

Anette S. Busse

Im Spannungsfeld
brutalistischer Strömungen und
Liturgischer Bewegung

Bauten der Nachkriegsmoderne
von Klaus Franz

Im Spannungsfeld
brutalistischer Strömungen und
Liturgischer Bewegung

Bauten der Nachkriegsmoderne
von Klaus Franz

Forschungen zur Nachkriegsmoderne

des Fachgebietes Kunstgeschichte
am Institut für Kunstwissenschaft und
Historische Urbanistik
der Technischen Universität Berlin

Herausgegeben von Adrian von Buttlar und
Kerstin Wittmann-Englert

Anette S. Busse

Im Spannungsfeld
brutalistischer Strömungen und
Liturgischer Bewegung

Bauten der Nachkriegsmoderne
von Klaus Franz

Konzept
Anette Busse, Christoph Engel

Gestaltung, Satz
Christoph Engel

Bildbearbeitung
Christoph Engel

Ein besonderer Dank gilt der Wüstenrot Stiftung, deren finanzielle Unterstützung wesentlich zum Erscheinen dieses Buches beigetragen hat.

Zugelassen Berlin, Technische Universität,
Dissertation, 2019 unter dem Titel:
Im Spannungsfeld brutalistischer Strömungen und Liturgischer Bewegung. Bauen für die Katholische Kirche der 1960er Jahre am Beispiel der Kirchen und Gemeindezentren von Klaus Franz.



Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
KIT Scientific Publishing
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe

KIT Scientific Publishing is a registered trademark
of Karlsruhe Institute of Technology.
Reprint using the book cover is not allowed.

www.ksp.kit.edu



This document – excluding the cover, pictures and graphs –
is licensed under a Creative Commons Attribution-Share
Alike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0):
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>



The cover page is licensed under a Creative Commons
Attribution-No Derivatives 4.0 International License
(CC BY-ND 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.en>

Print on Demand 2020 –
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier

ISBN 978-3-7315-0969-1
DOI 10.5445/KSP/1000097559

11		Geleitwort
15		Dank
17	1	Einführung
22	1-1	Erkenntnisinteresse und Eingrenzung
26	1-2	Methodik, Aufbau und Struktur
27	1-3	Forschungsstand — Grundlagen und Quellen
30	1-4	Literatur
35	2	Der Architekt Klaus Franz — Biographische Einflüsse
37	2-1	Architekturausbildung an der TH Stuttgart
42	2-2	Verflechtungen Zeitgenossen — Kommilitonen
45	2-3	Zwischenfazit
49	3	Gebaute Glaubensbekenntnisse in Beton
51	3-1	Kirchbauten mit Gemeindezentrum
53	3-2	Gemeindezentrum <u>Maria Regina</u>
55	3-2-1	Wettbewerb
57	3-2-2	Gesamtanlage <u>Maria Regina</u>
63	3-2-3	Gemeindehaus <u>Maria Regina</u>
75	3-2-4	Kirchenbau <u>Maria Regina</u>
115	3-2-5	Zwischenfazit
121	3-3	Gemeindezentrum <u>St. Monika</u>
123	3-3-1	Entstehungsgeschichte
129	3-3-2	Kirchenbau <u>St. Monika</u>
135	3-3-3	Gemeindehaus <u>St. Monika</u>
139	3-3-4	Einflüsse auf die Entstehung der Anlage <u>St. Monika</u>
143	3-3-5	Zwischenfazit
149	3-4	Zusammenfassung
153	4	Kontextualisierung — Zeitgeschichtliche Einflüsse
154	4-1	Theoretische und zeitgeschichtliche Strömungen
155	4-1-1	Katholische <u>Liturgische Bewegung</u> und der gerichtete Zentralraumgedanke im Kirchenbau nach 1900
180	4-1-2	Technische Voraussetzungen und künstlerische Auseinandersetzung
185	4-1-3	Le Corbusier
191	4-1-4	Rudolf Schwarz
200	4-2	Brutalistische Tendenzen, Strategien
202	4-2-1	<u>CIAM</u> — Geschichte und Verbindung
205	4-2-2	Die Rolle der Smithsons und Banhams als Namensgeber
216	4-2-3	Von <u>brut</u> zu <u>Brutalismus</u> — Die Philosophie des <u>as found</u> und die Kunsttheorie der <u>art brut</u>
223	4-2-4	Ästhetik
229	4-2-5	Parallele Bauten im Umfeld des englischen <u>Brutalismus</u>
232	4-2-6	Zwischenfazit

238	4–3	Gebaute Einflüsse
241	4–3–1	Vorläufer und Wegbereiter für die Kirchbauten
265	4–3–2	Einfluss von Bauten Le Corbusiers
291	4–3–3	Vorläufer und Wegbereiter für die Gemeindehäuser
298	4–3–4	Zwischenfazit und Auswertung Gebaute Vorläufer
302	4–4	Zusammenfassung
305	4–4–1	Brutalistische Strömungen Ableitung
311	5	Die Bauten von Klaus Franz im Spannungsfeld von Katholischer Kirche, technischer Entwicklung und brutalistischen Strömungen
312	5–1	Einordnung in die Zeitgeschichte
317	5–2	Architektonischer Ausdruck und Merkmale
327	5–3	Einordnung in sein eigenes Œuvre
360	6	Resumée
365	6–1	Ausblick
367	7	Werkverzeichnis der Bauten von Klaus Franz
369	7–1	Amtsgericht Wuppertal
373	7–2	Haus Bolsinger und Haus Meurer, Künzelsau
379	7–3	Einfamilienhaus Planck, Nürtingen
385	7–4	Gemeindezentrum mit Kirche <u>Maria Regina</u> , Fellbach
389	7–5	Gestaltung des Altarbereiches im Neckarstadion zum 80. Deutschen Katholikentag in Stuttgart
391	7–6	Gemeindezentrum <u>Don Bosco</u> , Fellbach
397	7–7	Einfamilienhaus Dr. Schülen, Stuttgart
403	7–8	Gemeindezentrum <u>St. Monika</u> , Stuttgart-Feuerbach
407	7–9	Gemeindezentrum <u>Maximilian Kolbe</u> , Winnenden
413	7–10	Gemeindezentrum <u>St. Martin</u> , Bad Wimpfen
423	7–11	Umbau Kirche <u>St. Johannes</u> , Fellbach
430	8	Anhang (Lebenslauf Klaus Franz, Bauwerke, Wettbewerbe, Projekte, Publikationen)
439	9	Literaturverzeichnis
445	10	Bildnachweis

dem frühen britischen Brutalismus: Das bietet die Untersuchung von Anette Busse, die das Werk des Architekten Klaus Franz zum Ausgangspunkt ästhetischer, konstruktiver, architekturtheoretischer und liturgiegeschichtlicher Überlegungen macht. Franz gehört zu den Architekten, deren Werk das regionale Netz im Südwesten Deutschlands in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägt; ebenso wie Max Bächer, Günter Behnisch, Egon Eiermann und Frei Otto, die zweifellos bekannter sind als Klaus Franz, deren Nachlässe ebenso wie seiner im Südwestdeutschen Archiv für Architektur und Ingenieurbau (saai) in Karlsruhe gesichert werden. Dies sei hier deshalb betont, weil man sich dessen bewusst sein sollte, dass es Archive wie diese sind, deren Sammlungen als kulturelle Speicher Entdeckungen ermöglichen und wissenschaftliche Forschung fördern. Wie auch im Fall von Klaus Franz, zu dessen markantesten Bauwerken die von Anette Busse untersuchten Kirchen und Gemeindezentren der 1960er Jahre gehören. Er schuf zeittypische Werke – zeittypisch im Hinblick auf die Bauaufgabe Gemeindezentrum, das Material Sichtbeton in seiner spezifischen Erscheinung oder auch die Schablonenschrift, in der die Namen der Zentren nebst Hausnummern übergroß auf die Fassaden geschrieben wurden. Die Typografie wird hier gleichsam zu einem Kennzeichen einer Typologie, die Klaus Franz in seinen Gebäuden für die katholische Kirche entwickelte. Sie ist ebenso Teil seiner Handschrift wie die schablonenartig ausgekreuzten Quadrate, die Schifffahrtszeichen entlehnt sein könnten. Das Buch ist opulent illustriert; neben vielen Zeichnungen weist es eine Vielzahl von aus den frühen Jahren der Bauwerke stammenden Fotografien auf, meist von solcher Qualität, dass es reizt, in die Architekturfotografie der Zeit abzuschweifen.

Die Kirchen Maria Regina und St. Monika, denen Klaus Franz Gemeindehäuser zur Seite stellte, sind im Foucault'schen Sinne ›andere‹ Räume. Sie erscheinen introvertiert und ihre Wirkung speist sich aus der Oberflächentextur, Materialität und Lichtführung, wie uns die Autorin in ihren prägnanten Beschreibungen veranschaulicht. Selbstverständlich fragt man sich, wo die Vorbilder eines solchen Architekten liegen, der eindeutig eine eigene Handschrift entwickelte und gleichwohl so manchen Klassiker unter den Architekten in Erinnerung ruft. Rudolf Schwarz und Le Corbusier gehören dazu und führen die Autorin zum einen zur Liturgischen Bewegung, zum anderen zu plastischer Formensprache und Sichtbeton. Auch Unvollendetes konnte vorbildhaft wirken, wie die Kirche St. Pierre im französischen Firminy zeigt. Obgleich nach Le Corbusiers Tod Jahrzehnte unvollendet geblieben, vermochte der Bau durch die Skizzen des Architekten und als – so muss man es wohl nennen – Bauruine zu inspirieren – wie Klaus Franz beim Entwurf zu Maria Regina in Fellbach. Schwarz war durch den Theologen Romano Guardini, Le Corbusier durch den Dominikanerpater Marie-Alain Couturier mit den liturgischen Debatten und Idealen der Zeit vertraut und beide fanden zu individuellen und innovativen Lösungen, die gleichwohl ein Wissen um die Tradition der Sakralarchitektur erkennen lassen. Anette Busse

gelingt es, Klaus Franz innerhalb der Architekturgeschichte zu verorten. Sie arbeitet seine Kennzeichen heraus, seine gestalterischen Prinzipien wie z.B. die klaren Volumina der Baukörper, große Betonflächen, entweder schalungsrauh belassen oder mit Schablonendesign bedeckt und in welche farbig gefasste Tür- und Fensteröffnungen eingelassen sind. Die kontrastreiche, leuchtende Farbigkeit hat aber nichts Leichtes. Sie wirkt nicht appliziert, sondern ergänzt in ihrer Intensität die Schwere der kompakten, geometrischen Formen. Durch die mitbedachten Außenräume erhalten die kirchlichen Gemeindezentren auch den Platz, den sie brauchen, um ihre Wirkung entfalten zu können und die Umgebung trotz ihrer Massivität nicht zu erdrücken.

Das in seiner ganzen Vielschichtigkeit dargestellte Phänomen des Brutalismus hätte leicht zu einem Buch im Buch werden können. Aber es gelingt der Verfasserin, den Bezug dieses großen »Exkurses« zum Werk des Architekten herbeizuführen, ja sogar von seiner Notwendigkeit für das Verständnis des Werkes zu überzeugen. Gleichwohl ist dieses Thema hier in solcher Prägnanz dargestellt, dass dieser Abschnitt des Buches schon für sich gesehen Gegenstand und Ergebnis einer eigenen Forschung ist. Anette Busse konzentriert sich auf die Frühzeit des Brutalismus, auf die Theorien der Smithsons und Rayner Banhams, mit denen sich die britische Ausprägung dieses Phänomens bis heute verbindet. Diese pflegen in einem Atemzug genannt zu werden; hier aber wird mit großer Akkuratess herausgearbeitet, wie sich deren Theorien voneinander unterscheiden. Ebenso erhellend sind die Passagen zur brutalistischen Strategie des »as found«, die sowohl theoretisch und im künstlerischen Kontext des »Ready made« und der »art brut« erörtert wird, als auch konkret auf architektonische Beispiele wie Le Corbusiers Pilgerheim in Ronchamp. Von Letzterem führt die Autorin uns wiederum gekonnt zurück zum Protagonisten ihrer Dissertation.

Auch wenn der Brutalismus aktuell ein Revival zu erfahren scheint, geht damit nicht zwingend die Akzeptanz der 1960er-Jahre-Architektur einher. Darum bekommen wissenschaftliche Untersuchungen wie diese großes Gewicht: Sie erläutern die Zusammenhänge und schärfen den Blick für die Qualitäten der auf den ersten Blick möglicherweise roh und kompakt erscheinenden Architektur. Doch zu erkennen und zu vermitteln, welchen Nachholbedarf in ihrer Wertschätzung die Architektur der 1960er Jahre hat, verglichen etwa mit der »angekommenen« klassischen Moderne der 1920er Jahre: Das gehört zu den (noch viele Herausforderungen bietenden) Aufgaben wissenschaftlicher wie gleichsam anschaulicher Untersuchungen wie der von Anette Busse. Und auch wenn die Architekturen für sich genommen noch in gutem Zustand sind, so mögen die hervorragenden Fotografien vom saai dazu beitragen, sich den ästhetischen Wert brutalistischer Architektur vor Augen zu führen – und vor Eingriffen wie dem Überstreichen dieser rohen Haut – Le Corbusier sprach von der »epiderme brutale« – zurückzuschrecken. ▶◀

Kerstin Wittmann-Englert

Ohne die Auseinandersetzung mit dem architektonischen Werk von Klaus Franz, dessen Bauten mich von Beginn an neben dem fachlichen Interesse auch emotional berührten, wäre die Frage nach dem brutalistischen Einfluss nicht entstanden. Aus beiden Faktoren entwickelten sich die Fragestellungen, die diese Forschungsarbeit prägen. Zum einen waren es die emotionalen Attribute, die es näher zu untersuchen und zu beschreiben und deren Ursprung es zu verstehen galt und in den zeitgeschichtlichen Kontext zu stellen. Zum anderen hat das Thema Brutalismus eine Faszination ausgelöst, die dankenswerterweise von anderen positiv aufgenommen und geteilt wurde. Auf meine Frage, wie bei dem Thema Brutalismus über die Literatur hinaus, weiterzukommen sei, antwortete Prof. Dr. Werner Sewing 2009 weitsichtig, dass dies nicht im kleinen Kreis zu klären sei. Aus diesem Satz entwickelte sich ganz viel, vor allem ein internationales Symposium mit hochkarätigen Experten. Dieser Austausch 2012 in Berlin hat der Arbeit einen vertiefenden Impuls zum Thema Brutalismus gegeben und eine ganze Reihe weiterer Entwicklungen ausgelöst und zu dessen Verständnis und sozio-kultureller Akzeptanz beigetragen, wofür ich mich stellvertretend für alle Beteiligte bei Philip Kurz und Oliver Elser bedanken möchte.

Die Forschungsarbeiten wurden von meiner Gutachterin Prof. Dr. Kerstin Wittmann-Englert mit großem Interesse aufgenommen und mit profundem Wissen unterstützt. Durch ihre kritischen Fragen und Anmerkungen hat sie der Arbeit zu inhaltlicher Schärfe verholfen. Der Austausch mit ihr hat die Arbeit am Thema inhaltlich und mental sehr bereichert, dafür danke ich ihr von ganzem Herzen. Dem Zweitgutachter Prof. Dipl. Ing. Matthias Pfeifer danke ich für seine anhaltende Unterstützung, die konstruktiven Anmerkungen und die fachliche Auseinandersetzung zu den Konstruktionen.

Für die Erschließung des Werknachlasses und den inspirierenden Austausch in vielen Fachgesprächen danke ich Herrn Dr. Gerhard Kabierske vom saai, der die Weitsicht besaß, den Nachlass von Franz ins Archiv zu holen. Der Kirchengemeinde St. Johannes in Fellbach möchte ich für die Unterstützung vor Ort und den Einblick ins Kirchenarchiv danken.

Für die streitbaren Fachgespräche, die mich immer wieder positiv herausgefordert haben, danke ich Steffen Obermann und für die Hilfe beim Bildsatz der 1. Version danke ich Anna Kuhli. Auch bei Christoph Engel möchte ich mich für das wunderbar brutalistische Layout bedanken, welches er entworfen und damit dem Inhalt die adäquate Form gegeben hat, und für die Digitalisierung der Bilder und Pläne aus dem Archiv, die in ihrem besonderen Zustand eines speziellen und aufwendigen Umgangs bedurften.

Für die Drucklegung danke ich dem KIT-Verlag, insbesondere Frau Brigitte Maier.

Ein besonderer Dank geht an meine Mutter, der ich dieses Buch widme, die durch ihre fortwährende Unterstützung diese Arbeit ermöglicht hat. Meinem Mann danke ich für seine Liebe und seine kulinarische Mitwirkung und Dr. Ulrike Fraeulin für ihren Beistand. ►◄

Das Interesse der Künstler und Architekten galt in den 1950er Jahren einem veränderten Verständnis von wissenschaftlich begründeter Ordnung und nicht mehr nur der Form. Dies wurde stark beeinflusst

von den in der Wissenschaft erforschten Prinzipien, Verbindungen und Aufbauten, die der Natur und deren physikalischen Gesetzen zu Grunde liegen. Diese Erkenntnisse führten in der Architektur zu einer gewandelten Auffassung von Form hin zu Gestalt, im Sinne einer größeren, übergeordneten Einheit, die sich nicht mehr auf ihre Teile reduzieren ließ. ¹ Die Bewältigung der architektonischen Fragestellungen wurde in der Ableitung von komplexen natürlichen Systemen in der Biologie ², in der Untersuchung der Aufbauten von Muscheln oder der Entstehung von Anpassungen im Skelett von Fischen ³ und auch in der Physik gesucht, was sich bis in die Kunst hinein spiegelte mit den *objets trouvés*, die in Marcel Duchamps und auch in Le Corbusiers künstlerischem Schaffen eine wichtige Rolle spielten und woraus sich das brutalistische *as found* ableitete. Diese Auffassung beflügelte einen technisch-wissenschaftlichen Durchbruch von komplexen Formbildungs-Erkenntnissen ⁴, die auf die Formfindung und deren Ordnung in der Architektur übertragen wurden. Die Entdeckungen in den Wissenschaften sollten unter demselben Aspekt gesehen werden wie die Künste, als aufeinander bezogene Phänomene. ⁵

Diese Kunstentwicklung des frühen 20. Jahrhunderts befruchtete die Architektur, deren Diskurs zunehmend auch den Kirchenbau beeinflusste, der innerhalb des klar definierten Programms eine hohe schöpferische Dichte hervorbrachte und ein Surrogat aus theoretisch-religiösen und architektonisch-moderne Formen entwickelte, »...in diesem Zusammentreffen von profanen und sakralen Impulsen, in der Begegnung von Kirche und Moderne, [liegt] die besondere Bedeutung der zeitgenössischen Kirchenarchitektur.« ⁶ Durch die Evolution der im theologisch-liturgischen und im technisch-materiellen Sinne neuen Gestalten, die die Tradition im Kirchenbau durchbrachen und eine umfassende Neuerung in Form, Material und Konstruktion erfuhren, die damit im Spannungsfeld der zeitgenössischen Architekturdebatte die Suche nach dem Wahren, Echten und Einfachen in der Gestalt und Konstruktion gemein hatten, wie sie zum Beispiel von den Brutalisten vertreten wurde. Durch die hohe Zahl der neu zu bauenden Kirchen erfuhr die Diskussion um die soziokulturelle und die glaubensgemäße Ausbildung einer Kirche neue Bedeutung, die durch die Liturgische Bewegung beflügelt wurde, da sie die Intention der Neupositionierung des Verhältnisses des Menschen zur Kirche und seiner Verbindung zu Gott hatte. In diesem Kontext wurde gerade die Gestalt des Kirchenbaus neu verhandelt. Hier

1 Raith, Frank-Berthold: Das Alltagsleben der Architektur, in: Daidalos 75/2000, S. 11.

2 Whyte, Law Lancelot (Hrsg.): Aspects of Form, London 1951.

3 Thompson, D'Arcy: Über die Theorie der Transformation, in: Über Wachstum und Form, Basel/Stuttgart 1973, S. 359–363. (Engl Original: On Growth and Form, Cambridge University Press 1958.).

4 Scimemi, Maddalena: Die ungeschriebene Geschichte einer anderen Moderne, in: Daidalos 74/2000, S. 16.

5 Smithson Alison & Peter: Documente 53, undatiertes Typoskript, abgedruckt in Lichtenstein 2001, S. 38.

6 Schade, Herbert: Moderner Kirchenbau, in: Stimmen unserer Zeit 85, 1960, S. 85.

galt es eine eigene Position zu finden und die sakrale Ausdruckskraft mit neuen Formen, Materialien und Techniken zu gestalten. Anhand der konkreten Beispiele der Kirchenbauten und Gemeindezentren von Klaus Franz, die in den zeitgeschichtlichen Kontext und eben jenen Diskurs gestellt werden, wird eine anschließende Einordnung des Werkes von Franz ermöglicht, so dass eine baugeschichtliche Wertung seiner Architektur erfolgen kann.

Die Betrachtung des Werkes von Klaus Franz ist in die vielschichtigen Entwicklungs-Prozesse jener Zeit eingebunden und lässt sich in diesem Spannungsfeld aufzeigen. Es ging um die Erneuerung der zelebrierten Liturgie, deren Forderungen Franz schon im Entwurf für Maria Regina umsetzte, drei Jahre bevor das 2. Vatikanische Konzil diese offiziell festschrieb, und damit um den Zentralraum, der sich bis dahin in der Katholischen Kirche nicht durchgesetzt hatte,⁷ wie um neue Konstruktionsmethoden, die durch die Entwicklung des Materials Beton entstanden waren, die daraus resultierende formale Ausprägung und um die angemessene Gestalt für eine bestimmte Funktion sowie um die Suche nach einer wahren Architektur, die nicht allein durch die Funktion und den Formwillen entsteht, sondern sich aus den inneren Strukturen der Bautechnik, den Konstruktionsprinzipien und den Baustoffen heraus entwickelt sowie um die Theorie und die Philosophie dahinter, um das Spannungsfeld von profaner materieller und liturgisch-geistiger Welt, um, wie Rudolf Schwarz es ausdrückt, den »Zusammenhang von Lebensraum, Architekturraum und Vorstellungsraum«.⁸

Die von Klaus Franz erbaute und 1967 geweihte Kirche Maria Regina in Fellbach wird in der einschlägigen Literatur als kompromisslose Verwirklichung, als einzigartig und außergewöhnlich und als eines der kühnsten kirchlichen Bauwerke in Europa bezeichnet.⁹ Diese Bedeutung des Kirchengemeindezentrums Maria Regina gibt Anlass, das Gesamtwerk von Franz wissenschaftlich aufzuarbeiten, um die Werte und die Erhaltung der Bauwerke von Klaus Franz wieder in die Diskussion zu bringen und in den Kontext der damaligen Entwicklungen zu stellen.

Folgende Fragen nach dem Hintergrund der Entstehung werden aufgeworfen: Was ist an diesem flachen Kegel so kühn?¹⁰ Weshalb erregte er in dieser Zeit solch großes Aufsehen? Was hat es mit dem Bauwerk von einem bis dahin recht unbekanntem Architekten auf sich? Welche Bedeutung hat das gesamte Gemeindezentrum? Wie ist sein Werk im Kontext und Überblick aus heutiger Sicht zu sehen?

7 »die reine Rundform entspricht nicht unseren heutigen Vorstellungen und Absichten. So sehr der offene Kreis den Wünschen der Liturgiefreunde entgegenzukommen scheint und der Idee der *Circumstantio* und der Kirche als Haus der Gemeinde entspricht, ist doch ein geschlossener Kreis nicht liturgiegemäß. Er trägt den verschiedenen Funktionen der Kirche nicht Rechnung und erschwert die Ordnung im Raum.« Merkle, Gottlieb: Kirchenbau im Wandel, Ruit 1973, S. 85. »Der Zentralisierungsgedanke kam nicht zum Durchbruch«, schreibt Schnell zum württembergischen Bistum Rottenburg, Schnell 1973, S. 127.

8 Schwarz zitiert nach Hasler, Thomas: Sakralität und Architektur. Rudolf Schwarz, in: Kunst und Kirche, Jg. 2002, S. 158.

9 Fernsehsendung *Aktuell* des Süddeutschen Fernsehens, im 1. Programm am 03.06.1967 gezeigt. Kardinal Agostino Casaroli schickte ein Telegramm zur Einweihung. saai, Bestand KF.

10 Franz selbst spricht von einem Konzentrat aus Erfahrung und dem Willen etwas Neues zu schaffen. handschriftliche Notizen von Klaus Franz, vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.

Bei der Kirche Maria Regina handelt es sich um das Hauptwerk von Klaus Franz, geht man von den Publikationszahlen aus, obwohl sie innerhalb seines architektonischen Œuvres den Beginn seiner selbstständigen Autorenschaft für die Katholische Kirche darstellt. Das Ineinanderfließen der Zeitströmungen und die daraus entwickelte Kohärenz an Gestalt und Ausdruck, aus dem sich ihre Kraft und ihre Bedeutung generiert, wird bei keinem anderen Bauwerk in dieser Prägnanz erreicht. Dieses Zusammenspiel aus Baukörper und Volumen innen- und außenräumlich sowie die städtebauliche Situierung erfüllen die Maßgabe Le Corbusiers: « L'architecture, c'est avec des matières bruts, établir des rapports émouvants », mit dem auch das Manifest zum New Brutalism von Reyner Banham 1955 ^{~11} überschrieben ist, und ergeben einen weiteren Bezug zu den brutalistischen Strömungen.

Zudem sind die Bauwerke für die Katholische Kirche von Franz von einer Betonästhetik und durch eine Formensprache geprägt, die eine klare, aus dem Innern heraus entwickelte, wahre und elementare Gestalt auszeichnet, welche die Frage nach dem Einfluss der Stilausprägung des Brutalismus aufwarf, da deren äußere Erscheinungen durchaus den sogenannten betonschweren Klötzen entsprach, für die heute auch die Benennung »Betonmonster« ^{~12} geprägt wurde. Die nähere Einarbeitung in das Thema brachte große Interpretationsdefizite des Begriffes Brutalismus sowie dessen Definition zu Tage, die keine befriedigende Auslegung zuließen. Die Ausführungen der Begründer des Brutalismus oszillierten in ihren Ausführungen ständig zwischen der Einordnung als Stil oder als Haltung, zwischen Ethik und Ästhetik. Für die Beantwortung der aufgeworfenen Fragen und die Gewinnung neuer Erkenntnisse erwuchs die Idee einer Tagung, die das Thema möglichst vielschichtig und international beleuchten und eine Analyse der brutalistischen Einflüsse auf die Bauten von Franz möglich machen sollte.

Das Konzept des Symposiums sah vor, eine Einführung zum Thema von anerkannten Architekturhistoriker*innen als Fundament zu setzen, auf dem die Einordnung des Brutalismus stattfinden konnte. Darauf sollten Studien die spezifischen Bedingungen ausgewählter europäischer Länder sowie Japan und Amerika aufzeigen. Der dritte Teil hätte durch Erfahrungsberichte von Denkmalpfleger*innen und Architekt*innen, die im Umgang mit brutalistischen Bauten vertraut waren, den Bezug zur Erhaltungspraxis herstellen können. Da auf diesem Gebiet bis dahin wenig umgesetzt war, fiel dieser Teil sehr begrenzt aus. Bei der Auswahl der Referent*innen sollte das Thema international besetzt werden, um es damit auch international zu platzieren. Die renommiertesten Architekturtheoretiker*innen ^{~13} wurden angefragt und sie folgten der Einladung. Die Thematik war also von großem Interesse und traf den Nerv der Zeit.

Das Symposium Brutalismus – Architekturen zwischen Alltag, Theorie und Poesie fand am 10. und 11. Mai 2012 in Berlin statt und

11 Banham, Reyner: *The New Brutalism*, in *Architectural Review* (AR) 12/1955.

12 Titel der online Kampagne *Rettet die Betonmonster* des DAM. www.sosbrutalism.com 2016.

13 Nachzulesen in der Symposiumsdokumentation, die Teil der zweiteiligen Publikation ist: *SOS Brutalismus*. Eine internationale Bestandsaufnahme, hg. v. Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017.

wurde von der Wüstenrotstiftung in Kooperation mit dem Masterstudiengang Altbauinstandsetzung ^{~14} und dem Fachgebiet Architekturtheorie des Karlsruher Instituts für Technologie veranstaltet. Die Vorträge und Diskussionen der Tagung bestätigten die Erfahrung aus dem Literaturstudium, dass die Thematik ein Desiderat der Forschung war. Die Referate kreisten um die Veröffentlichung von Reyner Banham und Alison und Peter Smithson, die den Brutalismus Mitte der Fünfzigerjahre in England ausriefen. Banhams einschlägige Publikation Brutalism in architecture – ethic or aesthetic? 1966 veröffentlicht, erklärt die Strömung des Brutalismus im Erscheinungsjahr des Buches für beendet. Aber war sie wirklich vorbei? Auf der ganzen Welt entstehen in dieser Zeit, gerade in den 1960er und 1970er Jahren viele Gebäude dieser Ausprägung, bis sich die Postmoderne zu etablieren begann. Die in dieser Boomzeit errichteten Bauwerke sind sehr unterschiedlich in ihrer Ausprägung, werden jedoch mehr oder weniger dem Brutalismus zugeschrieben. Aber durch welche Kriterien zeichnet sich der Brutalismus aus? Wie kann eine eindeutige Einordnung erfolgen, auf welcher Grundlage? Wie wurde der Brutalismus der Gründungsphase weiterentwickelt, welche übergeordneten Leitlinien gibt es und welche unterschiedlichen Ausprägungen in den verschiedenen Kulturen zeichnen sich ab? Welches sind die verbindenden und grundlegenden Eigenschaften und worin unterscheiden sich die Bauwerke?

Diese Fragen wurden an die 17 eingeladenen Wissenschaftler*innen gestellt und mit ihnen diskutiert, mit dem hochgesteckten Ziel, diese auch innerhalb des Symposiums zu beantworten und zudem noch eine Rote Liste von bedrohten brutalistischen Bauwerken weltweit zu erstellen. Beide Ziele konnten während und auch nach der Tagung nicht erreicht werden, erst mit der Wiederaufnahme des Projektes durch das DAM 2015. Was 2012 erreicht wurde, war die Aktivierung einer hohen Aufmerksamkeit und Sensibilität für die Thematik in Fachkreisen sowie die Konstituierung eines neuen Forschungsfeldes und als solches wurden die Erkenntnisse am Ende der Tagung auch gewertet. ^{~15}

Eine Definition und klare Kriterien gibt es nach dem Wissensstand der Verfasserin für die Einordnung und Bestimmungen brutalistischer Bauten, bis heute nicht, obwohl sie inzwischen in eine erste und zweite Phase eingeteilt werden, da sich die Gebäude der ersten Phase in ihrer reduzierten und klaren Gestaltung stark von den Bauwerken der 2. Phase unterscheiden, die sich sehr viel plastischer und massiger darstellen. Nachdem beim Symposium 2012 vor allem Bauwerke der 1. Phase im Zentrum der Betrachtung

14 beide an der Fakultät für Architektur am KIT angesiedelt.

15 Seither sind weitere Publikationen zum Thema erschienen und haben unterschiedliche Teilaspekte des komplexen Themas herausgegriffen und beleuchtet, wie u. a. Ruth Verde Zein: Brutalism? Some remarks about a polemical name, its definition, and its use to designate a brazilian architectural trend, in: En Blanco, H. 9, 2012; Clog: Brutalism 02/2013; Ruth Verde Zein: Brutalist Connections. A Refreshed Approach to Debates & Buildings, Sao Paulo 2014; Mark Pasnik, Michael Kubo

und Chris Grimley: Heroic. Concrete Architecture and the New Boston, New York 2015; Dirk van den Heuvel: Between Brutalists. Banham Hypothesis and the Smithsons Way of Life, in: The Journal of Architecture, Jg. 20, Heft 2, 2015, S. 293-308; Barnabas Calder: Raw Concrete. The Beauty of Brutalism, London 2016; SOS Brutalismus. Eine Internationale Bestandsaufnahme, hg. von Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017, mit dem Begleitband, der die Beiträge des Symposiums von 2012 in Berlin enthält.

tung standen, nahm das DAM die Thematik wieder auf und stellte die Gebäude der 2. Phase in den Fokus ¹⁶. Der Forderung aus der Tagung, eine länderübergreifende Rote Liste mit gefährdeten brutalistischen Gebäuden zu erstellen ¹⁷, wurde mit Hilfe der social media-Vernetzung begegnet und ein weltweiter Aufruf »SOS Brutalismus – Rettet die Betonmonster!« im Internet gestartet, Gebäude dieser Gattung dem DAM zur Kenntnis zu geben. ¹⁸

Bis heute sind über 1600 Gebäude in der Datenbank gelistet, dargestellt in ihrem heutigen und damaligen Erscheinungsbild und in ihrem Zustand kategorisiert. Daraus ergibt sich ein weltweiter Überblick über die Verteilung brutalistischer Bauwerke, der Erbauungszeit, die Unterschiede der regionalen Gestaltung und die Gefährdungsstufe. ¹⁹ Eine zusätzliche Ausstellung im DAM 2017 unter dem selben Titel, hat das Thema näher an die Gesellschaft gebracht und es aus dem Elfenbeinturm der Forschung, aber auch aus der digitalen zweidimensionalen Darstellung, in eine haptische und dreidimensional erlebbare Form gebracht. Die begleitende Publikation ²⁰ gibt neben vertiefenden Essays einen Überblick aus der Auswertung der Datenbank und stellt wiederum Länderstudien vor. Im zweiten Band sind die Beiträge der Berliner Einstiegstagung von 2012 publiziert. ²¹ ◀▶

16 Mit der »Arbeitshypothese, dass der Brutalismus seinen weltweiten Siegeszug erst ab Mitte der 1960er Jahre antrat [...]« Elser, Oliver: SOS Brutalismus. Ein Zwischenbericht, in: Die Denkmalpflege 77 Jg. 2019, Heft 1, S. 67–73, hier S. 67.

17 »Eine länderübergreifende Rote Liste herausragender, aber besonders bedrohter Bauwerke zu erarbeiten – als Beitrag zu ihrer Erhaltung und Weiternutzung.« Kurz, Philip: Vorwort, in: Brutalismus. Beiträge des

internationalen Symposiums in Berlin 2012. Begleitband zu: SOS Brutalismus. Eine Internationale Bestandsaufnahme, hg. v. Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017, S. 5.

18 www.sosbrutalismus.org.

19 Elser 2019.

20 SOS Brutalismus. Eine Internationale Bestandsaufnahme, hg. von Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017.

21 Diese waren bis dato nicht veröffentlicht worden.

Die Untersuchung geht auf das architektonische Werk von Klaus Franz ein und betrachtet die Strömungen und Einflüsse, welche auf seine Bauten gewirkt haben. Dazu ist der Frage nach dem formgebenden Einfluss von bautechnischen Möglich-

keiten, liturgischen Fragestellungen und der Einwirkung brutalistischer Strömungen nachzugehen. Zumal es keine umfassende Würdigung des Werkes von Klaus Franz gibt, obwohl eine der drei herausragenden Kirchen in der Erzdiözese Rottenburg von ihm erbaut wurde. ²²

Das Werk von Klaus Franz ist in gesamtgesellschaftliche Verhältnisse eingebunden, wie Architektur im Allgemeinen. Seine Bauten wurden in der zeitgenössischen Architekturdebatte durchaus, besonders regional, zur Kenntnis genommen und publiziert, vor allem die Projekte der 1960er Jahre. Die Aufnahme in das Buch Deutsche Architekten machte ihn überregional bekannt. ²³ Nach dem gesellschaftlichen und kulturellen Umdenken durch die Ölkrise und dem Europäischen Denkmalschutzjahr 1975 geriet seine Architektur erst in Verruf und dann in Vergessenheit. Die Ausstellung 2003 zu seinem 80. Geburtstag, war eine erste Würdigung nach fast 30 Jahren. Mit der Unterschutzstellung des Gemeindezentrums Maria Regina 2010, wurde das herausragendste seiner Ensembles für die Zukunft gesichert und durch eine Renovierung und behutsame Modernisierung in ein zweites Leben überführt, aber eben auch entsprechend gewürdigt. 2012 ist der Schutz zu einem Denkmal von besonderer Bedeutung erhöht worden, was zeigt, dass Franz einen herausragenden Beitrag zur Architektur der 1960er Jahre in Baden-Württemberg geleistet hat. Derzeit wird die Denkmalswürdigkeit weiterer Bauten von Franz geprüft.

Grundlegende Veränderungen und die Umsetzung dessen, was sich lange auf einzelnen Gebieten entwickelt hatte, sei es in der Struktur der Kirche und der Liturgie, sei es in der Bautechnik, in der Kunst, in der Befreiung des Menschen aus engen gesellschaftlichen Konventionen, sei es in der ethischen und ästhetischen Ausprägung der Architektur wurden nach dem 2. Weltkrieg zunehmend sichtbar. Alle Aspekte zusammen spiegeln eine sich neu bildende Gesellschaft wider, deren Teil auch Klaus Franz ist. Für diese Haltung in der Architektur steht vor allem Le Corbusier nicht nur mit seiner Ästhetik, auch in seiner Philosophie steht er für den Bezug zur Geschichte, obwohl oder gerade weil er der große Neuerer ist. ²⁴ Er vereint die technischen Errungenschaften, die die eigentliche Evolution in der Baugeschichte darstellen, die die Loslösung der Wand von der Fassade ermöglichen, mit den sozialen Ideen einer neuen Gesellschaft und die eine neue Formsprache zeitigen ²⁵. Auch spricht er immer wieder von Emo-

22 Diese Kirche stelle unter den 550 Kirchen die seit dem Krieg in der Diözese gebaut worden seien, eine Einmaligkeit dar, so Wolfgang Urban zum Kirchenweihedjubiläum, zitiert in der Fellbacher Zeitung vom 22.05.1992. Die beiden weiteren Kirchen die in diesem Zusammenhang von ihm genannt wurden sind: St. Andreas in Reutlingen 1967–69 wie *Der Gute Hirte* in Friedrichshafen 1960–62, beide von W. Beck-Erlang.

