

Zeitschrift: Oberberger Blätter
Herausgeber: Genossenschaft Oberberg
Band: - (1992-1993)

Artikel: Die liturgische Ausstattung
Autor: Schönbächler, Daniel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-946649>

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: 22.12.2025

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

Die liturgische Ausstattung

P. Daniel Schönbächler

«Keiner näht auf ein altes Obergewand einen Flicken ungewalkten Tuchs, sonst reisst das Füllstück von ihm ab, das Neue von dem Alten, und noch schlimmer wird der Riss. Und keiner schüttet neuen Wein in alte Schläuche; sonst zerreißt der Wein die Schläuche, und der Wein geht zugrunde samt den Schläuchen. Nein, neuer Wein in neue Schläuche!» So lapidar heisst es in Jesu Verkündigung (Mk 2,18-22 par). Was aber schon beim Kleid und beim Wein so ganz konsequent nicht befolgt wird, gilt erst recht im Umgang mit beständigeren Dingen, die sich zwar auch verschleissen und wandeln, aber dennoch wieder neu in Dienst genommen werden und überdauern. Paradebeispiel in unserer Zeit ist die sogenannte «historische Bausubstanz». Wir hegen und pflegen sie – und suchen sie auch als Zeugnis der Vergangenheit in die kommende Zeit hinüberzutragen. Anderseits aber sind unsere Bedürfnisse unzweifelhaft andere geworden, und so treten wir in Spannung zum Alten und Hergebrachten. Für Architektur gilt, was Louis Sullyvan auf die markante Devise gebracht hat: «form follows function» – die Form eines Gebäudes ergibt sich aus der Aufgabe, die es zu erfüllen hat. Was also geschieht mit einer Kirche, wenn sich die Vorstellungen vom gottesdienstlichen Zusammenkommen geändert haben? Mit den aus dieser Problematik erwachsenden Fragen befasste sich symptomatischerweise die «Vereinigung der Schweizer Denkmalpfleger» (VSD) in einer Vorlesungsreihe während des Sommersemesters 1991 an der ETH Zürich. In Gossau gaben das Architektenteam und der Künstler der renovierten St.-Andreas-Kirche ihrerseits eine ganz praktische Antwort auf diese Frage. Sie haben weder einen Flicken auf das alte Gewand genäht noch jungen Wein in alte Schläuche gegossen,

sondern im Dialog von historisch Gewachssem und aktuell Gegenwärtigem die Synthese gesucht, die ein neues Ganzes bildet.

Die liturgische Erneuerung durch das 2. Vatikanische Konzil

Der grundlegende Wandel im Verständnis der Liturgie hatte sich in der sogenannten «Liturgischen Erneuerung» angebahnt, die von Theologen wie Romano Guardini und Ildefons Herwegen getragen wurde. Das 2. Vatikanische Konzil (1962–1965) begann gleich zu Beginn seiner ersten Sitzungsperiode mit der Diskussion über die Liturgie. Zum Abschluss der zweiten Sitzungsperiode verabschiedete es am 4. Dezember 1963 als erstes Dokument die Konstitution über die heilige Liturgie «Sacrosanctum Consilium» (SC).¹ Das siebte Kapitel ist der sakralen Kunst, dem liturgischen Gewand und Gerät gewidmet. Artikel 128 verlangt eine unverzügliche Revision der «Canones und kirchlichen Statuten, die sich auf die Gestaltung der äusseren zur Liturgie gehörigen Dinge beziehen». Das gelte insbesondere von den «Bestimmungen über würdigen und zweckentsprechenden Bau der Gotteshäuser, Gestalt und Errichtung der Altäre, edle Form des eucharistischen Tabernakels, seinen Ort und seine Sicherheit, richtige und würdige Anlage des Baptisteriums, schliesslich von den Bestimmungen über die rechte Art der heiligen Bilder, des Schmuckes und der Ausstattung der Kulturgebäude». Am 25. Januar 1964 wurde der Rat zur Ausführung der Konstitution über die heilige Liturgie errichtet. Es folgten 1967 die Instruktion über die Eucharistie, 1969 die Allgemeine Einführung ins Messbuch, 1969 das Doku-

ment zur Feier der Taufe, 1971/81 die Formulare zur Feier von Kirchweihe und Altarweih, 1983 das neue Kirchenrecht (CIC). Die Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz sammelte die in den verschiedenen Dokumenten verstreuten Aussagen und gab 1988 die praxisbezogenen «Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen» heraus.²

Das vom 2. Vatikanischen Konzil bevorzugte Leitbild der Kirche ist der biblische Gedanke vom «Volk Gottes» als der hierarchisch gegliederten Communio aller Glieder der Kirche.³ Merkmal der nachkonziliaren Liturgie ist dementsprechend die erneute Betonung der Gemeinschaft: Das Konzil «wünscht sehr, alle Gläubigen möchten zu der vollen, bewussten und tätigen Teilnahme an den liturgischen Feiern geführt werden, wie sie das Wesen der Liturgie selbst verlangt und zu der das christliche Volk (...) kraft der Taufe berechtigt und verpflichtet ist» (SC Art. 14). Darum ist beim Bau der Kirchen «sorgfältig darauf zu achten, dass sie für die liturgischen Feiern und für die tägliche Teilnahme der Gläubigen geeignet sind» (SC Art. 124). Die Christen erfahren sich vor allem dann als Kirche, wenn sie sich zum Gottesdienst versammeln. Die sonntägliche Messfeier ist dabei die wichtigste Zusammenkunft der Gemeinde und der Raum der Eucharistiefeier deshalb das «Kernstück der gemeindlichen Versammlungsräume».⁴

