

## 09. ELEMENTARE GEFÄSSE

Haus Lemke ist ein Gefäß. Es verkörpert die Raumauffassung seiner Zeit und seines Architekten, Ludwig Mies van der Rohe. Man erfährt hier auf eindringliche Weise am eigenen Leib Fülle und Leere, Spannung und Statik. Haus Lemke war einmal mit Möbeln, mit Kunstwerken und einer Bodenvase des Keramikers Otto D. Douglas-Hill im Eingangsbereich eingerichtet. Anlass genug, in einer Ausstellung diesen besonderen Ort als Begegnungsraum mit der Unmittelbarkeit elementarer Gefäße zu entdecken. Das konkrete Ausstellungserlebnis, die Interaktion zwischen Raum, Mensch und Gefäß, wurde in einer interdisziplinären Tagung mit Theoretikern und Praktikern vertieft. Der vorliegende Band versammelt die Beiträge und dokumentiert das Projekt »Elementare Gefäße. Eine andere Erzählung der Moderne« in Wort und Bild.

Schriftenreihe des Mies van der Rohe Hauses . Band 9

Wita Noack, Albert Kirchengast und Rainald Franz (Hg.)

262 Seiten mit 121 Abbildungen, 134 x 210 mm, Softcover, mit Beiträgen von Roger Boltshauser, Rainald Eckert, Günter Figal, Rainald Franz, Achim Hahn, Thomas Hasler, Albert Kirchengast, Wita Noack, Christian Ruschitzka, Nina Wiedemeyer und Sascha Alexandra Zaitseva

form + zweck Verlag

ISBN 978-3-947045-30-3

Preis 20 Euro

MIES VAN DER ROHE HAUS

FORM + ZWECK ELEMENTARE GEFÄSSE

## ELEMENTARE GEFÄSSE



## RAUMBILDUNG DURCH FORMKRAFT - RUDOLF SCHWARZ

Thomas Hasler

»Profane Sakralität« – so hieß der Arbeitstitel für meinen Vortrag. Eine Analyse dieses philosophisch-theologisch komplexen Gegensatzes ist aber nicht mein Ziel. Vielmehr geht es um die ganz große, um die genuin architektonische Frage: Wie wird wirksamer Raum erzeugt? Damit hat sich auch der deutsche Architekt Rudolf Schwarz sein Leben lang beschäftigt, sei es in seinen Sakralbauten oder eben auch in seinen sogenannten profanen Bauwerken. Immer stellte er die Frage nach der Bau-Gestalt: das Bild des Raumes, sein beabsichtigter Ausdruck und die gestalthafte Kraft von Material und Konstruktion.

Der Beginn seiner Tätigkeit fiel in eine Zeit großer Umbrüche. Historismus, Expressionismus, Bauhausmoderne: In den frühen 1920er-Jahren existierten noch viele Strömungen recht frei nebeneinander. Später bewegte sich der Architekturdiskurs in eine ideologisch aufgeladene, polemische Richtung, die 1953 in der sogenannten »Bauhaus-Debatte«<sup>1</sup> gipfelte. Schwarz' Kritik am Bauhaus wurde damals nicht verstanden; er wurde in die recht einsame Kirchenbaunische gestellt, dies wohl auch deshalb, weil er schlicht eine andere Sprache sprach, eine Sprache, die auch sein wichtigstes Theoriewerk *Vom Bau der Kirche*<sup>2</sup> durchdringt. Der Titel tönt einfach, aber die Rhetorik hat es in sich. Sie muss auf das Publikum wie aus der Zeit gefallen gewirkt haben. Die wohl eher spärliche Leserschaft erhielt den Eindruck, es handle sich ausschließlich um Kirchenbau, und zwar um den katholischen, obwohl dies nicht das primäre Interesse von Schwarz war.

Manche Interpreten betonten gerne Schwarz' Lektüre der Schriften von Meister Eckhart und Heinrich Seuse, worauf dann jede weitere Erläuterung mit dem Hinweis auf eine unergründliche Mystik dem Übersinnlichen überantwortet wurde: ein Fehler. In seinem kurzen Vorwort zur amerikanischen Ausgabe *The church incarnate* fühlte sich Mies van der Rohe denn auch genötigt, dem Problem entgegenzutreten: »I believe it should be read not only by those concerned with church building but by anyone sincerely interested in architecture.« Und weiter: »[...] it illuminates the whole problem of architecture itself.«<sup>3</sup> Es geht um das Gestalthafte, um die Gestalten der Architektur. Um diese zu beschreiben, verwendete Schwarz keine wissen-



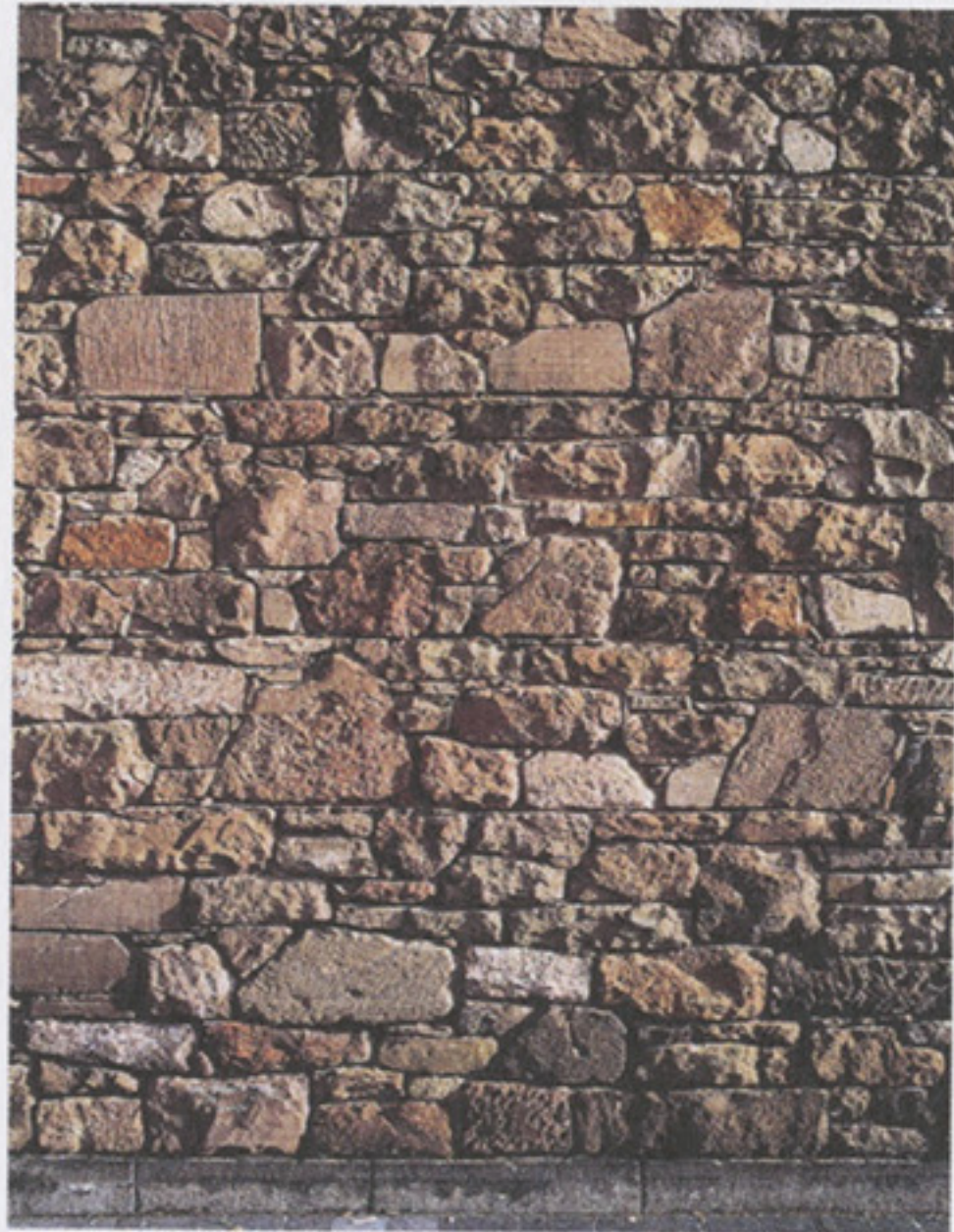
Grand Central Station, New York City, Foto:  
Brassäi, 1957

