Der Kirchenbau in der Schweiz zwischen dem ersten und dem zweiten vatikanischen Konzil

Autor(en): **Horat, Heinz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte = Revue d'histoire ecclésiastique suisse**

Band (Jahr): **84 (1990)**

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-130211

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Heinz Horat

DER KIRCHENBAU IN DER SCHWEIZ ZWISCHEN DEM ERSTEN UND DEM ZWEITEN VATIKANISCHEN KONZIL

Die gegenseitigen Beziehungen zwischen der Kirche als der Gemeinschaft der Gläubigen und der Kirche als Architektur sind vielschichtig, in beiden Richtungen aktiv und lassen sich nicht verallgemeinernd definieren.[1] Das Zusammenspiel von architektonischen Theorien, sich entwickelnden und verändernden Bedürfnissen des Volkes und kirchlichen Beschlüssen kann anhand der schweizerischen Sakralarchitektur zwischen ca. 1870 und 1960 exemplarisch aufgezeigt werden, denn die hier feststellbaren gesellschaftlichen Verhaltens- und architektonischen Reaktionsweisen – und umgekehrt – sind für die Geschichte der Sakralarchitektur allgemein gültig.[2] Sie pendeln, um eines von vielen Themen herauszugreifen, von der negierenden, die Kirche als Institution äußerlich vernachlässigenden Bauweise, der frühchristlichen Hauskirche zum Beispiel, zu affirmativer, die Kirche

Anmerkungen:

Dieser Beitrag wurde am Freiburger Kolloquium vom 27./28. April 1990 vorgetragen.

[1] Zur Funktion in der Sakralarchitektur vgl. Heinz Horat, Sakrale Bauten, (Ars Helvetica 3) Disentis 1988.

[2] Das Thema wurde noch nicht zusammenfassend behandelt. Der vorliegende Beitrag ist Teil eines im Entstehen begriffenen Überblicks.

als Glaubensgemeinschaft auch formal manifestierender Architektur, der frühchristlichen Basilika also.[3] Dieses Phänomen der äußerlichen Verleugnung oder Manifestation wächst vornehmlich aus dem Selbstverständnis des Kirchenvolkes heraus. Andere Architekturen entstanden als Folge von formalen Entwicklungsschüben oder in Anwendung neuer Technologien und Baumaterialien.

Im Zeitraum 1870–1960 wirkten somit beeinflussend:
1. *Bedürfnisse der Gesellschaft, die Nutzung und Funktion:* die katholische und protestantische Diaspora, die Beschlüsse des Bundesstaates und der beiden Vatikanischen Konzilien, die Abspaltung der Christkatholiken 1872, die neue katholische Diaspora darnach, die Festigung der römisch-katholischen Position im ausgehenden 19. Jahrhundert, die Wiesbadener Reform der protestantischen Kirche ab 1891, die Reform der katholischen Kirche nach dem 2. Weltkrieg.
2. *Künstlerische Tendenzen, die Form:* die Ergänzung der historisierenden Stile durch den Heimatstil 1900–1920, die Aktivitäten des «Groupe de St-Luc et St-Maurice», der katholischen Westschweizer Künstler 1919–1945, die neoklassizistische Phase 1915–1925, das Neue Bauen ab 1925.
3. *Technologische Entwicklungen und neue Baumaterialien:* die materialgerechte Anwendung des Eisenbetons mit der Antoniuskirche in Basel ab 1925.

Im 19. Jahrhundert, im Zeitalter der Romantik, des Kulturprotestantismus und des Aufbaus der Diaspora, entstehen während der fünfziger Jahre die ersten markanten historistischen, insbesondere neugotischen Kirchen an städtebaulich ausgezeichneten Orten der jeweils mehrheitlich andersgläubigen Stadt oder Gegend.[4] Die erste katholische Diasporakirche Berns, St. Peter

[3] Friedrich Wilhelm Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt 1983, 68–88.

