

Rhetorik des Schweigens. Die Architektur von Rudolf Schwarz

The Rhetoric of Silence. The Architecture of Rudolf Schwarz

Thomas Hasler

Für Schwarz' Zeitgenossen wirkte die Vielfalt seiner Form- und Materialanwendungen verwirrend. Noch heute, mit einiger zeitlicher Distanz, scheitern alle stilistischen Einordnungsversuche seiner Bauten. Während die Differenz zwischen der vollkommen weiß gehaltenen Fronleichnamskirche in Aachen aus dem Jahre 1930 gegenüber dem Steinbau von St. Anna in Düren aus den 50er Jahren noch plausibel scheint, lassen sich ähnliche Unterschiede zwischen den späten Bauten nicht mehr mit einer zeitlich bedingten stilistischen Wandlung erklären. Die vollkommen weiß ausgemalte Kirche St. Mechtern in Köln entstand zeitgleich mit dem Bau in Düren. Auch im Werk der frühen 30er Jahre gibt es dieses Nebeneinander der verschiedensten Ausdrucksmittel. Kurz nach der kubisch weißen Fronleichnamskirche baute Schwarz 1932 die Kapelle in Leversbach in Bruchstein und Holz.

Für die im Zentrum seines Interesses liegende Raumbildung war die Stilfrage unerheblich. Vielmehr gewannen die Bauglieder ihre Ausdrucksfähigkeit durch die Art ihrer Anordnung auf den wahrnehmenden Menschen hin. Die theoretische Grundlage dafür legte Schwarz in *Vom Bau der Kirche*.¹ Durch wenige, in geradezu dogmatischer Weise eingegrenzte Prinzipien – Schwarz nennt diese „Pläne“ – werden im Buch die Grundformen des Kirchenraumes definiert. Seine Suche nach Formen war von der Absicht bestimmt, diesen Vorgaben zu einem prägnanten räumlichen Ausdruck zu verhelfen. Dabei war für ihn die Form keine bloße Ableitung aus den „Plänen“, welche er nicht als Grundrisse, sondern als geometrisch wandelbare Strukturgrundlagen verstand. Die architektonische Form genoß gegenüber diesen Grundstrukturen weitgehende Autonomie. Die als „Urbilder“ apostrophierten Pläne regelten zwar in gewisser Weise die Organisation von Gemeinschaft im Sinne einer auf die Liturgiefeier hin konzipierten Anordnung im Kirchenraum. Ihr eigentlicher Sinn aber war die Festlegung einer *geistigen Raumkonzeption*, welche selber noch nicht die Form an sich bestimmt, wohl aber für diese eine strukturelle Voraussetzung bildet. Gerade weil Schwarz auf den selbstaufgelegten starren Grundlagen seiner Pläne Bauten entwarf, erlaubte er sich in der konkreten Formgebung große Freiheiten.



Die extreme Reduktion der formalen
Ausdrucksmittel als ein beredtes Schweigen

The extreme reduction of formal
expression as eloquent silence

Fronleichnamskirche
in Aachen, 1928-30
Foto/Photo: Albert Renger-Patzsch

For Rudolf Schwarz's contemporaries, the wide variety in his use of form and material had a confounding effect. Even today, with the advantage of historical distance, all attempts to produce a stylistic chronology of his buildings are doomed to failure. While the disparity between the completely white Fronleichnamskirche of 1930 in Aachen and the stone church of St. Anna in Düren from the 1950s still seems plausible, similar differences among the late buildings can no longer be explained in terms of a chronological stylistic development. The church of St. Mechtern in Cologne, painted completely white, was constructed contemporaneous to the building in Düren. This juxtaposition of widely diverging means of expression occurs even in the work of the early 1930s. In 1932, only shortly after the creation of the cubic, white Fronleichnamskirche, Schwarz built the chapel in Leversbach of unworked stone and wood.

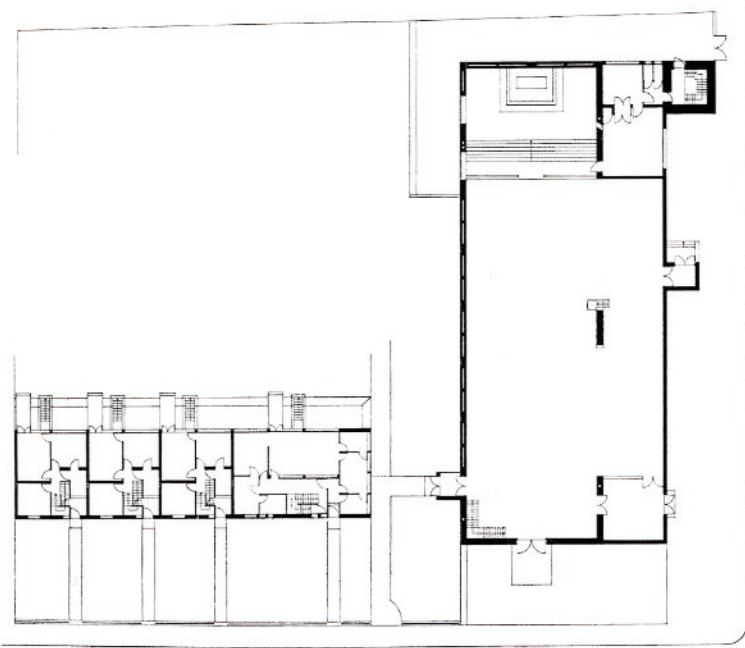
It was the articulation of space that lay at the heart of Schwarz's interest, and for this, the question of style was irrelevant. Instead, structural elements acquired the capacity for expression through their disposition with respect to the perceiving individual. Schwarz laid the theoretical foundation for this view in *Vom Bau der Kirche* (On Building Churches).¹ In it, a few, almost dogmatically delineated principles—Schwarz called them “plans”—define the basic forms of church space. His search for forms was determined by the desire to develop a potent spatial expression based on his principles. Thus in his mind, form was more than just a derivative of the “plans,” which he understood not as ground plans, but as geometrically alterable base structures. Architectural form, on the other hand, enjoyed considerable autonomy. To be sure, the plans—apostrophized as “Urbilder” (prototypical forms or images)—regulated the organization of the religious community to the extent that they represented arrangements conceived with a view to the celebration of the liturgy. Their real purpose, however, was to establish a *spiritual conception of space*, which itself still did not determine the form per se, but did provide a structural foundation for it. Precisely because Schwarz designed buildings within the strict, self-imposed limits of his plans, he allowed himself great freedom in the concrete design.

