutige Nutzung der Datensicherung. Daten, Fotos, Dinge, die uns sehr wichtig sind speichern wir zur „Sicherung“ in einer „Cloud“; einer abstrakten Vorstellung von Schutzraum oder Archiv.

Folgerichtig könnte der heutige Schrein auch ein leicht transparenter, schwebender und beweglicher Raum, einsehbar und mit einer Öffnung sein. Kein edler, goldener Verwahrungsort einer Reliquie, sondern ein einfaches „Gefäß“ / ein schwebender Raum; wolkenartig, aus natürlichem Material, wie von einem Tier gesponnen, an einen Kokon (auch ein „Überbleibsel“) oder Nest erinnernd.

Um dieser Struktur nah zu kommen, bedarf es einer dafür entwickelten Technik. Unzählige Schichten von hauchfeinen Fasern werden zusammen mit Daunenfedern versponnen und verleimt. Ein Balanceakt zwischen Transparenz und Stabilität. Die Ästhetik der Materialität bezieht sich auch auf den Gedanken der Nachhaltigkeit und die Bedeutung, den Reichtum und den Erhalt von Natur und Schöpfung.

Dieses Thema zieht sich wie ein roter Faden durch mein künstlerisches Werk.“ Wenn es auch hier um die Betrachtung der Verpackung von Heiligem ging, so beschreiben diese drei Beispiele Räume, die zur Bewahrung für das mehr als Wertvolle, ja das Heilige geschaffen sind. Was ist das Essenzielle, die Gemeinsamkeiten und die verschiedenen Betrachtungsweisen der Künstlerinnen und des Künstlers?

Kehren wir zur Ausgangsbetrachtung zurück, in der wir das menschliche Erleben in den Dimensionen materiell, ideell und spirituell betrachten. Räume werden von Menschen geschaffen. Aus der Idee entsteht zunächst Materielles. Die Heiligung erfährt ein Raum erst durch die Spiritualität der

Menschen, die ihn aus dem Glauben heraus zum Heiligen erklären oder als heiligen Raum erfahren. Der Raum behält seine Heiligkeit nur so lange, wie Menschen ihn mit ihrem Glauben an das Heilige in Verbindung sehen.

In den Entwürfen sind die drei Dimensionen der menschlichen Wahrnehmung in unterschiedlich starker Ausprägung umgesetzt. In Theresa Thierings Entwurf wird das Heilige in einen handwerklich hochwertig ausgeführten und aus wertvollen Materialien bestehenden Raum gefasst. Der materielle Aspekt – das Wertvolle – schlägt eine Brücke zum Wertvollen in seinem Inneren. Die Bleikristalle öffnen von allen Seiten her einen geheimnisvoll verborgenen Blick auf das in dem Raum aufbewahrte Heilige. Wie im Glauben erschließt sich das Heilige im Inneren nicht offensichtlich, sondern bleibt geheimnisvoll. Trotzdem weiß der Besitzer, dass sich im Inneren das Heilige befindet.

Nikodemus Löfl schafft einen Entwurf, der auch im Äußeren aus wertvollem Material besteht, um auf das Heilige im Inneren hinzuweisen. Er versteht den Begriff „wertvoll“ ideell, nicht monetär teuer. Das Paraffin, halbtransparent, lässt diffuses Licht in sein Inneres, auf das „Heilige“, nicht Fassbare fallen. In einer Kerze verzehrt sich das Material, indem es den Menschen dient. Die eingebetteten menschlichen Haare sind ein Symbol für das, was den Menschen und seine individuelle Besonderheit ausmacht.

Die Wolke Barbara Schmitz-Beckers wendet sich nahezu vollständig vom Materiellen ab. Hier steht das Ideelle, mehr aber noch: Das unfassbare und undarstellbare, materielle Heilige befindet sich in einem nicht lokalisierbaren Raum. Trotzdem besteht die Gewissheit der Existenz.

Heilige Räume – Was zeichnet sie aus?
In erster Linie sind heilige Räume dazu geschaffen, die Spiritualität ihrer Besucher wie ein Katalysator im Zugang zum Heiligen zu verstärken. Da die Spiritualität der Menschen so vielfältig ist wie die Menschheit selbst, sollten sie die Wahrnehmungen ihrer Besucher in ihren Ausprägungen ansprechen. Menschen, die stark von der materiellen, sich selbst erklärenden Seite angesprochen werden, finden bei ihrem Besuch den Weg zu „ihrem Heiligen“ am Ehesten über erhabene, schöne, aber auch stille Räume, die sich als Ruhepunkt gegen die Außenwelt abgrenzen. Beispiele finden wir in den Bibeldarstellungen der Fenster, Wände und anderer Ausstattungen alter Kirchenräume. Andere Menschen, die das Geistige im Heiligen suchen, sind dankbar dafür, wenn ihnen primär geheimnisvolle, verborgene Aspekte des heiligen Raums erklärt und verständlich gemacht werden. In unseren Beispielen erklärt sich der Entwurf von Nikodemus Löfl nicht spontan. Erst durch die Erklärung des Künstlers erschließt sich der Sinn von Materie und Form des Entwurfs als Raum für das Heilige.

Schließlich suchen Andere nicht das Bildhafte, sondern die dimensions- und formfreie Ausprägung des Heiligen. Jegliche Darstellung wird als Korsett empfunden, in die das Heilige gezwängt wird. Wir kennen diese Form der Wahrnehmung des Heiligen in der Ablehnung bildhafter Darstellungen der Reformierten Kirche und bei den muslimischen Glaubensrichtungen. Der Entwurf von Barbara Schmitz-Becker geht in diese Wahrnehmungsrichtung.

Die Wahrnehmung und damit das Erleben des Heiligen ist bei uns als gläubigen Katholiken in jeder Mischform vertreten. Reinformen bilden bei uns die Ausnahme.

Wie lange sind Räume heilig? In diesem Zusammenhang fällt mir als Erstes das Bild einer vom Dschungel verborgenen alten Buddhistischen Tempelanlage ein. Ist sie noch ein Raum des Heiligen? Unzweifelhaft handelt es sich um eine Anlage, die von Menschen zur Verwirklichung der spirituellen Bedürfnisse errichtet wurde. Irgendwann mussten die Menschen, die sie errichtet hatten und dort beteten, die Anlage aufgeben. Die Natur übernahm die Anlage und gab sie erst Jahrhunderte später ihren Entdeckern frei.

In einigen solcher Anlagen richteten Buddhistische Mönche wieder Gebetsräume ein und gaben ihr ihre ursprüngliche Zweckbestimmung wieder.

Als heilig kann man die Räume in unserem Verständnis nur so lange bezeichnen, wie es Menschen gibt, die sie als solche betrachten, vielleicht auch nutzen. Die Heiligkeit von Räumen ist somit untrennbar mit der göttlichen Existenz und unserer menschlichen Existenz verbunden.

CARITAS – Nächstenliebe von den frühen Christen bis zur Gegenwart (2015)

oder wie Ausstellungen unser Denken verändern

Christoph Stiegemann



Dass wir angesichts der weltweiten Krisen und des viel tausendfachen Flüchtlingselends im Jahr 2015 mit dieser Ausstellung ein so brandaktuelles Thema behandeln und damit gewissermaßen den Nerv der Zeit treffen würden, haben wir bei den ersten Planungen nicht absehen können. Erste Anstöße gab die große CREDO-Ausstellung in Paderborn, die sich 2013 der „Christianisierung Europas im Mittelalter“ widmete. Damals beschäftigte uns unter anderem die Frage, was das Charisma der frühen Christengemeinden ausmachte, die sich in den ersten drei Jahrhunderten in den Grenzen des Römischen Reiches rasch und teils gegen massive Widerstände

hatten ausbreiten können. Mit den Christen trat ein neues Menschenbild in die Welt, das auf der Idee der Gotteskindschaft gründete. Dahinter steht der Glaube an die umfassende Liebe Gottes, der seinen eigenen Sohn opfert, um die Welt zu erlösen: das Urbild karitativen Handelns. Das christliche Doppelgebot der Gottesliebe und der Nächstenliebe (caritas dei – caritas proximi) war elementare Grundlage der neuen Religion. Konsequent erhoben die Christen diese zur Maxime ihres Handelns und nahmen sich der Armen, Alten und Kranken an. Nächstenliebe führt somit zum Kern der christlichen Botschaft.

1. Hauptaum des Diözezmuseums Paderborn mit der Eingangszenierung zur Ausstellung CARITAS (2015)

CARITAS – NÄCHSTENLIEBE VON DEN FRÜHEN CHRISTEN BIS ZUR GEGENWART (2015)

Da Nächstenliebe sich stets in Handlung und Zuwendung äußert, stellt sich natürlich die Frage, wie man solch ein immaterielles Thema im Medium einer Ausstellung zur Darstellung bringen kann? In einem Museum und einer herkömmlichen Ausstellung werden Dinge gezeigt. Das Thema verlangt nach einer besonderen Herangehensweise, die Ausstellung als Denken im Raum begreift. Das Diözezmuseum Paderborn mit seiner besonderen Raumstruktur der aufsteigenden Ebenen bietet sich dazu geradezu an. Von der großen Eingangsinszenierung im Hauptaum des Museums (Abb. 1), die sich vom Zeithorizont her den Anfängen des Christentums im Spannungsfeld der paganen Umwelt des Römischen Reichs widmete, entfaltete sich das Thema über die einzelnen Ebenen in chronologischer Folge bis ins 21. Jahrhundert. Der Vorteil der Architektur ist, dass man den Illusionsraum des Museums nicht verlassen muss und durch die diagonalen Blickachsen immer Kontakt zu den unteren Raumebenen behält.

Die Dinge wurden so neu kontextualisiert und beim Durchschreiten der Ausstellung in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen erlebbar. Auch wenn man bei der Auswahl der einzelnen inhaltlichen Schwerpunkte streng selektiv vorgehen musste, entstand doch im Erleben ein Ganzes, das die christliche Nächstenliebe und mit ihr die aus der jüdisch-hebräischen Tradition des östlichen Mittelmeerraums stammende „Kultur des Herzens“ als zentrale Größe für die Entwicklung des Abendlandes in den zurückliegenden zwei Jahrtausenden unserer europäischen Geschichte eindrucksvoll hervortreten ließ. Sich dieses vor Augen zu führen, ist gerade heute von größter Bedeutung. Man mag es kaum glauben, aber die zentrale Tugend der christlichen Nächstenliebe, die an den Kern der christlichen Botschaft röhrt, war noch nie zuvor Gegenstand einer Ausstellung und ist vor dem Paderborner Unternehmen noch nie im Zusammenhang präsentiert worden.



2. Papyrus 46 aus der Chester Beatty Library in Dublin, die älteste Abschrift (um 175–225 n. Chr.) des Briefes des Apostels Paulus an die Korinther

Der Paulus-Brief wurde für Besucher per Touchscreen-Animation (rote Vitrine) zeilenweise ins Deutsche übersetzt.



Über die spannenden kulturhistorischen Aspekte hinaus, die die Geschichte der Institutionalisierung und der Organisationsformen der Caritas betreffen, eröffnen sich über die Kunst ganz eigene faszinierende Zugänge. Als Seismograph menschlicher Befindlichkeiten hat sich die Kunst mit ihrer Affinität zu erkenntnistheoretischen, theologischen wie ethischen Fragen der Herausforderung der Nächstenliebe immer wieder aufs Neue gestellt. Wie Leitmotive zogen sich bestimmte Bildthemen, etwa das Gleichnis vom „Barmherzigen Samariter“, die „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ oder seit der Renaissance die Personifikation der „Caritas“ durch die Ausstellung, die sich in chronologischer Folge in neun Themen-einheiten erschloss.

Am Anfang der Ausstellung stand der kostbare Papyrus 46 (Abb. 2) aus der Chester Beatty Library in Dublin, der uns die älteste Abschrift (um 175–225 n. Chr.) des berühmten Briefes des Apostels Paulus an die Korinther überliefert:



3. Die Bibel aus dem maasländischen Prämonstratenserkloster Floreffe (nach 1153): Das Original in der Vitrine – eine enthaltene Buchmalerei schwebt als hinterleuchtete Abbildung über der Ausstellungseinheit.

„Wenn ich mit Menschen-, ja mit Engelszungen redete und hätte aber die Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle. [...] Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“ (1 Kor 13,1-13)

Um dieses Herzstück der Ausstellung, das im Hauptaum des Museums in einer eigens dafür konzipierten gekurvten Raumskulptur präsentiert wurde, gruppierten sich über 180 bedeutende Leihgaben aus großen deutschen und internationalen Sammlungen, Museen und Bibliotheken.

Der diakonische Dienst war der Glaubensverkündigung von Anfang an gleich gestellt. Das zeigt die Apostelgeschichte mit der Berufung der Diakone, die sich um die Armenfürsorge zu kümmern hatten: „... und sie wählten Stephanus, einen Mann, erfüllt vom Glauben und vom Heiligen Geist, ferner Philippus und Prochorus, Nikanor und Timon, Parmenas und Nikolaus, einen Proselyten aus Antiochia.“ (Apg 6,5)

Schon mit der Wahl der sieben Diakone der Apostelgeschichte, an ihrer Spitze der Protomärtyrer Stephanus, war das Gebot der Nächstenliebe von Beginn an in neue Normen des sozialen Dienens und Verhaltensweisen gemeindlicher Solidarität umgesetzt und konkretisiert worden. Das differenzierte sich in den christlichen Gemeinden in entsprechenden Institutionen, in Kranken- und Waisenhäusern aus. So entstand ein Netz von Fürsorgeanstalten, das sich über das ganze Imperium ausbreitete.

Nach den Anfängen in der Antike wandte sich die Ausstellung der Institutionalisierung der Nächstenliebe in den Herrschaftsgebieten der mittelalterlichen Bischöfe, Könige und Klöster zu. Die Bischöfe, die nach dem Untergang des Weströmischen Reiches die antiken Verwaltungsstrukturen als Stadtherren fortführten, zogen die karitativen Aufgaben an sich.



4. Abt. Armenfürsorge im Mittelalter, Hl. Elisabeth, um 1480, Bünde, Kath. Kirchengemeinde St. Joseph



5. Tafelbild (rechts): Weltgericht, die sieben Werke der Barmherzigkeit, die sieben Todsünden (Antwerpen, 1490/1500), Maagdenhuismuseum Antwerpen

Auch den Herrschern, denen im Frühmittelalter durch die Salbung gesteigerte Sakralität zukam, war die Sorge um die Caritas nach dem Gebot Christi als zentrale Aufgabe zugewiesen.

Der Mönchs vater und Ordensgründer Benedikt rückte die hospitalitas – die Fremdenaufnahme – ins Zentrum klösterlichen Lebens getreu der Regel, dass „alle ankommenden Gäste wie Christus zu empfangen seien, weil er selbst sagen wird: „Ich war fremd, und du hast mich aufgenommen.“ Diese Worte entstammen der Weltgerichtsrede Jesu bei seiner Wiederkunft am Ende

der Zeiten, wenn er die Gerechten von den Verdammten trennt: „Denn ich war hungrig und ihr habt mir zu essen gegeben; ich war durstig und ihr habt mir zu trinken gegeben; ich war fremd und obdachlos und ihr habt mich aufgenommen; ich war nackt und ihr habt mir Kleidung gegeben; ich war krank und ihr habt mich besucht; ich war im Gefängnis und ihr seid zu mir gekommen. [...] Amen, ich sage euch: Was ihr für einen meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan.“ (Mt 25, 35-40)

Auf der Grundlage der Weltgerichtsrede Jesu entstand unter dem Eindruck der Kirchen- und Klosterreform um die Wende zum 12. Jahrhundert die bildliche Fassung der Werke der Barmherzigkeit. Ein herausragendes Zeugnis ist die ikonographisch höchst komplexe Miniatur mit den christlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung im Zentrum und den jeweils zu Paaren dargestellten Werken der Barmherzigkeit im zweiten Band der nach 1153 entstandenen Bibel aus dem maasländischen Prämonstratenserkloster Floreffe (Abb. 3). Daneben war als kostbares Prunkobjekt höfischer Repräsentation der elfenbeinerne Rückdeckel des Psalters der Königin Melisende von Jerusalem (1131–1153) zu sehen, der den ältesten kompletten Vollzyklus der sechs Werke der Barmherzigkeit zeigt. Beide Werke kamen als großzügige Leihgaben der British Library in London und zählten zu den Höhepunkten der Ausstellung.

Ein neues Kapitel der Armenfürsorge begann im 12. Jahrhundert in den aufstrebenden Stadtmetropolen, zuerst in Oberitalien und dann auch nördlich der Alpen, wo Laienbewegungen entstanden, die jenseits der Klostermauern ein Leben freiwilliger Armut führten, sich der Bedürftigen annahmen und karitative Einrichtungen stifteten. Dabei spielte die Vorstellung eine wichtige Rolle, dass man für seine Mildtätigkeit auf Erden nach der Lehre von den guten



6. Die Allegorie der Caritas von Raffael (1507) war das „Key Visual“ der Ausstellung. Das Original-Gemälde Raffaels wurde in einem eigenen Kabinett präsentiert. Vatikanstadt, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, Inv. Nr. 40331



8. Tafelbild: Personifikation der Caritas, Lucas Cranach d. Ä., nach 1536, Luxemburg, Sammlung des Nationalmuseums für Geschichte und Kunst Luxemburg (MNHA), Inv. Nr. 1948/003-001

Werken im Himmel entlohnt wird. In der Ausstellung standen dafür exemplarisch Hospitäler, Armen- und Waisenhäuser mit ihren Stiftern, der hl. Elisabeth von Thüringen (1207–1231, Abb. 4) oder dem großen Theologen und Philosophen Nikolaus von Kues (1401–1464), im Zentrum, aber auch die Frauengemeinschaften der Beginen und die Elenden-Bruderschaften, die sich um die Bestattung namenloser Totter kümmerten. In Folge dieser Entwicklung trat die Totenbestattung, die bereits der Kirchenvater Lactantius (um 250–nach 317) mit Bezug auf das Buch Tobit (Tob 1,17–20) als siebtes Werk der Barmherzigkeit etabliert hatte, zum Darstellungskanon hinzu. Ein großformatiges Tafelbild (Antwerpen, 1490/1500, Abb. 5), das wir aus dem Maagdenhuismuseum in Antwerpen ausleihen konnten, stellt unterhalb des Weltgerichts die sieben Werke der Barmherzigkeit den sieben Todsünden gegenüber. Während erstere ins Himmelreich geleiten, pflastern letztere den Weg zur Hölle.

Im Zeichen von Renaissance und Humanismus entstand in Italien, angeregt durch Vorbilder im Münzbild der Antike, die Personifikation der „Caritas“, die als liebende Mutter, von Kindern umringt, zur Darstellung gelangte und rasch zum festen Bildtypos wurde. Ihr widmete die Ausstellung eine eigene Abteilung. Eine der zartesten und anrührendsten Interpretationen des Themas schuf Raffael 1507 mit seiner monochrom gehaltenen Bildfassung der „Caritas“ auf der Mitteltafel der Predella des Altars für die Familienkapelle von Atalanta Baglioni in San Francesco al Prato in Perugia, die aus der Pinacoteca Vaticana nach Paderborn kam (Abb. 6 und 7). Kein Künstler zuvor hat die von Kindern geradezu bestürmte Frau derart vielschichtig interpretiert. Sie schaut den Betrachter nicht an. Fast ängstlich und atemlos mit geöffnetem Mund blickt sie sich um und sucht zu erahnen, was da noch kommt. Darin beruht ihre zeitenthobene Aktualität, denn auch uns wird beim



9. Allegorie der Carità Educatrice, um 1530/80, Bath, Victoria Art Gallery

ungebremsten Zuzug der Flüchtlinge aus den Kriegsgebieten des Nahen Ostens doch schmerzlich bewusst, dass wir nicht uneingeschränkt helfen können und wir unserer Hilfe Obergrenzen setzen müssen. Uneingeschränkt kann nach dem Gebot der christlichen Nächstenliebe die Hilfsbereitschaft sein, aber nicht die tatsächliche Hilfe. Die Antwort des Nordens – geprägt durch die Gnadenlehre Martin Luthers und Philipp Melanchthons Antikenrezeption – schuf Lucas Cranach d. Ä. nach 1537 mit seiner Personifikation der „Caritas“ auf einem Tafelbild (Abb. 8), das wir als Leihgabe des Nationalmuseums in Luxemburg präsentieren konnten.

Unter dem Eindruck der Reformation wandelte sich die Armenfürsorge, entstand aus der bruderschaftlichen nach und nach die bürokratisierte kommunale, bzw. frühstaatliche Fürsorge mit ihren Versorgungseinrichtungen. Auch wenn mit Martin Luthers Verdikt gegen die katholische Tugendlehre die Relevanz fürs Seelenheil entfiel, so wurde doch dem karitativen Engagement große Bedeutung für die lebensweltliche Bewährung des Christenmenschen beigemessen. Diese Entwicklung wurde in der Ausstellung am Beispiel der Niederlande thematisiert.

Mit der Aufklärung im 18. Jahrhundert rückte die Idee der Freiheit des Individuums in den Vordergrund. Sie sprach jedem Menschen die gleichen Rechte zu. Damit veränderten sich auch die Wahrnehmung der Kranken und die Auffassung dessen, was man unter Armut verstand. Hatten etwa psychische Erkrankungen bis in die frühe Neuzeit als Ausdruck von Besessenheit gegolten, so erkannte man sie nun als klinische Phänomene an. Man ging von der bloßen Verwahrung der Kranken zu deren Behandlung über. Diesem Wandel widmete sich die Ausstellung. Die Armutssubjektivität wurde jetzt vor allem als soziale Aufgabe der bürgerlichen Öffentlichkeit gesehen und auf die fehlende Bildung ausgedehnt. Man erkannte die Bildung als ein Grundrecht an, in dessen Genuss auch die bislang Ungebildeten und vor allem die Kinder in den Armen- und Waisenhäusern kommen sollten. Die klassizistische idealisierte Statue der „Carità Educatrice“ (Abb. 9), also „Caritas als Erzieherin“, aus Bath bei London, präsentierte in der Achse dieser Ebenen, war wunderbar geeignet, um diese neue Form der Fürsorge und Unterstützung, die im ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung gewann, zu visualisieren: die Selbsthilfe durch Bildung.



