

Der katholische Kirchenbau des 20. Jahrhunderts im Bistum St. Gallen

Der folgende Beitrag gibt einen Überblick über die wichtigsten Phasen des katholischen Kirchenbaus des 20. Jahrhunderts im Bistum St. Gallen. Dabei konzentriere ich mich auf die neugebauten Pfarrkirchen, ohne dass in diesem Rahmen die Präsentation des Themas Bauen für die Kirche vollständig dargelegt werden könnte. Für das kirchliche Leben oft von grösserer Bedeutung sind beispielsweise die Pfarreiheime, die im vorliegenden Aufsatz nur im Zusammenhang mit den multifunktionalen Zentren der 1970er Jahre näher berücksichtigt werden. Ferner müsste man auch auf die zahllosen Kapellen und Bildstöcke aufmerksam machen, die vielfach mit bewundernswertem Engagement einzelner Personen errichtet wurden und ein beredtes Zeugnis einer intimen Religiosität einer Gruppe oder einer kleinen Weilergemeinschaft ablegen. Vorweggenommen sei das Gesamturteil, dass die Ostschweiz insbesondere in der Zeit vom Neubarock bis zum Aufkommen des Neuen Bauens in der schweizerischen katholischen Kirchenarchitektur führend war, während sie wenig Eigenständiges für die Zeit zwischen 1940 und 1980 beitrug. In den letzten Jahren profilierten sich einige jüngere St. Galler Architekten vor allem in den Renovationsaufgaben.(1)

Was für die gesamte Schweiz nach 1850 gilt, gilt auch für die Ostschweiz. Das starke Bevölkerungswachstum erforderte eine immer feinere Unterteilung der Pfarreien. In den Neugründungen war eine neue Kirche eine absolute Notwendigkeit. Dies bedeutete bis zum Zweiten Weltkrieg eine gewaltige finanzielle Herausforderung, der nur dadurch begegnet werden konnte, dass die Gemeindeglieder oft in der ganzen Schweiz kleinere und grössere Spenden zusammenbettelten, dass viele Arbeiten am Bau selber in Fron ausgeführt wurden und dass andere, ebenso wichtige Aufgaben zurückgestellt werden mussten. Die Kirche als Bau wurde eben noch als das Identifikationsmerkmal schlechthin betrachtet, auf das die Gläubigen besonders stolz waren. So erstaunt es weiter nicht, wenn die meisten Kirchen bis zum Einbruch des Neuen Bauens von einer gewissen Monumentalität geprägt waren, welche die Massstäblichkeit der Quartiere oder der Dörfer, wofür sie gebaut wurden, bei weitem sprengte. Es war die Zeit der Katholischen Aktion, die dem Katholizismus nach den Demütigungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neuen Auftrieb und ein erstarktes Selbstbewusstsein verlieh. So musste die Kirche eine gewisse Grösse aufweisen und vor allem von einem mächtigen und hohen Turm flankiert sein, der als weithin sichtbares Wahrzeichen fungieren sollte. Ebenso unverzichtbar war eine mitunter üppige, ja sogar überbordende Ausschmückung des Innern, denn nur mit den entsprechenden Statuen, den Gemäldezyklen und den Ornamenten wurde ein Raum als ein festlicher empfunden.

Der Einfluss der St. Galler Kathedrale auf den Neubarock

Wie sah es in der Stadt St. Gallen zu Beginn dieses Jahrhundert aus?(2) Dominierend und über die Landesgrenzen hinaus bekannt war die doppeltürmige Kathedrale, die in der Phase der intensivierten Denkmalschutzbemühungen Gegenstand von zahlreichen kunsthistorischen Studien wurde. P. Albert Kuhn, ein Benediktiner aus Einsiedeln, der in der Ostschweiz in Sachen Beratungstätigkeit bis zu seinem Tode im Jahre 1929 eine Art Monopol beanspruchen konnte, bezog in seinem Vademekum Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung von 1917 Stellung gegen jegliche moderne Originalitätssucht. Seine Vorliebe galt nach der Jahrhundertwende eindeutig dem barocken Stil, eine Vorliebe, die sich aus seiner intensiven Auseinandersetzung mit der St. Galler Kathedrale erklären lässt, aus der 1888 eine Monographie resultierte. Auf der anderen Seite erfüllte für ihn der Neubarock sämtliche Kriterien einer modernen Haltung. So schreibt er im Festblatt zur Einweihung der Marienkirche in St. Gallen-Neudorf: «Mancher Leser fragt wohl längst: welchem Stile gehört die neue Kirche an? Die Antwort ist leicht zu geben: dem modernen Barock. Nie, seitdem auf Erden gebaut wird, ist die Stilfrage eine so umstrittene, schwierige,

wie heute geworden. [...] Eines sollte, muss jedermann selbstverständlich erscheinen: wer heute baut, soll aus den Anschauungen, dem Fühlen und Empfinden der heutigen Zeit heraus bauen. Wir haben das Recht und die Pflicht, in den Werken der Kunst unsere Geistesrichtung zum Ausdruck zu bringen wie jede andere Zeit. Das ist: auch eine Kirche, die heute gebaut wird, muss das Gepräge der Jetztzeit, muss das Datum des Entstehens unverkennbar an sich tragen, muss modern sein. Diese Forderung wird von der neuen Kirche mit vollster Deutlichkeit erfüllt. Es ist ganz unmöglich, den Bau einer andern Zeit oder Stilperiode zuzuweisen, als eben der Moderne, der Gegenwart.»(3) Einer der späteren Schützlinge von Kuhn, der St. Galler Architekt August Hardegger (1858-1927)(4), steuerte selber kleinere kunsthistorische Untersuchungen über die Kathedrale bei. Auch Albert Rimli (1871-1954) und Adolf Gaudy (1872-1956)(5), die mit Hardegger eine Art Triumvirat bildeten und sich gegen die Konkurrenz absetzten, wählten die Kathedrale als Ausgangspunkt ihres Schaffens. Als Sitz des Bischofs wie auch als Kultzentrum der Pfarrei St. Gallen, die bis 1932 das gesamte Stadtgebiet umfasste, generierte das Monument von europäischer Bedeutung indirekt den Neubarock, den letzten genuinen Stil des Historismus. Das hatte damit zu tun, dass die erwähnten Architekten vom eigenwilligen Grundriss der Kathedrale fasziniert waren. Der lange Innenraum mit der eindrücklichen Kuppelfolge buchtet sich in der Mitte zu einer magistralen Rotunde aus, so dass optisch eine Synthese von Längs- und Zentralraum vorgetäuscht wird. Es ist ein erster Hinweis dafür, dass man gewillt war, vom Longitudinalprinzip Abschied zu nehmen, um den Gottesdienstbesuchern mit zentralisierenden Bauteilen vermehrt das Gefühl einer liturgischen Schar zu vermitteln. Noch einmal Kuhn: «Die barocke Gross-, Weit-, Hoch- und Hellräumigkeit entspricht am besten der einheitlichen, gemeinschaftlichen, modernen Feier des Gottesdienstes, wobei jeder Kirchenbesucher freien Ausblick auf Altar und Kanzel haben will. Es ist auch erfahrungsgemäss, dass das christliche Volk diejenigen Kirchen am liebsten hat, wo ein einheitlicher Grossraum die ganze Gemeinde zusammenschliesst.»(6)

Eingeläutet wurde das 20. Jahrhundert im Bistum St. Gallen aber noch mit einem neugotischen Bau. Hardegger, der bis 1915 fast das ganze Appenzell mit neuen Bauten aufrüstete beziehungsweise bestehende Kirchen mit einem historistischen Vokabular erweiterte, errichtete in den Jahren 1905/08 die St. Galler Otmarskirche.(7) Typisch für die damalige Zeit legte Hardegger, der selber der Baukommission angehörte, im Verlaufe der Jahre 1904 und 1905 Varianten in mehreren Stilen vor. Die Entscheidung fiel auf den gotischen Plan, der 1200 Sitzplätze vorsah. Trotz des gotischen Vokabulars entwarf Hardegger einen offenen Innenraum mit einem polygonalen Chor, der die gleiche Breite aufweist wie das weite Mittelschiff. Der Eindruck offener Raumkammern wird noch dadurch verstärkt, dass sich das Querhaus mit ebenfalls polygonalen Abschlüssen harmonisch an den Chorarm anschliesst. Dank der schlanken Pfeiler und den eleganten Arkaden findet auch zwischen dem Mittel- und den stattlichen Seitenschiffen ein fließender Übergang statt. Während das Innere alles in allem eine gemeinschaftbildende Komponente besitzt (es ist eine starke Tendenz zum Zentralraum festzustellen), ist das Äussere gänzlich auf Repräsentation ausgerichtet. Der wuchtige Hauptbau mit den markanten Strebe- pfeilern wird von einem hexagonalen Frontturm bestimmt, der sich im Quartier dominant in Szene setzt.