The whiteness of the Fronleichnamskirche, for example, does not merely represent abstraction of form for the purpose of allowing the free development of communal organization in the ground plan. The void, the extreme reduction of the formal means of expression, should by no means be interpreted as a non-statement. The community present within the space does not constitute its internal structure independently of the architectural elements. The effect of structure and form serves to “accompany and uphold,” as Schwarz expressed it;² it supports the order established by the plans.

In the journal *Die Schildgenossen*, where he served as art editor, Schwarz published a photograph by Irmingard Pässler. The photo, taken from above, shows a number of persons moving within an area dominated by a large geometric pattern. The persons are isolated, with essentially no contact between them. The geometric pattern, however, provides a unifying structure for the whole group. The form, in this case the flat, graphic ground pattern, thus acquires greater autonomy. If the right relationships are established, the formal law, in combination with the very different reality of the group of persons, can result in a

Die Kirche bildet mit ihren zwei Elementen, dem ungewöhnlich hohen Gemeinderaum und einem niedrigeren Seitenschiff im Grundriß ein genaues Rechteck. Die Form genießt gegenüber dem Grundriß weitgehende Autonomie. Fronleichnamskirche in Aachen, Grundriß, 1:750 und Innenansicht. Foto: Artur Pfau, Mannheim

The two elements of the church, the unusually high nave and the much lower aisle, form an exact rectangle in the floor plan. The form remains largely autonomous to the floor plan. Fronleichnamskirche in Aachen, floor plan (1:750) with interior view. Photo: Artur Pfau, Mannheim



Die weiße Raumhülle der Fronleichnamskirche beispielsweise ist nicht etwa nur Abstraktion der Form zugunsten einer freien Entfaltung der Gemeinschaftsorganisation im Grundriß. Die Leere, die extreme Reduktion formaler Ausdrucksmittel darf keinesfalls mit einer Nicht-Aussage verwechselt werden. Die im Raum gegenwärtige Gemeinschaft baut ihre innere Struktur nicht unabhängig von den architektonischen Elementen auf. Die Wirkung von Bau und Form dient hierfür als „Geleitung und Beistand“, wie Schwarz sich ausdrückt.² Sie unterstützt die durch die Pläne vorgegebene Ordnung.

In der Zeitschrift *Die Schildgenossen*, deren Kunstbeiträge er als Redakteur betreute, veröffentlichte Schwarz eine Photographie von Irmgard Pässler. Das aus der Höhe aufgenommene Bild zeigt eine Anzahl Personen, welche sich auf einer von einem großen geometrischen Muster beherrschten Fläche bewegen. Die Personen sind vereinzelt, halten untereinander kaum Kontakt. Das geometrische Muster aber unterlegt der ganzen Ansammlung eine vereinheitlichende Struktur. Der Form, hier dem flächig-graphischen Bodenmuster, kommt eine

new whole. Schwarz follows the same basic principle in the articulation of space.

Architecturally defined interior space thus constitutes a superimposition of the spatial *Urbild* together with its corresponding form of community on the one hand, and the *form-giving architecture* on the other. The form itself is marked by the conflicting coexistence of the organizing center and the external boundary.

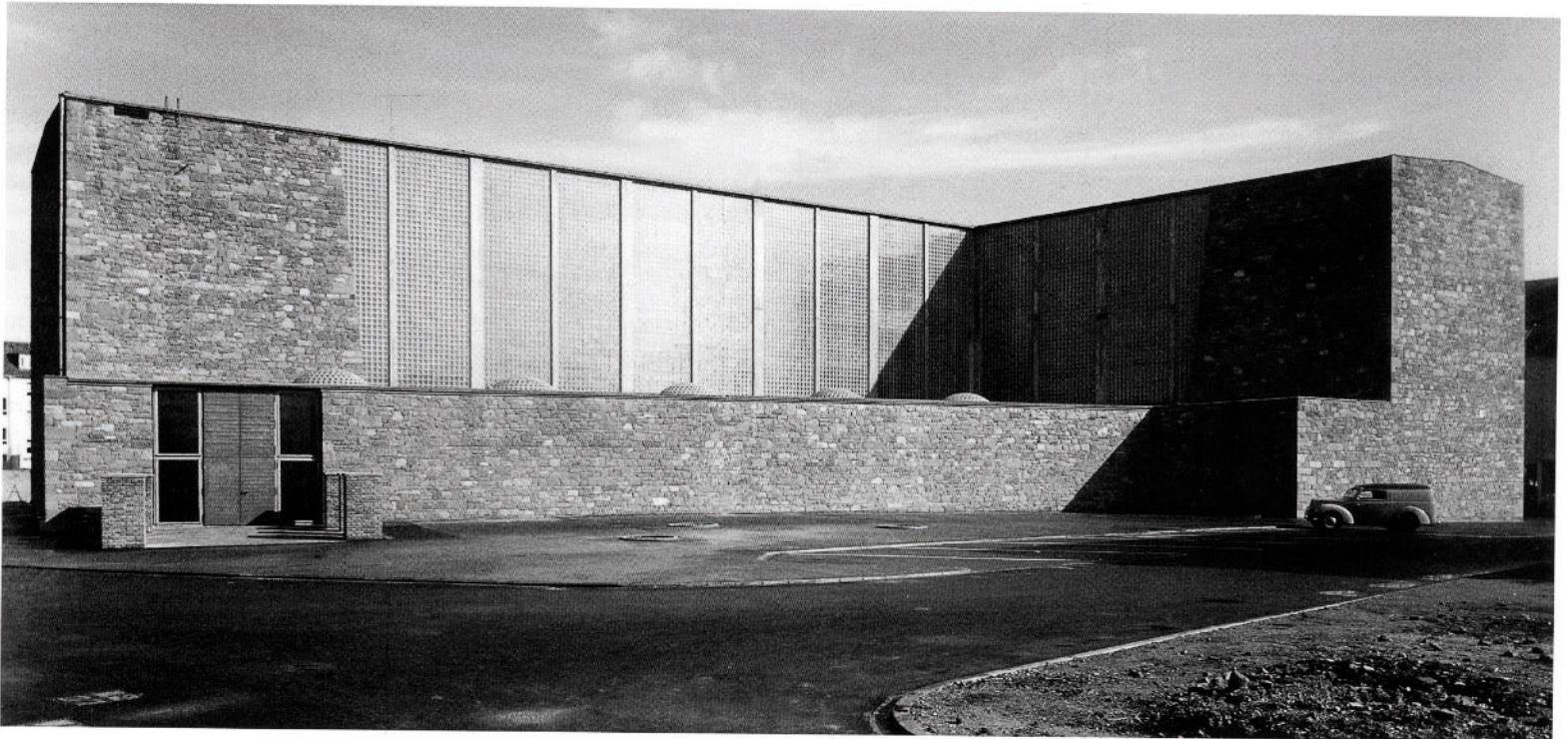
“Space and wall are basic concepts in building.”³ In this context, however, space is not defined simply as the product of the enclosure, that which remains empty. Conceiving of them as independent entities, Schwarz distinguishes between the material parts or enclosing architectural elements on the one hand, and the immaterial part or hollow volume of space on the other, the latter taken and formed from the larger space of the world by the walls and the ceiling. Since space itself is abstract and intangible, the expression must be invested in the walls, for unlike abstract space, the material of the wall is formally manipulable.

