

Leonhard Tomczyk

Sakrale Kunst im Landkreis Main-Spessart nach 1945 – I. Teil

Die durch den Zweiten Weltkrieg verursachten Schäden auf dem Gebiet der Architektur waren in Deutschland 1945 enorm und betrafen nicht nur deren profanen, sondern auch sakralen Teil. Viele Kirchen waren zerstört oder stark beschädigt. Trotz Geldmangels und Materialknappheit wurde jedoch ziemlich schnell damit begonnen, sowohl Fabriken, Geschäfte und Wohnungen als auch Kirchen wieder aufzubauen. Denn die überlebenden Menschen wollten und mußten ernährt, mit Arbeit versorgt und auch religiös betreut werden.

Als Übergangs- bzw. Notlösung griff man beim Kirchenbau mancherorts auf Baracken oder schnell errichtete schlichte Konstruktionen für provisorischen Gebrauch zurück. Das Hilfswerk der evangelischen Kirchen in Deutschland unter der Leitung des Oberkonsistorialrats Eugen Gerstenmaier (1906–1986) trat in dieser Zeit an den Architekten Prof. Otto Bartning (1883–1859) mit der Bitte um einen typisierten Notkirchenentwurf heran.¹ Das Ergebnis von Bartnings Überlegungen und seiner Auseinandersetzung mit diesem Thema war ein Kirchen-Typ, der sich seriennmäßig herstellen und gleichzeitig an die örtlichen Gegebenheiten entsprechend variierend anpassen ließ. Nach diesem Konzept entwarf er 48 Kirchen, von denen 43 zwischen 1947 und 1953 verwirklicht wurden, unter Mithilfe von Geld- und Holzspenden, ehrenamtlicher Mitarbeit der Ge-

meindemitglieder und unter Verwendung des vorhandenen Trümmermaterials.²

Auch die katholische Kirche blieb auf diesem Gebiet nicht untätig. Im Auftrag und unter Mitwirkung von deren liturgischen Kommission wurden Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie 1949 erarbeitet, die aus sechs Grundlagen und 21 Folgerungen bestanden. Sie wurden von dem katholischen Theologen und Kirchenhistoriker Theodor Klauser (1894–1984), der an diesen Richtlinien mitwirkte, 1954 zusammengefasst. Darin ist u.a. zu lesen: „*Grundlage 6: Das Gotteshaus ist bestimmt für das Gottesvolk unserer Tage. Es ist daher so zu gestalten, daß die Menschen der Gegenwart sich von ihm angesprochen fühlen. Die edelsten Bedürfnisse des Menschen unserer Zeit müssen in ihm ihre Erfüllung finden: der Drang nach der Gemeinschaft, das Verlangen nach Wahrheit und Echtheit, der Wunsch, vom Peripherischen zum Zentralen und Wesentlichen zu kommen, der Drang nach Klarheit, Helle und Übersinnlichkeit, die Sehnsucht nach Stille und Frieden, nach Wärme und Geborgenheit.*

Folgerung 2: Es wäre nicht gut, das Gotteshaus ohne Not unmittelbar an eine lärmende Geschäftsstraße zu legen. [...] Es wäre zu begrüßen, wenn die Gläubigen auf dem Wege ins Gotteshaus zunächst eine Zone des Schweigens und der Sammlung, also einen umhegten Vorplatz oder ein förmliches Atrium passieren müßten und so auf die gottverfüllte Stille des heiligen Raumes vorbereitet würden. [...]

Folgerung 4: Man wäre nicht gut beraten, wollte man bei der Anlage der Kirchenein-

gänge nur an die Probleme des Windschutzes und der Verkehrsregelung denken. Es müßte wieder dahin kommen, daß die Gläubigen schon durch die eindrucksvolle Gestaltung der Pforte, vor allem des Hauptportals, nachdrücklich auf die Parallele Kirchenpforte – Himmelspforte hingewiesen würden. [...]

Folgerung 6: Irrig ist die weitverbreitete Meinung, daß eine zentrale Aufstellung des Altars inmitten der Gläubigen Gemeinde anzustreben sei und daß daher auch die Form des Zentralbaus die einzige befriedigende Form des Gotteshauses darstelle.

Folgerung 7: Der Altar ist in seiner Urbedeutung nach die Stätte, an der sich die Erde dem Himmel entgegenhebt. Im christlichen Bereich ist der Altar seiner Bestimmung nach der Opfer- und Mahltisch des Gottesvolkes und damit zugleich der Ort der eucharistischen Erscheinung Gottes unter uns. Weil aber der Gottmensch auf dem Altar durch die Konsekration gegenwärtig wird, ist der Altar – auch ohne Tabernakel – Thron Christi. Und weil der Altar Thron Christi ist, haben die Alten in ihm auch das Sinnbild Christi gesehen: denn der Thron sinnbildet den Herrscher. Aus alledem ergibt sich, wie falsch es ist, aus dem Altar eine Wandkonsole zu machen oder ihn so zu gestalten, als bestünde seine Aufgabe allein oder vorwiegend darin, Postament für Tabernakel und Kreuz, für Leuchter und Reliquiare, für Tafelbilder oder Figurengruppen zu sein. Im idealen Gotteshaus ist der Altar durch seine isolierte und maßvoll erhöhte Stellung, durch seine Umschreitbarkeit, durch seinen ausgewogenen Umriss und durch die Erlesenheit des gewählten Materials, durch seine den Maßverhältnissen des Gotteshauses entsprechende Monumentalität, durch die geschickte Führung der perspektivischen Linien des Raumes, durch seine Aufstellung am hellsten Punkt, vielleicht auch durch einen Baldachin deutlich als das ei-

gentliche Heiligtum, als das Herz der Gesamtlage gekennzeichnet. [...]

Folgerung 10: Im Idealfall werden Architektur und Dekoration des Sanctuariums so gewählt sein, daß sie die Augen nicht auf sich, sondern auf den Altar und auf die an ihm sich abspielende heilige Handlung hinlenken. [...]

