

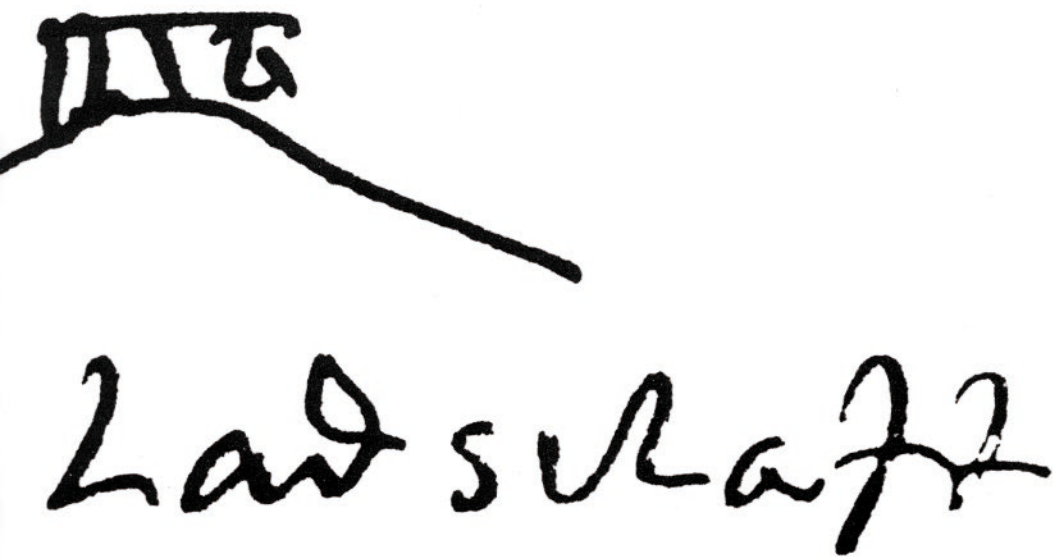
RUDOLF SCHWARZ - „ARCHITEKTURRAUM, VORSTELLUNGSRAUM“

Der transzendente Raum

Der Sakralbau ist für Schwarz eng mit der alten Frage verbunden: Wie ist der Mensch in der Welt und wie steht er zum Übersinnlichen, zu Gott? Oder anders gefragt: Welches sind die mythischen Dimensionen des Daseins? In seinem Entwerfen arbeitet Schwarz nicht auf eine Beantwortung hin, vielmehr geht es ihm darum, die *Frage* selbst in Architektur und Raum einzubauen. Das wichtigste Arbeitsmittel für eine solche Raumkonzeption bildet das *In-Beziehung-Setzen* der am Raumaufbau beteiligten Elemente. Das im Raum weilende menschliche Individuum steht in Beziehung zur Gemeinschaft, diese wiederum steht in gesammelter Form dem Transzendenten, dem Übersinnlichen, dem Göttlichen gegenüber. Jenes wird nun durch die Wirkung des architektonischen Raumes repräsentiert.

Nichts anderes versucht Schwarz durch seine beiden Theoriewerke zu vermitteln. Wo „Vom Bau der Kirche“ den architektonischen Innenraum in seiner Mittlerrolle für die genannten Beziehungen entwickelt, beschreibt das Buch „Von der Bebauung der Erde“ Modelle, welche die von Menschen besiedelte Landschaft auf ihre Beziehungen zum Transzendenten hin untersuchen. Solche Figuren sind in verdichtetster Form auf zwei seiner Skizzen aus den Notizen zum Artikel „Architektur als heiliges Bild“ dargestellt (Abb.64-65).² Der gebaute, künstliche Eingriff in die Landschaft präzisiert das Verhältnis von *fester Erde* als der Welt des Menschen zum *leeren Raum des Alls*. Der Baukörper in der Landschaft bearbeitet die Oberfläche der Erde, auf der das Haus oder der Tempel auf der Anhöhe die Spitze, der letzte begehbare Ort ist, der nun die Gegenüberstellung mit dem Unendlichen des Raumes repräsentiert.

Abb.64 Rudolf Schwarz, Skizze „Landschaft“, 1956



Das Analoge zeigt Schwarz für das Innere des architektonischen Raumes. Dieser stellt in gesammelter Form die Einheit beider Gegenden dar. Die *untere, begehbare Ebene* steht in ihrer Zweidimensionalität der *räumlichen Überwölbung* gegenüber. Der *Grund* (welcher hier gestalteter, architektonischer Art ist) steht mit dem Raum in unmittelbarem Dialog.

¹ Thomas Hasler ist freier Architekt in Frauenfeld und Zürich. Sein Buch, in dem das Verhältnis zwischen den theoretischen Texten und der konkreten Raumgestaltung bei Rudolf Schwarz untersucht wird, erscheint demnächst.

² Rudolf Schwarz, *Architektur als heiliges Bild*, Manuskriptfassung 1956

Dieser innere Raum steht zum Äusseren der Landschaft in einem analogen Verhältnis. Was dort der Bau unter dem Gewölbe des Alls ist, bildet hier die Bodenfläche mit der über ihr gestalteten Hohlform der Raumhülle. So ist auch diese Grenze in ihrer idealistischen Ausprägung unfassbare Überwölbung.

Auf den beiden Skizzen sind genaugenommen also drei verschiedene Räume erkennbar. Der *Landschaftsraum* wie der *architektonische Raum* stehen dem äusseren, metaphysischen *Vorstellungsraum* gegenüber. Schwarz bezeichnet dieses Verhältnis als „philosophische Voraussetzung“ für die Baukunst und schreibt explizit:

„[Es gibt] einen Zusammenhang von Lebensraum, Architekturraum, Vorstellungsraum.“³

So untersucht Schwarz mit dem Mittel des architektonischen Raumes das Verhältnis des Menschen zum Immateriellen.



