

Rudolf Schwarz und sein Einfluss auf die Kirchenarchitektur in der Schweiz

Rudolf Schwarz übte auf die Kirchenarchitektur in der Schweiz nach der Einweihung von St. Anton in Basel zweifelsohne einen starken Einfluss aus. Allerdings ist es ein schwieriges Unterfangen, die genauen Berührungspunkte und die entscheidenden Kontakte zwischen Schwarz und den Schweizer Architekten im einzelnen nachzuweisen - diesbezüglich muss man auf die entsprechenden Monographien warten -, aber es sei in diesem kurzen Beitrag zumindest der Versuch gewagt, die Hauptakzente des Dialoges herauszukristallisieren und anhand von einigen wenigen exemplarischen Bauten mögliche formale Gemeinsamkeiten zwischen den Schweizer Kirchen und den Bauten von Schwarz anzudeuten.(1)

Für die moderne schweizerische Kirchenarchitektur entscheidend war die Realisierung der Basler Antoniuskirche zwischen 1925 und 1930, die von Karl Moser als Sichtbetonbau entworfen wurde. Das Alterswerk des grossen Förderers der modernen Architektur (rufen wir in Erinnerung, dass er es war, der sich mit Verve für den avantgardistischen Plan von Le Corbusier für den Völkerbundpalast in Genf eingesetzt hatte) basiert noch ganz auf dem französischen Vorläufer in Le Raincy, der bekanntlich 1923 von Auguste Perret als erste ganz in Sichtbeton ausgeführte Kirche errichtet wurde. Moser war zudem als Professor der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich auch indirekt an der Entwicklung des Kirchenbaus im Stil des Neuen Bauens beteiligt. Unter seinen zahlreichen Studenten, die wenig später als Protagonisten der Moderne Karriere machen sollten, fanden sich auch Hermann Baur und Fritz Metzger, die wichtigsten Vertreter der schweizerischen katholischen Kirchenarchitektur sicher zwischen 1930 und 1960.

Beide waren von der Wirkung der so neuartigen Fronleichnamskirche von Rudolf Schwarz in Aachen, die 1930 eingeweiht wurde, geradezu überwältigt. Baur zufolge zählte die deutsche Kirchenarchitektur im allgemeinen wenig. Doch: «Umso stärker war die Wirkung von Rudolf Schwarz' Fronleichnamskirche in Aachen. Hier war nun alles, was in der Luft lag, in die gültige Form gebracht; alles nur Akzidentelle, all das dekorative Formenwesen, das sich um den Kirchenbau angesetzt hatte, war da ausgelöscht, weggefeht. In letzter Nacktheit stand hier Architektur da, Hülle eines Raumes, gefügt mit vollendetem Mass, das Urelement der Lichtführung dem Kult und dem Sinne des Hauses Gottes dienstbar gemacht. Dieser Kirche und dem Kreis, aus dem der Erbauer hervorging - oder besser gesagt, in dem er zusammen mit Romano Guardini führend tätig war -, hatten wir in jener Zeit das meiste an unmittelbarer Anregung zu verdanken.»(2)

Zumindest bei den ersten Werken von Baur und Metzger drängt sich ein direkter Vergleich mit der Aachener Kirche auf. Baur's eigenartiger Entwurf für eine Vorstadtkirche in Riehen aus den Jahren 1927 bis 1933 bricht radikal mit seiner Beschäftigung im Dunstkreis eines gereinigten Neoklassizismus.(3) Die Konsequenz der geraden Linie, die Monumentalität des kastenförmigen Schiffes, die Durchlässigkeit der Haut durch die Auflösung der Seiten in Glas, all dies kündigt von der vollzogenen Trendwende hin zum Stil des Neuen Bauens. Da die Datierungsfrage der veröffentlichten Skizze, die eine perspektivische Aussenansicht zeigt, noch nicht beantwortet ist, kann nicht entschieden werden, ob hier Schwarz als Inspirationsquelle genannt werden kann oder ob der Entwurf alleine aus der Auseinandersetzung mit den Manifesten der Protagonisten des Neuen Bauens gewachsen ist. Allerdings deutet die Wahl des hohen Kastens als Primärform meiner Meinung nach doch darauf hin, dass bei der Entstehung der Zeichnung die ersten Pläne für Aachen Baur schon bekannt gewesen sein dürften.

1934 nahm er am Wettbewerb für die Basler Don Bosco Kirche teil, für den er einen etwas bescheideneren Bau projektierte, der sich ausgesprochen asketisch präsentierte. Die eher niedrige Halle mit einer flachen Tonne, die auf schlanken Rundsäulen abgestützt ist, endet ohne Einschnürung in einer geraden Chorwand. Der Altarbereich wird einzig durch den

Seitenwechsel der raumhohen Befensterung ausgezeichnet. Zu seinem Leidwesen musste er 1936/37 nach einer langen und ermüdenden Auseinandersetzung, in die sich der Basler Bischof Joseph Ambühl mahnend einschaltete, seinen Wettbewerbsentwurf einschneidend modifizieren. Vermochte beim Bau von St. Anton in Basel die Aussicht auf Arbeit sämtliche drohenden Diskussionen um die Ästhetik der neuartigen Sichtbetonarchitektur in Schach zu halten, so lag ein zweites Bekenntnis zur Avantgarde in derselben Stadt nicht mehr drin. Wenigstens bleibt Don Bosco in den groben Konturen eindeutig ein Werk der Moderne. Der vom Eingang aus aufgenommene Bau in Basel gebärdet sich im Vergleich zur entsprechenden Ansicht in Aachen wie eine spiegelverkehrte Paraphrase.

Sein bestes Werk vor dem Zweiten Weltkrieg realisierte Baur 1938/39 in der Basler Vorstadtgemeinde Dornach, die 1925 bis 1928 mit dem expressionistischen Goetheanum weit über die Landesgrenzen bekannt wurde.⁽⁴⁾ Die Organisation der einzelnen Bauteile kommt einer Weiterentwicklung der Don Bosco Kirche gleich. Hier entwarf Baur jedoch einen freistehenden Turm über einem rechteckigen Grundriss. Die Kirche selber ist eine breite, dreischiffige Halle mit tief angesetzten quadratischen Fensteröffnungen. Wie beim ersten Entwurf für Don Bosco ist der Chor nicht eingezogen, er wird lediglich durch eine vertikale Fensterbahn hervorgehoben. Mit der subtilen Synthese von gerader Linie und gewölbten Elementen (so etwa in der leicht gekrümmten Chorwand, in der Flachtonne des Mittelschiffes und in der Bedachung der Passerelle zwischen Turm und Kirche) weist Dornach eindeutig von Aachen weg. Während Baur hier ein eigenständiges, wohldurchdachtes Konzept gelungen ist, büsste er an innovativer Kraft ein, was wohl am ehesten auf ökonomische Gründe zurückzuführen ist. In der schwierigen Wirtschaftslage der 30er und 40er Jahre konnte ein Baumeister es sich schlicht nicht leisten, einen Auftrag nur deswegen abzulehnen, weil die Haltung der Bauherrschaft zuwenig konsequent war.

