

Kunsthistorische Würdigung der Kirche von Dudince

von Dr. Arthur Saliger (Wien)

Im Gegensatz zur Interpretation von Kirchenbauten „historischer“, also vergangener Epochen, bei denen die literarischen Quellen und die daraus resultierende symbolische Vorstellungswelt erst erschlossen werden müssen, liegt das ikonologische Programm für den Kirchenbau von Dudince - vom Architekten festgelegt - lückenlos vor, wie aus den vorangehenden Texten zur intendierten Symbolik dieser Kirche unschwer zu entnehmen ist.

Dieser aus kunsthistorischer Sicht geradezu als beneidenswert zu bezeichnende Fall mag zugleich den fatalen Irrtum fördern, dass christliche Kunst als solche eben „nur“ aus der Ikonographie oder Ikonologie bestünde, da die unzweifelhafte Primäraufgabe, nämlich Träger der Verkündigung im Sinne der christlichen Lehre zu sein, als alleiniger Selbstzweck hinsichtlich der ästhetischen Symbolik vielfach verstanden und gerechtfertigt wird. Schon die marginalen handschriftlichen Eintragungen des Architekten Walter Hildebrand in die isometrischen Darstellungen zu seinem Kirchenbau von Maria Königin des Friedens" in Dudince lassen zweifelsfrei erkennen, dass eine einseitige symbolische Deutung der ästhetischen Beurteilung des Bauwerkes als Kunstwerk nicht ausreicht:

Wenn beim schrägen, also diagonalen Blick durch den Raum im „Wald von schlanken Pfeilern“ (so charakterisiert Goethe den Blick durch einen gotischen Kirchenraum) in der optischen Überschneidung mit den Kanten der gefälten Außenwände Hildebrand dies mit dem Slogan „Verlust der Mitte“ beschreibt, oder die klärende Konzentration zur kreuzförmig strukturierten Lichtfülle mit der Bezeichnung „der Mensch ist dem Spiel zwischen Licht und Schatten, Formen, Symbolen, visuellen Eindrücken unterworfen- jeder Schritt, jede Stunde ist anders“ oder „der Mensch aus der Sicht seiner Tagesverfassung sieht vieles anders, aber nicht die Ordnung und Einfachheit des Kreuzes“ versieht, so ist in diesen poetischen Aussagen ästhetisch wohl ungleich mehr als die bloße Befolgung von systematischer Zahlensymbolik angesprochen worden.

Diese Aspekte eröffnen sich umso deutlicher in der architektonisch-gestalterischen Verwirklichung des Kirchenbauwerkes selbst. Eben aufgrund der Überlegungen, die sich in der Zahlensymbolik äußern, wurde im formal-gestalterischen Umgang sowohl im Abstimmen der Proportionen zugunsten des von oben lichterfüllten kreuzförmigen Hauptraumes in seiner Eigenschaft als Kulmination der intendierten Steigerung im Akkord mit den Trabantenräumen, als auch im skandierenden Einsatz des Baumaterials- Betonpfeiler, freitragende Baldachine in Holzkonstruktion, scheinbar schwebendes klarsichtiges Glas- eine suggestiv- bannende Raumwirkung erzeugt, die vom lamellenartigen Gefältnis der umfassenden Außenwände und den darüber befindlichen Schenkeln zu den klaren, steil proportionierten torartigen Stirnseiten der Kreuzarme führen und im intensiven Geschiebe der schwebenden Holzkonstruktion die ordnende „Lichtwölbung“ erreichen. Ein dynamisch strukturiertes, einem Strebensystem verwandtes Architekturgerüst formt eine Hülle eines von behaglicher Weite lichtdurchfluteten Raumes mit erhebender Steigerung und bekrönender Ordnung. Trotz dieser raumempirischen Gestaltungsvitalität ist das Bauwerk sowohl in seiner äußeren Erscheinung, als auch in seiner Struktur des Innenraumes unverkennbar als christliches Gotteshaus ausgewiesen, was sich nicht nur im beigesetzten „campanile“, also dem zylindrischen Glockenturm mit offenem Glockengeschoß unter halbkugeligem Abschluss manifestiert. Die bekrönende, komplett lichtdurchlässige Kreuzfiguration, bestehend aus zwei sich kreuzenden „gläsernen“ Halbzylindern betont diese Aufgabenstellung ebenso wie die Apsis, deren Stellung zwischen dem gemauerten Apsiszylinder mit Wölbeansatz durch die vollends gläserne gewölbte, rippenarmierte Halbkuppel neuerlich steigernde Akzentuierung schafft.