schaftlichen oder stilistischen Erläuterungs- oder Einordnungsmodelle. Er suchte eine Bildsprache für die Formkraft der Architektur. Die sieben aufeinanderfolgenden »Kirchenpläne« binden die Menschen in unterschiedliche Strukturanordnungen ein und verleihen damit den einzelnen Entwicklungsstadien, den Geschichtszyklen einer Gemeinschaft eine Gestalt. Von manchen Epigonen wurden diese Pläne als Grundrisse missverstanden und eins zu eins auf den Bau übertragen. Schwarz hingegen wollte hier keineswegs eine kirchliche Gebäudelehre betreiben. Gemeint waren die Pläne als Raumgestalten, ohne schon Architekturform zu sein. Es sind Organisationsformen oder räumliche Dispositionen zum Ordnen von menschlichen Wahrnehmungsprozessen und Interaktionen im Raum. So will etwa der zweite Plan »offener Ring« zunächst die theologisch motivierte Gemeinschaftsformation regeln. Insofern ist er durchaus funktional gedacht. Zentral ist aber der umfassende, dicke Strich. Er meint die architektonische Form, also die zu gestaltende Hülle, bestehend aus Wänden, Fenstern, Decken oder welchen Bauteilen auch immer. Hauptsache, ihre Gestaltung entfaltet eine Wirkung auf den Raum.

Schwarz hat auch mit Worten gestalthafte Architekturbilder geschaffen – etwa mit dieser Beschreibung eines gotischen Sakralbaus: »Die Kathedrale [...] ist Gezelt, das über das Volk ausgespannt ist wie Gottes offene Hand.«<sup>4</sup> Das geht bis hin zu expressionistischen Formträumen ganzer Städte:

»Die Zwiebelkuppel [ist] keine Zwiebel und auch keine Kuppel: Es [ist] die Flamme, und wenn man eine solche Stadt mit ihren vielen Kirchen in der weiten Ebene liegen sieht und die Sonne darauf scheint, dann steht dort die Erde in Glut. Ein Flammenmeer ist die Stadt.«<sup>5</sup> Vergeblich sucht man in seinen Texten nach kunsthistorischen Kategorisierungen, formalen Handlungsanleitungen oder Quellenangaben. Seine Formträume haben den Anspruch, überzeitlich zu sein, und daher interessieren ihn auch die aktuellen Modeströmungen wenig. Es geht ihm um die Bildsprache. Und so sieht er hinter dem Kreuzrippengewölbe eben nicht primär die konstruktive Eigenart, sondern den Baugedanken: das Gezelt als Gottes offene Hand.

Wo wurde Schwarz geprägt? Unter anderem im Atelier von Hans Poelzig, an dessen berühmten Filmkulissen auch der junge Schwarz Hand anlegte. Man kennt aus jener Epoche den Drang, Häuser als lebendige Gestalten zu entwerfen, für die etwa Pflanzen oder Tiere Pate standen, was bisweilen zu recht absurden Architekturen führte. Schwarz hingegen verließ das Vokabular der allgemeinverständlichen Baukonstruktion nie. So bezieht etwa Poelzigs unter Mitwirkung von Schwarz entstandene Kulisse zum Kultfilm »Go-



Rudolf Schwarz, St. Anna in Düren,  
1951–1956, Ansicht von Süden, © Schwarz /  
Thomas Hasler

St. Anna, Fügung der Wand aus Trümmer-  
steinen, © Thomas Hasler

St. Anna, Hauptschiff, © Schwarz / Thomas  
Hasler

lem« ihre expressionistisch-organische Formkraft aus den Linienbündeln der Dienste und Rippen einer gotischen Kathedrale.

Schwarz verstand sich als »Moderner«. Aber ganz und gar nicht in jenem stilistischen Sinne, den seiner Meinung nach die Bauhausmoderne vertrat. Das war für ihn eine bloße Marke. Sein Modernitätsverständnis war viel grundsätzlicher. Er verstand Raumgestalten als konstante, überzeitliche Strukturen – und jede konkrete Bauform als Variable, die in der jeweiligen Zeit liegen dürfe und solle. Dabei hatte die zeitgenössische Bauform dasselbe zu leisten, derselben Grundordnung zu folgen wie die Formenwelten der tradierten Architektur: Es mussten also stets ausdrucksstarke Gestalten entworfen werden, die eine kräftige Raumwirkung hervorbrachten.