Nur noch in zwei Kirchen bezeugte Baur explizit seine Sympathie zum domhaften Bau, wie er von Schwarz in Aachen initiiert und in den Werken der 50er Jahre ausgereift wurde, nämlich in der 1951 konsekrierten Allerheiligenkirche in Basel und in der 1953 vollendeten Marienkirche in Olten. So schreibt er im Kommentar zur Basler Kirche: «Die Kirche zu Allerheiligen ist in ihrer Grundform eine längsgerichtete Hallenkirche; Rudolf Schwarz hat hierfür in seinem Buch 'Vom Bau der Kirche' den Begriff der Wegkirche gewählt. In ihr ist die Gemeinde gewissermassen unterwegs zum heiligen Ort. Die andere Form, jede des 'Offenen Ringes' hat gewiss heute ihre besondere Bedeutung; aber es ist doch auch zu bedenken, was der grosse Kirchbaumeister Rudolf Schwarz vor 2 Jahren im Werk geschrieben hat, dass 'der neuen Situation der grossstädtischen Masse die Form der Wegkirche besonders stark entspreche'.»⁽⁵⁾ Basel und Olten bildeten mit einigen anderen längsgerichteten Schweizer Grosskirchen unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg eine Gruppe, die zu Pilgerstätten insbesondere deutscher Architekten wurden, wie Rudolf Schwarz offen zugibt: «Wahrscheinlich weiss man es drüben gar nicht so recht, welch ein Trost es uns war, zu sehen, wie unsere Hoffnung in diesem kleinen Land in der Mitte des Erdteils bewahrt und lebendig gehalten wurde, und unsere Anfänge grossgezogen wurden. Ein Land Europas nach dem anderen versank in Finsternis, und schliesslich brannte nur noch dieses einzige tröstliche Licht, wenn es uns auch nur noch die Sterbekerze des Abendlandes zu sein schien. Die Kirchen, die damals in der Schweiz gebaut wurden, schienen uns so etwas zu sein wie das Tedeum der 'Letzten am Schafott' und in ihm schien uns die Würde des christlichen Abendlandes gerettet.»⁽⁶⁾ An den folgenden Ausstellungen fehlten Allerheiligen- und Marienkirche ebensowenig wie die beiden zukunftsweisenden Kirchen von Fritz Metzger für Riehen und Zürich, die im Gegensatz zu jenen mit dem Trapez beziehungsweise mit dem Quereval über neuen Grundrissformen errichtet wurden. Allerheiligen- wie Marienkirche sind hohe, domhafte Bauten mit einer riesigen, ungegliederten Altarwand, die dort ungeschmückt belassen, hier mit einem unkonventionellen Wandbild von Ferdinand Gehr bemalt wurde, das zu ersten heftigen Kontroversen um den Stil einer kirchlichen Malerei führte. Bemerkenswert ist der Umstand, dass der Chorraum,

der nur durch Stufen vom Gemeindesektor hervorgehoben ist, rund ein Drittel der Grundrissfläche beansprucht. Richtet man ein Augenmerk auf die Proportionen der ganzen Baukörper, so entdeckt man eine ähnliche Haltung, der sich Schwarz jedoch um einiges konsequenter in seinen Kirchen der 50er Jahre verschrieb. Schwarz erkannte sehr wohl die verwandtschaftliche Haltung in den Beispielen seines Schweizer Kollegen: «Allerheiligen ist wohl sein besa-gendstes Werk. Die grossen und einfachen Worte seiner architektonischen Sprache sind dort am klarsten zu vernehmen. Hohe zarte Säulen, die Decke ein ganz leichter, schwingender Baldachin, und alles umkleidet mit einem Gefüge gemässigt steiler Rechtecke, deren jedes das Mass des Menschen enthält, das ein göttliches ist. Vor dieser stillen Gregorianik der Bau-formen vergisst man, dass Kirchenbau nach der Meinung mancher Theoretiker Zweckbau sein soll, für vermeintliche Zwecke der Liturgie, und die Architektur eine ancilla liturgiae, denn hier ist der Bau selbst Teilhaber der grossen Preisung geworden, Lobgesang aus freiem Her-zen. Hier ist jeder vermeintliche Zweck in den Bau verbraucht, 'getilgt', wie der Baumeister sagt.»(7) Architektonisch allerdings verweisen Baur's Kirchen eher auf die filigrane Skelett-bauweise der Schule Auguste Perrets in Frankreich. Im Gegensatz zur Sprache von Schwarz zeichnet Baur die Stützen mit markanten Profilen aus, so dass die teilweise stark hervortre-tenden, tragenden Bauelemente eine gleichsam dekorative Wirkung entfalten.

In dem Sinne lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen den erwähnten Grosskirchen von Baur und der vom Zürcher Architekten Ferdinand Pfammatter entworfenen Gruppe von Kir-chenbauten der 50er Jahre feststellen, auch wenn diese stilistisch nicht dem Neuen Bauen zugeordnet werden können (Dreikönigskirche Zürich von 1950/51, Galluskirche Zürich von 1956/57 und Marienkirche Dübendorf von 1949/52). Pfammatter dissertierte 1948 mit einer Arbeit über den Kirchenbau, die aber nicht als wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung gelten kann, sondern als eine Annäherung eines Architekten auf der Ebene des Entwurfes an den Bautypus Kirchenbau verstanden werden muss.(8) Mit zahlreichen eigenen Grund-, Auf-riss- und Perspektiv-Zeichnungen stellt Pfammatter in seiner Publikation die für ihn massge-bendsten Dokumente der zeitgenössischen Kirchenarchitektur dar. Dabei erstaunt die höchst eigenwillige Auswahl, die auf der einen Seite die bekanntesten Werke in Deutschland berück-sichtigt (die Fronleichnamskirche ist mit einer ganzseitigen Innenraumaufnahme und mit vier Plänen ausreichend dokumentiert(9)), die aber auf der anderen Seite nicht auf überladen ex-pressionistische Betonspielereien insbesondere aus Frankreich verzichten möchte. Pfammatter eigenes Werk steht ganz in der Nachfolge von Auguste Perret, der nach seinen sensiblen Frühwerken bezüglich Kirchenbau einen problematischen Weg zu triumphalistischen Denk-mälern beschritt (man betrachte in diesem Zusammenhang die 1956 vollendete Kirche in Le Havre). Es scheint, als ob Pfammatter Schwarz' Werk nur deswegen veröffentlichte, um den domhaften Raum, den er bis zu Beginn der 60er Jahre mit allen Mitteln gegen zentralisierende Grundrisskonzeptionen verteidigte, auch auf Beispiele abzustützen, die in der damaligen Ar-chitekturkritik als avantgardistisch bewertet wurden.