große Autonomie zu. Richtig in Beziehung gesetzt, kann das Formgesetz zusammen mit der ganz anderen Realität der Personenansammlung ein neues Ganzes ergeben. Dieses Grundprinzip verfolgt Schwarz genauso in der Raumbildung. Architektonischer Innenraum ist also eine Überlagerung von räumlichem *Urbild* samt der damit verbundenen Gemeinschaftorganisation einerseits und von *formgebendem Architekturwerk* andererseits. Die Form selbst ist von dem Spannungsverhältnis von der organisierenden Mitte und der äußeren Grenze geprägt.

„Raum und Wand sind Grundbegriffe des Bauens.“³ Dabei versteht er Raum nicht einfach als das Produkt aus seiner Umfassung, als das Leer-Gebliedene. Er unterscheidet als je selbständige Existenzen einerseits die materiellen Teile, die umfassenden Bauglieder, und andererseits den immateriellen Teil, das räumliche Hohlvolumen, welches durch die Wände und die Decke aus dem allgemeinen Welt-Raum herausgeformt wird. Da der Raum selbst abstrakt und unfassbar ist, muß der Ausdruck in die Wände gelegt werden. Denn im Gegensatz zum abstrakten Raum ist das Materielle der Wand formal bearbeitbar.

In Texten der Kunstwissenschaft sind für Schwarz diejenigen Raumanalysen von besonderem Interesse, welche den Raum nicht nur als ein stilistisches System der Wände ansehen, sondern dessen ureigene Existenz ins Zentrum stellen und die Wände erst in bezug auf die Raumbildung betrachten. Beispielsweise erkennt August Schmarsow den Raum als ein autonomes Wesen. Bezüglich dessen Bildung und dessen Erkennen stellt er Überlegungen zur Physiologie der Sinne an. Der Raum wird mit dem wahrnehmenden und sich im Raum bewegenden menschlichen Subjekt in Beziehung gesetzt. „Alle Probleme der

Art historical texts are of particular interest to Schwarz as spatial analyses, because they conceive of space not only as a stylistic system of walls, but locate its intrinsic existence in the center and view the walls only in reference to the definition of space. August Schmarsow, for example, recognizes space as an autonomous entity. With respect to its definition and perception he reflects on the physiology of the senses; space is brought into relation with the perceiving human subject who moves within it. “All problems of art and all solutions to these problems thus presuppose their agreement with the external and internal organization of man.”⁴ In this sentence from his *Frühe Aufzeichnungen* (Early Writings), Schwarz summarizes a central idea found in Schmarsow’s essay “Ueber den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde” (On the Value of Dimensions in the Human Structure of Space).⁵ By “organization,” he means those foundational structures by which the senses perceive the relationship between the human body and the exterior world. But for him this includes not only the structure of the sense organs, such as the feeling body and the seeing eye, but also the inner structure of apprehension. The ability to apprehend the exterior world is a precondition for the design of external form. On this basis, Schwarz develops a typology of human spatial perception. The open circle of his “pole-cross” represents the eye which, orienting itself to a sector, divides its surroundings into a before and behind. The vertical arrow pointing upwards shows the *upright human figure*, while the horizontal double arrow stands for the width of the shoulders and their extension in the two *outstretched arms*. Finally, the arrow pointing forward shows the *main direction of*



Für den Neubau der Kirche St. Anna in Düren 1956 wurde der Stein der im Krieg zerstörten neugotischen Vorgängerin verwendet.
Foto: Artur Pfau, Mannheim

For the 1956 reconstruction of St. Anna in Düren, stone was used from its war-ravaged Neo-Gothic predecessor.
Photo: Artur Pfau, Mannheim