23 Bofinger, Klotz, Pau (Hrsg.): *Architektur in Deutschland*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1979.

24 Giedion 1978, S. 406.

25 »Das Ergebnis ist eine ästhetische Revolution«, Nikolaus Pevsner zitiert nach Erb, Hans: *Geformter Stein*, Düsseldorf 1965, S. 11.

tionen, die es durch bestimmte Dinge auszulösen gilt oder die ausgelöst werden. »Die Architektur ist da um uns zu ergreifen«, die er mit der »Schöpfung des Geistes« ²⁶ verbindet und diese in der Grundordnung, in der Einheit von Idee, Kühnheit und Konstruktion in der Verwendung von elementaren Körperformen identifiziert. ²⁷

Ein neues Paradigma entstand zudem in der Katholischen Kirche durch die Veränderung der Liturgieausübung, die eine aktive Teilnahme der Gläubigen am Gottesdienst, vor allem an der Eucharistie, dargestellt durch die Versammlung um den Altar und die Zelebrierung der Kulthandlungen zur Gemeinde hingewandt, vorsah. Diese Erneuerung der liturgischen Auffassung bedingte ein neues Kirchenverständnis, dem die Erneuerung der gesamten Architekturprinzipien gegenüberstand. Diese beiden Faktoren sind in der Bauaufgabe des Gemeindezentrums vertreten, welches qua Definition einen kirchlich-sakralen ²⁸ und einen profanen Bereich enthält, die beide nach den jeweiligen Erfordernissen gestaltet werden müssen. Deshalb ist der Analyse der Gemeindezentren von Klaus Franz ein liturgischer und kirchenbaugeschichtlicher Teil sowie ein die allgemeine Architekturentwicklung betreffender Teil zugeordnet, zumal sich beide Bereiche gegenseitig maßgeblich befruchten ²⁹ und in einem Spannungsverhältnis stehen.

Indem die Konstruktionsmöglichkeiten großer Räume aus Beton, die vor allem durch die Schalenbauweise ermöglicht wurden, vertikale Unterstützungen im Raum überflüssig machten, erfuhren die Kirchenbauten eine Belebung in den Formen. Mit geraden oder geneigten Achsen wuchsen sie in unterschiedlichen Höhen in den Himmel, meist in Erscheinung des Materials in dem sie konstruiert waren, in Sichtbeton. ³⁰ In der Anwendung des »béton brut = Sichtbeton« ³¹, welchen nicht nur Franz von Le Corbusier übernahm und im »Stahlbetonskelett- und -wandbau« ³² seiner fünf Gemeindehäuser anwendete, ist der Verweis auf Cor-

26 Le Corbusier (1923) 1969, S. 33.

27 ebenda, S. 123.

28 »Beim Bau einer Kirche geht es um die Schaffung eines Raumes, der für die verständliche und würdige Feier der Liturgie mit der Gemeinde geeignet ist. Darum muss der Raum im Vordergrund aller architektonischen Überlegungen stehen. Dieser dient ja primär der Abgrenzung, Umschließung und Bergung von Menschen.« Merkle, Gottlieb: Kirchenbau im Wandel, Ruit 1973, S. 27.

29 »Das Heilige und das Profane stehen sich nicht gegenüber wie zwei heterogene Welten oder wie zwei sich feindliche Prinzipien. In einem gemeinsamen Medium stehen sie so, daß das Profane auf das Sakrale hingeeordnet ist oder: dass das Sakrale in das Profane hineingreift.« Theologische Bemerkungen zum Profanen, in: Trierer Forum, 08–09/1970, S. 3.

30 Das Münster 05–06/1957 S. 153ff. Das Münster 09–10/1958 Neue Christliche Kunst in Italien, S. 303ff. Das Münster 01–02/1959 Lateinamerikanische Jesuitenkirchen, S. 31ff. Das Münster 03–04/1959 Die Christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz, S. 5ff. Das Münster 01–02/1960, Einige Bemerkungen zum Kirchenbau im Erzbistum Köln, S.10ff. Das Mün-

ter 09/10 1960, Ausstellung Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland. Der internationale katholische Künstlerkongress, im Rahmen des Eucharistischen Weltkongresses München 1960.

31 handschriftliche Notizen Klaus Franz vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.

32 ebenda.

33 »In England prägte Reyner Banham den Begriff *Brutalismus* für diese Architekturauffassung Ende der fünfziger Jahre, ohne dass sich Franz' feinfühliges Architektur damit erklären liesse«, in Schneider, Sabine: Klaus Franz, Ausstellungskatalog 2003, S. 6, und unter der Überschrift *Brutalismus und Serieneinflüsse* wird der Stuttgarter Regionalbrutalismus eingeführt, hierunter sind auch die Gemeindezentren *Maria Regina* und *St. Monika* von Franz aufgeführt und beschrieben. »[...] ihre Bauten sollten kräftig und ausdrucksstark, ehrlich und konsequent sein, nicht nur zweckmäßige Umhüllung von Funktionsabläufen. Einige Bauten in Stuttgart kann man dieser Auffassung zurechnen, sie unter *Brutalismus* einzuordnen, wäre verfehlt.« Schmitt, Karl Wilhelm: Architektur der Nachkriegszeit in Stuttgart, in: Heißenbüttel, Heinrich (Hrsg.): Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1979, S. 219.

busiers Bauten aber auch auf den Brutalismus zu finden, der in der Literatur immer wieder mit Franz' Bauten in Verbindung gebracht wird. ³³ Eine Beziehung ist zumindest formalästhetisch nicht von der Hand zu weisen, aber eine klare Aussage dazu wird von den Autoren nicht gemacht, eher scheinen sie sich abzusichern, dass sie den Zusammenhang erkannt haben, aber dass das Phänomen auf Franz nicht anzuwenden sei, da es seine Art der Architektur nicht erkläre. Dieser Unklarheit geht die Forschung auf den Grund, indem der Brutalismus differenziert betrachtet wird, um das Anliegen ³⁴ dieses weltweiten Phänomens näher zu beleuchten ³⁵ und dadurch die Einflüsse auf das Werk von Franz kritisch prüfen zu können. Diese Untersuchung zu den gestaltprägenden Merkmalen ist auch hinsichtlich der Erhaltungsstrategien für die Bauwerke von Franz von Bedeutung, da diese vor einer instandsetzenden Intervention geklärt sein müssen, um den Umgang mit zu schützenden Besonderheiten und Attributen festlegen zu können.

Das Forschungsinteresse in Bezug auf das Thema muss in vielerlei Hinsicht gesehen werden. Zuvorderst betrifft dies die Forschungslage des Gesamtwerkes des Architekten Klaus Franz, innerhalb dessen auch die behandelten Objekte, die katholische Kirche Maria Regina mit dem Gemeindehaus in Fellbach und das Gemeindezentrum St. Monika in Stuttgart-Feuerbach, Betrachtung finden sowie die Ursprünge der so eigenständigen Werke und die Inbezugsetzung seines Schaffens zu weiteren Kirchengemeindezentren und damit eine Einordnung in sein Werk zu ermöglichen, welches er für die katholische Kirche gebaut hat.

Zudem bezieht sich das Erkenntnisinteresse auch auf die Einordnung des Werkes in die Zeitgeschichte, auf die Zuordnung und Abgrenzungen von Vorbildern und Vorläufern sowie auf das Verständnis des Wertes des spezifischen architektonischen Ausdrucks. Die Frage der Haltung oder die Übernahme eines Stils sind zu klären, ebenso welche Vorläufer und Wegbereiter ihn inspiriert haben. Der Einfluss der brutalistischen Strömung auf sein Werk ist zu untersuchen, um die gestalterischen Merkmale zuzuordnen und klassifizieren zu können und die Klärung der Vorbildfunktion für nachfolgende Generationen. Die Einordnung seines eigenen Werkes im katholischen Kirchenbau sowie der Einfluss liturgischer Forderungen auf die Formfindung und die Entwicklung des Zentralraumes sind von Interesse wie auch die spezifischen architektonischen Merkmale, die für die Erhaltung der Bauwerke von Bedeutung sind.

Die aufgestellte These der Verbindung zur brutalistischen Strömung wird an der Primärquelle Bauwerk, den beiden Kirchbauten und den Gemeindehäusern zu überprüfen sein, wie auch an den theoretischen Ausführungen der Begründer des Brutalismus und weiterer Auslegungen der Strömung. Genauso wichtig ist die Einwirkung weiter bestimmender formal-ästhetischer und konstruktiv wirksamer Einflüsse von Vorläuferbauten aus dem Brutalismus und aus den technischen Innovationen von Konst-

34 das bis heute nicht abschließend geklärt ist, auch die Tagung 2012 Brutalismus. Architekturen zwischen Alltag, Theorie und Poesie, konnte nur partiell zur weiteren Deutung beitragen.

35 Wie das Forschungsprojekt zur Wissensplattform #SOSBrutalism, des DAM und der Wüstenrotstiftung mit Beteiligung der Autorin, aufgezeigt hat.

ruktion und Materialien. Dazu werden zum einen die fünf gebauten Gemeindehäuser vergleichend gegenübergestellt, um die aufgestellte These einer Typenbildung/Typenentwicklung – Modell einer Methode ³⁶ (Typ. kath. Gemeindehaus) zu untersuchen und zu belegen. Zum anderen soll in der Gegenüberstellung der vier Entwürfe von Kirchen mit ovalem Grundriss und gekipptem Kegel ein Abgleich der eingesetzten formalen und funktionalen Mittel stattfinden. Für die Behandlung der Typen wurden deshalb die Gemeindezentren mit Kirche ausgewählt, da an ihnen der jeweilige Typus stellvertretend für die anderen hergeleitet und auf die weiteren übertragen werden kann. Beispielhaft wird im Kontext auf die entsprechenden Entwürfe eingegangen.

Zur Eingrenzung ist die Betrachtung des Werkes von Klaus Franz auf einzelne Objekte fokussiert und geht in der vertiefenden Bearbeitung nicht auf das Gesamtwerk ein. Im Anhang gibt das systematisch erfasste und tabellierte Werkverzeichnis aller Bauten und Wettbewerbe einen aus den Archivunterlagen erschlossenen Überblick über das gesamte Werk von Klaus Franz.

Die architektonischen Merkmale werden anhand von ausgewählten Bauwerken herausgearbeitet und auf alle Bauwerke die er für die Katholische Kirche gebaut hat übertragen, ebenso wie die Inbezugsetzung zu brutalistischen Strömungen. Im Allgemeinen wird der Brutalismus mit Bezeichnungen wie Ursprünglichkeit, kräftig, ausdrucksstark, ehrlich und konsequent belegt und meist im Zusammenhang mit Sichtbeton geführt und ist noch immer ein aktuelles Thema, welches bis heute nicht klar gefasst ist. Die zeitgeschichtlichen Protagonisten selbst haben die Inhalte unterschiedlich gedeutet und ausgelegt. Vielleicht ist gerade dadurch eine stilistische Definition, eine allgemeingültige und präzise Fixierung auf Kriterien sowie die Erörterung eines stilistischen Ansatzes auf übergeordneter Ebene so komplex. Diese Definition wird auch im Rahmen der vorliegenden Forschung nicht das Thema sein, da das nicht Ziel führend ist und den Rahmen der Publikation sprengen würde. Eine Auseinandersetzung findet auf der Ebene der Bauwerke von Klaus Franz statt, um der Frage der gestalterischen Merkmale nachzugehen, die durch die architektonische Strömung des Brutalismus beeinflusst zu sein scheinen. ◀

36 Huse, Norbert: Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert, München 2008, S. 82.

Zur Erfassung der Thematik werden einerseits eine architektonische Analyse der Hauptmerkmale Form, Funktion, Material und Bautechnik anhand der Bauwerke für die Katholische Kirche als wichtigste

Quelle, andererseits eine geschichtliche Auswertung der Quellen brutalistischer Strömungen und der Liturgischen Bewegung vorgenommen, zusammengeführt und in Beziehung gesetzt. Die Sichtung der Originalquellen aus dem Archiv, die Planunterlagen und Fotos aus der Entstehungszeit zu den Bauten von Franz sind Grundlage für die Einordnung und Bewertung im Werkzusammenhang und der Fragestellung zu den spezifischen Merkmalen. Um die formulierten Fragen beantworten zu können, erfolgt die Untersuchung in vier Teilen:

Im 1. Teil wird die persönliche Entwicklung des Architekten sowie seine biographischen Verflechtungen aufgezeigt, die ästhetisch – kulturelle Auffassung der Zeit analysiert und zu den Interpretationen der Bauten hinzugezogen, um die Einflüsse und Inspirationen nachzuvollziehen und auf die architektonische Haltung zu übertragen, um die Kontinuität im Werk aufzuzeigen.

Im 2. Teil werden ausgewählte Bauwerke architektonisch und architekturhistorisch analysiert, ihr Verhältnis von Form und Funktion, Konstruktion und Material sowie die daraus resultierende Formensprache, der für die Aufgabe maßgebliche Kontext und der Umgang mit dem verwendeten Material und die damit mögliche Konstruktion und Bautechnik sowie deren Einflüsse auf die Formgebung. Der von der Zeitströmung beeinflusste Einsatz bestimmter ästhetischer Mittel und deren Herkunft werden an den für das Werk maßgebenden Gebäudeensembles vorgestellt, den Gemeindezentren Maria Regina, 1961 – 67 und St. Monika, 1969 – 72, die beispielhaft für die architektonischen Merkmale von Franz stehen und Ableitungen auf die weiteren Bauten für die Katholische Kirche und seine Haltung zulassen.

Im 3. Teil erfolgt die historische Kontextualisierung durch die Analyse sozio-kultureller und reform-liturgischer Einflüsse und Entwicklungen der architektonischen Strömungen sowie neuer Materialien und Entwicklungen in der Bautechnik. Die Auseinandersetzung mit den neuen Leitbildern der Architektur in der Nachkriegszeit, besonders im Hinblick auf den Gebrauch und die Interpretation der architektonischen Mittel in der Art ihrer Verwendung und die Her- und Ableitung brutalistischer Tendenzen werden vorgestellt sowie die Inspiration durch Vorbilder, theoriebildende Schriften und beeinflussende Bauten.

Teil 4 zeigt die Auswertung der gewonnenen Erkenntnisse und deren Bezug zum zeitgenössischen Kontext, wie auch zu den Bauten von Franz. Die Bautypen seines Œuvres werden innerhalb seines eigenen Werkes aufgezeigt und die Einflüsse von gebauten Vorbildern, Liturgischer Bewegung, philosophischer Grundsatzwerke zu möglichen brutalistischen Tendenzen in Beziehung gesetzt, aus der sich Entwicklungslinien für die architektonischen Merkmale seiner Bauten und seiner Haltung ableiten lassen. ►

Wichtigste Quelle für die Forschung sind die Bauten selbst, die einer vertieften Analyse unterzogen werden. Anhand der bauzeitlichen Fotografien, die von der Architekturfotografin Marianne Götz gerade für die Kirchenbauten angefertigt wurden, ist

ein Vergleich der Zustände der Bauten und die Ableitung der Veränderungsgeschichte möglich.

Der Fokus der Arbeit liegt auf dem gebauten Werk von Klaus Franz für die Katholische Kirche, die Privathausbauten werden im erweiterten Werkverzeichnis benannt und kontextualisiert, seine Tätigkeit als Lehrer an der TH-Stuttgart und Professor an der Akademie der Künste in Stuttgart wird nicht behandelt. Die im Südwestdeutsche Archiv für Architektur und Ingenieurbau (saai) befindlichen Unterlagen sind vor allem Planungsgrundlagen, wie Skizzen, Vorentwürfe, Entwurfs- und Detailskizzen, Baugesuchs-Unterlagen und Werkpläne, zum Teil finden sich auch Ausschreibungstexte und Schriftverkehr mit Bauherren, Firmeninformationen zu speziellen Bauprodukten sowie Fotografien und Schriftverkehr. Vereinzelt sind auch Fotos von Vorentwurfsmodellen vorhanden. Die archivierten Modelle im saai sind von Studierenden für die Ausstellung 2003 angefertigt worden, die das Gesamtwerk gewürdigt hat.

Franz gehörte nicht zu den Architekten, die ihr Werk schriftlich in einer Theorie verankert haben, wie Rudolf Schwarz. Lediglich knappe Entwurfserläuterungen zu jedem seiner gebauten Projekte sind vorhanden, die Teil des Baugesuchs waren. Einzig ein Gedicht mit dem Titel »?«³⁷ und eine handschriftliche, stichwortartige Zusammenfassung der Planungs- und Bauzeit aus dem Jahr 1991, anlässlich des db-Artikels,³⁸ den Sabine Schneider für die Rubrik »in die Jahre gekommen« schreiben sollte, liefern wertvolle Hinweise des Verfassers selbst, zum Beispiel auf die Herleitung der Form, deren Geometrie und Konstruktion kurz beschrieben wird, mit aussagekräftigen Randnotizen und Querverweisen, wobei erwähnt wird, dass die eigenwillige Kegelform von Anfang an sehr umstritten war. Die Diskussion wurde ausschließlich über die äußere Form der Kirche geführt, die sakrale Wirkung im Innern und die liturgische Brauchbarkeit wurde nie in Frage gestellt.

Der Nachlass von Klaus Franz beschränkt sich auf den Werknachlass, der private Nachlass befindet sich im Besitz der Familie. Das archivierte Material bezieht sich auf das gebaute Werk, aber auch auf Wettbewerbe und Projekte. Die Archivierung und Auswertung der Unterlagen ist Teil dieser wissenschaftlichen Aufarbeitung. Der Werknachlass ist nicht vollständig, da im April 1970 Teile des Planmaterials bei einem Brand des Architekturbüros von Franz in der Sonnenbergstraße in Stuttgart zerstört wurden.

Eine differenzierte Aufarbeitung des Werkes von Klaus Franz ist erst seit der Erschließung der Quellenlage im Archiv und der Archivierung des Werk-Nachlasses möglich. Das saai hatte die Be-

37 handschriftlich verfasstes Gedicht, auf welches in der Schlussbetrachtung eingegangen wird, S. 362 ff.

38 Schneider, Sabine: Gebaute Geometrie. in: db, Deutsche Bauzeitung, 1991, Heft 10, S. 98–104.

deutung des Werkes von Klaus Franz schon früh erkannt und den Werknachlass im Jahr 2000 in den Bestand aufgenommen. Hier fügt er sich fast selbstverständlich in die Reihe der Kirchenbaumeister, die ihren Beitrag zu den Kirchen, die vor und nach dem 2. Weltkrieg im Südwesten gebaut wurden, geleistet haben Josef Durm, Karl Moser, Robert Curjel, Hermann Alker, Hermann Billing, Otto Linder, Hans und Jörg Herkommer, Hermann Blomeier, Rainer Disse, Werner Groh, Dieter Quast, Egon Eiermann, Wilfried Beck-Erlang, Reinhard Gieselmann und viele mehr.

Die im saai aufbewahrten und als Forschungsgrundlage gesichteten und archivierten Unterlagen, die den Werk-Nachlass von Klaus Franz darstellen, sind zusätzlich zu den Bauten wertvolle Quellen. Im Werkverzeichnis werden die von Klaus Franz entworfenen Bauten mit den wichtigsten Daten vorgestellt sowie eine Liste der nicht ausgeführten Projekte und der Wettbewerbe, an denen das Büro in der Zeit seines Bestehens teilgenommen hat. Der Bildteil hinterlegt die beschriebenen Entwürfe und Merkmale durch zumeist unveröffentlichtes Archivmaterial in Plänen und Fotos auf ca. 400 Abbildungen. Lediglich die Dokumentation der Bauten, die Franz inspiriert haben, wurden zum Teil der Fachpresse entnommen, zum Teil sind Fotografien von Franz selbst zu den Bauten im Archiv erhalten.

Zu den vorhandenen Materialien wurden Projektlisten erstellt, die nach Bauwerken, Projekten und Wettbewerben getrennt, nummeriert und datiert (soweit möglich), mit den wichtigsten Projektdaten aufgenommen wurden. Die Bauwerke sind im Werkverzeichnis chronologisch vorgestellt, die Projekte und Wettbewerbe im Überblick aufgelistet. Die Daten sollen in die zukünftige Projektdatenbank des saai übertragen werden, die Teil der Gesamtdatenbank des saai ist, die sich jedoch noch in der Erstellungsphase befindet. Da deshalb noch keine Signaturen vergeben wurden, sind die Materialien, soweit sie als Quellen verwendet wurden, mit dem Nachweis saai, Bestand KF angegeben.

Das saai wurde 1989 im Auftrag der Landesregierung gegründet, mit Zuständigkeit des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst, als Dienstleistungseinheit an der Universität Karlsruhe (TH), jetzt KIT, angesiedelt, geleitet vom Lehrstuhlinhaber der Baugeschichte, Bauforschung und Architekturtheorie, unterstützt durch einen wissenschaftlichen Beirat. Die Sammlung setzt sich aus Werknachlässen von Persönlichkeiten zusammen, die das Baugeschehen und damit die Baugeschichte des Landes Baden-Württemberg geprägt haben, die aber auch aus dem Südwesten heraus in aller Welt tätig waren. Sie beinhaltet nachlassbezogene Materialien wie Pläne, Zeichnungen, Skizzen, Modelle und Fotos, manchmal auch Möbel von Architekten und Ingenieuren die kontextualisiert archiviert sind. Schwerpunkt der Sammlung ist das 20. Jahrhundert. ³⁹

Im Kirchenarchiv der Gemeinde St. Johannes in Fellbach, zu der auch Maria Regina gehört, konnte in zusätzliche Archivalien eingesehen werden, z. B. in Zeitungsberichte, die über das Bauprojekt berichteten, wie den Wettbewerb, die Grundsteinlegung

und die Einweihung sowie die Jubiläen, die ebenfalls durch zusätzliches Fotomaterial und Dokumentation zu Festreden belegt sind sowie auch in den Schriftwechsel mit der Diözese. ▶◀

Als Sekundärquellen wurden Zeitschriften, Zeitungen und Fachliteratur hinzugezogen. Die Publikationen zu den Bauten von Klaus Franz beziehen sich meist auf das Gemeindezentrum Maria Regina, und hierbei fast

ausschließlich auf die Kirche, welche in Überblickswerken zum Kirchenbau der 1960er Jahre in Deutschland einen nicht unbedeutenden Platz einnimmt. ^{~40} Zum kirchlichen Gemeindezentrum St. Monika gibt es bisher lediglich drei Veröffentlichungen. Die maßgeblichen Medien für die Diskussion um den Kirchenbau und die Veränderungen, welche auch das Zweite Vatikanische Konzil mit sich brachte, ^{~41} waren im deutschsprachigen Raum die Zeitschriften Das Münster auf katholischer und Kunst und Kirche auf evangelischer Seite.

Das Projekt Maria Regina von Klaus Franz, welches beim Wettbewerb um das Gemeindezentrum den dritten Preis gewonnen hatte, ^{~42} fand zunächst 1961 im Juli-Heft der Zeitschrift Das Münster Erwähnung. In der lokalen Presse erschienen über den gesamten Planungszeitraum und auch darüber hinaus Berichte den Fortgang der Entstehung von Maria Regina betreffend und verschiedene Meinungen dazu. ^{~43}

Im Jahre 1968, ein Jahr nach Fertigstellung der Kirche, druckte die Deutsche Bauzeitung db in der Dezemberausgabe ^{~44} einen Artikel über die Kirche ab, der von Klaus Franz selbst verfasst worden war und der die architektonisch-logischen Verknüpfungen der verschiedenen Anforderungen hervorhebt. Als formbestimmend für den Aufriss wird der Wunsch der Stadt nach zurückhaltender, geringer Baumasse angeführt. Für den Grundriss sei das »zwanglose, dem Geschehen nahe Umstehen des Ereignisortes im Dreiviertelkreis« ^{~45} ausschlaggebend gewesen. Ein erweiterter Nachdruck wurde als Sonderheft herausgegeben.

Die Zeitschrift Das Münster ^{~46} brachte 1970 eine Übersicht von evangelischen und katholischen Kirchenzentren mit einem Kommentar zum kirchlichen Bauen der letzten Jahre von Lothar Willius heraus. ^{~47} Darin wird festgestellt, dass sich der auf das letzte Jahrzehnt beziehende Überblick über die Kirchenbauten, mit den Augen der damaligen Gegenwart gesehen, für die im Umbruch befindliche Gedankenwelt nicht mehr repräsentativ und gegenwartsbezogen darstellt. Nach einer geschichtlichen Beleuchtung des Kirchenbaus geht er auf die immer deutlicher werdende Diskussion um das Gemeindezentrum ein, mit dem Verweis auf den Deutschen Katholikentag 1970, der unter dem Leitgedanken »Gottes Haus – Haus der Gemeinde« die Suche nach neuen For-

40 Publikationsliste der Bauwerke von Klaus Franz in Kapitel 8.

41 Wichtige Publikationen die den Wandel in der architektonischen Gestalt vorbereiteten und begleiteten: von Acken, Johannes van: Christozentrische Kirchenkunst, Gladbeck 1922; Bartning, Otto: Vom neuen Kirchenbau, Berlin 1919, Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche 1937.

42 Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 14. Jg., 1961, Heft 7/8, o. A. S. 295.

43 Zeitungsartikel im saai, Bestand KF und im Kirchenarchiv St Johannes, Fellbach.

44 Franz, Klaus: Kirchengemeindezentrum in Fellbach, in: db – Deutsche Bauzeitung 1968, Heft 12, S. 944–947.

45 ebenda. S. 945.

46 Monatszeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, erscheint seit 1948 im Verlag Schnell & Steiner München/Zürich.

47 Willius, Lothar: Evangelische und katholische Kirchenzentren, Gedanken zum kirchlichen Bauen der letzten Jahre. in: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 23. Jg., 1970, Heft 5/6, S. 306 f.

men und neuen Kommunikationsbereichen thematisierte. ⁴⁸ Abschließend wird postuliert, dass die Zukunft der Kirche in der Wandlung zum Gemeindezentrum liege. Im Anschluss daran werden verschiedene Kirchen vorgestellt, u. a. auch »Fellbach: Maria Regina, katholisches Gemeindezentrum.« ⁴⁹ Im Text werden allerdings nur Aspekte zur Formfindung der Kirche und deren Gestalt erläutert; das Gemeindehaus oder gar die gesamte Anlage fand entgegen der im Eingangstext aufgegriffenen Frage nach der neuen Gemeinschaft keine Erwähnung.

International wird das Bauwerk zum ersten Mal bei Günther Feuerstein in *New Directions in German Architecture* vorgestellt. Feuerstein ordnet Franz' Kirche zeitlich und thematisch zwischen die Bauten von Helmut Striffler in Mannheim 1961 und Dachau 1967, von Rainer Disse in Freiburg 1964–66 und Carlfried Mutschler in Mannheim-Neckarau 1966 ein. ⁵⁰

In seiner Schrift *Neue Kirchen* 1972 ⁵¹ nennt Reinhard Gieselmann den aus der Erde aufsteigenden Kegelstumpf eine logische Begrenzung für den Kirchenraum des »circumstantes«, wie auch die Neigung der Achse über den Altar, mit der abgeschnittenen Spitze, die die Lichtquelle direkt über das Hauptgeschehen rückt. Der Bau fordere aber zu einem Vergleich mit dem Entwurf für die Kirche in Firminy Vert von Le Corbusier heraus, hierauf wird im Kapitel 4 eingegangen. Gottlieb Merkle, in *Kirchenbau im Wandel* 1973, ⁵² stellt die Kirche durch eine kurze Baubeschreibung vor. Des Weiteren wird sie in vier Architekturführern erwähnt. ⁵³ An dieser Stelle sei auch auf die baugeschichtliche und sozio-kulturelle Einordnung des »Schiefen Kegelbaues« von Hugo Schnell 1973 in *Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland* ⁵⁴ hingewiesen, der Franz gemeinsam mit anderen Architekten als Repräsentant der nachrückenden Generation mit differenzierten und subjektiven Auffassungen bezeichnet ⁵⁵ und Heinz Georg Tiefenbacher 1992 in *Raum schaffen für Gott* ⁵⁶ weist darauf hin, dass Maria Regina als eine der sieben außerordentlichen Kirchen in der Diözese Rottenburg geführt wird.

Die bislang umfangreichste Arbeit über das Gesamtwerk von Klaus Franz wird in dem Ausstellungskatalog der Weißenhofgalerie von 2003 vorgelegt. ⁵⁷ Das Heft, eingeleitet von einer geschichtlichen Einordnung von Franz' Werdegang, gibt einen Überblick verschiedener Projekte, die meist mit den von Franz selbst verfassten Objektbeschreibungen und dem Bildmaterial aus dem Nachlass vorgestellt werden. ⁵⁸ Ein Textteil mit Beiträgen von

48 ebenda, S. 374 f.

49 ebenda.

50 Feuerstein, 1968, S. 27–31.

51 Gieselmann, 1972, S. 126–129, hier Seite 126.

52 Merkle 1973, S. 45 und S. 297.

53 *Reiseführer zur modernen Architektur*, Stuttgart, 1968, S. 123. *Architekturführer Stuttgart und Umgebung*, Stuttgart 1971, S. 79. Jäger, Falk: *Bauen in Deutschland*, Stuttgart 1985, S. 122; Stock, Wolfgang, *Architekturführer, christliche Sakralbaukunst in Europa seit 1950*, München 2004, S. 113.

54 Schnell 1973, S. 161 und 185.

55 »dass ca. seit dem Jahr 1960 der Kirchenbau in Deutschland, von Ausnahmen abgesehen, nicht mehr

von führenden Persönlichkeiten getragen war, sondern von einer jüngeren, breiteren Schicht qualifizierter Architekten, die allerdings verschiedenste Ansichten und Formgestaltungen formulierten. Die Mannigfaltigkeit, die bisher noch zusammengefasst werden konnte, wurde noch differenzierter und subjektiver [...]. Das einzelne Objekt verselbstständigte sich. Eine bisher nie gekannte Freiheit setzte ein, die ihren Nährboden in der allgemeinen Zeitsituation gefunden hatte.« Schnell 1973, S. 177.

56 Tiefenbacher 1992, S. 45 und S. 297.

57 Klaus Franz, hg. v. *architektur-galerie am weißenhof*, Ausstellungskatalog, Stuttgart 2003, S. 20–31.

Zeitgenossen vermittelt einen Blick auf seine Persönlichkeit, die verschiedene Begegnungen mit dem ›Charaktermenschen‹ Franz schildern. Mit der Masterarbeit der Verfasserin wurde 2005 an der ETH Zürich eine vertiefte Betrachtung des Kirchenbaues *Maria Regina* vorgelegt, die Anlass gab, den Werknachlass zu sichten und für den einen Bau aufzuarbeiten.⁵⁸ Dies war Auslöser für die weitere Bearbeitung des Werkes von Franz sowie dessen Archivierung innerhalb der Bearbeitung der Dissertation.

Die immer wieder erfolgenden Darstellungen zum Thema Kirchenbau im 20. Jahrhundert in einer reichen Literaturlandschaft lassen eine wichtige Rolle in der Gesamtentwicklung der 1. und 2. Kirchenbauphase nach dem Zweiten Weltkrieg erkennen, greifen aber in einiger Hinsicht zu kurz. Die Gemeindezentren sollten als Ganzes analysiert werden, da sie eine Gesamtkomposition sind und in Beziehung zueinander stehen, die ausschlaggebend für verschiedene Entwurfsansätze ist und somit einen großen Einfluss auf die Formgebung der verschiedenen Teile der Ensembles hat. Zudem ist eine Ausleuchtung der angrenzenden Bereiche der Liturgie und der Beziehung zum Göttlichen, im Sinne von Romano Guardini⁶⁰ und Rudolf Schwarz,⁶¹ aus der Bestimmung des Kirchenbaus heraus wichtig, da gerade eine geistliche Assoziation⁶² im Raum erreicht werden soll. Was vor allem durch die religiös-philosophischen Schriften aus dem Klerus heraus unterstützt und beeinflusst wurde, deren theoretische Abhandlungen nicht unerheblich zu einem Aufbrechen zu neuen architektonischen Formen und einer Weiterentwicklung des künstlerischen Auftrages beigetragen haben,⁶³ gleiches gilt für die Schriften der Architekten, die sich ganz im Speziellen mit Kirchenbau archi-

58 Die Architekturfortografien wurden von Franz bei Marianne Götz in Auftrag gegeben, deren Bilder die Wirkkraft der Erbauungszeit der Objekte übertragen. Zur Ausstellung wurden Teile aus dem Nachlass verwendet, eine Archivierung des vorhandenen Materials erfolgte nicht.

59 Busse, Anette: *Maria Regina*. Ein gebautes Glaubensbekenntnis, Masterthesis an der ETH Zürich im Rahmen des Masterstudienganges Theorie und Geschichte der Architektur bei Prof. Dr. Werner Oechslin und Prof. Dr. Sylvia Claus.

60 »Es zeigt den lebendigen Gott, der den mythischen Weltbann durchbricht [...] und den glaubenden Menschen, der, im Einvernehmen des Bundes, sich auf dieses Handeln Gottes bezieht.« Guardini, Romano: *Das Ende der Neuzeit*, Basel 1950. S. 123 f.

61 »Bauen ist mehr als nur ein ästhetisches Vergnügen. Der Baumeister gestaltet eine vorliegende Aufgabe, indem er aus der bescheidenen Forderung ihrer niederen Notwendigkeit ihr Geistiges hervorbringt und so die Gestalt und Bewegung des Geschöpflichen ins Räumliche freigibt, und dann zieht er darum die Wand zum Weltfirmament und er erneuert die Schöpfung. In mancher Beziehung gleicht er dem rechten Gelehrten, der die Welt in seine bedenkende Seele hineinnimmt und so in seinem Bedenken größer ist als das Weltall, das ja in ihm Raum hat und um das er seine Seele herumtut.« Rudolf Schwarz, Brief an Mies van der Rohe aus *Denken und Bauen*, Heidelberg 1963, S. 8.

62 im Sinne von Kerstin Wittmann-Englert, »die Kirchenbauten in Zeltform sind [...] näher zu betrachten. Formale Analogien vermögen bestimmte Empfindungen auszulösen. Bei den für Zeltkirchen der Nachkriegsjahre gewählten Formen handelt es sich häufig um Grundformen, die aus den textilen Vorbildern in die Bauten aus Stein, Glas und Beton übersetzt wurden. [...] Ein zeichenbasiertes, allerdings subjektzentriertes Assoziationsystem. Mit diesem konnte der säkularisierten, von vielfältigen kulturellen Strömungen geprägten Gesellschaft eher entsprochen werden als mit interpretationsbedürftigen Symbolen: mit Assoziationen, die Befindlichkeiten und Stimmungen wecken. [...] Generell menschlich motiviert wie Unterwegssein, Schutz, Versammlung und Rettung oder auch biblisch motiviert wie Wanderung und Heilsgewissheit.« Wittmann-Englert 2006, S. 179.

