

# Sakralität und Architektur

Rudolf Schwarz

Am 9. April 1956 gelangte der evangelische Kirchenoberbaurat aus Sachsen mit der Bitte um einen Referatsbeitrag an Rudolf Schwarz. Dabei wünschte er Antworten auf folgende Fragen: „1. Was macht ein Gebäude zu einem Sakral-Bau? 2. Wodurch wird ohne weiteres erkenntlich,

dass es sich um ein Kirchengebäude und nicht um einen Profan-Bau handelt?“<sup>1</sup> Nach allerlei Ausflüchten und Begründungen, warum er das Referat nicht halten könne, verwies Schwarz den Fragesteller schließlich auf einen Text seines Freundes Romano Guardini, der dazu Antworten gebe.<sup>2</sup>

Ohne Zweifel konnte Schwarz dieser Fragestellung wenig abgewinnen. In seiner Architektur suchte er stets nach Zusammenhängen, nach analogen Strukturen und nicht nach typologischen Abgrenzungen. Durchforstet man seine Texte auf eine Unterscheidung von Sakral- und Profanbau hin, so findet man zwar eine eigentliche

Hierarchie von vier Baugattungen, in der die „Landschaft der Anbetung“ die höchste Stufe einnimmt.<sup>3</sup> Diese Kategorien sind jedoch stufenförmig, als Steigerungsfigur, angelegt (Abb. 1). Die höchste Disziplin, der Kirchenbau, leitet sich also aus den Profanbauten ab und wird nicht etwa als Kontrapunkt verstanden. Vergleichbare Stellen finden sich auch in Schwarz' Nachlass. Kurz vor seinem Tod schrieb er an Paul Schmitthenner: „Rein methodisch war auch, dass ich von Kirchenbauten ausging, weil mir scheint, dass hier erst die Architektur in ihre existentielle Lage kommt.“<sup>4</sup> Und 25 Jahre früher, ganz ähnlich, an Emil Steffann: „Ich glaube, dass man auch keine Wohnhäuser wirklich richtig bauen kann, wenn man nicht mehr will als nur das. Diesmal hat Pinder wirklich recht, alle echten Formen entspringen sakral.“<sup>5</sup>

Man erahnt nun, weshalb Schwarz für das Anliegen des Kirchenoberbaurates nicht zu haben war. Die Frage nach schlichten Unterscheidungskriterien zwischen sichtbaren

Formen, nach äußerlicher Erkennbarkeit von Bautypen war für Schwarz irrelevant, sie traf keinesfalls das Wesen des Sakralbaus, ja sie war – in Anbetracht seiner Entwurfsmethodik – sogar völlig abwegig. Schwarz arbeitete nicht mit einem wiederkehrenden sakralen Zeichensatz, im Gegenteil: Er übersetzte seine geistigen Grundkonzepte in ständig wechselnde Formexperimente. Seine Kirchenräume sind höchst unterschiedliche Abbilder einer geistigen Struktur – immer aber sollte die gestaltete Kunstform den wahrnehmenden Menschen dabei unterstützen, dem Geheimnis der Welt gegenüberzutreten. Zur Verfügung standen die Mittel der Baukunst, bei denen Schwarz keine Notwendigkeit sah, sie neu zu erfinden. Vielmehr richtete er all seine Anstrengungen darauf aus, sie seinem Grundkonzept entsprechend zu ordnen und einzusetzen. Diese Mittel sind Boden, Wand, Decke und Fenster, welche in den richtigen Massen und Materialien gefügt werden müssen – die gleichen Mittel also, wie sie für jeden Hausbau verwendet werden. Die Suche nach rein äußerlichen sakralen Merkmalen wird also zwangsläufig in die Irre führen.