Kunst, alle Lösungen dieser Probleme liegen also in der Voraussetzung ihrer Übereinstimmung mit der äußeren und inneren Organisation des Menschen.“⁴ In diesem Satz aus seinen *Frühen Aufzeichnungen* faßt Schwarz einen zentralen Gedanken aus Schmarsows Schrift „Ueber den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde“ zusammen.⁵ Mit „Organisation“ meint er diejenigen strukturellen Grundlagen, durch welche die Sinne das Verhältnis von menschlichem Körper und Außenwelt bestimmen. Dazu gehört seiner Meinung nach aber nicht nur die Struktur der Sinnesorgane, wie der tastende Körper und das sehende Auge, sondern auch die innere Auffassungsstruktur. Die Fähigkeit zur Erkenntnis der Außenwelt ist für den Entwurf der äußeren Form eine Vorbedingung. Schwarz entwickelt eine Typologie der menschlichen Raumwahrnehmung. Der geöffnete Kreis seines „Polkreuzes“ stellt das Auge dar, welches die Umwelt in ein Vorne und ein Hinten teilt, sich auf einen Sektor ausrichtend. Der vertikale, von unten nach oben gerichtete Pfeil zeigt die *aufgerichtete menschliche Figur*, der Doppelpfeil in der Querrichtung steht für die Schulterausdehnung und für deren Verlängerung durch die beiden *ausgestreckten Arme*. Der Pfeil in der Vorwärtsrichtung schließlich zeigt die *Hauptbewegungsrichtung* des Menschen. Die aufgerichtete Figur verkörpert aktives Widerstehen der Schwerkraft des Körpers. Die Vorwärtsrichtung ist nicht nur durch den Gang gegeben, sondern bereits durch die Blickrichtung gegebene *gerichtete Gebärde*. Analog zum Sprachgebrauch vom „zugeworfenen Blick“ oder vom „strahlenden Auge“ sieht Schwarz im Blick aktive Bewegung, welche „den Dingen zuströmt.“⁶ Die Figur, gebildet durch die drei im rechten Winkel zueinander stehenden Achsen, verkörpert als Symbol den menschlichen Leib, respektive das Verhältnis seiner Gebärden mit der ihn umgebenden räumlichen Welt.

So ist der Raum im Hinblick auf die menschliche Organisation hierarchisch geordnet. Der Boden ist die Unterlage für den von der Schwerkraft am Boden gehaltenen Menschen. Die primären Elemente der Raumbildung jedoch sind die umfassenden Wandflächen. Sie entsprechen dem vertikal organisierten menschlichen Körper. Schwarz unterstellt ihnen eine anthropomorphe Struktur. Sie „stehen“ auf dem Boden, gleich wie die Menschen selbst. Der Blick trifft senkrecht auf sie auf, sie sind das Gegenüber des Menschen, der *Gegen-Ausdruck* zur Ausdruckskraft des Individuums. Die Decke hingegen liegt und wird nicht in analoger Weise empfunden. So löst sie sich von den Wänden ab und zwar auch dann, wenn sie materialmäßig von diesen nicht unterschieden ist. Die Bauteile erzeugen nicht primär aufgrund ihrer Materialität, sondern aufgrund ihrer veränderten Wahrnehmung eine jeweils andersartige Lesart. Eine solche Erkenntnis ist wiederum im erwähnten Artikel von Schmarsow vorbereitet. Sich auf Semper berufend, spricht er von einem „Vorurteil der einseitig constructiven Auffassung der Architektur, wenn man Dach und Decke für die Hauptsache nimmt, statt die Umwandlung schon als Raumgestaltung anzuerkennen.“⁷ Denn nur die Wandflächen treten in einen direkten Dialog mit der menschlichen Raumauffassung, nur sie bilden sein *vertikales Gegenüber*.

Betrachtet man Schwarz' Theoriwerk *Vom Bau der Kirche*, so erkennt man eine Fülle von Strukturprinzipien, welche ein Spannungssystem zwischen dem leeren Raum und der gestalteten Form beinhalten. Die häufig verwendete Kreisform und deren Segmente eignen sich



movement of the human being. The upright figure embodies an active resistance to the force of gravity on the body. The forward direction is established not only by the gait, but sooner in the direction of the gaze. In analogy to linguistic usages such as “casting a glance,” Schwarz sees active movement in the gaze, which “streams toward the things.”⁷ The figure formed by three axes standing at right angles to each other symbolizes the human body and the relation of its gestures to the spatial world around it.