Doch abgesehen von einigen «Spätgeburten» wurde die Neugotik am Anfang des 20. Jahrhunderts vom Neubarock abgelöst, der mit seinen hellen und vor allem weiten Räumen eher dem Zeitgeschmack entgegenkam als die insgesamt für die Entfaltung der Gemeindelitur- gie, die einen immer grösseren Stellenwert bekam, allzu hinderliche Neugotik. Ein prächtiges Zeugnis für die neue Raumarchitektur steht in Schmerikon. Hardegger entwarf 1905/06 einen flachgewölbten Einraum von grosszügiger Weite, der dank der überbordenden Stuckaturen eine ausgesprochen festliche Aura ausstrahlt. Allerdings ist der Chor noch durch einen markanten Bogen unvorteilhaft eingeschnürt. Die Josefskirche in Widnau, von Albert Rimli 1903/04 erbaut, orientiert sich ebenfalls am St. Galler Kathedralschema. Widnau ist ein Einraum mit einer riesigen Rotunde, die im Äusseren an den gewölbten Seitenfassaden ablesbar ist. Während Rimli vor

allem im Thurgau die bedeutendsten neubarocken Kirchen errichtete (Frauenfeld, Kreuzlingen, Weinfelden), Hardegger seine Laufbahn mit der Doppelkirche in Eschenbach LU krönte, blieb es Adolf Gaudy vorbehalten, in St. Gallen seine unübersehbaren, neubarocken Spuren zu hinterlassen. Schon die Magnuskirche in Rieden (1911/12) weist unmissverständlich auf das Vorbild der St. Galler Kathedrale hin. Die Mittelrotunde weitet das Schiff beträchtlich aus und schafft dadurch einen sanften Übergang zum Chorbereich. Den Höhepunkt dieser Entwicklung markiert die mächtige, heute von der Autobahn aus sichtbare Marienkirche in St. Gallen-Neudorf, die damals explizit als Stadttor im Osten konzipiert wurde. Nachdem Gaudy 1912 einen beschränkten Wettbewerb, dessen Rahmen einmal mehr von Albert Kuhn abgesteckt worden war, für sich entschieden hatte, überwachte er von 1914 bis zur Einweihung am 27. Juni 1917 die Entstehung eines Komplexes, der aus der Kirche mit dem 60 Meter hohen Turm und aus den vorgelagerten Flügeln mit Pfarrhaus und Saal besteht. An der Rorschacherstrasse, der Hauptverbindung St. Gallen-Bodensee, öffnet sich der rechteckige, überraschend intime Vorplatz. Ein gedeckter Säulengang verbindet die Seitenflügel mit dem Haupteingang der Kirche. Der Turm wächst bis zur Glockenstube ungegliedert hoch. Eine wulstige Zwiebelhaube mit aufgesetzter Laterne löst die Mauerhaftigkeit des Unterbaus auf. Fassade und Langseiten sind erstaunlich zurückhaltend modelliert. Einzig die drei mittleren Bogen vor dem Haupteingang und die eigenartige Schweifung der Fensterrahmen tönen die prachtvolle Dekoration im Innern leise an. Der Gesamteindruck des dreischiffigen Innenraumes mit der riesigen Vierungskuppel ist überwältigend. Diese fängt die breite Tonne des Mittelschiffes sanft auf und öffnet sich im Scheitel zu einer lichtüberfluteten Laterne. Das Querhaus greift um die Breite der Seitenschiffe über die Langhauswände aus. Der eigenwillige Bauschmuck, die vegetabilen Einfassungen der Konturen, die Altäre, die Kanzel und die für den Neubarock atypische Kassettierung der Decke deuten bereits darauf hin, dass St. Gallen-Neudorf am Übergang zwischen dem Historismus und den architektonischen Bemühungen steht, die in der Kunstgeschichte als Nordische Romantik charakterisiert werden. Noch hatten die Baumeister keine Bedenken, sämtliche Wände mit Dekor zu überziehen und von Künstlern Bilder und Statuen zu bestellen, die stilistisch im Dunstkreis der Nazarener verharrten. Unter ihnen dürfte Fritz Kunz (1869-1947), der u.a. den Chor der Marienkirche in St. Gallen-Neudorf und die Decke der Kirche in Rieden ausmalte, der vielbeschäftigste und bekannteste gewesen sein.⁽⁸⁾ Spezialisierte Firmen für Dekorationsmalerei standen beratend zur Seite und ergänzten mit ihrem Handwerk die Architektur, so wie in der Barockzeit Stukkateure den Kern mit den verspieltsten und farbenprächtigsten Formen verkleideten.

Kirchen im Übergangsstil

Für die gesamte Schweiz einzigartig ist das Wirken eines deutschen Architekten in einem hiesigen Bistum, einzigartig deswegen, weil im Zeitalter der Massenarbeitslosigkeit ausländischen Kräften die Entfaltung ihrer Tätigkeit innerhalb der Schweizer Grenzen im Prinzip verwehrt war. Dem Stuttgarter Otto Linder (1891-1976) gelang es, dank der Zusammenarbeit mit einem in St. Gallen ansässigen Architekten, eine beachtliche Gruppe von Kirchenbauten in der Ostschweiz zu realisieren. In Deutschland, vor allem in Bayern und Schwaben, entwarf Linder nicht weniger als 70 neue Kirchen, eine Zahl, die kein Schweizer Architekt auch nur annähernd erreichte. Linder bekannte sich zwar zum Fortschritt in der Architektur, zögerte aber zeit seines Lebens, sich konsequent der Moderne zu verschreiben. So sind seine Kirchen weitgehend vom Dekor, der für die neubarocken Kirchen unabdingbar war, befreit, doch versuchte er mit runden Formen und Nischen, dann vor allem mit einer eher aufdringlichen Farbgestaltung der Fenster, zur Schau gestellte Nüchternheit, der auf die Beispiele des Neuen Bauens in einem gewissen Sinne zutraf, zu vermeiden. Bestes Beispiel für seine Haltung ist die Zentralkirche in Rheineck (1932/33), eine der seltenen Kirchen vor dem Zweiten Weltkrieg, die sich vom Längsgrundriss abwendeten. Aussen ist der Bau mit rohen Bruchsteinquadern eingehüllt, eindeutiges Merkmal einer Gesinnung, die damals modern geltende Werkstoffe wie Stahl und Beton bei einem Kir-

chenbau nicht «nackt» in Erscheinung treten lassen wollte. Der grösseren Rotunde für die Gemeinde ist eine kleinere für den Chor angehängt. So konnte Linder trotzdem noch die für die katholische Liturgie notwendige Gerichtetheit gewährleisten, was bei einem reinen Zentralbau im Grunde nicht verwirklicht ist.

Der Zweite Baumeister des Übergangsstils, der in Flawil tätig gewesene Architekt Karl Zöllig (1885-1969)(9), erhielt vor dem Zweiten Weltkrieg nur zweimal Gelegenheit, neue Kirchen zu projektieren, nämlich in Flawil und Niederuzwil. Beide Bauten verdienen unsere Aufmerksamkeit, denn bezüglich Qualität bestehen sie den Vergleich durchaus mit den Linder-Werken. Niederuzwil, 1934, und Flawil, ein Jahr später eingeweiht, besitzen viele stilistische Gemeinsamkeiten. Beide Kirchen sind mit Bruchsteinquadern verkleidet - wie bei Linders Bauten ein Zugeständnis an das sogenannte Volksempfinden -, und doch erteilen sie insbesondere durch die klare Gliederung in einen mit einem Satteldach versehenen Langhaus und den hohen schlanken Turmpfeiler über quadratischem Grundriss dem Historismus eine deutliche Absage. Im Innern unterscheiden sie sich insofern, als Flawil eine kassettierte Holztonne und eine gerundete Chorapsis besitzt, während in Niederuzwil die Decke flach eingezogen und der mit Stirnwänden ausgeschiedene Chor gerade geschlossen ist. Der Aufriss zeigt sowohl in Flawil als auch in Niederuzwil ein basilikales Schema, dennoch sind die Seitenschiffe dermassen niedrig und schmal, dass man in beiden Fällen von einer Saalkirche sprechen kann.

Berührungsgängste mit der bildenden Kunst kannten gerade die Architekten des Übergangsstils nicht.(10) So verwundert es nicht, dass in den 1930er und 1940er Jahren einige Künstler in St. Gallen zu bedeutenden Aufträgen in kirchlichen Räumen kamen. Hierfür eigneten sich die Fenster, die in dieser Phase fast ausnahmslos mit figürlichen und intensiv farbigen Darstellungen versehen wurden, dann aber auch die Chorwände, die Andachtsnischen, die mit Heiligenstatuen markiert werden mussten, und die Kreuzwege. Die zwei bedeutendsten «Kirchenkünstler» der Ostschweiz waren August Wanner (1886-1970) und Augustin Meinrad Bächtiger (1888-1971). Wanner pflegte einen gezähmten expressionistischen Malduktus. Seine Heiligenfiguren sind mit deutlichen Konturen gezeichnet. Die Farben insgesamt sind eher düster, so dass die entsprechenden Innenräume dadurch stark abgedunkelt werden (z.B. Niederuzwil, Degersheim). Bekannt wurde auch der als Lithografiererei herausgegebene Kreuzweg, der in zahlreichen Pfarrkirchen, die sich kein originales Werk leisten konnten, zur Aufstellung gelangte. Bächtigers Kunst ist im Gegensatz dazu bekömmlicher, heiterer. Wie Wanner hielt sich auch Bächtiger an einen figuralen Stil, doch klingt in seinen religiösen Wand- und Tafelbildern der Stil der Nazarener nach (z.B. Kuppelbild in der Pfarrkirche St. Andreas in Gossau), die durch die mitunter unerträglich süsslichen Gebärden der Figuren auf Ergriffenheit bedacht waren. Für das monumentale Chorwandgemälde in der Kirche in Niederuzwil, das in einer statischen, flächigen Komposition einen alles beherrschenden Christkönig zeigt, lehnt sich Bächtiger eher an die ägyptisierende Malerei der Beuroner Kunstschule an. Dieses Chorwandbild ist allerdings bei der jüngsten Renovation überdeckt worden.

Carl Roesch (1884-1979) machte erstmals mit dem grossen Chorwandgemälde in der Kirche von Oberuzwil auf sich aufmerksam. Trotz der alles in allem verhaltenen Komposition mit einzelnen Heiligenfiguren über einem «raumlosen» Farbgrund, widerspricht diese Art Malerei der asketischen architektonischen Sprache der Kirche, die das wohl reinste Beispiel des Neuen Bauens in der Ostschweiz ist.

Albert Oesch (1907-1936) war der vielleicht talentierteste St. Galler Künstler, doch verstarb er in jungen Jahren, nachdem er nur gerade ein Hauptwerk hinterlassen hatte, die Glasmalereien in der St. Laurentiuskirche in Flawil. In die blauen, gegenstandslosen Farbkompositionen fügte er verschiedene biblische Schriftzeilen und karge Bildelemente ein. Oesch suchte offensichtlich den Anschluss an die Bauhausästhetik, die mit dem expressionistischen Malstil radikal brach, um eine nüchterne, der Industriekultur entlehnte Sprache nicht nur in der Architektur und in den bildenden Künsten, sondern auch in der Typographie und im Kunsthandwerk zu propagieren.