## Das religiöse Kunstwerk als Weg

Welche Hinweise finden sich nun im angesprochenen Text von Guardini? Sicher einmal folgender Schlüsselsatz: „Man darf also wohl sagen, das echte religiöse Kunstwerk sei seinem Wesen nach Weg.“<sup>6</sup> Damit ist viel gesagt: Mit „Weg“ ist die dem Kunstwerk innewohnende geistige Struktur gemeint, die menschlichem Wahrnehmen und Denken eine Richtung weist, sie ein Stück weit führt und begleitet. Der Text von Guardini, ursprünglich als Vorwort für den Ausstellungskatalog deutscher liturgischer Kunst in Rom geschrieben, betrifft alle Künste gleichermaßen. Sei es die unergründliche Demut gotischer Plastik oder die eindringliche Lebendigkeit in den Gemälden eines Cézanne, sei es die Zartheit einer frühchristlichen Basilika oder das Aufblühen eines barocken Domes, immer ist es das „Weghafte“, das die äußerlich starre Form zu sakralem Leben erweckt. Bleiben wir noch etwas beim Bild des Weges. Sein Wesen ist Bewegung, Unterwegs-Sein, Ungewissheit, Gerichtet- oder Hingewendet-Sein. Eindeutig wesensfremd ist das Erreichen des Ziels – und so heißt es denn bei Guardini auch, dass das Kunstwerk in Gefahr gerate, „wenn der Charakter des Weges fraglich wird; die Bewegung nicht mehr hindurchgeht, her und hin, sondern im Werk zum Stillstand kommt.“<sup>7</sup> Beim Übertragen des Bildes auf die Architektur könnte man leicht in die Falle treten, den Weg als physisch beschreibbar, als Promenade deuten zu wollen. Das wäre ein fataler Irrtum, denn ein solcher Weg wäre ja materiell und somit endlich, er hätte ein physisch erreichbares Ziel und wäre keineswegs sakral im Sinne Guardinis. „Weg“ ist also als rein geistiges Strukturprinzip zu verstehen, dessen Übersetzung ins Räumliche beileibe nicht trivial ist und höchste Präzision erfordert.

## Thomas Hasler

ist promovierter Architekt und führt zusammen mit Astrid Staufer ein Architekturbüro in Zürich und Frauenfeld. In diversen Artikeln und seinem Buch „Architektur als Ausdruck – Rudolf Schwarz“, Zürich/Berlin 2000, setzt er sich mit dem Verhältnis von Text und Raumgestaltung bei Rudolf Schwarz auseinander.

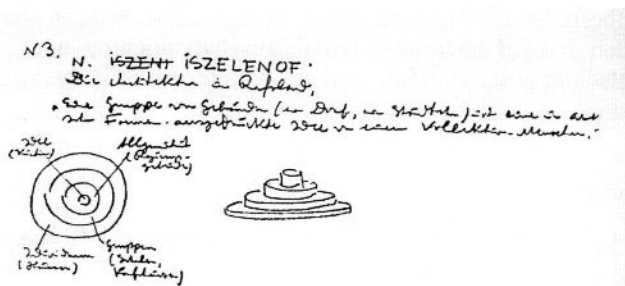


Abb. 1. Erste Quelle der „Standesordnung“ der Baugattungen: „Iszelenhof, die Architektur in Russland ..., Individuum (Häuser), Gruppen (Schulen, Kaufhäuser), Allgemeinheit (Regierungsgebäude), Idee (Kirchen)“, aus: Rudolf Schwarz, Frühe Aufzeichnungen, Pos. 121 (Exzerpt aus: Frühlicht, 1922, Heft 3, S. 89)

Abb. 2. „*Aristolochia clematitis* – junger Spross in 5facher Vergrößerung“, aus: Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlin 1928, S. 52





Abb. 3. „Polkreuz“, aus: Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Heidelberg 1938/1947, S. 84

Schwarz' besondere Leistung liegt in dieser überaus komplexen Übersetzungsarbeit. In seinen Schriften entwickelte er theoretisch breit fundierte geistige Grundordnungen und Strukturprinzipien, die in mannigfaltigen Umformungsprozessen immer wieder neue, strukturanaloge Aggregatzustände annahm – bis hin zur höchst unterschiedlich ausformulierten architektonischen Form. Dies ist der genuin moderne Aspekt von Schwarz' Arbeit: Er legte seinem Entwerfen und Bauen – also jeder konkreten architektonischen Form – abstrakte geistige Konzepte zugrunde, und genau deshalb lässt sein Werk alle platten stilistischen oder funktionalistischen Kategorien weit hinter sich.