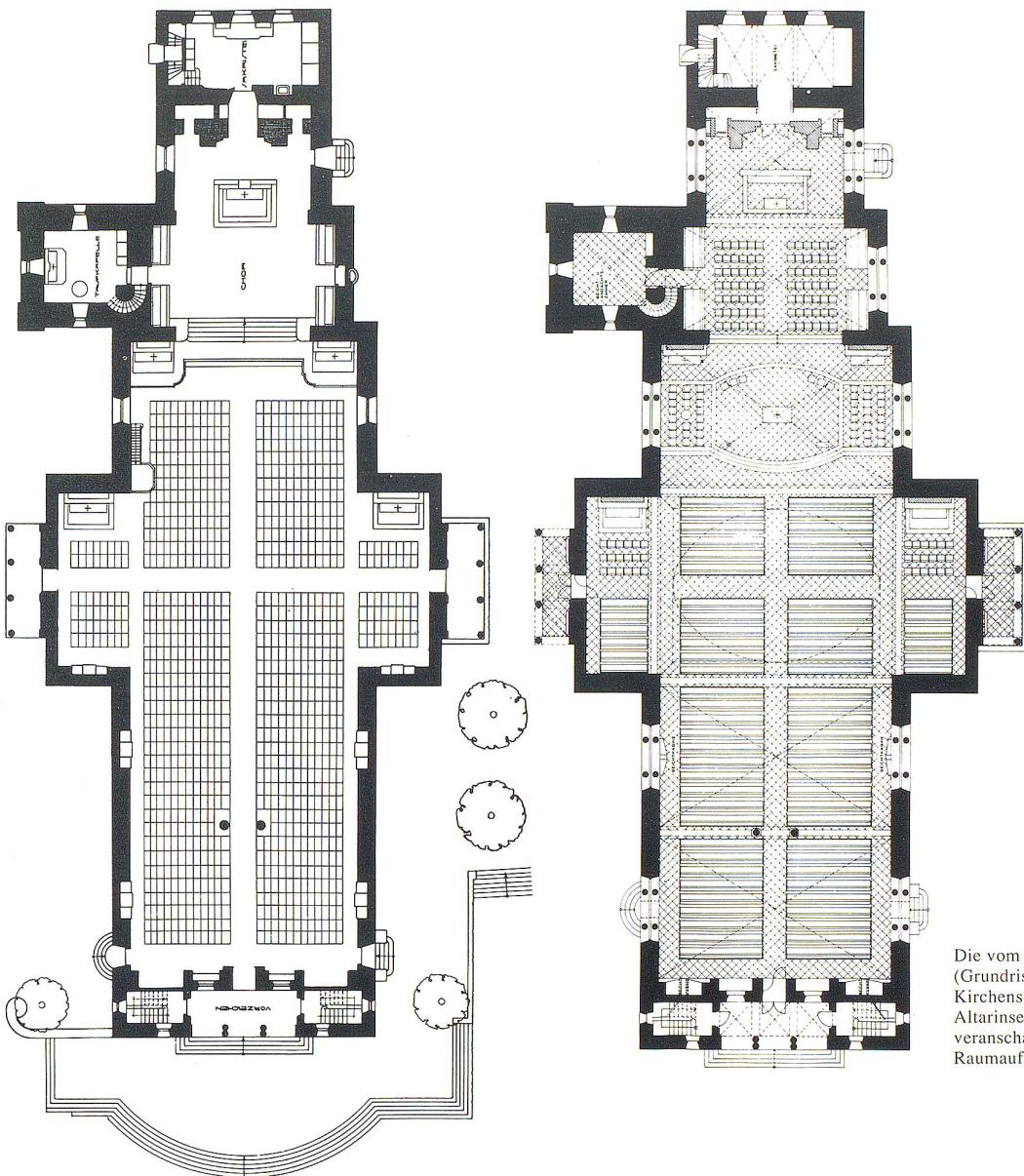
Als die primären liturgischen Orte des Kirchenbaus sind grundsätzlich der Ort der Gemeinde und der Altarraum aufeinander bezogen. Im Altarraum angeordnet sind die Funktionsorte zur Feier der Eucharistie: der Priesterstuhl als Ort des Vorstehers, der Ambo oder das Lesepult als Ort der Verkündigung und der Altar als Ort des Opfermahl. Der Tabernakel ist der Ort für die Aufbewahrung der Eucharistie und der Anbetung, der Taufstein oder Taufbrunnen der Ort der Aufnahme und der Eingliederung in die Gemeinschaft der Kirche, der Beichtstuhl der Ort der persönlichen Busse. Auch die Orte für andere «Dienstfunktionen» innerhalb des Gottesdienstes – etwa für die Ministranten oder die Sänger – beanspruchen ihren eigenen Platz. Anordnung und Zusammenspiel all dieser Orte machen das funktionale und formale Ganze des Kirchenraumes aus. Aber diese «gegliederte Einheit» erfährt jeweils ihre besonderen Akzentsetzungen.

Die Raumgestalt der St.-Andreas-Kirche

Die Vorgabe der St.-Andreas-Kirche Gossau ist ein historisch Gewachsenes. Der 1732 von Jakob Grubenmann, Teufen, erbaute Raum entsprach dem nachtridentinischen barocken Konzept: Die Gemeinde bleibt anbetend vor dem im Altargeschehen gegenwärtigen eucharistischen Herrn, der im Tabernakel Einsitz nimmt und dem der Hochaltar gleichsam als Thron dient. Das räumliche Konzept ist das einer Wegkirche und steht im Gegensatz zur grundlegend anderen Möglichkeit eines Zentralraumes, der konzentrisch um eine Mitte schart. Zwar versuchte der Barock des öfters, Elemente der beiden Grundmöglichkeiten zu kombinieren. In der St.-Andreas-Kirche bildete das Querschiff mit der mächtigen Vierung ein solches zentralisierendes Moment, das die Gottesdienstgemeinde in einen grossen «Kreis» zusammenfasste und dem kleineren «Kreis» des Alterraums zuordnete.