Nachhaltiger wirkte sich der Einfluss von Rudolf Schwarz bei der Kirchenarchitektur von Fritz Metzger aus. Dabei können in dessen Werken weniger formale Gemeinsamkeiten geortet, als vielmehr eine verwandtschaftliche Sensibilität im Umgang mit dem Raum als li-turgisches Gefäss aufgespürt werden. Es braucht nicht weiter betont zu werden, dass die Li-turgische Bewegung Schwarz zwar ein grosses Anliegen war, die für ihn aber nicht zur Kon-sequenz haben sollte, dass das Primat auf den Begriff Gemeinschaft zu verlagern war, oder mit anderen Worten, dass der Kirchenraum als rein funktionales Gebilde zu betrachten war. Eine aufmerksame Lektüre seines konzisen Buches «Vom Bau der Kirche» fördert auf jeder Seite ein zähes Ringen um die Frage zutage, ob die Begegnung mit dem Ganz Anderen in der liturgischen Gemeinschaft architektonisch befriedigend zum Ausdruck gebracht werden kön-ne. Die vollkommen nackten Wände der Fronleichnamskirche, die geradezu erschauernde Altarwand, die im Grunde eine ähnliche Wirkung besitzt wie die Pantokrator-Figur in der byzantinischen Kultur(10), die hoch angebrachten Fenster, die eher verschliessen, denn das

Innere zum Aussenraum öffnen, all dies soll den Einzelnen, der sich in die Liturgische Schar eingliedert, befähigen, sich von der Kraft des Numinosen treffen zu lassen.

Fritz Metzger erhält nach einem zähen Kampf 1932 den Auftrag für die Errichtung einer neuen Pfarrkirche St. Karl in einer typischen Arbeitersiedlung der Stadt Luzern.(11) Vorbildhaft durchgeführt wurde der national ausgeschriebene Wettbewerb, an dem sich 68 katholische Architekten beteiligten. Dank einer aufgeschlossenen Jury mit den Fachrichtern Hermann Baur und Hans Herkommer sowie mutigen Klerikern, die das Bekenntnis zum neuen Stil in der Öffentlichkeit vertraten - mutig deswegen, weil gerade im kirchlichen Kontext die Sprache des Neuen Bauens wie die expressionistische Malerei als entartet und bolschewistisch gebrandmarkt wurde -, setzte Metzger seinen Entwurf ohne grosse Zugeständnisse um und schuf damit den ersten eigentlich modernen Kirchenbau der Schweiz. Auch wenn der Raum betont liturgiefreundlich organisiert ist - dazu dient vor allem die genial zu nennende Rundführung des Chorabschlusses(12), die zusätzlich durch die ununterbrochene, vorgestellte Säulenreihe und durch das unter der Decke angebrachte Fensterband optimiert wird -, bleibt die Kirche in ihrer Ausprägung monumental. Der strenge Turmpfeiler mit der filigranen Glockenstube setzt ein unübersehbares Zeichen in einem Quartier, das in der Stadt bis anhin ein Schattendasein fristete. Die verblüffendste Leistung wird in der Eingangspartie, die verschiedene Ziele erfüllt, offenkundig. Einmal legt sie den Bau unmittelbar über dem Fluss als Wasserkirche aus und schafft dadurch eine ideelle Verbindung zur mittelalterlichen Wasserkirche in Zürich. Dann gemahnt das vorkragende Dach, das von freien Säulen gestützt wird, an eine Tempelfront. Schliesslich fungieren die freien Säulen als Klammer zwischen Innen und Aussen. Die Nähe in der Haltung der Luzerner Kirche zu Aachen würde sich noch stärker aufdrängen, wenn die Wände im Innern nicht mit den plakativ figurativen Malereien versehen worden wären. Metzger wollte von Anbeginn nicht auf eine bildkünstlerische Ergänzung verzichten, denn schon die ersten Innenraumperspektiven zeigen an den Wänden figurative Friese.(13) □ In dieser Beziehung manifestierte Metzger nicht dieselbe Radikalität wie Schwarz beim kompromisslosen weissen Kasten in Aachen, der in einem universaleren Sinne tempel- und domhaft bleibt.(14) Auch bei den folgenden Bauten von Metzger zerstören grossflächig aufgetragene Malereien die stille Würde, die von der Architektur ausgeht. Die kleine Theresienkirche in Zürich, die im Jahre 1933, noch vor Vollendung der Luzerner Kirche, eingeweiht werden konnte, ist bezogen auf die allgemeine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts das beste Beispiel des Neuen Bauens in der Sparte Kirchenbau. Auch wenn Metzger einen breiten, seitlich angebrachten Turm wählte und den Innenraum ausgesprochen niedrig hielt, sind die formalen Verwandtschaften mit Aachen verblüffend. So sind die kleinen Fenster ebenfalls so hoch angebracht, dass keine Sicht nach aussen ermöglicht wird. Zudem ist der Grundriss mit nur einem Seitenschiff auf exakt dieselbe Weise asymmetrisch konzipiert wie in Aachen. Die Charakteristik der weissen Wände hätte ohne die grafisch harten Wandbilder von Richard Seewald durchaus mit der Atmosphäre der Fronleichnamskirche in Verbindung gebracht werden können.(15) Den nächsten Bau von Fritz Metzger scheint Rudolf Schwarz indirekt mitverantwortet zu haben. Zumindest wird er bei der Wettbewerbsausschreibung zusammen mit Alberto Sartoris und Hermann Baur als Fachrichter aufgeführt. Ob er tatsächlich an der Auswertung teilnahm, entzieht sich meiner Kenntnis, da die entsprechenden Protokolle bis anhin noch nicht aufgefunden werden konnten.(16) Die Maria Lourdes Kirche, 1935 vollendet, schliesst formal an St. Karl an, insbesondere was die Disposition des Turmes zum Rechteckkörper des Kirchenschiffes betrifft. Das Innere jedoch wird durch die eigenartigen Rundfenster und durch die Quertonnenreihe bestimmt, die im Chor fugenlos in die Chorwand übergeht.

Während des Zweiten Weltkrieges vollzieht Metzger einen entscheidenden Gesinnungswandel, der das Abrücken vom Longitudinalprinzip zur Folge hatte. Die innovativen Grundrisse in den beiden gleichzeitig errichteten Kirchen St. Felix und Regula in Zürich und St. Franziskus in Riehen (beide 1950 konsekriert) lösten in ganz Europa eine befruchtende

