Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 41 (1954)
Heft: 12: Kirchliche Architektur und Kunst

Artikel: Neue katholische Kirchen
Autor: von Moos, Xaver
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-31793

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

NEUE KATHOLISCHE KIRCHEN

Von Xaver von Moos

Eine Kirche zu bauen bedeutet auch heute ein ganz besonderes Wagnis. Denn die Situation der Kirche ist noch immer, ein Vierteljahrhundert nach St. Antonius in Basel, problematisch. Die Schwierigkeit liegt durchaus nicht bloß im mangelnden Verständnis vieler Leute für moderne kirchliche Kunst. Die Problematik liegt tiefer, sie liegt in der Sache.

Ein Bahnhof ist ein Zweckbau. Seine Form ist zum Teil eine Funktion dieses Zweckes. Es galt nur, diesen Zweck klar herauszuarbeiten, und schon war der falsche Flitter der Zeit des Historismus mit Palastfassade und Gartenlaube verschwunden. Je mehr der technische Zweck bei einer Bauaufgabe vorherrscht, um so mehr ist der moderne Architekt im Element, um so mehr kann man auch erwarten, daß er eine imponierende Lösung präsentiert. Je mehr aber die Bestimmung eines Baues im Geistigen, Repräsentativen oder gar Stimmungsmäßigen liegt, um so schwieriger fällt die Lösung dem modernen Architekten. Denn gerade auf dem Gebiete des Repräsentativen, Stimmungsmäßigen wurde ja während des 19. Jahrhunderts so viel gesündigt. Die Gesundung kam vom Technischen her. Und daher ist alles Stimmungsmäßige, nicht technisch Bedingte, dem modernen Baumeister anrüchig. Aber ohne Stimmung, ohne geistige Haltung, gibt es keine Kirche. Und zu dieser Stimmung bedarf es des Zusammenwirkens von Architekt, Bildhauer und Maler mehr als anderswo.

Im 19. Jahrhundert hat jeder gelernt, seine eigenen Wege zu gehen. So kam es zu einer Art Chaos. Nichts ist schwieriger, als heute verschiedene Künstler zur Lösung einer gemeinsamen Aufgabe zusammenzuspannen. Aber gerade dies ist bei einem Kirchenbau unerläßlich. Der moderne Architekt, wenn er eine Kirche baut, denkt häufig nur an sich. Er möchte, ob er's zugibt oder nicht, die Kirche am liebsten allein fertig machen. Dann kommt der Maler und – verdirbt ihm das Konzept. Die Maler haben schon sehr viel verdorben, das ist wahr. Aber auch schon ist es in den letzten Jahrzehnten vorgekommen, daß erst ein genialer Maler aus einer öden Maschinenhalle eine Kirche gemacht hat. Nur hat ihm's der Architekt dann nicht gedankt.

Begreiflich, daß die modernen Architekten mit einem gewissen Neid, mit heimlicher Sehnsucht an jene Kirchenbauten denken; es sind zwar nur ganz, ganz wenige, wo ein Architekt eine Kirche tatsächlich allein gemacht hat. Ich denke an die Kirche der Christian Science von Hans Hofmann in Zürich und an die Fronleichnamskirche in Aachen von Rudolf Schwarz. Im ersteren Falle ist ein feierlicher, strenger Raum herausgekommen, voll Würde und Haltung. Aber in seinem Zentrum steht keinerlei sakramentale Feier; nur Ethos, kein Gott wird angerufen, nur Moral wird verkündigt. Die Aufgabe steht somit ganz am Rande des christlichen Kirchenbaus.

Bei der Fronleichnamskirche in Aachen ist es allerdings dem Architekten gelungen, ganz ohne Maler und Bildhauer auszukommen und doch eine tief sakrale Wirkung zu erzeugen. Aber auch dies ist wohl ein Grenzfall, und es ist nützlich, sich nach den Möglichkeiten der Zusammenarbeit umzusehen. Und dafür gibt es seit kurzem lehrreiche Beispiele.

