Sakralräume der Moderne – Gegenorte fernab von Zeit und Raum?

Maximiliane Buchner

Zur aktuellen Situation

Über Kirchenbauten, sakrale Räume, Andachts- und Gebetsstätten wird in letzter Zeit viel nachgedacht, geschrieben und ausgestellt.

Das mag auf den ersten Blick merkwürdig erscheinen, befinden wir uns doch in einer Zeit, in der die beiden großen christlichen Konfessionen mit rückläufigen Mitgliedszahlen kämpfen müssen und Denkmalpfleger und Architekten der Schließung zahlreicher Kirchenbauten machtlos gegenüber stehen. Was nicht mehr gebraucht wird, wird nicht mehr gepflegt und kann auch getrost entfernt werden, so könnte man daraus schließen.

Wenn Sakralräume geschlossen, teilweise sogar abgerissen oder im besten Fall nicht mehr regelmäßig bespielt werden, dann mag die weit verbreitete These, der „Sakralbau sei an sein Ende gekommen“[1], durchaus glaubhaft klingen.

Ganz so aussichtslos ist die Situation nun aber doch nicht, denn gerade in der jüngsten Vergangenheit erlebt der Sakralbau eine regelrechte Wiedergeburt – und das in verschiedener Hinsicht:

Zum einen mehren sich die Bestrebungen, bereits bestehende Kirchenräume an die Erfordernisse der heutigen Zeit anzupassen, sei es durch das Schaffen barrierefreier Zugänge, das Austauschen von substanzschädigenden Heizsystemen oder das Einrichten intimer dimensionierter Gebetsräume. Nicht selten wird im Rahmen einer konservatorisch notwendigen Maßnahme gewissermaßen die Gelegenheit beim Schopfe ergriffen, die liturgischen Orte und die Aufstellung von skulpturalem oder malerischem Schmuck neu zu überdenken. Ein Beispiel dafür ist die Neugestaltung der Moritzkirche in Augsburg, die nach dem Entwurf des britischen Architekten John Pawson im April 2013 abgeschlossen wurde.

Zum anderen geben neue Siedlungsgebiete, häufig an der Peripherie von Großstädten gelegen, die Aufgabe zum Bau einer Kirche oder – wie an einem Projekt im Norden Münchens erläutert werden soll – eines Gemeindezentrums, das die Anforderungen unserer Zeit bezüglich des Angebots an gemeinnützigen und karitativen Einrichtungen mit einem tradierten Sakralraum verbindet.

In das Aufgabengebiet, einen geistlichen Fixpunkt für ein wachsendes Wohngebiet zu schaffen, fällt auch der 2012 fertig gestellte Kirchenneubau in Rif bei Hallein im Salzburger Land, der als Erweiterung eines bereits bestehenden Gemeindezentrums entstand.

Inwieweit diese drei Projekte als repräsentativ für den Kirchenbau der Gegenwart, was die konkrete Aufgabenstellung und deren spezielle Umsetzung anbelangt, gelten können, wo sie die Bedürfnisse der Zeit im Allgemeinen und ihrer Nutzer im Besonderen widerspiegeln und wo sie in ihrem spezifischen innovativen Ansatz brillieren beziehungsweise scheitern, soll Inhalt folgender Überlegungen sein.

Zunächst will ich jedoch noch einmal auf die eingangs formulierte Bemerkung über Häufigkeit und Intensität der Beschäftigung mit dem Sakralbau der Moderne eingehen.

Wolfgang Jean Stock betont in seiner aktuellen Publikation, in den vergangenen Jahren erlebe der Kirchenbau in theoretisch-betrachtender wie in praktisch-ausführender Hinsicht eine Renaissance, die sich in der Menge der realisierten Projekte und in zahlreichen Veröffentlichungen, beides allerdings in sehr in unterschiedlicher Qualität, niederschlage.[2]

Die Tatsache, dass das Thema Sakralbau eine zunehmende Breitenwirkung erfährt, lässt sich nicht zuletzt auf die wiederkehrende Ausstellungstätigkeit der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst zurückführen So wurde im Jahr 2010 eine Auswahl verschiedener Kirchenbauten der beiden großen christlichen Konfessionen aus den Jahren 1950 bis 2000 gezeigt. Herausragende Beispiele der Altmeister dieser Bauaufgabe im deutschen Raum, Dominikus und Gottfried Böhm sowie Rudolf Schwarz, wurden neben Lösungen aus Schweden, Finnland, Österreich und der Tschechischen Republik präsentiert.[3]

Die jüngste Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst versteht sich als Fortsetzung der Schau von 2010 und vermittelt einen Überblick über Bauprojekte der Gegenwart in Süddeutschland und Österreich. Die Auswahl ist dabei dahingehend erweitert, als auch kleine, von privater Hand errichtete Kapellen in das Konzept aufgenommen wurden.

Das Museum Moderner Kunst – Wörlen in Passau präsentierte 2012 unter dem Titel „Bau-

1 Wolfgang Jean Stock: Spiritualität und Sinnlichkeit. Kirchen und Kapellen in Bayern und Österreich seit 2000. Berlin/ München 2013, S. 9.

2 Das Buch ist als Begleitlektüre und Katalog zur Ausstellung „Spiritualität und Sinnlichkeit“, vom 14. Juni bis 2. August 2013 in der Galerie der DG Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst gezeigt, erschienen. Stock (wie Anm. 1), S. 7.

3 Wolfgang Jean Stock / Walter Zahner: Der Sakrale Raum der Moderne. Meisterwerke des europäischen Kirchenbaus im 20. Jahrhundert, Berlin, München 2010.

kunst aus Raum und Licht" zeitgenössische Sakralbauten aus Deutschland, Frankreich, Spanien, Italien, Österreich, der Tschechischen Republik und der Schweiz. Ergänzt wurden diese Beispiele durch einen Beitrag zum Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Passau sowie einen Aufsatz zu sakralen Architekturbeispielen des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit.[4] Besonders diese letzte Überlegung beleuchtete eine bislang wenig beachtete Verbindung zwischen utopistisch-expressionistischen Ansätzen in der profanen Architektur der 1920er und 30er Jahre und zeitgleichen Parallelerscheinungen im kirchlichen Kontext.

Mit dem zweibändigen Werk „Europäischer Kirchenbau", herausgegeben von Wolfgang Jean Stock, fand das Thema Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Europa erstmals seit dem Jahr 1964[5] in der kunsthistorischen Forschung Beachtung. Über den deutschen Kirchenbau des 20. Jahrhunderts sowie zu ausgewählten Aspekten des Themas waren in den vergangenen Jahrzehnten zwar immer wieder Publikationen und Beiträge erschienen, ein Überblickswerk über die verschiedenen Ländergrenzen gab es bis dato jedoch nicht.

Wege des Kirchenbaus im 21. Jahrhundert

Anders als in den 1960ern Jahren, in denen in der Folge von flächendeckenden Kriegszerstörungen, Zuzügen aus den östlichen Gebieten des ehemaligen Deutschen Reiches und der damit verbundenen Ausdehnung städtischer Ballungszentren der Kirchenbau Hochkonjunktur hatte und dabei zahlreiche Projekte von mittelmäßiger bis schwacher ästhetischer Aussagekraft umgesetzt wurden, lässt sich seit der Jahrtausendwende eine Konzentration qualitätvoller Bauten feststellen.