Folgerung 12: Es wäre zu bedauern, wenn die gesamte Konzentration des gottesdienstlichen Raumes auf den Altar durch Nebenaltäre und Statuen, durch Kreuzwegstationen und Beichtstühle, durch ungeschickt verteilte Leuchtkörper und Bankreihen gestört und der Blick der Gläubigen durch alle diese Dinge vom Heiligtum abgelenkt würde. Man sollte alles überflüssige Beiwerk beiseite lassen und unentbehrliche Einrichtungsstücke, wie z.B. Nebenaltäre und Beichtstühle, nach Möglichkeit in Nebenräume oder in eine Unterkirche verlagern. [...]

Folgerung 19: Bei der Planung neuer Gotteshäuser herrscht vielfach das Bestreben, dem Gebäude so große Ausmaße zu geben, wie es die Geldmittel und der Bauplatz nur eben gestatten. Größere Kirchen gelten fälschlich als die an sich schon vollkommenen. Es gibt eine optimale Größe des Gotteshauses. Diese optimale Größe liegt da vor, wo der Priester am Altar auch von den letzten im Gemeinderaum aus ohne technische Hilfsmittel gut verstanden und gesehen werden kann und wo sich die Kommunionauspendung an alle im Gotteshause versammelten durchführen läßt, ohne daß die Messeiern dadurch gesprengt wird.^{“3}

Auch das vom 11. Oktober 1962 bis 8. Dezember 1965 tagende Zweite Vatikanische Konzil befasste sich mit der Gestaltung der Kirchen und deren Innenordnung. Die am 26. September 1964 beschlossenen Richtlinien über „Die rechte Gestaltung von Kirchen und Altären im Hinblick auf eine bessere tätige Teilnahme

der Gläubigen“ waren weniger ausführlich als jene von 1954, bestätigten diese jedoch im Wesentlichen.⁴

Die Richtlinien ergeben auf den ersten Blick ein ziemlich klares und konkretes Bild hinsichtlich der von der katholischen Kirche theologisch und auch ästhetisch begründeten inneren und äußeren Gestaltung moderner Gotteshäuser. Die zwar streng formulierten Vorgaben ließen den Architekten und auch anderen daran beteiligten Künstlern dennoch genügend Freiraum, um innovative, moderne Lösungen in diesem Bereich zu verfolgen und zu verwirklichen. Diese Entwicklung wurde begleitet von regen Diskussionen in den Fachkreisen bei diversen Treffen, Ausstellungen und anderen Veranstaltungen. Die Palette der Fragen reichte von rein theologischen über künstlerische bis hin zu architektonischen Themen.

Besonders erwähnenswert ist hier ein Entwurf des Architekten, Malers und Bildhauers Josef Lucas (1906–1973) für die Heilig-Kreuz-Kirche in Detmold, den er auf der Internationalen Ausstellung „Christliche Kunst der Gegenwart“ 1948 in Köln präsentierte und der den ‚typischen‘ Kirchenbau-Stil der 1950er Jahre bereits beinahe vorweggenommen hätte. Er sah eine Eisenskelett-Bauweise mit klaren würfelartigen Körpern, Flachdach und einem großflächigen Einsatz von rot-blauen Glasbausteinen, die das Mauerwerk der Süd- und Nordfassade fast vollständig füllen sollten, sowie einen freistehenden Campanile (Glockenturm) mit hellen Glasbausteinen in den Eisenbeton-gefachen mit Beleuchtungsmöglichkeit bei Dunkelheit vor. Anscheinend fand dieser Entwurf außer auf der Ausstellung leider wenig Beachtung. Im Ausstellungsbericht wurde er von dem Kunsthistoriker und Verleger Hugo Schnell (1904–1981) nur

mit dem knappen, fast banal erscheinenden Satz „*Josef Lucas (geb. 1906 in Paderborn) bevorzugt Eisenbeton und farbige Glasbausteine*“ erwähnt.⁵ Auch der Kunsthistoriker Prof. Alois Fuchs (1877–1971), damals Kunstsachverständiger des Erzbistums Paderborn, hielt wohl wenig von ihm, denn er genehmigte ihn erst nach massiver Überarbeitung, die dessen geradezu revolutionären, stark von Glas und Licht bestimmten Charakter in ‚gut vertraute‘ Bauweise zurechtrückte.⁶

Das Hauptaugenmerk der Architekten bei der Gestaltung des Kircheninneren konzentrierte sich anscheinend auf die Ausformung der Chorwand bzw. des Altarraumes und der Fenster, die dem kultischen Aspekt zugeordnet sein sollte. Hier gelte nach den Worten des Pastoraltheologen Theodor Filthaut (1907–1967) das Gesetz der Konzentration auf die Wand hinter dem Hauptaltar, auf die ständig die Blicke der Gläubigen gerichtet sind.⁷ „*Sollen bildliche Darstellungen verwandt werden, so sind jene zu bevorzugen, die einen Bezug zum kultischen Geschehen haben und auf das Wesenhafte des Heilswerkes hinweisen. [...] Dass auch die Wand ohne Darstellung eine Möglichkeit ist, wird dem heutigen durchschnittlichen Bewußtsein vermutlich nur schwer verständlich sein. Und doch ist die ‚Leere‘ nicht nur negativ zu beurteilen: sie vermag echter Ausdruck kreatürlicher Demut vor dem unsagbaren und unschaubaren ‚tremendum mysterium‘ zu sein.*“⁸

Eine Herausforderung für die Architekten stellte auch die Anwendung der neuen technischen Errungenschaften dar, insbesondere des Stahlbetons, der den Bau nicht nur modernisierte, sondern auch verbilligen konnte.⁹ Zu dieser Problematik äußerte sich u.a. der Hamburger Architekt Gerhard Langmaack (1898–1986), wenn auch unter einem etwas anderen Aspekt.