Schliesslich ist noch der St. Galler Bildhauer Joseph Büsser (1896-1972) zu erwähnen, der oft in Zusammenarbeit mit den erwähnten Malern für die plastischen Aufgaben zuständig war. Die Gesichtsausdrücke der frühen Statuen kommen denen in den Gemälden von Bächtiger erstaunlich nahe. Später gelangte er zu einer grösseren Abstraktion, ohne jedoch den Weg zur Gegenstandslosigkeit zu beschreiten (z.B. Bronzetüre der Stadtpfarrkirche St. Nikolaus in Wil). Der Übergangsstil, der in vielen Kreisen deswegen geschätzt wurde, weil man damit dem Zeitgeist eine gewisse Reverenz erweisen konnte, ohne sich jedoch so auszusetzen, dass man in die Ecke der Bolschewisten gedrängt wurde, kann aus heutiger Sicht als ein retardierendes Element gesehen werden, das die Architektur insgesamt in eine gefährliche Nähe zur Ästhetik des Nationalsozialismus abgleiten liess. Das sieht man heute den Bauten nicht an, aber wenn man weiss, dass der Hauptbahnhof in St. Gallen von einem gewissen Alexander von Senger (1880-1968)(11) errichtet wurde, von demselben Architekten, der in seinem Pamphlet «Brandfackel Moskaus» von 1931 das Neue Bauen als bolschewistisch verurteilte, so kann man die entsprechenden Werke nicht nur formal analysieren, man muss sie als Ausdruck einer Haltung sehen, die eben gerade in dieser spezifischen Formsprache auch ein Bollwerk gegen den Kommunismus sah. Selbstverständlich waren sich nur die wenigsten bewusst, was genau ablief, wenn in Kommentaren ein aus heutiger Sicht verdächtiges Vokabular benutzt wurde, aber man kommt nicht umhin, solche unterschweligen Aversionen gegen das Neue Bauen, Aversionen, die in kirchlichen Kreisen in besonderem Masse gehegt wurden, als eine Grundstimmung zu deuten, welche die braune Ideologie nährte. Sah ein Heiligenbild nicht so aus, wie man es von den unzähligen Raffaelparaphrasen her gewohnt war, so zögerte man nicht, von Entartung zu sprechen, von einer Beleidigung des Volksempfindens. Auch wenn es zahlreiche kirchliche Behörden gab, die schon vor dem Zweiten Weltkrieg das Neue Bauen förderten, so war man innerhalb der Kirche gegenüber der Moderne teilweise bis weit in die 1950er Jahre hinein skeptisch eingestimmt. Ein in dieser Beziehung eigenartiges und singuläres architektonisches Zeugnis ist die Dreifaltigkeitskirche in St. Gallen Heiligkreuz, die 1948/50 nach den Entwürfen von Johann Scheier (1886-1945) gebaut wurde. Während die allgemeine Tendenz im Kirchenbau eindeutig vom Historismus wegwies, entstand im Quartier Heiligkreuz ein Gebäude, das sich an die Dreiapsidenkirchen des Bündnerlandes hielt. Romanisches Formengut floss nicht nur in den Chorbereich ein, sondern auch in das Konzept des Atriums, in den Aufbau mit einem saalartigen Mittelschiff und zwei niedrigen, durch Bogenarkaden abgetrennten Seitenschiffen, in die Kassettendecke und in den breiten Turm mit den Rundbogenfenstern, der schon fast als moderne Variante des frühmittelalterlichen Westwerkes gelesen werden kann. Breite wuchtige Türme waren insbesondere in den 1930er Jahren aktuell (z.B. katholische Kirchen in Möhlin und Littau), eine Allüre, die der bekannte Architekturkritiker Peter Meyer als reine Stimmungsmache scharf verurteilte.(12)

Das Neue Bauen setzt sich auch im Kirchenbau durch

Bei all diesen kritischen Bemerkungen zu den architektonischen Manifestationen einer schwierigen Zeit darf nicht vergessen werden, dass es auch die andere Richtung gab. Dass der Anschluss an die Moderne auch im kirchlichen Bereich gesucht und gefunden wurde, ist insbesondere dem Wirken der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft zu verdanken, die 1924 nach einer denkwürdigen Ausstellung zur christlichen Kunst anlässlich des Katholikentages in Basel gegründet wurde.(13) Das Hauptanliegen der Vereinigung, die sich aus Künstlern, Architekten, Priestern und Kunstfreunden zusammensetzte, war vorerst einmal die Bekämpfung der fabrikmässig hergestellten Kirchengegenstände und die Förderung des genuinen religiösen Kunstwerkes im Öffentlichen und Privaten. Nebst den Tagungen mit Besichtigungsfahrten dienten die jährlich erschienenen Bücher *Ars sacra* der Aufklärung und der Propagierung der Ziele. Im Grunde griff die Lukasgesellschaft die frühen Bemühungen in Deutschland auf, im Soge der Liturgischen Bewegung, welche die Hinführung der Gläubigen zu einer aktiven Teilnahme an der Liturgie zum Ziele setzte, in der Kirchenbaufrage eine adäquate Antwort zu geben. Der wohl radikalste Bau in diesem Zusammenhang ist die Fronleichnamskirche von Rudolf

Schwarz in Aachen, 1928/30 als streng kubischer und weisser Kasten errichtet, dessen hohe Wände gänzlich ohne Dekoration blieben. Die Konzentration lag auf der formalen Spannung zwischen dem erhöhten, aber nicht eingeschnürten Chor und dem einschiffigen Gemeinderaum. Nachdem mit der berühmten Antoniuskirche in Basel von Karl Moser (1860-1936) das Bekenntnis zum Sichtbeton ausgesprochen wurde, gelang Fritz Metzger (1898-1973) mit der Kirche St. Karl in Luzern 1933/34 der erste Kirchenbau in der Schweiz, der nicht nur im konsequenten Stil des Neuen Bauens gehalten ist, sondern durch die geniale Rundführung des Chores eine Lösung vordemonstriert, welche die Forderung der Liturgischen Bewegung nach aktiver Teilnahme der Gläubigen vollumfänglich erfüllt. Die erfolgreichsten Aktivitäten zur Förderung der modernen Kirchenarchitektur waren bis in die 1950er Jahre in der Innerschweiz, in Basel und in Zürich zu registrieren. Das Bistum St. Gallen stand der Entwicklung zwar nicht abseits, doch steuerte es nur wenige Zeugnisse bei, die mit den besten Beispielen der erwähnten Regionen Schritt halten konnten. Zu diesen zählt die Martinskirche von Erwin Schenker (1892-1964) in St. Gallen-Bruggen, erbaut in den Jahren 1935/36. Klare kubische Formen prägen das Äussere, und dies erstaunt insofern, als Schenker 1924 in Winznau SO eine Kirche vollendete, die sich neubarocker Formen bediente und mit der Mittelrotunde eine späte und etwas müde Nachfolgerin des Ostschweizer, von Rimli, Hardegger und Gaudy geprägten Kirchentypus war. Über dem durch Stufen erhöhten Eingang erhebt sich ein wuchtiger Kasten, dessen als Fassade fungierende Stirnseite nur durch ein Rundfenster durchbrochen ist. Dieser gegenüber dem Langhaus überhöhte Bauteil beherbergt die Empore und den Orgelprospekt. An der Nahtstelle zwischen den beiden Baukörpern befindet sich der wenig gegliederte massige und aus der Seitenflucht vorspringende Glockenturm. Das Innere enthüllt einen asymmetrischen Grundriss. Während in die rechte Seitenwand die Fenster eingelassen sind, bleibt die linke geschlossen, doch öffnet sie sich im unteren Teil zu einem Seitenschiff. Die Holzdecke besteht aus markanten Querverstrebungen, die den dünneren Längsrippen unterlegt sind und die mit diesen einen groben Raster bilden. Der raffiniert ausgeleuchtete Chorbereich wird mit zwei freien Stirnwänden ausgedehnt. Es war Schenker ein grosses Anliegen, seine Kirche von den damals bekanntesten Künstlern der Ostschweiz auszugestalten. So kam ein Ensemble zusammen, das gleichsam als Quintessenz der religiösen St. Galler Kunst kurz vor dem Zweiten Weltkrieg betrachtet werden kann. Ferdinand Gehr (1896-1996) zeichnete die Kartons für die fünf Fenster in der Taufkapelle und malte des weitern deren Wände aus. Johannes Hugentobler lieferte die Vorlagen für die neuen Schiffsfenster. August Wanner entwarf die als Glasfenster ausgeführten Kreuzwegstationen, Joseph Büsser skulptierte die 8,5 Meter hohe Martinsstatue. Seinem Bruder Albert (1899-1973) vertraute Schenker die Ausführung des Chorwandbildes an.

Obwohl die Martinskirche mit den besten Zeugnissen der Kirchenarchitektur im Stil des Neuen Bauens genannt werden müsste, stand sie damals hinter der in Oberuzwil 1934/35 errichteten Galluskirche zurück. Das hat zweifelsohne mit dem Renommee des Zürcher Architekten Fritz Metzger zu tun, der den landesweit mit grösstem Interesse verfolgten Wettbewerb für eine neue Kirche St. Karl in Luzern für sich entschieden hatte, ein Ereignis, das zum Fanal für den modernen schweizerischen Kirchenbau wurde. Bevor St. Karl eingeweiht werden konnte, hatte er in Zürich mit der Theresienkirche Gelegenheit, sein Meisterwerk mit einem kleineren Bau anzukünden. Die Kirche in Oberuzwil ist denkbar einfach. Der pfeilerartige Turm flankiert den mit Satteldach bedeckten Hauptkörper, der eine strenge Saalkirche und einen Saal im Untergeschoss beherbergt. Wie schon in der Luzerner Kirche verzichtete Metzger auf eine Choreschnürung. Der Chorbereich wird einzig durch Stufen sowie durch den «Seitenwechsel» der Befensterung ausgezeichnet.

