

**Zeitschrift:** Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn  
**Herausgeber:** Amt für Denkmalpflege und Archäologie des Kantons Solothurn  
**Band:** 2 (1997)

**Artikel:** Historischer Kirchenbau im Kanton Solothurn  
**Autor:** Rutishauser, Samuel  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-844088>

#### 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:** 08.02.2026

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

# Historistischer Kirchenbau im Kanton Solothurn

## Die Restaurierung der Pfarrkirchen in Niedergösgen und Kestenholz von August Hardegger

Samuel Rutishauser

Neben St. Martin in Olten besitzt der Kanton Solothurn zwei weitere historistische Kirchen des bedeutenden Architekten August Hardegger (1858–1927): Die Pfarrkirchen St. Antonius in Niedergösgen sowie St. Urs und Viktor in Kestenholz. Alle drei Bauten wurden in den vergangenen Jahren restauriert und rückten mit dem aufkommenden Interesse an der historistischen Architektur auch vermehrt in das Blickfeld der Denk-

malpflege und einer breiteren Öffentlichkeit. Während sich die Kunstgeschichte bereits gebührend mit den neugotischen und neuromanischen Bauwerken von August Hardegger befasst hat, sind die sogenannten neobarocken Kirchen von Niedergösgen und Kestenholz noch kaum gebührend gewürdigt worden. Die Grundlagen dazu sind nun durch die Restaurierung der beiden Bauten gegeben.

### St. Antonius in Niedergösgen

#### Geschichte und Baugeschichte<sup>1</sup>

Nachdem sich die Einwohner von Niedergösgen von ihrer einstigen Mutterkirche St. Peter und Paul in Stüsslingen getrennt und 1837 eine eigene Pfarrei gegründet hatten, diente vorerst die Schlosskirche als Pfarrkirche des Dorfes. 1892 erliess der Regierungsrat des Kantons Solothurn eine Verordnung, die die Kirchgemeinden verpflichtete, sich rechtlich zu organisieren. Deshalb konstituierte sich am 7. Oktober 1893 die römisch-katholische Kirchgemeinde Niedergösgen. Als Folge des «Kulturkampfes» – der Auseinandersetzung zwischen dem liberalen und dem romtreuen Katholizismus sowie zwischen der katholischen Kirche allgemein und dem Staat – stellten die Altkatoliken (Christkatholiken) den Antrag auf Anerkennung ihrer Gemeinschaft. 1901 erfolgte dann die Trennung mit der Teilung des Vermögens. Die Kirche blieb aber weiterhin zur Nutzung beider Gemeinschaften. Dies führte bald zu unüberwindbaren Schwierigkeiten, so dass sich die römisch-katholische Kirchgemeinde gezwungen sah, ein eigenes, neues Gotteshaus zu errichten.<sup>2</sup> Am 22. Dezember 1901 fand die entscheidende Kirchgemeindeversammlung statt, an der 78 Mitglieder beschlossen, die Ruine Falkenstein von Franz Meier zu Falkenstein für 5000 Franken zu erwerben, um an ihrer Stelle eine neue Kirche zu errichten. Beauftragt mit dem Neubau wurde



Abb. 1 Niedergösgen, Ruine Falkenstein, Schlosskirche im Bau 1902/03.

August Hardegger, damals ein bekannter Kirchenarchitekt aus St. Gallen, der die Gebrüder Zott als Stuckateure<sup>3</sup> beizog. Die Grundsteinlegung für die Antonius-Kirche erfolgte am 26. April 1903 (Abb. 1), und bereits an Ostern 1904 konnten die Gläubigen

in die neue Kirche einziehen. Die Weihe der ersten, zehnregistrigen Orgel fand am 26., diejenige der ganzen Kirche am 28. August 1904 statt.<sup>4</sup> Zum 50jährigen Bestehen der Kirche St. Antonius in Niedergösgen beschloss die Kirch-



**Abb. 2** Niedergösgen, Schlosskirche, Äusseres, nach der Restaurierung 1994/95.

gemeinde im Jahr 1954 das Innere der Kirche zu renovieren sowie eine neue Orgel anzuschaffen<sup>5</sup> (Abb. 3 und 4). 1993 stand eine erneute Renovation der Schlosskirche von Niedergösgen an. Diesmal ging es nicht nur um das Innere, sondern auch um die Sanierung der Dächer sowie die Neugestaltung des Vorplatzes. Mit diesem Vorhaben gelangte die neobarocke Kirche erstmals auch ins Interesse der Öffentlichkeit, denn bis anhin stand nur der Turm als einstiger Bergfried der Burgenlage Falkenstein unter Denkmalschutz. Mit dem gestiegenen Interesse auch an der historistischen Architektur als Zeuge der Architekturgeschichte des späten 19. Jahrhunderts beschloss der Kanton Solothurn, ebenfalls die Kirche unter seinen Schutz zu stellen und sich mit einem Beitrag an den Kosten der Restaurierung zu beteiligen.<sup>6</sup> Am 28. August 1994, auf den Tag genau 90 Jahre

nach der ersten Weihe, konnte die Kirche erneut geweiht werden. Dabei fehlte allerdings noch die Orgel, denn die Kirchengemeinde sah sich gezwungen, bereits wieder ein neues Instrument anzuschaffen. Dieses wurde von der Orgelbaufirma Armin Hauser in Kleindöttingen entworfen und gebaut (Abb. 5 und 6).

#### Die Restaurierung von 1993/94

##### Restaurierungskonzept

Die Restaurierung beinhaltete zwei Ziele: Die Behebung der Schäden sowie die Neugestaltung des Innenraumes – Anpassung an die neuen liturgischen Bedürfnisse nach dem 2. Vatikanischen Konzil – und des Vorplatzes. Eine eingehende Untersuchung der ursprünglichen Farbigkeit des Innenraumes wurde von der Kantonalen Denkmalpflege gefordert; die Frage, ob die einstige Farbig-

keit des Innenraumes wiederhergestellt werden sollte, blieb in der Vorbereitungsphase jedoch noch unbeantwortet.

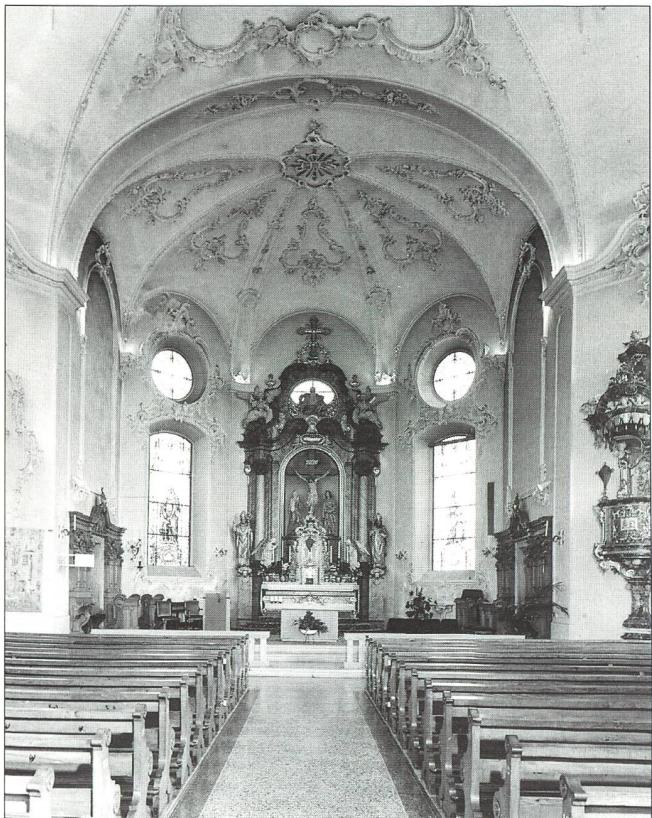
#### Dach und Äusseres (Abb. 2)

Dringend notwendig war die *Dachsanierung der Kirche*. Die Dachkonstruktion musste mit Verstärkungen und einer neuen Dachschalung stabilisiert werden, zudem erhielt das Gewölbe eine zusätzliche Isolierung. Das Bruchsteinmauerwerk wurde gereinigt und wo nötig geflickt und ausgebessert, die Farbe der Vordacharchitektur zudem derjenigen der Fensterlaibungen angeglichen. Eine Sanierung des Daches drängte sich auch beim *Turm* auf. Dank eines aufwendigen Gerüstes konnte die Konstruktion des Dachreiters saniert und das Turmkreuz restauriert werden.

Ein besonderes Anliegen der Kirchengemeinde war es, den *Aussenbereich* zu vergrössern und neu zu gestalten. Damit musste in Kauf genommen werden, dass die Betonplatte des Vorplatzes nun noch wesentlich stärker vorkratzt und auf eine zusätzliche Stütze abgestellt ist.