Abb.65 Rudolf Schwarz, Skizze: „Thematik des Wohnens“, 1956

Raum und Vorstellung

Von seinen ersten Textversuchen anfangs der Zwanzigerjahre bis hin zu seiner Werkbiographie im Jahre 1960 setzt Schwarz die menschliche „Seele“ mit dem „Raum“ in Beziehung. Raum begreift er als „Ausweitung der Seele“.⁴ Die Ausgangslage für die Beschreibung dieses Verhältnisses bildet die Leib-Raum-Beziehung, wie er sie mit seiner Polkreuzfigur festlegt (Abb.66).⁵ Die drei Dimensionen menschlicher Leibesäußerung - aufrechter Gang, Schulterbreite und vorwärts gerichtete Gebärden von Schritt und Blick - stellen das grundsätzliche Verhältnis der Figur zum Raum dar. Was Schwarz mit dem Seelenbegriff anspricht, geht aber über die rein geometrische Beziehung hinaus. Im Raum sollen „die Seelen sich höhen und weiten können“, schreibt Schwarz.⁶ Der Raum bildet also eine Art *Aktionsfeld menschlicher Vorstellungskraft*.

Körperliche und *geistige* Struktur des Menschen sind analog. Weite und Höhe sind Dimensionen, welche sich über den Körper hinaus gedanklich in den Raum hinein fortsetzen und sich dort mit diesem verbinden. Der Raum ist Abbild des Lebens. Enger auf den architektonischen Raum bezogen ergibt sich daraus: *Der architektonische Raum ist die Organisationsform der menschlichen Erfahrungs- und Vorstellungswelt*. Diese Prämisse bildet die Grundlage aller Räume bei Schwarz.

⁴ Rudolf Schwarz, *Kirchenbau*, S.156

⁵ R.S., *Vom Bau der Kirche*, S. 84

⁶ R.S., *Kirchenbau*, S.156

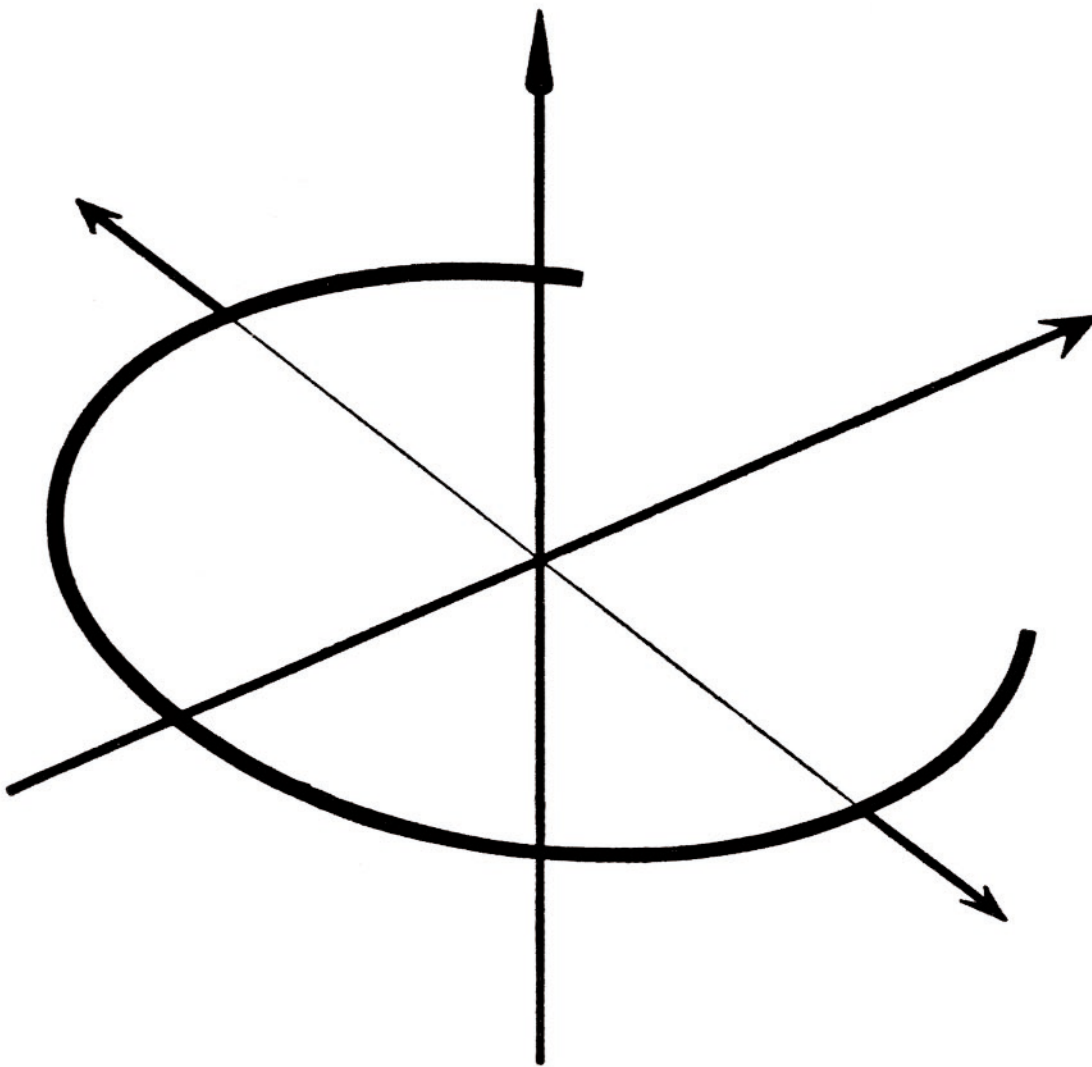


Abb.66 Rudolf Schwarz, „Polkreuz“, 1938



Besonders deutlich wird das beim Thema der „Bewegung im Raum“, einem für Schwarz zentralen Anliegen im Entwerfen. In Räume und Baumasse zeichnet er Linien hinein und verleiht diesen, zumindest auf der Zeichnung erkennbar, einen dynamischen Aspekt (Abb.67).

Abb.67 Rudolf Schwarz, Skizze zur Dynamik der gotischen Kathedrale, vor 1938

In Anlehnung an gotische Beispiele unterstellt Schwarz auch seinem Kirchenplan „Der Wurf“ ein solches dynamisches Raumprinzip, welches die Menschen in gesammelter Bewegung mitreissen soll (Abb.68-69).