Muttergotteskirche, Solothurn

Josef Schütz, Arch. BSA/SIA

Was an der Muttergotteskirche von Solothurn auffällt, ist die ungezwungene, luftige Komposition der Baumassen. Ein breites, im Grundriß rechteckiges Langhaus wird auf der Schmalseite des Eingangs von zwei niedrigern, zur Achse des Langhauses quergestellten Baukörpern flankiert: rechts vom Eingang die Werktagskapelle, links die Taufkapelle, ein Oktogon. Vor der Kirche ein quadratischer Vorplatz, auf der Südseite durch eine leichte Pergola luftig begrenzt. Durch diese Pergola wird der Turm in deutliche Beziehung zum Vorplatz und zur Kirche gebracht. Aber alles erscheint mehr angedeutet als ausgesprochen. Die Stirnwand der Kirche wirkt heiter, ausgeglichen, ruhig, ebenso die Stirnwand des Turmes. Kein dynamisches Empor, keine Steigerung und Übersteigerung des Wollens. Einfach Höhe, Freiheit, Serenität.

Vielleicht ist die Taufkapelle der neuralgische Punkt in dieser harmonisch-heitern Baugruppe. Sie ist nicht nur Drehscheibe zwischen Langhaus und Turm, sie ist auch Drehscheibe zwischen traditionsbeschwerter und technischer Form. Sie nimmt ein Motiv der altchristlichen und mittelalterlichen Architektur auf: das Baptisterium. Sie übersetzt es ins Moderne. Was herauskommt, ist eine Mischung von Pagode und Ausstellungspavillon. Die Form wirkt nicht ebenso gelöst wie jene von Kirche und Langhaus.

Der Innenraum der Kirche ist einfach. Die Konstruktion ist auf die leichteste Art sichtbar gemacht. Die Wände werden belebt durch die Stützen, die das Gebälk tragen. Der ganze Raum ist zeltartig beschwingt. Diese Beschwingtheit ergibt sich zur Hauptsache aus der starken Schwellung der Dachbalken und der sie tragenden Stützen, ebenso aus der Art, wie Dachbalken und Stützen ineinandergreifen. Sie berühren sich kaum, sie sind

ineinandergesteckt durch eine Art Stift. Ebensowenig wachsen die Stützen aus dem Boden heraus. Sie wirken nicht als Stämme, nicht als Säulen. Sie wirken in den Boden gesteckt. Die Kirche bekommt so den Charakter eines festlichen Zeltes, das auf einer Festwiese aufgestellt wurde und morgen wieder abgebrochen und anderswo montiert werden kann. Höchst ruhig ist die Lichtwirkung. Das meiste Licht kommt von hinten, aus der großen Glaswand über dem Eingang, hinter der Orgelempore, ein Teil des Lichtes aus dem Fensterband hoch oben an den Seitenwänden.

In diesen ruhig-schlichten Raum hat nun Hans Stocker den sprühenden Feuerzauber und die mystische Farbenglut eines riesigen Glasgemäldes gebracht, das die ganze Schlußwand der Kirche hinter dem Altare ausfüllt. Daß eine Diskrepanz zwischen diesem turbulenten Expressionismus des Glasmalers und der ruhigen Sachlichkeit des Architekten besteht, fällt ohne weiteres auf. Aber der Gegensatz wirkt als Kunstmittel und verleiht dem Ganzen eine belebende Spannung. Die Spannung erfährt ihre letzte Steigerung im Altar. Vor die wogende Wand hat hier Schilling eine scharfkantige Tischplatte hingelegt, wuchtig und schwer. Aber sie ruht nicht auf starren Füßen, sie wird von zwei geflügelten Engeln, leicht schwebend, gehalten.

Das Glasgemälde, wohl das bisher bedeutendste Werk des Malers Hans Stocker, ist etwas ganz Neues. Es ist eine farbige Wand, die an die Zeit der Kathedralen erinnert durch ihre Farbenglut und durch ihren Anspruch, den Raum zu beherrschen. Und tatsächlich wird der Raum etwas anderes durch dieses Fenster. Er bekommt eine Tiefe, einen metaphysischen Sinn, der ihm erst durch dieses Glasgemälde zuteil wird. Aber er ist auch zum voraus auf diese beherrschende Wirkung der farbigen Chorwand abgestimmt. Ein Architekt läßt hier einen Maler seinen Raum nicht bloß ausschmücken, sondern vollenden, und darauf kommt es in diesem Zusammenwirken schließlich an. Doch der Blick auf die Gotik enthüllt auch Stockers Distanz von der Kathedralkunst. In der Gotik setzt sich die steinerne Architektur in der Architektur der farbigen Gläser fort. Die Glasgemälde sind nicht ein Füllsel, sondern ein Teil dieses Raummantels. Stockers Glasgemälde ist nicht farbige Architektur; es ist eher einem Teppich vergleichbar, der beschwingt wogend den Raum schließt, der beschwingten Zeltarchitektur des Raumes entsprechend. Nichts ist hier starr.