Als die Gossauer Pfarrkirche aber zu Beginn unseres Jahrhunderts der angewachsenen Gemeinde nicht mehr genügend Platz bot, überlegte sich der Kirchenverwaltungsrat unter Beizug von Fachleuten, ob man sie nicht durch einen Neubau ersetzen sollte.⁵ Schliesslich überzeugte aber das Umbauprojekt des Flawiler Architekten Karl Zöllig. Die St.-Andreas-Kirche wurde in der Renovation von 1925/28 um ein Joch verlängert. Durch diese Raumveränderung bekam die lange Mittelachse eine noch stärkere Betonung, was auch das mächtige ovale Deckenbild in der Vierung nicht wettmachen konnte. Die Achse weist nach vorne, wo sich der Raum durch einen zweimaligen kulissenartigen Einzug – die hinteren Seitenaltäre kamen im verbreiterten Querschiff neu dazu – verengt und auf die «Theaterbühne» des «heiligen Schauspiels» konzentriert. In ehrfurchtvoller Distanz bleibt das Volk vom Allerheiligsten zurück, zu dem sich der Priester vorschreitend hinwendet. Denn eigentlich «galt es, ein Haus zu bauen, das nicht einem Menschen als Wohnung zu dienen hat, sondern Gott dem Allerhöchsten».⁶

Als 1989 die Kirchenverwaltung «Gutachten und Anträge» zur Renovation der St.-Andreas-Kirche vorlegte, setzten sich die sanktgaller Architekten Robert Bamert und Michael Niedermann sowohl die «Erhaltung der historischen Bausubstanz und der künstleri-



Die vom Chor
(Grundriss links) in das
Kirchenschiff gerückte
Altarinsel (Grundriss rechts)
veranschaulicht die neue
Raumaufteilung

schen Ausschmückung» wie die «Anpassung an das heutige Liturgieverständnis» zum Ziel: «Dem 2. Vatikanischen Konzil folgend soll der Volksaltar dem Volk näher gebracht werden, um durch ihn Christus als Mitte unserer Glaubensgemeinschaft darzustellen. Diese Mitte werden die neuen liturgischen Orte auf einer grosszügigen Altarinsel im vordersten

Joch des Kirchenschiffes bezeugen. Für eine möglichst gute Sicht von allen Plätzen auf den Altar wird einerseits die Bodenneigung beibehalten, andererseits die Altarinsel angehoben.»⁷ Damit ist knapp das Wesentliche gesagt, beim Vergleich der Grundrisse von 1925 und 1989 springt die veränderte Raumgestalt ins Auge. Zwar machte die Erhaltung der hi-

storischen Bausubstanz und der künstlerischen Ausschmückung grundsätzliche Elemente der gerichteten Wegkirche unabdingbar: Im Scheitel des Chores bleibt der klassizistische Hochaltaaraufbau mit dem Tabernakel. Die auffällige Mensa allerdings, die 1953 von Leo Romer erstellt worden war, wurde durch einen barockisierenden Vorbau ersetzt, der sich optisch in den Hochaltar integriert. Sie kann bei Gottesdiensten für einen kleinen Kreis benutzt werden. Die neue, vom Chor her ins Schiff gerückte Altarinsel dagegen ist zum Kirchenschiff hin orientiert und dient den Gottesdiensten mit einer grösseren Gemeinde. Die mehrfach mögliche Nutzung des Kirchenraumes bedingt jedoch, dass die Bestuhlung im Chorbereich und die Priester- und Ministrantensitze variabel bleiben.⁸ Neu geschaffen werden sollten der Volksaltar, der Ambo und der Osterleuchter. Ausserdem sollte der Taufort im Sinne der erneuerten Liturgie aus der Turmkapelle in den Altarraum hereingeholt werden, um «die Einheit von Taufe (Aufnahme in die Glaubensgemeinschaft der Kirche) und Eucharistie (Leben von IHM für diese Glaubensgemeinschaft) darzustellen».⁹

Die Gestaltung der liturgischen Orte

Am 4. April 1990 erliess die Katholische Kirchengemeinde Gossau eine «Einladung zur Erlangung von Entwürfen für die neu zu schaffenden liturgischen Orte und den Passionszyklus». Diese Einladung erging auf Vorschlag der Architekten an die vier Künstler Walter Burger, Berg SG, Hans-Peter von Ah, Ebikon, Ludwig Stocker, Basel, und Fredi Thalmann, Berg SG. Volksaltar, Ambo, Taufstein und Osterkerze sollten «als Zeichen unserer Zeit in den historischen Raum hineinkomponiert werden».¹⁰ Als Anregung für die liturgische Zeichensetzung schrieb Pfarrer Martin Schlegel ein Exposé. Die vorgesehnen Standorte wurden in den Wettbewerbsbedingungen als verbindlich erklärt, die Wahl von Material und Technik freigestellt. Allerdings präjudizierte der Bodenbelag, der mit dem angestrebten ursprünglichen Glanz der Stuckmarmor-Altäre korrespondieren und abwechselnd aus polierten hellen Sollnhofer Juraplatten und schwarzen spanischen Kalksteinplatten, wie sie auch am Säntisfuss vorkommen, bestehen sollte. Der für die Aus-

führung der Entwürfe zur Verfügung stehende Betrag wurde mit zirka Fr. 150'000.– veranschlagt. Die Eingaben mussten bis spätestens am 31. August 1990 im Architekturbüro eingereicht werden. Am 21. September 1990 legt die Jury, der nebst den 11 Mitgliedern der Baukommission und den beiden Architekten der Direktor des Bündner Kunstmuseums, Dr. Beat Stutzer, und der Sarner Bildhauer Kurt Sigrist angehörten, ihren Bericht vor. Sie anerkannten, «dass alle Vorschläge vom hohen Niveau der beteiligten Künstler zeugten» und schlugen das Projekt von Hans-Peter von Ah zur Weiterbearbeitung vor.¹¹