Auseinandersetzung mit den Fragen der liturgiegerechten Ordnung aus. Beide Kirchen widerspiegeln Metzgers Beschäftigung mit den Idealgrundrissen, die Schwarz in «Vom Bau der Kirche» entwickelt hatte. Es ist sicher kein Zufall, dass die schweizerische Architekturzeitschrift «Werk» 1949 einen Artikel von Rudolf Schwarz abdrucken liess, worin dieser seine Bemühungen um die Idealpläne für den Kirchenbau als Kurzfassung präsentiert. Die Schweizer Kirchenarchitekten suchten damals offensichtlich eine breitere Abstützung für ihr Abrücken von der Wegkirche.(17) Im Kommentar zur Zürcher Kirche erwähnt Metzger die Quellen seiner Neukonzeption: «Rudolf Schwarz hatte in seinem Buche 'Vom Bau der Kirche' schon 1938 all die möglichen Pläne behandelt, in genialer Weise gedeutet, und dabei die Form des offenen Kreises als natürlichste Gestalt einer betenden und opfernden Gemeinde hervorgehoben. Die Masse der Gläubigen kann darin durch Ordnung und Form deutlicher Gemeinde werden. Der Wille nun, diese Gemeinschaft der Gläubigen nahe vor dem Altar und Kreuz im geistigen und räumlichen Zentrum zu besammeln so, dass auch die Gläubigen in den letzten Bänken zur Teilnahme angesprochen werden, bringt eine neue Problemstellung. Die Raumbewegung, die Spannung und Nähe sollen das blosses Beiwohnen in aktivere Teilnahme und Konzentration wandeln helfen.»(18) In einem Aufsatz mit Gedanken, wie das Gefäss, in dem die Gemeinde sich als «Umstehende» (Circumstantes) erfahren können, aussehen soll, schreibt Metzger: «Die Architekten erfinden hierfür eine Reihe tauglicher Pläne und Formen, durch Ausrichtung und Kreisgemeinschaft bestimmt, die wohl im offenen Ring ihre Synthese finden dürfte.»(19) Und in einem weiteren Artikel aus dem Jahre 1957: «Das Konzil von Trient formulierte: Liturgische Handlungen helfen uns dazu, die im hl. Opfer verborgenen Wirklichkeiten zu beschauen. Heute wollen wir alle darüber hinaus aktive Teilnahme an Opfer- und Mahlgemeinschaft. Im Kanon ist diese Gemeindeform deutlich vorgezeichnet durch die Worte: 'Umstehende' und 'in hl. Gemeinschaft' - sie sind nur umzusetzen, nur zu tun. Die Gemeinde im offenen Ring kann von den Raumwänden ummantelt und umhegt oder in klarem Rechteck umschlossen werden. Ihre natürliche, hufeisenförmige Gestalt bestimmt im einen Fall die Bauform mit, im andern kontrastiert sie zu dieser, um nur in der Anordnung der Bankreihen oder in einer überhöhten, gleichförmigen Decke ihre Verbundenheit mit dem Altarbezirk auszudrücken.»(20) Damit bezieht sich Metzger mehrmals auf den zweiten Idealplan von Schwarz als Quelle für die erwähnten Grundrisslösungen; allerdings pochte Metzger weiterhin auf die Dualität von Chor und Gemeinderaum, so dass dem Trapez in Riehen ein Quereoval, dem Quereoval in Zürich ein Querrechteck für den Altarbezirk angefügt ist, während der Altar bei Schwarz' offenem Ring im Zentrum des Kreises plaziert ist.(21) Eine Sonderstellung in der schweizerischen Kirchenarchitektur nimmt der Missionar und Architekt Karl Freuler ein, der von 1948 bis 1968 in Japan weilte und dort im Auftrage der verschiedenen internationalen Ordensniederlassungen und neuentstandenen Pfarreien rund 130 Kirchen realisierte.(22) Davon sind die meisten aber lediglich einfache, barackenähnliche Kleinstzentren. In seinem Gesamtschaffen tauchen jedoch auch Grosskirchen auf, die nicht nur die Auseinandersetzung mit der deutschschweizerischen Kirchenarchitektur(23), sondern auch diejenige mit den Deutschen Baumeistern um Schwarz und Böhm belegen.(24) In den 60er Jahren übte Ronchamp einen derart nachhaltigen Einfluss aus, dass domhafte Kirchen im Sinne von Schwarz nicht mehr gefragt waren. Die plastische Architektur mit extravaganten Formen und theatralischen Lichtspielen wurde in allen erdenklichen Variationen erforscht. In den Architektenkommentaren wird deutlich genug, dass Längsgerichtetheit mit Rückständigkeit gleichgesetzt wurde, so dass man auf der Suche nach neuen Ausdrucksweisen der sakralen Stimmung war. Vielen schien die sogenannte organische Bauweise einen Ausweg aus der allgemeinen Orientierungslosigkeit anzubieten. Am weitesten ging Walter M. Förderer mit seinen Betongrossplastiken. Allerdings vermied er den Fehler, seine Plastizität als Merkmal von Sakralität zu bezeichnen. Sein Anliegen war die Schaffung von vielschichtigen Erlebnisräumen, von Zonen, in denen sich Eindrücke von Hell und Dunkel, Weit und Eng, Hoch und Niedrig einstellten. Er hatte implizit auch keine Bedenken, den als Kirche geplanten Bau auch in einer

anderen Funktion zu sehen, so etwa - und dies verdeutlichte er 1969 mit zwei Skizzen - den Bau in Hérémente einmal als Kirche und einmal als Touristenzentrum.(25) Es wird wohl diese Ambivalenz im äusseren Erscheinungsbild gewesen sein, die Förderers Kirchenarchitektur etlichen Kirchgemeinden der bewegten 60er Jahre so entgegenkam. □ In Anbetracht der alles beherrschenden expressiv-plastischen Architektur im Kirchenbau kann das Ereignis der übertragenden, domhaften Kirche von Franz Füg für Meggen nicht anders als eine kleine Sensation bezeichnet werden. Füg, der zusammen mit Fritz Haller die sogenannte Solothurner Schule gründete(26), gleichsam den schweizerischen Ableger der Mies-van-der-Rohe-Architektur, war von 1958 bis 1961 Schriftleiter der wichtigen Zeitschrift «Bauen+Wohnen», eines Organs, das sich in Absetzung vom damals gefälligeren «Werk» dezidiert der modularen Bauweise verpflichtet ist.(27) Während Ronchamp darin schlicht und einfach nicht zur Kenntnis genommen wurde, sind in einem Spezialheft aus dem Jahre 1958 zum Thema Kirchenbau Vertreter der klaren, geometrisierenden Architektursprache aufgeführt, unter ihnen auch Rudolf Schwarz mit den abgebildeten Kirchen in Aachen, Frechen und Düren.(28) Aufschlussreich ist ein darin publizierter Aufsatz von Jürgen Joedicke, der implizit das Konzept des Einraumes, wie es in Aachen am reinsten zur Geltung kommt, gegenüber den plastischen Körpern nach Ronchamp verteidigt. «Die Überwindung der materialistischen Denkweise des 19. Jahrhunderts, die nur bestimmten Baustoffen eine sakrale Wirkung zusprachen, führte zur Legitimierung neuer Materialien und neuer Konstruktionsverfahren im Kirchenbau; heute aber geraten wir in Gefahr, wieder einer ähnlichen materialistischen Denkweise zu verfallen. Wir planen neue Kirchen grundsätzlich nur noch mit Hängedächern, Faltdächern oder Schalenkonstruktionen und glauben allen Ernstes, dass neuer Kirchenbau mit derlei Formen identisch sei. Wir ersetzen den Formalismus des 19. Jahrhunderts durch einen neuen, einen konstruktiven Formalismus, der um so gefährlicher ist, als er sich scheinbar rational sehr treffend begründen lässt. Es ist dringend notwendig, sich wieder darauf zu besinnen, dass 'zum Wesentlichen sehr wenig gehört', - dass auch unsere kühnsten Tragkonstruktionen nichts anderes sind und sein können als Mittel, das heisst dienende Elemente der Raumgestaltung.»(29) Füg kannte das Gesamtschaffen und insbesondere die theoretischen Schriften des Deutschen Baumeisters, obschon dieser nicht als unmittelbares Vorbild des Solothurners gelten kann. Die 1966 vollendete Piuskirche in Meggen ist denn auch gänzlich dem überragenden Meister der Montagebauweise, Mies van der Rohe, verpflichtet. Aufgrund eines strengen Rasters von 1,68 Metern definieren hohe Doppel-T-Träger die Hülle, die mit 28 mm dünnen, lichtdurchlässigen Marmorplatten ausgefacht ist. Sie wird somit zu einer Membran, die tags Licht in das Innere fliessen, nachts das Volumen zum nach aussen leuchtenden Lichtkörper werden lässt. Den Grundriss teilte Füg in eine Vorkirche, die von der freistehenden Orgelempore ausgetrennt ist, in einen Banksektor, der zwar axial ausgerichtet, aber wegen des Fehlens eines Mittelganges einen Zug in die Breite entwickelt, und in einen grosszügigen Chorraum. Obwohl dieser lediglich durch eine Stufe hervorgehoben wird, verleiht ihm die speziellen Marmorplatten unmittelbar hinter dem Altar trotzdem eine Würde, die sich mit den mittelalterlichen Chorthäusern vergleichen lässt. Füg strebte bewusst nach einer Synthese von Längs- und Zentralraum, wofür ihm Schwarz Pate stand. So schreibt er in der Festschrift: «Im Grundriss der Kirche ist die Symmetrieachse unterdrückt; aber in der Gegenüberstellung von Altar und Taufstein wird sie angedeutet. Im rechtwinkligen System des Grundrisses verlaufen an den entscheidenden Stellen die Bewegungen diagonal. Die beiden ideellen Bilder des Kirchenarchitekten Rudolf Schwarz, 'Der Weg' (Wegkirche) und 'Der offene Ring' (Raumkirche), sind zu einem 'Plan' vereint.»(30)

