



Johannes Stückelberger (Hg.)
Moderner Kirchenbau
in der Schweiz



TVZ

Moderner Kirchenbau in der Schweiz

Johannes Stückelberger (Hg.)

Moderner Kirchenbau in der Schweiz

T V Z

Theologischer Verlag Zürich

Publiziert mit freundlicher Unterstützung der Sponsoren des Schweizer Kirchentags 2019: Bundesamt für Kultur, Katholisch Stadt Zürich, Reformierte Kirche Aargau, Inländische Mission, Römisch-Katholische Zentralkonferenz der Schweiz.

Der Theologische Verlag Zürich wird vom Bundesamt für Kultur für die Jahre 2021–2024 unterstützt.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlagbild
Schaffhausen, St. Konrad, 1969–1971, Walter Maria Förderer, Innenraum
Foto: Oswald Ruppen

Umschlaggestaltung
Simone Ackermann, Zürich

Satz und Layout
Claudia Wild, Konstanz

Druck
CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-290-18410-0 (Print)
ISBN 978-3-290-18411-7 (E-Book: PDF)
DOI: <https://doi.org/10.34313/978-3-290-18411-7>
© 2022 Theologischer Verlag Zürich
www.tvz-verlag.ch



Creative Commons 4.0 International

Inhalt

Johannes Stückelberger Vorwort	7
Anke Köth Alltag und Atmosphäre. Zum Kirchenbau nach 1950	10
Johannes Stückelberger Bilderlosigkeit und Bilder. Zur künstlerischen Ausstattung moderner Kirchen	25
Urban Fink Liturgie- und Gemeindeverständnis im modernen katholischen Kirchenbau	43
Katrin Kusmierz Gestalt gewordene Theologie im modernen reformierten Kirchenbau	61
Matthias Walter Moderne Kirchtürme. Glockenlärmproblematik und neue Lösungsansätze	75
Michael Meyer Objektivierung und Reduktion. Zum Orgelbau der 1950er- bis 1970er-Jahre	88
Johannes Stückelberger Kirchgemeindezentren – und was spätere Generationen daraus machen	106
Bernhard Furrer Denkmalpflegerischer Umgang mit Kirchen der Nachkriegszeit	121
Uwe Buschmaas, Irmelin Drüner, Pascal Eng, Matthias Wenk, Johannes Stückelberger Potenziale moderner Kirchen aus Sicht der Nutzerinnen und Nutzer ...	142
Autorinnen und Autoren	153
Abbildungsnachweise	154

Bilderlosigkeit und Bilder. Zur künstlerischen Ausstattung moderner Kirchen

Johannes Stückelberger

Im modernen Kirchenbau hat die künstlerische Ausstattung nicht mehr den gleich hohen Stellenwert wie in früheren Epochen, was insbesondere beim katholischen Kirchenbau auffällt. Im Unterschied zu den im historisierenden Stil erbauten Kirchen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verzichtet man weitgehend auf Dekor und Ornamente und hält sich auch bei der Wand- und Glasmalerei zurück. Für diese Zurückhaltung gibt es verschiedene Gründe.

Ein erster Grund ist die in der Nachkriegszeit auch im Kirchenbau dominierende Architektursprache des Neuen Bauens, die sich durch Sachlichkeit und Funktionalität auszeichnet und kein schmückendes Beiwerk zulässt. Obwohl es in der römisch-katholischen Kirche eigentlich bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil ein Moderneverbot gibt, hält man sich in der Schweiz bereits ab 1930 kaum mehr daran. Die Kirchen werden im Stil der Zeit gebaut, man will modern sein. Ein zweiter Grund für die Zurückhaltung ist ein theologischer. Das ekklesiologische Selbstverständnis der Kirche nach dem Zweiten Weltkrieg ist nicht mehr das einer Macht demonstrierenden Staatskirche, sondern das einer Kirche für die Menschen.¹ Die Kirche wird bescheidener, entsprechend werden auch die Architektur und die künstlerische Ausstattung der Kirchenbauten bescheidener und einfacher.

Diese Einfachheit, mit der eine weitgehende Bilderlosigkeit einhergeht, soll hier als Erstes thematisiert werden. Gleichwohl gibt es in den modernen Kirchen noch Kunstwerke, vor allem im Bereich der liturgischen Ausstattung, vereinzelt auch als Glas- und Wandmalerei, worauf im zweiten Teil eingegangen wird. Die römisch-katholischen Beispiele dominieren in dieser Darstellung, nicht nur, weil der Kunst in der reformierten Kirche generell eine weniger grosse Bedeutung zukommt, sondern auch, weil seit 1950 in der Schweiz dreieinhalbmal so viele katholische Kirchen gebaut wurden wie reformierte.² Zeitlich ist der Beitrag auf die Jahre zwischen 1950 und 1980 fokussiert.³