Galt das Hauptaugenmerk im ersten Nachkriegsjahrzehnt zunächst der Beschaffung zusätzlicher Kirchenräume, so war es spätestens seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil und der Verabschiedung der Liturgiekonstitution 1963 zur vornehmlichen Aufgabe geworden, Räume für die neue dramaturgische Abfolge der unterschiedlichen christlichen Feier- und Andachtsmöglichkeiten zu entwickeln.[6]

Die Überlegungen, die diesem Konzil vorausgegangen waren, sind nach Johann Hinrich Claussen als Gedanken zur Frage, wie man im modernisierten und demokratisierten Nachkriegseuropa die neuen kulturellen und gesellschaftlichen Errungenschaften auf den kirchlichen Kontext übertragen könne, zu verstehen.[7] Der Wunsch nach einer verständlichen Liturgie, die den Menschen in Gesang und Gebet mit einschließt, führte zu einer Ablösung der seit 1570 praktizierten Tridentinischen Messe, deren Handlung allein auf den Priester konzentriert war. Wenn Papst Johannes Paul XXIII. das Kunstwort „Aggiornamento" zum Leitmotiv des Zweiten Vatikanischen Konzils wählte, dann bedeutete diese „Verheutigung" der Kirche nichts anderes, als sie den Bedürfnissen und Gegebenheiten der Zeit anpassen zu wollen.

Diese so genannte Demokratisierung des Gottesdienstes stellte ihrerseits neue Anforderungen an den Innenraum, die wiederum Kubatur, Raumvolumen und damit auch die äußere Gestalt der Kirchen beeinflussten.

Zentrum des neuen Kirchenraumes und Ausgangspunkt seiner Konstruktion ist der Altar, der nicht nur von Gittern und Schranken befreit ist, sondern von der Gemeinde gut zu sehen sein soll. Bei Neugestaltungen bereits bestehender Räume rückte er aus der Apsis bis in den Chor oder die Vierung vor, bei Neubauten ist er häufig annähernd im Mittelpunkt des Grundrisses positioniert. Über diese räumliche Annäherung des Altars an die Gemeinde hinaus sollte er umschreitbar sein: Nicht mehr die Interaktion zwischen dem Priester, der in der Tridentinischen Messe versus orientem zelebrierte, und Gott, sondern die gemeinsame Feier des Mahls am Altar sollte im Mittelpunkt stehen. Die Vorstellung vom Altar als Schwelle zum Jenseits und damit als Barriere zwischen dem Menschen auf Erden und Gott in anderen Sphären wich damit der Vorstellung von einer Gemeinschaft im Diesseitigen.

Dem Altar, der der Vorstellung vom Tisch des Herrn entsprechen sollte, wurde ein gleichberechtigtes Gegenstück beigefügt: Der Ambo, an dem das Wort Gottes verkündet wird. Ihm kommt die gleiche inhaltliche wie gestalterische Aufmerksamkeit zu.

Heute, 50 Jahre nach den Beschlüssen des Zweiten Vatikanischen Konzils und nach der Erneuerung der Liturgie, stellt sich die Frage nach der Gestaltung einer Kirche vor einer veränderten Ausgangslage. Es geht nicht mehr nur darum, die Inhalte der Kirche verständlich zu machen, sondern Kirche an sich in der Gesellschaft und im Menschen des 21. Jahrhunderts zu verankern. Dies scheint in der jüngeren Vergangenheit nicht zuletzt durch das Sprachrohr der Kunst zu gelingen, durch innovative Neubauten ebenso wie durch das Einbeziehen zeitgenössischer Kunst in den Sakralraum.

Aufgaben des zeitgenössischen Sakralbaus

Die Tatsache, dass die neu entstandenen Sakralbauten der jüngsten Vergangenheit Inhalt zahlreicher Betrachtungen sind, mag daran liegen, dass nicht wenige darunter von großer ästhetischer Qualität sind und sich damit von denjenigen Projekten der 1960er und 70er Jahre abheben, die, wie Alberts Gerhards meint, in erster Linie am praktischen Nutzen und nicht an der künstlerischen Ausgestaltung orientiert wa-

4 Siehe dazu auch den Katalog zur Ausstellung: Walter Zahner (Hg.): Baukunst aus Raum und Licht, Lindenberg 2012.

5 Siehe dazu George E. Kidder Smith: Neuer Kirchenbau in Europa, Stuttgart 1964.

6 Im *Sacrosanctum Concilium* von 1964 stellt die Forderung nach einer „tätigen und bewussten Teilnahme" der Gläubigen am Gottesdienst das zentrale Anliegen der konziliaren Liturgiereform dar (SC 124). 1969 wurde diese Vorschrift in der *Allgemeinen Einführung in das römische Messbuch* unter dem Artikel 262 erneut verankert und gilt seitdem als verbindliche Anleitung zur Neu- und Umgestaltung sakraler Räume.

7 Johann Hinrich Claussen: Gottes Häuser oder die Kunst, Kirchen zu bauen und zu verstehen. Vom frühen Christentum bis heute, München 2010, S. 255–262.

ren.[8] Diese Sensibilisierung im Anspruch an den modernen Sakralraum geht sogar so weit, dass ästhetisch unbefriedigende Lösungen bereits wenige Jahrzehnte nach ihrer Errichtung durch Neubauten ersetzt werden. An dieser Stelle sei lediglich als Seitenblick auf St. Trinitatis in Leipzig verwiesen, wo an zentraler Stelle gegenüber des Rathauses als Ersatz für die baufällig gewordene, an die Peripherie der Stadt verbannte Vorgängerkirche Ostdeutschlands größter sakraler Neubau seit dem Fall der Mauer entsteht.[9]

Trotz allem Anspruch, den der Kirchenbau des beginnenden 21. Jahrtausends an Ästhetik und Materialität formuliert, stellt sich dennoch die Frage, inwieweit es dabei gelingt, nicht nur ein neues Bild vom Gotteshaus zu entwerfen, sondern auch – und vielleicht in erster Linie – ein neues Bild vom Menschen in seiner Beziehung zum Göttlichen zu schaffen. Eine Herausforderung des Kirchenbaus des 21. Jahrhunderts könnte sein, in unserer an utilitaristischen, ökonomischen und rationalen Inhalten orientierten Gesellschaft einen Gegenort zu Konsum- und Unterhaltungsindustrie zu schaffen. Gerhards beschreibt diese Gegenorte als „zweckfreie Räume, die zur Sinnsuche und Sinnfindung einladen oder ganz bescheiden nur Angebot der Stille und Entspannung sein wollen.“[10]

Als Beispiel für ein solches Angebot eines ruhevollen Raumes sei die Klarissenkirche in Nürnberg genannt.1996 startete man in der Jesuitenkirche mit dem Projekt einer City-Seelsorge mitten in der Nürnberger Altstadt. 2007 wurde die frühgotische Kirche nach Plänen des Architekturbüros Brückner & Brückner generalsaniert und versteht sich, wie man auf der Homepage erfährt, als „Oase mitten im Trubel der City“[11]. Die Gestaltung des Eingangsbereichs (Abb. 1) gibt in unserem Zusammenhang eine Vorstellung davon, wie ein sakraler Raum zum Verweilen und Zur-Besinnung-Kommen heute aussehen könnte.

Eine geschwungene innere Raumschale aus grünlich-durchscheinendem Glas und graphitgrauem Holz geleitet den Besucher von der belebten Einkaufsstraße in den stillen, dämmrigen Vorraum. Im Inneren dieses kapellenähnlichen Bereichs drängt sich die Assoziation einer Welle auf, die den Eintretenden über das Ufer in eine Grotte spült. Im Scheitelpunkt der schimmernden Nische trägt eine gotische Madonna das Jesuskind auf der Hüfte, das Geräusch eiliger Schritte, Stimmengewirr und Hektik sind hier ausgeblendet.

Das diffuse Licht im Raum schafft ebenso wie dessen Gestalt einen Bezug zu den Lourdes-Grotten, die sich häufig in seitlichen Bereichen oder Vorräumen historischer Kirchenbauten finden lassen. In der Verschmelzung des tradierten Motivs der Marienkapelle als Grotte mit dem zeitgenössischen Element des „Stillen Raumes“ wurde ein Gegenort zur Welt außen geschaffen.