Nach seinen Vorstellungen würden sich die künstlichen, chemischen Baustoffe nicht in die unmittelbare lebendige Beziehung zwischen Geschöpf und Schöpfer hereinholen lassen, weil sie durch die „ratio“ entstanden und nicht vorgegeben seien. Diese Interaktion könne nur mit denjenigen Materialien geschehen, die eine deutliche Schöpfungsbezogenheit widerspiegeln, wie z.B. Stein, Holz, Kalkerde, Metall und farbiges Glas.¹⁰

Ein anderer Aspekt war das Näherrücken von Priester und Gemeinde in der Kirche, was eine Abkehr vom strikten basilikalen Bau nach sich zog. Man verwendete nun vielfältige Grundrisse, klassisch-geometrische, aber auch organische Formen, die einen unregelmäßigen Verlauf des Raumes und des Mauerwerks erlaubten. Dies wiederum ermöglichte eine Bewegung und neue Dynamik des Baukörpers und somit auch die freie Ordnung und Größe von Fenstern. Als Vorbild diente hier die 1950/55 nach den Plänen von Le Corbusier (1887–1965) errichtete Kirche Notre Dame du Haut in Ronchamp/ Frankreich. Durch ihre geneigten und gewellten Wände sowie durch unregelmäßig verteilte, unterschiedlich große Fenster wurde eine neuartige, abwechslungsreiche Beleuchtung und Belebung des Innenraums mit Tageslicht geschaffen. Das Fenster (bzw. das durch das Fenster hereinfallende Licht) wurde zum aktiven Gestaltungselement der Gesamtkomposition ‚Kirchengebäude‘ mit ebenso wichtiger ästhetisch-theologischer Komponente bzw. Botschaft. Die Verbindung von Licht–Gott–Himmel und Erde kann in einem sakralen Raum durch die Gestaltung des Chor- bzw. Altarraumes unter Verwendung von Glaselementen und dem sich daraus ergebenden Lichteinfall besonders unterstrichen werden. Denn nach Vorstel-

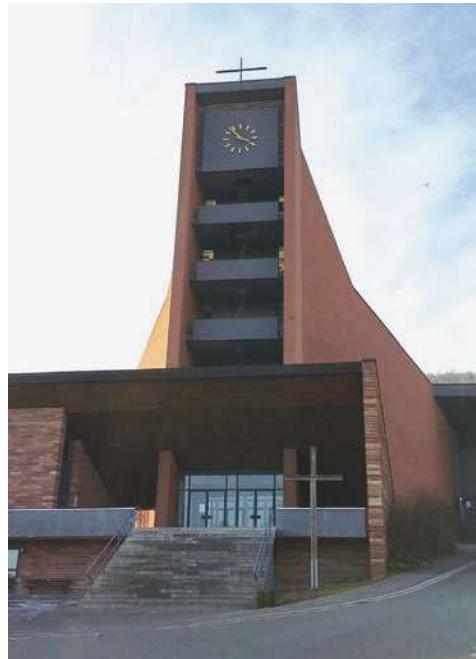


Abb. 1: Lohr am Main, Pfarrkirche St. Pius. Entwurf: Hans Schädel, Mitarbeit: Bruno Brücker, Randersacker, Gabriele Ebert, Zell (1961).

Photo: Leonhard Tomczyk,
Spessartmuseum, Lohr a. Main.

lungen der liturgischen Kommission sei das christliche Gotteshaus der Ort, „an dem die endzeitliche Vereinigung Gottes mit seinem Volke vorweggenommen wird, weshalb man das Gotteshaus auch mit Grund als das zur Erde herabgestiegene himmlische Jerusalem bezeichnet hat“.¹¹

Für den Münchner Architekten Karl Badberger (1888–1961) war „das Buntfenster eines der hervorragendsten Kunstmittel, um einem Raum religiöse Weihe zu geben“.¹² Noch deutlicher formulierte der Maler Albert Birkle (1900–1986) die außerordentliche Bedeutung des farbigen Glases: „Das farbige Glas gibt dem Künstler die leuchtendste Farbe, die heute darstellbar ist. Er hat das hellste, das wirkliche Licht

zur Verfügung und die tiefste Dunkelheit, das strahlendste Weiß und die reinste Farbe, zusammengehalten durch das denkbar stärkste Schwarz des lichtundurchlässigen Bleis, in einer Intensität, gegen die jedes Ölbild verblassen muß. [...] Glas ist wie Luft oder Wasser, in dem sich die Sonne in voller Reinheit spiegelt, es ist ein Material von unerschöpflichem Reichtum der Möglichkeiten an Gestalt und Ausdruck, ein Material, das kaum einen Rest irdischer Schwere mehr abnen läßt und nicht mehr von Menschenhand zu sein scheint. So führt den Künstler dieses Material fast von selbst in die religiöse Sphäre.“¹³ Glasfenster sind in einem sakralen Raum nicht nur Lichtvermittler, sondern, wie die Kulturjournalistin und Literaturwissenschaftlerin Käthe Sander-Wietfeld (1914–1994) zu recht feststellte,

auch Sinnbilder der geistigen Kirche: „Ob verschwenderisch leuchtende Farbensymphonie oder klare strenge Entschiedenheit in der Flächenaufteilung – das Glasfenster muß jene ‚offene Stelle im Jenseits‘ aufweisen [...], es muß die geistige Kirche sichtbar werden lassen und den Kirchenraum aus der Zärtlichkeit heraus in den Bereich der Eschata heben.“¹⁴

Andererseits ging es manchen Architekten auch darum, eine gewisse Abhebung des Altarraums vom Schiff zu betonen und ihm somit einen würdigen Raum um den Altar herum zu verschaffen. Dazu bediente man sich eben der unterschiedlichen Lichtintensität durch entsprechende Platzierung und Größe des Glases, z.B. als eine Deckenöffnung über dem Altar oder als seitliche Fensterbänder (St. Josef-Kir-



Abb. 2: Marktheidenfeld, Pfarrkirche St. Josef (1967). Bronzerelief mit Darstellung „Himmlisches Jerusalem“ von Max Walter, Vasbühl (1992).