Johannes Hugentobler und das religiöse Gesamtkunstwerk

Der Zweite Weltkrieg bedeutete für die Kirchenarchitektur in der Ostschweiz eine Zäsur. Noch in den 1930er Jahren und dann in den 1940er Jahren war Johannes Hugentobler (1897-1955)(14) mit einigen meist bescheidenen Projekten beschäftigt, die dank der Synthese von

Kunst und Architektur eine beachtenswerte Leistung im Bemühen um das Gesamtkunstwerk darstellen. Dazu zählen die Kapellen auf Alp Ahorn (1936/37), am Säntisersee (1939), in Rietbad (1945), auf dem Walenstadtberg (1944/45) und in Ragnatsch bei Mels (1951). Das Hauptwerk schuf er 1942/43 mit der Bruderklaus-Kirche von Heerbrugg, einem im Äusseren unpräzisen Bau mit gewissen Anleihen beim Heimatstil, so insbesondere in der mit einem Achteckhelm bekrönten Turmspitze. Das Innere ist ein grosszügig konzipierter Raum mit einem polygonalen Abschluss ohne Choreinschnürung. Charakteristisch sind die riesigen Fensterflächen, die fast zwei Drittel der Raumhöhe beanspruchen, und in kräftigen Farben von Hugentobler selber gestaltet wurden. Bauen und Malen waren für Hugentobler sich gegenseitig ergänzende Tätigkeiten. In sein Tagebuch notierte er am 8. September 1945: «Zuerst aus festen Körpern eine klar gefügten und begrenzten Raum machen: das ist Bauen - dann diese Wände und ihre Decke mit Farbe wieder transparent und schwebend machen: das ist Malen - wenn beides rein und stark gelingt, dann erleben wir die Gefangenschaft - und gleichzeitig die Befreiung aus ihr - Ent-Bindung-Geburt.» und am 21. September 1945: «Bauen und Malen: Zuerst mit festen und genauen Händen die Mauern ringsum aufrichten gegen die Aussenwelt. - Dann mit lautlosen Geisterhänden die Mauern wieder «abbrechen», durchstossen mit dem Zauberpinsel, dass sie verschwinden, wegschmelzen wie jene von Jericho und hereinlassen die Welt der Ahnungen, «nicht die Welt wie sie ist und nicht die Welt wie sie nicht ist: die Welt wie sie immer ist.»(15)

Der Einfluss von Ronchamp

Hugentobler strebte das Gesamtkunstwerk an. Doch nicht seine Werke wurden in der Schweiz vorbildhaft, sondern die kleine Kapelle von Ronchamp, 1953/55 von Le Corbusier (1887-1965) errichtet, dem wohl bekanntesten Architekten des 20. Jahrhunderts. Dass ein Baumeister, der aus seiner Abneigung gegen die Religion nie einen Hehl gemacht hatte, sich nun an ein religiöses Bauwerk herantastete, wurde von vielen Kirchenarchitekten mit grösster Genugtuung registriert. Kaum war Ronchamp eingeweiht, pilgerten Heerscharen von Architekten zum Hügel hinauf, um die für die Kirchenarchitektur so neuartige Formgebung zu analysieren. Die Befreiung vom Längsgrundriss, die einmalige, meist indirekte Lichtführung, das plastische Gestalten der Hülle, all dies faszinierte insbesondere die Schweizer Architekten, die bald darauf Kirchen entwarfen, die deutlich genug ihre Abhängigkeit von Ronchamp zum Ausdruck brachten. Nebst Hermann Baur (1894-1980), der 1959 mit der Bruderklauskirche in Birsfelden in eine zu offensichtliche Abhängigkeit von Corbusier geriet, war es vor allem Ernest Brantschen (1922-1994), der sich von Ronchamp stark beeinflussen liess. 1954 wurde für das St. Galler Quartier Winkeln ein Wettbewerb ausgeschrieben, der von Josef Schütz vor Fritz Metzger gewonnen wurde. Allerdings konnten sich die Behörden zu keinem konkreten Antrag durchringen, so dass 1957 eine zweite Runde durchgeführt wurde. Von den 13 eingereichten Entwürfen entschied sich die Jury für das Projekt von Brantschen, wobei die wagemutige Dachkonstruktion den Ausschlag gegeben haben dürfte. Die 1959 eingeweihte Bruderklauskirche ist sicherlich das auffälligste Beispiel einer Ronchamp-Rezeption, die an vielen Orten zu rein formalistischen Lösungen führte. Der schmale Turm ist vom Hauptgebäude leicht abgesetzt. Durch den seitlichen Zugang zum Vorplatz erscheint die südliche Kante der Kirche mit der auf beiden Seiten steil abfallenden Traufe als «Schaufassade», mit welcher der Turm als rahmende Senkrechte korrespondiert. Von der Spitze dieser Ecke schwingt sich das Dach hinunter, um auf der diagonal gegenüberliegenden Kante die maximale Höhe zu erklimmen. Von der Seite betrachtet, verstärkt die durchgehängte Decke den Eindruck, dass die Kirche auseinanderbrechen würde. Im Innern (die liturgische Ordnung innerhalb des quadratischen Grundrisses mit der grosszügigen Aussparung für den Chor ist streng axial) wiederholt die Untersicht der lediglich sieben Zentimeter dünnen Dachschaale präzise das Vorbild Ronchamp, ebenso die seitliche, indirekte Beleuchtung aus dem minim zurückversetzten Chorwandteil und die Gestaltung der trichterförmigen Schiffsfenster. Wie andere Architekten jener Phase war Brantschen davon überzeugt, dass eine auffal-

lende Erscheinungsweise der Kirche ein spezifisches Gepräge verleihen kann, das früher mit dem Begriff der Sakralität umschrieben wurde, wobei man meistens nichts anderes meinte, als dass eine Kirche so aussehen müsse, wie sie schon immer ausgesehen habe, nämlich monumental, längsgerichtet und versehen mit einem hohen Turm. Da dieser Formenkanon in den 1960er Jahren mehr und mehr zum Ausdruck für eine konservative Auffassung von Kirchenarchitektur wurde, aufgeschlossene Architekten gleichwohl den Kirchenbau von sogenannten profanen Werken unterscheiden wollten, meinte man einen Ausweg in der expressiven, plastischen Gestaltung des Äusseren gefunden zu haben. Dieser Versuchung erlag zeitweise auch Fritz Metzger, bevor er in seinem Spätwerk sich wieder am domhaften Kirchenbau orientierte, dessen Hauptverfechter Rudolf Schwarz war. Typisches Beispiel für eine von Ronchamp beeinflusste architektonische Formgebung finden wir in Metzgers 1960 vollendeter Sebastianskirche in Rebstein. Insgesamt vier gekrümmte Mauerschalen, die sich an den Enden jeweils, gegeneinander versetzt, überlappen, definieren ein breites Trapez mit gerundeten Ecken. In einer Spiralbewegung tritt der Besucher vom Vorplatz in die Schlucht des seitlichen Einganges ein und schreitet zunächst der Trapezgrundlinie entlang, bevor seine Blicke sich wenden können, um die Altarzone frontal zu erfassen. Einzig der Chor ist durch ein Oblicht, das durch das Auffalten der Wölbung gebildet ist, hell erleuchtet. Die Plastizität der Hülle kommt noch dadurch verstärkt zum Tragen, dass im Innern auf jegliche künstlerische Gestaltung verzichtet wurde.

In eine ähnliche Richtung weisen die Kirchen von Rolf Bächtold (geb. 1928) und Arthur Baumgartner (geb. 1930), die sich im Bistum St. Gallen für folgende Kirchen verantwortlich zeigten: Heimkirche zum Guten Hirten in Altstätten (1965/67), Christkönigkirche in Buchenstaad (1967/68), Pauluskirche in Gossau-Mettendorf (1968/70), Josefskirche in Mels-Heiligkreuz (1969/70) und schliesslich Zentrum St. Konrad in Wittenbach-Kronbühl (das weiter unten näher vorgestellt wird). In Gossau-Mettendorf fungiert der Turmpfeiler als eine Art Scharnier und zugleich als gerundete Chorwand für den über einem Halbkreis gebauten Liturgieraum, dessen Holzdecke vom Altarbereich gleichmässig zum äusseren Rand abfällt. Das Dach kragt beim Eingang vor und greift auf den Vorplatz aus, der durch die Flügel für die weiteren Pfarreiräumlichkeiten vom Quartier abgeschirmt wird. Dynamisch aufgebrochen ist die Hülle der Kirche von Buchen-Staad, die auf einer Geländekante über dem Bodensee mit herrlichem Weitblick thront. Freie, nach innen gewölbte Wandelemente umrahmen den liturgischen Raum dergestalt, dass die mit Glas ausgefachten Schlitze als Lichtquellen dienen können. In der inzwischen aufgegebenen Heimkirche in Altstätten ist weniger die Hülle denn der Grundriss stark polygonal gezeichnet. Drei Raumkammern sind auf die zentrale Altarinsel ausgerichtet. Davon wurde eine für das Chorgebet der Klostersgemeinschaft benutzt, während die anderen beiden für die Laien bzw. für die Mädchen des Heimes reserviert waren. In den Raum vorgezogene Wände garantierten den Schwestern die notwendige Intimität während ihrer Gebetszeiten. Aus dem mit etlichen Kanten rhythmisierten Liturgieraum in Mels-Heiligkreuz, der mit einem mächtigen Pultdach bedeckt ist, ragt der Turmpfeiler und das Oblicht über dem Chor mit jeweils gegenläufigen Schrägen. Mit Ausnahme eines kleinen Fensters in der Taufkapelle lebt das Innere alleine von der Spannung zwischen der Holzdecke, den weissverputzten Wänden und dem Natursteinboden.