„Auf diese Bewegung stürzt aus dem unendlichen Raum als Turm eine andere herab; sie [...] nimmt im Portal die Menschen auf, beschreibt auf der Erde die Schleife, setzt im andern Portal die Menschen wieder ab und verlässt als ein anderer Turm wieder den Boden in den unendlichen Raum. [...] Den ersten Teil der Bewegung vollziehen vorab die Menschen, indem sie die Raumbahn beschreiten, den zweiten Teil vollzieht der Bau beinahe allein und die Menschen nehmen an ihm nur noch durch Blick und Gefühl teil.“⁷

⁷ Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, S.116, 121

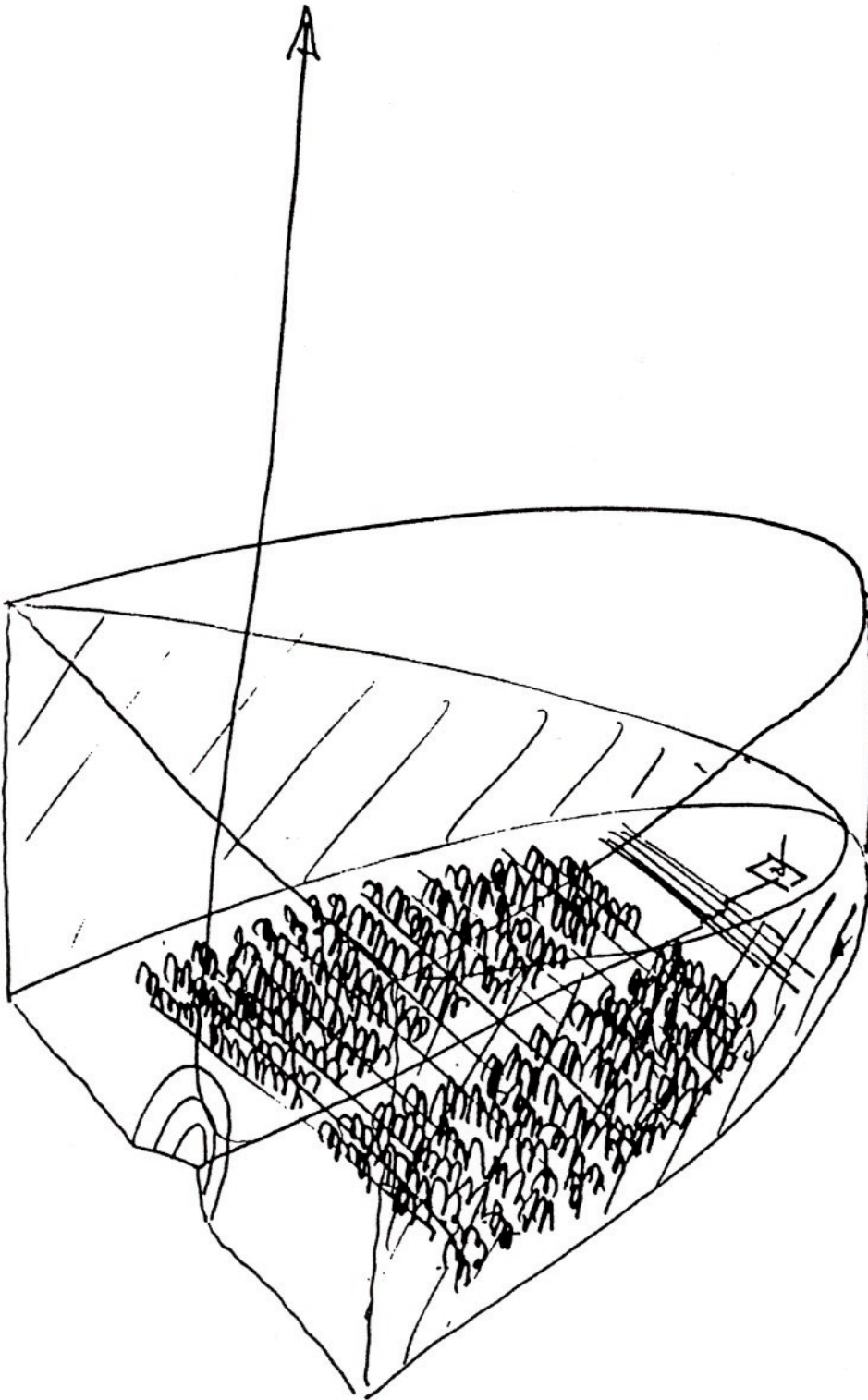


Abb.68 Rudolf Schwarz, Skizze zur Dynamik des fünften Planes „Der Wurf“, vor 1938

In diesem utopischen Raum gelingt es dem Menschen, sich aus seiner am Boden verhafteten Existenz durch einen geistigen Akt in Raum und Baumasse hineinzudenken. „Blick“ und „Gefühl“, um mit Schwarz zu sprechen, setzen die physische Bewegung des Menschen virtuell weiter. Der Raum als Ganzes, sei er *gesehen* oder *vorge stellt*, bestimmt für den wahrnehmenden Menschen das Aktionsfeld. Aus dem *allgemeinen Raum* grenzt der *architektonische Raum* den Bezugsrahmen für den Menschen aus, steckt gewissermassen die Pflöcke für den Wirkungskreis seiner Wahrnehmung. Mit der „gefühlten Teilnahme“ an der „monumentalen Bewegung des Baues“ wird allerdings nicht jene Einfühlung, jene *Identifikation* mit der konkreten Baumasse betont, die etwa Wölfflin beschreibt.⁸ Schwarz zufolge nimmt der wahrnehmende Mensch vielmehr aufgrund seiner strukturellen Übereinstimmung eine *dialogische Beziehung* mit Raum und Bauform auf. Der architektonische Raum bildet aus dem allgemeinen Raum eine Bezugsgrösse zum menschlichen Subjekt heraus.