- 1 Vgl. die beiden Beiträge von Urban Fink und Katrin Kusmierz in dieser Publikation.
- 2 In der auf der Webseite des Schweizer Kirchenbautags (<https://www.schweizerkirchenbautag.unibe.ch> [24.3.2021]) veröffentlichten «Datenbank Moderner Kirchenbau» sind sämtliche seit 1950 in der Schweiz gebauten römisch-katholischen und evangelisch-reformierten Kirchen, Kapellen und Klöster erfasst.
- 3 Vgl. Johannes Stückelberger, «Liturgische Kunst in der Schweiz im 20. Jahrhundert», in: Antonio Giorgio Della Longa, Antonio Marchesi, Massimiliano Valdinocci und Walter Zahner (Hg.), *Arte e Liturgia nel Novecento. Esperienze europee a confronto*, Atti del 30 Convegno Internazionale, Venezia, 6 e 7 ottobre 2005, Rovereto: Nicolodi, 2006, 75–93 (ital.: *L'arte liturgica in Svizzera nel XX secolo*, ebd.).

Bilderlosigkeit

Die Zurückhaltung in der künstlerischen Ausstattung moderner Kirchen hängt zunächst mit der oft sehr einfachen Architektur zusammen. Die Skelettbauweise ist beliebt, Natursteinmauerwerk, nicht verkleidete Eisenträger, Beton- und Holzbinder kommen zum Einsatz, der Beton bleibt unverputzt, Holzgebälk ist sichtbar, die Bauten folgen der Ästhetik des Funktionalismus. Eine prunkvolle Ausstattung würde sich mit der Architektur der modernen Kirchen schlecht vertragen.

Die Einfachheit folgt aber nicht nur einem ästhetischen, sondern auch einem theologischen Ideal. Hermann Baur, der sich in seinen zahlreichen Kirchen und einer regen Publikationstätigkeit unermüdlich für einen explizit modernen Kirchenbau einsetzte, schreibt 1956 über die Fronleichnamskirche in Aachen, einen Bau des mit ihm befreundeten Rudolf Schwarz: «Hier war nun alles, was in der Luft lag, in die gültige Form gebracht; alles nur Akzidentelle, all das dekorative Formenwesen, das sich um den Kirchenbau angesetzt hatte, war da ausgelöscht, weggefeigt. In letzter Nacktheit stand hier Architektur da, Hülle eines Raumes, gefügt mit vollendetem Mass, das Urelement der Lichtführung dem Kult und dem Sinne des Hauses Gottes dienstbar gemacht.»⁴ Schwarz seinerseits schreibt über Baur: «Uns fiel die Aufgabe zu, den innersten Weltort zu reinigen, damit er wieder das werde, was Eckehart das «stille Hüttlein in den Dingen» nennt, der stille Ort für die Einkehr des Herrn. Das war unser Dienst.»⁵ In Frankreich sind es insbesondere die beiden Dominikanermönche Marie-Alain Couturier und Pie-Raymond Régamey, die in der von ihnen herausgegebenen Zeitschrift «L'Art Sacré» ebenfalls für Einfachheit und Armut als theologischen und ästhetischen Werten eintraten. Für einen Artikel zum Thema Armut wählten sie als Illustrationen Bilder von Hermann Baur's Kirche St. Michael in Basel (Abb. 13). Pie-Raymond Régamey lobt diese für ihre spirituelle Qualität, die er ihrer Bescheidenheit und Strenge zuschreibt.⁶

Die Einfachheit ist zum Teil auch ökonomisch begründet. Eine Mehrheit der katholischen Neubauten nach 1950 wurde in Diasporagebieten gebaut, also in jenen ehemals vorwiegend protestantischen Kantonen, in denen die römisch-katholische Kirche noch keinen öffentlich-rechtlichen Status genoss. Die Gemeinden behelfen sich oft zunächst mit Provisorien, die sie zum Teil später dann durch grössere Bauten ersetzen. Doch gibt es nicht wenige Beispiele, wo die Gemeinden an ihren «Provisorien» festhielten. Indem sie die Armut als eine liturgische und

4 *Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger* (Sakrale Kunst, Bd. 2), hg. von der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft, Zürich: NZN Buchverlag, 1956, 10.

5 Rudolf Schwarz, «Mass und Mitte», in: *Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger 1956* (Anm. 4), 73–78, hier 75–76.

6 Pie-Raymond Régamey, «Notes sur les illustrations des pages 23, 24 et 28», in: *L'Art Sacré*, 3–4, 1950, 25.



Abb. 13: Basel, St. Michael, 1948–1950, Hermann Baur

ekkesiologische Qualität erkannten, machten sie aus der Not eine Tugend. Nicht anders lässt sich erklären, warum sich in der Schweiz mehr als ein Dutzend der sogenannten Fastenopferkirchen erhalten haben.⁷ Das Phänomen der «Notkirchen», die man lieb gewann und nicht mehr preisgeben wollte, findet sich auch bei reformierten Kirchen (Abb. 14).