63 u.a. Acken, Johannes van (Hrsg.): *Festschrift zur Einweihung der Kirchen zum Hl. Herzen Jesu und zum Hl. Kreuze in Gladbeck*, Gladbeck 1914; Herwegen, Ildefons: *Das Kunstprinzip der Liturgie*, Paderborn 1916; Guardini, Romano: *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg 1918; Acken, Johannes van: *Christozentrische Kirchenkunst*. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk, Gladbeck 1922; Guardini, Romano: *Über das Wesen des Kunstwerks*, Tübingen 1948; Guardini, Romano: *Das Ende der Neuzeit*, Würzburg 1950; Régamey, Pie P.: *Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert*, Graz/Wien/Köln 1954; Guardini, Romano: *Von heiligen Zeichen*, Leipzig 1952.

tekturtheoretisch befassten. ⁶⁴ Hinzu kommen reich bebilderte Übersichtswerke, die die Kirchenbauten mit kurzen Texten in großer Anzahl nebeneinanderstellen, ⁶⁵ seit den 1940er Jahren in kurzer Folge aufgelegt, seit den 1950er Jahren durch Handbücher unterlegt. ⁶⁶

Die brutalistischen Strömungen werden anhand von ausgewählten Schriften vornehmlich von Alison und Peter Smithson, den Wortschöpfern, analysiert, deren Texte in den Publikationen The Independent Group ⁶⁷ und in AS FOUND ⁶⁸ veröffentlicht sind. Zudem gibt die Rückschau der Smithsons Without Rhetoric ⁶⁹ einen Einblick im zeitlichen Abstand. Das Manifest zum New Brutalism von Reyner Banham aus dem Jahr 1955 liegt in AS FOUND in der Übersetzung vor. Auch wird das bis heute als Standardwerk zum Brutalismus anzusehende Brutalism in Architecture — Ethic or Aesthetic? ⁷⁰, welches 1966 in England und zeitgleich in Deutschland erschienen ist, in die Betrachtung einbezogen. Die Geschichte des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) wird anhand von Oscar Newmans ⁷¹ Bericht zu Otterlo nachvollzogen. Neuere Betrachtungen zum Brutalismus werden von Laurent Stalder ⁷², Irénee Scalbert ⁷³ und Dirk van den Heuvel ⁷⁴ ausgewertet, aber auch das Heft CLOG: Brutalism ⁷⁵, in dem viele Statements aus verschiedenen Perspektiven aufgezeigt werden. Die Verbindung des Brutalismus mit Corbusier wird in Le Corbusier et la question du brutalisme ⁷⁶ aufgegriffen, wie auch das quellengesättigte Werk zum

- 64 u.a. Bartning, Otto: Vom neuen Kirchenbau, Berlin 1919; Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche, Würzburg 1938; Weyres, Willy: Neue Kirchen im Erzbistum Köln, Düsseldorf 1957; Biedrzyński, Richard: Kirchen unserer Zeit, München 1958; Schwarz, Rudolf: Kirchenbau, Heidelberg 1960; Pichard, Josef: Kirchen der Gegenwart – Kirchen der Welt, Paris 1960; Gieselmann, Reinhard und Aepli, Werner: Kirchenbau, Zürich 1960.
- 65 Viele Übersichtswerke fassen die damaligen Entwicklungen zusammen, eine Auswahl: Linder, Otto: Kirchenbauten, Architektur der Gegenwart, Band 1, Kassel 1926; Lützel, Heinrich: Der deutsche Kirchenbau der Gegenwart, Düsseldorf 1934; Pfammatter, Ferdinand: Betonkirchen, Einsiedeln 1948; Freckmann, Karl: Kirchenbau, Ratschläge und Beispiele, Freiburg 1931; Schnell, Hugo: Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland. Katalog zur Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses in München 1960; Maurer, Hans: Moderner Kirchenbau in Deutschland, 1958; Smith, Kidder: Neuer Kirchenbau in Europa, Stuttgart 1964; Förderer, Walter: Kirchenbau von heute für morgen, Würzburg 1964; Egloff, Eugen: Liturgie und Kirchenraum. Prinzipien und Anregungen, Zürich 1964; Kleffner, Eberhard; Küppers, Leonhard: Neue Kirchen im Bistum Essen, Essen 1966; Feuerstein, Günther: New Directions in German Architecture, New York 1968; Widder, Erich: Europäische Kirchenkunst der Gegenwart, Linz 1968; Gieselmann, Reinhard: Neue Kirchen, Stuttgart 1972; Schnell, Hugo: Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, München, 1973; Merkle, Gottlieb: Kirchenbau im Wandel, Ruit 1973; Kahle, Barbara: Deutsche Kirchenbaukunst des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1990; Raum schaffen für Gott, hg. v. Tiefenbacher, Ulm 1992; Brentini, Fabrizio:

- Bauen für die Kirche, Luzern 1994; Stock, Wolfgang Jean: Architekturführer, christliche Sakralbauten in Europa seit 1950, München 2004; Wittmann-Englert, Kerstin: Zelt, Schiff und Wohnung, Lindenberg 2006, Frömmigkeit und Moderne, hg. v. Körner, Hans; Wiener, Jürgen, Essen 2008; Liturgie als Bauherr? hg. v. Körner, Hans; Wiener, Jürgen, Essen 2010.
- 66 Weyres, Willy; Bartning, Otto: Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau, München 1959; Jedin, Hubert [Hrsg.] Handbuch der Kirchengeschichte, Freiburg 1973.
- 67 The Independent Group. Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty, hg. v. Robbins, David, MIT Press Cambridge Massachusetts and London England 1990.
- 68 AS FOUND. Die Entdeckung des Gewöhnlichen, hg. v. Lichtenstein, Claude; Schregenberger, Thomas, Zürich 2001.
- 69 Smithson, Alison and Peter: Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955–1972, Cambridge 1974.
- 70 Banham, Reyner: Brutalismus in der Architektur. Ethik oder Ästhetik? hg. v. Joedicke, Jürgen, Stuttgart 1966.
- 71 Newman, Oscar: CIAM '59 in Otterlo, in der Reihe *Dokumente der Modernen Architektur 1*, hg. v. Joedicke Jürgen Stuttgart 1961 und TEAM 10. In Search of a Utopia for the Present, hg. v. Risselda, Max; Heuvel, Dirk van den, NAI Rotterdam.
- 72 Stalder, Laurent: Brutalismus in der Architektur. The History of the imidiate Furture, Arch+ 200/2010.
- 73 Scalbert, Irénee: Leben und Kunst in Parallelen, Daidalos 75, 2000.
- 74 Heuvel Dirk van den: Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithsons Way of life, in: The Journal of Architecture, Vol. 20, Nr. 2, 2015.
- 75 Clog: Brutalism 2013.

verbindenden Thema des béton brut,⁷⁷ die acht Bände des Œuvre Complète von Le Corbusier,⁷⁸ die frühen Aussagen zum Thema in Vers une architecture⁷⁹ sowie die ausführliche Betrachtung von William Curtis in der 1. und 2. Auflage.⁸⁰ Überblickswerke von Kenneth Frampton⁸¹, Norbert Huse⁸², Jürgen Jödicke⁸³, John Jacobus⁸⁴ und Sigfried Giedion⁸⁵ wurden hinzugezogen. Einzelaspekte werden durch den Blick der Zeitgenossen James Sterling⁸⁶ und Denys Lesdun⁸⁷ ergänzt. Die Beiträge zum Symposium 2012⁸⁸ sind 2017 gemeinsam mit dem Katalog zur Ausstellung im DAM veröffentlicht und ebenfalls berücksichtigt. Auf die Auswertung der Artikel in der Architectural Review und der Architectural Design, soweit sie nicht in den Publikationen abgedruckt sind, wurde bewusst verzichtet, da dies im Zusammenhang dieser wissenschaftlichen Untersuchung nicht zielführend wäre. Einen umfassenden Forschungsstand zum Thema Brutalismus gibt es derzeit noch nicht. Es wird in verschiedenen Institutionen am Thema gearbeitet und als Teil dieser vielschichtigen Forschungsarbeit sieht sich diese wissenschaftliche Untersuchung, die in spezieller Fokussierung auf die Beschreibung spezifischer Bauwerke, die im Zusammenhang mit brutalistischen Strategien entstanden sind und die für die Erhaltungsstrategien wichtige Voraussetzungen bilden, ausgerichtet ist. ❖

76 Sbriglio, Jaques: Le Corbusier et la question du brutalisme, Paris 2013.

77 Le Corbusier. Béton brut und der unbeschreibliche Raum (1940-1965): Oberflächenmaterialien und die Psychophysiologie des Sehens, hg. v. Gargiani, Roberto; Rosellini, Anna, Edition Detail 2014.

78 Le Corbusier Œuvre Complète Vol 1 bis 8, hg. v. Willy Boesiger, Editions Giersberg Zürich 1970.

79 Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur, (1923) Gütersloh/Berlin 1969, (Originalausgabe unter dem Titel: Vers une Architecture, Paris 1923).

80 Curtis, William J.R.: Le Corbusier. Ideas and Forms, 1. Edition 1978, 2. Edition New York 2015.

81 Frampton; Kenneth: Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte, München 2010.

82 Huse, Norbert: Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert, München 2008.

83 Jödicke, Jürgen: Architektur im Umbruch. Geschichte, Entwicklung, Ausblick, Stuttgart (1969) 1980 und Moderne Architektur. Strömungen und Tendenzen, in Dokumente der Modernen Architektur 7, Stuttgart 1969 sowie Geschichte der modernen Architektur, Stuttgart 1958.

84 Jacobus, John: Die Architektur unserer Zeit. Zwischen Revolution und Tradition, Stuttgart 1966.

85 Giedion, Sigfried: Raum, Zeit und Architektur, Zürich 1978.

86 Vidler, Anthony: James Frazer Sterling. Notes from the Archive, Canadian Centre for Architecture and Yale University 2010.

87 Curtis, William J.R.: Denys Lesdun. Architektur, Stadt, Landschaft, Berlin 1994.

88 Brutalismus. Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012. Supplementband zu: SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme, hg. v. Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017.

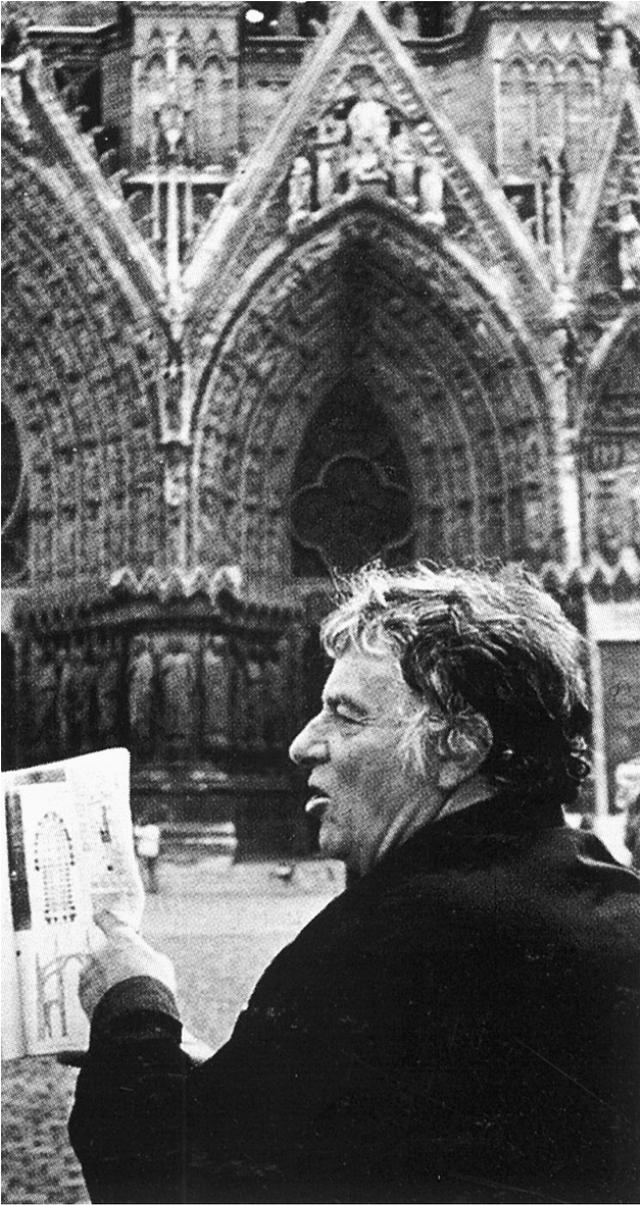
2

Der Architekt Klaus Franz – Biographische Einflüsse

Die persönlichen Verflechtungen des Architekten Klaus Franz in Bezug zu seiner Ausbildung an der TH-Stuttgart von 1946–52 und seinem Netzwerk, bestehend aus Lehrern, Kommilitonen und Freunden, ist für die Untersuchung des architektonischen

Werkes von Relevanz, um die prägenden Einflüsse gerade der frühen Zeit auf die im Umbruch begriffenen künstlerischen Strategien dieser Generation und der sich daraus entwickelten Haltung zu analysieren.

Klaus Franz [→ A1] begann nach der Rückkehr aus dem Kriegsdienst zum Wintersemester 1946 ein Architekturstudium an der Universität in Stuttgart, nachdem er sich vergebens um ein Theologiestudium bemüht und ein begonnenes Kunststudium abgebrochen hatte. Zu seinen Lehrern und Förderern gehörten vor allem der Dozent Heinrich Lauterbach und Professor Günter Wilhelm. Die Philosophie und Wissenschaftstheorie wurde ab 1949 von Max Bense vertreten. Seine Kommilitonen waren zum Teil heute überregional bekannte Architekten, wie Erwin Heinle, Günter Behnisch, Bruno Lambert, Wilfried Beck-Erlang und Harald Deilmann. ▶◀



A1 Klaus Franz vor der Kathedrale von Laon bei einer Exkursion mit Studierenden, in den 1980er Jahren.

An der TH Stuttgart waren es drei Professoren, die in der Lehre aber auch im Stadtbild ihre Auffassung vom neuen Bauen zu verankern suchten: Hugo Keulerleber (Stadthalle und Mensa), Otto Osswald (Tagblatt-Turm) und eben Richard Döcker

(Siedlungen Sonnenberg und Wallmer) als Gallionsfigur und wichtigster Vertreter. Dieser führte eine progressive, sozialgeprägte und außenraumbezogene Komponente in den Wohnungsbau ein. Die beiden wichtigsten Entwicklungslinien, die auf seine Einführung in Stuttgart zurückführen, sind das landschaftsgerechte Bauen, die Einbeziehung der Natur und der Bezug von innen nach außen, in einer, und das ist die zweite Komponente, tektonisch geometrischen Formensprache. Dieser Einfluss ist bei den Arbeiten der Absolventen, wie auch bei Klaus Franz nachvollziehbar.¹

Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt für Klaus Franz während seines Studiums war sein Lehrer und Mentor Prof. Günter Wilhelm, der von 1946 bis 1973 an der TH Stuttgart lehrte, ab 1948 als Ordinarius des Faches Entwerfen und Baukonstruktion II, zu dem sich weit persönlichere Bezüge nachweisen lassen als zu Döcker² sowie zu dem für das Fach »Einführung in das Entwerfen« (von 1947 bis 1950) zur Lehre beauftragten Heinrich Lauterbach. Der Bildhauer und Architekt³ war Mitarbeiter bei Hans Poelzig gewesen⁴ und erhielt 1950 einen Ruf nach Kassel. Doch gerade diese ersten Jahre des Studiums hatten Einfluss auf den Geist und die Haltung von Klaus Franz.

Heinrich Lauterbach war in Breslau 1925 der Begründer der schlesischen Sektion des Deutschen Werkbundes. Er initiierte auch die Werkbundausststellung WuWA (Wohnen und Werkraum), die 1929 in Breslau-Grüneiche eröffnet wurde. Damit wollte er das Neue Bauen mit seinen Impulsen in Breslau verorten, innovative ästhetische, funktionale und konstruktive Ansätze, die eine neue Gesellschaftsstruktur ausloten sollten.⁵ Lauterbach, Rading und Scharoun waren der Motor der Ausstellung und bildeten gleichzeitig ihren Nukleus. Ausprobiert werden sollten neue Wohnformen für eine neue Gesellschaft, die sich vor allen Dingen in einer veränderten Rolle der Frau und des Kindes ausdrückten. Die idealtypische Ausformung für das Neue Bauen sollte sich ästhetisch überzeugend, als Inneres außen ablesbar nachvollzie-

1 vgl. Werner, Frank: Stuttgarter Architektur bis 1945. In: Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert, hg. v. H. Heißenbüttel, Stuttgart 1979, S. 188 ff.

2 Nach dem Krieg gab es an der Stuttgarter Hochschule mehrere Strömungen. Neben der *modernen Architektur*, vor allem das *organhafte Bauen*, beeinflusst von Hans Scharoun und Hugo Häring. Eine weitere Strömung nannte sich *Neues Bauen*. Sie galt als Fortsetzung des Bauhauses, und ihr hatte sich Günter Wilhelm verschrieben. Wie Rolf Gutbrod, dessen Assistent er zwei Jahre war, war Wilhelm von dem *Rationalisten* Richard Döcker (bis 1958 Professor) an die Architekturabteilung berufen worden, um sie konsequent nach den Zielen des Neuen Bauens auszurichten. Damit hoffte Döcker, seine Stellung gegen die Schmitthenner-Anhänger zu festigen. Diese Reihe sehr eigenwilliger

Persönlichkeiten bestimmte die Lehre in den fünfziger Jahren und prägte die nächste Generation, darunter Max Bächer, Günter Behnisch, Harald Deilmann, Erwin Heinle, Hans Kammerer und Klaus Franz. Vgl. Schneider, Sabine: Vorwort. in: Klaus Franz, 2003, S. 5.

3 Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie in Breslau und von 1914 bis 1924 Studium der Architektur an der TU Darmstadt.

4 Lauterbach hat gemeinsam mit Jürgen Joedicke den Nachlass von Hugo Häring bearbeitet. in: Dokumente der modernen Architektur 4, Hugo Häring. Schriften, Entwürfe, Bauten, Stuttgart 1965.

5 Nielsen, Christine: Breslau und die Werkbundsiedlung 1929, Planungsideen und Wohnkonzepte. in: auf dem Weg zum neuen Wohnen, Basel, Boston, Berlin 1996, S. 19.

hen lassen.⁶ In der Propagierung des Kollektivhauses lässt sich der Einfluss von Le Corbusier nachweisen, der mit seinen Villas Immeubles 1923 die Diskussion um eine solche Form des Zusammenlebens anstieß.⁷ »Die eigentliche Besonderheit der WuWA bestand jedoch in den Bauten, die über alle Typisierung und Rationalisierungsbestrebungen hinausgehend, nach möglichen neuen Gesellschaftsutopien fragten.«⁸ Die Nachwirkungen dieser formulierten Ziele, die eine breite Diskussion in der Fachpresse auslösten,⁹ sind in der Nachkriegsarchitektur zu finden. So kam Franz früh mit den Ideen des Neuen Bauens in Berührung und kannte die zugrunde liegenden Motivationen und die daraus resultierenden Formen. Diese Auseinandersetzung beeinflusste seine eigene Entwicklung dahingehend, dass er mit seiner im Verlauf des Studiums und in Projekten gebildeten Auffassung damit korrelierte und daraus eine eigene Architektur-Sprache entwickelte, die auch zum Teil von sich deutlich unterscheidenden Merkmalen geprägt war und eine gewisse Kritik, aber auch eine Weiterentwicklung spüren lässt.

Nicht nur von Lauterbachs Einfluss konnte Klaus Franz profitieren,¹⁰ der dessen Talent früh erkannt und sehr gefördert hatte. Auch Günter Wilhelms architektonische Auffassung wirkte sich stark prägend auf Franz aus, dessen größtes Anliegen es war, in seinen Schülern und Mitarbeitern das jeweils Eigene zur Entfaltung zu bringen.¹¹ Er selbst vertrat eine klare, ingenieurorientierte Haltung mit einer ausgeprägten Liebe zum Detail.¹² Wichtig waren ihm Maßstäblichkeit und Angemessenheit im Städtebaulichen wie im Räumlichen, die Funktionalität, Konstruktion und Gestalt, Licht, Luft, Hygiene sowie die Nutzer. Er hatte eine sachliche, bis ins Detail konstruktive Architektur-Auffassung nach dem Gesetz der Baukunst wie er es ausdrückte, »die sichtbare Entsprechung von Innen- und Außenraum.«¹³ Er nannte sie selbst »Klarheit der Baugestalt und ihre saubere Ausformung«¹⁴ und wurde für viele öffentliche Bauaufgaben verpflichtet, die Franz zum Teil im Büro Wilhelm mitprägte, wie z. B. das Kollegiengebäude I der Universität Stuttgart¹⁵, über das Günter Wilhelm

6 Nielsen 1996, S.27.

7 vgl. Nielsen 1996, S.33.

8 ebenda.

9 Bauwelt 1979, 70 Jg., Heft 35, S. 1426–1445, zusammengestellt von Vladimir Slapeta.

10 vgl. Schmitt, Karl Wilhelm: Architektur der Nachkriegszeit in Stuttgart. in: Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert, hg. v. H. Heißenbüttel, Stuttgart 1979, S. 209.

11 »Er legte großen Wert darauf festzuhalten, daß alle die bei ihm gelernt und mitgearbeitet haben, z. B. Erwin Heinle, Klaus Franz, Günter Behnisch, Harald Deilmann u. a. nicht seine *Schüler* im Sinne einer formalen Festlegung geworden sind. Darin gleicht er Hans Poelzig, der ebenfalls nicht zurechtbiegen wollte.« Hegger, Manfred: Günter Wilhelm, in: db 4/1988, S. 103.

12 »Ich war wegen meiner strengen Architekturauffassung in Preisgerichten gefürchtet.« Günter Wilhelm zitiert nach Flagge, Ingeborg: Architektenporträt Günter Wilhelm, in: Der Architekt 09/1986, S. 393.

13 Humanes Bauen, Ein Vortrag von Prof. Günter Wilhelm, in: Stuttgarter Zeitung vom 20.01.1955.

14 ebenda.

15 Beauftragt für den Entwurf waren drei Professoren der TH Stuttgart zu gleichen Teilen, die auch als Urheber gelten: Curt Siegel, Günter Wilhelm und Rolf Gutbier. Für die Ausführung wurden Erwin Heinle und Robert Wischer beauftragt, die mit diesem Auftrag ihr heute noch bestehendes Architekturbüro Heinle Wischer und Partner gründeten. Fertiggestellt wurde der Bau 1960. Die spezielle Geschossaufteilung die das Gebäude hat, geht nach mündlicher Aussage von Mo Horn auf Klaus Franz zurück. Das Problem bestand darin, dass die Höhe der Hochhäuser auf die Höhe der Turmspitze der Stiftskirche festgelegt worden und mit einer konventionellen Geschosshöhe das Raumprogramm nicht unterzubringen war. Franz meinte wohl dazu, »warum macht ihr es nicht wie Corbusier bei der Unité?« woraus dann das 2:3 Modell wurde, 2 Vorlesungssäle übereinander im Norden und 3 Geschosse Büros im Süden.

sagte, es bestünde aus roh sichtbarem Beton, kein Verputz und kein Pinselstrich auf den tragenden und raumbildenden Gerippen und Wandflächen, die knappste Form und Verwendung von Farben der wenigen zusätzlichen Teile und Elemente unterstreiche die Aussage eines »rauen und rohen Tuns!«¹⁶

Franz' Weg zu den inneren Zusammenhängen der Architektur in Form, Material und Bautechnik sowie ihrer formalen Ausgestaltung war eng mit den Arbeiten, die er zusammen mit Günter Wilhelm, anfangs auch unter dessen Anleitung bearbeitete, verwoben. Schon früh verstand es Wilhelm, Franz' Können zu fördern und zu nutzen.¹⁷ Fruchtbare wurde dies erstmalig im Jahr 1948, als Franz ein Büropraktikum bei Wilhelm begann. Hieraus entstand eine langjährige Zusammenarbeit in unterschiedlichen Konstellationen. Während seines Hauptstudiums arbeitete Franz von 1949 bis 1951 an Entwurf und Ausführung der Dorfschule¹⁸ in Aichschieß, eine der ersten Pavillonschulen in Deutschland. Nach seinem Diplom, welches er 1952 mit Auszeichnung bestand, wurde er als freier Mitarbeiter ins Büro geholt, wo er an wesentlichen Projekten mitarbeitete: 1950 bis 1953 an der überregional bekannten Silcher-Volksschule am Gänsberg in Stuttgart;¹⁹ von 1952 bis 1955 am Schwimmbad in Tailfingen; 1954 bis 1955 am Wohnhaus Langbeck in Esslingen;²⁰ 1956 an der Kindertagesstätte im Hansaviertel Berlin, Bauausstellung.²¹ Er war immer auf der Suche nach der »Wahrheit in der Architektur«²², »das ist mehr als eine Beschäftigung mit Fassade, Gliederung, Ornament. Es geht um die Einheit von Konstruktion und Gestaltung.«²³

Er bearbeitete im Büro Wilhelm die Wettbewerbe: 1952 Gymnasium Erlangen, 2. Preis; 1953 Bürohaus München; 1954 Gymnasium Eberhard-Ludwig Stuttgart, 3. Preis;²⁴ 1954 Calvert House Wettbewerb, Canada; 1954 Volksschule Koblenz, 2. Preis;²⁵ 1955 Gewerbeschulzentrum Mannheim, 2. Preis; 1956 Gewerbeschule Ravensburg, Ankauf und 1957 der letzte im Büro Wilhelm von ihm angefertigte Wettbewerb das Schulzentrum in Hilden.²⁶

Nicht nur in der Haltung auch im Werk von Klaus Franz finden sich die Niederschläge der Auffassung, die ihm Heinrich Lauterbach und Günther Wilhelm näher gebracht hatten, als Teil des theoretischen Überbaues des Neuen Bauens.²⁷ Die von Wilhelm aus dem Bauhausgedanken kommend weiterentwickelte Haltung, die

16 Sulzer, Peter: Begegnungen mit Günter Wilhelm, in: Der Architekt 4/1998. Nach unbestätigten Aussagen von Zeitgenossen war Klaus Franz der Ideengeber des Entwurfsgedankens. Nach Bruno Lambart in: Erinnerungen an Klaus Franz, Klaus Franz, hg. v. architektur-galerie am weißenhof, Ausstellungskatalog, Stuttgart 2003, S. 9 und Gert Elsner in Notizen von Dieter Fallert im Winter 2002/03, saai, Bestand KF.

17 Günter Wilhelm über Klaus Franz: »[...] habe kaum einen anderen Menschen dieser Begabung kennen gelernt.« undatierte Notiz, in: saai, Bestand KF.

18 Wilhelm bezeichnete den Bau als »sein liebstes Projekt«, zitiert nach Flagge 1986, S. 394. Durch die innovativen Schulbauten wurde das Büro Günter Wilhelm in den 50er Jahren bekannt. Wilhelm setzte auch als einer der ersten *Asbestzement* (Eternit) ein und machte den Baustoff damit *salonfähig*, noch vor Egon Eiermann.

19 veröffentlicht in: *Werk* 3/1955 und *Architektur und Wohnform* 3/1955.

20 veröffentlicht in: *Praktisch Bauen = Schön Wohnen* 1956, S. 9 ff.

21 der Entwurf der achteckigen Waben wurde nicht ausgeführt, obwohl die Planung weit gediehen war. Korrespondenz und einige wenige Pläne dazu befinden sich im saai, Bestand KF. Das Hochbauamt Berlin erstellte einen Ersatzbau, der bis heute steht.

22 Flagge, Ingeborg: Architektenporträt Günter Wilhelm, in: *Der Architekt* 09/1986, S. 393.

23 Günter Wilhelm zitiert nach Flagge 1986, S. 393.

24 veröffentlicht in *Deutsche Bauzeitung* 9/1955

25 veröffentlicht in *Baukunst und Werkform* 7/1956, Karl Otto, Schulbau Verlag A. Koch, Stuttgart 1960.

26 Erläuterungen und Skizzen dazu befinden sich im saai, Bestand KF.

er schon bei dem Projekt der Forschungsanstalt für Aerodynamik Graf Zeppelin 1936–40 mit sichtbarem Mauerwerk und Betonstürzen einnahm, dessen Grundsätze es waren, eine »Sauberkeit der Gestalt eines Hauses im Ganzen wie in der Durchbildung im Einzelnen [anzuwenden, um eine] Klarheit der Baugestalt«²⁸ zu erreichen, die einen großen Bezug zur Topographie aufweisen und in »rauem und rohen Tun« die Gegenwart ablesbar machen.²⁹ Eine Prägung, die auf der Fortschreibung der frühen Moderne basiert, die er als Grundlage für die Weiterentwicklung des Bauens ansah.

Dieser Umgang mit Materialehrlichkeit, Einheit von Konstruktion und Gestaltung und dem Terrain sowie das Streben nach innovativem Denken und Mut zu Neuem und Klarem, aber auch der Bezug zum Ort und dem menschlichen Maßstab sind die Leitgedanken, welche in erstaunlicher Kongruenz zu der brutalistischen Strömung stehen, die, so die These, ebenfalls Franz' Entwurfshaltung beeinflusst hat, die es anhand der Bauten von Franz nachzuweisen gilt.

Trotz des klaren Bekenntnisses zur Lehre und der damit verbundenen Haltung an der TH Stuttgart ist der Einfluss der Karlsruher Professoren Egon Eiermann und Otto Ernst Schweizer im Werk von Klaus Franz nicht zu übersehen. Eiermann vertrat eine vehemente Auffassung zur Erneuerung des Bauens. Schweizer hatte schon vor dem Krieg Tendenzen dorthin.³⁰ Eiermann war Meisterschüler bei Hans Poelzig³¹ gewesen und wurde sehr jung als Professor berufen. Beeinflusst durch seine persönliche, moralische und politische Integrität sowie durch seinen architektonischen Beitrag zum Neuen Bauen begeisterte er die Jugend.³² Seine Wohnhäuser Bolles 1935 und Matthies 1937 in Berlin weisen formalästhetische Bezüge zu Haus Planck von Klaus Franz auf. Der Umgang mit Sichtmauerwerk, die Fensterverteilung und -gestaltung sowie das flache Satteldach sind gestaltprägend und der Umgang mit dem Material dem von Klaus Franz verwandt.

In der Auffassung zum Material Beton unterschieden sich allerdings die Meinungen der beiden grundlegend. Eiermann, der den Stahlbau in seiner Exaktheit präferierte, äußerte sich zum Beton »da ist nichts außer einer breiigen Masse, die in die Schalung eingebracht, sich biegen und wenden lässt. [...] Mit Entsetzen sehe ich diese Bunker und Gebäudemassen aus Beton, von denen ich weiß, dass sie nie verschwinden können.«³³ Auch Ronchamp sah er als begehbare Skulptur und nicht als Architektur an.³⁴

27 Theo van Doesburg formulierte 1924 die Grundlage für die Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg, »aus der funktionellen Notwendigkeit, die die Einteilung des Raumes bestimmt, wird die Architektur-Plastik hervorgehen. Das Innere soll das Äußere gestalten.« Auf dem Weg zu einer Plastischen Architektur, in: Bauwelt Fundamente: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, hg. v. Conrads, Ulrich, Braunschweig 1975 und in: Jaffé, H.: Mondrian und De Stijl, Köln 1967.

28 zitiert nach Flagge 1986, S. 395.

29 ebenda.

30 Der Milchhof in Nürnberg, 1930 fertiggestellt, ist klar in primär und sekundär Elemente gegliedert in einer

Betonfassade mit ablesbar tragender und nichttragender Gliederung, mit Vor- und Rücksprüngen, jedoch in Anwendung der Stilelemente der Moderne mit ehrlichen Materialien und einer ins grobgliedrige gehenden Großform, Perret als Vorbild ablesbar.

31 wie auch Konrad Wachsmann, der von 1955–57 eine Dozentur an der HFG Ulm innehatte, die sich mit der Zeit von Max Bense an der HFG von 1954–58 überschneidet.

32 vgl. Hildebrand, Sonja: Ich weiß wirklich nicht, warum ich eine so traurige Berühmtheit bin – Egon Eiermann in Berlin – Grundlagen der Nachkriegskarriere. in: Egon Eiermann, die Kontinuität der Moderne. Hrsg. Annemarie Jaeggi, Ostfildern-Ruit 2004, S. 31.

Trotz eines sehr gut abgeschlossenen Studiums als Protégé von Günter Wilhelm und hoher künstlerischer Begabung konnte Klaus Franz nur wenige Werke realisieren. Sein gesamt-künstlerischer Ansatz verlangte ein hohes Maß an Gestaltung und großer Detailierungstiefe. Die Freundschaft mit vielen Künstlern und die Mitgestaltung der Stuttgarter Kulturszene, die in jenen Jahren sehr lebendig war und ihre festen Orte hatte, wie dem Club Voltaire, dem Künstlerbund ³⁵ und der Buchhandlung und Galerie Wendelin Niedlich, erhöhte diesen Anspruch und wirkte sich verstärkend auf sein Schaffen als Architekt aus. Er wurde als Künstlerarchitekt wahrgenommen, ³⁶ der in seiner Persönlichkeit das Geistige, das Sinnliche und das Rationale verband. Emotional und rigoros stand er für seine Entwürfe ein und eckte damit auch manches Mal an. Zu seinen Freunden zählten die Künstler Attila Birò, Emil Cimiotti, O. H. Hajek, Heinz E. Hirscher ³⁷ und Arno Lehmann aus Salzburg. ³⁸

Analog zu den Kollegen Hermann Baur oder auch Wilfried Beck-Erlang hatte dieser starke künstlerische Bezug einen großen Einfluss auf sein Werk, welcher sich nicht nur in der künstlerischen Ausgestaltung, sondern auch in der plastischen Durchformung ausdrückte. Dies ist bei Hermann Baur in der Bruder Klaus Kirche in Birsfelden eindrücklich nachzuvollziehen und bei Beck-Erlang in Friedrichshafen Der Gute Hirte. Le Corbusier nahm in den 1940er Jahren die seit dem Mittelalter immer wieder aufkommende Auffassung auf, »dass nur über die Synthèse des Arts« ³⁹ ein architektonisches Meisterwerk entstehen könne, welches die höchste Meisterschaft der bildenden Künste sei, da sie alles integriere, die Malerei wie auch die plastische, skulpturale Kunst in Material, Farbe und Raumschöpfung. ⁴⁰ ◀▶

33 Schirmer, Wulf (Hrsg.): Egon Eiermann 1904–1970. Bauten und Projekte, Stuttgart 1984, S.146.

34 ebenda.

35 Vorsitzender Heinz E. Hirscher, der als ein Protagonist der bildnerischen Poesie bezeichnet wurde.

36 Schneider, Sabine: Klaus Franz 1923–1999, in: db 3/99, S. 8.

37 Hirscher war ein »Protagonist der bildnerischen Poesie«, stark beeinflusst von der Materialkunst von Marcel Duchamp. 1961 waren Hirschers Arbeiten in der Ausstellung *The Art of Assemblage* im MOMA New York, zusammen mit Braques, Dubuffet, Duchamp, Schwitters und Rauschenberg zu sehen. Materialkunst aus vorgefundenen Dingen, in denen er die potentielle Schönheit und Poesie (as found) herausarbeitete. Er hatte ein ausgeprägtes Bewusstsein für den Wert von Materialien, welches die frühen Bilder kennzeichnet. Später portraitierte er die Wegwerfgesellschaft, in

dem er gesammelte Gegenstände durch bildnerisches Gestalten in einen neuen Kontext einband und damit eine transformierte Aussage erzeugte, (objets trouvés) die »Zauber und Poesie des Alltäglichen« (everyday culture) verbildlichen sollten. Hirscher hatte kurz nach Franz an der ABK in Stuttgart studiert und weist starke Bezüge zu den auch die Brutalisten beeinflussenden Künstlern und den Kunstgattungen auf. Aus Ausstellungskatalog Heinz E. Hirscher, Ein Protagonist der bildnerischen Poesie, Schloss Däzingen, Galerie Schlichtenmaier, Grafenau 2014. o.S.

38 mit dem er sich in vielen Briefen austauschte. saai, Bestand KF.

39 Le Corbusier: *Synthèse des Arts*. Aspekte des Spätwerks 1945–1965, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1986.

40 ebenda, S. 131.

Aus den Verflechtungen der Lebens- und Architekturwege, mit denen Franz während des Studiums in Berührung kam, lassen sich Zusammenhänge, die sein Werk beeinflusst haben, ableiten. Zuvorderst ist hier Erwin Heinle zu nennen, dessen Wege

die von Klaus Franz immer wieder kreuzten und auch beeinflussten, ob im Büro Wilhelm oder später an der Akademie der Künste.

1917 geboren studierte Heinle nach dem Krieg an der TH Stuttgart und machte 1949 sein Diplom, von 1950 bis 1954 war er Assistent am Lehrstuhl von Günter Wilhelm und gleichzeitig dessen Büroleiter. Danach setzte er den innovativen Entwurf von Fritz Leonhard in die Realität um mit der künstlerischen, technischen und geschäftlichen Oberbauleitung für den Fernsehturm Stuttgart. So ist auch Heinle für das kühne Stuttgarter Wahrzeichen, welches zwischen 1954–55 entstanden ist, mitverantwortlich. ⁴¹ Ebenfalls war er an der Ausführung des Baden-Württembergischen Landtags, 1961 von Kurt Viertel entworfen, als Bauleiter beteiligt und setzte diesen als Architektur-Kunstwerk um. ⁴² Das Olympische Dorf und die zentralen Hochschulsportanlagen in München wurden als Direktauftrag an das 1962 gegründete Büro Heinle, Wischer und Partner vergeben und 1965 wurde Heinle an die Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart auf den Lehrstuhl für Hochbau berufen. Zugleich leitete er längere Zeit die Abteilung ›Innenarchitektur und Möbeldesign‹, welche in diesen Lehrstuhl integriert war. Diese wurde ab 1972 von Klaus Franz mit einem Lehrauftrag übernommen und ab 1975 mit Franz als neuerufenen Professor in ›Architektur und Design‹ umbenannt. Beiden gemein war u. a. die Verbundenheit zu ihrem gemeinsamen Lehrer Günter Wilhelm, ⁴³ wie auch das große Anliegen, die bildende Kunst in das architektonische Werk zu integrieren, im eigenen Schaffen wie auch in der Lehre an der Akademie. Einen »Dialog zwischen Bauwerk und Bild sowie Raum und Plastik zu erzeugen« ⁴⁴ und daraus ein Gesamtkunstwerk zu gestalten, ganz nach Le Corbusiers Streben zur *Synthèse des Arts*. ⁴⁵

Ein weiterer Zeitgenosse war Günter Behnisch, 1922 geboren, studierte von 1947–51 Architektur an der TH Stuttgart, also fast zeitgleich mit Franz. 1951–52 arbeitete er im Büro von Rolf Gutbrod bevor er 1952 sein Büro zusammen mit Bruno Lambert gründete. 1966 wurde dies in Behnisch & Partner umbenannt und mit wechselnden Partnern und Konstellationen betrieben. 1967 erfolgte der Ruf an die TU Darmstadt auf den Lehrstuhl für Entwer-

41 vgl. Schmitt, Karl Wilhelm: Architektur der Nachkriegszeit in Stuttgart, in: Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert, hg. v. H. Heißenbüttel, Stuttgart 1979, S. 212.