Die Jury-Kommission würdigte an diesem Entwurf als erstes «das intensive und subtile Eingehen auf die vorgegebene Architektur».¹² Dies ist in der Tat ein primäres Anliegen Hans-Peter von Ahs, der seine Ausbildung in Luzern und Wien erhalten hatte und seit 1964 Lehrer an der Schule für Gestaltung Luzern ist. Er hat sich intensiv mit Kunst-am-Bau-Projekten auseinandergesetzt und sein Einfühlungsvermögen u.a. bei der Chorraumgestaltung der Pallottinerkapelle in Gossau 1986/87 oder der katholischen Kirche St.Theodul in Littau 1987/89 unter Beweis gestellt.¹³ In der St.-Andreas-Kirche Gossau ging Hans-Peter von Ah auf den markantesten architektonischen Eingriff der jüngsten Renovation ein: auf die nach klassischen Regeln durch Simse und Pilaster sichtbar gemachten tragenden und lastenden Elemente. Bei den – dem italienischen Renaissance-Baumeister Andrea Palladio nachempfundenen – seitlich erweiterten Fenstern ist dieses Prinzip am deutlichsten lesbar: der Mittelbogen und die begleitenden Gesimse werden auf zwei Säulen abgestützt. Hans-Peter von Ah übernimmt die Säulen mit ihrem kelchartigen Kapitell als vertikale, tragende Komponente, auf dem die Horizontalen von Altartisch, Lesepult und Taufbecken lagern. Es sind dies die einfachsten Bauteile des Mobiliars wie der Architektur: Stütze und auflagernde Fläche. Aber dann setzt der Bildhauer ein anderes Element dazu: an jedem der genannten drei liturgischen Orte ragt vom Boden her, gleichsam aus der Erde heraus ein massiver Steinblock. Er repräsentiert das Urtümliche, Elementare – das aber gleichwohl schon der Formung durch den Menschen unterliegt. Darüber ist das «Artificielle» des Gerätes und Mobiliars «gestülpt». Der Spannungskontrast erhöht sich noch durch die Wahl des Materials: die Blöcke der

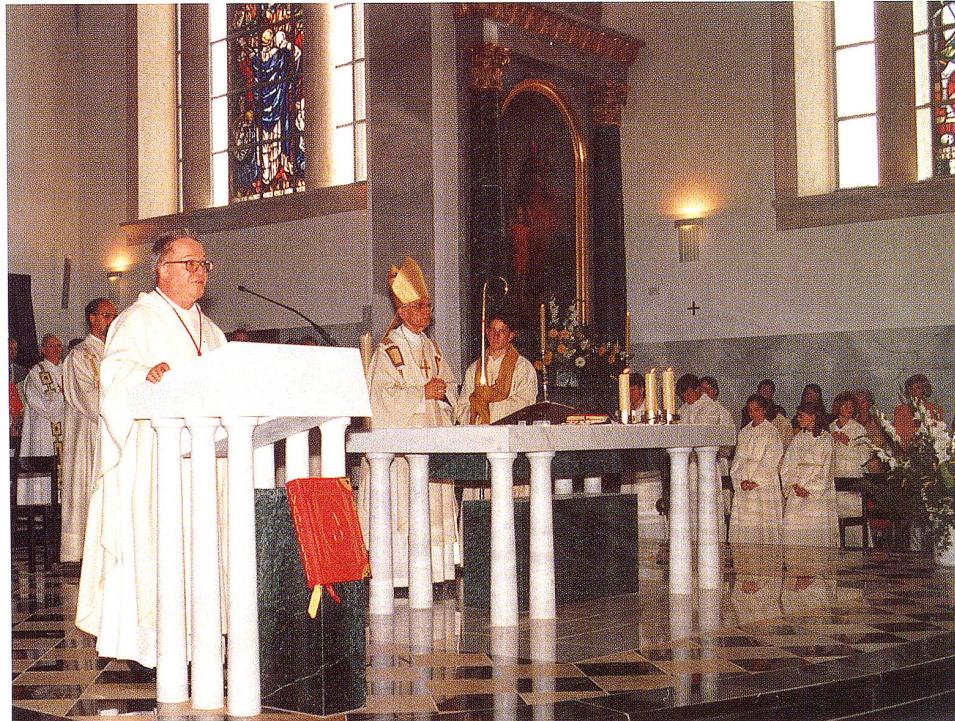


Einfügung schlichter liturgischer Orte in die vorhandene Architektur

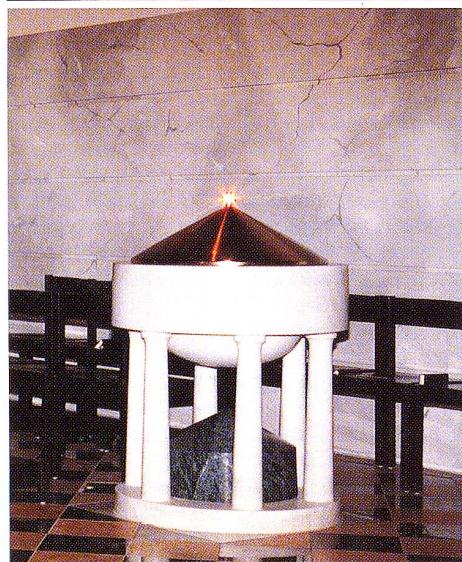
«Natur» sind aus dem dunkelgrünen Hospenthaler Serpentin geschnitten und poliert; für die Mobiliarformen fand der weisse Carrara-Marmor Verwendung, den auch der Bericht der Jury «zum Zwecke einer klaren Abhebung von der alten Innen-Ausstattung» vorgeschlagen hatte.¹⁴

Wiederholung und Variation der Formen ergeben sich aus der Unterschiedenheit der liturgischen Orte. Nach symbolischen Bezügen bei den Säulen zu suchen, ist allerdings müssig: ihre Anzahl und Stellung ist rhythmisch bedingt. Die frontale Ansicht nähert sich allemal der einfachen architektonischen Grundform von Vertikalen und Horizontalen. Wenn es beim Altar eine Verdoppelung der Säulenpaare in der Breite wie in der Tiefe gibt, korrespondiert dies in etwa mit der Fenstergliederung, wo die Säulen auch zweiseitig – innen und aussen – stehen. Beim schmalen Ambo stehen zweireihig je drei eng hintereinander gestellte Säulen. Sie geben dem Objekt optisch die nötige Kompaktheit und Festigkeit. Beim Taufort umfangan die sechs Säulen in regelmässiger Unterteilung des Kreises das Becken. Frontal gesehen wiederholt sich auch

hier – perspektivisch bedingt – der Rhythmus von breiterer Mitte und schmaleren Seiten. Formale Varianten ergeben sich ebenso im Spannungsspiel von Serpentinblock und Marmorüberbau: Unter dem Ambo gleicht der Block, der das Evangeliar trägt und präsentiert, einer aufgerichteten Stele und erinnert an archaische Menhire. Unter dem bauchigen Taufbecken weist der Block eine kegelförmig zulaufende Form auf, wie man sie von alten Stufenpyramiden her kennt. Spitze und Kreisform, die Komplementarität zweier räumlicher Grundformen, wiederholt sich im marmornen Taufbecken selber: nach unten bauig gewölbt, zeigt der metallene Deckel die spitze Pyramidenform auf, und beide werden durch den Reif, der das Becken fasst – frontal als Rechteck gesehen – überbrückt. Die einfachsten Formen gehören dem Altar: das schmale Rechteck der Tischplatte korrespondiert mit dem darunterliegenden mächtigen Steinblock, der Urform des Altars wie der Grabstätte. Zusätzlich ist auf der Tischunterseite eine schmalere, jedoch etwas weiter ausladende Serpentinplatte angebracht. Die beiden Steinblöcke assoziieren mit ihrer gleich-