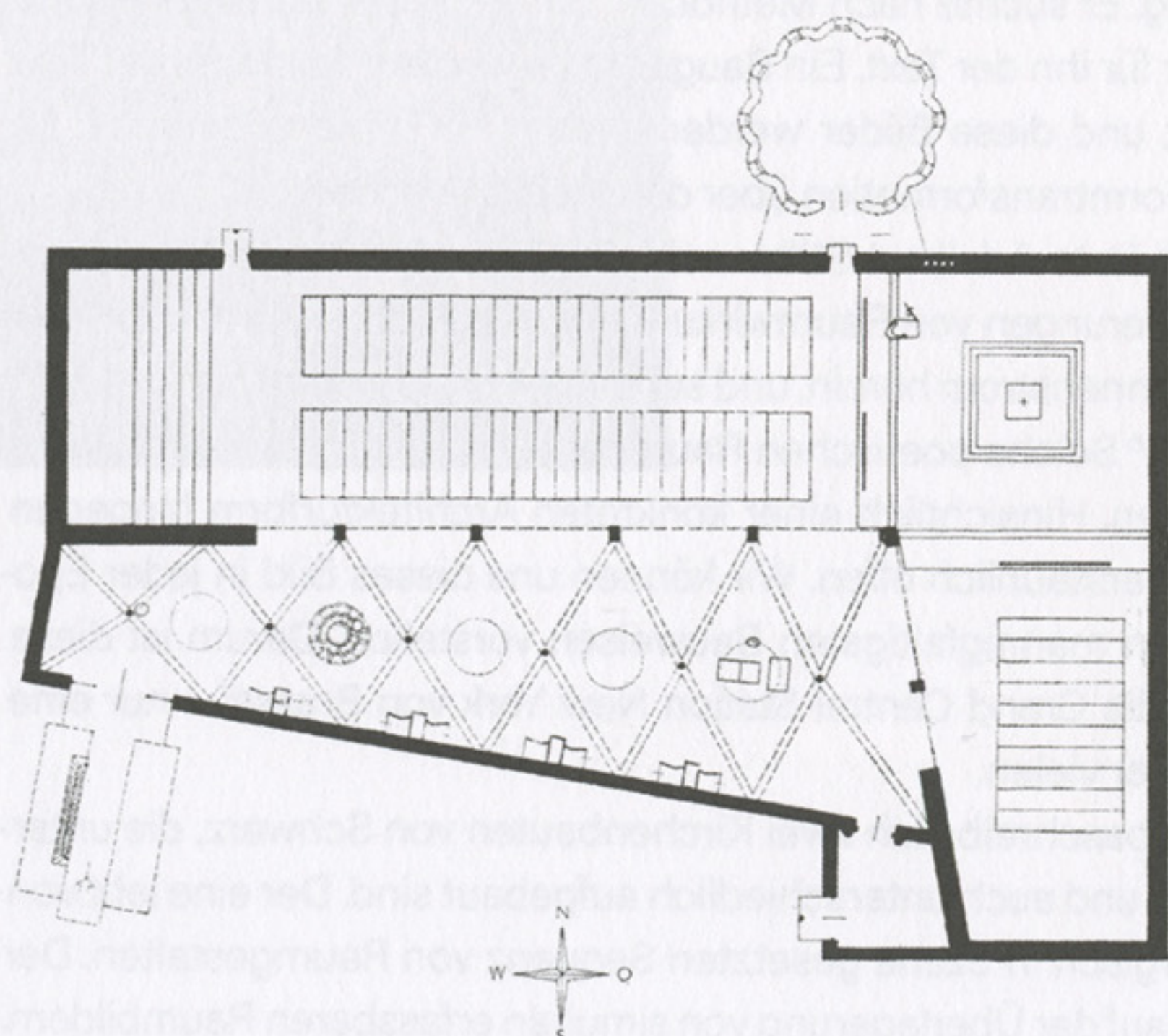
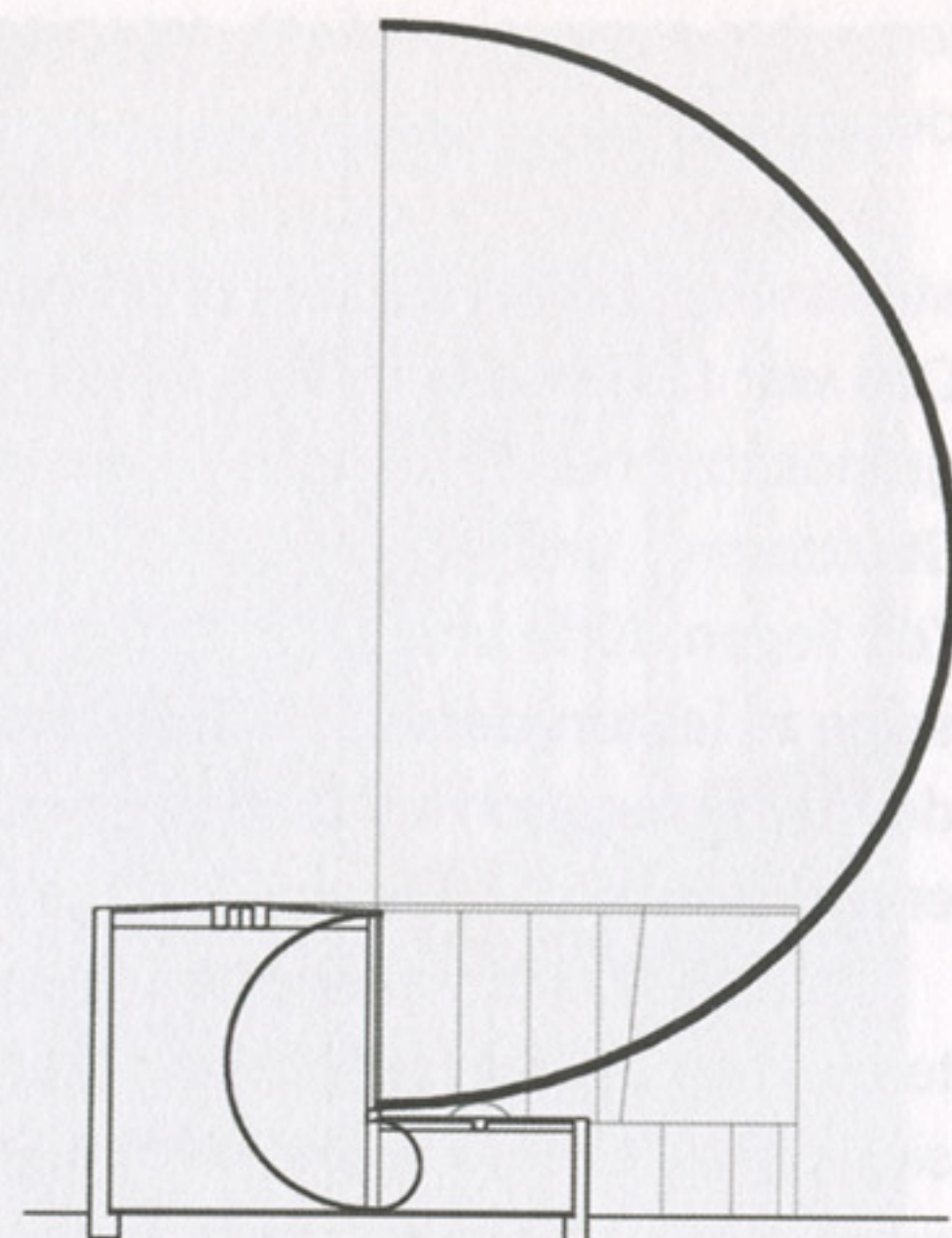
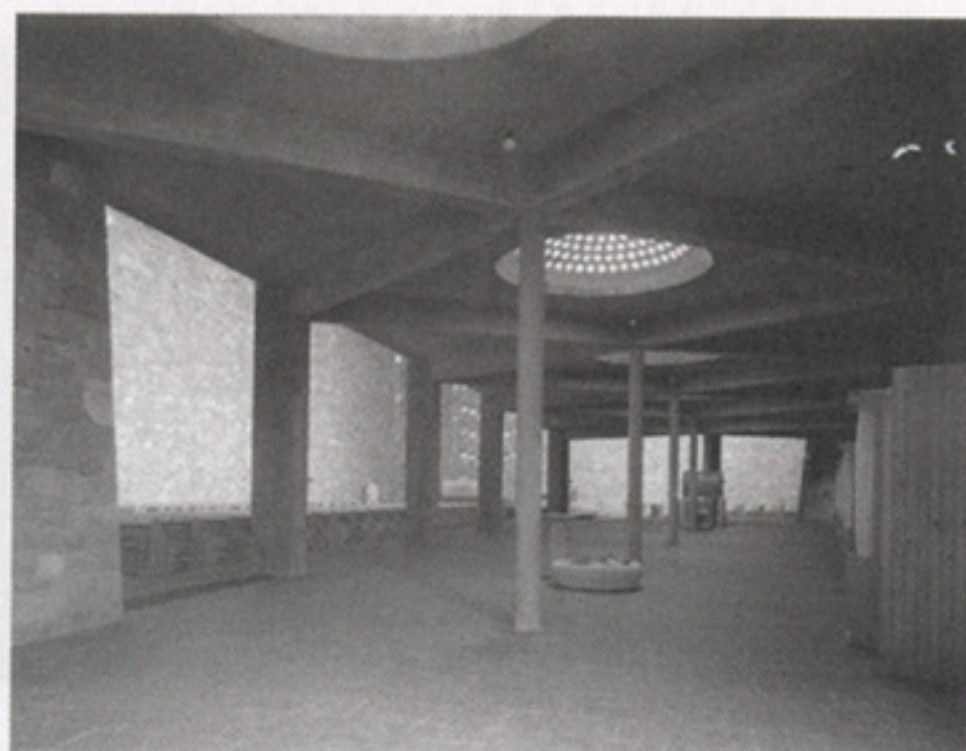
Notwendig war daher eine Transformationsarbeit. Entwerfende Architekten wissen, dass dieser Anspruch extrem schwierig ist. Und so flüchtet man sich dann lieber in irgendwelche Formvorbilder, aus welcher Epoche sie auch immer stammen. Das war damals so, das ist heute so, aber Schwarz war es zu wenig. Er suchte nach Methoden. Ein zentrales Transformationsinstrument war für ihn der Text. Ein Baugedanke wird zur Textform, der Text evoziert Bilder, und diese Bilder werden wieder in Formen übersetzt. Es entsteht eine Formtransformation über den Medienwechsel.