10. Abteilung „100 Jahre Caritasverband im Erzbistum Paderborn“

Ganz neue Herausforderungen traten mit Massenverelendung und Pauperismus im Zuge der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts auf, denen man mit neuen Formen karitativer Hilfeleistung in staatlichen und kirchlichen Initiativen zu begegnen suchte. Hier waren es Persönlichkeiten wie der evangelische Pfarrer und Theologe Theodor Fliedner (1800–1864), der Gründer der Kaiserswerther Diakonie auf evangelischer Seite, oder die selige Pauline von Mallinckrodt (1817–1881) auf katholischer Seite,

Ordensgründerin der „Kongregation der Schwestern der Christlichen Liebe“ mit ihrem Wirken für die blinden Kinder, die mit ihren Initiativen zukunftsweisende Antworten auf die großen sozialen Herausforderungen der Zeit gaben. Mutterhausdiakonie auf evangelischer, Frauenkongregationen neben der genannten auf katholischer Seite – angesichts der sozialen Misere des 19. Jahrhunderts erlebten religiös motivierte karitative Genossenschaften einen beachtlichen Aufschwung.



11. Gemälde zum Bildmotiv des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter in der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts



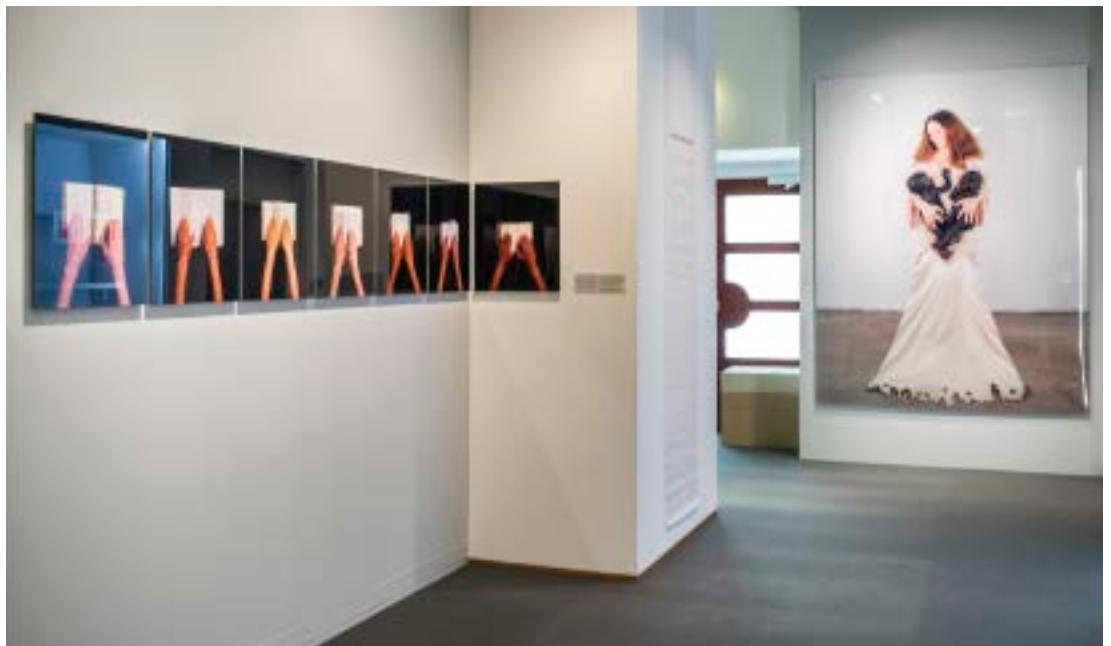
12. Holzschnitt-Triptychon von Erich Heckel, der barmherzige Samariter: „Räuber“, „Verwundeter“, „Samariter“



13. „LIEBE DEINEN NÄCHSTEN, SEHR!“, Wachsabgüsse von Händen, die nach den Regeln der Gebärdensprache zu lesen sind. Zenita Komad, Wien, 2012

Daneben gab es staatliche Lösungsansätze bis hin zu Bismarcks Sozialgesetzen, die seit den frühen 1880er-Jahren den Grundstein für unser heutiges Sozialversicherungswesen legten.

Ein eigenes Kapitel stellte das Wirken karitativer Verbände, aber auch internationaler Hilfsorganisationen vor der Folie der beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts dar. Das millionenfache Sterben, die unzähligen Verwundeten, der Hunger und die Versorgungsgänge im Hinterland, aber auch die Betreuung der Kriegsgefangenen – eine solche bis dahin in ihrer Größe noch nie dagewesene Notlage stellte das karitative Versorgungssystem vor ganz neue Herausforderungen. In der Folge wurden nationale und internationale Hilfsorganisationen gegründet, so auch der Caritasverband für das Erzbistum Paderborn, der von Bischof Karl Joseph Schulte im Kriegsjahr 1915 in Dortmund aus der Taufe gehoben wurde und viele lokale Einzelinitiativen vereinte. Neben dem Caritasverband für das Erzbistum Paderborn wurden anhand von kleinen eingespielten Filmen und Bildern weitere Hilfswerke vorgestellt. Leitend dabei waren wiederum die „Sieben Werke der Barmherzigkeit“, die als Rahmengröße



14. links: Foto-Prints: Hände schweben über Büchern der Welt-Religionen, aus einer Videoarbeit „Surround“, Danica Dakic, 2003/2008.
rechts: „VB South Sudan“, Vanessa Beecroft, 2006



15. „Observance“, Video-Installation aus der Werkgruppe „The Passions“ des amerikanischen Video-Künstlers Bill Viola, 2002

dienen konnten, auch wenn das Aufgabenprofil der Hilfswerke sich heute deutlich gewandelt hat.

Die Kunst der Moderne am Aufgang des 20. Jahrhunderts hat sich noch der überlieferten Bildmotive bedient, um das unvorstellbare Grauen der Schützengräben zu bannen. Es ist das Gleichnis vom barmherzigen Samariter (Lk 10,25-37), das sich als ein weiteres künstlerisches Leitmotiv (u.a. Abb. 11) durch die Ausstellung zog. Das Gleichnis galt bereits bei den Kirchenvätern als Exemplum des rechten Tuns und der imitatio Christi – und damit als nachdrücklicher Appell zur tätigen Nächstenliebe. Die Werkreihe, die wir in Paderborn zeigen konnten, reichte von der Darstellung des Samariters in einem kostbaren Reichenauer Evangelistar aus der Zeit Kaiser Ottos III. (Reichenau, um 1000–1020/1035) aus der Bayerischen

Staatsbibliothek München über Heinrich Aldegrevers (1502–1555/1561) Samariterzyklus, der die Kirchenkritik der Reformationszeit spiegelt, bis zu Eugène Delacroix' dramatischer Bildfassung von 1852 aus dem Victoria & Albert Museum in London und dem ergreifenden Realismus in der Fassung Ferdinand Hodlers „Der barmherzige Samariter“, um 1883, aus dem Kunsthaus Zürich. Den Abschluss markierten, wie gesagt, die Expressionisten Karl Caspar, Ernst Barlach, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner, die das Thema vor dem Hintergrund des Grauens der Schützengräben des Ersten Weltkriegs interpretierten.

Mensch und Mitmenschlichkeit stehen auch heute im Focus künstlerischer Auseinandersetzung. Das belegten in der Ausstellung abschließend ausgewählte Positionen der Gegenwartskunst: Die Arbeit der Wiener

Künstlerin Zenita Komad (*1980) übersetzte die Aufforderung: „LIEBE DEINEN NÄCHSTEN, SEHR!“ (Abb. 13) in wächsner Abgüsse von Händen, die angeordnet in drei Registern nach den Regeln der Gebärdensprache zu lesen sind.

Dem Totengedenken (Memoria) an ungekautete Kinder gab Christoph Brech (*1964) in seiner eindringlichen meditativen Videoarbeit „The Wind that shakes the Barley“, Irland 2008, Raum. Er hat auf der ins Meer vorgeschobenen Klippe der Achill Insel die Steinmale ungetauft verstorbener Kinder ins Bild gesetzt, denen nach damaliger Kirchenlehre wegen der Erbsünde das Paradies verwehrt und nur der „Limbus“ zwischen Himmel und Hölle als Existenzort der Seele blieb. In der filmischen Annäherung wurde das Einzelschicksal in sein Recht gesetzt, erhielt es seine Würde, seine Einmaligkeit zurück,

ohne die Namenlosigkeit aufzuheben. Die anschließend gezeigten sieben Foto-Prints aus einer Videoarbeit „Surround“ von 2003/2008 der aus Sarajevo stammenden und in Düsseldorf arbeitenden Künstlerin Danica Dakic (*1962) zeigten Hände unterschiedlicher Menschen, die über aufgeschlagenen Büchern schweben (Abb. 14). Im Video hörte man verschiedene Stimmen, die in verschiedenen Sprachen religiöse Texte vorlesen und singen. Die Bücher, aus denen sie lesen, sind die heiligen Bücher der Weltreligionen: Christentum, Judentum, Islam, Konfuzianismus, Hinduismus, Taoismus und Buddhismus. Für das Christentum hat die Künstlerin den Paulus-Brief an die Korinther (1 Kor, 13) über die Liebe gewählt, dessen älteste erhaltene Abschrift, der Papyrus 46 aus der Chester Beatty Library in Dublin am Anfang der Ausstellung stand.

Den Bildtypus der Caritas-Allegorie zitiert die in Genua geborene und in New York lebende Künstlerin Vanessa Beecroft (*1969) in ihrer zweiteiligen Foto-Arbeit „VB South Sudan“, 2006 (Abb. 14). In Beecrofts Bildern fungiert der Sudan als Metapher für Afrika und die Wurzel der Menschheit, wie sie sich in dem archaischen, in ein rotes Gewand gehüllten Mutterbild manifestiert, das zugleich Züge der „Schwarzen Madonna“ trägt. Diesem kontrastiert die Künstlerin ihr Selbstbild mit den beiden dunkelhäutigen Babys im Typus der Caritas, denen sie die Brust reicht. Doch die perfekte Inszenierung trügt, sind doch die Gewandsäume bereits durch Feuer versengt. Damit wirft die Arbeit Fragen auf, sie war mit Blick auf die dunklen Seiten des Kolonialismus und des Nord-Süd-Gefälles durchaus selbstkritisch zu verstehen.



16. Bei der „langen Museumsnacht“ sang die Mädchenkantorei am Paderborner Dom „Ubi Caritas et Amor“ von Maurice Duruflé

Den Höhepunkt und Abschluss der Ausstellung bildete schließlich die Videoarbeit „Observance“ (Abb. 15) von 2002 aus der Werkgruppe „The Passions“ des bekannten amerikanischen Video-Künstlers Bill Viola (*1951), mit der das Thema der Empathie und des Mitleids noch einmal ganz weit gemacht wurde. Inspiriert vom christlichen Bildtypus der „Beweinung“ zeigt Viola in seiner Videoarbeit einen Zug von Menschen, die sich aus der Tiefe des Raumes auf den Betrachter zubewegen. Sie fixieren etwas, das außerhalb des unteren Bildrandes und damit des Sichtfeldes des Betrachters liegt. Das, was sie sehen, röhrt sie an: Mimik und Gestik sind von Trauer bestimmt, von Mitleid und Wehklage, als nähmen sie Abschied von einem geliebten Toten. Das Motiv des Mitleidens ist hier ins Allgemein-Menschliche geweitet. Ihm wurde ein Zitat von Augustinus an die Seite gestellt, der als erster – im Gegensatz zur griechischen Philosophie – die menschliche Fähigkeit Mitleid zu empfinden uneingeschränkt positiv bewertet hat.

In Anbetracht der brennenden Aktualität des Themas hat Papst Franziskus ein außergewöhnliches „Heiliges Jahr der Barmherzigkeit“ ausgerufen, das am 8. Dezember 2015 eröffnet wurde. In der Verkündigungsbulle heißt es: „Es gibt Augenblicke, in denen wir aufgerufen sind, in ganz besonderer Weise den Blick auf die Barmherzigkeit zu richten und dabei selbst zum wirkungsvollen Zeichen des Handelns des Vaters zu werden.“ Die Ausstellung konnte keine Antworten auf die derzeit brennenden Fragen geben, jedoch die Besucher zum Nachdenken anregen, um über die Einsichten in die große Geschichte des Helfens hinaus zu eigenem Engagement zu motivieren.

Was macht einen Raum zu einem sakralen Raum?

Neubau des Gemeindezentrums St. Pankratius für die Kirchengemeinde St. Aloysius in Iserlohn

Eva Reber





St. Pankratius Iserlohn, innen

Geht man der Frage nach, was einen Raum zu einem sakralen Raum macht, dann ist immer die Antwort in der Benutzung des Raumes zu finden, obwohl die Frage damit alleine nicht beantwortet sein kann. Denkt man an einen mit Neonlicht hell erleuchteten und mit verspiegelten Wänden ausgestatteten Raum, so dürfte es denkbar schwierig sein, eine sakrale Nutzung umzusetzen. Genau das Gegenteil wäre für einen solchen Raum angemessen. Die Raumdimension sollte Ruhe ausstrahlen und angenehm mit Tageslicht erhellt sein. Außerdem sollte der Innenraum in Material und Ausstattung zurückhaltend und auf die Raumsituation abgestimmt sein. Der Raum muss eine geistige Konzentration zulassen, womit

aus meiner Sicht die wichtigste Voraussetzung für eine sakrale Nutzung definiert werden kann. Eine solche räumliche Voraussetzung lässt sich auch auf andere Raumnutzungen übertragen, auf alle Räume, in denen Ablenkung nicht gewünscht wird. Darüber hinaus kann ein Architekt einen sakralen Raum durch eine besondere „Würde“, die sich in der Erhabenheit der Raumhöhe und der Kostbarkeit besonders wertvoller Ausstattung zeigt, kenntlich machen. Übertragen auf andere Raumnutzungen kann jedoch festgehalten werden, dass nicht jede hochwertige Raumausstattung zu einer entsprechenden Wertschätzung seiner Raumnutzer führt.

Für das Gemeindehaus der Kirchengemeinde St. Aloysius in Iserlohn wurde 2010 ein Architektenwettbewerb ausgelobt, an dem wir teilnehmen durften. Von Seiten der Auslobung fanden wir keine direkten Formulierungen, die darauf hindeuteten, dass ein Sakralraum entstehen sollte. So stand in der Wettbewerbsauslobung: „Es ist ein großer Saal für ca. 180 Besucher vorzusehen, der bei Bedarf in mehrere kleine Säle unterteilt werden kann. Der Saal soll als Begegnungsstätte nach besonderen Gottesdiensten dienen und für zentrale Veranstaltungen der Gemeinde zur Verfügung stehen. In mehrere Räume unterteilt, kann hier eine Vielzahl von Veranstaltungen, wie Seniorenrunden, Veranstaltungen für Kinder-, Jugend- und Erwachsenenkatechese, Messdienerrunden, Kolping, KAB, KFD und ähnlichem, stattfinden“. Dies ist auch verständlich, wenn man weiß, dass in unmittelbarer Nachbarschaft des neuen Gemeindezentrums die Kirche St. Aloysius im Jahr 1894 nach dem Entwurf von Rüdell und Odenthal aus Köln fertiggestellt wurde und seitdem für Gottesdienste von der Kirchengemeinde genutzt wird. Dabei erfüllt die dreischiffige, neuromanische Säulenbasilika mit vier Türmen (60m lang und 23.000 m³ umbauter Raum) ihren Anspruch als Gottesdienstraum



Saal des neuen Gemeindezentrums „Forum St. Pankratius“, Iserlohn

in beeindruckender Weise. Durch ihre besondere Größe ist die Kirche St. Aloysius eine der größten Pfarrkirchen der Diözese und bietet fast 3.000 Menschen Platz. Mit einem solchen Bauwerk kann ein neu zu bauendes Gemeindehaus nicht konkurrieren, sehr wohl aber durch Blickbeziehungen zur Kirche profitieren. Mit dieser Erkenntnis haben wir den wichtigsten Raum des Gemeindehauses, den großen Gemeindesaal, dem Kirchenschiff gegenübergestellt und dessen Außenfassade zur St. Aloysius Kirche geöffnet.

Um den Saal so auf das vorgesehene Grundstück zu positionieren, hat sich im Entwurfsprozess ein langgezogener Baukörper von der Straßenseite entwickelt. Das Gemeindehaus ist im Straßenraum präsent, bildet ein Ensemble mit der denkmalgeschützten ehemaligen Vikarie und dem denkmalgeschützten Pfarrhaus in Ergänzung zur St. Aloysius-Kirche. Die Nutzung des Gemeindehauses verstehen wir als Angebotserweiterung der Kirchengemeinde an die Kirchenmitglieder, die nach den

Gottesdiensten, vorher oder stattdessen Gemeinschaft suchen. Sodass über den städtebaulichen Bezug auch ein gestalterischer Bezug, den wir in dem Ziegelmauerwerk aufgegriffen haben, von Bedeutung ist. In Anlehnung an die horizontale Wandgliederung der Gesimse der St. Aloysius Kirche hat auch der Neubau eine horizontale Gliederung erhalten. Aus dem Sockelgesims der St. Aloysius-Kirche haben wir im Neubau ein verbindendes Sockelplateau aus glatt gemauertem Backstein im DF-Format und im Pflasterklinker entwickelt. Aus der horizontalen Betonung der Gurtgesimse bildet sich im Erdgeschoss des Neubaus eine profilierte Backsteinfassade aus langformatigen Ziegeln aus. In Analogie zu dem Rundbogenfries ist der obere Abschluss des Gemeindehauses durch einen glatten, langformatigen Ziegelverband hervorgehoben. Im Innenraum haben wir zudem Wert auf eine „ruhige“ Raumgestaltung gelegt. Der Saal, der mit seinem quadratischen Grundriss in vier gleichgroße Deckenfelder aufgeteilt ist, lässt sich mittig mit einer mobilen Trennwand unterteilen.



Denkmalgeschützte alte Vikarie, links das neue Gemeindezentrum

Jedes Deckenfeld ist mit einer 5,50 x 5,50 m Lichtfolie ausgestattet, die den Saal gleichmäßig dimmbar erhellen kann.

Im Innenraum wählten wir einheitliches, heimisches Holz. Eicheparkett als Fußbodenbelag, die Wandvertäfelungen mit einem entsprechenden Eichefunier, ebenso die mobilen Trennwandelemente und auch für die Fassadenprofile wurde Eiche ausgesucht.

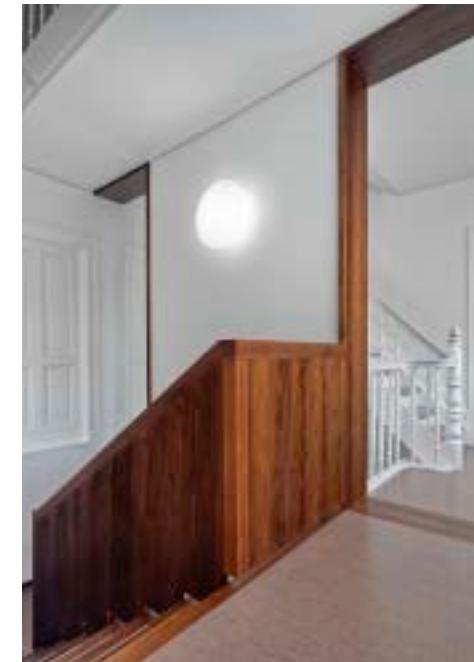
Umbau der Vikarie zu einem Verwaltungsgebäude

Wie bereits erwähnt, gehörte zu Planung des Gemeindehauses auch der Umbau der denkmalgeschützten Vikarie. Während das Gemeindehaus heute eine vielfältige Nutzung ermöglicht und in der Raumausbildung eine sakrale Nutzung möglich

machen könnte, ist dies bei dem Umbau der Vikarie gänzlich ausgeschlossen. Am Hohlen Weg stehen heute beide Gebäude eng nebeneinander und deuten auf Zusammengehörigkeit hin.

Das neue Gemeindehaus erschließt sich über den Zwischenraum an der Westseite, die Vikarie direkt von der Straßenseite oder vom Innenraum des Pfarrhauses. Die Vikarie am Hohler Weg 46 und 46a steht unter Denkmalschutz und hat auch nach dem Umbau das ursprüngliche Erscheinungsbild beibehalten. Der gespiegelte Doppelhaus-Charakter wird im Eingang mit der doppelten Eingangstür als markante Betonung deutlich.

Um die ehemalige Vikarie für Verwaltungszwecke nutzbar zu machen, wurden vor allem funktionale Ansprüche an die



Modernisierung der Treppe in der „Vikarie“

Architektur gestellt. Es galt eine innere Verknüpfung zwischen Pfarrhaus und Vikarie mit einem Durchbruch herzustellen. Trotz der funktionalen Ansprüche war uns wichtig, die Qualität der Innenräume nicht zu vernachlässigen. Wir trafen daher eine reduzierte Materialauswahl und stellten über die Materialwahl eine optische Zugehörigkeit zum Neubau her.

Im Erdgeschoss entstanden zwei neue Arbeitsräume und Nebenräume, das 1. Obergeschoss wurde als Archiv ausgebaut. Unsere Aufgabe bestand darin, beide Geschosse und beide Haushälften miteinander zu verbinden. Die zwei, viel zu steilen, einläufigen Treppen waren nicht geeignet, um Akten und andere Unterlagen vom Erdgeschoss ins Obergeschoss zu bringen.

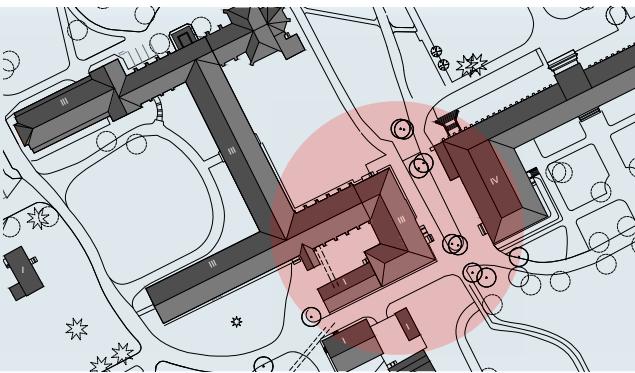
Um die Geschosse mit einer gemeinsamen Treppe zu verbinden, mussten die steilen einläufigen Treppen der denkmalgeschützten Innentreppen bis zum 1. Obergeschoss entfernt werden.

An deren Stelle entwarfen wir eine gemeinsame zweiläufige Treppe für beide Haushälften. Das Zwischenpodest führt von der rechten Haushälfte zur linken und lässt die beiden Zimmertüren auf halbem Geschoss scheinbar in der Wand schweben. Um die Treppe als Raumkörper besser zu verstehen, haben wir den Treppenlauf und die Treppe abgeschrägt. Das Treppengeländer ist mit einer Fuge getrennt und im gleichen Holz weitergeführt. Durch diese Fuge erhält die massiv erscheinende Treppe eine wohltuende Leichtigkeit. Im Bereich der Doppelhausdurchbrüche verdecken heute die Holzaufbauten die Spuren der Mauerwerksöffnungen. Alle bestehenden Holzbauteile wurden weiß gestrichen und im Originalzustand weitestgehend erhalten.