Altar, Taufort und Ambo sind in weissem Marmor über einen ergebundenen Steinblock gesetzt



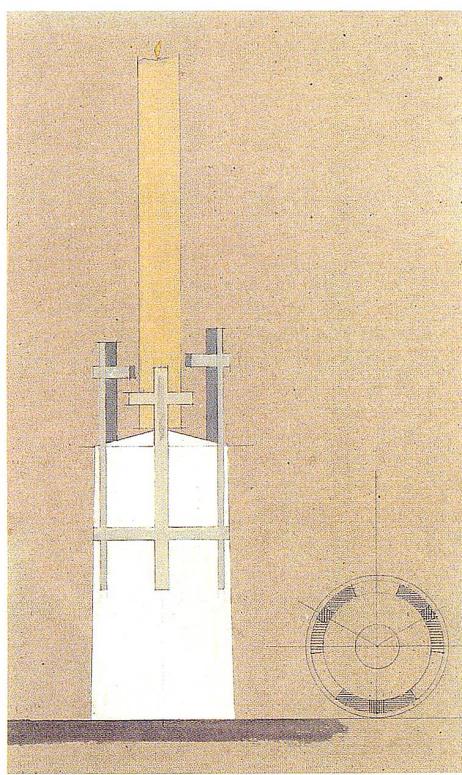
zeitigen Nähe und Trennung einen Kondensator. An jedem der drei Orte entsteht so ein «energetisches» Kraftfeld als elementare Formsymbolik für die drei wichtigsten liturgischen Handlungszentren.

Wesentlich ist zudem die Plazierung dieser Orte innerhalb der Altarinsel. Die Stellung des Altars ist durch die Fensterachse gegeben. Doch musste sein Ort auch im Boden sichtbar gemacht werden. In zahlreichen Varianten hatte Hans-Peter von Ah versucht, auf die über Eck verlegten hellen und dunklen Bodenplatten zu reagieren. Schliesslich legte er ein Quadrat aus rechteckigen weissen Carrara-Marmorplatten gleichlinig zum Raum, was sich wie ein «Teppich» ausnimmt. Auch die Stelle des Ambo ist durch ein weisses Quadrat bezeichnet, während das Taufbecken selbst schon einen weissen Marmorring als unteren Abschluss erhielt. Während das Taufbecken mit dem Altar auf einer Achse liegt, ist der Ambo etwas näher zum Schiff gerückt und bildet als Ort der Verkündigung ein Bindeglied zwischen dem Volk der Gläubigen und dem Geschehen am Altar.¹⁵ Ursprünglich war für den Ambo auf der südlichen Seite des Volksaltares die Stelle vorgesehen, während der Taufort auf der nördlichen Seite anberaumt war. Liturgisch gesehen, ist der Ort der Verkündigung nicht mehr differenziert, Lesung und Evangelium sowie Predigt erfolgen am gleichen Ort. Weil aber vor der

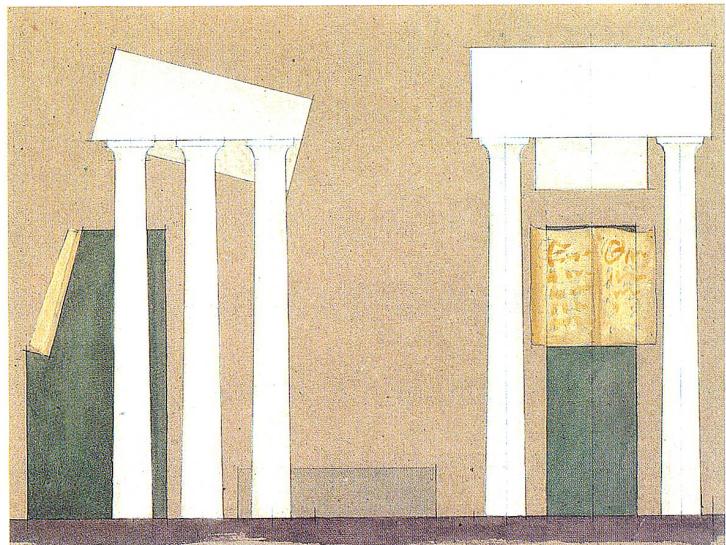
Renovation im linken Seitenschiff beim hinteren Altar eine mächtige Statue der schmerzhaften Muttergottes Beter angezogen hatte und man jetzt eine barocke Pietà erwerben konnte, wurde der Raum links des Volksaltars dafür freigegeben. Die neuerworbene Statue, die mit dumpf-matten Farben gefasst wurde, erhielt einen Stockel aus dem gleichen weissen Carrara-Marmor. Zwischen ihm und den Stufen, die zum Altar hinaufführen, steht ein kleinerer Serpentinssockel für die Aufstellung eines Prozessionskreuzes. In die Nähe des Taufbeckens, etwas zurückversetzt, kam sinngemäß der Osterleuchter zu stehen. Der weisse Sockel variiert die kegelförmige Gestalt des Steinblocks unter dem Taufbecken und wird von einem metallenen Reif gefasst, aus dem drei Metallkreuze verschieden hoch aufragen. Im Reif ist die Evangelische Kirchgemeinde Gossau als Schenkende eingraviert. Die Metallkreuze finden sich auch im Schiff als Apostelkreuze und zum Reif gebunden in den Kerzenständern auf dem Altar.

