

Zur Ausstellung „Kirchliche Kunst im Bistum Aachen 1930—1980“

Mit seiner Ausstellung „Kirchliche Kunst im Bistum Aachen 1930—1980“, die vom 22. 06.—07. 09. 1980 gezeigt wurde, setzte das Suermondt-Ludwig-Museum eine Tradition fort, in Aachen in regelmäßigen Abständen neuere Zeugnisse der kirchlichen Kunst vorzuführen. Am Anfang dieser Reihe stand die „Sonder-Ausstellung für christliche Kunst“ aus dem Jahre 1907, es folgten in den 20er Jahren „Bibel und Bild“ (1925) und „Christlich-Kirchliche Kunst am Niederrhein“ (1926), beide im Suermondt-Museum. Kurz nach dem Kriege fanden die Ausstellung „Christliche Kunst im Heim“ (Suermondt-Museum 1947) und die große „Ars Sacra“-Ausstellung im Aachener Rathaus (1951) statt. Im Jahre 1975 zeigte das Suermondt-Ludwig-Museum „Kirchliche Kunst in Aachen 1830—1930“, als deren Fortsetzung sich die jüngste Ausstellung verstand. Das 50jährige Jubiläum des Bistums Aachen war dazu der äußere Anlaß; das Aachener Bistum wurde im Jahre 1930 wiedererrichtet, nachdem es schon einmal unter napoleonischer Zeit gegründet worden war (1802—1825). Die Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit dem Generalvikariat realisiert; die Schirmherrschaft hat der Bischof von Aachen, Prof. Dr. Klaus Hemmerle übernommen.

Mit den gezeigten Exponaten und einer Dokumentation wurde versucht, einen repräsentativen Überblick über 50 Jahre kirchlichen Kunstschaffens in einer Region zu geben, die zwar nicht als eine Kunstlandschaft im kunstgeographischen Sinne zu verstehen ist, die aber einige bedeutende Zentren besitzt, in denen die Tradition der „Ars sacra“ lebendig geblieben ist (z. B. Aachen, Krefeld). Daneben machte sich gerade auch in den Randgebieten des Bistums Aachen der Einfluß der Kölner und Düsseldorfer sowie der niederrheinischen Kunstschulen und -werkstätten bemerkbar. Innerhalb der Erneuerungsbewegung der kirchlichen Kunst, die Ende der 20er Jahre einsetzte und die Phase des Historismus endgültig beendete, spielte die Aachener Kunstgewerbeschule eine besondere Rolle. Die Ausstellung trägt diesem Umstand Rechnung, wenn auch auf sakrale Arbeiten im Bereich des Bistums Aachen verwiesen wird, die dem Kreis der Kölner Werkschulen, der Düsseldorfer Akademie oder der Krefelder Kunstgewerbeschule entstammten.

Die Arbeit der Aachener Kunstgewerbeschule ist besonders mit dem Namen von Rudolf Schwarz verknüpft, der als Direktor der Schule (1927—34) einen eigenen Stab von Lehrern heranzog und mit der Erneuerung des Werkideals auch eine Erneuerung der formalen Gestaltung anstrebte. In Zusammenarbeit mit Hans Schwippert entstanden in Aachen wichtige Zeugnisse einer neuen Architektur: die Entwürfe für die Heilig-Geist-Kirche (1928), das Pfarr- und Jugendheim St. Johann (1929), die eh. Soziale Frauenschule (1931), deren heute im Priesterseminar befindlicher Tabernakel auch von Schwarz stammte, und schließlich die Fronleichnamskirche (1928—30) und die Dorfkirche in Leversbach bei Düren (1933).