#### Die Innenausstattung

Bevor der neue Boden im Innern eingezogen wurde, bot sich der Kantonsarchäologie die Gelegenheit, nach dem Restbestand der ehemaligen Burgenlage zu forschen.<sup>7</sup> Danach konnten die eigentliche Restaurierung des Innenraumes und die *liturgische Neuausstattung* in Angriff genommen werden. Im Vergleich zum ursprünglichen Zustand wurden recht tiefgreifende Umgestaltungen vorgenommen (Abb. 5). Insbesondere die neuen, kreisförmig angeordneten Kirchenbänke bedeuteten eine wesentliche Veränderung der ursprünglichen Intentionen von Hardegger. Dieser ordnete die Bankreihen damals trotz des Zentralraumes parallel zum Chorbogen an, so dass sie einerseits auf den Hauptaltar, andererseits aber auch auf die Seitenaltäre ausgerichtet waren. Die neu kreisförmig gruppierten Bänke betonen nun die Ausrichtung des Raumes auf das Zentrum in Form des neuen Zelebrationsaltares, was dem Gedankengut des 2. Vatikanischen Konzils, weniger jedoch den Intentionen des Erbauers der Kirche entspricht.<sup>8</sup> Dieser von den Architekten neu gestaltete Altar befindet sich nun zusammen mit dem Ambo und dem Taufstein im Bereich des Chorbogens.<sup>9</sup> Damit diese Aufstellung möglich wurde, mussten die Chorstufen in geschwungener Form in das Schiff hineingezogen werden. Erhalten blieb allerdings der zusätzlich mit einem roten Terrazzobelag ausgezeichnete Mittelgang, der in der Liturgie der katholischen Kirche eine wesentliche Rolle spielt. Bei der



**Abb. 3** Niedergösgen, Schlosskirche, Inneres, Blick gegen den Altar, vor der Restaurierung 1994/95.



**Abb. 4** Niedergösgen, Schlosskirche, Inneres, Blick gegen die Orgel, vor der Restaurierung 1994/95.

Erneuerung des restlichen Terrazzobodens hielten sich die Architekten hingegen an dessen ursprüngliche, graue Farbe. Beibehalten wurde auch die Art der Aufstellung der Kirchenbänke auf einem Holzboden, weniger aus den einstigen Gründen der Kältedämmung, sondern der Akustik wegen. Nicht mehr notwendig waren die wohl nachträglich eingefügten Beichtstühle in den beiden seitlichen Konchen des Zentralbaus.<sup>10</sup> Die historischen *Altäre* und die *Kanzel* befanden sich vor der Restaurierung in einem guten Zustand und wiesen noch weitgehend die ursprüngliche Farbigkeit auf.<sup>11</sup> Das Erscheinungsbild wurde nur durch einen, jedoch massiven, nachträglichen Eingriff gestört: Die Engel des Hauptaltars und die Heiligen auf den Seitenaltären wiesen, anstelle der einst farbigen, eine stark verschmutzte, weisse Fassung auf. Die Figuren wurden anlässlich der Restaurierung in den 50er Jahren anscheinend vollständig abgelaugt und einheitlich weiss gestrichen.<sup>12</sup> Im Sinne der Vereinheitlichung des Gesamteindrucks des Innenraumes wurde beschlossen, diese Figuren wiederum farbig zu fassen.<sup>13</sup> In den unteren Partien der Altäre und der Kanzel gab es aus-

serdem einige Schäden und jüngere Zutaten, die ausgebessert oder restauriert wurden. Ähnliche Probleme wie bei den Altarfiguren ergaben sich bei den aus Holz geschnitzten *Kreuzwegstationen*, die ebenfalls weiss gestrichen waren. Einige wenige Farbreste unter der weissen Malschicht liessen aber eindeutig erkennen, dass die Stationen 1954 ebenfalls gründlich abgelaugt und neu gestrichen worden waren. Trotz des spärlichen Befundes beschlossen die Bauherrschaft und die Denkmalpflege, den Kreuzwegstationen wiederum eine farbige Fassung zu geben, dies in einer aufgrund von Vergleichsbeispielen nachempfundenen Rekonstruktion.<sup>14</sup> Damit liess sich auch der Kreuzweg wieder in die ursprünglich farbige Fassung des Innenraumes eingliedern. Die bemalten *Glasfenster* aus der Bauzeit befanden sich hingegen noch in einem guten Zustand.

Die 1954 angeschaffte *Orgel* von W. Graf (Abb. 4) wurde 1992 von Hans Häusermann<sup>15</sup> als «Weder-Fisch-noch-Vogel-Instrument» bezeichnet, das aus jener Epoche des Schweizer Orgelbaus stammt, die noch auf der Suche nach den wesentlichen Grundlagenkenntnissen des historischen Orgelbaus war.

«Sie verfügte noch nicht über die farbliche Leuchtkraft, Transparenz und Spielpräzision eines nach barocker Baukunst rekonstruierten Werks, aber auch nicht mehr über die charakteristischen Eigenschaften der romantischen Epoche.»<sup>16</sup> Aber nicht nur musikalisch, sondern auch optisch vermochte das Instrument nicht mehr zu genügen. Es wirkte als Fremdkörper im hellen und harmonisch wirkenden Kirchenraum. Die Kirchengemeinde entschloss sich deshalb, ein neues Instrument anzuschaffen, das die klangliche und ästhetische Gesamtharmonie des Raumes berücksichtigt (Abb. 6). Die neue Orgel wurde von Armin Hauser, Kleindöttingen, entworfen. Sie orientiert sich nicht nur musikalisch, sondern auch formal an barocken Instrumenten. Der Aufbau des Prospektes mit drei Türmen nimmt Rücksicht auf den Standort auf der Empore der westlichen Konche vor dem Rundfenster. In den Schnitzereien werden zudem Motive der Bauornamentik wieder aufgenommen. Vorgesehen war ursprünglich ein Prospekt aus Eichenholz, der sich nach Auffassung der Denkmalpflege jedoch nur schlecht in den nun farbig gefassten, hellen und lichten Raum eingefügt hätte. Die Or-



**Abb. 5** Niedergösgen, Schlosskirche, Inneres, Blick gegen den Altar, nach der Restaurierung 1994/95.



**Abb. 6** Niedergösgen, Schlosskirche, Inneres, Blick gegen die Orgel, nach der Restaurierung 1994/95.

gelbaukommission gab deshalb den Auftrag, das Gehäuse in der Art der Altäre, jedoch in einem hellen Ton zu marmorieren.<sup>17</sup> Besonders zu reden gab bei der Bauherrschaft die Art der *Beleuchtung*. Ursprünglich spendete ein aus der Erbauungszeit stammender, mächtiger Leuchter im Zentrum der Kirche Licht. Dieser wurde jedoch anlässlich der Restaurierung in den 50er Jahren entfernt und durch eine indirekte Beleuchtung auf den Gebälkvorsprüngen ersetzt.<sup>18</sup> Aus der Sicht der Denkmalpflege wurde diese Art von Beleuchtung dem in seiner ursprünglichen Farbigkeit wiederhergestellten Innenraum nicht gerecht. Der restaurierte Raum verlangte nach einer gleichmässigen Ausleuchtung in seiner Gesamtheit, nicht nach einer Betonung der Gewölbe mittels indirekter Lichtquellen. Die Kirchengemeinde entschied sich deshalb für zwei historistische Leuchter, die im Bereich der seitlichen Konchenansätze installiert wurden.<sup>19</sup>

*Die Farbfassung des Innenraumes (Abb. 5–7)*  
Die Renovation des Innenraumes in den 50er Jahren zeigte kein Verständnis für die historistische Farbigkeit der Architektur.

Der gesamte Raum wurde in Anlehnung an die Architektur der Moderne in ein einheitliches Weiss getaucht; Wände, Gewölbe und Stuckaturen erhielten einen dicken Leimfarbenanstrich. Glücklicherweise trug man den Stuckelementen damals Sorge: Sie wurden geflickt, so dass sie noch durchwegs in einem guten Zustand erhalten blieben.

Unter diesem Anstrich kam auf weite Strecken die ursprüngliche Farbe zu Vorschein. Sie zeigte einen Grünton an den Wänden, der sich im zentralen Kuppelraum in das Gewölbe hinaufzog. Die Gewölkekappen waren hingegen lachsrot in den Konchen und gelb im Hauptraum gefasst; die meisten Spiegel in den Stuckrahmungen nahmen das Grün der Wände wieder auf oder wurden in einer Gewölbefarbe zur umgebenden Farbe abgesetzt. Eine weitere Farbe, ein lichtes Grau, diente dazu, die tektonisch wichtigen Elemente wie Pilaster, Gurtbogen und schmale Kreissegmente anstelle von Rippen abzusetzen. Die Stuckaturen, die Rundstäbe und die bildlichen Darstellungen im Hauptraum waren durchwegs weiss gehalten, wiesen aber Gold- und Gelbhöhungen auf. Das Gold erschien im Bereich des Chores

und den bildlichen Darstellungen, im übrigen Teil der Kirche begnügte man sich mit einem bescheideneren Gelb.

Aufgrund dieses klaren, eindeutigen Befundes der Voruntersuchungen und der Möglichkeit, die unansehnliche, weisse Leimfarbe problemlos entfernen zu können, schlug die Denkmalpflege der Bauherrschaft vor, den unpassenden Anstrich von 1954 zu entfernen, die ursprüngliche historistische Farbfassung, so weit sie noch vorhanden war, sorgfältig freizulegen und anschliessend wiederherzustellen. Glücklicherweise trat die Bauherrschaft auf diesen Vorschlag ein, so dass die Pfarrkirche von Niedergösgen nach der jüngsten Restaurierung wieder als Zeuge der qualitätvollen, farbig gehaltenen Architektur des späten Historismus in Erscheinung tritt.