Photo: Leonhard Tomczyk, Spessartmuseum, Lohr a. Main.

che in Marktheidenfeld, St. Josef-Kirche in Hasloch), eine Lösung die sehr früh und oft vor allem von dem Schweizer Architekten Hermann Baur (1894–1980) angewandt wurde.

Neben den großflächig verwendeten farblosen Glastafeln kamen in der sakralen Architektur vor allem fünf Glasarten bzw. Techniken zum Einsatz: **Glasbausteine** – Sie sind bereits in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannt. Dabei handelt es sich um innen hohle Quaderformen, die aus zwei gleichförmigen Stücken bestehen, die durch Erhitzen der Kontaktflächen und anschließendes Pressverfahren miteinander verbunden werden. So entsteht beim Abkühlen im Inneren ein Vakuum von ca. 70%, was ihre Wärmedämmeigenschaften verbessert. Ihre maschinelle Herstellung begann in den 1930er Jahren. Glasbausteine sind un durchsichtig, ihre Oberfläche kann glatt oder reliefiert sein und ihre Innenfläche durch Farbspritzer farbig gestaltet werden.

Glasbeton – 1904 wurde von einem französischen Architekten namens Joachim ein Gewölbe konstruiert, das aus in eisenarmierten Beton eingelegten Glasblöcken bestand. Ein Jahr später verbreiteten sich derartige Konstruktionen auch in Deutschland. Glasbausteine, sowohl hohle als auch massive, werden in ein Eisen skelett eingelassen, dessen Zwischenräume Beton füllt. Sie sind flach oder gebogen und werden als Lichtschächte, Decken oder Wände eingesetzt.

Betonglas – Es handelt sich hierbei um ca. 2 bis 3,5 cm dicke, farbige oder farblose Glasstücke, die in Schablonen gegossen und nach dem Erstarren aus einem größeren Glaskuchen herausgeschlagen werden. Anschließend werden sie nach einem Muster auf einen Karton oder eine Kunststoffplatte geklebt und in Eisenrahmen

gespannt. Der Zwischenraum wird mit Beton gefüllt. 1958 entwickelte Hans Bördlein in Reith bei Oberthulba ein neues, sog. Bördlein-Betonglas. Die meistens rechteckigen Glasstücke werden in einem Betonrahmen mit Kittbett nicht flach, sondern hochkant zu einem vorgezeichneten Muster gestellt und der dazwischen befindliche Hohlraum mit flüssigem Beton gefüllt. Die Glasstreifen können in verschiedene Richtungen laufen. Jede Lage führt beim Licht zu anderen Brechungen, wodurch sich für das Auge des Betrachters auch verschiedene Helligkeitswerte und Schattierungen ergeben.

Glasmosaik – Bei seiner Gestaltung wird das aus dem Schmelzhafen entnommene farbige Glas zuerst zu einer runden, flachen Form gepresst (sog. Kuchen), dann mit einem Diamant-Schneider in grobe Stücke zugeschnitten und anschließend mit Hammer und Stahlmeißel in feine Stücke zugerichtet. Die Entwurfszeichnung des Mosaikbildes wird auf ein starkes Papier 1:1 seitenverkehrt aufgetragen. Darüber werden die Glasstückchen aufgeklebt, nummeriert und wieder abgenommen. Anschließend werden sie in frischen Putz fest eingedrückt.

Bemalen und Montieren in Bleiruten – Das Motiv und die angedeutete Aufteilung der Glasfenster werden zuerst auf einen Karton gezeichnet und dann auf Transparentpapier durch Schablonieren übertragen. Der Karton wird in entsprechend vorgezeichnete Schablonen zerschnitten, nach denen dann entsprechende Stücke aus Farbglas zugeschnitten werden. Diese werden in Bleiruten mit H-Profil und U-Profil (für den Rand mit Stahlverstärkung) gefasst. Zum Bemalen werden farbige bzw. farblose Glasstücke mit flüssigem Wachs betupft und gemäß dem Entwurf auf einer Klarglasscheibe befestigt.

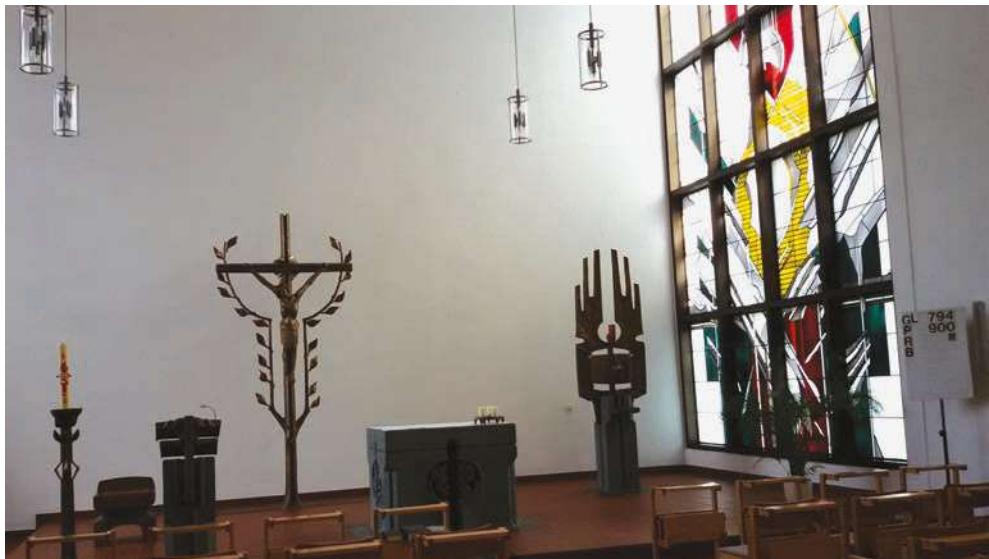


Abb. 3: Neustadt am Main, Hauskapelle der Missions-Dominikanerinnen (1962). Altar aus Stein, Ambo und Tabernakel aus Stein und Bronze, Kreuz, großer Kerzenleuchter aus Bronze von Paul Brandenburg (1997); farbige Glasfenster von Johannes Beeck, Hinsbeck (1962).