[4] Theodor Scherer-Boccard, Wiedereinführung des katholischen Kultus in der protestantischen Schweiz im neunzehnten Jahrhundert, Ingenbohl 1881. Rudolf Pfister, Kirchengeschichte der Schweiz, Bd. 3, 1720–1950, Zürich 1985, 321–331. André Meyer, Neugotik und Neuromanik in der Schweiz, Zürich 1973.

und Paul, wurde 1853–1864 direkt neben dem Rathaus erbaut.[5] 1859 entstand die neogotische katholische Kirche Notre-Dame in Genf als neue Kathedrale St-Pierre, «parce qu'il convient aux manifestations de la prière; et aussi parce qu'on voulait relier la nouvelle Genève à la Genève qui a bâti la Madeleine et Saint Pierre.»[6] 1858–1861 baute Ferdinand Stadler die protestantische Matthäuskirche in Luzern als erste reformierte Kirche der Innerschweiz im neuen, prominenten Touristenquartier des Hotels Schweizerhof, 1867 situierte derselbe Architekt die ebenfalls neugotische protestantische Kirche in Baar, als «Industriekirche» direkt in der Achse der Fabrikgebäude.[7]

Dieser ersten architektonischen Darstellung der Minderheitsreligion in der Diaspora setzte der Kulturkampf 1870 mit dem Zusammenbruch der katholischen Positionen ein jähes Ende, die häufig kaum vollendeten katholischen Diasporakirchen gingen meistens an die Christkatholiken über.[8] Römisch-katholische Versammlungslokale verschwanden wiederum in der Anonymität des profanen Stadtbildes.[9] Eine Ausnahme bildete die Stadt Zürich, wo die katholische Augustinerkirche zwar ebenfalls von den Christkatholiken übernommen wurde, die papsttreuen Katholiken aber noch im gleichen Jahr die neugotische Kirche St. Peter und Paul in Aussersihl, städtebaulich im Abseits, errichteten, welche allerdings ebenso bezeichnenderweise erst 1895 einen Kirchturm erhielt.[10]

Kirchturmpolitik wurde denn auch am Ende des Jahrhunderts spürbar, als mächtige neue römisch-katholische Kirchen in den reformierten Städten die erstarkten politischen Positionen der nunmehr etablierten Ultramontanen verkündeten. Der Basler Architekt Paul Reber erbaute 1884–1886 in seiner Vaterstadt die

[5] Franz von Streng, Zur Geschichte der Katholiken Berns, in: Diaspora-Kalender 11–13 (1911–13), 15–21, 15–20, 15–19.

[6] Dario Gamboni, Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande, Lausanne 1985, 41.

[7] Andreas Hauser, Ferdinand Stadler (1813–1870), Zürich 1976, 310.

[8] Victor Conzemius, Katholizismus ohne Rom. Die Altkatholische Kirchengemeinschaft, Zürich ²1978; Peter Stadler, Der Kulturkampf in der Scheiz, Frauenfeld 1984.

[9] Albert Hausheer, Katholische Diaspora und Inländische Mission in der Schweiz, Solothurn 1929, 24–28.

[10] P. Rainald Fischer, Die Anfänge der katholischen Diaspora in der Stadt Zürich, in: Guido Kolb (Hg.), 100 Jahre St. Peter und Paul, Zürich 1974, 30, 192.

Marienkirche als italienisch-romanische Basilika, denn «der romanische Baustil tritt so recht eigentlich auf als Repräsentant der Machtfülle der Kirche. Mit seinen gewaltigen geschlossenen Massen wirkend, prägt sich in ihm aus der Gedanke des Stützenden, Fundamentalen. Die katholische Kirche bringt deshalb, hauptsächlich in letzter Zeit wieder, diesen romanischen Stil als Sinnbild ihrer fundamentalen Macht, vorzugsweise gerne zur Geltung...»[11] Heinrich Viktor von Segesser errichtete die Dreifaltigkeitskirche in Bern 1892–1894 «im altchristlichen oder Basilika-Stil» und kopierte die Fassade nach San Zeno in Verona; August Hardegger schuf 1893–1894 die Liebfrauenkirche in Zürich als einzige römisch-ravennatische Basilika der Schweiz, indem er dank P. Albert Kuhn ein Projekt von Segessers, das dieser für Escholzmatt gezeichnet hatte, weiterverwendete.[12]