### Zur Architektur der Schlosskirche von Niedergösgen<sup>20</sup>

Nachdem die römisch-katholische Kirchgemeinde von Niedergösgen an ihrer Gemeindeversammlung vom 22. Dezember 1901 Klarheit geschaffen hatte, eine neue Kirche zu bauen, fasste sie zwei weitere, für das Un-

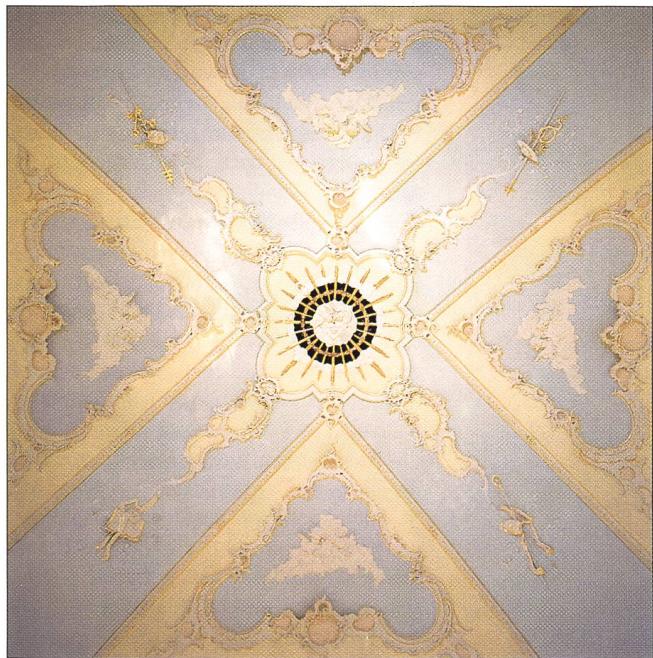


Foto: A. Stauder, Solothurn



Foto: A. Stauder, Solothurn

**Abb. 7** Niedergösgen, Schlosskirche, Gewölbe nach der Restaurierung 1994/95.**Abb. 8** Niedergösgen, Schlosskirche, Detail Stuck mit Gewölbespiegel, nach der Restaurierung 1994/95.

ternehmen entscheidende Beschlüsse: der eine betraf die *Standortwahl*, der andere die Wahl des *Architekten*.

1902 kaufte die Kirchgemeinde die Ruine der ehemaligen Burg Falkenstein, um an ihrer Stelle die Kirche zu errichten. Die Ursprünge dieser Anlage – im Volksmund als «Schloss» bezeichnet – gehen auf das 13. Jahrhundert zurück, als der damalige Freiherr und Ritter von Gösgen auf einem Felsvorsprung eine Burg errichten liess.<sup>21</sup> Im 14. Jahrhundert gelangte sie durch Heirat in den Besitz der Falkenstein. Die Burg wurde im 15. Jahrhundert von den Solothurnern zerstört, später dann wieder aufgebaut. In der Folge diente sie als Sitz des Solothurnischen Landvogtes, bis sie 1798 von den Franzosen weitgehend zerstört wurde und in den folgenden Jahrzehnten langsam zerfiel.

Der Umstand, dass der ehemalige Bergfried der Burg als Turm weiterverwendet werden konnte (Abb. 1), dürfte beim Entscheid der römisch-katholischen Kirchgemeinde, ihre neue Pfarrkirche an dieser Stelle zu errichten, kaum entscheidend gewesen sein. Diese Voraussetzung war vielmehr einengend für eine Bautätigkeit auf diesem an und für sich ungeeigneten Gelände. Demzufolge musste die Standortwahl andere Gründe gehabt haben. Ausschlaggebend war wohl vielmehr der Umstand, dass es sich einerseits um einen aufsehenerregenden, andererseits um einen überaus geschichtsträchtigen Ort handelte. Nach den Streitigkeiten im Kulturmampf

konnte es der damaligen römisch-katholischen Kirchgemeinde nicht gleichgültig sein, wo ihr neues Gotteshaus zu stehen kam. Der gewählte Standort lässt bestimmte Absichten zumindest vermuten.

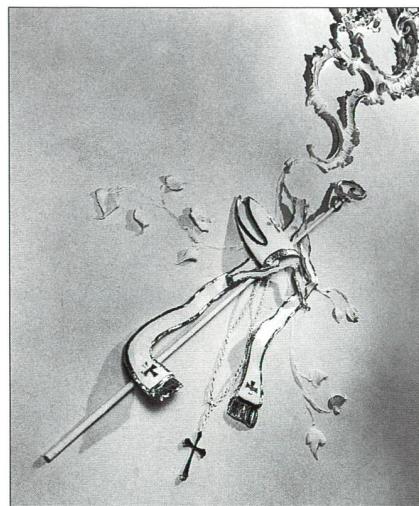
Zudem geschah die Standortwahl auch im Einvernehmen mit August Hardegger, der seinerseits nicht nur auf die Lage, sondern auch auf die Bedeutung des Ortes, an den die Kirche zu stehen kam, reagierte. Der Architekt entwarf in der Folge eine «Kreuzkirche im Renaissance-Stil»,<sup>22</sup> welche 560 Personen Platz bieten sollte. Dazu wurde er wohl vorab durch die Verhältnisse auf dem Felsvorsprung gezwungen, die keinen Längsbau in der gewünschten Grösse zuließen. Hardegger griff deshalb auf den Typus des Vierkonchenbaus zurück, der bereits seit frühchristlicher Zeit bekannt war und seine Verbreitung dann vor allem in der Renaissance fand. Dieses Schema geht von einem zentralen, quadratischen, überwölbten, allenfalls mit einer Kuppel versehenen Raum aus, an den vier ebenfalls überwölbte Konchen angefügt werden, so dass ein kreuzförmiger Grundriss entsteht. Hardegger folgte diesen historischen Vorgaben vergleichsweise streng, versuchte jedoch, die Kreuzform mit Hilfe verschiedener Mittel zugunsten eines einheitlichen Zentralraumes zu verschleifen: So bilden im Innern schräge Wandflächen, die seitliche Eingänge oder die Kanzel enthalten, den Übergang vom einen in den anderen Kreuzarm (Abb. 5 und 6), oder am Aussenbau sind die

Ecken durch Vordächer oder die Sakristei aufgefüllt. In der Nordostecke ist zudem der Restbestand des alten Bergfrieds in den Grundriss integriert.

Das Äussere der Kirche (Abb. 2) erscheint in einem rustikalen Bruchsteinmauerwerk mit bossierten Eckquadern. Die Auflösung der massiven Mauer mit Fensteröffnungen ist grosszügig, ist doch jeweils ein hohes Segmentbogenfenster noch von einem weiteren Rundbogenfenster begleitet. Der Haupteingang wird durch eine auf das rustikale Mauerwerk aufgesetzte Ädikula ausgezeichnet. Das Dach nimmt die Grundstruktur des Innenraumes nur bedingt auf: Auf den Kreuzarmen befinden sich eine Art Mansardenhäuser, die sich gegenseitig durchdringen. Der zentrale Innenraum kommt mit dieser kreuzförmigen Dachanlage am Aussenbau nicht zum Tragen; er wird höchstens durch den kleinen Dachreiter im Zentrum angedeutet. Auffallend sind die Schleppgauben, die zur Dachstuhlbelüftung dienen. Die gleiche Form wie das Hauptdach weisen auch die Vordächer in den Ecken der Kreuzarme auf. Über dem Kirchturm, dem ehemaligen Bergfried, erhebt sich hingegen ein stark geknicktes, niedriges Walmdach, das mit einem weiteren Dachreiter und einem Kreuz bekrönt wird. Der weit ausladende Vorsprung erlaubt zudem einen Blick in die handwerksmässig ausgeföhrte Holzkonstruktion des Dachstuhls. Der obere Abschluss des Turmmauerwerks wird durch eine Holzbrüstung



**Abb. 9** Niedergösgen, Schlosskirche, Detail Stuck mit Rocaille, nach der Restaurierung 1994/95.



**Abb. 10** Niedergösgen, Schlosskirche, Detail Stuck mit Bischofsinsignien, nach der Restaurierung 1994/95.

akzentuiert. Dieselbe Brüstung erscheint auch am auskragenden Vorplatz, der den Zugang zur Kirche erst ermöglicht.

Mit dem äusseren Erscheinungsbild der Kirche hat sich Hardegger weit weg von den Vorbildern der Renaissance und des Barock begeben. Das massive, rustikale Mauerwerk richtet sich nach demjenigen des historischen Turmes, ist demzufolge eindeutig als Reminiszenz an die einstige Burgenlage zu verstehen.<sup>23</sup> Keine Vorbilder in der klassischen Architektur finden sich für die Dächer. Sie sind vielmehr der profanen Architektur entliehen, wie auch die traditionellen Schleppgauben. Einzig die Einfassung des Hauptportals und die Fenster sind dem 16. beziehungsweise 18. Jahrhundert verpflichtet.