Photo: Leonhard Tomczyk, Spessartmuseum, Lohr a. Main.

tigt. Die Glastafel wird gegen das Licht aufgestellt, und die Glasstücke werden entsprechend bemalt. Anschließend werden sie von der Glastafel gelöst, auf ein mit Schamott sand gefülltes Blech gelegt und zum Einbrennen der Bemalung in den Brennofen bei einer Temperatur von ca. 600° C geschoben.

Gewisse Probleme bei der Kirchengestaltung bereitet manchmal auch die richtige Platzierung der Kirche in der urbanen Landschaft. Dabei muss einerseits auf die bereits vorhandene architektonische Infrastruktur Rücksicht genommen werden, andererseits sollte die Kirche und deren Umgebung auch einen Ort darstellen, um sich auszuruhen und zu sammeln. Stark befahrene Straßen oder frequentierte Plätze wären für die Verwirklichung dieser Eigenschaft daher sehr ungünstig. Bereits 1966 machte der Architekt und Stadtpla-

ner Josef Lehmbrock (1918–1999) auf diesen wichtigen Aspekt aufmerksam: „Ein Kirchenbau, der ohne Rücksicht auf die vielen Bedürfnisse der Gesellschaft, ohne Einbindung in den Gesamtzusammenhang der jetzt schon erkennbaren Notwendigkeiten errichtet wird, geht mit Sicherheit, und sei die Form noch so ausgefeilt, an der heute gestellten Aufgabe vorbei. [...] So sollte man Bauplätze inmitten der Gemeinden auswählen, die nicht so sehr in den Stadttrubel hineingezogen sind, sondern Stille ermöglichen. Wenn die Platzverhältnisse es erlauben, dann sollte man Grün anpflanzen, um den Kirchenbezirk zu einer Oase in der städtischen Welt zu machen.“¹⁵ In der Realität wurden jedoch vielerorts die Kirchen nach den Möglichkeiten der vorhandenen freien und bezahlbaren Grundstücke gebaut, und auch das Grün fand in kirchlichen Gebäuden bzw. Gebäudekomplexen nicht immer Einzug.

Zum wesentlichen äußereren Merkmal des neuen Kirchenbaus wurde vielerorts der in Nordeuropa bislang nicht oder kaum gebräuchliche Campanile (freistehender Glockenturm). Im Inneren der Kirchen dominierte die unverputzte Beton- bzw. weiß verputzte Wand, und man verzichtete nun, gemäß den Richtlinien, auf zahlreiche Seitenaltäre und Figurengruppen. Die Andachtskapelle bekam einen Raum außerhalb oder unterhalb des Langhauses der Kirche; der Realismus der Gemälde, der Skulpturen und der Reliefs machte Platz für die Abstraktion, und Wandmalereien, Wandmosaike und Farbglasfenster erlebten eine neue Blüte.

Man stand aber auch vor einem Dilemma, wenn es darum ging, eine richtige Entscheidung über das Schicksal von künstlerischem Inventar einer Kirche zu treffen, die abgerissen werden sollte, um Platz für eine neue zu machen. Sollte man sich hier strikt an die Richtlinien von 1954 halten oder die alten Kunstwerke, zumindest teilweise doch in die neuen Kirchen übernehmen? Die Kirche sollte durch die sie innen begleitende Kunst eine ästhetisch ausgewogene Gesamtkomposition bilden, und nun teilten sich vielerorts expressive Gemälde, Figuren und Altäre den Platz in einem sakralen Raum mit gotischen und barocken Madonnen, Engeln und Heiligen oder historistischen Kreuzwegen, die nicht selten wie stumme, ‚heimatlose‘, verlorene Zeugen aus vergangenen Epochen in einer fremden Umgebung erscheinen. Ob dieses ‚Zusammenwürfeln‘ bzw. künstliche Mauerflächenfüllung letztendlich für den Gesamteindruck eine Bereicherung oder eher eine ‚Verkitschung‘ darstellt und für das Finden eines spirituellen Erlebnisses fördernd wirken kann, bleibt fraglich. Manche Kritiker sprachen deshalb auch von einer Störung des Raumes durch die

Kunst und von einem gewissen Missbrauch der Künste als Ornament und Stimmungsmache, wobei damit nicht nur die übernommene alte, sondern auch die zeitgenössische Kunst gemeint war.¹⁶

Noch deutlicher äußerte sich zu bestimmten negativen Entwicklungen im Bereich der sakralen Architektur bzw. Kunst der Jesuitenpater, Kunsthistoriker und Kunstkritiker Herbert Schade (1920–1988). Nach seinen Beobachtungen greife auf dem Gebiet der Liturgie und der künstlerischen Arbeit im Raum der Kirche eine Ignoranz um sich, die erschreckend sei. Die zeitgenössische Kunst sei der modernen Geistlichkeit ebenso wenig bekannt, wie die eigene ‚Tradition‘, aber auch viele Künstler, die schnell bereit seien, Kirchenaufträge anzunehmen, seien wenig willig, sich mit der geistigen Situation der Gegenwartskunst auseinanderzusetzen.¹⁷

In den 1970er Jahren ist auf dem Gebiet der sakralen Architektur ein gewisser Stillstand mit bestimmten negativen Nebenerscheinungen zu beobachten, der bis heute, wie es scheint, nicht richtig überwunden werden konnte. Es wurden immer weniger Kirchen gebaut, die Gemeinden der Gläubigen wurden kleiner, auch die Zahl der Kirchgänger. Hinzu kamen noch auftretende reparaturbedürftige Abnutzungerscheinungen und Schäden, die die Stilllegung und den Abriss mancher Kirchen (z.B. St. Immina-Kirche in Himmelstadt) zur Folge hatten.¹⁸ Um dieser Entwicklung entgegenzuwirken, entschloss man sich mancherorts, Kirchen mit einer bestimmten dazugehörigen ‚Infrastruktur‘ als Mehrzweckbauten zu errichten, eine Lösung, die bereits in den 1960er Jahren gewünscht worden war. An die Kirche als deren Mittelpunkt waren nun mehrere Räume bzw. Einrichtungen angeschlossen, wie z.B. Kindergarten, In-



Abb. 4: Karlstadt, Kirche Zur Heiligen Familie (1965). Glasfenster mit Darstellung „Aus dem Wasser wird das Leben“ in der Taufkapelle von Burkhard Neuner, Stuttgart (1967).