Schwarz schätzte Adalbert Stifter sehr. Bei ihm suchte und fand er gestalthafte Schilderungen von Raumwirkungen: »Hoch oben durch die Fenster wallte ein Sonnenstrom herein, und setzte den ruhig erhabenen Raum in warmes Feuer.«<sup>6</sup> Solche poetischen Raumbeschreibungen erzeugen klare Bildvorstellungen. Hinsichtlich einer konkreten Architekturform hingegen sind sie jedoch erstaunlich offen. Wir können uns dieses Bild in jeder Epoche und mit den mannigfaltigsten Bauweisen vorstellen. Darum ist diese Bildanalogie – die Grand Central Station New York von Brassäi – nur eine Möglichkeit unter vielen.

In der Folge beschreibe ich zwei Kirchenbauten von Schwarz, die unterschiedlich groß und auch unterschiedlich aufgebaut sind. Der eine lebt von einer dramaturgisch in Szene gesetzten Sequenz von Raumgestalten. Der andere beruht auf der Überlagerung von simultan erfassbaren Raumbildern.

### ST. ANNA IN DÜREN, 1951–1956 – DRAMATURGISCHE SEQUENZ VON RAUMGESTALTEN

Nach dem Krieg lag die Stadt und damit auch die gotische Kirche in Trümmern. Das Grundprinzip des Projektes war das Wiederaufschichten der Trümmer, respektive der gotischen Hausteine zu einer neuen Form. Also eine Geschichtsspermanenz durch eine Metamorphose der Bauform. Die drei Raumbereiche im Innern – das Hauptschiff, das einseitig angebaute



St. Anna, Seitenschiff, © Schwarz / Thomas Hasler

St. Anna, Steigerung der Raumdimensionen, © Thomas Hasler

St. Anna, Grundriss, © Schwarz / Thomas Hasler

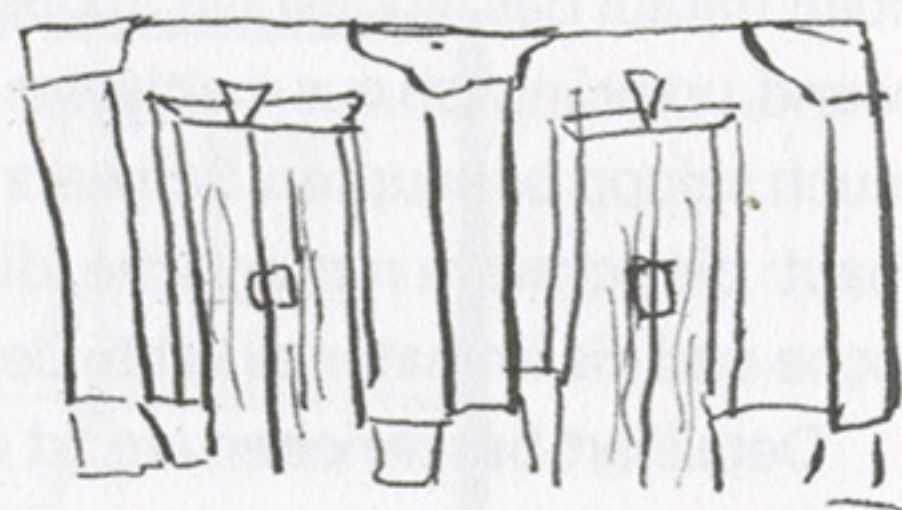
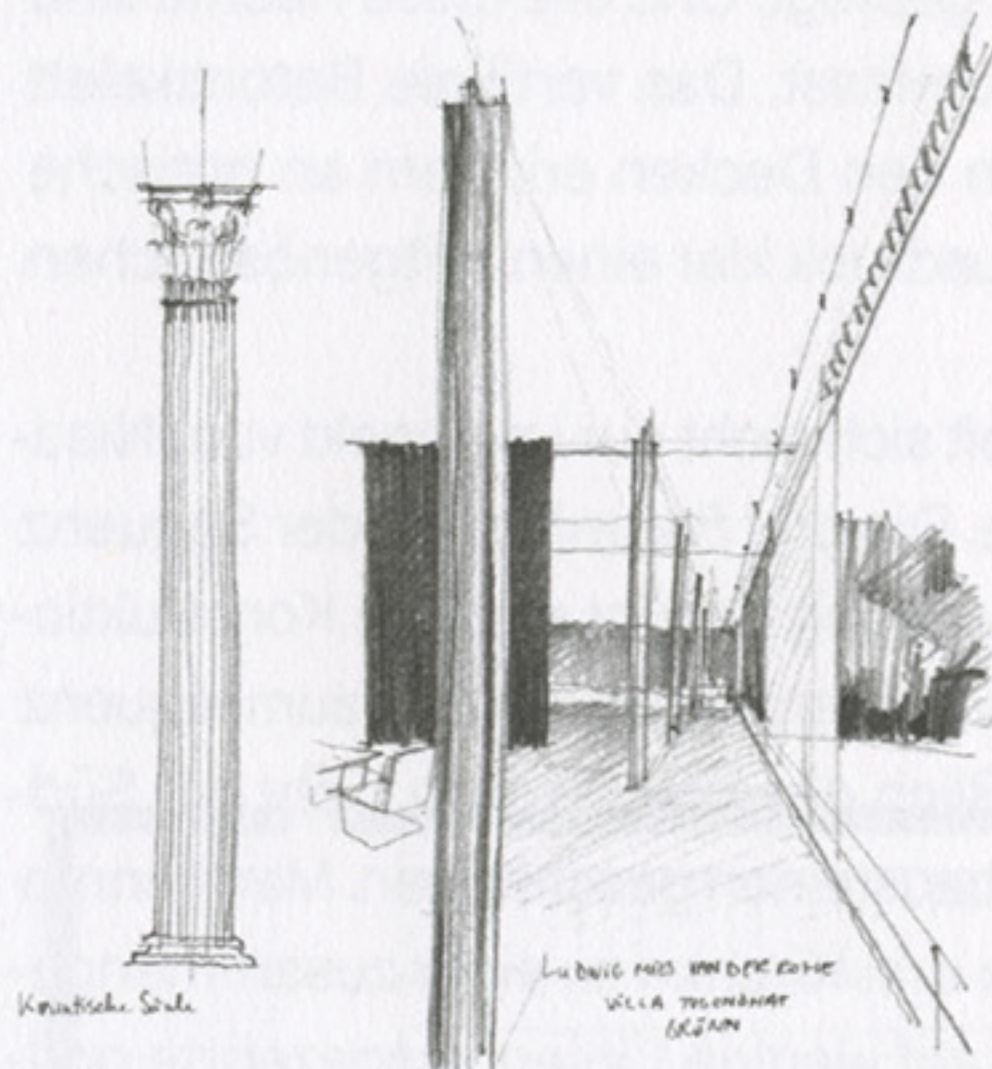
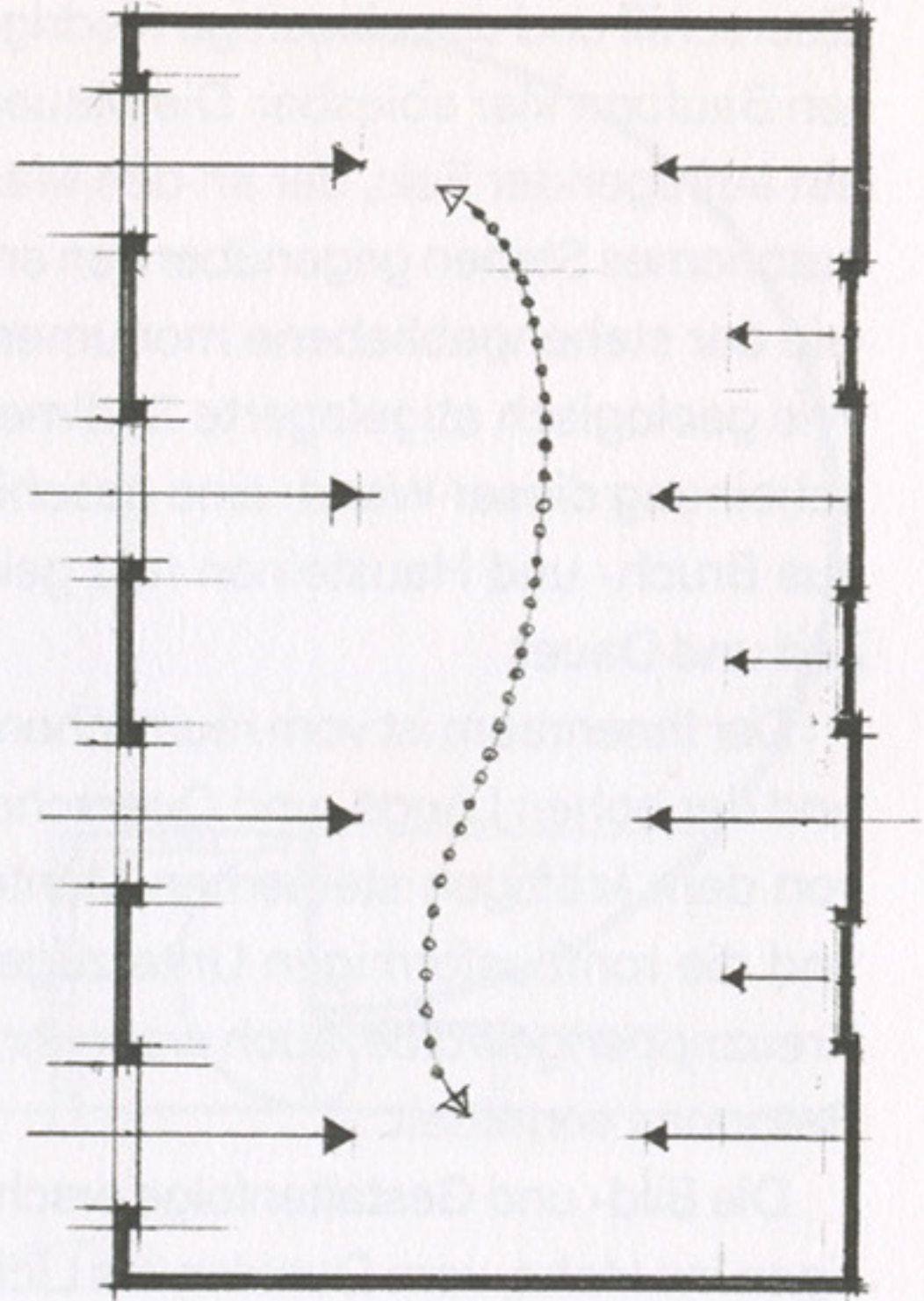
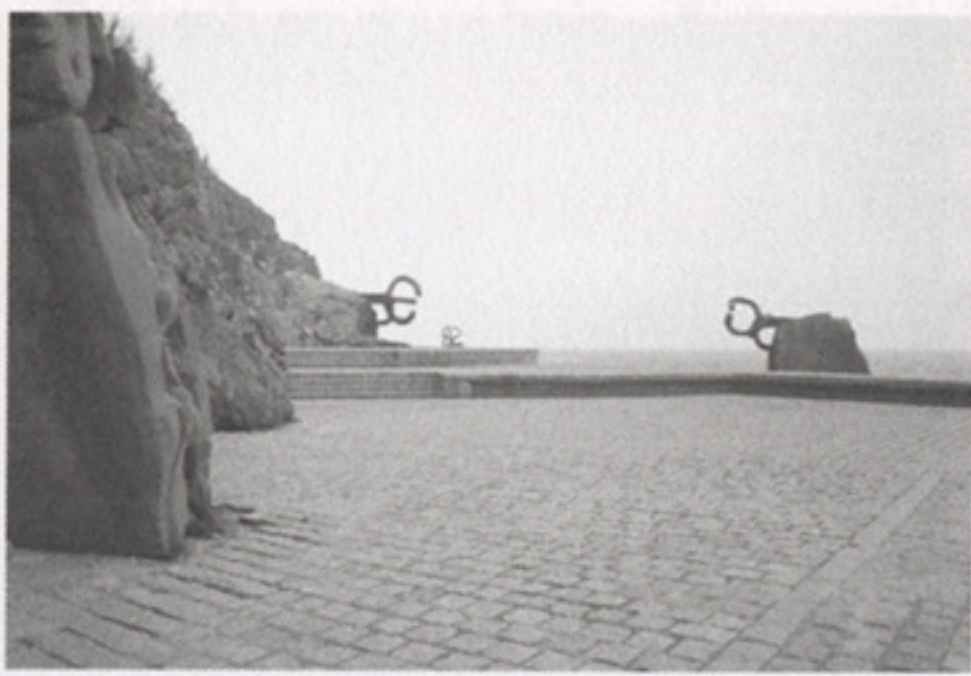
Querschiff und das einseitige niedrige Seitenschiff – sind auch an der äußeren Bauform klar ablesbar. Die Mauer manifestiert sich in ihrem Habitus als ein aufragender Fels, der an den Mauerköpfen abgeböschet ist. Sie stellt ihr autonomes Stehen gegenüber den anderen Bauteilen zur Schau. So wirkt sie wie der stehengebliebene monumentale Rest aus der Trümmerlandschaft. Wie geologisch abgelagerte Sedimente, so präsentiert sich die frontale Erscheinung dieser Wand: eine geschichtete Mauer, zusammengefallen und aus Bruch- und Hausteinen neu gelagert, eben sedimentiert, als Bild von Zeit und Dauer.