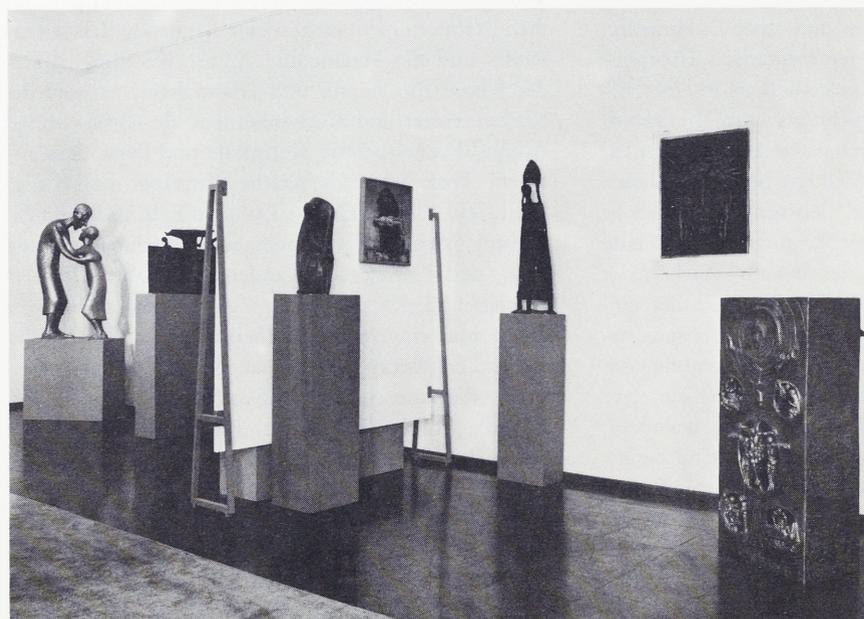
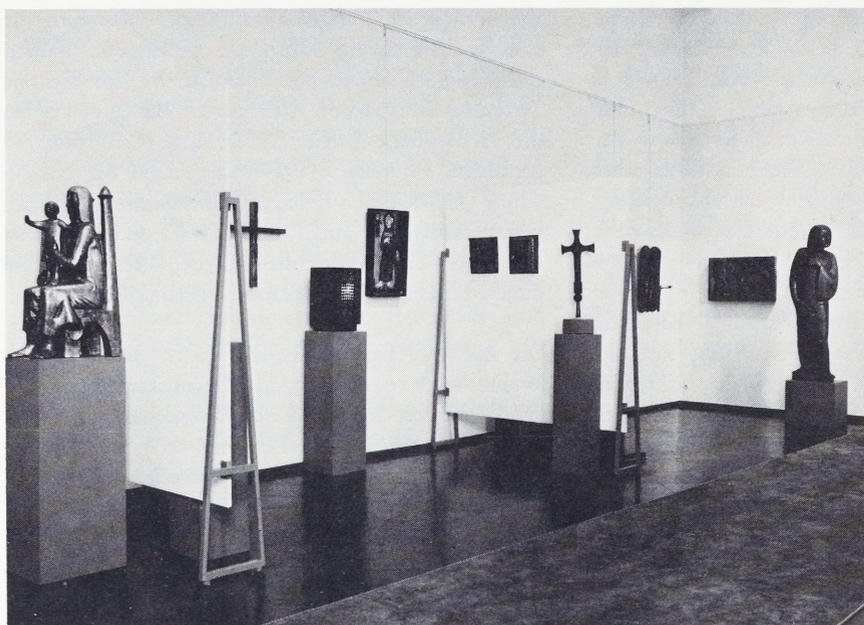
Die Aachener Fronleichnamskirche ist als das bedeutendste Werk anzusehen, ein „Gesamtkunstwerk“, an dem alle „Meister“ der Kunstgewerbeschule beteiligt waren, um ein sakrales Denkmal in neuem asketischen Geist und strenger, geometrischer Formensprache entstehen zu lassen. Aus der Hochbauklasse waren die Architekten Rudolf Schwarz und Hans Schwippert sowie (als Zeichner) Johannes Krahn beteiligt; Schwippert, der sich auch mit der Innenarchitektur beschäftigt hatte, entwarf auch die Kirchenbänke. Von Wilhelm Rupprecht und seiner Textilklassse stammen der monumentale gestickte Kreuzweg des Seitenschiffs und die Paramente; Anton Wendling, Leiter der Klasse für Mosaik und Glasmalerei, entwarf die Kirchenfenster und Kirchenfahnen; der Goldschmied Anton Schickel lieferte Monstranz und Pyxis, sein Assistent Fritz Schwerdt Kelche, Leuchter und Ewiglicht, sein Schüler Hubert Dohmen Rauchfass und Ziborium; Schwerdt's Tabernakelverkleidung ist erst nach dem Kriege entstanden. Wilhelm Giesbert (Kunstschmiedeklasse) fertigte ein hölzernes Vortragekreuz mit eingelegtem Silberstab an. Von Martha Sträter, Schülerin der Bildhauerklasse Hein Minkenberg, stammte ein kleines Standkreuz, während Maria Eulenbruch ein Christuskind für die Krippe aus Ton herstellte.