Photo: Leonhard Tomczyk,
Spessartmuseum, Lohr a. Main.

nenhof, Kulturraum, Bücherei, Bastelraum für Kinder und Jugendliche, Versammlungsraum für die Gemeinde etc. (z.B. Maria Himmelfahrt-Kirche in Gemünden-Wernfeld, Kirche Zur Heiligen Familie in Karlstadt).

Ein Gedankenaustausch zwischen Architekten, Künstlern und Theologen am Rande einer Ausstellung unter dem Titel „Kirchenbau in der Diskussion“, die 1973 in München von der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst vorbereitet wurde, zeigte, dass der Kirchenbau in gewissem Sinne in einer Sackgasse steckte. Der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Reinhard Müller-Mehlis (* 1931) hat diesen Zustand 1973 etwas überspitzt, jedoch im Kern ziemlich zutreffend, erfasst: „Man freut sich schon, wenn jemand Bruchstein, Klinker und Holz verwendet – anstelle des immer noch überreichlich und wuchtig geschichteten „schalungsrauen Sichtbetons“, der die Hallen- und Bunkerarchitektur erst

ermöglicht. [...] Aus so manchem Architektenwort, im Katalog ausführlich zitiert, spricht die schiere Hilflosigkeit. Die Leere wird zum Bekenntnis. Selbst wenn die Fensterstreifen und Sehschlüsse nicht – wie bei Parkhäusern – ganz oben oder zusätzlich in halber Höhe liegen und die eine Seite durchgehend (wohl farblos) verglast ist: die Angleichung an Kongressgebäude, Turbinenhäuser, Flugzeughangars, Brauereien und Heizkraftwerke ist überdeutlich, zumal wenn – wie in Idstein und Schwelm – der Campanile als hoher Schornstein ausgebildet ist. Krematorien, Kläranlagen, auch Cafeterias und Informationspavillons (in Bensberg-Refrath und München-Freimann), Trafo-Stationen und Wasserhäuschen, Sprungschanzen mit Sonnenterrasse (Feldberg), Reit- und Tribünenhallen (Sachsen bei Ansbach) – nur keine Kirchen.“¹⁹ Auch Hugo Schnell unterzog in dieser Zeit die katholische sakrale Architektur in Deutschland nach 1945 einer kritischen Beurteilung. Die Richtlinien des Konzils seien nicht in allen Diözesen konsequent verfolgt und die Bitten der Laien, Fachkräfte als Unterstützung der ungünstig besetzten bischöflichen Bauämter zur Planung des Kirchenbaus heranzuziehen, ignoriert worden. „In der Mehrheit der bischöflichen Bauämter wurde – laut einer Umfrage – seit den Jahren 1965/67 der Kirchenbau gedrosselt. Es wurden neuen Anweisungen und Entwicklungen abgewartet und die Kirchenbauten eingeschränkt. Die schöpferische Kraft des Kirchenbaus schien erlahmt. Führende Architekten zogen sich vom Kirchenbau zurück.“²⁰

Im Landkreis Main-Spessart wurden seit 1945 mindestens 34 christliche Kirchen gebaut. Ihre ästhetisch-technische Qualität ist unterschiedlich, ebenso der Grad der Innovation im Bereich der Raum- und Wandlösungen. Man findet unter ihnen kaum spektakuläre Beispiele

des modernen Kirchenbaus mit atemberaubender expressiver Dynamik des Körpers, der Glaswandgestaltung und der damit verbundenen Feierlichkeit des inneren und äußeren Eindrucks. Dennoch stellen sie in der unterfränkischen Architekturlandschaft wichtige Kulturzeugnisse dar, die, wie das Beispiel der St. Imma-Kirche in Himmelstadt zeigt, leider jederzeit von Aufgabe und spurloser Beseitigung bedroht werden können.

Der wichtigste und auch am häufigsten auftretende Architektenname im Landkreis Main-Spessart war Hans Schädel, der ehem. Dom- und Diözesanbaumeister des Bistums Würzburg. Aus seinem Büro stammen Kirchen in Gemünden, Gräfendorf, Himmelstadt, Karlstadt, Mittelsinn, Retzbach, Wernfeld, Kreuzwertheim, Wom-



Abb. 6: Lohr-Wombach, Kirche St. Peter und Paul (1965). Innenraum mit Blick auf die Decke, Radleuchter aus Glas von Olaf Taeuberhahn, Karlstadt-Gambach (1965).

Photo: Leonhard Tomczyk,
Spessartmuseum, Lohr a. Main.



Abb. 5: Kreuzwertheim, Pfarrkirche Heilig-Kreuz (1950). Hochaltarwandbild von Karl Clobes, Ochsenfurt-Tückelhausen (1951).