### Bewegungsfiguren

In seinem zentralen Theoriewerk *Vom Bau der Kirche* zeichnet Schwarz in sieben „Plänen“ die Ablauffigur allen Lebens nach. Die Folge beginnt mit dem archaisch in sich ruhenden, auf eine Mitte bezogenen Dasein in Form des „Ringes“, führt dann über verschiedene Stationen des Sich-Öffnens und des Suchens, und mündet schließlich wieder in einen Ruhezustand ein, der sich im letzten, erneut zentrischen Plan einstellt. Diese Pläne sind die geistigen Grundlegungen für Schwarz' Kirchenbauten. Sie dürfen keinesfalls als Kirchengrundrisse missverstanden werden – vielmehr sind sie wandelbare Strukturgrundlagen, „Urbilder“ oder „Urgestalten“, wie Schwarz sie auch nennt. Ihnen allen wohnt Bewegung inne, nicht nur dem vierten, mit „Weg“ überschriebenen Plan. So setzt sich etwa im Ring „ununterbrochen die Kreisung fort, die ihn erschuf“. <sup>8</sup> Strukturanalog zu den Urbildern muss auch den Abbildern, den Kirchenbauten, Bewegung innewohnen. Äußerlich ist der Bau natürlich starr, aber: er bringt geistige Prozesse in Gang. Wie muss man sich das vorstellen?

Nehmen wir ein Bild zu Hilfe, eine Fotografie des von Schwarz hoch geschätzten Karl Blossfeldt (Abb. 2). Beim Anblick dieser Knospe spürt der Betrachter, dass sie im nächsten Augenblick aufspringen wird, dass eine im Zentrum verborgene, konzentrierte Kraft sich in einer neuen und größeren Form entladen wird – die Blätter werden sich in den Raum hinaus ausbreiten. Die Form, obwohl im Bild gebannt, erscheint nicht in starrem, finitem Zustand, sondern evoziert die Vorstellung eines Prozesses. Sie verweist den Betrachter auf einen ganzen Formenzyklus, den dieser mit Hilfe seiner apriorischen Kenntnis der Naturgesetze vorwegnimmt. Die Form regt sich nicht, und doch erscheint sie voller Leben und Bewegung.

### Bau, Bewegung und Transzendenz

Schwarz' Projekte und Bauten weisen dazu strukturelle Ähnlichkeiten auf. Auch im Medium architektonischer Raum wird die Bewegung, die Dynamik, das „Weghafte“ gleichsam in der äußerlich starren Form gebannt – und

wie bei Blossfeldts Knospenbild übernimmt der menschliche Intellekt die weiterführende Bewegung. Diese virtuelle, gedachte Bewegung weist über das Sichtbare, vor uns Liegende, Immanente hinaus – erst dadurch wird die transzendente Struktur eines Raumes sinnfällig. Die Grenze des konkret erfassbaren Architekturraumes wird denkend überwunden, in den Vorstellungsraum hinaus erweitert und, über diesen hinaus, dem Unvorstellbaren gegenübergestellt. Die transzendente Struktur einer Bauform lässt sich also nicht mit baulichen Mitteln allein erreichen – sie braucht die Mitwirkung des wahrnehmenden und denkenden Menschen, um manifest zu werden. Als Voraussetzung dafür muss die Raumstruktur mit der Wahrnehmungsstruktur des Menschen korrespondieren. Schwarz' breit fundierte Überlegungen zur Wahrnehmungs- und Leibstruktur des Menschen schlagen sich in verdichteter Form in einer stark typisierten Figur nieder, die er „Polkreuz“ nennt (Abb. 3). Der geöffnete Kreis symbolisiert das menschliche Auge, der vertikale Pfeil repräsentiert die aufrechte menschliche Figur, der Doppelpfeil in Querrichtung steht für die Schultern und, in der Verlängerung, für die ausgestreckten Arme – und der nach vorne weisende Pfeil gibt die Hauptbewegungsrichtung des Menschen an. In den sieben Schwarz'schen Kirchenplänen werden diese Figuren zu möglichen „Urgestalten“ liturgischer Gemeindevorstellungen formiert. So