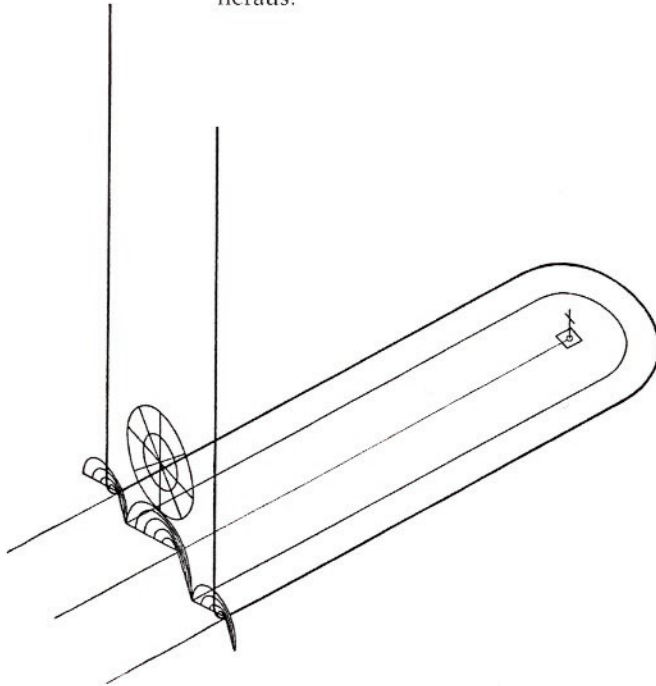


Abb.69 Rudolf Schwarz, „Heiliger Wurf“, 1938

Die räumliche Vorstellung ist nicht auf den immanenten architektonischen Raum beschränkt - der äussere allgemeine Raum ist in gewisser Weise mitgedacht. Deshalb kommt der *Grenze*, welche dieses Innere vom Äusseren trennt, eine entscheidende Bedeutung zu. Sie bezeichnet zugleich die Grenze zwischen zwei Erkenntnisformen. Anschauliche Räumlichkeit, das konkret Sichtbare, wird jenseits der Wand zu virtueller Räumlichkeit. Die Art, wie diese Grenze definiert, wie sie geschlossen oder geöffnet wird, beeinflusst jenen äusseren *gedachten Raum* entscheidend mit. In diesem Sinne ist die Gestaltung architektonischer Räume bei Schwarz zu verstehen. Nicht ihrer blossen Form gilt sein Interesse, sondern ihrer Fähigkeit, die räumliche Vorstellung des Menschen bis ins Transzendente hinein zu bestimmen. Durch die Anordnung der architektonischen Formen sollen die dynamischen, räumlichen Bewegungen der Gedanken in bestimmte Bahnen gelenkt werden, die Schwarz in seinen Zeichnungen mit Bewegungslinien darstellt. Ohne Unterscheidung werden darin die physisch ausgeführten Bewegungen, die Blickbeziehungen und die rein gedanklichen Bezüge zusammengefasst.

Schwarz teilt sein Verständnis der Raumwahrnehmung mit Helmuth Plessners Theorie von der „exzentrischen Lage des Bewusstseins“.⁹ Danach befindet sich das Bewusstseinszentrum nicht stationär im wahrnehmenden Körper, sondern es wird in die wahrgenommenen Objekte hineinverlegt. Abhängig davon, welche Sinneseindrücke dem menschlichen Subjekt vorgesetzt werden, wird es entlang diesen gleichsam ein Koordinatennetz von Bewusstseinsorten aufbauen. Entlang diesen dynamischen Linien orientiert sich die Wahrnehmung des „Innen“ wie des „Aussen“.

Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, S.8
Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, Bonn 1923, S.41ff.

Ein offensichtliches Beispiel für die Auseinandersetzung zwischen architektonischem Innenraum und transzendente Aussenraum ist das *Fenster*. Die Lücke in der geschlossenen Wand versteht Schwarz als einen *Akt des Öffnens*. Zwar wird beim konkreten Bauablauf die Wand um das Fenster gemauert, beziehungsweise wird das Fenster einfach leer gelassen. Rein materiell gesehen ist es also das Nichts gegenüber dem Stofflichen der Wand. Die Wahrnehmungsempfindung aber kehrt die Sache um. Das Festgefügte der Begrenzungen bildet die Ausgangslage und den Bezugsrahmen für das Denken im Raum. So wird die Öffnung als Durchbruch in der Mauer erlebt. Erst im Gegensatzpaar „Schliessen“ und „Öffnen“ erlangt die Wand ihren wirklichen Sinn. Die Vorstellung vom gegensätzlichen Zustand des Innen und Aussen wird so überhaupt erst geweckt. Hier wird eine in Gedanken vollzogene Bewegung in Gang gesetzt, welche über die Wand hinausweist. So wird bei Schwarz *Grenze* und gleichzeitig deren *Überwindung* zum zentralen Thema. Die grösstmögliche physische Öffnung, erreicht in der konstruktiv-technischen Form der verglasten Skelettstruktur, ist für Schwarz ohne Interesse. Fenster als Öffnungen auf den transzendenten Aussenraum hin kommen bei ihm ohne Wand nicht aus. Wenn er bei der Kirche St. Anna in Düren ein Betonskelett mit Glasbausteinwänden ausfacht, so sind diese bezeichnenderweise nicht durchsichtig (Abb.70). Vielmehr lassen sie das Licht in sich selber erstrahlen und verschleiern die Verbindung zum physischen Licht der Sonne.¹⁰ Dieser Bau habe eigentlich „kein einziges Fenster“, schreibt Schwarz in der