Der Innenraum ist vom räumlichen Gegensatz des niedrigen Seitenschiffs und der hohen Längs- und Querschiffe geprägt. Und alle diese Räume sind von dem kräftigen steinernen Mantel umfasst. Das vertikale Betonskelett und die rombusförmigen Unterzüge an den Decken erinnern an gotische Kreuzrippengewölbe, auch wenn ihr Ausdruck klar einen zeitgenössischen Betonbau vermittelt.

Die Bild- und Gestaltenfolge erschöpft sich nicht nur im Aspekt vom Niedrigen ins Hohe, vom Dunklen ins Lichte. Die drei Raumformen der Sequenz werden je einzeln bildhaft unterstützt, jede mit den ihr eigenen Konstruktionen. Das niedrige Seitenschiff hat etwas Höhlenartiges, in der Raumsequenz folgt darauf das Hochschiff und schließlich das immaterielle Licht der Südwand, ursprünglich aus mattierten Glasbausteinen geschlossen. Man könnte auch salopp behaupten, Schwarz hätte drei Kirchen zu einer zusammengebaut: die schwere romanische, die bis auf wenige Linien ausgezehrte gotische und die immateriell lichte des süddeutschen Barocks.

Detailliert beschrieben weckt das erste Raumbild – die Höhle – die Vorstellung von einem Raum in der Dämmerung. Man ist unten, umfasst von einer Art Wurzelwerk. Erinnerungen an Referenzbilder aus dem Barock werden wach: etwa an die Sala Terrena in Dientzenhofers Schloss Weißenstein, oder – angesichts der korpulenten Pfeilerstümpfe im Übergang zum Hochschiff – an die mächtigen tragenden Atlanten in Hildebrandts Belvedere in Wien. Analog zu Dientzenhofers Sala Terrena werden durch die grottenähnlichen Einwölbungen Lecke geschlagen, um die Ahnung des Lichtes von oben zu gewinnen.