Was ist nun das Besondere an diesen neuen Sakralräumen, welchen Anforderungen müssen sie genügen und wie wirken sie auf den Besucher? Worin unterscheiden sie sich von den Kirchenräumen vergangener Epochen, welche Botschaft vermitteln sie? Und wie bescheiden, wie „still“, um das von Gerhards erwähnte Attribut des zeitgenössischen Kirchenraums noch einmal anzuführen, sind diese neuen Sakralräume wirklich?

Diese Fragen sollen durch die anschließende Betrachtung dreier sakraler Bauprojekte führen, deren kleinster gemeinsamer Nenner ihre Entstehung in den ersten 10 Jahren des neuen Jahrtausends ist. In ihrer Vorgeschichte, den Rahmenbedingungen und dem Umgang mit dem Bestand in städtebaulicher wie in soziologischer Hinsicht präsentieren sie uns hingegen Lösungsvorschläge unterschiedlichster Art.

Das **Dominikuszentrum** wurde 2008 als „kulturelle und geistige Mitte“[12] für einen neu entstandenen Stadtteil im Münchner Norden vom Büro Meck Architekten München geschaffen. Neben einer Kapelle sind in dem Komplex eine Kindertagesstätte, eine Jugendstelle sowie ein Caritas Zentrum untergebracht.

Abb. 1 Eingangsbereich St. Klara Nürnberg

Der Halleiner Stadtteil **Taxach-Rif** in der Nähe von Salzburg erhielt 1995 ein Pfarrzentrum, dessen ursprünglich als zweite Bauetappe geplante Kirche nicht realisiert wurde. Die Dimensionen des Entwurfs erschienen als zu groß für den wenig attraktiven Bauplatz zwischen der Rifer Hauptstraße und dem unebenen Gelände, das sich an das Pfarrzentrum anschließt.

2010 übernahmen die Architekten Walter Klasz und Georg Kleeberger aus Innsbruck

8 Albert Gerhards: Räume für die tätige Teilnahme. Katholischer Kirchenbau aus theologisch-liturgischer Sicht, in: Wolfgang Jean Stock (Hg.): Europäischer Kirchenbau 1950–2000. München, Berlin, London, New York 2002, S. 18.

9 St. Trinitatis. Grundstein für Kirchenneubau von Schulz und Schulz in Leipzig. In: Baunetz 25.04.2013, ww.baunetz-meldungen.de.

10 Albert Gerhards: Statement, in: Angelika Nollert et al.(Hg.): Kirchenbauten in der Gegenwart. Architektur zwischen Sakralität und sozialer Wirklichkeit. Regensburg 2011, S. 66.

11 http://www.st-klara-nuernberg.de/.

12 Erläuterungstext Wettbewerb, Meck Architekten, in: Hans-Jürgen Dennemark / Norbert Jocher (Hg.): Es liegt da, als ob es schliefe. Das Dominikuszentrum in München. Berlin/München 2009, S. 74.

Abb. 2 Modell des Dominikuszentrums

die Aufgabe, ein in Gestalt und Finanzvolumen passendes Projekt zu realisieren, das nicht nur in seiner Zusammenarbeit zwischen Pfarr- und politischer Gemeinde wegweisend für den Kirchenbau der Gegenwart ist.

Die **Moritzkirche** in der Augsburger Innenstadt galt seit jeher als die Bürgerkirche der Stadt: Die ursprünglich romanisch-gotische, Anfang des 18. Jahrhunderts barockisierte Basilika wurde im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt. Der große deutsche Kirchenbaumeister Dominikus Böhm entwickelte 1945 ein stark reduziertes Konzept zur Wiederherstellung des bei den Augsburgern ausgesprochen beliebten Sakralraums, das im Lauf der Jahrzehnte allerdings stark verunklärt wurde. Im Zuge der anstehenden Renovierungsmaßnahme entschloss sich die Gemeinde zu einer erneuten, umfassenden Umgestaltung der Kirche, die eine ästhetische Antwort auf die Wünsche und Bedürfnisse der heutigen Besucher geben sollte. Für diese Neugestaltung konnte der englische Architekt John Pawson gewonnen werden, der mit seinem Konzept aus Licht, dem Einsatz weniger Materialien sowie den hochwertigen Skulpturen aus der barocken Moritzkirche eine Ahnung von den Möglichkeiten des Sakralraums in unserer Zeit gibt.

Abb. 3 Durchgang im Dominikuszentrum

Abb. 4 Dominikuszentrum nach Süden mit Kapelle

Dominikuszentrum, München-Nordheide, Meck Architekten München

2008 wurde in der Nordheide in München das Projekt eines Gemeindezentrums fertiggestellt, das in diesem sozial nicht unproblematischen Stadtteil in zweierlei Hinsicht als Verankerung und Richtung gebendes Raumensemble fungieren sollte: Zum einen waren in dem Neubau die Unterbringung verschiedener gemeinnütziger Einrichtungen wie einer Kindertagesstätte, einer Caritasstelle, einer Jugendstelle sowie eines Pfarrheims mit Kapelle vorgesehen, zum anderen sollte der Gebäudekomplex eine Baulücke am Rand der so genannten Panzerwiese schlie-

ßen und für das neue Siedlungsgebiet einen städtebaulichen Fixpunkt schaffen. (Abb. 2)

Der Entwurf der Gewinner des Wettbewerbs, Meck Architekten aus München, versteht sich als betretbare Skulptur, deren Durchgänge, Dachterrassen und Innenräume wie aus einem Gesteinsblock ausgeschnitten erscheinen wollen. (Abb. 3)

Inhaltlich wie räumlich ragt die Kapelle an der südlichen Fluchtlinie aus der Anlage auf, daran schließt das Pfarrheim an. (Abb. 4) In östlicher Fortsetzung findet sich die Caritasstelle, während nach Norden die Räume der Jugendstelle mit zwei geschützten Dachterrassen untergebracht sind. In westlicher Richtung schließt eine Kindertagesstätte den Komplex ab, der in seiner Anordnung um einen zentralen Innenhof an die Tradition bäuerlicher Vierkanthöfe erinnert.

Das verwendete Material mag diesen betont geerdeten Bezug verstärken: Es ist ein in einem aufwendigen Verfahren hergestellter Torfbrandklinker, dessen ungleichmäßig geformte und teilweise ins Emailhafte changierende Oberfläche reizvolle Licht- und Schatteneffekte hervorruft.

Der Kapellenraum ist lediglich durch seine Höhe, die den Komplex überragt, sowie durch 318 in die Mauerfugen der Außenwand eingelassene Bronzekreuze als ein Ort außerhalb des Alltags erkennbar. Im Inneren erwartet den Besucher die verblüffende Wirkung des lumineszenten blauen Raumes, dessen merkwürdige Lichtstimmung aus einem hellen oberen Bereich und einem dämmrigen unteren Bereich durch ein hoch angesetztes Fensterband nach Norden inszeniert wird. (Abb. 5)

Die blaue Kapelle ist bis auf einige Bänke und einen tischförmigen Altar mit gegenüber stehendem Ambo leer. Kein Bild, kein Objekt, nichts lenkt von der leuchtenden Stille des Raumes ab, die an einen Tauchgang in die Tiefen des Ozeans denken lässt.

Das Raumkonzept wird von drei künstlerischen Arbeiten entscheidend mitbestimmt: Bei Anna Leonies Arbeit „Raumikone 2“ fungierte die Ziegelwand als Leinwand für die zahlreichen

Abb. 5 Blaue Kapelle, Dominikuszentrum

Schichten kobaltblauer Lasur, deren durchscheinender Farbauftrag an manchen Stellen den rötlichen Emailglanz der Steine durchschimmern lässt. Das Ergebnis ist eine einzigartige Wirkung von Licht auf Farbe; beides wird durch das Material des unregelmäßig geformten Steines in unterschiedlich gerichtete Bahnen aufgebrochen.