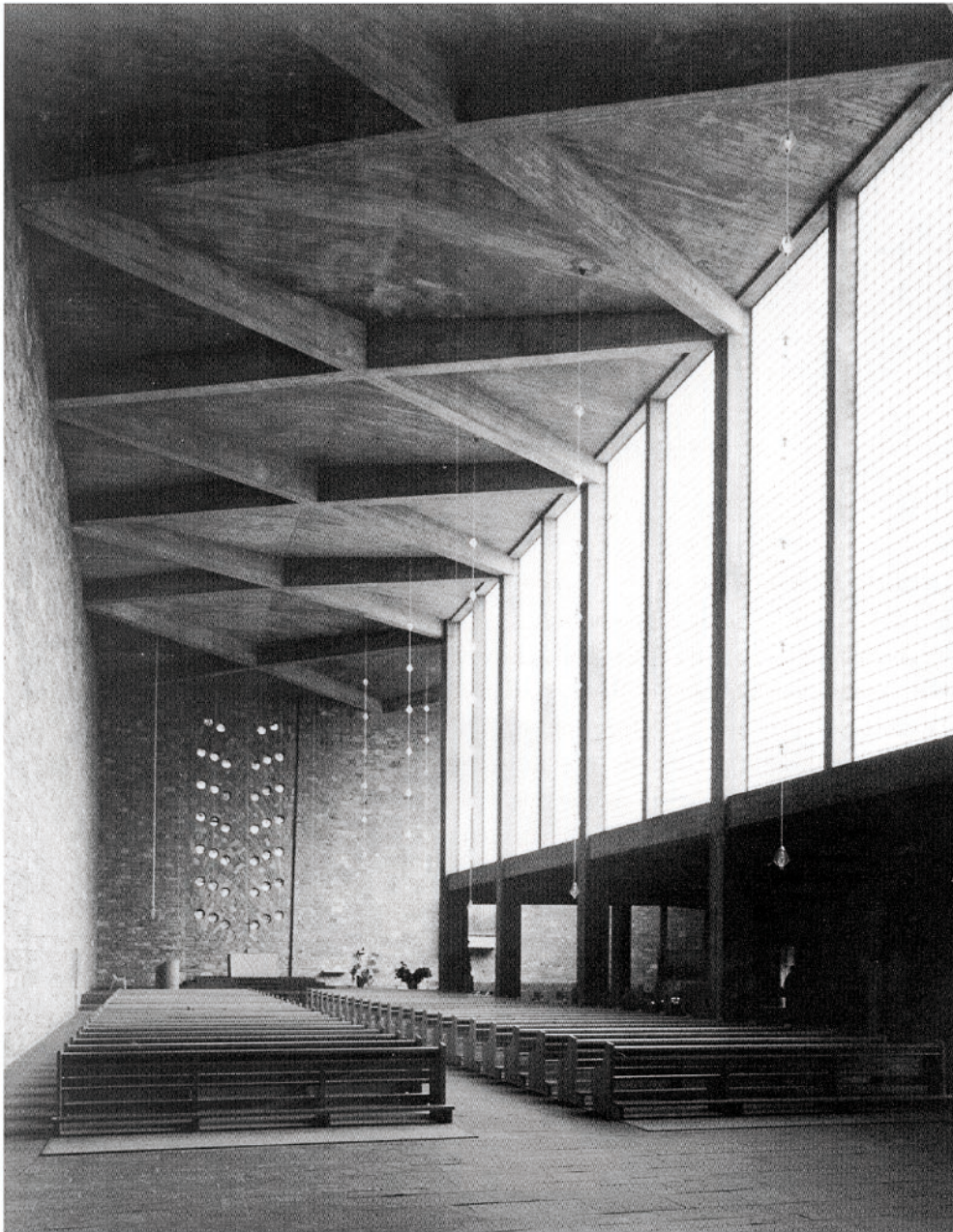


Abb.70 Rudolf Schwarz (Mitarbeit: Karl-Heinz Bröker, Maria Schwarz, Karl Wimmenauer), St. Anna, Düren, 1951-61

Baubeschreibung.¹¹ Häufiger entwirft er „Fenster“ als Lücken in der Wand. Hier wie dort begreift er diese Ausdrucksformen nicht bloss als Lichtspender, sondern vor allem als Übergang vom Inneren zum Äusseren, als „Öffnung in die Ewigkeit hinein“.¹² Er verweigert dem „Fenster“ jeden gegenständlichen Aussenbezug. Dem Betrachter ist keine Möglichkeit gegeben, seine Gedanken an einer äusseren physischen Realität festzumachen. Die Fenster mit ihrer Tiefenwirkung des Lichtes verweisen auf eine übergeordnete Existenz, welche per definitionem im Abstrakten bleibt. Die Wand und ihre Fenster sind Hinweis und Verweigerung zugleich. Das Bewusstseinszentrum wird vom Licht in die Tiefe des Aussenraumes gezogen, kann sich aber dort mangels eines konkret fassbaren Sinneseindrucks nicht dauerhaft positionieren. So pendelt der Orientierungspunkt des Wahrnehmenden zwischen dem erkennbaren architektonischen Innenraum und dem gedachten, dem transzendenten Raum „da draussen“ hin und her. In diesem Sinne ist der Entwurf des Sakralraumes zwar auch eine physische Festlegung der Wände, in erster Linie aber verleiht er jenem dynamischen, wandernden Bewusstsein eine Struktur.

Räumliche Bilder

Bei den einfacheren seiner Raumgebilde kann Schwarz die Dynamik der Bewusstseinsstruktur weitgehend durch die Ausdruckselemente der Wände und Fenster bestimmen. Dies zeigt sich etwa in St. Christophorus und in St. Mechttern.¹³ Sobald aber der Bau nicht mehr durch das eindeutige Gegenüber von Raum und Wand erfasst werden kann und komplexere räumliche Formen annimmt, ordnet Schwarz die Wahrnehmungsprozesse durch übergeordnete Strukturen, welche gegenüber der Architekturform vorerst autonom sind. Diese abstrakten Ordnungen fasst er in jenen „Bildern“, die auch sein Theoriwerk „Vom Bau der Kirche“ prägen. Seine neuen Raumschöpfungen leitet er aus solchen generalisierenden Bildern ab, die stark im rein Gedanklichen verhaftet sind. Trotz ihrer geistigen Dimension sind die Bilder in Hinblick auf die konkrete Form gedacht. Dazu ein Beispiel: den Titel für seinen dritten Kirchenplan, „Heiliger Aufbruch“, würde man gemeinhin mit einer geschichtlichen Situation katholischer Theologie, etwa mit der Himmelfahrt Christi, verbinden. Das Bild beinhaltet aber mehr. Im Untertitel heisst dieser Plan „Der lichte Kelch“. Diesen und auch die anderen Pläne bezeichnet er als „Urbilder“ oder „Archetypen“. Ihr Gehalt beruht zunächst auf reiner *Vorstellung*. Dass sie nicht direkt in anschauliche Bilder übersetzbar sind, leuchtet schon deshalb ein, weil in ihnen der Faktor *Zeit* miteingeschlossen ist. Keiner der Pläne meint *statische Form*, jeder versinnbildlicht einen *Prozess*, der zwar gedanklich *vor-gestellt*, nicht aber „eins-zu-eins“ *dar-gestellt* werden kann.