Im Gegensatz zum Äusseren überrascht das *Innere* durch seine Weite und Leichtigkeit. Von den vier schräg gestellten Pfeilern aus führen breite Gurtbögen gegen den Deckenspiegel über dem Mittelraum. Dazwischen eingespannt sind die grossen Segmentfelder der Hauptkuppel. Gurtbögen trennen die vier Schirmgewölbe der Konchen vom zentralen Gewölbe. Abgesehen vom Chor, wo die Wände zusätzlich durch zwei Pilaster gegliedert werden, findet keine architektonische Verbindung zwischen dem unteren Teil und den Gewölben statt. Hergestellt wird diese erst durch die Farbgebung.

Die von den Gebrüdern Zotz stammenden, überaus qualitätvollen Stuckaturen (Abb. 7–10) begleiten die Architektur und beeinflussen durch die Bildung von Binnenformen in einem wesentlichen Mass die Farbgestaltung des Gesamtraumes. Die Stuckaturen bestehen im wesentlichen aus zwei Deckenspiegeln über dem Hauptraum und dem Chor, weiteren unregelmässigen Spiegeln in den Gewölbekappen (Abb. 8) sowie zahlreichen

Kartuschen und Rocaille (Abb. 9). Die ganze Stuckdekoration ordnet sich in die architektonische Struktur ein: Entweder lehnt sie sich an gliedernde Elemente wie Gurtbögen, Fensterumrandungen usw. an, oder sie dient als dekoratives Element einer Fläche, insbesondere der Gewölbekappen. Dadurch entstehen in sich symmetrische Grossformen (Spiegel), die jedoch aus zahlreichen, in sich bewegten und asymmetrischen Einzelformen zusammengesetzt sind. Gewisse Kartuschen heben sich zudem von der Wand ab, damit ihre Plastizität noch unterstrichen wird. Einige wenige bildliche Motive befinden sich in der Hauptkuppel: Im Deckenspiegel des Zentrums erscheint ein Strahlenkranz ausgehend von Wolken, in denen das Auge Gottes und zwei Engel zu erkennen sind. Weitere Wolken mit Engeln sind im Scheitelpunkt der Gewölbekappen des Zentralraumes auszumachen; zudem zierte das Christusmonogramm IHS den Deckenspiegel über dem Chor. Die Felder über den Pfeilern enthalten symbolhaft die Kopfbedeckungen und Attribute verschiedener kirchlicher Würdenträger (Papst, Kardinal, Bischof, Priester, Abb. 10). Sämtliche Stuckaturen weisen unregelmässig und frischweg angebrachte Gold- und Gelbhöhungen auf. Die Stuckaturen zeichnen sich durch eine grosse Formenvielfalt und Lebendigkeit aus. Die asymmetrischen Einzelformen lassen durchaus Vergleiche mit dem Rokoko zu, eine gewisse Schwere und Symmetrie erinnert hingegen wieder an barocke Vorbilder.

Die Architektur der Schlosskirche von Niedergösgen zeichnet sich durch eine überraschende Kombination verschiedenartiger formaler und typologischer Elemente aus der Architekturgeschichte und eine nicht reizlose, ambivalente Haltung des Architekten aus.

Wenn die Gesamtstruktur des Bauwerks auch bekanntes Gedankengut der Renaissance aufnimmt, so richtet sich das Äussere der so genannten Schlosskirche von Niedergösgen unseres Erachtens weniger nach stilistischen Vorbildern als nach der Bedeutung des Standortes. Reminiszenzen an die einstige eindrucksvolle Burgenlage werden bewusst geweckt, sollen den Bedeutung des geschichtlichen Ortes unterstreichen. Ähnliches gilt für die mächtigen Dachformen, die ebenfalls der Tradition, jedoch derjenigen des Profanbaus entliehen sind und dadurch Vertrautheit und Geborgenheit ausstrahlen. Unterstützt wird dies zusätzlich noch durch das Sichtbarmachen der Dachkonstruktion des Turmes. Damit rückt das Äussere von St. Antonius weg von historischen Vorbildern und gelangt vielmehr in die Nähe des damals zeitgemässen Heimatstils. Dieser Stil hat sich als schweizerische Spielart der am Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden nationalistischen Tendenzen in ganz Europa herausgebildet. Damit im Zusammenhang steht auch die Gründung der «Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz» im Jahr 1905, die sich der Wahrung der heimatlichen Tradition verschrieb.<sup>24</sup> Völlig überrascht ist der Besucher nach dem Eintritt in die Kirche. Nach dem mehrheitlich massiven, trutzigen Eindruck des Äusseren erwartet ihn ein weiter, heller, lichter, in Pastellfarben gefasster Raum. Auch hier stammt die Gesamtstruktur zwar aus der Renaissance, die raumbestimmenden Stuckaturen können ihre unmittelbaren Vorbilder im Hoch- und Spätbarock jedoch nicht verleugnen. Für die farbige Fassung des Raumes scheinen hingegen wiederum eher Auffassungen der Architektur des 19. Jahrhunderts massgebend gewesen zu sein.

August Hardegger hat es verstanden, sich verschiedenartiger Elemente aus der Architekturgeschichte nicht sklavisch reproduzierend zu bedienen, sondern sie in einen neuen, überzeugenden formalen Zusammenhang zu bringen. Damit gelingt es ihm auch, eine neuartige architektonische Einheit zu schaffen, die nicht eindeutig mit dem Begriff «Neubarock» definiert werden kann. Charakteristisch scheint auch die ambivalente Haltung zu sein, die der Architekt in der Gestaltung zwischen dem Äusseren und dem Inneren einnimmt. Der Frage, ob solche Überraschungseffekte wie in der Kirche von Niedergösgen oder dann die mehrdeutige Lesbarkeit der Architektur derjenigen in Kestenholz<sup>25</sup> bewusst als gestalterische Mittel eingesetzt worden sind, oder ob sie sich aus der freien Verwendung von Elementen aus dem historischen Formenschatz ergeben haben, wäre noch nachzugehen.

## St. Urs und Viktor in Kestenholz

### Geschichte und Baugeschichte<sup>26</sup>

#### Der Vorgängerbau

Eine erste Kirche in Kestenholz wurde am 25. Juli 1643 den beiden Solothurner Heiligen Urs und Viktor geweiht. Eine alte Fotografie aus der Zeit um 1900 (Abb. 11) sowie eine Planskizze von August Hardegger (Abb. 12), dem Architekten des Neubaus, lässt diese als einfachen Saalbau mit polygonal geschlossenem Chor erkennen. Auf der Südseite befand sich eine Sakristei, auf der Nordseite zwischen Strasse und Kirche ragte der heute noch bestehende Turm auf. Seinen Zwiebelhelm erhielt er im Jahr 1792 nach einem Brand als Folge eines Blitz einschlages.

#### Der Neubau von 1904/05<sup>27</sup>

Nachdem bereits 1858 die Rede von einem Neubau war, dauerte es noch etliche Jahrzehnte, bis die Pläne verwirklicht werden konnten. Den Anstoss dazu gab im Jahr 1903 ein Legat von 10000 Franken für einen Kirchenneubau, allerdings unter der Bedingung, dass spätestens 1904 damit begonnen werden müsse. Somit war der Anstoss gegeben für den Ersatz der alten Kirche, die für die wachsende Kirchengemeinde nicht mehr genügte und die sich zudem in einem schlechten baulichen Zustand befand. Von Dr. P. Albert Kuhn aus Einsiedeln erhielt der damalige Pfarrer von Kestenholz, Adelbert Meyer, den Rat, den zu dieser Zeit bekannten Kirchenarchitekten August Hardegger aus St. Gallen beizuziehen. Vorerst als Gutachter stellte der Architekt unter anderem fest, dass der Turm der alten Kirche allenfalls noch benutzt werden könnte.<sup>28</sup> Er legte gleich auch ein Skizzenblatt mit zwei Grundrissvarianten bei, die eine unter Beibehaltung des Turmes, die andere mit einer Drehung der Kirche in die Nord-Süd-Richtung. In der oberen Hälfte erscheint zudem die Ansicht eines Neurenaissance-Baus. Nach einem regen Briefwechsel zwischen der Kirchengemeinde und August Hardegger über verschiedene Vorschläge konnte am 5. April 1904 mit dem Bau der heute bestehenden Kirche begonnen werden (Abb. 13). Unter Einbezug des alten Turmes im Norden entstand eine Saalkirche mit eingezogenem, polygonal geschlossenem Chor sowie einer Sakristei im Süden (Abb. 14). Der Auftrag für die Stuckarbeiten im Innern ging an die Gebrüder Zott aus Zug,<sup>29</sup> der Hauptaltar, die Seitenaltäre und die Kanzel sollten von O. Holenstein aus Wil nach Vorgaben Hardeggers ausgeführt werden.<sup>30</sup> Am 10. Juli 1905 weihte Bischof Leonhard Haas die neue Kirche von Kestenholz (Abb. 15 und 16).