Elisabeth von Samsonow verbindet mit der blauen Raumhülle der Kapelle die Ikonographie des Marienmantels und damit das Attribut des Umhüllenden und Schützenden, auf das Anna Leonie in einer Marienikone nochmals Bezug nimmt.[13] Diese ist als Gravur auf einer fein maserierten Alabasterscheibe ausgeführt, von hinten beleuchtet und in leicht schräger Versetzung in eine Wandnische eingefügt. Ihre Ausrichtung orientiert sich an dem Kreuz aus Alabasterscheiben von Rudolf Bott, das in seiner schmalen Gelängtheit den Längenzug des Raumes aufgreift.

Die Wände der Kapelle sind aus dem rechten Winkel leicht gedreht und unterstreichen die Empfindung des Höhensoges. Dies und die perforierte nördliche Wand unterhalb des großen Fensterbandes sorgen für eine gut funktionierende Akustik.

Mittels fünf großer, drehbarer und bronzeverkleideter Tore kann der Kappellenraum zum davor liegenden Durchgangsbereich geöffnet werden. Das blaue Innere wird dann zum Chorraum, während das ziegelrote Äußere eine Verwandlung zum Langhaus erfährt.

Die nördliche Belichtung des Raumes, ein mehrteiliges Fensterband von 4,7 x 13 Metern, wurde von Andreas Horlitz im Sinne eines überdimensionalen Glaubensbekenntnisses gestaltet, dessen Schrift von einem Auszug einer Handschrift des 15. Jahrhunderts überlagert wird. Das Thema „Schrift“ und „Glaube“ findet in geprägten Ziegelsteinen eine Entsprechung, die mit den Worten „Glaube“ und „Geist“ versehen sind und sich in verschiedenen Sprachen über alle Wandflächen des Komplexes hinwegziehen.

Die Anordnung der liturgischen Orte Ambo und Altar entspricht der Idee des Communio-Raumes, also eines Raumes, der nicht in eine bestimmte Richtung definiert ist und dessen Zentrum von allen Seiten aus gleich erfahrbar ist. Nachdem Altar und Ambo an zwei gegenüber liegenden Wänden positioniert und die Bankreihen entlang diese Achse lose aufgestellt sind, bleibt die Mitte zwischen den beiden liturgischen Orten frei. Sie ist durch kein Bild besetzt und lässt Raum für das Göttliche, das

13 Elisabeth von Samsonow: Es liegt da, als ob es schliefe. Das Dominikuszentrum in München, (wie Anm. 12), S. 43.

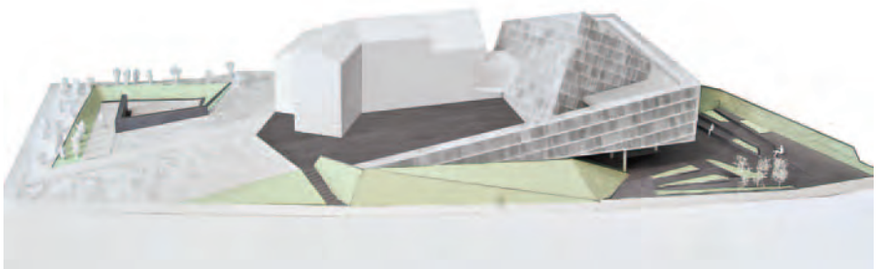

Abb. 6 Modell der Kirche sel. Albrecht in Rif

nicht definiert und nicht greifbar gemacht werden kann.

Friedhelm Mennekes spricht in diesem Zusammenhang von der Kontur des Raumes, die sich aus den Wünschen und Empfindungen eines jeden einzelnen in diesem Raum ergibt. Weiter stellt er fest, dass jeder Mensch einen solchen Raum abseits des Durchschnittlichen brauche, den er selbst mit seinen eigenen Gedanken und Assoziationen füllen kann. Dieser Ort zeichne sich durch Schweigen, also ein Fehlen akustischer Reize, aus[14] und ich meine, man könnte diesem Charakteristikum noch die Eigenschaft der ebenfalls fehlenden visuellen Reize hinzufügen. Die gestalterische Reduktion auf die Farben Blau (Wände) und Weiß (Alabasterkreuz und Ikone) führen den Betrachter an einen Ort jenseits unserer omnipräsenten Abbild-Gesellschaft.

In dem aufwendig gestalteten Begleitbuch zu Konzept und Gestalt der Anlage liest man, es sei „ungeschriebenes Gesetz des Dominikuszentrums: Ehrlichkeit der Form entspricht der Ehrlichkeit des Materials".[15]An diesem Zitat möchte ich die Frage aufwerfen, als wie gelungen dieser groß angelegte, kostspielige und in Presse und Publikation als Prestigeobjekt des modernen Kirchenbaus beworbene Entwurf tatsächlich bezeichnet werden kann. Auffallend ist, dass das Zentrum als Gemeinschafts-Ort des Viertels im Bewusstsein der Bewohner kaum verankert zu sein scheint. Fragt man von der U-Bahn- oder Bushaltestelle kommend nach dem Weg zum Dominikuszentrum, dann erntet man großteils ratlose Blicke oder ein Schulterzucken. Auch bei der Beschreibung des großen, flachen Komplexes aus rotem Stein dauert es, bis ein Passant den richtigen Hinweis geben kann. Wenn man den Komplex über einen der Durchgänge betritt, dann fällt die Leere auf, die das Areal beherrscht, und die nichts mit der intendierten Wirkung von Stille und Ruhe zu tun hat. Niemand sitzt im spärlichen Schatten des Baumes im Innenhof, der Andachtsraum ist – zumindest untertags – verwaist. Das Zentrum strahlt keine Lebendigkeit aus, man hat den Eindruck, als sei es mit seinen raffinierten Aus- und Durchblicken und in seiner edlen Materialität, die in der schimmernden blauen Kapelle ihren Höhepunkt findet, fehl am Platz.

Man mag nur vermuten, dass der Grund hierfür an der Diskrepanz zwischen dem ästhetischen Anspruch des Gebäudes und seinem Umfeld liegt. In einem Stadtteil, der vom sozialen Wohnungsbau und großen Anlagen geprägt wird und in dem 29% der Bewohner einen Migrationshintergrund aufweisen,[16] bietet das Dominikuszentrum mit seinen gepflasterten Wänden und den scharfen rechten Winkeln zumindest äußerlich keinen Anders-Ort. Wenn also von der „Ehrlichkeit der Form und des Materials" gesprochen wird, dann ist diese Ehrlichkeit wohl nur auf das Objekt, also den Bau, an sich zu beziehen und nicht auf sein Umfeld, dem man ebenfalls mit Ehrlichkeit in Bezug auf Anspruch und Umsetzung begegnen müsste.

Ein Besuch im Kindergarten des Dominikuszentrums hat in mir die Vermutung bestärkt, dass es sich bei dem Projekt nicht um das Vorhaben handelte, für genau den Menschen an genau diesem Ort eine Anders-Welt außerhalb des Hier und Jetzt zu schaffen; nicht einmal ein Umfeld zu bieten, das die Bedürfnisse des Alltags berücksichtigt. Zwar sollen die hölzernen Türgriffe des Bildhauers Hermann Bigelmayr zu den Gruppenräumen an aufplatzende Weizenkörner erinnern, nur ist ihre Form so groß dimensioniert, dass sie bereits für erwachsene Hände als Klinke ungeeignet sind. Kindern ist es vollkommen unmöglich, sie zu drehen und die schweren Türen damit zu öffnen oder zu schließen.