Nicht die Architektursprache schlägt von Meggen zu den späten Werken von Schwarz eine Brücke, sondern die Art und Weise, wie Füg den Dialog zur Tradition des Typus Kirchenbau sucht. Nach eigenen Worten diente die klassizistische Solothurner Kathedrale als wichtige Quelle(31), auch wenn Meggen in keiner Art und Weise historistisch, geschweige denn postmodern gelesen werden kann. Die Verknüpfung bezieht sich einmal auf die Stellung

des Turmes als flankierender Körper, auf die Dominanz der weissen Farbe, auf den Treppenaufgang und auf die seitlichen Eingänge (das Mittelportal der Solothurner Kathedrale bleibt ausser bei Pontifikalmessen geschlossen). Schliesslich entsprechen die Proportionen des Kastens von Meggen in etwa denen von Solothurn. So kann Meggen eindeutig als domhaft charakterisiert werden, als Ausdruck einer Ehrfurcht vor der Grosszügigkeit mittelalterlicher Kathedralen. □ In der Schweiz bleibt Meggen mit Ausnahme von wenigen Beispielen in den 60er und 70er Jahren isoliert, wie überhaupt die Sprache Mies van der Rohe in der europäischen Kirchenarchitektur wenig nachhallt.⁽³²⁾ Einzig Fritz Metzger, der als Jurymitglied des Wettbewerbes in Meggen vom Konzept Füegs offensichtlich stark beeindruckt war, tastete sich in seinen Spätwerken zu introvertierten Räumen vor, die ohne Beschäftigung mit dem Entwurf für St. Pius kaum zu erklären sind. Dazu zählen die Kirchen St. Mauritius in Oberengstringen (1963/64), St. Peter und Paul in Allschwil (1966/67) und SS. Trinità in Mailand (1964/68). Bei allen drei Bauten rückte Metzger von der direkten Lichtführung ab zugunsten von Oblichtöffnungen, die das Licht mit einem komplexen Deckenaufbau indirekt ins Innere streuen. Die Wände bleiben geschlossen und kommen absichtlich ohne jegliche Dekoration aus. War Metzger zu Beginn seiner Tätigkeit noch ein entschiedener Befürworter der bildenden, vornehmlich figurativen Kunst, so vollzog er nach 1960 einen Gesinnungswandel. Allschwil, Oberengstringen und Mailand sind denn auch strenge Bauten über einem quadratischen, beziehungsweise querrechteckigen Grundriss, die sich farblich hauptsächlich auf Grautöne abstützen. Metzger erläutert dies in der Festschrift zu Oberengstringen folgendermassen: «Als Bauwerk ist auch die Kirche mitbestimmt von Material, Technik und Konstruktion. Da ist Materialgemässheit ein Gesetz. Wird der armierte Beton als Baustoff gewählt, so bestimmen seine formalen und konstruktiven Möglichkeiten die Gestaltung mit. Dem Verlangen nach Reinheit und Wahrheit entsprach es, die Konstruktion unverhüllt sichtbar zu machen, auch die Deckenkonstruktion. So wurde sie hier in Form und Ornament umgesetzt. Daraus ergab sich der charakteristische Kontrast von geschlossenen Mauern und aufgebrochenem Dach, von Abgrenzung gegen die Welt und Öffnung gegen oben, eine Wirkung, die durch die Form der Säulen noch unterstrichen wird.»⁽³³⁾ Interessant ist auch die Aufhebung der von ihm noch in den 50er Jahren vertretenen Zweipoligkeit von Chor und Gemeinderaum. Der Altarbezirk wird zur Insel, die von den Bänken halbkreisförmig umrahmt wird. «Der Gemeinderaum ist als andere Welt gemeint, als Refugium, introvertiert, Sammlung und Ruhe bereitend. In seiner Breitform macht er ein Zusammenkommen um das liturgische Zentrum möglich. Alle sind diesem nahe. Erst wenn Menschen im Halbkreis oder offenen Ring sich wahrnehmen, ja sich gegenüberstehen, der Gegenwart Gottes bewusst, kann Vereinigung entstehen.»⁽³⁴⁾ Oberengstringen und noch mehr Allschwil kommen dem Konzept des offenen Ringes ungleich näher als Riehen und Zürich. Der Umstand, dass der Begriff zwei Jahre später auch von Füeg im Zusammenhang mit Meggen verwendet wird, ist Hinweis genug, wie Rudolf Schwarz wenn auch bei wenigen, dafür umso gewichtigeren Architekten der 60er Jahre aktuell blieb. □ Die Phase der multifunktionalen Zentren, die sich nicht bewährten und eine Besinnung zur Folge hatten dergestalt, dass man allgemein wieder besondere, identifizierbare und funktional eindeutige kirchliche Räume verlangte, rückte den «heiligen» Raum wieder in den Mittelpunkt des Interesses. Nachdem der domhafte Kirchenbau in den 70er Jahren schlicht kein Thema war, orientierten sich jüngere Architekten, die keine Berührungspunkte gegenüber monumentalen Räumen hatten, im- und explizit auch am Gesamtschaffen von Rudolf Schwarz. Die sogenannte Neue Einfachheit der deutschschweizerischen Architektur, eine Etikette, die seit Ende der 80er Jahre einer Reihe von Werken angeheftet wird, die sich durch ein auffällig asketisches Vokabular und auf eine Vorliebe für povere Materialien auszeichnen, besitzt ihre Inkunabel ausgerechnet in einer Kapelle, einem Bautypus demnach, der von vielen Avantgardisten aus ideologischen Gründen gemieden wurde. Die Rede ist von der Kapelle Sogn Benedetg von Peter Zumthor, der seither neben Herzog&de Meuron, Marques&Zurkirchen, Diener&Diener, Gigon&Guyer, um nur einige wenige Protagonisten zu