Zwar besteht das Ganze aus fünfzehn einzelnen Figurengruppen, den drei mal fünf Geheimnissen des freudenreichen, des schmerzhaften und des glorreichen Rosenkranzes entsprechend. Das gibt drei Reihen zu je fünf Figurengruppen. Aber diese Gruppen sind nicht in fester, sondern in wogend beschwingter Art miteinander verbunden. Das wird auch deutlich, wenn man beachtet, wie die einzelnen Gruppen in die großen Rechtecke hineinkomponiert sind. Auch der Rosenkranz, die kraftvolle Blumengirlande, die das Ganze umschlingt, läßt die Reihe der fünfzehn Stationen noch beschwingter erscheinen. Und dieser ganze Rosenkranz mit seinen Geheimnissen senkt sich hernieder vor einer sanft wogenden Ornamentik, in denen grüne Töne und pflanzliche Formen vorwiegen, während es in der Höhe in luftige lichte Regionen hinaufgeht und man an den gestirnten Himmel erinnert wird. Dadurch entsteht ein ruhiger Grund hinter dem Altar, vor dem sich die liturgische Handlung entfalten kann.

Dieser Eindruck einer fließenden, durchgehenden Beziehung zwischen den einzelnen Figurengruppen wird noch deutlicher, wenn man die inhaltlichen Relationen zwischen den einzelnen Geheimnissen ins Auge faßt. Da sind nämlich nicht nur drei Reihen. Unten, von links nach rechts: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Darstellung und Wiederfindung im Tempel. In der Mitte: Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung. Oben: Himmelfahrt Christi, Ausgießung des Geistes, Himmelfahrt Mariä, Krönung Mariä und Auferstehung des Herrn. Im obersten Streifen ist die traditionelle Reihenfolge der Geheimnisse ein wenig verändert. So ergeben sich auch von unten nach oben wesentliche Relationen: In der betonten Mittelachse: zuunterst (in der Mitte, genau über dem Tische des Herrn, wo Christus immer wieder lebendig wird) Jesu Geburt, im Dunkel der blauen Nacht. Darüber, im Purpur der Qual, ohne die es kein Heil gibt, die Dornenkrönung, die Verhöhnung des Herrn, und zuoberst, im Gold der Verklärung, die Himmelfahrt Mariä als Realität und Symbol.

Natürlich sind all diese gedanklichen Beziehungen nicht neu. Eine jahrtausendealte kirchliche Meditation hatte sie ausgebildet, und die Kunst der Kathedralen lebte davon. Aber in der kirchlichen Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts sind diese Symbolbezüge verlorengegangen. Unsere Zeit nimmt sie wieder auf. Stocker steht hier nicht allein. Was in erster Linie heute neu entdeckt wird, ist die einfache Symbolik der Farben und Dinge. Légers Kreuzweg in Audincourt ist hier in erster Linie zu nennen. Dornenkrone, Wundmale, Nagel werden aus dem figuralen Zusammenhang genommen und ergeben, durch die Symbolkraft der Farben gesteigert, einen Kreuzweg von erstaunlicher Eindruckskraft. Stocker arbeitet durchaus mit realistischen Darstellungsmitteln. Er verleugnet keineswegs, daß er bei den Meistern der Gotik gelernt hat. Und er ist auch ein Sinnenmensch. Er liebt die Farben, die Blumen, die Frauen, das Leben. Die Leidensmystik, die er in Solothurn entwickelt, bedeutet keine Abkehr vom Leben, sondern eine Steigerung des Lebens durch Opfer, Tod und Verklärung.

