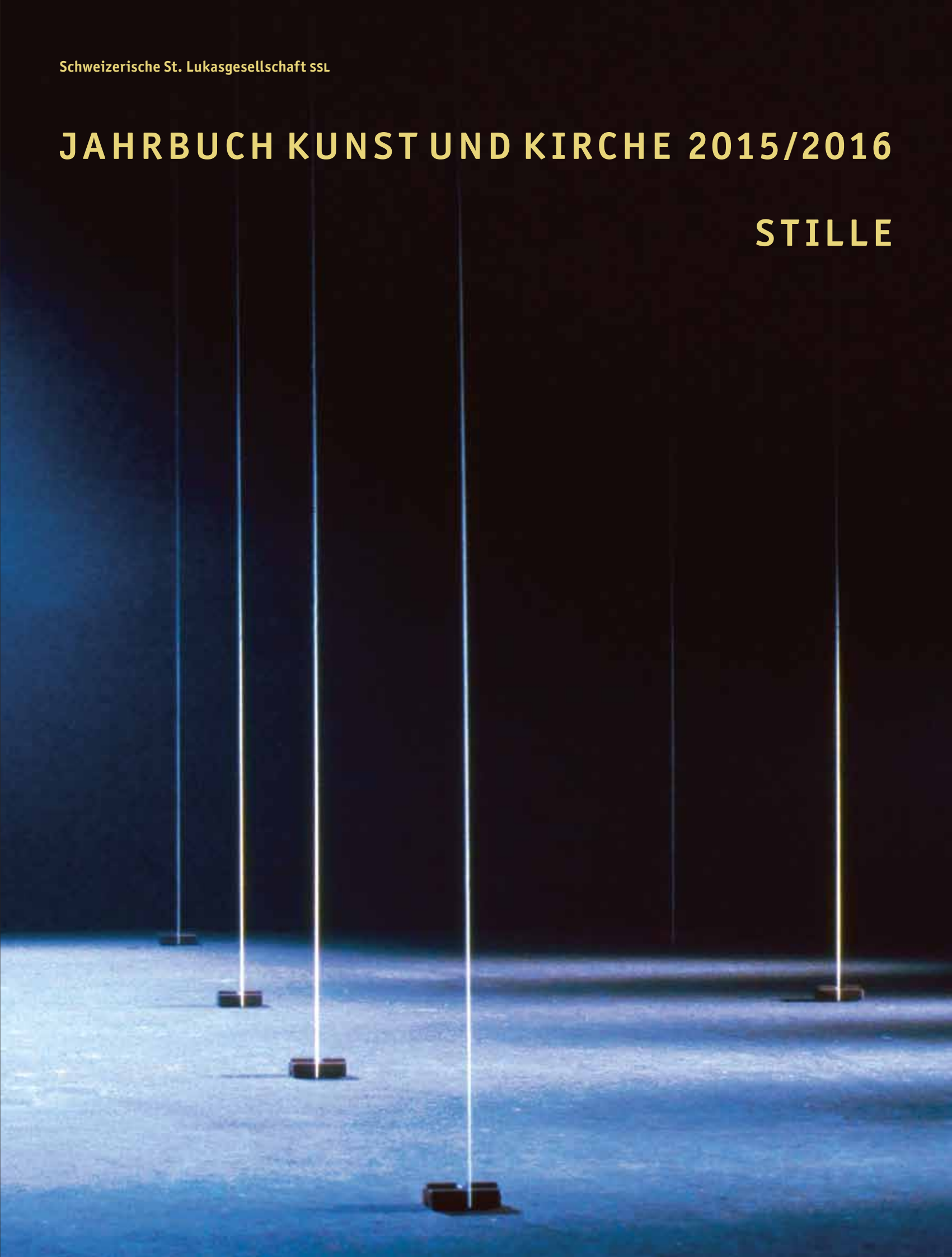


Schweizerische St. Lukasgesellschaft ssl

# JAHRBUCH KUNST UND KIRCHE 2015/2016

STILLE





Liebe Leserin, lieber Leser

Es freut mich, Ihnen das neue Jahrbuch 2015/2016 der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche/SSL überreichen zu dürfen, das zum ersten Mal auch zu einem Schwerpunkt geschrieben ist: zur Stille.

Das Thema Stille wurde vom Vorstand der SSL erarbeitet, als er an seiner Retraite in der Kartause Ittingen tagte, an einem Ort der Stille und Besinnung, wo bis ins 19. Jahrhundert Kartäusermönche lebten, die sich dem andauernden Schweigen verpflichteten. Deren innere Haltung ist fast undenkbar für die weitgehend säkular bestimmte Gesellschaft im 21. Jahrhundert, die beinahe 24 Stunden am Tag online ist und sich unaufhörlich mitteilt.

Doch die Stille fasziniert auch heute noch und immer wieder neu. Viele Menschen suchen wieder nach spirituellen Angeboten der Stille und Räume der Stille schiessen seit Jahren überall wie Pilze aus dem Boden. In Hotels, Spitälern, Bildungshäusern, Bahnhöfen, Einkaufszentren, ja selbst im Brandenburgertor in Berlin findet sich ein Raum der Stille.

Was bedeutet dies nun für Kunst und Architektur? Wie reagieren Fachleute auf die Herausforderung, Stille in Räumen zu inszenieren? Lässt sich dieses Phänomen überhaupt ästhetisch visuell übersetzen und wenn ja, mit welchen künstlerischen Mitteln wird eine spirituelle Stille wahrnehmbar in architektonischen Räumen oder in Kunstwerken der Bildenden Kunst?

Die Lukasgesellschaft interagiert mit dem Wandel in der modernen Gesellschaft und stellt sich solchen Fragen in ihrem Netzwerk bestehend aus TheologInnen, Kunstschaffenden, ArchitektInnen, KunsthistorikerInnen und weiteren Fachleuten, indem sie nicht einfach Lösungen präsentiert, sondern erneut zu hinterfragen beginnt, wie sich die Sehnsucht nach Stille konkret in Kunst, Architektur und Spiritualität zeigt.

Matthias Berger, ref. Theologe, besuchte fünf verschiedene Räume der Stille und stellte sich dabei die Frage: Wie bildet sich in den Räumen der Stille schliesslich eine innere Erfahrung von spiritueller Stille? Er beschreibt in seinem Artikel Gestaltung, Kunst und Architektur, die er in unterschiedlich konzipierten

Räumen vorfand und dabei auf überzeugende Beispiele stiess. In meinem Artikel frage ich nach einer möglichen Kategorie von Stiller Kunst oder: wie manifestiert sich spirituelle Stille in einem profanen Kunstwerk der Bildenden Kunst, in der Malerei, in Skulpturen oder in einer Videoprojektion der zeitgenössischen Kunst und in früheren Epochen. Gezeigt werden in einem «ensemble de silence» ein holländisches Stillleben, eine Installation von Tadashi Kawamata und eine Raumskulptur von Kurt Sigrüst sowie eine Videoprojektion von Bill Viola.

Andreas Jahn vermittelt in seinem Essay das Kunstwerk «Das Grosse Gras» von 2001 des Künstlers Franz Gertsch unter dem Aspekt der Partitur Silence von John Cage, aus dessen Vortragsreihe über nichts und etwas.

Im Artikel «Architektur des Übergangs – im Grenzbereich zwischen Leben und Tod» fokussiert Peter Fierz, Professor der Architektur, seinen Blick auf die Gestaltung der Friedhöfe und Friedhofsgebäude, der Aufbahrungsräume und Aussegnungshallen sowie einer Totenstube und einer Grabeskirche. Er fragt nach, wie hilfreich Architektur dafür sein kann, Trauer und Verlust einen stillen Raum zu geben.

Peter Spichtig beleuchtet in seinem Artikel die theologische Schwierigkeit des Begriffes Stille, die als Leere oder Fülle erfahren werden kann und letztendlich in der Hinwendung zu einem Du, zu Gott, ihren Sinn findet.

In einer neuen Rubrik werden SSL Kunstschaffende und ihr Œuvre porträtiert. Unter dem Titel «Spirituelle Linien in der Malerei» stelle ich die Künstlerin Gielia Degonda und ihr malerisches Werk vor. Eine stille Kunstschaffende, der es gelingt, in ihren abstrakten Bildern franziskanische Spiritualität und Malerei ungemein verdichtet zu verbinden.

Die Luzerner Bildhauerin Barbara Jäggi schafft Kunst in Blech und entwickelt Werke von äusserster Komplexität bis hin zum Spielerischen mit gerostetem und blankem Metallblech. Facettenreich berührt sie in ihrem Œuvre, das 2015 in der Kunsthalle Luzern zu sehen war, auch die Frage nach Existenz und Vergänglichkeit.

Einen Nachruf auf den 2014 verstorbenen Künstler Alois Spichtig, der ein langjähriges Mitglied der Lukasgesellschaft war, hat Peter Spichtig geschrieben. Er würdigt den Bildhauer und sein umfassendes Werk für kirchliche Räume.

In der Rubrik «Kunst und Kirche konkret» sind vielversprechende Kunst- und Architekturprojekte dargestellt, die in der Schweiz im kirchlichen und spirituellen Bereich realisiert worden sind: das Haus der Religionen in Bern, die konzeptuelle Wandmalerei «Le Mur/Die Mauer» am Bischofshaus in Fribourg und die permanente Installation von Frantiček Klossner in der Kirche Jegenstorf.

Einige ausgewählte Bücher stellen wir in Buchrezensionen vor und berichten über die zahlreichen SSL Veranstaltungen, Exkursionen und Reisen, die in jüngster Zeit durchgeführt wurden und von einem lebendigen Austausch der Lukasgesellschaft zeugen.

Es bleibt mir als Hauptredaktorin den JahrbuchautorInnen ganz herzlich für ihre Artikel und Buchrezensionen zu danken:

Barbara Amstutz, Matthias Berger, Ulrike Büchs, Peter Fierz, Andreas Jahn, Peter Spichtig, P. Uwe A. Vielhaber sowie Lukas Niederberger und Andreas Jahn für die Mitarbeit im Lektorat.

Verschiedenen Kantonalkirchen danke ich für ihre finanziellen Beiträge, welche die Herausgabe dieses SSL Jahrbuchs ermöglicht haben.

Mein Dank richtet sich auch an Sie: Sie unterstützen die Lukasgesellschaft wesentlich mit Ihrem Interesse, sodass es auch in Zukunft eine spannende Aufgabe bleibt, einen lebendigen Dialog über Kunst, Spiritualität und Kirche zu führen.

Eine inspirierende Lektüre wünscht Ihnen



Veronika Kuhn  
SSL Präsidentin

#### SSL-Mitglied werden?!

Falls Sie es noch nicht sind: Wir möchten Sie einladen, Mitglied der Lukasgesellschaft zu werden und mitzuwirken im aktuellen Diskurs im Bereich Kunst und Kirche. Als Mitglied erhalten Sie das Jahrbuch der SSL kostenlos. Wir freuen uns über Anmeldungen neuer Einzelmitglieder und institutioneller Mitglieder an die Adresse: sekretariat@lukasgesellschaft.ch. Da können Sie auch gerne weitere Jahrbücher bestellen.

Werben Sie für neue Mitgliedschaften, damit die Vereinigung weiter wächst und ihre zahlreichen Aufgaben weiterhin wahrnehmen kann!

#### STILLE

- 4 Wie die Stille in die Räume kommt  
Ein Streifzug durch Räume der Stille in der postsäkularen Öffentlichkeit  
Matthias Berger
- 20 Stille Kunst?  
Veronika Kuhn
- 29 Das Grosse Gras – Projektionen auf ein Werk von Franz Gertsch  
Andreas Jahn
- 34 Architektur des Übergangs im Grenzbereich zwischen Leben und Tod  
Peter Fierz
- 50 Blicke nach Innen, Frühlingserwachen  
Lichtinstallation von Petra Waldinsperger
- 52 Von der Stille, vom Ich und vom Du  
Ein theologischer Versuch  
Peter Spichtig op

#### PORTRÄTS SSL-KUNSTSCHAFFENDE

- 56 Gielia Degonda – Spirituelle Linien in der Malerei  
Veronika Kuhn
- 62 Barbara Jäggi – Kunst in Blech und die Frage nach der Existenz  
Veronika Kuhn
- 73 Nachruf auf Alois Spichtig (1927 bis 2014) – Stiller Meister stiller Räume  
Peter Spichtig op

#### KUNST UND KIRCHE KONKRET

- 77 «Raus aus den Mauern» – «Hors-les-murs»  
Kunst im Bischofshaus Fribourg  
P. Uwe Augustinus Vielhaber
- 80 Frantiček Klossners permanente künstlerische Intervention in der Kirche Jegenstorf  
Matthias Berger
- 83 Das Haus der Religionen in Bern  
Matthias Berger
- 86 Buchrezensionen  
Barbara Amstutz, Ulrike Büchs, Peter Fierz, Veronika Kuhn

#### KUNST UND KIRCHE IN DER SSL

- 91 Schweizerische St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche/SSL
- 95 Beratungskonzept der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft/SSL:  
Architektonische und künstlerische Erneuerung religiöser Bauwerke
- 96 Dank, Impressum, Bildnachweis



## KONTRAPUNKTE ZU HEKTIK UND UNRUHE

Räume der Stille, Andachtsräume, Kapellen in Spitälern oder auf Flughäfen – auch wenn sich Bezeichnungen und konkrete Nutzung unterscheiden, das Grundanliegen ist dasselbe: Seit einigen Jahrzehnten werden in öffentlichen Institutionen, in Zonen des Transits wie Bahnhöfen oder des Konsums, wie Einkaufszentren, Räume eingerichtet, die der Besinnung und dem Gebet dienen. Sie sollen einen Kontrapunkt zur Hektik und Unruhe dieser Orte setzen. Stille zu ermöglichen ist also eines der Hauptanliegen an diese Räume.

Wie geschieht das? Was zeichnet Räume aus, die in die Stille führen? «Gibt es eine Architektur der Stille?» fragt Sabine Kraft in ihrem Buch «Räume der Stille»!<sup>1</sup>

Ich habe einige solcher Räume in Transit- und Konsumzonen unserer mobilitätsorientierten Gegenwart aufgesucht. Auf diesem Streifzug bin ich der Frage nachgegangen, wie die Stille in die Räume kommt. Mein Interesse galt ausdrücklich öffentlichen Zonen, die häufig zufällig aufgesucht oder eben nur zum Ein- oder Umsteigen bzw. zum Einkaufen genutzt werden. Es sind klassische «Nicht-Orte», wie der französische Anthropologe Marc Augé sie nennt;<sup>2</sup> Orte, «[...] an denen man nicht verweilt, an denen man nicht sesshaft wird und die auf der ganzen Welt die gleiche oder eine ähnliche Struktur und Ästhetik aufweisen.»<sup>3</sup>

Bewusst bezeichne ich diese Zonen als «postsäkulare Öffentlichkeit». Der Begriff der «postsäkularen Gesellschaft» ist

2001 von Jürgen Habermas in seiner Rede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels geprägt worden. Habermas meint damit eine Gesellschaft, die an ihrer säkularen Ordnung festhält, aber die Existenz unterschiedlicher religiöser Gemeinschaften und Glaubenshaltungen anerkennt und ihren Beitrag im öffentlichen Diskurs ausdrücklich wertschätzt. Umgekehrt werden von den Vertretern der Religionen die Relativierung ihres Wahrheitsanspruches und die Anerkennung der gesellschaftlichen Pluralität erwartet.<sup>4</sup> Genau diesem Verständnis entspricht nun eine Gesellschaft, die in der Öffentlichkeit Räume der Stille zulässt. Denn solche Räume sind nicht Sakralbauten einer spezifischen Religionsgemeinschaft, sondern stehen allen Menschen offen, anerkennen also die religiöse Vielfalt und die Gleichberechtigung unterschiedlicher Glaubensansichten.

Konkret aufgesucht habe ich: Den Andachtsraum des Flughafens Zürich, den Prayer Room in dessen Transferzone, die Bahnhofkirche im Zürcher Hauptbahnhof sowie die Sihlcity-Kirche im Einkaufszentrum Sihlcity/ZH. Einen Sonderfall stellt der Raum der Stille im reformierten Kirchgemeindehaus Männedorf dar. Dieser Raum befindet sich zwar nicht in einer eigentlichen Transit- oder Konsumzone, das Kirchgemeindehaus liegt jedoch nur fünf Gehminuten vom Bahnhof entfernt in unmittelbarer Nachbarschaft eines Einkaufszentrums, und das Angebot, ihn zu nutzen, richtet sich explizit an alle Menschen.<sup>5</sup>

## UNTERSCHIEDUNGEN, TYPOLOGIEN, BEZEICHNUNGEN

Christliche Kapelle oder bekenntnisneutraler Raum der Stille? Multireligiös oder überkonfessionell? Die Bezeichnungen der Räume unterscheiden sich ebenso wie Ausgestaltungen und Nutzungen. Verschiedene Autorinnen und Autoren haben es in den letzten Jahren unternommen, Ordnung in diese Vielfalt zu bringen, indem sie Typologien von Räumen definiert haben.<sup>6</sup> Obwohl sie zu verschiedenen Resultaten und unterschiedlich ausdifferenzierten Lösungen kommen, lässt sich eine Grundtendenz feststellen. Johannes Stückelberger hat diese in eine vereinfachende Dreiteilung zusammengefasst, indem er von den Raumtypen *Nebeneinander*, *Miteinander* und *Füreinander* ausgegangen ist. Diese drei Typen sollen kurz beschrieben werden.<sup>7</sup> Beim Typus *Nebeneinander* gibt es einen Bau mit verschiedenen Räumen. Jeder dieser Räume ist einer bestimmten Religion zugeeignet. Folglich entsprechen sie in ihrer Einrichtung den liturgischen Erfordernissen ihrer Glaubensgemeinschaft. Als *Alternative* gibt es auch die Möglichkeit eines einzigen grossen Raumes, in dem für jede Religion eine Nische eingerichtet ist. Wichtig für diesen Typus ist das Prinzip, dass verschiedene Religionen gleichberechtigt nebeneinander praktizieren und in ihren spezifischen Einrichtungen voneinander unterscheidbar sind.

Beim zweiten Typus, dem Typus *Miteinander*, wird dagegen ganz bewusst auf spezifische Symbole eines Bekenntnisses verzichtet. Alle nutzen denselben Raum, der eine einheitliche Einrichtung aufweist. Hier werden Zeichen und Symbole verwendet, die bekenntnisübergreifende Bedeutung besitzen.

Drittens gibt es den Typus *Füreinander*. Hier ist es eine bestimmte Religionsgemeinschaft – in der Schweiz fast ausschliesslich eine oder mehrere Kirchen – die den Raum betreibt. Er ist denn auch als Raum dieser Gemeinschaft identifizierbar (z. B. ein Kreuz an der Wand, Osterkerze, Bibel die aufliegt, etc.). Das Konzept sieht aber vor, dass er explizit für alle Menschen einladend sein soll. Dem entspricht die Ausstattung. So sind die meisten dieser Räume auch für die Nutzung durch Angehörige der häufigsten nicht-christlichen Religionsgemeinschaften (Muslime, Hinduisten, Buddhisten, Juden) eingerichtet (z. B. durch das Auflegen entsprechender heiliger Schriften, oder dem Anzeigen der Gebetsrichtung für jüdische Gläubige).

Die von mir besuchten Räume lassen sich fast immer einem dieser Grundtypen zuteilen. Ich werde also bei deren Beschreibung jeweils eine Zuordnung zu einem Typus vornehmen und allfällige Abweichungen erläutern. Stückelberger weist auch auf die Schwierigkeiten bei den Benennungen der Räume hin.<sup>8</sup> Ich habe mich hier für die Bezeichnung «Raum der Stille» entschieden, weil dieser Begriff meines Erachtens am wenigsten konfessionell und religionspezifisch festgelegt ist.<sup>9</sup>

Im Folgenden werde ich darstellen, wie ich die besuchten Räume wahrgenommen habe. Neben einer eigentlichen Beschreibung will ich ein besonderes Augenmerk auf die Frage legen, wie die Stille in diese Räume «kommt», was in ihnen also das Stillewerden fördert. In einem letzten Teil werde ich die Ergebnisse meines Streifzugs zusammenfassen und die wichtigsten gestalterischen Kriterien hervorheben, die Stille in Andachtsräumen ermöglichen.



## ANDACHTSRAUM IM FLUGHAFEN ZÜRICH – EINE WEITE, IN DER MAN AUFGEHOBEN IST

1998 wurde auf dem Flughafen ein Raum der Stille eingerichtet, dessen Gestaltung dem Wetziker Künstler Danillo Kathriner oblag. Grössere bauliche Umgestaltungen am Flughafen haben allerdings zu seiner Aufhebung und zur Planung eines neuen Seelsorgezentrums geführt. Deshalb gibt es bis etwa Mitte 2016 lediglich ein Provisorium, das aber konzeptionell und gestalterisch weitgehend dem ursprünglichen Raum treu geblieben ist. So wurde die Einrichtung beibehalten, und auch Kathriners Farbgestaltung wurde übernommen, wenn auch nicht mehr von ihm ausgeführt.

Ich setze mich auf einen der Stühle im hinteren Drittel des Raumes. Die Wand vorne ist blau, die linke Längswand grün. War die rechte Seite im Original rotbraun gemalt, findet sich jetzt eine Lamellenstore in ungefähr diesem Farbton, welche die dahinterliegende Fensterfront verdeckt. Dieses Farbkonzept vermittelt Wärme, gibt Halt, ohne einzuengen, denn die Farben sind nicht satt deckend, sondern wolkig, luftig aufgetragen, und vor allem der Blick nach vorne lässt mich tiefer atmen. «Himmel», «Weite» assoziiere ich zum Blau, und es ist eine Weite, in der ich mich nicht verloren, sondern aufgehoben fühle. Das Thema «Himmel» ist einem sakralen Raum auf dem Flughafen natürlich auch angemessen. Die Gefühle der Geborgenheit und des Vertrauens werden auch durch das schmiedeeiserne Behältnis mit den Kerzen und die christlich-liturgischen Prinzipalstücke Tisch/Altar und Ambo (Gestaltung: D. Kathriner) unterstützt, weil ich an meine kirchlich geprägten Wahrnehmungsgewohnheiten anknüpfen kann.

Bemerkenswert ist die Wirkung des Kreuzes, das an die Wand projiziert wird. Mit Rücksicht auf nicht-christliche Benutzerinnen und Benutzer kann man die Projektion ausschalten. Der Unterschied ist verblüffend. Im Himmelblau fehlt mir nun ein visueller Orientierungspunkt, der meinem Blick Halt gibt. Offensichtlich unterstützt das Kreuz, das im Übrigen nicht zwingend christlich gedeutet werden muss, meine Meditation, den Weg in die Mitte und in die Stille. Es zentriert mich.

Die monochromen Wandbemalungen, die jeweils weiss gerahmt sind, können laut Danillo Kathriner auch als Fenster verstanden werden, die einen Blick in die Unendlichkeit des Alls erlauben. Dieser Blick soll eine Ahnung der unermesslichen Weite des Universums vermitteln, und ein Gefühl für die Relativität menschlicher Existenz, ein Staunen über die «Ausnahmerecheinung des Planeten Erde».<sup>10</sup>

Bei geschlossenen Augen wird mir bewusst, dass ich im Hintergrund sowohl Vogelgesang höre, wie auch Start- und Landegeräusche von Flugzeugen. Dabei wird mir klar, wie ruhig es in diesem Raum im Gegensatz zum Lärmpegel draussen eigentlich ist. Gleichzeitig erlebe ich diese Geräusche als stimmig. Sie verbinden mich mit dem Kontext des Raumes. Stille bedeutet ja nicht, vom Leben nichts mehr mitzubekommen, sondern mich selbst im Leben anders wahrzunehmen. Das wird hier möglich.

Die im Eingangsteil gestellte Frage nach dem Raumtypus lässt sich leicht beantworten. Der Andachtsraum ist aufgrund der christlichen Zeichen und Einrichtungsstücke dem Typus *Für-einander* zuzuordnen. Allerdings weist er auch Elemente des *Nebeneinander* auf. Denn im Vorraum befindet sich eine Nische mit Gebetsteppich und Markierung der Qibla (Gebetsrichtung nach Mekka) für muslimische Nutzerinnen und Nutzer.



Andachtsraum Flughafen Zürich (Provisorium)

## PRAYER ROOM IM FLUGHAFEN ZÜRICH – STILLE FÜR MENSCHEN IM ZWISCHENRAUM

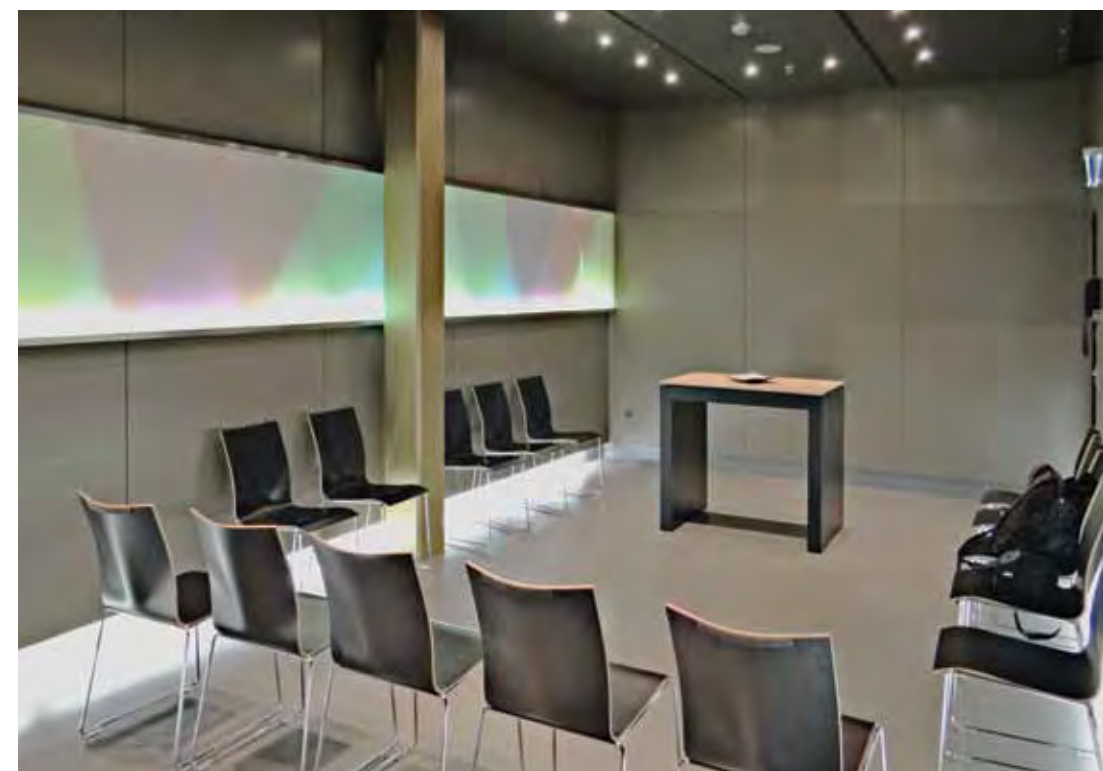
Der Prayer Room ist 2009 in einem ausgesprochenen Nicht- oder Transitort eröffnet worden, nämlich in der Transferzone, in der sich Menschen aufhalten, die nur vorübergehend auf dem Flughafen weilen und deshalb den öffentlichen Schengen-Bereich nicht betreten dürfen (Gestaltung: Munz Architekten, Zürich). Laut der Flughafenseelsorgerin Andrea Thali hat dieser Kontext entscheidenden Einfluss auf die Nutzung und die Gestaltung des Raumes.<sup>11</sup> Neben Transitpassagieren, die nur ein paar Stunden auf den Weiterflug warten, halten sich auch Asylsuchende hier auf, die während der Behandlung ihres Gesuchs für längere Zeit in der Asylunterkunft leben. So muss dieser Ort unterschiedlichen Bedürfnissen gerecht werden: Gebetsraum für Asylsuchende unterschiedlicher Religionen, Gottesdienstraum für Pilgergruppen auf der Durchreise, Oase der Stille für Mitarbeitende und Transitpassagiere. Für potentielle Benutzende muss er so eingerichtet sein, dass sie ihn leicht als Ort für ihr Gebet oder Ritual erkennen können, betont Thali. Eine gleichzeitige Nutzung durch Menschen mit unterschiedlichen Bedürfnissen müsse möglich sein, deshalb ist der langgestreckte Raum durch einen Vorhang unterteilt. Im etwas kleineren Bereich laden Gebetsteppich und der Pfeil am Boden, der die Qibla anzeigt, muslimische Menschen zum Gebet ein. Auf der anderen Seite des Vorhangs ist die Gebetsrichtung für jüdische Gläubige angezeigt, und am einen Ende des Raums deuten ein Tisch und ein in der Rückwand diskret angedeutetes Kreuz auf die Möglichkeit hin, einen christlichen Gottesdienst zu feiern.

Auch hier fällt mir angenehm auf, wie der Lärmpegel von draussen gedämpft wird, ohne ausgelöscht zu werden. Die klare Struk-

tur unterstützt mich in meinem Stillwerden: Die Ausrichtung der Stühle zum Tisch und die Unterteilung durch den Vorhang. Während meines Aufenthalts kommt ein Mann mit zwei Söhnen und zieht sich hinter den Vorhang zurück. Ich höre Gemurmel, und es berührt mich, dass wir uns nebeneinander in je eigener Tradition der Andacht oder dem Gebet hingeben. Ich bin froh um den Vorhang, ohne den ich mich vermutlich ausgestellt, aber auch als Störfaktor fühlen würde.

Das Braungrau der Wände und der Decke wirkt auf mich fast zu düster. Zum Glück gibt es das von hinten beleuchtete farbige Glasband an der einen Längswand. So dringt verschiedenfarbiges, weiches Licht in den fensterlosen Raum. Zusammen mit den in die Decke eingelassenen Spots relativiert es das dominierende Dunkel. Die Spots vermögen Erinnerungen an die Weite eines Sternenhimmels zu wecken, während das Glasband an einen Regenbogen denken lässt. Dass es sich bei Sternenhimmel und Regenbogen um universale Symbole handelt, die Menschen jenseits spezifischer Konfession ansprechen, macht gerade hier Sinn.

Von seiner Nutzung her entspricht der Prayer Room am ehesten dem Typus *Nebeneinander*. Vom gestalterischen Konzept her weist er jedoch starke Züge des Typus *Miteinander* auf, denn es fehlen eigentliche Nischen für die einzelnen Religionen. Vielmehr ist ein Raum mit einheitlichem Farbdesign geschaffen worden, der offensichtlich alle Stille Suchenden ansprechen will. Die Objekte und Gegenstände, die einer spezifischen Tradition zugehören, sind so diskret gestaltet, dass sie den Raum nicht dominieren.



Prayer Room Flughafen Zürich



**BAHNHOFKIRCHE HAUPTBAHNHOF ZÜRICH – KIRCHE ZWISCHEN TAKE-AWAY-ANBIETER UND PASSFOTO-AUTOMATEN**

Die Bahnhofskirche ist an Pfingsten 2001 als bisher einziger Sakralraum in einem Schweizer Bahnhof eröffnet worden (Architekt: Rudolf Mathys, Unterengstringen).

Man findet sie leicht im ersten Untergeschoss in einer enorm belebten und entsprechend lärmigen Durchgangszone. Eine erste Türe führt in einen Eingangsbereich. Links führt eine weitere Tür in den eigentlichen Raum der Stille. Diesen behutsamen Übergang von der Hektik draussen zum Ort der Ruhe empfinde ich als äusserst angenehm. Nach einer Weile aber werde ich unruhig. Das hängt wohl mit den vielen Objekten in dem recht kleinen Raum zusammen und mit der Art und Weise, wie sie inszeniert sind. In meinem Blickfeld befinden sich ein Ambo mit einer geöffneten Bibel, daneben ein Gestell mit einer Kerze, auf der die Symbole der fünf grossen Weltreligionen abgebildet sind, und etwas höher auf demselben Gestell Blumen. Links in einer Ecke, stark ausgeleuchtet, eine grosse Schale mit Sand und Muscheln darin. Rechts steht ein Schriftenstand, der das von den Seelsorgenden herausgegebene «Weg-Wort» anbietet. Des Weiteren liegt in einer Wandnische ein Buch auf, in das man persönliche Anliegen schreiben kann, über dem wieder die Symbole der Weltreligionen angebracht sind. Schliesslich befindet sich in einer weiteren Nische eine Kerzenpyramide.

Das sind viele optische Eindrücke auf einmal, die für mich keine klar erkennbare Aussage machen. Warum ist die offene Bibel im Vergleich zur Kerze mit den Religionssymbolen so prominent platziert? Wohl kaum, um eine Vorrangstellung der christlichen Religion zu behaupten. Und wie muss ich die Schale mit Sand und Muscheln in diesem Zusammenhang deuten? «Strand»,

«Ferien» assoziiere ich spontan. Aber ist das die Absicht der Verantwortlichen? Und weshalb wird mit dem Schriftenstand ein funktionales Element so zentral neben liturgisch-symbolische Objekte wie Bibel und Kerze gestellt, anstatt beim Ausgang, wo ein «Weg-Wort» doch Sinn machen würde?

Schlicht sind die drei von Architekt Mathys selbst gestalteten Glasfenster. Die abstrakten, mehrheitlich rechtwinkligen Formen werden in der unteren Hälfte von verschiedenen Blautönen dominiert, die nach oben hin heller werden. Aber auch Orange, Gelb, Rot und Grün sind zu entdecken. Diskret ist jeweils durch etwas breitere Bleiruten ein Kreuz angedeutet, dessen Schnittpunkt von einer runden Scheibe umschlossen wird. Zwei der Fenster sind auch nach aussen hin sichtbar. Sie können als Signal verstanden werden. Den Vorübergehenden wird angezeigt: Hier befindet sich ein kirchlicher Raum, ein Bereich anderer Qualität mitten im Wirrwarr von Take-away-Anbietern, Passfoto-Automaten und WC-Anlagen.

In diesen Raum kommt die Stille durch die durchdachte Vermittlung zwischen Aussen und Innen, durch die einladende Geste nach aussen, den sorgsamsten Übergang durch zwei Türen und einen Vorraum nach innen. Schade, dass dieser durchaus auch metaphorisch zu verstehende Weg zur Ruhe im Raum der Stille dann durch das unklare Gestaltungskonzept irritiert wird.

Die Bahnhofskirche ist dem Typus *Füreinander* zuzuordnen. Die Glasfenster mit dem Kreuz, die Bibel und das klar kommunizierte Seelsorgeangebot durch kirchliche Seelsorgende machen deutlich, dass es sich um ein christlich geprägtes Zentrum handelt, das aber ebenso deutlich offen ist für alle Menschen.



Bahnhofskirche Zürich, Eingangsbereich; Bahnhofskirche Zürich



## SIHL CITY-KIRCHE – DER SAKRALE CHARME VON METALLPERLEN

Als im März 2007 auf dem Gelände der ehemaligen Papierfabrik an der Sihl ein riesiges Shopping Center eröffnet wurde, waren auch die Kirchen präsent. Im ersten Obergeschoss der nun als «Kulturhaus» genutzten früheren Ausrüsterei befindet sich die Sihlcity-Kirche. Ähnlich wie im Flughafen und im Bahnhof verfügt sie über Empfang, Büros und Gesprächsräume der Seelsorgenden und einen Raum der Stille. Für das Umbauprojekt erhielten die Zürcher Architekten Vehovar & Jauslin 2008 einen «Best Architect Award.»