nennen, zu den international zur Kenntnis genommenen Vertretern der Deutschschweizer Architektur der 90er Jahre gehört. Die 1988 eingeweihte Kapelle bedeutete damals aber ein Risiko. Dass sie trotz Widerständen realisiert werden konnte, ist einerseits auf ein Lawinenunglück zurückzuführen, das die alte Kapelle unrettbar zerstörte, und andererseits der Weitsichtigkeit der Benediktiner in Disentis und dem Ortspfarrer zu verdanken, die im Projekt von Zumthor eine innovative Interpretation des Themas Bergkirche erkannten. Zumthor verband eine durch und durch zeitgenössische Architektursprache mit einer traditionellen Ikonographie. Die eigenartige Blattform, die dem Grundriss zugrunde gelegt ist, schafft im Innern einen im Prinzip klassischen Wegraum, während sie im Äusseren verschiedenste Bilder zu evozieren vermag. Vom steil ansteigenden Weg aus erscheint der Bau wie eine scharfe, zum Tal hin gerichtete Klinge, während er vom Dorf aus betrachtet zum schmucklosen, schon fast monumental zu nennenden Rundzylinder mutiert. Mit Sogn Benedetg glückte Zumthor der Nachweis, dass der Werkstoff Holz wertfrei ist, das heisst nicht notwendigerweise mit der berühmt-berüchtigten Swiss-Chalet-Ästhetik assoziiert werden muss. Das ist übrigens mit ein Grund, warum in den 60er Jahren die Sichtbetonweise gerade in der Schweiz ausgesprochen beliebt war, nicht nur im Kirchenbau. Im Innern von Sogn Benedetg herrscht eine intime und poetische Atmosphäre vor, die auch von daher rührt, dass Zumthor ausgesprochen sensibel mit den Farbtönen der verschiedenen Holzarten umging. Die geschlossene Wand, die durch vorgestellte schlanke Pfeiler rhythmisiert wird, ist mit einem raffiniert ausgewählten Silberfarbanstrich überzogen, so dass sie sich durch eine Art Diffusion zum grenzenlosen Universum öffnet.

Der Benediktinerpater Daniel Schönbächler, der am Entstehen der Kapelle wesentlichen Anteil hatte, meint zu den Quellen von Sogn Benedetg: «Sie hat ihre Vorbilder eher in der kirchlichen Pionierarchitektur der 50er Jahre. In erster Linie wird man an Rudolf Schwarz erinnert, zu dem sich Zumthor unumwunden bekennt. Mit diesem grossen deutschen Kirchenbauer teilt er das Ideal der Ganzheit und der ursprünglichen Bildhaftigkeit der Architektur. Sogn Benedetg lässt an Sankt Michael in Frankfurt denken. Beim Bau erstand dort zuerst 'eine atemberaubende Ringhalle freistehender Säulen', dann wurden Mauerscheiben bis zu den Betonglasfenstern aufgezogen, in der Grundrissform durchdringen sich zwei Ellipsen. Der Volksmund hat die Kirche 'Schiff' und 'Burg' genannt ... Sogn Benedetg ist aber kein St. Michael im Kleinformat. Genährt aus mancherlei Vorbildern und Anregungen gehorcht es doch seiner eigenen Gesetzmässigkeit, die sich aus einem andern Kontext, einem andern 'Urbild', aus andern Materialien und anderen Dimensionen ergeben hat. Es ist die für diesen Ort erfundene Architektur. Kunstverständnis lebt vom Vergleich.»(35)

Faszinierend an Sogn Benedetg ist die Tatsache, dass dieser in den Dimensionen doch insgesamt bescheidene Bau Monumentalität ausstrahlt. Er setzt im kleinen Weiler ein unübersehbares Zeichen, er wird gleichsam zum wichtigsten Denkmal, was diametral zu den Anliegen basisbewegter Theologen steht, die vom Kirchengebäude noch heute den Rückzug aus der Öffentlichkeit verlangen. Doch Zumthor befragte - ein Wesenszug, der typisch für die Vertreter der Neuen Einfachheit ist - präzise den Kontext des Ortes, für den die Kirche zu planen war, eines typischen Bergdorfes, bestehend aus einer kompakten Gruppe von Häusern, die mit dem in den Alpen vorherrschenden Material Holz errichtet sind, und das nach einer bestimmten Hierarchie verlangt. Die Kirche kann in einem solchen Gefüge gar nicht anders als ein weithin sichtbares und über allem thronendes Monumentum gestaltet werden. Wie Monumentalität mit architektonischen Mitteln im Kirchenbau dargestellt werden kann, lernte Zumthor zweifelsohne bei Schwarz, dessen Schaffen dadurch eine für die gegenwärtige Architekturszene brisante Aktualität zurückerlangte.

Ein letztes Beispiel sei noch vorgestellt, das gerade die soeben erwähnte These untermauern könnte. Es handelt sich um das neue Pfarreizentrum St. Franziskus in Schinznach-Dorf, das von zwei jungen Architekten, Andreas Graf und Antti Rüegg 1993/94 realisiert wurde. Schinznach vereint das Bedürfnis nach Gemeinschaft mit einer überraschend traditi-

onellen Architekturikonographie. So steht der schmucklose Turmpfeiler mit dem aufgesetzten als eindeutiges katholisches Identifikationszeichen da. Ebenso traditionell ist die Dichotomie von Kirchenkörper und Turm. Und schliesslich ist Schinz nach eine gelungene Paraphrase der klassischen Wegkirche, wobei Weg in einem umfassenderen Sinne verstanden werden muss als bei den üblichen Logitudinalbauten. So werden die Besucher in einer Spiralbewegung vom Zugang zwischen Turm und Schiff zum intimen und geräumigen Vorhof und von dort durch einen bescheidenen Eingang in den Kultraum geführt. Dieser ist über einer Ellipse errichtet. Als Lichtquellen fungiert einerseits ein kleiner Tambour über dem Altar, andererseits eine schmale, hoch angesetzte Fensterzone, die jedoch durch die Holzverkleidung verborgen wird. Die Ellipsenform, die gegenwärtig im Kirchenbau ausgesprochen beliebt ist, schafft die Synthese von einem gerichteten Raum, der für die Liturgie unabdingbar zu sein scheint, und einem bergenden Gefäss. □ Auch wenn christliche Grosskirchen in der Schweiz kaum mehr gebaut werden können, wird das Thema des domhaften Einraumes künftige Architekten weiterhin beschäftigen. Sogn Benedetg und Schinz nach zeigen mit aller Deutlichkeit auf, dass Monumentalität nicht eine Frage der Dimensionen ist, sondern mit Proportionen, mit Raumfassungen, mit Lichtführung usw. zu tun hat. Nachdem Schwarz in den 70er Jahren regelrecht verdrängt wurde, stieg er wie Phönix aus der Asche, so dass ein künftiger Architekt, der sich mit Kirchenbaufragen auseinandersetzen will, ihn nicht übergehen kann.