Aufgrund oder in Einklang mit den genannten ästhetischen, theologischen und ökonomischen Prämissen ist die künstlerische Ausstattung der nach 1950 entstandenen Kirchen in der Regel einfach und schlicht, was bis hin zur Bilderlosigkeit geht. Hermann Baur war denn auch wiederholt vonseiten der Kunstschaffenden mit dem Vorwurf der Bilderlosigkeit seiner Kirchen konfrontiert. Er versuchte zu beschwichtigen, indem er sagte, es gehe nicht darum, die Kunst des Malers aus dem kirchlichen Raum auszuschliessen. Wenn die meisten neueren Kirchen leer seien, so seien in der Regel rein finanzielle Gründe die Ursache davon. Worauf er sich dann aber doch für die Bilderlosigkeit stark macht, indem er schreibt: «Aber

7 David Zimmer, «Das Hilfskirchen-Programm des Fastenopfers der Schweizer Katholiken in den 1960er- und 70er-Jahren», in: *Das Münster*, 71, 4, 2018, 384–390.

vielleicht entspricht diese äussere Not doch auch einer geistigen Situation, die wir nicht übersehen dürfen.»⁸

Das Fehlen der Bilder fällt in den katholischen Kirchen insbesondere im Chorbereich auf, der bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts in der Regel mit Malereien versehen wurde. Viele Künstlerinnen und Künstler fanden darin ihr Hauptbetätigungsfeld. Und so erstaunt es nicht, dass eine Mehrheit der für die Kirchen tätigen Kunstschaffenden vor 1950 Malerinnen und Maler waren, während sich danach das Verhältnis zugunsten der Bildhauerinnen und Bildhauer umkehrt.⁹ Bei einigen der nach der Jahrhundertmitte gebauten Kirchen waren zunächst zwar noch Chorbemalungen geplant, auf die in den meisten Fällen dann aber verzichtet wurde. Die leeren, d. h. bilderlos belassenen Chorwände sind ein durchgehendes Merkmal der modernen Kirchen (Abb. 15 und 16). Erklären lassen sie sich mit dem Wandel der Liturgie.

In den älteren Kirchen steht die Chorbemalung in einer direkten Beziehung zum Hochaltar. Die Gottesdienstgemeinde sieht sie zusammen mit dem Priester, der davor mit dem Rücken zur Gemeinde die Messe zelebriert. Im Moment, wo, gemäss Beschluss des Zweiten Vatikanischen Konzils, die Messe an einem freistehenden Altar versus populum gefeiert wird, ist der Fokus nicht mehr der Hochaltar und die dahinter befindliche Chorwand, sondern der näher beim «Volk» stehende neue Altar. Ein Chorwandbild würde von diesem neuen Fokus ablenken. Bereits 1937, also ein Vierteljahrhundert vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil, fordert Josef Kramp SJ in einer von Rudolf Schwarz herausgegebenen Publikation – mit Verweis auf entsprechende Traditionen in der Geschichte – einen «frei-

8 Hermann Baur, «Das künstlerische Anliegen des Architekten», in: *Ars Sacra. Schweizerisches Jahrbuch für kirchliche Kunst 1952–1953*, hg. von der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft, Zürich: NZN Buchverlag, 1953, 64. Ähnlich schreibt Hermann Baur drei Jahre später zur heftigen Attacke eines bekannten Malers «gegen die ›bildlosen‹ Kirchen»: In Wahrheit hätten weder er noch Metzger zu irgendeiner Zeit die These von den bildlosen Kirchen vertreten, es sei ja in der Regel nur die äussere Not gewesen, die es nicht zur Ausmalung der Kirchen kommen liess, doch wolle er nicht verhehlen, «dass dieser äusseren doch wohl auch in einem gewissen Masse eine innere Not entsprach». (Hermann Baur, «Gemeinsam zurückgelegter Weg», in: *Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger 1956* [Anm. 4], 7–17, hier 16.)

9 Siehe dazu die Künstlerlisten in den drei folgenden Publikationen: Robert Hess, *Moderne kirchliche Kunst in der Schweiz. Kleiner Wegweiser zu den wichtigeren Werken* (Ars Sacra, Bd. 21), Zürich: NZN-Verlag, 1951; Robert Hess, *Neue kirchliche Kunst in der Schweiz. Kleiner Wegweiser zu den wichtigeren Werken* (Sakrale Kunst, Bd. 6), Zürich: NZN Buchverlag, 1962; *Neue kirchliche Kunst in der Schweiz 3. Wegweiser zu Werken 1962–1975* (Sakrale Kunst, Bd. 11), hg. von einer Arbeitsgemeinschaft der St. Lukasgesellschaft, Zug: Verlag Zürcher AG, 1976. Vgl. ausserdem das Verzeichnis der Künstlermitglieder der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft von 1924–1986, in: Fabrizio Brentini, *Die Schweizerische St. Lukasgesellschaft Societas Sancti Lucae SSL 1924–1986* (Brückenschlag zwischen Kunst und Kirche, Bd. 1), Luzern: Schweizerische St. Lukasgesellschaft, 1987, 15–17.