Ich steige die Treppe des «Kulturhauses» empor und erreiche die Sihlcity-Kirche am Ende eines längeren Ganges. Links führt eine Tür zum Empfang, rechts steht eine weitere offen, und ich vermute dahinter einen Vorraum zum Andachtsbereich. Dann stelle ich jedoch fest, dass die Tür übergangslos in den Raum der Stille führt. Dieser jähe Wechsel vom Profanen zum Sakralen ist mir zu brüsk. Ich vermisse eine vermittelnde Zwischenzone. Später, allein im Raum, wird deutlich, dass sich die Stahlbeton-Konstruktion des Treppenhauses und die offene Tür, die gewiss als einladende Geste gedacht ist, als sehr nachteilig für die Stille erweisen. Treppenhaus und Gänge transportieren den Schall ungedämpft. Diesen Effekt hätte ein bewusst gestalteter Übergang verhindern oder zumindest mildern können.

Der Raum ist relativ klein (ca. 5 auf 5 Meter Grundriss) und beinahe kubisch. Die Stühle sind in kurzen Reihen gegen die dem Eingang gegenüberliegende Wand ausgerichtet. Vor dieser Wand befinden sich eine Kerze auf dunkler Stele, ein Ambo mit aufgeschlagener Bibel, in dessen Ablagefächern ein Koran und ein jüdisches Gebetsbuch bereit liegen, links vom Ambo Blumen und weiter zur Ecke Meditationskissen. Rechter Hand sehe ich in einem Gestell ein Weihwassergefäss, eine Einrichtung zum Anzünden von Kerzen, ein Anliegenbuch, Spendenkasse und eine Vielzahl religiöser Schriften.

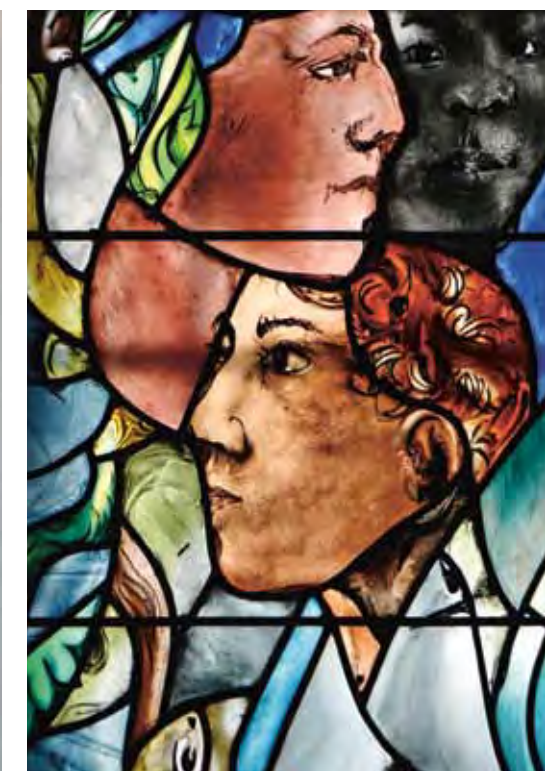
Zwei Gestaltungselemente prägen die Wirkung dieses Raumes besonders: Die Architekten haben die drei fensterlosen Wände vollständig mit dicht nebeneinander hängenden Metallperlenketten ausgestattet, die von Lichtspots an der Decke beleuchtet werden. Der Effekt ist verblüffend. Ein mattes Glänzen und Schimmern erfüllt den Raum, das je nach Position des Betrachters changiert. Weil die Ketten jedoch absolut regelmässig gehängt wurden und ihr mattes Silber den Glanz dämpft, dominiert diese Intervention nicht. Vielmehr entsteht eine geheimnisvolle, sakrale Atmosphäre, durch die ich mich zum Verweilen und zur Einkehr eingeladen fühle.

Anders verhält es sich mit dem Glasfenster, das praktisch die gesamte rechte Wand ausfüllt. Kein Geringerer als Hans Erni hat es 2007 als Auftragswerk gestaltet. Das mit «Begegnung» betitelte Werk ist in die Zonen Wasser, Erde und Himmel aufgeteilt. In der für den Künstler typischen Verbindung von figürlichen und abstrakten Motiven werden ganz zentral ein Auge, darunter zwei sich grüssende Hände, darüber eine Taube dargestellt, des Weiteren drei menschliche Gesichter verschiedener Ethnien, das geflügelte Pferd Pegasus, Tiere, Himmelskörper, Pflanzen, Berge und Wasser.

Das Werk kann damit als Schöpfungsfenster verstanden werden. Schöpfung als Ort der Begegnung zwischen unterschiedlichen Menschen und der belebten und unbelebten Natur. Aber auch das Miteinander von Mythologien (Pegasus) und Religionen (Auge und Taube als Symbole für die allsehende Gegenwart Gottes bzw. für den Heiligen Geist und den Frieden) klingt an. Damit drückt Erni eine grosse Vision aus, der in diesem Raum im Kleinen nachgelebt wird: Offenheit für alle Menschen in einer bekenntnisübergreifenden Friedenshoffnung. Das sind Werte, die auch hier wieder durch die Symbole der fünf Weltreligionen an der Türe unterstrichen werden.

Thematisch passt das Fenster also bestens. Schwieriger ist seine Wirkung im Raum. Sabine Kraft betont: «Räume der Stille, die das Thema der sichtbaren Stille aufgreifen, bedienen sich gern der Reduktion architektonischer Formensprache [...]»<sup>12</sup> Was sie hier für die Architektur postuliert, gilt auch für künstlerische Interventionen. Es geht darum, «[...] den Besuchern den gewünschten Raum für Besinnung [zu bieten], statt sie durch eine farbliche oder künstlerische Gestaltung (ab-) zu lenken.»<sup>13</sup> Mit seiner ungemein bewegten und thematisch dichten Bildsprache und der schieren Grösse drängt sich das Fenster in den Raum hinein und läuft Gefahr, genau das zu tun, wovor Kraft warnt, nämlich zu lenken und abzulenken. Das ist schade, weil sich hier zwei qualitativ überzeugende Arbeiten, die Gestaltung durch die Metallperlen und das Werk Ernies, eher konkurrenzieren anstatt sich zu ergänzen.

Typologisch ist der Raum der Stille in der Sihlcity-Kirche eine Mischform von *Miteinander* und *Füreinander*. Es wird eine sakrale Atmosphäre geschaffen, die deutlich an überkonfessionelle Werte wie Frieden und Verständigung appelliert. Diskret, dennoch klar weisen gleichzeitig die aufgeschlagene Bibel, Weihwasser und Kerzen darauf hin, dass es hier die christlichen Landeskirchen sind, die den Raum verantworten und betreiben.



Sihlcity-Kirche Zürich, 2007: Eingangstüre; Hans Erni, Begegnung, Detailansicht; Metallperlenketten



**RAUM DER STILLE MÄNNEDORF – MINIMALISTISCHE METAPHORIK**

Im neu gebauten und 2010 eröffneten reformierten Kirchgemeindehaus Männedorf hat die Genfer Künstlerin Carmen Perrin in Zusammenarbeit mit Vertreterinnen und Vertretern der Kirchgemeinde und dem Architekten Stephan Gisi (Stücheli Architekten, Zürich) einen Raum der Stille gestaltet. Er befindet sich im Obergeschoss in einer fensterlosen Auskragung zu einem zentral gelegenen Platz mitten im Dorf hin.

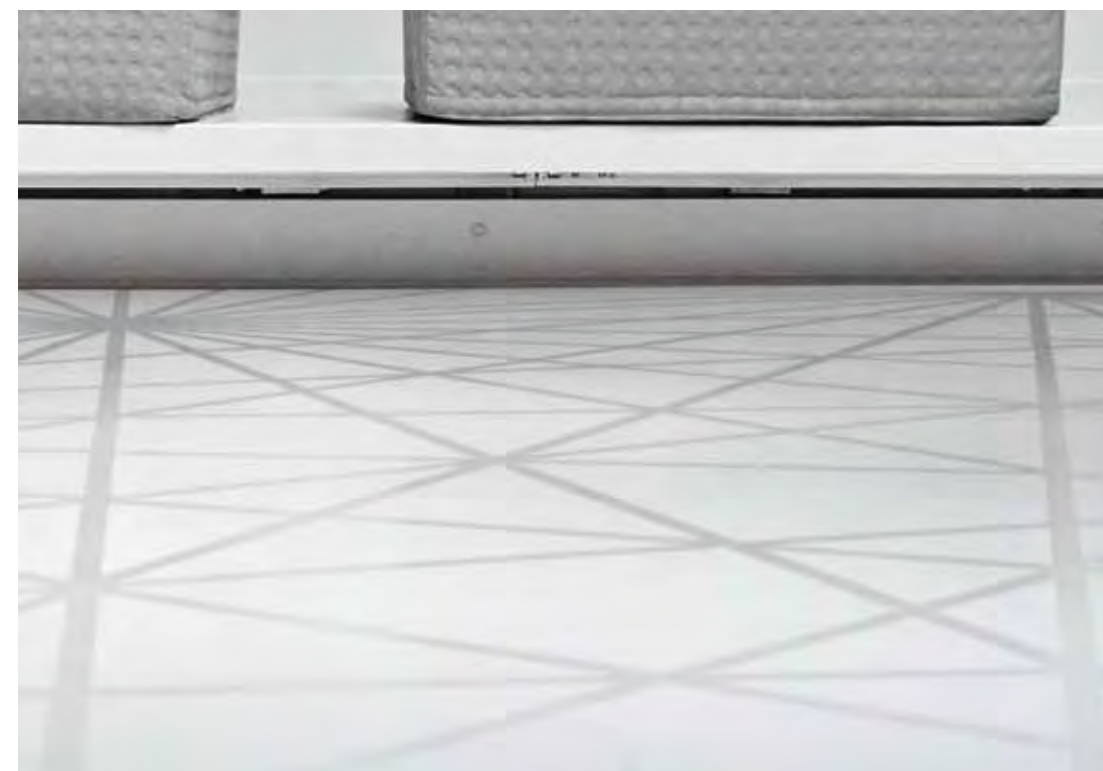
Ich öffne die Tür und muss einen kurzen Gang durchschreiten, der sich am Ende nach links öffnet. Dort wird mir ein erster Blick in den fast kubischen Raum gewährt, den ich mit wenigen weiteren Schritten betrete. Später, auf einem der Kissen sitzend, wird mir klar, wie angenehm sich die sorgfältige Gestaltung des Eingangsbereiches auswirkt. Ich höre, wenn jemand eintritt, bin aber noch einen Moment lang vor seinen Blicken geschützt.

Als einziger der beschriebenen Räume ist dieser konsequent zum Zentrum hin ausgerichtet. Der Boden weist in der Mitte eine quadratische Vertiefung auf, die von einer etwas höher gelegenen, ebenfalls quadratischen Ebene umrandet wird, auf der in gleichmässigen Abständen Sitzkissen angebracht sind. Alle Wände sind fensterlos. Die Mitte wird auch an der Decke durch eine einzige, runde Fensteröffnung genau im Zentrum des Flachdachs betont. Wände, Boden und Decke sind alle mit einem hellen Farbauftrag in Perlmuttglanz beschichtet worden. In die tieferliegende Ebene des Bodens hat Carmen Perrin ein aussergewöhnliches Kunstwerk eingefügt, ein sogenanntes Marteloire, einen Kreis mit zwölf gleichmässig auf der Peripherie verteilten Punkten. Von der Mitte und von jedem der zwölf Punkte ist eine Linie zu jedem anderen Punkt gezogen. Das so entstandene Liniennetz diente in der Seefahrt des Mittelalters als Orientierungskarte, die auf Meere und Kontinente projiziert wurde. Mit ihrer Hilfe konnten Schiffe die Richtung von ihrer aktuellen Position zum anvisierten Ziel definieren und ihren Kurs bestimmen.<sup>14</sup> Die Künstlerin hat diese Netzstruktur nun so ausführen

lassen, dass sie sich kaum von ihrem Untergrund abhebt. Die Linien unterscheiden sich lediglich durch eine höhere Glanzstufe von dessen Farbauftrag.

Und sie hat einzelne Linien über den Rand des Kreises hinausgezogen, so dass sie das innere Quadrat verlassen und Wände und Decke überziehen. Das führt zu eindrucklichen Effekten: Je nachdem, wo im Raum man sich befindet und wie das Licht einfällt, leuchtet hier oder da plötzlich ein Linienfragment auf, ändert man den Blickwinkel, glänzt ein anderer Punkt! Auf manchen Flächen dagegen ist das Muster kaum zu erkennen. So öffnet sich ein Assoziationsraum: Die Linien als Lebenslinien? Die Knotenpunkte als Momente entscheidender Begegnungen? Das Aufleuchten eines einzelnen Abschnittes als Lichtspur Gottes im Leben eines Menschen? Subtil ist auch, dass man, wo man auch steht, immer nur einen kleinen Ausschnitt des ganzen Netzmusters erkennen kann. Symbolischer Hinweis auf den Ort des Menschen in der Schöpfung, der als ihr Teil nie den Blick von ausserhalb hat und also nie das Ganze erfasst?

Damit erweist sich dieses künstlerisch-architektonische Konzept als tiefgründig und überraschend, ohne je aufdringlich zu werden. Es stellt sich in den Dienst des Raumzwecks, der Andacht oder der Meditation.<sup>15</sup> Einerseits ist dank der einheitlichen Farbgebung Sabine Krafts Forderung nach Reizarmut erfüllt, was zusammen mit den überschaubaren Dimensionen und der guten Schalldämmung des Raumes die Konzentration enorm unterstützt. Der so geschärfte Geist wird dann durch das Marteloire mit seinem Bedeutungsspektrum genährt. Hier wird man im besten Sinne des Wortes in die Mitte und in die Stille geführt. Indem eine neue, konfessionell unbefrachtete Metaphorik gefunden wurde, entspricht der Raum voll und ganz dem Typus des *Miteinander*. Wer aber Wert auf spezifisch religiöse oder liturgische Elemente legt, dem stehen im Eingangsbereich Schriften oder auch eine weisse Kerze mit Glasteller zur Verfügung.<sup>16</sup>



Raum der Stille, Kirchgemeindehaus Männedorf, Detailansicht Boden  
Raum der Stille, Kirchgemeindehaus Männedorf

## WIE DIE STILLE IN DIE RÄUME KOMMT – ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN

Am Ende meines Streifzuges will ich mich noch einmal der Ausgangsfrage zuwenden: Wie kommt die Stille in die Räume? Welcher gestalterischen Strategien bedarf es, um das Stillewerden zu unterstützen? Im Folgenden eine Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse<sup>17</sup>.

**Spirituelle Aspekte: Herausheben und Raum geben**

Räume der Stille sollen so gebaut und gestaltet sein, dass sie mich aus meinen Wahrnehmungsgewohnheiten herausheben, meine Sinne wecken. Nur mit wachem Geist komme ich in eine Stille, die mehr als Dumpfheit ist. Die Gestaltung soll einen Weg nach innen ermöglichen. Der Raum im Kirchgemeindehaus Männedorf ist ein gelungenes Beispiel dafür.

**Wichtige Gestaltungsfaktoren**

Entscheidende Faktoren, um diese Wirkung zu erzielen, sind eine sorgsame Gestaltung des Übergangs von aussen ins Innere, die Klarheit der Raumdimensionen und -aufteilung, das Farbkonzept, die Lichtführung sowie die Schalldämmung.

Ein Übergang, wie ihn die Bahnhofkirche bietet, lädt mich zum Betreten des Raums ein und bereitet mich darauf vor, dass es hier nicht um den Verkauf von Waren oder Dienstleistungen geht, sondern um Stille, Meditation oder Gebet. Eine klare axiale oder zentrierte Raumausrichtung und allenfalls die Aufteilung in verschiedene Bereiche, wie dies im Prayer Room des Flughafens der Fall ist, vermittelt Orientierung und Geborgenheit. Farben können Wärme und Halt geben, wie im Andachtsraum des Flughafens, oder aus gewohnten Wahrnehmungsmustern herausführen, wie in Männedorf. Mittels einer Lichtführung, die die Lichtquelle verbirgt oder das Licht indirekt reflektiert, kann ein entmaterialisiertes, sakrales Raumempfinden gefördert werden, wie im Fall der Metallperlenketten in der Sihlcity-Kirche. Schliesslich hat sich in allen Räumen gezeigt, wie die Schalldämmung ganz entscheidend dazu beiträgt, dass man auch innerlich still werden kann. Geräusche sollen gedämpft, aber dennoch hörbar sein, weil sie die Verbindung zum Draussen

herstellen. Die Erfahrung vieler Menschen zeigt, dass eine Stille ohne diese Verbindung als beengend oder gar bedrohlich empfunden werden kann.

**Zwischen Wiedererkennbarkeit und Unaufdringlichkeit**

Manchmal benötigen Menschen Rituale, um in die Stille zu finden, z. B. vertraute Formen wie das Gebet oder Texte aus ihren religiösen Traditionen.

Deshalb macht es Sinn, wenn Räume der Stille über liturgische Prinzipalstücke und über rituelle Gegenstände verfügen. Gerade für Menschen aus anderen Kulturkreisen kann es entscheidend sein, dass die Einrichtung eines Raumes an Wahrnehmungsgewohnheiten anknüpft und Heimat in der Fremde vermittelt werden kann.

Je nach Kontext des Raumes ist es wichtig, das *Nebeneinander* verschiedener Traditionen sichtbar zu machen und damit auf ein an sich begrüssenswertes Konzept des *Miteinander* zu verzichten. Im Prayer Room im Transferbereich des Flughafens hat sich diese Lösung etabliert.

Gestalterinnen und Gestalter von Räumen der Stille im postsäkularen öffentlichen Raum sind also in verschiedener Hinsicht gefordert. Mit Sorgfalt müssen sie den Kontext bedenken, in dem sie agieren. Legt dieser den Typus des *Miteinander* nahe, oder könnten dadurch potentielle Benutzende überfordert sein? Ist Wiedererkennbarkeit nötig, so dass eher die Typen *Nebeneinander* oder *Füreinander* gefragt sind? Dann besteht die Kunst darin, die bekenntnisspezifischen Elemente so zu gestalten, dass sie sich nicht konkurrenzieren und insgesamt ein einheitliches Raumempfinden entsteht. Und jede gestalterische Idee muss daraufhin geprüft werden, ob sie der Stille Raum gibt und nicht etwa selbst zu viel Raum einnimmt.

Wie mein Streifzug gezeigt hat, ist das eine anspruchsvolle Aufgabe, der man nicht immer in jeder Hinsicht gerecht werden kann. Umso erfreulicher war es, auf so viele überzeugende Ideen und Gestaltungen zu stossen; auf Räume, die zum Stillewerden einladen!

1 Sabine Kraft, *Räume der Stille*, Marburg: Jonas Verlag, 2007, 44.

2 Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1994.

3 Johannes Stückelberger, «Multireligiöse Gebetsräume als gestalterische Herausforderung», in *GottesdienstKunst*, Angela Berlis, David Plüss, Christian Walti (Hg.), 139–152, Zürich: tvz, 2012, 151.

4 Jürgen Habermas, *Glauben und Wissen. Rede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*, in: Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Die Preisträger und ihre Reden, 2001 Friedenspreis Reden. Aufgerufen am 5. 7. 2015. [http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2001\\_habermas.pdf](http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2001_habermas.pdf), 10–13.

5 Madeleine Strub-Jaccoud, «Wer wird den Raum der Stille nutzen?», in *Der Raum der Stille im reformierten Kirchgemeindehaus Männedorf und seine künstlerische Gestaltung*, Evangelisch-reformierte Kirchgemeinde Männedorf, 9, Selbstverlag, 2012, 9. Aufgerufen am 12. 1. 2015. [http://www.ref-maennedorf.ch/fileadmin/user\\_upload/ref-maennedorf/dateien/Dateien/Diverse\\_pdf/Raum\\_der\\_Stille\\_-\\_Version\\_Februar\\_2012\\_-\\_1.pdf](http://www.ref-maennedorf.ch/fileadmin/user_upload/ref-maennedorf/dateien/Dateien/Diverse_pdf/Raum_der_Stille_-_Version_Februar_2012_-_1.pdf).

6 Unter anderen: Sabine Kraft, *Räume der Stille*, Marburg: Jonas Verlag, 2007; Karl-Josef Kuschel, «Multireligiöse Andachtsräume – eine Problemanzeige. Theologische und interreligiöse Perspektiven». *Kunst und Kirche* 2 (2010): 5–11; Reinhold Bernhardt, «Raumkonzepte als Manifestation von Pluralismusverständnissen». *Kunst und Kirche* 2 (2010): 22–26.

7 Stückelberger, «Multireligiöse Gebetsräume als gestalterische Herausforderung», 142–143.

8 Ibid., 141.

9 Anders Stückelberger, der die Bezeichnung «Multireligiöser Sakralbau» vorschlägt: Johannes Stückelberger, «Multireligiöser Sakralbau», in: *Sakrale Orte*, Studien des Bonner Zentrums für Religion und Gesellschaft, Albert Gerhards, Kim de Wildt (Hg.), 231–242, Würzburg: Ergon-Verlag, 2015, 233.

10 Telefonat mit dem Künstler am 24. Oktober 2014.

11 Gespräch mit der Seelsorgerin am 1. Dezember 2014.

12 Kraft, *Räume der Stille*, 45.

13 Ibid.

14 Dazu im Detail: Johannes Stückelberger, «Ästhetische Sinnangebote in multireligiösen Gebetsräumen. Der Raum der Stille im Reformierten Kirchgemeindehaus Männedorf», in *Imaginationen in der Praktischen Theologie. Festschrift für Maurice Baumann*, David Plüss, Johannes Stückelberger, Andreas Kessler (Hg.), 143–157, Zürich: tvz, 2011, 149–150; und: «Rhumb». Wikipedia. The Free Encyclopedia, aufgerufen am 16. 3. 2015, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Rhumb#>.

15 Dass Carmen Perrin ihre Wurzeln in der Minimal Art hat, überrascht nicht! Siehe: Stückelberger, «Ästhetische Sinnangebote in multireligiösen Gebetsräumen», 150–151.

16 Ibid., 156.

17 Ich danke Peter Fierz, Architekt und Vermittler, Basel, für die vielen hilfreichen Hinweise aus architektonischer Sicht.



# Stille Kunst?

VERONIKA KUHN

Das Schlagwort «Stille» sucht man wie erwartet vergeblich in den Lexika über Bildende Kunst, stösst auf keine Kategorie mit der Bezeichnung «Stille Kunst», umso interessanter bleibt die Frage, ob eine solche Kategorie zu entwerfen wäre.

Doch wie ist «Stille» als ein auditiver Begriff aus dem Gebiet der Akustik, ein gegensätzlicher zu Bewegung und ein metaphysischer, der in religiösem und mystischem Zusammenhang steht, als ein kunstgeschichtlicher und visueller Begriff in profanen Kunstwerken der Bildenden Kunst zu erfassen? Wie manifestiert sich spirituelle Stille als ästhetisches Phänomen in einem profanen Bild, einer Skulptur oder in einer Videokunst? Manchen Kunstschaaffenden gelingt es in einem weltlichen Kontext mit gestalterischen Mitteln, kompositorischen und inhaltlichen Faktoren eine Aura von spiritueller Stille zu vermitteln. Welche Rolle spielt dabei ihre eigene spirituelle Haltung?

Ausgewählte Kunststationen einer Sehreise durch ein «ensemble de silence» mit Blick auf die Kunstgeschichte und die aktuelle zeitgenössische Kunst sollen sich solchen Fragen annähern.

## Das stille Leben im gemalten Stilleben

In den kunstgeschichtlichen Nachschlagewerken wird beim Begriff «Stille» kurz auf die traditionelle Kunstgattung der «Stilleben» verwiesen. Ihre sprachliche Bezeichnung verspricht die Thematisierung von Stille im Bild, doch zeigt sich darin auch eine spirituelle Art von Stille?

Betrachtet und deutet man die berühmten Stilleben der Niederländer im 17. Jahrhundert, aus einer Zeit, in der sich diese Kunstgattung als eine selbständige erstmalig entwickelte, stösst man tatsächlich auf vielfältige Aspekte von Stille.

Sie zeigen das «stille Leben», engl. «still life» oder holländisch das «stille leven» mit einer komplexen Inhaltsstruktur und vielen Bedeutungsebenen. Neben dem Sichtbarmachen von bürgerlichem Reichtum, von Handelsgütern wie den neuen Tulpenzüchtungen und von Kolonialwaren aus exotischen Ländern, dienten die holländischen Stilleben im 17. Jahrhundert auch der Darstellung der fünf Sinne. Die dadurch evozierten Sinnesfreuden sind jedoch mit Hinweisen auf deren Vergänglichkeit untermalt; eine Anspielung auf eine metaphysische Stille scheint auf.

Viele solcher Stilleben haben das «stillgewordene Leben der Natur», französisch: die «nature morte», zum Inhalt, wie etwa die Blumen-, die Früchte-, oder die sogenannten Prunkstilleben und zeigen neben deren Schönheit und Vielfalt oftmals die Zeichen des Verfalls. Die arrangierten Gegenstände und die der Natur entnommenen und damit der Lebendigkeit entrissenen Pflanzen und Früchte erhalten eine metaphorische Bedeutung: Sie stehen für ein Anhalten der natürlichen Bewegung, des Wachstums und des Lebens. So wie alle Dinge der Natur der messbaren Zeit unterworfen sind, verweisen sie im Bild auf die Endlichkeit der Existenz.

Die Kunstschaaffenden bedienten sich eines reichhaltigen Schatzes an Bildsymbolen, um Vergänglichkeit und spirituelle Stille in einem metaphysischen Sinn als Bildbedeutung sichtbar zu machen. Neben der blühenden Blume steht die verwelkte, vor der reifen Frucht die verfaltete, das leer getrunkene Weinglas hinter einer verloschenen Kerze, um nur einige typische Motive zu nennen. Im Stilleben von Jan Davidsz. de Heem finden sich kleinste Insekten und Raupen im Bild, deren Insektenfrass als «memento mori» gedeutet wird, sowie ein Schmetterling als Zeichen der seelischen Verwandlung.

Die Bildbetrachtenden sollen mittels dieser Symbolik an die Sterblichkeit des eigenen Lebens und die Vergänglichkeit des persönlichen Reichtums, an die ablaufende Lebenszeit im Gegensatz zur Ewigkeit erinnert werden, so der durchaus moralische Appell der damaligen Künstler an die Eitelkeit (lat. *vanitas*) des Menschen. Die ewige Stille, das Sterben und der Tod, schwingen in der Bildbedeutung der Stilleben mit.

Stille findet in diesen Stilleben nicht nur ihren bildimmanenten Ausdruck in den dargestellten Dingen, sondern soll auch zu einer Form des Innehaltens bei den Bildbetrachtenden führen, zum «Still und Nachdenklich werden» über die Endlichkeit des eigenen Daseins.

In manchen dieser Stilleben sind deshalb überdeutlich sog. Vanitasmotive integriert, wie abgelaufene Sanduhren oder noch deutlicher Totenschädel, während in anderen die Vergänglichkeit des Lebens nur leise anklingt mittels eines verwelkten Blattes inmitten der grünen.



Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Steingutkanne, um 1650, Öl auf Leinwand, 47 × 61 cm





Caspar David Friedrich, Wanderer über dem Nebelmeer, um 1817, Öl auf Leinwand, 95 x 75 cm

### Stille erhabene Natur in der Malerei der Romantik

In der Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich findet sich die Stille der Natur in Verbindung mit dem Göttlichen in verschiedener Bildsymbolik: Sonnen- und Mondaufgänge, das Nebelmeer, der Blick in die Ferne, das weite Meer, das hohe Felsengebirge. Sie dienen als Offenbarung und gleichzeitige Verschleierung der göttlichen Transzendenz in der Natur.

Im Bild *Wanderer über dem Nebelmeer* um 1817 malt Friedrich, der selber religiös war, einen Wanderer als Rückenfigur, welcher sich auf einem Berg stehend der Kontemplation der Weitsicht und des Nebelmeers hingibt. Der Mensch (gemeint ist sowohl der Maler Friedrich selbst und die gemalte Rückenfigur des Wanderers, wie auch die Bildbetrachtenden) schaut auf einem einsamen Berggipfel über ein Nebelmeer. Dieses Naturphänomen steht in der Malerei Friedrichs als Symbol für das Numinose: der Mensch sieht sich inmitten der Natur dem Geheimnisvollen, dem Göttlichen gegenüber und sinniert über Gott und die Welt, über das Unfassbare, die Unendlichkeit und über sich selbst.

In der Malerei der Romantik treffen wir auf die beseelte Landschaft, die «als Widerschein des Göttlichen» gesehen wird und auf einer pantheistischen Auffassung von Natur beruht.<sup>1</sup>

Im Bild *Der Wanderer über dem Nebelmeer* verdichten sich mehrere Aspekte von Stille: sowohl die äussere akustische Stille wird thematisiert, die auf dem hohen Berggipfel herrscht, als auch die der stillen Betrachtung der Natur durch den Wanderer und

darüber hinaus die für den Menschen erfahrbare innere Stille. Die Stille der Natur wird so zu einem Schauplatz, in dem sich Physik und Metaphysik vereinen.

Friedrich selber äussert sich folgendermassen zu seiner Malerei: «... der Maler müsse der Stimme seines Innern» folgen, «... denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns nicht in die Irre».² Diese innere Stimme ist es, welche die Verbindung der äusseren akustischen Stille in der Naturerfahrung mit einer innerlichen spirituellen Erfahrung von Stille schafft, so die Empfindung des Malers der Romantik, die sich im Bild widerspiegelt.

### Stille Farbe Schwarz bei Kandinsky

Auch in der Malerei der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts ist «Stille Kunst» keine eigenständige Kunstkategorie geworden, zu vielfältig wäre ihre Zuordnung. Künstler und Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts schufen Kunstwerke in einer Zeit, die, verglichen mit der Epoche der Romantik, akustisch lauter, hektischer, schnelllebiger und pluralistischer geworden war. Als die Künstler und Künstlerinnen des Blauen Reiters sich anfangs des 20. Jahrhunderts mit der Entwicklung von abstrakter Malerei beschäftigten, erforschten sie u. a. die gestalterischen Mittel der Farben, Linien und Formen als Inhalte der abstrakten Malerei.

In der Künstlergruppe des Blauen Reiters war es Kandinsky, der sich besonders mit geistigen und spirituellen Faktoren in der



Wassily Kandinsky, Impression III (Konzert), 1911, Öl auf Leinwand, 77,5 x 100 cm

abstrakten Kunst beschäftigte und diese in seinem Grundlagentext «Über das Geistige in der Kunst» von 1912 ausführte. Darin formulierte er auch seine synästhetische Theorie:<sup>3</sup> Synästhesie gilt dabei als Begriff für die gleichzeitige Wahrnehmung zweier oder mehrerer Sinne, beispielsweise stellen sich beim Hören von Tönen auch Farbvisionen ein und umgekehrt bei der Wahrnehmung von Farben auch Klänge.

In seiner persönlichen Form des «Farben Hörens» erkannte Kandinsky sodann eine innere Verwandtschaft von Musik und abstrakter Malerei und analysierte diese Erfahrungen in einem System, in welchem er den einzelnen Farben bestimmte Klänge, Töne und Lautstärken zuordnete. In dieser Auffassung von Farbe als Farbklang erläuterte er die unmittelbare Wirkung spezifischer Farben, die laut oder besonders leise klingen oder gar Stille ausdrücken, als eine «Berührung der Seele».

Gelb bezeichnete der Maler in seinem Farbensystem als die lauteste Farbe, sie entspräche einem hellen starken Trompetenklang. Daneben sind Farben wie das Blau gemäss Kandinskys Theorie als Entsprechung von Cellotönen und Grün als feine Geigentöne in seinen abstrakten Bildern zu sehen, die er meist als Improvisationen, Kompositionen und Impressionen betitelte.<sup>4</sup>

Kandinsky konnotierte die Farbe Schwarz im Farbklangsystem als die «klangloseste aller Farben», als die «stumme Farbe», die selber keinen eigenen Farbklang besitzt; sie wäre daher als die

Farbe der Stille zu bezeichnen. In einer abstrakten Komposition eingesetzt vermag Schwarz den Farbklang aller anderen Farben jedoch umso stärker «erklingen» zu lassen, wie etwa hier das Gelb. Die Farbe Schwarz kann daher bei Kandinsky als die Farbe der Stille wahrgenommen werden, musikalisch gelesen ist sie wie der Moment einer abschliessenden Pause in einer Symphonie von Farbklangen.

1931 äusserte sich Kandinsky im Cahiers d'Art noch einmal dezidiert zur abstrakten Kunst, bezugnehmend auf moderne Stillleben, mit folgenden Aussagen: «Wie still ist ein Apfel gegen einen Laokoon! Ein Kreis ist noch stiller. Mehr noch als ein Apfel. Unser Zeitalter ist nicht ideal, aber unter den seltenen wichtigen «Neuigkeiten» oder den neuen Eigenschaften des Menschen muss man die wachsende Fähigkeit zu schätzen wissen: einen Klang in der Stille zu hören.»<sup>5</sup>

1 Rolf Wedewer, Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit, Köln: Du Mont Verlag, 3. Auflage 1984, S. 45

2 Katalog, Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler, Meisterwerke aus dem Museum Stiftung Oskar Reinhart Winterthur, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1993, S. 72

3 Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 10. Auflage, Bern: Benteli Verlag, 1973

4 Karin v. Maur, Vom Klang der Bilder, München: Prestel Verlag 1999, S. 30–35

5 in Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler, Bern: Benteli Verlag 1973, S. 150/51





## Appelle an die spirituelle Stille in der zeitgenössischen Kunst

### Stille Raumsulptur am Ort des Lärms

Eine bekannte Raumsulptur des Schweizer Künstlers und SSL-Mitglieds Kurt Sigrist (geb. 1943) mit dem Titel *Zeitraum* befindet sich auf der Raststätte N2/Schattdorf direkt an der Gotthard-Autobahn, an einem akustisch sehr lauten Ort. Dennoch gelingt es Kurt Sigrist, der über ein feines Sensorium für Spiritualität verfügt, Aspekte von Stille und Besinnung in seinem profanen Kunstwerk einzufangen. Der Künstler ist bekannt für sein sakrales Schaffen in Kirchenräumen der Schweiz und in Deutschland und sein sicheres Empfinden für die Gestaltung von Räumen. Dies lässt den Bildhauer seit den 1970er Jahren auch skulpturale Werke schaffen, wie die Zeiträume, die wiederum auf Räumliches verweisen.<sup>6</sup>

Die grosse Raumsulptur *Zeitraum* (218 × 400 × 400 cm) aus dem Jahr 1980 an der Autobahn der Nord-Süd-Achse besteht aus Cortenstahl und ist begebar. Ein hausähnlicher Raum auf Rädern bildet einen Karren, der sich jedoch nicht fortbewegen lässt, da von den acht angebrachten Rädern je vier in eine andere Richtung führen. Die Unterteilung des Werks *Zeitraum* bildet in kreuzförmiger Anordnung vier Räume, die in alle vier Himmelsrichtungen weisen und Durchblicke öffnen.

Dadurch entsteht für die Betrachtenden in der Rezeption des Kunstwerks ein seltsames Paradoxon zwischen gegensätzlichen Kräften: Wegziehen in verschiedenen Richtungen oder Bleiben an Ort und Stelle, Bewegung oder Verharren, Sich Zeit nehmen oder Weiterhasten, Lärm und/oder Ruhe im Innern der Raumsulptur wahrnehmen. Zeitachsen, Raumachsen, und Verkehrsachsen verschmelzen in dieser Raumsulptur zu einem Nullpunkt und zu einer besonderen Form von stillem mystischem Raum im Kunstwerk.