42 vgl. ebenda, S. 213.

43 Eine Ausstellung zum Lebenswerk von Erwin Heinle, anlässlich seines 100. Geburtstages, mit dem Titel *Erwin Heinle Best of. Zwischen Hochgebirge und Mittelmeer* an der ABK Stuttgart (08.09. – 16.09.2017), zeichnet auch die enge Verbundenheit mit Günter Wilhelm nach, auf den er sich zeitlebens berief.

44 Zum 100. Geburtstag von Erwin Heinle, [http://www.abk-stuttgart.de/aktuell/termine-und-fristen/news-](http://www.abk-stuttgart.de/aktuell/termine-und-fristen/news-single-view/aktuell/erwin-heinle-zum-100-geburtstag.html?tx_zonews_newsviewer%5Baction%5D=show&tx_zonews_newsviewer%5Bcontroller%5D=News&cHash=87a72f86f820fc3c5e0d985a47504790)

[single-view/aktuell/erwin-heinle-zum-100-geburtstag.html?tx_zonews_newsviewer%5Baction%5D=show&tx_zonews_newsviewer%5Bcontroller%5D=News&cHash=87a72f86f820fc3c5e0d985a47504790](http://www.abk-stuttgart.de/aktuell/termine-und-fristen/news-single-view/aktuell/erwin-heinle-zum-100-geburtstag.html?tx_zonews_newsviewer%5Baction%5D=show&tx_zonews_newsviewer%5Bcontroller%5D=News&cHash=87a72f86f820fc3c5e0d985a47504790), abgerufen am 25.08.2017.

45 »Schritt für Schritt entstand eine neue Architektur mit neuen Formen, einer eigenen Struktur, neuem Programm und eigener Ethik und Ästhetik. [...] Zwischen den aus dem armierten Beton hervorgegangenen architektonischen Formen und der Malerei Le Corbusiers bestand jetzt völlige Einheit.« Le Corbusier: *Œuvre Complète* Vol. 5, Zürich 1953, S. 228.

fen, Industriebau und Baugestaltung, welchen er bis zu seiner Emeritierung 1987 innehatte. Behnisch fand nach einem Exkurs über den Betonfertigteilbau (Ulm Ingenieursschule gemeinsam mit Bruno Lambert) seinen eigenen Weg zu einer leichten und luftigen Architektursprache, die ohne jede Status- und Machtsymbolik auskam, die ihren Ausdruck zum Beispiel im Olympiastadion von München 1967–72 fand. Klaus Franz bearbeitete im Auftrag von Behnisch eine Bauvoranfrage für ein Einfamilienhaus in der Silberwaldstraße in Stuttgart-Sillenbuch,⁴⁶ die durch das Büro Behnisch später ausgeführt wurde.

Bruno Lambert, geboren 1924, studierte von 1945–51 ebenfalls fast zeitgleich mit Klaus Franz an der TH Stuttgart, deren Räume damals in der Kunstakademie provisorisch untergebracht waren. Er beschreibt in einem Interview,⁴⁷ in dem er auch Klaus Franz erwähnt, wie stark der Einfluss durch die Berührung mit den Kunststudenten und speziell mit Willi Baumeister, dem Leiter der Kunstakademie, wie auch der Einfluss seiner und damit auch Franz' Professoren Wilhelm, Döcker, Gutbrod und Jäger war. Nach dem Diplom war er ein Jahr im Büro Wilhelm beschäftigt und arbeitete danach mit Günter Behnisch zusammen, mit dem er sehr schnell den Wettbewerb für die Handelsschule in Schwäbisch Gmünd gewann und diese auch realisieren konnte. 1955 kehrt er ins Rheinland zurück. Anfang der sechziger Jahre wurde die Bürogemeinschaft mit Behnisch aufgelöst. Lamberts Schaffenschwerpunkt lag auf Schul- und Hochschulbauten. Die gewonnenen Erkenntnisse im Fertigteilbau bei der Ingenieursschule in Ulm konnte er bei der in einer Bauzeit von nur einem Jahr entstandenen Mensa 1 der Ruhruniversität in Bochum, die inzwischen unter Denkmalschutz steht, bestens umsetzen.

Der heute überregional bekannte Harald Deilmann, 1920 geboren, studierte von 1946–48 an der TH Stuttgart und machte sein Diplom bei Rolf Gutbrod. Auch er war Assistent bei Günter Wilhelm, von 1949–51, danach arbeitete er in verschiedenen Bürogemeinschaften und gründete 1955 sein eigenes Büro in seiner Heimatstadt Münster. 1963 wurde er zurück nach Stuttgart berufen auf den Lehrstuhl Gebäudelehre und Entwerfen, 1968 nahm er eine Professur in Hannover an, dem 1969 ein Ruf für den Lehrstuhl Bauplanung an die Universität Dortmund folgte, den Deilmann auch annahm. Dort blieb er als gestaltendes und formendes Mitglied der Hochschule bis zu seiner Emeritierung 1985. Deilmann hat ein beachtliches Werk von über tausend Bauprojekten und über siebenhundert Wettbewerbsteilnahmen vorzuweisen. Vor allem Rathäuser, aber auch Theater und Bankgebäude sowie Kirchen prägen sein Werk. Er setzte den Baustoff Beton regelmäßig bei seinen Bauwerken ein.

Karl Wilhelm Schmitt, 1925 geboren, studierte bis 1954 Architektur an der TH Stuttgart, von 1956–58 war er Assistent bei Günter Wilhelm. Von dort wechselte er 1958 zur Architekturzeitschrift Bauwelt und war Redakteur bis 1966, ab 1966 bis 1987 Chefredakteur bei der Deutschen Bauzeitung db in Stuttgart. Er war betei-

ligt an vielen Publikationen, auch Klaus Franz und Maria Regina betreffend.

Auch Jürgen Jödicke war in diesen inspirierenden und ereignisreichen Jahren erst als Assistent an der TH Stuttgart, ab 1967 als ordentlicher Professor und Direktor des Institutes für Grundlagen der modernen Architektur tätig. Er war Herausgeber des 1966 erschienenen Buches von Reyner Banham Brutalismus in der Architektur — Ethik oder Ästhetik?, welches er in seiner Buchreihe Dokumente der modernen Architektur, im Karl Krämer Verlag Stuttgart veröffentlichte, auf welches in Kapitel 4—2 näher eingegangen wird.

Der Professor für Philosophie und Wissenschaftstheorie an der TH Stuttgart war ab 1949 Max Bense, der in seinen Büchern Aestetica I (1954) und Aestetica II (1956) eine neue Dimension der Kunstwahrnehmung und Beurteilung vertrat, welche er als »ein methodisch zugängliches offenes Forschungsgebiet« bezeichnete, in welchem er »rationale und empirische Verfahren der Untersuchung« denen der »spekulativen und metaphysischen Interpretation« vorzog und sich damit von der Hegelschen Idee der Ästhetik, der »Interpretation« im »Gesamtzusammenhang des Seins« ^{~48} abhob. Ziel sei eine rationale Einschätzung und Bewertung der Kunst und deren Qualität für den Betrachter und eine Steuerung der eingesetzten ästhetischen Komponenten für den Künstler zu erreichen, deren Methodik er als »moderne Ästhetik« ^{~49} bezeichnete. Er plädierte für die Aufhebung der Grenzen zwischen Natur- und Geisteswissenschaften und die Zusammenführung von Kunst und Technik. Die direkte Verbindung in der Person Benses von TH Stuttgart und HFG Ulm in der inhaltlichen Auffassung von Ästhetik und deren Wahrnehmung aber auch Beurteilung und der Einfluss von Max Bill ^{~50}, dem Architekten der als »gebauten Utopie« ^{~51} zu bezeichnenden Gebäude der HFG auf dem Ulmer Kuhberg, und dem Kulturtransfer der Institutionen wird als prägend für das Umfeld in dieser Zeit betrachtet. ◀▶

48 Bense, Max: Aestetica, Baden-Baden ² 1965, S. 317.

49 ebenda.

50 Wachsmann ist der Auffassung, dass durch Bill angeregt, Bense in dieser Zeit die Publikation Aesthetica

entwickelte. Wachsmann, Christiane: Vom Bauhaus beflügelt, Stuttgart 2018, S. 250.

51 Wachsmann 2018, S. 247.

Franz und seine Kommilitonen gehörten zur dritten Generation, wie Drew ⁵² sie definiert, welche in den 1920er und 1930er Jahren geboren sind, die auch als ›Flakhelfer-Generation‹ bezeichnet wird. Dieser

Generation kam die Aufgabe zu, die Formensprache der modernen Architektur neu zu überdenken, da diese bis dahin nicht aus den allgemeinen Lebensbedingungen organisch abgeleitet worden war, sondern von den abstrakten Vorstellungen der Architektenelite doktrinär eingeführt wurden. »Die Nachkriegszeit brachte den Zusammenbruch des architektonischen Glaubens. Die treibende Kraft der Anti-Architektur ist der Wunsch, sich von der Ästhetik zu befreien [und] [...] stellt den Prozess vor das Produkt und minimalisiert die traditionellen architektonischen Interessen.« ⁵³ Es galt die Balance zu finden zwischen der Maschinenästhetik, wie sie die 1920er Jahre angestrebt hatten, dem Regionalismus als Rückkoppelung zum Ort, der traditionellen Formensprache der Architektur vor dem Neuen Bauen und dem Ausdruck, der durch die neuen Baustoffe erst möglich wurde. Die ›anti-architecture‹-Bewegung wurde gespeist von der Independent Group, den Brutalisten ⁵⁴, den Metabolisten, dem Team X, Archigram und auch Robert Venturi und Cederic Price, »eine Phase des Kritizismus, der Erneuerung und der Reife [...] die die gründliche Erneuerung der ideologischen und stilistischen Fundamente [der Architektur] verlangte.« ⁵⁵

Bei den internationalen Treffen der CIAM wurde von den Mitgliedern, die sich später zum Team X formieren sollten, starke Kritik artikuliert, die die Rückbesinnung auf den Menschen und auf den Bezug zur Ethik forderten, um der Fehlentwicklung der leeren Symbolik entgegen zu wirken. Deshalb auch die Aussage der Smithsons, dass der Brutalismus die einzige Möglichkeit sei, die Moderne weiter zu entwickeln. ⁵⁶

»Die Rolle der dritten Generation besteht darin, den Sinn der modernen Architektur neu zu interpretieren und zu den Wurzeln zurück zu kehren. Neue Grundmuster waren notwendig, um die Gestalter zu befähigen neue Formen zu schaffen« ⁵⁷ Diese konnten in den Organisationsprinzipien der Natur, der Biologie und der Physik entdeckt werden. Der Zusammenhang von Formen in Organismen wurde in Abhängigkeit der darauf wirkenden Kräfte untersucht und die sich daraus ergebende Transformation zur Klärung eines veränderten Ordnungsverständnisses herangezogen, weitab des tradierten Formenkanons in der Architektur, ein mathematisches Verständnis von Kraft-Gestalt-Kopplung ⁵⁸

52 Drew, Philip: Die dritte Generation. Architektur zwischen Produkt und Prozess, Stuttgart 1972.

53 Drew 1972, S. 42.

54 Tom Avermate vertritt die These, dass »die Rolle der Brutalisten [...] in der Nachkriegszeit, weit über eine stilistische Erneuerung mit Sichtbeton hinausreichte. [...] Der Brutalismus [sei] vielmehr eine umfassende Alternative zu den Reformtendenzen in der etablierten architektonischen Moderne eröffnete und insbesondere deren normative und deterministische Entwurfshaltung korrigierte.« Avermate, Tom: *une architecture*

autre – eine andere Architektur Brutalismus, Dekolonisation und Massenkonsum im Frankreich der Nachkriegszeit, in: Brutalismus, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Begleitband zu SOS Brutalismus, eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017, S. 96.

55 Drew 1972, S. 7.

56 Alison und Peter Smithson: *Architectural Designe (AD)* 01/1955, in: Banham 1966, S. 45.

57 Drew 1972, S. 31.

in komplexen Systemen entwickelt, um die Abhängigkeiten dieser Zusammenhänge in abstrakten Umgebungen untersuchen zu können, die die Grenzen der reinen Formanalyse durch Übertragung in andere Bezugssysteme erweiterte. Es wurde in Strukturen, in Organisationen, in Konfigurationen oder auch in Beziehungssystemen gedacht, die zu diagrammatischen Relationen und Konstellationen jenseits der Form führten, die in Zukunftsprojektionen übertragen, den Prozess und nicht mehr das Produkt in den Mittelpunkt des Interesses rückte ⁵⁹. In diese intellektuelle und abstrakte Diskussion, die in England geführt wurde, im Versuch die Architektur jenseits der funktionalen Anforderungen zu objektivieren, brachte Le Corbusier seine Auffassung von ethischen und grundlegenden formalästhetischen Forderungen mit der *Unité d'habitation* in Marseille 1946–52 ein, die ihren ersten Niederschlag in einer neuen Dimension der Materialgerechtigkeit fand und danach eine ganze Generation von Architekten, vor allem diejenigen, die nach dem Krieg studiert hatten, inspiriert und beeinflusst hat. Dadurch erlebten diese zeitbedingten Bedürfnisse nach Ausdruck eines Neuanfangs in Form und Material, aber auch in der »Sehnsucht« nach dem »Erhabenen und Emotionalen« ⁶⁰ wie auch eine Beziehung zur Geschichte zu integrieren, die sich »nicht nach Formen sondern nach inneren Affinitäten« ⁶¹ orientiert, weltweit einen wahren Durchbruch.

Die Schwere der Betonkonstruktionen ab Ende der 1950er-Jahre entwickelte sich aus der Anwendung des Betons, einerseits als tragendes Gerüst und andererseits als umschließende Hülle, die sich auch aus der Erfahrung der Menschen im Krieg speiste. Ambivalent besetzt steht die Schwere des Bunkers einerseits als Schutzraum und gleichzeitig als Mahnmal für den Krieg. Das Bedürfnis nach einem Schutzraum bricht sich ästhetisch in den 1960er Jahren Bahn. Als die Generation der jungen Soldaten nach dem Krieg ihr Architekturstudium abgeschlossen hatte, verarbeiteten sie das Erlebte in Betonbauten ⁶², meist in großen, introvertierten Räumen. Dieses kann bei Beck-Erlang, aber auch bei Helmut Striffler ⁶³ und Klaus Franz nachvollzogen werden. Im Kirchenbau führte das zu sehr geschlossenen, höhlenartigen Räumen, die ihre Entsprechung in der Kapelle von Ronchamp fanden, welche die Verwendung von Beton als frei plastisch-modellierbar in Reinform demonstrierte und damit ganz neue Perspektiven im Umgang mit sakraler Form aufzeigte. Abbé Ferry schrieb 1961

58 Erläuterung von Kraft-Gestalt-Kopplung. »Die Koexistenz von rational-geometrischen und organisch-mystischen Formen der Gestaltung, das Charakteristikum für die erste Generation, wurde ersetzt durch eine Kreuzung, die das organische und das geometrische Konzept miteinander verbindet.« Drew, S. 7.

59 Stalder, Laurent: Brutalismus in der Architektur. The History of the Immediate Future, Arch+ 200/2010, S. 91.

60 Buttlar 2017, (wie Anm. 143), S. 63.

61 Giedion 1978, S. 28.

62 Zum Beispiel Carlfried Mutschler, Helmut Striffler, Gottfried Böhm, Klaus Franz, u. a. Auch Banham verweist darauf, dass der Brutalismus von Architekten geprägt wurde, die am Krieg in jungen Jahren direkt oder indirekt beteiligt waren. Banham 1966, S. 11.

63 Auf die Versöhnungskirche in Dachau angesprochen, schilderte Helmut Striffler, wie Werner Durth berichtet, »spürbar bewegt [...] von der schreienden Angst des jungen Flakhelfers, der in den letzten Kriegsmonaten aus den Baracken eines Militärflughafens über das weite Rollfeld – schutzlos – in einen Wald zu fliehen versuchte und sich nichts Anderes wünschte als eine Erdfurche, einen Splittergraben oder einen gar noch so kleinen Unterstand aus Beton.« Durth, Werner: Transformation der Erinnerung, in Sichtbeton, hg. v. Kramm, Rüdiger; Schalk, Tilman; Düsseldorf 2007, S. 40. Dieses Gefühl des Ausgesetztseins floss in den Entwurf mit ein.

über Ronchamp, »dass eine derart bewegende Atmosphäre sonst nur in den Katakomben, den ehrwürdigen Basiliken und in unseren alten romanischen Kirchen« anzutreffen sei.⁶⁴ Hier liegt die Anspielung auf dunkle, schwere Innenräume klar auf, die durch die Wortschöpfung »Bunker Gottes« von Hans Erb in die Moderne übertragen wird, aber eben wieder auf den »elementaren, unverrückbaren, sakralen Schutzraum« anspielt, der nach dem Krieg durchaus motivisch zu verorten ist.⁶⁵ Das ist der Ausdruck einer ganzen Generation, die den Baustoff mit einem elementaren Sicherheitsgefühl und einer schier unendlichen Gestaltungsmöglichkeit verbindet, gerade in der Dichotomie und Ambivalenz von Schwere und Stabilität sowie freier Formbarkeit und Gestaltungsfreiheit.⁶⁶ Als beispielhaft wurde 1949 die Umnutzung eines Bunkers in eine Kirche vorgestellt. Mit Gott im Bunker war die Publikation des deutschen Städtetages überschrieben und zeigt die behutsame Umformung, die dem Bau in Düsseldorf-Heerdt widerfahren ist.⁶⁷ Ganz den Bunkern verschrieben hatte sich Paul Virilio, geboren 1932, der in seiner Bunkerarchäologie eine Auswahl der 8119 Bunker des Atlantikwalls vorstellt, deren Gestalt er im Verhältnis zum Wesen des architektonischen Faktums untersucht und so auf die architektonischen Archetypen der Krypta, der Arche und des Schiffs stößt,⁶⁸ deren Assoziation im Kirchenbau wieder zu finden ist und die er in seiner Ausprägung und Faszination im Kirchenentwurf zu Sainte-Bernadette-du-Pray in Nevers 1964–66 zusammen mit Claude Parent verarbeitete. Dabei bezieht er sich explizit auf die Bunkervorbilder, die sich durch die Ausbildung von Dauerhaftigkeit, Schwere und geschütztem Raum auszeichnen. Die schräge Ebene des Bodens verweist allerdings in die neuere Zeit und deren Ungewissheit.

Die große Aufgabe der Zeit lag im Kirchenbau, eine Weiterführung der Entwicklung vor dem Krieg, in der Meilensteine in der Formfindung und Ausprägung von Betonkirchen gesetzt wurden, wie die Kirche Le Raincy 1923, aber auch die Garnisonskirche von Theodor Fischer 1908 oder die Antoniuskirche von Karl Moser 1927. Die Suche nach der »richtigen Form«, die die Kirche in ihrer sich zu den Menschen öffnenden Gestalt präsentiert, nicht mehr als »Stadtkrone«, sondern als offenes, niederschwelliges und maßstäblich angepasstes und doch einmaliges Gebäude in den Gemeinden verorten sollte. Eine Herausforderung, die in etlichen Architekturmedien diskutiert und verhandelt wurde in der Suche nach der angemessenen Gestalt im Innern und Äußeren. Für Klaus Franz bot sich in der Aufgabe des Kirchenbaues die Möglichkeit, seiner Haltung Ausdruck zu verleihen, in einer sehr reduzierten,⁶⁹ klaren geometrischen Sprache diese zu verräumlichen

64 Curtis, W.J.R.: Le Corbusier. Ideen und Formen, Stuttgart 1987, S. 207.

65 Erb, Hans: Beton Fundamente. Formen – Figuren, Düsseldorf 1960, S. 85. Zitiert nach Seehausen, Frank: Bunker Gottes. Betonkirchen zwischen Rückzug und Experiment. in: Beton, Material und Idee im Kirchenbau, Marburg 2014, S. 23.

66 vgl. Seehausen, Frank: Bunker Gottes. Betonkirchen zwischen Rückzug und Experiment. in: Beton, Material und Idee im Kirchenbau, Marburg 2014, S. 42.

67 Vorgestellt in Pantle, Ulrich: Leitbild Reduktion. Beiträge zum Kirchenbau in Deutschland von 1945–1950, Regensburg 2005, S. 273–283.

68 Virilio, Paul: Bunker-Archäologie, Paris 1991, S. 14

69 Leitbild Reduktion hergeleitet von Ulrich Pantle in der gleichnamigen Publikation 2005 (wie Anm. 156).

und damit in einer Harmonie von »dreifacher Qualität als Konstruktion, Gestalt und Geist, Raum [zu] schaffen für Gott«. ⁷⁰ ▶◀

70 Raum schaffen für Gott, hg. v. Tiefenbacher, Urban, Reiner, Ulm 1992, S. 107.

Der Gewinn des Wettbewerbs in Fellbach, der relativ am Anfang der Laufbahn von Klaus Franz als freier Architekt steht, lässt in seinem Werk und im Zusammenhang mit den Zeitgeschehnissen einen Wandel erkennen, in dem die Entfaltung neuer formal-ästhetischer und funktional-konstruktiver Ideen, Inhalte und Materialien ablesbar und nachvollziehbar werden, der Wendepunkt der Architektursprache von den 1950er zu den 1960er Jahren, die in einer neuen Massivität, texturierten Oberflächen und Fassaden, kraftvollen, skulpturalen Kurvaturen die Leichtigkeit der 1950er Jahre ablösen.

formal-ästhetischer und funktional-konstruktiver Ideen, Inhalte und Materialien ablesbar und nachvollziehbar werden, der Wendepunkt der Architektursprache von den 1950er zu den 1960er Jahren, die in einer neuen Massivität, texturierten Oberflächen und Fassaden, kraftvollen, skulpturalen Kurvaturen die Leichtigkeit der 1950er Jahre ablösen.

In diesem Gesamtzusammenhang sollen die Kirchengemeindezentren Maria Regina in Fellbach und St. Monika in Stuttgart-Feuerbach Beachtung finden. Das Betrachtungsfeld bezieht sich auf die vorkonziliare Entstehung von Maria Regina, 1961 zum Wettbewerb eingereicht und kurz nach der Veröffentlichung des »Sacrosanctum Concilium« gebaut sowie St. Monika, die ganz im Sinne des Vatikanum II entworfen ist und den Erlass zur »Konstitution über die heilige Liturgie«¹ in der Umsetzung der »participatio actuosa« in solcher Selbstverständlichkeit erfüllt, zeigt, dass die »Umwandlung des Kultes« an der Basis der Gesellschaft angekommen war. Über Architektur, welche nicht nur im Spannungsfeld der Liturgischen Neuerung entstanden ist, sondern auch in der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Architektur, die in hohem Maß von Le Corbusier beeinflusst war, sagte dieser, wenn die harmonischen Beziehungen der Baukörper untereinander und im Raum abgewogen seien, stelle sich eine Befriedigung höherer Ordnung ein, welche Baukunst sei.² Diese Baukunst gilt es an den beiden Kirchengemeindezentren nachzuweisen.

An den Gemeindezentren mit angeschlossenen Kirchenbauten, die Klaus Franz zwischen 1961 und 1973 geplant und gebaut hat, ist es möglich, die Entwicklungslinie in seinem Werk aufzuzeigen. Der Vergleich der beiden kirchengemeindlichen Zentren Maria Regina und St. Monika ist insofern von Interesse, als einerseits der von ihm selbst empfundene Durchbruch zur »richtigen« Gestalt seines Schaffens beleuchtet werden kann, als auch die daraus resultierende Weiterentwicklung an ein und derselben Bauaufgabe erfolgt, die Rückschlüsse auf die Grundfragen zulässt, die Klaus Franz beschäftigt haben. Diese Entwicklungslinien können stellvertretend für die weiteren Bauten im Werk von Franz nachvollzogen und gedeutet werden.

Um dieses aufzuzeigen, wurden für den Betrachtungsumfang der Arbeit die beiden Werke von Franz ausgewählt, die ein vergleichbares Programm, einen vergleichbaren Entstehungsprozess und einen vergleichbaren Auftraggeber aufweisen, um so dem Entwicklungsprozess am eigenen Werk, eingebunden in die zeitgeschichtlichen Zusammenhänge, in der Entstehung von Kirch-

1 Gisel, Ernst: Über den Kirchenbau, in: Werk 12/61, S. 405.

2 vgl. Schnell, Hugo: Was ist eine Kirche? in: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 25. Jg., 1972, Heft 1, S. 21.

bauten und der Frage des architektonischen Ausdrucks sowie der entwerferischen Haltung nachzugehen.

So ist sein Œuvre ein Meisterwerk aus elementaren Formen der Geometrie, ehrlichen Materialien und ablesbaren Funktionen, ohne allerdings »eine allzuleicht abzulesende Gesetzmäßigkeit« zu erfüllen, die eine »rein intellektuelle Konstruktion« vermuten lassen könnte. »Schöpferische Architektur beginnt oft dort, wo ein vernunftmäßig erkennbares Gesetz unvermutet an einer Stelle gesprengt wird, [...] was sich in Folge auf einer Ebene auswirkt, die sich den rein vernunftmäßigen Andeutungen entzieht.«³ ▶◀

3 Ladner, Eduard: Ausdruck und Hinordnung im Katholischen Kirchenbau. in: Werk, 48. Jg., 1961, Heft 12, S. 422.

Die großen Kirchbaumeister der Zeit vor und nach dem 2. Weltkrieg wie Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, Hermann Baur, Emil Steffann und Hans Schädel trugen dazu bei, mit neuen Ausdrucksmitteln dem

christlichen Leben neue geistige und religiöse Impulse zu geben, die innersten Strukturen zu erneuern und zu verdichten, die sich im Kirchenbau in neuer Gestaltung verkörpern. ⁴ Eduard Ladner interpretiert die Kirchenarchitektur als die »Deutung von Sehnsucht und Glauben, von Weltanschauung und von Sein überhaupt«, sie sei die Gestaltwerdung und Formulierung einer religiösen Wirklichkeit. ⁵

Im katholischen Kirchenbau von 1945 bis 1970, ⁶ der eine große Dynamik in Quantität wie auch in den Ausformungen entwickelte, setzte sich der Plan des zentralisierenden Bauwerks nach und nach durch und strebte nach dynamischem Kult und Konzentration. ⁷ Die bedeutendste Neuerung in der Außen- und Innenraumgestaltung ergab sich aus dem Schalenbau, der beliebig gebogen und aufgestülpt stützenlos über große Spannweiten trägt. Die daraus entstehende Ummantelung ist nicht nur schützende Hülle oder ordnende Führung des kirchlichen Handelns, sondern gibt dem Raum sichtbare Gestalt und wirksame Deutung des Seins. ⁸ Aus dieser Bedeutung entwickelt Klaus Franz den »Mantel« für seinen ersten großen Kirchenbau, für Maria Regina. ⁹

Im Folgenden soll den Initiativkräften nachgegangen werden, die für die Gemeindezentren Maria Regina in Fellbach und St. Monika in Stuttgart-Feuerbach gestaltbildend waren. Besondere Gewichtung kommt dabei der Ausformung der Assoziations- und Bedeutungsinhalte im geistlichen wie im architektonischen Sinne zu. ¹⁰

Die beiden Kirchen, die Franz gebaut hat ¹¹ und die im Zusammenhang mit einem katholischen Gemeindezentrum stehen, ¹² machen seine Haltung in Bezug auf die architektonische

4 vgl. Schnell, Hugo: Was ist eine Kirche? in: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 25. Jg., 1972, Heft 1, S. 21.

5 Ladner, Eduard: Ausdruck und Hinordnung im Katholischen Kirchenbau. in: Werk, 48. Jg., 1961, Heft 12, S. 422.

6 Viele Überblickswerke sind hierzu erschienen, siehe Anmerkung 65 in Kapitel 1 — 4.

7 vgl. Acken, Johannes van: Christozentrische Kirchenkunst, Gladbeck 1922; Bartning, Otto: Vom neuen Kirchenbau, Berlin 1919.

8 vgl. Funke, Dieter: Psychoanalytische Überlegungen zum Raumerleben liturgischen Feierns. in: Communio-Räume, Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestaltung katholischer Liturgie, hg. v. Gerhards, Albert, Regensburg 2003, S. 97.

9 Eine Forderung von Ackens 1923, S. 57. »Befragt man den modernen Kirchenbau im Hinblick auf eine ihm innewohnende Symbolik oder auf bestimmte Bilder, die sich Gestalt prägend auswirken, so wird für die Bauten der ersten Phase nach dem Zweiten Weltkrieg eine Vielzahl von Antworten gegeben, die mit Motiven wie Weg, Zelt, Fels, Höhle, Arche oder Burg operieren und

das Bemühen von Architekten und Theoretikern des neuen Kirchenbaues erkennbar werden lassen, die architektonischen Gestalten aus religiösen Vorstellungen und Erfahrungen heraus zu interpretieren. Die Bauten dieser Zeit scheinen thematisch inspiriert, aus Bildvorstellungen entworfen, die inhaltlich dem weiten Bezugsfeld von Kirche und Glaubensaussagen zuzuordnen sind.« Kahle, 1981, S. 165.

10 vgl. Mainzer, Udo: Wie heilige Orte entstanden sind. in: Kunst und Kirche, 1986, S. 75 und Wittmann-Englert, Kerstin: Zelt, Schiff und Wohnung. Kirchenbauten der Nachkriegsmoderne, Lindenberg 2006, S. 173.

11 Außerdem noch den Umbau 1975 der Kirche St. Johannes (Renovation mit maßvollem Anbau). Veröffentlicht in: Götz, Friedhelm: Vom Notkirchlein zur Kirche St. Johannes von heute. in: 75 Jahre Kirche St. Johannes Evangelist Fellbach 1923 bis 1998, hg. von Katholische Gemeinde Fellbach 1998, S. 7–11.

12 als Zentrum wird hier ein Ensemble bezeichnet, welches neben einem Kirchbau (Klaus Franz bevorzugt diesen Ausdruck *Kirchbau*) auch ein Gemeindehaus umfasst.

Umsetzung eines Raumes zum einen für die Liturgie, zum anderen für die Gemeinde sichtbar. Die beiden Kirchbauten, Maria Regina,¹³ welche als gekippter Kegel das größte Bauwerk von Klaus Franz darstellt, und die Kirche St. Monika,¹⁴ mit ihrer konsequent geschlossenen, schwarzen Haut weisen beide durch ihre Sonderformen die ›andere‹ Funktion auf, die trotz der gebogenen Form in einer archaischen und puristischen Sprache ausgeführt sind, aber im Kontrast zu den kompakten, quaderförmigen Körpern der Gemeindehäuser stehen. ▶◀

13 Baujahr 1965–1967, Rembrandtweg 2–6, Fellbach.

2. Bauabschnitt Kirche. Veröffentlicht in: db 12/1968, S. 944–947.

14 Baujahr 1971–1973, Kyffhäuserstraße 59, Stuttgart-Feuerbach.

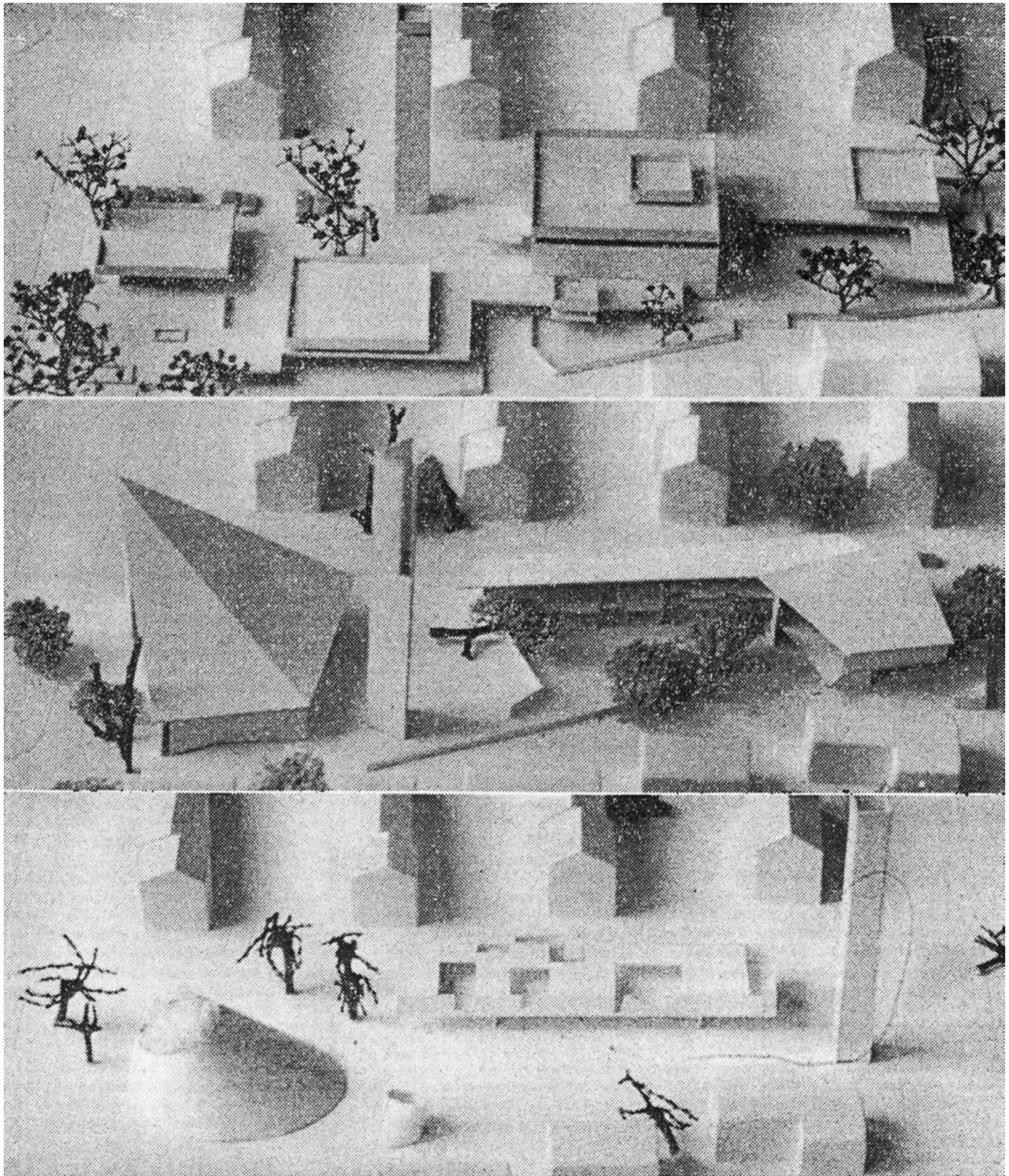
Zu Beginn der 1950er Jahre, als die lähmende Unsicherheit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges allmählich einer Aufbruchsstimmung wich, verlangte die Erweiterung der Wohnbebauung im Nordosten der

Stadt Fellbach nach einem weiteren katholischen Gemeindezentrum, zusätzlich zur Kirche St. Johannes, da der Zustrom vieler Heimatvertriebenen die Zahl der Katholiken in Fellbach, wie in ganz Württemberg, sprunghaft ansteigen ließ.

Die Stadt Fellbach stellte der neuen Gemeinde 1960 ein 5.000 m² großes Gelände zur Verfügung. Inmitten eines Neubaugebietes an ein Schulzentrum angrenzend, sollte eine Kirche mit ungefähr 500 Sitzplätzen und das dazugehörige Gemeindehaus mit Gemeindesaal, Kindergarten, Pfarrwohnung und Jugendräumen ihren Platz finden. Der Wunsch der Stadt nach Erhalt des parkähnlichen Grünstreifens war im Entwurf berücksichtigt und wurde in der Wettbewerbsausschreibung explizit gefordert.

Die von der Liturgischen Bewegung geförderte ›Tätige Teilnahme der Gläubigen‹, die eine Demokratisierung des liturgischen Ablaufes und der Stellung der Kirche als Institution zur Gemeinde bewirkte, nahm der Kirchengemeinderat in Fellbach 1960 auf und widersprach der zuvor entstandenen Planung. Er lehnte den Vorschlag einer bereits projektierten Wegekirche ab und bestand auf einem Wettbewerb zur Klärung dessen, wie sich die Gemeinde selbst mit den religiösen ›Quellen‹ ihres Tuns Ausdruck verschaffen wolle. Dies war primär keine Frage des umbauten Raumes,¹⁵ aber er spiegelte eben auch die Bewusstheit der Gemeinde über eine andere, jedoch ebenso reale Gegenwart wider, die die Grundlage einer liturgischen Handlung ist und damit ihren Niederschlag im liturgischen Raum findet. ◀▶

15 Die nach dem Krieg in ihrer Vielfalt erbauten Kirchen haben sich in aller Regel deutlicher artikuliert, im Gegensatz zur Forderung nach Zurückhaltung, wie auch Franz sie in seinen Kirchbauten übt.



A2 Die drei Preisträger-Entwürfe des Wettbewerbs zum Gemeindezentrum Maria Regina in Fellbach, mit Kirche, Gemeindehaus und Turm, im April 1961 entschieden, Zeitungsausschnitt Stuttgarter Nachrichten vom 14.04.1961.