### Die Renovation 1921–1923 (Abb. 17)

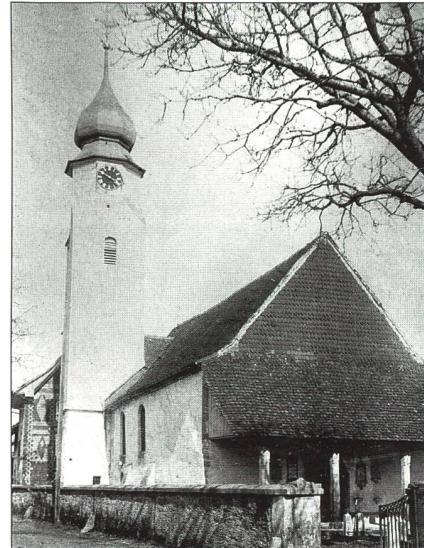
Eine erste Renovation der Kirche drängte sich bereits in den frühen 20er Jahren infolge von Wasserschäden auf. Sie brachte gleichzeitig auch einige einschneidende gestalterische Veränderungen mit sich.

Aussen wurde der Verputz vollständig ersetzt, und von den 10 Rundfenstern in den drei Giebeln blieb nur jenes auf der Ostseite erhalten. Zugemauert wurden ebenfalls die Fenster auf der Westseite. Schliesslich verzichtete man darauf, den plastischen Schmuck, insbesondere die Strahlenmotive in den Giebeln, wieder anzubringen. Dasselbe gilt für das Ziergehänge an den Pilastern. Damit erfuhr die Fassade eine Vereinfachung, die sie fortan in einer vom Architekten nicht beabsichtigten Strenge erscheinen lässt.

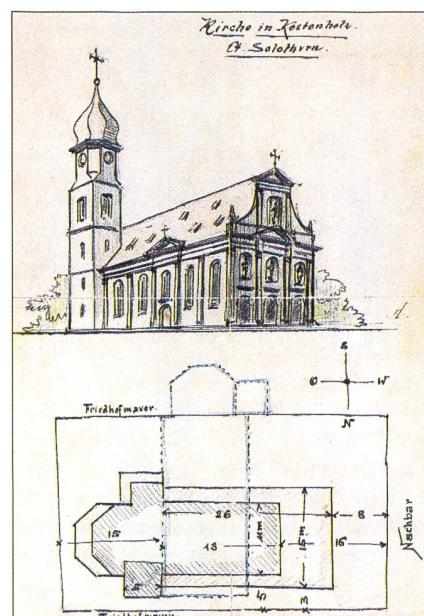
Das Innere erhielt bei dieser Gelegenheit einen neuen Anstrich, der sich in seiner Farbigkeit jedoch an den ursprünglichen anschliesst.<sup>31</sup> Die Apostelkreuze wurden neu vergoldet, die Altäre gereinigt und neu lackiert. Zudem erhielt der Kunstmaler J. Schneider aus Vitznau 1921 den Auftrag, das Gewölbe mit 12 Apostelmedaillons zu schmücken. 1923 schuf derselbe Künstler die 14 Kreuzwegstationen. Als neue Beleuchtung versah man das Kirchenschiff zudem mit einem grossen Ringleuchter.

### Die Renovation 1974–1976 (Abb. 18–21)

Nachdem 1966 eine Heizung eingebaut worden war, wurden schon bald Verschmutzungen an den Wänden sichtbar, und die Latten des Gipsgewölbes begannen sich abzuzeichnen. Eine erneute Innenrenovation drängte sich auf, und 1973 befasste sich die eingesetzte Kirchenbaukommission mit der Frage, ob eine umfassende Innenrenovation oder ein Abbruch vorgenommen werden sollte. Als Gutachter wurde Dr. André Meyer, Architekturhistoriker und Hardegger-Kenner, beigezogen, der sich klar dafür aussprach, dass der Kirchenraum in seiner ursprünglichen Form und Farbigkeit erhalten bleiben sollte.<sup>32</sup> Die Kirchgemeindeversammlung vom 25. März 1974 folgte jedoch der Empfehlung von Architekt H. A. Brütsch, «eine Renovation und Neuordnung der bestehenden Pfarrkirche mit beschränkter Lösung für eine Zeitspanne von maximal 20 bis 25 Jahren durchzuführen. Bei der Renovation seien die im Sinne der Weisungen des II. Vatikanischen Konzils gestellten Forderungen für eine zeitgemäss Gottesdienstgestaltung zu berücksichtigen.»<sup>33</sup> Die Versammlung stimmte einem entsprechenden Kredit von 1,6 Millionen Franken zu. Allerdings veranlassten die umfassenden Veränderungen, die nach Brütsch am Bauwerk hätten vorgenommen



**Abb. 11** Kestenholz, Ansicht der alten Kirche St. Urs und Viktor, um 1900, Fotografie, Pfarrarchiv Kestenholz.



**Abb. 12** Kestenholz, Studie für einen Kirchenneubau, Skizze von August Hardegger, 1903, Pfarrarchiv Kestenholz.



**Abb. 13** Kestenholz, Neubauprojekt, Zeichnung von August Hardegger, um 1903/04, Postkarte.



**Abb. 14** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Kirche im Rohbau, 1904, Fotografie, Pfarrarchiv Kestenholz.



**Abb. 15** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Ansicht von Nordwesten, 1905, Fotografie, Pfarrarchiv Kestenholz.



**Abb. 16** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Innenansicht, Zustand vor der Renovation von 1921 bis 1923.  
Foto: R. Bürgi



**Abb. 17** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Ansicht von Nordwesten, Zustand nach der Renovation von 1921 bis 1923.  
Foto: A. Meyer, Luzern

werden sollen, den Regierungsrat von Solothurn, den Bau unter kantonalen Schutz zu stellen.

Die Renovation begann dann 1974 mit dem Äusseren und brachte ausser der Wiederherstellung der beiden Fenster in der Westfassade und dem Ausbruch einer Türe in der Sakristei keine wesentlichen Veränderungen. Ein Jahr später folgte die Innenrenovation, die den gesamten Innenraum in ein einheitliches Weiss tauchte. Dieser Anstrich erfolgte mit einer damals üblichen, kunststoffgebundenen Farbe (Dispersionsfarbe), die sich – wie sich später zeigen sollte – in keiner Art und Weise bewährte. Gleichzeitig wurde eine Bodenheizung mit zusätzlichen Konvektoren längs der Seitenwände eingebaut. Schliesslich entfernte man die Kanzel, das Chorgestühl und die Kreuzwegstationen und ersetzte die Treppen zur Empore sowie die

Beleuchtung. Ausserdem erhielt ein neuer Altar seinen Platz im Kirchenschiff. Am 13. Juni 1976 fand die Einsegnung der renovierten Pfarrkirche in Kestenholz statt.

### Die Restaurierung von 1995 (Abb. 22 und 23)

Mit einiger Enttäuschung mussten die Kirchgänger in Kestenholz schon bald nach der Renovation feststellen, dass sich der Innenraum wiederum stark verschmutzte und sich die Latten in den Gewölben erneut abzuzeichnen begannen. Zu Beginn der 90er Jahre entschloss sich die Kirchengemeinde deshalb, den Innenraum erneut instand stellen zu lassen, diesmal jedoch unter der Berücksichtigung der Ursachen der Verschmutzung. Dies bedeutete vorab, dass der ungeeignete, die Oberfläche vollständig abdichtende Dispersionsanstrich entfernt und der Innenraum mit

einer geeigneteren Farbe neu gestrichen werden musste. Zusammen mit den Architekten gelang es der Denkmalpflege, die Kirchengemeinde zu überzeugen, doch die einstige farbige Gestaltung des Innenraumes von August Hardegger wiederherzustellen. Aufgrund der Befunde und der Erfahrungen mit der ursprünglichen Farbgestaltung der Schlosskirche von Niedergösgen war dies denn auch ohne Schwierigkeiten möglich.<sup>34</sup> Dasselbe galt auch für die Goldhöhungen auf den Stuckornamenten, von denen wenige Reste nachgewiesen werden konnten, die nun in freier Art neu angebracht wurden. Zur Vorbeugung von Verschmutzung wurden zudem am bestehenden, ungeeigneten Heizungssystem Anpassungen vorgenommen,<sup>35</sup> die Lüftungsöffnungen in den Gewölben wieder aktiviert und das Gewölbe selber isoliert. Außerdem erhielt der Kirchenraum eine Beleuchtung mit mo-



**Abb. 18** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Innenansicht, Zustand vor der Renovation von 1974 bis 1976.



**Abb. 19** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Innenansicht mit Blick zur Orgelempore, Zustand vor der Renovation von 1974 bis 1976.



**Abb. 21** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Kanzel, während der Renovation 1974–1976 entfernt.



**Abb. 20** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Innenansicht, Zustand nach der Renovation von 1974 bis 1976.

dernen Ringleuchtern. Zusätzlich zum vorgeesehenen Restaurierungsprogramm gelang es, den Hauptaltar wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückzuversetzen (Abb. 24). Dieser wurde anlässlich der Restaurierung in den 70er Jahren eines Teils seiner Ausstattung beraubt, wohl weil er damals in der nüchtern weiss gehaltenen Kirche als überladen empfunden worden war. Darüber hinaus wurde es auch möglich, den aus dem Jahr 1923 von J. Schneider stammenden Kreuzweg zu restaurieren und wiederum in die Kirche zu integrieren.<sup>36</sup>

Mit dieser jüngsten Innenrestaurierung gelang es nicht nur, bauphysikalische Mängel zu beheben, sondern den Innenraum weitgehend in seiner ursprünglichen, farbigen Fassung wiederherzustellen.