Das menschliche Maß als Vorgabe, das im Zusammenhang mit der Größe der Ziegelsteine und der Dimensionierung der Bronzekreuze an der Kapellenwand zitiert wird[17], hat bei der Planung des Dominikuszentrums wohl nur eine untergeordnete Rolle gespielt.

Kirche zum sel. Albrecht, Taxach-Rif, Klaszkleeberger Innsbruck

Die Ausgangslage, der sich der jüngste Kirchenbau Österreichs in Rif bei Hallein anzupassen hatte, war herausfordernd:

Der Bauplatz liegt wenig attraktiv inmitten einer unstrukturierten Siedlungslandschaft. Der freie Raum vor dem bereits 1995 errichteten Pfarrzentrum gab den Ort für die Entstehung einer daran anschließenden Kirche vor; dieser ist durch die Rifer Hauptstraße sowie angrenzende Wohnbauten begrenzt, ein Geländesprung vom Pfarrhaus zur Straße hinab musste bei der Planung ebenfalls berücksichtigt werden.

Aus diesem räumlichen Kontext heraus entwickelten die Architekten Walter Klasz und Georg Kleeberger aus Innsbruck einen skulptural formulierten Baukörper, dessen erstes Ziel es ist, sowohl den liturgischen als auch den menschlichen Anforderungen an einen Sakralbau des 21. Jahrhunderts gerecht zu werden. (Abb. 6)

Der Ansatz, im selben Haus einen Raum für die politische Gemeinde zu schaffen, ist

14 Friedhelm Mennekes: Zur Sakralität der Leere, in: Angelika Nollert et al.(Hg.): Kirchenbauten in der Gegenwart. Architektur zwischen Sakralität und sozialer Wirklichkeit, (wie Anm. 10), S. 237–238.

15 Samsonow (wie Anm. 13), S. 50.

16 http://architektur.mapolismagazin.com/meck-architekten-dominikuszentrum-muenchen-muenchen.

17 Samsonow (wie Anm. 15), S. 31–36.

Abb. 7 Innenhof zwischen Kirche und Pfarrheim, Rif

Abb. 8 Eingangsrampe mit Blick auf das Pfarrheim, Rif

ebenfalls innovativ: Dieser befindet sich ebenerdig mit der Hauptstraße im Untergeschoß der Kirche.

Auf dem oberen Höhenniveau gelangt man über einen geschützten Innenhof vom Pfarrhaus über eine Rampe in einen Vorraum. (Abb. 7 und 8) Dieser öffnet sich ins Kircheninnere, wo der Weg an einer beweglichen Bankreihe vorbei über den Taufort zur Altarinsel führt. (Abb. 9)

Die spiralförmige Gangrichtung ins Kircheninnere entspricht dabei der Höhenbewegung des Kubus: Mit dem Beginn der Rampe wächst er bis zu seinem höchsten Punkt, der kreuzförmigen Wandöffnung über dem Altar. Die Neigung der Seitenwände fördert diese gedrehte Sogwirkung nach innen und oben, dient aber auch der Umsetzung eines energetischen Konzepts: Im Sinne eines zeitgemäß übersetzen Schöpfungsgedankens ist unter der Außenhaut aus milchigem Glas eine Fotovoltaik-Anlage angebracht, die in Verbindung mit einer Nutzung der Erdwärme und einer Betonkern-Aktivierung den Bau beinahe energieautark macht.

Weiteres grundlegendes Charakteristikum des Projekts ist der enge Dialog zwischen Bauherren, Planern und der Gemeinde, aus dem sich das endgültige Konzept entwickelte. In Workshops, Künstlergesprächen sowie einer Ausstellung im September 2012 (Abb. 12) suchten die Planer und Verantwortlichen, ihre Idee von einem zeitgenössischen Sakralraum verständlich zu machen.

Ebenso, wie die technische Konzeption das Verständnis unserer Zeit von Nachhaltigkeit und der Verwendung erneuerbarer Energien mit einbezieht, steht der Mensch des 21. Jahrhunderts als „Benutzer“ des Raumes im Vordergrund. Die Architekten waren der Meinung, dass je weniger der Mensch mit der Tradition der Kirche anfangen kann, es umso wichtiger ist, ihn durch das reine Raumempfinden zu einer Erfahrung des Sakralen zu begleiten.

Der Innenraum der Kirche ist deshalb aller Bildlichkeit entleert. Die gewölbte Decke aus schmalen Holzpaneelen umhüllt den Besucher und auf den ebenfalls hölzernen Wänden spielt das Sonnenlicht, das durch das hoch angesetzte Oberlicht über dem Tabernakel sowie durch Lichtschlitze an der Nord- und Ostseite einströmt. (Abb. 11)

Im Schnittpunkt der beiden Diagonalen, die von Tabernakel und Taufstein ausgehen, ist die leere Mitte zwischen Altar und Ambo. (Abb. 12) Diese ist hier allerdings nicht zu verstehen im Gedanken einer Communio-Anlage, sondern als eine Art Innehalten, Atemholen zwi-

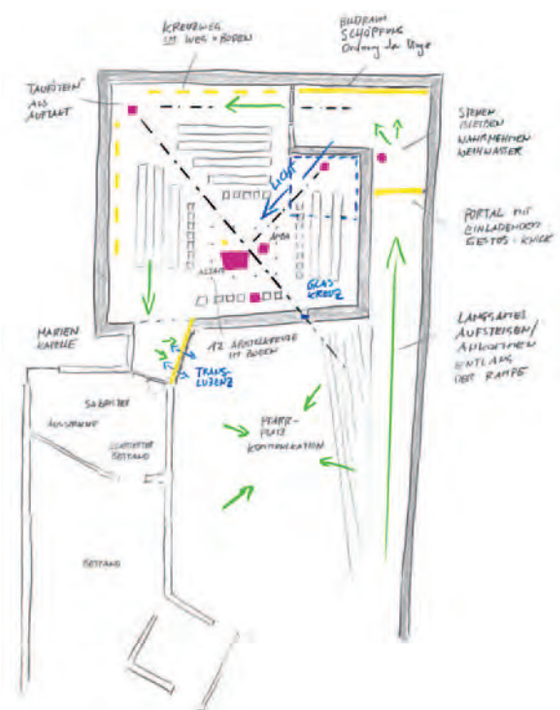

Abb. 9 Rif, Grundriss mit liturgischen Orten

schen den beiden liturgischen Hauptorten. Diese sind aus Kronglas geformte, kubische Freiformen mit einer strukturierten, bildhauerisch hergestellten Oberfläche. Sie bilden eine Gegenbewegung zur schrägen Haut des Raumes. Das Kircheninnere verfügt damit über mehrere Zentren, die durch ihre Ausrichtung auf die Eck- bzw. Schnittpunkte der Diagonalen dennoch in einem klar ablesbaren Bezug zueinander stehen.