Thomas Hasler, *Die Kirche St. Anna in Düren von Rudolf Schwarz*, these 5/96, S.20-27

f Schwarz, *Kirchenbau*, S.227

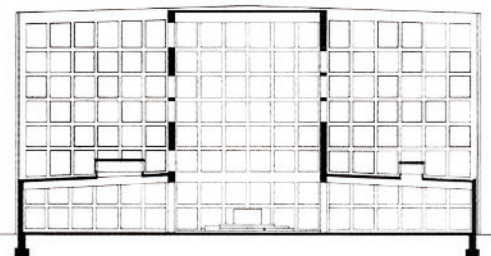
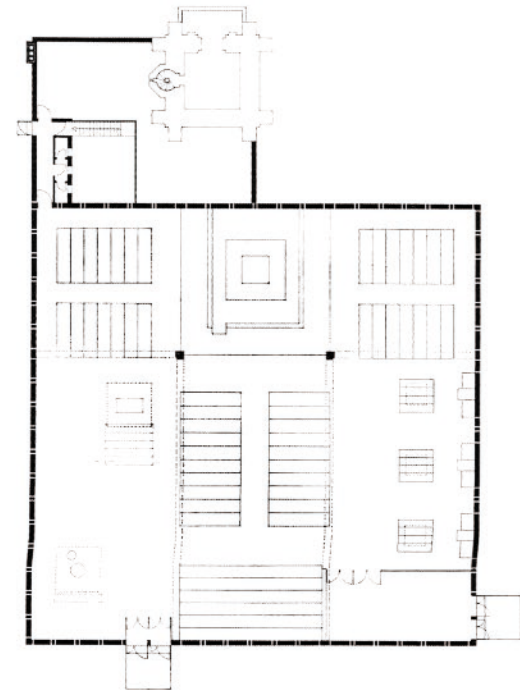
n Pater Cholewka, 4.11.60

Thomas Hasler, *Die Rhetorik des Schweigens in der Architektur von f Schwarz*, Daidalos 6/97, S.72-79

Der Mensch vermag dank seiner Vorstellungskraft ohne weiteres Ablauffiguren zu *denken*, gedanklich kann er seine sinnliche Wahrnehmung von scheinbar in sich ruhenden Architekturformen in Prozesse umsetzen, vorausgesetzt, der Bau sei als „sich ereignender“, also als Ablauf konzipiert und löse so diese Vorstellung aus. Wie kann aber das Prozesshafte des abstrakten Urbildes in die konkrete Bauform übertragen werden? Schwarz bewältigt diese Übersetzungsarbeit mit einem Kunstgriff: Er bedient sich analog strukturierter Zwischenbilder, welche im Unterschied zum Urbild mehr Anschaulichkeit besitzen.

Dem Urbild „Kelch“ beispielsweise ordnet er das strukturgleiche Bild „Baum“ zu, um die Bewegungsvorstellung formal zu interpretieren: In der Bündelung der Erdoberfläche durch die Wurzeln, im Aufsteigen der Säfte im Stamm und schliesslich im Entfalten der Äste und Zweige auf das Licht hin wird die zeitliche Abfolge dieser an sich ruhenden Form erkennbar. Mit Hilfe solcher Vorstellungen entwickelt Schwarz vor allem komplexe Raumgebilde, wie beispielsweise St. Antonius in Essen (Abb.71-73).

Abb.71-73 Rudolf Schwarz (Mitarbeit: Günter Kleinjohann),
St. Antonius, Essen, 1956-1959



In diesem Raum lässt sich eine solche dreistufige Raumdramaturgie erkennen: Das niedrige, quadratische und gegen aussen völlig geschlossene Erdgeschoss repräsentiert die für den Menschen begehbbare Ebene. Das darüber schwebende T-förmige Kreuz des Obergadens lenkt den Blick in die Vertikale um. Seine seitliche Befensterung schliesslich führt den Wahrnehmungsablauf in den allgemeinen, äusseren Raum weiter. Eine Jahre vor dem Entwurf von St. Antonius entstandene Skizze zeigt dieselbe Absicht in übersteigerter Form (Abb.74). Über einem flachgedrückten Erdgeschoss setzt in der Mitte ein riesiger trichterförmiger Schacht an, mit Fenstern im sich weitenden oberen Bereich.