Die Diözese stimmte am 13.09.1960 dem Antrag auf Durchführung eines Wettbewerbs zu. Am 29.11.1960 genehmigte der BDA das Verfahren. Am 09.12.1960 wurde der Wettbewerb ausgelobt. Die Ausschreibung

gab vor, das neue Gemeindezentrum dem dicht bebauten Wohngebiet und dem Stadtbild in geschlossener Baugruppe anzupassen, einen Gemeindesaal mit 300 und die Kirche mit 500 Plätzen vorzusehen und den Kirchenraum so zu ordnen, dass die Gemeinschaft der Gläubigen dem Altar möglichst nahe ist, sowie die Bauteile ihrer Bedeutung nach aufeinander abzustimmen. Klaus Franz holte die Unterlagen am 28.02.1961 ab und reichte am 04.04.1961 seinen Beitrag ein, ^{~16} der unter hohem Zeitdruck entstanden war. ^{~17}

Das Verfahren brachte im April 1961 neunzehn Beiträge. Die Stuttgarter Nachrichten berichteten mit einem großen Artikel am 14.04.1961 über das Verfahren und die Juryentscheidung und veröffentlichten dazu ein Bild, welches die drei Preisträgerentwürfe im Modell nebeneinander zeigt. [← A2] Den ersten Preis gewann Rudolf Heinemann mit einem Kubus, der zweite Preisträger, Otto Müller, hatte eine Polygonlösung vorgeschlagen, der dritte Preis ging an Klaus Franz mit einem geneigten Kegel, dessen Spitze gekappt war. ^{~18} Der Jury, die die Arbeiten beurteilte, gehörten u. a. an: Werner Groh aus Karlsruhe und Eugen Zinsmeister aus Stuttgart, den Vorsitz hatte Hermann Baur aus Basel, dessen gebautes Werk eine wichtige Inspirationsquelle für Klaus Franz darstellte. Die Kommission empfahl eine Überarbeitung der preisgekrönten Arbeiten, da bei allen drei Problempunkte und Fragen festgestellt wurden, die einer Überarbeitung bedurften und in einer zweiten Runde geklärt werden sollten, um damit eine fundierte Entscheidung zu ermöglichen.

Ein Gutachterausschuss, bei dem neben den drei Stadtpfarrern auch die Architekten Eugen Zinsmeister und Jörg Herkommer anwesend waren, nahm die überarbeiteten Entwürfe am 14.07.1961 in Augenschein und bewertete vor allem den Umgang mit der Kirche und deren Ausdruck. Sie befanden das Konzept von Klaus Franz als den besten Ansatz und empfahlen diesen zur Umsetzung. »Der Entwurf wirkt zunächst ungewohnt. Je länger sich aber der Gutachterausschuss mit dieser Planung befasst, umso mehr kommt er zur Überzeugung, dass diese Arbeit eine gute städtebauliche Lösung darstellt und von hoher architektonischer Qualität und liturgischer Brauchbarkeit ist. Die endgültige Fassung des Kirchenraumes, insbesondere auch die neuartige, nicht abzulehnende indirekte Lichtführung durch röhrenartige Kanäle wird indessen noch intensives Studium erfordern.« ^{~19}

16 Dokumentation im Kirchenarchiv katholische Kirchengemeinde St. Johannes und Maria Regina in Fellbach.

17 Baltzer, Will und Cris in: Klaus Franz, Katalog zur Ausstellung in der Weißenhofgalerie, Stuttgart 2003, S. 13.

18 Weiterhin gab es drei Ankäufe, die an Dipl. Ing. H. Weisbach, Dipl. Ing. Justo Schikora und Dipl. Ing. Bertram Perlia gingen. Veröffentlicht in: Das Münster, 14. Jg., 1961, Heft 7/8, S. 295.

19 »Die Durchbildung des Pfarreigebäudes ist zweckmäßig und schön: [...] Saal und Nebenräume sind zweckmäßig angeordnet, architektonisch ist die Gesamtanlage vielversprechend.« Sitzungsprotokoll des Gutachterausschusses vom 14.07.1961, saai, Bestand KF.

Die Diözese erteilte ihre Genehmigung zum Bau der Kirche unter den sich abzeichnenden Voraussetzungen und in Erwartung des 2. Vaticanums. Der Zentralbau auf elliptischem Grundriss entsprach zwar dem Bedürfnis der Gemeinde nach einer aktiven Teilnahme am Gottesdienst, aber nicht den bis dahin geltenden Richtlinien für den Kirchenbau, wie z. B. der Ostung des Bauwerks, der mittigen Stellung des Altars oder der Zusammenfassung von Altar und Tabernakel.

Klaus Franz erhielt am 07.08.1961 den Auftrag für den Bau des Gemeindehauses Maria Regina. Zunächst sollte nur der 1. Bauabschnitt, das Gemeindehaus, ausgeführt werden. Die weiteren Bauabschnitte mit Kirche und Turm wurden zurückgestellt. Nach fast einem Jahr Planungsarbeit ist am 14. August 1962 das Baugesuch für diesen Bauabschnitt, den ›Neubau des katholischen Gemeindezentrums Maria Regina am Albrecht-Dürer-Weg‹ bei der Stadt Fellbach von Franz eingereicht worden, die Bauleitung übernahm Günter Peifer aus Fellbach. Am 26.09.1965 wurde das Gemeindehaus eingeweiht. ▶◀

Die im Ensemble angeordneten Baukörper, wie auf einem mittelalterlichen Domplatz, einem Dreiklang um den zentralen Kirchplatz, stehen auf einem langen, schmalen Grundstück inmitten eines Wohngebietes

am äußeren Rand von Fellbach, ²⁰ welches in der Nachkriegszeit zur Neubebauung ausgewiesen wurde. [→ A3] Die angrenzenden Gebäude im Süden sind traufständig zum Grundstück angeordnet und treppen sich nach Westen ab. Dadurch verbreitert sich die Fläche des westlichen Teils des Grundstücks. Auf diesem breiteren Teil ist die Kirche angeordnet. Fast mittig wurde der Kirchplatz mit dem Haupteingang zur Kirche als Gelenk angelegt. Er ist das Herzstück der funktional gegliederten Anlage und verbindet alle Richtungen. Am Ende des Geländes, Richtung Osten, ist der Kirchturm als freistehender Campanile geplant, als ein Fingerzeig in die Welt und um die Dreiheit zu vollenden. An der Nordseite ist das lange und schmale Gemeindehaus als Quader mit Einschnitten in weltlicher Präsenz ausgebildet, kontrastierend zur gerundeten Form der Kirche.

Der Entwurf der dreiteiligen Anlage, der die sich stark unterscheidenden geometrischen Formen der Bauten räumlich in Spannung setzt, [→ A4, A5] einen imposanten, gekippten Kegel als Kirche, dessen Schuppenhaut die gebogene Form unterstreicht, den langgestreckten rechteckigen, mit flächigen, die Vertikale betonenden zweigeschossigen Quader des Gemeindehauses und das vertikale Gegengewicht, der sich auf quadratischem Grundriss erhebende, freistehende Glockenturm. Bis heute besteht das unter Denkmalschutz stehende Ensemble aus dem Kirchenbau sowie dem Gemeindehaus. Der Turm, der als hoher, schlanker Campanile den Auftakt der Anlage an der Straße markieren sollte, wurde nicht ausgeführt. Die Gebäude fügen sich in ihrer Kompaktheit harmonisch in den Grünzug, in den sie eingebettet sind.

Das Grundstück wird von drei Seiten erschlossen: von Osten verläuft der Zugang gerade vom Albrecht-Dürer-Weg ²¹ auf den Kirchplatz und den Haupteingang, parallel zum Gemeindezentrum. [→ A6] Hier gibt es eine Kurzverbindung nach Norden als Passage durch das Gemeindehaus zum Rembrandtweg. ²² Von Süden ist der Kirchplatz orthogonal zum Albrecht-Dürer-Weg zu erreichen, ebenso im Norden vom Rembrandtweg. Die Westseite wird von der Kirche abgeschlossen und bietet weder einen Zugang zum Grundstück noch zur Kirche. Von Osten gesehen steht die Kirche vor einem Hintergrund von Bäumen und verbindet sich durch die Kegelform und Farbe mit dem umgebenden Grün und gibt den Blick zum Himmel frei.

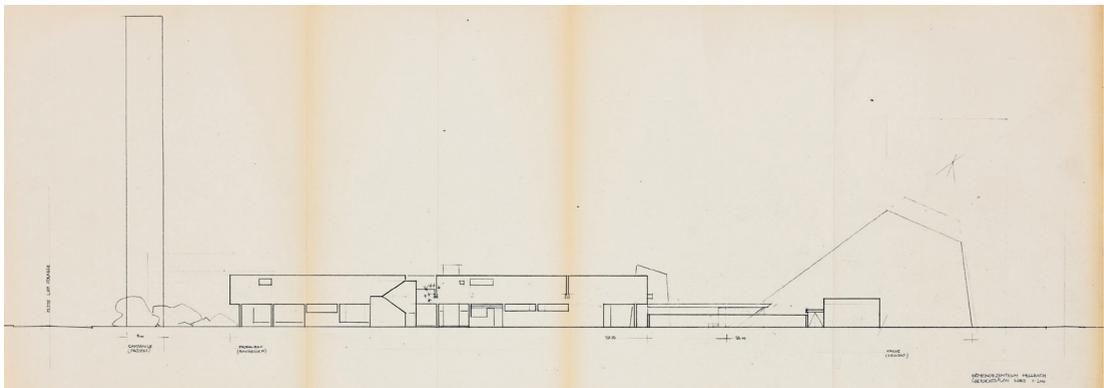
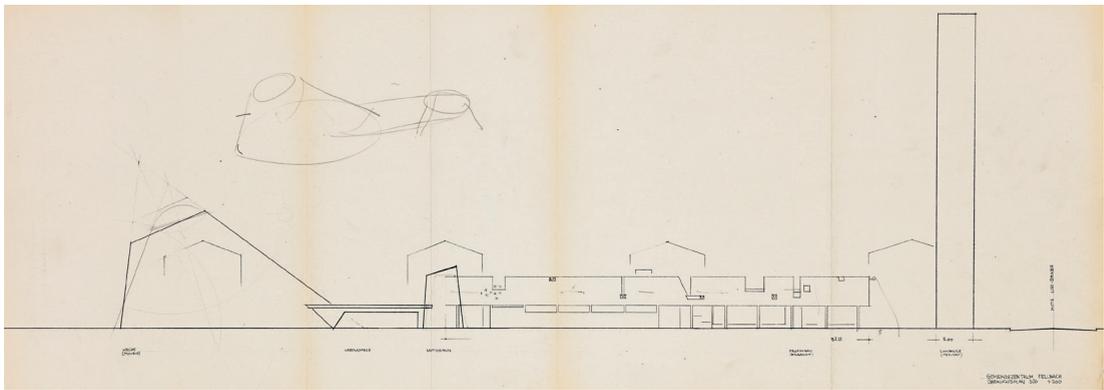
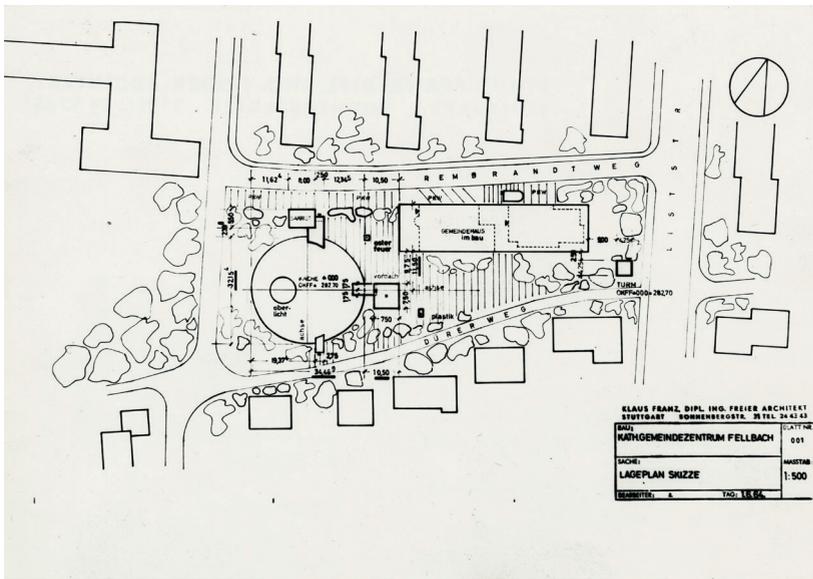
Die Anlage der Gebäude und die durch von Klaus Franz gewünschte ausschließlich von grünblättriger Vegetation bestimmte Bepflanzung ergeben einen Platz, der eine geschlossene und

20 Die Stadt Fellbach liegt vor den Toren Stuttgarts und wurde nie eingemeindet. Mit der Beauftragung von Ernst Gisel 1982 für das neue Rathaus hat Fellbach ein weiteres Mal bewiesen, dass die Stadt hochkarätige zeitgenössische Architektur schätzt und fördert. Für dieses Rathaus erhielt Ernst Gisel 1988 den Hugo-

Häring-Preis. Vgl. Oechslin, Werner: Ernst Gisel Architekt, hg. v. Maurer, Bruno; Oechslin, Werner, Zürich 1993, S. 39 und 270–273.

21 ein Fuß- und Fahrradweg.

22 Haupterschließung, Antieferung und Parken.



- A3 Lageplan Gemeindezentrum Maria Regina, datiert auf den 01.06.1964.
- A4 Ansicht Süd, Überarbeitung des Wettbewerbsentwurfes, datiert auf den 21.06.1961.
- A5 Ansicht Nord, Überarbeitung des Wettbewerbsentwurfes, mit noch offenem Treppenturm.



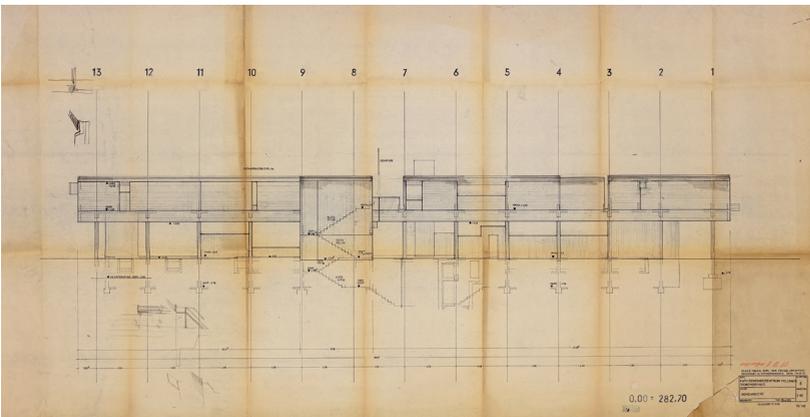
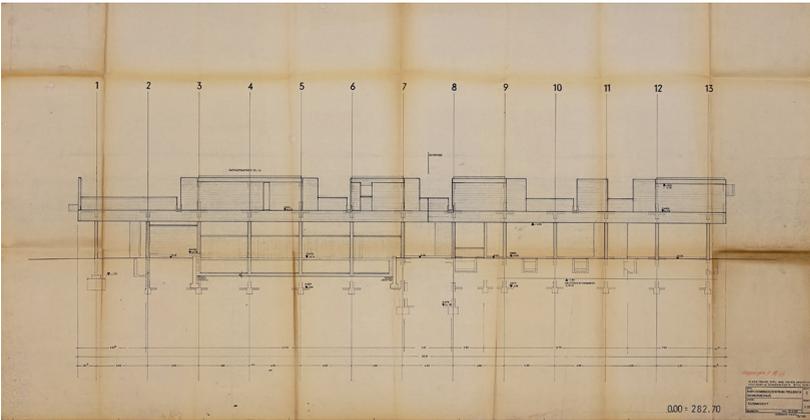
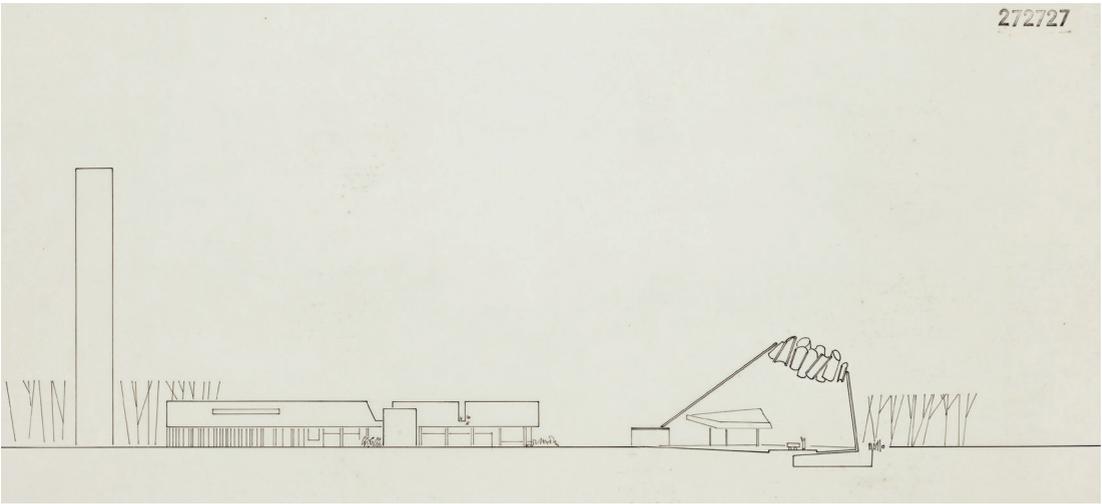
A6 Gemeindezentrum Maria Regina, mit Kirche und Gemeindehaus kurz nach Fertigstellung 1967.

schützende Wirkung erzielt, eine hohe Aufenthaltsqualität besitzt und damit dem Quartier eine Mitte gibt. Ursprünglich als Grünzug durch das damalige Neubaugebiet vorgesehen, war der Diözese Rottenburg das Grundstück von der Stadt mit der Auflage der weit gehenden Erhaltung des Grüns übergeben worden. Der Entwurf von Franz berücksichtigte diese Forderung und schafft mit seinem Projekt einen umbauten Raum von nur 11.000 m³. Die Planung des ersten Preisträgers umfasste dagegen 16.000 m³.

An der Nordseite wird das Grundstück entlang des Gemeindehauses bis zur Sakristei von der Straße flankiert. [← A7] Die Sakristei bildet im Nordwesten den gebauten Abschluss des Ensembles. Im Süden markieren Hecken die Grenze zum Albrecht-Dürer-Weg. Im Westen mündet der steile Bereich des geneigten Kegels in ein extensives Grün, welches in ein unbebautes Grundstück mit Spielplatz übergeht. Der östliche Abschluss ist nicht definiert, da der geplante ca. 40 m hohe Turm fehlt, den die Jury »als aufstrebendes Mal an der Hauptdurchgangsstraße gelegen« beurteilt hat. Somit fehlt der Endpunkt des Ensembles und die Anlage entbehrt heute noch den wichtigen Gegenpol zu dem lang gestreckten Baukörper des Gemeindezentrums und der Kegelform der Kirche. Franz hat bewusst diese drei geometrischen Körper als Basis für seinen Entwurf verwendet und in Bezug zueinander gesetzt, um die Göttlichkeit der mathematischen Formen und die Polarität, die darin enthalten ist, zu zeigen. Wichtig war ihm aber auch die Verzahnung mit dem menschlich Weltlichen, die er durch ein verbindendes Wegenetz zwischen die Baukörper legte.

Für das Außenraumkonzept des Projektes konnte der renommierte und für etliche bekannte Grünplanungen verantwortlich zeichnende Stuttgarter Gartenarchitekt Hans Luz ²³ hinzugezogen werden. [← A8] Dieser verstand es, die architektonische Raumbildung durch das Grün zu steigern und eine Gesamtanlage zu schaffen, die sich raumgreifend und harmonisch an die umgebende Bebauung annäherte. Der Kirchplatz wurde durch die Anordnung der drei Gebäude gebildet und fasste das Ensemble zu einer Einheit zusammen und ist damit nicht nur Herzstück der kirchlichen Anlage, sondern auch Aufenthaltsraum für das gesamte Quartier. ▶◀

23 z.B. die Landschaftsgestaltung der Universitäten Karlsruhe 1960, Stuttgart 1961, Hohenheim 1965 und Tübingen-Morgenstelle 1964 – 67, die Bundesgartenschauen in Stuttgart 1961 und 1977 und Karlsruhe (25 m² Gärten) 1967, die Landesgartenschau in Baden-Baden 1979 – 81, die Gestaltung des Expogeländes um den Deutschen Pavillon in Osaka 1970, das Olympia-Gelände in München 1972 – 74 mit Wolfgang Müller, den Garten des Palais Schaumburg in Bonn 1975 – 76 mit Dieter Bohnet und viele weitere Projekte. Luz, Hans: Vom Vorgärtle zum Grünen U. Ein Werkbericht, Stuttgart 1972.



- A9 Wettbewerbszeichnung, Ansicht Nord Gemeindehaus und Schnitt Kirche, 04.04.1961.
- A10 Ansicht Süd Gemeindehaus, datiert auf den 15.04.1963.
- A11 Ansicht Nord Gemeindehaus, datiert auf den 15.04.1963.

Das Gemeindehaus am Rembrandtweg 2–6 betont mit seinen 58 Metern Länge und 14 Metern Breite die lange, schmale Form des Grundstücks und fasst das Raumprogramm in nur 4150 m³ umbauten Raum

zusammen. [← A9] Dieses Gemeindehaus ist das erste von fünf Gemeindehäusern, die Franz für die katholische Kirche realisiert hat und ist gestalterisch der Prototyp dieses Typus. Die Fassade aus Sichtbeton ist streng gegliedert, [← A10, A11] was das äußere Erscheinungsbild tiefgreifend prägt, da die großen geschlossenen einheitlichen Betonflächen eine kraftvolle Wirkung erzeugen und einen starken Kontrast zu den Öffnungen bilden. Durch die Einschnitte der Fenster und die Struktur der Schalung, die in den Plänen vorgegeben wurde, wird die Fläche strukturiert und lebendig. Außerdem sind die eingelegten Dreikantleisten, die deutliche Zäsuren abbilden, wichtige Kommunikatoren des inneren Aufbaus, die auch im Werk Le Corbusiers vorzufinden sind, wie z. B. am Pilgerheim der Kapelle von Ronchamp, welches auch in der Oberflächenbehandlung des Sichtbetons (Schalungsabdrücke) und der Gestaltung der farbigen Flächen großen Einfluss auf Franz ausübte [→ B84, B86] oder an der Unité d'habitation in Marseille (in Œuvre complète Vol. 5, S. 189, 204).²⁴ Die betonte Länge des Gebäudes unterstreicht das schmale, gestreckte Grundstück und bildet ein Rückgrat für die gesamte Anlage, die ihren spannungsgeladenen Gegenpart in der geschuppten Rundung der nebenstehenden Kirche findet. Außer den grünen Fensterrahmen sind keine gefälligen oder vermittelnden Ansätze gemacht. Das größte seiner Gemeindezentren wirkt in seiner äußeren Erscheinung geometrisch komponiert mit kleinen Verstößen. Die Gestalt wurde in ihrer Erscheinung, in der Konsequenz der Formensprache und Materialverwendung aber auch in der Kompaktheit und im Maßstab sehr positiv von der Öffentlichkeit aufgenommen, wie die Stuttgarter Zeitung am 01.06.1966 berichtet und mit einer Abbildung unterstreicht.²⁵ [→ A12]

Die Atrien, in der Luftaufnahme der Stuttgarter Zeitung deutlich hervorgehoben, werden von Klaus Franz immer wieder in ihrer Wichtigkeit in seinen Erläuterungsberichten zu den Gemeindehäusern betont, in der Trennung von öffentlichen und privaten Bereichen benannt, womit er sich explizit²⁶ auf Paul Bahrtd bezog.²⁷ Aus den soziologischen Ausführungen leitet Franz eine

24 Le Corbusier. Œuvre Complète 1946–52, Vol. 5, hg. v. Boesiger, W.; Giersberger, H., Zürich 1953.

25 »Das Gemeindehaus, mit seinen eigenwilligen architektonischen Formen ein sehr origineller Bau [...]« Stuttgarter Zeitung vom 16.10.1965, o. A. »[...] muster-gültige Raumaufteilung, solide und zweckmäßige Ausstattung vorfindet und feststellt, daß das Haus allen Funktionen gerecht wird.« Stuttgarter Zeitung vom 01.06.1966, o. A.

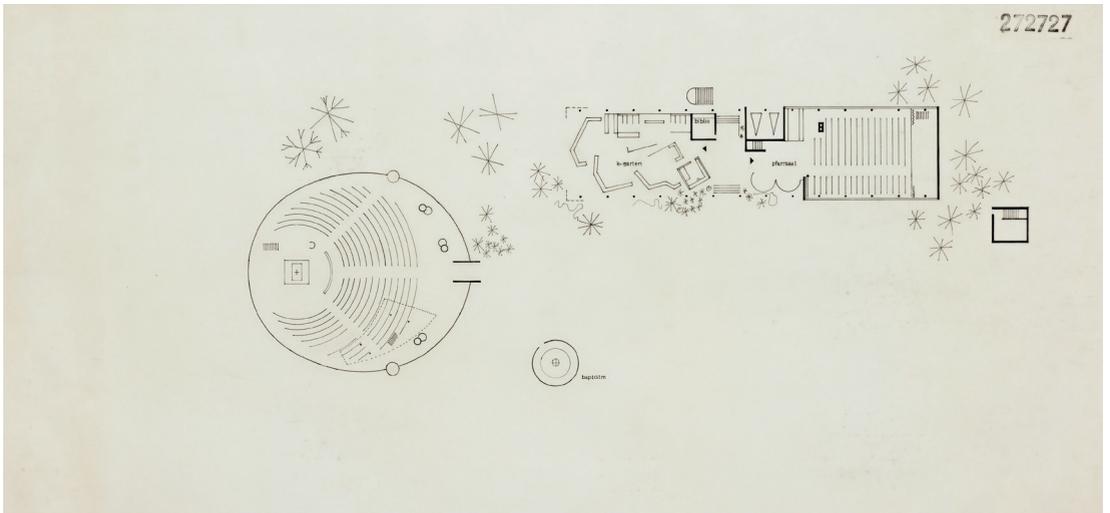
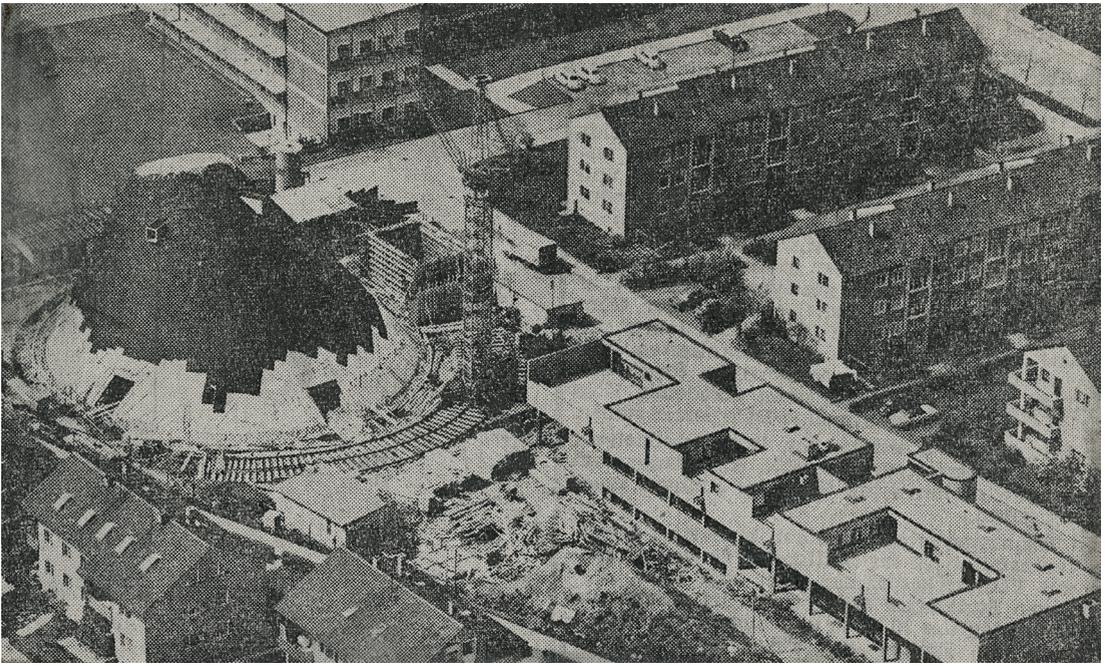
26 Randnotiz in handschriftlichen Notizen von Klaus Franz vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.

27 »[...] die Tendenz zur Privatisierung des individuellen und familiären Lebensbereichs radikalisiert hat. In einer Hinsicht wird diese Tendenz durch die Umstände begünstigt, z. B. durch die Trennung von Arbeiten und

Wohnen. In anderer Hinsicht wird dieses Streben immer enttäuscht. Trotz aller Abschließung ermöglichen die heutigen Bauformen und Straßenführungen nicht eine wirkliche Ungestörtheit des Privatlebens. Auf jeden Fall wird es auf eine sehr enge Wohnfläche zusammengedrückt. Es fehlen fast stets – auch in den meisten Eigenheimsiedlungen – der abgeschirmte Privatraum unter freiem Himmel.« Bahrtd, Hans Paul: Die moderne Großstadt, soziologische Überlegungen zum Städtebau, Reinbek 1961, S. 100–101. Auf den Seiten 54 und 100 nimmt Bahrtd Bezug auf die Ungestörtheit des Wohnens und der damit zusammenhängenden Ausformung im Städtebau. Verweis in handschriftlichen Notizen von Klaus Franz vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.

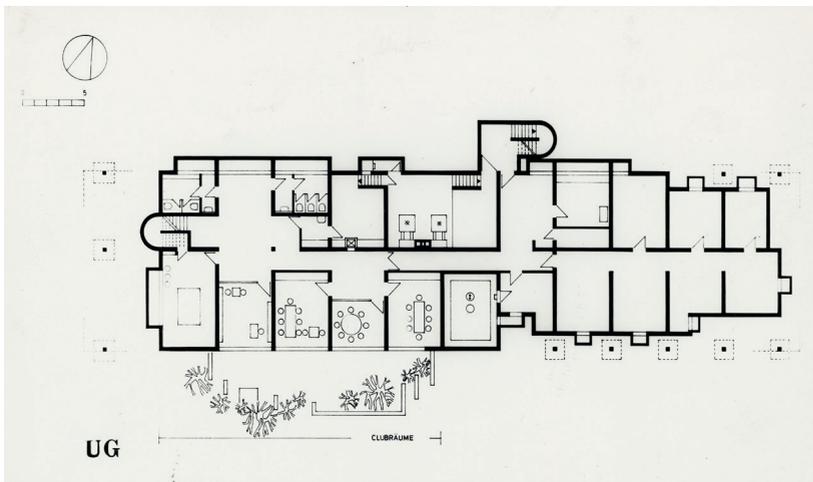
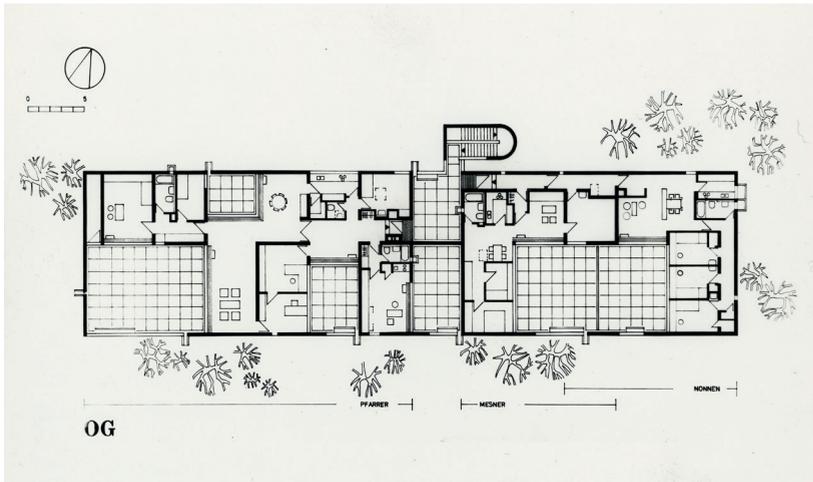
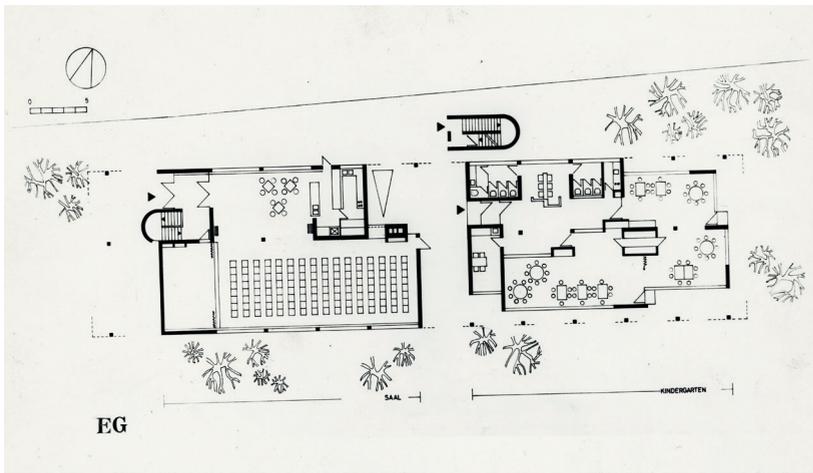


- B84 Ansicht Süd, Pilgerheim der Kirche St. Marie du Haute in Ronchamp, Haute-Saone.
- B86 Detailausschnitt der Ansicht Süd mit farblicher Markierung und Abzeichnung der Bruchsteine der alten Kirche, die als Zuschlag in den Beton gemischt wurden.



A12 Kirche Maria Regina im Bauzustand, Zeitungs-
ausschnitt aus Stuttgarter Nachrichten vom
15.10.1965.

A16 Wettbewerbszeichnung, Grundriss Erdgeschoss
Gemeindehaus und Kirche, 04.04.1961.



- A13 Grundriss Erdgeschoss, Gemeindehaus Maria Regina, Veröffentlichungszeichnung.
- A14 Grundriss Obergeschoss, Gemeindehaus Maria Regina, Veröffentlichungszeichnung.
- A15 Grundriss Untergeschoss, Gemeindehaus Maria Regina, Veröffentlichungszeichnung.

architektonische Auffassung ab, die zu fast völlig geschlossenen Wohngeschossen führt, mit vornehmlich durch Oberlichter erhellten, sehr introvertierten Wohnungen ohne direkten Außenbezug. Diese Auffassung wirkt sich formbildend auf alle seine Gemeindehäuser aus, die in einer kompakten Anordnung die verschiedenen Nutzungsanforderungen übereinander gestapelt, mit einem separierten Treppenturm differenziert erschlossen werden, ein für jegliches Grundstück in Höhe und Breite anzupassendes Modell in Verwendung gleicher Formelemente in unterschiedlicher Kombination, immer in Sichtbeton gehalten und mit farbigen Akzenten abgesetzt. ²⁸ Hieraus entwickelte sich das Modell einer Methode, welches die ideale Anordnung der Anforderungen an ein katholisches Gemeindehaus beinhaltet. Auf diese Zusammenhänge wird in Kapitel 5 — 3 vertieft eingegangen.

Die Funktionen sind klar geordnet und strukturiert. Im Erdgeschoss wurden die ›weltlichen‹ Nutzungen wie Gemeindesaal mit 200 Plätzen [← A13] und Räume für zwei Kindergartengruppen angeordnet. Im Obergeschoss sind die ›geistlichen‹ und nach innen gekehrten Nutzungen wie Pfarr- und Küsterwohnung sowie die Schwesternzimmer untergebracht. [← A14] Diese privaten Räume gruppieren sich um sieben Atrien, die als stille Innenhöfe ausgebildet sind und keinen direkten Bezug zum Außenraum haben, um die Trennung von öffentlichen und privaten Bereichen zu vollziehen, die Franz bei all seinen Gemeindehäusern sehr wichtig war. Im Untergeschoss befinden sich die Jugendräume, die Toiletten, die Lagerräume und die Technik. [← A15]

Im Grundriss wurden die Möglichkeiten des Baumaterials Beton (mit einem freien Grundriss) voll ausgeschöpft. Das Erdgeschoss hat nur wenige geschlossene Wände, die Fassade ist zum Teil aufgelöst in Stützen (Pilotis), wodurch ein großer Kontrast zum geschlossenen Obergeschoss entsteht. Im Bereich des Kindergartens ist die Fassade zurückversetzt sowie großflächig geöffnet und dadurch einen starken Bezug nach außen zu den Grünflächen aufweist, mit Fensterelementen, die zur Palette der Formelemente gehören, die immer wieder eingesetzt werden und sich wie eine Handschrift lesen lassen.

Die im Wettbewerbs-Entwurf vorgestellte Auflösung der rechten Winkel in den Gruppenräumen des Kindergartens [← A16] wurde von der Jury positiv gewertet: »Die freie Formgebung der Kindergartenräume kommt dem kindlichen Charakter entgegen«. Sie wurde jedoch im Laufe der Bearbeitung der Ausführungspläne zugunsten einer rechtwinkligen Ausnutzung des Raumes aufgegeben und in der Anordnung gedreht. [→ A17] So sind im östlichen Flügel des Erdgeschosses nach Süden ausgerichtet zwei Gruppenräume des Kindergartens angeordnet, mit einem direkt zugänglichen vorgelagerten Freibereich. Der Gemeindesaal im Westen schließt mit seinen Öffnungen und seinem zurückgesetzten Eingang an den Kirchplatz an und fasst die gemeindlich genutzten Bereiche räumlich zusammen. [→ A18] Allein ↪ 71

28 Diese Farbakzente, welche das Gebäude akzentuieren und damit einen hohen Wiedererkennungswert erzeugen, sprechen eine ganz eigene Sprache und können als sein *Markenzeichen* angesehen werden.