Abb. 14: Therwil, Reformierte Kirche, 1966

stehenden Altar, der von keinen Auf- und Anbauten beschattet ist».¹⁰ Als Mittelpunkt des liturgischen Geschehens müsse dieser von allen Seiten sichtbar sein und gewissermassen auch räumlich den Mittelpunkt bilden.

Die Lukasgesellschaft druckte den Aufsatz von Josef Kramp leicht gekürzt in ihrem Jahrbuch für das Jahr 1950, das dem Thema «Der Altar und sein Raum» gewidmet war, wieder ab.¹¹ In einem zweiten Beitrag, der den Titel «Die Chorbauwand» trägt, überlegt Johannes Grossmann, was die Forderung von Kramp für

10 Josef Kramp, «Der Altar und sein Dienst», in: Rudolf Schwarz, *Gottesdienst. Ein Zeitbuch*, Würzburg: Werkbundverlag, 1937.

11 Josef Kramp SJ, «Der Altar und sein Dienst. Ideal und Verkehrtheiten», in: *Der Altar und sein Raum* (Ars Sacra, Bd. 20), hg. von der Societas Sancti Lucae, o. O., 1950, 7–25.



Abb. 15: Basel, Allerheiligen, 1948–1951, Hermann Baur

die Gestaltung der Chorwände bedeutet.¹² Er kommt zum Schluss, diese müssten leer bleiben, damit die Aufmerksamkeit der Gläubigen durch nichts vom Altartisch als dem Zentrum des Gottesdienstes abgelenkt würde. Mit Bezug auf bereits realisierte jüngere Beispiele beschreibt er die von diesen leeren Wänden ausgehende Wirkung mit den Worten: «Aus der Hand bester heutiger Architekten gingen Kirchen hervor, die die Opferstätte als Mittelpunkt zur Geltung kommen lassen. Altar ist Schwelle, ist Mittler. Hüben ist der <Weltraum>, d. h. das Volk, und in ihm die <Welt>, die vor Gott tritt und nach ihm Ausschau hält; drüben das Jenseitige, Gottes Ort, das Himmlische. Auf der Schwelle vollzieht sich die consecratio des einen in das andere, wagt die Erde den Schritt in die Ewigkeit und steigt der Himmel auf die Erde. Die <leere>, schweigende oder stille Wand ist

12 Johannes Grossmann, «Die Chorwand», in: *Der Altar und sein Raum* (Anm. 11), 26–30.



Abb. 16: Bümlpliz, St. Antonius, 1958, Hanns A. Brütsch

erfüllt von Demut und Ehrfurcht vor diesem Geschehen. Wie es ein Schweigen gibt, voll Wirklichkeit und Leben, so ist auch diese ›Leere‹, diese Stille ein Ort Gottes; für die richtig belehrte und empfängliche Seele wird vor solcher Wand Gottes Gegenwärtigkeit fühlbar. Auch dies andere zeigt die ›Leere‹ an: die Demut des Menschen, der Göttliches nicht auszusprechen vermag. So können die von unseren Architekten geschaffenen ›leeren‹ Wände eine herrliche Fülle haben.»¹³ In der Konsequenz der Argumente von Grossmann hat auch das Kruzifix seinen Platz nicht an der Chorwand, weshalb es in der Regel freischwebend über dem Altar angebracht wurde. Vereinzelt erhielten die bilderlosen Chorwände später eine künstlerische Gestaltung, mit der Begründung, diese sei früher sicherlich vorgesehen gewesen, oder es wurde daran ein Kreuz befestigt. Diese späteren Ergänzungen entsprechen nicht den Intentionen der Erbauer und vermögen oft weder theologisch noch künstlerisch zu überzeugen.

Neben dem Ideal der Einfachheit und dem Anliegen der Fokussierung auf den Altar gibt es noch einen dritten Grund für die Bilderlosigkeit der modernen Kirchen, der mit dem oftmals skulpturalen Charakter der Architektur zusammenhängt. Während der ältere Kirchenbau im Wesentlichen drei Typen kennt, die mehrschiffige Kirche, die Saalkirche und die Zentralkirche, folgen die modernen Kirchen keiner einheitlichen Typologie. Die individuelle Sprache ihrer Architektur ist oft kräftig, erhaben, einnehmend, geheimnisvoll, wofür besonders eindrückli-