St. Fronleichnam ist in mehrfacher Beziehung ein Grundstein des modernen Kirchenbaues geworden: in theologischer Hinsicht durch die symbolhafte Deutung der Architektur als Corpus Christi in Verbindung

mit der Transzendenz und meditativen Stille des leeren Raumes (Leere intendiert Fülle), in architekturgeschichtlicher Hinsicht durch die konsequente Anwendung der neuen, vom Bauhaus ausgehenden Formsprache und die Rückbesinnung auf das alte gemeinsame Kunstideal der Bauhütte sowie in technischer Hinsicht durch die Anwendung des Betonskelettbau mit Bimsausfachung. Durch die Renovierung des Kirchengebäudes für das anstehende 50jährige Kirchenjubiläum wurde es möglich, große Teile der Ausstattung in der Ausstellung zu zeigen. Zusammen mit

den Originalzeichnungen aus dem Atelier Schwarz konnte so ein ganzes Ensemble vorgestellt werden, das allerdings aus ausstellungstechnischen Gründen den jeweiligen Sachgruppen untergeordnet werden mußte.

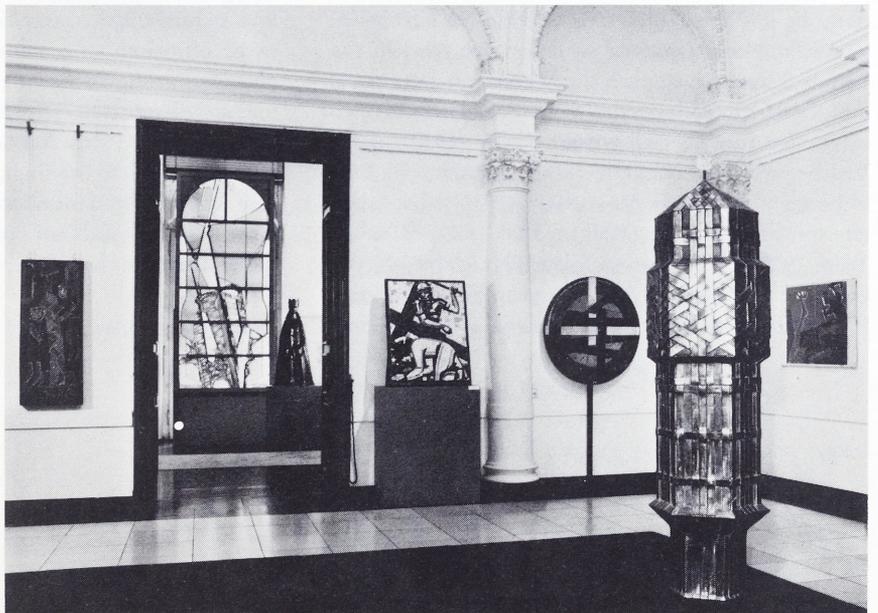
Die Verschiedenheit des Materials machte eine generelle chronologische Aufstellung nicht möglich. Allerdings wurde z. B. bei der Aufstellung der Plastik darauf geachtet, die Entwicklung von den frühen Werken Hein Minkenbergs und seiner Schule bis zur modernen zeitgenössischen Darstellung (u. a. Stirnberg, To-



bolla) auch räumlich sichtbar zu machen. Im Zentrum des Raumes sollten die Madonnen von Gerhard Marcks und Sepp Hürten sowie das Hängekreuz von Ewald Mataré stehen; an den Stirnwänden des Saales korrespondierten die Kreuzwegtafel von Rupprecht aus St. Fronleichnam und der Wildenburger Emaille-Altar von Lioba Munz (1960). Auch die Goldschmiedearbeiten in den Vitrinen waren so arrangiert, daß in den Monstranzen, den Kelchen, den Bischofsstäben oder der sakralen Kleinkunst die Entwicklung von den strengen geometrischen Tendenzen der 30er Jahre zu

den aufgelösten Formen der jüngsten Zeit sichtbar wurde. Der radikale Stilwandel, den die Sakralkunst um 1930 vollzog, wurde auch in der Gegenüberstellung eines noch vom Historismus geprägten Ziboriums aus der Werkstatt des eh. Aachener Stiftsgoldschmieds August Witte mit dem kugelförmigen Ziborium Hubert Dohmens für St. Fronleichnam sichtbar.