Walter M. Förderer

Einer der umstrittensten Baumeister der 1960er Jahre war Walter M. Förderer (geb. 1928), der seine Laufbahn als Bildhauer begann, um nach einer tiefen Krise bei Hermann Baur in Basel in die Lehre zu gehen. Der Schüler emanzipierte sich schon nach kürzester Zeit und gründete 1956 mit Rudolf Otto ein Architekturbüro, in das wenig später noch Hans Zwimpfer eintrat. Das Team gewann 1957 den prestigeträchtigen Wettbewerb für eine neue Hochschule in St. Gallen, was den Auftakt einer erfolgreichen Schaffenphase bildete. Nebst zahlreichen Schulhäusern und öffentlichen Gebäuden gewann Förderer, der sich 1963 selbstständig machte, innerhalb von wenigen Jahren sieben Kirchenbauwettbewerbe. Seine stark aufgebrochenen

Kirchenzentren aus Sichtbeton gehören noch heute zu den bekanntesten Schweizer Kirchen überhaupt. 1964 verfasste Förderer auch aufgrund seiner Erfahrungen an der Hochschule St. Gallen das Buch «Kirchenbau von heute für morgen?» Darin bezieht er pointiert und mit einer gewissen Plausibilität Stellung gegen die Art und Weise, wie Kunst in die Architektur einbezogen wird, nämlich immer nachdem der Rohbau schon steht. Künstler müssen dann Restnischen ausgestalten, die ihnen meistens zufällig und schon fast aus einem schlechten Gewissen zugewiesen werden. Stattdessen postuliert Förderer ein gemeinsames Vorgehen von Architekt und Künstler von Anbeginn an. Schon bei der Wettbewerbseingabe müsse der Künstler seinen Eingriff gültig ausformuliert haben, immer im Dialog mit dem Baumeister. Förderer konnte auf seinen Prozess in St. Gallen hinweisen, wo er eine Anzahl renommierter Künstler einlud, bestimmte, repräsentative Orte mit ihren Werken auszuzeichnen.⁽¹⁶⁾ Den erst während der Planung von der Bauherrschaft zusätzlich gewünschten Meditationsraum überliess Förderer gänzlich dem Zürcher Bildhauer Otto Müller (1905-1993), der durch die Orchestrierung der kryptenhaften Zelle mit wenigen, kantigen Volumen einen der eindrucklichsten Andachtsräume der Nachkriegszeit geschaffen hatte. Ein wuchtiger Kreuzkörper schwebt über dem unterirdischen Sanktuarium. Man steigt um das Kreuz herum in den Raum hinunter, der von einem Altartisch mit einem abgeschrägten Quader zentriert wird. Müller versah den Ort zusätzlich mit zwei Reliefs, von denen das eine geometrische Figuren, das andere einen liegenden Körper unter einer schwebenden Wolke zeigt. Ähnlich wie Henri Matisse beim ungleich berühmteren Gesamtkunstwerk in Vence zeichnete Müller auch die Entwürfe für die Kassel, die heute leider verschollen ist.

Offen für sämtliche Konfessionen ist auch der kleine Gebetsraum im Kinderdorf Pestalozzi ob Trogen, ein von Ernst Gisel (geb. 1922)⁽¹⁷⁾ 1967/68 mit grossem Einfühlungsvermögen gezeichneter Holzpavillon. Arenaartig angeordnete Sitzstufen fokussieren das vertiefte kreisrunde Zentrum, das von jeder Glaubensgemeinschaft als Feierstätte auf ihre eigene Weise benutzt werden kann. Anders als die formalistisch aufgeladenen Kirchenbauten der 1960er Jahre ist der turmlose Holz-Pavillon von Gisel ausgesprochen unpräzise. Die leicht gekurvten Wandzüge muten nicht zufälligerweise finnisch an. Gisel, der sich intensiv mit dem grossen finnischen Meister Alvar Aalto beschäftigt hatte, liess seit seinem ersten grossen Engagement für die EXPO 64 in Lausanne, wo er in seinen Sektor auch eine ökumenische Kapelle einrichtete, seine Quelle immer wieder durchblicken.

Eines der von Förderer errichteten Zentren, um auf ihn zurückzukommen, befindet sich im Bistum St. Gallen.⁽¹⁸⁾ Es ist die 1970 eingeweihte St. Galluskirche in Lichtensteig, die allerdings ein etwas atypisches Werk von Förderer ist, atypisch deswegen, weil die Wandflächen weitgehend verputzt sind. Lediglich die Traufen und Rahmungen sowie der obere Teil des Turmes wurden in Sichtbeton belassen. Auch im Innern milderte Förderer die nüchterne Betonästhetik, die etwa in der Kirche von Hérémece einen nicht unedlen Raumcharakter schafft, mit einer Holzdecke, deren Balken in der Mitte von einem hängenden Pfeiler zusammengehalten werden. Förderer war einer der ersten, der den Grundriss dergestalt in die Breite entwickelte, dass die Gottesdienstbesucher sich nicht mehr in Reih und Glied auf einer Zentralachse einordnen, sondern sich im Halbkreis um den Altar versammelten, als Circumstantes, als Umstehende. Damit entfiel auch die traditionelle Zweiteilung des Liturgieraumes in Chor und Schiff. Förderer strich sämtliche Schranken weg, die den Altarbereich als eine geschützte und abgetrennte Zone visualisiert hätten. In Lichtensteig stehen die Liturgischen Zeichen aus Holz (z.B. Ambo, Altar und Tabernakel) auf einem einfachen Podest, das von den Bänken in unmittelbarer Nähe eingerahmt wird. Im Gegensatz zu den Anfängen der Liturgischen Bewegung, während denen die sogenannte aktive Teilnahme als symbolische Verbindung mit Christus aufgefasst wurde, wobei der Christus selber repräsentierende Altar dadurch erst recht in eine von der Gemeinde abgehobene Position gerückt werden musste, drängte sich nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil der Aspekt der Gemeinschaft in den Vordergrund. Christus mochte man nicht mehr in schweren, dominanten Zeichen substituieren, man versuchte sein Dasein im Feiern selber zu ergründen.

Erst die feiernde Gemeinde lässt Christus in ihrer Mitte lebendig werden, während die Kirche als Gebäude nur die schützende Hülle sei, und mehr nicht. 1976 entschied Förderer noch den Wettbewerb für ein neues katholisches Kirchenzentrum St. Franziskus in Kempraten bei Rapperswil, doch zog er sich wenig später ganz von der Architektur zurück. Die Detailplanung und die Ausführung überliess er seinen Nachfolgern Rolf Lüscher und Jost Meier, welche die für Förderer typische plastische Sprache beibehielten, die Betonästhetik jedoch durch das Verputzen der Aussen- und Innenwände gänzlich vermieden.

Spuren der Architektur von Förderer finden wir vor allem in der 1965 vollendeten Herz-Jesu-Kirche von Justus Dahinden (geb. 1925) in Buchs SG. Dieser aus kantigen Blöcken zusammengefügte Bau weist einen magistralen Turm auf. Mit Ausnahme der Kupfereinkleidung des Daches und der Holzdecke sind sämtliche Wandzüge in Sichtbeton belassen. Zum Eingang führt eine gedeckte Passerelle, die einen grossfigurigen Kreuzweg aus Bronze von Albert Wider (1910-1985) säumt. Das leicht lesbare und etwas illustrativ geratene Werk, das im Kirchenraum durch den Tabernakel, das Vortragekreuz, eine Bruder-Klaus- und eine Antoniusstatue sowie durch ein Relief mit der Muttergottesfigur ergänzt wird, dürfte eines der umfassendsten bildhauerischen Gestaltungen für Kirchenräume im Bistum St. Gallen sein. Wider, der sich explizit gegen das Diktat der Abstraktion wehrte, hielt sich an eine Figürlichkeit, die als ein stark gezähmte Fortentwicklung der expressionistischen Plastik beurteilt werden kann.⁽¹⁹⁾ Zahlenmässig nimmt der Kirchenbau in St. Gallen zwischen 1960 bis 1985 eine ebenso bedeutende Stellung ein wie in der Aufbruchphase zwischen 1900 und 1930, doch die wenigsten Beispiele fanden Eingang in Architekturzeitschriften oder Ausstellungen. St. Gallen ahmte nach, was andere Regionen vordemonstrierten. Zudem herrschte in der Zeit nach dem Konzil eine grosse Orientierungslosigkeit. Die Architekten rangen auf eine ehrliche Weise um ein zeitgemässes Kirchenbild, und doch produzierten sie spektakuläre Architektur, deren Wirkung bald einmal nach dem ersten Überraschungseffekt verblasste. Die forcierte, auf Originalität ausgelegte plastische Formgebung hatte spätestens zu Beginn der 80er Jahre ausgedient. Als Beispiel für diese Haltung sei das von Oskar Müller (geb. 1909) und seinem 1974 verstorbenen Mitarbeiter Mario Facincani errichtete Zentrum St. Peter und Paul in St. Gallen-Rotmonten genannt. Das Äussere der 1970 vollendeten Kirche prägt ein für die damalige Zeit typischer grober Verputz, der selbst die Wandflächen des stark gegliederten Baus aufraut, um feinste Licht- und Schattenspiele zu ermöglichen. Das Innere ist ähnlich wie bei den Werken von Förderer in verschiedene Zonen aufgeteilt, die jedoch miteinander verzahnt sind. Das ergibt eine Spannung zwischen Offen und Geschlossen, zwischen Intimem und Öffentlichem, zwischen Hell und Dunkel, eine Spannung, die sich aus dem Ausreizen der plastischen Architektur notgedrungen ergibt. Auch in diesem Fall verzichtete man auf eine direkte Lichtführung. Auf eine komplexe Weise wird das Licht über verborgene Fugen in den Liturgieraum geleitet. Zwar wurde im Baulichen keine Trennung zwischen Chor und Gemeindesektor vorgenommen, doch ist jener insofern ausgezeichnet, als dessen Decke erhöht ist, um eine Lichtfalle für eine grössere Ausleuchtung zu schaffen.

Aspekte zur Kunst in kirchlichen Räumen

Die Kirchen der 1960er Jahre waren vor allem Architektur und weniger Gefässe für wichtige Ensembles bildkünstlerischer Werke. Immerhin hatten die Bildhauer Gelegenheit, bei den Liturgischen Zeichen plastische Objekte von zum Teil hoher Qualität zu entwerfen. Das Konzil ermöglichte bekanntlich die Zelebration gegen das Volk, was zur Folge hatte, dass die Chorzonen in Neubauten ausgesprochen grosszügig bemessen wurden. Es waren zentrale Inseln, auf denen die Bildhauer in weitgehender Freiheit die Prinzipalstücke Altar, Tabernakel und Ambo als markante Skulpturen plazieren konnten. Als gelungene Gesamtkonzeptionen seien genannt die Chorraumgestaltungen von Anton Egloff in Altstätten (1967) und Gossau-Mettendorf (1970), von Georg Malin (geb. 1926) in Mels-Heiligkreuz (1970) und von Piero Selmoni (geb. 1927) in Wattwil (1968).