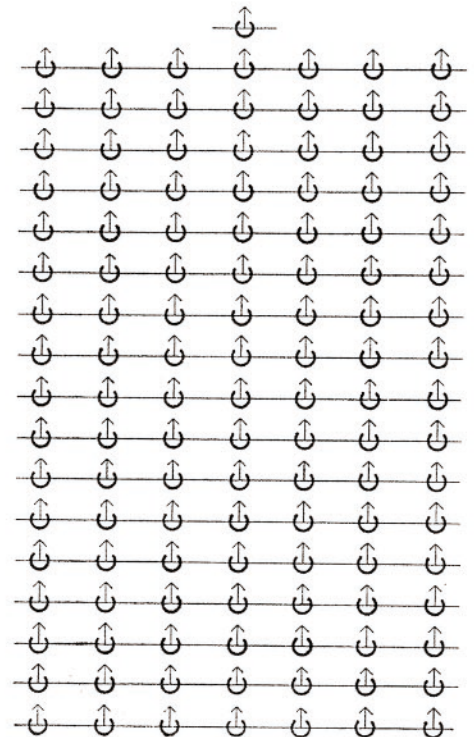


Abb. 4. „Heilige Fahrt (Der Weg)“, R. S., *Vom Bau der Kirche*, S. 78

wird die gerichtete Einzelfigur etwa im vierten Plan, dem „Weg“, in Reihen in ein gerichtetes, überindividuelles Ganzes eingebunden (Abb. 4). Der gemeinsame Bezugspunkt dieser Gemeinschaft ist im liturgischen Sinne transzendent.

Die Bauform nun ist nicht das Abbild einer solchen Figur, sondern ihr Gegenüber, das objektive Behältnis, das die Subjekte in seinem Innern zur Gemeinschaftsfigur formen und gleichzeitig eine Verweisstruktur auf ein Drittes, ein äußeres Dasein erzeugen soll. In einem Brief an den Architekten Otto Bartning beschreibt Schwarz dieses „Urphänomen des Bauens“ in wenigen Sätzen: „Der Bauende setzt für eine Gemeinde eine überpersönliche und überzeitliche Form, in der die Gemeinde für eine lange Zeit einhäusig wird. Diese Form ist bei wirklicher Baukunst eine sakrale Form, in der sich die Menschengemeinde, zu einer völlig klaren Gestalt verfasst, dem Ewigen anbietet.“<sup>9</sup> Im immanenten architektonischen Raum versammelt sich die Gemeinde und stellt sich dem Transzendenten „da draußen“ in dialogischer Haltung gegenüber. Das „Weghafte“ besteht also in der Dynamik zwischen dem Hier und dem Dort, zwischen dem direkt Wahrnehmbaren und dem Entrückten.

Im selben Brief an den Protestanten Bartning kann sich Schwarz den provokativen Nachsatz nicht verkneifen: „Ich möchte nicht gerade sagen, dass man diese Gesinnung katholisch und dogmatisch nennen soll, aber eigentlich ist sie es.“<sup>10</sup>

## Die Grenze

Dieses „Urphänomen des Bauens“ war Programm für Schwarz' gesamtes Entwerfen. Und so ist die gerichtete räumliche Dynamik ein fester Bestandteil all seiner Sakralbauten. Der Raumgrenze, der Wand kommt dabei die Bedeutung zu, zwischen den beiden Welten zu vermitteln, respektive jene virtuelle Bewegung, den „Weg“ in Gang zu setzen.

Aus dem allgemeinen Raum grenzt die Wand den architektonischen Raum als Bezugsrahmen für den Menschen aus, sie steckt gewissermaßen die Pflöcke für den Wirkungskreis seiner unmittelbaren Wahrnehmung. Die räumliche Vorstellung ist jedoch nicht auf diesen immanenten architektonischen Raum beschränkt – der äußere allgemeine Raum ist ebenso gegenwärtig. Die Raumgrenze, die das Innere vom Äußeren trennt, beschreibt lediglich 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 Vorstellung des Menschen bis ins Transzendente vorrücken

zu lassen. Durch die Anordnung der architektonischen Formen sollen die dynamischen, räumlichen Bewegungen der Gedanken in bestimmte Bahnen gelenkt werden. Ausgezeichnete Mittler zwischen hier und dort sind die Fenster. Im Sakralbau dienen sie nicht primär dazu, den Raum zu belichten – sie sind mehr als nur Öffnungen, die das Sonnenlicht hereinlassen. Nicht anders als bei den Vorbildern der abendländischen Baugeschichte stellen sie auch bei Schwarz das Licht als kosmische Kraft dar. Mit ihrer Tiefenwirkung verweisen sie auf eine übergeordnete Existenz, welche per definitionem im Abstrakten bleibt. Die Wand und ihre Fenster sind Hinweis und Verweigerung zugleich. Das Bewusstsein 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.