Der Umbau der Vikarie wurde bereits 2014 fertiggestellt und bezogen, der Neubau des Gemeindehauses nennt sich heute „Forum St. Pankratius“ und wurde im letzten Jahr eingeweiht.

Neue und alte Räume für die Priesterausbildung in Paderborn

Bieling Architekten

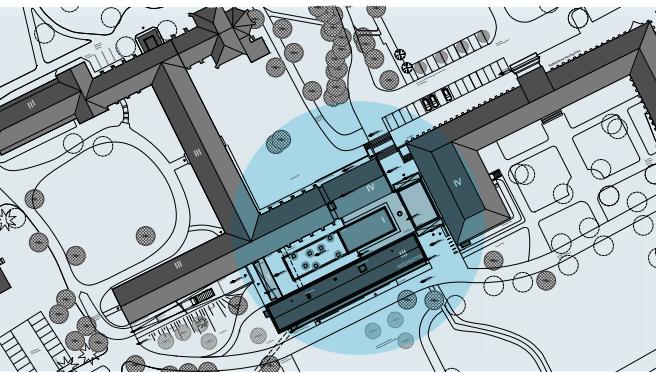


Situationsvergleich Altbestand – Planung

Der Erzbischöfliche Stuhl zu Paderborn plant eine Erweiterung des Erzbischöflichen Priesterseminars und Theologenkonviktes an der Leostraße in Paderborn.

Das Entwurfskonzept verfolgt das Ziel, die für sich wirkenden Bestandsgebäude Priesterseminar und Theologenkonvikt zu erhalten und durch eine angemessene Bauteilanordnung die zukünftigen Funktionen über ein zentral liegendes Foyer zu erschließen. Kern des Entwurfs bildet eine Kapelle im Eingangsbereich des neuen Priesterseminars. Die Anordnung aller oben genannten Bauteile bildet zu den Bestandsgebäuden eine stimmig proportionierte Einheit, die dem Denkmalschutz in angemessener Weise Rechnung trägt.

Die Gebäudeteile, Bestand wie auch Neubauten, werden zentral über das Foyer erschlossen. Das Theologenkonvikt wird mit einem neu geplanten Verbindungsgang in Verlängerung des Mittelflügels an den Neubau Priesterseminar angeschlossen. Dieser dient zudem als weiterer Zugang aus westlicher Richtung für Aula, Speisesaal und die geplanten Büronutzungen in den Ober-



geschossen des ehemaligen Konvikts. Eine Rampe entlang der südlichen Gebäudefront mündet in die Anlieferung im Untergeschoss und bildet dort einen zentralen Ort der Versorgung der gesamten Anlage.

Das Foyer bildet in Anlehnung an das Torbauwerk aus der Entstehungszeit des Priesterseminars im Jahr 1931 eine Verbindung zwischen Seminar und dem neu zu errichtenden Schwesternhaus. Die neu geplante Kapelle ist ein Solitär als Kern im Zentrum zwischen den Bestandsbauten (Priesterseminar, Theologenkonvikt) und den Neubauten (Schwesternhaus, Priesterseminar). Die Erschließung des Hauptzugangs wird über eine repräsentative Treppenanlage von der Nordseite aus dem Park sichergestellt. Der barrierefreie Zugang in das Foyer erfolgt über den ebenerdigen Anschluss des Foyers an die Geländeoberfläche des südlich gelegenen Parks. Zwischen den Gebäudeteilen entwickelt sich ein ebenerdiger Innenhof, welcher zudem direkt aus dem Speisesaal betreten werden kann.

NEUE UND ALTE RÄUME FÜR DIE PRIESTERAUSBILDUNG IN PADERBORN

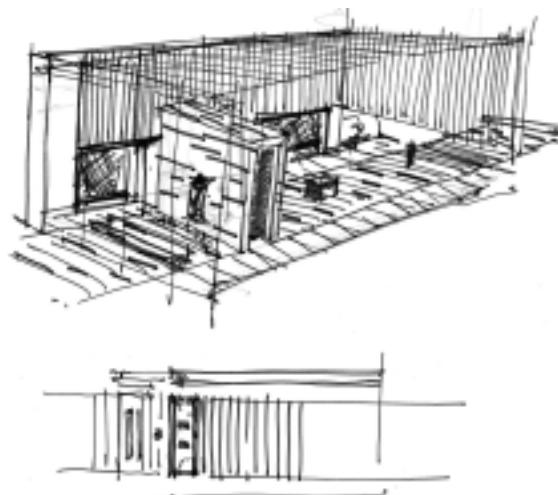


ANSICHT NORD OST

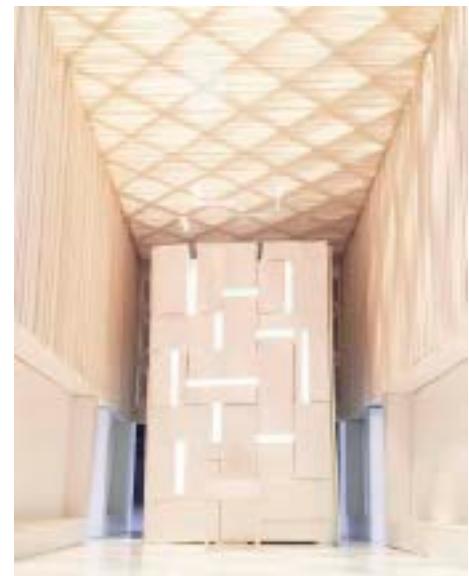


ANSICHT SÜD WEST

Planungsimpressionen vom Gebäude-Ensemble



Skizze und Modell des Kapellen-Neubaus



Die Kapelle öffnet sich mit einem zweiflügeligen Portal geringer Höhe zum Foyer hin. Der räumliche und inhaltliche Bezug zwischen Kapellenraum und Foyer wird mit einem durchgängigen Bodenbelag unterstützt.

Die Kapelle ist in zwei Räume gegliedert: Der Beichtraum als einbeschriebenes Element bildet die Trennung zwischen Kapel-

lenraum und Andachtsraum. Der eigentliche Kapellenraum ermöglicht durch seine Abmessungen und mit einer flexiblen Bestuhlung unterschiedliche liturgische Anordnungen, um dem Anspruch einer Priester-Ausbildungsstätte gerecht zu werden. Dabei bieten die Bänke in den seitlichen Nischen eine ständige Sitzmöglichkeit. In der Skizze und den Modellfotos sind die Planungsansätze erkennbar.

„.... mögen den Glanz edler Einfachheit an sich tragen ...“

Die Vorgaben des 2. Vatikanischen Konzils neu interpretiert – St. Pankratius, Gütersloh
P. Abraham Fischer OSB



Chor mit Ambo

„Konzentration“ und „Zusammenlegung“ sind Begriffe, die wir aus der derzeitigen kirchlichen Diskussion reichlich kennen. Wir erleben in den Pfarreien, dass wir aus dem „Vielen“ und „Ausgefalteten“ ins „Einfache“ und „Reduzierte“ zu gehen haben, weil die Ressourcen erschöpft sind und neu gegliedert werden müssen. Dieser von vielen als unfreiwillig empfundene Weg fällt schwer, denn er hat mit Abschied und Neuanfang zu tun. Bekanntes, ja sogar Bewährtes wird bedacht, geprüft und ist ggf. zu lassen.

Dabei ist das „Weniger ist mehr“ eine geistliche Herausforderung, die schon die Väter der alten Kirche formulierten.

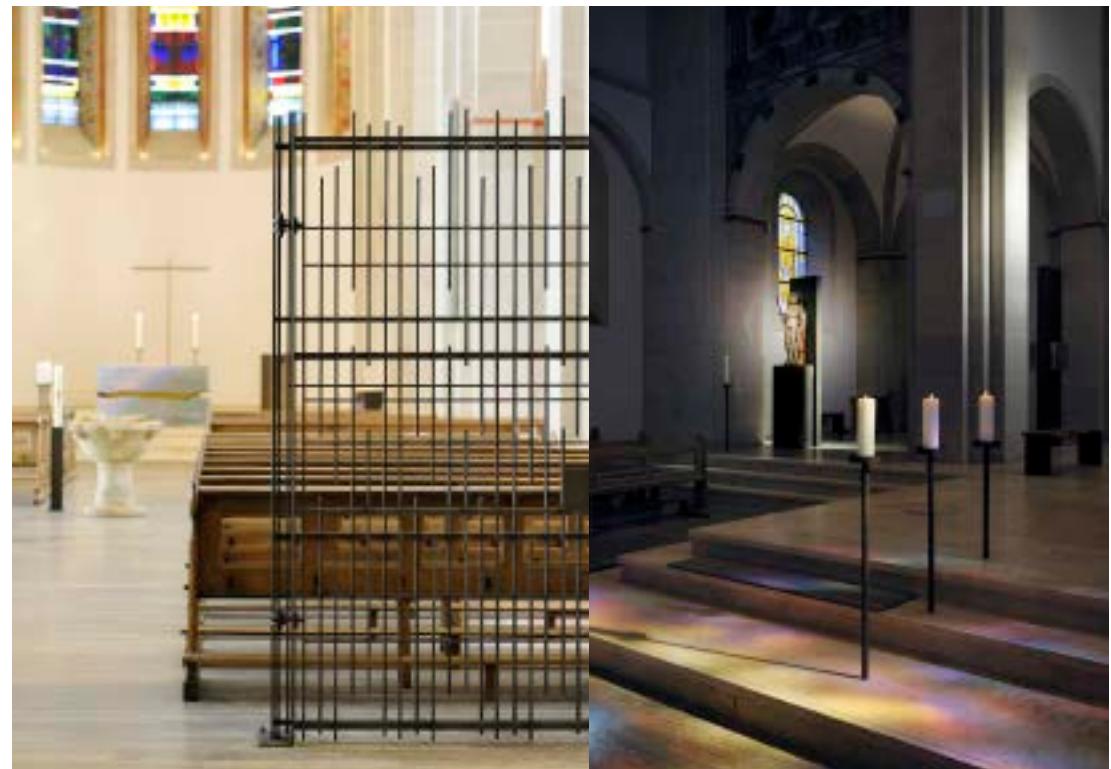
Dieselben Fragen stellen sich auch im Kirchenbau oder zu dem Zeitpunkt, an dem ein Gotteshaus renoviert werden soll. Mit der Zeit haben sich viele Elemente im Kirchenraum zusammengefunden, die an sich alle einmal ihren Sinn gehabt haben. Immer wieder allerdings sind die Dinge zu überdenken, zu bewerten und nach den



Blick ins Querhaus, hinten der Tabernakel

Maßgaben der Zeit neu (an-)zu ordnen. Weil es sich aber bei den um Schmuck oder andere Elemente erweiterten Ausstattungen um gelebte, reale Glaubensgeschichte handelt, sind solche Neustrukturierungen eine pastorale Herausforderung. Dabei ist es eine große Hilfe, dass die Verantwortlichen und die gewählten Entscheidungsgremien das Ziel – den Gottesdienstraum der Gemeinde zukunftsfähig zu machen – nicht aus dem Blick verlieren, bzw. sich dieser Aufgabe bewusst stellen. Im Gegensatz zu den Zusammenlegungen in unseren Gemeinden, die von vielen als starker Verlust empfunden werden, ist die Freude über einen hellen, neuen Glaubenskraft ausstrahlenden Kirchenraum aber dann ein Ziel, das die Mühe lohnt.

In St. Pankratius Gütersloh hat man sich auf diesen beschwerlichen Weg gemacht. Ausgehend vom rein baulichen Renovierungsbedarf des Bauwerkes wurden immer weiter führende Fragen gestellt, die das Glaubensleben der Gemeinde betreffen. Insofern wurde nach und nach auch die liturgische Einrichtung der Kirche in den Blick genommen und mutig auf den Prüfstand gestellt. Auf diesem Weg wurde die Gemeinde unter der Leitung von Pfarrer Elmar Quante, vom Architekturbüro Kirchhoff-Quack, Herford, von den Verantwortlichen im Erzbischöflichen Generalvikariat und von der Schmiede der Abtei Königsmünster, Meschede begleitet. Zu Beginn stand dabei in keiner Hinsicht an, alle Dinge erneuern zu wollen, sondern es stellten sich im Prozess Optionen, die entschieden wurden und zum jetzigen Ergebnis führten.



oben links: vom Eingang
oben rechts: Blick diagonal auf den Kirchenpatron
unten links: Portal zurückgeblickt



In der neuen Gestaltung des Altarraums kann man eine weitere Fortsetzung der liturgischen Reformen des Zweiten Vatikanischen Konzils sehen. „Das Heilige Konzil hat sich zum Ziel gesetzt, das christliche Leben unter den Gläubigen mehr und mehr zu vertiefen, die dem Wechsel unterworfenen Einrichtungen den Notwendigkeiten unseres Zeitalters besser anzupassen, zu fördern, was immer zur Einheit aller, die an Christus glauben, beitragen kann“. Zwar wird die neue Haltung des Liturgien „versus populum“ – den Menschen zugewandt – im Konzilstext selbst nicht erwähnt. Die Konstitution über die Liturgie verlangt aber grundsätzlich, dass der Kirchenraum sorgfältig so einzurichten ist, dass die tätige und



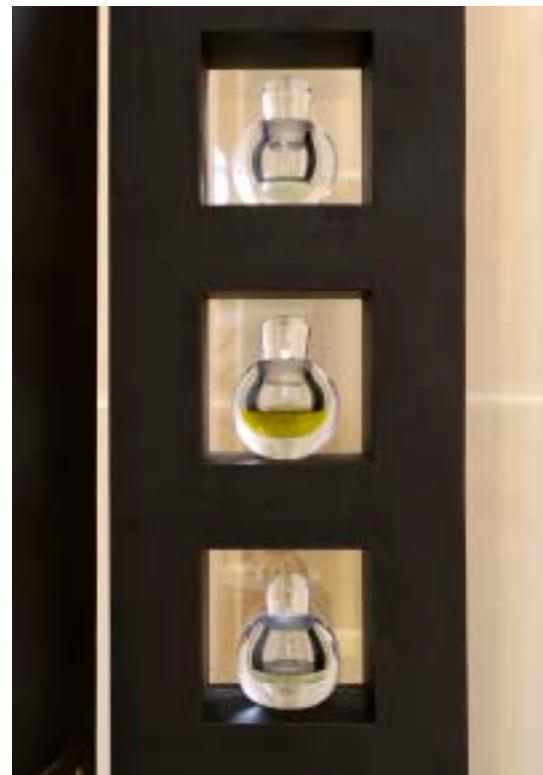
Das Zentrum

bewusste Teilnahme der Gläubigen erreicht werden kann sowie eine Revision von „Gestalt und Errichtung der Altäre“, damit sie „der erneuerten Liturgie“ entsprechen.

Wenn das Konzil nun für die Liturgie folgende Anweisungen gibt: „Die Riten mögen den Glanz edler Einfachheit an sich tragen und knapp, durchschaubar und frei von unnötigen Wiederholungen sein“, dann gilt das sicherlich ebenso für die liturgische Ausstattung. Folglich soll sie einfach, klar und durchschaubar sein und im Grunde auf übermäßige Verzierung verzichten. Alle Gestaltung, die vom heiligen Geschehen ablenkt, wurde somit auch in diesem Erneuerungsprozess in St. Pankratius auf den Prüfstand gestellt.

Die Vorgaben des Zweiten Vatikanischen Konzils wurden hier bereits in der vorletzten Kirchenrenovierung in den 70er Jahren umgesetzt. Dabei wurde der vorhandene Tabernakel mit den rot eingefärbten Bettenden Händen ursprünglich gezielt aus der Achse des Mittelschiffs gerückt. Schon in der nachfolgenden Renovierung der 90er Jahre wurde derselbe Tabernakel allerdings doch in der Zentralachse positioniert, weil dies der historische, eben stark längsachsensymmetrische Kirchenraum fordert.

Die neue Gestaltung von 2014 nimmt diese Situation wahr und entscheidet eine andere Aufteilung. Der Tabernakel bekommt seine Aufstellung seitlich im Altarraumbogen, thematisch unter dem runden historischen Kirchenfenster, das im Bild der Brotvermehrungssymbole die Eucharistie präfiguriert.



Ort für die Heiligen Öle

Der Altar ist also Christus, daher wird er in der Weihe mit dem heiligen Chrisam gesalbt. Diese starke Symbolik bleibt dem Mittelpunkt der Kirche, dem Altar vorbehalten. Auf dem Ambo beispielsweise wird das Buch, die Heilige Schrift als Gegenwart Christi verehrt, im Tabernakel werden die eucharistischen Gaben als Realpräsenz der göttlichen Liebe angebetet, aber eben nicht das Ambo selbst oder der Tabernakel stehen in dieser Linie.

Der Altar trägt ein einfaches aber eindrückliches Sinnbild in sich. Der Stein ist waagerecht gespalten und scheint sein Innerstes preiszugeben, indem ein goldener Kubus sichtbar wird. Der Altar ist also – wie auch der menschgewordene Gottessohn – verwundbar, gebrochen und gerade trotzdem trägt er das göttliche Geheimnis in sich. Das ist das Unterscheidende des christlichen Glaubens zu vielen anderen Sinnangeboten unserer Zeit: Gebrechlichkeit und Lebendigkeit, Vergänglichkeit und Schönheit, Tod und Auferstehung sind nur verschiedene Seiten der einen Wirklichkeit.

In der Zentralachse des Altarraumes wird ein schlichtes Kreuz errichtet, unter dem zwei Kerzen diejenigen vertreten, die unter dem Kreuz ausgeharzt haben: Auch auf Golgatha hat es Zeichen menschlicher Zuwendung gegeben. Das leere Kreuz ist das Zeichen von Ostern, die goldschimmernde Kante kündet die Auferstehung.

Während alle Gegenstände des neugestalteten Altarraumes aus dunkel patinierten Messing hergestellt werden, wurde der Altar aus Anröchter Grünsandstein geschnitten. Das regionale Material ist damit an dieser Stelle singulär. Die Präfation von Ostern legt uns ans Herz: „Als er seinen Leib am Kreuz dahingab, hat er die Opfer der Vorzeit vollendet. Er hat sich selbst dargebracht zu unserem Heil, er selbst ist der Priester, der Altar und das Opferlamm.“

Aus diesem Zentralraum sind die Vorgaben für die weiteren Stätten der Liturgie, aber auch für das persönliche Gebet entstanden. So findet sich links neben dem Altar eine Sakramentskapelle. Der Tabernakel ist rückseitig zu öffnen, bleibt aber durch eine Glasscheibe gesichert. Regelmäßig versammeln sich inzwischen Menschen in einer kleinen Gruppe, um die Frömmigkeit der Anbetung zu pflegen. Konsequenterweise sind in dieser Seitenkapelle, die direkt in die Sakristei führt, auch die Sakramentalien aufbewahrt: der Weihwasservorrat und die heiligen Öle. Die historische Figur des Kirchenpatrons St. Pankratius wurde an der Schwelle zum Kirchenraum aufgestellt und bekommt damit eine eigene Wertigkeit.

Dass die Verkündigung des Evangeliums in großer Ehrfurcht erfolgen soll, zeigt die Liturgie selbst, da sie dem Evangelium im Vergleich zu den übrigen Lesungen besondere Ehrung erweist: Sein Verkünder bereitet sich durch ein Gebet vor, beziehungsweise bittet um den Segen; die Gläubigen bezeugen in ihren Zurufen, dass Christus gegenwärtig ist und zu ihnen spricht, und sie hören das Evangelium stehend an. Außerdem werden dem Evangelienbuch selbst Zeichen der Verehrung erwiesen. In der rechten Seitenkapelle findet sich dieser Ort der Präsentation des Evangeliars. Dieses überliefert die Ur-Kunde unseres Glaubens, die je eigen in der Zeit aktualisiert werden muss. Sinnvollerweise sind hier die historischen Kunstschatze der Gemeinde gegenüber gestellt: Die Spexarder Pieta, ein Vesperbild der Gotik, das den Menschen unmittelbar berührt – daher „auf Herz Höhe“ angebracht – und der kostbare romanische Korpus, ein Bild zu dem man aufschauen muss, um seine ganze Kraft zu erfassen. So werden neben dem Evangeliar zwei historisch sehr unterschiedliche Glaubensverständnisse aus der Geschichte gegenübergestellt, die anregen sollen, den eigenen Glauben immer wieder an der hl. Schrift auszurichten und im Blick auf die Umwelt zeughaft zu gestalten.

Der beschränkte Zugang, im hinteren Bereich der Kirche, dessen Gestaltung sich formal stark an die modernen Fenster des Altarraumes der 1970er Jahre anlehnt, gliedert einen weiteren Gebetsraum. Damit die Gläubigen auch dann, wenn der Kirchenraum nicht geöffnet ist, eine Möglichkeit zur persönlichen Andacht haben, wurde hier die Möglichkeit geschaffen, Kerzen zu entzünden. Dieses geschieht üblicherweise vor einem Marienbild – so auch in St. Pankratius. Im Bestand der Gemeinde finden sich zwei Marienbildnisse: ein Vesperbild und eine Jungfrau mit dem Kind.

Es wurde beschlossen, die Figuren jahreszeitlich zu wechseln: In den Monaten Mai und Oktober wird sich an dieser Stelle die Mutter mit Kind finden, in den anderen Zeiten das Vesperbild. In den dahinterstehenden Fürbittleuchter für 100 Kerzen mit einer Absaugung, so dass die darüberstehende Orgel nicht durch Ruß verschmutzt wird, ist in einer Vitrine ein Kreuzreliquiar integriert. Dieses ergänzt das Vesperbild, das folglich die Mutter mit dem toten Sohn hier real „unter dem Kreuz“ zeigt.

Alle vorhandenen Bilder und Skulpturen waren vorher an den Säulen der Kirche angebracht und wirkten so als „im Raum zerstreut“. Sie wurden in ein Konzept geistlicher Binnenräume gebracht und unter diesem Aspekt neu zentriert.

Den neu entstandenen Windfängen liegt ein Konzept zugrunde, das jeweils Texte „zum Eingang“ und „zum Ausgang“ formuliert. Gerade am Haupteingang, über dem ein Kreuz hängt, sind diese Texte auch hinsichtlich des „Eingangs und Ausgangs“ des menschlichen Lebens zu deuten, weil durch diese Pforten bei einem Requiem der Sarg/ die Urne des Verstorbenen getragen wird.

Die Umgestaltung in St. Pankratius, Gütersloh trägt stark liturgische und geistliche Züge. Sie wurde initiiert, um den Glauben der Gemeinde zu stärken und bereichern. Auch liturgische Vollzüge wie die Kreuzverhüllung und –verehrung am Karfreitag wurden mit dem gestalterischen Konzept abgestimmt. Der Raum als solcher konnte so geordnet werden, dass die Menschen einen Seelen-Raum vorfinden, der dem eigenen inneren Raum oder der Sehnsucht danach Perspektive bietet. Hinsichtlich der ersten Rückmeldungen und Erfahrungen scheint dieses Konzept aufzugehen.