Die Skulptur *Zeitraum* wirkt letztendlich wie ein stummer Zeuge, der in der Hektik der mobilen Gesellschaft auf das Stillstehen und Innehalten verweist. Kurt Sigrist geht mit seinem Œuvre sensibel auf Facetten der modernen Gesellschaft ein und konfrontiert hier die Rezipienten mit ungewohnter Wahrnehmung, indem er ein Kunstwerk der stillen Widersprüche realisiert.

<sup>6</sup> Beat Stutzer, Kurt Sigrist – Raum Skulptur, mit einem Nachwort von Friedhelm Mennekes, Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess, 2013





Tadashi Kawamata, Logtower, 2013 bis 2015  
Foto Juli 2013, copyright Kunstmuseum Thurgau



Lichtspiel im Innern des Turmes  
Tadashi Kawamata. Scheiterturm/Log Tower  
Foto Mai 2013, copyright Kunstmuseum Thurgau

### Ephemerer Kunstwerk am Ort der Stille

Der japanische Konzeptkünstler Tadashi Kawamata (geb. 1953) erhielt vom Kunstmuseum des Kantons Thurgau einen Auftrag für ein Kunstprojekt. Er gestaltete mit seinem *Log Tower*, 2013, einem neun Meter hohen runden Scheiterturm aus exakt aufeinander geschichteten Holzscheitern, ein ephemeres Kunstwerk, das auch auf Aspekte von spiritueller Stille verweist.

Die Installation *Log Tower* befindet sich oder befand sich (sie wird im Herbst 2015 wieder abgebaut) vor dem Eingang zu einem geschichtsträchtigen Ort der Stille in der Kartause Ittingen Kanton Thurgau, in der bis Mitte des 19. Jahrhunderts Kartäuser Mönche lebten, die eine kontemplative Form des andauernden Schweigens pflegten.

Der auf Vergänglichkeit angelegte Scheiterturm weist einen Eingang auf, durch den die BesucherInnen in den Innenraum des Turms hineintreten können und unweigerlich den Kopf nach oben zu einer runden Öffnung richten, die den Blick zum Himmel freigibt. Den Wetterelementen ausgesetzt und dem Geruch des Holzes stehen der Besucher oder die Besucherin auf einem

kreisförmigen Grundriss Erde, umgeben von Wänden aus Holzscheitern. Sie verbinden sich durch das Hinaufschauen visuell mit dem Himmel, können aber gleichzeitig nur hinaufschauen, diesen Turm nicht besteigen, sie bleiben in der Kreismitte.

Neben der akustischen Ruhe durch das Abgeschlossen sein von der äusseren Umgebung entsteht langsam eine Verbindung zur Kontemplation und zum Nachdenken über die Vergänglichkeit dieses Kunstwerks im Gegensatz zur Jahrhunderte alten Klosteranlage.

Durch die temporäre künstlerische Intervention von Kawamata, dessen künstlerisches Prinzip stets um «Werden und Vergehen» kreist, nehmen BesucherInnen den altherwürdigen Ort der Stille neu wahr und erleben selber, einen Moment der kontemplativen Stille, wenn sie den Scheiterturm betreten und darin verweilen. Der Künstler schuf mit dem profanen Kunstwerk *Log Tower* auch einen Raum der Stille und machte spirituelle Aspekte von erfahrbarer Stille für eine begrenzte Zeit sichtbar: eine ephemere Stille in einem ephemeren Kunstwerk.

7 Martin Brauen, in: Publikation zur Ausstellung Bill Viola: Passions, hrsg. Kunstmuseum Bern, 2014, S. 16–33



Bill Viola, Ablutions, 2005, Video-Diptychon, Farbe, Plasmabildschirm, 101,5 × 122 × 10,8 cm, 7:01 Minuten, Darstellende: Lisa Rhoden, Jeff Mills, Copyright Bill Viola

### Stille als Verlangsamung von Zeit in der Videokunst

Bill Viola gilt als stiller Mystiker unter den zeitgenössischen Videokünstlern, als solcher sucht er in seinem Œuvre auch die Verbindungen zu sakralen Themen und Räumen, wie an der Biennale in Venedig 2007 und unlängst in seiner Ausstellung «Passions» 2014 im Berner Münster.

In seinem Werk verdichtet Viola Themen wie Tod und Geburt, Diesseits und Jenseits, sowie Übergänge im menschlichen Dasein mit seelischen Bildern, Emotionen und spirituellen Inhalten. Dabei geht es ihm in seiner Videokunst letztendlich um das Visualisieren eines inneren Raumes im Menschen, in dem auch die Spiritualität einen Ort findet.<sup>7</sup>

Wichtig ist dem Künstler, die vierte Dimension der Zeit in seinen Videobildern für die Betrachtenden erfahrbar zu machen. Bill Viola nutzt dazu in seiner Videokunst (in den jüngeren Werken ohne Ton) ein stilistisches Mittel, indem er mit der verlangsamten Zeit arbeitet, der Methode der Slow motion, alles und alle bewegen sich im Film in der Zeitlupe. Menschen gehen verlangsamt, Wasser fliesst verlangsamt, das ganze Geschehen im Video offenbart sich in gedehnter Zeit. Durch dieses gestalterische Mittel schafft der Künstler eine jeweils langsam entstehende Dimension von Stille im Kunstwerk, die sich wie in einem meditativen Prozess auch auf die Betrachtenden überträgt.

In seinem Diptychon *Ablutions*, 2005 sieht man zunächst die Projektion zweier senkrechter Wasserstrahlen, die langsam über je einen Plasmabildschirm strömen. Auf der einen Projektions-

fläche tritt nach einer gewissen Zeit eine nackte Frau, auf der anderen ein nackter Mann langsam von hinten an den Wasserstrahl heran, um sich schliesslich unter diesem Wasserstrahl in Nahaufnahme die Hände zu waschen.

Das Wasser perlt in Zeitlupe in heller und klarer Frische langsam um ihre Hände; Assoziationen zu rituellen Waschungen, zu Reinigung im spirituellen Sinn manifestieren sich im Kunstwerk wie eine Hommage an das kostbare Element Wasser.

Der meditative Aspekt von Stille tritt langsam ein und kann bei den Betrachtenden zu einer spirituellen Wahrnehmung von Stille führen, indem sie beginnen, in sich hinein zu horchen. In der Ausstellung 2014 im Berner Münster wurde ein sakraler stiller Raum für die Videoinstallationen Bill Violas gewählt, der die vom Werk ausgehende meditative Stille mit derjenigen des Kirchenraumes verschmolz und dadurch die spirituellen Aspekte von Stille noch vertiefte.

Allen vorgestellten Kunstwerken gemeinsam ist: eine spirituelle Stille lässt sich als solche nicht wirklich im Kunstwerk visualisieren. Um die gemalte, die gefilmte und die räumliche spirituelle Stille im profanen Kunstwerk zu erfassen, braucht es das Zusammenspiel von Kunstschaffendem, Kunstwerk und dem Kunstbetrachtenden – trifft dieses komplexe Feld an einem Punkt präzise aufeinander entsteht tatsächlich «Stille Kunst» – zu allen Zeiten und in allen Gattungen der Bildenden Kunst.





Raum 4 Detailansicht, museum franz gertsch, Burgdorf mit den vier Triptychen zu «Das Grosse Gras» in dunkelblau, türkis, zinnober dunkel und ultramarinblau/schwarz, 1999/2000

## Das Grosse Gras – Projektionen auf ein Werk von Franz Gertsch

ANDREAS JAHN

Das Museum Franz Gertsch in Burgdorf wirkt von aussen betrachtet hermetisch verschlossen. Drei Kuben, aus hellem Beton gegossen, ragen sockellos aus schiefer Ebene empor. Die Fenstergläser sind oberflächenbündig und rahmenlos eingesetzt. Die Bauformen lassen an altägyptische Tempelanlagen erinnern, welche zunächst abweisend und wehrhaft wirken, im Innern aber mittels einer mehrfachen Raumordnung zum Allerheiligsten führen. Der Eingang des Museums muss entdeckt werden. Dann öffnen sich vier Ausstellungsräume und ein Kabinett, allesamt im Ausmass für ausgewählte Werke konzipiert. Die Ausstellungsräume lassen sich als grosszügige, stille Rechteckräume erleben. In ihnen wurde alles auf das Wesentliche reduziert – weiss getünchte Wände, langriemige gehobelte Eichenböden, teils gläserne, teils weisse Kunst- oder Tageslichtdecken. Auch in den übrigen Räumen, Foyers und im Treppenhaus haben sich die Architekten Hansueli Jörg und Hans Martin Sturm für weisse Wände und Decken entschieden; für die Böden wählten sie anstelle der Eiche einen gegossenen Zementüberzug. Dieser Trakt ist Übergang, hier werden in der Regel auch keine Bilder aufgehängt. Die Ausstellungsräume sind es, wo Einkehr und Aufmerksamkeit gepflegt werden soll. Die Architektur hält sich zurück. Nur im Treppenhaus, einem eigenen Verbindungstrakt, wo in der Regel keine Werke hängen, werden die Wände vorlaut. Die vorige Betonung des Puristischen schlägt in einen Expressionismus schiefer Flächen und zickzackener Kanten um. Die Fenster sind so angebracht, dass kein Ausblick garantiert bleibt. Das ist gut so, man fühlt sich nicht abgelenkt. Auch der Museumsgarten wird von hohen Mauern umfriedet. Kein Blick schweift aus. Fast wähnt man sich in einem Kloster. Nur der Kreuzgang fehlt. Der Rundgang führt schliesslich in Raum 4. Dies ist der krönende Abschluss. Hier kommt man an, und von hier aus gelangt man wieder zum Ausgang.

Das Büro Jörg + Sturm AG konnte 1998 im Auftrag von Willy Michel ein erstes architektonisches Modell für das Museum Franz Gertsch vorstellen. Der Gründer der Disetronic Holding AG hatte kurz zuvor die Holzschnitte von Franz Gertsch in der Kunsthalle Burgdorf gesehen und war so begeistert, dass er dem Künstler ein Haus hierfür errichten wollte. Eine wunderbare Fügung.

Vollendet waren ausserdem die Gemälde *Gräser I, II* und *III* (1995 bis 1997) und *Silvia I* (1997–1998). Im Verlauf der Bauzeit entstand noch *Gräser IV* (1999–2000), monumentaler als alle vorherigen Arbeiten. Und Gertschs bislang grösster Holzschnitt, nämlich *Das Grosse Gras* (2000–2001), gedruckt auf drei Platten als Handabzug auf Kumohadamashi Japanpapier. Das Triptychon wurde viermal monochrom übertragen, die Farben sind Dunkelblau, Türkis, Zinnober dunkel und Ultramarinblau. Die Werke erhalten massgeschneiderte Räume.

Franz Gertsch selbst hat Modelle aus Papier und Pappe mitentwickelt in der Absicht, eine ideale Hängung bzw. einen komplexen Zusammenhang zu erproben. Ihm schwebt die Idee einer Kapelle vor. Kapelle nicht im sakralen Sinn der Bedeutung, sondern grundsätzlich, denn Kapelle ist ein Fremdwort aus dem spätlateinischen cappa und umschreibt als eine Art Kopfbedeckung das Behütende. Oder das Hauptsächliche, Wesentliche. Wer sich hierin aufhält, kommt zur Besinnung. Der Ausstellungsraum wird Denkraum. Gertsch sucht nicht Bewunderung, sondern Achtsamkeit. Er fordert Konzentration und Stille.

«Aber | nun | gibt es Stille | und die | Wörter | erzeugen sie, | helfen mit | diese | Stille zu erzeugen [...] Ich hab nichts zu sagen | und ich sage es | und das ist | Poesie | wie ich sie brauche | . | Dieses Stück Zeit | ist gegliedert | . | Wir brauchen nicht diese | Stille zu fürchten. – | wir könnten sie lieben | . | Dies ist ein komponierter Vortrag [...] Es ist wie ein Glas | Milch | . | Wir brauchen das | Glas | und wir brauchen die | Milch | . | Oder aber | es ist wie ein | leeres Glas | in das | jeden | Augenblick | irgend etwas | gegossen werden kann.»<sup>1</sup>

Diese Partitur aus *Silence*, einer Vortragsreihe über nichts und etwas von John Cage, möchte ich auf den eben erwähnten Raum 4 im Museum Franz Gertsch übertragen. Hier hat der Künstler einen Bildraum inszeniert. Hier hängen – ursprünglich jedenfalls, aber infolge neuer Ausstellungspraxis nur noch gelegentlich – die vier Triptychen. Man sieht Gräser. Nichts als Gräser in verschiedenen Farbtönen. Die Holzschnittfolge *Das Grosse Gras* ist ein Ausschnitt aus dem Gemälde *Gräser I*. Gertsch hat für beide Arbeiten dieselbe Aufnahme des Schilfgrases weit

seines Hauses in Rüscheegg verwendet. Allein mit der Projektion zoomt er verschiedene Ansichten heran. Zeigen die *Gräser I* noch einen panoramagleichen Überblick, taucht *das Grosse Gras* in Nahsicht ab. Verglichen mit der Ausgangslage präsentiert sich die Auswahl fast im Verhältnis des Goldenen (Aus-)Schnitts, sie ist nämlich dem Linksrand des mittleren Abschnittes der rechten Bildhälfte von *Gräser I* entnommen. Franz Gertsch hat sich entschieden, nur noch Motive zu wählen, die er in seinem nächsten Umfeld vorfindet. Als wären sie ein Stück von ihm. Es sind Gräser, die Pestwurz, der Waldweg, das Schwarzwasser oder die Mädchen von nebenan. Die beschränkte Themenwahl ist Konzept. Weniger ist mehr und verspricht so manches.

«Die Technik | Material zu behandeln | ist auf Sinnesebene, | was Struktur als | Disziplin | auf rationaler Ebene ist | : | ein Mittel | zur Erfahrung von | nichts |.»

Franz Gertsch nimmt die Poesie beim Wort. Es bedeutet das Machen und Verfertigen. Poesie ist weniger Inhalt als vielmehr Form. Und Kontinuität. Er macht nichts anderes als mit dem Hohleisen Stiche ins Holz anzubringen. Kleine Punkte, in verschiedenen Abständen angebracht, setzen das Bild zusammen. Diese Punktsaat wird aus der Distanz betrachtet ruhig wehendes Gras. Es ist wie in der Musik, in der das Zusammenwirken einzelner Noten das ganze Stück erschliesst.

Auch Wahrnehmung ist punktuell. Jeder Ausschnitt ist Beschränkung. Und jede Ansicht wird Kunst. Gertsch liess im Treppenhaus des Museums einen Satz von Albrecht Dürer anbringen, wonach Kunst in der Natur sei und man sie nur herausreissen müsse, um sie zu haben. Was immer wir sehen, nehmen wir wahr, für wahr. Es ist so. Und wir können auch Ansichten haben, ohne etwas gesehen zu haben. Kunst braucht nicht nur das Sichtbare wiederzugeben, sie macht vor allem sichtbar. Sie lehrt das Sehen. Diese Aussage nach Paul Klee steht ebenfalls im Treppenhaus geschrieben. Auch Gertsch trennt nicht länger mehr die (allgemeine, in unseren Hinterköpfen immer noch gespeicherte) Dreiteilung westlicher Kunstgeschichte, wonach es eine ideelle, eine realistische und eine abstrakte Kunst gebe, sondern vereint das alles. Das sind die stillen Voraussetzungen des Besuchs seiner Werke.

«Was ich | Poesie nenne | wird oft | Inhalt genannt. | Ich selbst | habe es | Form genannt. | . | Es ist die Konti- | nuität | eines Musikstücks.»

Es ist die Kontinuität eines Triptychons. *Das Grosse Gras* ist mehr als grosses Gras. Es ist keine Wiedergabe, sondern eine Komposition desselben. Gertsch hatte den Ausschnitt auf drei Holzplatten verteilt. Jede gestaltete Holzplatte wurde sodann auf ein grösseres Format des Japanpapiers gedruckt. Damit entstand für jeden Ausschnitt des Ausschnitts ein Weissrand oder Zwischenraum. Jedes Einzelbild wurde nun nebeneinandergehängt und setzt dort an, wo das andere aufhört. In der richtigen Reihenfolge geben sie *Das Grosse Gras* wieder. In drei Teilen das eine. Gertsch hat ein Verfahren gewählt, wie man es gewöhnlich mit dem christlichen Altarbild in Verbindung bringt, weil dort die Dreiteilung der Vorstellung göttlicher Trinität entspricht und die Heilslehre von Verkündigung, Geburt und Auferstehung Christi erzählt. Aber davon berichtet *Das Grosse Gras* nicht. Gertsch übernimmt zwar eine theologisch motivierte Form, nicht aber deren Inhalt. Das Triptychon wird profanisiert. Es ist ein künstlerisches Verfahren geworden, eine Ansicht zu gliedern. Gertsch hat grossformatige Holzschnitte auch mit anderen Bildauffassungen wiedergegeben, etwa das *Schwarzwasser II* (1993–1994), wo der dreifache Druck infolge sich überlagernder Papierbögen optisch als ein Bild erscheint. Hiermit wird das klassische Rahmenbild als offenes Fenster (it. finestra aperta) aufgegriffen. Aber auch darum geht es im *Grossen Gras* nicht. Die Dreiteilung greift ästhetische Gestaltung ebenso auf wie es einer konzeptuellen Wahrnehmungsstrategie nachkommt. Der Ausschnitt wird zu einer Komposition, worin Ausführung, Betonung, Weglassung oder andere rhetorische Massnahmen die fotografische Vorlage nicht einfach nachahmen, sondern vielmehr umwerten und neu entwerfen.

«Un- | längst sagte | eine Schülerin, | die versucht hatte, | eine Melodie aus | nur drei Tönen | zu komponieren | «Ich | fühlte mich eingeengt |.» | Hätte sie sich | mit den drei Tönen | befasst – | ihrem Material | – | sie hätte sich nicht | ein- | geengt gefühlt |, | und | da Material | ohne Gefühl ist, | hätte es überhaupt keine Einengung | gegeben. | Es war alles in ihrem | Ver-

stand | , | während es ins Material | ge- | hörte |. | Es wurde etwas, | indem es nicht | nichts war; | es wäre nichts gewesen, wenn es etwas | gewesen wäre | .»

Hier hat Franz Gertsch den visuellen Dreiklang erprobt. Die Punktsaat gibt seiner eigenen Aussage zufolge eine Sicht von Landschaft, die in der kleinsten Form schon das Grosse enthält. Mit seinem Vorgehen tendierte er zur reinen Abstraktion. Er wollte, dass ein naturalistisch wirkendes Bild ebenso in sich ruhe wie ein monochromes, abstraktes Werk. Seine Farbstimmungen seien nicht Ausdruck einer bestimmten Tageszeit und würden auch keine persönliche Stimmung wiedergeben. Gertsch findet den richtigen Farbton eines konkreten Pigments, und das muss genügen. Dasselbe Motiv wiederum wird umgestimmt durch die Wahl eines anderen Farbdrucks. So unterscheidet sich beispielsweise das *Grosse Gras* in Zinnober dunkel von jenem in Türkis dominant. Die visuelle Wucht des Zusammenhangs der vier Triptychen scheint den Raum in eine Schwingung zwischen Brillanz und Diffusem zu versetzen. Jetzt herrscht eine harmonische Atmosphäre, wie man sie nur im Stillen zu beschreiben wagt. Ein beredtes Schweigen öffnet sich. Mit dem *Grossen Gras* entfaltet sich «etwas | und natürlich | auch [...] | nichts.»

*Das Grosse Gras* ist pure Einbildung. Das natürliche Gras ist vorhanden, weil die vom Hohleisen geschaffenen winzigen Partikel im Gesamteindruck das nahelegen. Die Aufnahme wird erkannt. Die Fotografie löst sich im Holzschnitt buchstäblich auf dergestalt, dass sie als ein Ausgraben und Einstechen (gr. graphein) von Licht (gr. phos) in eine bestimmte Unterlage zu verstehen ist. Gertsch spricht zuweilen vom magischen Realismus, weil die Realität des Materiellen etwas herstellen lässt. Und die Herstellung ist bekanntlich Poesie. Das Gras ist gross nicht allein des Formates wegen. *Das Grosse Gras* ist Dichtung und Wahrheit auf Kumohadamashi Japanpapier. Kumohadamashi lässt sich mit der Haut einer Wolke übersetzen. Was für ein Bild! Diese Wolkenhaut reflektiert die Lichtpunkte des Hohleisens ebenso wie sie im Farbbereich die Faserung der Holzplatte wiedergibt. Nichts anderes. Und dennoch etwas. Das, was Gras ist, wird zum All over einer Bewegung, wie sie dem Duktus des Pinselstriches auf einem Action Painting ähnelt. Das Gras flüstert jenes Lied, das uns

der Wind erzählt, dieser zarte Hauch des Geistes. Wind und Geist, in der Sprache der Philosophen dasselbe bezeichnend (gr. pneuma), verkörpern das schaffende und erschaffende Prinzip, den Gedanken also. Und der kommt jener Projektion gleich, die noch mehr reflektiert, als das Dia einer Grasaufnahme auf der Holzplatte und deren künstlerische Umsetzung wiederzugeben vermag. Die nüchterne Technik von Franz Gertsch, die Fotografie als Bild-Vorlage zu nutzen, lässt neue Ansichten entwickeln.

Nun aber still! Darf man so noch weiterreden? Geben wir dem Künstler das letzte Wort. Gertsch hat im Kontext seiner gemalten Gräser etwas zum Ausdruck gebracht, das man nun in der Holzschnittfolge als eine Variante hiervon wiedererkennen kann:

«Zwischen tanzenden grünen und blauen Gräsern aus Azurit und Malachit ein rotes Zünglein chinesischen Bergzinnobers.»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> John Cage: *Silence*, übers. von Ernst Jandl, Frankfurt/M 1995. Die folgenden Zitate entstammen den Seiten 7–9, 15–16 und 39.

«Silence» ist die Ausgabe zweier Vorträge über nichts und etwas, welche Cage in den 1950er Jahren an diversen Orten hielt und in dieser Form erstmals 1961 publizierte. Es gibt vier Takte in jeder Zeile und zwölf Zeilen in jeder Einheit der rhythmischen Struktur. Der Text wurde in vier Kolonnen gedruckt, um ein rhythmisches Lesen zu erleichtern. Jede Zeile ist quer über die Seite von links nach rechts zu lesen, nicht senkrecht den Kolonnen nach. Das soll dem Rubato dienen, das man beim alltäglichen Sprechen anwendet.

<sup>2</sup> Franz Gertsch – gesehen, gedacht, erträumt, zitiert nach Rainer Michael Mason (Hg.): *Ausblick Franz Gertsch*, Ausst.-Kat. Rehau 2007, S. 51. – Dem Buch zum Burgdorfer Museum mit dem Titel «museum franz gertsch», erschienen im Atelier Verlag, Bern 2002, verdankt dieser Essay auch wichtige Impulse.





Franz Gertsch, Das grosse Gras, 1999/2001, dunkelblau  
Holzschnitt 3 Platten à 305 × 180 cm  
Handabzug auf Kumohadamashi Japanpapier von Ivano Heizaburo  
Museum Franz Gertsch, Burgdorf, © Franz Gertsch



## Architektur des Übergangs im Grenzbereich zwischen Leben und Tod

PETER FIERZ



Mit dem Schwerpunkt Architektur betrachten wir hier das Thema der Stille, der Sammlung und der Spiritualität im Grenzbereich zwischen Leben und Tod. Nach schwierigen Stunden und Tagen der Ungewissheit sind Hinterbliebene durch den Tod eines Menschen stark gefordert. Das Ritual des Abschiednehmens, die Aufbahrung sowie die Art der Bestattung sind massgebende Faktoren in der Gestaltung von Bauten und Freiräumen der Friedhöfe. Hier stellt sich die Frage, ob der irreversible Abschied von einem Menschen durch bauliche und künstlerische Rahmenbedingungen spirituell vertieft oder zumindest erleichtert werden kann. Diese Gedankengänge werden formuliert und illustriert durch architektonische Beispiele im Bereich zwischen Abschied, Beisetzung und Erinnerung.

### Das Ende irdischen Lebens

Mit dem einschneidenden und irreversiblen Vorgang des Todes stellen sich viele grundsätzliche Fragen, die je nach geografischem, kulturellem und spirituellem Umfeld anders beantwortet und gehandhabt wurden und werden.

Ein Problemfeld ist weltanschaulicher Natur. Es birgt die entscheidende Glaubensfrage, ob der verstorbene Mensch in irgendeiner Form weiterleben wird. Wird dies bejaht, ist die Frage unausweichlich, in welcher Gestalt dies denn sein wird.

Ein weiterer Fragenkomplex betrifft die Trauerarbeit der Hinterbliebenen. Auf welche Weise können diese, sei es aus dem engen Familien- und Freundeskreis oder auch entferntere Bekannte, Abschied nehmen vom Verstorbenen? Hier ermöglichen die im jeweiligen Kulturkreis anerkannten Rituale den sittlichen Umgang mit Sterben und Trauern. Ferner muss die sterbliche Hülle auf wirksame und umweltschonende Art dem Lebenszyklus entnommen und in würdiger Weise erhalten und bestattet werden.

Schliesslich wird mit der gewählten Art der Beisetzung auch darüber entschieden, ob ein Ort der Erinnerung geschaffen oder aber bewusst darauf verzichtet wird. Falls vom Verstorbenen keine entsprechende Weisung vorliegt, kann dies zu Konflikten führen: Wer befindet über die Art der Bestattung oder aber über den Ort des Ausstreuens der Asche?

### Klinische Feststellung des eingetretenen Todes

Beschränken wir uns hier auf den «natürlichen» Tod; sehen wir also ab von gewaltsamer Einwirkung von aussen durch Unfall, Tötung oder kriegerische Handlungen.

Noch bis vor wenigen Jahrzehnten konnte der Hausarzt vor Ort den Tod feststellen und urkundlich bestätigen. Bedingt durch Medizintechnik, lebensverlängernde Massnahmen und deren extensive Auslegung und Anwendung, ist der effektive Eintritt des klinischen Todes schwer zu bestimmen und damit Gegenstand von Interpretation und Spekulation.

Erschwerend ist, dass durch die stufenweise Organentnahme bei klinisch toten Menschen der Eintritt des Todes von Angebot und Nachfrage bzw. der Transplantation-Logistik der Spitäler abhängt. Der Zeitpunkt, an welchem die Seele den leblosen Körper verlässt, ist also nicht genau bestimmbar.

Unsicherheiten über den wirklich eingetretenen Tod waren auch in vergangener Zeit vorhanden. Aufgrund vereinzelter Vorfälle war die Angst, bei lebendigem Leib begraben zu werden, sehr verbreitet. Zu oft wurde nämlich der Totenschein übereilt ausgefüllt. Dies führte zu mehreren – heute seltsam anmutenden – technischen Warnsystemen, welche vom inneren des Sarges bedient bzw. ausgelöst werden konnten. Die latente Furcht vor dem Scheintod wurde von den Befürwortern der Feuerbestattung als eines der Probleme genannt, welche das neue Verfahren zweifellos löst.

FRIEDHOF SAN VITO D'ALTIVOLE, GRABMAL BRION (1970–1973)

ARCHITEKT: CARLO SCARPA





### Arten der Beisetzung

In christlich geprägten Teilen des Abendlandes sind heutzutage sowohl Erdbestattung wie Kremation zulässig und anerkannt. Immer mehr Menschen legen, lange vor ihrem Ableben, schriftlich die Art der gewünschten Beisetzung fest. Bedingt durch historische kirchen- und staatsrechtliche Regelungen, sind heute noch signifikante Unterschiede in traditionell katholischen und protestantischen Landesgegenden festzustellen. Laut Statistiken der Friedhöfe, z. B. in der Schweiz, zeichnet sich jedoch eine markante Verschiebung zugunsten der Kremation ab. Es werden bei beiden Bestattungsarten Gründe dafür und dagegen genannt.

In der römisch-katholischen Kirche galt seit dem 8. Jahrhundert die Erdbestattung als die einzig richtige. Erst mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965) wurde die Kremation als mögliche Bestattungsart erlaubt. Andererseits lehnen jüdische und muslimische Gläubige die Feuerbestattung nach wie vor ab. Generell wird die Kremation als zeitgemäss, hygienisch und praktisch betrachtet. Die Beisetzung in Urnen in städtischen Friedhöfen oder an alternativen Orten ist platzsparend und daher ökonomisch gut zu vertreten. Die vorangehende Kremation ist jedoch mit einem enormen baulichen und technischen Aufwand verbunden. Der Energieaufwand zur Verbrennung des

Sarges mit einer Leiche ist sehr hoch. Dieser kann, je nach Gewicht der Leiche und der Betriebsart der Anlage, um die 300 kWh liegen. Als schwierig im Umgang mit der Erinnerung an den verstorbenen Menschen ist vor allem das Resultat, welches nach der Verbrennung vorliegt: Viele Hinterbliebene, darunter auch Befürworter der Kremation, sind nämlich erschreckt, wenn sie von einem nahestehenden Menschen schliesslich «reduziert auf die Gestalt einer Urne» Abschied nehmen müssen.

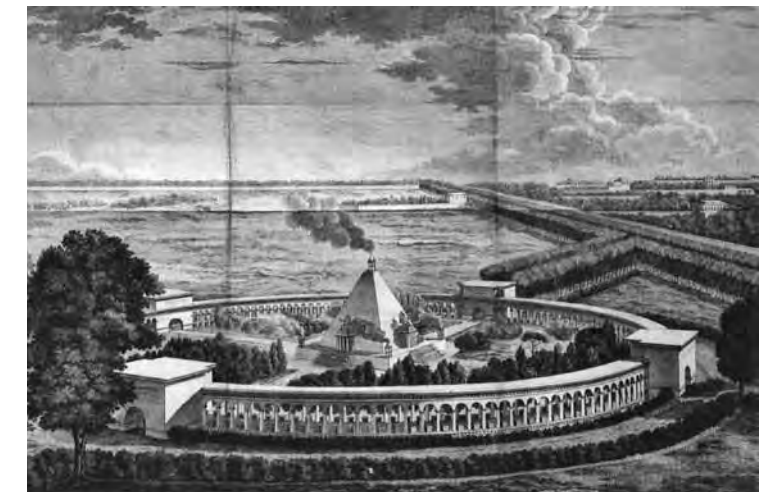
Die Erdbestattung erfordert eine wesentlich grössere Landfläche als das Urnengrab. Im modernen Friedhof sind allerdings die Dauer der Belegung der Grabstätte sowie die erneute Freigabe genau geregelt. Bei Familiengräbern sind, je nach Grabtyp, mehrere Verstorbene auf wenig Fläche untergebracht. Zeitgemässe grosse Friedhöfe sind auch als Landschaftspark gestaltet und können zu Recht ins Grün- und Wegekonzept des Siedlungsplans eingebaut werden. Befürworter der Erdbestattung führen ins Feld, dass erst durch das Hinunterlassen des Sarges in das ausgehobene Grab die Schnittstelle zwischen Leben und Tod als wirklich und unabänderlich wahrgenommen werde. Das Poltern von Steinen und Erde beim Auftreffen auf der hölzernen Hülle des Sarges gehe «durch Mark und Bein»; dieser Moment sei schmerzhaft, aber gestatte ein bewusstes Weitergehen.



### Ritual des Abschieds

Bis zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts verstarb die Mehrheit älterer Personen nicht im Spital oder in Heimen, sondern zuhause. Zeichnete sich – aufgrund von Alter oder Krankheit – ein baldiges Ableben ab, wurden in der Regel der Pfarrer und der Arzt gerufen. Römisch-katholische Gläubige erhielten vom Priester die letzte Ölung. Nach Feststellen des Todes wurde der Verstorbene gewaschen, in Leichenwäsche gehüllt und zuhause aufgebahrt. Verwandte und Bekannte erwiesen der oder dem Hingeschiedenen daheim die letzte Ehre. Je nach Land, Stand und Konfession folgten dann unterschiedliche Stationen bis zur Bestattung.

Im Mittelalter wurden die Verstorbenen in den Friedhöfen der dörflichen und städtischen Kirchen begraben. Diese Grabstätten waren alle innerhalb der Kloster- oder Kirchhofmauern angeordnet. Nur den Menschen, welche nach Ansicht der Kirche kein ehrenwertes Leben geführt oder einen unehrlichen Beruf (z. B. Henker) ausgeübt hatten, wurde ein anonymes Grab ausserhalb der Mauern zugewiesen. Da die Gräber in der Nähe und unter dem Schutz der Kirche standen, konnte die Abdankungsfeier im regulären Gottesdienstraum erfolgen. Danach bewegte sich der Trauerzug zum Grab, wo die Beerdigung stattfand. Ein besonderer Raum für Abdankung und Aussegnung war also als Bautyp nicht erforderlich.



### Nekropolis als Gegenwelt zur Stadt

Im 18. Jahrhundert waren ganze Ortschaften von Seuchen wie Cholera und Typhus gebeutelt. Durch das Bevölkerungswachstum und gleichzeitig durch die vielen anfallenden Toten wurden die Platzverhältnisse prekär. Deshalb wurden vielerorts ausserhalb der Siedlung neue Friedhöfe angelegt. Dieser Vorgang – im Zuge der Säkularisierung – einher mit dem allmählichen Wechsel der Verantwortlichkeiten von der Kirche zum Staat. Diese Friedhöfe waren rationell disponiert und umfassten eine bescheidene Versorgung mit Wasser und Kanalisation. Im letzten Viertel des Jahrhunderts entstanden die grossartigen Architekturutopien der Revolutionszeit, die als nicht-verwirklichte Visionen in die Kunstgeschichte eingegangen sind. Das 19. Jahrhundert, mit dem flächendeckenden Aufkommen bzw. der Förderung der Feuerbestattung in Europa, ist reich an beachtenswerten, baumbestandenen Friedhöfen, welche auch über eine beachtliche Infrastruktur verfügten. Hier finden sich u. a. die ersten Krematorien, welche einen pietätvoll gestalteten Raum zur Aussegnung und einen – den Augen der Angehörigen verborgenen – industriell konzipierten Verbrennungsteil umfassten. Aber auch die zur Erdbestattung erforderlichen Räume zur Aufbahrung der Verstorbenen und der abschliessenden Aussegnung sind vorhanden.





#### Friedhof goes Bauhaus

Am Anfang des 20. Jahrhunderts entfaltete die Reformbewegung ihre Wirkung, angeregt durch namhafte Gestalter, Architekten und Landschaftsgärtner sowie getragen durch kulturelle und künstlerische Vereinigungen. Es galt, die Regeln der vergangenen Jahrzehnte zu brechen und die Dekorationen des Jugendstils zu überwinden. Ziele und Prinzipien, wie sie das Bauhaus oder die Neue Sachlichkeit vertraten, gaben den Ton an. Schlichtheit und Formgebung, wie sie in den Bereichen Architektur, Ausstattung und Design prägend wurden, sollten auch für die Gestaltung von Friedhöfen, Bauten und Grabmale gelten.