## Die Fenster – St. Christoforus in Köln-Niehl

In der Umsetzung des Postulates, dem Sakralbau geistige Dynamik zu verleihen, beschritt Schwarz mannigfaltige, künstlerisch freie Pfade. Immer aber wurde das Strukturprinzip „Weg“ durch das Licht repräsentiert oder, anders gesagt: Schwarz konzipierte Wege zum Licht. Diese Wege wurden räumlich einfacher oder komplexer ausgestaltet. Ein hervorragendes Beispiel einer extrem reduzierten Variante ist die kleine Kirche St. Christoforus in Köln-Niehl (Abb. 5–7). Der einfache, quaderförmige Bau be-

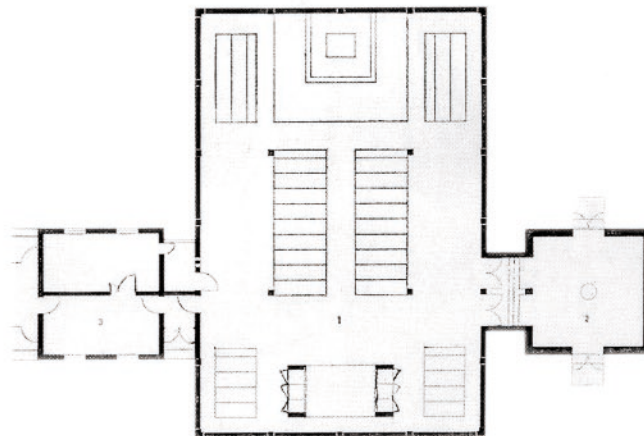


Abb. 5. St. Christoforus in Köln-Niehl, 1957 – 1960, Grundriss, aus: R. S., *Kirchenbau*, Heidelberg 1960, S. 297



Abb. 6. St. Christoforus, Innenaufnahme, Fotografie des Autors

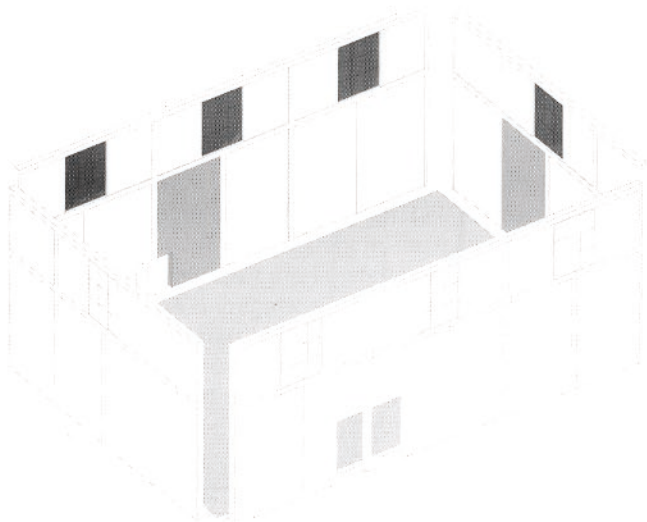


Abb. 7. St. Christoforus, Explosionszeichnung der Wände, Zeichnung des Autors

sitzt über dem rechteckigen Grundriss acht hochliegende Fenster. Ihre Positionierung und ihre Einbindung in das gesamte räumliche und konstruktive Bausystem sind von derartiger Präzision, dass sie dem Bau einen edlen Charakter und eine kristallene Klarheit verleihen. Die Raumgrenzen, die vier umfassenden Wände, gleichen Membranen, geschlossen, begrenzend, ein Behältnis bildend und doch zart, gespannt und schwingend. Die Fenster mit ihrer farbigen Glaskunst geben nicht den banalen Blick auf die Nachbarschaft frei, sie sind geschlossene Oberfläche und Tiefe zugleich. Sie verwandeln das Sonnenlicht in ein mystisches Licht, das als geheimnisvolle Kraft „da draußen“ wahrgenommen wird. Und so werden die Fenster zu Öffnungen in die Ewigkeit hinein. In ihnen manifestiert sich der Dialog zwischen dem weltlichen, diesseitigen Innenraum und dem äußeren, transzendenten Lichtraum. Dies meint Schwarz, wenn er von Wänden spricht, die sich „ins Licht auf tun“,<sup>11</sup> von „jenseitige[m] Licht“<sup>12</sup> oder von „irdische[m] Leben, das sich dem Licht hingibt“.<sup>13</sup>

### Raumdramaturgie – St. Anna in Düren

Ein räumlich komplexeres Beispiel ist die Kirche St. Anna in Düren (Abb. 8–11). Hier baut Schwarz eine dreistufige Raumdramaturgie auf. In der Anfangssequenz wird der Besucher durch zwei Eingänge in das niedrige, trapezförmige Seitenschiff geführt (Abb. 9). Spärliches Licht dringt durch fünf kuppelförmige Oberlichter sowie indirekt aus dem hell erleuchteten Hochschiff ein, das sich L-förmig um das niedrige Seitenschiff legt. Der Raum ist düster. Die in die Betonkuppeln eingegossenen Prismengläser bilden