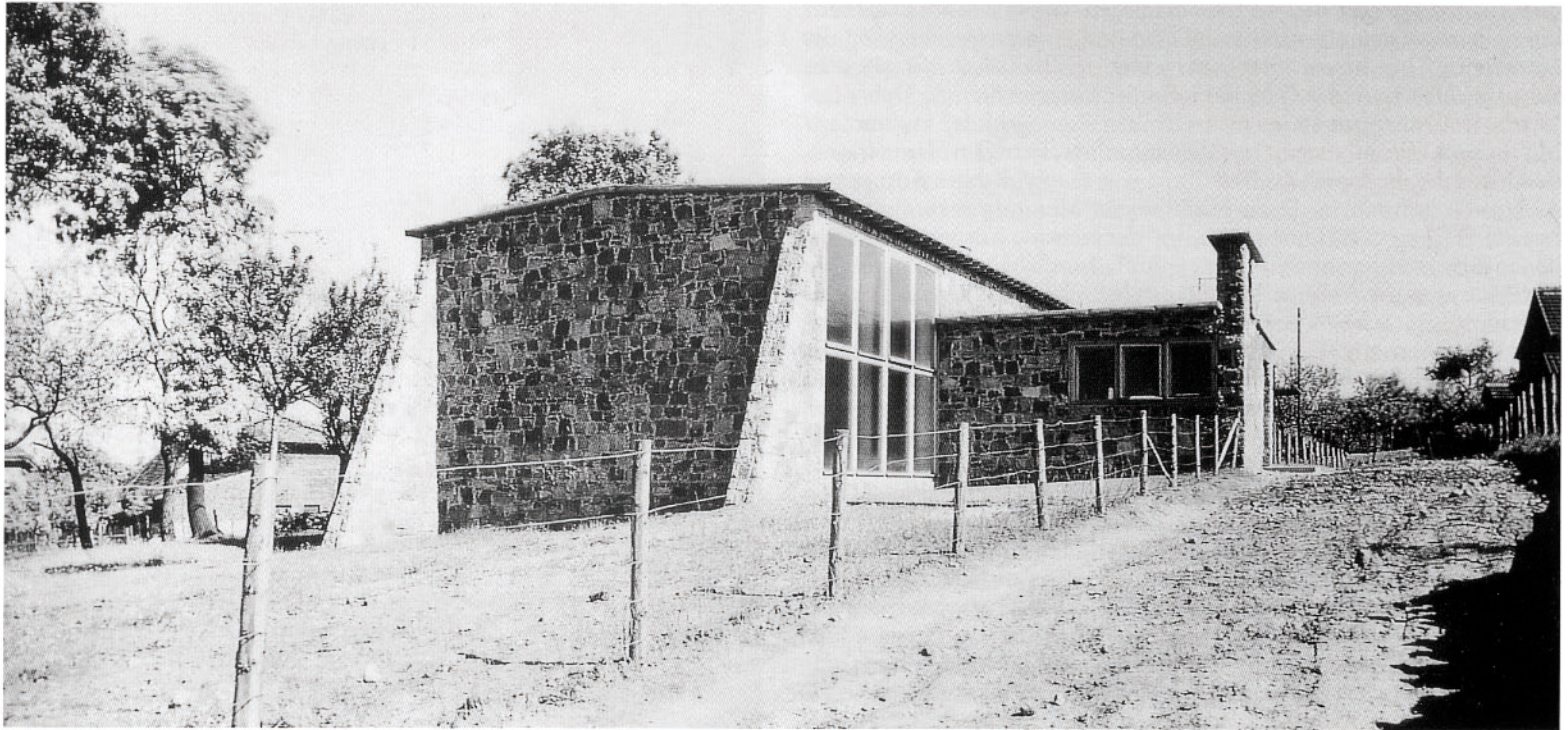
Space, therefore, is hierarchically ordered with respect to human organization. The ground provides a foundation for the individual, held to the ground by gravity. The primary elements of spatial definition, however, are the surrounding wall surfaces corresponding to the vertically organized human body. Schwarz sees in them an anthropomorphic structure. Like man himself, they “stand” on the ground. They meet the gaze perpendicularly; they are the counterpart, the *counter-expression* to the expressive power of the individual. The ceiling lies horizontally and is not perceived in an analogous way. Thus it detaches itself from the walls, even when its material is indistinguishable from theirs. The architectural elements are read differently, not primarily because of their materiality, but because of the difference in their respective mode of perception. This insight, as well, is anticipated in the above-mentioned article by Schmarsow. Referring to Semper, Schmarsow speaks of the “prejudice of a one-sided constructive conception of architecture, in which the roof and the ceiling are viewed as primary, instead of recognizing the walls themselves as the definition of space.”⁷ For only the wall surfaces enter into a direct dialogue with

St. Mechtern (1947-54) in Köln Ehrenfeld
betreibt Mimikry an die Fabrikarchitektur
Das Innere vollkommen weiß,
in dominanter Zurückhaltung

St. Mechtern Church (1947-54) Cologne-Ehrenfeld
mimics the factory-architecture.
The interior completely white, dominantly aloof
Foto/Photo: Arthur Pfau

Die Sankt-Albert-Kapelle
in Leversbach bei Düren (1932-33)
auf rechteckigem Grundriß, wie eine Scheune,
ein Haus der Dorfgemeinde,
„still, als sei es immer schon dagewesen.“
Archiv Schwarz

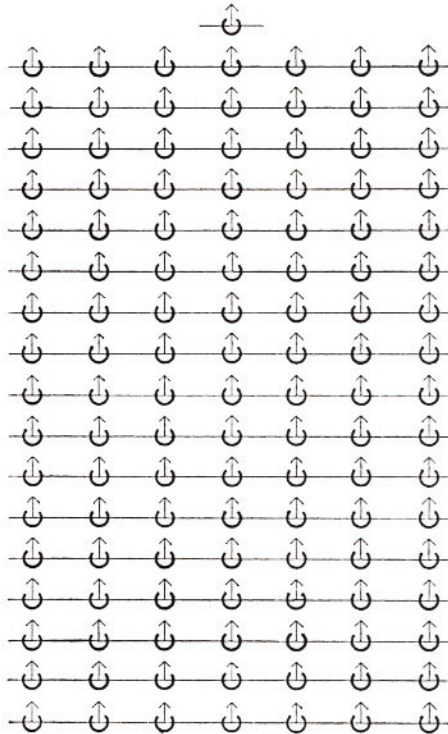
The St. Albert chapel
in Leversbach near Düren (1932-33)
on a rectangular floor plan, like a barn,
a house of the village community,
“silent, as if it were always there.”
Archive Schwarz



gut, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie Schwarz Mensch und Form, subjektiv wahrnehmendes Individuum (respektive dessen Erweiterung in der sich im Raum organisierenden Gemeinschaft) und objektives Artefakt aufeinander zu beziehen sucht. Bei der weitergehenden Analyse seines gebauten Werkes erkennt man aber, daß diese Vorstellungen keineswegs an konkrete Formen gebunden sind. Wohl begegnet man mancherorts dem gebauten Kreisbogen, beziehungsweise der Schale oder Konche als möglichem Formausdruck der Wand. Für die Analyse besonders interessant wird es aber dann, wenn Schwarz die gleichen Beziehungsstrukturen mit einem anderen Formenvokabular aufbaut. Unter Berücksichtigung der modernen Baumethoden und der zur Verfügung stehenden ökonomischen Mittel scheint es ihm bisweilen geboten, die Ausdruckswirkung massiver Apsiden durch andere Formen zu ersetzen. Schwarz schafft auch mit flächigen Elementen präzise räumliche Beziehungsfelder. Gerade dort entstehen komplexe Verhältnisse von Wand und Fensterteilen, von Baustruktur und Materialität. Die Ausdruckskraft der Wand ist für Schwarz die bestimmende Größe, um den dazwischenliegenden Raum als autonome Existenz hervorzubringen. Die weiße und völlig geschlossene Stirnwand der Fronleichnamskirche in Aachen ist in ihrer formalen Restriktion keine Entmaterialisierung der Wand, nicht bloße Reduktion zugunsten des dazwischenliegenden Raumes, sondern gleichermaßen *Ausdruck*, letzte Konzentration und Steigerung ihrer Wirkung auf den Raum hin. Ihre Sonderstellung verdankt sie vor allem ihrer Anordnung im Raum. Zusammen mit dem davorstehenden Altarblock aus schwarzem Marmor und dem kleinen goldenen Kreuz stellt sie sich dem Raum

the human apprehension of space; only they form man's *vertical counterpart*.