### Zur Architektur der Pfarrkirche von Kestenholz

Mit seinem Neubau lehnte sich August Hardegger stark an die Gegebenheiten der Kirche aus dem 16. Jahrhundert an, indem er die West-Ost-Richtung beibehielt und sich nach der gegebenen Dorfstruktur richtete. So

fügte sich auch der Neubau nahtlos in das Dorfbild ein. Auch im Grundriss schien sich Hardegger auf den ersten Blick an den Vorgaben des Vorgängerbaus, einer traditionellen Landkirche, zu orientieren. Er konzipierte einen Saalbau mit eingezogener, polygonal geschlossener Apsis mit Hauptaltar sowie zwei flankierenden Nebenaltären an den Stirnwänden und einer Kanzel an der Nordwand des Schiffes. Der in das Konzept mit einbezogene Turm der Vorgängerkirche behielt seine traditionelle Lage auf der Nordseite des Chores; ihm gegenüber entstand die neue Sakristei.

August Hardegger begnügte sich jedoch keineswegs mit diesen einfachen Vorgaben. Aussen wie innen griff er mit zahlreichen gestaltenden Elementen derart in den gegebenen Kubus ein, dass jeweils ambivalente Strukturen entstanden, die letztlich an Vorbilder der späten Renaissance oder des Barock erinnern (Abb. 25). So erwartet man von einer längsrechteckigen Saalkirche gewöhnlich eine Schaufassade im Westen, zwei untergeordnete Seitenfassaden sowie die Chorseite. St. Urs und Viktor in Kestenholz weist denn tatsächlich auch eine ausgestaltete Westfassade auf, die durch Pilaster dreigeteilt und von einem mehrfach gekurvten Giebel überfangen wird.<sup>37</sup> In den Seitenfeldern befinden sich je ein Stichbogenfenster mit einem darüberliegenden Okulus; in der Mittelachse schützt ein gewölbter, mit einer kraftvollen Halbzwiebelhaube überdachter Porti-



Foto: A. Stauder, Soloturn

**Abb. 22** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Innenansicht mit Blick zur Orgel, Zustand nach der Restaurierung von 1995/96.

kus das Eingangsportal. Diese Schaufassade erscheint in analoger Form auch auf der Nord- und der Südseite der Kirche, hier vor einen Quergiebel gestellt, der allerdings kaum in Erscheinung tritt. Schliesslich wird das Motiv des geschwungenen Giebels auch über der Apsis auf der Ostseite des Schiffes aufgenommen. Mit diesen vier Fassaden und dem Quergiebel, der zusätzlich mit einer ebenfalls zwiebelförmig gedeckten Laterne ausgezeichnet ist, wird dem Betrachter suggeriert, dass es sich um eine Art kreuzförmigen Zentralbau mit vier gleichwertigen Schauseiten handelt, wobei diejenigen auf der Nord- und auf der Südseite eine zusätzliche Fensterachsen besitzen. Nahtlos fügen sich der aus dem Jahr 1642 stammende Turm und die runde Sakristei in dieses Konzept ein. Die Erwartungen, die das beschriebene Äussere weckt, erfüllen sich im Inneren hingegen kaum. Der erste Eindruck ist derjenige eines einfachen, langgezogenen und tonnengewölbten Saales, der durch einen Triumphbogen vom Chorraum getrennt wird. Bei näherer Betrachtung spielt Hardegger aber auch hier mit formalen Elementen, die den ersten Raumeindruck stark relativieren. So wird das

flache Tonnengewölbe von einem markanten Kranzgesims aufgefangen, das sich seinerseits auf Pilaster mit eingespannten Arkadenbögen abstützt. Die eigentliche Wand ist in den Arkaden jedoch deutlich zurückversetzt, so dass pfeilerartige Wandvorlagen entstehen, die den Raum in der Längsrichtung rhythmisch unterteilen (Abb. 26). Damit gelangt Hardegger in die Nähe der sogenannten Wandpfeilerkirchen, wie sie bereits in der Gotik und der Renaissance, später dann vor allem im Barock vorkommen.<sup>38</sup> Allerdings wird es nicht so weit getrieben, dass sich zwischen den Pfeilern eigentliche Kapellen befinden. Wie bei den historischen Vorbildern ist aber das Gewölbe- und Stützsystem in das Innere verlagert, und die eigentliche Raumbegrenzung zieht sich wie eine Membrane darum herum. Die Rhythmisierung der Pfeiler wird durch die Gurtbögen in das Tonnengewölbe übergeführt; allerdings enden sie nicht auf der gegenüberliegenden Seite sondern in Rocailles. Diese sind ihrerseits Teil eines Stuckornamentes, das sich als Deckenspiegel über drei Felder des Kirchenschiffes erstreckt. Dieser Deckenspiegel wird aus vier, der äusseren Giebelform ähnlich geschwun-

genen Segmenten aus profilierten Stäben gebildet. Die Ansätze wie die Bekrönung dieser Segmente werden durch bewegte, teils symmetrische, teils asymmetrische, von Blatt- und Gitterwerk begleiteten Rocailles und Gehängen ausgezeichnet (Abb. 27). Die beiden Randfelder besitzen ähnliche, jedoch kleinere und einfachere Deckenspiegel, und auch der Chorraum nimmt entsprechende Motive auf. Zwischen den Gurtbögen und im Chor befinden sich die von 1921 stammenden, stuckgerahmten Apostelbilder. Weitere Rocailles erscheinen anstelle von Kapitellen an den Pilastern und anstelle von Schlusssteinen in den Arkadenbögen.

Die Stuckornamentik begleitet und unterstützt einerseits die architektonische Struktur des Bauwerks, andererseits verselbständigt sie sich, indem sie dem rhythmisierten Längsraum des Schiffes ein zentralisierendes, ornamentales Element im Deckenbereich entgegensemmt. Mittelpunkt dieses Elementes bildet ein grosser Strahlenkranz in Wolken, der auf vier Seiten von Engeln begleitet und vom besagten Deckenspiegel umgeben wird. Das Zentrum dieser Deckenornamente ist identisch mit dem Zentrum des Schiffes, das durch die Querachse, gebildet von den beiden Seiteneingängen und den Giebeln am Aussenbau, ausgezeichnet wird. Allerdings empfindet man die Querachse nicht in der Mitte des Schiffes, da der Raum zu einem guten Teil noch durch die Empore belegt wird. Dennoch entsteht wie im Äusseren auch im Inneren eine ähnliche Ambivalenz zwischen einem Langhaus- und einem Zentralbau, wobei jedoch der wandpfeilerartige Längscharakter deutlich überwiegt. Weit weniger komplex als in St. Antonius von Niedergösgen ist die Farbfassung des Innenraumes von St. Urs und Viktor in Kestenholz. Die Befunde der Bauuntersuchungen liessen auf ein helles Grüngelb in den unteren Wandpartien und ein Blaugrau in der Decke schliessen, beides Farben, die bereits in der ersten Fassung erschienen und von der zweiten dann übernommen wurden. Darauf aufgesetzt ist das Weiss der Stuckornamente mit Goldhöhungen, und auch die inneren Laibungen der Arkadenbögen sind in Weiss gehalten. Eine weitere Differenzierung der Farbgebung in den verschiedenen Feldern wie in Niedergösgen war nicht vorhanden.

### Zur Bedeutung des Historismus<sup>39</sup>

Der Rückgriff auf historische Stile in der Baukunst des 19. Jahrhunderts wurde bis in die 60er Jahre unseres Jahrhunderts weitgehend als negative Erscheinung bewertet. Die jüngere Forschung hingegen sieht im Stil-



Foto: A. Stauder, Solothurn

**Abb. 23** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Innenansicht mit Blick zum Altar, Zustand nach der Restaurierung von 1995/96.

pluralismus des Historismus den ernsthaften Versuch, im Zeitalter des Positivismus dem von der Romantik geweckten, geschichtsbezogenen Denken in der Architektur und in der Kunst konkret Gestalt zu geben. Die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit dieser Stilepoche ist jedoch noch lange nicht abgeschlossen. Schwierigkeiten ergeben sich nicht nur aus der Komplexität des Phänomens, sondern auch aus der Masse der produzierten Bauwerke und Kunstgegenstände vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Klar definierte Qualitätskriterien sind noch schwer auszumachen.