Das zweite Bild wird vom Ragen der großen Mauer geprägt. Der gefaltete Mauermantel umfasst das ganze Raumgebilde. Südseitig wird der aufgebrochene Stützenvorhang an diese kräftige Umhürdung nur angelehnt. Es tritt nun das dritte Raumbild in Szene: der abstrakte Lichtraum des Alls. Vorbereitet wird dieses letzte Bild im Buch *Vom Bau der Kirche* mit einem Schema zur Transzendenz: Der lichte Raum drängt in den dunklen hinein, er selbst aber ist nicht betretbar.<sup>7</sup>



Eduardo Chillida, Peine del viento – Windkamm, San Sebastián 1977, © Thomas Hasler

Freie Bewegung im Raum, inmitten gestalter Wandfiguren, © Thomas Hasler

Ludwig Mies van der Rohe, Transformationen: Korinthische Säule – Stützen in der Villa Tugendhat, Brunn 1929–1930, Skizze eines Studierenden der TU Wien, © TU Wien / Matei Tulban

Rudolf Schwarz, Kinderzeichnung aus dem Tagebuch von 1909, © Schwarz / Thomas Hasler

Die gesamte Bildfolge wird geometrisch in einer Steigerungsfigur unterstützt: Das Kleine (die Höhle), das Große (die ragende Mauer) und schließlich das Unermessliche (der unbegrenzte Lichtraum da draußen).

St. Anna in Düren ist ein klassischer Kirchenbau mit einer Raumorganisation im nachkonziliaren Sinne. Der Grundriss steht ganz im Zeichen der sich anbahnenden Liturgiereform, gemäß welcher sich laut Schwarz »die Menschengemeinde, zu einer völlig klaren Gestalt verfasst, dem Ewigen anbietet.«<sup>8</sup>

### RAUMBILDUNGSPRINZIPIEN JENSEITS DES SAKRALEN

Wir wollen die Bildung von Raum nun aber allgemeiner fassen, um den Gegensatz sakral–profan etwas einzuebnen. Dazu dient die Skulptur »Peine del viento – Windkämme« von Eduardo Chillida als Sinnbild. Sie zeigt skulpturale Formen im Dienste des Aufbaus eines räumlichen Spannungsfeldes. Die Skulptur besteht aus vier Teilen: aus den drei Plastiken und dem Eigentlichen, dem immateriellen Dazwischen, einer Art im Zwischenraum liegenden Medium, das quasi indirekt hervorgebracht wird, indem die drei umliegenden, plastisch geformten Objekte mit ihm »sprechen«, mit ihrer gerichteten Ansprechgeste auf seine Existenz hindeuten. Dieses Zwischenmedium liegt irgendwo in der Mitte, es baut sich in unserem Kopf abstrakt auf. Auf diesen fast magischen Raum dort in der Mitte beziehen wir uns. Unser Denken oszilliert zwischen unserem Standpunkt und dem Dort – eine hoch dynamische und lebendige Geschichte.

Dieser räumlichen Figur stellen wir eine weitere Raumbeschreibung von Adalbert Stifter gegenüber. Auch hier geht es um die Wirkung von Form auf den leeren Raum dazwischen. Die Darstellungsmittel liegen hier innerhalb des bekannten architektonischen Formenvokabulars.

»Zu dem Ernste der Wolkenwände gesellt sich der Ernst der Wände von Marmor, und dass in dem Saale gar keine Geräte sind, vermehrt noch die Einsamkeit und Größe. Wenn nun vollends schon eine schwache Abenddämmerung eingetreten ist, so zeigt die Oberfläche des Marmors den Widerschein der Blitze, und während wir so auf und nieder gingen, war einige Male der reine, kalte Marmor wie in eine Glut getaucht, und nur die hölzernen Türen standen dunkel in dem Feuer, oder zeigten ihre düstere Fügung.«<sup>9</sup>

Anhand der Beschreibung dieses einfach aufgebauten Profanraumes stellen wir uns folgende Ausdrucksfiguren als innere Bilder vor: die Wände von Marmor, die hölzernen Türen und die nicht genannten Fenster, welche die Lichter in den Raum lassen und die Lichtphänomene an Türen und Marmorwänden



Peter Märkli, Museum La Congiunta, Giornico  
1992, © AZW

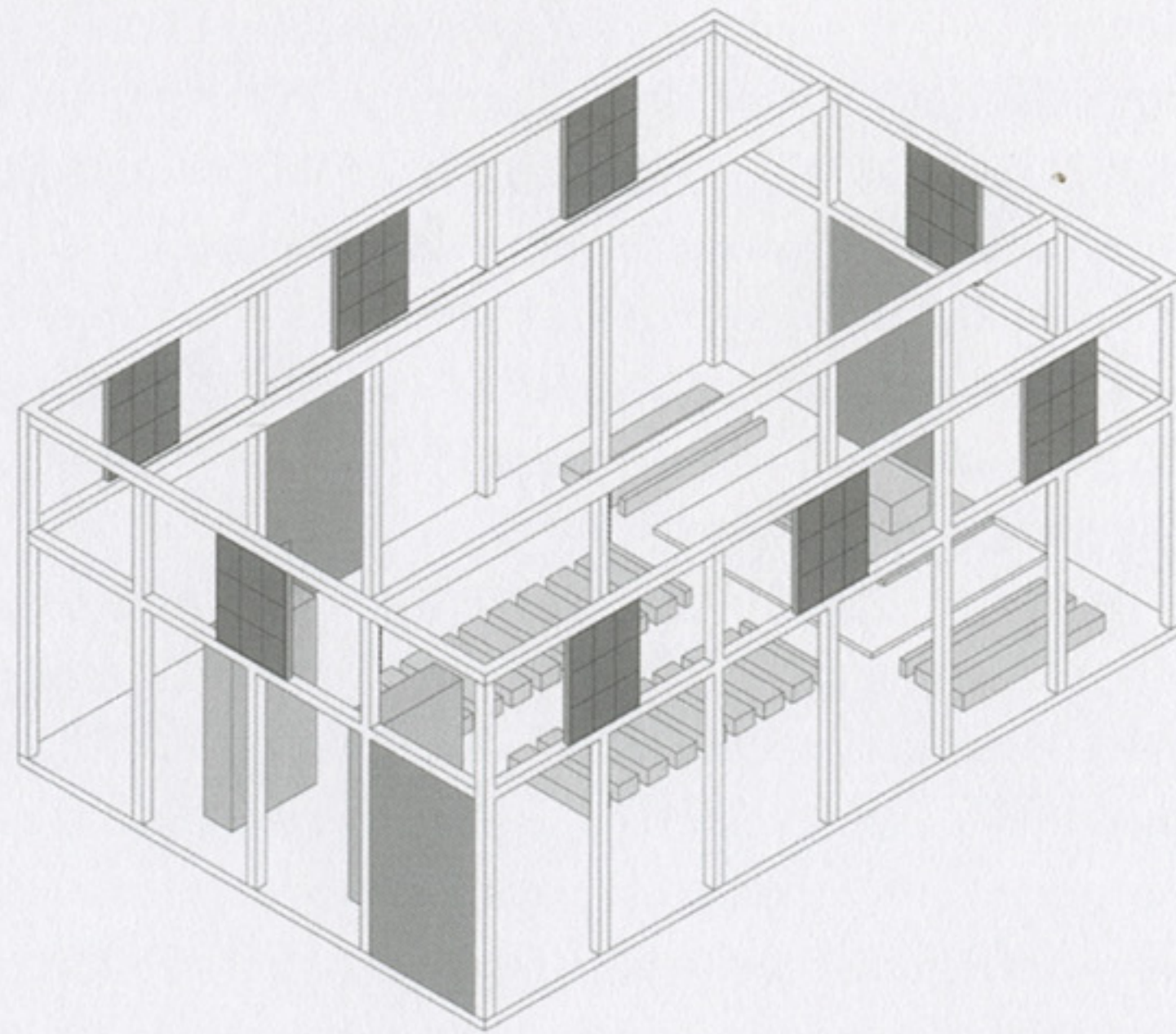
erzeugen. »Während wir so auf und nieder gingen« zeigt die freie Bewegung der Protagonisten im gestalthaften Architekturraum.