Consideration of Schwarz's theoretical work *Vom Bau der Kirche* reveals an abundance of structural principles based on the tension between empty space and articulated form. The oft-applied circle form and its segments serve well to demonstrate how Schwarz seeks to establish a relation between the human being and form, the subjectively perceiving individual (and his extension in the community constituting itself within the space) and the objective artefact. More extensive analysis of his buildings, however, reveals that these ideas are by no means bound to specific forms. To be sure, the round arch, or the shell or conch as possible expressive forms of the wall, appear in many places. But the analysis becomes especially interesting when Schwarz uses a different formal vocabulary to construct the same relational systems. Modern building methods and the availability of the economic means sometimes make it necessary or desirable for him to replace the expressive effect of massive apses with other forms. Schwarz also uses flat elements to create precise spatial fields of reference, and it is precisely here that complex relationships arise between wall and window parts, building structure and materiality. For Schwarz the expressive power of the wall lies in its determinant size, accenuating the interior space as an autonomous entity. is the decisive element in generating the interior space as an autonomous entity. In its formal restriction, the white, fully closed front wall of the Aachen Fronleichnamskirche is not intended as the dematerialization of the wall. It is not merely a reduction in deference to that space, but is just as much *expression*, the ulti-

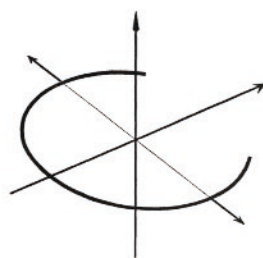
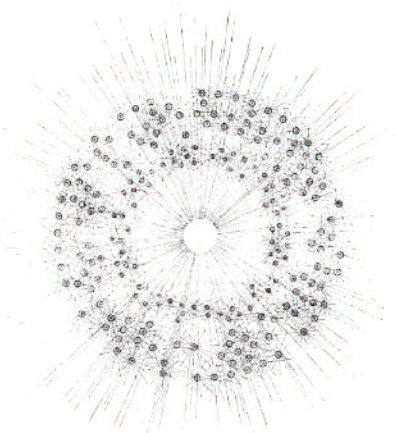
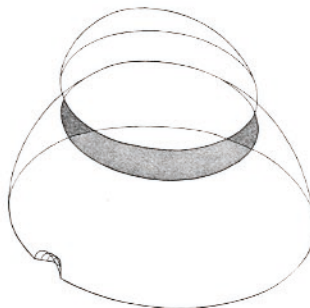
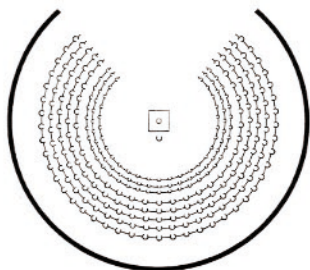
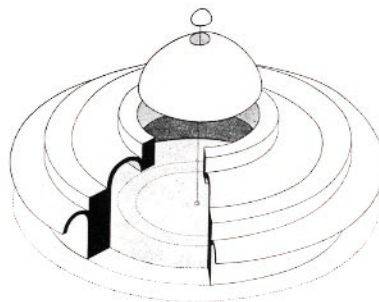


In his odd, pretentious, neologicistic language, inspired by phenomenology and cultural anthropology, Rudolf Schwarz envisioned the evolution of church architecture in six stages: The first is that of the *holy ring* as 'urform' and symbol of the congregation during Communion (left, top and center) Stage 2 is the *holy awakening/the open ring*, the opening of the congregation eastward, joining worldliness and godliness (bottom left) Stage 3 is the *holy awakening/the broad chalice*, the dome with oculus where architecture is "released" (middle, center) 4. *Holy passage/the way* "completes the awakening initiated in stage two." The worshipers lose eye contact with one another, but are joined through their collective gaze toward the altar and "the light" (middle, top and bottom) 5. *Holy throw/the dark chalice* as response to stage two. The congregation has arrived and is received by the Lord (top right) 6. *Holy universe/the broad canopy* "shows the world complete in its roundness, with the congregation united around the center" in a canopy of light (bottom right)

From: Rudolf Schwarz, Vom Bau der Kirche, 1947

In seinem seltsam betulichen, von der Phänomenologie und der Kulturanthropologie inspirierten Vokabular voller Wortschöpfungen stellt Rudolf Schwarz die Evolution des Kirchenbaus in sechs Stufen vor: Sie beginnt mit dem *Heiligen Ring* als Urform, Symbol für die Zusammenkunft der Gemeinde während des Abendmahls. (linke Spalte) 2. Stufe: *Heiliger Aufbruch/Der Offene Ring* als Öffnung der Gemeinde gen Osten, als Verbindung zwischen Göttlichkeit und Alltäglichkeit. 3. Stufe: *Heiliger Aufbruch/Der lichte Kelch* als Kuppelraum mit einer Öffnung im Zentrum, wo „Architektur ausgelassen“ wird. (Mitte) 4. *Heilige Fahrt/Der Weg* „vollendet den Aufbruch, der sich im zweiten Plan vorbereitete“. Die Gläubigen haben keinen Sichtkontakt mehr, sind jedoch durch ihren gemeinsamen Blick auf den Altar („das Licht“) miteinander verbunden. 5. *Heiliger Wurf/Der dunkle Kelch* als Antwort auf den zweiten Plan. Das Volk ist angekommen, wird vom Herrn empfangen. (rechte Spalte) 6. *Heiliges All/Das lichte Gewölbe* „zeigt die Welt wieder gerundet und das Volk um die Mitte vereinigt“ in einem Gewölbe aus Licht

Aus: Rudolf Schwarz, Vom Bau der Kirche, 1947



Die Architektur betont das Gemeinsame,
in das die zusammengewürfelte Gemeinde
„hineinwachsen möge“.