Greifen wir zum Verständnis solcher Strukturen auf eine Gedichtinterpretation des mit Schwarz eng befreundeten Religionsphilosophen Romano Guardini zurück. In seiner Analyse der Gestaltstruktur in „Die schöne Buche“ von Eduard Mörike schreibt dieser:

„Was aber darin den empfänglichen Leser besonders berührt, ist die Eindringlichkeit, mit welcher sich die Gestalt des Baumes erhebt. Sie ist eins der Ursymbole: das Ding, das in der Tiefe wurzelt, im Schoss der Erde, sich aber mit der Säule seines Stammes in die Höhe, dem oberen Bereich zu hebt; das mit den Armen seiner Äste in Raum und Licht hinausgreift und eine kleine Welt herausformt.“¹⁴

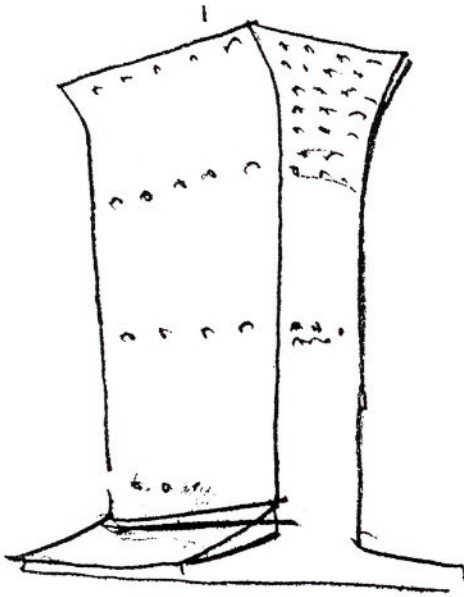


Abb.74 Rudolf Schwarz, Utopische Skizze, 1944

Eine „kleine Welt“ wird „herausgeformt“. Dadurch lässt sich das Bild „Baum“ mit *Raum* verbinden. Die Schwarzsche Skizze, welche die Geste der Kelchform als Skulptur zeigt, erscheint aufgrund dieser Vorstellung in das Medium *Raum* transformierbar. Auch das Übrige in Guardinis „Baum“-Beschreibung kann direkt auf die Skizze und schliesslich auch auf den Innenraum von St. Antonius übertragen werden. Das „Wurzeln“ steht für die horizontale Ausdehnung des Baus, für seinen Stand auf der Erde, aber auch für das mit der Höhe des „gewachsenen“ Geländes identische geräumige Erdgeschoss. Durch die Wurzeln, beziehungsweise durch die Fundamente des Baus, wird ein möglichst grosser Ausschnitt von Erde ergriffen. Das „Heben“, wie es Guardini darlegt, findet im Bau von St. Antonius seine Entsprechung in den schräg hochgepressten seitlichen Decken. Das „Hinausgreifen der Äste ins Licht“ beschreibt die Gegenbewegung zur sammelnden Geste des Erdgeschosses. Die in den oberen Wandteilen zahlreicher werdenden Fensteröffnungen können durchaus als hinausgreifende, in den äusseren Raum hinausführende Gesten gesehen werden.

Eine solche Dramaturgie wird durch die vorgegebene Wahrnehmung des Innenraumes gelenkt. Mit dem Eintreten über das niedrige Seitenschiff wird eine *horizontale räumliche Ausbreitung* erzeugt. Die *Geste des Aufsteigens* kündigt sich erst mit einer zeitlichen Verzögerung durch die Lichtwirkung aus dem Hauptschiff zusammen mit den geneigten Deckenuntersichten an. Erst wenn der Besucher ganz in den Hauptraum vorgedrungen ist, erkennt er die nach oben zahlreicher werdenden, punktierten Öffnungen, welche das Eindringen der Lichtstrahlen erlauben. Hier entfaltet sich die dritte und letzte Stufe des Raumbildes. Ist es Zufall oder Absicht? Die Farben der Glasfenster im Innenraum von St. Antonius sind blau und grünlich gewählt: als ob man in einer Baumkrone drin sässe und den Himmel punktiert zwischen dem Grün der Blätter durchscheinen sähe.

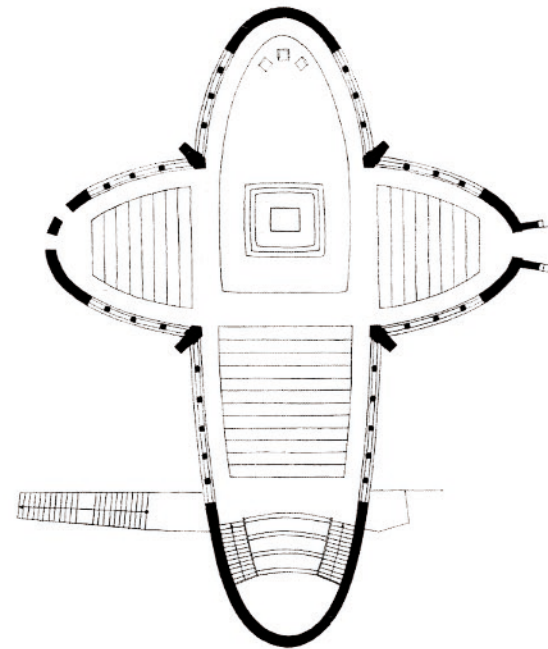
Die Raumerkenntnis

Komplexe Raumgebilde, welche aus verschiedenen, nicht gleichzeitig einsichtigen Raumteilen bestehen, evozieren einen dynamischen Wahrnehmungsprozess der räumlichen Bewegung.

Raumerkenntnis ist für Schwarz eine Verbindung von Wahrnehmen und Denken. Dabei gilt der Wahrnehmungsprozess als subjektiv gegenüber dem objektiven Denkprozess. Die Wahrnehmung wird mit dem Materiellen des Raumes, mit den „Gegenständen“, welche den Prozess in Gang bringen, verknüpft. Der Denkprozess hingegen erschöpft sich nicht im Verarbeiten der durch die Wahrnehmung eingespierten, sinnlichen Daten. Er liefert die bindende Form. Während die subjektive Perspektive des Auges in den Zufälligkeiten des Wahrnehmungsablaufes ein verwirrendes Gemenge von Geometrien sieht, schafft der Denkprozess Ordnung. Er generiert das Gerüst, an welchem die einzelnen sinnlichen Daten befestigt werden. Dieses Gerüst, diese *bindende Form* ist bei Schwarz das *Bild*. Die in die Bauform hineingezeichneten Linien repräsentieren die im Urbild fixierte *Ablauffigur der räumlichen Teilbilder* und die dazu analoge *Wanderung des menschlichen Bewusstseinszentrums* im Raum. Das wahrnehmende Subjekt fährt dem *Urbild* - beispielsweise dem „Kelch“ - in Gedanken nach, und zwar analog einer eigenen, tief verborgenen menschlichen *Ursituation*.