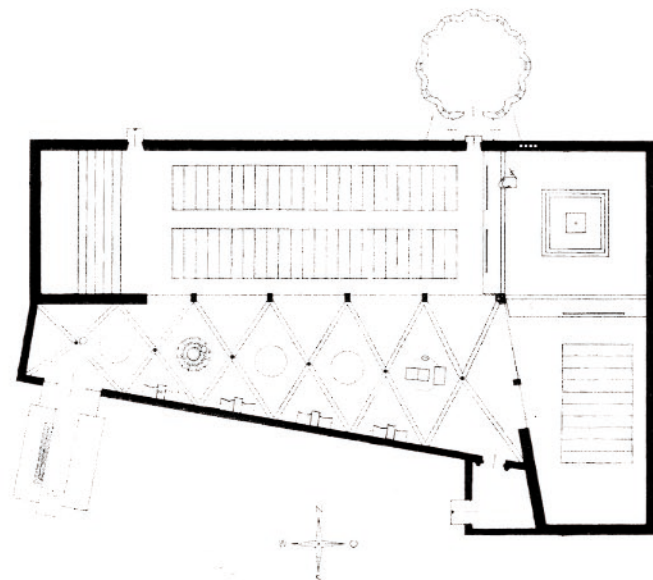


Abb. 8. St. Anna in Düren, 1951 – 1956, Grundriss, Schnitt, aus: R. S., Kirchenbau S. 224

nur kleine Lichtpunkte, die sich wie Lücken in einer darüberliegenden Erdkruste ausnehmen. Die kräftige Betonkonstruktion sowie das vereinzelt durchdringende Licht lassen die Decke nicht als eine unbelastete Platte erscheinen, sondern als Untersicht eines über dem Seitenschiff lastenden Volumens. Zwischen den zu beiden Seiten wie Blenden vor das Hauptschiff gezogenen Enden der Umfassungsmauer öffnet sich das Seitenschiff in seiner vollen Breite gegen den Hauptraum hin. Aus dem Halbdunkel heraus wirkt das Innere des Hauptschiffes sehr hell, überstrahlt vom starken Licht der von hier aus noch nicht sichtbaren, voll verglasten Südfassade. Die Bewegung in den zweiten Raum, in das Hauptschiff hinaus, vollzieht der Kirchenbesucher physisch. Erst von hier aus erkennt er die verglasten Wände, die sich L-förmig über dem Seitenschiff erheben (Abb. 10). Diese Wände wurden als dünne Membrane aus opaken Glasbausteinen<sup>14</sup> gestaltet, die sehr tief in den Laibungen der Betonstützen liegen. Dadurch entsteht der Eindruck einer sich von außen anlehnenden, sich ganz nach oben schiebenden Lichtwand, die an ein außen aufgeklebtes, durchschimmerndes Pergamentpapier erinnert. Dahinter baut sich nun – als dritte

Raumsequenz – ein äußeres, virtuelles Lichtvolumen auf, das von oben in die Lücke zwischen den beiden abgeböschten Mauerenden zu drängen scheint. Dieser dreidimensionale Eindruck entsteht zum einen, weil die Glasbausteinwände um die Ecke geführt werden, zum andern, weil durch die Glaskuppeln in der Untersicht der Betondecke etwas Licht nach unten dringt. Die drei lichtdurchlässigen Flächen – die beiden Lichtwände des Hauptschiffes und die Deckenuntersicht des Seitenschiffes – spannen aussen einen virtuellen, mit Licht angefüllten Raum auf. Dass die Glasbausteine ein perlendes Licht erstrahlen lassen, also undurchsichtig sind und nicht etwa den Blick auf die Umgebung freigeben, ist für die Vorstellung eines lichten Volumens „da draußen“ eine Voraussetzung. Dieser mit Licht angefüllte Außenraum ist für den Menschen nicht begehbar, er bleibt abstrakt, er lässt sich nur erahnen.