Den Abschluss solcher Monumentalisierung des Selbstverständnisses einer kirchlichen Gemeinschaft bildet eine weitere Phase übersteigerter klassizistischer Formen in der Nachfolge von Leonhard Zeugheers 1836–1839 erbautem Neumünster in Zürich. Die ideelle Oberflächlichkeit der Stilapplikation illustriert die 1857–1860 erbaute Freimaurerloge in Genf, die 1873 von den papsttreuen Katholiken gekauft und dem Sacré Cœur geweiht wurde. Rebers oben zitierte Begründung für die Stilwahl der Basler Marienkirche ist auf Genf und anderswohin beliebig übertragbar und sagt viel über die tatsächliche Inhaltslosigkeit späthistoristischer Ankleidearchitektur aus. Diese protzige, hohle Formensprache, um sich der Terminologie der kritisierenden Modernen zu bedienen, sprechen die 1918–1920 von Karl Moser erbaute reformierte Kirche Fluntern[13] und die Friedenskirche Bern, die Karl InderMühle 1917–1920 nach Vorbildern von Karl Friedrich Schinkel und Friedrich Weinbrenner, also in Rückbesinnung auf das frühe 19. Jahrhundert entwarf, wie eigens erwähnt wurde.[14] Schliesslich gehört die 1923–1926 von Armin

[11] Benno Schubiger, Architektur als Bildträger, in: «Ich male für fromme Gemüter», Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern 1985, 141.

[12] Zur Dreifaltigkeitskirche Bern vgl. Anm. 5. Zur Liebfrauenkirche Zürich: P. Rainald Fischer, Die Mutterpfarrei des rechten Limmatufers. Eine geschichtliche Übersicht, in: 75 Jahre Liebfrauenkirche Zürich, Zürich 1968, 8–25; zu Escholzmatt: Heinz Horat, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. IA, Amt Entlebuch, Basel 1987, 105.

[13] Fritz Gysi, Die neue Kirche Fluntern, in: Das Werk 7 (1920), 103ff.

[14] Hans Bloesch, Friedenskirche Bern, in: Das Werk 10 (1923), 109–113.

Meili erbaute reformierte Kirche Solothurn zu derselben Gruppe[15] und auch das Projekt für eine Diaspora-Stadtkirche, von A.R. Strässle 1927 entworfen, zehrt trotz Ansätzen der Moderne von derselben Grundhaltung.[16]

Als Reaktion auf die katholische wie protestantische Monumentalarchitektur der Jahrhundertwende setzte sich der Schweizerische Heimatschutz, die «Ligue pour la beauté», ab 1906 kräftig für eine Abkehr vom international Allgemeingültigen und für neue, aus der eigenen Umgebung gewonnene Formen ein. «Die ganze ästhetische Zerfahrenheit und Kulturlosigkeit der letzten Jahrzehnte spiegelt sich nirgends so grell wieder, wie in vielen unserer kirchlichen Anlagen aus dieser Zeit.»[17] Der Stilmanie der Gotik müsse historisch richtig die landesübliche Bauart (was auch immer das ist) und das Material des Ortes entgegen gestellt werden. Der Entwurf für eine evangelische Kirche in Arosa oder das Projekt für eine Bergkirche wurden als vorbildlich publiziert.[18] Typisch für die Zeit präsentiert sich der kirchliche Sektor der schweizerischen Landesausstellung in Bern 1914 als «Dörfli», abgesetzt und topographisch abgehoben von den übrigen Ausstellungsgebäuden.[19] Die Grundidee ist eine Fortsetzung desselben Themas, das schon 1896 mit der Kirche des «Village Suisse» anläßlich der schweizerischen Landesausstellung in Genf dargestellt worden war.[20] Die Gebäude eines Bauerngehöftes und das Wirtshaus umstellen die beiden Kirchen, die von einem Turm ausgezeichnet und mit einem Kreuzgang erweitert sind. Unabhängig von theologischen Überlegungen oder kirchlichen Dekreten hat sich hier eine Sakralarchitektur und -kunst ausgebildet, die aus rein formalen Gründen den Willen zum Gesamtkunstwerk, dem Zusammenspiel von Architektur und Ausstattung in

[15] Hannes Ineichen, Tomaso Zanoni, Luzerner Architekten. Architektur und Städtebau im Kanton Luzern 1920–1960, Zürich 1985, 32.

[16] Abb. in: Ars Sacra 1 (1927), Tf. 22.

[17] B. Hartmann, Unsere Kirchen, in: Heimatschutz 2 (1907), 1–6.

[18] Heimatschutz 2 (1907), 2: Kirche Arosa von M. Risch, P. Vaterlaus, J.E. Meier, Zürich; Heimatschutz 4 (1909), 88: Entwurf für eine Bergkirche im Auftrag des Schweizer Heimatschutzes von den Architekten Robert Bischoff und Hermann Weideli, Zürich; Hermann Röthlisberger, Die neue Kirche in Kurzdorf-Frauenfeld, in: Das Werk 4 (1917), 117ff.