In diesem modernen Kirchenbau, an der Schwelle zum dritten nachchristlichen Jahrtausend entstanden, erfolgt eine nur mittels der zeitgenössischen Bautechnik mögliche Symbiose zweier Grundformen der beinahe zweitausendjährigen christlichen Baukunst, nämlich des kreuzförmigen Achsialbaues (mit zentrierender Tendenz) und des Zentralbaues. Die Gesamtanlage ist im Grundriss ein Quadrat, dessen Ränderung durch die Fältelung der Außenwand gezackt wirkt. Dieses Quadrat wird längs der Mittellinien (im Grundriss) durch die kreuzförmige Konstruktion der „Lichttonnen“ durchzogen; dennoch entfaltet sich das Innere als homogenes „Raumganzes“: Und dies in einer Harmonie von Weiträumigkeit und staffelnder Steigerung, wie sie in dieser Konsequenz vom Außenbau her nicht zu erwarten ist; demnach herrscht auch dem Außenbau gegenüber im Erleben des Innenraumes ein großer Überraschungseffekt.

Kunsthistorisch im engeren und eigentlichen Sinn betrachtet subsumiert dieser Kirchenbau Walter Hildebrands wesentliche Gestaltungs- Determinanten, die den europäischen Kirchenbau des 20. Jahrhunderts prägten: Die lamellenartig gestaffelten, in steilen konzentrischen Bögen kulminierenden „Tore“ an den Stirnseiten der Kreuzarme erinnern an Lösungen der Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts, wo in „Bauhaus“- artiger kubistischer Vereinfachung dennoch atmosphärische Werte von romantisierenden Anklängen erzielt wurden; die Tendenz zum Quadrat im Grundriss erinnert an Lösungen, wie sie speziell im österreichischen Kirchenbau der Zeit bald nach dem zweiten Weltkrieg von Schülern von Giemens Holzmeister (Lackner, Holzbauer, Gsteu, Kurrent, Spalt, Tesar) mannigfaltig variierend entwickelt wurden; das „Ständersystem“ von Freipfeilern und aufgefächert formuliertem Raster aus anderem Material (strukturgenetisch und bauhistorisch letztendlich auf die ausklingende Spätgotik zurückzuführen) tradiert Nervis Turiner FIAT- Halle in den Trabantenräumen (also in den Zwickelzonen zwischen den Kreuzarmen); schließlich kommen in der skandierenden Stafflung der Apsis neuzeitliche, an barocke Strukturen erinnernde Baugedanken zum Tragen. Dennoch ist in diesem Bauwerk jegliches Historisieren, jedwedes Kopieren und jeder Eklektizismus vermieden worden. Die an historisches Tradieren erinnernden Zitate sind gleichsam selbstverständliche Gestaltungsindikatoren für ein bislang nicht realisiertes Raumganzes, dessen statische Realisierung aus den Ecken heraus entwickelt wurde und solcherart ein Strebesystem in eine einheitliche, auf Steigerung abzielende Raumschale umsetzt - ein Bestreben, das auch das unumstrittene Hauptwerk der Raumarchitektur über eineinhalb Jahrtausende hin bis zum heutigen Tage konkurrenzlos prägt: die Hagia Sophia in Istanbul! Ohne diesem Hauptwerk in der räumlichen Struktur und in der formalen Instrumentierung auch nur annähernd zu folgen, wurde ein symbiotisches Raumganzes bei facettenreichem Erscheinungsbild mit zeitgenössischer Bautechnik erreicht, sodaß ohne Einschränkung von einem Meisterwerk der baukünstlerischen Architektur an der Schwelle zum 21. Jahrhundert gesprochen werden kann.