Betrachtet man den Schnitt von St. Anna, so fällt die massliche Gegensätzlichkeit zwischen niedrigem Seitenschiff und hohem Hauptschiff auf. Bereits hier wird eine gewaltige Steigerung gesucht. Der dritte, der virtuelle Lichtraum über dem Seitenschiff übersteigert diese innen-

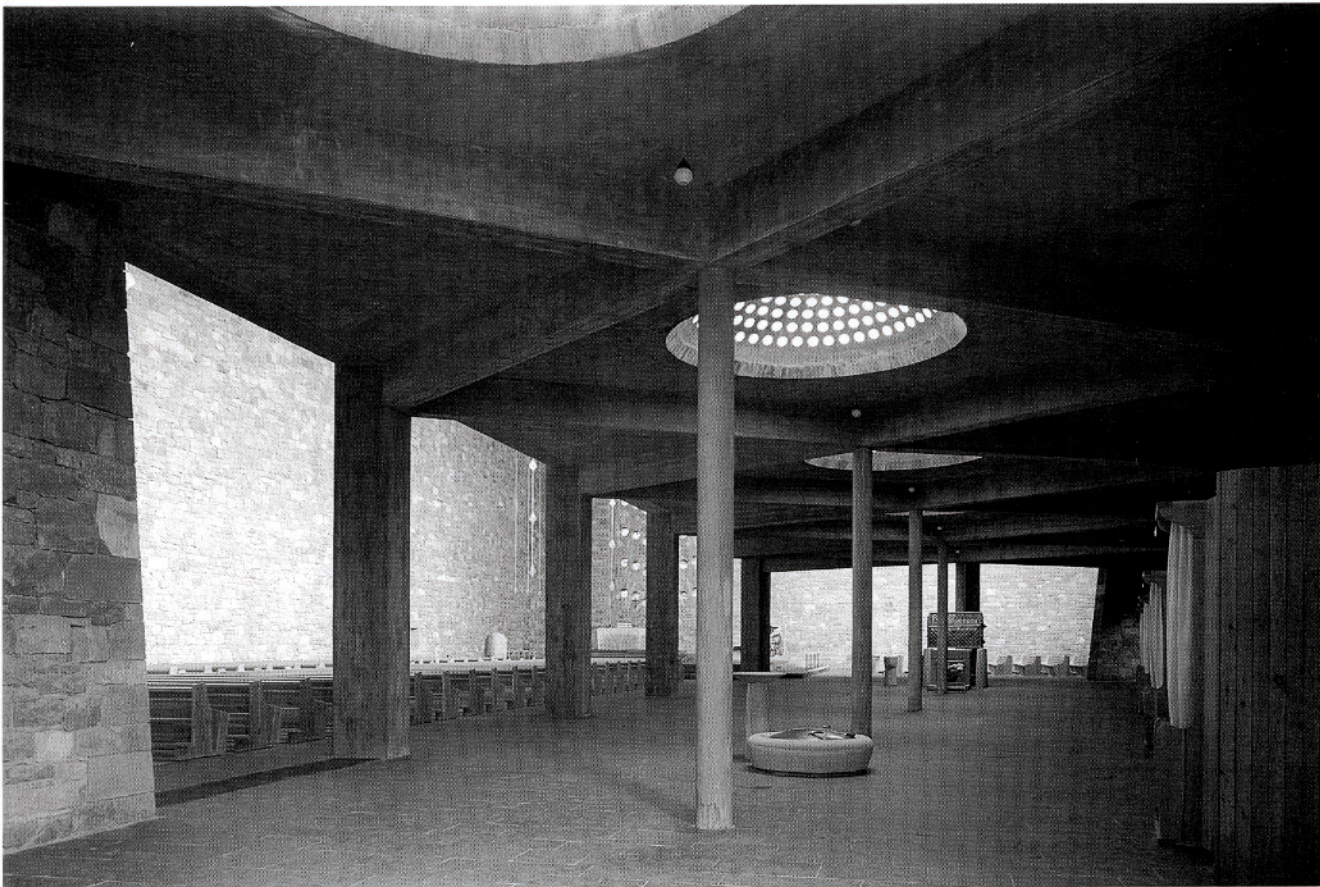


Abb. 9. St. Anna, Beziehung Seitenschiff – Hauptschiff, Archiv Schwarz

räumlichen Verhältnisse nun ins Unendliche. Die Membran aus Glasbausteinen ist so in die Fassade eingesetzt, dass sie an der Baustruktur vorbeizulaufen scheint. So wirkt der Lichtraum ohne Begrenzung. Dramaturgisch gesehen bilden die drei Räume also die Sequenz „Klein – Groß – Unermesslich“ (Abb. 11). Durch diese Steigungsfigur wird der „Weg“ in die Unendlichkeit angedeutet „gangbar jedoch ist er nicht.“