[19] Hermann Röthlisberger, Der Heimatschutz auf der Landesausstellung 1914, in: Heimatschutz 8 (1913), 49–58.

[20] Gamboni (Anm. 6), 41.

gegenseitiger Wechselwirkung und Ergänzung, bekundet. Karl Moser kommentiert das Werk InderMühles: «Es ist ein gutes Zeichen für den Geschmack unseres Volkes, daß es sich ganz besonders zu der schönen Gruppe des Dörflis hingezogen fühlte...».[21]

Die katholische Kunstszene organisiert sich vorerst in der Westschweiz mit dem 1919 in Genf gegründeten «Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice» und setzt sich zum Ziel, «à développer l'art religieux et (à) le faire collaborer plus efficacement à l'action de la liturgie catholique».[22] Kirchen wie Semsales 1926 und Echallens 1927, «ce qui peut faire de mieux en matière d'art religieux moderne...»,[23] zeugen architektonisch wie künstlerisch von der Bewegung, die auf die protestantische Sakralkunst übergreift. Sie wird vorerst auch in der deutschen Schweiz von der Societas Sancti Lucae unterstützt und bleibt bis um 1945, dem Todesjahr des wichtigsten Gründungsmitgliedes Alexandre Cingria, von Bedeutung.[24]

Gegenüber der profanen Architektur aber gerät die sakrale Baukunst innovativ immer deutlicher ins Abseits. 1931 stellt Hermann Baur fest, Peter Meyer finde, es sei besser, wenn vom Kirchenbau nicht gesprochen werde, Felix Möschlin pflichte ihm in der National Zeitung bei und Le Corbusier lehne einen Auftrag für ein kirchliches Gebäude ab.[25] Das ungute Gefühl der Stil- und Heimatstil-Architektur gegenüber weicht einem ungläubigen Staunen, als Karl Moser 1929 die Antoniuskirche in Basel, die erste moderne Stahl- und Sichtbetonkirche der Schweiz, fertigstellt.[26] Auf die Tat folgen die Worte: Fritz Metzger sagt im gleichen Jahr: «In einer sozial empfindenden Zeit ist es ungehörig und verständnislos, bei Kirchenbauten mit dem Aufwand protziger Bankgebäude zu wetteifern.»[27] Er vergleicht die

[21] Karl Moser, Die kirchliche Kunst an der Landesausstellung, in: Das Werk 2 (1915), 105–116, 121–134, 145–151.

[22] Gamboni (Anm. 6), 50.

[23] Alexandre Cingria, L'art religieux en Suisse romande, in: Ars Sacra 1 (1927), 30–33.

[24] Robert Hess, Moderne kirchliche Kunst in der Schweiz, Zürich 1951.

[25] Hermann Baur in: Ars Sacra 5 (1931), 22.

[26] Jules Coulin, Die St. Antonius-Kirche in Basel, in: Heimatschutz 22 (1927), 42–47. Das Werk 14 (1927), 131.

[27] Fritz Metzger, Technik und Kirchenbau, in: Ars Sacra 3 (1929), 23.

schwülstigen Säulenkulissen der Geldinstitute wohl direkt mit den zeitgleichen neuklassizistischen Kirchen.

Eisenbeton war bereits 1894–1904 von Anatole de Baudrot an der Kirche St-Jean de Montmartre in Paris, 1923 von den Gebrüdern Perret an der Kirche Notre-Dame du Raincy bei Paris und 1925 an Ste-Thérèse de l'Enfant Jésus in Montmagny eingesetzt worden.[28] Doch erst die Antoniuskirche in Basel verhalf dem neuen Baumaterial zu ästhetischer Akzeptanz, indem Moser den klassischen Architekturkodex der stützenden und lastenden Bauglieder noch spürbar beibehielt und durch Betonung der Ecken und Mauerpfeiler die «erschreckende Logik» des Materials etwas milderte.[29] Die unmittelbar folgenden Projekte wandten die Möglichkeiten der neuen Technik und des neuen Baumaterials in gesteigerter Konsequenz an und veränderten den Kirchenbaustil radikal. Während von protestantischer Seite die Kunst reformierter Kirchen als nackt und kahl, wenig erbaulich und «in keiner Weise das Gemüt erhebend» kritisiert wurde und der Kunst in den katholischen Kirche «reinigender und veredelnder Einfluß» attestiert wurde, indem man sich auf die Bemühungen des Heimatschutzes und der westschweizerischen Künstler berief,[30] entstanden auf einmal und zeitlich dicht gedrängt kahle, kühle Sichtbetonbauten großen Ausmasses und dominanter Wirkung Wirkung an exponierter städtebaulicher Lage.