Auch und besonders in der Schweiz wurde die Bedeutung der Friedhöfe und Friedhofsbauten erkannt. Bereits 1914 wurde an der Schweizerischen Landesausstellung in Bern der Ausschnitt eines Musterfriedhofs gezeigt. 1918 veranstaltete der Schwei-

WALDFRIEDHOF DAVOS (1920)  
RUDOLF GABEREL UND CHRISTIAN ISSLER

Während in Mittel- und Nordeuropa Friedhöfe mit gestapelten Grabnischen überwiegend Urnen aufnehmen, sind in den südlichen, katholischen Ländern auch vertikale Anordnungen mit Särgen keine Seltenheit. So waren Ganzkörperbestattungen – etwa im 1866 eröffneten «Cimitero Monumentale» von Mailand oder in Barcelonas Nekropolis «Montjuïc» von 1883 – durchaus die Regel.

Fehlende Grundstücksflächen für Friedhöfe in der Nähe der Kernstadt verführt zum Bauen in die Höhe. Im italienischen Verona soll ein gigantisches Hochhaus mit 35 Stockwerken und 23 500 Grabnischen entstehen. Auf verschiedenen Ebenen sind Andachtsräume vorgesehen. Blumenläden, Bestattungsinstitute, aber auch Restaurants und ein Kunstmuseum sollen im Friedhofsturm Platz finden.

Ähnliche Friedhofstürme gibt es bisher in den lateinamerikanischen Metropolen São Paulo und Bogotá. Auch in Japan oder in Israel stehen solche vertikalen Friedhöfe. Doch nun zurück in unseren Kulturkreis:

BARCELONA, NECROPOLIS MONTJUÏC (1883)



#### Heute: Qualitätssicherung

Aufgrund stagnierender und gar rückläufiger Mitgliederzahlen wurden in der Schweiz seit der Jahrtausendwende bekanntlich sehr wenige Kirchen neu erstellt. Angesagt sind vielmehr Renovierungen, Umgestaltungen oder gar Umwidmungen. Ein Schwerpunkt innovativer Neubauten liegt tatsächlich im Bereich der Friedhofsarchitektur, vor allem in der Infrastruktur von der Aufbahrungs- und Abdankungshalle, über neue oder erweiterte Krematorien bis zu landschaftlich gestalteten, durchgrüneten Gräberfeldern.

Tatsächlich ist es in gesellschaftlicher und städtebaulicher Hinsicht durchaus zu wünschen, dass der Friedhof mit der Stadt verknüpft statt abgeschottet wird. Ein kluges Wegesystem, modellierte Höhenkurven im Terrain, Grünflächen und Bäume, sowie einfühlsame Bauten steigern den Wohnwert und die Aufenthaltsqualität der Stadt.

GRABESKIRCHE ST. JOSEF, AACHEN (2006),  
HAHN HELTEN + ASSOZIIERTE, AACHEN

zerische Werkbund einen Wettbewerb für die Gestaltung des Sihlfeldfriedhofs in Zürich. Architekt Rudolf Gaberel, der mit Garage, Hotel und Sanatorium das Neue Bauen in den Bergen eingeführt hat, gestaltete zusammen mit Christian Issler 1920 den Waldfriedhof Davos. An der Landesausstellung 1939 wurden Skulpturen religiösen Inhalts ausgestellt und an der Gartenbauausstellung G59 in Zürich wiederum das Muster eines Friedhofs angelegt. Durch die geburtenstarken Jahrgänge und die Ausdehnung der Siedlungsfläche in die Agglomeration wurden seit den sechziger Jahren zahlreiche Kirchen und damit auch Gemeinschaftsbauten und Friedhöfe erstellt. Architektur und Ausstattung in diesen Jahrzehnten zeichnen sich durch eine signifikant hohe Qualität aus. Dies wird in mehreren Publikationen der SSL und in den einschlägigen Fachzeitschriften zweifelsfrei dokumentiert.





### Iragna, Friedhof, Aussegnungshalle

Die «Capella mortuaria» mit Umraum ist als Erweiterung des Friedhofs von Iragna konzipiert. Zu diesem Zweck wurde die alte Friedhofsmauer verlängert und um die Ecke geführt. Wie beim bestehenden Gräberfeld, wurde auch hier das leicht geneigte Terrain aufgeschüttet. Parallel zu und wenige Meter von der Friedhofsmauer entfernt, liegt der steinerne Kubus in einem Kiesfeld. Das Bauwerk soll von den Trauernden ausschliesslich via die vorgegebenen Steinplatten betreten werden.

Das kleine Gebäude umfasst einen Aufbahrungsraum. Seine archaisch anmutende Geschlossenheit wird lediglich gebrochen durch die mittels kleiner Quadrate perforierte hölzerne Eingangstüre, das schmale hohe Fenster gegenüber, sowie durch klug gesetzte Oberlichter. An der gegenüberliegenden Innenwand – in würdiger Distanz zum Ort der Aufbahrung – ist eine

Sitzbank platziert. Den Blick kann man von dort auch durch die fest montierte, rahmenlose Glasscheibe in das kleine Atrium mit Bäumchen schweifen lassen.

Die Flächen des schweren Mauerwerks aus Natursteinen der Gegend sind stellenweise kontrapunktiert durch tragende und verbindende Teile aus armiertem Sichtbeton. Die kompromisslose Strenge und Würde des Bauwerks wird lediglich etwas aufgehellt durch das gestufte Türgewände; welches der Architekt im gleichzeitig geplanten Gebetshaus Porta in Brissago einsetzt und vermutlich eine Referenz an Details des italienischen Architekten Carlo Scarpa darstellt.

*Architekt: Raffaele Cavadini, Muralto, Einweihung 1993*



INNENRAUM, BLICK RICHTUNG EINGANG

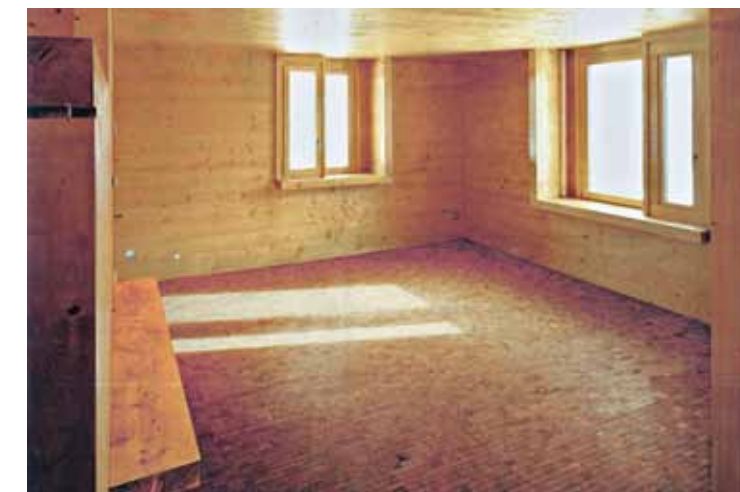


### Vrin, Totenstube

Das würfelförmige Haus liegt unmittelbar an der Stützmauer des Areals der Kirche von Vrin. Das Volumen ist etwa drei Meter tiefer gesetzt, damit der Zugang für die Trauergemeinde vom Friedhof her ins Obergeschoss schwellenlos erfolgen kann. Auf dieser Ebene befinden sich eine Stube mit Tisch, Stühlen und Sitzbank, sowie ein Nassraum mit Reduit.

Eine Treppe führt hinunter in das Geschoss mit dem Raum, wo die verstorbene Person aufgebahrt werden kann. Der Sarg wird direkt vom Dorf her durch eine breite Wandöffnung (in geschlossenem Zustand kaum erkennbar) in die Totenstube getragen. Durch eine zweite Türe führen drei weitere Stufen für die Trauernden wieder ins Freie.

Mit diesem kleinen Haus kann eine Tradition unter heutigen Bedingungen weitergeführt werden. Während das ursprüngliche



Ritual die Aufbahrung bis zur Beerdigung zuhause vorsah, können nun Familie und Freunde in der Totenstube der Kirchgemeinde vom Verstorbenen Abschied nehmen.

Wie bei den üblichen Strickbauten im Dorf, ist auch hier die Wand- und Dachkonstruktion aus massivem Holz. Dieses ist innen sichtbar belassen und eingeölt; die Aussenseite ist mit einer lasierenden, grauen Schlemme überzogen. Zusammen mit dem gestuften, grauen Betonsockel verleiht der Architekt auf diese Weise dem Bauwerk einen öffentlichen Charakter und bildet eine Referenz zum Kirchenbau. Die unregelmässigen Natursteinplatten der Eindeckung schaffen einen Bezug zur dörflichen Dachlandschaft.

*Architekt: Gion A. Caminada, Vrin, Einweihung 2003*

ANSICHT VON OSTEN

AUFBAHRUNGSRAUM



### Dietlikon, Aufbahrungsgebäude

Der von weitem sichtbare und schwer in sich ruhende Baukörper verrät zunächst nichts von seinem Inhalt. Bloss der direkt angrenzende Friedhof lässt einen zugehörigen Bautypus vermuten.

Auf der polygonalen Grundfläche erheben sich senkrechte massive Aussenwände, welche scharfkantig in die leicht geneigte, zeltförmige Dachfläche überführen. In das vollflächig mit glasierten Biberschwanzziegeln eingepackte dunkle Volumen ist ein weisser trichterförmiger Zugangsbereich für die Trauergemeinde eingelassen. In der linken Wandfläche – ebenfalls in schwarzer Farbe, und daher kaum zu erkennen – ist der Zugangsbereich für die Anlieferung der Särge.

Der Grundriss offenbart das klare betriebliche und räumliche Konzept: Um einen orthogonal aufgebauten Kern mit Lichthof, drei Aufbahrungskammern, Vorbereitungs- und Nassräumen entwickeln sich Besuchergang und Besprechungszimmer. Nach

dem Eintreten befindet man sich verwundert in einem langen, hohen Raum mit einem Panoramafenster, das den Blick in die Landschaft freigibt. Diese überraschende Aussicht kann den naturhaften Vorgang des Lebens und Sterbens anschaulich werden lassen. An dieser Stelle gelangt man in den zentralen Raum mit diffusem Oberlicht und zu den Katafalken, oder aber in Richtung einer anderen natürlichen Lichtquelle zum Besprechungszimmer.

Das dreieckige, bepflanzte Grundstück ist durch einen schlichten Hag eingefriedet. Das Gebäude kann auf zwei Wegen erreicht werden, welches jedoch nur nach Durchschreiten eines tischförmigen Tors aus Sichtbeton möglich wird. Die Metapher der Passage steht also auch ganz am Anfang des rituellen Vorgangs.

*Architekten: Bosshard Vaquer, Zürich, Einweihung 2004*



### Winterthur, Friedhof Rosenberg, Krematorium

Die gesamte bauliche Anlage besticht durch ihre orthogonale Strenge, welche auf einem Raster von Quadraten aufbaut, deren Umfassungen aus verschiedenen Blickwinkeln immer wieder Kreuze ergeben. Die Füllungen sind aus rahmenlosen Glasflächen oder Stahlblechen mit ausgestanzten Buchstaben gefertigt. Alle anderen Flächen sind in Sichtbeton ausgeführt.

Das betriebliche und konstruktive Konzept nimmt Bezug auf die bestehende Struktur der Abdankungskapelle. Von der Kirche erreicht man via Foyer die hohe, helle Halle mit grossen Glasflächen, welche einen Blick in die Baumkronen freigeben. In diesem sogenannten Ofenraum werden die Särge mit den Verstorbenen zur Feuerbestattung bereitgestellt. Links sind das Büro und der Sargkühlraum, an der rechten Wand sind die Öffnungen für die automatisierte Sargeinfahrt angeordnet. Im



Untergeschoss sind die technischen Einrichtungen wie Kremationsöfen, Rauchgasreinigung, Heizzentrale etc. untergebracht. Direkt vor der südlichen Säulenvorhalle der Kapelle liegt der visuell gefilterte Hofraum mit Kiesbelag und Sitzgelegenheit. Die Tafeln, deren Worte verschiedene transitorische Sinnzusammenhänge ergeben, entstanden in enger Zusammenarbeit zwischen dem Schriftsteller Klaus Merz und den Architekten. Gleichzeitig mit dem Neubau des Krematoriums wurde die Abdankungskapelle einer einfühlsamen und schlichten Innenrenovation unterzogen.

*Architekten: Kollektiv ag, Kisdaroczi Jedele Schmid Wehrli, Winterthur, Einweihung 2003*





### Chur, Friedhof Fürstenwald

Aus der Ferne betrachtet, bildet eine feine hellgraue Linie die Grenze zwischen dem offenen Feld und der dahinterliegenden Silhouette des Waldes. Die lange Stützmauer bildet das Rückgrat des Friedhofs und reagiert mit ihrem Verlauf auf die gegebene Topografie; sie ermöglicht die Anlage von flachen Grabfeldern. Der Weg beginnt am Versammlungsort mit Kapelle (Glasfenster: Leta Peer) sowie Aufbahrungshalle und mündet in einem Pavillon. Dessen einfache Betonkonstruktion rahmt den Ausblick in den charakteristischen Landschaftsraum.

Die Anlage selbst ist kompakt und in leichten Schwüngen in die Kammern des Waldes integriert. Die dreiseitige Raumkante lässt ein Gefäss für die Gemeinschaft der Toten und die individuelle Trauer der Hinterbliebenen entstehen. Leicht ansteigende Wege erschliessen die Gräber und münden in den Waldweg, der die östliche Begrenzung der Anlage bildet. Einer der Wege führt zu der

als Urnennischenwand gestalteten Stützmauer. Davor liegt das Gemeinschaftsgrab als Rasenteppich ausgebreitet; in schlichten Granitplatten sind die Namen der Verstorbenen eingraviert. Durch die Verschränkung mit dem Wald sowie über die gezielte Verwendung von Pflanzenarten, wird eine landschaftliche Einheit erreicht.

Die Bauten am Eingang der Anlage sind in präzise geschalteten Sichtbeton gehalten. Die gewählte karge Grundfläche ist bewusst akzentuiert und veredelt durch kleine Plättchen aus Chromstahl. Subtile Farbnuancen in Sichtbeton und Andeer-Granit sind auch auf der Abdeckung der den Weg begleitenden Brüstungsmauer zu finden.

*Landschaftsarchitekt: Kienast, Vogt & Partner, Zürich  
Architekt: Urs Zinsli, Chur, Wettbewerb 1992, Inbetriebnahme 1996*



### Zug, Friedhofsgebäude St. Michael

Ein kräftiges Bauwerk am südlichen Ende des Friedhofs markiert unmissverständlich seine Bedeutung für die ganze, in leicht geneigter Hanglage eingebettete Anlage. Bei näherer Betrachtung erkennt man zwei Bauten, welche durch einen niederen Teil miteinander verbunden sind. Tatsächlich ist der mittlere Teil zunächst eine gedeckte Passage, welche – sinnbildlich gesprochen – von der Welt des Lebens in die Welt der Toten oder gar des ewigen Lebens führt.

Dieser zentrale, mit einem langen Oberlicht versehene Bereich dient ebenso als Besammlungsort der Trauergemeinde bei Ab dankungen. Er erschliesst die angrenzenden Räume, nämlich die zum Tal gewandte Abdankungshalle sowie den gegenüberliegenden Aufbahrungsbereich mit den Katafalken. Der bergseitige, teilweise eingegrabene Baukörper ist zweigeschossig; das obere Niveau ist vom Friedhof her für dienstliche Aufgaben erschlossen, wie z. B. das Zu- und Wegführen der Särge mit den Verstor-

benen. Das talseitige und von aussen gut sichtbare Volumen umschliesst einen hohen Saal, der für Abdankungen vorgesehen ist.

Die tektonische Behandlung der grossen verglasten Öffnungen nach aussen in die Landschaft und nach innen zur Passage sind bemerkenswert. Die Befensterung des Andachtsraumes besteht aus senkrechten, grün schimmernden Glasbrettern, die in verschiedenen Winkeln eingesetzt sind. Die Verglasung beidseitig der Passage ist hinterlegt mit einer Schicht verdrehter Holzlamellen nach einem Entwurf des Künstlers Hugo Suter. Trotz der semantischen Nähe zum Bautyp Schule oder Verwaltung ist das gesamte Bauwerk von einer Poesie durchtränkt.

*Architekten: Burkard Meyer, Baden  
Wettbewerb 1998, Einweihung 2005*



### Erlenbach, Friedhofsgebäude

Das zwischen Seestrasse und Zürichsee liegende Friedhofsareal mit regelmässigen Grabfeldern wird begrenzt durch die Kirche im Nordwesten und das neue Friedhofsgebäude im Südosten. Ein kleiner, polygonaler Yachthafen schneidet in die orthogonale Geometrie der Anlage und vervollständigt mit seinen Umfassungsmauern das kunstvoll gestaltete Seeufer.

Das Friedhofsgebäude birgt in seiner Mitte die beiden Aufbahrungsräume. Diese erhalten durch die Auskleidung mit Nussbaumholz und den gerichteten Oberlichtern eine angemessene Wärme und Erhabenheit. Beide Räume werden über einen gegen den Friedhof in Farbnuancen verglasten Gang erschlossen. Damit wird dieser Bereich für die Trauernden etwas aufgeheitert und gleichzeitig wird die erforderliche Diskretion gegenüber der Aussenwelt erreicht.

Aus Richtung Kirche und Strasse dient den Trauernden zur Besammlung zunächst ein gedeckter Aussenbereich. Zur Seeseite gewandt sind der subtil verglaste Besucherraum sowie eine durch perforierte, ornamentale Wandelemente aus Beton begrenzte Loggia angeordnet.

Das längliche Friedhofsgebäude mit kräftiger Attika ist an beiden Längsseiten etwas eingekürzt, was dem Volumen eine gewisse Dynamik verleiht. Ebenso sind beide Stirnseiten geöffnet und dienen als gedeckte Aussenräume. Der Kontrast zwischen der bewusst kräftig dimensionierten Betonmasse und der dezenten Farbigkeit der Glasflächen erzeugt eine bemerkenswerte Spannung. Getrost und ohne zu übertreiben kann dieses handliche Bauwerk als skulpturale Leistung bezeichnet werden.

*Architekten: Fuhrmann Hächler, Zürich  
Wettbewerb 2007, Einweihung 2010*



### Ennetbürgen, Friedhof, Aufbahrungshalle

Das im Grundriss kleeblattförmige Gebäude besteht aus vier Räumen. Der gedeckte Vorplatz ist in die Gesamtform integriert, kann aber weit geöffnet werden. Er kann somit als Ort der Besammlung der Trauergemeinde oder als geschützter Bereich für eine Feier dienen. Die zentrale Halle dient als Vorraum zu den Aufbahrungsräumen. Er ist Ort des Innehaltens und der Vorbereitung auf die Begegnung mit dem Verstorbenen. Die beiden Aufbahrungsräume bieten einen würdigen Rahmen des Abschieds und ermöglichen verschiedene, individuelle Formen des Trauerns.

Das Tageslicht dringt beim gedeckten Vorplatz durch die stehenden Fassadenprofile und erzeugt ein abwechslungsreiches Spiel aus Licht und Schatten. Durch ein Oblicht fällt zenitales Licht gleichmässig in den zentralen Raum und erzeugt eine ruhige Atmosphäre. In den Aufbahrungsräumen fällt das Tageslicht

lediglich durch ein schmales, raumhohes Fenster ins Innere und taucht den Raum in eine gedämpfte, andächtige Stimmung.

Das kräftige und gekurvte Betonband des flachen Daches scheint auf einer Vielzahl von dünnen Holzlamellen zu schweben. Dies verleiht dem Gebäude bereits von weitem etwas beinahe Transzendentes. Das Gebäude hat eine eigene Identität; es strahlt eine gewisse Erhabenheit aus, ohne sich auf eine einzelne Glaubensform zu beschränken.

Die neue Aufbahrungshalle fügt sich in Grösse und Lage sorgfältig in die Umgebung ein; sie respektiert und ergänzt die neugotische Pfarrkirche, ohne sich stilistisch anzubiedern.

*Architekten: tws Architekten, Luzern  
Wettbewerb 2011, Einweihung 2014*





### Feldli, St.Gallen, Krematorium

Das Grundstück für den Neubau des Krematoriums liegt in einem unberührten Teil des Friedhofs. Das zur Ausführung empfohlene Projekt schafft mit einem kleinen Hof als erstes einen Ort. Die Zufahrt erfolgt dabei auf elegante Weise im anschliessenden geraden Stück. Dieser Auftakt ermöglicht eine übersichtliche Aufteilung zwischen Publikumsverkehr und Anlieferung. Särge gelangen, durch bestehende und neu hinzugefügte Bäume vor Blicken geschützt, direkt zur Garage. Besucherinnen und Besucher nutzen die Parkplätze gleich bei der Einfahrt und werden über eine Kolonnade zum Empfang geführt.

Obwohl das Gebäude hauptsächlich nach Westen orientiert ist, funktioniert das Prinzip der getrennten Wege auch, wenn man vom Friedhof her kommt. Der gedeckte Gang führt nämlich bis auf die andere Seite ins bestehende Wegnetz. Sekundär wird eine direkte Verbindung zur Anlieferung im Süden angeboten. Sorgfältige Erschliessung und intelligente Anordnung der verschiedenen Funktionen finden im Innern des Gebäudes ihre Fortsetzung. Öffentlich zugängliche Bereiche lassen sich intuitiv auffinden und innerbetriebliche Zonen sind gut organi-

siert. Die architektonische Einfügung des Neubaus in die Umgebung überzeugt. Das Material Klinker wird der Bauaufgabe und dem Ort gerecht.

Eine offene Frage im Bericht des Preisgerichtes bezog sich auf die zeichnerische Übersetzung der Nutzung in Material und Formensprache. So monierte die Jury, die pyramidenhafte Gestalt des Kamins diene als Verkleidung der Kaminzüge und entfalte ihre räumliche Wirkung im Technikraum, statt im Kultraum. Jedenfalls wurde in der Ausführungsplanung das Kamin in seiner Gestalt zurückgenommen.

Dem Gewinnerteam gelang es, sowohl die technische und betriebliche Funktionalität zu gewährleisten, als auch das Gebäude auf städtebaulich und freiräumlich überzeugende Weise in die Friedhofsumgebung einzubetten. Dank der kompakten Anordnung zählte der Vorschlag zudem zu den wirtschaftlichsten.

*Andy Senn Architekt, St. Gallen, Mettler Landschaftsarchitektur, Gossau, Wettbewerb 2012, Stand 2015*



### Basel-Stadt, Friedhof Hörnli, Krematorium

Der Basler Zentralfriedhof Hörnli wurde aufgrund eines überarbeiteten Wettbewerbsprojekts erbaut und 1932 eingeweiht. Das siegreiche Projekt von 2012 ist derzeit in der Phase Ausführungsplanung.

Der Neubau schliesst an das Bestandsgebäude an und bildet einen Abschluss an der Kreuzung der beiden Wege. Das Krematorium erscheint zuerst als geschlossenes und einheitliches Gebäude. Erst beim Betreten werden die einzelnen Komponenten erfahrbar. Der Besucher bewegt sich entlang einer rhythmisierten Linie, die parallel zur Hauptallee verläuft. Diese beginnt am Antepatio, einem Vorplatz zwischen Aufbahrungsgebäude und Krematorium. Die Trauernden können den Sarg entlang einer geraden Linie bis zum Verbrennungsritual begleiten.

Der Innenhof bereitet einerseits durch Sichtkontakt zum Ofenraum auf die Bestattung vor, gibt den Trauernden aber auch die

Möglichkeit, den Besucherraum kurzzeitig zu verlassen um einen ruhigen Ort zu finden der vom Friedhof abgetrennt ist. Den Gegenpart zum überdachten Eingangsbereich bietet der Besucherraum. Er gibt den Blick frei in den höheren Ofenraum. Es gibt ein offenes Fenster zum Himmel um den Blick abwenden zu können. Diffuses Licht tritt vierseitig durch einen speziellen Mauerverband mit einem Raster offener Stellen.

Die Materialien und ihre Verbindung sind natürlich und ablesbar. Ausgemauerte Stahlbetonrahmen auf der öffentlichen Seite und Sichtbetonscheiben auf der anderen Seite. Eine zweite Schale Ziegel umspannt den Neubau wie eine Haut die teilweise perforiert ist, um Licht oder Luft einzulassen.

*Architekten: Bernhard Maurer, Zürich und Frederic Garrigues-Cortina, Paris, Wettbewerb 2012, Stand Herbst 2015*



Lichtinstallation von Petra Waldinsperger: Blicke nach Innen, Frühlingserwachen



## Von der Stille, vom Ich und vom Du

Ein theologischer Versuch

PETER SPICHTIG OP

Unsere Welt ist sehr lärmig geworden. Die akustische Reizüberflutung steht der optischen in nichts nach. Zuhause läuft ständig der Radio oder der Fernseher, unterwegs schottet man sich mit Earphones gegenüber der Umgebung ab, im Ausgang läuft sowieso laute Musik. Immerhin: Am Arbeitsplatz sollte «Ruhe» herrschen. Aber die Arbeitsatmosphäre so vieler Menschen ist alles andere als von Ruhe geprägt. Und wenn mal keine Musik läuft, tritt unsere Geschwätzigkeit an ihre Stelle. Um es mit einem Bonmot Robert Lembkes auszudrücken: «Wenn die Menschen nur über Dinge reden würden, von denen sie etwas verstehen – das Schweigen wäre bedrückend.» Es gibt eine reelle Sehnsucht nach Stille.

Die unvermittelte Konfrontation mit Stille, mit Abwesenheit von Lärm und Betrieb, kann auch überfordern. Stille auszuhalten muss geübt werden. Der Jugendliche wird im Zeltlager, wo Handy-Verbot verabredet wurde, die ersten Tage Entzugserscheinungen zeigen. Die gestresste Geschäftsfrau, die ein ruhiges Wochenende im Kloster verbringen will, wird von der weisen Oberin erst mal vor der Stille gewarnt: Die *kann* gut tun, bewirkt bisweilen aber auch ein vorzeitiges, abruptes Abreisen. Die Stille an sich ist nicht einfach nur gut. Sie kann überfordern. Dann nämlich, wenn ob des vielen Alltagslärms Wesentliches verdrängt wurde. All das beiseite geschobene Wichtige meldet sich dann unweigerlich, sobald es nicht mehr übertönt wird.

Stille als Abwesenheit von Lärm ist vorerst kein Wert in sich. Sie ist eher eine Voraussetzung dafür, dass ich zu mir komme, dass ich mich wahrnehme. Sie ermöglicht, dass ich vom Reagieren auf äussere Reize und vom Denken wegkomme und in einen Modus des Wahrnehmens hineinfinde. Das allein muss noch nichts Gutes versprechen. In dieser Stille kann sich eine beklemmende, bedrohliche Atmosphäre entfalten. Edward Hopper, Edvard Munch und viele andere Künstler vor allem der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben solche beklemmende Stimmungen, wo Stille Leere offenbart, eingefangen.

Wie es einen *Horror vacui* gibt – eine Angst vor der Leere, die Menschen dazu treibt, weisse Flächen zuzudekorieren – so gibt es auch einen *Horror silentii*, eine Angst vor der Stille. Denn in der Stille, wenn keine Ablenkung mehr möglich ist, meldet sich in der Psyche Unverarbeitetes und Unangemeldetes. Das muss noch nichts tiefes Spirituelles sein. Obschon die meisten Religionstraditionen die Stille als wichtige Übung kennen, müssen

wir kritisch prüfen, was oder wen wir in der Stille zu begegnen erwarten.

Die religionskritischen Fragen Ludwig Feuerbachs und Sigmund Freuds stellen sich mir hier in den Weg: Ist Religion nicht einfach Projektion verdrängter Bedürfnisse? «Spricht» also in der Stille nicht letztlich meine Psyche zu mir, meldet sich nicht bloss mein Über-Ich? Sind die «Dämonen», die sich in der Stille melden, nicht Manifestationen meiner unterdrückten Sehnsüchte oder Rachegeleüste, die ich unbewusst verdrängt habe, da sie gesellschaftlich tabuisiert sind? Und positiv gewendet: Sind religiöse «Intuitionen» oder «Inspirationen» letztlich nicht einfach Selbstheilungskräfte, die sich psychisch in archetypischen Bildern in meiner Phantasie artikulieren?

Meine eigene Psyche kann aber doch nicht der Nabel der Welt sein! Es stimmt zwar: In der Stille, wo ich versuche, Ruhe zu finden, komme zuallererst einmal *ich* vor. In der Stille artikuliert sich mein Ich in all seinen Befindlichkeiten. Aber es gibt doch ein Jenseits dieses Ichs. Gelange ich, sobald sich das Ich «ausgelärmt» hat, dahinter zu etwas wie einer allgemeinen, absoluten spirituellen Quelle? Finden sich alle Suchenden dieser Welt in der Stille, hinter dem überwundenen Ich, in einer gemeinsamen Mystik?

Das Museum Rietberg Zürich hatte 2012 zur «weltweit ersten kulturvergleichenden Ausstellung zum Thema Mystik» geladen. Die vielbeachtete Ausstellung unter dem Titel *Mystik – Die Sehnsucht nach dem Absoluten* hat das Phänomen Mystik bezeichnenderweise nicht definiert. Zu verschieden sind die Zeugnisse aus verschiedenen Religionen verschiedener Jahrhunderte.

Die Suchenden aller spirituellen Traditionen gehen mit je ihren Vorprägungen in die Stille. Es gibt keinen voraussetzungslosen «leeren Raum». Ich nehme mich ja überall hin mit. Negative Theologie allein – das Nicht-Definieren-Können oder -Wollen, das gemeinsame Ausharren im Schweigen – führt deshalb nicht weiter. Stille kann und soll den interreligiösen Dialog wohl begleiten, kann diesen aber nicht ersetzen. Die Verständigung über gemeinsame und unterschiedliche Vorstellungen und Konzeptionen ist und bleibt unerlässlich.

Unsere, die christliche, Tradition hat ein hoch differenziertes kritisches Menschenbild herausgearbeitet, das sich vom Gottesbild her ableitet. Gott schuf den Menschen nach seinem Bild

(Gen 1,26f). Christliche Mystiker aller Epochen wollen in der Stille eine Art innige Beziehung zu Gott wahrgenommen haben. Bei aller Vereinigung entsteht dennoch keine Vermischung: Gott bleibt Gott und der suchende Mensch bleibt Mensch.

Der psychologische Aspekt ist dabei seit jeher bewusst: In der Stille bin ich zuallererst mit mir selbst konfrontiert. Tatsächlich findet man schon im Gebetbuch Israels und der Christen, dem Buch der Psalmen, viele psychologische Aspekte. Wie im Gebet mit Gott geredet wird, sagt oft sehr viel weniger über Gott aus als über den Beter (z. B. Ps 22: «Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen ...?»). Die in den Psalmen stilisierte Erfahrung von Suchenden über viele Jahrhunderte zeigt aber: Die Stille führt vom Ich weg zum Du (z. B.: «In meiner Not rief ich zum Herrn und schrie zu meinem Gott ... Er griff aus der Höhe herab und fasste mich ... Der Herr wurde mein Halt. Er führte mich hinaus ins Weite.» Ps 18,7... 20).

Halte ich die Stille und damit auch mich lange genug aus, wird Platz für etwas oder jemand anderes. Solange ich unruhig und mit mir selbst beschäftigt bin, hat der Andere keine Chance, wahrgenommen zu werden. Der Ganz Andere – Gott – respektiert meine Befindlichkeit. Er drängt sich mir nicht auf. Er wartet, bis das Ich ruhig und zum Ohr wird.

Das ist auch die Erfahrung des Propheten Elija. Der Mann fürs Grobe (s. 1 Kön 18!) fällt in eine tiefe Depression. Gott will sich ihm zeigen. Elija erwartet ihn im Sturm, im Krieg. Gott aber zeigt sich ihm im Säuseln des Windes, nachdem sich der Sturm gelegt hat (1 Kön 19).

Die Stille selbst ist neutral. Sie wirkt wie ein Verstärker anderer Kräfte. Sie wird bald als beängstigend, bald als bergend erlebt. Entscheidend ist, womit oder mit wem ich konfrontiert werde, sobald die Stille diese Begegnung ermöglicht. Sind es meine unverarbeiteten Konflikte, meine «Dämonen», die aufsteigen, oder ist es «Gott»? Die Stille erweist sich also auch jenseits der Ich-Bilder noch immer als Projektionsraum, nunmehr meiner Gottesbilder. Ich bin nun mal ich. In *meiner* Stille ereignen sich Eindrücke, die ich mit niemandem teilen kann. Das ist auch das Schicksal aller Mystiker: das Unausagbare (weil höchst Subjektive als spirituelle Erfahrung) dennoch irgendwie zu kommunizieren, zu versprachlichen versuchen. Dabei bleiben solche Versuche immer unbefriedigend, da sie nichts mehr als vage Annäherungen sein können.



Carlos Schwabe: La vague, 1907. Öl auf Leinwand.  
(Bild: Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève)



Reichen also nicht mal die Gottesbilder über mein Ich hinaus, da auch sie alle bloss vorläufig und unangemessen sind und bleiben? Nein, mein Gottesbild ist nicht bloss Resultat meiner Projektionen. Dahinter steht, nach dem Zeugnis der Bibel und der ganzen christlichen Spiritualitätstradition, ein wahrhaftes Du, ein aktiv an mir Handelnder.

Denn es ist ja nicht so, dass über Gott gar nichts gesagt werden könnte. Er ist nicht der sosehr ganz Andere, sodass nur im Schweigen angemessen mit ihm kommuniziert werden könnte. Er hat uns nach seinem Bild geschaffen. Es besteht also eine Analogie.

Somit gibt es eine «Sprache», wenngleich sie mit vielen Missverständnissen – unsererseits – behaftet bleibt. Das Zeugnis der gesamten christlichen Spiritualitätstraditionen hat sich hierbei immer an Jesus selbst orientiert. Er kommuniziert direkt mit Gott, den er Abba – Vater – nennt. Er lobt und preist seine Grösse, hadert mit ihm im Ringen um Entscheidungen und zieht sich immer wieder in die Stille zurück, um Lebensentscheidungen vorzubereiten oder aber der oberflächlichen Bewunderung zu entfliehen, die sein heilendes Reden und Handeln beim Volk auslösen.

Die Stille ist in der christlichen Tradition deshalb immer im Wechsel mit dem Tun und Sagen zu sehen. Der christliche Glaube beruht auf dem Logos Gottes: Die Welt ist geschaffen nach Gottes Wille. Er hält sie im Sein. Das Wort Gottes, diese der Welt innewohnende Logik, ist schon in allem Anfang und wird Fleisch im Menschen Jesus von Nazareth (vgl. Joh 1). Gott hat sich den Menschen mitgeteilt in der Geschichte.

Dies kritisch zu reflektieren und im Rhythmus von Lobpreis, Gebet und Stille zur Lebenspraxis zu machen – als Nachfolge Christi – macht das spezifisch Christliche aus. Dass der Mensch sich als von Gott geschaffen nach seinem Bild verstehen darf, dass er in Jesus von Nazareth einen herrschaftskritischen und liebenden Bruder an seiner Seite weiss, der im Dasein für andere und in seiner unerschütterlichen Gottesbeziehung den Tod überwunden hat, ermöglicht es ihm erst, mit der Stille umzugehen. Denn sie ist für sich nichts. Und deshalb kann sie sich als auto-destruktiver Zerspiegel erweisen, wenn ich sie nur um mich selbst kreisend aufsuche.