Photo: Leonhard Tomczyk,
Spessartmuseum, Lohr a. Main.

bach, Lohr a. Main, Erlach, Ruppertshütten und Hasloch, wobei an deren Entwurf und Errichtung teilweise auch andere Architekten beteiligt waren, wie Bruno Brückner aus Randersacker, Werner Kressirer aus Höchberg, Friedrich Ebert aus Zell a. Main, Hans Sommer aus Miltenberg und Walter Schilling aus Würzburg. Schädel verfolgte bei der Gestaltung seiner Kirchen klar definierte Richtlinien: „Der Kirchenraum soll in seiner Größe so beschaffen sein, daß jeder Gläubige aus nächster Nähe mit dem Priester die Opferhandlung feiern kann. Dazu erweisen sich besonders geeignet Räume, die als Grundidee den Halbkreis, das Dreieck, die konische Form, die Parabel, das breitgelagerte Rechteck haben.“

[...] Wo immer es sich ermöglichen lässt, sollte die zu errichtende Kirche städtebaulich dergestalt an- und eingeordnet sein, daß sie im Raum der Gemeinde, des Kirchspiels, wieder ein Wahrzeichen Gottes darstellt. Der Kirchplatz kann wie in früheren Zeiten ein kleiner, bescheiden-beschaulicher Platz sein und trotzdem Bedeutung haben.“²¹

Zu den weiteren Architekten, deren Entwürfe für Neuerrichtung oder Umbauarbeiten von Kirchen im Kreis Main-Spessart realisiert wurden, gehören Erwin van Aaken, Hans Rüppel, Albin Amann, Michael Niedermeier, Heinrich Wacker und Eugen Altenhöfer aus Würzburg, Heinz-Günter Mömken und Peter Kramer aus Schweinfurt, Hans Beckers aus Regensburg,

Georg Wiesinger aus Gemünden, Hans Awiszus aus Frammersbach, Conrad Hagenbucher aus Marktheidenfeld, Willi Goldhammer, Anton Schmitt und Heinrich P. Kaupp aus Aschaffenburg sowie Ulf Bukor aus Lohr a. Main. Manche Kirchen im Landkreis Main-Spessart wurden anstelle von alten, stark renovierungsbedürftigen bzw. beschädigten Altgebäuden unter Beibehaltung des Turms oder des Chores errichtet, wie z.B. die St. Laurentius-Kirche in Gänheim, die St. Radegundis-Kirche in Gössenheim, die St. Albanus-Kirche in Stetten, die Wallfahrtskirche Maria im grünen Tal in Retzbach, die St. Burkard-Kirche in Erlenbach und die St. Johannes der Täufer-Kirche in Karlburg.



Abb. 7: Thüngen, Kirche St. Kilian. Entwurf: Erwin van Aaken, Würzburg (1971), Glaswände mit Malereien von Lucas Gastl, Würzburg. Photo: Leonhard Tomczyk, Spessartmuseum, Lohr a. Main.



Abb. 8: Karlstadt-Stetten, Friedhofskapelle: Farbglasbild mit dem Motiv „Fluss des Lebens“ von der Glaswerkstatt Wolfgang Feige in Karlstadt (2007).

Photo: Leonhard Tomczyk, Spessartmuseum, Lohr a. Main.

Bei einigen von ihnen wurden auch Umbauarbeiten durchgeführt. Diese konzentrierten sich hauptsächlich auf die Neugestaltung des Chores oder der Empore (z.B. St. Johannes der Täufer-Kirche in Rieneck) oder auf die Verlegung des Haupteingangs (z.B. St. Johannes der Täufer-Kirche in Karlburg). Bei vielen Kirchen wurde der ästhetisch-theologische Schwerpunkt vor allem sichtbar auf die Platzierung, Form und Größe der Fenster und die damit eng verbundene Rolle und

Führung des Tageslichts gelegt, das beim Einfall in das Innere der Kirche für eine entsprechende Feierlichkeit bzw. spirituell-ästhetische Stimmung sorgt. Dabei ist der Einfallswinkel des Lichts, seine räumliche Dimension bzw. Ausbreitung im Raum und die Konzentration auf einen bestimmten Teil der Kirche bzw. ein Objekt unterschiedlich. Unterschiedlich sind auch die Arten des Glases und die künstlerisch-ästhetische Dimension. Besonders erwähnenswert sind in diesem Zusam-

menhang die St. Kilian-Kirche in Thüngen mit großflächig angewandtem Glas mit abstrakter Bemalung und die St. Josef-Kirche in Hasloch, mit fast bühnenhafter Präsentation des Chores samt seiner Einrichtung.

Die kleinformatige sakrale Architektur, wie Friedhofskapellen und Leichenhallen, ist dagegen überwiegend schlicht gestaltet. Dekorationselemente beschränken sich meistens auf einfache Glasscheiben oder Glasbeton, wie z.B. in Langenprozelten und Lohr-Steinbach oder Hasloch. Vereinzelt findet man auch Wandmalereien, wie z.B. in Arnstein mit der Darstellung des „Auferstandenen Christus“ von Karl Clobes (1958), sowie Betonglas, z.B. in Binsfeld oder Farbglasbilder, z.B. in Stetten mit dem Motiv „Fluss des Lebens“ von der Glaswerkstatt Wolfgang Feige in Karlstadt (2007) oder ein Mosaikwandbild, z.B. „Die Auferstehung“ von Leo Flach aus Würzburg (1957) in Burgsinn.

Besondere Erwähnung verdient die 1967 nach den Plänen von Ulf Bukor errichtete Leichenhalle in Frammersbach-Schwartel. Dieser Rundbau mit schiefergedecktem Kegeldach erinnert äußerlich an die St. Peter und Paul-Kirche in Lohr-Wombach. Statt der Profilglaswand setzte der Architekt hier eine Betonwand mit charakteristischem Oberflächenrelief ein, das durch die Verwendung von Schilfrohrmatten als Schalung erzeugt wurde. Im Inneren der Halle korrespondiert der schwarze Marmorboden ausgewogen mit dem warmen Ton der hölzernen Wandverkleidung und mit der im oberen Bereich dargestellten Menschenmenge aus dunklem Beton von der Bildhauerin Ingeborg Bukor. Letzteres soll, ebenso wie die von dem Architekten bewusst gewählte runde Form des Gebäudes, die Idee der Kreisbildung der Trauergemeinde um einen Toten

auf seinem letzten Weg in den Himmel zum Ausdruck bringen.²²

An der Innenraumgestaltung der Kirchen waren verschiedene, nicht nur regional bekannte Künstler beteiligt: Bildhauer, Maler, Glaskünstler sowie hauptsächlich Würzburger Goldschmiede, darunter z.B. die Meister Sebald & Engert, Josef Amberg d.J. (1900–1976), Michael Amberg, Hans Fell, Josef Bessler und Markus Engert, sowie Textilkünstler, die zum Teil sehr modern anmutende, mit Stickereien und Applikationen versehene Paramente, Baldachine sowie meist gewebte Antependien und Wandbilder schufen. Zu den Letzteren gehören hauptsächlich ‚anonym‘ arbeitende Schwestern, vor allem vom Kloster in Gemünden (u.a. Schwester Inviolata Gajdics) und vom Karmelitinnenkloster Himmelspforten in Würzburg (u.a. Schwester Teresa [Anna Theresia] Himmelsbach) sowie die Textilkünstler Margot Krug-Grosse aus Lohr a. Main und Udo Weiß aus Lohrhaupten.