Die neue Grundhaltung der Architekten faßte Hermann Baur 1928 in einem programmatischen Artikel zusammen: «Es wäre zweifellos um die Sache des neuen Kirchenbaues besser bestellt, wenn wir jenes ästhetische Wissen um den Formenkanon, um Säulen und Pilaster, Gesimse und Gewölbe, das sich zwischen das ‹Was› des Kirchenbaues und das ‹Wie› seiner Realisierung schiebt, ein für alle mal aus unseren Diskussionen ausscheiden könnten. Denn jene Gesetze des Wahren und Schönen, die eine überfeinerte ästhetische Wissenschaft glaubte in Paragraphen

[28] Hugo Steffen, Beton und Eisenbeton im Kirchenbau, in: Die christliche Kunst 6 (1909/10), 8 (1911/12), 314–319.

[29] Linus Birchler in: Ars Sacra 2 (1928), 45.

[30] Paul Zehnder, Die Kunst in der protestantischen Kirche, in: Das Werk 8 (1921), 35. François Fosca, L'architecture «nudiste» à l'église, in: Ars Sacra 8 (1934), 51–57. Anton Higi, Päpstliche Leitsätze für Kirchenarchitektur, in: Ars Sacra 11 (1937), 25–28.

und feste Systeme fassen zu können, sie hatten – das sehen wir heute, nach den Irrgängen der vergangenen Jahrzehnte, mit aller Deutlichkeit ein – nicht wie das ihre Verfechter glaubten, absolute endgültige Geltung (...) Diese Einsicht, dass jeder Stil zeitbedingt ist, daß in dem organischen Herauswachsen aus dem Boden eines Zeitganzen eben die Garantie seines Lebens liegt, daß Form nicht etwas von aussen Übergestülptes bedeutet, sondern das sichtbar gewordene Leben selbst, hat jene allem ästhetischen Bildungsgetue abholde Mentalität geschaffen, die wir als charakterisch für die jüngsten Bemühungen um ein neues Bauen ansehen müssen (...). Die moderne Technik hat das große Thema aller vergangenen Architektur, das Wölben, gegenstandslos gemacht. Was einstmals höchste Anstrengung ganzer Generationen war, ist uns zum schalen Spiel mit Formen geworden, zu einer rein ästhetischen Angelegenheit ohne jeden Zusammenhang mit den treibenden Kräften unserer Zeit. Wohin im Einzelnen die Wege der Erneuerung des Kirchenbaues führen, wissen wir nicht. (...). Aber wir wissen: daß wir auf diesem Wege, wenn wir all das Rüstzeug vergangener Stile (das man – ach so billig – erstehen kann) von uns werfen, statt immer rückwärts, nun einmal vorwärts blicken, wenn wir – Klerus und Laien – das neue Problem des Kirchenbaues unserer Zeit aufstellen, die neuen Bedürfnisse zu sehen versuchen, neue Forderungen erheben, und wenn wir, Bauende, Architekten, unerbittlich die Möglichkeiten unserer Zeit zur Grundlage unserer Arbeit machen, Neuland finden werden.»[31]

Das erste große gebaute Manifest dieses neuen Programmes ist die St. Karlikirche in Luzern.[32] Der 1930 unter katholischen Architekten landesweit ausgeschriebene Wettbewerb wurde von Josef Schütz vor Fritz Metzger und Otto Dreyer gewonnen. In der Überarbeitung war Metzgers Projekt siegreich und wurde 1933–1934 ausgeführt. Alle drei ausgezeichneten Projekte waren sich bereits erstaunlich ähnlich, in der Grundrißlösung wie in der Anwendung moderner Materialien und Techniken. Hermann Baur kommt in der Beurteilung der Erstprämierten denn auch

[31] Hermann Baur, Um den neuen Kirchenbau, in: Ars Sacra 2 (1928), 9–19.