Passionsskulpturen – das neue Element im Bilderschmuck

Sind die liturgischen Orte die Funktionsträger der verschiedenen gottesdienstlichen Feiern, so dient der Bilderschmuck der Kirche nach altem Brauch der Erbauung und Verehrung. Bei der Renovation der St.-Andreas-Kirche von 1925 hatte die Kirchenbaukommission «ein besonderes Programm über die Gestaltung der Kirchenfenster, des Mittelgewölbes, der Altäre und Kanzel sowie der übrigen Wanddekorationen» aufgestellt.¹⁶ Mit der Expertenkommission, der der Einsiedler Kunsts geschichtler P. Albert Kuhn und der Berner Architekt Karl Indermühle angehörten, war man sich einig, «dass sich die Dekorationen an Wänden, Gewölben und Fenstern nicht konkurrieren dürfen». Man entschloss sich dazu, dass in Gossau «äusserst farbenreiche Fenster dominieren» sollten, wozu es allerdings grosser Künstler bedürfe, «deren Können über das gewöhnliche Mass hinausgehe». Ein erster Wettbewerb «unter Kunstmälern und Glasmalereien des In- und Auslandes» brachte kein befriedigendes Ergebnis, so dass die Experten Augusto Giacometti vorschlugen. Dieser legte zu Beginn des Jahres 1927 Arbeiten vor, die «den Mitgliedern der Bau-



Osterkerze



Ambo
mit Evangeliar

kommission wahre Bewunderung abringen» konnten – und dennoch nicht zur Verwirklichung gelangten, da der Kostenvoranschlag zu hoch ausfiel, Giacometti fünf Jahre für die

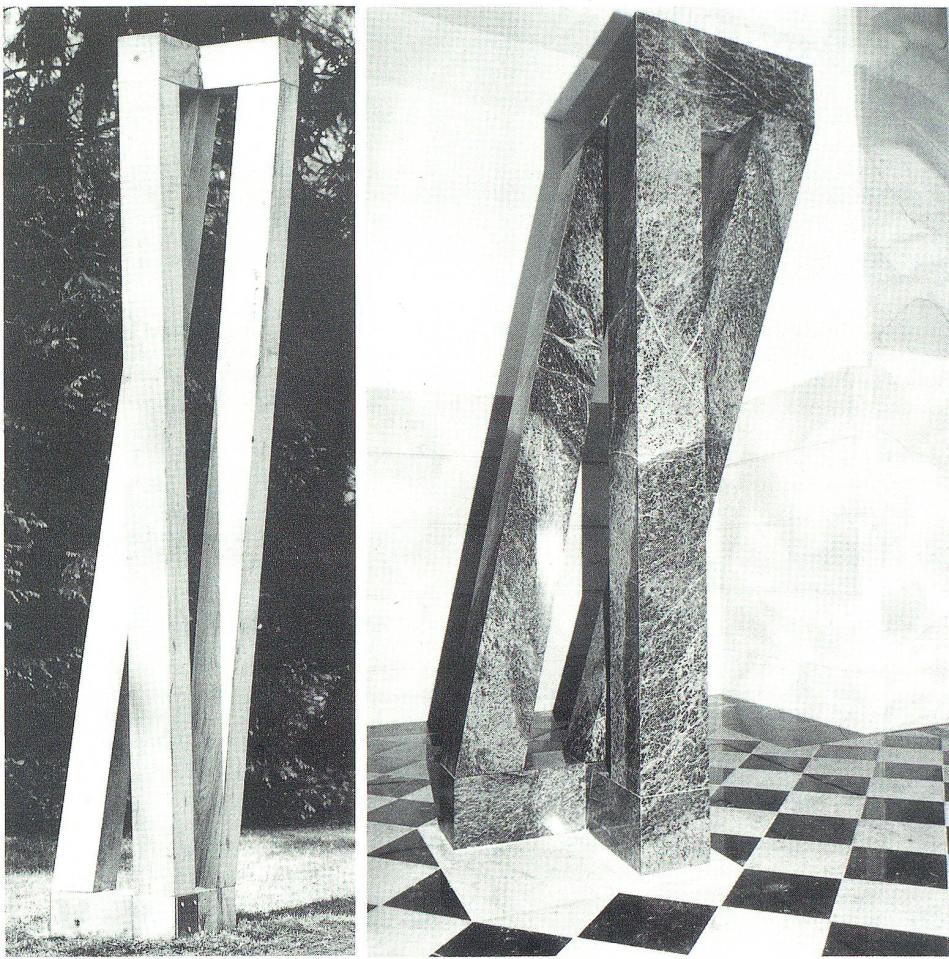
Ausführung beanspruchten wollte und man ausserdem eine zu starke Verdunkelung der Kirche befürchtete. So wurden schliesslich Felix Baumhauer aus München und August Wanner aus St.Gallen beauftragt. August Wanner gestaltete die Chorfenster mit den Motiven Christus als Kinderfreund (Lasset die Kleinen zu mir kommen), Christus als Lehrer (Bergpredigt) und Christus im sogenannten «Gnadenstuhl» der heiligsten Dreifaltigkeit. In den Fenstern des Kirchenschiffes illustrierte Felix Baumhauer die einzelnen Seligpreisungen aus der Bergpredigt mit biblischen Szenen. Für das Deckengemälde mit dem Weltgerichtsthema wurde der einheimische August Meinrad Bächtiger beauftragt.¹⁷ Der Hochaltar aus Stuckmarmor befand sich 1925 in gutem Zustand und konnte beibehalten werden, die vier Seitenaltäre wurden neu angefertigt.¹⁸ Das ikonografische Programm des Hochaltars enthält im Hauptbild die Kreuzigung, im oberen Bild eine Darstellung der Dreifaltigkeit und als plastische Skulpturen unten die Apostel Jakobus und Andreas, oben die St.Galler Mönche Gallus und Othmar. Die vorderen Seitenaltäre weisen mit ihren Bildern aus der Schule Deschwandens auf Maria und Josef. In den Hauptbildern der hinteren Seitenaltäre stellte Gebhard Fugel das Herz Jesu dar und Felix Baumhauer den Märtyrer Justinus, dessen Gebeine in einem Messingreliquiar gefasst sind. Neben dem Justinusaltar steht eine massive neuere Holzstatue des heiligen Bruder Klaus.