13 Ebd., 26.



Abb. 17: Zürich, Mariä Krönung, 1963–1965, Justus Dahinden

che Beispiele die Kirchen von Justus Dahinden mit ihren Zeltdächern und dem indirekt von oben einströmenden Licht sind (Abb. 17) oder die höhlenartigen Bauten von Walter Maria Förderer mit ihren kristallinen, schweren Betonwänden und -decken (Abb. 6, 71, 80, 81, 82 und Umschlagbild). Für Bilder gibt es in diesen Kirchen weder geeignete Wände noch Fenster, die Architektur ist zu dominant, als dass sich Bilder ihr gegenüber behaupten könnten. Auch die ganz in Weiss gehaltenen, mit farbigen Wänden ausgestatteten oder mit Holz ausgekleideten Kirchen (Abb. 18 und 67) lassen keine Bilder zu. Es braucht in ihnen die Bilder gar nicht, ihre Architektur hat selber Bildcharakter, wofür die vielfach verwendete Symbolik des Zelts genannt sei.¹⁴

Ein weiterer Grund für die Bilderlosigkeit moderner Kirchen ist im neuen Typus des Kirchgemeindezentrums zu suchen, der sich sowohl auf katholischer als auch auf reformierter Seite grosser Beliebtheit erfreut. Diese Zentren sind keine Kirchen im herkömmlichen Sinn, es sind Orte, die unter einem Dach einen Gottesdienstraum, einen Gemeindesaal, Unterrichtsräume, Räume für die Jugendgruppe sowie ein Pfarrhaus vereinen. Wenn Werner Max Moser, der Architekt der reformierten Kornfeldkirche in Riehen (Abb. 18), den Gottesdienstraum in diesem

14 Kerstin Wittmann-Englert, *Zelt, Schiff und Wohnung. Kirchenbauten der Nachkriegsmoderne*, Lindenberg im Allgäu: Kunstverlag Josef Fink, 2006.



Abb. 18: Riehen, Kornfeldkirche, 1961–1964, Werner Max Moser

Zentrum als «Wohnstube der Gläubigen»¹⁵ bezeichnet, bringt er damit zum Ausdruck, dass dieser Raum kein Sakralraum sein will, sondern ein Raum, in dem sich die Gemeinde wie zu Hause fühlt. Seine gestalterischen Intentionen bei diesem Bau beschreibt er mit den Worten: «Eine würdevolle einheitliche Raumwirkung ist angestrebt, jedoch ist eine «sakrale» Stimmung vermieden. Die Verantwortung für das Erlebnis des Gottesdienstes liegt in jedem Einzelnen. Allzu geheimnisvolle Lichtführung oder dekorative bildliche und figurale Darstellungen, die mystische Bezüge einführen wollen, lenken oft mehr ab, als dass sie die Mitverantwortung des Kirchenbesuchers fühlbar machen.»¹⁶

1959 veröffentlicht Benedikt Huber in der Zeitschrift «Das Werk» Stellungnahmen reformierter Theologen zu einer Reihe von Fragen, die er ihnen zum protestantischen Kirchenbau stellt, unter anderem zur Frage, welcher Platz der bildenden Kunst im reformierten Kirchenraum zukomme.¹⁷ Karl Barth antwortet

15 Werner Max Moser, «Wandlungen im reformierten Kirchenbau in den letzten hundert Jahren», in: *z'Rieche*, 1965, 45–50, hier 49; vgl. Johannes Stückelberger, *Die Kornfeldkirche in Riehen* (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2004.

16 Moser 1965 (Anm. 15), 49–50. Für eine umfassendere Darstellung des reformierten Kirchenbaus der Nachkriegszeit, siehe: Johannes Stückelberger, «Kirche als funktionaler Raum», in: Ralph Kunz, Andreas Marti und David Plüss (Hg.), *Reformierte Liturgik – kontrovers*, Zürich: Theologischer Verlag Zürich, 2011, 219–228.

17 *Das Werk*, 46, 1959, Heft 8, 271–280.



Abb. 19: Zürich, Heilig Geist, 1971–1973, Karl Higi

darauf kurz und knapp: «Bildliche und symbolische Darstellungen sind an *keiner* Stelle des protestantischen Kirchenraums am Platze», was er mit dem Verweis darauf begründet, dass der Wirklichkeit der Person und des Werks Jesu Christi nur die im Gottesdienst und im Leben handelnde Gemeinde entsprechen könne, «kein Bild und kein Symbol!»¹⁸

Auch in den katholischen Gemeindezentren jener Zeit gibt es kaum oder nur wenige Bilder. So beschränkt sich etwa die künstlerische Gestaltung des Gottesdienstraums in der von Karl Higi gebauten Kirche Heilig Geist in Zürich auf farbige geometrische Muster an Decke und Chorwand (Abb. 19). Unmittelbar neben dem Kirchenraum befindet sich der Gemeindesaal, der, mittels Öffnen der Trennwand zwischen den beiden, mit dem Gottesdienstraum zusammengeschlossen werden kann, sei es, wenn man letzteren oder aber den Saal vergrössern will. Beide Räume sind folglich Mehrzweckräume, weshalb man auf sakrale Bilder ver-

18 Ebd., 271.

zichtete.¹⁹ Der deutsche protestantische Theologe Hans-Eckehard Bahr spricht mit Blick auf solche Räume von «Kirchen in nachsakraler Zeit».²⁰ Den Trend zur Bilderlosigkeit stellt 1980 auch Alois Müller, der damalige Präsident der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft, fest, wenn er schreibt: «Von den Gemeinden selber wird zunehmend *Kunst* für Kirchen in Frage gestellt.»²¹ Den Grund dafür sieht er erstens in der Forderung nach mehr Diakonie, zweitens in der Forderung nach mehr Demokratie in der Kirche.