[32] Hermann Baur, Zu den Wettbewerbsentwürfen für die St. Karli-Kirche in Luzern, in: Ars Sacra 6 (1932), 55–58. Ineichen/Zanoni (Anm. 14), 127.

zum Schluß: «Wenn nicht alles täuscht, dürfen wir in Luzern der ersten Realisierung der neuen Kirchenbauideen entgegensehen.» Architektonisch äussern sich diese neuen Ideen in den freistehenden, die Decke tragenden Säulen und in der mit dem Glasfries den Kirchenraum umschliessenden, statisch durch die Säulen entlasteten, also stützenlosen Betonwand, womit die Konstruktionsprinzipien und technischen Möglichkeiten des Stahlbetons eine zeitgemässe formale Anwendung fanden.
Der in St. Karli gebaute Typ der Wegkirche, der um 1930 ähnlich und gleichzeitig an verschiedenen Orten in der Schweiz projektiert worden war, sollte während rund 30 Jahren Gültigkeit bewahren.[33] Die konsequente Anwendung von Technik und Material barg bereits den Topos des formal wertfreien Containers in sich, und nicht zufällig wurde ein solcher an der Landesausstellung in Zürich 1939 als «Pavillon der kirchlichen Kunst» – der Name definiert – von Fritz Metzger geschaffen.[34] Der Kommentator Robert Hess windet sich denn auch um eine Würdigung, indem er fragt: «Wäre es nicht sinnvoller und organischer, in einer so großen Veranstaltung, wie es eine Landesausstellung ist, eine Kirche hinzustellen, in der für die überall hergereisten Ausstellungsbesucher an Sonn- und Feiertagen Gottesdienst gehalten würde, in der die kirchlichen Kunstwerke in ihrer ‹Funktion› zu sehen wären und die, wie andere Kirchen, ehrfürchtig besucht und besichtigt werden könnte?» Er erklärt dann: «Der Schweizerische Katholische Volksverein (...) hat sich zu einem Pavillon entschlossen und zwar gemeinsam mit den Vertretern des protestantischen Volksteils.» Schließlich legt er die ausserordentliche Problematik der Ausstellung kirchlicher Kunst dar und drückt sich um eine Wertung. Der Pavillon war denn auch, wie sein Name sagt, eine formal nicht definierte Hülle, die auch für ganz andere Funktionen hätte verwendet werden können. Im Gegensatz zu den Landesausstellungen von Genf und Bern war

[33] Weitere Beispiele: Evangelische Kirche Gerliswil, 1931–34 von Albert F. Zeyer. Werner Hunziker (Red.), in: Ausstellungskatalog Albert F. Zeyer, Kunstmuseum Luzern 1978. Fritz Metzger, Entwurf für die Kirche Affoltern a.A., in: Ars Sacra 2 (1928), Tf. 22. Rino und Carlo Tami, Kirche Sacro Cuore, Bellinzona, 1936. Otto Dreyer, St. Josef Maihof, Luzern 1942, in: Der Altar und sein Raum, 20. Jahrbuch für christliche Kunst, Zug 1950, 38.

[34] Robert Hess, Über die kirchliche Kunst an der Landesausstellung 1939 in Zürich, in: Ars Sacra 1940, 14–19.

in Zürich wieder einmal eine Form der architektonischen Negation erreicht, die auch in Zukunft und besonders in den achtziger Jahren, in nunmehr «Foyer» oder «Gemeindezentrum» genannten Kirchen, etwa der neuen Pfarrkirche St. Matthias in Steinhausen ZG, aufgegriffen wurde.[35]