Diese Bildausstattung wurde bei der jüngsten Renovation beibehalten. Doch anstelle der bisherigen Kreuzwegbilder wurden neue Kreuzwegreliefs in Erwägung gezogen. In der Einladung zum künstlerischen Wettbewerb war diese Aufgabe mit «Gestaltung des Passionszyklus» umschrieben.¹⁹ Hans-Peter von Ah liess sich darüber informieren, dass der Kreuzweg eine Frömmigkeitsform ist, die in der bürgerlichen Mystik des 15. Jahrhunderts aufkam und besonders in der Barockzeit blühte.²⁰ Er war sich aber auch bewusst, dass man heute den Kreuzweg nicht einfach im Sinne der Historienbilder des 19. Jahrhunderts fortschreiben konnte. Die Tendenz im 20. Jahrhundert ging auf eine Beschränkung auf das Wesentliche und auf eine Reduktion der Stationen. Hans-Peter von Ah wurde es klar, dass der Kreuzweg die Grundspannung von Tod und Auferstehung umfasst. Diese existentielle Polarität, die der Gläubige in der Nachfolge

Christi zu bestehen hofft, faszinierte den Künstler. Er gab ihr Ausdruck in zwei spiegelbildlichen, 280 cm hohen Skulpturen aus Serpentin, die er im Chorraum aufstellte und durch eine Bodenintarsie miteinander verband. Die einzelne Skulptur richtet über einem auch innen geöffneten rechwinkligen Sockel mit zwei kurzen Schenkeln drei Stelen auf, wobei die eine senkrecht steht, eine zweite sich nach hinten neigt und die dritte sich gleichzeitig seitlich und nach hinten streckt. Der obere Abschluss ist so die um 180 Grad gedrehte Entsprechung zum Basiswinkel. Dieses verschränkte Gefüge ergibt bei veränderten Blickwinkeln stets neue Konstellationen, die nur sehr schwer verstandesmässig nachvollzogen werden können und den Eindruck von Sinnestäuschungen erwecken. Die Skulpturen binden zudem den leergeworbenen Chorraum optisch an den neuen Altarbezirk.

Das konstruktive Konzept dieser Passionsskulpturen hat sich der Künstler in einer langsamem Annäherung mittels zahlreicher Modellen erarbeitet. Am Anfang stand die Idee, das Volumen eines Kreuzes mit verschiedenen Kanten- und Raumlinien zu umschreiben. Ein solches Kreuz führte Hans-Peter von Ah 1991 im Rahmen der Ausstellung «Kunst-Zone im Hof Luzern» für die Kapelle des Priesterseminars St.Beat aus.²¹ Das Eisenkreuz hat die Dimensionen 50 x 50 x 230 cm. Im Kreuz schneiden sich eine Vertikale und eine Horizontale. Indem auf der Höhe der Horizontalen eine weitere, um 90 Grad verschobene Horizontale gelegt wird, erweitert sich das Objekt zum dreidimensionalen Raumkreuz, das einem Würfel eingeschrieben ist. Wie dieser Würfel aber nur imaginär erschlossen wird, so werden jetzt auch die Kreuzbalken nicht massiv ausgefüllt, sondern lediglich mit Kanten und Diagonalen signalisiert. Die Schrägstellungen erwecken in diesem Gefüge den Eindruck von Spiralbewegungen, und erst im Umschreiten des Kreuzes erschliesst sich eine Gesamtschau.

Die Passionsskulpturen der St.-Andreas-Kirche Gossau sind von diesem Kreuz inspiriert, nehmen aber gleichsam nur einen Teil daraus und betonen das Säulenartige. Hans-Peter von Ah führte dieses konstruktive Objekt im Sommer 1991 mit Holzbalken von 4 Metern Höhe über 60 cm langen Basisschenkeln aus und zeigte es im Rahmen der Ausstellung «Skulptur Innerschweiz» im Villettepark in Cham.²²



Entwicklung
zur Passionsskulptur

Nicht zuletzt fasziniert die Statik, möchte man doch meinen, das schrägziehende monumentale Objekt verlöre den Halt. Im Rahmen dieser Freilichtausstellung war das «ch tanztheater» Zürich zu einer Produktion eingeladen, die die Bezeichnung «Spuren. Ballade pour Œuvres d'Art. Eine choreografische Auseinandersetzung mit Werken aus der bildenden Kunst» erhielt und am 21./23./24. August 1991 gezeigt wurde. Auf die Skulptur «Raumschreibung» von Hans-Peter von Ah reagierten zwei Tänzerinnen mit einer Choreografie der Annäherung und Einhüllung. Von der Skulptur aus waren Plastikfolien in spitzer Dreiecksform in die vier Himmelsrichtungen ausgelegt. Über diese Folien tasteten sich die Tänzerinnen an die Stelen heran. Doch unversehens wurde eine Folie um die andere ein- und aufgezogen und

die Tänzerinnen mitgenommen und eingeschlossen, bis sie zuletzt in einer Plastikpyramide eingeschlossen waren, deren Skelett die Holzbalken bildeten. Man könnte sich diese tänzerische Entsprechung modifiziert auch in der St.-Andreas-Kirche vorstellen und würde dabei erleben, dass es die Trennung von Profan und Sakral im radikalen Sinne nicht gibt. Was in sich sinnliche und stimmige Qualität aufweist, tut seine sinnstiftende Wirkung in einem Park oder in einer Kirche. Bilder sind ja mehr als illustrative Umsetzung von Sachverhalten, die man genauso gut erzählen könnte. Bilder haben ihre eigene, symbolhafte Wirklichkeit, und wer sich ihnen aussetzt, gerät in ihren Bann.²³