Bilder

Nach diesen Ausführungen zur Bilderlosigkeit mag man sich fragen, wo es denn in modernen Kirchen überhaupt noch Raum für Kunst gibt. Es gibt ihn noch, vor allem im Bereich der liturgischen Orte. Die Stärkung der Liturgie durch das Zweite Vatikanische Konzil führt dazu, dass der Gestaltung des liturgischen Bereichs eine besondere Bedeutung zukommt. Entsprechend konzentriert sich die künstlerische Ausstattung der modernen katholischen Kirchen wesentlich auf diesen Bereich.

In der Schweiz wurden nach 1950 mehr als 600 katholische Kirchen errichtet, die alle eine neue liturgische Ausstattung brauchten. Dies war ein riesiges Betätigungsfeld für Künstlerinnen und Künstler aus den Bereichen Bildhauerei, Malerei, Goldschmiedekunst, Kunstschlosserei und Textilgestaltung.²² Es würde diese Ausführungen sprengen, wollten wir auf einzelne Namen eingehen, doch seien die Orte und Objekte genannt, die es zu gestalten gab. Gemäss der Allgemeinen Einführung in das Römische Messbuch gehören zur Ausstattung einer katholischen Kirche obligat die folgenden Elemente²³: Im Altarraum sind dies der Altar, feststehend, mit dem Boden verbunden, oder tragbar, der Ambo als Ort der Verkündigung des Wortes Gottes, der Tabernakel für die Aufbewahrung der Eucharistie, ein Tisch für die Gabenbereitung, der Sitz des Priesters, weitere Sitze für diejeni-

19 Der Gottesdienstraum in der 1973 errichteten Kirche Heilig Geist erfuhr bereits 1986 eine Veränderung, indem die geometrische Gestaltung im Bereich der Wand hinter dem Altar entfernt und durch ein figürliches Relief ersetzt wurde. 2013 versuchte man mit einem erneuten Eingriff zu korrigieren, zu harmonisieren. Das ursprüngliche Nebeneinander von Profan und Sakral wurde aufgegeben, der Raum dient heute ausschliesslich als Gottesdienstraum.

20 Hans-Eckehard Bahr (Hg.), *Kirchen in nachsakraler Zeit*, Hamburg: Furche-Verlag, 1968.

21 Alois Müller, «Kunst für Kirchen – wie lange noch?», in: *Standort 80 – Kunst für Kirchen. Ausstellung der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft (SSL) in Luzern und Basel*, 1980 (Sakrale Kunst, Bd. 12), Zürich: NZN Buchverlag 1980, 7–10, hier 8.

22 Vgl. die Künstlerlisten in den in Anm. 9 aufgeführten Publikationen.

23 *Die Feier der heiligen Messe, Messbuch. Für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes. Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch*, Einsiedeln, Köln u.a., 1975 [zitiert als *Römisches Messbuch*]. Darin zur Gestaltung und Ausstattung des Kirchenraums für die Messfeier, § 253–280, zu den liturgischen Geräten und zur liturgischen Kleidung, § 287–312.



Abb. 20: Basel, St. Michael, 1948–1950, Hermann Baur. Altar von Albert Schilling, Tabernakel von Martha Flüeler-Häfeli, Stoffbaldachin von Sr. Augustina Flüeler, Altarkreuz von Albert Schilling, mit Emailleinlagen von Isabella Sidler-Winterhalder

gen, die im Gottesdienst besondere Dienste ausüben, ein Kreuz, sei es auf dem Altar oder in seiner Nähe, das Ewige Licht sowie Leuchter (Abb. 5, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 23, 28, 31, 32, 33, 34, 60, 64, 71, 78 und 82). Für die Feier der Messe braucht es die folgenden liturgischen Geräte: Kelch, Patene, Kommunionsschalen und Hostienbüchse (Ciborium). Dazu kommt die liturgische Kleidung für alle, die im Gottesdienst einen Dienst versehen (Abb. 21). Je nach Dienst sind dies: Albe (mit Zingulum, Schultervelum und dazugehöriger Schnalle), Stola, Kasel (Messgewand), Dalmatik und Tunicella (Obergewänder des Diakons und Subdiakons), Chormantel, etliches davon in unterschiedlichen Farben für die verschiedenen Zeiten im Jahreskreis sowie für besondere Feste. Dazu kommen Altartücher in verschiedenen Farben sowie dunkle Stoffe für die Verkleidung der Bilder zur Fastenzeit. Nicht zu vergessen das Taufbecken, der Osterkerzenstock, die Weihwasserbecken, der Weihwasserkessel, das Weihrauchfass, das Weihrauchschiffchen, die Messglocken, die Monstranz, das Reliquienkreuz, Dosen und Flaschen für heilige Öle, eine Schale für die Eheringe, eine Taufschale, eine Schale für Salz, Messkännchen, eine Platte für die Messkännchen, ein Gefäß für das Krankenöl und weiteres (Abb. 22). All diese Elemente wurden durch Künstlerinnen und Künstler gestaltet und gefertigt. Was Darstellungen von Heiligen betrifft, empfiehlt das Römische Messbuch eine gewisse Zurückhaltung, «da die Aufmerksamkeit der Gläubigen nicht von der liturgischen Feier abgelenkt werden