A17 Blick von Osten auf den Kirchhof von Maria Regina und die Kirche, entlang der Südfassade des Gemeindehauses. Im Vordergrund der Freibereich des Kindergartens. Aufnahme kurz nach Fertigstellung und Einweih der Kirche im Sommer 1967.



- A18 Ansicht Süd Gemeindehaus, mit dem im westlichen Teil angeordneten Gemeindefestsaal sowie die beiden Durchgänge vom Rembrandtweg auf den Kirchhof. Aufnahme Sommer 1967.
- A19 Gemeindehaus, Vorbereich Haupteingang Gemeindefestsaal, Blick vom Rembrandtweg Richtung Haupteingang Kirche, im Vordergrund die Rundung der Treppe ins Untergeschoss.



- A20 Ansicht Süd Gemeindehaus, mittlerer Bereich, mit Durchgang von Rembrandtweg auf Kirchhof, links die Fassade des Gemeindefauna und rechts die des Kindergartens Aufnahme Sommer 1967.
- A21 Ansicht Nord, Gemeindehaus mit vorgestelltem Treppenhaus im Rohbauzustand, Blick von Osten nach Westen. Aufnahme 1964.

der halbrunde Vorsprung des Treppenhauses, welches ins Untergeschoss führt, gliedert den Durchgang zum Rembrandtweg ohne den Bezug zum Haupteingang der Kirche und der Verbindung zur Straße [← A19] aufzugeben. Fast mittig wird das Erdgeschoss des 58 Meter langen Gebäudes durch eine weitere öffentliche Passage geteilt, [← A20] die von dem an der Nordseite freistehenden Treppenturm für das Obergeschoss baulich betont wird. Mit diesem Kunstgriff verbindet Franz die nördlichen Wohngebiete mit den südlichen und schafft einen Schnittpunkt der Achsen auf dem Kirchplatz. Gleichzeitig werden die verschiedenen Eingangsbereiche der einzelnen Nutzungen betont. In der Durchgangspassage befinden sich der Zugang zum Kindergarten sowie gegenüberliegend ein zweiter Ausgang für den Gemeindesaal. Der als eigenständiges Element vor dem Gebäude angeordnete Treppenturm [← A21] löst die Frage nach der separaten Erschließung des Obergeschosses, schafft damit eine eigene Adresse für die Wohnungen und gliedert gleichzeitig die lange, sehr geschlossen gehaltene Nordfassade des Gebäudes. Als Inspirationsquelle für die vorgestellte Treppe kann das Haus des Baumwollspinnereiverbandes in Ahmedabad, 1954 von Le Corbusier mit einer frei vorgestellten Treppenanlage aus Sichtbeton erbaut ²⁹, gewertet werden, wie auch die Treppenanlage auf der Nordseite der *Unité* in Marseille ebenfalls von Le Corbusier, die im *Œuvre Complète* ³⁰ eindrücklich in Szene gesetzt wird.

In der weiteren Bearbeitung des Entwurfes wird der freistehende, parallel zur Außenwand angeordnete offene Treppenturm [→ A22] zu einer gedeckten an der einen Seite gerundeten Skulptur, die über eine Brücke das Obergeschoss erschließt. Auch die Anordnung des Gemeindesaales wird mit dem Kindergarten getauscht. Dies erscheint einleuchtend, da der Freibereich des Kindergartens mit dem Hauptzugangsbereich der Kirche, mit dem Kirchplatz also, überlagert worden wäre. Folgerichtig wurden auch im Obergeschoss die Anordnungen der einzelnen Wohnungen angepasst. [→ A23] Die Pfarrwohnung, die über ein Pfarrbüro mit zwei Zimmern, eine kleine Wohnung für die Haushälterin sowie ein Gästezimmer neben dem großzügigen Wohn-/Essbereich mit Küche und dem abgeschlossenen Schlaftrakt verfügt, wurde in den westlichen Flügel verlegt, die Schwesternzimmer in den Ostflügel und die Küsterwohnung in die Mitte.

Sieben Atrien, zu denen die Räume großflächig geöffnet sind, dienen als abgeschirmte Luft- und Lichtquellen. [→ A24] Ansonsten ist der Bezug zum Außenraum nur über kleine Fensteröffnungen und die erst nach Einspruch der Diözese heruntergenommenen Brüstungen in der südlichen Außenfassade gegeben. ³¹ Franz hatte die Brüstungen der Innenhöfe (Atrien) zum Teil wandhoch geplant aus Gründen der Privatheit und des Sichtschutzes, ³² was als zu extrem abgelehnt wurde.

29 Le Corbusier. *Œuvre Complète* 1952–57, Vol. 6, hg. v. Boesiger, W.; Giersberger, H., Zürich 1957, S. 145, 154 und 155.

30 Le Corbusier. *Œuvre Complète* 1946–52, Vol. 5, hg. v. Boesiger, W.; Giersberger, H., Zürich 1953, S. 201, 202 und 203.

31 Franz, Klaus: Gemeindezentrum *Maria Regina* in Fellbach, in: Klaus Franz 2003, S. 20.



- A22 Ansicht Nord, Gemeindehaus mit vorgestelltem Treppenhaus im Rohbauzustand, Blick von Westen nach Osten. Aufnahme 1964.
- A23 Ansicht Süd, Gemeindehaus, östlicher Bereich, mit Fassade des Kindergartens. Aufnahme 1964.



A24 Ansicht Süd, Gemeindefhaus. Aufnahme Sommer 1967.

In der Architekturtheorie hatte Giedion in Time, Space, Architecture die Integration der Emotion in die Wahrnehmung und Beurteilung wieder eingeführt. Er spricht von der Geschichte des Sehens und einer neuen Raumauffassung, die ihm durch die zeitgenössischen Künstler vermittelt worden sei, »wie durch die Organisierung von Fragmenten des Lebens das Wesen einer Zeit erweckt werden kann.«³³ Er beschreibt den Drang, das Elementare, das Irrationale wieder in die Architektur mit einzuschließen, um den Schäden der Mechanisierung entgegen zu wirken. In diesem Zusammenhang erwähnt er die Wiedereinführung des Patios in die Architektur als einen Rückgriff auf die Geschichte, da dieser in Mesopotamien schon voll entwickelt war. Die Römer übernahmen die Patio-Struktur und bauten sie noch aus. Sie wurde von Louis Sert 1949 in Südamerika für eine Arbeitersiedlung wieder eingeführt und in seinem eigenen Haus in Cambridge verband er »räumliche Großzügigkeit mit Kompaktheit der Planung,«³⁴ aber auch in der richtungsweisenden Ausstellung This is Tomorrow 1956 in London, im Beitrag der Smithsons Patio and Pavilion³⁵ provokant dargestellt. Auch Klaus Franz greift 1961 eben das Patio-Motiv auf, um dessen privaten Außenbereich zu nutzen, den er für die Wohnungen als sehr wichtig erachtet und schafft daraus einen neuen Typus, den er im Laufe der Zeit weiterentwickelt und tradiert.

Der hohe Detaillierungsgrad, der sich durch das gesamte Haus zieht, lässt die Handschrift, die Franz auch in allen weiteren Gemeindehäusern anwendet und verfeinert, zum ersten Mal in Erscheinung treten und schafft eine erhebliche Wertigkeit der Ausstattung und spiegelt seine Haltung wider. Auch im Material bleibt er sich treu und bestätigt die Aussage in der Stuttgarter Zeitung, dass das wichtigste Gestaltungs- und Bauelement jener Zeit der Beton sei.³⁶ Die Fassade in »béton-brut = Sichtbeton«³⁷, wie Franz in seinen Notizen verzeichnet, die durch die Schalungsabdrücke in vertikaler und horizontaler Anordnung, durch die Linieneinführung der eingelegten Leisten graphisch begrenzt und damit in den Bauteilen lesbar wird, mit den farblichen Akzenten und den klaren geometrischen Formen sowie die grün gefassten Holzfenster, machen die Merkmale des Erscheinungsbildes des Gebäudes aus.³⁸ ❖

32 »Wo sich eine private Sphäre entfaltet, gewinnt das Leben vor allem an seelischer Differenziertheit. Das Zusammenleben wie auch das individuelle Dasein entfalten allmählich in psychologischer Hinsicht einen Nuancenreichtum, der ohne die Abschirmung nach außen immer wieder kuptert würde.« Bahrdt 1961, S. 54.
 33 Giedion, Siegfried: Raum, Zeit und Architektur, (1941 Cambridge) Ravensburg 1978, S. 36.
 34 Giedion 1978, S. 28.

35 Lichtenstein, C., Schregenberger, T.: AS FOUND, Zürich 2001, S. 178.
 36 »Ein nicht alltäglicher Bau. Zur Einweihung des katholischen Gemeindezentrums in Fellbach«, in: Stuttgarter Zeitung vom 25.09.1965, o.A.
 37 handschriftliche Notizen von Klaus Franz zu Maria Regina vom 21.04.1991, saai, Bestand KF, S. 10.
 38 Das Richtfest für das Gemeindehaus wurde am 22.11.1963 gefeiert.

Bei der Kirche Maria Regina wurde die fensterlose Beton-Umfassung des Raumes auf das Wesentliche beschränkt, wie eine Schale (einer Muschel) um den Raum gezogen, die die innere und äußere Form ergibt;

[→ A25] elementar, ursprünglich, archaisch, nach dem Ideal franziskanischer Armut. Le Corbusiers Schaffen nimmt Franz ganz klar als Inspirationsquelle. So hat »Le Corbu«, wie ihn Franz nennt, durch den Bau der Kapelle von Ronchamp und des Klosters La Tourette »Verkrustungen im Kirchenbau allerorten aufgebrochen und eine Generation von Kirchenbauern wachgerüttelt.«³⁹

Was uns empfängt, ist ein aus Beton gegossener Kegel, wie ein riesiges versteinertes Zelt mit geneigter Mittelachse, der als kompromisslos zu charakterisieren ist. Maria Regina sei »eines der kühnsten Kirchenbauwerke Europas«, so die Bezeichnung im Süddeutschen Fernsehen einen Tag vor der offiziellen Einweihung am 03.06.1967, wie auch die Stuttgarter Nachrichten vom 05.06.1967 titelten: »Eine der kühnsten Kirchen Europas«, einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt. Als »gesetztes Zeichen«⁴⁰ bezeichnet Schmitt die Kirche und sieht darin die »kompromisslos neuzeitliche und dennoch feinfühlig Art des Architekten«.⁴¹ Ein Foto vom Tag der Einweihung⁴² [→ A26] überliefert das große Interesse der Menschen an diesem Kirchenbau. Sie sind so zahlreich erschienen, dass sie nicht alle im Kirchenraum Platz finden und der Messe nur auf dem Kirchplatz folgen können.

Verortung der Kirche

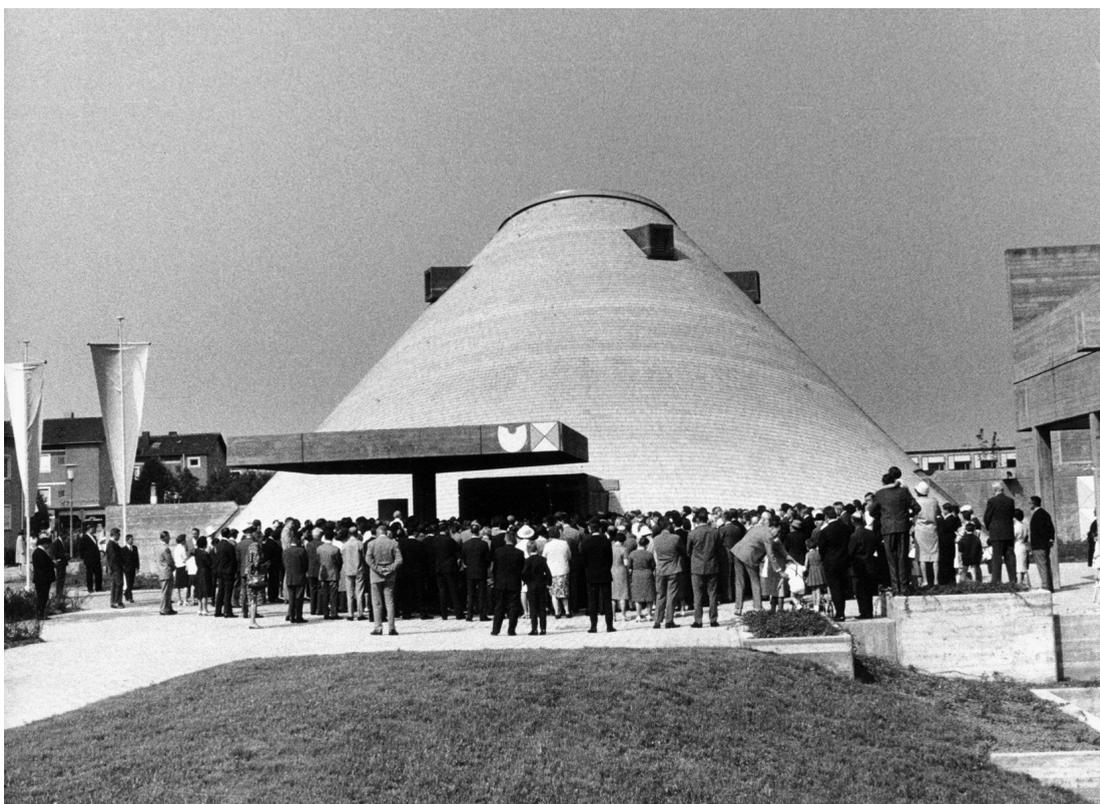
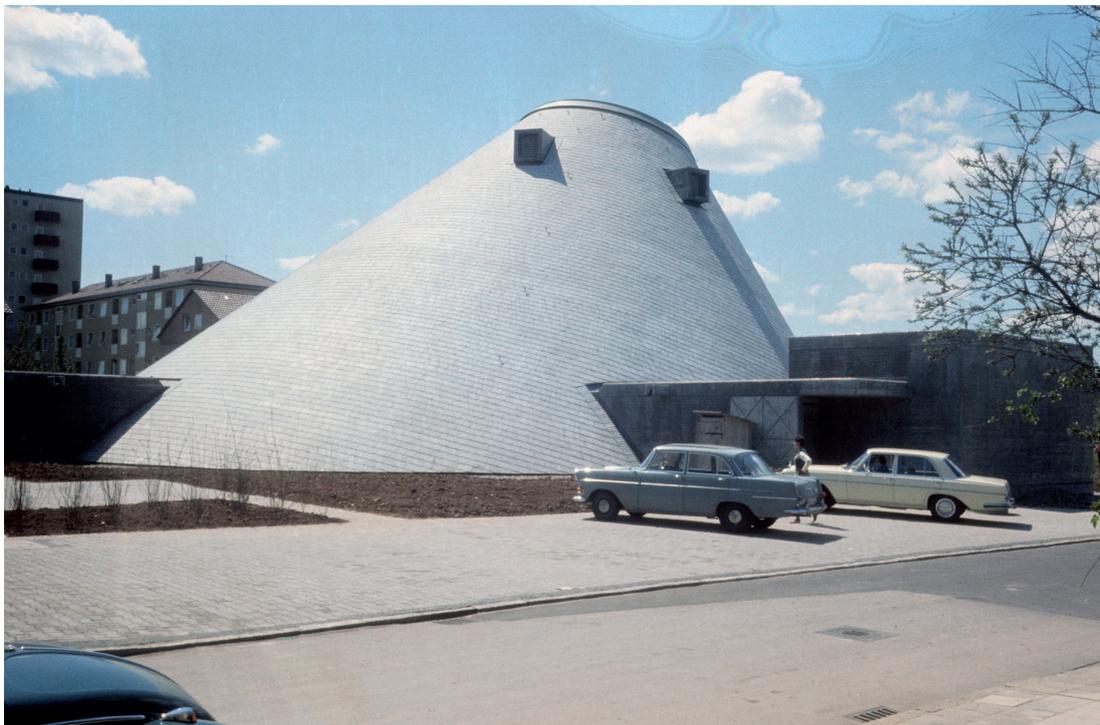
Die Schaffung eines Platzes, der sich im Osten und im Süden ganz selbstverständlich einfügt und öffnet, gibt dem Quartier eine Mitte. [→ A27] Im Norden und Westen ist er abgegrenzt, einerseits durch die harte Kante des Gemeindezentrums als Rückgrat und andererseits durch das sanfte Ansteigen des Kegelstumpfes zum Zentrum hin. Die Kirche dient der Gemeinde zur Feier von Gottesdiensten, zur Abnahme der Beichte und zur stillen Andacht. Sämtliche außerkirchlichen Nutzungen wie Versammlungen oder Vorträge finden im Gemeindesaal des angrenzenden Gemeindehauses statt. Dieses ist dem Kirchhof angelagert und somit verbinden sich kirchliche und weltliche Zusammenkünfte an einem Platz. Das schirmende, schwere Vordach aus Beton ist Einladung, Ankündigung und Schutz für den Eintritt in den Haupteingang und führt durch einen rechteckigen Tunnel in den Hauptraum. Die drei Eingangskuben, die im Norden, Osten und Westen an ↪ 79

39 handschriftliche Notizen von Klaus Franz, saai, Bestand KF. Mit dem Hinweis, dass Le Corbusier von französischen Dominikanern auf das Kirchenbau-Gleis geschoben worden sei mit Verweis auf die Kapelle von Assy in der Provence. Es ist anzunehmen, dass er die Kapelle von Vence meinte, da er den Hinweis auf Matisse gibt.

40 Schmitt, Karl Wilhelm: Architektur der Nachkriegszeit. in: Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert, hg. v. H. Heißenbüttel, S. 220 und Schönfeld, Jürgen: Gebäudelehre, Stuttgart 1982, S. 213.

41 Textauszug aus der Sendung Aktuell des Süddeutschen Fernsehens, im 1. Programm, Typoskript o. A., Zeitungsartikel der Stuttgarter Nachrichten vom 05.05.1967, Fellbacher Zeitung vom 27.05.1987 titelt: »Der kühnste Kirchenbau Europas feiert Geburtstag«, sowie ebenfalls in der Fellbacher Zeitung vom 20.05.1992: »Eine der kühnsten Kirchen Europas«, jeweils in: saai, Bestand KF.

42 Foto im im Archiv der Kirchengemeinde St. Johannes, Fotograf unbekannt.

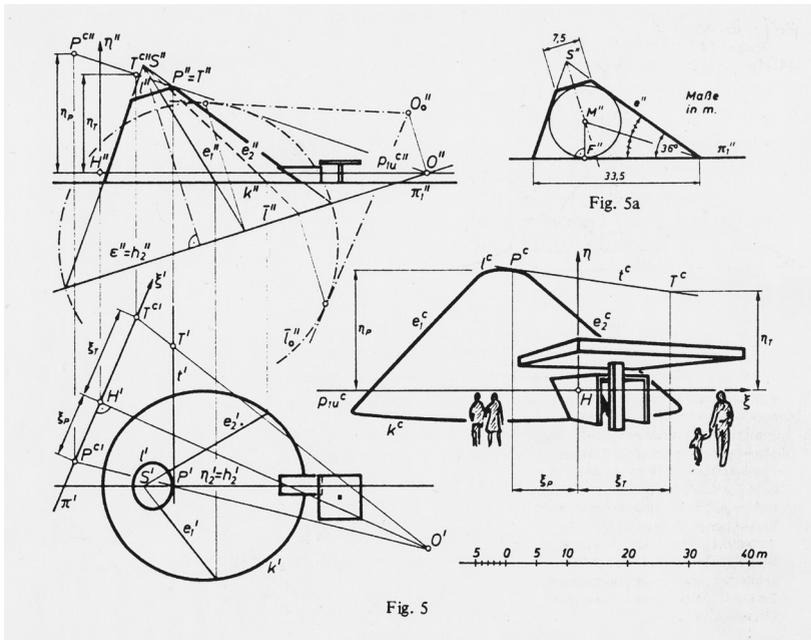
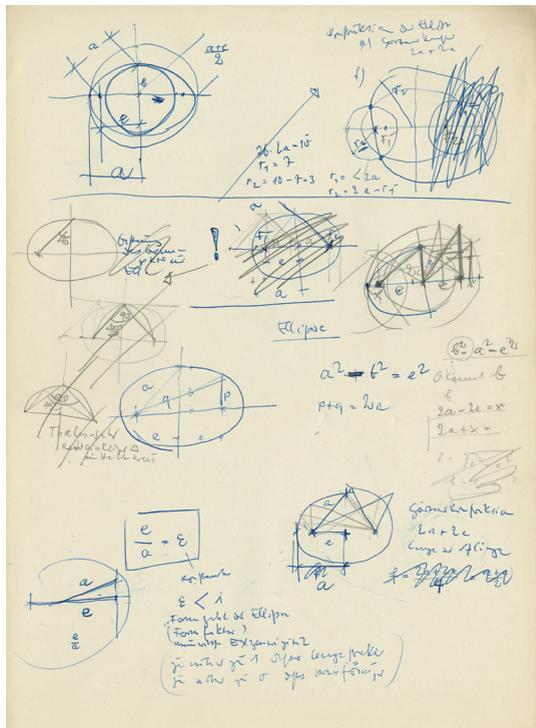
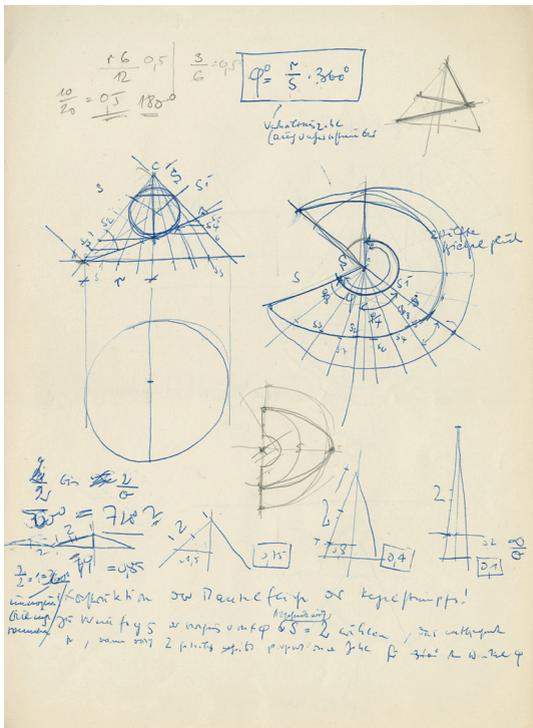


A25 Ansicht Nord, Kirche Maria Regina, mit Nebeneingang und Sakristei. Aufnahme Frühjahr 1967.
 A26 Ansicht Ost, Kirche Maria Regina, Haupteingang. Aufnahme am Tag der Weihe, 04.06.1967.



A27 Ansicht Ost, Kirche und Kirchplatz.
Aufnahme Frühjahr 1967.

A28 Ansicht Ost, Kirche mit Hauptzugang.
Aufnahme Sommer 1967.



- A29 (a, b) Studien von Klaus Franz zur geometrischen und mathematischen Herleitung der Konstruktion des Kegels der Kirche auf elliptischem Grundriss und der Abwicklung des Kegelmantels.
 A30 Darstellung der geometrischen Konstruktion aus dem Buch *Darstellende Geometrie in der Sekundarstufe II*, Heft 2, S. 14, Ernst Klett, Stuttgart 1982.

den elliptischen Zentralbau angelagert sind und sich in den Raum ausbreiten, verankern das Bauwerk städtebaulich in der Umgebung.

Weg

Die Erschließung des Kirchenraumes erfolgt über drei durch angedockte, fast quadratische Röhren von der Senkrechten in die Schräge überleitende Schleusen. [← A28] Der Raum wird dadurch zum Tiefenraum, beginnend mit dem Torquadrat wie bei La Tourette.⁴³ Im Innern ergeben sich schräg angeschnittene Öffnungen, die wiederum farbig gestaltet sind und einen hohen Kontrast zur einheitlich gestalteten inneren Kegelwand bilden. Das Eintauchen in die Schleuse erzeugt einen Hell-/Dunkel-Effekt mit großer Dramaturgie. Mit dem Beschreiten des Weges in den weit aufschwingenden Kirchenraum Richtung Altar wird die Entfernung zur ›Realität‹ und das ›Ent-rückt-sein‹ in eine andere Welt immer stärker. Höhepunkt ist das Ankommen auf dem Altarpodest, hier ist die Schwelle zu einer anderen Welt körperlich spürbar.

Der Kirchenraum

Die Kirche auf ihrem leicht elliptischen Grundriss, der sich aus dem von Rudolf Schwarz vorgestellten abstrakten Grundrisschema des »Heiligen Aufbruchs« ableitet⁴⁴, ist ein geneigter Kegel, der wie aus der Erde wächst, [← A29 a, b] nachzuvollziehen in den Konstruktionszeichnungen der Kirche in Skizzenform von Klaus Franz, die die gesamte Konstruktion des geometrischen Grundkörpers zeigen, der nur vollständig ist, wenn der Kegel unter die Grundlinie gezogen wird. Die exakte zeichnerisch-geometrische Herleitung der Kirche Maria Regina ist in dem Buch Darstellende Geometrie in der Sekundarstufe 2 [← A30] als beispielhafte und lehrreiche Anwendung von Geometrie im Bauwesen veröffentlicht.⁴⁵ Aus einem angedachten Kreiszyylinder hervorgegangen, den Franz als Gegenpol zum Quader des Gemeindehauses vorsah, der aber im Aufriss eine zu massige Gestalt einnahm, entstand die Idee, den Raum nach oben zu bündeln und mit einer Spitze abzuschließen. Damit konnte die Kubatur deutlich verringert werden, wie Dr. Brauner die Entwicklung aus dem Drehkegel zeichnerisch in seinem Buch Baugeometrie⁴⁶ vorstellt, die er auf die Kirche Maria Regina überträgt. [→ A31 a, b] Die zunächst senk-

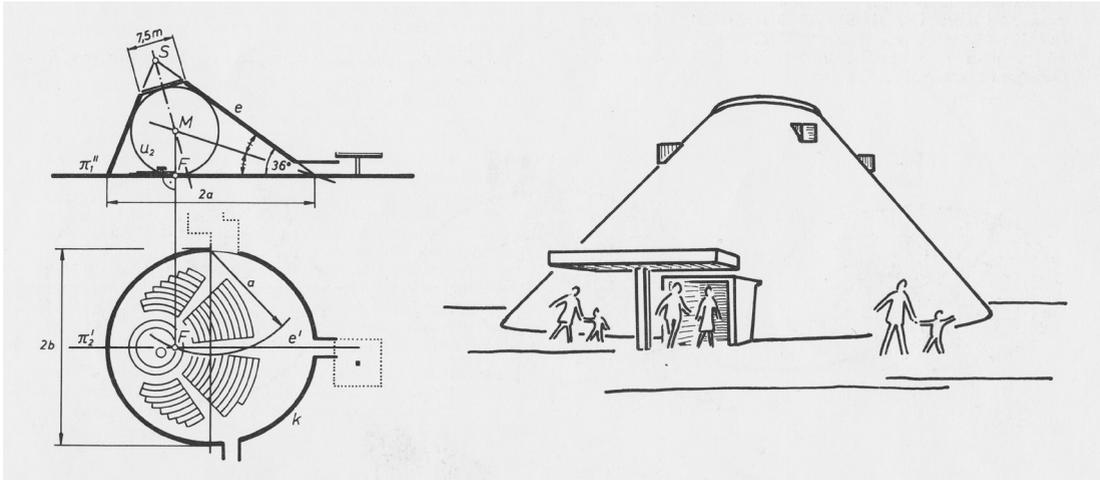
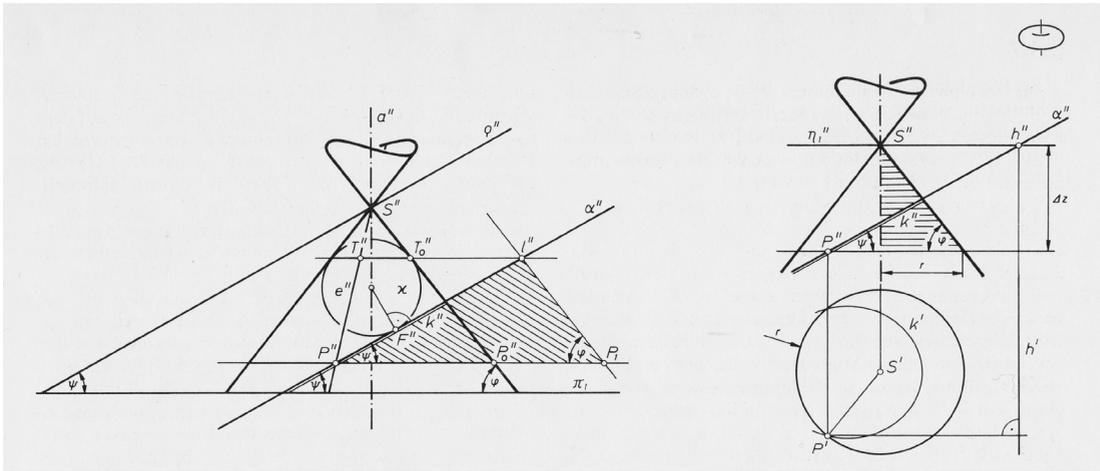
43 mit dem quadratischen Tortunnel und dem Vordach werden die abgestuften Motive der Bewegung in den Tiefenraum für die Kirche Maria Regina, zu einem verdichteten Raum des Weges, aber auch zur Konzentration vor dem Aufbruch, als architektonische Umsetzung des Bildes des heiligen Aufbruchs in der Definition von Schwarz Der offene Ring und in der 3. Dimension Der lichte Kelch, noch vor dem Aufbruch. Das Durchschreiten des schwarzen Quadrates ist Auftakt für die Zwischenwelt, die im Raum von Maria Regina erlebbar wird, wie bei La Tourette, von Kesseler beschrieben und die Ikone von Malevitsch ins Spiel bringt. vgl. Kesseler, Thomas: Einige Bemerkungen zu Phänomenen des Raumes im Kloster Ste. Marie de la Tourette in Éveux.

in: Le Corbusier, Synthèse des Arts, Aspekte des Spätwerks 1945–1965, hg. v. Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1986, S. 172.

44 Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche, München (1938) 1998, S. 54.

45 Darstellende Geometrie in der Sekundarstufe 2, Heft 2, Klett Stuttgart 1982, S. 14. Nachzuvollziehen in den Konstruktionszeichnungen der Kirche, die die gesamte Konstruktion des geometrischen Grundkörpers zeigen, der nur vollständig ist, wenn der Kegel unter die Grundlinie gezogen wird. Gezeigt in der Baugeometrie von Walter Kickinger Band 1, Wiesbaden/Berlin 1977, S. 53.

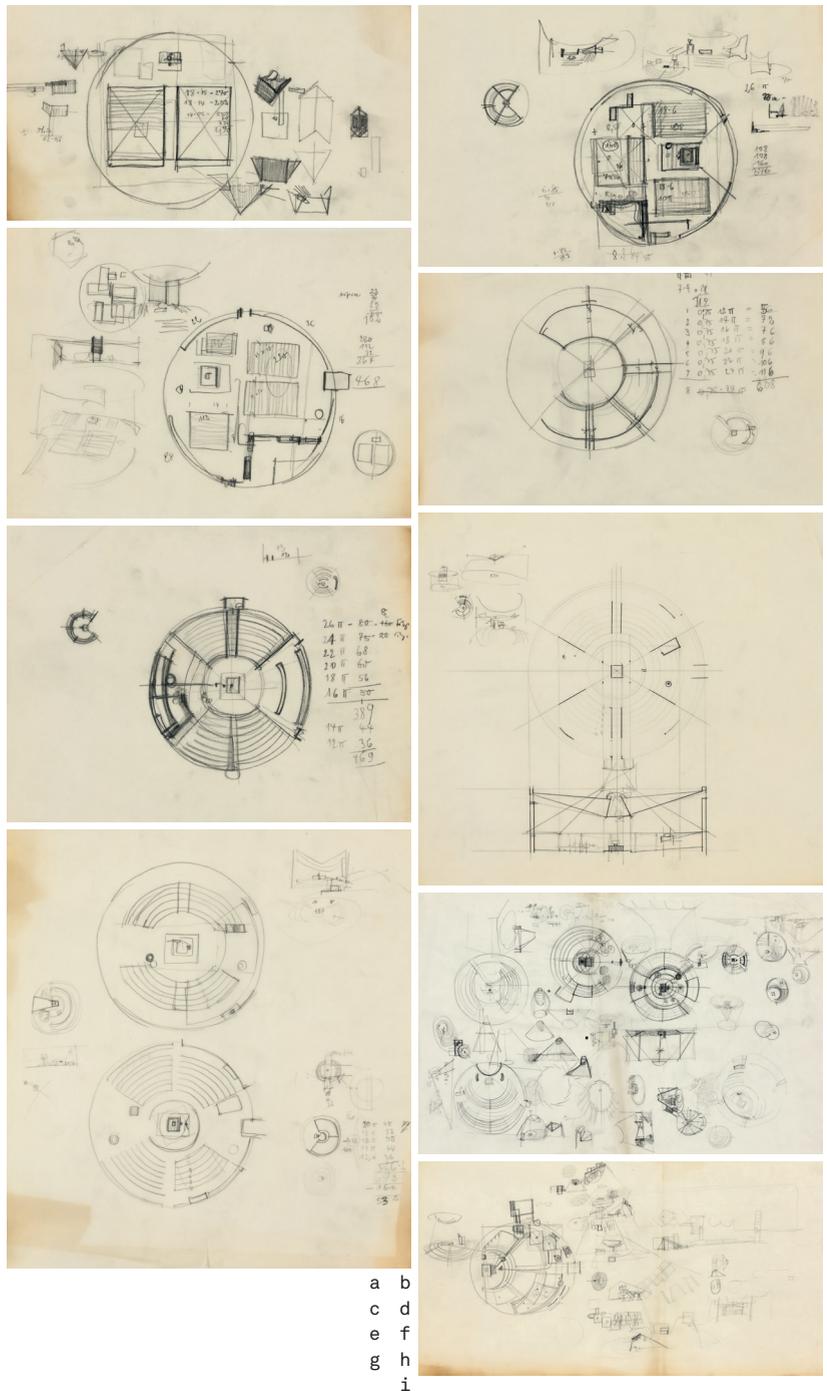
46 Brauner, Heinrich; Kickinger, Walter: Baugeometrie, Band 1, Wiesbaden/Berlin 1977, S. 53.