Hallesche Mauritiustage 2014

Zur Bedeutung christlicher Kunst in Gegenwart und Zukunft

Podiumsdiskussion am 26. 9. 2014
in der Moritzkirche Halle/Saale

Teilnehmer

(in der Reihenfolge wie v.l.n.r. abgebildet)

- Michael Triegel, Maler, Leipzig
- Dr. Monika Tontsch, Bistum Hildesheim, Arbeitskreis für die Inventarisierung und Pflege des kirchlichen Kunstgutes in den deutschen (Erz-) Bistümern
- Prof. Dr. Regina Radlbeck-Ossmann, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
- Prof. Dr. Matthias Theodor Vogt, Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen und Hochschule Zittau/Görlitz
- Ulrich Wittstock, Mitteldeutscher Rundfunk Moderation



Der Beitrag ist eine Zusammenfassung der Aussagen aus der Diskussion zum Thema „Kunst in der Gegenwart und Zukunft“ von Michael Triegel und zu seiner künstlerischen Intention. Der Text wurde von Emanuela von Branca, die in Halle anwesend war, angefertigt unter Verwendung einer wörtlichen Umschrift der Videoaufzeichnung.

Ulrich Wittstock

Ganz herzlich seien alle Podiumsgäste begrüßt, insbesondere Michael Triegel. Er ist Jahrgang 1968, hat in Leipzig bei Professor Arno Rink studiert und bei Ulrich Ruller sein Meisterschülerdiplom abgelegt. Es folgte dann der Start in das künstlerische, selbständige Leben mit zahlreichen Preisen. Werner Tübke war derjenige, der ihm den ersten kirchlichen Auftrag vermittelt hat. Es folgten weitere kirchliche Aufträge. Überregional, bundesweit und vielleicht auch darüber hinaus bekannt wurde er mit dem Porträt des Papstes Benedikt. 2014, in der Osternacht, wurde er in Dresden getauft. Er ist heute hier und wird mit uns über die Rolle von Kirche und Gegenwartskunst diskutieren. Die Gegenwartskunst hat ganz unterschiedliche Spielarten, und ich will fragen: Wenn man als Künstler sagt, ich male für die katholische Kirche, muss man sich dann unter seinen Kollegen dafür rechtfertigen, dass man das tut?

Michael Triegel

Ich sag mal, nein. Auch wenn das vielleicht manche erwarten. Ich rechtfertige mich nicht dafür, da ich nur das machen kann, was ich machen will, wie jeder andere Künstler letztlich auch. Durch meine Formensprache war ich sowieso von Anfang an eher der Außenseiter. Die Aufträge der Kirche, die nun nicht so zahlreich sind – es sind vier Altäre und einige Porträts – sind sicherlich auch schon von vielen als Bestätigung dieses Außenseitertums genommen worden. Insofern nehme ich das eher gelassen und kümmere mich gar nicht darum. Um als kurzen Einstieg etwas zu meinem künstlerischen Weg und zu meinem



Michael Triegel

Verhältnis von Glaube, Religion und Kirche zu sagen, werde ich aus dem Nähkästchen plaudern und Ihnen erzählen, wie ich ganz subjektiv in meiner Arbeit und in meinem Leben diese beiden Schwestern erlebt habe. Ich bin 1968 in Erfurt geboren, in einem Elternhaus groß geworden, das mich zwar sehr früh an Kunst und Kultur herangeführt hat, in dem aber Religion bis auf den Umstand, dass es als Bildungsgut wahrgenommen worden ist, keine Rolle gespielt hat. Für mich, schon als kleines Kind, gab's einen Tag im Jahr, der etwas Besonderes war. Das war der Martinstag. Der Stadtpatron von Erfurt wurde auf dem Domplatz gefeiert, natürlich auch Martin Luther im ökumenischen Gottesdienst. Das war für mich die erste Begegnung mit einer Welt, die mich aus dem Alltag, und da sind wir ja eigentlich bei diesem Transzendierenden, herausgeführt hat. Der Dom war illuminiert. Wir Kinder standen mit unsren Laternen auf dem Domplatz, das weiße Kreuz auf den Domstufen. Es wurde gesungen und die Gloriosa läutete. Es war für mich ein sehr tiefer und sehr bewegender Eindruck, den ich damals hatte und der mir schon das Gefühl gegeben hat: Das ist eine andere Welt, als die, die mich täglich umgeben hat, die oft genug sehr grau war, wo im Kopf

immer die Schere gewesen ist, was darfst du in der Schule sagen, was nicht – im Laufe der Jahre dann auch, als man leider lernen musste, mit zwei Zungen zu reden, wo man auch genau wusste, was im Staatsbürgerkundeunterricht erwartet wurde. Und dann erschloss sich mir dieser andere Raum.

Ein ebenfalls anderer Raum war, dass Weimar nicht weit war, und dass dieser andere Aspekt der klassischen Literatur, der Philosophie, eine große Rolle spielte.

Wir malten als Eleven der Malerei, in einer Vorbereitungsklasse aufs Studium, jedes Jahr eine Woche im Tiefurter Landschaftspark, der ja auch so ein neues Arkadien von Goethe gewesen ist. Nun kam die Wende, und mein großer Traum war immer, nach Rom zu reisen, um evtl. diese zweite Geburt, die Rom für Goethe bedeutet hat, auch für mich nachvollziehen zu können und vielleicht das zu finden, was ich auf dem Domplatz in Erfurt zuweilen hatte: Diese Sehnsucht nach Glauben vielleicht erfüllt zu sehen und diese unglaubliche und nicht zu stillende Sehnsucht nach Kunst.

Nun bin ich nach Rom gereist und es war tatsächlich für mich ein Erweckungserlebnis. Es gab zwei ganz prägende Erlebnisse dort. Das eine war der Besuch der Chiesa di Gesù, der großen Jesuitenkirche von Vignola, gerade wenn wir über Kunst und Religion sprechen, das Gotteshaus, das den Barock eingeleitet hat, das einen mit allen Sinnen überwältigt.

Ich trat ein als armes, ungetauftes Heidentodd und hatte vor dem Altar das Gefühl, ich müsste jetzt den Kniefall machen und ich fragte mich natürlich sofort, warum zwingt dich diese Form so sehr zu diesem Kniefall vor einer Sache, an die du gar nicht glauben kannst?

Ich glaubte nicht an die unbefleckte Empfängnis, an die Auferstehung des Fleisches. Warum treibt dich das trotzdem so um? Und seitdem ist es eigentlich immer in meiner Arbeit und auch sicherlich in meinem Leben diese Frage gewesen: Sind diese Formen letztlich so prägend für mich gewesen, dass sie mich zum Kniefall gedrängt haben, quasi als eine Kunstreligion, als eine Kunstreligion, die ja auch im 19. Jahrhundert für viele Künstler eine sehr wichtige Rolle gespielt hat und die ich durchaus nachvollziehen konnte?

Im 18. Jahrhundert durch die Aufklärung war auf einmal der Himmel leer gefegt. Und das Verrückte für mich war immer schon in der Beschäftigung mit Kunst und Philosophie – auch der darauf folgenden Zeit – festzustellen, dass gerade die Künstler diese Leerstelle, die durch diesen leeren Himmel entstanden war, durchaus gespürt haben und darauf reagiert haben.

Nehmen Sie Novalis, der die blaue Blume sucht und der eine Utopie in die Zukunft hineinprojiziert, indem er auf die Vergangenheit schaut, im Heinrich von Ofterdingen. Oder die Nazarener, die alle nach Rom pilgerten und römisch-katholisch wurden, bis hin zu Wagner.

Da, wo die Religion versagt, muss die Kunst an ihre Stelle treten, was natürlich eine ziemliche Hybris ist. Ich habe mich eben begonnen zu fragen, ob diese Formen, die so sehr zu mir sprechen, vielleicht auch Inhalte transportieren, die immer noch Gültigkeit haben.

Ich habe eigentlich in meinen Arbeiten immer versucht, diese Inhalte auch auf ihre Tragfähigkeit zu überprüfen, ob sie mir immer noch etwas zu sagen haben. Wenn ich feststelle, dass die Form leer geworden ist, die Frage zu erlauben, ob diese Form mit neuen Inhalten zu füllen wäre.

Das zweite großartige Erlebnis in Rom war der Besuch der französischen Nationalkirche S. Luigi dei Francesi, wo – wie Sie sicher alle wissen – der großartige Matthäus-Zyklus von Caravaggio hängt. Ich hätte sicherlich so wie ich Rafael, Michelangelo, Dürer liebe und Caravaggio auch großartig finde, in jedem Museum der Welt diese Bilder großartig gefunden, aber es ist doch noch ein Unterschied, sie in situ zu erleben. Ich habe dort gemerkt, dass Kunst eben nicht nur Selbstzweck ist, sondern dass sie auch eine Funktion hat. Caravaggio hat es mit einem auf den ersten Blick sehr simplen Kunstgriff deutlich gemacht. Er ist ja bekannt für seine extremen Lichtführungen in den Bildern, das starke Hell und Dunkel. Er hat diese Bilder so entwickelt, dass in der Kapelle – über dem Altar ist die Inspiration Matthäi, links ist die Berufung, rechts das Martyrium – dass er die Lichtführung in den Bildern dem Raum, für den sie entstanden sind, angeglichen hat.

Es gibt über der Kapelle ein Thermenfenster, ein halbrundes Fenster. Das Licht, das von diesem Fenster auf uns, die Betrachter, die Gläubigen, die Kunstverehrer fällt, ist just das Licht, das Caravaggio auch als Licht in seine Bilder eingeschrieben hat. Auf dem rechten Bild kommt das Licht von links, auf dem Linken kommt es von rechts. Das Licht der Bilder und das Licht, was uns in Realität bestrahlt, ist ein und dasselbe,

Er zeigt so sinnfällig, dass die Bilder auf der einen Seite für diesen Raum entstanden sind und eben nicht für den „white cube“ der Galerie, nicht für das Museum. Hier hatte ich mir zum ersten Mal die Frage gestellt: Ja, kommt Kultur tatsächlich immer auch aus dem Kultus?

Wie ist dieses Kunstwerk, das wir jetzt bewundern, tatsächlich in eine Realität eingebunden gewesen! Die Bilder, die ich dann gemalt habe, haben sich also sehr stark

auch mit christlicher Ikonographie, auch mit griechisch-römischer Mythologie beschäftigt, immer in dem Versuch in diesen alten Geschichten das Immer-Gültige und dadurch auch das für uns heute Gültige zu finden und zu untersuchen.

Irgendwann kam zuerst die evangelische Kirche durch Vermittlung von Werner Tübke auf mich zu. Er sollte eine Predella für einen kleinen gotischen Schnitzaltar in Langreder bei Hannover malen, war aber schon so krank, dass er den Auftrag ablehnen musste. Er sagte denen wohl, „Gehen Sie zu dem Triegel, der kann doch malen“. Drei Tage nach seinem Tod wurde diese Predella geweiht, was für mich schon irgendwie so eine Staffelstab-Übergabe war. Daraufhin rief mich seine Witwe an, ich sollte seine Pinsel, Farben übernehmen, was für mich doch sehr ehrenvoll war.

Das war also der erste Auftrag für die Kirche. Es folgte ein zweiter auch für Niedersachsen, ein Altar für Grave. Dann hab ich einiges für Franken gemalt, zwei große Altäre, einige Bilder für die Dommusik.. Nur – ich fragte mich, warum kommen die zu dir armen Heidenkind und wollen ihre Kirchen ausgestattet wissen? Sollten sie da nicht einen tief Gläubigen fragen? Ich habe dann in den Gesprächen mitbekommen, dass vielleicht gerade das Thematisieren von Sehnsüchten und Zweifeln, die ich in meinen Bildern immer wieder ausspreche, gerade auch für die Kirche das Interessante war. Es entsteht dadurch eine Reibung, da eben nicht affirmativ etwas übernommen wird.

Es wird nicht das übernommen, was wir eh schon kennen, wissen, glauben, sondern, dass Fragen thematisiert werden, da ich ja keine Antworten geben kann.

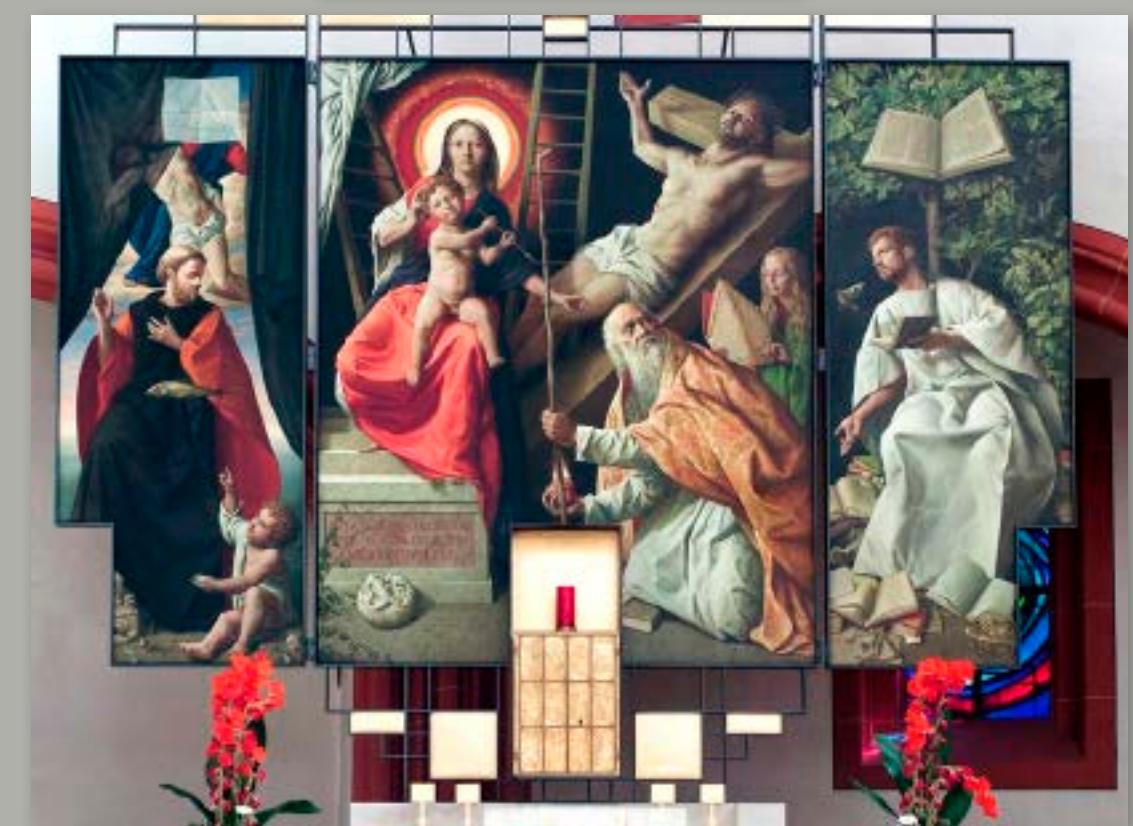
Vielleicht so, wenn man sich – jetzt bin ich 45 – dreißig Jahre mit dem Wahren, Guten,

Schönen beschäftigt hat, das auch auf einen wirkt. Im Scherz sagte mir jemand, als ich ihm erzählte, heute ist diese Tagung ist: „na dann rede doch darüber: die Geburt eines Katholiken aus dem Geiste der Kunst.“

Doch das alleine ist es sicherlich nicht. Ich habe auch für mich gemerkt, dass die Auseinandersetzung mit den kirchlichen Aufträgen – und dabei war tatsächlich der Augustinus-Altar für Dettelbach vor drei Jahren das Prägendste – eine Figur wie Augustinus sehr wohl zu mir spricht. Frau Prof. Radlbeck-Ossmann, sprach vorhin von dieser unterschiedlichen Beziehung, das subjektive Empfinden des Künstlers und die ganz andere Funktion als Teil der Kirche. Das Ideale, und nur dann nehme ich so einen Auftrag an, ist, wenn beides in eins fällt. Das fiel eben bei Augustinus zusammen. Ich wurde gewahr: Er entwickelt seine gesamte Theologie aus Fragestellungen und Zweifeln. Er entwickelt sie eben nicht aus von vornherein festgelegter Glaubenssicherheit, sondern aus dem Suchen heraus. Darin fühlte ich mich sehr verwandt. Er integriert eben auch das, was viele in seiner Zeit weggeworfen haben, so wie ich das eben auch in meiner Kunst versuche. Er sagte nicht, jetzt ist alles auf Anfang gesetzt, jetzt haben wir das Christentum, sondern er beschäftigte sich in seiner Theologie mit Platon, mit Plotin. Das Gleiche versuche ich in meiner Kunst auch.

Ich hatte im Zuge dieses Bildes überlegt, wie gestalte ich die Außenseite dieses Augustinus-Altars?

Wie es manchmal so ist – ich kam von der Audienz bei Papst Benedikt, was natürlich sehr eindrucksvoll war, aber doch irgendwann zu viel. Den ganzen Hofstaat einer solche Audienz empfand ich letztlich als Rummelplatz. Der ganze römische Barock, den ich zwar sehr liebe, kann einem irgendwann auch zu viel sein.



Ich hatte am nächsten Tag das Gefühl: so, jetzt musst du mal back to the roots. Ich bin dann zu S. Sabina auf den Aventin hoch gegangen, eine ganz alte Kirche, und kam, überlegend, was ich auf die Außenseite von dem Augustinus-Altar, der damals schon in Auftrag gegeben war, malen könnte, an einer alten Tür vorbei. Und da sah ich auf einmal meine Außenseite für diesen Augustinus-Altar! Dort war eine römische Türschwelle vermauert.. Der Barock hatte weitergebaut. Irgendwann war dann diese Tür oder diese Wand verputzt worden, der Putz wieder abgebrockelt und ich dachte, eigentlich ist das genau, was Augustinus mit seiner Theologie gemacht hat.

Eigentlich ist es auch das, was ich mit meiner Kunst will, nämlich nicht sagen: jetzt ist Innovation.

Innovation heißt für mich, alles zerschlagen und ganz neu beginnen, Neuanfang. Die Renaissance, die mir ja so wichtig ist, ist auch eine Innovation gewesen, aber eine Innovation, in der überlegt wurde, ob es vielleicht Bausteine aus diesem Steinbruch der Geschichte gibt, die man weiter verwenden kann, auf die man weiter aufbauen kann, nicht indem man nur konserviert, sondern indem man sagt, sie können durchaus auch wieder neu in den Bau integriert werden?

Ja und dann kam es durch Gespräche, durch lange Überlegungen, durch Exerzitien dahin, dass ich getauft wurde.

Ulrich Wittstock

Ich würde Prof. Vogt gerne mit hineinnehmen. Sie haben eben ein bisschen, wie mir scheint, leicht kritisch geblickt. Besteht tatsächlich die Gefahr, dass wir das wieder verkopfen, denn das entnehme ich Ihrer Kritik, dass wir sozusagen den Menschen sagen, pass auf, mach mal das Handy aus, stell mal dein Gameboy ab, nimm mal die

Stöpsel aus den Ohren und guck jetzt mal 20 Minuten auf das Bild. Nach drei Minuten sagt der „Du, kann ich mein Handy wiederhaben, das ist total öde.“ Also, ich stelle mir das gerade so pädagogisch vor, wie man das machen sollte, ich weiß nicht, ob Ihnen was Besseres einfällt, aber ganz leicht scheint es mir nicht zu sein, oder?

In der weiteren Diskussion ging es um die Akzeptanz der künstlerischen Inventionen durch die Kirchengemeinden. Frau Prof. Radlbeck-Ossmann gab den Aspekt der Kirche als Ort der Humanität in die Diskussion. Kirche als offener Ort der Begegnung, mit sich selbst, der Kunst und dem Transzendenten.

Die Frage der Kunstvermittlung und des Gebrauchs von Kunstgütern in der Liturgie und im liturgischen Raum, sowie um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Kunstvermittlung erörterte Dr. Monika Tontsch

Darin wurde von Prof. Dr. Radlbeck-Ossman eine Gefahr ermittelt, dass die Menschen sowohl im Bereich der Religion wie auch im Bereich der Kunst Opfer einer Entmündigung sind. Es braucht den Mut, darauf zu vertrauen, dass die Wahrnehmung der Dinge auch etwas mit einem selber macht.

Prof. Dr. Dr. Matthias Theodor Vogt erläuterte sein Bemühen um die Kunstvermittlung als Schulung zur Aufmerksamkeit. Das geht nicht von alleine und braucht die Versenkung in die Dinge auch vom dem, der sie vermittelt. Wenn aber selbst diejenigen, die sie vermitteln könnten, zum Beispiel die Pfarrer, keinen Bezug dazu haben, wird es unmöglich.

Michael Triegel

Ich möchte aus eigenem Erleben etwas zur Kunstrezeption schildern. Im Osten Deutschlands ist die Wahrnehmung meiner Bilder eine ganz andere, als im westlichen Teil und wiederum eine ganz andere, als in Amerika. Diese Unterschied-

lichkeit der Wahrnehmung ist für mich sehr interessant. Es gibt im Westen Deutschlands eine ganze Menge Leute, die meine Bilder bewundern, die die Inhalte und Brüche verstehen. Es gibt andere, die finden das ganz furchtbar und sagen: jetzt nach „68“, das geht ja nun gar nicht. Was ist das für ein reaktionärer Kram!

Im Osten ist sehr, sehr Vieles weggebrochen. Da verstehen die Leute die Ikonographie nicht mehr und verstehen umso weniger die Brüche, in denen ich der Ikonographie widerspreche. Aber das sehe ich gar nicht so sehr als etwas, worüber man klagen müsste, sondern als eine Chance. Ich habe gemerkt, dass das auch für die Kirche eine Chance sein kann, wenn eben in dem Falle gar nicht erst Erwartungshaltungen bedient werden.

Ich muss nicht sofort auf Abwehr gehen. Da malt einer im Stil der Renaissance, kann ja nur Mist sein, oder, endlich wieder einer, der Retter der Malerei, der malt so schön, kann ja nur gut sein. Sondern es ist etwas vollkommen Fremdes. Und ich glaube, das Großartige ist, wenn etwas vollkommen vergessen ist, wie hier im Osten, dann besteht die Chance, dass man es als etwas ganz Neues auch wieder wahrnimmt. Das ist, glaub ich, auch für Religion und Glaube eine Chance.