darf».²⁴ Die Jahre zwischen 1950 und 1980 waren für die liturgische Kunst eine Blütezeit, Künstlerinnen und Künstler hatten volle Auftragsbücher.

Wie die Architektur folgt auch die liturgische Ausstattung der modernen Kirchen einer Ästhetik der Einfachheit. Schlichte, klare Formen, ohne Zierrat und Dekor, zeichnen die im Dienst der Liturgie und der sakramentalen Handlungen stehenden Gegenstände aus. Diese Einfachheit ist nicht nur dem Zeitgeschmack geschuldet, sondern wird auch von den kirchlichen Weisungen verlangt. So heisst es im Sacrosanctum Concilium: «Bei der Förderung und Pflege wahrhaft sakraler Kunst mögen die Ordinarien mehr auf edle Schönheit bedacht sein als auf bloßen Aufwand. Das gilt auch für die heiligen Gewänder und die Ausstattung der heiligen Orte.»²⁵ Im Römischen Messbuch ist es so formuliert: «Die Ausstattung der Kirche soll edel und einfach sein und nicht der Prachtentfaltung dienen. In der Auswahl des Materials für den Schmuck sei man auf Echtheit bedacht: alles soll zur Formung der Gläubigen und zur Würde des liturgischen Raumes beitragen.»²⁶ Bei der Beschreibung der einzelnen Ausstattungsstücke finden sich wiederholt Stichworte wie «edle Schlichtheit» oder «keine Anhäufung von Schmuck und Verzierung».²⁷

Die liturgische Ausstattung in den modernen reformierten Kirchen beschränkt sich im Wesentlichen auf Kanzel und Abendmahlstisch (Abb. 3, 14, 18, 39, 55, 67, 69 und 84). Deren Material ist meistens Holz, gestaltet wurden sie in der Regel von den Architekten, schlicht und ohne künstlerischen Anspruch. Im Unterschied zu früheren Zeiten hängt die Kanzel nicht mehr an einer Wand, sondern steht auf einem niedrigen Sockel. Während der Abendmahlstisch verschiebbar ist, ist die Kanzel oft im Boden verankert.

Trotz der weit verbreiteten Bilderlosigkeit in den modernen Kirchen und der Fokussierung auf die liturgische Ausstattung gibt es da und dort doch weitere Kunstwerke, insbesondere in Form von Glasfenstern, vereinzelt auch Wandbildern. Oftmals werden nur kleine Akzente gesetzt, die in ihrer Zurückhaltung jedoch eine umso grössere Wirkung entfalten: da oder dort ein kleines Glasfenster, ein Deckenbild in der Taufkapelle, ein Relief neben dem Haupteingang. Wo Kirchen eine verglaste Eingangsfront oder grosse seitliche Chorfenster haben, sind diese bisweilen, wenn auch längst nicht überall, mit grossen Glasgemälden versehen (Abb. 23). Manchmal sind auch die schmalen Fensterbänder unter der Decke farbig gestaltet. Tendenziell hat es in den Kirchen der Westschweiz mehr Bilder als in den Kirchen der Deutschschweiz. Ferdinand Gehr, der seit 1931 zahlreiche Kirchen mit grossen Wandbildern ausstattete, nahm sich in seinen nach 1960 reali-

24 *Römisches Messbuch* (Anm. 23), § 278.

25 Sacrosanctum Concilium (Konstitution über die heilige Liturgie) [zitiert als SC], § 124.

26 *Römisches Messbuch* (Anm. 23), § 279.

27 Ebd., §§ 287, 306, 312.



Abb. 21: Sr. Augustina Flüeler, Festornat für eine Beton-Kirche, Detail

sierten Arbeiten stärker zurück, setzte oft nur noch wenige Akzente und schuf damit wunderbare, schlichte Werke (Abb. 24).²⁸

Moderne Kirchenbauten haben den Charakter von Gesamtkunstwerken, in denen die Kunst nicht der Architektur hinzugefügt, sondern integrativer Bestandteil davon ist. Zur Rolle des Architekten bei der Erschaffung dieses Gesamtkunstwerks Kirche schreibt Hermann Baur 1953: «Er [der Architekt] muss, wie das schon immer seine Aufgabe war, die Künstler-Mitarbeiter, so wie ein guter Dirigent sein Orchester, zur Einheit zusammenführen. Er muss den Ort, die Techniken, die Akzente festlegen. [...] Der Maler wird den Puls der neuen Architektur

28 *Ferdinand Gebr. Die öffentlichen Aufträge*, hg. von Dorothee Messmer und Katja Herlach (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Olten), Olten: Kunstmuseum Olten; Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2016.