«Die historistische Architektur zeugt – pauschal gesagt – von dem Versuch, im «Zeitalter der Revolutionen» die gesellschaftliche Instabilität durch Kultur auszugleichen, den wachsenden Traditionsvorlust im Gefolge des Industriekapitalismus aufzufangen und den Zerfall traditioneller Werte durch eine Orientierung an der Geschichte zu kompensieren.»<sup>40</sup> So wendet sich die Baukunst vor allem in den Ländern nördlich der Alpen bewusst vom Ideal der klassischen Schönheit der Renaissance ab und besinnt sich auf die eigene Tradition des gotischen Mittelalters

zurück. Dieser Rückgriff auf die Gotik beinhaltet jedoch weit mehr als eine blosse Wiederverwendung eines Stils, sie bedeutet eine Rückbesinnung auf die Wurzeln der eigenen Kultur. Damit kommt der Neugotik eine weit über die bildende Kunst hinausführende Bedeutung zu: «Die rezipierten Formen historischer Stile sind als Zitate zu begreifen, die die historische Architektur an die zeitgenössische binden. Die historisierenden Formen werden somit zu Trägern einer bestimmten Bedeutung, nämlich der ideellen Aneignung einer historischen Objektivität.»<sup>41</sup> Demnach wird die Gotik durch die Neugotik interpretiert, wobei mit dem Rezipieren Bedeutungen unterlegt werden können, die nicht nur im architektonischen, sondern auch im kunst- und kulturpolitischen oder soziologischen Umfeld liegen können. Letztlich geht es um die Suche nach der eigenen Identität, die das 19. Jahrhundert nicht nur mehr in der klassischen Schönheit zu finden vermag. Die gotische Architektur wird in der Folge mit dem «Nationalcharakter» der Länder gleichgesetzt und gleichzeitig als der christlichen Religion angemessen sowie als erhaben und plastisch betrachtet. Später kommen dann

weitere Kriterien dazu wie die Konstruktion, die Gliederung und die Ästhetik, die die gotische Architektur schliesslich neben dem klassischen Ideal zu einem Universalstil des 19. Jahrhunderts machen.

Die zunächst an der Gotik demonstrierte Rückbesinnung auf die nationale Kunst wurde später auf weitere Sonderformen historischer Stile wie beispielsweise die deutsche Renaissance, die rheinische Romanik, die englische Tudor-Gotik, den Palladianismus usw. ausgeweitet, was die mögliche Stilvielfalt erweitert und letztlich zur Wiederwendung sämtlicher historischer Stile führte. Damit ging aber auch die inhaltliche Komponente des wiederverwendeten Stils oft verloren, und das Zitieren von historischen Stilelementen kann im ausgehenden 19. Jahrhundert letztlich zu einer sinnentleerten Fingertübung von Bauherren und Architekten werden.

Voraussetzung für den Historismus des 19. Jahrhunderts bilden neben der inhaltlichen Orientierung durch die Geschichte auch eine grundsätzlich neue Auffassung über die Einheit von Bedeutung und Gestalt eines Kunstwerks. In seinen «Vorlesungen zur Ästhetik»<sup>42</sup> stellte G.W.F. Hegel (1770–1831)



**Abb. 24** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Hochaltar, Zustand nach der Restaurierung von 1995/96.



**Abb. 25** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Aussenansicht, Zustand nach der Restaurierung von 1974 bis 1976.



**Abb. 26** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Detail der Wandpfeiler, Zustand nach der Restaurierung von 1995/96.



**Abb. 27** Kestenholz, St. Urs und Viktor, Detail der Stuckornamentik, Zustand nach der Restaurierung von 1995/96.

bereits einen grundsätzlichen Wandel in der Auffassung der Kunst fest: «Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Massgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann.»<sup>43</sup> Nach Hegel erfolgte somit ein Auseinanderbrechen der bisherigen Ganzheit von Bedeutung und Gestalt eines Kunstwerks. Damit verbunden ist auch eine «Befreiung» des Künstlers aus seiner Gebundenheit: «Der Künstler steht [...] frei für sich, [...] jeder Stoff darf ihm gleichgültig sein, wenn er nur [...] einer künstlerischen Behandlung fähig» ist.<sup>44</sup> Gleichzeitig kann das früher entstandene Kunstmateriel neu genutzt werden: Die Kunstmaterien sind ihrer Geschichtlichkeit enthoben, und es kann ausgewählt werden, was zusagt und passt. Übertragen auf die Baukunst heißt das, dass die bisher angestrebte Einheit zwischen Funktion, Form und Bedeutung eines Bauwerks nicht mehr relevant ist. Damit ist aber die Hauptfrage der Kunsthistorik nach der Bedeutung der Übernahme von Geschichtlichkeit und «Stil» im 19. Jahrhundert in der Baukunst nicht beantwortet. Deshalb wird vielfach versucht, die historischen Stile mit der politischen und gesellschaftlichen Funktion eines Bauwerks in Verbindung zu bringen, das heißt die Art und

Weise der Verwendung von Stilen zu untersuchen. Dies bedeutet wiederum, dass die Architektur ausserkünstlerisch begründet und ihr aufgrund einer bestimmten Rezeption ein geschichtlicher Stempel aufgedrückt wird.<sup>45</sup> So wird beispielsweise festgestellt, dass für Parlamente, national hervorgehobene Kirchen, Schlösser aber auch für Wohnhäuser gotische Elemente als angemessen gelten, für kulturelle Bauten wie Theater, Opern und Museen solche der Renaissance, während dem das reich gewordene Bürgertum sich den barocken Stil aneignet. Eine derartige kunstgeschichtliche Betrachtungsweise mag in bestimmten Fällen zutreffen, wird aber dem Bauwerk in vielen Fällen nicht gerecht. Mit der Erweiterung der Auswahlmöglichkeiten auf alle Stile kann eine Bauidee nicht an einen einzigen Stil gebunden werden. Es treten nun rein ästhetische oder konstruktive Kriterien in den Vordergrund, die von der Rezeption eines bestimmten Stiles losgelöst werden und die letztlich hin zur neuen Architekturauffassung des 20. Jahrhunderts führen. Der Versuch, die beiden Kirchenbauten in Niedergösgen und Kestenholz von August Hardegger von der ikonologischen Seite her anzugehen, führt zu keinen handgreiflichen Ergebnissen. Die verschiedenen Stilrezeptionen können kaum inhaltlich begründet werden, abgesehen vielleicht von der formalen Anlehnung des Neubaus in Niedergösgen an die ehemalige, geschichtsträchtige Burgarchitektur. Hardegger lehnte sich vielmehr

aus ästhetischen Gründen an bestimmte Vorbilder an, war es zu dieser Zeit noch kaum möglich, für die traditionelle Bauaufgabe wie ein Sakralbau neue Wege zu beschreiten.<sup>46</sup> So schafft er aus den verschiedensten Vorbildern ein eigenständiges Formenvokabular, mit dem er ein neues, überraschend einheitliches und harmonisches Kunstwerk zu gestalten vermag.<sup>47</sup> Ein besonderes Merkmal scheint uns dabei sein spielerischer und überraschender, aber nie oberflächlicher Umgang mit historischen Vorbildern, aber auch seine oft ambivalente architektonische Haltung zu sein. So überraschen beispielsweise der Gegensatz zwischen dem Äusseren und dem Inneren bei St. Antonius in Niedergösgen oder der Versuch, in St. Urs und Viktor in Kestenholz den Zentralbaugedanken mit dem Longitudinalbau in Verbindung zu bringen. Trotzdem wird in beiden Fällen die Gesamtheit nicht beeinträchtigt. Dies wiederum zeugt davon, dass Hardegger über ein sicheres Stilgefühl verfügte.

Mit der sorgfältigen Restaurierung der beiden Kirchen St. Antonius in Niedergösgen und St. Urs und Viktor in Kestenholz ist nach einer Zeit der mehrheitlichen Missbilligung die historicistische Bautradition des ausgehenden 19. Jahrhundert entsprechend gewürdigt worden. Es wird in Zukunft nicht darum gehen können, sämtliche Erzeugnisse der damaligen «Massenproduktion» zu erhalten. Doch scheinen uns die Voraussetzungen doch langsam gegeben, dass die Baukunst auch dieser Zeit entsprechend gewürdigt werden kann. Auch auf diesem Weg haben uns die beiden Restaurierungen und die damit verbundenen Erkenntnisse einen Schritt weitergebracht. Ausserdem sind die Grundlagen für eine weitere Auseinandersetzung mit der Architektur Hardeggers nun erneut gegeben.

#### Die Restaurierungen der Pfarrkirchen von Niedergösgen und Kestenholz:

Niedergösgen:  
Bauherrschaft: Römisch-katholische Kirchgemeinde, Niedergösgen  
Architekt/Bauleitung: A. und M. Mercatali, Niedergösgen  
Restaurator: Willy Arn AG, Lyss  
Orgelbau: Armin Hauser, Kleindöttingen  
Bundesexperte: Dr. Peter Felder, Küttigen; Rolf Bruhin (Orgel)

Kestenholz:  
Bauherrschaft: Römisch-katholische Kirchgemeinde Kestenholz  
Architekt/Bauleitung: Widmer/Wehrle/Blaser  
Architekten, Solothurn  
Restaurator: Willy Arn AG, Lyss  
Bundesexperte: Dr. André Meyer, St. Niklausen

#### Literaturhinweise

Arn 1995

Arn, Willy, Restaurierungsatelier, *Pfarrkirche Kestenholz SO, Grundlagen zur Neufassung der Kircheninnenhaut*, Januar 1995, deponiert bei der Kantonalen Denkmalpflege.

Brix, Steinhauser 1978  
Brix, Michael, Steinhauser, Monika, Geschichte im Dienste der Baukunst, zur historischen Architektur – Diskussion in Deutschland, in: «Geschichte allein ist zeitgemäß», hrsg. von M. Brix und M. Steinhauser, Lahn-Giessen 1978.