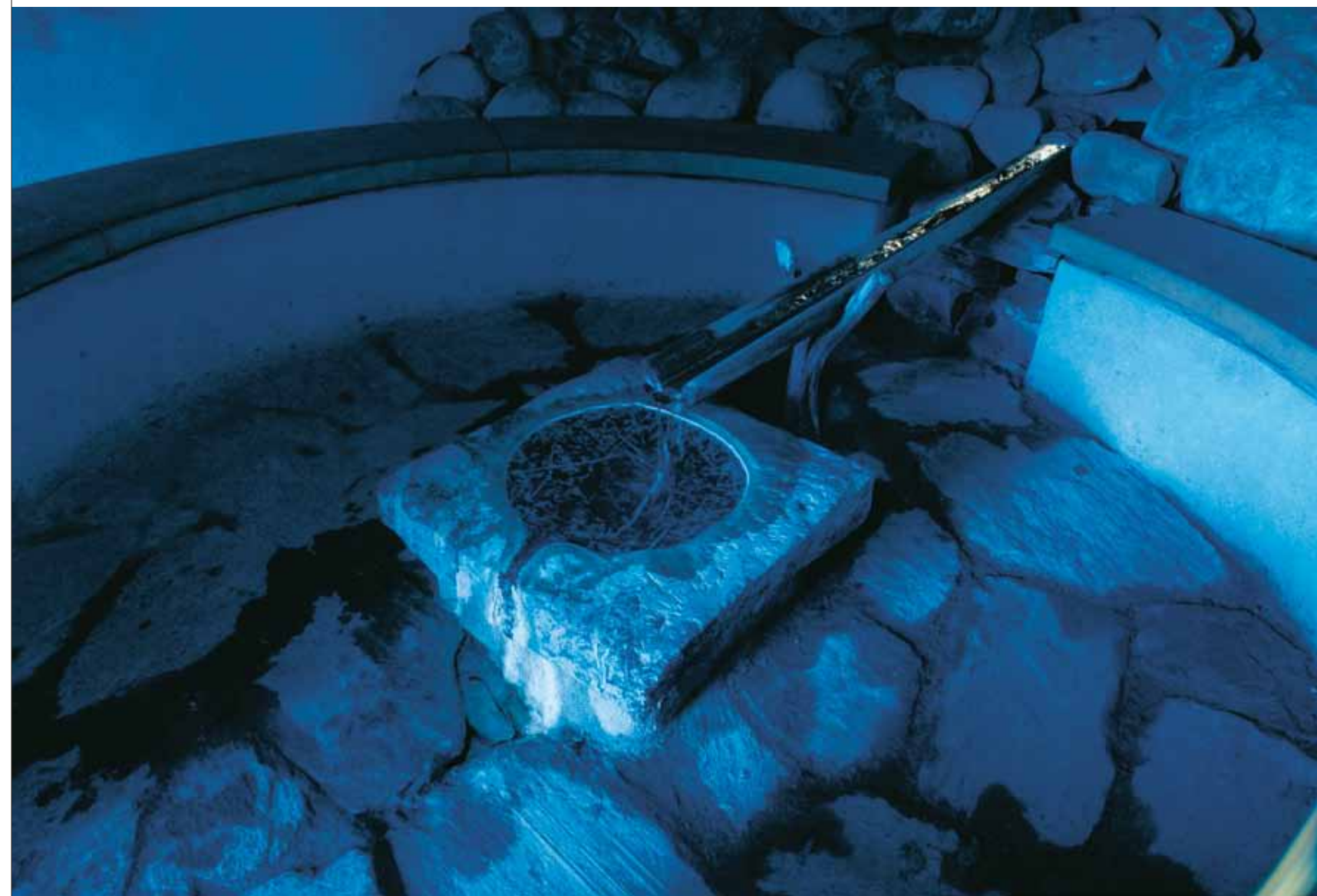
Wenn also ein Apostel in die Stille geht, ein Mönchsvater, eine Mystikerin des Mittelalters, ein Bruder Klaus an der Schwelle zur Neuzeit, ein Doktor Martin Luther und auch noch eine Mutter Theresa oder ein Frère Roger de Taizé, dann ist deren Stille inhaltlich reich gefüllt; jenseits ihrer eigenen psychologischen «Knörze» und mit der Erfahrung, dass sie sich geleitet wissen von Gott, den sie jeden Tag besser kennen lernen, über den sie aber nie zu staunen aufhören.

Wie immer also ein Raum der Stille aussehen mag, wie immer meine Intention nach Leere: Ich nehme meine Prägungen mit hinein. Das ganze Arsenal an Katechismus-Helgen, Bibelversen, Kirchenliedstrophen, Altarbildern und eventuell gar auch noch Predigtstücken oder gelesenen Büchern bilden den «Wahrnehmungsradar» und Deutungshintergrund, vor dem sich Gott nun mir zeigt. Er will sich mir mitteilen. Ich werde ihn je besser verstehen, desto besser ich von mir wegkomme und mich ihm gegenüber öffne, und je differenzierter mein theologisches Vorverständnis, also je ausgereifter mein «Radar» ist.

Wer in einem strafenden Gottesbild verharret, den oder die kann der liebende Gott kaum erreichen. Da nützt alles sanfte Anklopfen nichts. Es gehört zur Tragik des liebenden Gottes, dass er falsche Bilder, die man sich von ihm macht, zulassen muss, kann er doch nur werben, nicht aber zwingen, da er Liebe ist.

Was passiert nun, wenn Räume der Stille allen suchenden Menschen der unterschiedlichsten religiösen Traditionen Raum bieten wollen, und wenn tatsächlich gleichzeitig religiös unterschiedlich «Geeichte» dort Stille üben? Diese Suchbewegung ist noch relativ neu und wir wissen darüber insgesamt noch viel zu wenig. Aber sie wird die einzelnen weiten in ihrem Menschenbild und in ihrem «Gottesbild». Und das ist nicht neutral, das verspricht sehr weitreichende Folgen nach sich zu ziehen.

Als Kriterium, das an alle, auch an interreligiöse oder weltanschaulich neutral signalisierte Stille-Angebote anzulegen ist, entnehme ich meiner Tradition: Stille ist nie Zweck oder Ziel in sich, sondern Ort der Verarbeitung von Erfahrenem und Vorbereitung, «Schwangerschaft» für mein je neu für die Welt Fruchtbarwerden und Gebären, aus der Tiefe gereift. Solche Angebote sind deshalb von ihren Früchten her zu beurteilen (vgl. Mt 7,15-23). Stille-Erfahrungen müssen ins humane Handeln, in «das Tun des Gerechten» (Bonhoeffer) münden.



Neugestalteter Quellenraum (1985/86) der Sakramentskapelle (1522, erweitert 1871) im Kleinteil, Giswil, der zur Stille einlädt. Gestaltung: Alois Spichtig



## Giulia Degonda Spirituelle Linien in der Malerei

VERONIKA KUHN

### Kalligraphie oder Malerei?

Eine solche Frage stellt sich für Giulia Degonda in dieser Form nicht, denn die Künstlerin integriert Schrift, Schriftzeichen und deren Liniengefüge seit jeher als Bildelement in ihrer Malerei. «Schrift und Lineatur gehören zu meinen Bildern, sie sind Kompositionselement und zugleich Teil der inhaltlichen Bildaussage», begründet die Malerin und ausgebildete Grafik-Designerin ihre künstlerische Haltung. Gerade diese Kombination ist wesentlich für das Œuvre von Giulia Degonda und führt sie, wie in ihrem Beitrag für den SSL-Wettbewerb «Himmel und Hölle» gezeigt, zu herausragenden Bildfindungen in der Verdichtung von Spiritualität und Abstrakter Malerei. (siehe Abb. im Jahrbuch SSL 2013/14 S. 60)

Schon in der frühen Kunstgeschichte vereinigen sich etwa in den orthodoxen Ikonen Schrift und Malerei so sehr zu einer Einheit, dass man von Ikonen-schreiben anstelle von Ikonen-malen spricht. Giulia Degonda verbindet Schrift und Lineamente stets in einer abstrakten Art und Weise von Malerei; über Jahrzehnte entwickelte sie ihren eigenen Stil, der von der zeichnerischen Linie ausgeht. In ihrer Malweise leiten sie feine Linien- oder Wortgefüge, die so ganz anders als in den ikonischen Bildtafeln der Orthodoxie ihre Bilder ikonisch wirken lassen und die in stiller Präzision und Geduld geschaffen werden.

Handschriftlich gemalte Buchstaben, einzelne Worte oder Wortfragmente befinden sich in den Farbschichten ihrer Werke. Nicht hineingeschrieben in das Bild und nicht immer lesbar, bleibt die Schrift, die prozessartig übermalt, wieder hervorgeholt, ge-

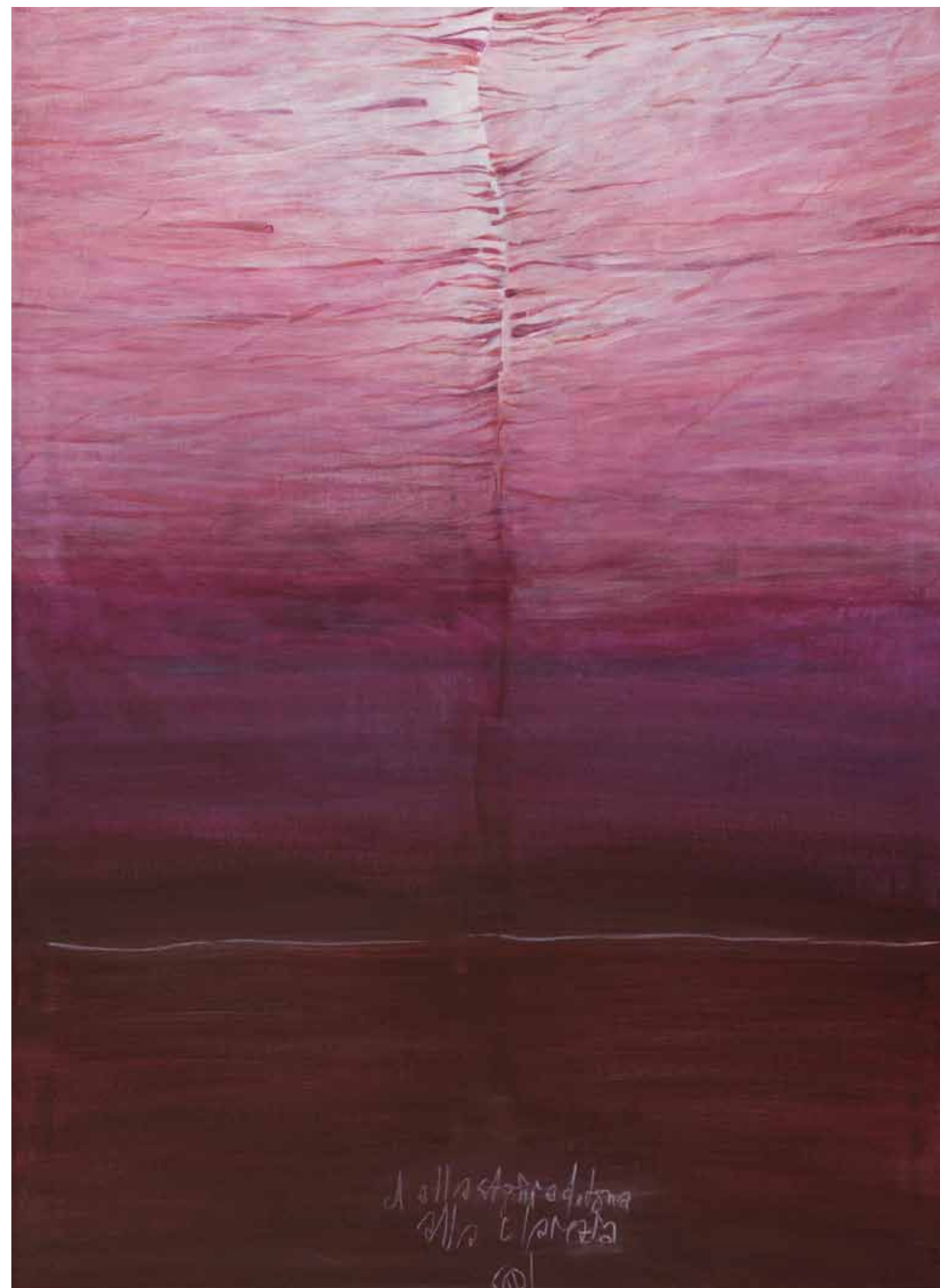
ritz, gezeichnet wird, eine Schicht. Cy Twombly nennt sie als einen, dessen abstrakte Malerei ihr viel bedeutet, besonders seine Verwendung von Chiffren oder Kritzeleien in den Mal-schichten interessieren sie.

### Alla clarezia

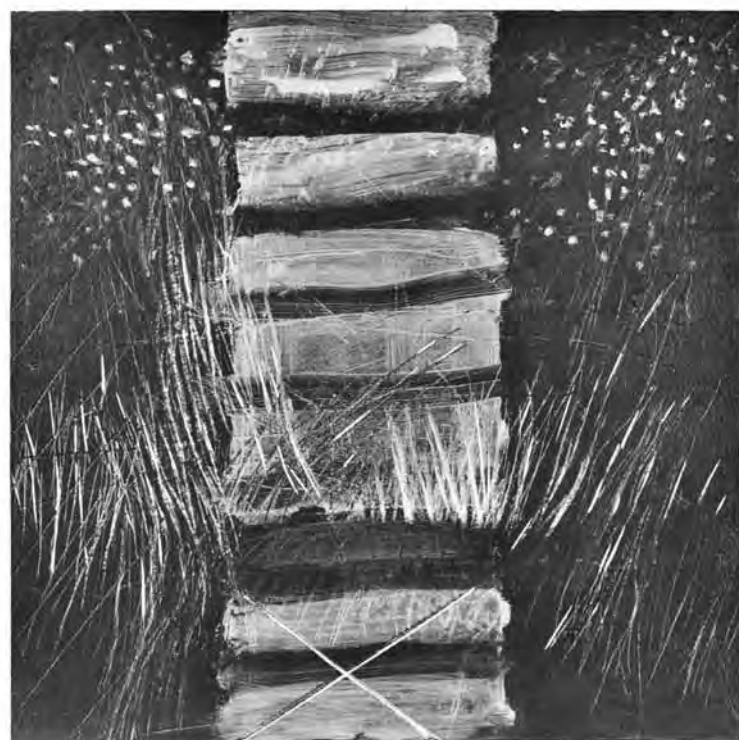
In manchen Kompositionen, wie im Bild «alla clarezia», zu Deutsch: zum Licht, integriert Giulia Degonda zwei Worte hintereinander oder übereinander, in anderen auch ganze Gedichtzeilen, in deutscher Sprache oder in ihrer Muttersprache, dem Rätoromanischen. Zwar thematisiert und reflektiert die Künstlerin religiöse und biblische Inhalte in ihrer Malerei häufig, ohne sich allerdings je motivisch und figurativ der traditionellen christlichen Ikonographie anzunähern.

Im Bild «alla clarezia» kommt zudem der Farbe und ihrem Verlauf eine wichtige Bedeutung zu. Das dunkle Weinrot verweist auf den Wein, welcher in der christlichen Spiritualität und Liturgie eine überaus vielschichtige Symbolik aufweist. Das mit schwarz vermengte Weinrot in der unteren Bildhälfte wird vertikal geöffnet und geht in wellenartigen Bewegungen über in immer heller werdende Weinrottöne bis zu einem hellen grauweißen Lichteinfall im oberen Bereich des Bildes. Die helle Farbe übernimmt die Bedeutung des Lichts, wandelt sich zum Lichtträger. Durch den Malakt wird so der spirituelle Gehalt sichtbar, bei dem es um eine Art Wandlung geht, die bis zur Transzendenz führt.

Rechts: «Alla clarezia» zum Licht, 2011, Acryl auf Leinwand, 120 x 90 cm







### Inavia

Im Zyklus mit dem Titel «inavia» (deutsch: ein Weg) malte Gielia Degonda 33 Bildtafeln zum zentralen christlichen Thema «Kreuz», ohne sich dabei an die tradierte Form des lateinischen Kreuzes oder des Kruzifixes anzulehnen. Ihre quadratischen Bilder, in der Technik Acryl auf PVC und in der Grösse 21,5 × 21,5 cm ausgeführt, reduzieren die Farbigkeit auf ein differenziertes Spektrum an Silber-Grautönen, kombiniert mit weiss und schwarz. Der Bilderzyklus entstand für die Ausstellung «Kreuz 2000» in Einsiedeln, er wurde als Ganzes ausgezeichnet und 2004 vom Kanton Schwyz angekauft.

### Bildinterpretation «inavia»

Neben einigen fast monochromen Bildtafeln gestaltet die Künstlerin dieses Bild in einem differenzierten Hell-dunkel-Rhythmus und in einer lebhaften feinen Struktur von unterschiedlichen Grautönen, die ihre Wirkung ähnlich wie in einer asiatischen Tuschemalerei verbreiten.

Ein eingeritztes Zeichen eines Kreuzes befindet sich am untersten Bildrand. Es erinnert in seiner Form und Lage an ein «An-

kreuzen» oder ein «Durchkreuzen» der rhythmisch übereinander angeordneten grauen Streifen im mittleren Bildsegment. Diese Anordnung leitet das Auge des Betrachters in eine bestimmte Richtung und lässt es über eine Art Holzsteg gleiten, der über eine sumpfige Wiese führt. Die leicht gebogenen federigen Striche und die feinen Punkte neben dem Steg verweisen bei einer solchen Lesart des Bildes auf Gräser und Blüten, das tiefe Schwarz auf das ruhige Wasser.

Es entsteht der Eindruck, als sei der vorliegende Weg über den Steg vielleicht ein meditativer, vielleicht ein realer, nicht leicht zu begehen und als sei der Weg angekreuzt und dadurch ausgewählt unter anderen Wegen. Ganz im Sinne eines «Unterwegs seins» von hier nach da, ohne feste Angaben über Anfang und Zielort, geht der Weg über die Begrenzung der Bildränder hinaus.

Die Malerei Degondas bleibt auch im Bildzyklus «inavia» stets abstrakt und lebt inhaltlich von ihrer franziskanisch offenen Spiritualität, die den persönlichen spirituellen Grund und denjenigen der Betrachtenden nur sanft berührt.

aus dem Zyklus inavia, o. T., 2000, Acryl auf PVC, 21,5 × 21,5 cm



### Stein und Fels

Die Spiritualität der Künstlerin wird getragen wie von archaischer Zeit. Dies mag ein Impuls für ihre ausgedehnten Wanderungen sein, die sie bis zum heutigen Tag zu den Felsen der Alpen, den Burren-Felsen von Irland, zu den keltischen Steinmonumenten oder durch die bizarren Felscanyons von Nordamerika führen. Ein starkes geologisches Interesse an der Struktur und Formenvielfalt von Stein und Fels ist, wie sie selber sagt, der andere Impuls.

Aufgelesene Steine, mitgenommen und gesammelt wie haptische Spuren der Reisen, liegen überall im grossen Atelier von Gielia Degonda im Dachstuhl des ältesten Gebäudes des Klosters Ingenbohl. Die Linien, die Einschüsse und Strukturen im Gestein sind es, die ihr in einem meditativen Schöpfungsprozess oft als Inspirationsquelle zu einem künstlerischen Werk dienen.

Gielia Degonda ist 1937 in der rätoromanischen Schweiz, in Cumpadials bei Disentis/GR geboren, mit ihrer Heimat fühlt sie sich

bis heute sprachlich wie geografisch verbunden, ganz besonders mit den Bergen und der Natur. Felsformationen, Gesteinsschichten, Steinstrukturen und deren geologische Beschaffenheit faszinieren die Künstlerin und bilden Ausgangspunkt, Inspirationsquelle oder visuelle Grundlage zur Schaffung vieler ihrer Werke.

Umgesetzt in ganz unterschiedliche Techniken, in Aquarell, in Acryl und Kreidemischtechnik auf Metall, Pavatex oder Leinwand, zuweilen auch zeichnerisch auf Papier, trägt die Malerin Schicht um Schicht auf, nimmt wieder weg und bearbeitet ihre Werke in ähnlicher Art und Weise, als handle es sich auch beim Malprozess um ein Graben und Freilegen von Gesteinsschichten. Es gelingt ihr in diesen Werken eine besondere Form von geerdeter Spiritualität sichtbar zu machen und diese in Bezug zur Ewigkeit zu setzen.

zum Zyklus inavia ist 2004 ein Buch erschienen mit 33 Abbildungen der Werke und Texten: Gielia Degonda und Joseph Bättig, inavia/unterwegs, Verlag Triner AG, Schwyz, 2004 zu beziehen über die Künstlerin Gielia Degonda, Kloster Ingenbohl

Ur-raum II, 1995, Acryl und Kreide auf Pavatex, 49,5 × 60 cm





#### Sakrale Kunst: Ave eva.

Eine Madonna mit Kind sucht man vergebens im umfassenden Œuvre von Gielia Degonda, «obwohl die Kirche immer wieder Figürliches möchte», vermerkt die Künstlerin. In den Jahren 1975 und 1985 gestaltete sie die umfassende Innenraumausstattung zweier Kapellen im Kloster Ingenbohl, ebenso die hellen Glasfenster, aber eine Madonna-Statue entwarf sie nicht.

Eine erneute Anfrage aus kirchlichen Kreisen, ob sie etwas zu Maria malen könnte, musste sie denn auch kürzlich wieder verneinen. Stattdessen entwickelte sie, basierend auf dem Gedicht von Novalis:

*«Ich sehe dich in tausend Bildern,  
Maria, lieblich ausgedrückt,  
Doch keins von allen kann dich schildern,  
Wie meine Seele dich erblickt.....»*

(Novalis)

einen 57-teiligen Zyklus mit dem Titel ave eva, sehr klein im Format, auf Blättern von nur 8 mal 8 Zentimetern, in goldener, schwarzer und weisser Gouache. Das ganze Werk ist in einem Plexiglas Würfel aufbewahrt und war leicht transportierbar für die Ausstellung 2012/13 im Sankt Urbahnhof.

Die feinen vielschichtigen Gouachen stehen jede für sich allein, bilden jedoch miteinander Sequenzen, Takte und Akzente und fügen sich schliesslich wie eine Melodie zu einem Ganzen: dem Gesang ave eva. Dieser ist Eva, der Urmutter alles Lebendigen, gewidmet, wie die Malerin erläutert. Da und dort scheint ein weibliches Antlitz auf, bei anderen Blättern ist es wiederum die Schrift, die der Anschauung dient. Eine hervorragende Arbeit, in welcher sich die Fähigkeit der Künstlerin zum zyklischen Arbeiten offenbart, die in hohem Grade Konzentration und Konzeption erfordert.



#### Nonfinito

In ihrem Atelier im Kloster Ingenbohl befinden sich auch jetzt Serien in Arbeit, deren Entstehungsprozess noch nicht abgeschlossen ist. In gemischter Technik, Aquarell und Acryl, arbeitet Gielia Degonda in Schichten, entfernt, übermalt, trägt erneut auf. Sie schafft ihre Malerei auf quadratischem Papier, manchmal auf Metall- oder Holzplatten, mitunter auch auf Leinwand. «Es ist oft sehr schwierig für mich, einen Malprozess zu beenden und das Endprodukt als solches zu bezeichnen ... noch ist es nicht festgelegt ... noch ist der Prozess im Gange», antwortet die Künstlerin.

In den Serien lösen sich Linien und Liniengespinnste auf in wässrigem Grund oder treten prägnant hervor in starkem Kontrast, sodass sie vor dem Auge des Betrachters zu entschwinden schei-

nen und sich anderswo wieder klar manifestieren. Unmerklich wird auch das Betrachten solcher Werke zu einem meditativen Prozess.

«... weil sich die Linie einfach nie erschöpft ... auch unser Leben ist eine Linie ...» merkt Gielia Degonda an und verbindet so Kunst mit dem Leben zu einer Essenz ihres schöpferischen Tuns. Die zeichnerische Linie wird in ihrer Malerei zu einer Metapher für die komplexe Lebenslinie des Menschen, dazu gehört auch die Linie seiner Spiritualität.

Aus Respekt vor dem «Stadium des nonfinito» bilden wir keines der unfertigen aktuellen Werke ab, sondern eines aus dem Jahr 1994, das längst abgeschlossen ist und dennoch offen lässt, was der Bildtitel verspricht: Hoffnung.



## Barbara Jäggi Kunst in Blech und die Frage nach der Existenz

VERONIKA KUHN

«Lauter Blech» betitelt die Künstlerin Barbara Jäggi das 2014 erschienene Werkbuch, in dem ihr dreidimensionales Werk umfassend dargestellt ist. Wie ist dieser Buchtitel gemeint, der ebenfalls auf eine gleichnamige Ausstellung 2006 in Luzern zurückgeht: als Provokation? Eine Redewendung aufnehmend? Abwertend, ironisch, humorvoll ... schnell über das Werk hinweggehend, nicht ganz ernst zu nehmen? Barbara Jäggi spielt mit diesem Titel bewusst auf die ersten Assoziationen der Rezipienten zum unedlen Werkstoff Blech an und rückt diesen gleichzeitig mit ihrem Œuvre in ein neues Licht.

Seit dreissig Jahren arbeitet die Luzerner Bildhauerin vorwiegend mit dünnem Stahlblech von 0,75 Millimeter Dicke. Sie entwickelt damit Metallobjekte mit ungeahnten, überraschenden, manchmal auch ironisierenden und humorvollen Komponenten, wie das schön gestaltete Werkbuch überzeugend darstellt.

Bald nach ihrer Erstausbildung als Textilentwerferin und nach ihrem Besuch der Hochschulen für Gestaltung in Basel und Luzern in der Abteilung für freie Kunst wurde für sie spezifisch das Blech zu ihrem künstlerischen Leitmedium. Vielleicht erinnert sie der geschmeidige Werkstoff durchaus noch an die Qualitäten eines Gewebes, wenn auch die Behandlung nicht zu vergleichen ist.

In ihrer langjährigen Schaffenszeit vertiefte sie seit den achtziger Jahren ihre Liebe zum Material Blech und das technische Know how sowie die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die sie virtuos beherrscht. «Stahlblech ist weder ein kalter noch ein harter Werkstoff», erklärt die Künstlerin nicht zum ersten Mal und bricht wiederholt das Vorurteil auf, dass der Umgang mit Metallen wie Stahl, Kupfer und Eisen in der Kunst eher männlich besetzt sei. Wirft man einen Blick in die Kunstgeschichte der Schweizer Eisenskulptur, fällt auf, dass sich im 20. Jahrhundert fast ausschliesslich Männer wie z. B. Bernard Luginbühl oder Paolo Bellini der Gestaltung von schwerer Eisenplastik widmeten. Barbara Jäggi verleiht mit dem dünnen Stahlblech dem Schaffen von Metallskulpturen einen neuen Charakter in der zeitgenössischen Kunst.

Selbstverständlich geht sie mit allen notwendigen Werkzeugen um, schneidet, hämmert, schweisst das Blech und gewinnt ihm auch malerische Komponenten ab, indem sie mit dem Prozess des Rostens arbeitet. Einmal platziert sie das fertige Werk aus dünnem Stahlblech unbehandelt im Freien und überlässt es

der naturbedingten Veränderung, ein anderes Mal setzt sie den orange-roten Rost in einem Werk gezielt ein, indem sie das Blech mit einer Salzlösung behandelt und den Prozess des Rostens bewusst steuert.

«Der Vorgang des Rostens hat für mich etwas Anarchisches und Zerstörerisches, letztendlich ist er unkontrollierbar», sagt Barbara Jäggi. Damit artikuliert sie auch ihre Basis in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre wie der (transportablen) Land Art oder eines Beuys, der den Topos «Plastik als Prozess» in das dreidimensionale Schaffen einführte. «Mehr noch als spezifische KünstlerInnen oder Stile interessieren mich einzelne Kunstwerke – und zwar aus allen Epochen. Sie sind es, neben der Architektur, die mich zu meinen eigenen Arbeiten inspirieren», ergänzt die Künstlerin.

### Stern

Im Park des Betagtenzentrums Eichhof in Luzern befindet sich seit 1998 die öffentlich aufgestellte Metallskulptur «Stern» von Barbara Jäggi. In diesem Werk entwickelte die Künstlerin eine komplexe dreidimensionale Sternform, die aus einem Gerippe von Stahlrohren besteht, welche insgesamt zwölf Spitzen aus je fünf Rohren bilden. Bei jeder der Spitzen ist eine der fünf Flächen mit einem dreieckigen Blech abgedeckt. Diese Dreiecke in den roten und orangen Farbtönen komponieren zusammen mit den unausgefüllten Flächen, die das Grün der Blätter durchscheinen lassen, einen Stern, der in den Sommermonaten in den Komplementärfarben zu leuchten beginnt.

«Eines Tages wird eine solch rostige Metallskulptur wie der Stern endgültig verrostet und schliesslich gar nicht mehr vorhanden sein, ... wie das eigene Leben», äussert sich die Künstlerin dazu. Barbara Jäggi thematisiert in ihrem Œuvre unvermittelt auch die philosophischen Fragen nach Bestand, Existenz und Vergänglichkeit nicht nur ihrer einzelnen Werke, sondern auch ihres künstlerischen Schaffens.

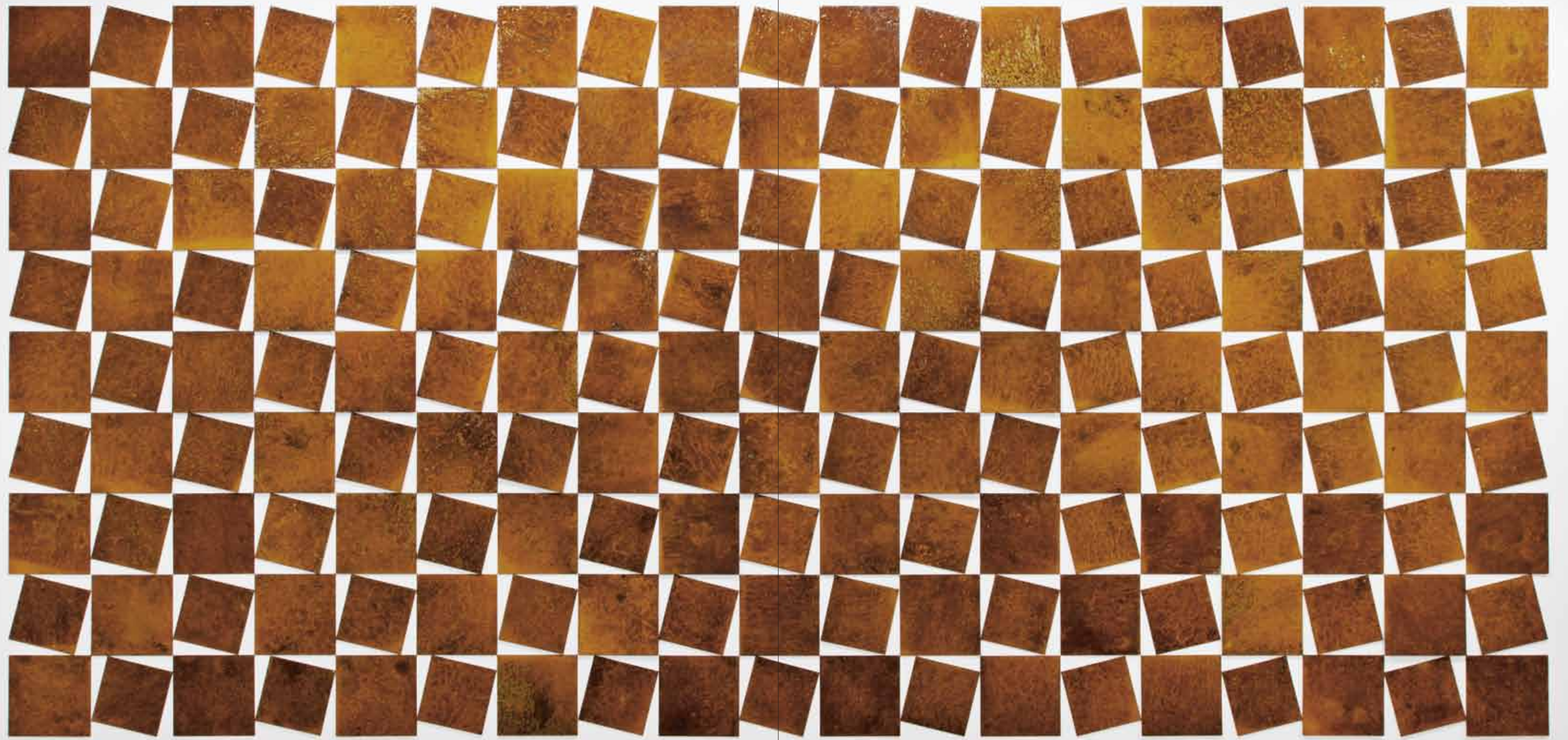
### Konkrete Rostwand

Während sich im Werk «Stern» die Fähigkeit der Künstlerin, die malerischen Komponenten des Rosts in ihr dreidimensionales Schaffen einzubeziehen wie nebenbei offenbaren, verweist das Wandrelief «Konkrete Rostwand» bereits im Titel explizit darauf.

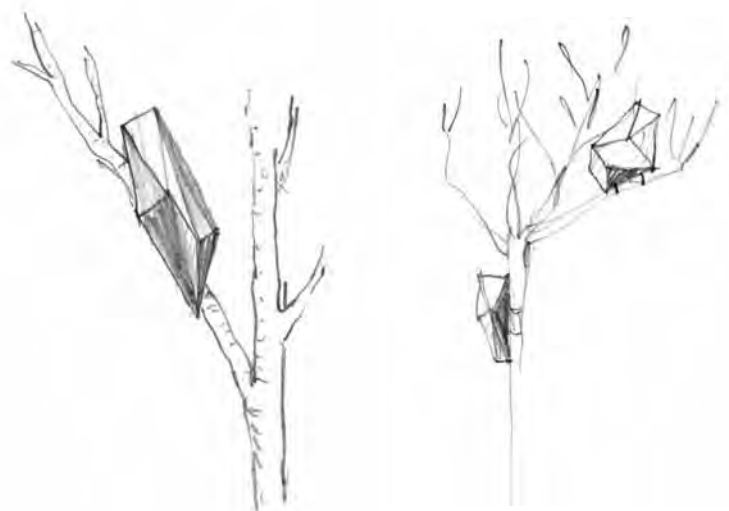


Stern, 1998, Stahlblech, Nylonschnur, ø 250 cm









Epiphyten, 2006, Aluminiumblech gebleimt,  
10 × 15 × 27 cm bis 30 × 30 × 60 cm



Theater «Jesus und die drei Mareien», 2007, Tanja Leu als Maria  
Magdalena mit Fisch  
Text Hansjörg Schneider, Inszenierung Louis Naef

### Epiphyten

Aus demselben Jahr wie die Arbeit «Konkrete Rostwand» stammen die «Epiphyten», fünf Objekte aus Offsetdruckplatten, welche die Künstlerin im Astwerk eines Baumes verteilt und so die anorganischen, stereometrisch kantigen Objekte mit der organischen Naturform des Baumes zu einer Ganzheit komponiert. Barbara Jäggi fügt bei: «Am blanken Blech begeistern mich die Lichtreflexionen auf den verschiedenen Flächen und die Spiegelungen. Daraus entstehen in einem Objekt ungeahnte Variationen je nach Lichtverhältnissen und Lichteinfall.» Im Freien ausgestellt entfalten die «Epiphyten» ihre Wirkung ganz anders als etwa in den Räumen einer Galerie.

Die Liebe der Künstlerin zur Natur durchdringt ihr Werk in einer besonderen Weise: Die schöpferische Kraft der Kunstschaaffenden verbindet sich bei einer solchen Aufstellung der «Epiphyten» eng mit derjenigen der Natur, die als «Mitspielerin» in ihr Werk mit einbezogen wird.