Abb.75 Rudolf Schwarz (Mitarbeit: Hubert Friedl, Maria Schwarz), St. Maria Königin, Saarbrücken, 1954-1961

In den Kirchenbauten von Schwarz kann man einer solchen Raumordnung gewissermaßen *transzendentalen* Charakter zuweisen. Seine Entwürfe sind immer so angelegt, dass der Endpunkt des Auffassungsprozesses über die sinnliche Erfahrung hinausgeht und nur denkend erreicht werden soll. Je verborgener und uneinsichtiger die Gesamtstruktur eines Baus ist, desto stärker erfährt die Raumform eine Dynamik oder eine Unruhe des Suchens und Findens. Niedrige Bauteile verdecken hohe, helle Teile überstrahlen dunkle. Nach erfolgtem Abschreiten des Raumgefüges mögen diese Elemente zwar alle gesehen werden, das regelnde System jedoch, das Bild des Grundrisses als stärkste und prägnanteste Form des Bauwerks, wird nicht anschaulich. Es wird erst in jenem denkerischen Akt erfasst, den Schwarz gleichsam mitentwirft. In der Bestimmung der Form wählt er ein präzises Verhältnis von Verhüllung und Enthüllung der strukturellen Gegebenheiten. Dem Bruchstückhaften der Sinneswahrnehmung steht die Einheit der objektiven Raumstruktur gegenüber. Auch das Beispiel der Kirche Maria Königin in Saarbrücken zeigt, wie er diesen Gegensatz bewusst gesucht und dem Entwurf zugrundegelegt hat (Abb.75-78).



Der Grundriss besteht aus einer vierfach kleeblattartig geschwungenen Konchenfigur, welche Schwarz mit dem Bild der „Rose“ umschreibt. Dieses Bild - ebenfalls dem Urbild „Kelch“ zugeordnet - kann in einer sinnlichen Wahrnehmung nicht als Einheit gesehen werden. Es wird nur mittelbar, über einzelne Bauteile erahnbar. Diese Teilinformationen haben für die Erkenntnis der objektiven Grundstruktur einen *Signalwert*. Die einzeln sichtbaren Linienfragmente der den Raum umfassenden Konchen weisen auf die streng geometrische Grundform hin, ohne diese - um ein Wort aus der christlichen Mystik zu verwenden - ganz zu „offenbaren“. Die visuell wahrgenommenen *Signale* lösen jenen geistigen Prozess aus, durch welchen die gedankliche Erfassung der unsichtbaren Gesamtstruktur erreicht wird. Die aus vier Teilellipsen zusammengesetzte symmetrische Grundrissform soll beim Wahrnehmenden „apriorische“ Kenntnisse geometrischer Idealfiguren ansprechen. Dadurch wird sie - obwohl das Sehen sie in Teile zerlegt und perspektivisch verzerrt - als ganze, objektive, idealtypische Gestalt erfasst.

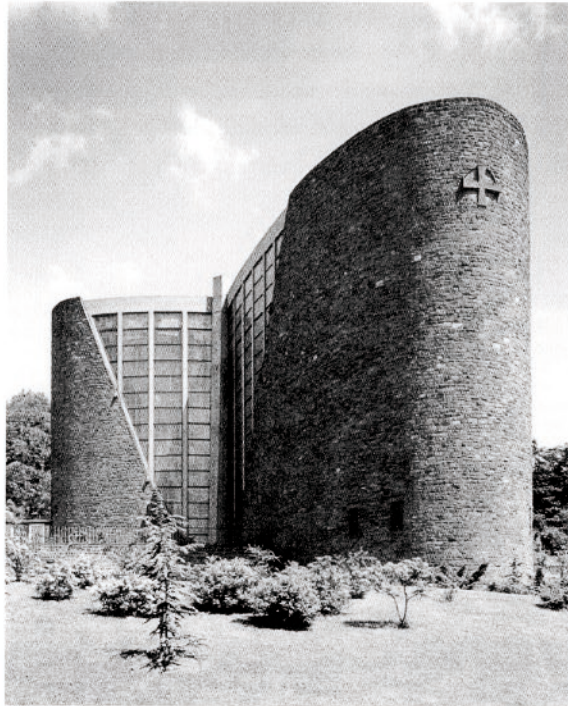
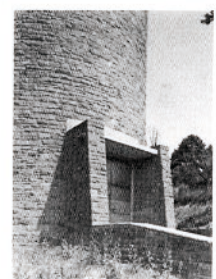


Abb.76-78 Rudolf Schwarz (Mitarbeit: Hubert Friedl, Maria Schwarz), St. Maria Königin, Saarbrücken, 1954-1961



Das dem Bau zugrundegelegte Bild der „Rose“ bezieht sich nicht nur auf die Grundrissform. Es durchdringt die ganze Raumidee. Das burghaft geschlossene Äussere gibt beim Eintreten einen lichtdurchfluteten Innenraum preis. Die nach oben zurückweichenden Wandschalen öffnen den Raum gegen das Licht, ohne dass dies aussen den geschlossenen Baukörper beeinträchtigen würde. So erlebt man den Bau, als ob sich eine geschlossene Knospe mit ihren Blättern öffnete, sobald man den Innenraum betritt. Eine Entsprechung dazu findet sich in den photographischen Knospenbildern von Karl Blossfeldt, allerdings nicht im Sinne des Abbildes, sondern in der Bewegungsstruktur des Sich-Öffnens (Abb.79). Nicht in der Architekturform als solcher wird dieser Prozess sichtbar, sondern er ist erst im *Erleben* des Wahrnehmungsablaufes erkennbar.

Es ist der Anspruch von Schwarz,
das Bildhafte solcher Raumstrukturen im Bau
intuitiv und spontan erfassbar zu machen.
Die beschriebenen Rezeptionsmodelle
sind für das Verständnis seiner Arbeitsweise
von Bedeutung. Der den Raum erlebende
Mensch jedoch braucht sie nicht.



Abb.79 Karl Blossfeldt, „Aristolochia clematitis - junger Sproß in 5 facher Vergrößerung“