Wir nehmen eine Raumstruktur nicht fotografisch wahr. Der Mensch erfasst die einzelnen Wandelemente nicht in einer – je nach Blickwinkel unterschiedlichen – perspektivischen Verzerrung, sondern gewissermaßen objektiv denkend aus demselben Zentrum heraus, auf welches sie gerichtet sind. Und dieses gestalthafte Raumgebilde entsteht durch die ihn umfassenden ausdrucksstarken Architekturformen. Es erschließt sich Stück für Stück, sukzessive, im Ablauf unserer Wahrnehmung. Aus den Teilansichten setzt der Mensch das Raumgebilde zu einem Ganzen zusammen.

Und wie könnten solche Türen aussehen, die »dunkel in dem Feuer stehen«? Vielleicht in etwa so: Ein Wandstück, das durch drei Pilaster strukturiert ist; dazwischen eingebettet stehen zwei Doppelflügeltüren. Die aktiven Elemente sind die beiden Türen mit ihrer anthropomorphen Struktur. Stehend, durch die beiden Doppelflügel auf die Mitte hin organisiert, konstituiert die Figur eine frontal gerichtete Ausdrucksgebärde. Die Erwartung, die Türen könnten aufspringen und ein Mensch könnte in ihrem Rahmen erscheinen, ist in gewisser Weise Bestandteil der Form. Die stehende Türe, die symmetrische Mittellinie und die zusätzliche Betonung der Mitte durch Türgriffe und Schlusssteinandeutung im Sturz – diese Figur kann bereits als abstrahierter menschlicher Körper gelesen werden. Diese Skizze hat Rudolf Schwarz als Kind in der elterlichen Wohnung in Straßburg gezeichnet.

Solche Gestalten sind einfach zu erkennen, und ihre Wirkung ist allgemeinverständlich. Wie kann ein Formwandel nun geschehen, welche Vereinfachungen sind zulässig, ohne dass die Gestalt ihren Ausdruck verliert und folglich das Spannungsfeld im Raum nicht mehr aufbauen kann? Ein Dilemma der Moderne!

Wenn wir schon in diesem Haus des Altmeisters nachdenken dürfen, erlauben Sie mir einen kleinen Exkurs – eine Geschichte, die man sich erzählt. Jemand besuchte Mies in seinem Atelier in Chicago und fragte: »Was macht denn dieser Stich einer korinthischen Säule in Ihrem Büro?« Seine Antwort: »Wir schätzen sie, aber wir kopieren sie nicht.« Das Wort ist bekannt, aber was meinte Mies eigentlich damit? Er transformierte die Säule. Er suchte die innere Gestaltstruktur und formte sie um. Denn Säulen mit Basis, Kannelüren und Kapitellen sind nicht verzierte Funktionsträger, sie sind Gestalten im Dienste der Raumbildung. Mies wählte daher den Abstraktionsgrad sorgfältig. Bei der Villa Tugendhat werden die Kannelüren der Säule zu bombierten Chromstahlverschalungen der verborgenen Stützen aus handelsüblichen Eisenwinkeln. Der Glanz der polierten metallischen Oberfläche verstärkt das Licht- und Schattenspiel. Die Kapitelle fallen weg,



Rudolf Schwarz, St. Christoforus in Köln Niehl,  
1954-1959 / Wandansicht, © Thomas Riehle /  
Thomas Hasler

St. Christoforus, Synopsis der raumbildenden  
Elemente, © Thomas Hasler

die Stützen (oder Säulen) führen zur weißen Decke, von welcher sie durch den Kontrast ihrer edlen Materialität formal getrennt bleiben. Die Frage, die Mies sich gestellt hat, dürfte in etwa so lauten: Wieviel kann ich von der Ursprungsgestalt »Säule« wegnehmen (also abstrahieren), ohne dass sie ihre Gestalt-Wirkung verliert. Dieses Denken verbindet Mies und Schwarz!

Widmen wir uns noch einem zeitgenössischen Beispiel: dem Museum La Congiunta von Peter Märkli. Die hohe Sichtbetonwand behauptet gegenüber den Türöffnungen eine Autonomie. Ganz bewusst kümmern sich die horizontalen und vertikalen Schalungsfugen nicht um die Geometrie der Türen. In der Nicht-Übereinstimmung von Sturz und Leibungskanten mit dem Linienmuster des Betons drückt sich die Unabhängigkeit von Wand und Öffnungen aus. Die Entstehung der Wand wird im Geiste derjenigen der Türen zeitlich vorangestellt. Nach ihren eigenen Bedürfnissen schneiden sich die Öffnungen in die fertig gegossene Betontafel hinein. Dieser virtuelle Entstehungsprozess, wie er sich vor dem Auge jedes Betrachters aufs Neue vollzieht, verleiht den beiden gegensätzlichen Bauteilen eine kräftige Formbeziehung.

#### ST. CHRISTOFORUS IN KÖLN-NIEHL, 1954-1959 - ZENTRISCHE BILDSTRUKTUR IM RAUM

Die Wand als Gegenüber des wahrnehmenden Menschen: wie wird sie dargestellt, damit sie ihre Aufgabe als Raumbildnerin erfüllen kann? Dies möchte ich anhand eines zweiten Baus von Rudolf Schwarz darlegen. St. Christoforus in Köln Niehl ist ein einfacher, kubischer Raum im Grundrissverhältnis von fünf zu acht Teilen. Die umfassenden Wände sind durch das Zusammenwirken einer Fülle von Gestaltfaktoren in ihrer ganzen Fläche Ausdrucksfigur. Jede Wand nimmt gegenüber dem Raum je eine frontale Position ein. Wie vier große zusammengestellte Tafeln umstehen sie den Raum und erzeugen durch ihren Formausdruck im räumlichen Zentrum ein Spannungsfeld, das an Oskar Schlemmers »Tischgesellschaft« von 1923 erinnert.

Dort wird die Mitte durch die frontale und gerichtete Gebärde der um die Tischfläche versammelten menschlichen Figuren aufgebaut. In Entsprechung dazu wird der Raum von St. Christoforus durch die vier Wände bestimmt. Hier allerdings ist nicht die distanzierte Betrachtung eines Abbildes für die Wirkung verantwortlich, sondern die wahrnehmende Person selbst ist den Ausdruckselementen im Raum ausgesetzt. Die Wandfiguren richten sich je frontal auf sie.

Der Formausdruck der Wände bei St. Christoforus wird durch sich mehrfach überlagernde Muster erzeugt. Die Wandaufrisse erstrecken sich über zwei Geschosse. Der Obergaden, vom unteren Wandteil durch einen umlau-



fenden Betonriegel getrennt, wird durch die hochliegenden Fenster rhythmisch beherrscht. Durch die klare Unterscheidung zwischen geschlossenem Erdgeschoss und befenstertem Obergeschoss werden nicht nur zwei Wandbereiche bestimmt, es entstehen eigentlich zwei Raumteile: der geschlossene untere und der offene obere.

Erinnern wir uns an Oskar Schlemmer. Während seine »Tischgesellschaft« von puppenähnlichen Figuren dominiert wurde, spielen solche Figuren in seinen späteren »Fensterbildern« nur noch eine untergeordnete Rolle. Im Werk »Fensterbild mit Kommendem« aus dem Jahre 1942 beherrschen die beiden Fenster das Bild. Die Ausdruck erzeugende Gestik ist ganz in die Fenster hineinverlegt. Dabei vollzieht Schlemmer den Schritt ins rein Abstrakte, Geometrische nicht. Er malt nicht nur stehende Rechtecke, sondern eben Fenster mit ihren typischen Merkmalen, die ihr Wesen ausmachen – wie Sprossenteilung und Einbettung in die Wand.