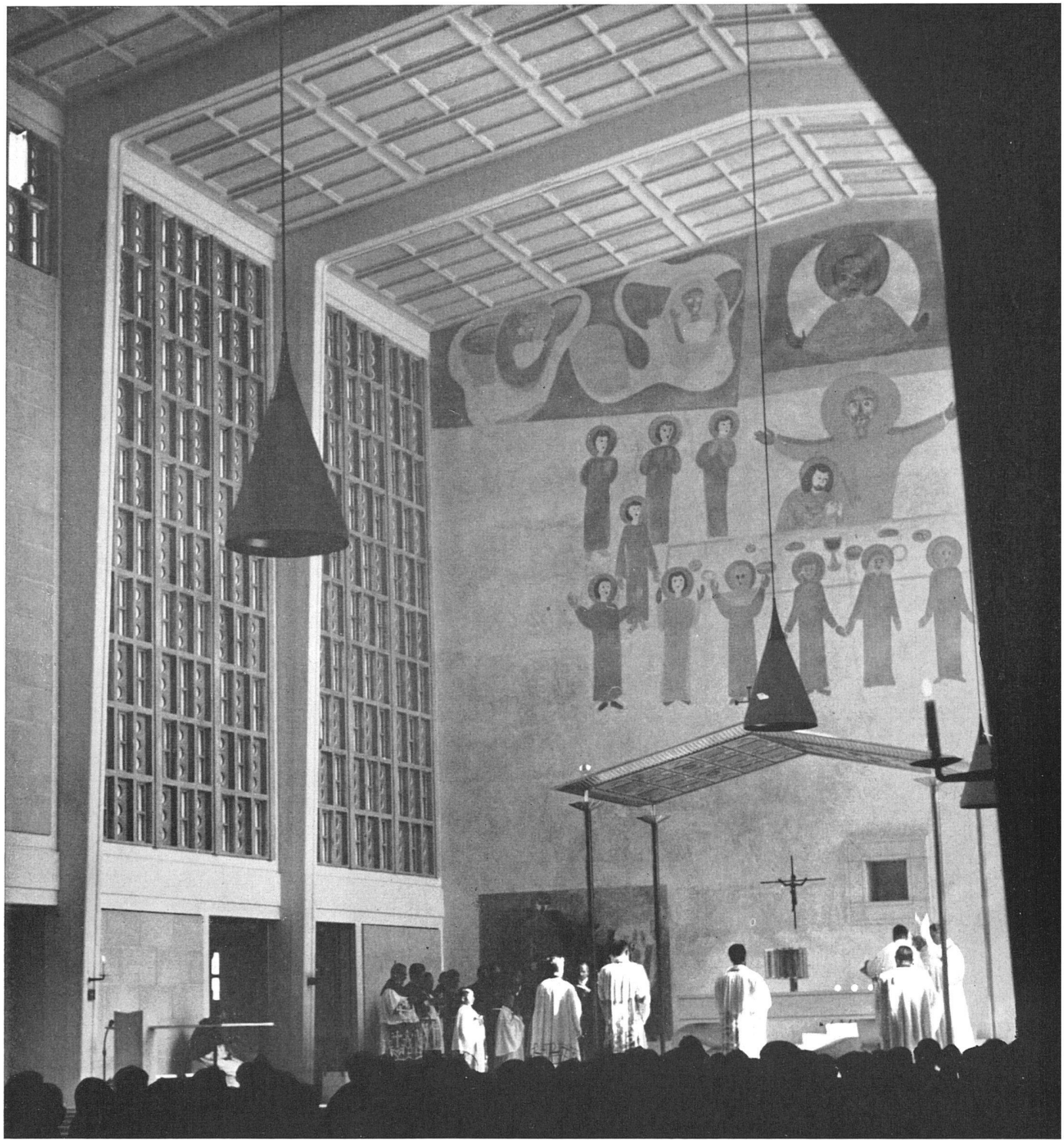
Diese Leidensmystik findet im Solothurner Raum eine schöne Resonanz. Die rauschenden Farben des großen Glasgemäldes klingen weiter in den kleinen vitrinenartigen Fensterchen mit den Bildern aus dem Alten und dem Neuen Testament, die unten den Wänden entlanglaufen.

Kirche Allerheiligen in Basel. Hermann Baur, Arch. BSA/SIA. Inneres mit Blick gegen Altar / Eglise de Tous les Saints, à Bâle; intérieur / All Saints' church in Basle, interior
Photo: G. E. Kidder Smith, Springfield Center, N. Y.

Allerheiligen, Basel
Hermann Baur, Arch. BSA/SIA

Im Vergleich mit Solothurn wirkt Allerheiligen in Basel, von Hermann Baur, weniger improvisiert, strenger, logischer, klassischer. Kirche, Pfarrhaus, Gemeindesaal, Turm – wie Kristalle stehen die Baukörper nebeneinander. Und obwohl heute die Anlage noch nicht vollständig, obwohl der Platz vor dem Hauptportal noch nicht geschlossen ist, wirkt das Bestehende auch heute schon notwendig, klar. Der Turm ist schlank; er ragt steil in den Himmel (was der Solothurner nicht tut). Seine Ausdruckskraft lebt ganz von der Beziehung zur Kirche, und diese wiederum wirkt feierlich, hoch, im Vergleich mit den breiten, sachlichen Formen des Pfarrhauses.