Abb. 22: Meinrad Burch, Messkännchen, 1952, Silber

fühlen müssen, der Architekt umgekehrt jenen der neuen Malerei und beide werden sich immer wieder orientieren müssen an dem, was sich im kirchlichen Raume selber tut. Alles ist in ein neues Verhältnis zum Altar und zu dem, was sich an ihm vollzieht, zu bringen. Neusetzung der Aufgabe und Heimholen all dessen, was sich in der ausserkirchlichen Welt des Malers vorbereitet hat, in den Raum des Opfers und der Anbetung, das ist's, was weiterführen wird.»²⁹

Der letzte Satz des Zitats ist ein klares Bekenntnis zur zeitgenössischen Kunst, das zehn Jahre später auch das Zweite Vatikanische Konzil ausspricht. Während der Codex Iuris Canonicae von 1917 vom Kirchenbau und der Kirchenkunst noch verlangt, dass sie sich an historischen Stilen orientieren, was einem Modernever-

29 Baur 1953 (Anm. 8), 64.



Abb. 23: Wallisellen, St. Antonius, 1956–1958, Karl Higi.
Farbige Glaswand von Ferdinand Gehr im Chor

bot gleichkommt³⁰, fordert das Zweite Vatikanische Konzil explizit eine moderne Formensprache. So hält *Sacrosanctum Concilium* fest: «Die Kirche hat niemals einen Stil als ihren eigenen betrachtet, sondern hat je nach Eigenart und Lebensbedingungen der Völker und nach den Erfordernissen der verschiedenen Riten die Sonderart eines jeden Zeitalters zugelassen und so im Lauf der Jahrhunderte einen Schatz zusammengetragen, der mit aller Sorge zu hüten ist. Auch die Kunst unserer Zeit und aller Völker und Länder soll in der Kirche Freiheit der Ausübung

30 *Codex Iuris Canonicae* (CIC) 1917, Can. 1164, § 1: «Die Oberhirten haben dafür Sorge zu tragen, dass beim Bau oder bei der Renovation von Kirchen die von der christlichen Überlieferung übernommenen Formen sowie die Gesetze der kirchlichen Kunst gewahrt bleiben.»



Abb. 24: Muttenz, Johannes Maria Vianney, 1964–1966, Max Schnetz. Wandmalerei von Ferdinand Gehr in der Taufkapelle, 1968

haben [...]»³¹ Ähnlich heisst es im Römischen Messbuch im Kapitel über «Gestaltung und Ausstattung des Kirchenraumes für die Messfeier»: «Wie sie [die Kirche] bedacht ist, die Kunstschätze früherer Zeiten zu bewahren und, wenn nötig, den Erfordernissen der jeweiligen Zeit anzupassen, so geht ihr besonderes Streben auch dahin, Neues als Ausdruck seiner Zeit zu fördern.»³² «Aggiornamento», im Sinn einer Anpassung der Kirche an die Gegenwart, war das Leitmotiv des Zweiten Vatikanischen Konzils.

Zu diesem Bekenntnis zur modernen Kunst kommt etwas Zweites hinzu, das die Ausstattung der modernen katholischen Kirchen auszeichnet: die Forderung nach guter, echter, wahrer Kunst. Im Römischen Messbuch heisst es dazu: «Die Gottesdiensträume und alles, was dazu gehört, sollen in jeder Hinsicht würdig sein, Zeichen und Symbol überirdischer Wirklichkeit.»³³ Und weiter: «Bei der Berufung von Künstlern und der Auswahl von Kunstwerken für Gottesdiensträume sind daher die Massstäbe echter Kunst anzulegen. So sollen Glaube und

31 SC (Anm. 25), § 123.

32 *Römisches Messbuch* (Anm. 23), § 254.

33 Ebd., § 253.

Frömmigkeit vertieft und Übereinstimmung mit der echten Zeichenhaftigkeit und Zielsetzung der Kunstwerke erreicht werden.»³⁴ Das Sacrosanctum Concilium hält fest, Werke, die «künstlerisch ungenügend, allzu mittelmässig oder kitschig sind», seien auszuschliessen.³⁵

Die modernen Kirchenbauten der Schweiz sind Gesamtkunstwerke von hoher Qualität. Mit zu dieser Qualität trägt ihre künstlerische Ausstattung bei, die, wie die Architektur, den ästhetischen, theologischen und ekklesiologischen Idealen der Einfachheit, Bilderlosigkeit und Schlichtheit verpflichtet ist.

34 Ebd., § 254.

35 SC (Anm. 25), § 124.