Andere Formentwicklungen sind nicht der Technik oder den Baumaterialien, sondern neu definierten Bedürfnissen der Bauherrschaft, der Benützer, des Gläubigen also, zuzuschreiben. Ausgangspunkt für den architektonisch wichtigsten Entwicklungsschritt in der Sakralarchitektur des 20. Jahrhunderts ist das Wiesbadener Reformprogramm des Pastors Veesenmeyer und des Architekten Johannes Otzen.[36] Die 1891 formulierten Richtlinien forderten einen «bergenden» Gemeinderaum, der sich um das liturgische Zentrum von Kanzel, Taufstein und Orgel anordnet, eine Raumorganisation also, die in den barocken Querkirchen vorhanden gewesen war, mit dem Kulturprotestantismus des 19. Jahrhunderts jedoch verloren ging. Die 1898–1901 von Karl Moser erbaute reformierte Pauluskirche in Basel folgt raumorganisatorisch den funktionalen Forderungen des Wiesbadener Reformprogrammes, auch wenn im eklektizistischen Jugendstilinterieur der spätromanischen Dreikonchenanlage nichts von architektonischer Reform zu spüren ist. Die 1906–1908 von Robert Bischoff und Hermann Weideli errichtete reformierte Kirche Wallisellen überträgt dieselben Ideen in einfachere, gut nachvollziehbare Dimensionen des Landkirchenbaus.[37] Ein eigentlicher architektonischer Durchbruch war allerdings noch nicht erreicht, folgten doch beide genannten Beispiele noch immer entweder der Stil- oder der Heimatschutz-Architektur. Den wichtigsten Entwicklungsschritt tat Otto H. Senn erst in den fünfziger Jahren mit seinen Projekten für zentrierte und durch Faltwände unterteilbare Räume sowie mit seinen Schriften.[38]

[35] Vgl. die Kirchenzentren von Affoltern a.A., 1979–83 von Willi Egli, Zürich. Otti Gmür, Katholische Kirche in Affoltern am Albis, in: Archithese 6/1983, 55–59. Kirchenzentrum Steinhausen ZG, 1978–81 von Ernst Gisel, in: Werk 1982 Nr. 7/8, 26–33.

[36] André Bieler, Liturgie et architecture. Le temple des chrétiens, Genf 1961.

[37] Hans Martin Gubler, Die reformierte Kirche Wallisellen 1906–1908, in: Unsere Kunstdenkmäler 28 (1977), 78–85.

[38] Otto H. Senn, Evangelischer Kirchenbau im ökumenischen Kontext, Basel 1983.

Wie schon im kirchlichen Pavillon der Landi 1939 angedeutet, erfolgte der Durchbruch parallel in beiden Konfessionen, wie überhaupt die Thesen der Ökumene, der «tätigen Teilnahme der Gläubigen an den heiligen Mysterien» und daraus folgend des Einheitsraumes nun eine entscheidende, auch formentscheidende Bedeutung gewannen.

Diese «tätige Teilnahme der Gläubigen an den heiligen Mysterien» wurde mit dem Bau der Bruder-Klausen-Kirche in Oberwil bei Zug 1956 zum ideellen, architektonischen und künstlerischen Thema, neun Jahre vor dem Abschluß des Zweiten Vatikanischen Konzils.[39] Die anläßlich der Kirchweihe verfaßten Texte zeugen von einem Verständnis der Liturgie und der entsprechend reagierenden Architektur, das als ausnehmend fortschrittlich bezeichnet werden kann. Die Reaktion der Gläubigen, die scharfe Kritik an den Fresken von Ferinand Gehr, unterstreicht den Avantgarde-Charakter des Unterfangens nur noch deutlicher. Das Projekt «Zelt Gottes» des Architekten Hanns Anton Brütsch von Zug war 1953 aus einem Architekturwettbewerb als Sieger hervorgegangen und wurde 1955–1956 ausgeführt. In der Festschrift zur Einweihung der Pfarrkirche nimmt der Architekt wesentliche Grundsätze nachkonziliarer Gedanken voraus: «Es galt also nicht, äussere Formen zu schaffen, sondern vielmehr den Raum zu gestalten, wo sich die Gemeinde zur Feier des eucharistischen Opfers um den Altar versammelt (...). Diese ‹Einheit aller in Christus› in einem gemeinsamen, die Gläubigen durch seine Wände gleichsam umfassenden Raume spürbar werden zu lassen, war das Hauptziel der Planungsarbeit (...). Die Lage der zentralen, sakralen Objekte, Opferaltar und Taufbrunnen einerseits, und die bereits erwähnte Absicht des Architekten, Priester und Volk in einem gemeinsamen, übersichtlichen, nicht unterteilten Raume zu umfassen anderseits, formten in der Folge den Raum. Bewußt wurde von einer räumlichen Abtrennung des Altarraumes abgesehen. Vielmehr ging das Bestreben dahin, durch die geringe Tiefe des Raumes die Entfernung auch der hintersten Plätze zum Altare klein zu halten (...). Der bedeutungsvollen Beziehung, die besteht zwischen Eucharistie und Taufe,

[39] Heinz Horat, Moderner Kirchenbau im Kanton Zug, in: Tugium 6 (1990), in Druck.