### Schlussbemerkungen

In Schwarz' Sakralbauten ist die äußere Form das Abbild einer inneren Hohlform, die ihrerseits als Behältnis für die Gemeinde erbaut wurde. Erst im Innenraum lässt sich, ungestört von unkontrollierbaren formalen Elementen der Umgebung, eine künstliche Welt konstituieren, die beim wahrnehmenden Menschen eine Transzendierung des Denkens evoziert. Die gestaltete Raumhülle setzt den „Weg“ zwischen dem Hier und dem Dort in Gang.



Abb. 10. St. Anna, Hauptschiff, Archiv Schwarz

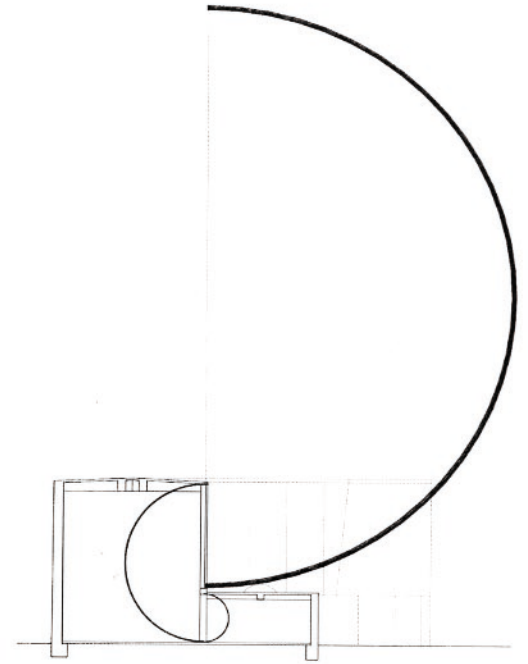


Abb. 11. St. Anna, räumliche Steigungsfigur, Schema des Autors

Ein solcher Raum ist allerdings sehr empfindlich. Seine Elemente benötigen große Festigkeit und Gültigkeit, damit ein gedanklicher Weg an ihnen entlangführen kann. Wird bei einer kirchlichen Bauaufgabe, wie heute so oft, räumliche Flexibilität gefordert, so ist es sehr schwer, eine Entwurfshaltung aufrechtzuerhalten, die das Sakrale, das „Weghafte“ zur Entfaltung bringt. Wenn die Wand als Raumabschluss die fragile Grenze zwischen dem immanenten Architekturraum und dem transzendenten Vorstellungsraum verkörpern muss, dann sind etwa verschiebbare Trennwände für die Definition dieser Grenze denkbar schlecht geeignet. Die Raumstabilität wird in Frage gestellt, und damit läuft das Sakrale im Raum Gefahr, orientierungslos zu werden – die Einheit des immanenten Raumes als Ausgangsort des Weges zerfällt. Der Sakralraum muss mehr bieten als Schutz vor Wind und Wetter. Er ist das Instrument, das zwischen materieller und geistiger Welt vermittelt. Oder, mit Schwarz' Worten: er schafft den „Zusammenhang von Lebensraum, Architekturraum und Vorstellungsraum“.

#### Anmerkungen:

1. Kirchliches Bauamt Sachsen an Rudolf Schwarz, 9. 4. 1956.
2. Romano Guardini, „Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott“, in: *Arte Liturgica in Germania 1945/1955*, Roma, deutsche Ausgabe, München 1956, S. 13–25.
3. R.S., *Von der Bebauung der Erde*, Heidelberg 1949, S. 156 ff.
4. R.S. an Paul Schmitthener, 8. 3. 1961.
5. R.S. an Emil Steffann, 1. 11. 1956.
6. Romano Guardini, „Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott“, S. 24.
7. ebd.
8. R.S., *Vom Bau der Kirche*, Würzburg 1938, S. 102.
9. R.S. an Otto Bartning, 4. 6. 1951.
10. ebd.
11. R.S., „Architektur als heiliges Bild“, Manuskriptfassung, S. 24.
12. ebd., S. 13.
13. R.S., *Kirchenbau*, S. 283.
14. Inzwischen sind die Glasbausteine durch künstlerisch gestaltete Glasscheiben ersetzt worden.
15. R.S., „Frühe Aufzeichnungen“, Pos. 54.5.