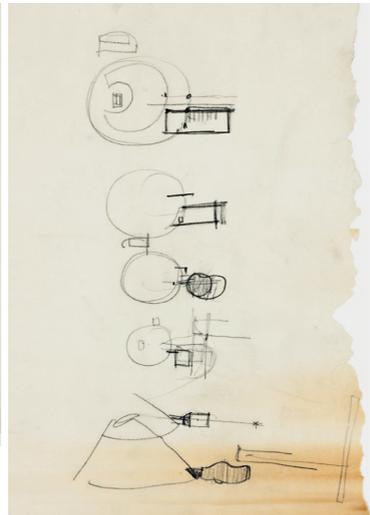
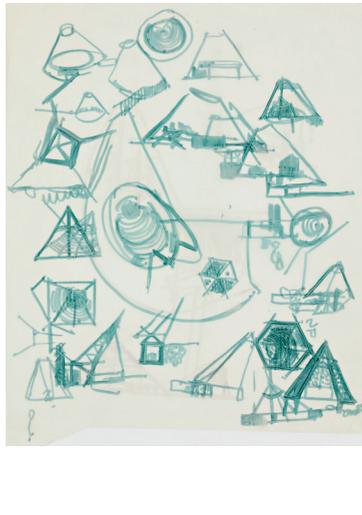
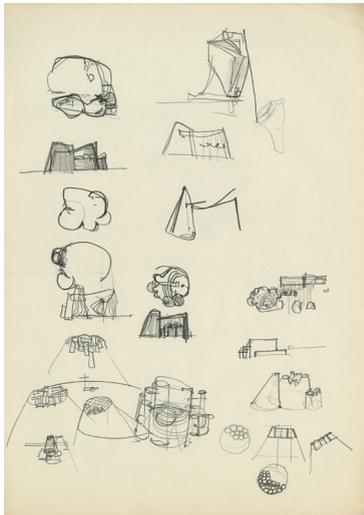
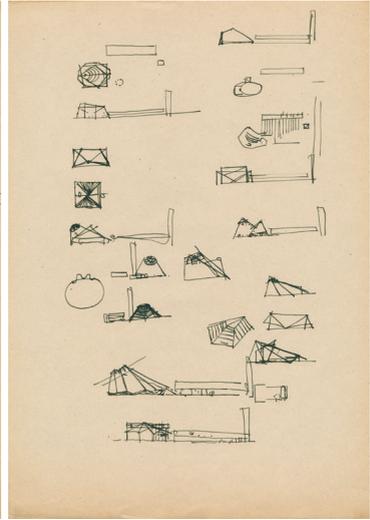
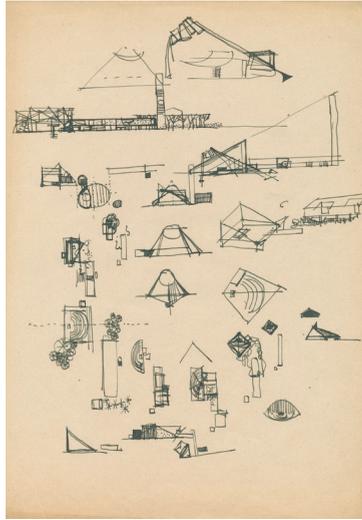
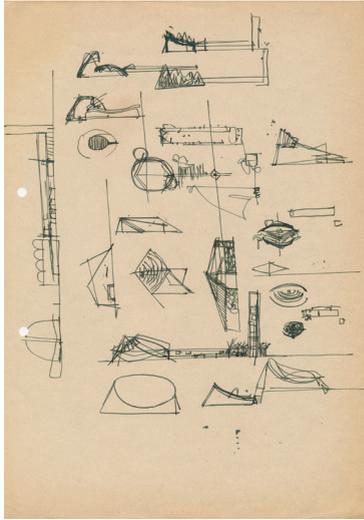
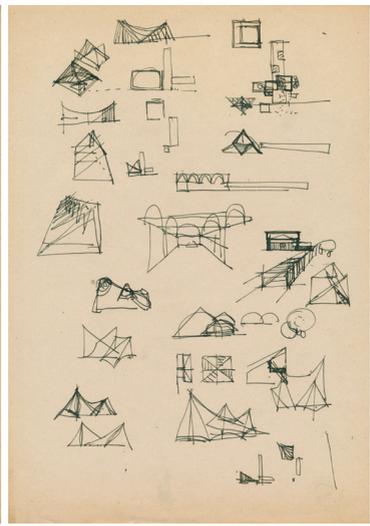
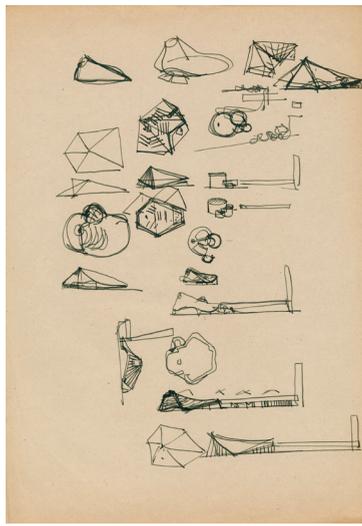
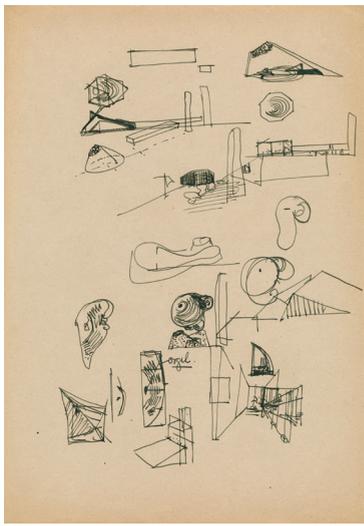
A31 (a, b) »[...] Als Anwendung dieser auf J. P. Dadelin (1822) zurückgehenden Aussage, besprechen wir die Festlegung des Symmetrieschnitts der Kirche Maria Regina in Fellbach/BRD (K. Franz).

Der Baukörper der Kirche ist ein über einer Basisellipse k mit den Achsenlängen $2a = 33,5\text{ m}$ und $2b = 31,25\text{ m}$ errichteter Drehkegel, dessen flachste Erzeugende unter 36° gegen die Standebene geneigt ist. Die Spitze des Kegels ist so abgeschnitten, dass eine kreisförmige Lichtöffnung von $7,5\text{ m}$ Durchmesser entsteht. Der Kegel ist als Ortbetonschale von 20 cm Dicke ausgeführt [...].«

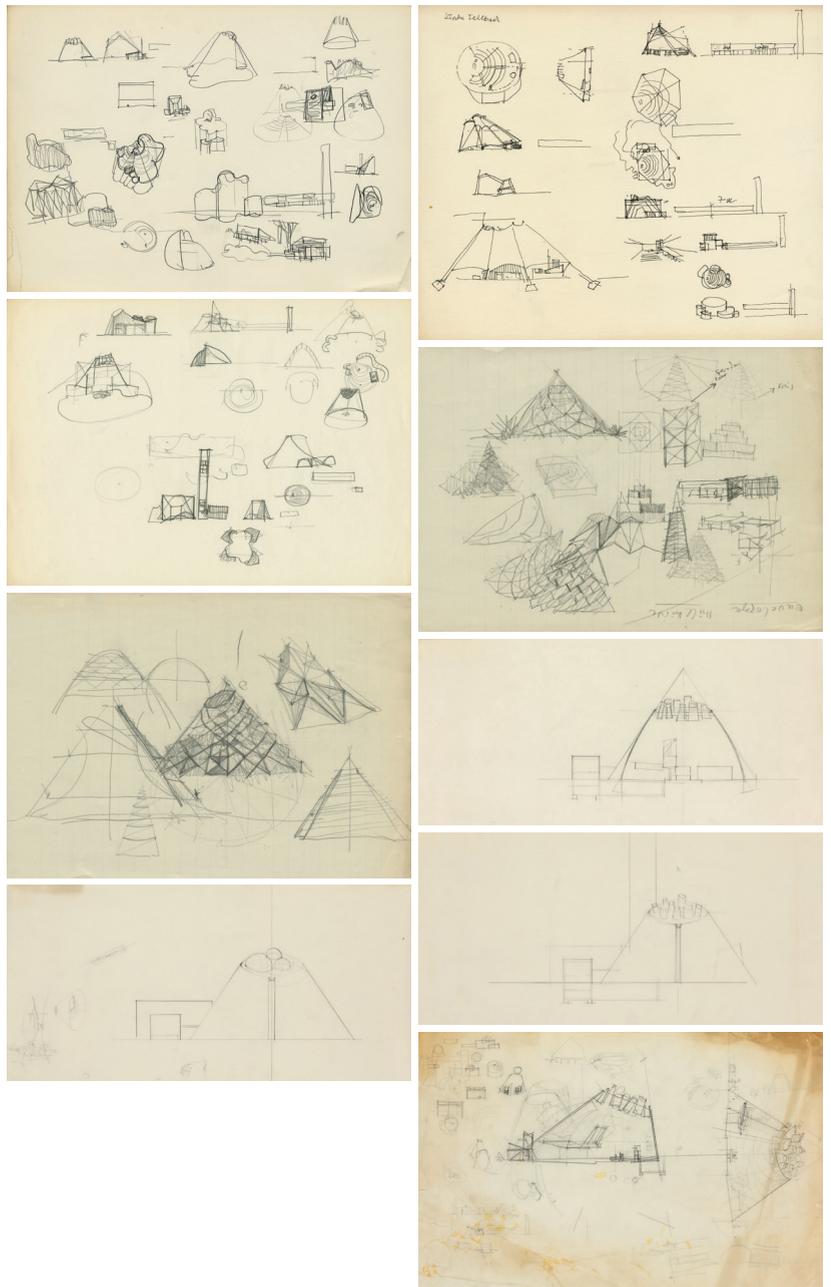
Brauner, Heinrich; Kickinginger, Walter: Baugometrie, Band 1, Bauverlag Wiesbaden 1977, S. 52.



A32 (a – i) Grundrissstudien von Klaus Franz, die die Entwicklung des Entwurfes der Kirche, von einem zentralen, kreisrunden Grundriss (a, b, c, d, e, f, g, h) und Aufriss (f), mit unterschiedlicher Stellung des Altars und Aufteilung des Gestühls, zu einem gerichteten zentralen Grundriss (i) nachzeichnen.



A33 (a-1) Aufrissstudien in Skizzenform von Klaus Franz, die unterschiedliche Formen des Kirchenaufbaus zeigen, von Zelt- und Spitzdächern zu amorphem und amöbhaften Gestalten.



A34 (a - i) Vertiefte Aufrissstudien von Klaus Franz, die die Verdichtung zur gekippten Kegelform mit gekappter Spitze zeigen und sich mit der Schließung des Oberlichts und der Belichtung des Kirchenraumes auseinandersetzen.

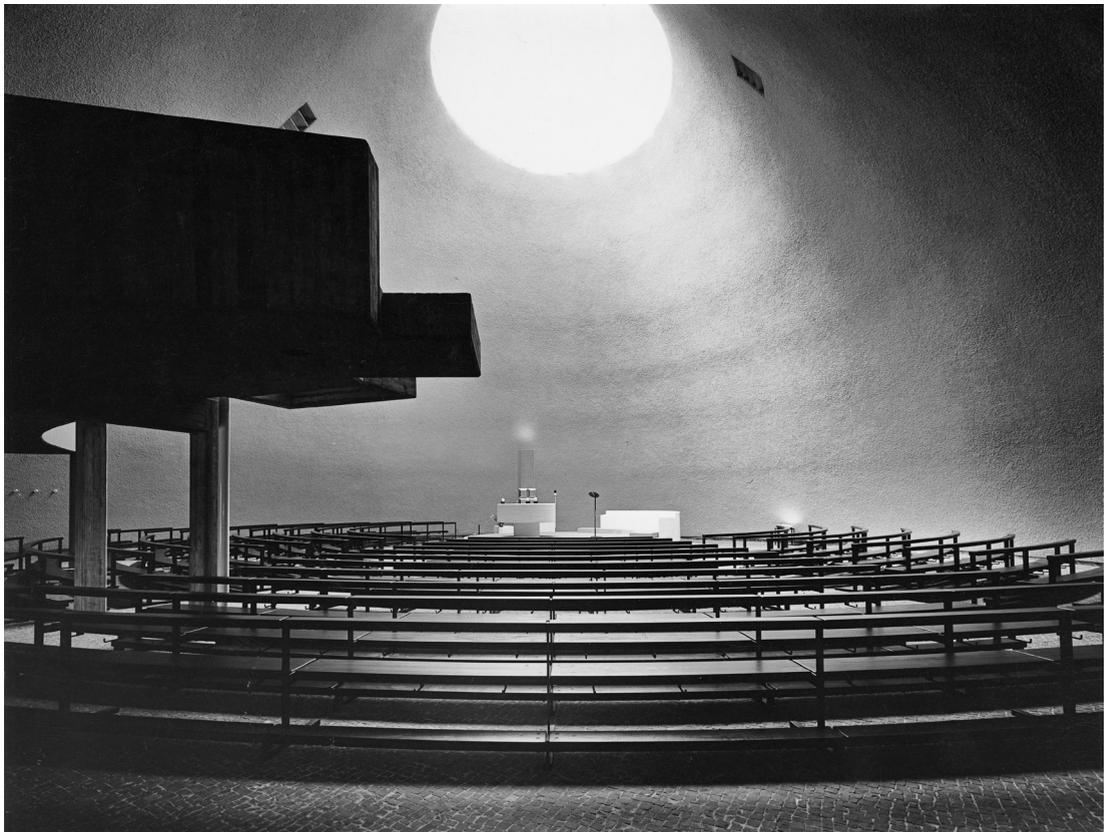
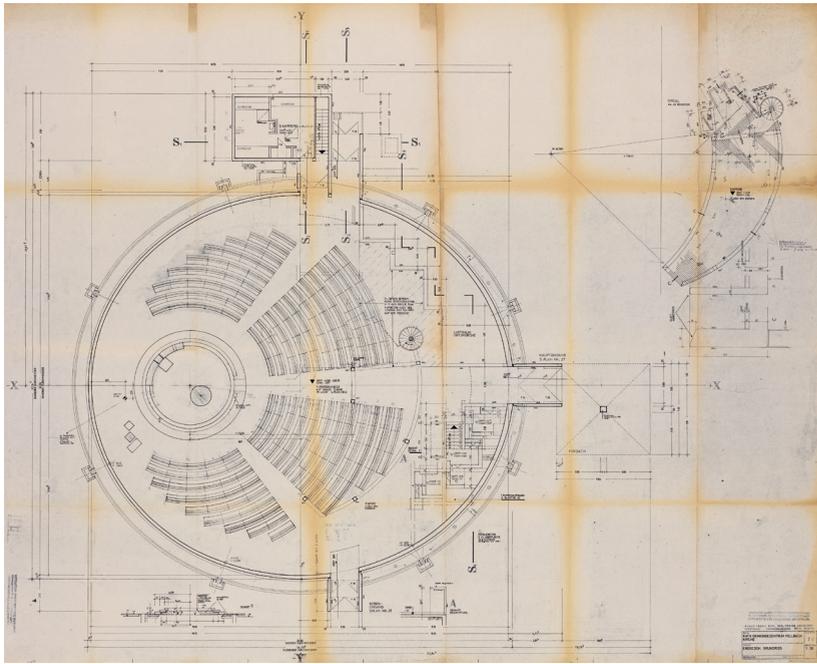


A35 Ansicht Nordost, Kirche mit Haupt- und Nebeneingang sowie Sakristeianbau. Aufnahme Frühjahr 1967.

rechte Achse wurde im Rückschluss auf die Grundrissdisposition zum Hauptort Richtung Altar geneigt, um dessen Verortung in Übereinstimmung von Grundriss und Aufriss eindeutig zu machen und der inneren Organisation Richtung zu geben sowie sie nach außen ablesbar zu machen. ⁴⁷ Diese Suche nach der richtigen Form, die mit der Funktion aber auch dem Ausdruck unlösbar verbunden ist, kann an vielen Skizzen von Franz nachvollzogen werden, die im Nachlass überliefert sind. Er untersucht die verschiedenen Varianten der inneren Organisation des kreisrunden Raumes zeichnerisch. Die gerichteten Ansätze [← A32 a] mit zwei Blöcken von hintereinander aufgereihten Bankreihen werden von drei und mehr Blöcken mit Bankreihen abgelöst [← A32 b, c], die um den Altar im Mittelpunkt des zentralen Raumes Anordnung finden und der von radialen Bankreihen umgeben wird, die zum Teil eine symmetrische und zum Teil eine asymmetrische Aufteilung erhalten. Die Gemeinde soll so nah wie möglich an das Geschehen um den Altar geschart sein. Eine Fragestellung scheint den Bereich hinter dem Altar zu betreffen, der den Skizzen zufolge frei von Bestuhlung bleiben soll. [← A32 d, e] So wird aus dem im Aufriss gedrungenen Zylinder ein aus den geometrischen Bedingungen oben zusammengefasster Kegel und aus dem kreisrunden Grundriss eine Ellipse. [← A32 f, g] Die Achse des Kegels wurde geneigt und liegt damit auf einer schiefen Ebene, die von der geraden Fläche des Geländes geschnitten wird. [← A32 h, i] Die Formfindung des verringerten Volumens des Kegels ist ebenfalls an einem ausführlichen Variantenstudium anhand vieler Skizzen abzulesen, das die Grundrissform auch nochmal völlig in Frage stellt, um nach vielen Studien wieder zur elliptischen Grundform und dem Kegel zurück zu kommen. Ein intensiver Prozess, den die gefundene puristische Form nur erahnen lässt. [← A33 a–i] Aus diesem Schnitt entsteht die leicht elliptische Grundform, die heute den Grundriss auszeichnet. Die schrägen Flächen der Wände bzw. des Daches, da es sich um eine Nurdachkonstruktion handelt, ergeben sich aus der Grundfläche und der Höhe des Schnittpunktes sowie der Neigung der Achse, bzw. der Schnittebene, deren Lage und Neigung ebenfalls in vielen Skizzen überprüft wurde. [← A34 a–i] Folgerichtig hat Maria Regina keinen Sockel, sondern wächst konstruktiv und gestalterisch aus der Erde. Der fehlende Teil der geometrischen Konstruktion steckt sozusagen im Boden. Dieser Eindruck vermittelt sich fast physisch, als würde der Betrachter unwillkürlich vor dem geistigen Auge die nicht vorhandenen Teile nachzeichnen bzw. vervollständigen. [← A30] So entsteht aus der Form heraus eine unaufhörliche Beziehung zum Betrachter, die ihn herausfordert, sich mit der Ambivalenz von symmetrischen und damit harmonischen Komposition und der asymmetrischen Erscheinung auseinander zu setzen. [← A35]

Der auf der elliptischen Grundform erbaute Kirchenraum, [→ A36] der aus einem Raum besteht und keinen separaten Chor ausweist, integriert die Gemeinde und gibt ihr wie in einem Zelt Geborgenheit, ein verständliches, lesbares architektonisches Vo-

47 handschriftliche Notizen zu Maria Regina vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.



- A36 Grundriss Erdgeschoss, Kirche Maria Regina, Werkplanungszeichnung, datiert auf den 01.05. 1965, nicht im Original erhalten.
- A37 Innenraum, Blick Richtung Altar im Westen. Aufnahme 1967.

akabular, gleichermaßen bildlich wie physisch erfahrbar. Durch die Lichtführung allein über das Opaion ist der Altarbereich in Zenitlicht getaucht, während die Kirchenbänke den hellsten Ort, den Altar, umstehen und damit räumlich fassen sowie der Gemeinschaft Ausdruck geben. [← A37] Die ganze Organisation des inneren Raumes im Erdgeschoss ist auf den Altar, den Mittelpunkt des heiligen Ereignisses hin, konzipiert. Der Grundriss ist klar geordnet, aber auch neu gedeutet. Alle Linien des Gebäudes scheinen auf einen Punkt hinzuführen, dorthin wo sich der Altarstein befindet, ⁴⁸ auf die Mitte des Altarpodestes, den einen Brennpunkt der Ellipse. Die geschlossene Außenwand bildet einen Schutzschild und schirmt den Innenraum ohne bedrückend zu sein. Das Ideal »franziskanischer Armut« ⁴⁹ findet hier ganz bewusst ohne »dekorativen Protz« ⁵⁰ seine Anwendung und zeigt dennoch die neue Zeit im Grundriss, in der Verbindung der Gemeinde mit dem Geschehen, in der Integration von Kult und Volk. Franz wollte ein Zeichen setzen gegen den, wie er es nannte »Stil der Unverbindlichkeit« ⁵¹ und eine Urform schaffen, die ohne weiteren Hinweis auf die sakrale Nutzung auskommt.

Die Kirche strahlt von innen eine immense Größe aus, die durch die unterschiedlich geneigten und gerundeten Kegelwände, deren sockellooses Aufsteigen aus dem Boden und der Absenz von geraden Wänden erzeugt wird und die Raumgrenzen entrücken lässt. Die geometrisch abgeleiteten Konstruktionsprinzipien in Grund- und Aufriss, wie die eingeschriebene Kugel und die Überschneidung von Kreis und Ellipse, geben dem Raum Struktur und Form, lassen aber seine Maßstäblichkeit verschwimmen.

Licht

Der Blick wird durch die Raumkomposition und das Opaion als einzige Lichtquelle nach oben gelenkt. Die transluzente Bedeckung des Oberlichtes kann als Fenster mit Ausblick in eine andere Welt, als ein geistiges Narrativ gelesen werden, eine Komposition gerundeter, aufsteigender Raumbegrenzungen, die den Kegelmantel bilden und mit Licht inszeniert sind.

Die Lichtführung ist schlicht gehalten und denkbar einfach gestaltet. Ähnlich wie im Pantheon kommt alles Licht von oben, sowohl flutend, gestreut als auch zentriert. ⁵² In *Maria Regina* ist das Licht ausschließlich diffus wahrzunehmen, als Leuchtdichteveränderungen und, anders als im Pantheon, kann der Sonnenverlauf nicht direkt erlebt werden. Aber die Leere im Raum wird mit Licht gefüllt und die Wand wird lebendig. Die Lichtquelle ist das große, kreisrunde Oberlicht, das dem direkt darunter angeord-

48 Eine Analogie zu Ronchamp von Le Corbusier, in Pauly, Danièle: Ronchamp, Ort der Synthese des Arts. in: Le Corbusier *Synthese des Arts*, Aspekte des Spätwerks 1945–1965, 1986, S. 104.

49 auf die sich auch Emil Steffan beruft.

50 handschriftliche Notizen von Klaus Franz zu *Maria Regina* vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.

51 ebenda.

52 vgl. Heilmeyer, Wolf-Dieter: Über das Licht im Pantheon. in: Licht und Architektur, Tübingen 1990, S. 107.

53 An das Tor der Westfassade von St. Denis ließ Abt Suger 1143 schreiben, dass der Geist erleuchtet werden und dass der Betrachter durch das sichtbare Licht zur Erkenntnis des wahren Lichtes geführt werden solle, d. h. das Ziel der Architektur ist es, den Betrachter zu verwandeln. Vgl. Kessler, Thomas: Einige Bemerkungen zu Phänomenen des Raumes im Kloster Ste. Marie de la Tourette in Éveux. in: Le Corbusier, *Synthese des Arts*, Aspekte des Spätwerks 1945–1965, hg. v. Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1986, S. 172.



- A38 Blick von der Hauptzugangsbrücke über die Unterkerche Richtung Westen. Aufnahme 1967.
- A39 Blick Richtung Norden vom Hauptzugang mit der flachen Seite des Kegels über die Brüstung der Unterkerche zu den Öffnungen für den Nebeneingang und der Sakristei. Im Vordergrund der Emporentisch mit Aufgang. Aufnahme 1967.

neten Abendmahltisch die größte Helligkeit, das Zenitlicht spendet. ⁵³ Das Licht fällt bis zum Sockel des Kegelmantels und in die Unterkirche, wobei ganz unterschiedliche Lichtstimmungen entstehen. [← A38] Die Kirche ist von Licht durchflutet und wirkt gleichzeitig als bergender, umhüllender und geschlossener Raum, da die Helligkeit, bedingt durch die Kegelform, zur Raumbegrenzung abnimmt. Der Raum wird durch das Licht modelliert. Durch das Licht tut sich nach Le Corbusier ein Weg zur Erkenntnis der »Wirklichkeit«⁵⁴ auf. Nicht das überwältigende Erlebnis der kostbaren Lichtfülle, sondern die Reduktion auf das Wesentliche, Existenzielle »per spiritualia ad invisibilia« bestimmen diesen Weg.⁵⁵

Zur künstlichen Beleuchtung steht ein Panel mit vier Strahlern auf der Empore, ebenso ist ein Strahler hinter der Tabernakel-Stein angebracht. Damit ist die Beleuchtung mit ausschließlich indirektem Licht in unterschiedlicher Stellung immer auf den inneren Kegelmantel ausgerichtet, der am Tag mit von oben kommandem Licht und nachts mit von unten strahlendem Licht erhellt wird. So werden völlig unterschiedliche Lichtstimmungen erzeugt.⁵⁶

Kirche Innen

Die Kirche besteht aus drei Raumzonen, den dunklen Zugangschleusen, dem lichten Hauptraum und der dämmrigen Unterkirche. Wer die Kirche durch den westlichen Haupteingang betritt, gelangt aus den dunklen und engen Zugangsbauten in den eigentlichen Kirchenraum. Aus dem schräg angeschnittenen Tunnel heraus tretend, gewinnt der Raum Dimension nach oben wie auch nach unten. Der Blick wird unmittelbar vom Oberlicht, der hellsten Stelle des Raumes angezogen und fällt danach auf den darunter liegenden Altar. [← A39] Der Kirchboden ist von der Wandschale in eckiger Mäanderform abgelöst. So entsteht ein räumlicher Zusammenhang mit der Unterkirche, in der sich Werktags- und Andachtskapelle und Kreuzweg befinden. Der Hauptzugang ist als Brücke darübergerlegt. Der Fußbodenbelag aus Pflastersteinen beginnt unter dem Vordach auf dem Kirchplatz und zieht sich durch den gesamten Kirchenraum auch ins Untergeschoss und in die Sakristei.

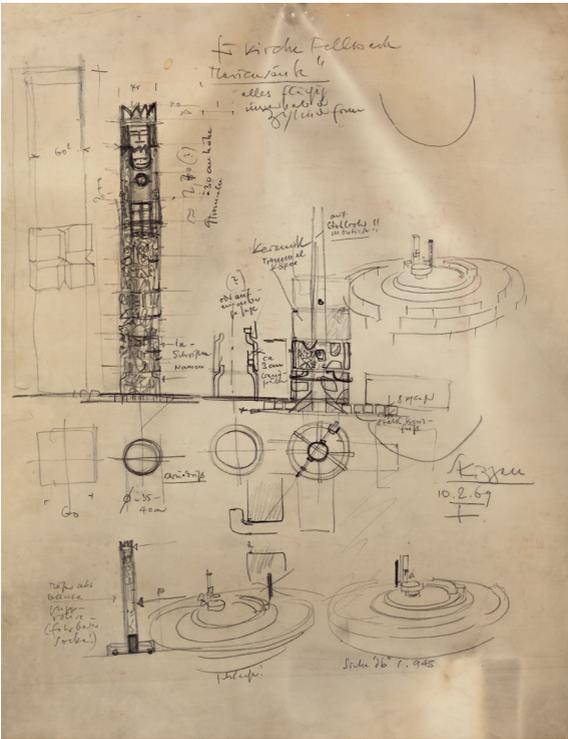
Alle drei Zugangsbauten führen an freistehenden marmornen Stelen, in die die Weihwasserbecken eingearbeitet sind, durch die als Kreissegment geformten Kirchenbänke hindurch zum Altar.⁵⁷ Der östliche Teil des leicht elliptischen Kirchenraumes ist die flache Flanke des Kegels und führt folgerichtig zum Haupt-

54 vgl. Kessler 1986, S. 173.

55 ebenda.

56 Installationen: Da der Kirchenraum ausschließlich zur Feier von Gottesdiensten ausgelegt ist, sind neben einer Warmluftheizung, einer künstlichen Beleuchtung und einer akustischen Übertragungsanlage sowie einigen Steckdosen keine weiteren technischen Ausrüstungen eingebaut. Klaus Franz hat sämtliche Elektroauslässe und damit die Lage der Schalter und Steckdosen geplant, die bis heute so erhalten sind.

Die Lüftung wird ausschließlich natürlich, über die drei Lüftungskuben geführt. Die Luftkammer der Frischluftzufuhr befindet sich unter dem Altarpodest und hat ihren Auslass in der Setzstufe rund um den Altar. Diese Belüftung korrespondiert mit den Frischluftklappen im oberen Kegelmantel. So kann Frischluft von unten mit sehr geringer Geschwindigkeit zugeführt werden, herausquellen, sich erwärmen, aufsteigen und oben abgesaugt werden.



- A40 Altarzone, mit der von Klaus Franz entworfenen Ausstattung, Aufnahme 1967.
- A41 Skizzenhafter Entwurf einer Marienplastik, die neben dem Tabernakel aufgestellt werden sollte. Die Konstruktion besteht aus gestapelten Keramiktrommelkörpern mit einem Durchmesser von 35 mm, die auf einen Dorn gefädelt werden und deren äußere Schicht reliefiert mit Schriften und Formen gestaltet ist. Das Blatt ist überschrieben mit: »für Kirche Fellbach *Marienstatue*, alles flächig innerhalb der Zylinderform« datiert auf den 10.02.1969.

eingang. Der Eingangsbereich dient als Bewegungszone und Verteiler in die Gänge der Bankreihen. Hier befinden sich auch die Beichtstühle, der Zugang zur Unterkirche sowie die Wendeltreppe aus Betonfertigteilen, die auf die eingestellte Empore aus Sichtbeton führt. Die Empore nimmt in ihrer Grundform an der dem Kirchenraum zugewandten Seite den Radius der Kirchenbänke auf und formuliert damit ein Kreissegment. Auf der Rückseite, der Außenhülle zugewandt, beschreibt sie ein elliptisches Segment, wodurch ein gleichbleibender Abstand zum Kegelmantel erreicht wird. Im vorderen Teil der Kirche befindet sich die Altarzone. [← A40] Diese wird durch einen dreistufigen runden Podest definiert, dessen Mittelpunkt auf der Längsachse der Ellipse liegt. Hinter dem Podest befinden sich der Tabernakel und das Ewige Licht, beide von Klaus Franz entworfen. ⁵⁸ Die Mariensculptur mit dazugehörigem siebenarmigem Leuchter kam 1974 hinzu, wobei nicht die Planung von Franz ausgeführt wurde, die als Skizze vorliegt [← A41], sondern die von der Künstlerin Maria Elisabeth Stapf. Auf der obersten Plattform des kreisförmigen Stufenpodestes befindet sich die ein Viertelkreissegment bildende Sitzbank für die Priesterschaft; sie schließt mit der Mittelachse ab.

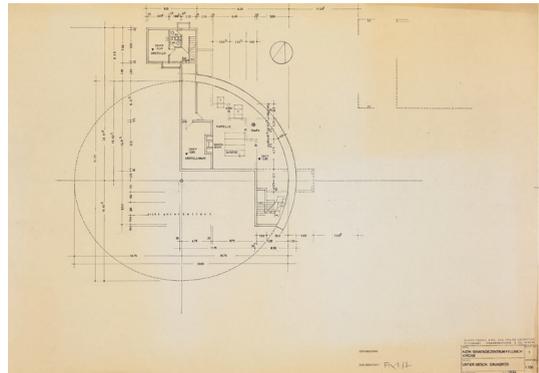
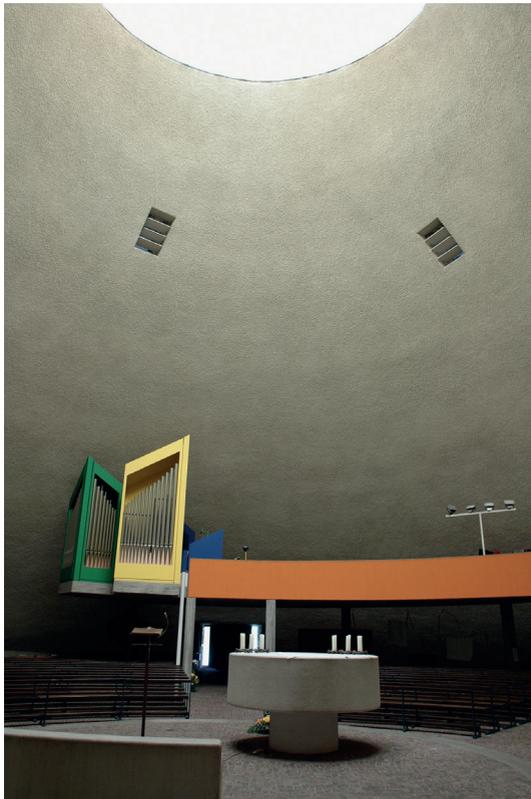
Der Altar ist aus dem Mittelpunkt der gesamten Anlage gerückt, was erst durch die Neufassung der Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie ermöglicht wurde. ⁵⁹ Er ist um seinen Radius nach Südosten versetzt. Der Mittelpunkt für Altarpodest und Bankreihen und somit der Ausrichtung der Gemeinde auf das Allerheiligste liegt auf dem Brennpunkt der Ellipse und der Senkrechten des Mittelpunktes des Oberlichtes. Dieser Brennpunkt ist ohne bauliche Fixierung oder Markierung, er ist nur im Raum erahnbar durch die Anordnung der Bauelemente die ihn umgeben. ⁶⁰ Der Kreis, den die Kir-

57 ein viel diskutierter und für die Übersicht und die Gruppierung einer Gemeinde wichtiger Aspekt. »Eine Darstellung für Art und Charakter der Versammlung um den Altar soll die Bankordnung sein. Ihre Grundrissfigur wurde zuweilen zum entscheidenden, Halt gebenden Ordnungsmuster in breit entfalten Anlagen. Auffällig ist dabei die Verbreitung des Musters halbkreisförmiger Anordnung der Bankgruppen. Bezogen ist sie auf den Altar als Kreismittelpunkt. Der Wechsel von sitzen und stehen, vortreten und zurückkommen, zuwenden und umdrehen gehört zu den Ausdrucksformen der Beteiligung«. Zitiert nach Muck, Herbert: Erfahrungen mit Raum und Zeit des Übergangs. in: Sakralraum nach 48, 2004, S. 35.

58 Als Architekt war Franz mit dem Bau der Kirche wie auch mit der künstlerischen Ausgestaltung der Ausstattung der Kirche beauftragt, den Altar sowie Priestersitz, Tabernakel, Ambo und Ewiges Licht zu entwerfen und künstlerisch umzusetzen. Auch die Kirchenbänke, der Marienaltar und das Taufbecken wurden von Franz konzipiert, was durchaus hervorzuheben ist, da dies nicht immer zu den Aufgaben des Architekten gehört, da meist ein Bildender Künstler hinzugezogen wird. Deshalb trägt in diesem Fall der einheitliche Duktus der künstlerischen Sprache zur Gesamtwirkung als »organisch gewachsenen Einheitskunstwerk« (van Acken 1923, S. 12) bei. Franz fertigte auch Entwürfe für eine Marienstatue und eine grobe

Skizze für den Kreuzweg an, die sich im Nachlass befinden. Die später von anderen Künstlern gefertigten Sakralgegenstände wie die Mariensculptur mit siebenarmigem Leuchter von Maria Elisabeth Stapf aus dem Jahr 1974, das Kreuz und der Osterleuchter von Max Faller 1980 und 1981 sowie das Mosaik des Kreuzweges von Otto Habel 1991 sprechen völlig andere künstlerische Sprachen.

59 Erlassen durch die Fuldaer Bischofskonferenz, 1949, veröffentlicht durch das Liturgische Institut: Sonderdruck: *Blätter zum Wiederaufbau der deutschen Dome und Kirchen*, in: *Die Kathedrale*. Hrsg. Gottfried Hasenkamp, Münster 1949. Ebenso in: *Das Münster*, 7. Jg., 1954, S. 314 ff. Folgerungen Punkt 7: »Im idealen Gotteshaus ist der Altar durch seine isolierte und maßvoll erhöhte Stellung, durch seine Umschreitbarkeit, durch seinen ausgewogenen Umriss und durch die Erlesenheit des gewählten Materials, durch seine den Maßverhältnissen des Gotteshauses entsprechende Monumentalität, durch die geschickte Führung der perspektivischen Linien des Raumes, durch seine Aufstellung am hellsten Punkt [...] als das Herz der Gesamtanlage gekennzeichnet. Das ideale Gotteshaus wird im Innern wie im Äußern vom Altar aus erdacht und geformt sein.« Damit werden die Forderungen van Ackens in seiner *Christozentrischen Kirchenkunst* von 1923 eingelöst.



A42 Kircheninnenraum, Blick Richtung Empore und Haupteingang. Aufnahme 1967.

A43 Kircheninnenraum, Blick Richtung Empore und Haupteingang. Aufnahme 14.06.2007.

A44 Grundriss Untergeschoss, Kirche mit Werktagkapelle, Taufbecken und Verbindungsgang zur Sakristei, datiert auf den 01.06.1964.

chenbänke um den Altarpodest beschreiben, würde sich, wenn er geschlossen wäre, außerhalb des Kegelmantels mit dessen Ellipseingrenzung so überlagern, dass die ⁶¹ Grenze zwischen dem Diesseits und dem Jenseits im Bild des »offenen Rings« erfahrbar wird. Der Platz des »wiederkehrenden« Christus, dessen Erscheinen den Kreis schließen würde, ist damit hinter dem Altar betont.

Alle Nebenfunktionen liegen außerhalb des eigentlichen Hauptraumes. Die fast 16 Meter hohe, an allen Seiten gekrümmte und einfarbig mit rauem Putz bedeckte Innenhaut des Raumes vermittelt einen kuppelartigen Eindruck. Durch die Verschiebung der Mittelachse und die schrägen Wände entsteht ein besonderes Raumgefühl, die Orientierung in der Vertikalen löst sich auf, der gewohnte Halt für das Auge an der Senkrechten bleibt aus, die Raumgrenzen verschwimmen. Das Licht modelliert den Raum, lenkt den Blick und gibt ihm Tiefe.

Der Emporentisch dient zum einen der Platzierung der Pfeifenorgel, die von Franz schon in der Planung gezeichnet wurde, zum anderen der Aufnahme des Sängerschores bzw. der Kirchenmusiker. [← A42] Die Form der Orgel wurde 2002 dem ursprünglichen Entwurf entsprechend übernommen, als die Kirchengemeinde diese baulich umsetzte. ⁶² Kontrastreich zu dem sehr zurückhaltend gestalteten Kircheninnenraum stechen vor allem die kantigen, spitzen Formen und die knalligen Farben der Orgel hervor. Die drei nach oben spitz zulaufenden Kuben der in Hauptwerk, Pedalwerk und Schwellwerk aufgelösten Orgel ⁶³ sind in Gelb, Grün und Blau gefasst. [← A43] Die Brüstung wirkt in ihrer starken, farblich akzentuierten Horizontalität tiefgreifend auf das Raum erleben, ebenso wie der Bereich unter der Empore eine Zonierung im Kirchenraum erreicht durch die Kontrastierung von hell und dunkel, hoch und niedrig sowie weit und eng. Die verschiedenen Raumhöhen tragen zur Dynamisierung und Hierarchisierung des Raumes bei.