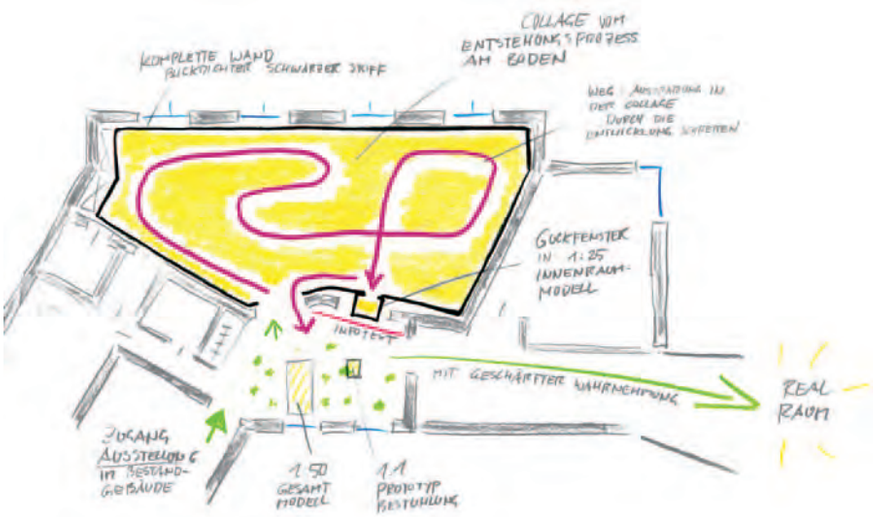

Abb. 10 Ausstellungskonzept zum Kirchenbau Rif

Die Wand hinter der Altargruppe ist aufgeschnitten, durch die verglaste, hohe Kreuzform fällt Licht in einer Gegenströmung zum großen Oberlicht in den Raum. Der ebenerdige Altarbereich wird durch zwölf in den Boden eingelassene Apostelkreuze definiert, die gerade außerhalb der hohen kirchlichen Feiertage, wenn nur wenige Gläubige den Gottesdienst besuchen, die stete Präsenz der Gesandten Gottes bewusst machen sollen.

Der Boden, dessen Oberflächenstruktur durch die Beigabe von Glassplittern und Steinen mit dem Sternenhimmel assoziiert werden möchte, ist die einzige gestaltete Fläche im Hauptraum: Entlang der Nord- und der Ostwand ist ein Kreuzweg auf dem Boden verankert. (Abb. 13) Jede Station wird durch Worte gekennzeichnet, dazu gibt es keine Bilder– diese sollen in der Vorstellung eines jeden einzelnen entstehen.

Die Rifer Kirche bietet in ihrer Entleertheit und Stille nicht nur einen Ort der Kontemplation, sondern einen Raum der Freiheit, den der Mensch mit seinen eigenen Gedanken, sei-

Abb. 11 Taufort, Rif

Abb. 12 Rif, Innenraum mit Blick auf Altarbereich und Tabernakel

nen Bildern und seinen eigenen Vorstellungen von Transzendenz füllen muss. Sein Bewusstsein wird auf die Aussagekraft des Lichtes gelenkt, das je nach Tageszeit strahlende Akzente setzt oder sich in diffusem Schimmer durch den Raum bewegt. Durch seine Funktion als Energiequelle wird das Licht außerdem spürbar gemacht – es produziert die Wärme im Baukörper. Das Licht und der Geruch nach dem Holz der Raumschale sind also die einzigen sinnlichen Eindrücke, die der Besucher erfährt.

Auf einer der Texttafeln der Ausstellung zu Konzept und Umsetzung des Neubaus konnte man lesen, die Kirche sei eine „gebaute Manifestation einer kulturellen Veränderung" – man könnte dem noch hinzufügen, sie ist ein gebautes Programm für den Sakralraum der Zukunft, und dies aus mehreren Gründen:

Der Anspruch der Architekten, Kirche müsse sich der sozialen Wirklichkeit stellen, erfüllte sich zum einen in der Projektentwicklung aus dem Dialog. Nur wenn man weiß, was der Ort braucht, kann man den passenden Raum für ihn schaffen. Rif brauchte vom städtebaulichen Aspekt her einen Kirchenbau, der in der unstrukturierten Wohnbebauung einen Fixpunkt schafft, als ein Anders-Ort zu erkennen ist und dennoch nicht abschreckt, sondern dazu einlädt, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Dieser Aufruf zur Auseinandersetzung mit dem Projekt wurde durch die begleitende Ausstellung eindringlich umgesetzt und zeugt von dem Bedürfnis der Gestalter, verstanden zu werden. Es handelt sich also nicht um ein Bauprojekt für die Architekten, sondern für den Menschen, der es bespielen soll.

Zum anderen zeugt das Konzept der Bildlosigkeit im Innenraum von einem Ideal der Freiheit und der Offenheit, das den Sakralraum unserer Zeit prägen sollte. Wunsch der Architekten war es, das Sakrale mit der Sprache der Moderne emotional erfahrbar zu machen.

Der Gedanke der Offenheit findet sich auch in der räumlichen Verbindung von kirchlicher und politischer Gemeinde: Damit ist die Rifer Kirche ein Ort der übergeordneten Gemeinschaft.

Das Gesamtprojekt der Anlage, das einen Urnenfriedhof, einen Ort der Marienverehrung im Eingang sowie eine „Nische der Schöpfung" im Anschlussbereich an das Pfarrhaus vorsieht, soll voraussichtlich Ende 2013 fertiggestellt sein.

St. Moritz, Augsburg, John Pawson, London

Der Füssener Baumeister Johann Jakob Herkomer (ca. 1652–1717) hatte mit seinem 1714–1718 durchgeführten Projekt zur Barockisierung der ursprünglich romanischen Basilika St. Moritz bereits eine Modernisierung vollzogen, die für Aufsehen unter den Zeitgenossen sorgte und Herkomer noch während der Bauzeit einen Folgeauftrag einbrachte.[18]

Bauliche Ausgangssituation war eine dreischiffige romanische Pfeilerbasilika mit gotischem Chor, deren langer und schmaler Grundriss sich aus einem gebundenen System heraus entwickelt. Das flach gedeckte Langhaus ging ohne die Zäsur eines Querschiffes, das den Längenzug des siebenjochigen Laienraumes unterbrochen hätte, in den dreijochigen überwölbten Chor über.

Das westliche der beiden Chorgewölbe wurde erhöht und damit eine zaghafte dramaturgische Steigerung vom Laien- zum Chorraum herbeigeführt, die ein Auftrennen der Dachfläche und das Einfügen einer etwas anorganisch wirkenden Kuppel mit Laterne erforderte. (Abb. 14)

Um den Längenzug des Mittelschiffes zu verringern, verklammerte Herkomer jeweils zwei gotische Fensterachsen durch ein breit gelagertes, geschwungen-ovales Fenster, das in seiner Form am ehesten an eine querliegende Bohne erinnert und der Typologie römischer Thermenfenster entlehnt ist. Das Mittelschiff erhielt dadurch mehr Licht, das sich in die ebenfalls neu angelegten tellerförmigen Kuppeln ergoss. Aus den ehemals sieben Langhausjochen waren nun dreieinhalb Joche geworden, wobei das westlichste „übriggebliebene" Joch als Eingangshalle definiert wurde.

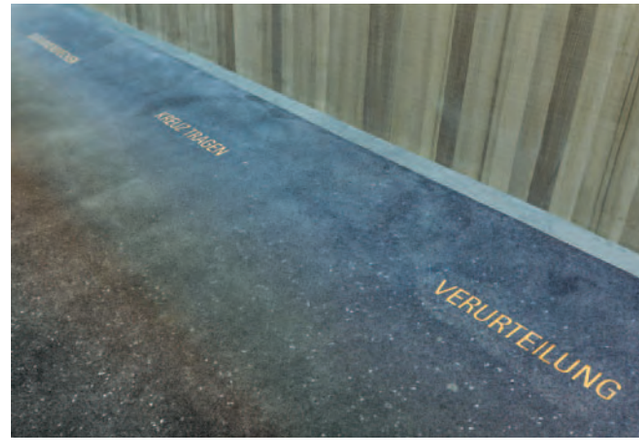

Abb. 13 Kreuzweg, Rif

Weiterhin ließ Herkomer die spitzbogigen Arkaden zwischen dem Mittelschiff und den Seitenschiffen abflachen. Für die großen, freien Wandstreifen zwischen den Obergaden und den Scheidbögen waren dreipassförmige Bildflächen vorgesehen. Seitlich dieser Kartuschen und damit über den Arkaden wurden 14 teils lebensgroße Statuen des Bildhauers Ehrgott Bernhard Bendel in gewölbte Wandnischen eingefügt.[19]

Diese barocke Gestalt des frühen 18. Jahrhunderts hatte Bestand bis in das letzte Kriegsjahr 1944, als St. Moritz bei einem Bombenangriff der Alliierten schwer getroffen wurde. Der Baukörper war bis zur Dachkante ausgebrannt, die Flachkuppeln eingestürzt und weite Teile der Ausstattung, die im Kirchenraum verblieben war, zerstört. Lediglich acht Figuren des Bendel'schen Apostelzyklus (1695) blieben erhalten, außerdem die von Georg Petel geschaffenen Figuren des Christus Salvator und der hll. Sebastian und Christophorus (1630–34)[20].