Dr. Leonhard Tomczyk M.A., studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und Philosophie an den Katholischen Universitäten in Lublin/Polen und Eichstätt. Danach tätig am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, am Glasmuseum in Wettheim und als Leiter eines norddeutschen Kunstauktionshauses. 1990 Promotion im Fach Kunstgeschichte zum Thema „Deutsche Bernsteinkunst im 20. Jahrhundert“. Seit 1994 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Spessartmuseum in Lohr a. Main, zuständig für die Bereiche Glas, Keramik sowie bildende Kunst und Kunsthandwerk im Spessart. Seine Anschrift lautet: Spessartmuseum, Schlossplatz 1, 97816 Lohr a. Main, E-Mail: leonhard.tomczyk@lramsp.de.

Anmerkungen:

- 1 Giefer, Alois/Meyer, Franz Sales/Beinlich, Joachim: Planen und Bauen im neuen Deutschland. Köln 1960, S. 160 (Die 48 Notkirchen in Deutschland. Ergänzter Auszug einer Abhandlung von Professor Bartning).
- 2 Die Geldspenden für 40 Kirchen à 10.000 Dollar kamen vom Weltrat der Kirchen in Genf, Lutheran World Federation, Evangelical and Reformed Church, Presbyterian Church und Schweizer Hilfswerk. Das Bauholz wurde meist von Gemeinden in Skandinavien und in den USA gespendet. www.wikipedia.org/wiki/Bartning-Notkirche. Zum Kreis der Notkirchen gehört die 1949 errichtete Martin-Luther-Kirche in Würzburg.
- 3 Klauser, Theodor: Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie, in: Das Münster, H. 9./10., 1954, S. 314–317.
- 4 Instruktion zur ordnungsgemäßen Durchführung der Konstitution über die hl. Liturgie, in: Das Münster, H. 1/2, 1965, S. 50.
- 5 Schnell, Hugo: Christliche Kunst der Gegenwart, in: Das Münster, H. 7/8, 1949, S. 199.
- 6 Die Heilig-Kreuz-Kirche wurde 1950/51 errichtet. S. Wikipedia, Josef Lucas, Fußnote 2, Stadt Detmold: Begründung im Denkmaleintrag der Kirche Heilig Kreuz.
- 7 Filthaut, Theodor: Liturgie und kirchliche Kunst, in: Henze, Anton: Kirchliche Kunst der Gegenwart. Recklinghausen 1954, S. 50.
- 8 Ebd., S. 47–48.
- 9 Boßlet, Albert: Probleme des modernen Kirchenbaus, in: Das Münster, H. 11/12, 1952, S. 324.
- 10 Langmaack, Gerhard: Kirchenbau heute. Hamburg 1949, S. 104–105.
- 11 Klauser: Richtlinien (wie Anm. 3), S. 316.
- 12 Badberger, Karl: Neuzeitlicher Kirchenbau in Deutschland, in: Die Bauverwaltung, H. 4, 1954, S. 114.
- 13 Birkle, Albert: Glasmalerei – die Kunst von morgen, in: Das Münster, H. 11/12, 1949, S. 372.
- 14 Sander-Wietfeld, Käthe: Neue Glasfenster aus den Werkstätten Otto Peters Paderborn und Bottrop, in: Das Münster, H. 2/3, 1971, S. 81, 87.
- 15 Lehmbrock, Josef: Gesellschaft – Kirchenbau. Kirchenbau – Gesellschaft, in: Das Münster, H. 5/6, 1966, S. 181.
- 16 Muck, Herbert: Gespräche um Liturgie und Gestalt und über Kunst im Kirchenraum, in: Das Münster, H. 4, 1971, S. 229–230.
- 17 Schnell, Hugo: Kirchenraum nach dem Konzil, in: Das Münster, H. 1, 1970, S. 55.
- 18 In den vergangenen einhundert Jahren wurden in Deutschland ca. 350 katholische Kirchen profaniert. Zwischen 1990 und 2011 verschwanden bundesweit 82 evangelische Kirchen und mehr als 200 fanden einen neuen Besitzer oder eine andere Nutzung. Bei der Neuapostolischen Kirche wurden seit 2013 insgesamt 60 Gotteshäuser verkauft. Vgl. Schöll, Jonas: Schlafen über dem Altar, in: Main-Post, 21.5.2016.
- 19 Müller-Mehlis, Reinhard: Hier winkt die Erfüllung des Traums von der Brutal-Architektur, in: Münchener Merkur, 18.7.1973.
- 20 Schnell, Hugo: Kirchenbau im Wandel. „Was ist eine Kirche?“, in: Das Münster, H. 1, 1972, S. 2–3.
- 21 Lenssen, Jürgen: Aufbruch im Kirchenbau. Die Kirchen von Hans Schädel. Würzburg 1989, S. 16.
- 22 Besonderer Dank für entsprechende Informationen gilt Herrn Ulf Bukor, Lohr a. Main. Die Erforschung des Themas „Sakrale Kunst im Landkreis Main-Spessart nach 1945“ wurde finanziell von der Unterfränkischen Kulturstiftung des Bezirks Unterfranken unterstützt.