Das grosse Wandrelief hat die Masse von 3,8 Meter in der Länge und 1,8 Meter in der Höhe und besteht aus 171 einzelnen Quadraten aus gerostetem Stahlblech von zwei verschiedenen Grössen, die stets alternierend nebeneinander in der vertikalen wie der horizontalen Linie platziert sind. Die kleineren Quadrate sind innerhalb einer Reihe in einer Schräge angeordnet, sodass ihre Ecken exakt die Ränder der umliegenden grossen Quadrate berühren, mitten im Werk ändert sich jedoch die Ausrichtung der Schräge. So direkt sich das Werk einerseits auf die konkrete Kunst bezieht, so bedient sich die Künstlerin auch der kunstgeschichtlichen Bezüge zur Minimal Art. Durch das Aufbrechen der Regelmässigkeit gibt sie ihrem Werk jedoch eine leicht verspielte Note, was typisch ist für Barbara Jäggis eigenständige Kunst. Sie benützt die Kreativität des Spiels, das einerseits aus gewissen selbstdefinierten Regeln besteht, hier die strenge Reihung der Quadrate, und das andererseits den spielerischen Komponenten ihrer Werke umso mehr Ausdruck verleiht.



Lauter Blech, Klangaktion mit Musikern am Schweizerischen Tonkünstlerfest 2007 im Parkhaus Gessnerallee, Zürich  
Claudia Bucher und Lena Mäder: Blechrollen, Maria Karrer: Violine,

Christian Hartmann: Kontrabass, Beat Unternährer: Posaune,  
Marc Unternährer: Tuba, Markus Lauterburg: Schlagzeug,  
Urban Mäder: Akkordeon, Komposition

### Fisch

Die Fähigkeit zum Spielerischen und Überraschenden im dreidimensionalen Werk führt Barbara Jäggi denn auch immer wieder zu Auftragsarbeiten für Theater, wie das Objekt «Fisch» zeigt. Das handliche Fischobjekt diente als Requisit für das Theaterspiel «Jesus und die drei Mareien», aufgeführt 2007 in der Mariahilfkirche in Luzern, bei welchem die Künstlerin die Gestaltung des szenischen Raumes sowie der Objekte und Requisiten übernahm. Das kleine Werk besteht aus vielen miteinander verbundenen Einzelteilen, so dass es, wie ein zappelnder Fisch, nie richtig in die Hand genommen werden kann; die Leichtigkeit des Blechs wird hier geradezu inszeniert.

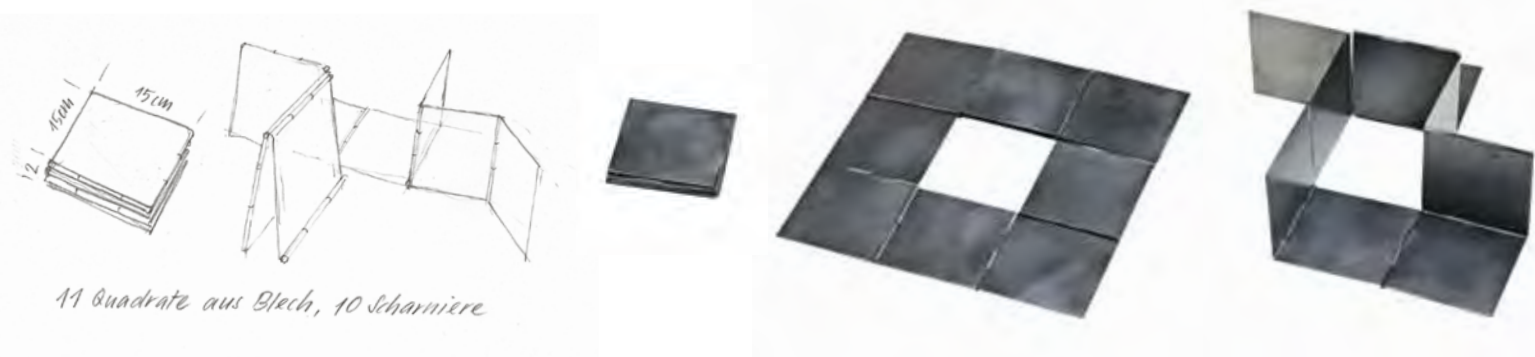
Häufig sind die abstrakten Arbeiten mit konkreten Titeln versehen, wie in diesem Fischobjekt, manchmal sind sie bereits spielerisch angelegt, wie z. B. im humorvollen schweizerdeutschen Titel «Dicker Murrli» für ein zeppelinförmiges Objekt. Der Grössenmassstab der Werke von Barbara Jäggi variiert von den ganz kleinen, etwa faustgrossen «Hosensackobjekten», die, wie der Titel besagt, zum Berühren und in die Hand nehmen gedacht sind, bis zu den häufig grossen oder gar monumentalen Werken, die eine Länge bis zu 7 Meter aufweisen.

Barbara Jäggi wuchs nicht in einem künstlerischen Elternhaus auf, aber in einem, in dem es selbstverständlich war, dass sie sich selbst sein konnte und das ihr genügend Freiraum liess, sich individuell eigenständig zu entwickeln. In ihrer Kindheit begegnete sie in der Werkstatt des Vaters allen Werkzeugen der Holzverarbeitung und entwickelte wohl auch deswegen einen selbstverständlichen Umgang damit ohne irgendwelche Berührungsängste. Schon im Kindergarten und später in den ersten Schuljahren war für Barbara Jäggi eines klar: «Ich werde einen kreativen Beruf ergreifen!»

Das Zeichnen gehörte zu ihren frühen und eindeutigen Begabungen. Heute skizziert die Künstlerin Beobachtungen von in der Natur vorgefundenen Prinzipien gerne mit Bleistift, neben der Anwendung von Fotoapparat und iPhone. Für ihre geometrischen Arbeiten entwirft sie meist Kartonmodelle im kleinen Massstab sowie genaueste Skizzen mit den Massangaben und technischen Berechnungen, denn oftmals sind ihre Werke von äusserster Komplexität.

Das blanke Blech fasziniert die Künstlerin ebenso sehr wie das oxidierte, das auf den Aspekt der Vergänglichkeit verweist.





### Klangaktion

Manche der grossen Arbeiten animieren die Betrachtenden zum Berühren, die Künstlerin legt sie durchaus darauf aus oder sucht die Verbindung zum Klang, wie 2007 in der Klangaktion «Lauter Blech» im Parkhaus Gessnerallee in Zürich. Diese entstand in Zusammenarbeit mit dem Forum Neue Musik Luzern im Rahmen des schweizerischen Tonkünstlerfests. Während der Aktion wurden die verschieden grossen Blechrollen von zwei Performerinnen bewegt und gerollt, während die sechs MusikerInnen auf den dumpfen Klang mit ihren Instrumenten antworteten.

### Hänger

Auffallend oft sind die grossen Stahlblechobjekte beweglich und wirken leicht. Manche erzeugen dadurch eine überraschende Wirkung, assoziiert man doch mit Metall wie Stahl zunächst eher das Gegenteil: nämlich Schwere und Stabilität. Doch gerade mit dieser Assoziation spielt Barbara Jäggi ganz bewusst in ihrem Œuvre mit einer solchen Fülle an Ideen, als wollte sie den Betrachtenden ihre Voreingenommenheit bisweilen kurz vor Augen führen, um sie dann sogleich zu entlarven.

Bei den sogenannten «Hänger» 2005 bis 2009 entwirft Barbara Jäggi eine komplexe Hängevorrichtung mit kleinen beweglichen, rechteckigen Metallplättchen, die sie mittels Ringen zusammenhängt und schliesslich zu grossen Objekten von einzigartiger Formgestalt auseinander zieht.

Wieder andere Blechobjekte, die Klappobjekte, erhalten ihre variierende Gestalt durch Auseinanderklappen oder Umklappen von einzelnen Teilen (vgl. Klappobjekt für die Ausstellung «Play» 2010). In solchen Werken erinnert das künstlerische

Vorgehen Jäggis bisweilen an die asiatische Kunst des Origami. Diese aus Japan stammende Falttechnik in Papier, aus der unendlich viele Möglichkeiten an Formen hervorgehen, beruht gleichermassen auf exaktem Handwerk, Erfindungen und genauem Denken. Alle drei Komponenten sind wesentlicher Bestandteil von Barbara Jäggis Kunst; in ihrem Werk äussern sich darüber hinaus Geduld und Konzentration als meditativer Prozess, der auch von spiritueller Natur ist.

### Tüten und Spiralen

In der Ausstellung «Durch die Blume» im Museum Bruder Klaus in Sachseln 2014 zeigte Barbara Jäggi am Boden liegende Tütenformen aus Stahlblech in verschiedenen Grössen, die sowohl an Blütenkelche wie an spirituelle Kelche erinnern.

Aus diesen Formen gestaltete sie für ihre grosse Einzelausstellung in der Kunsthalle Luzern im Mai 2015 sogenannte «Abschnitte», welche sie als frei schwebende Metallspiralen im Raum aufhängte. «Von hier nach dort» lautete der Titel der fünfwöchigen Ausstellung in der Kunsthalle. Während dieser Zeit transformierte die Künstlerin ihre verschiedenen Kunstwerke und Arrangements zur permanenten Veränderung, indem sie einzelne Werke bewegte, aufklappte, drehte und ihre Anordnung im Raum umgestaltete. Dadurch spielte sie einmal mehr mit der Wahrnehmung der Betrachtenden und entzog ihre Kunst einer feststehenden Realisation und Konnotation. Transformation wird in diesem Prozess zu einem Aufscheinen von Transzendenz im Kunstwerk; Barbara Jäggi wird auch nach dieser Ausstellung mit ihrem Kunstschaffen die Fragen nach Vergänglichkeit und Ewigkeit berühren.



Barbara Jäggi - Lauter Blech  
Ein Werkbuch

Hrsg. Jürg Meyer,  
Text: Brigit Kämpfen-Klapproth  
Stämpfli Verlag AG, Bern, 2014  
ISBN 978-3-7272-1365-6

oben: Klappobjekt für die Ausstellung «Play», 2010,  
Stahlblech, Schweissdraht, einzelnes Quadrat 15 × 15 cm  
rechts oben: Tüten, 2013/2014, Stahlblech gebogen,  
Eisendraht geflochten, L 110 cm, ø 110 cm; L 100 cm, ø 100 cm;  
L 70 cm, ø 70 cm; L 60 cm, ø 60 cm; L 40 cm, ø 37 cm; L 33 cm, ø 31 cm  
rechts unten: Abschnitte 2014/2015, Stahlblech,  
Eisendraht geflochten, Ausstellung Kunsthalle Luzern 2015







Hänger I–V, 2005 bis 2009, Stahlblech, Schweissdraht, Stahlseile  
von links nach rechts: Hänger I, 2005, Höhe 117 cm,  $\varnothing$  39 cm,  
Hänger V, 2009, Höhe 85 cm,  $\varnothing$  46 cm, Hänger IV, 2009, Höhe 197 cm,  $\varnothing$  38 cm,  
Hänger II, 2005, Höhe 135 cm,  $\varnothing$  39 cm, Hänger III, 2006, Höhe 131 cm,  $\varnothing$  45 cm





Alois Spichtig (1927 bis 2014)

## Nachruf auf Alois Spichtig (1927 bis 2014) Stiller Meister stiller Räume

PETER SPICHTIG OP

Es ist angemessen, in diesem Jahrbuch an Alois Spichtig zu erinnern. Die Werke des Künstlers und langjährigen SSL-Mitglieds finden sich in 50 Kirchen und Kapellen der Schweiz und auf ebenso vielen Friedhöfen; «Kunst und Kirche» machte sein Schaffen zu einem grossen Teil aus. Wer sein Werk ein wenig kennt und auch ihn persönlich kannte, wird bestätigen, dass auch das Thema «Stille» zu ihm passt. Er war kein lauter Mensch, auch seine Werke zeichnen sich durch eine zwar klare und eigenständige Formensprache aus. Diese drängt sich indes nie lärmig in den Vordergrund. Er war ein – stiller – Meister im Schaffen von Räumen, die zur Stille verhelfen. Räume waren sein Thema, deren Gestaltung seine Stärke.

### Vom Küfer zum Bildhauer

Alois Spichtig hat vermutlich schon sehr früh plastisch, räumlich empfunden. Eine Offenbarung sei ihm als Kind ein geschenkter Baukasten mit verschieden farbigen Sandstein-Klötzchen gewesen. Mit denen habe man richtige romanische Kirchen mit Rundbögen bauen können, erinnerte er sich mir gegenüber noch kurz vor seinem Tod. Im Dorf gab es fast nur niedriggeschossige Holzhäuser. Die Weite, die ihm dagegen die hohen, feierlichen Renaissance-Arkaden der Kirche während den häufigen Schulmessen und am Sonntag eröffnet haben müssen, hat er mit dem Baukasten am Modell spielerisch weiter sondiert.

Die Küferlehre im väterlichen Kleinbetrieb in Sachseln war die einzige Ausbildung, die Alois Spichtig je abschliessen sollte (1946). Er erwarb sich dabei die Fähigkeiten, Holz zu biegen und damit Volumina, Räume zu schaffen; ob Fässer oder Milchbehälter, ob Käsereifen oder gar Jauchefässer: All das ist bereits plastisches Schaffen, welches raffinierte handwerkliche Geschicklichkeit erfordert; Techniken, die ihm sein Leben lang als räumlich Gestaltender nützlich waren.

### Autodidaktischer Meister der Raumgestaltung

Schon früh stellte er sich der Aufgabe, Grabmäler zu gestalten, erst aus Holz, immer mehr und mutiger auch aus Stein. Als Hospitant an der Kunstgewerbeschule Luzern (1945/1950) erwarb er sich eine gewisse Sicherheit, noch wichtiger aber waren hierfür seine Künstlerfreunde. Ein dreimonatiger Studienaufenthalt bei Ossip Zadkine 1955 brachte ihn im Zeichnen und Malen voran, immer wieder ging er in Hergiswil bei Ernst von Wyl für die Steinbearbeitung ein und aus, bei Paul Diethelm für die Techniken des grafischen Schaffens. Einige Auftragsarbeiten für Kirchen führte er noch vor der katholischen (vom Zweiten Vatikanischen Konzil 1963 lancierten) Liturgiereform durch. Als Initialzündung für seine intensive Arbeit im Kirchenraum muss aber der Auftrag zur Neugestaltung der Kapelle auf der Älggi-Alp angesehen werden. Es war ein Gemeinschaftswerk der drei einheimischen Künstler Bepp Haas, der das Glasfenster beisteuerte, dem jungen Kurt Sigrist, der das Kreuz gestaltete, und Alois Spichtig, der Altar und Tabernakel schuf und für das Gesamtkonzept verantwortlich zeichnete. Entstanden ist 1970 ein schlichter, klarer Feierraum, der zum herben Charme des Hochalpenplateaus passt und noch nach 45 Jahren überzeugt.

### Lebenslange Auseinandersetzung mit dem Stillesucher Bruder Klaus

Vor der Herausforderung, in Sachseln ein Bruder-Klausen-Museum einzurichten, zögerte Alois Spichtig anfangs der 1970er Jahre zunächst und fragte Ferdinand Gehr zur Mitarbeit an. Dieser bestärkte hingegen den Jüngeren und so packte er es selber an. Die Dauerausstellung über den inneren Weg des Bauern, Familienvaters, Politikers, Eremiten und Friedensstifters Bruder Niklaus von Flüe wird zu einem Weg in die Stille; zu einem Weg, den viele Besucher während 35 Jahren als Hinführung zu diesem schwierigen Heiligen, aber in Spuren wohl auch als Weg zu sich selbst erfahren.





Kapelle Älggi-Alp (Mittelpunkt der Schweiz), Sachseln (1820), Neugestaltung 1970



Arbeit im Atelier am Marienaltar für St. Marien Bern, 2012

Vielleicht kann man Bruder Klaus als eigentlichen (Lehr-)Meister des Autodidakten benennen. Bruder Klaus hatte sich in eine niedrige, dunkle Holzblockhütte zurückgezogen und gab doch reichem Leben Raum. Solche Räume zu eröffnen helfen, wo Menschen eine Gottesefahrung machen können, wurde zu Alois Spichtigs Lebensaufgabe. Dabei erfuhr er Bestärkung und Unterstützung von seiner Frau Margrit Spichtig-Nann, die als Lehrerin und Religionspädagogin die Friedensbotschaft des Ranftheiligen verbreitete. Klärung und Anregung brachte immer wieder auch das Gespräch mit seinem jüngeren Bruder Ernst, der als Theologe seine Arbeit begleitete.

Als Leiter des Museums Bruder Klaus (1976–1992) verwendete Alois Spichtig viel Engagement dafür, den Impuls des Mystikers für heutige Auseinandersetzungen fruchtbar zu machen und regelmässig zeitgenössische KünstlerInnen einzuladen, in den schönen Kellerräumen auszustellen. Nationale Anerkennung erlangte 1981 die von ihm angeregte Ausstellung mit 30 Schweizer Kunstschaaffenden aus Anlass des 500. Gedenkjahres des Stanser Verkommnisses, dem Friedensschluss der zerstrittenen Eidgenossen aufgrund der Vermittlung durch Bruder Klaus.

#### Neue Kunst in alten Kirchen

Durch die Liturgiereform entstand Gestaltungsbedarf in den katholischen Kirchen. Die Wende von einer de facto gänzlich an die Kleriker delegierten, rituell versteiften Liturgie hin zu einem Verständnis der Gemeinschaftsfeier der ganzen, um das Wort und die Brotbrechung versammelten Kirche, verlangte kluge Raumadaptionen.

Für diese Problemstellung wurde der Künstler Alois Spichtig nun immer öfters aufgebeten, und die Nachhaltigkeit seiner vorge-

schlagenen Lösungen weist ihn als Kapazität auf diesem Gebiet aus. Das heisst nicht, dass er im Umgang immer einfach gewesen wäre! Manch ein Denkmalpfleger etwa hat seine Hartnäckigkeit unangenehm zu spüren bekommen, wenn er kompromisslos heutige Kunst für schützenswerte alte Kirchen vorschlug. Meistens sollte ihm die Zeit Recht geben.

Denn seine Arbeiten lassen eine je neue, ernsthafte Auseinandersetzung mit der spezifischen Situation erkennen. Dabei zeigt sich generell und im Fall von historischen Räumen in besonderer Weise: Es gibt kein Patentrezept. Jeder Raum hat seine eigene Geschichte und Funktion, die es zu respektieren gilt. Das Suchen und Fragen, Klagen und Danken, Jubeln und Hoffen einstiger Generationen hat sich im Raum architektonisch und künstlerisch niedergeschlagen. Der Ausdruck unseres heutigen Suchens und Fragens, Klagens und Dankens, Jubelns und Hoffens hat hierzu eigenständig und respektvoll zugleich in Beziehung zu treten. Dies künstlerisch umzusetzen, gelang Alois Spichtig auf eindrückliche Art und Weise.

Da er über ein untrügliches Urteilsvermögen verfügte, künstlerische Qualität einzuschätzen, verstand er es, Wahres und Schönes in historischen Räumen zu respektieren und darauf zu reagieren. Genauso entschieden scheute er sich nicht davor, Falsches und Kitschiges zu entlarven und auszuräumen, um angemesseneren Lösungen Platz zu machen. Dies zu erwähnen ist wichtig, da ein Teil seiner Arbeit mitunter darin bestand, einen Raum von allem Überflüssigem und Unpassendem zu befreien, um zur Wirkung zu bringen, dass «weniger» sehr oft viel «mehr» ist. Auch darin steckt verdienstvolle künstlerische Arbeit, deren Wertschätzung sich meist allein dadurch manifestiert, dass sie zwar unbeachtet bleibt, aber dennoch wirkt.



Obere Ranftkapelle (1693), Neugestaltung 1987



Elia-Kloster Humlikon 2005

So wirkt etwa der Innenraum der oberen Ranft-Kapelle unaufgeregt stimmig: Man stellt sich gern vor, das romanische Kruzifix habe Bruder Klaus selbst da hingehängt und der Blockaltar sei auch schon immer da gewesen. Dabei hatte natürlich auch diese Kapelle vielfältige gestalterische Veränderungen erfahren, und bis 1947 «zierte» gar ein aufwändiger, reichlich verguldeter Hochaltar mit vier Nazarener-Ölbildern von Melchior Paul von Deschwanden den Raum. Stärker als Künstler tritt Alois Spichtig in der unteren Ranftkapelle hervor. Aber gerade in der oberen, die an die Zelle des Einsiedlers angebaut ist, galt es, sich ganz zurückzunehmen und diesen Raum zu einem Ort der Sammlung und der Stille zu machen, was nachhaltig gelang.

#### Mystik und Politik

Dem Leben Raum geben: Vielleicht könnte man so eine von Alois Spichtigs Hauptmotivationen zusammenfassen. Das galt über sein künstlerisches Schaffen hinaus für alles, was ihn interessierte. Wenn etwa das Engagement seiner Frau in der Betreuung von Asylbewerbern 1991 zu schwerwiegenden Spannungen mit dem Rechtsstaat führte, war es für ihn keine Frage, dass auch seine Solidarität gefordert war. Ein eindrücklicher Christus-Korpus aus Bronze, welcher in der von ihm gestalteten Krypta des Priesterseminars St. Luzi in Chur hängt, zeugt von dieser schwierigen Zeit.

Alois Spichtig ist am 24. Juli 2014 gestorben. Sein Werk setzt Massstäbe; nicht so sehr im Sinne einer Kunst für den Kirchenraum, sondern vielmehr für die Qualität einer aus dem Kirchensein heraus geschaffenen Kunst.

#### Literatur:

Alois Spichtigs Hauptwerk findet sich über die ganze Schweiz in Kirchen und Kapellen verstreut. Zwei kleine Kataloge geben Einblick: Alois Spichtig, Sakrale Räume, Museum Bruder Klaus Sachseln 1996; Alois Spichtig, Gestaltung des liturgischen Raumes. Beispiele aus Obwalden, kath. Kirchgemeinde Sachseln 2007 (lieferbar). Margrit und Alois Spichtig-Nann haben zusammen ein Taschenbuch über die Visionen des Bruder Klaus publiziert: Bruder Claus von Flüe: Erleuchtete Nacht, Kanisius-Verlag, Freiburg, Neuauflage 2001, 128 S. (Meditative Texte von Margrit Spichtig und Holzschnitte von Alois Spichtig).



## «Raus aus den Mauern» – «Hors-les-murs» Kunst im Bischofshaus Fribourg

P. UWE AUGUSTINUS VIELHABER OP

In Fribourg im Innenhof des Bischofssitzes ist ein neues Kunstwerk öffentlich zugänglich: Es zeigt die grosse Wandmalerei (ca. 40 m<sup>2</sup>) – Le Mur Die Mauer – auf der alten Aussenmauer und stammt von der Künstlerin Susanne Krell, die den KünstlerInnenwettbewerb 2013 gewonnen hat.

Im hier gekürzten Interview mit der Künstlerin anlässlich der Fertigstellung der konzeptuellen Wandmalerei stellte P. Uwe Augustinus Vielhaber OP aus Fribourg, Diplomtheologe, Kunstwissenschaftler und SSL-Mitglied, der Künstlerin einige Fragen, die einen interessanten Einblick geben, wie es für die Kunstschaaffende als direkt betroffene Akteurin ist, in einem kirchlichen Umfeld zu arbeiten. Insbesondere wird an dieser Stelle nachgefragt, wie es um die Freiheit der Künstlerin und die Autonomie der Kunst bei öffentlichen Werken bestellt ist.

*Susanne Krell, was hat Sie bewogen, am von Bischof Charles Morerod im Westschweizer Bistum Lausanne, Genf und Freiburg lancierten Wettbewerb teilzunehmen?*

Die Vorstellung, einmal in der Schweiz künstlerisch tätig sein zu dürfen, hat mich unmittelbar angesprochen. Es passt zu meinem Arbeitskonzept. Mich interessieren Gedanken- und Ideen Gebäude, Orte, die eine historische, soziale und religiöse Prägung erfahren haben. Weltweit entstand so meine Sammlung solcher «Plätze», gesammelt mit Hilfe von Frottagen, also Abrieben von Steinen.

Ich denke, wer sich auf diese Weise ernsthaft mit der Geschichte Europas auseinandersetzt, stösst zwangsläufig auf Sakralgebäude als historische Zeugnisse des christlich geprägten Abendlandes. Für mich wurde in meiner Arbeit auch die eigene Prägung immer wieder deutlich: gleich welche Haltung man zur Religion einnimmt, die Wurzeln unserer Kultur im Christentum sind nicht zu leugnen.

An einem Gebäude wie dem Bischofshaus mit seiner langen Geschichte arbeiten zu dürfen, war für mich eine hochspannende Aufgabe.

*An die ausführende Künstlerin eines bedeutenden Kunstwettbewerbs werden sicher vielfältige Anliegen herangetragen, diözesanintern, aber auch von ausserhalb, z. B. von Seiten der KollegInnen, der KritikerInnen im In- und Ausland. Wie gehen Sie damit um?*

Es ist eine grosse Verantwortung, die mir mit einer solchen Aufgabe übertragen wird. Das Bischofshaus hat eine bestimmte Stimmung, eine Funktion und eine Historie, der man sich stellen muss. Es ist keine autonome Aufgabe wie die Arbeit auf einem leeren Blatt Papier.

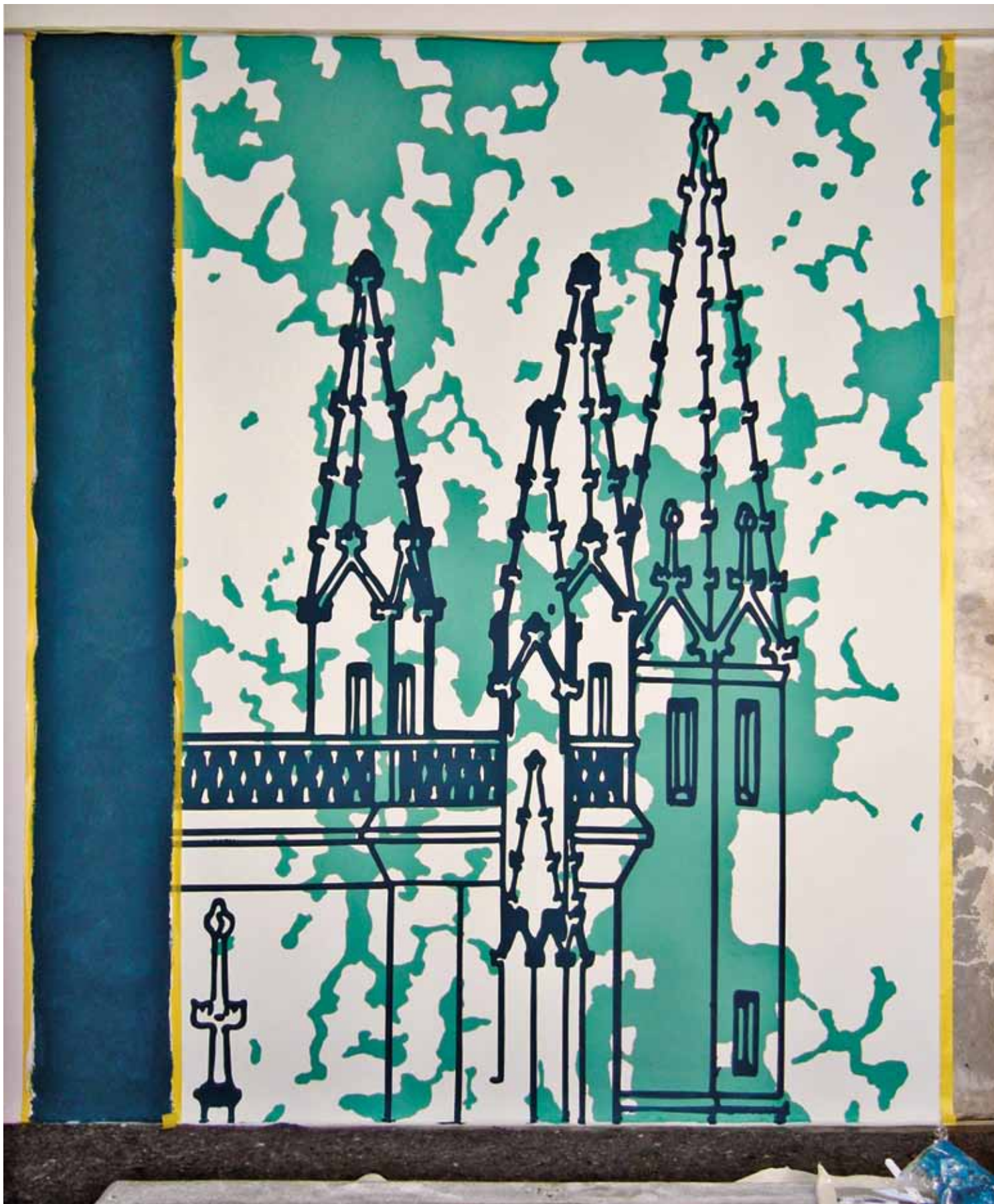
Für einen solchen Ort gibt es vielfältige Lösungen. Andere KollegInnen fänden sicher andere Lösungen. Von einer Jury gewählt zu werden, zeigt mir, dass in meiner Arbeit eine gewisse Stimmigkeit sein muss, die sich auch auf andere Menschen überträgt. Künstlerische Arbeit legt immer das Innerste der Künstlerin offen. Es fordert die ganze Person. Kritik daran trifft auch die ganze Person. Mit der Zeit habe ich gelernt, auf mich selbst konzentriert zu arbeiten. Meine Arbeit ist gewachsen im Laufe der Jahre, man muss lernen, die Kritik von aussen auszublenden, auszuhalten. Es ist oft ein sehr schmerzhafter Prozess. Es bedeutet, sich fortwährend selbst in Frage zu stellen – und doch dabei zu bleiben.

Gute Arbeit entsteht aber auch im direkten Dialog mit anderen. Hinter einer so umfangreichen Wandmalerei wie der aktuellen steht ein Team, technische und praktische Helfer, Spezialisten.

*Gibt es ein besonderes – vielleicht persönliches – Anliegen, das Sie mit dem Kunstwerk «Le Mur Die Mauer» zum Thema «Raus aus den Mauern» im Innenhof des Bischofshauses verbinden?*

Es ist eine sehr ästhetische, eine schöne Arbeit geworden, ohne trivial zu erscheinen. Das war mir wichtig. Das ist die sichtbare Oberfläche. Zugleich aber ist eine grosse Vielschichtigkeit vorhanden mit Bezügen, die sich aus der Verortung im Bischofshaus ergeben. Die formale Anlage in Streifen zeigt eine Verbindung von der Erde zum Himmel und nimmt somit ein architektonisches Merkmal gotischer Kathedralen auf, zeigt einen Verweis auf ihre Eigenheit. Die Farbwahl nimmt auf die angrenzende Fensterverglasung Bezug und spielt mit dem vorhandenen Farbenspektrum und seinen Schattierungen. Es gibt freie, luftige Flächen, Raum für ein eigenes Bild. Oder auch einfach Freiraum.

Links: Arbeit am Bildfeld «Turm der Kathedrale»





Und wichtig für mich ist vor allem die Zusammenführung von Kathedrale und Bischofshaus über die nicht benennbaren Spuren im Hintergrund der drei Bildtafeln, den vergrößerten Frottage-spuren aus der St. Nikolaus Kathedrale. Man kann oder muss glauben, was man sieht: Es sind Spuren aus der Kathedrale.

In diesem Fall kann man es konkret erforschen. Die Entstehung der Formen an der Kathedrale ist nachvollziehbar. Es erfordert Mühe, sich darauf einzulassen. Es ist eine Art Sehschulung und bedeutet Arbeit. Ein Symbol vielleicht für die Herangehensweise an eine religiöse Überzeugung mit ihren Fragen und Zweifeln.

An der Oberfläche, als letzte Schicht, stehen dann die Architekturdetails, die wieder konkrete Bezüge schaffen. Das macht die Arbeit an der Oberfläche leichter durchschaubar. Hätten auch die Frottagespuren als Oberfläche ausgereicht? Vielleicht.

Die altkatholische Pfarrerin Henriette Crüwell ging in einem Gespräch soweit, die Architekturdetails eine *Hommage an den Zweifel* zu nennen.

Die Wandmalerei wird mit der Zeit zusammenwachsen mit der dahinterliegenden feuchten Wand. Die Spuren der Kathedrale, die Frottagen und die Feuchtigkeitmuster einer dem Wetter ausgesetzten Wand haben formale Ähnlichkeiten und werden ein gemeinsames Bild ergeben.

*Wie nehmen Sie das Engagement der katholischen Kirche im Bereich Kunst wahr? Denken Sie, dass dort genug oder nur das Notwendige getan wird?*

Es gibt einige Glanzpunkte in meiner näheren Umgebung: die Kunststation St. Peter in Köln etwa, das Fenster von Gerhard Richter im Südquerhaus des Kölner Doms finde ich wunderbar, vor allem auch in seiner inhaltlichen Verortung. Dann die Bruder-Klaus-Feldkapelle von Peter Zumthor und natürlich das Kolumba-Museum, das Kunstmuseum des Erzbistums Köln.

Unsere Bildvorstellungswelten im kirchlichen Raum sind geprägt von historischen Bildern. Das ergab sich aus der Möglichkeit, beispielsweise biblische Geschichten durch Bilder zu erklären. Wie sieht ein Engel aus? Die heutige Bildlastigkeit stellt ganz andere Herausforderungen. Es müssen neue Formen gefunden werden. Wie sieht der Engel heute aus? Welche zeitgemäßen Bildvorstellungen gibt es dazu?

Vom Betrachter könnten mehr Denkarbeit und Assoziationsaufgaben übernommen werden.

*Nochmals nachgefragt: Der Dialog von Kunst und Kirche wird in den einschlägigen Konzilsdokumenten des 2. Vatikanischen Konzils deutlich herausgestellt («Die Kirche als Freundin der schönen Künste»). Papst Paul VI. und seine Nachfolger haben grosskirchlich viel unternommen, um diesem Auftrag gerecht zu werden. Aber wie steht es um die Kunst ganz konkret in den Ortskirchen?*

Historisch gesehen finden wir in vielen Kirchen, auch ausserhalb von Zentren, künstlerisch und kunsthistorisch bedeutende und interessante Räume, Kunstwerke und Ausstattungen.

Mancherorts scheint mir, dass eine Nivellierung auf wenig an-

spruchsvollem Niveau stattgefunden hat. Es ist irgendwo, wie der Künstler und Kunsttheoretiker Bazon Brock sagt, die Geschmacksbildung verloren gegangen.

Oft denke ich, dass ein wenig mehr Klarheit, Aufräumen im Sinne von «Raum schaffen im Raum» notwendig wäre. Überspitzt gesagt, die Spitzendeckchen, die wir daheim nicht haben wollen, sollten auch im Kirchenraum keinen Ort haben.