Deutlich wird das mir, wenn ich mit Kindern und Jugendlichen diese Bilder betrachte. Gerade am letzten Wochenende ist eine Ausstellung zu Ende gegangen, die ich mit Tübke in der Kunsthalle Rostock hatte. Im Vorfeld wurden Schüler zu Führern ausgebildet. Ich sollte ihnen einiges über meine Bilder vermitteln, hatte aber beschlossen, nichts darüber zu sagen. Ein abschließendes „dixit“ des Künstlers ist ja nicht unbedingt dazu da, dass die Leute selbst denken und weiterdenken.

Nach erster Ratlosigkeit haben die Kinder und Jugendlichen es tatsächlich geschafft, in diese Bilder einzusteigen. Da hab ich festgestellt, dass vielleicht gerade die Langsamkeit meiner Malerei, die sich über die Technik ja erschließt, ganz gut ist. Gerade bei Kindern und Jugendlichen, die mit dem Daumen ungeheuer schnell sind und Langsamkeit gar nicht mehr können. Auf einmal merken sie: Bei so einem Aufwand der Malerei muss doch noch etwas dahinter sein, so wie Mephisto im Faust sagt, bei so vielen Worten muss sich doch etwas denken lassen. Es war großartig festzustellen, dass diese Jugendlichen zu Interpretationen gekommen sind, die sich zum Teil vollkommen mit meinen Intentionen gedeckt haben, oder zu Interpretationen geführt haben, die vollkommen entgegengesetzt zu dem waren, was ich mir gedacht hatte, dennoch aber vollkommen richtig sind, ohne dass sie das gesamte Bildungswissen des Abendlandes aufrufen mussten.

Ich glaube, wir sollten vorsichtig sein mit diesem Wort, das auch Politiker so gerne gebrauchen, „Wir müssen die Leute da abholen, wo sie sind“. Denn dieses Wort impliziert meines Erachtens immer auch eine gewisse Arroganz, dass wir wissen, wo die Leute da unten sind und wir sie hochziehen müssten. Vielmehr muss man ein Angebot setzen, und das muss qualitativ hochwertig sein. Jeder, auch das kleine Kind, zieht sich genau das heraus und nimmt das als ein Gesprächsangebot und als einen Weg. Das ist nicht etwas, was man abschließend interpretieren muss, sondern etwas, auf das man sich einlassen kann.

Ich möchte noch auf Kunst in Kirche als Gebrauchsgegenstand eingehen: Ein wirklich kostbares Reliquiar wird benutzt. Es ist für mich als Künstler andersherum eine wunderbare Aufgabe bisher gewesen, den einen oder anderen Altar zu malen, weil ich auch da das Gefühl hatte, die Kunst

kriegt eine Relevanz für eine gewisse Gruppe von Menschen, die sie sonst eben nicht hat. Wenn wir uns zeitgenössische Kunstproduktion und –rezeption angucken, dann betrifft das eine ganz kleine Gruppe des Feuilletons, ein paar Leute, die genau Bescheid wissen. Und es spielt sich eigentlich in diesem white cube der Galerie ab. Wenn wir heute über Kunst reden, reden wir in allererster Linie nicht über den Inhalt von Jeff Koons' Werken, sondern wir reden über die Preise, dass es 56 Mio. gekostet hat. Wir reden also über eine Selbstreferenzialität von Kunst, die immer nur sich selbst noch reflektiert, wo diejenigen, die in diesem inner circle sind, genau wissen, worüber sie reden. Jeder andere bleibt draußen.

Für mich ist es eine großartige Aufgabe gewesen, für einen Raum etwas zu schaffen und für Menschen etwas zu schaffen, wo es nicht darum geht, daß der Triegel ein toller Künstler ist. Ich bin der Letzte, der das nicht auch gerne hört, aber ich weiß, dass diese Kunstwerke eine gewisse Relevanz für eine gewisse Gruppe von Leuten haben, ich weiß, die feiern davor ihr Abendmahl, ihre Taufe, ihr Requiem. Und insofern ist die Kunst auch vielleicht in so etwas wie einen Lebenskreis wieder eingebunden, den sie sonst weitestgehend verloren zu haben scheint.

Auf die Frage aus dem Publikum, ob mit ihm wieder der Barock anbricht, oder die reduzierte Architektur und die weitgehende Bilderlosigkeit nicht auch einen Wert hätte, antwortet Michael Triegel:

Das kann ich Ihnen natürlich nicht beantworten. Es kommen ja auch oft genug Fragen: Ich hatte vor zwei Wochen eine Diskussion mit Studentenseelsorgern, über meine Arbeit. Einer war ganz empört und sagte, ich würde jetzt wohl Beuys widersprechen wollen? Ja, sagte ich, ich würde Beuys widersprechen wollen, mit dem, was ich tue, Aber es ist ja nicht so, dass ich sage, das

was ich mache, hat alleinige Gültigkeit. Es ist ein Angebot und es ist eine Möglichkeit. Aber sehen Sie, wenn jetzt über 70 Jahre oder länger eine bestimmte karge Ästhetik die Kirchenräume bestimmt hat, welche möglich und gut war, dann dürfte doch auch die Möglichkeit bestehen, in einem konkreten Raum etwas Anderes zu machen. Dennoch würde ich nie sagen, nur so sind Kirchen auszustalten.

Ich mache die Bilder, die für mich notwendig sind. Wenn eine Kirche sagt, daran will ich teilhaben, ja! Aber andere Möglichkeiten sind doch genauso richtig und wichtig. Ich glaube, das eine ist so gefährlich wie das andere.

Es gibt auch so etwas wie ein Dogma der Moderne und das muss man genauso hinterfragen. Es meint: die Moderne steht für die Freiheit, alles muss möglich sein. Gleichzeitig wird dem, was der Triegel oder Tübke oder wer auch immer machen, diese Freiheit abgesprochen.

Da wird ein Dogma verfestigt, wozu ich sagen müsste, wenn Freiheit für Kunst, dann sollte man das auch wirklich ganzheitlich verstehen. Mein künstlerisches Schaffen ist eine Möglichkeit, die ich anbiete, so wie ich die Welt sehe. Ein ganz karger Kirchenraum kann auch für mich etwas ganz Großartiges sein. Ich habe ja vorhin angedeutet, wie wichtig mir St. Sabina nach dem Vatikan-Besuch gewesen ist.

In der weiteren Diskussion vertieft Prof. Dr. Dr. Matthias Theodor Vogt den Aspekt des Kontextes, in dem sich Kunst befindet, und stellt die These auf, dass insbesondere Kunst, die für einen bestimmten Kontext geschaffen wurde, im Museum ihrer eigentlichen zentralen Aussage beraubt wird:

Matthias T. Vogt

Nehmen Sie Ihren Caravaggio heraus aus der Seitenkapelle, hängen sie ihn in den „white cube“, dann berauben sie ihn eigentlich des Zentralen, nämlich des Umganges mit den Gläubigen, die dahin kommen, kniend, wie Sie, Herr Triegel, vorhin so schön sagten. Wir haben ein großes Problem: Museen töten ihre Objekte. Wir machen uns das nicht richtig bewusst. Wir müssen uns über den Kontext stärker verständigen... Es kommt auf die „*relatio humana*“ an, auf die Beziehung des Menschen zu anderen Menschen und gespiegelt im Anderen zu sich selbst. Das bedarf eines bestimmten Kontextes, und den finden wir eben in gewissen offenen Räumen, wie zum Beispiel einer Kirche, mit großer Selbstverständlichkeit.

Wir suchen immer nach halböffentlichen Räumen. Das ist die eigentliche Aufgabe von Kulturpolitik, über die viel zu selten diskutiert wird. Kirchenräume sind genau solche halböffentlichen Räume. Und ein Museum, in dem festangestellte Leute, unterbezahlt oder wie auch immer sitzen, ist nicht notwendigerweise dasjenige, was diese „*relatio humana*“ auch tatsächlich positiv befördert. Damit geht natürlich auch die Kunst letztlich kaputt.

Prof. Dr. Radlbeck-Ossmann führt dies weiter aus und möchte diese Tatsache nicht unbedingt kritisieren:

Regina Radlbeck-Ossmann

„Ich würde sagen, da steckt so was drin wie ein Kompliment und eine Kompetenz-Vermutung. Da sind wir wieder bei dem Begriff der Form. Im Westen ist die Form in den 68er Jahren total geschmäht worden. Und wir leben in der Häresie der Formlosigkeit. Man unterschätzt die Form. Ja, ohne Form wabert alles vor sich hin. Also, die Form ist schon mal Geist, in den die Materie sich gießt. Und wenn es im Bereich der Kunstpräsentation so viele Formen gibt, die eigentlich aus der Religion stammen und die imitiert werden, dann freue ich mich eigentlich, weil es eben dieses Kompliment ist, und weil ich mir denke, die Formen haben etwas aufbewahrt, was wir dadurch, dass wir ihm in fremder Umgebung begegnen, vielleicht auch neu entdecken können, neu beleben können, und worüber wir miteinander ins Gespräch kommen können. Wobei ich gar nicht unbedingt jetzt den christlichen Künstler brauche, sondern den Künstler, der sich die gleiche Frage stellt wie ich als Theologin, nämlich die Frage nach nach der Tiefendimension des Lebens, nach der Tiefendimension der Wirklichkeit. Und als Theologin hab ich darauf mit Karl Rahner die Antwort, dass Gott der ist, der dieses ganze Leben trägt, und der sagt: „Mach mal! Du kannst auf falschen Wegen laufen, kannst auf richtigen laufen, aber ich unterstütze dich.“ Das wär’ jetzt die religiöse Antwort. Und die Künstler, denke ich, Sie dürfen mir gern darin widersprechen oder ergänzen oder weiterführen, die sind auch in einer Welt, die so viel auf die Oberfläche hebt und alles an der Oberfläche beläßt; sie sind auch interessiert an dieser Tiefendimension. Und von daher denke ich mir, haben wir noch ein Gesprächsfeld neben dem Schönen, nämlich das Beschädigte und das Hässliche. Das hat ja auch nirgends einen Platz, außer vielleicht in der Kunst und in der Religion. Sonst wird es ja überall wegretuschiert.“

Michael Triegel

Ja, es sind sicherlich beide Aspekte in den Bildern. Auf der einen Seite die Schönheit, die in der Kunst des 20. Jahrhunderts keine Rolle mehr spielen sollte und durfte.

Man muss gerechterweise aber sagen, dass lange Zeit, wenn wir uns französische Salonmalerei um 1840 vor Augen führen: Das ist zum Teil zum Speien, grauenhaft, oberflächlich.

Wenn Sie sich die Geburt der Venus von Botticelli ansehen – die Einheit des Wahren, Guten, Schönen, Göttlichen, Ewig-Weiblichen im Goethischen Sinne und dann eine Geburt der Venus von Cabanel, wo man eigentlich nur auf die Busen starrt, und der Bürger das Bild haben wollte, weil die Busen so schön sind; weil er aber gebildet erscheinen wollte, heißt es „Geburt der Venus“.

Dann kam die Moderne und sagte, weg damit, es ist nur noch Oberfläche! Es ist eben nicht mehr diese Einheit, in der Inhalt und Form das Eine trägt, das Wahre, Gute, Schöne. Hier wurde die Form diskreditiert. Dass die Moderne dann sagte: Schaut auf die Wirklichkeit, auf das Hässliche, auf das Beschädigte, war in diesem Zusammenhang absolut notwendig. Dass dann allerdings der Pendelschlag so weit ging, dass, wenn ich nur das Hässliche und Zerstörte darstelle, es schon Kunst ist, das ist meines Erachtens zu wenig.

Insofern würde ich für mich Beides in Anspruch nehmen. Schönheit ist durchaus darstellenswert. Wenn ich Künstler sein will und mir ein Bild von Wirklichkeit, von Realität und Welt machen will, dann ist diese Welt ohne Schönheit nicht zu denken. Andererseits „Schönheit ist nichts als des Schrecklichen Anfang, das gelassen verschmäht, uns zu zerstören“, wie es bei Rilke in den Duineser Elegien heißt.

Diese beiden Aspekte spielen für mich eine ganz entscheidende Rolle in den Bildern. Das Zerstörte, aber eben auch Schönheit als a) real Existierendes und b) als Utopie.

Nicht(s) vergessen!

Aspekte zur Inventarisierung des Kunst- und Kulturgutes im Bistum Magdeburg von 2007 bis 2014

Erik Ernst Venhorst

Die Sorge um den Erhalt kirchlicher Baulichkeiten wird in Deutschland bekanntlich auf der Grundlage der Konkordate und staatskirchenrechtlicher Verträge von den Bundesländern und Bistümern geregelt und als „res mixta“, als gemeinsame Angelegenheiten bezeichnet. Denn diese Baulichkeiten und deren Ausstattungen gelten als Kristallisierungspunkte kulturellen Gedächtnisses einer seit 1.700 Jahren währenden christlichen Prägung in Europa, deren Schutz von keiner Institution allein getragen werden kann. Parallel mit dem Aufbau der (westdeutschen) Bundesländer in den 1950er Jahren wurden auch in den Kirchenverwaltungen entsprechende Strukturen geschaffen, die sich in Referaten, Bauabteilungen oder sogar eigenen Bauämtern um die Pflege und den Erhalt von Baulichkeiten sowie des weiteren denkmalrelevanten Kunst- und Kulturgutes, der „Ornamenta Ecclesiae“ – zum Gottesdienst benötigte oder zum Schmuck des Gebäudes dienende Gegenstände – kümmern. Zusätzlich wird seit Mitte der 1980er Jahre von der Mehrzahl der Kirchenverwaltungen in Deutschland als konkrete Maßnahme zur Erhaltung des kirchlichen Denkmalbestandes eine Inventarisierung durchgeführt. Der 1995 in Hildesheim gegründete „Arbeitskreis für die Inventarisierung und Pflege des kirchlichen Kunstschatzes in den deutschen (Erz-)Bistümern“ fungiert infolge dieser Bemühungen seitdem als Clearingstelle für Fragen zur Inventarisierung bei der Deutschen Bischofskonferenz und richtet alljährlich Arbeitstagungen zu zentralen Themenstellungen aus.

Zur Inventarisierung im Bistum Magdeburg

Den Start der Magdeburger Inventarisierung bildete – als Ergebnis längerer Bemühungen insbesondere der Leiter des Diözesanarchives und des Katholischen Büros Magdeburg – eine Pilot- und Sondierungsphase im Dezember 2007, bei der drei unterschiedlich alte Kirchen mit entsprechend qualitativ und quantitativ zu erwartendem Inventarbestand zur Probe bearbeitet wurden. Dies hatte zum Ziel, den zeitlichen Aufwand, die technisch-wissenschaftlichen Arbeitsmethoden, die auftraggeberseitigen Wünsche und Anforderungen zu definieren, da es keine systematischen Vorarbeiten oder entsprechend nutzbare Strukturen im Bistum Magdeburg gab. Für die dortige Inventarisierung waren die bewährten diözesanübergreifenden und auch vom Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz publizierten Anforderungen (siehe beispielsweise „Arbeitshilfen, 88“), insbesondere das System der Paderborner Fachstelle Kunst am dortigen Diözesanmuseum, vorbildhaft. Dieses wurde dahingehend modifiziert, dass auf einer übersichtlichen Objekt-karte (Abb. 1) aus speziellem Papier alle erreichbaren Informationen wie metrische, historische, ikonographische, technologische und konservatorische Daten zusammengetragen und ein archivsicheres Hauptfoto aufgeklebt wurde. Meist zahlreiche Detailfotos zum erfassten Objekt wurden ebenso wie die aus den jeweiligen Objektkarten zusammengesetzte Word-Datei zu einem Standort als Grunddatensatz gespeichert. Dieser Datensatz ermöglicht die Einspeisung und Verwaltung in eine noch anzuschaffende Kunstdatenbank. Dort kann dann beispielsweise gezielt nach Objekten

Ort: Helsa	Pfarrei St. Georg, Hettstedt	Standort/ genauer Standort:	Inventar-Nr.:
PlNr.: 6510889100	St. Barbara	Kirche/ Hochaltar	134.1.001
Objekt: Hochaltar			
Gruppe: 1			
Darstellung:			
HJS-Manogramm, mützende Eigel, Apostolekommunion, Mannaunder			
Iconclass-Nr.:			
73.D.24.5, 71.E.12.5			
Material:			
Sandstein, Marmor, Holz (überlegend monochrom gefasst)			
Masse in cm:			
H 315,0 (gesamt) B 480,0 T 130,0			
Beschreibung:			
Stipes (HxT: 98,0x200,0x108,0) und Mensa (H: 18,0) aus Sandstein und auf vier Säulen mit schwarzen Blattornamenten aufgelegt; Predella und Relieftafel gefüllt mit fest, im Zentrum ein Kreuz mit einem HJS-Manogramm, in den zwickelbegrenzten Seiten überblattet, die Predella aus rotem Marmor, an den Seiten Säulen aus dem gleichen Material; links unter dem Relief sogenannte Inschrift: „Ich bin das Brod des Lebens, I wer zu mir kommt, wir wird mehr frönen, I Joh - 6.35“; rechts unter dem Relieftafel: „Das Brod der Engel esse die Menschen, der reicht ihnen Nahrung in Fülle, I Ps - 77“. Im vertikalen Zentrum des Altars herausiger, architektonischer Aufbau mit einer zweistufigen Treppe und einer Aussteuerung mit Rundreliefs, Säulen, Dreieckfriesen, Arkaden und einem Dach mit Krabben, alles umgeben von einem Arkadendurchgang mit eingestellten Säulenköpfen, rückseitige Orgel verdeckt; die linke Relieftafel quadratisch und mit einem Würfel- und Blattfries verziert, darin das polyochrome gefasste Holzrelief mit der Darstellung der Apostolekommunion, auf der rechten Relieftafel die Darstellung des Mannaunder.			
Restaurierung:			
um 2006 Entfernung der nicht ursprünglichen Bronzierung			
Erhaltungszustand:			
sehr gut			
Bemerkungen:			
offenbar frühe Konzeptentwicklung durch Austausch des ursprünglichen Reliefsatzes mit einer Kreuzigungsszene Lit: Andrea Kippel, Die Restaurierung der Altäre in St. Barbara in Helsa, in: alte und neue Kirche, 44, Ing. Heute für Christliche Kunst in den Bistümern der Kirchenprovinz Paderborn e. V., 2012, 102-103 Kombination (Generatgeschichtliche, kulturhistorische, künstlerische, liturgische Bedeutung: individuelle, sehr aufwendig gestaltete Objekt oder kassettierten Ausstellung mit sehr hohem künstlerischen Anspruch, ursprünglich liturgisches Zentrumobjekt)			
Foto-Nr.:			
134.1.001			

Abb. 1 DIN A4-Karteikarte zur Inventarisierung von kirchlichem Kunstgut im Bistum Magdeburg

einer Zeitstellung, nach Künstlernamen oder anderen Kriterien gesucht werden. Die Auswahl der Objekte erfolgte in Anlehnung an die Kriterien staatlicher Denkmalpflege vornehmlich nach historischer, ästhetischer und liturgischer Relevanz, wobei die Objektordnung, abgesehen von Gebäude- Außen- und Innenaufnahmen, vom liturgischen Zentrum, dem Altar ausgeht und dann jeweils konzentrisch in weitere Bereiche und Gattungen führt.

In den folgenden drei Jahren von 2008 bis 2010 betrug die Landeszwendung mit der amtlichen Projektbezeichnung „Inventarisierung, Erfassung und kulturhistorische Bewertung der kirchlichen Kulturgüter im Bistum Magdeburg“ konstant 30.000 €, der

Anteil des Bistums 7.875 bzw. 8.250 €. Nach den positiven Zwischenergebnisse förderte das Land von 2011 bis 2013 in einer zweiten und letzten Tranche mit „Abschluss der Inventarisierung, Erfassung und kulturhistorische Bewertung der kirchlichen Kulturgüter im Bistum Magdeburg“ konstant 24.000 €, das Bistum erhöhte seinen Anteil auf jährlich 26.100 € bzw. 27.200 €. Pünktlich mit Ende des Jahres 2013 waren die kirchlichen Standorte des Bistums Magdeburg im Land Sachsen-Anhalt inventarisiert. Alle Mittel wurden ausschließlich für die Werkverträge der freien Kunsthistoriker verwendet. Zahlenmäßig wurden im Rahmen der gesamten Projektförderung 198 Standorte bearbeitet, 13.972 Objektkarten (die tatsächliche Objektzahl ist jedoch durch beispiels-



Abb. 2, 3, 4 Neue Erkenntnisse : Figurengruppe vom 1919 aufgestellten Kriegsgedächtnisaltar des Münchener Bildhauers Hans Faulhaber in der Magdeburger Kirche St. Johannes Baptist

weise in einem Foto erfasste Sammelbestände weitaus größer) angelegt und 42.307 Fotos geschossen, im Durchschnitt also pro Jahr 28 Standorte, 2.000 Objektkarten und 6.000 Fotos. Drei weitere Standorte in Magdeburg wurden innerhalb der Dienstzeit (s. u.) bearbeitet.

Die nicht durch die Projektförderung abgedeckte Inventarisierung von 20 Standorten in Sachsen und Brandenburg hat das Bistum im Jahr 2014 aus eigenen Haushaltssmitteln im Volumen von weiteren 26.100 € abgedeckt. In Summe wurden damit 221 gottesdienstliche Standorte im Bistum Magdeburg erfasst.

Insgesamt wurden im Förderzeitraum von 2007 bis 2013 Gesamtmittel im Volumen von 269.900 € mit Förderquoten von 62 % (Land: 166.500 €) von 38 % (Bistum 103.400 €) umgesetzt. Nicht in die Darstellung eingeflossen und somit auch in keinem Förderantrag beziehungsweise Verwendungsnachweis Gegenstand sind erhebliche, zusätzliche Eigenmittelanteile des Bistums durch Sach- und Personalkosten – der Autor dieser Zeilen hatte von Mitte 2009 bis Ende 2013 eine Teilzeit-Koordinationsstelle inne. Mit

dem Inventarisierungsprojekt wurde, und das muss betont werden, in einer deutschlandweit bisher einmaligen Kooperation eines Bundeslandes mit einem Bistum innerhalb von sieben Jahren eine Vollinventarisierung als freiwillige Landesleistung zum kirchlichen Denkmalschutz erstellt.

Zu einigen Objekten aus dem Inventarisierungsprojekt

Die wissenschaftliche Erschließung der kirchlichen Bestände als ein Ziel der Inventarisierung soll im Folgenden anhand einiger Beispiele erläutert werden. Es sind Objekte, die nicht alle der landläufigen Auffassung von „Schatzkunst“ zuzurechnen sind, aber als bemerkenswerte Realien Teil unserer Erinnerungskultur sein sollten und durch die Inventarisierung dem Vergessen entrissen sein wollen.