Im Malerischen war man sehr zurückhaltend. Verantwortlich dafür dürfte einer der berühmtesten St. Galler Künstler gewesen sein: Ferdinand Gehr.(20) Der 1996 hundertjährig verstorbene Maler war bei einem Aufenthalt in Florenz 1922/23 von den Fresken Giotto's tief beeindruckt. Nach der Ausbildung bei André Lhote in Paris liess er schon in den 30er Jahren die eigene Freskotechnik mit unzähligen kleinen Studien ausreifen. Die Auseinandersetzung mit den Farben war das Hauptanliegen von Gehr, der vor seinem Haus in Altstätten seinen Blumengarten immer und immer wieder aquarellierte, um daraus für die grossen Bilder und öffentlichen Aufträge zu schöpfen. Schon sehr früh kam er mit aufgeschlossenen kirchlichen Persönlichkeiten in Kontakt, die ihm ab den 30er Jahren zu Aufträgen in kirchlichen Räumen verhalfen. In der Kirche St. Gallen-St. Georgen führte er 1931 den ersten Grossauftrag aus, die Ausmalung der Chorpartie in der Unterkirche sowie der Decke, der Seitenwände und des Chorbogens in der Oberkirche. 1936 erhielten die Fenster der Taufkapelle der bereits erwähnten Martinskirche in St. Gallen-Bruggen den berühmten Dämonenfries. Anders als etwa Wanner mied Gehr das lichtdämpfende Schwarzlot für die Binnenzeichnung, um die einfachen Motive mit den reinen Glasfeldern zu komponieren. Die Wände derselben Taufkapelle wurden vollständig mit Darstellungen ausgemalt, die zwar inhaltlich lesbar bleiben, deren Stil aber auf wenigen, subtil gegeneinander abgewogenen Farbkontrasten beruht. Damit hat sich bereits der charakteristische Malduktus herausgeschält, der Gehrs Freunde in gleicher Weise begeisterte wie seine Kritiker zutiefst verunsicherte. Die reifen Werke sind aber nicht im Bistum St. Gallen, sondern in den Bistümern Basel und Chur zu bestaunen, so etwa in der Unterkirche von St. Josef in Luzern mit den Glasfenstern und einem beeindruckenden Deckengemälde (1949), in der Zürcher Felix und Regulakirche mit dem aus 178 Scheiben bestehenden Fensterfries, oder in der Marienkirche in Olten, wo Gehr 1950 das grosse Chorwandgemälde schuf, ein Werk, das schon die erste massive öffentliche Auseinandersetzung um seine Kirchenmalerei provozierte. Schliesslich bearbeitete er 1957 die drei Hauptwände der neuen Bruderklaukirche in Oberwil ZG, die Ursache für einen internationalen Bilderstreit waren. Das schadete der Malerei in kirchlichen Räumen enorm, scheuten doch von nun an Priester und Kirchenräte mögliche Konfrontationen. So beliest man die Kirchen weitgehend ohne Gemälde oder man fand einen Ausweg in die gegenstandslose Malerei, die von Laien als blosser Dekoration wahrgenommen werden konnte. Auch Gehr musste sich diesem Verdikt beugen. Seine Spätwerke, vor allem jene der 1970er Jahre, bauen auf minimalen, ohne zusätzliche Informationen nicht mehr lesbaren Formen und Zeichen auf. Erst im hohen Alter erhielt Gehr die längst verdiente Wertschätzung von profanen Institutionen, die bisher sein Engagement für die Kirche mit Nichtbeachtung strafften. Das Kunstmuseum St. Gallen präsentierte das Werk retrospektiv im Jahre 1988, das Kunstmuseum Zürich gar erst 1994.

Walter Burger (geb. 1923) wurde neben Gehr am häufigsten für kirchliche Raumgestaltungen beigezogen. 1950, noch in jungen Jahren, malte er die drei hohen Apsiden der Dreifaltigkeitskirche in St. Gallen-Heiligkreuz in einem Stil aus, der sich noch an jenem von Hans Stocker orientierte. Später entwickelte er seine Malerei mehr und mehr in Richtung Abstraktion, ohne dass er die Figürlichkeit ganz aufgab. Im Gegensatz zu Gehr erhielt seine Malerei eine Tendenz zu einem expressiven, aufwühlenden und splissigen Vokabular. Nachdem er insbesondere in kleineren Glasfenstern, so etwa für St. Gallen-Winkeln 1959 oder für Gossau-Mettendorf 1970, eine eigene Handschrift manifestierte, steuerte er für die wichtige Ausstellung «Niklaus von Flüe 1981» einige Aquarelle bei, die zu den eindrücklichsten malerischen Reflexionen des Eremiten in jüngster Zeit gelten können.(21)

Wie schwer es die Malerei in kirchlichen Gebäuden hatte, beweist der Skandal um das Gemälde von Mario Comensoli in der von Otto Glaus (1914-1996) im Jahre 1953 errichteten Schwendi-Kapelle im Weisstannental.(22) Comensoli, eine leicht exzentrische Persönlichkeit, die insbesondere aus der Schattenwelt Zürichs die Motive für eine fast derb realistische Malerei holte, versah die ganze linke Seitenwand in der mit einem Pultdach gedeckten Kapelle mit einer dynamischen figürlichen Komposition. Dichtgedrängte Menschen, die in ihren bäuerlichen Klei-

dern unschwer als Einheimische zu erkennen sind, weichen ehrfürchtig und zugleich erschrocken vor der von zwei Engeln umgebenen Maria zurück, die zum Himmel auffährt. Eine im Vergleich zu den späteren Werken verhaltene und seriöse Darstellung! Und doch wurde diese Marelerei von der einheimischen Bevölkerung nie akzeptiert, welche die Renovationsarbeiten von 1976 zum willkommenen Anlass nahm, das Gemälde von der Wand abzuschlagen.(23)

Das Konzept der multifunktionalen Zentren

Die Studentenunruhen von 1968 gingen auch am Bistum St. Gallen nicht spurlos vorüber. Im kirchlichen Kontext führten die gesellschaftspolitischen Wirren dazu, dass man den Stellenwert eines lediglich für die Liturgie reservierten Grossraumes überprüfen wollte. Mit Blick auf die Situation in der Dritten Welt, auf das enorme Gefälle zwischen Arm und Reich, kamen etliche sozialpolitisch Engagierte zur Überzeugung, dass sich die Institution Kirche in Zukunft keine Eigengebäude mehr leisten dürfe, die zu sehr auf Selbstpräsentation ausgerichtet seien. Verantwortung war gefragt, Zeichensetzung. Zusätzlich sah man die Aktivitäten einer Pfarrei in einem anderen Lichte. Ausserliturgische Angebote wurden als ebensowichtig erachtet, und dafür mussten die adäquaten räumlichen Gefässe bereitgestellt werden, und zwar nicht in einer additiven Zellenstruktur mit dem Kirchenraum an der Spitze, sondern funktional überlappend. So wurde das Konzept der multifunktionalen Zentren entwickelt. Der grösste Raum wurde durch Schiebewände unterteilbar gemacht, so dass darin verschiedene Anlässe abgehalten werden konnten.

Ein typisches, wenn auch nicht extremes Beispiel für diese Richtung, ist das von Bächtold und Baumgartner 1978 der Öffentlichkeit übergebene Zentrum St. Konrad in Wittenbach-Kronbühl im Aussengürtel der Stadt St. Gallen. Der Kommentar des damaligen Pfarrers Thomas Braendle in der Festschrift bringt deutlich genug die neue Auffassung vom Leben einer Pfarrei zum Ausdruck: «[...] Wir brauchen in unserer Nähe Räume der Begegnung, der Beheimatung, der Stille, der seelischen Krafterneuerung. Zwar bauen wir angesichts des Millionentodes Hungernder keine kirchlichen Prunkbauten mehr. Kirchturm als Standortzeichen und als Zeitangeber ist vorbei. Ebenso versteht man heute die Tendenz zur gesuchten Andersartigkeit des Kirchengebäudes nicht mehr, auch nicht eine pathetische Eingangsgestaltung. [...] Ausgegangen sind wir darum von der Polyvalenz. Die Verdichtung des gesellschaftlichen Lebens zeigt heute eine stärkere Gebrauchsdynamik, Mehrfachnutzung und Nutzungswechsel. Wir vermieden den nur für Gottesdienste brauchbaren Grossraum. Wir haben Räume geschaffen mit veränderlichen Beziehungsgefüge: Kirchenraum, Säle 1 und 2 und das Foyer können miteinander oder je einzeln benützt werden.»(24) Bächtold und Baumgartner stellten dementsprechend eine niedrige Anlage hin, die sich äusserlich kaum von einem Schulhaus unterscheidet. Grosse Fensterflächen spenden den verschiedenen Räumen reichliches Tageslicht. Der Glockenträger ist kaum höher als die Traufe des Zentrums. Das einzige zeichenhafte Element sind die dem Hauptraum aufgesetzten pyramidalen Oberlichter, welche die Quelle für das Kennwort «Krönli» des 1974 eingereichten Wettbewerbsentwurfes sind. Ansonsten wurde wie auch anderswo in der damaligen Zeit darauf geachtet, eine «heimelige» Atmosphäre zu schaffen. So verzichtete man konsequent auf Bänke, der Hauptraum ist mit einem Bastteppich ausgelegt, der Ort für den Altar ist lediglich durch eine niedrige Stufe ausgezeichnet, die Liturgischen Zeichen sind beweglich, so dass der «Chor» durch wenige Eingriffe als profane Bühne dienen kann.