Egli 1994

Egli, Claude, *Die Kirche von Niedergösgen*, Proseminararbeit am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, 1994.

Giger 1981

Giger, Armantius, *Geschichte des Schlosses Gösgen*, Schönenwerd 1981.

Hegel 1976

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik*, Berlin, Weimar 1976, Bd. I, S. 576 ff.

Huber 1996

Huber, Johannes, *August Hardegger (1858–1927) – Architekt in St. Gallen. Eine Kurzfassung seines Lebens und Werks*, St. Gallen 1996, Eigenverlag.

Klingenburg 1985

Klingenburg, Karl-Heinz, Statt einer Einleitung: Nachdenken über Historismus, in: *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Karl-Heinz Klingenburg, Leipzig 1985.

Messerli 1996

Messerli, Isabelle, *Die Pfarrkirche St. Urs und Viktor in Kestenholz SO, Baugeschichte und Baubeschreibung*, Seminararbeit am Institut für Kunsthgeschichte der Universität Bern, 1996.

Meyer 1970

Meyer, André, August Hardegger – Architekt und Kunstschriftsteller 1858–1927, in: *110. Neujahrsblatt*, hrsg. vom Historischen Verein des Kantons St. Gallen, St. Gallen 1970.

Meyer 1973

Meyer, André, *Neugotik und Neuromanik in der Schweiz*, Zürich 1973.

Morel 1973

Morel, Andreas F. A., *Zur Stuckdekoration des Rokoko in der Schweiz*, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern 1973.

Renovation 1993

*Renovation der Schlosskirche Niedergösgen*, hrsg. von der Kirchgemeinde Niedergösgen 1993.

Studer 1989

Studer, Max, *Kestenholz. Seine Geschichte – sein Volk*, Olten 1989.

Wyss 1996

Wyss, Roger, *Innenrenovation der Pfarrkirche St. Urs und Viktor Kestenholz 1995*, Diplomarbeit zum Erlangen des Meistertitels, 1996, unediert.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. dazu Giger 1981 und Renovation 1993.

<sup>2</sup> Hauptinitiator eines Kirchenbaus war der Dekan Caesar Haefeli, der von 1880 bis 1929 in Niedergösgen als Pfarrer wirkte.

<sup>3</sup> Im Zusammenhang mit der Kirche in Gösgen wird jeweils erwähnt, dass die Brüder Zott aus dem Tirol stammen sollen. In Kestenholz waren dieselben Stuckateure ebenfalls an der Innenausstattung beteiligt. Hier existiert im Archiv der Kirchgemeinde ein Vertrag vom 1. September 1904, wonach die Brüder Zott aus Zug stammten.

<sup>4</sup> Die Kosten für den Neubau betrugen Fr. 144396.17.

<sup>5</sup> Als Architekt wurde Eugen Rauber von Hägendorf mit der Renovation beauftragt.

<sup>6</sup> Regierungsratsbeschluss Nr. 680 vom 23. Februar 1993. Nach dem Befund der Untersuchungen wurde eine Neueinstufung des Bauwerks vorgenommen und der Kantons- und Bundesbeitrag an die Wiederherstellung der ursprünglichen Farbigkeit des Innenraumes erhöht.

<sup>7</sup> Vgl. dazu den Bericht von Y. Backmann, S. 37–46.

<sup>8</sup> Außerdem sind die ursprünglichen Kirchenbänke verloren gegangen.

<sup>9</sup> Altar, Ambo und Taufstein wurden aus rotem Granit gehauen.

<sup>10</sup> Als Ersatz konnte ein Beichtzimmer zusammen mit dem neu gestalteten Windfang eingerichtet werden.

<sup>11</sup> Vgl. dazu auch den Bericht über die Voruntersuchungen von Willy Arn, deponiert bei der Kantonalen Denkmalpflege Solothurn.

<sup>12</sup> Auf älteren Fotos vor der Restaurierung von 1954 ist eindeutig zu erkennen, dass diese Figuren zu dieser Zeit noch farbig gefasst waren. Einige wenige

Farbreste konnten zudem unter dem weissen Anstrich noch nachgewiesen werden.

<sup>13</sup> Ohne jedoch auf einen eindeutigen Befund zurückgreifen zu können.

<sup>14</sup> Gewisse Farbtöne konnten nachgewiesen werden.

<sup>15</sup> Folgende Angaben stützen sich auf das Gutachten von Hans Häusermann vom 12. Februar 1992, zusammengefasst in: Renovation 1993, S. 16–19.

<sup>16</sup> Renovation 1993, S. 16.

<sup>17</sup> Entwurf und Ausführung durch die Restauratoren Willy Arn AG, Lyss.

<sup>18</sup> Leider war der Leuchter nicht mehr auffindbar.

<sup>19</sup> Auf einen neuen, grossen Leuchter im Zentrum des Raumes wurde verzichtet, da eine genügende Ausleuchtung des Raumes nicht möglich gewesen wäre. Zudem sollte die Sicht auf den Chorraum, bzw. auf die Orgel frei bleiben.

<sup>20</sup> Die Würdigung der neobarocken Architektur von Hardegger kann in diesem Zusammenhang nur andeutungsweise geschehen.

<sup>21</sup> Vgl. zur Geschichte der Burg den Beitrag von Y. Backmann, S. 37–46.

<sup>22</sup> Protokoll des Kirchenrates, 1901, S. 2.

<sup>23</sup> Eine Anlehnung an die Renaissance hätte ein fein gearbeitetes Quadernmauerwerk, diejenige an den Barock ein verputzte Mauer vorausgesetzt.

<sup>24</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag zur Restaurierung der christkatholischen Kirche Trimbach, S. 32–36.

<sup>25</sup> Siehe unten.

<sup>26</sup> Wir stützen uns im folgenden weitgehend auf die Arbeit von Isabelle Messerli (Messerli 1996), die in einer Seminararbeit am Institut für Kunsthgeschichte der Universität Bern eine ausführliche Baugeschichte mit der dazugehörigen Quellenforschung vorgelegt hat.

<sup>27</sup> Siehe dazu Messerli 1996, S. 6 ff.

<sup>28</sup> «Der Abbruch des Turmes würde bei der Platzierung der Kirche zwar grössere Freiheit gewähren, doch käme dieser auf ca. Fr. 15 000.– bis 20 000.– zu stehen.» Messerli 1996, S. 7.

<sup>29</sup> Dieselben Stuckateure fertigten auch den Stuck in der Kirche von Niedergösgen an. Siehe oben.

<sup>30</sup> Die weiteren beteiligten Handwerker sind bei Messerli 1996 S. 9 f aufgeführt.

<sup>31</sup> Die beiden Farbschichten konnten anlässlich der Voruntersuchungen für die Restaurierung von 1995 nachgewiesen werden. Vgl. dazu Arn 1995.

<sup>32</sup> Gutachten über die Pfarrkirche von Kestenholz von André Meyer, 1973, deponiert bei der Kantonalen Denkmalpflege Solothurn.

<sup>33</sup> Nach Messerli 1996, S. 14 f

<sup>34</sup> Eine Erfahrung unserer Zeit ist ist einzige das Christusmonogramm im Mittelfeld des Schiffes.

<sup>35</sup> Dies bedeutete insbesondere die Abschaltung der zusätzlichen Konvektoren entlang der Wände.

<sup>36</sup> Der Kreuzweg war ursprünglich auf Leinwand gemalt, dann auf die Wand aufgezogen und mit einem gemalten Rahmen versehen worden. Die jüngste Restaurierung behandelte die Stationen wie Tafelbilder und versah sie mit einfachen, weissen Rahmen.

<sup>37</sup> Die ursprünglichen, strahlenförmigen, plastischen Elemente des Giebels, die bekrönenden Vasen sowie die Gehänge an den Kapitellen sind leider nicht mehr vorhanden. Siehe oben.

<sup>38</sup> Vgl. z.B. das sogenannte Vorarlberger Schema.

<sup>39</sup> Historismus und Eklektizismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind äusserst komplexe Phänomene, die von verschiedensten Seiten angegangen werden können. Einige wenige Hinweise, die als erste Verständnishilfen zur Annäherung an diese Architekturformen verstanden sein wollen, müssen für das Folgende genügen.

<sup>40</sup> Brix/Steinhauser 1978, S. 201.

<sup>41</sup> H.-J. Kunst, Die politischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten der Gotikrezeption bei Friedrich und Schinkel, in: Hinz, Kunst, Märker, Rautmann, Schneider, Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich, Giessen 1976, S. 28. Zitiert nach Klingenburg 1985, S. 14.

<sup>42</sup> 1817–1829 gehalten. Vgl. dazu auch Klingenburg 1985, S. 7 ff.

<sup>43</sup> Hegel 1976, S. 579.

<sup>44</sup> Hegel 1976, S. 579.

<sup>45</sup> Vgl. Klingenburg 1985, S. 13.

<sup>46</sup> Neue Bauformen im Sakralbau werden erst nach dem Ersten Weltkrieg möglich.

<sup>47</sup> Vgl. dazu auch Meyer 1970, S. 15.