Einen erheblichen Wissenszuwachs brachte beispielsweise die Inventarisierung der Magdeburger Kirche St. Johannes Baptist. Der wohl 1919 an der östlichen Stirnwand des Seitenschiffes aufgestellte Kriegsgedächtnisaltar (Abb. 2, 3, 4) des Münchener Bildhauers Hans Faulhaber war durch einen Artikel in der Zeitschrift „Die Christliche

Kunst“ im Band der Jahre 1919/20 früh bekannt geworden. Nach 1945 kam es über längere Zeit zum Streit über seinen Standort in der Kirche. Zwischen 1970 und 1975 wurde das Retabel dann wegen vorgeblichem Holzwurmbefall entfernt, das ikonographisch singuläre Figurenprogramm auseinandergesägt. Der Artikel von Susanna Partsch im Allgemeinen Künstlerlexikon (Bd. 37/ 2003, S. 226) über den bislang wenig gewürdigten Künstler dieses Werkes der Neuen Sachlichkeit erwähnt nur den Kriegergedächtnisaltar. Die Autorenschaft der plastischen Ausstattung des Hochaltares, der Skulptur des Hl. Josef mit Kind und des Reliefs der Hl. Cäcilia in der Orgelemporenbrüstung hingegen blieben unerwähnt und waren bis zur Inventarisierung kunsthistorisch unerkannt.



Abb. 5 Stendal, Pfarrei St. Anna, Ziborium, 1916 (2009)

Im Kontext des Ersten Weltkrieges steht auch ein bisher unbeachtetes Ziborium (Abb. 5), das in einer Kirche der Pfarrei St. Anna, Stendal, aufbewahrt wird. Das spar-

sam verzierte Gerät zur Aufbewahrung des Allerheiligsten im Tabernakel und zur Austeilung der Eucharistie mit einem bekrönen Lilienkreuz trägt unter dem Fuß die gravierte Inschrift „Le comité de Mons à l'Abbé Henri Bloquet, aumônier du camp de Stendal, Mai 1916.“ Die Widmung mit der seltsamen deutschen Großschreibung des fünften Monates weist auf das Gefangenentaler für Mannschaften des IV. Armeekorps in Stendal hin, in dem als größte Gruppe 7.053 französische Soldaten (und 115 belgische Soldaten) untergebracht war. Das Ziborium ist ein seltenes Zeugnis für die nach Artikel 18 der Haager Landkriegsordnung von 1907 völkerrechtlich garantierte, freie Religionsausübung im Ersten Weltkrieg und eine vermutlich entsprechend einzigartige Realie für die untergegangenen Bauwerke des Gefangenentals Stendal.



Abb. 6 Magdeburg, Pfarrei St. Johannes Bosco, Ziborium von Jack Spencer (?), 1950 (2009)

In einem anderen zeitlichen Kontext stehen Spenden im Rahmen der sogenannten „Diasporahilfe“ für Seelsorgestellen in der frühen DDR. Es handelt sich um einige

Dutzend Kelche, Ziborien und Monstranzen, die aus den USA und Brasilien stammen, teils aber auch in Rom hergestellt wurden. Es sind ausschließlich seriell hergestellte Geräte, auf oder unter deren Standfüßen regelmäßig Gravuren angebracht wurden.

Einer der ersten bei der Inventarisierung aufgefundenen Kelche dieser Gruppe (Abb. 6) aus den 1950er Jahren wird in einer Kirche nahe der ehemaligen Deutsch-Deutschen Grenze in der Pfarrei St. Christophorus, Haldensleben, aufbewahrt. Fußinnenseitig findet sich die gravierte Inschrift „G I / FRESHMAN / ARCHBISHOP WILLIAMS HIGH SCHOOL“ und die Herstellerbezeichnung „PUNGILL & SONS / BOSTON“. Nach weiteren Funden und Recherchen zu diesem konkreten Objekt ergab sich, dass „G I“ für das in den Vereinigten Staaten verwendete Kürzel „Grand Island“ steht und eine Stadt am Eriesee im Bundesstaat N.Y., eine weitere Stadt im Zentrum des Bundesstaates Nebraska bezeichnet. Letztgenannte geht auf 35 deutsche Einwanderer, unter anderem aus Bad Segeberg, im Jahre 1857 zurück. Weiter bedeutet „Freshman“ kein Familienname, sondern bezeichnet in den USA Schüler der 9. Klasse und somit der ersten Klasse auf einer High School, die folgend ja mit „ARCHBISHOP WILLIAMS HIGH SCHOOL“ benannt ist und in Braintree unweit von Boston, auch dem Sitz des namentlich bezeichneten Goldschmiedes im Bundesstaat Massachusetts, liegt. Die High School wurde erst 1949 gegründet. Die Faktenlage legt nahe, dass es sich offensichtlich um das Widmungsgeschenk eines „Freshman-Jahrgangs“ dieser Bildungseinrichtung aus Grand Island mit höchstwahrscheinlich deutschstämmigem Hintergrund handelt, die über das Zielland des Kelchs informiert waren – dies legen Parallelbeispiele nahe, bei denen Spender deutschklingende Namen tragen. Denn die Berührungspunkte zwischen Grand Islands und Deutschland sind vielschichtig. So gab es unter anderem

im Zweiten Weltkrieg zwei Lager für deutsche Kriegsgefangene in Grand Island. Bis heute wird auf die deutschen Wurzeln der Stadtgründung in der dortigen Museumslandschaft, beispielsweise dem „Stuhr-Museum“ sowie durch das Begegnungszentrum der „Platt Duetsche Society“ erinnert. Bei Kelchen und Ziborien sind die Füße und Schäfte aus vergoldetem Messing, die Cupiae hingegen aus vergoldetem (Sterling-) Silber. Die weitaus größte Gruppe von Kelchen der bereits erwähnten Diasporagaben trägt regelmäßig die Inschrift „In MEMORY OF ...“. Sie sind damit auch als Geräte der Heiligen Messe zum dauerhaften Gedächtnis der Bedachten – meist verstorbener Familien- oder Vereinsmitglieder – bestimmt.

Ein weiterer Kelch, formal dem vorigen



Abb. 7: Haldensleben, Pfarrei St. Christophorus, Ziborium von Pungill & Sons, 1950-1959 (2009)

Exemplar ähnlich, stammt aus der gleichen Zeitstellung und wird in der Pfarrei St. Mauritius und St. Elisabeth, Halle, verwahrt. Auf dem Stehrand die gravierte Inschrift

„+ IN MEMORY OF THOMAS F. MURPHY
DONATED BY AMERICA ASSEMBLY 4 TH
DEGREE KOFC. JERSEY CITY N. J.“ Der Kelch
ist dem Gedächtnis eines namentlich be-
nannten „Thomas F. Murphy“ gestiftet wor-
den, offenkundig von einer amerikanischen
Gruppe aus der Stadt Jersey City im Bun-
desstaat New Jersey. Wichtig für die Ent-
schlüsselung des weiteren Zusammenhangs
ist die Abkürzung „KOFC“, die „Knights of
Columbus“ bedeutet. Es ist die weltweit
größte katholische Laienbruderschaft mit
derzeit knapp 1,9 Mio. Mitgliedern. Sie wur-
de 1882 in New Haven gegründet, ist patrio-
tisch-konservativ ausgerichtet und politisch
sehr gut vernetzt. Die Mitglieder der Colum-
bus-Ritter sind ähnlich wie die Freimaurer in
Grade hierarchisch geordnet, der höchste
Grad ist der vierte („4th degree“); deren
Angehörige wiederum sind in speziellen
Gruppen zusammengefasst. Mitglieder
vierten Grades, und das ist für den unten
erwähnten Zusammenhang nicht unwich-
tig, waren die Brüder John F. Kennedy und
Edward „Ted“ Kennedy. Auch Heiliggespro-
chene finden sich unter den Columbus-
Rittern.

Sogar in Nachbarbistümern sind vereinzelt
Kelche dieser Gruppe vorhanden und zwar
auch im westlichen Deutschland. Im Bistum
Magdeburg scheinen aber besonders viele
dieser Gaben der Disporahilfe vorhanden zu
sein. Es stellen sich in diesem Zusam-
menhang Fragen, deren Beantwortung neue
Facetten der unmittelbaren deutsch-
deutschen Nachkriegsgeschichte, der Dias-
porageschichte in Deutschland, ja sogar
kirchenpolitischer Aspekte des Kalten
Krieges neu beleuchten würden.

Zum Zeugniswert der Objekte

Authentisch spiegeln alle inventarisierten
Objekte, ob liturgisch oder außerliturgisch,
durch ihren Zeugniswert in ganz unter-
schiedlicher Weise ein Stück Gemeinde-
geschichte, Bistumsgeschichte – speziell

Kirchengeschichte in der Diaspora und
damit Kirchengeschichte im Allgemeinen
wider. Jede einzelne Kirche und jedes Pfarr-
haus ist gleichzeitig auch Teil der Lokal-,
Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Regi-
on und des Landes. In diesem Zusam-
menhang ist die Inventarisierung ein erster
wissenschaftlicher Beitrag für die Pflege
und Erschließung des kulturellen Erbes der
katholischen Kirche in Sachsen-Anhalt.
Angesichts des demografischen Wandels
und der gerade für die Kirche(n) in der
Diaspora weitreichenden Wirkungen und
Folgen wie beispielsweise der Umwidmung
gottesdienstlicher Räume und der nachlas-
senden Prägekraft des christlichen Glau-
bens bei vielen Menschen kann der Blick
auf die Wurzeln, Quellen und Traditionen
kirchlicher Kultur gerade heute neue Im-
pulse für die Identität und den Zusam-
mehalt des Gemeinwesens hervorbringen.
Dies kann, so der Wunsch des Bistums
Magdeburg, auch durch die Präsentation
des kulturellen Erbes in Ausstellungen für
die Kulturgüter geschehen. Denn es sind
die oft verborgenen oder vergessenen
Geschichten, die die inventarisierten Ob-
jekte heute wieder aus einer spannenden
Vergangenheit erzählen und uns mit einer
hoffnungsvollen Zukunft verbinden können.

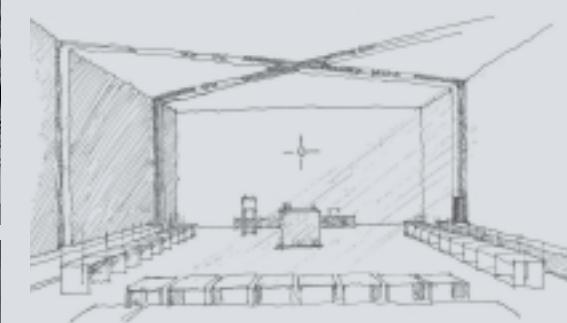
Der vorliegende Text ist eine schriftliche
Fassung des Vortrages „Nicht(s) vergessen!“
Zur Inventarisierung des Kunst- und Kultur-
gutes im Bistum Magdeburg in der Moritz-
kirche in Halle (Saale) am 26.09.2014 anläss-
lich der XXIII. Jahrestagung des Arbeits-
kreises für die Inventarisierung und Pflege
des kirchlichen Kunstschatzes in den deut-
schen (Erz-) Bistümern, zugleich HALLESCHES
MAURITIUSTAGE am 25. und 26. 09.2014.“

Umbau einer kath. Kirche zu einem Gemeindezentrum in Schieder-Schwalenberg

unter Einbeziehung des bestehenden Kirchturmes
Falko Biermann



Zwei Gemeinden machen sich auf den Weg,
ein gemeinsames neues Gemeindezentrum
zu errichten. Um diesen Neubeginn deutlich
zu machen und zugleich die städtebau-
lichen und funktionalen Mängel des beste-
henden Kirchenschiffs zu beheben, glauben
wir, dass ein Abriss des Kirchenschiffs un-
ausweichlich ist, um der neuen Gemeinde-
situation Rechnung zu tragen.





Wir erhalten jedoch den Kirchturm, um die Verbindung zur Tradition und Vergangenheit der Gemeinde St. Laurentius aufrecht zu erhalten. Ebenfalls binden wir Kunstwerke (Bleiverglasung) und Ausstattungsgegenstände der St. Josephs Gemeinde, deren Kirche abgerissen wird, in die Gesamtkonzeption ein. Der neue Kirchenraum erhebt sich auf quadratischem Grundriss, allseits gut sichtbar als „Kirche am Weg“ zwischen Schwalenberg und Schieder. Zwei Lichtstrahlen durchbrechen die Außenwände des Kirchenraums, die sich über dem Altar kreuzen. Ihre Anordnung beruht auf der geografischen Mitte der beiden Ortsteile und symbolisiert die Verschmelzung der beiden Gemeinden im neuen Kirchenzentrum.

Der neue Kirchenraum ist bewusst kein multifunktionaler Raum, sondern geprägt durch eine klare liturgische Diktion mit einem Altar in der Mitte. Er ist karg und arm gestaltet. Innen erhalten die traditionell gemauerten Wände einen weißen Putz, der Boden besteht aus Beton (naturlasiert). Nur durch die vier schmalen Wandschlitzte, die ihre Fortführung in der Decke erfahren, erstrahlt der Raum je nach Tages- und Jah-

reszeit im besonderen „Licht Gottes“. An der Rückwand nehmen zwei Metallschiebetüren ein Teil der Glaskunstwerke von St. Joseph auf. Sie ermöglichen bei Bedarf die Erweiterung des Kirchraums unter Einbezug des Foyers. Meist ist die Schiebetür geschlossen und der Kirchenraum bleibt ein ruhiger und stark umrissener Raum.

Die Möblierung des Kirchraums lässt eine flexible Nutzung zu. Nur an den beiden Langseiten werden wandintegrierte Bänkreihen für Gläubige angeordnet. Die weitere Möblierung besteht aus losen Stühlen. Wenn alle Stühle aus dem Kirchenraum entfernt werden, entsteht ein Raum der Stille.

- Die Kosten werden eingehalten durch
- klare Bauform mit einfachem Tragwerk
 - Abriss des Kirchenschiffs (Nichtsanierung, Renovierungskosten nicht abschätzbar)
 - einfache Materialien: Kirche: Ziegel, Betondecke und -Sohle
 - Gemeindesaal: Holzrahmenbauweise mit Lärchenholz, hellgrau lasiert



Spurensuche – Erneuerung
in St. Michael, Oerlinghausen

Falko Biermann

Die geplante Erneuerung des Innenanstriches der in den 1950iger Jahren errichteten katholischen Kirche St. Michael wurde zum Anlaß genommen, grundsätzlich über die Zukunftsfähigkeit des momentanen Kirchraumes nachzudenken. Insbesondere die Anordnung und der Zustand der liturgischen Orte, sowie die neuen Anforderungen an einen differenzierten Zugang, waren durch vorangegangenen Umbauten nicht zufriedenstellend gelöst worden.

Daher haben wir uns auf die Spurensuche begeben. Wie sah die Kirche ursprünglich aus und an welchen Stellen gab es bereits bauliche Veränderungen? Diese Spurensuche war interessant und sehr aufschlußreich, weil es sowohl Originalzeichnungen des Architekten Heinrich Stiegemann, Warstein wie auch aus den verschiedenen Jahrzehnten Fotodokumentationen des langjährig tätigen Pfarrers gab.

Veränderungen erfuhr die Kirche im Bereich der Anordnung des Taufbeckens. Hier existierte die drei Stufen tiefer angelegte im Eingangsbereich angeordnete Taufkapelle nicht mehr.

Das wieder freigelegte Fenster in Kreuzform



Vorzustände aus 3 verschiedenen Epochen

Der Hochaltar und der gemauerter Ambo-bereich wurden in der Zeit nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil verändert. Der Künstler Heinz Hollenhorst errichtete auf einem neu betonierten Mittelpodium in der ehemaligen sechsstufigen Treppe zum Hochaltar einen Altar, einen Taufstein sowie einen neuen Bronze-Ambo. Zum Teil wurden diese Steinmetzarbeiten aus dem Steinmaterial der Vorgängerprinzipalien erarbeitet. Ein hölzernes, mit Edelsteinen reich verziertes Hängekreuz, hatte das 10 cm breite und 3 m hohe in der gebogenen massiven Chorwand eingesägte Glaskreuz ersetzt. Die Aussparung wurde einfach zugemauert, und dieses Detail geriet in Vergessenheit. Nur noch Russablagerung auf der Fläche des ausgemauerten Wandbereiches des Kreuzes deuteten dessen Existenz an. Mit jedem neuen Anstrich ging es für Jahre wieder verloren. Es erinnerte uns an eine Arbeit des japanischen Architekten Tadao Ando aus den 1970er Jahren, der eine Kapelle nur mit einem übergroßen, schmalen Kreuz in Glas gestaltete. Der Entwurf sah nun vor, an den Punkten, die bereits überarbeitet worden sind, wieder mit neuen Impulsen anzuknüpfen.

Die Taufkapelle wurde zur neuen rückwärtigen Anbetungskapelle, die differenziert zugänglich gestaltet wurde. Sie ist mittels unsichtbarer Glasschiebetüren und eines schlichten Metallgeländers vom Kirchenraum abgetrennt. Die Gestaltung der Sitzobjekte, der Kerzenstation und des Kreuzes übernahm der Kunstschnied Pater Abraham Fischer von der Abtei Königsmünster in Meschede.

Eine neue großzügige Altarinsel sollte die halbherzige Mittelpodestlösung ersetzen. Für die Überarbeitung der liturgischen Orte wurde ein Künstlerwettbewerb mit vier Bildhauern ausgelobt.



Gemeinsames Gitter als Abtrennung des Windfangs und Geländer der offenen Chorbühne



Gewonnen hat der Künstler Matthias Eder, Leonberg, der mit Respekt und eigener Note die künstlerische Arbeit von Prof. Heinz Hollenhorst und Arbeiten des Künstlers Berthold Müller, Oerlinghausen, aufgriff und weiterentwickelte. Eine Tabernakelstele steht nun mittig hinter dem Altar, dort wo einst der Hochaltar stand. Eine neues Taufbecken steht der Gemeinde zugewandt rechts neben der Altarinsel. Der bronzenen Ambo blieb orginal erhalten und erhielt einen neuen Standort, in etwa dort wo einst das erste gemauerte Rednerpult war.

Neben der künstlerischen Neugestaltungen wurde die Kirche auch technisch überarbeitet: Die Wärmeerzeugung wurde erneuert, die Luftheizung über Bodenkanäle stillgelegt und ersetzt durch bodenintegrierte Ventilatorenstationen. Die Beleuchtung wurde auf LED-Technik umgestellt. Das Kirchenschiff erhielt neue Pendelleuchten. Die Orgel wurde repariert, ein nicht mehr benötigtes Register umgebaut, die öffentlich zugängliche Orgelempore zur Sängerempore umgebaut und die Glockensteuerung digitalisiert.

Nach intensiven Gesprächen mit dem Kirchenvorstand reifte die Idee, das Kreuz-Fenster wieder zu öffnen und das Hängekreuz abzunehmen. Den Chorraum erfüllt nun ein kraftvolles leuchtendes Kreuz.

In der Achse hinter dem mit Klarglas ausgestatteten Glaskreuz steht ein seltener Baum, dessen Laub im Sommer hellgrün strahlt und sich im Herbst intensiv gelb färbt. Zu jeder Jahreszeit erfährt der Kirchenraum dadurch eine besondere Lichtstimmung.



oben, Mitte:
Kirche und Altarraum nach der Renovierung

rechts:
Andachtsraum
neben dem Eingangsbereich



Die Rückseite Gottes oder der Ort des Sakralen

Theodor Ahrens

Es gibt Sakralarchitektur und profane Räume. Es gibt Musica Sacra und weltliche Musik, heilige und unheilige Orte. Es scheint, als wüssten wir genau, wovon wir reden, wenn wir solche Worte gebrauchen. Jakob, einer der Stammväter des Volkes Israel, des Volkes Gottes also, schien das jedoch nicht so genau zu wissen. Im Buch Genesis (28,17) jedenfalls wird von Jakob erzählt, er habe, als er nach seinem berühmten Traum von der Himmelsleiter erwachte, gesagt: „Wirklich, der Herr ist an diesem Ort, und ich wusste es nicht (...) Wie Furcht erregend ist dieser Ort. Hier ist nichts Anderes als das Haus Gottes und die Pforte des Himmels.“ (Der Text gehört auch zur Liturgie der Kirchweihe.) Von Mose wird ganz Ähnliches berichtet. Als er den brennenden Dornbusch sah, der doch nicht verbrannte, ahnte er nicht, dass dort „heiliger Boden“ war. Man musste es ihm erst sagen.

Personale Sakralität

Es scheint demnach so zu sein, dass sakrale Orte und Räume nicht durch Architekten planbar sind und man auch nicht einfach über sie verfügen kann. Frühchristliche Apologeten wie Minucius Felix (3. Jahrhundert) konnten noch erklären: „Wir haben keine Tempel und keine Altäre“. Ähnlich auch Arnobius in einer „Streitschrift gegen die Heiden“.

Nur der Römer Cicero (106–43 vor Christus) wusste genauer, was zur Religion und was zum sakralen Bereich gehörte: „Öffentliche Religion ist dort, wo Priester auf dem Altar vor einem Tempel Opfer darbringen“

(in: *Natura deorum*). Es verwundert deshalb nicht, dass die Christen für die Römer den Eindruck erwecken mussten, ihnen sei alles profan. Christlicher Glaube bindet sich nicht an feste Orte oder sakrale Räume, er ist geradezu „ortlos“. Arnold Angenendt schreibt deshalb in einem bemerkenswerten Aufsatz über „Christliche Ortlosigkeit“, dass der heilige Ort zu einem persönlichen Geschehen geworden sei: Die Engel, die in Jakobs Traum über der Himmelsleiter auf- und niederstiegen (Gen 28, 12), steigen nun über dem „Menschensohn“ auf und nieder (Joh 1,51). „Der offene Himmel ist nicht mehr lokal fixiert, vielmehr steht der Himmel offen über der Person Jesu.“ (Angenendt 350) Der Menschensohn aber hat keinen Ort, wohin er sein Haupt legen könnte (Lk 9,58); „Wahre Anbetung ist ortlos, geschieht alleine im Geist und in der Wahrheit“ (Joh, 4,24).