Das Thema Multifunktionalität hatte auch auf einem anderen Gebiet Auswirkungen, auf dem Gebiet der Ökumene. An etlichen Orten bemühten sich gerade nach dem Zweiten Weltkrieg beide Konfessionen gleichzeitig um neue Kirchen, die sich im formalen Auftreten gegenseitig konkurrenzten. Das rief nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil ein immer grösseres Unbehagen hervor, so dass mehr und mehr der Ruf nach ökumenischen Zentren erschallte. In St. Gallen ist diesbezüglich ein ausgesprochen fortschrittliches Modell realisiert worden.(25) Im Quartier Halden erstellte man 1975 nach langen Beratungen zwischen den beiden Konfessionen von der Firma HORTA eine demontierbare Kirche, die vollumfänglich ökumenisch genutzt wur-

de. Das war an und für sich nicht neu, denn in der Ostschweiz, auch im Bistum St. Gallen, gab und gibt es seit der Reformation paritätische Kirchen (heute noch Mogelsberg, Oberhel-fenschwil und Thal), die von den Katholiken und Evangelisch-Reformierten genutzt wurden. Neu war hingegen, dass der paritätische Raum nach einem intensiv geführten Dialog zustande kam. Und mit der Wahl der demontierbaren Kirche von HORTA, dem Konkurrenzprodukt der berühmteren Fastenopferkirche, bekannte man sich zu einem bescheidenen Auftreten und zu äusserster Beschränkung. Der turmlose Bau gleicht mit den bis zum Boden geführten Dach-schrägen einem Zelt, dessen Bildcharakter theologische Assoziationen zur Bundeslade im Alten Testament und zum pilgernden Gottesvolk auf Erden zuliess. Der Bau war in der Erstellung nicht nur billig, sondern garantierte Flexibilität, ohne dass dem Raum dadurch Gewalt angetan werden konnte. 1986 erstellte Roberto Montanarini neben der provisorischen Kirche und mit deutli-chen Anklängen an deren architektonischen Sprache einen wesentlich grösseren Neubau. Der Vorläufer wurde ein Jahr später demontiert und nach St. Gallen-Riethüsli transferiert, wo er der Pfarrei Heiliggeist als Kultraum dient.

Neue Monumentalität

Erst mit der Pallottiner-Kapelle in Gossau wurden wieder architektonisch innovative I-deen umgesetzt. Gossau ist ohne den Plan von Mario Botta (geb. 1943) für Mogno TI nicht zu begreifen. 1986 überraschte Botta die Fachwelt mit einem Ovalzylinder als Ersatz für die von einer Lawine zerstörten Kapelle im hintersten Maggiatal. Die Geister schieden sich gewaltig, und es gab um das Projekt selber aggressive Auseinandersetzungen. Doch viele Architekten waren fasziniert. Und Mogno war mitverantwortlich dafür, dass der Kreis für den Kirchenbau neu ent-deckt wurde. Zentralbauten gab es zwar schon immer in der Kirchengeschichte. In der Renais-sance galten sie als die idealen Sakralbauten schlechthin, doch seit dem 19. Jahrhundert war eindeutig der Längsbau vorherrschend. Seit Mogno sind in der Schweiz zahlreiche neue Kirchen dazugekommen, die über einem Kreis oder einem Oval gebaut sind. Die von den Frauenfelder Architekten René Antonioli (geb. 1934) und Kurt Huber (1943) entworfene Kapelle für die Pal-lottiner in Gossau ist zweifelsohne in Auseinandersetzung mit Bottas Architektur entwickelt worden. Der 1987 fertiggestellte Rundzylinder beherbergt auf drei Stockwerken einen Saal, ein Oratorium für die Patres und eine Studentenkapelle. Die Rundform wählten die Architekten auch deswegen, weil das Fehlen von Fassaden den architektonischen Vergleich mit den beste-henden Bauten des Kollegiums verhindere. Die Hülle besteht aus Betonkunststeinen. Der Kult-raum für die Gymnasiasten ist trotz des Kreisgrundrisses gerichtet, was im Äussern durch den markanten V-förmigen Dachaufsatz unterstrichen wird. Dieser setzt sich in der Ummantelung als Lichtfuge fort und läuft auf dem grossen Vorplatz in eine Bodenintarsie aus. Die Spaltung des Zylinders dient einer raffinierten Lichtführung. Durch die Fuge dringt indirektes Licht in die liturgischen Bereiche des Oratoriums und des Kultraumes, der zusätzlich durch die Lichtfalle des Daches erhellt wird. Der Sektor für die Sitzflächen steigt arenaartig an. Der mit einem polierten Marmorpedest hervorgehobene Altarbereich mit den zwei seitlichen, gewinkelten Mauerele-menten und der Apsis wird zur Bühne für die Aufführung der Liturgie und anderer Anlässe. Antonioli und Huber zogen schon in der Planungsphase zwei bildende Künstler heran. Hans-Peter von Ah (geb. 1941) und Günther Wizemann (geb. 1953) ergänzten die Architektur mit plastischen und malerischen Elementen auf eine ideale Weise. Von Ah entwarf das ganze liturgi-sche Mobiliar und schlug die Ausführung gewisser Mauerpartien in Stuckmarmor vor, Wize-mann entschied die Farbgebung, zeichnete die Vorlagen für die Bodenintarsien und die Glas-fenster und gestaltete den Steinring unmittelbar unter der Traufe.

Der Kreis bestimmt auch den Grundriss der 1988 eingeweihten Kirche der Benediktiner-abtei St. Otmarsberg bei Uznach, die im Äussern aus eingefärbten Betonkunststeinen besteht. Herbert Oberholzer (geb. 1938) schnitt aus einem grösseren Kreis ein Segment für die Gemein-de und verschmolz diesen mit dem Segment eines kleineren für den geräumigen Chor, der sich optisch durch die freien Säulen im Gemeindesektor schliesst. Der Altar markiert genau den Mit-

telpunkt des grösseren Kreises. Darüber schwebt ein hoher Oberlichtkasten, während über dem Gemeinderaum eine Holzbalkendecke eingezogen ist. Beeindruckend ist die Formgebung der Liturgischen Zeichen von Anton Egloff, der die mit Stuckmarmor eingehüllten kubischen Elemente als Farbraumkörper auffasst.

Kirchenrenovationen als neue Aufgabe für Architektur und Kunst

Neue katholische Zentren oder Pfarrkirchen werden nur noch sporadisch projektiert, während im Sektor Kapellen noch Bedürfnisse vorhanden sind. In dieser Sparte wird man am ehesten auf innovative architektonische Schöpfungen hoffen können. Hingegen konzentrieren sich Architekten und Baubehörden in den letzten Jahren vermehrt auf die Instandstellung der bestehenden Anlagen, und man tut dies mit einer immer grösseren Freiheit. Das hat mit einer Veränderung der Denkmalschutzdoktrin zu tun, die nun zulässt, dass Einrichtungen für neue Bedürfnisse durchaus die Sprache der Zeit sprechen dürfen. In dieser Beziehung steuerte St. Gallen einige beachtenswerte Beispiele von sanften Veränderungen bei. Der St. Galler Architekt Robert Bamert etwa stützte sich bei seinen jüngsten Kirchenrenovationen auf arrivierte Künstlerpersönlichkeiten. Bei den katholischen Pfarrkirchen St. Josef in Ricken und Maria Geburt in Oberegg, Appenzell-Innerrhoden, arbeitete er mit dem Obwaldner Bildhauer Kurt Sigrist zusammen, in Ricken auch mit dem St. Galler Maler Karl Furer. Sigrist wählte als Werkstoff für die Liturgischen Zeichen dünne Messingplatten, die er doppelwandig zu plastischen Objekten zusammenschraubte. Der Altar teilt mit dem auf der gleichen Achse plazierten Taufobjekt die Kreuzform, die Sigrist schon mehrmals im freien Schaffen verwendete, am auffälligsten im berühmten Zeitobjekt an der Gotthardautobahnstätte im Kanton Uri. Das verblüffendste Element ist jedoch der Tabernakel in Form eines Zylinders. Durch einen mit Milchglas ausgefachten Schlitz leuchtet es von innen her. Das Ewiglicht ist hier erstmals nicht ein Solitär, sondern plausibel mit dem Ort der Aufbewahrung der konsekrierten Hostien verbunden. Die Energie bezieht es von einer im Aussenraum aufgestellten Säule, die mit Sonnenkollektoren bestückt ist. Damit wollte Sigrist eine alte Sonnensymbolik, die im traditionellen Kirchenbau dadurch zum Ausdruck kam, dass jede Kirche zur aufgehenden Sonne ausgerichtet war, mit unserer «Sprache» wiederbeleben.

Einfühlsam ist Bamerts Umgestaltung der Pfarrkirche St. Andreas in Gossau, die im Verlaufe der letzten 150 Jahre mehrmals umgebaut wurde, zuletzt 1927 durch Karl Zöllig, der die Dekorationsmalereien entfernte und das Schiff verlängerte.⁽²⁶⁾ Letztere Massnahme verursachte problematische Proportionen, war doch dadurch das Schiff extrem in die Länge gezogen. Um eine günstigere Aufteilung zu erzielen, rückte Bamert die Altarzone in das Schiff vor, schaffte hierfür eine niedrige Bühne und befreite den Chorarm von jeglichem Mobiliar, so dass dieser neugewonnene Raum flexibel für Andachten genutzt werden kann. Die Fenster mit den dunklen Glasmalereien - drei Entwürfe stammen von August Wanner - spendeten nicht genügend Licht. Bamert verbreitete die Öffnungen und gestaltete sie mit dem Palladio-Motiv, um nicht den Eindruck von quadratischen Durchbrüchen zu erwecken. Die Rundsäule, die dadurch im ganzen Raum eine gewichtige Stellung erhielt, diente Hans-Peter von Ah als Quelle für die plastische Ausformulierung der Liturgischen Zeichen. Der Altar beispielsweise setzt sich aus der auf Säulen abgestützten Mensa aus einem leuchtend weissen Carrara-Marmor und der von diesem Rahmen eingeschlossenen freien plastischen Form aus einem dunkelgrünen Serpentin zusammen. Im Chorarm stellte von Ah als Ersatz für einen von der Bauherrschaft gewünschten Kreuzweg, der aber in dieser Kirche optisch nicht zum Tragen gekommen wäre, zwei Passionsstelen aus Serpentin hin. Die komplexe Drehung der drei Stäbe verursacht den Eindruck, als ob die Stelen aus dem Lot kippen würden. Dieser un stabile Zustand steht für von Ah für die Labilität und Verletzlichkeit jeglichen menschlichen Lebens.