Als Passionsskulpturen bezeichnen die beiden Objekte in der St.-Andreas-Kirche die Auf-

richtung des Schandpfahls von Golgotha wie die Erhebung vom Tode an Ostern. Dabei korrespondieren sie überraschend mit dem mächtigen Kreuz des heiligen Andreas am Hochaltar und verweisen so auf dessen Lebenszeugnis. Integrierter Bestandteil der Installation ist die Bodenintarsie aus denselben Materialien Marmor/Serpentin in der Achse des Chorraums. Sie enthält sowohl das Motiv des Weges wie das der Himmelspforte. Das Leben ist ein Weg, ist Werden und Vergehen, es erhält seinen letzten Sinn im Glauben daran, dass der Tod durch die Auferstehung überhöht wird. Hans-Peter von Ah hat mit seinem Werk nicht einfach den vorgegebenen Bilderschmuck der St.-Andreas-Kirche Gossau fortgesetzt, er hat ihn mit eigenständigen Zeichen bereichert.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Karl Rahner / Herbert Vorgrimler: Kleines Konzilskompendium. Alle Konstitutionen, Dekrete und Erklärungen des Zweiten Vaticanums in der bischöflich genehmigten Übersetzung. Allgemeine Einleitung – 16 spezielle Einführungen – ausführliches Sachregister. (Herder Bücherei 270–73) Freiburg/Basel/Wien: Herder 3., ergänzte Auflage 1966, 51–90.
- ² Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen. Handreichung der Liturgiekommision der Deutschen Bischofskonferenz. Bonn: Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz 2. Auflage 1989.
- ³ Vgl. Dogmatische Konstitution über die Kirche «Lumen Gentium», Artikel 2.
- ⁴ Leitlinien (Anm. 2) 14.
- ⁵ Vgl. Gedenkblätter zur Erinnerung an die Renovation und Erweiterung der kathol. Pfarrkirche sowie die Anschaffung des Geläutes. Gesammelt im Auftrage der Kirchenbaukommission Gossau von Linus Zoller, Aktuar, Gossau: U. Cavelti 1928.
- ⁶ Ebd. 19.
- ⁷ Renovation Andreaskirche. Gutachten und Anträge der Kirchenverwaltung zuhanden der ausserordentlichen Kirchbürgerversammlung vom Donnerstag, dem 8. Juni 1989, 20.00 Uhr in der Andreaskirche Gossau, 4.
- ⁸ Die «Leitlinien» der Liturgiekommision der Deutschen Bischöfe (Anm. 2) halten an sich den Scheitelpunkt des Altarraumes als besonders geeignet für den Ort des Vorsitzes, auch wenn der «Eindruck eines Throns oder einer Kathedra» (18) vermieden werden soll. Die Aufstellung des Tabernakels in der Mittelachse und hinter dem Altar halten sie für «dem heutigen Verständnis der Liturgie weniger angemessen», in der Regel sollte man den Tabernakel in einer vom Kirchenraum abgetrennten Kapelle aufstellen (24).
- ⁹ Wenn die Praxis jetzt da und dort – und nicht nur im historischen Kirchenraum – rückläufig ist, weist dies auf ein tendentiell bereits wieder gewandeltes Eucharistieverständnis, das den Pendlenschlag vom vermeintlich allzu «Demokratischen» des Gottesdienstgeschehens ins «Hieratische» zurückzuholen trachtet.
- ¹⁰ Gutachten und Anträge (Anm. 7) 4.
- ¹¹ Katholische Pfarrkirche St. Andreas, Gossau. Einladung zur Erlangung von Entwürfen für die neu zu schaffenden liturgischen Orte und den Passionszyklus. St. Gallen/Gossau, den 10.4.90, 2.
- ¹² Katholische Kirchengemeinde Gossau. Künstlerischer Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die neu zu schaffenden Liturgischen Orte und für die Passion in der Andreaskirche Gossau. Bericht der Jury. Gossau, 21.9.90, 2.
- ¹³ Ebd. 6.
- ¹⁴ Vgl. Fabrizio Brentini: Hans-Peter von Ah. In: Standort 91. Kunst – Kirche – öffentlicher Raum. Für die Schweizerische St.-Lukas-Gesellschaft hrsg. von Fabrizio Brentini und Daniel Schönböchler. (Brückenschlag zwischen Kunst und Kirche 3). Basel: Friedrich Reinhardt 1991, 20–23.
- ¹⁵ Bericht der Jury (Anm. 11) 6. – Die Verwendung von zahlreichen kontrastierenden Materialien stellte allerdings ein Wagnis dar, das grosse Sensibilität verlangte.
- ¹⁶ Im Gegensatz dazu wurde in Kirchenbauten vor dem 2. Vatikanischen Konzil das Taufbecken nicht selten in die Nähe des Kircheneingangs gestellt, um die Initiation in die Gemeinde zu versinnbilden.
- ¹⁷ Vgl. Gedenkblätter (Anm. 5) 54–58.
- ¹⁸ Ebd. 58–62.
- ¹⁹ Ebd. 62–66.
- ²⁰ Einladung (Anm. 10) 2.
- ²¹ Art. Kreuzweg in: Lexikon für Theologie und Kirche. Hrsg. von Josef Höfner und Karl Rahner, Band VI, Freiburg: Herder 1962, 627–629.
- ²² Kunst-Zone im Hof Luzern. Kunst im Gebiet der Kirche. 16 Schweizer Künstler und Künstlerinnen. Eine Ausstellung zum 100 Jahre-Jubiläum der Theologen-Verbindung Waldstättia in Zusammenarbeit mit der Schweizerischen St.-Lukas-Gesellschaft. 23. Februar bis 5. Juli 1991, 32 f.
- ²³ Skulptur Innerschweiz. Villettepark Cham, 23.6.–21.9.1991, Katalog konzipiert von Daniel Christen und Pius Sidler, 20–23.
- ²⁴ J. W. von Goethe hatte den grundlegenden Unterschied der beiden Bildformen von Allegorie und Symbol erfasst: die Allegorie kann auf den Begriff gebracht werden, im Symbol aber bleibt «die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar» und «selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich» (vgl. Maximen und Reflexionen 749–752). Leider hat uns der aufklärerische Bildungsweg aber zur Erführung verleitet, auch in der Kunst alles auf den Begriff bringen zu wollen.