Eingedenk der Trennung des Ausstellungsgutes von seiner liturgischen Funktion wurde darauf geachtet,



Zonen zu schaffen, in denen sich die Einzelobjekte zu einem atmosphärischen Ganzen zusammenschließen konnten. Im Treppenhaus hängen neben einem 1974 in Kloster Mariendonk gefertigten Hungertuch auch die von Wendling für St. Fronleichnam entworfenen Fahnen; im Vestibül gruppieren sich um den monumentalen Tabernakel von Albert Sous (1980) auf der einen Seite Mosikarbeiten von Rupprecht, Wendling und Schaffrath sowie eine Kreuzwegstation Grieshabers, auf der anderen Seite die Arbeiten von Herbert Falken. Der Blick fällt durch die Tür des Hauptraumes auf die Madonna von Marcks und das große Glasfenster von Ludwig Schaffrath aus dem Zyklus für Stolberg-Münsterbusch (1979/80), das in seinen die Quarzstrukturen nachzeichnenden Formen auf die einheimische Glasindustrie verweist. Die weiteren Glasfenster der Ausstellung von Hecker, Dieckmann, Geyer, Jansen-Winkeln und Buschulte (aus den Linnicher Werkstätten Dr. Oidtman) legen über die besondere Bedeutung, die die Glasmalerei in der heutigen Kirchenkunst wiedererlangt hat, ein beredtes Zeugnis ab. Auch zwei Entwürfe für die Chorfenster des Aachener Domes (von Maria Katzgrau und Anton Wendling) sowie verschiedene Paramente sind in die Ausstellung integriert.

Einen größeren Überblick über die moderne Glasmalerei gibt die ständige Sammlung der Glasfenster des Suermondt-Ludwig-Museums (Stiftung Ludwig), die ebenso wie die Sammlung moderner sakraler Goldschmiedearbeiten als Teil der Ausstellung anzusehen war. Ergänzend zu den fast 150 Originalobjekten wurde eine Tonbildschau installiert, die bedeutende Glasmalereien und Wandgestaltungen aus dem Bereich des Bistums vorstellte. Hinzu kam eine Dokumentation, die in Photographien die wichtigsten kirchlichen Baudenkmäler präsentierte — neben den Kirchen von Rudolf Schwarz z. B. auch die Werke von Dominikus und Gottfried Böhm, oder frühe Sakralarchitekturen in Aachen wie die Heilig-Geist-Kirche (1930), deren Wettbewerb Otto Bongartz (Köln) gewann, das Priesterseminar mit seiner Ausstattung (1936) oder Arbeiten von Philipp Kerz (Waldfriedhof 1929, Maria im Tann 1930). Weiterhin wurden Photographien von nicht mehr erhaltenen bzw. ortsgebundenen sakralen Kunstwerken gezeigt (Freiplastiken, Altargestaltungen,

Tabernakel) und schließlich einige Schriftdokumente über Tätigkeit und Wirkung der Aachener Kunstgewerbeschule.

Die Objekte der Ausstellung stammten fast ausschließlich aus Kirchen, Klöstern und kirchlichen Institutionen; sie weisen in der formalen Gestaltung und in der Auseinandersetzung mit dem christlichen Thema eine große Vielfalt und eine hohe künstlerische Qualität auf. Dabei wurde aus Gründen der musealen Präsentation sogar noch darauf verzichtet, möglichst alle Bereiche und künstlerischen Aufgaben, die sich aus den Anforderungen der Liturgie ergeben, in Beispielen vorzuführen. Im Vordergrund sollte das Spannungsverhältnis zwischen der individuellen künstlerischen Formensprache, den Zeitströmungen der Kunst, dem christlichen Gehalt und der Bewältigung der spezifischen Funktion stehen. Die aus diesem Verhältnis erwachsenen Kunstwerke können nur andere Lösungen präsentieren als jene „freien“ Arbeiten zeitgenössischer Künstler, die in individueller Verinnerlichung und Versenkung in eine religiöse Thematik entstanden. Insofern mag vieles dieser Ausstellung weniger „modern“ erscheinen (etwa im Vergleich zur Begleitausstellung des diesjährigen Katholikentages in Berlin), und es mag auch zu denken geben, daß einige Werke der Ausstellung — und gerade jene, die mit der Tradition am radikalsten gebrochen hatten — aus dem Besitz des Museums kamen oder sich noch in den Händen der Künstler selbst befanden.

Die Qualität der kirchlichen Kunst wird — wie sich schon bei der Vorbereitung der Ausstellung zeigt — zum großen Teil auch durch das Engagement und die Fähigkeit des Auftraggebers mitbestimmt, einheitliche und architekturgerechte Lösungen zu finden, künstlerische Freiheiten zu gewähren und moderne, zur Auseinandersetzung zwingende Gestaltungen vor der Gemeinde zu vertreten. Dies mag der Hintergrund dafür sein, daß es bei den Standorten der Leihgaben nicht zu einer totalen Streuung gekommen ist, sondern eher zu einer Konzentration auf Fixpunkte der Sakralkunst, die sich auch auf längere Sicht ihren denkmalhaften Charakter bewahren werden.

Adam C. Oellers