Betrachten wir nun das Betonskelett in St. Christoforus: Es ist nicht einfach mit einem Gitter gleichzusetzen. Die Teile des Lineaments erscheinen vielmehr als einzelne Stäbe, die weitgehende formale Selbständigkeit besitzen. Eine solche Lesart kommt durch den Abbruch der Linien unter den Fenstern im Obergaden zustande. An dieser Stelle entsteht eine eigentümliche Wirkung, als ob ein Stau im Kraftfluss der Linie erzeugt würde. Das lineare Stabsystem wird hier direkt mit den flächigen Fenstern konfrontiert. Ihren starken Ausdruck als große stehende Bilder verdanken letztere zu einem guten Teil eben diesem direkten Bezug mit den Linien des Wandskelettes. Der je zentrisch unter den Fenstern stehende Betonstab wirkt stützend, wie wenn das Fenster von großem Gewicht wäre. Der Stab endet an dessen Unterkante und schafft zusammen mit dem horizontalen Balken eine Basis für den oberen Aufbau, er schultert diesen gewissermaßen. Mit den Linien des Wandskelettes, die sich im Verband überkreuzen oder plötzlich abbrechen, arbeitet Schwarz explizit gegen das Gitter. Bewusst stört er das starre geometrische Linienmuster.

Eine andere Lesart dieser Linienkonfiguration wäre diese: Der Gestaltpsychologe Max Wertheimer definiert Begriffe wie »die gute Fortsetzung« oder das »Siegen« der einen Kurve über eine andere. »Die »gute Kurve« siegt über die Geschlossenheit«, kommentiert er.<sup>10</sup> In gewissem Sinne liefert er mit diesen Arbeiten den Beweis für die Möglichkeit einer rein synthetischen Produktion von Gestaltphänomenen, die sich nicht an Naturformen orientieren muss: für die Abstraktionstendenz von Kunst und Architektur der Moderne ein entscheidender Punkt.

In der Nachfolge hat Rudolf Arnheim diese Untersuchungen erweitert: Durch graduelle Differenzierungen eines Schemas können teilweise virtu-

elle Fortsetzungen der Linie unter der Fläche vermutet werden. Beim einseitig senkrechten Auftreffen der Linie auf die Fläche lässt die Vorstellung eine solche Fortsetzung eindeutig nicht mehr zu. Somit bilden Linie und Fläche zusammen eine einheitliche Figur.<sup>11</sup> Beim Wandmuster von St. Christoforus entsteht der gleiche Eindruck. Keine Linie, welche als durchlaufend gelesen werden könnte, entzweit das Fenster. Die horizontalen Balken laufen vorbei, die vertikalen Stützen treffen auf.

Eine weitere Referenz ist die Wandgestaltung von Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna. Die großformatigen Fotografien im Buch von Rudolf Kömstedt<sup>12</sup> zeigen gegenüber der Wirklichkeit ein ganz anderes Bild. Weil hier nur die Mosaik interessiert, lässt der Autor in seinen frontal aufgenommenen Wandansichten die tragenden Säulen und damit das ganze Erdgeschoss weg. So entsteht der Eindruck einer Zweigeschossigkeit. Dieses Bild weist nun strukturelle Verwandtschaften mit St. Christoforus auf. Im Obergeschoss des Wandbildes von Ravenna ist der Schwerpunkt der Ausdruckswirkung unentschieden. Er pendelt zwischen den je in den Gitterfeldern liegenden Apostelfiguren und den Fenstern hin und her. Schwarz hingegen rückt die Fenster als klar vorherrschende Ausdrucksformen ins Zentrum des Gittermusters, die dazwischenliegenden Wandfelder treten in den Hintergrund. Die dominanten, den Raum zentrierenden, farbigen Fenster versetzen das ganze Linien- und Flächenwerk in Spannung. Während die historische Wandansicht ihre Gebärdenstruktur hauptsächlich aus ihren kostbaren Mosaiken bezieht, steht Schwarz diese Kunstform nicht mehr zur Verfügung. An die vergangene Schönheit erinnern die drei Kohlestift-Sgraffitti, die Georg Meistermann frei auf die weißen Putzflächen gesetzt hat.

Die Sache erinnert an die Zeit vor der Renaissance, als die Perspektive noch hierarchisch aufgebaut war, und die Größenverhältnisse der Bildelemente sich nicht nach der geometrischen Richtigkeit, sondern nach der Bedeutung des Darzustellenden richteten.

Das in das Skelett eingesetzte Sgraffito mit der Engelsdarstellung überragt die Tür des seitlichen Ausgangs und wirkt so als Mittlerfigur zwischen oben und unten. Überboten wird dieses Bild von der Leuchtkraft des übergeordneten Fensters. Im Erdgeschoss versetzt das Fresko durch seine Großflächigkeit den Türausschnitt zur Miniatur.

Vergleichbare Verhältnisse herrschen auf einem Glasbild mit dem Titel »Fenster« von Josef Albers. Nicht Linienkonfigurationen, sondern Ähnlichkeiten der eingesetzten Flächen bestimmen dort den Zusammenhang. Zwei riesige Fenster überragen die kleine, am Boden stehende Öffnung, welche vom Betrachter spontan mit seiner eigenen Maßstäblichkeit in Beziehung gesetzt wird. Allein diese Gegenüberstellung im sonst dimensionslosen

Bild verleiht den übergeordneten Fensterfiguren etwas Kolossalisches, etwas Überdimensionales. Eine die beiden Bildebenen überlagernde Fläche übernimmt die Mittlerrolle und bringt die Elemente in einen lesbaren Zusammenhang. Die Flächen mit Kreuzfigur stehen aufgrund ihrer figurativen Ähnlichkeit in enger Beziehung zueinander.

All diese Formstrukturen, Referenzen und Transformationen sind Teilaspekte, auf der die Raumwirkung von St. Christoforus aufgebaut ist. Es werden mehrfache Form- und Ausdruckssysteme kontrapunktisch überlagert. Die mittigen vier Stützen tragen das Rippenbetondach, die umfassenden vier Wände besitzen zum einen raumstabilisierende Elemente (Betongitter, umlaufende Obergadenfenster, Orgelkörper) – und zum andern dynamisierende Elemente wie die drei frei gesetzten hohen Wandbilder von Georg Meistermann. Das alles unterstreicht letztlich den zentrierenden Charakter des Raumes.

Und zum Schluss noch dies: Schwarz grenzt Profan- und Kirchenbauten sehr wohl voneinander ab. Der Sakralbau verlangt nach einem Raumbild, das die theologische Zielsetzung unterstützt. Was sich aber nicht unterscheidet, das sind die genuin architektonischen Mittel, die ganz generell Gestaltwirkungen erzeugen. Sie sind verantwortlich für jene im Titel postulierte »Raumbildung durch Formkraft«.

- 1 Ulrich Conrads [et al.] (Hrsg.): *Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, Braunschweig/Wiesbaden 1994, (Bauwelt Fundamente; 100).
- 2 Rudolf Schwarz: *Vom Bau der Kirche*, Würzburg 1938.
- 3 Ludwig Mies van der Rohe: »Foreword«, in: Rudolf Schwarz: *The Church incarnate*, Chicago 1958.
- 4 Rudolf Schwarz: *Lothringen als Bestand und Aufgabe*, [Typoscript], ca. 1943, S. 2.
- 5 Schwarz 1938, S. 3.
- 6 Adalbert Stifter: »Das alte Siegel« (1843), zitiert aus ders.: *Studien*, München 1979, S. 675–732, hier S. 690.
- 7 Schwarz 1938, S. 62.
- 8 Rudolf Schwarz an Otto Bartning, 4.6.1951.
- 9 Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, Pesth 1857, zitiert nach der Ausgabe als Insel-Taschenbuch 653, Frankfurt 1982, S. 362.
- 10 Max Wertheimer: »Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt«, [Teil 2], in: *Psychologische Forschung*, 1923, S. 301–351, hier S. 326.
- 11 Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen*, Berlin 1978, S. 243.
- 12 Rudolf Kömstedt: *Vormittelalterliche Malerei*, Augsburg 1924, S. 51.