(1) Bei der Auswahl und Beschreibung der Beispiele stütze ich mich auf meine Monographie über den schweizerischen katholischen Kirchenbau des 20. Jahrhunderts. Vgl. BRENTINI, FABRIZIO, Bauen für die Kirche, Luzern 1994.

(2) BAUR, HERMANN, Gemeinsam zurückgelegter Weg, in: Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger, Zürich 1956, 10.

(3) Abgebildet in: Hermann Baur. Architektur und Planung in Zeiten des Umbruchs, Architekturmuseum Basel 1994, 135.

(4) Rudolf Steiner entwarf eine gewaltige polymorphe Struktur, die wie ein roher Diamant majestätisch über der Ebene thront. In der Architekturkritik wurde das Werk lange Zeit nicht oder nur negativ zur Kenntnis genommen. Dabei zeigte das Werk auf eine an und für sich eindrückliche Art und Weise den anderen Weg der Betonarchitektur auf. Dieser sollte aber erst in den 60er Jahren begangen werden. Vgl. GUBLER, JAQUES, Béton et architecture: trois propositions des années 1925, in: Werk 58 (1971) 350–353. Zum Goetheanum: BIESANTZ, HAGEN/KLINGBORG, ARNE, Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners, Dornach 1978.

(5) BAUR, HERMANN, Die Allerheiligenkirche in Basel, in: Baukunst und Werkform, Heft 2/1955, 95. Das Schwarz-Zitat ist dem Aufsatz «Der neue Kirchenbau» (Werk 36(1949), 114, entnommen, von Baur allerdings nicht ganz korrekt wiedergegeben. Schwarz: «Gerade der neuen Situation der grossstädtischen Masse entspricht die Form des 'Weges' besonders stark, und man kommt, wenn es sich darum handelt, Kirchen für grosse Gemeinden zu errichten, beinahe von selbst wieder zu der 'Prozessionskirche'.»

(6) SCHWARZ, RUDOLF, Mass und Mitte, in: Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger, Zürich 1956, 78. Überraschend ist die Einflechtung von zwei an und für sich grundsätzlich verschiedenen Projekten in den erwähnten Text. Während Metzgers Kirche für Riehen mit den Ausführungen von Schwarz kompatibel ist, ist die von Baur 1948/50 erbaute Michaelskirche in Basel trotz einer Chorlösung, die einer Zelebration gegen das Volk dienlich sein wollte, ein retardierendes Werk der 30er Jahre.

(7) Ebd., 76f.

(8) Vgl. PFAMMATTER, FERDINAND, Betonkirchen, Einsiedeln/Köln 1948.

(9) Pfammatter lobt zwar die Höhenbetonung des Raumes, kommt aber nicht umhin, zwischen den Zeilen seine Bedenken durchblicken zu lassen: «Wenn auch die Gestaltung des Äusseren eine gewagte Vereinfachung darstellt, die vom Architekten selbst als 'Kastenform'

bezeichnet wurde, so stellt sie doch eine Zurückführung auf das Wesentliche dar und vermag damit Ausgangspunkt für eine vielfältige Entwicklung zu sein.» Ebd., 73.

(10) Zu einem ähnlichen Eindruck gelangt Karin Becker in ihrer fundierten Analyse zur Kirchenarchitektur von Schwarz: «Der Mensch wird bei den ungegliederten reinen Dimensionen, in die er eingeschlossen ist, und beim Anblick des schwarzen, machtvollen Altars gezwungen, seine Kleinheit, vielleicht sogar Bedeutungslosigkeit wahrzunehmen.» BECKER, KARIN, Rudolf Schwarz 1897–1961. Kirchenarchitektur, Bielefeld 1981, 31.

(11) Für Herbert Muck kommt St. Karl in Bezug auf die Schweiz dieselbe Bedeutung zu wie Aachen in Bezug auf Deutschland. In seiner Dissertation widmet er der Fronleichnam- und der St. Karl-Kirche als einzige Bauten monographische Kapitel. Vgl. MUCK, HERBERT, Der neue katholische Kirchenbau um 1930. Entwicklungen in den deutschsprachigen Gebieten im Lichte zeitgenössischer Quellen, Innsbruck 1959.

(12) In der Analyse des runden Chorabschlusses führt Muck den Begriff des Offenen Ringes ins Feld. Für ihn vertritt St. Karl eine neue Interpretation des Wortes «circumstantes». Er betont sogar, dass St. Karl kein Wegraum sei, sondern dass der ganze Raum eine nach oben in das Licht mündende Schale bilde. Das ist aber doch eine etwas gar weite Auslegung des Grundrisskonzeptes, das im Grunde auf einen klassischen Longitudinalbau hindeutet. Metzgers Auseinandersetzung mit dem Offenen Ring sollte erst nach dem Zweiten Weltkrieg Früchte tragen. Vgl. ebd., 152. Von ähnlicher Auffassung wie Muck ist auch André Rogger, der in seiner Lizentiatsarbeit Architektur und Ausstattung der Luzerner Kirche minutiös untersuchte. Ihm zufolge ist in Aachen der Wegcharakter so grundlegend, dass selbst die Altarwand nicht als Grenze, sondern nur als Markierung auf eine auf die Unendlichkeit verweisende Ausrichtung aufgefasst werden muss. Hingegen ist die Rundung in Luzern eindeutig ein einschliessender Rahmen, der den christozentrischen Gedanken mit der Idee der Gemeinschaft verbindet. Vgl. ROGGER, ANDRÉ, «Alles sei ganz erneut» – Fritz Metzgers St. Karli-Kirche in Luzern, in: Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern 14/1996, 34f.

(13) Das ursprüngliche Konzept sah einen Reigen von Heiligen vor, die einerseits eine optische Antwort auf die Säulen waren, andererseits den Gedanken der Gemeinschaft bildkünstlerisch betonten. Vgl. ebd., 30.

(14) André Rogger sieht zwar zu Recht gewichtige Unterschiede zu Aachen, doch dürfte die Bezeichnung der von Metzger formulierten Sprache als «Betonklassizismus» insgesamt eher verwirren. Der Autor subsumiert unter diesen Begriff nicht nur den Hang zum Monumentalen, sondern auch die insgesamt komplexe tektonische Struktur. Rogger möchte St. Karl nicht als konsequente Umsetzung der Bauhausideen sehen, sondern als eine singuläre Interpretation der Perret-Kirche in Auseinandersetzung mit der deutschen Architektur der 20er und 30er Jahre. Tatsächlich ist die vom Neuen Bauen fast dogmatisch geforderte kubische Bauweise in Aachen in sämtlichen Teilen eingehalten worden, während in Luzern die Wände nichttragend bleiben; die Decke wird, ähnlich wie in Le Raincy, von den Säulen gestützt. Nichtsdestotrotz bin ich der Überzeugung, dass St. Karl stärker von den Ideen des Neuen Bauens geprägt ist, als von der sich an gotischen Vorbildern orientierenden Architektur von Auguste Perret. Vgl. ebd., 22–25.