Eine weitere bemerkenswerte Renovation gelang 1995 dem St. Galler Architekten Bruno Bossart (geb. 1950) mit der bereits erwähnten St. Laurentiuskirche in Flawil. Mit der gebührenden Ehrfurcht vor dem moderat modernen Bau aus den 1930er Jahren konservierte er den

Grossraum mitsamt den Kunstwerken.(27) Hingegen schuf er für den doch engen Chorraum eine komplett neue Ordnung, indem er den Altar mit einem Kreis umrahmte, der ein Ausbuchen der Stufen in das Mittelschiff erlaubte. Für das Mobiliar verwendete Bossart einen graugelblichen Kalk. In der Formgebung beschränkte er sich auf einfache geometrische, blockhafte Elemente, die zu eigentlichen Kleinarchitekturen zusammengefügt sind. Diese bilden eine reich gegliederte plastische Landschaft, die, beginnend mit den seitlich aufgestellten Objekten Taufstein, Osterkerze, Kerzenandacht und Buchablage und sich fortsetzend in der runden Plattform mit Altar, Ambo und Sedia, sich auf eine 14-teilige Pfeilerreihe hin konzentriert. Den Abschluss an der Chorwand gestaltete Bossart zu einer Art Heiligem Grab mit der Andeutung des weggerollten Steines, der die Sicht auf den Tabernakel freigibt.

Die jüngsten Renovationen unter Beizug von zeitgenössischen Künstlern wurden 1996 in der Kirche St. Peter in Wil von den Architekten Bächtold und Baumgartner sowie in der Pfarrkirche St. Martin in Jonschwil vom Architekten Oskar Pekarek unter Mitarbeit des Bildhauers Hans-Peter von Ah und des Malers Rino Fontana durchgeführt.(28) In Wil reihte der St. Galler Bildhauer und Maler Hans Thomann im Aussenbereich 12 Stelen für den Kreuzweg auf. Die aus dem Zement herausgearbeiteten, expressiven Zeichnungen interpretieren den traditionellen Leidensweg Christi, der jedoch mit verschiedenen bildnerischen Elementen als ein Ereignis verstanden wird, der auch für die heutige Zeit eine Rolle spielen kann, als eine allgemein menschliche Auseinandersetzung mit Leben und Tod. Da die Verbindung der Stelenabschlüsse eine Waagrechte zeichnet, erhielt der Künstler durch das abfallende Gelände eine von der ersten zur letzten Station kontinuierlich zunehmende Höhe, eine Progression, die der Dramaturgie des Kreuzweges entspricht. Für den leergeräumten spätgotischen Chor schuf der Urner Bildhauer Mundi Nussbaumer (geb. 1956) einfachste liturgische Zeichen aus einem Tessiner Stein und aus Aluminium. Die klaren geometrischen Körper sind ausgesprochen transparent, um den an und für sich würdigen Chorarm nicht mit zusätzlichen, wuchtigen Skulpturen zu verstellen. Nussbaumer ist der Nachweis gelungen, dass im Prinzip jeder Werkstoff für eine Chorraumgestaltung dienlich sein kann, so auch Aluminium, der sonst nur im Industrie- und Flugzeugbau bekannt ist, in Wil aber ausgesprochen edel wirkt.

Hingewiesen sei auch auf die Kirchenrenovationen, bei denen das restaurierende Element stärker im Mittelpunkt steht, wie sie etwa vom Architekturbüro Felix Schmid, Rapperswil, bei den Pfarrkirchen in Bad Ragaz und Uznach und vom Architekturbüro Ladner Rausch Clerici AG, Rheineck, bei den Pfarrkirchen Maria Geburt in Kiessern (1994) und St. Kolumban in Rorschach (1994) durchgeführt wurden.

Ausblick

Die Kultgemeinden werden in der zunehmend säkularisierten westlichen Gesellschaft immer kleiner. Um trotzdem so etwas wie bergende Heimat zu schaffen, orientieren sich die verbliebenen Mitglieder wieder vermehrt an historischen Stilen. Diese sind zwar für die Architektur aufgrund der Auflagen der Behörden nicht mehr anwendbar, umso mehr aber im künstlerischen Schmuck. Lesbarkeit der Darstellungen ist dabei das Hauptanliegen. Man soll vor den Bildern und Statuen beten können, lautet ein immer wieder vorgetragenes Postulat, was nichts anderes heisst, als dass Statuen und Bilder stilistisch eine Verbindung zu denjenigen religiösen Kunstwerken herstellen sollen, die insbesondere im Katholizismus schon immer verehrungswürdig waren. Während man in katholischen Gemeinden noch den Brückenschlag zwischen traditioneller christlicher Ikonographie und zeitgenössischen künstlerischen Ausdrucksmitteln sucht, wird ein solcher in gewissen anderen Konfessionen und Religionen - und diese werden es sein, die in Zukunft für spektakuläre religiöse Architektur verantwortlich sein werden - erst gar nicht in Betracht gezogen.

Bei diesen etwas kritischen Anmerkungen ist aber doch zu konstatieren, dass die katholische Kirche im 20. Jahrhundert ein bedeutende Förderin der religiösen Kirchenarchitektur und Mäzenin der kirchlichen Kunst war und immer noch ist.

- 1) Ich stütze mich bei diesem Aufsatz im Wesentlichen auf meine 1994 erschienene Dissertation *Bauen für die Kirche*. Vgl. FABRIZIO BRENTINI, *Bauen für die Kirche*, Luzern 1994.
- 2) Zur Situation der kirchlichen Kunst und Architektur in St. Gallen von ca. 1870 bis 1930: BERNHARD ANDERES, *Die Architektur im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in: *Der Kanton St. Gallen. Landschaft, Gemeinschaft, Heimat*, Rorschach 31994, S. 319-366; DANIEL STUDER, *Religiöse Kunst im Kanton St. Gallen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in der Zwischenkriegszeit*, in: *Fritz Kunz und die religiöse Malerei. Christliche Kunst in der Deutschschweiz*, Zug 1990, S. 81-102.
- 3) ALBERT KUHN, *Die Architektur der Marienkirche von A. Gaudy*, in: *Festblatt zur Feier der Einweihung der Marienkirche in Neudorf-St. Fiden am 27. Juni 1917*.
- 4) Zu Hardegger: ANDRÉ MEYER, *August Hardegger. Architekt und Kunstschriftsteller 1858-1927*, in: 110. *Neujahrsblatt des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen*, Flawil 1970; ders., *Neugotik und Neuromanik in der Schweiz. Die Kirchenarchitektur des 19. Jahrhunderts*, Zürich 1973, S. 73-81 und 171f.
Johannes Huber, St. Gallen, arbeitet zur Zeit an einer umfassenden Monographie über Hardegger.
- 5) Zu Gaudy: HANS PETER MATHIS, *Adolf Gaudy und sein Werk*, in: *Pfarrkirche Johannes der Täufer Romanshorn. Festschrift zum Abschluss der Restaurierung 1991/92*, S. 29-40; BERNHARD ANDERES, *Der Kirchenarchitekt Adolf Gaudy (1872-1956)*, in: *Vorarlberger Landesbibliothek. St. Gallusstift, Bregenz*, 1993, S. 36-45.
- 6) s. Anm. 3.
- 7) Vgl. ANDRÉ MEYER (s. Anm. 4), S. 21-25.
- 8) Vgl. *Fritz Kunz und die religiöse Malerei. Christliche Kunst in der Deutschschweiz 1890 bis 1960*, Zug 1990.
- 9) Vgl. BERNHARD ANDERES, *Der Architekt Karl Zöllig*, in: *Die St. Laurentiuskirche in Flawil 1935/1995*, S. 35-40.
- 10) Vgl. DANIEL STUDER, *Religiöse Kunst im Kanton St. Gallen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in der Zwischenkriegszeit*, in: *Fritz Kunz und die religiöse Malerei. Christliche Kunst in der Deutschschweiz 1890-1969*, Zug 1990, S. 81-102.
- 11) Vgl. JACQUES GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Genève 1988, S. 183-189.
- 12) Vgl. PETER MEYER, *Kirchen*: in: *Das Werk* 20(1933), S. 279.
- 13) Vgl. FABRIZIO BRENTINI, *Die Schweizerische St. Lukasgesellschaft, Societas Sancti Lucae SSL 1924-1986*, Wil 1987.
- 14) Vgl. *Johannes Hugentobler 1897-1955*, Appenzell 1978.
- 15) Ebd., S. 71f.
- 16) Vgl. HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Hochschule St. Gallen für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften (Schweizerische Kunstführer)*, Basel 1977.
- 17) Vgl. BRUNO MAURER/WERNER OECHSLIN (Hg.), *Ernst Gisel Architekt*, Zürich 1993.
- 18) Schon 1961 gewann Förderer mit Otto und Zwimpfer den Wettbewerb für ein neues Zentrum in Gossau mit einem Entwurf, der bereits sämtliche charakteristischen Elemente besitzt, die in den Ausführungen der zweiten Hälfte der 60er Jahre vorhanden sind. Die Realisierung kam aber nicht zustande. Vgl. *Schweizerische Bauzeitung* 80(1962), S. 636f.
- 19) Vgl. ALBERT WIDER, *Die Bildende Kunst im katholischen Kirchenraum*, in: *Die neue katholische Kirche Buchs SG*, o.J.; *Katholische Kirche Buchs SG Schweiz*, o.J.
- 20) Noch fehlt eine umfassende Monographie. Immer noch gültig ist die von der SSL herausgegebene Publikation: *Ferdinand Gehr. Eine Monographie (Sakrale Kunst 4)*, Zürich 1959.
- 21) Vgl. Niklaus von Flüe 1981. *Ausstellung mit 30 Schweizer Künstlern*, Museum Bruder Klaus Sachseln 1981, S. 20f.
- 22) Vgl. UELI LINDT, *Otto Glaus, Architekt*, Basel/Boston/Berlin 1995, S. 174-177.

22)Vgl. PETER KILLER, Die neue Kirchenkunst oder vom Abebben und Versickern einer Welle, in: Kunst-Bulletin Dezember 1977, S. 5ff.

24)Kirchenzentrum St. Konrad Wittenbach-Kronbühl. Einweihung 25. Juni 1978 (Festschrift), o.S.

25)Vgl. URS MEIER, Halden - eine «ökumenische Gemeinde»? Erfahrungen mit einem Experiment in St. Gallen, in: Kirchenbote 15.10.1980.

26)Vgl. Renovation Andreas-Kirche Gossau 1990-1992 (Festschrift).

27)Vgl. Die St. Laurentiuskirche in Flawil 1935/1995, Flawil/St. Gallen 1995.

28)Vgl. Festschrift zur Einweihung der Kirche St. Peter. 30. Juni 1996; Katholische Pfarrkirche St. Martin Jonschwil, 1997 (Festschrift).

Fabrizio Brentini