Resakralisierung der Räume

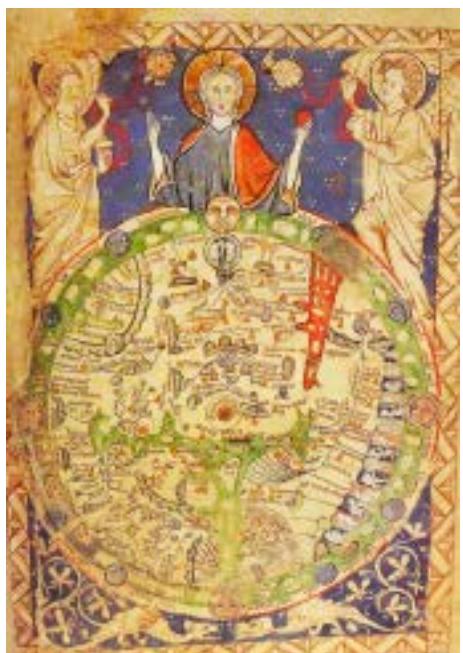
Dennoch kennen Christen seit Jahrhunderten wieder sakrale Orte, die anderen Orten gegenüber herausgehoben sind. Und in den sakralen Räumen sollen nach den kirchlichen Richtlinien bestimmte Orte besonders hervorgehoben werden. So soll der Altarraum „durch eine leichte Erhöhung oder durch besondere Gestaltung vom übrigen Raum passend abgehoben sein“ (Instruktion Eucharisticum mysterium vom 25.05.1967). Nicht oft genug können nachkonziliare Dokumente betonen, dass es im Kirchenraum noch einen „heiligen Ort“ gibt. „Der Priester steigt empor zum Altar“, heißt es in den Lineamenta der 11. Bischofssynode (25.02.2004). „Der Altar ist der heiligste Ort

des Gotteshauses und ist erhöht, um das Werk Gottes zu zeigen, das höher ist als alle Werke der Menschen", formuliert die Bischofssynode weiter und lenkt entsprechend ihren kritischen Blick auf die „Tendenz, den Altar in den für die Gläubigen bestimmten Raum zu rücken und das Presbyterium praktisch abzuschaffen..." (Nr. 63, Instrumentum laboris der 11. Bischofssynode). Auf solche Weise gehe der Sinn für das Heilige verloren, auch wenn man einen Mehrwert an Kommunikation gewinne.

Entsakralisierungstendenzen

Offenbar reagierte man durch derartige Hinweise auf Entwicklungen, die nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil hier und da Raum griffen. Die Liturgiekonstitution des II. Vaticanums hatte ja darauf hingewiesen, dass den Gläubigen eine „tätige Teilnahme“ an der Liturgie ermöglicht werden solle, und ein Kardinal kritisierte die Auffassung, ein katholisches Kirchengelände müsse prächtig wie ein Tempel sein (vgl. van Bühren, 228). Die Liturgiekonstitution drückte insgesamt die Tendenz aus, Kirchenräume nüchtern zu gestalten (vgl. van Bühren, 230). Darüber hinaus sollte man die Ausstattung durch Bilder auch maßvoll zurückhaltend vornehmen. Es kam vielerorts zur „Entsakralisierung“ des Kirchenraumes, der vielen Funktionen und Zwecken dienen sollte. „Mehrzweckraum“ war eines der Stichworte des Zeitgeistes. Viele ältere Ausstattungsstücke – vor allem des 19. Jahrhunderts – fielen der Purifizierung des Raumes zum Opfer. Manche sprachen sogar vom modernen Bildersturm. Hinter all dem stand vielleicht auch die Intention, die „Lebenswelt“ und den Alltag mehr mit der Feier der Liturgie und ihrem Gehäuse zu verbinden und das, was uns heilig ist, nicht in gesonderte, sakrale Bezirke zu verbannt. „Separate Chorräume wurden leergeräumt, ohne zu bedenken, dass sie in einem proportionalen Verhältnis zu Altar

und Gesamtraum standen. Die Entfernung des Altares aus dem Chor hinterließ deshalb oftmals eine gähnende Leere“ (van Bühren 275). Auch Kirchenräume hatten funktional und zweckdienlich zu sein. Vielleicht lohnt es, vergleichend einen Blick auf die außer-religiöse, profane Kunstszene zu werfen. Denn in vielen Strömungen ging es auch darum, Kunst und Leben, Alltag, Warenästhetik und Politik miteinander zu verbinden. Sakrales aber war und ist eben weltfremd.



Mittelalterliche Weltkarte mit Ausrichtung nach Osten zur Erwartung Christi

Peter Sloterdijk hat darauf aufmerksam gemacht, dass in der frühen Neuzeit auch der Blick auf die Welt sich veränderte. Man sah auf den Karten keine heiligen Orte mehr. Mittelalterliche Weltkarten waren zum Beispiel anders ausgerichtet als unsere modernen Atlanten. Sie waren geostet – orientiert eben. Dort im Osten wöhnte man das Paradies, von dorther wird Christus am Ende der Zeiten erwartet (vgl. Matth. 24,27). Die Mitte der Weltkarte stellt die hl. Stadt Jerusalem dar. Man dachte eben symbolisch



Historischer Globus

und nicht rein funktional, so dass die Spuren Gottes in der Welt auch für die Augen sichtbar wurden. Die Orte auf dem Erdball hatten nicht alle die gleiche Qualität. Es gab hl. Orte und unheilige Zonen, Gnadenorte, zu denen man pilgerte, und weltliche Märkte, auf denen man Geschäfte machte. In der Neuzeit erst schuf man den Globus (den ersten konstruierte in Nürnberg Martin Behaim 1492) und überzog ihn mit einem Netz von Längen- und Breitengraden. Es gab für Kaufleute und Händler keine qualitativ wertvollen Gnadenorte mehr, sondern nur noch Standorte. Für die profanen Handelsverbindungen musste man sich ganz rational orientieren. Alle Orte waren gleichrangig. Die Landkarten waren eingenordet und nicht mehr nach Osten ausgerichtet. So ist heute auch kaum noch verständlich, warum die alten Kirchen alle nach Osten, zur aufgehenden Sonne ausgerichtet waren. Für moderne Bauten spielen halt andere Kriterien eine Rolle, denn „alles ist möglich“, wie ein Werbeslogan formuliert und dabei vielleicht auf einen biblischen Text anspielt, der eine solche Aussage nur für Gott reservierte. Vielleicht haben solche Umwäl-

zungen auch Folgen für die Architektur sowohl im profanen wie im kirchlichen Bereich. Deshalb ist es nützlich, sich darüber zu verstündigen, was wir als heilig und sakral ansehen und was für uns eher als profan und alltäglich gilt.

„Das Heilige“

1917 veröffentlichte der evangelische Theologe und Religionswissenschaftler Rudolf Otto sein Epoche machendes Buch „Das Heilige“. Nicht wenigen erschien es als die wichtigste religionswissenschaftliche Publikation des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Erfahrung des Heiligen wecke eine ganz eigenständige Gruppe von Gefühlen, die auf etwas Geheimnisvolles, Numinoses gerichtet seien, ein „Gefühl des mysterium tremendum, des schauervollen Geheimnisses“ (Otto, 13), das gleichzeitig fasziniert. Dabei geht es nicht um ein Geheimnis, das nicht nur für die Nichteingeweihten wäre, für höhere Grade des Wissens aber aufgelöst würde, sondern hier wird man seiner Kreatürlichkeit selbst gewiss. Von solchen Erfahrungen berichten zum Beispiel Mystiker, aber auch biblische Personen. Die Aktualität der Gedanken von Rudolf Otto liegt vielleicht darin, dass sie einen Zugang zur Religion ermöglichen. Der Untergang traditioneller Religionsformen muss deshalb nicht auch das Schwinden aller Religiösen bedeuten. Religiöse Gefühle können sich auch neue Orte suchen, worauf Georg Schmid aufmerksam macht, denn die gleichen Erfahrungen scheinen ihm in säkularen Bereichen ebenfalls möglich zu sein. „Der gänzlich areligiöse Mensch, selbst in den am stärksten desakralisierten modernen Gesellschaften, ist ein seltenes Phänomen. Die meisten „religionslosen“ Menschen verhalten sich immer noch religiös, wenn sie sich dessen auch nicht bewusst werden... Der moderne Mensch, der sich areligiös empfindet und bezeichnet, verfügt noch über eine ganz verkappte Mythologie

und viele abgesunkene Ritualismen“ (Eliade 121). Was die Baukunst angeht, hebt Rudolf Otto besonders die Gotik hervor, die für ihn am stärksten in einem religiösen Erlebnis wurzelt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass selbst profane Bauten in gotischer Architektur gestaltet wurden – selbst noch im 19. Jahrhundert. „Uns Westlichen wird als numinoseste Kunst die Gotik erscheinen, und zunächst um ihrer Erhabenheit willen. Aber das reicht nicht aus... Die Gotik besitzt einen Zauber des Eindrückes, und dieser ist mehr als der des Erhabenen“ (Otto 88). Spätestens hier wird deutlich, dass man die „Erfahrung des Heiligen“ als Kern religiöser Erfahrung nicht so einfach und eindeutig auf die Kunst abbilden kann. Auch die „sakrale Kunst“ erzeugt nicht immer „religiöse Gefühle“. Die sind so unverfügbar wie „das Heilige“ und die eingangs zitierte Erfahrung des biblischen Jakob und des Mose. Der evangelische Theologe Karl Barth (1886–1968) pflegte deshalb den Glauben von der Religion zu unterscheiden. Religion sei bloßes Menschenwerk, meinte er, ja, sie sei sogar Unglaube. Kirchenräume waren für ihn deshalb auch bloß profane Räume, die nichts Sakrales an sich hatten. Wichtig war für ihn allein die Verkündigung des Wortes in solchen Räumen.

Heute wird wohl nicht nur in der Kunst solche „chemische Reinigung“ überwunden. Auch der Glaube ist nicht nur „reiner Glaube“. Er muss gewiss auch in allen Lebensbereichen Folgen haben. Aber wenn er ausdrücklich wird in Kult und Lehre, benutzt er die Sprache der Religion, sonst wird er weltlos.

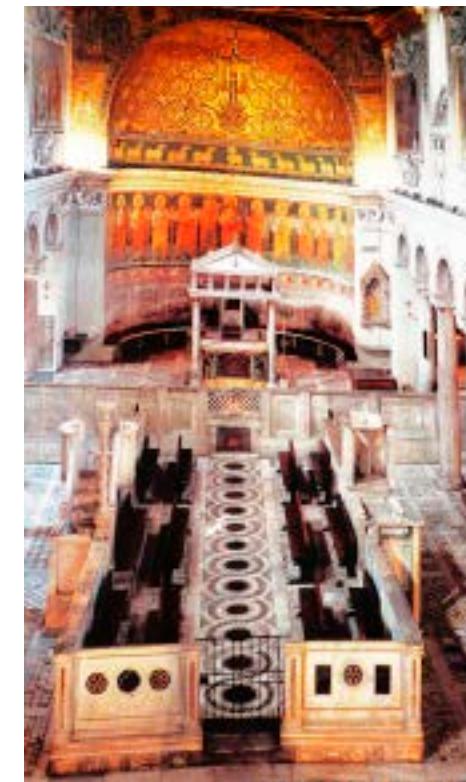
Sakrale Räume und ihr Gebrauch

Über dem Eingang der Marktkirche in Paderborn findet der Besucher eine Inschrift, die aus der Erbauungszeit dieser bedeutenden Jesuitenkirche stammt. Dort liest

man das Gebäude sei „ad fidei et pietatis incrementum“ (zum Wachstum des Glaubens und der Frömmigkeit) errichtet worden. Und von einem religiösen Gelübde ist die Rede. So soll der Bau also ein Zeugnis von Glaube und Religion sein. Dabei lehnt sich die Architektur Formen, die eine Jahrhunderte alte religiöse Tradition transportieren: Säulen, Stufen, Engel, Altäre und Bögen. All diese Formen finden sich auch in anderen nicht religiösen Zusammenhängen, aber ihr architektonischer Zusammenhang spricht eine religiöse Sprache und von ihr einen spezifischen Dialekt.

Schon früh bezeichnete man Kirchen wieder als „Tempel“ oder als „Haus Gottes“, obwohl man solchen Bezeichnungen anfangs recht kritisch gegenüber gestanden hatte und von einer „domus ecclesiae“, einem „Haus der Versammlung“ gesprochen hatte. Zu leicht nämlich hätte man den gottesdienstlichen Versammlungsraum der Christen mit heidnischen „Gotteshäusern“ verwechseln können. Dennoch zogen in die christlichen Kirchenräume bald wieder Elemente alter religiöser Traditionen ein. Ein heiliger Bezirk wurde ausgegrenzt. „Templum“ hieß ja auch nichts anderes als ein ausgegrenzter Bezirk. Im Jerusalemer Tempelbezirk fand man Grenzsteine, auf denen gewarnt wurde: „Kein Fremder darf hineingehen innerhalb der Schranke und Einfriedung. Wer aber ergriffen wird, wird selbst daran schuld sein, dass der Tod die Folge ist“ (zitiert nach Ebner 113).

In frühchristlichen Kirchenbauten schrankte man sehr bald den Altar- und Chorbereich ein, wie man in San Clemente in Rom eindrucksvoll sehen kann. Die Chorschranken dort stammen aus dem 6. Jahrhundert. Kirchliche Dokumente nach dem II. Vatikanum machen darauf aufmerksam, dass „für die Bildung der Gläubigen in der eucharistischen Lehre nicht nur das zählt, was sie hören, sondern auch das, was sie sehen.“



Rom, S. Clemente, mit Schranken und liturgisch abgetrennten Bereichen

Die Nachlässigkeit hingegen zeigt, dass der Glaube schwach ist (...). Die Unterscheidung (der Räume) haben die orientalischen Kirchen durch die Umgrenzung des Heiligtums und die westlichen Kirchen durch den Raum des Presbyteriums beibehalten“ (11. Bischofssynode, Instrumentarium laboris, 2005, zitiert nach van Bühren, 799). Betont wird ebenfalls in den kirchlichen Dokumenten, dass die Kirchenräume auch über die Zeit des Gottesdienstes hinaus ihre sakrale Bedeutung hätten.

Die Deutsche Bischofskonferenz hat sich im Jahre 2003 mit der Frage der Bedeutung von Kirchenräumen in einer säkularen Gesellschaft, in der Kirchenräume oft funktionslos werden, auseinandergesetzt. In einer Handreichung heißt es: „Der Kirchenraum dient zuerst der Liturgie und folgt in seiner Gestaltung wesentlich deren Bedürfnis-

sen... Seine Sakralität gründet in der Heiligkeit der Versammlung... Kirchen haben Erinnerungscharakter und tragen Spuren kirchlichen Lebens in einer zunehmend säkularen Gesellschaft“ (zitiert nach van Bühren 291). So wurzelt die Sakralität eines Raumes wesentlich in ihrem Gebrauch und in den Spuren dieses Gebrauches. Der Philosoph Ludwig Wittgenstein (1889–1951) schrieb einst über den Sinn der Sprache: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache“ (Wittgenstein 43). Der Gebrauch aber wurzelt für ihn in der „Lebensform“. Wendet man diese Gedanken auf die Sprache der Architektur an, dann verrät die sakrale Architektur auch einen ganz bestimmten Gebrauch, der Zeugnis einer religiösen Erfahrung ist.

Im Buch Exodus (Ex 37,18 ff) wird erzählt, Mose habe verlangt, Gottes Herrlichkeit zu sehen. „Mein Angesicht kannst du nicht sehen,“ wird ihm geantwortet, aber wenn Gott an ihm vorüberziehe, könne er seine Rückseite, seine Spuren also, sehen. Erst wenn man den Spuren Gottes folgt, wird man seine Bedeutung (wörtlich: seine „Gewichtigkeit“) erkennen können. Vielleicht könnte diese Erzählung der Bibel auch ein Hinweis für Gestaltung sakraler Architektur sein. Sie vermittelt keine unmittelbare religiöse Erfahrung, sie kann aber wohl die Spuren, gleichsam die Rückseite, des religiösen „Gebrauchs“ zeigen.

Das II. Vaticanum und die Folgen

Das erste Dokument, das vom Zweiten Vatikanischen Konzil verabschiedet wurde, war die Liturgiekonstitution, die gleichsam die Frucht der „Liturgischen Bewegung“ darstellte. Entsprechend veränderten sich dann auch in der Folge die Kirchenräume. Die tragenden Stichworte der Konstitution waren „die volle und tätige Teilnahme des ganzen Volkes“, „Feier in Gemeinschaft“, „Wort Gottes“, „Tisch des Herrenleibes“,

„Glanz der Einfachheit“, Vermeidung von „bloßem Aufwand“. 1969 führte Papst Paul VI. das neue Messbuch ein. Die allgemeine Einführung (von 1970) betont, dass der „Tisch des Herrn“ frei stehen und wirklich Mittelpunkt des Raumes sein soll. Damit rückt der Altar näher an die versammelte Gemeinde heran, die nicht nur Zuschauer sein soll. Der Tabernakel bekommt einen eigenen Ort für die eucharistische Anbetung. Auch die Stelle der Wortverkündigung erhält entsprechend der Intention der Liturgiekonstitution einen besonders hervorgehobenen Ort. Auch der Sitz des Priesters als Vorsteher der Gemeinde bekommt einen eigenen Ort, soll aber nicht den Eindruck eines Thrones erwecken. Auf diese Weise wird der Altar, der im Laufe der Jahrhunderte viele Funktionen an sich gezogen hatte, „entlastet“ und kann in seiner Form auch kleiner gestaltet werden. Er ist nicht mehr die große Schauwand des Kirchenraumes, sondern Mitte, um die man sich versammelt. So sollen Kirchenräume der Liturgie dienen und „in jeder Hinsicht würdig sein, Zeichen und Symbol überirdischer Wirklichkeit (rērum supernarū signa) sein.“ Aber wie? Das bleibt zu fragen, denn „überirdische Wirklichkeit“ sieht man ja nicht. „Auch ein heiliger Stein bleibt nicht desto weniger ein Stein; scheinbar unterscheidet ihn nichts von allen anderen Steinen“ (Elia-de 9).

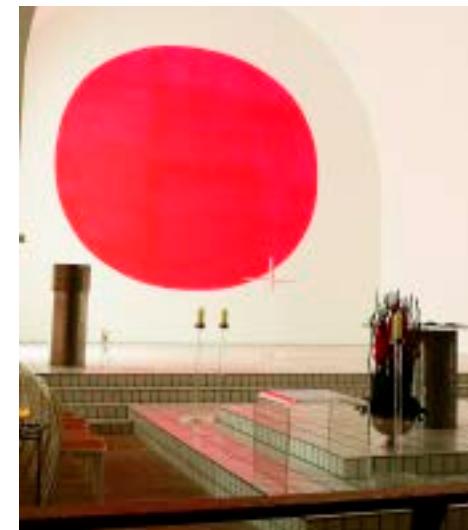
Zwei Beispiele moderner Kirchenraumgestaltung

Rudolf Schwarz (1897–1961) war einer der Baumeister, der am grundsätzlichsten nachdachte über den Bau der Kirche. Zugleich stand er Romano Guardini, einem der Vordenker der liturgischen Bewegung, sehr nahe. 1938 schon erschien sein Buch „Vom Bau der Kirche.“ „Es ist schön, wenn der heilige Raum ganz in der Gemeinde und ihrem Tun gründet, aus der Liturgie errichtet wird und mit ihr wieder versinkt... und

nachher nichts da bleibt als Weltraum: der Herr ging vorüber“ (Schwarz 1960, 40). Dennoch denkt Schwarz darüber nach, welche Spur des „Vorübergangs des Herrn“ den Raum zu einem sakralen Raum macht. Der sakrale Raum wird für ihn durch ganz einfache Formen bestimmt, weshalb er sieben Grundformen idealtypisch entwickelt. Damit nimmt er die Ausführungen des Zweiten Vaticanums schon vorweg. Als weitere Elemente kommen „die Leere“ und das Licht hinzu. In seinem Kommentar zum Bau der Heilig-Kreuz-Kirche in Soest schreibt Rudolf Schwarz (1960) „Es soll viel Platz frei bleiben, der nicht von Gestühl bedeckt ist, denn man muss spüren, dass das Ganze ein unnützes Werk ist, Gott gespendeter Überfluss.“ „Alte Gleichnisse wollen sagen, dass Gott im Leeren wohnt... Die offene Stelle bliebe einfach hin leer – eine bedeutende Unterbrechung (...) Man könnte das so andeuten, dass man im Bau hinter dem Altar einen Wandteil aussparte, der vollkommen weiß bliebe. Die weiße Farbe ist die Fülle aller Farben, das ungebrochene und vollständige Licht, und zugleich aller Farben Verneinung, da sie über alle Farben hinausgeht und keine mehr ist. Sie gleicht hierin jenem Nichts der Mystiker, das in Wahrheit unendliche Fülle ist. Man darf dabei keinesfalls den Altar..., dicht vor die Wand stellen (...) Man muss merken, dass die Wand, die da leer blieb, etwas Eigenes und Bedeutsames sagt“, (Schwarz 1947). 1928 bis 1930 verwirklichte Rudolf Schwarz diese Idee des Sakralbaus teilweise in der Aachener Fronleichnamskirche. Ein ungewöhnlich hoher quaderförmiger Gemeinderraum, der sich nicht absetzt vom Altarraum, sondern ihn einschließt, wird auf eine riesige, weiße, leere Wand ausgerichtet. Der Eindruck wird noch verstärkt durch das Licht, das durch sechs Fenster von der Seite her voll in den Raum strömt und dieser Wand die höchste Lichtfülle im Raum verleiht. Hier wird mit ganz einfachen Mitteln etwas von dem



Aachen, Fronleichnamskirche von Rudolf Schwarz



Ibbenbüren, St. Ludwig mit rotem Punkt von Rupprecht Geiger

erfahrbare, was „sakral“ genannt werden könnte. Ohne Abschränkungen zieht der Raum den Blick in eine buchstäblich undefinierbare Weite.

Ein zweites Beispiel kann eine ähnliche Erfahrung vermitteln. 1970 wurde die Ibbenbürener Kirche, ein Bau aus den fünfziger Jahren, renoviert. Der Pfarrer verband diese Renovierung mit der Gestaltung der Gemeindepastoral im Gefolge des II. Vatikans. Die Gemeinde beteiligte sich in vielen Gesprächen aktiv an diesem Prozess. Der alte Chorraum blieb leer, denn der Altar wurde näher in den Gemeinderraum gerückt, die Wände wurden strahlend weiß gestrichen und an die Chorrückwand malte der renommierte Künstler Rupprecht Geiger einen großen, etwas abgeflachten roten Punkt, der in sich durch rote Leuchtfarbe unmerklich variiert wurde. Wer den Kirchenraum betritt, bleibt fasziniert vor diesem leuchtenden Feuerball stehen. Irgendetwas von dem unfassbaren und „ansteckenden“ Geheimnis Gottes wird erfahrbar.