*Wie eigenständig darf Kunst in der Kirche sein? Gibt es im kirchlichen Milieu eigentlich «Autonome Kunst»? Wo bestehen künstlerische Möglichkeiten, und wo erfahren sie Grenzen?*

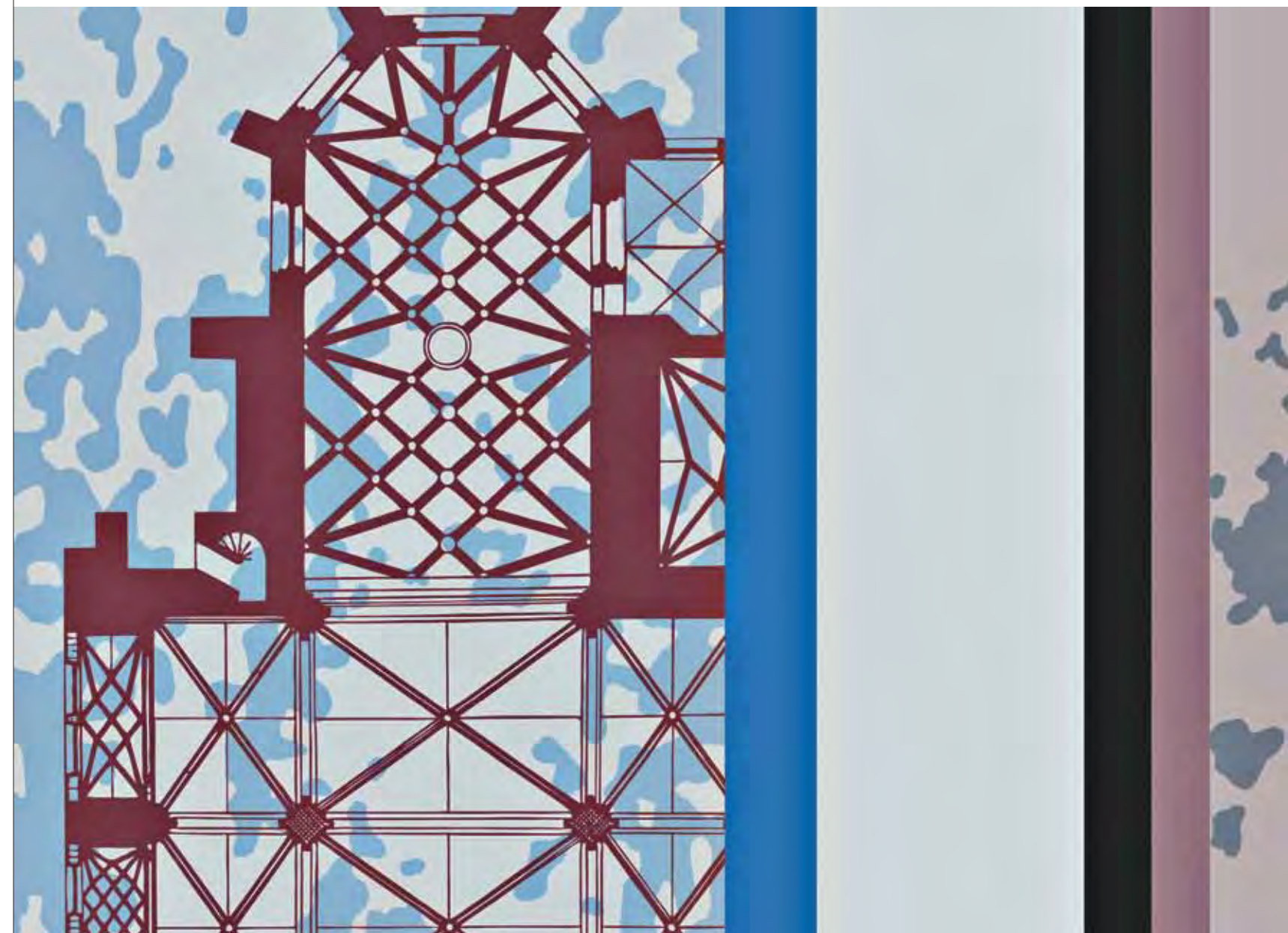
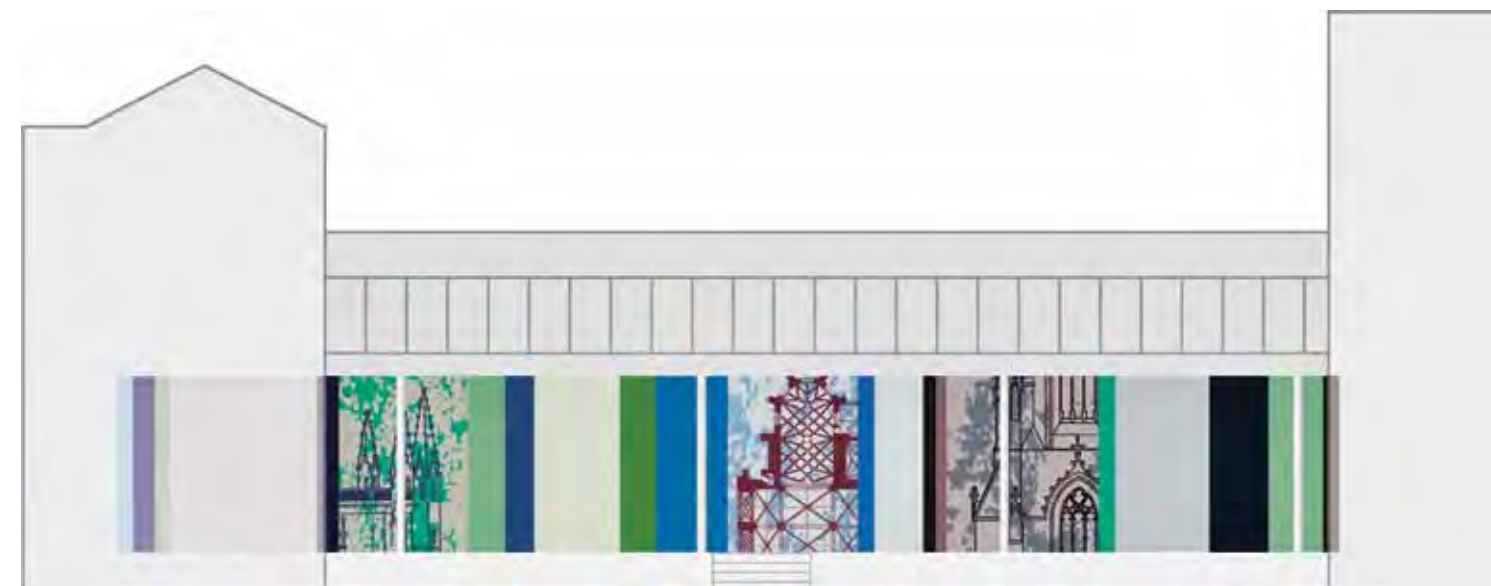
Kunst und Religion haben verwandte Erkenntnisebenen, stellen ähnliche Fragen nach Erkenntnis und Erfahrung. Es geht darum, hinter dem, was zu sehen ist, etwas zu sehen, als eigenständiger individueller Mensch in sich ein Bild zu finden. Das Bild hat sich aus dem Kult emanzipiert, wie Hans Belting sagt.

Das Bild ist aus seiner Verantwortung als Kultgegenstand entlassen und muss einen eigenen Weg finden. Kunst und Kirche können eine neue Situation finden, vielleicht als ein Gegenüber, als Kritikerin oder Anregerin, manchmal auch als Provokateurin. Für mich stellt sich allerdings grundsätzlich die Frage, ob es überhaupt so etwas wie autonome Kunst gibt. Es ist allein schon eine vorgegebene Bedingung, ob ich auf einem Blatt Papier oder einer 16 Meter langen Wand arbeite. Inwieweit bin ich da als Künstlerin frei? Materialnotwendigkeiten, die Situation vor Ort, Finanzen, meine Situation, um nur wenige Bedingungen zu nennen, geben einen Rahmen für ein Werk.

Ich kann mir eine Reihe von Bildern vorstellen, die nicht auf diese Wand gehört hätten, aber auch nicht auf andere öffentliche Wände. Ist das vorauseilender Gehorsam, Unfreiheit oder gibt es so etwas wie Stimmigkeit? Bin ich da frei?

Zu Wettbewerb, Entstehung des Kunstwerks und künstlerischer Biographie von Susanne Krell verweisen wir auf die zweisprachige dt./fr. Broschüre, mit farbigen Abbildungen, zu beziehen über: [susanne.krell@t-online.de](mailto:susanne.krell@t-online.de). Informationen zur Künstlerin unter: [www.susanne-krell.de](http://www.susanne-krell.de)

Rechts oben: Entwurfszeichnung mit Farbschema  
Rechts unten: Detail der ausgeführten Wandmalerei





## Frantiček Klossners permanente künstlerische Intervention in der Kirche Jegenstorf

MATTHIAS BERGER

Es ist geheimnisvoll und kaum greifbar, was Frantiček Klossner im neu gestalteten Chor der reformierten Kirche Jegenstorf/Bern geschaffen hat, denn von der eigentlichen Hauptsache seiner permanenten künstlerischen Installation bekommt man zunächst gar nichts mit. Nur deren Wirkung lässt sich feststellen: Ab und zu ein unerwartetes Geräusch und ein Kräuseln im Wasser des Taufbeckens. Beides wird durch einen Tropfen ausgelöst, der aus einem Behältnis von der Decke des Chors ins Taufbecken fällt. Etwa alle 30 Sekunden – manchmal auch in grösseren Zeitabständen – geschieht dies so unberechenbar und jäh, dass man es kaum mitverfolgen kann. Das in den Taufstein eingefügte Becken aus Edelstahl ist neu (Ausführung: Metallbau Gebr. Müller AG Bern). In dessen Innenseite hat der Künstler den Satz aus dem Johannesevangelium 4,14 gravieren lassen: «Das Wasser, das ich dir gebe, wird in dir zur sprudelnden Quelle, deren Wasser ewiges Leben schenkt.»

Die äusserlich unspektakuläre Geste besticht durch die Deutungshorizonte, die sie eröffnet. «Rorate Caeli» (Tauet, ihr Himmel, von oben, regnet den Gerechten ...): Dieses Zitat aus Jesaja 45,8 – Beginn der Antiphon der Rorate Messe – fällt einem spontan dazu ein.

Eine andere Deutung nimmt den Gegensatz von Zeitlichkeit und Ewigkeit auf. Der trichterförmige Wasserbehälter, die Tropfen



Frantiček Klossner, Taufbecken Kirche Jegenstorf

und das sich langsam füllende Taufbecken können als Anspielung auf die seit der Antike bekannte Wasseruhr (Klepshydra) gelesen werden, die nach demselben Prinzip funktioniert wie die Sanduhr: Das untere Behältnis füllt sich innerhalb einer definierten Zeiteinheit, wodurch das Gerät als Zeitmesser dienen kann. Durch diese Anspielung wird die Gemeinde bei jeder Taufe auf das Verrinnen der Lebenszeit hingewiesen. Zum Anfang des Lebens, der in der Taufe gefeiert wird, gehört auch das Ende. Mit dem Johanneswort wird aber gleichzeitig die Hoffnung auf ewiges Leben zum Ausdruck gebracht.

Nicht zuletzt erinnert das Zusammenspiel des neuen Kunstwerkes mit dem gut hundert Jahre alten Taufstein in der 500-jährigen Kirche daran, dass man als Täufling eingebunden ist in den überindividuellen Zusammenhang einer historischen Glaubensgemeinschaft.

Die Kirchgemeinde Jegenstorf hat sich Klossners Intervention und eine sanfte Neugestaltung des Chores zum 500 Jahre-Jubiläum ihrer Kirche geschenkt. Man hat einen massiven Holztisch und Stühle aus dem Chor entfernt, die bisher den Blick auf den Taufstein verdeckten. Ersetzt wurden sie durch eine wesentlich leichtere Bestuhlung, einen Ständer für die Osterkerze, ein Stehpult und einen würfelförmigen Abendmahlstisch in hellem, dem Sandstein des Baus entsprechenden Grau. Zudem wurde der

Taufstein von einem schweren Holzdeckel befreit. Das Resultat ist eine Öffnung und Weitung des gesamten Kirchenraumes. Vor allem aber wird der reformierte Charakter der Kirche unterstrichen, indem ihre beiden Sakramente, Abendmahl und Taufe, visuell ins Zentrum rücken und Kanzel bzw. Stehpult als Ort der Wortverkündigung Betonung erfahren. Es ist beeindruckend, wie Frantiček Klossner an dieses Programm anknüpft, indem seine Intervention die Neuakzentuierung des Taufsteins aufnimmt. Sein Werk kann sogar als Interpretation der drei zentralen Prinzipien der Reformation – Sola Scriptura, Sola Gratia, Sola Fides – am Beispiel der Taufe gelesen werden.

Im Herabtropfen des Wassers von oben wird auf das göttliche Gnadenhandeln, das Sola Gratia, hingewiesen. Dieses ist dem Menschen unverfügbar, kommt jedem Tun zuvor. Der Taufakt ist lediglich sichtbares Zeichen für diese Gnade. Von menschlicher Seite her ist Sola Fides, Glaube allein, gefordert, der sich im Taufakt als Antwort auf die Gnade äussert. Mit dem Johanneswort im Taufbecken wird schliesslich das Sola Scriptura, der Stellenwert der biblischen Schrift betont.

Klossners Arbeit überzeugt nicht zuletzt auch deshalb, weil sie die reformierte Bilderskepsis aufnimmt. Wunderbar zeigt sich, dass der Verzicht auf Bilder zu künstlerisch anspruchsvollen, kreativen und gescheiterten Neuschöpfungen führen kann!



## Das Haus der Religionen in Bern

MATTHIAS BERGER

**NACH ÜBER ZEHNJÄHRIGER ENTSTEHUNGSGESCHICHTE IST ES IM DEZEMBER 2014 ENDLICH ERÖFFNET WORDEN: BERN'S HAUS DER RELIGIONEN. DER BAU, SEIN KONZEPT, ABER VOR ALLEM SEINE BENUTZERINNEN UND BENUTZER SETZEN EIN ZEICHEN FÜR INTERRELIGIÖSEN DIALOG UND FRIEDENSARBEIT, DESSEN BEDEUTUNG WEIT ÜBER DIE GRENZEN DER STADT HINAUS REICHT.**

### Der Bau

Das Haus der Religionen ist kein Solitär, sondern Teil des multifunktionalen Zentrums Europaplatz, das Wohnungen, Verwaltungsräume, Ladenflächen und Gastronomiebetriebe in einem zehnstöckigen Gebäude vereint. In dieser Überbauung befindet sich das Haus der Religionen in einem zweigeschossigen Komplex mit ebenerdigen Zugang vom Europaplatz her.

Während des gesamten Planungs- und Bauprozesses fand ein intensiver Dialog zwischen Vertretern der Religionsgemeinschaften und den Architektur- und Baufachleuten statt. Eine schrittweise Verständigung zwischen unterschiedlichen Erwartungen und die Suche nach Differenzverträglichkeit waren entscheidende Faktoren bei der Entstehung. Damit wurde dem für das Projekt zentralen Aspekt der Interkulturalität vorbildlich Rechnung getragen. Dass dafür aber auch ein Preis gezahlt wird, zeigt sich gerade bei der Gestaltung des Aussenbereichs: Das Profil des Hauses bleibt nach aussen hin diffus, denn die visuellen Signale, die gesendet werden, sind verwirrend. Vom hinduistischen Tempel ragt der oberste Teil des Eingangsaltars über das Vordach hinaus in den Himmel. Damit wird er zum Blickfänger, zum dominierenden Element. Daneben springt die abstrakte Ornamentik auf der Glasfassade ins Auge. Die Idee dazu wurde wiederum in einem partizipativen Austauschprozess in einem Team von Verantwortlichen des Hauses, dem Grafiker Hanspeter Bisig und den Künstlerinnen Nika Spalinger und Daria Tchapanova entwickelt. Wichtig war den Beteiligten, mit der fünfeckigen Grundstruktur der Ornamente und deren Verketzung und Durchdringung ein Symbol für das Verbindende zwischen allen Menschen jeglicher Herkunft zu schaffen, wie es

z. B. in der Idee der Menschenrechte zum Ausdruck kommt. Mittels Diskontinuitäten und Brüchen in dieser Struktur sollte aber auch das Unabgeschlossene, das zum Dialog in Verschiedenheit gehört, sichtbar werden. Formal kennzeichnet die Ornamentik den Dialogbereich innerhalb der grossen Glasfassade sowie den Zusammenhang der verschiedenen Gebäudeteile: Der Haupteingang wird durch Weglassen, die Tore rechts und links desselben durch Zufügung der Ornamentik sichtbar gemacht.

Damit ist es gelungen, einen sehr durchdachten ästhetischen Akzent zu setzen, der sich von den Firmenlabels der angrenzenden Geschäfte abhebt. Dies aber zum Preis einer klar identifizierbaren Botschaft, denn die künstlerische Intervention setzt eine intensive Auseinandersetzung voraus. Auf die Frage, mit welchem visuellen Programm zwischen den Polen «protziger Repräsentativbau» und «naiver Regenbogen-Weltfrieden-Idealismus» ein Haus wie dieses im öffentlichen Raum auftreten soll, gibt es wahrlich keine einfache Antwort. Lässt sich das hochkomplexe Thema des interkulturellen Dialogs überhaupt auf eine einfache und schnell fassbare Botschaft reduzieren?

Was nach aussen hin also etwas verwirrt wirkt, ist im Inneren weit klarer. Das Raumkonzept des Hauses fusst auf zwei Säulen: Den Kulturräumen für die einzelnen Religionsgemeinschaften und dem gemeinsamen Dialogbereich. Dieser bildet das Zentrum des Baus, und von ihm aus gelangt man in jeden der fünf Sakralräume. Die Infrastruktur dient den Gemeinschaften zur Durchführung von Grossanlässen wie z. B. dem muslimischen Fastenbrechen. Ebenso wichtig sind jedoch die zahlreichen öffentlichen Veranstaltungen des Trägervereins, die dem Dialog

Nika Spalinger, Daria Tchapanova, Glasfassadengestaltung, Detailansicht, Haus der Religionen Bern





Haus der Religionen Bern



Kirchenraum, Haus der Religionen Bern



Hinduistischer Tempel, Detailansicht, Haus der Religionen Bern

zwischen Religionen und Weltanschauungen dienen. Auch bietet ein rege genutztes ayurvedisches Restaurant hier Mittagsmenüs an. Es zeigt sich, dass das Haus der Religionen selbstverständlicher Teil des Alltags im Stadtbild sein will, und die Einbettung in die Gesamtüberbauung bewährt sich: Einkaufen bei Coop oder Denner, Kaffee und Gebet im Haus der Religionen – alles möglich im selben Gebäudekomplex.

Acht Religionen wirken im Verein und im Haus mit, aber nur fünf haben hier einen Sakralraum eingerichtet. Die jüdische Gemeinde besitzt bereits eine Synagoge in Bern, und für die kleinen Gemeinschaften der Sikh und der Bahai hätte der Bau eigener Lokalitäten keinen Sinn gemacht.

#### Die Sakralräume

Muslime, Hindus, Buddhisten, Aleviten und Christen verfügen über je einen Raum. Für deren Innengestaltung und Finanzierung waren sie selbst verantwortlich. Die Chance, einen würdigen eigenen Sakralbau erstellen zu können, hat offensichtlich auch theologische Innovationen ausgelöst, die bemerkenswert sind.

So haben sich die drei buddhistischen Schulen Mahayana, Theravada und Zen auf ein gemeinsames Konzept geeinigt. Das Resultat ist ein schlichter Meditationsraum (Gestaltung: Architektur-Atelier Edgar Bertschi, Solothurn). Einzige Kultfigur ist eine goldene Buddha-Statue. Ausserdem liegen Meditationskissen für die Besucherinnen und Besucher bereit.

Der hinduistische Tempel wird mehrheitlich von jüngeren Gläubigen der zweiten Einwanderergeneration genutzt. Sie sind einem Reformhinduismus verpflichtet, der es ermöglichte, neben männlichen Priestern auch vier Priesterinnen zu weihen.

Ein farbenprächtiges, dichtes, dramatisch inszeniertes Bildprogramm entfaltet sich vor den Augen des Besuchers. Es ist ein Werk traditionell ausgebildeter Tempelbauer aus Tamil Nadu, die die gesamte Raumgestaltung ohne jeglichen Plan in Handarbeit geschaffen haben!

Die Moschee wird durch eine albanisch-mazedonische Gemeinschaft genutzt. Auch sie versucht, neue Wege zu gehen. Sie möchte Anstösse zu einer innerislamischen Annäherung im Raum Bern geben, indem sie ausdrücklich alle Muslime zum Besuch der Moschee einlädt. Die muslimische Bevölkerung in der Region ist nämlich in etwa zwölf Glaubensgemeinschaften aufgeteilt. Diesen Zustand möchte man überwinden. Der Umstand, dass die Gemeinschaft im Haus der Religionen nun wohl über die weitherum prächtigste Moschee verfügt, könnte dieses Ansinnen erleichtern. Der Innenausbau ist wesentlich in Fronarbeit durch Mitglieder der Gemeinschaft erstellt worden. Viele der Einwanderer aus Ex-Jugoslawien sind erfahrene Handwerker.

Der christliche Raum wird nicht von einer einzelnen Konfession getragen, sondern vom Verein «Kirche im Haus der Religionen». Alle sind eingeladen, hier zu feiern und zu beten. Und zwei Minderheitsgemeinschaften nutzen ihn für ihr Gottesdienstleben: Die äthiopisch-orthodoxe Tewahedo-Kirche und die Herrnhuter

Kirche. Damit treffen ganz unterschiedliche Gottesdienstverständnisse aufeinander, was sich in der Innengestaltung des Raumes spannungsvoll niederschlägt. Auf die in der Reformation und dem Pietismus wurzelnden Herrnhuter weist lediglich ein Herrnhuter Stern hin. Diese reduzierte Ästhetik wird dann an einer Wand durch sechs grosse, farbige Ikonen aufgebrochen, die eigens in Äthiopien hergestellt wurden. Anhänger klaren ästhetischen Raumdesigns werden hier nicht auf ihre Rechnung kommen. Die Gestaltung spiegelt vielmehr die bunte Vielfalt christlicher Traditionen wieder. Eine besondere Herausforderung stellte die Konstruktion der Decke dar. Der verantwortliche Architekt, Patrick Thurston, sah sich mit der Situation konfrontiert, dass er einerseits Lüftungsrohre in die Decke integrieren musste, andererseits den sakralen Charakter des Raumes betonen wollte. Ein intensiver kreativer Prozess führte ihn zu einem Muster aus kreisförmigen, sich vielfach überschneidenden Betonrippen. Diese Ornamentik versteht sich als universelles Symbol der himmlischen Sphäre, des Heiligen. Sie lässt sich gleichzeitig als Erinnerung an Gewölbegestaltungen gotischer Kirchen lesen, womit ein Bezug zu Berns Kirchengeschichte, namentlich zum spätgotischen Münster, hergestellt werden kann. Kritisch sei jedoch angeführt, dass die für den relativ niedrigen Raum ziemlich tief hinunterragenden Rippen der eigentlich hellen und freundlichen Atmosphäre etwas Schweres verleihen. Und die Lüftungsrohre? Sie wurden elegant in die Verschalung über den Sitznischen integriert, die sich an der süd-

östlichen Längswand des Raumes befinden! Mit einem weiteren Detail überrascht Thurston an der hinteren Wand: Orgelpfeifen verschiedener Grösse sind dort angebracht worden. Mittels in der Wand integrierter Tasten werden ihnen Töne entlockt. So können die Besucherinnen und Besucher den Raum mit eigenen Klangimprovisationen bespielen! (Orgelbau: Thomas Wälti, Klangkonzept: Hans Eugen Frischknecht).

Patrick Thurston hat auch den Dergäh, den Raum der Aleviten, gestaltet. Von ihrem Selbstverständnis her bedarf diese Glaubensgemeinschaft nicht unbedingt eines Sakralraumes. In ihrer Geschichte haben sich die Aleviten oft einfach in Wohnräumen versammelt. Dieser Umstand und die begrenzten finanziellen Möglichkeiten erklären die karge Ausstattung des Dergäh. Die alevitische Glaubenslehre ist wesentlich durch die Schriften und Aussagen von zwölf Philosophen und Dichtern geprägt worden. Ihnen sind im Raum zwölf Wandnischen gewidmet. Dort werden sie allerdings nicht als Personen repräsentiert. Nur Licht leuchtet aus den Nischen hervor. Längere Diskussionen in der Gemeinschaft haben zu dieser Lösung geführt. Das Licht verweist auf den mystischen Charakter der Lehren dieser Denker.

Der Prozess der Annäherung und der Kooperation zwischen den verschiedenen Religionsgemeinschaften begann 1993 mit dem Berner Runden Tisch der Religionen. Dank des beharrlichen Festhaltens am Dialog durch die Beteiligten ist nun zwanzig Jahre später das Haus der Religionen Realität. Man darf gespannt sein, was von ihm her in Zukunft ausstrahlen wird.



## Auf Augenhöhe

Interreligiöse Gespräche über Kunst



Seit 2010 finden in der Hamburger Kunsthalle im Rahmen der Veranstaltungsreihe «Kunst im interreligiösen Dialog» Gespräche zwischen Vertreterinnen und Vertretern verschiedener Religionsgemeinschaften statt. Vor zwei ausgewählten Kunstwerken des Museums unterhalten sich die jüdischen, christlichen, islamischen, hinduistischen oder buddhistischen Referierenden über Themen wie Gottesvorstellung, Licht, Schöpfung, Gebets- und Gotteshäuser oder Musik in den Religionen.

Zwölf dieser Dialoge hat die Kunsthistorikerin Marion Koch, die die Veranstaltungsreihe organisiert und moderiert, 2013 im Michael Imhof Verlag als Publikation herausgegeben.

Eher irreführend ist der Buchtitel «Auf Augenhöhe – Interreligiöse Gespräche über Kunst». Denn nicht die Kunst steht im Zentrum der Gespräche. Hier geht es um den überaus bereichernden Austausch und die Begegnung zwischen den Referierenden, die in unterschiedlichen religiösen Traditionen stehen, und ihre daraus resultierende spezifische Sichtweise auf das Kunstwerk. Wir erfahren, welche Assoziationen eine bestimmte Farbe, ein Bildaufbau oder ein Thema bei den teilnehmenden Pastoren, Theologinnen, Imamen oder Rabbinern auslösen, wie sie vor dem Hintergrund sowohl ihrer Religion als auch ihrer persönlichen Lebensgeschichte die Bilder lesen. Und wir lernen im gemeinsamen Betrachten viel über die gegenwärtige Religionspraxis: Würden sich muslimische und jüdische Glaubende

am Tisch niederlassen, den der niederländische Maler Willem Claesz Heda 1638 auf seinem Gemälde Prunkstillleben abgebildet hat? Ist dem Maler Jean Léon Gérôme, einer der sogenannten Orientalisten, mit dem Gebet die Darstellung eines Gebets im muslimischen Sinn gelungen? Welche Bedeutung und Funktion hat für Christen ein Friedhof, wie ihn Giovanni Segantini auf dem Gemälde Glaubenstrost Ende des 19. Jahrhunderts gemalt hat? Immer wieder beziehen sich alle Referierenden auf Texte aus der Thora, dem Koran und der Hebräischen Bibel. Viele Erzählungen, die Thema eines betrachteten Bildes sind, finden sich in den Heiligen Schriften aller drei abrahamitischen Religionen und laden ein, Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten. Die Institution des Kunstmuseums und die ausgestellten Werke wurzeln in der westlichen christlich geprägten Kultur und spiegeln sie wider. Trotzdem ermöglicht dieser nicht religiös besetzte Rahmen einen interreligiösen Dialog «auf gleicher Augenhöhe», wie es der islamische Theologe Abu Ahmed Yakobi formuliert. *Barbara Amstutz*

Marion Koch und Hamburger Kunsthalle (Hrsg.):

Auf Augenhöhe

Interreligiöse Gespräche über Kunst

Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2013

176 S., Hardcover, Fr. 28.50

## Kunst. Religion.

Versuch über ein prekäres Verhältnis



Kunst sei zum Religionsersatz geworden. Mit dieser These setzt sich der 1957 in Belgien geborene Autor auseinander. Beide sind Anwärter auf das Amt des Sinn-Spenders, beide haben mit Verletzungen und Verheilungen zu tun.

Wils blickt kritisch auf den Profilierungszwang und Überbietungswettbewerb aktueller Kunst-Events. Kunst vermag nicht mehr zu erschüttern. Erschöpfung und Indifferentismus sind die Folge. Kunstwahrnehmung braucht hingegen Zeit und lässt diese Zeit wieder anhalten. Sie erzwingt Unterbrechung und Verlangsamung, eine Genauigkeit der Empfindung, eine «Höflichkeit den Dingen gegenüber». Ihre Aufgabe ist Verzögerung und Reflexivierung. Heisst dies, dass sie immer kommentar- und interpretationsabhängiger wird? Theorie und Konzeptualisierung werden in der zeitgenössischen Kunstrezeption übergross. Der Autor fragt nach Kohärenz und Selbstständigkeit eines Werkes. Kunst will unsere Existenz veranschaulichen, etwas fürs Leben Relevantes zu verstehen geben. Wils erwartet von ihr, dass sie «trösten» kann, ohne sie mit einer therapeutischen Indienstnahme, mit pädagogischen Aufgaben oder mit einer «parareligiösen Aura» aufzuladen, wie es Wolfgang Ullrich kritisch ausdrückt. Wils betrachtet Religion wie Kunst als Versuchsanordnung einer Resonanz, «eines responsiven wechselseitigen Verhältnisses zwischen Selbst und Welt». Er beschreibt eine Hoffnung, die Welt sei nicht stumm und unzugänglich für ein Bedürfnis nach Sinn und Bedeutung.

Der Autor bietet dazu einen gut lesbaren Überblick zur Entstehung früher Religion: In einem von Naturereignissen bedrohten, gewaltgesättigten Hyperstress bildeten Riten und Mythen eine Bewältigungsarbeit aus. In dieser Weise dienten sie einer Konfliktreduktion, Verletzungen wurden zu Verheilungen umgebogen. Heutige Religion kann er nur noch in ihrer Irrelevanz für die Gegenwart, ihrer Harmlosigkeit als Befriedigung des privaten Wohlbefindens beschreiben. Er konstatiert eine erfolgreiche Domestizierung von Religion als Daseinsverschönerung.

Teilt Kunst das Schicksal von Religion, nämlich fremd und langweilig geworden zu sein? Kann Kunst heute eine Wirklichkeitsbefragung leisten, die Schaffung bisher unentdeckter Spielräume bieten, Mittel auf die Welt zu kommen?

Der Autor beleuchtet mit Beispielen aus der Kunstgeschichte und -theorie den Epiphanie-Begriff als «Reale Gegenwart von Sinn», «Herstellen von Atmosphären», als «Korrespondenz-Erfahrung».

Er analysiert den Ursprung der Frage nach Sinn und was Kunst damit zu tun hat. Ist sie ein Lückenbüsser geworden, nachdem die Religion als «Kontingenzbewältigungspraxis» (Hermann Lübbe) verdampft ist? Der Autor gesteht ihr immerhin eine Funktion zu als Sinn-Experiment, als Existenzherhellungsmassnahme. Von aktuellem Interesse können seine Anmerkungen über Blasphemie sein, die er in eine Entwicklung von mythischem Denken in einer Präsenzkultur zum analytischen Denken in einer Sinnkultur stellt. Seine historischen Darlegungen zu Sprache und Bildern als Gegenwart, als Einkörperung des Heiligen machen die Heftigkeit der Reaktionen auf Blasphemie verständlicher. Die Epoche der Aufklärung hat jedoch die Interpretation als Korrektur der Manifestation herausgearbeitet.

Von besonderer persönlicher Dichte erscheint mir das Schlusskapitel des Autors «Ist niemand mehr da unten drin, dem eine warme Decke guttun könnte? Über das Gespräch mit den Toten». Er beklagt die Pathologisierung der Trauer. Die Pietät gegenüber der Toten und die Sorge für die Ungeborenen sind gleichsam abhanden gekommen, wir sind eingemauert in die Gegenwart, gedächtnislos und ohne Hoffnung. Der Tod, der eigene lässt sich nur dank der Kraft der Kunst erkunden. Gegen die Todesvergessenheit, gegen das gedankenlose Konstruieren von Grossprojekten des Lebenssinns sieht Wils die Möglichkeit, die Toten in den ästhetischen Versuchen zum Sprechen zu bringen. Sie sprechen die Sprache der Dichtung, der Musik und der Bilder.

Die Überlegungen von Jean Pierre Wils sind insgesamt anregend, manchmal anstössig und provozierend, aber mit Scharfsinn und Einfühlungsvermögen formuliert. Sie seien LeserInnen bestens empfohlen, die sich für «prekäre Verhältnisse», in diesem Fall von Religion und Kunst, interessieren. *Ulrike Büchs*

Jean Pierre Wils: Kunst. Religion. Versuch über ein prekäres Verhältnis. Klöpfer & Meyer, Tübingen, 2014  
272 Seiten, gebunden mit Schutzumschlag



## Spiritualität und Sinnlichkeit

Kirchen und Kapellen in Bayern und Österreich seit 2000



Der namhafte Publizist und erfahrene Architekturkritiker Wolfgang Jean Stock nimmt sich in diesem Buch neuere Kirchen und Kapellen unseres deutschsprachigen Umlandes vor. Es werden vierzehn Bauwerke vorgestellt; sie reichen von der kleinen freistehenden Kapelle bis zum stattlichen ökumenischen Kirchenzentrum. Die Publikation erschien 2013 zur gleichnamigen Ausstellung in der Galerie der DG, «Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst e. V.» in München.

Trotz geografischer und zeitlicher Nähe ihrer Erstellung lassen sich bei den ausgewählten Sakralbauten deutliche Unterschiede in der architektonischen Gestaltung feststellen. Dies betrifft nicht bloss die verwendeten Baustoffe und entwickelten Details, sondern auch das, was die jeweiligen Architekten durch die Ausprägung von Raum und Raumsequenzen erreichen möchten: eine angemessene, sinnlich wirksame Hülle und damit einen geschützten Ort zu schaffen, zur Entfaltung von Spiritualität.

Dabei können die entwerfenden und bauenden Fachleute nicht einfach ihrem Gestaltungswillen freien Lauf lassen. Sie sind zu recht eingebunden in eine Kultur, die sowohl liturgische Gesetzmässigkeiten kennt, als auch eine jahrhundertealte Baubau-tradition gewissenhaft und sachkundig zu verwalten hat. Durch veränderte Ansprüche und Gewohnheiten der Gläubigen einerseits, und die Aktualisierung des theologischen und pastoralen Auftrags der Verantwortlichen andererseits, ist auch der Kirchenbau einem steten Wandel unterworfen. Sakrale Architektur kann als Bautyp durchaus seine Eigenart aufweisen und dokumentieren; sie muss aber im Kontext neuerer Baugeschichte und aktueller Baukultur bestehen können.

Der Autor eröffnet die Palette ausgewählter kirchlicher Bauwerke mit der Einführung «Eine Renaissance der Sakralität». Er verweist auf die zahlreichen Kirchen, welche im Zweiten Weltkrieg – vor allem in Deutschland – zerstört wurden. Dies führte im Wiederaufbau zu innovativen Um- und Neubauten, an welchen die besten Architekten der neuen Bundesrepublik, wie Hans Döllgast, Helmut Striffler, Emil Steffan oder Rudolf Schwarz beteiligt waren.

Ihre Bauten verkörpern das, was bereits zwei Jahrzehnte vorher Romano Guardini in seiner Schrift «Vom Geist der Liturgie»

postuliert hatte. Die ersten «Notkirchen» sind gekennzeichnet durch eine klare Struktur und die Reduktion auf das Wesentliche. «Die Kirche erwacht in den Seelen», wie Guardini es beschrieb.