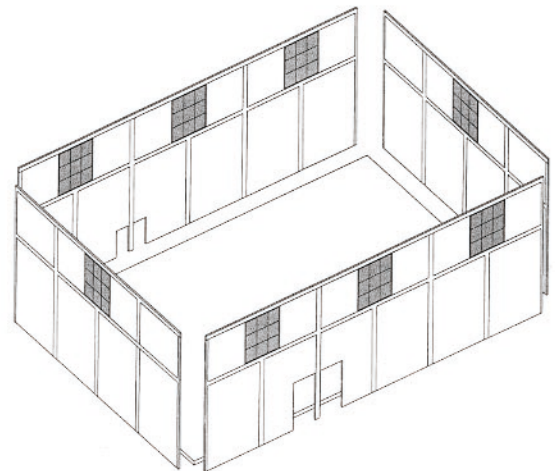
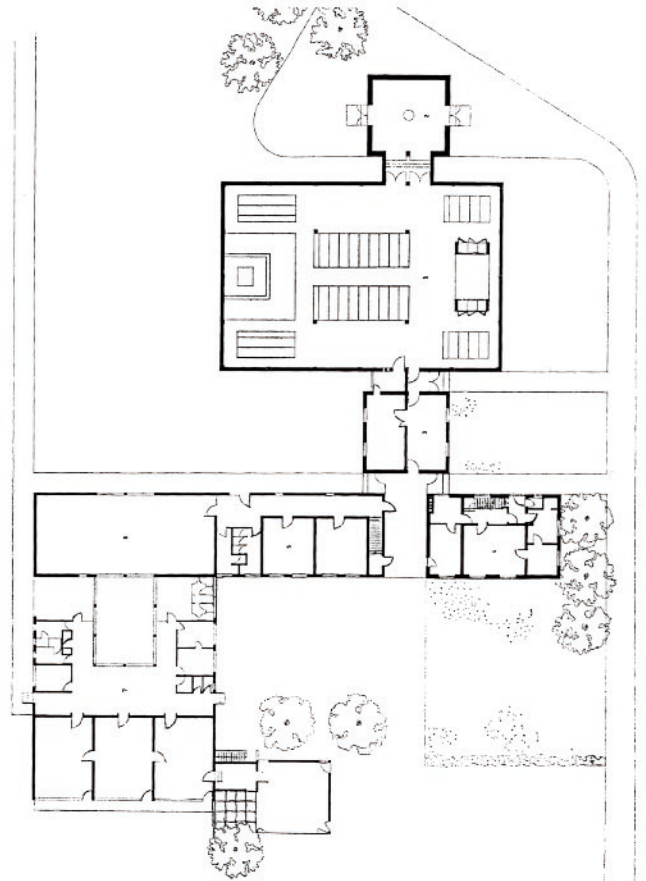
St. Christoforus in Köln-Niehl, 1957-60,
The architecture emphasizes the collective,
into which the hodgepodge community
“should grow.”

St. Christoforus in Cologne-Niehl, 1957-60,
Grundriß/Floorplan 1:500

frontal entgegen. Sie ist Endpunkt oder Hintergrund der Betrachtung und nimmt daher, obwohl verbunden mit den andern Wänden, eine starke Autonomie für sich in Anspruch. Als direktes Gegenüber der durch den Längsraum gerichteten Betrachter wird sie als selbständige Einheit isoliert – als ob sie ihrem Beschauer in dem von den Seitenwänden gebildeten Korridor entgegentreten würde. Schwarz vollzieht in seiner Raumbeschreibung, indem er vom „Bild der großen Stirnwand“ spricht, die gedankliche Trennung von den Seitenwänden und der Decke.⁸ Dies ist ganz im Sinne von August Schmarsow, der vom „Gegenbild im Raum“, von der „Vorderseite“, welche die Wände dem „Antlitz“ des Subjektes zudrehen, spricht.⁹ Die weiße Stirnwand von Fronleichnam steht als übergroße Ausdrucksfigur sowohl der Raumform als auch der im Raum stehenden Person frontal gegenüber und nimmt dadurch eine *Dialog-Position* ein. Schwarz läßt sie leer, spricht von ihrem „bildlosen Schweigen“.¹⁰ Die Wand besitzt in ihrer hohen Abstraktion und in ihrer Frontalität eine gewaltige Ausdruckswirkung. In einer Bildkomposition von Edvard Munch, mit dem sich Schwarz zu jener Zeit intensiv beschäftigt hat, gebietet der leere Hintergrund über die Figuren im Vordergrund. Ähnlich gerät der Betrachter im gerichteten Raum von Fronleichnam gegenüber der aufrecht stehenden leeren Stirnwand in die Position des Erwartenden.

Während bei Fronleichnam die Anordnung der den Raum bestimmenden architektonischen Elemente eine einseitig gerichtete perspektivische Wahrnehmung herbeiführt, werden in späteren Projekten gleichberechtigt wahrzunehmende Wände konzipiert. Bei der Kirche St. Christoforus in Köln-Niehl, welche Schwarz von 1956 bis 1959 entworfen und gebaut hat, erreicht er eine Gleichwertigkeit der Bezugsrichtungen im Raum. Wohl baut sich auch hier eine Figurengruppe vor einem architektonischen Hintergrund auf. Das Ganze läßt sich aber nicht mehr in einer zweidimensionalen bildhaften Darstellung begreifen. Der Raum sperrt sich gegen die perspektivische Erfassung durch die Photographie, weshalb für die erläuternde Darstellung die Axonometrie verwendet wird.