Rupprecht Geiger (1908–2009) hat sich ein Leben lang mit dem Thema „Farbe“ als einen autonomen Wert befasst. Besonders die Farbe „Rot“ in allen Variationen beschäftigte ihn. „Rot“ stand für ihn für Leben, Energie, Macht, Liebe, Wärme. Der leuchtende rote Punkt an der Rückwand von St. Ludwig in Ibbenbüren ist eigentlich nur rote Farbe, könnte man sagen, die nichts abbildet außer sich selbst. Der Punkt könnte auch in einem Konzertsaal oder in einer Sparkassenhalle gemalt sein. Erst der Ort an der Wand eines gottesdienstlichen Raumes erzeugt eine sakrale Bedeutung. Wesentlich ist ebenfalls die Ordnung im Raum. Vor dem Punkt steht unten auf dem weiß gekachelten Boden ein zwei Meter hohes Kreuz aus Akrylglas. Wohin man auch im Raum geht und auf das Kreuz blickt, immer spiegelt sich etwas von dem Rot des großen, leuchtenden Punktes darin. So wird das gläserne Kreuz, das eigentlich die Erinnerung an den Tod aufbewahrt, gleichzeitig zum Symbol neuen Lebens und weist über sich hinaus, wird gleichsam zur Spur für die „Rückseite Gottes“, der vorübergegangen ist und dessen Spur die Gemeinde folgt.

Transzendenten Räume – Kirchenräume aus der Sicht eines Architekten

Johannes Schilling

Die Sakralität vermittelt sich über die liturgisch programmierte Raumwirkung - eine immer wieder neue Herausforderung, bei der Mut zu künstlerischer Qualität überhaupt nicht schaden kann.

Ein Streifzug mit Ausblick

Raumwirkung ist ein starkes Medium, welches architekturgeschichtlich in vielen Kulturen programmatisch eingesetzt wurde im Sinne gesellschaftlicher oder geistiger Ideale. Sie resultiert aus physischen Faktoren wie Dimension, Konstruktion, Volumenverhältnisse, Materialität, Lichtführung oder Ordnung.

Architektur spricht wesentlich ausgeprägter als andere Kunstgattungen alle menschlichen Sinne gleichzeitig an. Sie kennt weder Rahmen noch Bühne noch zeitliche Abfolge. Es gibt nichts, was sie gegenüber dem Betrachter in eine definierte Position setzen würde.

Akustik, Temperatur, Licht, Haptik, Bewegung, all das wird in der Regel unbewußt wahrgenommen und wirkt direkt auf die menschlichen Emotionen. Raumwirkung kann Ehrfurcht, Beklemmung, Freude, Entdeckungslust oder Besinnlichkeit fördern, ohne daß sie als Szene erkennbar in Erscheinung tritt. Ihr Vehikel ist der allgegenwärtige Nutzen von Gebäuden: Architektur ist einfach da – allein schon, weil sie gebraucht wird.

Dies ist auch einer der Gründe dafür, daß sich das Wesen eines Bauwerks, nämlich seine eigentliche räumliche Charakteristik,

im Vorhinein kaum darstellen oder vermiteln läßt. Architekten können sich die Atmosphäre von Räumen anhand von Skizzen, Zeichnungen und Modellen in der Regel relativ gut vorstellen, Entscheidungsträger oder Nutzer erfahrungsgemäß eher selten. Daran ändern auch die heute möglichen fotorealistischen Darstellungen nichts – im Gegenteil – sie sind meist trügerisch. Es ist mit Architekten und Raum vielleicht ähnlich wie mit Musikern, die anhand eines Notenblatts den Klang der Musik beinahe hören können.

Immer wieder sind wir überrascht, wenn wir alte oder moderne Kirchenräume aufsuchen, die wir von Fotografien her zu kennen glauben. Ihre oftmals starke Ausstrahlung, hervorgerufen durch die Materialität, das Licht, den Geruch oder die unterschiedlichen Eindrücke, die wir gewinnen, wenn wir uns darin bewegen, erzeugt manchmal einen geradezu wunderbaren Nachhall in unserem Innersten, oftmals, ohne daß wir uns bewußt machen, warum.

Können Räume Bedeutungen transportieren?

Den Menschen fehlt es heute vielleicht nicht so sehr an vorgegebenen Bedeutungen, sondern eher an reflektierter eigener Erfahrung. Es fehlt an einem authentischen, offenen Zugang zum Wesen des eigentlichen Seins.

Die zunehmende Vielfalt der Zeichen und Symbole, denen wir allenthalben ausgesetzt sind, die unendliche Zahl von Botschaften und Möglichkeiten, die uns von allen Seiten

TRANSZENDENTE RÄUME – KIRCHENRÄUME AUS DER SICHT EINES ARCHITEKTEN

angeboten werden, läßt die Frage nach der Bedeutung der Dinge eher in den Hintergrund treten. Während unsere Urahnen vermutlich durch ein leises Knacken oder einen Fußabdruck in Alarmbereitschaft versetzt werden konnten, unsere Vorfahren vielleicht ein Wegekreuz andächtig anhalten ließ angesichts des Wunders der göttlichen Schöpfung, die sie umgab, rufen heute die plakativsten Botschaften, die spektakulärsten Filme, die verrücktesten Gebäude oder die charmantesten Lifestyleangebote höchstens noch Sensationslust hervor. Mit unserem wirklichen Leben hat das alles meist eher wenig zu tun. Überall wird Bedeutung verkauft und hat womöglich längst ihre Glaubwürdigkeit verloren.

In der Diskussion über die Wirkung neuer oder neu gestalteter Kirchenräume wird auch manchmal nicht gesehen, daß die Kommunikation vorherbestimmter Bedeutungsinhalte mit den Mitteln von Kunst und Architektur schon grundsätzlich ein fragwürdiges Unterfangen ist.

Deutung ist eine Sache des Dialogs zwischen Betrachter und Kunstwerk. Würde man dem eine Bedeutung auferlegen, wäre dieser Erkenntnisprozeß nicht möglich, und die Arbeit wäre kein Kunstwerk mehr. Die Frage, was ein Künstler oder sein Auftraggeber uns mit einem Werk sagen will, kann uns die Kunst selbst nicht beantworten. Auch der programmatische Ansatz von Kunst und Architektur beim Kirchenbau sollte dies nicht als Propagandamittel begreifen; sie würde banal und mutierte zum Kitsch.

Die eigentliche Stärke von Kunst besteht darin, Erfahrungen zu ermöglichen und dabei gleichzeitig eine Reflexion auszulösen, die uns innerlich über das alltäglich Erfahrbare hinaus hebt. Dies gilt für alle Formen der bildenden Kunst, also vor allem auch für die Architektur.

Dieser Zugang kann durch freie Kunst und Architektur in ihren vielfältigen Erscheinungsformen, Themen und Bezügen angestoßen oder gefördert werden, weil sich Künstler und Architekten mit ihren Werken genau diesen Fragen stellen. Erst aus diesem Forschungsgeist heraus kann überhaupt ernst zu nehmende Kunst und Architektur entstehen, die offene Zugänge für den Glauben schafft. Genau hier kann der programmatiche Einsatz von Kunst und Architektur in Kirchenräumen ansetzen, um etwas, im wörtlichen Sinn, zu be-wirken.

Der Einwand der Beliebigkeit, der in dieser Hinsicht bisweilen auch von hochrangigen katholischen Geistlichen geäußert wird, zeugt nicht eben von Selbstsicherheit und Qualitätsbewußtsein. Die Kritik Kardinal Meisners an Gerhard Richters Fenster für den Kölner Dom ist nur ein besonders plakatives Beispiel. Die christliche Botschaft ist keine Frage, sie ist die Antwort. Die Liturgie hält als starkes Bindeglied alles zusammen. Der Raum, die Kunst, alles im Kirchenraum ist eine Folge und nicht eine Voraussetzung der Liturgie. Alles dient dem Lob Gottes. Die Christliche Botschaft benötigt keine Verkaufsargumente, sie will offene Zugänge.

Kunst und Architektur reflektieren die Schöpfung und stehen für die Suche der Menschen nach Gott. Es geht also in erster Linie um Qualität.

Das Problem mit der freien Kunst auf hohem Niveau besteht häufig darin, daß sich kompetente Künstler im Vergleich zu Kunsthändlern und Ausstellungsdesignern relativ wenig vorschreiben lassen. Hinzu kommt oft die mißverständliche Vorstellung, Kunst wäre dazu in der Lage, so etwas wie eine didaktische Funktion zu erfüllen. Die Natur hat auch keine didaktische Funktion, bloß, weil man aus ihr sehr viel lernen kann. Experimente auf hohem Niveau sind jedenfalls für unsere heutigen Verhältnisse wesentlich spannender, glaubwürdiger und

hilfreicher für die lebendige Verkündigung als stromlinienförmiges Kunsthanderwerk. Erst in der ganzheitlichen Auseinandersetzung entsteht wahre Erkenntnis. Die Kirche sollte in dieser Hinsicht eine Vorreiterrolle annehmen, so wie sie es am Beispiel des architektonisch und künstlerisch bisher einzigartigen Kölner Museums Kolumba gezeigt hat. Die Menschen erwarten das auch.

Soll Kirchenbau dem Zeitgeist folgen?

Selbstverständlich folgt der Kirchenbau dem Zeitgeist, so wie er es von seinen Ursprüngen bis heute immer getan hat. Ein Gotteshaus war auch stets ein Gebäude, welches die höchsten konstruktiven, technischen und kulturellen Standards seiner Zeit exemplarisch und in immer wieder wechselnder Gestalt verkörpert hat. Kirchenbauten waren auch immer wieder Experimente von wegweisender Wirkung auf die architektonischen und künstlerischen Vorstellungen ihrer Zeit. So hat beispielsweise die von Abt Felix Négre 1918 den Architekten Auguste und Gustave Perret in Auftrag gegebene erste große Kirche aus dem neuen Werkstoff Beton, Notre-Dame du Raincy, einen nachhaltigen Einfluß auf die Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts ausgeübt. Das Bauwerk strahlt auch heute noch eine einzigartige subtile Raumwirkung aus. Auch radikal neue architektonische Positionen, wie beispielsweise die Kirche des Dominikanerordens Sainte-Marie de la Tourette, von Corbusier 1960 in Éveux erbaut, zählen heute zu den Ikonen der Kunstgeschichte.

In liturgischer Hinsicht sollte sich der Kirchenbau andererseits keineswegs an zeitweiligen Moden oder Forderungen anbiedern, um nicht an Glaubwürdigkeit uns Halt zu verlieren. Und er hat dies auch nie getan. Er darf nicht seine liturgischen Prinzipien aufgeben, da er sonst beliebig wird.

Diese liturgischen Prinzipien verkörpern sich exemplarisch in den sogenannten Prinzipalien. Der Altar als Ort des Abendmahls, der Ambo als Ort der Verkündigung, der Tabernakel als Ort des Sakraments und der Taufstein als Ort der Aufnahme in die Gemeinde haben eine lange Tradition und einen besonders hervorgehobenen Stellenwert. Sie sind keine „Erzählorte“, sondern sie sind Fundamente des Kirchenbaus. Ihre Position im Raum muß gut überlegt sein und ihre Gestalt muß von Gültigkeit sein, denn ihre bildliche Aussage besteht im Wesentlichen in der Tatsache ihrer räumlichen Präsenz.

Die „Gestaltung“ der Prinzipalien als „Set“, also in Material und Design möglichst gut zueinander passend, anstatt ihrer jeweiligen liturgischen Bedeutung entsprechend, ist eines der Phänomene, welche der Hang zur Gebrauchskunst oder zum Design hervorgebracht hat. Auch heute wird das noch häufig umgesetzt. So lange es architektonisch-konzeptionell begründet ist, also aus dem Raum heraus entwickelt, kann man es so machen.

Lange Zeit habe ich nicht verstanden, warum der Vatikan die liturgische Nutzung des schönen Altars für die Kirche St. Peter in Köln verboten hat, nur weil er aus drei Teilen besteht. Pater Friedhelm Mennekes, der verdienstvolle Mittler zwischen Kirche und Kunst, hatte es geschafft, einen der profilertesten Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts, Eduardo Chillida, für dieses singuläre Kunstwerk zu gewinnen.

Inzwischen kann ich die Idee hinter dem Verbot zumindest verstehen: Die Liturgie ist fundamental. Schwerer verständlich ist, daß bisweilen über solche Dinge wie elektrisch hinterleuchtete transluzente Prinzipalien mit aufgedruckten Textbotschaften diskutiert wird. Selbst derartigen Kitsch kann man ja in Kirchenräumen platzieren, wenn

man unbedingt will, aber jedenfalls nicht als Altar. Es steckt ja viel guter Wille hinter solchen Vorstellungen, aber auch das ist wiederum eine Frage des Bewußtseins für liturgische Sinngebung und künstlerische Qualität.

Wie funktioniert Kirchenbau?

Eine Vorgabe für eine zu entwerfende Raumwirkung ließe sich wohl schwer formulieren. Architekten leiten sie in einem intuitiven Prozeß aus einer breiten Diskussion her. Sie eignen sich sozusagen eine Haltung zu einer Aufgabe an und versuchen, daraus in Verbindung mit ihrer persönlichen und fachlichen Prägung eine authentische räumliche Ordnung und Wirkung zu generieren. Die Frage nach der Authentizität spielt dabei eine besondere Rolle. In der Inszenierung liegt eine große Versuchung und Ambivalenz. Doch es gibt kein vor- und hinter den Kulissen und gleichzeitig bewahrt der Raum stets noch etwas vom Geheimnis seiner Wirkungsweise. Gerade indem die Dinge sichtbar werden, wird auch ihr Geheimnis glaubwürdig, jenseits jeder Form von durchschaubarer Inszenierung. Das Architekturkonzept eines Kirchenraumes beruht auf wenigen wesentlichen Grundsätzen, die sich gegenseitig bedingen und daher in einem komplexen Prozeß der Annäherung an eine räumliche Lösung entwickelt oder gefunden werden. Man könnte sie vielleicht zusammenfassend folgendermaßen beschreiben:

Den Raum klären, ihm eine eigene Charakteristik und Ordnung geben. Es geht dabei um ein konstruktives, skulpturales und formales Konzept. In der Musik würde man dies vielleicht eine Komposition, Struktur oder Satzfolge bezeichnen.

Die Liturgie ordnen gemäß der Bedeutung ihrer Verkündigung und Sinngebung. Analog zu unserem musikalischen Beispiel

könnte man dies mit der Tonfolge oder einer komplexen Melodie vergleichen. Die Dinge sichtbar machen, so wie sie sind, um eine differenzierte Erfahrbarkeit des Gesamten zu ermöglichen. Dies trifft im Wesentlichen die materielle und formale Ausprägung aller räumlichen Komponenten, also wiederum musikalisch gesprochen der Instrumentalisierung und Klangcharakteristik des Raumes.

Diesen Grundsätzen liegt auch heute noch die Vorstellung von einem ganzheitlichen und differenzierten Raumklang zugrunde, der alles zu einem umfassenden Akkord vereint. Ein Klang, in dem die vielen einzelnen den Raum prägenden Stimmen präzise, klar und mit kalkulierter Gewichtung zur Gelung kommen und dabei insgesamt eine transparente Harmonie erzeugen.

Hinsichtlich der Realisierung gibt es dann eine Vielzahl von technischen, konstruktiven, funktionalen, liturgischen, rechtlichen oder finanziellen Ansprüchen und Anforderungen an ein Gebäude, denen das architektonische Konzept standhalten muß.

Es lassen sich vielleicht Analogien zu einer aufwendigen Filmproduktion herstellen, mit unzähligen Beteiligten an verschiedensten Drehorten und den vielen damit verbundenen Unwägbarkeiten: All das muß sich in diesem Beispiel der filmischen Erzählung unterordnen, denn dem fertigen Werk sollte man den komplexen Entstehungsprozeß möglichst nicht ansehen.

Am Ende eines langen Prozesses steht ein räumliches „Phänomen“, das sich verselbstständigt, indem es mit den Menschen, die es besuchen, eigenständig kommuniziert.

Wird man den sakralen Raum finden, bloß, weil man ihn sucht?

Angesichts der unglaublichen Vielfalt der architektonischen Konzepte für moderne Kirchen kann man feststellen, daß immer wieder neu nachgedacht werden muß. Insgesamt gesehen ist die Architektur überhaupt extrem vielfältig geworden in ihren Antworten auf die baulichen Probleme der Welt. Jede Aufgabe erfordert eine andere Lösung. Was wir heute machen, basiert de facto auf Intelligenz, Intuition und Innovation. Die situative Reaktion bestimmt, schon wegen der intelligent vorausgesetzten Einzigartigkeit und Komplexität jeder einzelnen Aufgabenstellung, immer mehr das Bild unserer gebauten Welt.

Rudolf Schwarz, einer der großen Kirchenbaumeister der Nachkriegszeit, hat den Versuch unternommen, die Beziehung der Gemeinde zu Gott in Grundrißdiagrammen sinnfällig abzubilden und sich dadurch der Raumform zu nähern. Diese Methode generiert eine liturgische Ordnung und einen konsequent darauf ausgerichteten Raum.

Können wir heute noch so agieren? Warum sollten wir uns auf der Suche nach Gott in solche Schemata begeben? Erzeugt das in uns Hoffnung oder Freude? Verstehen wir die Botschaft der Verkündigung dadurch besser? Ist Raum etwas, das aus einem funktionalen Diagramm hergeleitet werden kann? Wie auch immer, die Bauten von Rudolf Schwarz haben nichts Schematisches, sie sind pure, großartige Raumschöpfungen, mutige Experimente, überzeugende Positionen. Wer sie erlebt hat, behält sie in froher Erinnerung.

Auf der anderen Seite: Alte Kirchen, wenn sie einen starken Raum haben, sind auch heute in liturgischer Hinsicht oft noch immer mindestens so gut geeignet wie neue.

Wie könnte man sich Kirchenräume einer neuen Generation vorstellen?

Wir benötigen auch zukünftig Räume, die konsequent sakral sind, die eine starke Verbindung unserer Sinne zum Übersinnlichen herstellen können. Räume, die uns Hoffnung machen und uns unser Dasein und die Gemeinschaft spüren lassen. Kirchenräume sollen aber auch widerständig und eigen sein, da wir uns mit ihnen auseinandersetzen wollen. Nicht glatt friisiert, sondern lieber auch fragwürdig. Wir sind uns unserer Sache auch nicht immer sicher und wir wollen auch keine Räume, die uns vorspiegeln, sie wären sich ihrer Sache sicher.

Vielleicht könnten sie auch weniger starr auf eine bestimmte Sitzordnung fokussiert sein. Vielleicht weniger zentral ausgerichtet, mehr auch in der Bewegung erfahrbar, mit ruhigen Nischen, in denen man allein sein kann, mit unterschiedlich hellen Bereichen. Vielleicht könnte man auch mehr die Natur mit einbeziehen, schöne Ausblicke schaffen. Es sollten Räume der Annäherung an die christliche Botschaft sein: nahbar, weltoffen, wahr. Räume, in denen man sich geborgen und frei fühlt. Keine beklemmenden Macht-demonstartionen, keine Inszenierungen, keine großen Gesten.

Sondern: Transzendenten Räume, in denen wir mit unserer heutigen Sichtweise, unserer heutigen Sozialisation, unseren heutigen Problemen etwas erfahren können über uns selbst und über den Ursprung und das Ziel unseres Daseins.

Theodor Ahrens

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

Christoph Bauer

*1960, Bauplaner in Osthessen

Prof. Dipl. Ing. Thomas Bieling BDA

*1966, Bieling Architekten, Hamburg

Falko Biermann

*1968, Architekt BDA, Bad Salzuflen

Peter und Christian Brückner

*1962 / *1971, Architekten in Tirschenreuth

Dr. Holger Brülls

*1962, Kunsthistoriker und
Denkmalpfleger, Landesdenkmalamt Halle

Michael Diwo

*1966, Steinmetz und Steinbildhauer-
meister, Paderborn

Pater Abraham Fischer OSB

*1966, Kunstschnied in der Benediktiner-
Abtei Königsmünster, Meschede

Alfons Hardt

*1950, Apostolischer Protonotar
Generalvikar des Erzbistums Paderborn
(seit 2004)

Prof. Dr. Albert Gerhards

*1951, Direktor des Seminars für Liturgie-
wissenschaft an der Kath.-Theol. Fakultät
der Universität Bonn

Peter Göb

*1966, Seelsorgeamtsleiter im Bistum
Fulda, vormals Pfarrer in Vellmar

Dipl. Ing. Ferdinand Kauerz-von Lackum

*1952, DomBauVerein Soest

Leonhard Lamprecht

*1963, LWL-Denkmalpflege, Landschafts-
u. Baukultur in Westfalen, Münster

Prof. Dr. Stefanie Lieb

*1966, Studienleiterin der Katholischen
Akademie Schwerte

Dipl. Theol. Dorothee Mann

Oberin der Hegge-Gemeinschaft,
Willebadessen

Martin Matl

*1972, Dipl. Ing. im Diözesanbauamt Fulda

Dr. phil. Josef Mense

* 1941, Theologe und Germanist, Fachleiter
am Studienseminar in Kassel,
seit 2007 im Ruhestand

Dipl. Ing. Hans-Georg Ohlmeier BDA

*1954, Ohlmeier Architekten, Kassel

Dr. Ing. Burghard Preusler

*1953, seit 1987 Diözesanbaumeister im
Bistum Fulda

Prof. Norbert Rademacher

*1953, seit 1991 Professor für Bildhauerei
an der Universität Kassel

Eva Reber

*1968, Bathe und Reber, Dortmund,
Lehrauftrag FH Dortmund

Matthias Rüenauver

*1965, Dipl. Restaurator, Ars Colendi,
Paderborn

Dr. Ing. Peter Ruhnau

*1943, 1985–2008 Diözesanbaumeister
im Erzbistum Paderborn

Johannes Schilling

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

Dipl. Ing. Jürgen Schuh

*1961, Schuh-Architekten, Kassel

Bernhard Schulte

*1953, Bauingenieur i.R. Generalvikariat
Paderborn

Prof. Dr. Christoph Stiegemann

*1954, Kunsthistoriker, seit 1992
Direktor des Diözesanmuseums Paderborn

Dirk Strohmann

*1958, LWL-Denkmalpflege, Landschafts-
u. Baukultur in Westfalen, Münster

Erik Ernst Venhorst

*1963, Kunstinventarisierung im
Bistum Magdeburg

Dipl. Ing. Susanne Wartzeck

*1966, Sturm und Wartzeck Architekten, Dipperz

Mechthild Werner

*1935, Kunsthistorikerin
Bistum Magdeburg

Walter Zahner

*1961, Bischoflicher Beauftragter für die
Katholische Erwachsenenbildung im
Bistum Regensburg.

Fotos von onebreaker.de

S. 4–7, 23^{2,3}, 251, 26¹, 27, 28, 54–57, 60², 69,
122–132, 165, 167, 168



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