Mit den Sakralbauten der Fünfzigerjahre wurde einerseits auf eine modulare Systematik der Vorfertigung gesetzt, wie sie in der Kirche Notre-Dame in Le Raincy bei Paris (1927, Auguste Perret) erstmals zur Anwendung kam. Andererseits konnten sich die Architekten der skulpturalen und zeichenhaften Ausstrahlung der Kirche Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp (1955, Le Corbusier) nicht entziehen.

In den folgenden Jahrzehnten wurden bekanntlich weniger Kirchen erstellt; eher wurden bestehende Sakralbauten neu interpretiert und gestaltet. Der qualitative Anspruch an diese Baugattung wurde aber durchaus hochgehalten. Besonders in Süddeutschland, in den österreichischen Bundesländern Vorarlberg und Steiermark, sowie in der Schweiz entwickelte sich ein freier Umgang in der plastischen Gestaltung von Sakral- und Kirchgemeindebauten. So ist das Spektrum tektonischer Gattungen ausserordentlich breit gefächert; es reicht von modularen Systemen, skulpturaler Gestalt in «béton brut» bis hin zu analoger Architektur.

Heute planende Architekten sind mit diesen Prinzipien und Bauten bestens vertraut. Je nach Bauaufgabe, Raumprogramm und Situation, bestimmen sie die geeignete Entwurfsmethodik und wählen ein adäquates formales Repertoire. Hier sind die christlichen Kirchen meist vorbildliche Auftraggeber, da sie künstlerische Leistung und architektonische Gestaltung als Teil der Verkündigung betrachten und fördern. Das vorliegende, hervorragend gestaltete Buch legt hierfür beredtes Zeugnis ab.

*Peter Fierz*

Wolfgang Jean Stock: Spiritualität und Sinnlichkeit – Kirchen und Kapellen in Bayern und Österreich seit 2000  
Deutscher Kunstverlag, München, 2013

112 Seiten mit 48 farbigen und 64 s.-w.-Abbildungen sowie 16 Plänen, Hardcover

## Lichtzauber und Materialität

Kirchen und Kapellen in Finnland seit 2000



Ausgedehnte, lichte Wälder und hochstämmige Bäume haben die finnische Architektur immer mitgeprägt. Holz und Holzwerkstoffe konstruktiv und formal klug, sowie mit Präzision eingesetzt, beflügeln auch heute und besonders die sakrale Architektur. Wolfgang Jean Stock, Herausgeber u. a. des professionell verfassten Standardwerkes «Europäischer Kirchenbau 1950 bis 2000», befasst sich im vorliegenden Buch mit dem finnischen Kirchenbau seit der Jahrhundertwende. Die Publikation erschien 2014 zur gleichnamigen Ausstellung in der Galerie der DG, «Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst e. V.» in München. Obwohl in Finnland die Verwendung von Holz naheliegend und stark verbreitet ist und war, kann die Architektur Finnlands – in baugeschichtlicher Perspektive – keinesfalls auf diesen Werkstoff reduziert werden. Zu gut wussten Architekten und Ingenieure, welche Baustoffe situativ und klimagerecht eingesetzt werden mussten. Zudem spielten anfangs auch kulturpolitische Ziele eine Rolle, nämlich welche internationalen Strömungen aufzunehmen sind in diesem, geografisch doch recht abgeschiedenen, Land.

Man vergegenwärtige sich mal, dass Finnland heute wesentlich weniger Einwohner zählt als die Schweiz, diese Bevölkerung sich jedoch verteilt auf eine Fläche, so gross wie die Bundesrepublik Deutschland!

In der noch frischen Republik Finnland, welche erst 1917 ihre nationale Unabhängigkeit erklärt hatte, wurde der Kirchenbau stark gefördert. Die 1919 erlassene Verfassung sowie das Kirchengesetz räumten der evangelisch-lutherischen Kirche in diesem Land eine Sonderstellung als Staatskirche ein. Das damit verbundene Recht, Steuern zu erheben, ermöglichte der Kirche, unzählige Bauprojekte in Städten und kleinen Ortschaften zu verwirklichen.

Die Architekturdebatte in den 20er- und 30er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts betraf – wie u. a. auch in Holland, Deutschland und der Schweiz – zunächst mal einen Bruch mit den Stildiktaten des 19. Jahrhunderts, sowie eine Loslösung vom Jugendstil. Vom berühmten Architekten Alvar Aalto (1898 bis 1976) stammt die 1929 fertiggestellte Pfarrkirche von Muurame. Seinem ersten Kirchenbau ist noch der Einfluss der

Renaissance-Basiliken Italiens anzumerken. Es ist eine einschiffige Langkirche mit Loggia und Campanile; mit einem Fresko in der Apsis wird die italienische Thematik aufgegriffen.

Bereits dem Funktionalismus bzw. dem Neuen Bauen verschrieben sind zwei Sakralbauten, welche ein paar Jahre später erstellt wurden: Die Pfarrkirche in Nakkila (1937, P. E. Blomstedt und Erkki Huttunen) sowie die Auferstehungskapelle in Turku (1941, Erik Bryggman). Beides sind verputzte Massivbauten, welche bereits die für finnische Kirchenarchitektur bezeichnende präzise Setzung der Fensterflächen und somit hervorragende Lichtführung aufweisen. Auch werden sie in Konstruktion und Ausstattung dem alten finnischen Sprichwort gerecht: «eher glatt, als schlecht verziert».

Alvar Aalto löste sich zur Jahrhunderthälfte vom überlieferten Formenrepertoire. Ein grosser Wurf gelang ihm mit der Kirche der drei Kreuze in Imatra (1958, Alvar Aalto). Weitere hervorragende Werke sakraler Baukunst sind die Studentenkapelle in Espoo (1957, Heikki und Kaija Sirén), die Tapiola Kirche in Espoo (1965, Ruusuvoori), sowie die Olari Kirche in Espoo (1981, Käpy und Simo Paavilainen).

Diese und andere Bauten sind im vorliegenden Buch im Kapitel «Kirchenarchitektur in Finnland 1950–2000» von der Kunsthistorikerin Riita Nikula kompetent beschrieben. Darin wird auch hingewiesen auf die subtile Integration sakraler Bildwerke, auf die natürliche Lichtführung im Raum sowie auf das qualitativ hohe Niveau der Ausstattung ganz generell. Die Kenntnis dieser «Vorgeschichte» erleichtert den Zugang zu den im Buch in Bild und Text umfassend dargestellten zehn Bauten neueren Datums. Die Auswahl der Kirchen, die fotografischen Aussenaufnahmen im konkreten Umfeld, die aussagekräftigen Innenaufnahmen, sowie die grafische Gestaltung stehen in dieser Publikation im Einklang. *Peter Fierz*

Wolfgang Jean Stock: Lichtzauber und Materialität – Kirchen und Kapellen in Finnland seit 2000  
Deutscher Kunstverlag, München, 2014

140 Seiten mit 41 farbigen und 82 schwarzweissen Abbildungen sowie 13 Plänen, Hardcover



## Kurt Sigrist – Raum Skulptur



Die im renommierten Kunstverlag Scheidegger & Spiess im Herbst 2013 erschienene monografische Publikation über Kurt Sigrist, einen der bedeutendsten Schweizer Künstler der Gegenwart, ist ein im besten Sinn gewichtiges Buch, das einen nachhaltigen Akzent setzt in der kunstgeschichtlichen Fachliteratur. Das Buch stellt in überzeugender Art und Weise das Œuvre des zeitgenössischen Bildhauers dar, der auch ein langjähriges Mitglied der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche ist und seit den 1960er Jahren bis heute zahlreiche Werke für sakrale und profane Räume in der Schweiz und in Deutschland geschaffen hat.

Mit dem Titel «Raum – Skulptur» trägt das 372 Seiten umfassende Werkbuch inhaltlich wie ästhetisch dem vielschichtigen Schaffen von Kurt Sigrist (geb. 1943) aus den Jahren 1970 bis 2012 gebührend Rechnung. Es setzt mit Texten von Beat Stutzer und total 363 Werkabbildungen konsequent das skulpturale Werk des Künstlers in Zusammenhang mit seinem räumlichen Schaffen.

Der Autor und Kunsthistoriker Beat Stutzer ist ein profunder Kenner der Kunst von Kurt Sigrist; seine dichten Texte zeugen darüber hinaus von einem feinen Sensorium für Spiritualität, Kirche und sakrale Kunst, so dass es ihm gelingt, diese wichtige Verständnisebene für die Kunstwerke Sigrists in die Kapitel einfließen zu lassen.

In einer chronologischen Gliederung mit eigens formulierten Titeln, wie *Aufbruch*, *Raum im Wandel*, *Sacro Monte* sowie genauen Werk- und Ortsangaben, erhält man bereits im Inhaltsverzeichnis zu Beginn eine Übersicht über das Œuvre von 1970 bis 2012 und findet beim Lesen leicht die spezifischen Werke von Kurt Sigrist im öffentlichen und kirchlichen Raum. Dabei werden sogleich die Fülle und hohe Qualität an sakralen Arbeiten des Künstlers beeindruckend deutlich, unter anderem für die Kloster- und Pfarrkirche Engelberg, Obwalden, 2007 oder 2004 in Tegerensee, Deutschland für die Pfarrkirche St. Quirinius. Bereits in frühen Jahren wie 1975 in der Gestaltung des Chorraumes der Pfarrkirche Maria am Sonnenberg in Stalden, Obwalden, entwickelte der Künstler die liturgischen Elemente Altar, Ambo, Taufstein und Weihwasserbecken aus einer Kreuzform und verlieh einer verdichteten Spiritualität Ausdruck.

Die visuelle Gestaltung der Monografie besticht wesentlich durch die vielen farbigen, zum Teil ganz- oder doppelseitigen Fotos der im öffentlichen und sakralen Raum festinstallierten Werke von Kurt Sigrist. Vor den Augen der Betrachtenden erschliessen sich Altarräume von Kirchen mit den vom Bildhauer gestalteten liturgischen Orten wie Altar, Ambo und Sedilien so sehr zu einer Einheit, dass erkennbar wird, wie Kurt Sigrist jeweils zu einem wesentlichen Raumgestalter wurde. Schön präsentiert werden auch die Brunnenobjekte für Friedhöfe und Klosterinnenhöfe, sowie für öffentliche Räume, die den Blick auf sein skulpturales Werk weiten.

Durch das hervorragende Bildmaterial wird es für die Leserschaft einerseits möglich, während des Studiums des Buches zu eigentlichen Kunstbetrachtenden zu werden und zu BesucherInnen des festinstallierten Œuvres von Kurt Sigrist in Kirchen-, Landschafts- und profanen Räumen.

Andererseits werden sie durch die zum Teil vorhandenen Nahaufnahmen dazu animiert, die realen Orte einmal zu besuchen, um Materialien und Beschaffenheit der Werke, ihre Masse und ihre Raumanordnung genauer zu erfassen.

Zwar sind die freien skulpturalen Arbeiten des Künstlers nur in Schwarz-Weiss-Fotografien vorhanden und wirken manchmal etwas eingestreut in das Gesamtkonzept, aber auch da bleibt die inhaltliche Gestaltung des Buches überzeugend stringent.

Insgesamt bildet die gelungene Publikation eine künstlerische Monografie und ein kritischer Werkkatalog in einem und dient gleichermassen einer umfassenden Übersicht über das Œuvre von Kurt Sigrist, wie auch dem vertieften Studium eines bestimmten Werks des namhaften Kunstschaaffenden.

Veronika Kuhn

Kurt Sigrist – Raum Skulptur

Beat Stutzer, Nachwort von Friedhelm Menekes  
Verlag Scheidegger & Spiess, Zürich, 2013

372 Seiten, 363 Abbildungen, davon 213 farbige  
auch direkt zu beziehen über den Künstler:  
Kurt Sigrist, Rathausgasse 5, 6060 Sarnen

## Schweizerische St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche/SSL

**Wer sind wir?**

Die Schweizerische St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche (SSL) bildet ein lebendiges interdisziplinäres Netzwerk mit rund 300 Mitgliedern: ArchitektInnen, KunsthistorikerInnen, Kunstschaffende, KunstpädagogInnen, TheologInnen, ReligionswissenschaftlerInnen und weitere Interessierte aus verschiedenen Fachbereichen, sowie institutionelle Mitglieder gehören der SSL an.

**Werden Sie ein aktives Mitglied!**

Die Lukasgesellschaft bietet den Mitgliedern ein Forum für den Diskurs zwischen den Disziplinen Kunst, Architektur und Religion in der modernen Gesellschaft. Die Mitglieder sind interessiert an einer aktuellen Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst und Architektur in einem religiösen Kontext, wie ihn die Kirchen unterschiedlicher Konfessionen bilden oder spirituelle und interreligiöse Räume, sowie Ausstellungen, Biennalen, Vorträge und Veranstaltungen.

Die Lukasgesellschaft, 1924 gegründet, schätzt und fördert das Fachwissen, die vielfältige Erfahrung und das Interesse ihrer Mitglieder im Bereich Kunst, Kirche und Spiritualität. Die Lukasgesellschaft pflegt Kontakte zu kirchlichen und kulturellen Institutionen und Netzwerken, Fachschaften und Vereinen im In- und Ausland sowie mit den Medien.

**Was tun wir?**

Die Lukasgesellschaft berät und begleitet auf Anfrage kirchliche und staatliche Behörden sowie private Institutionen beim Bau, bei der Renovierung oder bei der künstlerischen Ausstattung von kirchlichen, religiösen und interreligiösen Räumen.

Sie hat dazu ein eigenes Beratungskonzept entworfen, siehe S. 95 oder [www.lukasgesellschaft.ch](http://www.lukasgesellschaft.ch)

*Beispiele für Bauberatungen durch die SSL:*

- 2013 neuer Altarbereich in der Kathedrale St. Gallen
- 2014/15 neuer Altarbereich Kath. Pfarrkirche Maria Himmelfahrt Fischbach-Göslikon/AG
- seit 2014 Einsitz in der regelmässig tagenden Diözesanen Bau- und Kunstkommission des Bistums Basel/Solothurn

Die Lukasgesellschaft berichtet seit 2010 in ihrem Jahrbuch regelmässig über Aktuelles im Bereich Kunst und Kirche, sowie zu einem vertiefenden Schwerpunkt. Die SSL verfasst und publiziert darin Artikel und Buchrezensionen zu relevanten Themen aus den Disziplinen Architektur, Theologie, Kunst und Spiritualität. Sie schreibt über erfolgreich realisierte Kunst- und Architekturprojekte, stellt eigene Initiativen und Aktivitäten der SSL vor und präsentiert das Œuvre von kunstschaaffenden Mitgliedern.

Alle Jahrbücher mit zahlreichen ausschliesslich farbigen Abbildungen können auf dem Sekretariat der Lukasgesellschaft bestellt werden: [sekretariat@lukasgesellschaft.ch](mailto:sekretariat@lukasgesellschaft.ch)

Die Lukasgesellschaft organisiert und lädt Mitglieder und weitere Interessierte ein zu Exkursionen, Reisen und Tagungen.

- 2014 dreitägige Exkursion Tessin: (Be)sinnliche Räume in Architektur, Kunst und Landschaft zu La Congiunta, Mario Botta und Raffaele Cavadini
- 2015 fünftägige Studienreise München: Religionen und Kunst in München
- 2015 eintägige Exkursion zur Ausstellung «ArtEdifices» in dreissig Kirchen zwischen Yverdon und Lausanne mit vierzig KünstlerInnen

Die Lukasgesellschaft veranstaltet eigene Wettbewerbe, Ausstellungen und erstmals 2015 eine Lukasfeier, in der Kunst in einem besonderen kirchlichen Kontext thematisiert wird.

- 2014: Ausstellung zum SSL Wettbewerb Himmel und Hölle in Zusammenarbeit mit der ref. Landeskirche Kanton Zürich im Haus am Lindentor/Zürich
- 2015: Erste Lukasfeier 18. Oktober in der Kirche St. Peter und Paul in Bern zu den Kapitellen des Künstlers und SSL Mitglieds Frantiček Klossner



Die Lukasgesellschaft fördert die Vernetzung und den Kontakt ihrer Mitglieder untereinander, sowie mit anderen Fachschaften, Institutionen und Medien.

- Seit 2013 besteht eine regelmässige Zusammenarbeit mit der Zeitschrift ferment, die in ihrer Rubrik Kunst und Kirche Einblick in das künstlerische Werk oder in neue Publikationen und Projekte von SSL Mitgliedern gibt
- 2015: Interview mit der Präsidentin der SSL Veronika Kuhn in der Zeitschrift Doppelpunkt, Nr.7, S. 14 zum Thema: Der Bildersturm ist Vergangenheit, auch reformierte Kirchen entdecken wieder das Bild

Die Lukasgesellschaft organisiert neben ihrer jährlichen Generalversammlung mit einem kulturellen Programm auch regelmässig regionale Treffen für die SSL Mitglieder.

- gv 2014 in St. Gallen mit Referat und Besichtigung des neuen Altarbereichs von Caruso St. Johns Architekten in der Kathedrale mit Marcel Ferrier/SSL sowie Atelierbesuch beim Künstler Hans Thomann
- gv 2015 in Chur mit Besichtigung der Steinkirche Cazis und Atelierbesuch beim Künstler Peter Diem mit Lichtprojektionen im Schloss Pratval/GR
- Regiotreffen SSL 2014 in Zürich: Atelierbesuche beim Künstler Max Rüedi und beim Bildhauer Adrian Bütikofer
- Regiotreffen SSL 2014 in Basel: Atelierbesuch bei der Künstlerin Mireille Gros
- Regiotreffen SSL 2015 in Winterthur: Besuch der Skulpturenbiennale in der Galerie Weierthal
- Regiotreffen SSL 2015 in Bern: Besuch mit Führung von Johannes Stückelberger im Haus der Religionen Bern
- Regiotreffen SSL 2015: Besuch der ref. Kirche Jegenstorf mit dem neuen Werk von František Klossner

Auf ihrer eigenen Website [www.lukasgesellschaft.ch](http://www.lukasgesellschaft.ch) wird auf aktuelle Ausstellungen, Vorträge und Veranstaltungen ihrer Mitglieder hingewiesen.

Die SSL gibt neu regelmässig einen Newsletter heraus und archiviert frühere Publikationen und Kunstblätter der SSL, die beim Sekretariat stets erhältlich sind.

#### Wie setzt sich der ehrenamtliche Vorstand seit der gv 2015 zusammen?

Matthias Berger, ref. Pfarrer, Bern  
Ulrike Büchs, evang.-ref. Pfarrerin, Winterthur  
Andreas Jahn, Kunstvermittler lic. phil., Langenthal  
Thomas Osolin, Architekt BSA, Basel  
Peter Spichtig, kath. Theologe, Liturgiefachmann, Fribourg  
Petra Waldinsperger, Lichtdesignerin, Zürich  
Veronika Kuhn (Präsidentin), Kunsthistorikerin/Kunstvermittlerin lic. phil., Uster

#### Vorstandsthemen der SSL 2014/2015

An seinen Sitzungen und einer ganztägigen Retraite im August 2014 sowie den Treffen in den Arbeitsgruppen befasste sich der Vorstand mit folgenden Themen:

- Konzeption der Ausstellung SSL Wettbewerb Himmel und Hölle mit Vernissage Ansprache durch die Präsidentin 2014
- Organisation und Inhalt der Retraite 2014 in der Kartause Ittingen/TG, der gv 2014 in St. Gallen, der gv 2015 in Chur/Cazis und den Vorbereitungen zur gv 2016 in der Kartause Ittingen/TG
- dem neuen Vertrieb der Jahrbücher in ausgewählten Bildungshäusern und Buchhandlungen und mit Inhalt, Konzept und Redaktion des Jahrbuchs 2015/2016
- Organisation, Inhalt und Durchführung der Exkursionen und Reisen 2014 und 2015 unter der Leitung von Andreas Jahn und der Planung für 2016
- mit der Zusammenarbeit für die laufenden Ausgaben der Zeitschrift ferment und weiteren Medien
- mit der Eingabe eines SSL Ausstellungsprojekts für das Reformationjubiläum 500 Jahre Zürcher Reformation 2017–2019
- mit Aufbau, Organisation und Durchführung der Regionaltreffen SSL in Basel, Bern und Zürich und der Lukasfeier
- mit der Gestaltung und Einführung eines regelmässig erscheinenden Newsletters SSL, sowie dem Konzept für eine neue Website
- mit neuen Zielen, Themen und Inhalten der SSL

#### Auszug aus dem Protokoll der gv 2014 in St. Gallen

In St. Gallen fand die Generalversammlung mit 40 SSL Mitgliedern in der Dommusikschule, Klosterhof, Kathedrale St. Gallen statt.

Verwaltungsdirektor und Gastgeber Thomas Franck hiess uns willkommen und vermittelte einen kurzen Einblick in Organisation und Kulturelles Erbe des Katholischen Konfessionsteils im Kanton St. Gallen. An der gv wurden unter der Leitung der Präsidentin Veronika Kuhn Rechnung, Budget, sowie die Erhöhung des Mitgliederbeitrags für Institutionen/Behörden und eine neue Form von Gönnermitgliedschaften einstimmig beschlossen.

Am Nachmittag fanden die Besichtigung des neuen Altarbereichs von Caruso St. Johns Architekten in der Kathedrale St. Gallen unter der Einführung von Marcel Ferrier/Architekt und SSL Jurymitglied statt, sowie ein Atelierbesuch beim Künstler und SSL Mitglied Hans Thomann.

#### Rückblick auf die SSL gv in Chur, Cazis und Pratval vom 14. März 2015

Gastgeber für die Generalversammlung der Mitglieder der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche war die Katholische Erlöserkirche in Chur.

Die Verabschiedung des langjährigen Vorstandsmitgliedes Peter Fierz ist besonders hervorzuheben. Seine Verdienste werden



auch damit ausgezeichnet, dass die gv ihn einstimmig als Ehrenmitglied aufgenommen hat und weiterhin als Bauberater einbeziehen darf. Als neues Vorstandsmitglied ist der Basler Architekt Thomas Osolin zu begrüssen.

Eine Besichtigung des sakralen Baus nach Entwürfen von Werner Schmidt und neuen Plänen von Diederik Peper in der evangelisch-reformierten Kirchgemeinde Cazis, der aus drei ineinandergreifenden Gussbeton-Halbkugeln besteht und so die Einheit theologischer Trinität ebenso evoziert wie an Kieselsteine im Flussbett erinnert, sowie der Atelierbesuch beim SSL Mitglied und Künstler Peter Diem in Pratval, haben das Nachmittagsprogramm bereichert. Das Atelier befindet sich in einer ehemaligen Kapelle eines mittelalterlichen Wehrturmes. Die fensterlosen Räume seines Ateliers haben bemalte Wände und Rippengewölbe mit der Darstellung der vier Evangelisten aufzuweisen. Auf diesen Kunstraum hat Peter Diem mit seinem eigenen Kunstschaffen reagiert, indem er mittels digitaler Abstrahierung ausgewählter Aufnahmen eine Projektion auf das Fresko-Fragment in

oben links: Videoprojektion Ewiges Ende, Peter Diem  
oben rechts: Kirche S. Maria degli Angeli, M. Tamaro, Architekt: Mario Botta, 1996  
unten links: La Congiunta, Giornico, Architekten: Peter Märkli und Stefan Bellwalder, 1992  
unten rechts: Primarschule/ehemaliges Augustinerinnenkloster, Monte Carasso, Architekt: Luigi Snozzi, 1993

der Apsis wirft. Diese rückt das Fresko mit zwei betenden Putten angesichts des Kelchs des Leidens Christi in ein neues Licht. Ein Flimmern aus Farben und Formen erodiert die visuelle Lesbarkeit und evoziert fast schon einen heiligen Schauer.

Die gv 2016 findet am 12. März 2016 in der Kartause Ittingen/TG statt. *Andreas Jahn*

#### Rückblick auf die SSL Studienreise ins Tessin vom 12. bis 14. September 2014

##### (Be)sinnliche Räume in Architektur, Kunst und Landschaft

Die TeilnehmerInnen besuchten die ganz unterschiedlichen architektonischen, künstlerischen und landschaftlichen Raumgestaltungen unter dem kulturphilosophischen Aspekt: wie werden Räume zu (be)sinnlichen Räumen?

Andreas Jahn, der die inhaltlichen Referate übernahm, schreibt: Zunächst standen die architektonischen Beiträge von Raffaele Cavadini (1993–1995) im Vordergrund. In Iragna hat er das Dorfbild mit seinen Entwürfen zum Municipio und der Capella mortuaria sowie einer Umgestaltung der Piazza della Posta Vecchia mitgeprägt. In Giubiasco verrät die Restaurierung der S. Anna Cappella sein Gespür für die Kombination von alter Bausubstanz und neuer Inszenierung.

Sodann hatte das Wiedersehen der Kirche S. Maria degli Angeli von Mario Botta (1990) auf der Alpe Foppa den Besuch des Parco Scherrers in Morcote eingeleitet. Nach Entwürfen des Tuch- und





Seidenhändlers Arthur Scherrer (1881–1956) ist hier ein freimaurerisch inspiriertes Eldorado entstanden.

Schliesslich würdigte man die architektonischen Atmosphären sowohl von Luigi Snozzi in Monte Carasso (1977 ff.) als auch der Romanik in Giornico. Unweit der Kirche San Nicolao aus dem 12. Jahrhundert steht ausserdem La Congiunta, ein Haus für die Kunst von Hans Josephsohn nach Plänen von Peter Märkli und Stefan Bellwalder (1992).

#### Rückblick auf die SSL Studienreise nach München vom 26. bis 30. August 2015

Unter der Leitung der Vorstandsmitglieder Andreas Jahn und Ulrike Büchs wurden die bayerische Metropole und ihre unmittelbare Umgebung im Hinblick auf die Gestaltung von sakralen Bauten in urbanen Räumen erkundet. Kunst und Religionen werden in einem kulturgeschichtlichen und konfessionsübergreifenden Sinne verstanden.

oben links: Südwestseite Museum Brandhorst, München, Architekten: Sauerbruch Hutton, 2009

oben rechts: Chorbereich der St. Florian Pfarrkirche im Ökumenischen Kirchenzentrum in München-Riem, Architekt: Florian Nagler, 2007

unten links: Islamisches Forum und Moschee in Penzberg, Architekt: Alen Jasarevic, 2005

unten rechts: Mihrab (Gebetsnische) in der Penzberger Moschee

Die christlich inspirierte Architektur hat viele Gesichter aufzuweisen, von der Rokoko-verspielten Asamkirche aus dem 18. Jahrhundert über die Pfarrkirche Herz Jesu nach ausgezeichneten Entwürfen der Allmann, Sattler, Wappner Architekten (2000) bis zum Ökumenischen Kirchenzentrum Florian Nagler (2005). Im Beisein des Künstlers Werner Mally wird sein fensterloser Tag&NachtRaum im Städtischen Krankenhaus erlebt.

Die Architektur der semitischen Kultur überzeugt vor allem durch die von Hoefer Lorch Architekten (2006) entworfene Ohel-Jakob-Synagoge für die Israelitische Kultusgemeinde sowie das Islamische Forum von Alen Jasarevic (2005) in Penzberg. Ein Gespräch mit dem Imam hat manche Vorurteile über den Islam einmal mehr nichtig gemacht.

An den Beispielen der Glyptothek und der Sammlung Brandhorst hat die Wechselwirkung von Mythos, Geschichte und Kunst eigene Räume erhalten: der frühklassische Aiginetenfries vom Heiligtum der Aphaia auf Ägina, die beiden Kämpfe um Troja darstellend, wurde eigens von König Ludwig I. erworben und durch den Bau von Leo von Klenze (1830) in Szene gesetzt; für den Lepantofries von Cy Twombly (2001), die 1571 erfolgte Seeschlacht zwischen der Heiligen Liga und den Osmanen aufgreifend, haben die Architekten Sauerbruch Hutton im Jahr 2009 eine moderne Apsis geschaffen.

Ja, wer reist, kreist in Gedanken weiter! Wir danken allen Teilnehmenden. *Andreas Jahn*

## Beratungskonzept der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft/SSL: Architektonische und künstlerische Erneuerung religiöser Bauwerke

### Allgemeines

Kirchen und andere Bauwerke religiöser Bestimmung sind Ausdruck einer bestimmten Kultur und Zeit. Sie sind daher sich wandelnden praktischen Anforderungen und ästhetischen Bedürfnissen ausgesetzt.

Auf Gemeindeebene existieren nur in seltenen Fällen kirchliche Bauämter mit der erforderlichen künstlerisch/architektonischen Kompetenz. Die Denkmalpflege ist nur für die ihr zugeteilten Bauten zuständig. Und staatliche oder private Institutionen sind beim Bau oder bei der Renovation von Kirchen, Kapellen und weiteren religiösen Räumlichkeiten meist auf sich selbst gestellt. Das kann zur Folge haben, dass diese Projekte mit grösserem Aufwand als nötig realisiert und dass Umwege gemacht werden. Es kann auch zu Fehleinschätzung betreffend der architektonischen oder künstlerischen Gewichtung einer Aufgabe führen. Diese wäre leicht zu vermeiden, wenn von Anfang an kompetente Fachleute, welche mit den professionellen Regeln vertraut sind, beigezogen würden.

Es gibt zahlreiche Möglichkeiten, sich in Fragen zur Renovation von Bauten beraten zu lassen, allen voran stehen die Fachstellen der kantonalen Denkmalpflege oder die Sektionen des Schweizer Heimatschutzes.

Betrifft das Problem einen Kirchenbau in architektonischer und künstlerischer Hinsicht, können sich Interessierte an den Vorstand der St. Lukasgesellschaft wenden. Die SSL bietet nämlich in einer solchen Situation eine kostenlose Erstberatung durch Fachleute an, welche im Bereich Kunst und Kirche über einschlägige Erfahrung verfügen.

### Beratungsmöglichkeiten

Die SSL hat in der jüngeren Vergangenheit verschiedene erfolgreiche Beratungen im genannten Bereich durchgeführt. Dabei galt es, zusammen mit den Auftraggebern die Bedürfnisse umsichtig und sorgfältig anzudiskutieren. Im Weiteren war durch

den Berater ein Vorgehenskonzept zu erarbeiten und dieses vorzustellen. Gleichzeitig sind die dem Objekt angemessenen qualitativen Massstäbe zu setzen bzw. diese zu begründen. Im Vorgehenskonzept sind die Terminprognosen, die vertraglichen Bedingungen für die Beratungstätigkeit und eine schrittweise Kontrolle des Vorgehens enthalten. Frühere erfolgreiche Beratungen können dazu richtungsgebend herangezogen werden. Die Beratungen können auf verschiedenen, problemorientierten Stufen erfolgen, welche an dieser Stelle nicht abschliessend aufgeführt sind:

- Einmalige Kontaktaufnahme mit Empfehlungen für weitergehende Aufgaben wie zum Beispiel eine Gesamtbeurteilung, ein Vorgehensvorschlag usw.
- Beratung bei der Planung religiöser Räume oder Bauwerke und der künstlerischen Beiträge.
- Einleiten und Durchführen einer Mediation in schwierigen Sachverhalten oder festgefahrenen Positionen (Bauherrschaft, Nutzerschaft, Behörden und Architekt/Künstler).
- Vorbereitung und Durchführung von Wettbewerben oder Konkurrenzverfahren im Bereich Kirchenbau, Kirchenrenovation oder künstlerischer Gestaltung in religiösen Räumlichkeiten.

### Grundlagen der Beratung

Die Beratungen der SSL richten sich für Verfahrensfragen oder Konkurrenzverfahren nach den entsprechenden Richtlinien des SIA und der VISARTE.

Von den Honoraren für Beratungen, welche durch die Vermittlung der SSL erbracht werden, gelangt ein Anteil in einen zweckgebundenen Fonds der SSL. Diese Mittel werden in die Öffentlichkeitsarbeit in Zusammenhang mit den Beratungen der SSL verwendet. Der Vorstand der SSL erlässt hierzu ein separates Reglement.

Anfragen für Beratungen sind an das Sekretariat der SSL zuhnden der Präsidentin zu richten.





## Impressum, Dank

Herausgeberin  
Schweizerische St. Lukasgesellschaft  
für Kunst und Kirche  
Societas Sancti Lucae SSL  
Société Suisse de Saint-Luc  
Società Svizzera di San Luca  
Societad Svizra da Sogn Lucas

Redaktion: Veronika Kuhn,  
info@lukasgesellschaft.ch  
Mitarbeit Lektorat: Lukas Niederberger, Andreas Jahn  
Druck: sws Medien AG Print, Sursee  
Auflage: 800 Exemplare  
ISSN 2235-2023  
© copyright bei der Herausgeberin

Das Jahrbuch ist zu beziehen bei:  
SSL-Sekretariat, Barbara Brentini-Schlegel  
Rosengartenstrasse 20a, 6280 Hochdorf  
Telefon 041 310 15 88  
sekretariat@lukasgesellschaft.ch  
www.lukasgesellschaft.ch  
Kosten: Für SSL-Mitglieder Fr. 20.– inklusive Versandkosten  
Für Nicht-Mitglieder Fr. 25.– inklusive Versandkosten

Fotos  
Georg Aerni, Zürich, S. 38 links, 43  
Georg Anderhub, S. 66 rechts  
Heinz Arbogast, S. 72, 74 rechts  
Andrea Badrutt, Chur, S. 44 rechts  
Matthias Berger, S. 4–17, 81–85  
Hélène Binet, London, S. 42 rechts  
Bosshard Vaquer, Zürich, S. 42 links  
Bruderklaus.com, S. 75 links  
Rosmarie Buenzli-Buob, Burgdorf, S. 40 links,  
93 oben rechts, unten links, unten rechts, 94  
Anna Bürgisser, S. 1

Raffaele Cavadino, Muralto, S. 40 rechts  
Chriusha (Χρῦσα), Wikimedia Commons, S. 38 rechts  
Bruce Coleman, Syracuse, NY, S. 34  
Lucia Degonda, Zürich, S. 41  
Peter Diem, S. 93 oben links  
Bruno Eberli, Horw, S. 64/65, 68  
Roger Frei, Zürich, S. 45 links  
Hahn Helten + Assoziierte, Aachen, S. 39  
Christian Hartmann, Beromünster, S. 67, 69 unten, 70/71  
Hannes Henz, Zürich, S. 45 rechts  
Christof Hirtler, Altdorf, S. 55  
Bettina Jacot-Descombes, S. 53  
Valentin Jeck, Stäfa, S. 46  
Franz Mäder, Basel, S. 69 oben  
Visualisierungen: Bernhard Maurer, Zürich, S. 49  
Kira Perov, S. 27  
Stefan Rohner, S. 26  
Visualisierung: Andy Senn, St. Gallen, S. 48 links  
Andy Senn, St. Gallen, S. 48 rechts  
Alois Spichtig, S. 74 links, 75 rechts  
TGS, Luzern, S. 47  
Die übrigen Fotos wurden uns von den AutorInnen  
zur Verfügung gestellt.

### Dank

Wir danken den KünstlerInnen Gielia Degonda, Barbara Jäggi,  
Kurt Sigrist und Bill Viola sowie dem Kunstmuseum Thurgau  
und dem Museum Franz Gertsch für das Bereitstellen von Fotos  
der im Jahrbuch abgebildeten Kunstwerke.

Die Lukasgesellschaft bedankt sich bei folgenden Kantonal-  
kirchen für ihre finanziellen Beiträge an die Herausgabe  
des Jahrbuchs Kunst und Kirche 2015/2016:  
Katholische Kirche im Kanton Zürich  
Evangelisch-reformierte Landeskirche des Kantons Zürich  
Evangelisch-reformierte Kirche des Kantons St. Gallen  
Katholischer Konfessionsteil des Kantons St. Gallen