wird Rechnung getragen durch die ebenso bedeutungsvolle Lage von Altar und Taufbrunnen. Beide liegen – den Gläubigen unmittelbar sichtbar – in der Mittelachse des Kirchenraumes. Der Opferaltar, frei von jeder Schranke, lediglich erhöht durch wenige Stufen, steht in jenem Teil des gemeinsamen Raumes, wo sich dessen Linien sowohl im Grundriß wie im Aufriß treffen, in jenem Teile, der seine Kostbarkeit nicht in der Größe, sondern vielmehr in einer gewissen Verdichtung der baulichen und künstlerischen Mittel und einer differenziert gestalteten Lichtführung findet.»

Ähnlich argumentierte der für die Ausmalung der Kirche bestimmte Künstler Ferdinand Gehr: «So trägt nun auch die neue Kirche die Zeichen unserer Zeit an sich, sowohl in der architektonischen Form wie auch in der Malerei. Aber ebenso deutlich ist auch das Bekenntnis zu den Mysterien des Glaubens an ihr zu erkennen. Unser gemeinsames Erleben finden wir heute besonders in der Teilnahme an der eucharistischen Mysterienfeier. Die gemeinsame, vereinte Teilnahme der Menschen am heiligen Opfer Christi und die innige Vereinigung aller mit ihm im hl. Opfermahl werden immer mehr zum tiefsten Erlebnis des Religiösen (...) Die moderne Malerei hat als besonderes Ausdrucksmittel die Farbe neu belebt. Sie ist zur Trägerin der Ausdruckswerte geworden, und sie trägt auch die nötigen Eigenschaften und Möglichkeiten vornehmlich in sich. In der Malerei auf der linken Seite zum Beispiel sehen wir Christus und die Engel im reinen Weiß mit frischen, lebendigen Farbtönen der Menschengruppe in mehr gebrochenen, erdhaften Farben gegenübergestellt. Aus dieser Zusammenordnung im Farbigen und auch im Zusammenklang der Größenverhältnisse und Gebärden ergibt sich die Einheit des Bildes. Die Vereinfachung und Zurückhaltung in den Einzelheiten und das Flächige der Farbflecken kommen sowohl der architektonischen Haltung wie auch der geistigen Aussage zugute.»[40]

Da war also in Oberwil eine Kirche gebaut worden, die zu den fortschrittlichsten ganz Europas – das kann heute ohne weiteres

[40] Vgl. die neue Darstellung der zeitgenössischen Malerei in: Fritz Kunz und die religiöse Malerei. Christliche Kunst in der Deutschschweiz 1890 bis 1960. Ausstellungskatalog Museum in der Burg, Zug 1990.

gesagt werden – gehörte. Sie zeigte bereits vor dem Konzil einen jener Gemeinschaftsräume, die von den Architekten in Deutschland und Österreich stark beachtet wurden. Ebenfalls typisch für die Zeit bot sie ein architektonisches Symbol für «die Kirche», der Projektname «Zelt Gottes» gibt diese Grundidee wieder. Das Zelt, Ausdruck der Sippengemeinschaft, stärkt das Gefühl der Zusammengehörigkeit, Zeltbahnen überspannen einen achteckigen Unterbau, der nach textilem oder doch farbigem Schmuck geradezu verlangt. Diese an sich bereits ungewöhnliche, der Region fremde, zentralisierende Architektur, die sich von traditionellen Kirchenformen konsequent gelöst hatte, bot neue Voraussetzungen für das Gesamtkunstwerk im Sinne ebenbürtiger Beiträge unterschiedlicher Kunstgattungen zu einem Ganzen. Solches war unter ganz anderen gesellschaftlichen und künstlerischen Voraussetzungen um die Jahrhundertwende in den Kirchen des Historismus, des Heimatstils und dem «Groupe de St-Luc et St-Maurice» entstanden, es war zur großen Zeit des Neuen Bauens von der formalen und materiellen Macht der neuen Architektur verdrängt worden und stand nun für eine kleine Weile wiederum im Vordergrund, wie die sich insbesondere nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil stark entfaltende affirmative, symbolhafte Architektur, der in den achtziger Jahren eine Epoche negierender Sakralbauten in «nackten» Baumaterialien wie dem Kalksandstein folgte, getreu dem über die ganze Architekturgeschichte hinweg feststellbaren Grundrhythmus der Sakralarchitektur.