Der Innenraum ist wohl der bedeutendste katholische Kirchenraum seit St. Antonius in Basel. Er wirkt streng, feierlich, sakral. Aber Baur erreicht diese Wir-



Chor der Marienkirche in Olten. Hermann Baur, Arch. BSA/SIA, Basel. Wandmalerei von Ferdinand Gehr / Ste-Marie à Olten, peinture murale de F. Gehr / Saint Mary's in Olten, mural by F. Gehr *Photo: Baur, Basel*

kung mit ganz andern Mitteln als Moser. Moser übersetzte in St. Antonius die Lehre der Brüder Perret ins germanisch Herbe. Im Äußern war er außerordentlich kühn, moderner als die Perret. Im Innern war er traditioneller. Er baut, wo die Brüder Perret bloß einen Hangar Gottes erstellten, eine ernste kirchliche Halle. Er wölbt eine wuchtige Tonne. Er stützt das Gewölbe mit festen Pfeilern, läßt nicht so frei wie die Perret Licht und Luft hineindringen, ist für Haltung und Festigkeit besorgt.

Was bei uns in der Schweiz in den letzten zwanzig Jahren gebaut worden ist, bleibt Moser verpflichtet. Dazu kommt Anregung von Rudolf Schwarz. Sein kristallinischer Kubismus, seine Zucht, sein asketischer Geist haben auf Metzger und andere tief gewirkt. Baur sucht in Allerheiligen seine Aufgabe eleganter zu lösen, mit Eleganz ohne Flitter. Er sucht ohne den Geist der Schwere auszukommen, der noch für Moser zum Sakralen gehörte, und schafft einen Kirchenraum, der vollkommen unpathetisch, nüchtern licht und dennoch sa-

kral wirkt. Man fühlt sich näher bei den Perret als bei Moser. Nur fehlt natürlich der Farbenzauber der Fenster. Es fehlt fast jedes Bild. Daß der Raum trotzdem so stark wirkt, läßt die Leistung des Architekten nur noch größer erscheinen. Wie Orgelpfeifen steigen die schlanken Pfeiler zur Decke, die von fast aller Schwere befreit ist. Zu stützen gibt es hier wenig. Die Pfeiler tun vor allem etwas anderes: sie klingen.

Was an Ausstattung da ist, fügt sich vollkommen harmonisch ins Ganze: Schillings Altar mit den eucharistischen Symbolen und das kostbare Kreuz an der Wand, das in seiner straffen Symbolik viel mächtiger wirkt als unsere meisten Kruzifixe mit Balken und Korpus. Trotzdem ist der Raum nicht vollendet. Ihm fehlt noch ein kraftvolles Zentrum. Es braucht kein Bild zu sein. Es könnte ein Baldachin sein, wie ihn der Architekt hier skizziert hat. Er würde dem lichten Hinschreiten der Pfeiler zum Altar erst den sichtbaren Sinn geben, würde die beschwingte Wölbung der Decke als Vorbereitung zu dem Schweben des Baldachins erst verständlich machen. Die Kirche braucht Ausstattung, Schmuck. Er ist notwendiger Bestandteil des Raumes.

Marienkirche, Olten
Hermann Baur, Arch. BSA/SIA

Die Kirche steht an einer sanft ansteigenden Straße, die ziemlich zusammenhanglos bebaut ist. Am obern Ende dieser Straße, kaum hundert Meter von der Marienkirche entfernt, steht seit 25 Jahren eine protestantische Kirche in einem langweiligen klassizistischen Stile. Schwierig war es daher, von der Straße und der protestantischen Kirche die richtige Distanz zu bekommen. Baur stellt seine Marienkirche in einem rechten Winkel zur Straße, nimmt Pfarrhaus und Vereinssaal vom Weg fort und gewinnt so einen ruhigen Platz um die Kirche herum. So entsteht, etwas abseits, ein geheiligter Bezirk. Der Turm der Marienkirche wollte nicht in Konkurrenz treten zum Turm des protestantischen Tempels. Seine Verbindung mit dem niedern Haus, aus dem er herauswächst und das er eigentlich erdrückt, ist am wenigsten gelungen. Er stände besser allein. Schön dagegen klingen Plastik und Bauwerk zusammen. Der Marienstatue von Paul Speck, die vor der Kirche am Straßenrand steht, kommt hier eine wichtige raumschaffende Aufgabe zu, die sie vorzüglich erfüllt: die von Bildhauer Speck geschaffene Gruppe, Muttergottes mit Kind, weist von der Straße weg zu Kirche und Turm. Sie steht nicht auf hohem Podest, wendet sich an jedermann und versetzt ihn doch gleich in eine höhere Welt.