Unmittelbar nach der Zerstörung hatte die Gemeinde beschlossen, die Kirche wiederaufzubauen. Die Überlegungen und Lösungsansätze zur Frage, wie der Raum gestaltet werden

18 Meinrad von Engelberg: *Die S. Moritzenkirche gantz und gar schön renuviert* – Zur „Barockisierung" der Stiftskirche durch Johann Jakob Herkomer, in: Gernot Michael Müller (Hg.): Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019–1803). Geschichte, Kultur, Kunst. Lindenberg 2006, S. 453.

19 Engelberg (wie Anm. 18), S. 450–453.

20 Markus Würmseher: Der Wiederaufbau von St. Moritz nach 1945 vor dem Hintergrund des allgemeinen Aufbaus sakraler Architektur in Augsburg und des Wirkens von Dominikus Böhm, in: Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019–1803) (wie Anm. 12), S. 523.

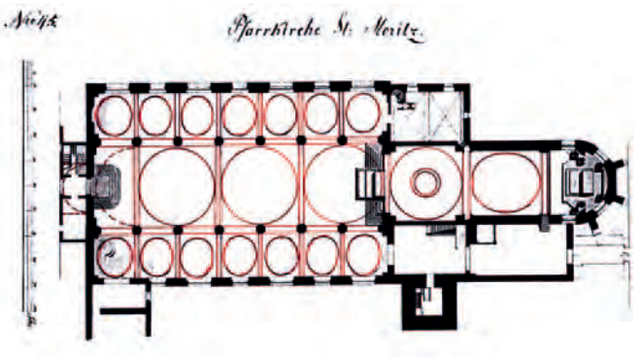

Abb. 14 Grundriss St. Moritz Anfang 19. Jahrhundert

solle, waren sehr unterschiedlich: Neben dem Vorschlag einer am traditionellen barocken Stil orientierten Lösung, die die Wiederherstellung der Chorkuppel sowie eines Hochaltars mit üppiger Ausstattung favorisiert hätte, dachte man über den Rückschritt in eine frühere Zeitschiene nach. Dies hätte unter anderem die Konstruktion einer großzügig dekorierten westlichen Schaufassade bedeutet; ein Gedanke, von dem nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen schnell wieder Abstand genommen wurde. [21]

Im September 1945 erhielt schließlich der Altmeister des Kirchenbaus der Moderne, Dominikus Böhm, den Auftrag zum Wiederaufbau der Moritzkirche. Böhm hatte sich auf eigene Initiative in den Wettbewerb zur Planung eingebracht und stellte zunächst ein Konzept vor, in das die erhaltenen Teile des qualitätvollen barocken Stucks miteinbezogen werden sollten. Dieser Gedanke wurde ebenso verworfen wie der Vorschlag, die barocken Apostelfiguren in Flachnischen zu positionieren.

Angesichts des endgültigen, umgesetzten Entwurfs gewinnt man den Eindruck, Böhm habe sich ebenso wie die Gemeinde schrittweise an eine Lösung herantasten müssen, die einerseits dem erhaltenen Bestand Respekt zollte und andererseits diejenigen Elemente, die nicht mehr vorhanden waren, mit der Formensprache des 20. Jahrhundert in ein neues Verständnis von Sakralität übersetzte. Seine Idee, die basilikale und damit vom Licht und dem Zug in Länge und Höhe bestimmte Raumwirkung solle wieder erfahrbar gemacht werden, führte zu folgendem Konzept:

Das Langhaus wurde nach Westen um ½ Joch verlängert und damit auf vier ganze Joche angeglichen. Zwischen Vorhalle und Chorbereich führten jeweils sieben Stufen nach unten, sodass das Presbyterium gegenüber dem Laienbereich deutlich erhöht erschien. Mittel- und Seitenschiffe wurden wieder von vier flachen Kuppeln überwölbt, den Chor schlossen ebenfalls zwei Flachkuppeln ab. Durch fünf hohe Rundbogenfenster mit darüber liegenden hoch-

Abb. 15 St. Moritz nach dem Wiederaufbau, um 1950

Abb. 16 Langhaus St. Moritz

Abb. 17 Taufkapelle St. Moritz

oblongen Oculi strömte hier Licht in breiten Bahnen herein.

Nach längeren Überlegungen entschloss man sich, den erhaltenen Stuck an den Wänden zu entfernen und diese ohne Ornament, nur durch einen mit der Kelle aufgetragenen und damit nicht völlig geglätteten Putz, zu präsentieren.

Die verbliebenen acht Apostelfiguren wurden auf zwölf ergänzt und auf Wandkonsolen oberhalb der Bogenscheitel der Arkaden und frei an der Wand stehend angebracht. Die seit der Barockzeit gerundete Apsis erhielt in ihrem Scheitel ein Altarbild über einem schlichten Tabernakelaltar.[22] (Abb. 15)

Mit den liturgischen Neuerungen des Zweiten Vatikanischen Konzils erfuhr Böhms Neukonzeption maßgebliche Veränderungen, die ebenso wie der nachlässige Umgang mit Raum und Inventar zur jüngsten Neugestaltung durch John Pawson führten.

Für den Zelebrationsaltar im vorderen Chorbereich wurde das Bodenniveau im Langhaus angehoben. Dadurch näherte sich zwar der Laienbereich an den überproportional lang und weit entfernt wirkenden Chor an, ein Kruzifixus über diesem Altar versperrte aber die Blickachse durch das Langhaus in den Chor. Außerdem wurden die beiden konvexen Emporenbrüstungen im Chor durch flache, hölzerne ersetzt sowie das Hochaltarbild entfernt und farbige Fenster von Georg Meistermann eingesetzt.[23]

Anfang des neuen Jahrtausends zeigte sich die Moritzkirche mit völlig verrußten Wänden, Schäden im Fußbodenbereich und am Mauerwerk sowie einer Heizung, die dringend einer Erneuerung bedurfte. In der Gemeinde, deren Aktivität und Engagement nicht zuletzt an der 2003 ins Leben gerufenen Cityseelsorge zu erkennen ist, wurde der Wunsch nach einer grundlegenden Erneuerung des Innenraumes laut – nach einer Maßnahme also, die mehr als einen „Eimer weißer Farbe" bedeutete.[24] Die Gemeinde betonte außerdem die Tradition der Moritzkirche als eine Kirche der ständigen Veränderung von ihrer Gründung 1019 bis zur Umgestaltung der Nachkriegsjahre. Es sollte nun ein Raum für das Hier und Heute entstehen, der die Anforderungen an einen behindertengerechten Zugang ebenso erfüllt wie den Wunsch, einen Ort zu schaffen, an dem Geschichte in gleicher Weise spürbar wird wie die Offenheit gegenüber zeitgenössischer Kunst und Musik und der dennoch für die alltägliche liturgische Praxis geeignet ist.