(15) St. Theresien wurde 1978/79 einschneidend und unvorteilhaft renoviert. Um eine zentralisierende Anordnung zu schaffen, wankelte man die Bänke im Seitenschiff schräg ab, so dass der für diese Architektur unabdingbare Wegcharakter zerstört wurde.

(16) Ich entnahm diese Angaben einer Kopie der Wettbewerbsausschreibung, die sich im Archiv der kath. Kirchgemeinde Luzern befindet. Die entscheidenden Unterlagen dürften im bischöflichen Archiv in Chur aufbewahrt werden, das nur von wenigen, mit dem Archivar eng vertrauten Personen zugänglich ist.

(17) Vgl. SCHWARZ, RUDOLF, Der neue Kirchenbau, in: Werk 36(1949), 107–114.

(18) METZGER, FRITZ, Zum Bau der Kirche, in: Neue Zürcher Nachrichten 9.12.1950.

(19)METZGER, FRITZ, Architektur im Dienste der Kirche, in: Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger, Zürich 1956, 20.

(20)METZGER, FRITZ, Von architektonischen Prinzipien im katholischen Kirchenbau, in: Der grosse Entschluss 13(1957), Oktober, 27.

(21)In einem undatierten Manuskript, das sich im gta-Archiv der ETH-Zürich befindet, erwähnt Metzger als historisches Vorbild für den offenen Ring die weiten Kirchenhallen in Italien. In diesen «können wir beobachten, wie die Gläubigen die Form eines offenen Ringes oder jene eines Hufeisens bilden. Sie stellen sich nicht in Reihen oder Kolonnen auf, wie es die Längsschiffe der Wegkirchen aufnötigen, so sehr das von tiefster Sinnhaftigkeit ist. Sie schliessen nicht den Ring um den Altar, weil das der Gerichtetheit des Priesters und seiner Opferhandlung nicht entspricht, so sehr dem Zentralbau, diesem Bild vom Gott in unserer Mitte, eine grosse Wahrheit zu Grunde liegt.»

(22)Vgl. BRENTINI, FABRIZIO, Karl Freuler. Architektur für die Kirche. Japan 1948–1968, Baden 1992.

(23)1954 organisierte er für das katholische Zentrum in Tokio eine Photoausstellung über zeitgenössische Kirchen in der Schweiz. Dabei baute er auf die Hilfe der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft auf, die für ihn die Auswahl traf. Wie andere Missionsgesellschaften schätzte auch die Schweizerische Missionsgesellschaft Bethlehem mit Sitz in Immenensee die religiöse Situation in Japan nach dem Zweiten Weltkrieg falsch ein. Anfängliche «Missionserfolge» verleiteten viele dazu, das ganze Land mit neuen christlichen Zellen zu versorgen. Bereits in den 50er Jahren stagnierten die Zahlen der Konversionen, was auch aus der speziellen Haltung der Japaner zu erklären ist, für die eine feste Bindung zu einer bestimmten Konfession nicht mit ihrer Weltanschauung vereinbar zu sein scheint.

(24)Im persönlichen Schreiben, dass er der 1992 erschienenen Monographie beilegte, nimmt er zu Schwarz explizit Bezug, wenn auch in einer sonderbaren Nachbarschaft zu Justus Dahinden. «Als Missionar war mir die Aufgabe gegeben, christliche Gemeinden zu gründen, in kleinen Schritten sie zu fördern und lebendig zu erhalten. Dies wäre kaum möglich, wenn nicht das Wort und das Sakrament in gültigen Räumen als Orte der Begegnung und der Feiern des Glaubens geboten würden. Bekannte Architekten wie R. Schwarz und J. Dahinden haben über dieses Thema im Allgemeinen und in Übersee im Besondern Wertvolles geschrieben, was ein weiteres Eingehen erübrigt.» FREULER, KARL, Persönliche Gedanken. Beilage zur Monographie von 1992.

(25)Abgebildet in: kunst und kirche 3/1972, 113.

(26)Vgl. Die Solothurner Schule, in: Werk, Bauen+Wohnen 7/8–1981.

(27)Seine Aufsätze erschienen 1982 in Buchform. Vgl. FÜEG, FRANZ, Wohltaten der Zeit und andere Essays über Architektur und die Arbeit des Architekten, Niederteufen 1982.

(28)Vgl. Bauen+Wohnen 12(1958). Einige Informationen zu Schwarz findet man in der Beilage «Chronik» auf S. 292. Bezeichnend für die Vorliebe Füegs ist die Auswahl der Kirchenarchitekten. Die Liste umfasst die Namen Otto Bartning, Hermann Baur, Dominikus Böhm, Egon Eiermann, Fritz Metzger, Werner Max Moser, Otto H. Senn, Albert Heinrich Steiner, Fritz Schaller und Rudolf Schwarz.

(29)JOEDICKE, JÜRGEN, Kirchenbau in unserer Zeit. Der Standpunkt des Architekten, in: Bauen+Wohnen 12(1958), 355. Im Kommentar zur begleitenden Abbildung, die den Innenraum der Fronleichnamskirche zeigt, schreibt Joedicke, dem Sinn seines Aufsatzes entsprechend: «Der Verzicht auf jede dekorative Zutat lässt die Reinheit der Proportionen und die Klarheit des Raumgefüges deutlich werden. Dieser Bau steht am Anfang einer Entwicklung. Diese Kirche erinnert daran, wie mit wenig Mitteln ein Raum gestaltet werden kann.» Ebd.

(30)FÜEG, FRANZ, Zum Kirchenbau, in: Piuskirche Meggen (Festschrift 1966), 20.

(31)Vgl. FÜEG, FRANZ, Wohltaten der Zeit und andere Essays über Architektur und die Arbeit des Architekten, Niederteufen 1982, 255.

(32)Das berühmteste Beispiel ist die Kirche von Baranzate bei Mailand, die noch vor Meggen eingeweiht wurde. Beim Abstimmungskampf um die neue Piuskirche reiste eine Delegation von Meggen nach Mailand, um sich mit der Wirkung der filigranen und diaphanen Architektur vertraut zu machen.

(33)METZGER, FRITZ, Die architektonische Form, in: St. Mauritius Engstringen (Festschrift 1964), 14.

(34)Ebd., 16.

(35)SCHÖNBÄCHLER, DANIEL, Heute zwischen gestern und morgen, in: Disentis 4/1988, 106. Vgl. auch ders., Caplutta Sogn Benedetg. Gedanken und Bilder zur Architektur und Symbolik, Sumtvig 1992.