Der einschiffige Raum wird durch die Betonbinder rhythmisch gegliedert und ist ganz auf den Altar hin orientiert. Hohe Seitenwände lassen das Tageslicht nur von oben ins Innere fallen. Nur vorn beim Altar sind die Fenster groß und reichen weit herab, so daß die sehr helle Chorwand den Blick des Kirchenbesuchers besonders stark auf sich zieht.

Das große Wandbild von Ferdinand Gehr ist wohl die bisher bedeutendste Arbeit des Malers. Prachtvoll ist die Einfügung in den Raum. Ohne laut oder aufdringlich zu sein, spricht das Gemälde zum ganzen Raum, zur ganzen Gemeinde. Seine inhaltliche Bedeutung ist leicht aufzunehmen. In einer obersten Region schweben Engel auf abstrakten Wolkengebilden herbei. In der Mitte öffnet sich eine Art Himmelsfenster, und Gottvater blickt besorgt und freundlich auf die ganze Gemeinde herab. Unter ihm Christus am Abendmahlstisch, nach der Einsetzung des Altarsakramentes, von den Seinigen Abschied nehmend. Rings um ihn Heilige und Engel, die sich vom Abendmahlstische weg in die Welt hinauswenden und alle Menschen einladen, am Liebesmahl teilzunehmen. Sie sind überaus arglose Wesen und können eigentlich gar nicht begreifen, daß nicht schon die ganze Welt sich in vollkommener Hingabe mit Christus vereinigt hat. Aber sie sind so gütig, daß sie es geduldig ertragen, wenn auch ganz verstockte Sünder in der Kirche anwesend sind, und sie hören nicht auf, Gott inständig zu bitten, daß er sich gerade und zuerst der Verstockten annehme.

Aber ist Gehr ein Naiver? Das wird immer wieder gefragt. Als Künstler ist er so gut oder so wenig naiv wie Chagall. Er kennt die Kunstmittel, kann malen und zeichnen. Aber er hat ein naives, unverdorbenes Herz. Er ist einfältig im Sinne des Evangeliums.

Könnte er nicht Gottvater etwas majestätischer malen? Und den Heiland etwas vornehmer? Ich zweifle daran. Gerade daß er es nicht kann, darin liegt seine Stärke. Natürlich ist Michelangelos Gottvater eine großartigere Erscheinung. Aber seine Großartigkeit wurde seit mehr als hundert Jahren durch die Hände zahlloser Nachahmer immer fadenscheiniger reproduziert. Und auch die Großartigkeit Cimabues ist schon seit langem fadenscheinig geworden. Vielleicht müssen wir wie die Kinder beim guten alten Onkel anfangen. Und vielleicht liegt in der naiven Heilsarmeegebärde von Gehrs Christus mehr vom wahren Erlöser als in so vielen Nachfahren des Zinsgroschen-Heilandes von Tizian.

Gehr bezeichnet eine Möglichkeit moderner kirchlicher Kunst. An seiner Kindlichkeit gemessen, enthüllt sich so manches Zeitgenössische als Theater. Sogar Seewald macht zuweilen «in Giotto». Aber Seewald hat auch eine Hoheit der Phantasie, eine Reife des Denkens, eine Tiefe der Bildung, die mit einbezogen ist in seine Darstellung des Religiösen, die wir vergeblich suchen bei einem Naiven wie Gehr. Wie Seewald seine Grenzen hat, so hat auch Gehr die seinigen. Und es ist gerade gut, daß es so verschiedene und so kraftvolle Kirchenmaler gibt wie Gehr, Seewald und Stocker.

Wohl haben wir die großartige Zusammenarbeit von Malerei, Plastik und Architektur, wie sie die großen Epochen der kirchlichen Baukunst kannten, noch nicht erreicht. Aber wir kommen ihr in den neuesten Kirchenbauten um einen fühlbaren Schritt näher.