Nach einem Besuch im Trappistenkloster Nový Dvůr in der Tschechischen Republik stand fest, dass der Architekt jenes Projekts, John Pawson, Wunschpartner für die Revitalisierung der Moritzkirche ist. Dieser sagte nach einer ersten Besichtigung des Ortes spontan zu mit der Begründung, das ganz spezielle Potential des Raumes und die Anforderungen, die er an einen Gestalter stellt, zu erkennen.[25]

Pawsons Konzept beruht im Kern auf einer Konzentration auf das, was das wesentliche Charakteristikum des Raumes ist: Seine starke Längsausrichtung als Wegekirche, die ihren Höhepunkt in der Apsis findet. Der Zug nach vorne sollte bereits mit einer Veränderung des Betretens der Kirche spürbar werden, weshalb man

Abb. 18 Chorbereich von St. Moritz mit Christus Salvator von Georg Petel

die bislang verwendeten Seiteneingänge schloss und den Haupteingang wieder als einzigen Zugang öffnete. Der Vorraum dient dabei als Filter zwischen der lebhaften Alltagswelt draußen mit ihrer Trambahnlinie und den Marktständen und dem sakralen Raum, der dieser äußeren Welt entgegensteht.

Die bereits von Dominikus Böhm anstelle der alten Sakristei an die Westseite des nördlichen Seitenschiffs gestellte Taufkapelle wurde wieder als solche definiert und ist sowohl vom Vorraum als auch vom Seitenschiff aus begehbar. Ihre räumliche Positionierung entspricht damit ihrer Bedeutung als Ort des Eingangssakraments in die christliche Gemeinschaft. (Abb. 17)

Der Weg führt zügig und ohne jede Unterbrechung durch das Mittelschiff zu der großen Treppenanlage im Chor, über deren Stufen Christus Salvator eiligen Schrittes dem Besucher entgegengeht. (Abb. 16, 18) Es ist jene Figur von

21 Würmseher (wie Anm. 13), S. 526–528.
22 Würmseher (wie Anm. 13), S. 529–535.
23 Würmseher (wie Anm.13), S. 538–540.
24 Helmut Haug: Die Neugestaltung von St. Moritz in Augsburg – eine theologische Grundlage, www.moritzkirche.de, September 2011.
25 Siehe dazu das Interview mit John Pawson, das in dem Film über die Neugestaltung der Moritzkirche gezeigt wird. http://www.moritzkirche.de/innensanierung/index_mokisan.html.

Abb. 19 Südliches Seitenschiff mit Apostelfiguren von Ehrgott Bernhard Bendel, St. Moritz

Georg Petel, dem bedeutendsten frühbarocken Bildhauer im deutschen Raum, die bereits in der barocken Moritzkirche den so genannten Pfarraltar bekrönt hatte: Dieser diente als Altar für die Messfeier der Pfarrgemeinde, da jene zum Empfang der Kommunion den Chorbereich in Kloster- und Stiftskirchen nicht betreten durften, da er dem Klerus vorbehalten war.[26]

Der Pfarraltar war demnach hierarchisch zwar dem Hochaltar in der Chorapsis untergeordnet, nahm in der Positionierung auf der zentralen Längsachse der Mittelschiffes und damit in der Blickachse des Langhauses zum Chor visuell eine dominierende Rolle ein.[27]

Georg Petels Christus Salvator (Abb.18), der ehemals den Pfarraltar bekrönt hatte und damit im Blickzentrum des Längenzugs durch das Mittelschiff stand, zeigt den triumphierenden Christus in Lebensgröße, der mit raschem Schritt und festem Blick voranschreitet. Sein Gewand flattert in einem imaginären Wind und legt sich in diagonalen Falten um seinen Körper, deren Bewegung über seinem linken Fuß in einer aufschwappenden Tütenfalte ihren Höhepunkt findet. Der erhobene rechte Arm vollzieht mit dem abgesenkten linken Arm dieselbe Diagonalbewegung und verspannt die Figur dabei im Raum.

Pawson gibt der Dramatik dieses Salvators durch seine Positionierung auf einer bühnenartigen Treppenanlage die räumliche Entsprechung: Er ist das Ziel des Raumes und mit seiner theologischen Kernaussage des wiedergekommenen Überwinders von Tod und Dunkelheit die Antwort auf alle Fragen.

Die Apsis hinter der Skulptur öffnet sich als reiner Lichtraum, dessen Inszenierung durch dünne Scheiben aus Onyx vor den Fensteröffnungen brilliert. Das milchig-diffus einfallende Licht symbolisiert die Dreieinigkeit, darüber hinaus aber, im Weglassen jeder weiteren bildlichen Erklärung, auch das Nichtfassbare und Unverständliche.

Die glatte, weiß gekalkte Wandfläche dient als Hintergrundfolie für das Licht, dem bei der Raumkonzeption eine hervorgehobene Bedeutung beigemessen wurde. Im Kontrast zur glatten Wandfläche steht der helle Steinfußboden, dessen matte, aufgeraute Oberfläche sich über die aus dem Chor ins Langhaus geschobene Altarinsel sowie die Stelen für die acht Apostelfiguren von Ehrgott Bernhard Bendel hin ausbreitet. Diese sind nun in flachen Wandnischen entlang der Seitenschiffwände positioniert und im theologischen Kontext als Begleiter des Menschen auf seinem Weg zur Tranzendenzerfahrung im Chor zu verstehen. (Abb. 19)

Sowohl John Pawson als auch der Gemeinde von St. Moritz ist bei der Neugestaltung der Kirche ein Vorhaben geglückt, das in mehrerlei Hinsicht als außergewöhnlich und zukunftsweisend für das Verständnis von Raum und Sakralität im 21. Jahrhundert bezeichnet werden kann:

In Anlehnung an Dominikus Böhms Postulat, „alle die Klarheit der Raumproportion störenden dekorativen Einzelheiten als unwesentlich wegzulassen“[28] ist es Pawson gelungen, einen von allem Überflüssigen befreiten lichterfüllten Raum zu schaffen. Der Rückblick auf die Geschichte des Ortes gelingt durch die Revitalisierung früherer Maßnahmenschritte wie die Öffnung der Taufkapelle und die zeitgemäße Inszenierung des hoch qualitätvollen skulpturalen Bestandes. Durch seine Konzentration auf das, was an starken Elementen im Raum bereits vorhanden war (seine Längenausdehnung sowie die Fensteröffnungen im Langhaus und Chorbereich) wurde ein Raum des Atmosphärischen geschaffen, ein Stimmungsraum, der einen Gegenort zur Welt der Reizüberflutung darstellt. Pawson beschrieb zu Beginn der Maßnahme sein gestalterisches Ziel mit den Worten: „The biggest change will be the feeling“[29]. Möglicherweise ist es in erster Linie dieses Gefühl, das den Sakralraum der Gegenwart zu einem Anders-Ort der Anders-Erfahrung macht.

26 Thomas Eser: Georg Petels Bildhauerarbeiten für die Moritzkirche, in: Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019–1803), (wie Anm.13), S. 370–375.

27 Eser (wie Anm. 18), S. 377.

28 Renate Braun: John Pawson. Designer und Minimalist, in: Gewand aus Licht. Eine Festschrift zu 10 Jahren Cityseelsorge und Neugestaltung der Moritzkirche. Augsburg 2013, S. 44.

29 Film zum Sanierungsprojekt der Moritzkirche, www.moritzkirche.de/innensanierung/index-mokisan.html.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Maximiliane Buchner
Abb. 2: meck architekten
Abb. 3–5: Maximiliane Buchner
Abb. 6, 9, 10: klaszkleeberger
Abb. 7, 8, 11–13: Andrew Phelps, Brunntalweg 3, A–5020 Salzburg
Abb. 14: Gernot Michael Müller (Hg.): Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019–1803). Geschichte, Kultur, Kunst, Lindenberg 2006, S. 452
Abb. 15: Gernot Michael Müller (Hg.): Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019–1803). Geschichte, Kultur, Kunst, Lindenberg 2006, S. 450
Abb. 16–19: Gilbert McCarragher