Keine der umfassenden Wände beansprucht eine Sonderstellung. Alle vier kommen je einzeln prägnant zur Darstellung und sind in gewissem Sinne autonom. Wie vier große zusammengestellte Tafeln bestimmen sie den Raum. Zusammen mit den sie bildenden sekundären Bauelementen – Betongerüst, Backsteinausfachung und Fenster – und den darin eingesetzten Fresken werden sie je zu den eigentlichen Bildern und so zu den aktiven, sprechenden Formen. Die den Raum umstehenden Wandfiguren erzeugen durch ihre frontale Ausrichtung auf das räumliche Zentrum ein Spannungsfeld, das in Analogie zum Schlemmer-Bild *Tischgesellschaft* verstanden werden kann. Dort wird die Mitte durch die gerichteten Gebärden der um die Tischfläche versammelten Figuren aufgebaut. In Entsprechung dazu bestimmen die vier Wände von St. Christoforus den Zwischenraum. Die wahrnehmende Person selbst ist den Ausdruckselementen im Raum ausgesetzt. Für den nach links, nach rechts oder nach vorne schauenden Betrachter haben alle drei im Blickfeld stehenden Wände eine vergleichbare visuelle Präsenz. Auch die hinter ihm stehende vierte Wand ist in ihrer nicht direkt sichtbaren, wohl aber phänomenalen Präsenz nicht minder von Bedeutung als die vor ihm stehende. Sie deckt den Rücken wie ein Schild.



Da der Raum selbst unfassbar ist,
muß der Ausdruck in die Wände gelegt werden.
St. Christoforus, Axonometrie des Autors

Because the space itself is impalpable
the walls must contain the expression
St. Christoforus, axonometric by the author

mate concentration and intensification of its effect on the space. It owes its special position above all to its location within the space. Together with the black marble altar and the small golden cross placed before it, the wall stands in a *frontal* relation to the space. It is the focus or background of observation and for this reason, though connected with the other walls, asserts for itself a strong autonomy. As the direct counterpart of the viewer oriented in the longitudinal space, it stands isolated as an independent unity—as if it were coming forward to meet the viewer within the corridor formed by the side walls. In his description of the space Schwarz speaks of the “image of the great front wall,” thus achieving its conceptual separation from the side walls and the ceiling.⁸

This is entirely in the spirit of August Schmarsow, who speaks of the “counter-image in space,” of the “frontside” which the walls direct toward the “countenance” of the subject.⁹ The white front wall of the Fronleichnamskirche stands as an oversize expressive figure frontally facing both the form of the space and the person standing in that space, thereby assuming a *dialogue-position*. Schwarz leaves the wall empty, speaks of its “imageless silence.”¹⁰ In its high abstraction and frontality, the wall possesses a powerful expressive effect. In a pictorial composition by Edvard Munch, which Schwarz studied intensively during this period, an empty background commands the figures in the foreground. In the same way, the viewer in the oriented space of the Fronleichnamskirche assumes a position of expectancy with respect to the upright, empty front wall.

While in the Fronleichnamskirche the arrangement of the architectural elements articulating the space produces an one-sided, strongly oriented mode of perception, in later projects some or all of the walls are conceived of as equal in importance. In the church of St. Christoforus in Niehl outside Cologne, which Schwarz designed and built from 1956 to 1959, he achieves parity between the different relational directions in space. Here, too, a figure group constitutes itself in front of an architectural background. The whole, however, can no longer be grasped by two-dimensional, pictorial means. The space resists perspectival representation through photography; hence the axonometric drawing used in the illustration.

None of the enclosing walls claims precedence. All four are represented powerfully and individually, and in a certain sense are autonomous. They define the space like a complex of four great panels. Together with the secondary building elements from which they are formed — concrete framework, brick infilling, and windows — as well as the frescoes set into them, they themselves become pictures and thus active, speaking forms. Through their frontal orientation to the center of the space, the wall figures produce a field of tension analogous to that appearing in Oskar Schlemmer's *Tischgesellschaft*. There, the center is established through the pointed gestures of the figures assembled around the table. In a similar way, the four walls of St. Christoforus define the space between them. The perceiving individual is thus exposed to the expressive elements of the space. For the viewer looking left, right, or straight ahead, all three walls in the field of vision have a comparable visual presence. Even the fourth wall behind him, though not directly visible, is in its phenomenal presence no less significant than those appearing before. It covers his back like a shield.

79

- 1 Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Würzburg 1938.
- 2 Rudolf Schwarz an Romano Guardini, 17.12.1960.
- 3 Rudolf Schwarz, *Frühe Aufzeichnungen*, Pos. 105.
- 4 ebd., Pos. 114: Über der zitierten Stelle macht Schwarz folgenden Literaturhinweis: „August Schmarsow, Ueber den Werth der Dimensionen [...]“
- 5 August Schmarsow, „Ueber den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde“, in: *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*; [Bd.] 1, Leipzig 1896, S. 44–61. Zitat S. 45: „Darnach wäre die Architectur eine schöpferische Auseinandersetzung des menschlichen Subjekts mit seiner räumlichen Umgebung, mit der Aussenwelt als einem Raumganzen, nach Massgabe seiner eigensten Natur. Sie kann dabei auf den Menschen nicht allein ‚als körperliches Wesen‘ Bezug nehmen, wie man wohl gemeint hat, sondern verfährt nothwendig nach der constitutiven Eigenart des menschlichen Intellects, nach der geistigen und leiblichen Organisation.“
- 6 Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, S.10 f.
- 7 August Schmarsow, „Ueber den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde“, S. 50 f.
- 8 Rudolf Schwarz, *Kirchenbau*, S. 29.
- 9 August Schmarsow, „Ueber den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde“, S. 52–56.
- 10 Rudolf Schwarz, *Kirchenbau*, S. 29.



Die den Raum umstehenden Wandfiguren erzeugen durch ihre frontale Ausrichtung auf das räumliche Zentrum ein Spannungsfeld.
Oskar Schlemmer, *Tischgesellschaft*, 1923

The figures around the room
all face the spacial center,
thereby creating a field of tension.
Oskar Schlemmer, *Dinner Party*, 1923