Unterkirche

Das Baptisterium, welches im Wettbewerb als kleinerer Kegel mit entgegengesetzt geneigter Achse vor der Kirche stand, wurde im Verlauf der Ausführungsplanung stark verändert. Es wurde mit der

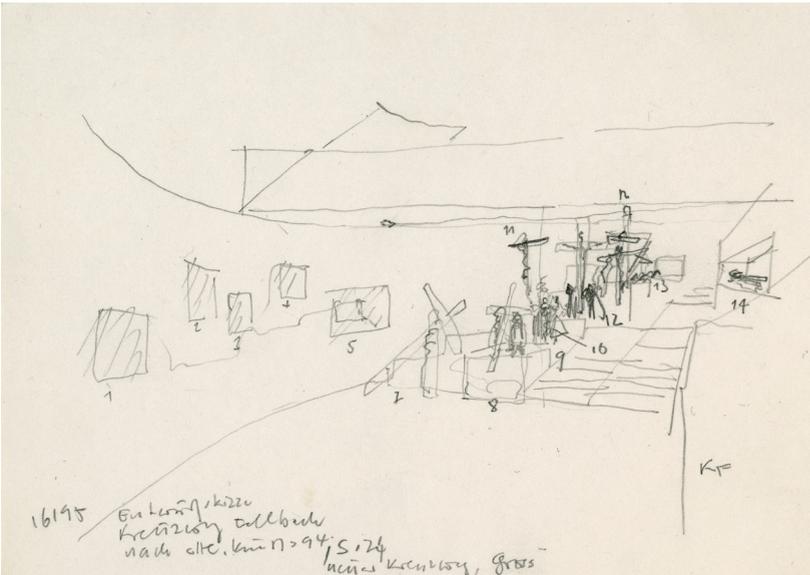
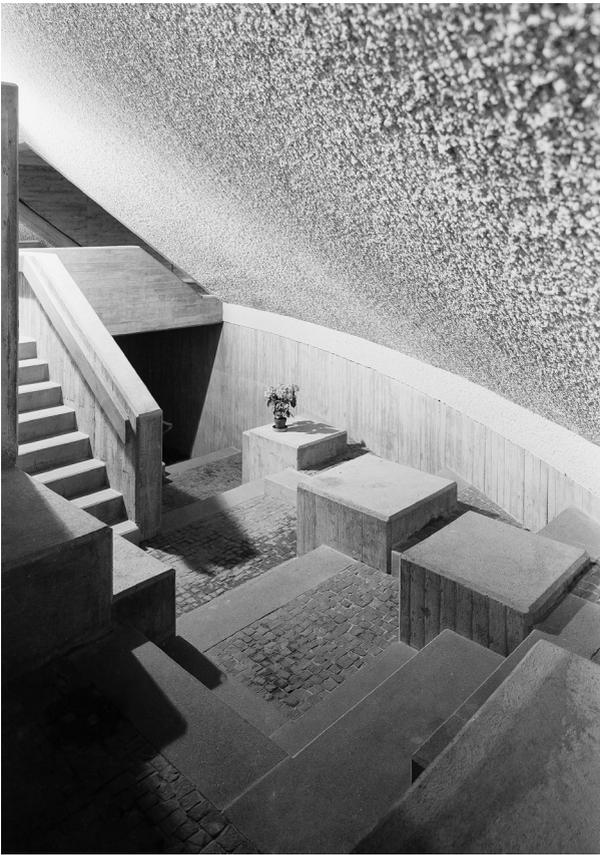
60 Seit 1990 ist die Diskussion um die Mitte der so genannten Communio-Räume neu aufgekommen, getragen durch das Deutsche Liturgische Institut (DLI), welches mit der Veröffentlichung 1999: *In der Mitte der Versammlung. Liturgische Freiräume* eine erste Bilanz zog. Dort wird die geometrische Mitte, die bis dato immer mit dem Altar besetzt sein musste, durch die bewusste Freihaltung gekennzeichnet. Vgl. Gerhards, Albert, (Hrsg.): *In der Mitte der Versammlung*, Deutsches Liturgisches Institut, Trier 1999. Klaus Franz hat mit der Altarstellung in *Maria Regina* neben dem Brennpunkt eine Entwicklung vorweggenommen, die heute durch die Deutsche Bischofskonferenz vertreten wird, sich jedoch noch immer nicht völlig durchgesetzt hat.

61 »Überschneidungen hat es immer geben. Aber es ist ein Unterschied, ob sie als unwesentliches Nebeneignis der Anlage gefühlt werden oder ob ein dekorativer

Akzent darauf liegt. Der Barock liebt die Überschneidung. Er sieht nicht nur Form vor Form, die Überschneidende vor der Überschneidenden, sondern genießt die neue Konfiguration, die sich aus der Überschneidung ergibt. Darum bleibt es nicht nur dem Belieben des Beschauers überlassen, durch die Wahl des Standpunktes Überschneidungen hervorzurufen: sie sind als unumgänglich schon in den architektonischen Plan aufgenommen.« Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1917, S. 239.

62 Bis die Gemeinde die entsprechenden finanziellen Mittel für die bauliche Umsetzung hatte, war vor der Pfeifenorgel als Übergangslösung eine elektrische Orgel auf der Empore aufgestellt.

63 Ermer, Rita: *Überlieferte Orgelbaukunst in neuzeitlichem Kirchenraum*. in: *Klang und Raum, die Fischer und Krämer Orgel in Maria Regina*, hg. v. Orgelförderkreis Fellbach im Dez. 2002, S. 15.



A45 Abgang in die Unterkirche mit in die Treppe integrierten Podesten entlang der Kegelschale, die Plastiken der Kreuzwegdarstellung aufnehmen sollten. Aufnahme 1967.

A46 Entwurfsskizze von Klaus Franz für den Kreuzweg entlang des Treppenabgangs in die Unterkirche von Maria Regina.

Werktagkapelle und dem Marienaltar in die Unterkirche des großen Kegels verlegt, [← A44] welche durch eine Öffnung im Boden direkt mit der Oberkirche und deren Oberlicht in Verbindung steht. Dadurch ist eine besinnliche, zur Andacht einladende dämmerig-kontemplative Atmosphäre und Aufenthaltsqualität entstanden, die Anreiz zu privater Andacht schafft und ebenfalls einen Bezug über den großen Luftraum zur Hauptkirche hat, so wie in manchen frühen Kirchbauten die Krypta über eine Aussparung im Boden mit der Oberkirche verbunden war.

Die Erschließung der Unterkirche ist, wie der Raum selbst, mit dem Hauptkirchenraum verbunden. ^{~64} Entlang der Krümmung der Wand führt die Treppe zwischen östlichem und südlichem Eingang hinunter. [← A45] Die aufwändig gestaltete Treppe, von Franz als »skulpturaler Kreuzweg« und »kleiner Kalvarienberg« ^{~65} bezeichnet, integriert im Treppenlauf Podeste für Skulpturen, die bis heute nicht dort platziert wurden, deren Konzeption aber als Skizze im Archiv vorhanden ist. ^{~66} [← A46] Die plastische Umsetzung erfolgte in einer späteren Entscheidung als Wandrelief. ^{~67}

Die Unterkirche, deren Lichtöffnung als gezackter Ausschnitt aus dem Kirchenboden angelegt ist und dadurch Licht von oben erhält, besitzt als einziger Bereich des Kirchenraumes senkrechte Wände. Hier befinden sich die Werktagkapelle und ein Marienaltar. [→ A47] Die Zonierung der Bereiche erfolgt durch Abtreppung der Innenwand, die mit der gebogenen Außenwand als Gegenüber verschieden große Räume ergibt und durch gezielte Stellung von quadratischen Betonstützen eine weitere Zonierung bildet. Unter der »Brücke« des Hauptzugangs aus Sichtbeton befindet sich eine Kapelle mit tiefblauer Wandbemalung und einem Marienbild. Die Wand springt zurück und weitet sich zur Werktagkapelle mit ca. 24 Sitzplätzen, begrenzt von einer Sichtbetonwand, die teilweise goldfarben abgesetzt ist sowie einem in die Wand eingebauten Beichtstuhl. [→ A48] Der Bereich der Kapelle wird durch eine rote Stütze markiert. Eine weitere Stütze grenzt den hinteren Bereich ein, der sich zur Taufkapelle mit marmornem Taufbecken verengt. Deren tiefblau eingefärbte Wand schließt das Untergeschoss Richtung Westen ab. ^{~68}

Die unterschiedlichen Höhen zwischen geradem Deckenabschluss aus schalungsrauem Sichtbeton mit 2,6 Metern Höhe und den zur Oberkirche geöffneten Bereichen mit ca. 19 Metern Höhe ergeben sehr differenzierte Raumeindrücke und Aufenthaltsqualitäten von geborgen, fast in der Erde vergraben, bis zu erhaben, mit dem Himmel verbunden.

64 wobei es noch zusätzlich eine Verbindung über den Sakristeianbau gibt, welcher einen direkten Zugang von und nach außen hat.

65 handschriftliche Notizen von Klaus Franz zu Maria Regina vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.

66 Das formale Konzept ist durch das Prinzip der architektonischen Lösung, das Le Corbusier für die Unterkirche in La Tourette umsetzte, deutlich geprägt. In Kapitel 4—3—2 wird auf diesen Zusammenhang näher eingegangen.

67 siehe Anmerkung 58.

68 Die Hauptausrichtung der Kirche ist, konträr zu der bis zum 2. Vatikanum unabdingbaren Ausrichtung des Chores und des Hochaltars nach Osten, bei Maria Regina nach Westen. Im Zuge der Veränderungsprozesse, die die Liturgische Bewegung ausgelöst hatte, war diese Forderung nicht mehr entscheidend und wurde im 2. Vatikanum auch aufgehoben.



A47 Untergeschoss Kirche, Blick Richtung Taufbecken, im Vordergrund die Werktagkapelle. Aufnahme 1967.

A48 Untergeschoss Kirche, Blick vom Taufbecken Richtung Werktagkapelle und Treppenaufgang. Aufnahme 1967.

Material

Die architektonische Begrenzung des Raumes lebt durch die einheitliche Verwendung von vier Materialien. [→ A49] Der Boden ist bis auf die Stufen durchgängig in Kopfsteinpflaster gehalten, welches vom Vorplatz in die Kirche hineingezogen wird. Dagegen gesetzt ist der konvexe Kegelmantel mit seiner sehr rauen, in gebrochenem Weiß gehaltenen Oberfläche aus Akustikputz. Er dominiert allein durch seine schiere Größe die gebogene Wand und besticht in Fläche und Volumen. Davon hebt sich der schalungsraue Sichtbeton ab, der die Einbauten der Kirche bestimmt. ⁶⁹ Und als Viertes ist es der gegossene, transluzente Kunststoff des Opaion, dessen warmes Licht den Raum bestimmt und die Wände in ihrer Leere erlebbar macht. Damit erweist sich, dass auch das Licht in Maria Regina den Raum erschafft. Im Ausbau kommt weißer Marmor hinzu, der den Altarbereich dominiert und in seiner hellen Farbe und Oberflächenbehandlung sehr rein und erhaben wirkt.

Farbe

In dieser Symphonie spielt auch die Farbe eine ganz gezielt gesetzte Rolle. Die wenigen Farbakzente in Maria Regina betonen wichtige Elemente und heben diese erkennbar hervor. Der Rauputz der Kegel-Innenwände ist in gebrochenem Weiß gehalten und kontrastiert zu dem harten Weiß des Marmors des Altarbereiches und dem Gold des Tabernakels. Gegen dieses vorherrschende Weiß sind die Farben der Empore gesetzt, die den Kontrast noch unterstreichen. Die Brüstungswand, eine lange, schlanke, gebogene Horizontale in Orange, trifft auf die steil emporsteigenden und schräg an der Oberseite abgeschnittenen Orgelsegmente, die in den Grundfarben gelb, blau und grün gestrichen sind. [← A43] Im Untergeschoss markieren zwei blaue Wände sowie eine rote Stütze die Marien- und die Taufkapelle. Die weiteren Oberflächen sind in der Farbigkeit des jeweiligen Materials gehalten, wie der Sichtbeton der Treppe samt Podesten, der Empore und der Brüstung, der Pflasterbelag, die Holzbänke.

Ausstattung und Gesamtraum

Zum Gesamtraumeindruck hat Franz im Wesentlichen mit seinen Entwürfen für die liturgischen Orte und der Ausstattung beigetragen, die das architektonische Volumen des Raumes deutlich prägen, da sie mit der äußeren Hülle eine Beziehung eingehen und eine einheitliche Syntax spüren lassen. [→ A50] In ihrer reduzierten, geometrischen Formensprache zeigen sie eine radikal puristische Wirkung, die mit der Raumhülle eine wechselseitige Modulation eingeht und die plastischen Volumen sehr zur Geltung

69 Die schrägen und gebogenen Betonwände sind innen und außen jeweils von weiteren Materialien überdeckt. Die vertikalen Flächen sind schalungsrau in Sichtbeton gehalten.

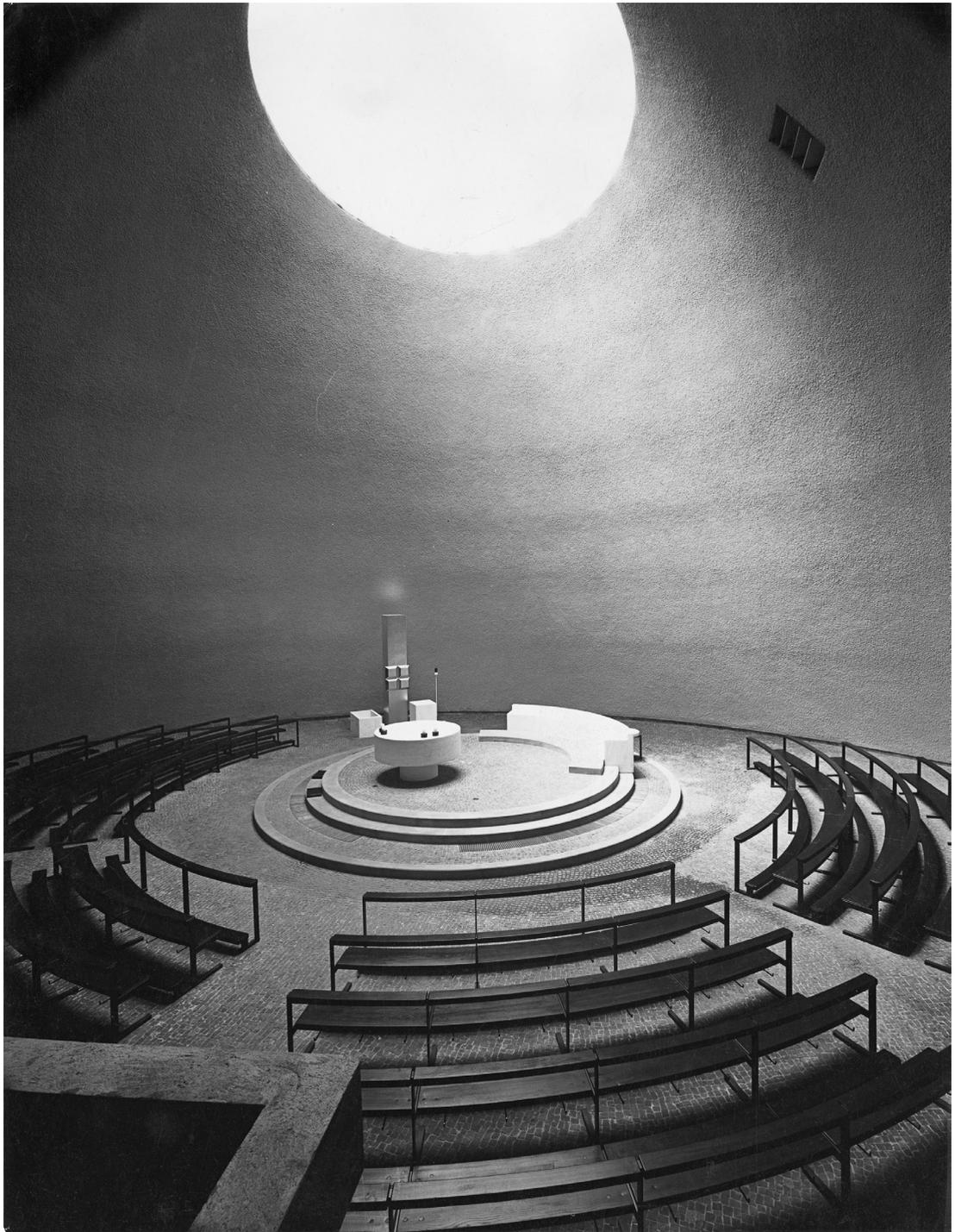


A49 Blick in den flach geneigten Kirchenteil Richtung Haupteingang. Aufnahme 1967.

kommen lässt. Eine durchgehende Schlichtheit zeichnet sie aus und erhebt sie aus dem Zeitgebundenen zu einer zeitlosen Kunst.

Die liturgischen Orte: Altar, Tabernakel, Marienaltar, Taufbecken, Weihwasserbecken, Sedilien, Ambo wurden von Franz konzipiert. Der Altar, wie auch der Marienaltar, das Taufbecken, die Sedilien und die Weihwasserbecken sind aus weißem Marmor, dessen Oberfläche eine feine steinmetzmäßige Körnung in den Flächen zeigen, die mit glatten, polierten Kanten in Bezug gesetzt wird und je nach Funktion in einer variierenden geometrischen Grundform gestaltet ist. Der Altar wurde aus zwei aufeinander gesetzten Zylinderscheiben unterschiedlichen Umfangs gefertigt, wobei der kleinere Zylinder den größeren aufnimmt, der den Altartisch bildet. Die Taufbecken sind ebenfalls zylindrische Volumen durchgehenden Umfangs, jeweils aus einem Stein gefertigt, die an der Oberseite eine ausgearbeitete, polierte Mulde aufweisen, um das Weihwasser aufzunehmen. Das Taufbecken ist ebenso gestaltet, nur in hochrechteckiger Form, wobei dessen Grundriss ein Quadrat ist und eine tiefere Mulde für das Taufwasser hat. Die Sedilien sind als Kreissegment am Rand des Altarpodestes als Viertelskreissegment ausgebildet, auf der Sitzfläche mit weißem Leder gepolstert. Der Marienaltar in der Unterkirche hat eine umgekehrte U-Form. Inbezug gesetzt dazu ist der Tabernakel, deutlich höher als Stele, mit kubischer Ausweitung in der Mitte, die den heiligen Ort mit wiederum einer symmetrischen Verteilung mit abgeschrägten Kanten anzeigt. Die gesamte Plastik aus gekantetem Blech ist, ihren wertvollen Inhalt betonend, mit Blattgold überzogen und nimmt damit eine völlige Sonderstellung im Zusammenspiel der Materialien ein, die sich durch eine schimmernde Wirkung im Lichteinfall von oben verstärkt.

Die Ausstattung, die im Wesentlichen von der Anordnung der Kirchenbänke bestimmt wird, bildet eine räumliche Ordnung in konzentrischer Reihung und damit die Scharung um den Altar ab. Diese sind ebenfalls in reduzierter Formensprache und Materialität ausgeführt. Vorgefertigte, eckig gekantete Stahlrohre bilden das Gerüst, auf dem die Holzbänke in Kreissegmenten unterschiedlichen Durchmessers angebracht sind, in ihrer Anordnung nicht verrückbar. Das dunkle Holz findet sich in den Beichtstühlen und den Außen- und Innentüren wieder, so wie das farbig gleichbehandelte Stahlrohr der Bänke auch den Ambo formt. Es entsteht eine mehrschichtige Verbindung aus puristischen Gestaltungselementen und wiederkehrenden Materialien in variierender formaler Behandlung, die eine Eigenständigkeit in der Gesamtheit erzeugen, das Prinzip aufnehmend wie eine eigene Grammatik, die alles verbindet. Ganz im Sinne van Ackens, der »die straffe Einheit des von einer Hand gegossenen Werkes«, die er im »berufenen formbildenden Willen« im Kirchenraum auch für die Ausstattung und den »Schmuck« sieht, also für »Architektur, Plastik, Malerei und Kleinkunst«, in deren »Prinzip eine ganz eigene und durchgehende Sprache« wirkt, im Kirchenbau für die erneuerte Liturgie, die »gleichwohl als ein einziges Kunstwerk von überzeugender Kraft« wirkt.⁷⁰ Einzige Ausnahme im von Franz



A50 Innenraum Kirche, Blick von der Empore in Richtung Altar gen Westen und der steilen Wand des Kegels. Aufnahme 1967.

angewandten Grundsatz bildet die Ausformung des ›Ewigen Lichtes‹, welches als Betonwürfel, die sichtbaren Schalungsabdrücke weiß gestrichen, mit aufgeständerter Aufnahme für das Licht nur farblich und in der reduzierten Formensprache Bezüge zum Umfeld aufnimmt. Die formal perfekt beherrschte Detaillierung irritiert nur über die Materialität, deren Kontrast die Gesamtwirkung der Wechselbeziehungen der fast abstrakten Volumen im Raum um so stärker betont. [← A50] Die von Franz skizzierte Mariensäule sowie die Statuen und Kleinplastiken auf den Kreuzweg-Podesten, die den Abgang in die Unterkirche säumen, kamen nicht zur Ausführung. Das Licht und die Elemente der Einrichtung wie die ›Prinzipalstücke‹, die Kirchenbänke, aber auch die Weihwasserbecken dienen in Maria Regina der Orientierung und stellen das Gleichgewicht in der Komposition her. Sie unterstreichen den Raum und folgen einem Rhythmus und machen die durchgängige Handschrift lesbar. Franz hat nicht nur die Hülle und die äußere Form von Maria Regina gestaltet, er hat den gesamten Raum mit den einem Künstler zur Verfügung stehenden Mitteln zum Leben erweckt, wie es Le Corbusier beschreibt, «c'est de l'intérieur qu'il vit. C'est à l'intérieur qui se passe l'essentiel.»⁷¹ Eine wichtige Rolle kommt außerdem dem Licht zu, welches von oben dem Raum Tiefe gibt, das den Weg durch die eigene Bewegung im Körperlichen wie im Geistigen führt. Der dadurch erzeugte Perspektivwechsel führt zur Veränderung der Sichtweise und damit zur Erkenntnis der göttlichen Wahrheit. Die seit dem Pantheon und verstärkt in der Gotik angewendete zentrale Lichtmetaphorik führt über Dominikus, wie auch Gottfried Böhm und Le Corbusier zu Klaus Franz und Maria Regina.⁷²

Konstruktion Kirche

Der Baukörper ist ein über einer Basisellipse errichteter stützenloser Drehkegel [→ A51 a–c] mit 900 m² Grundfläche und den Achslängen 33,5 m und 31,25 m. Der Kreiskegelstumpf, dessen Spitze gekappt wurde, besteht aus einer bis auf ein ringförmiges Stahlbetonfundament heruntergezogenen Kegelschale, deren Schrägstellung mit einem Öffnungswinkel von 74 Grad die Neigung bestimmt. Die Konstruktion für die Schalung und vor allem das Gerüst mit der Unterkonstruktion für die spezielle Form erforderte besonderen Aufwand und wurde mit mehreren Meldungen in der Zeitung erwähnt.⁷³ [→ A52]

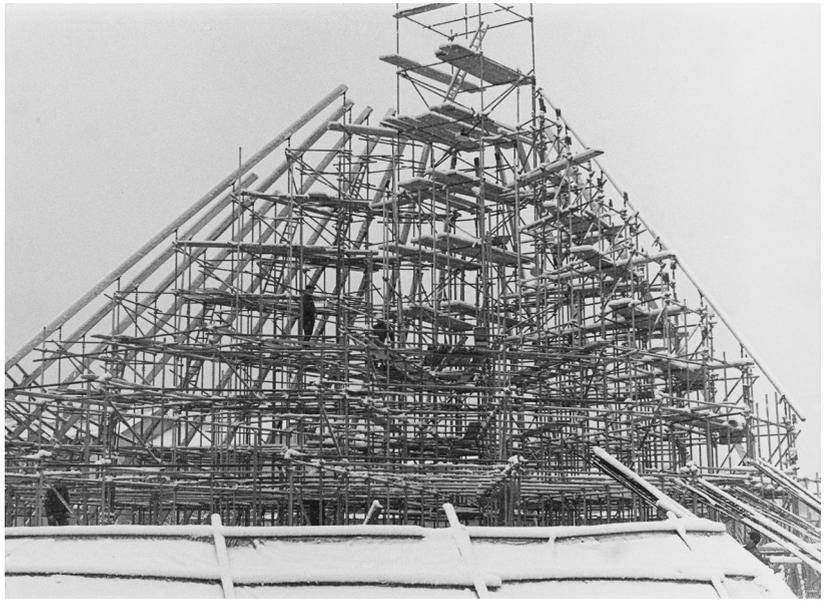
Der ca. 15,50 m hohe Kegelstumpfmantel⁷⁴ ist aus 20 cm starkem Ortbeton gefertigt [→ A53, A54, A55] und wirkt statisch als Schale, die allerdings nicht im klassischen Sinn ausgeführt ist, da ansonsten eine nur ca. 8 cm dicke Betonschale ausreichend gewesen wäre, die aber im oberen Randbereich mit einem Verstärkungsring hätte ausgesteift werden müssen. Aus ↪ 105

71 hier zitiert nach Kessler, Thomas: Le Corbusier. Synthèse des Arts, Karlsruhe 1986, S. 177.

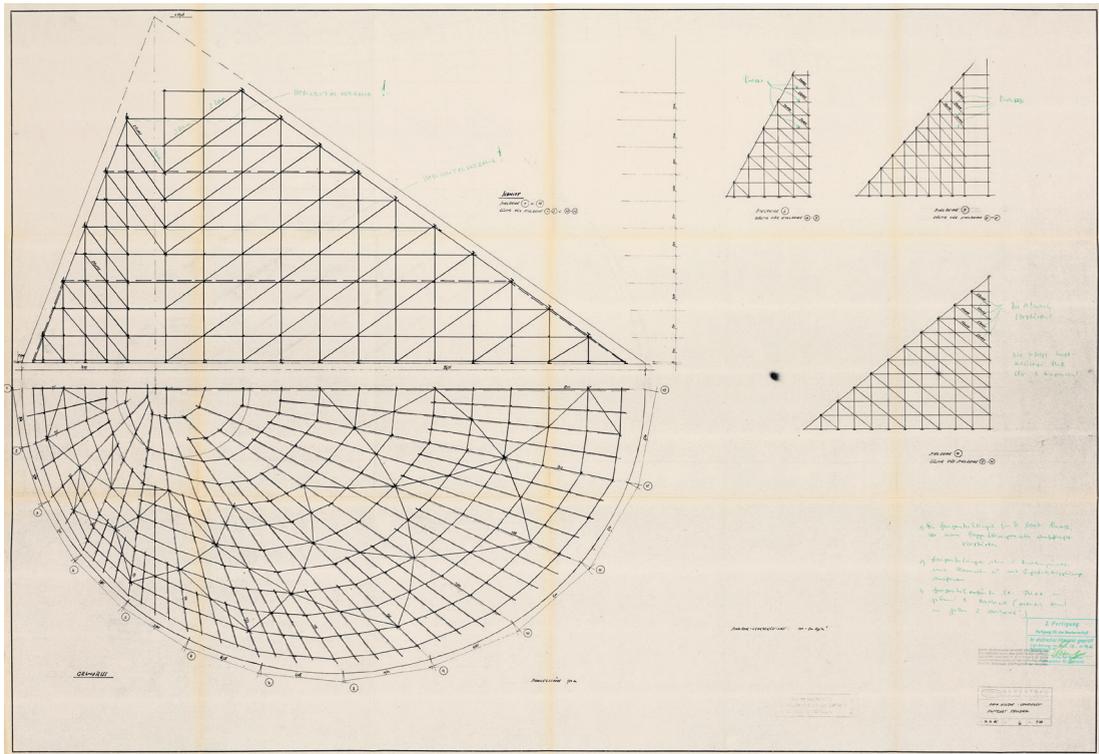
72 vgl. Kessler 1986, S. 172.

73 »Die Konstruktion ist tausendmal schwerer als sonst«, in: Fellbacher Zeitung, 24.02.1965, S. 16; FZ 17.09.1965 und 04.08.1966.

74 an der höchsten Stelle 15,485 m, an der niedersten 13,315 m. Der Aufbau des Oberlichtes ist mit 30 cm angegeben, so dass eine Gesamthöhe von ca. 15,80 m entsteht.



- A52 Gerüst und Unterkonstruktion für die Schalung des Kegelmantels. Aufnahme Winter 1965/66.
- A53 Rohbau Kirche Maria Regina, Blick aus der Unterkirche zur Brücke des Haupteinganges an der flachen Seite des Kegels. Aufnahme 1966.
- A54 Rohbau Kirche Maria Regina, Schalung der Empore, Aufnahme 1966.
- A55 Rohbau Kirche Maria Regina, Blick Richtung Oberlicht. Aufnahme 1966.



- A56 Statische und planerische Festlegung des Gerüstaufbaus der Kirche. Ingenieurbüro Hallenberger und Sauer, FFM, datiert auf den 23. 11. 1965.
- A57 Ansicht West, Kirche mit Sakristei im Vordergrund und Gemeindehaus im Hintergrund. Aufnahme Frühjahr 1967.

ästhetischen und aus physikalischen Gründen wurde eine durchgehende Wanddicke von 20 cm verbaut. ⁷⁵ Durch die räumliche Tragkraft der schrägen Wände tritt in der Vertikalen keine Biegung auf, die Druckkraft ist konstant durch Koppelung. Die in der Schale auftretenden Kräfte und Momente werden durch ein elliptisches Ringfundament mit einem Meter Dicke in den Baugrund abgetragen. Der Prüfstatiker legte der Bemessung der Kegelschale die »Membrantheorie« zugrunde unter Berücksichtigung der Störung entlang des Fundamentschnitts. ⁷⁶ Die Schiefstellung der Kegelachse ließ eine Hauptbeanspruchung durch Temperaturdifferenzen zwischen Fundament und Kegelschale erwarten. Deshalb wurde die Bewehrung am Fundamentschnitt verstärkt. ⁷⁷ Das Gerüst, für welches ein statischer Nachweis notwendig war, [← A56] und die Schalung des Kegelmantels sind mit maximalen Betonierhöhen von 1,5 m berechnet worden, da die entstehenden schrägen Druckkräfte als sehr hoch eingeschätzt wurden. ⁷⁸

Die Betonschale mit 13.000 m² ist innen verputzt und hat ausser einen hinterlüfteten Kaltdachaufbau ⁷⁹ mit einer Dachhaut aus Faserzementschindeln, welche symmetrisch zum oberen Abschluss des schiefen Kegels in Doppeldeckung entgegen des ursprünglichen Entwurfes angeordnet sind. [← A57] Eine Deckung in Richtung der Breitenkreise des Kegels war aus ästhetischen Gründen gewünscht und so musste eine Lösung mit möglichst geringem Verschnitt gefunden werden, die in einem »wilden Verband« bestand. Innerhalb eines Kreises wurde nur jede sechste oder siebte Schindel um ein Drittel gekürzt, um die Verjüngung der Mantelfläche nach oben aufnehmen zu können. ⁸⁰ Bei einer konventionellen Deckung hätte in jedem Ring nahezu jede Schieferplatte um ein bestimmtes Maß angepasst werden müssen, was sehr aufwendig gewesen sei. Ausserdem wäre ungefähr in der Mitte des Kegels ein Ring mit ganzen Platten entstanden, der als eine spürbare Zäsur in der Plattenstruktur gewirkt und die geschlossene Form des Kegelmantels erheblich gestört hätte. ⁸¹

Noch im Baugesuch, welches auf den 07.07.1964 datiert ist, beschreibt das Statikbüro Pieckert aus Stuttgart die Konstruktion aus Fertigteilen mit 32 gleichartigen kassettenförmigen, vorgefertigten Elementen, mit trapezförmigen 14 m langen und 2,45 bis 0,75 m breiten Stahlbetonteilen von 8 cm Spiegelstärke mit umlaufenden Rippen 10/15 und zwei Querrippen 15/15. ⁸² Diese wurden auch ausgeschrieben und haben sich dabei als zu teu-

75 nach Aufzeichnungen von Klaus Franz vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.

76 Prüfbericht von Dr. Kurt Beisswenger, vom 22.06.1966, saai, Bestand KF.

77 ebenda.

78 Wegen der verschieden geneigten Flächen des schiefen Kegels wurde mit fünf unterschiedlichen Lastfällen in den Stielreihen 1, 4, 7,10 und 13 gerechnet. Die Stiele werden mit schwenkbaren Kopfplatten ausgestattet, so dass die nötigen Kanthölzer *verkantet* aufliegen. Stielneigung 1, der Öffnungswinkel beträgt 69,5°, Stielneigung 4, der Öffnungswinkel beträgt 62,4°, Stielneigung 7, der Öffnungswinkel beträgt 49,5°, Stielneigung 10, der Öffnungswinkel beträgt 39,4°, Stiel-

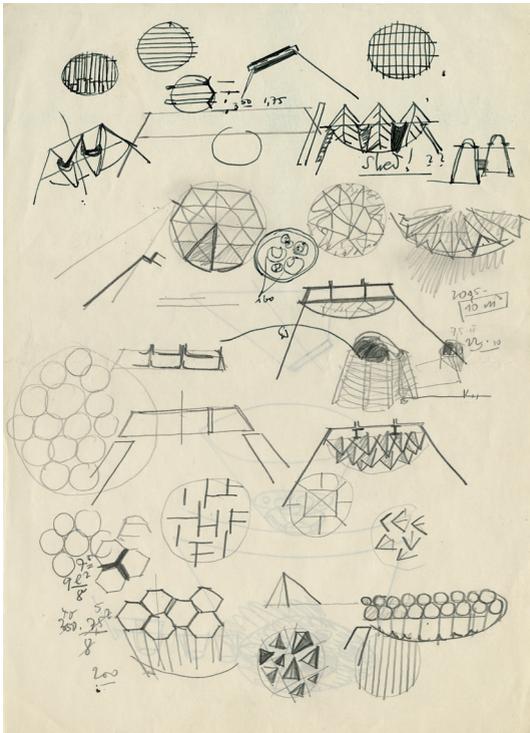
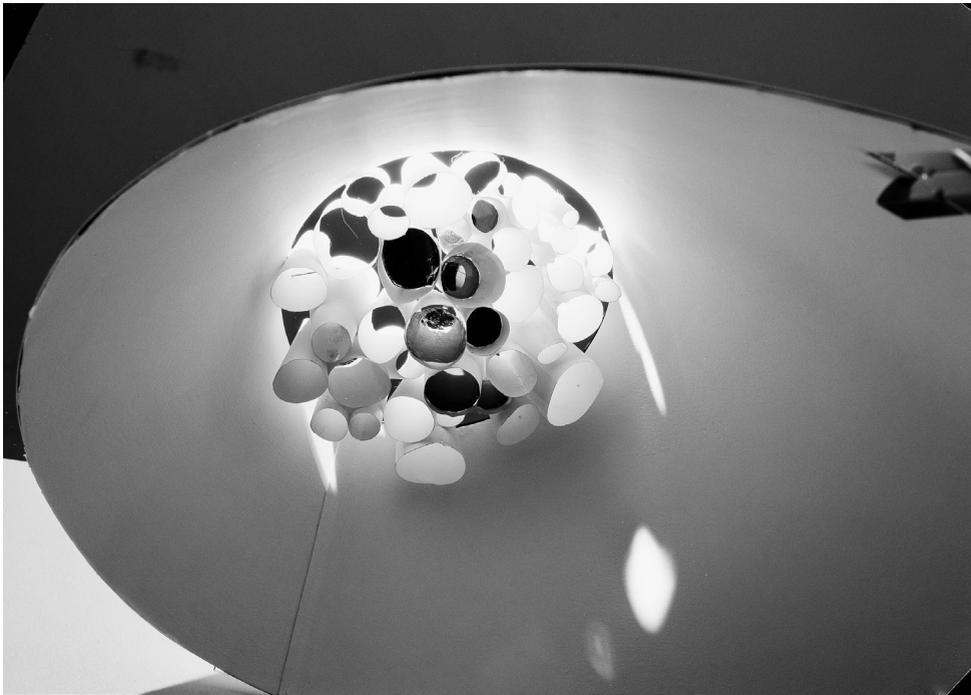
neigung 13, der Öffnungswinkel beträgt 36°. Statische Berechnung eines Stahlrohrleergerüsts von Ingenieurbüro Hallenberger und Sauer, Frankfurt am Main vom 23.11.1965, saai, Bestand KF.

79 Dachaufbau auf Betonschale: Wärmedämmung, Kantholz, raue Schalung, Bitumenpappe und Asbestzement-Dachplatten, naturgrau in Doppeldeckung. Beschreibung von Klaus Franz, saai, Bestand KF.

80 Brief von KF an die Redaktion der *ac Internationale Asbestzement Revue* vom 16.10.1967, saai, Bestand KF.

81 ebenda.

82 Baugesuch *Maria Regina* 2. Bauabschnitt, saai, Bestand KF.



A58 Papiermodell des Kirchenmantels mit Blick von Unten zum Oberlicht, welches mit Lichtröhren ausgefüllt ist.

A59 Entwurfsstudien mit unterschiedlichen Konstruktionen zur Schliessung des Oberlichtes und Belichtung des Innenraumes.

er erwiesen, was zur Umplanung und Änderung der Konstruktion geführt hatte.

Konstruktion Oberlicht

Die Lichtführung von oben, schon im Wettbewerb als einzige Tageslichtquelle gedacht, sollte über *canons de lumière*, ähnlich wie in der Unterkirche des Klosters *La Tourette*,⁸³ erfolgen. [← A58] Dies war technisch schwierig und zu teuer. Deshalb konnte erst durch die Idee und den Mut von dem damals schon für seine experimentalen Schalentragwerke bekannten Heinz Isler aus Bern und dem Einsatz des relativ neuen Baustoffes, dem Kunststoff⁸⁴, dieser Prototyp entstehen⁸⁵ der durch die Verbindung mit glasfaserverstärktem Polyesterharz den Ausschnitt freitragend überspannen konnte.

Die Öffnung des Oberlichts ist durch die Kappung der Kegelspitze, senkrecht zur Neigungsachse entstanden und hat einen Durchmesser von 7,50 m. Nach eingehender Form- und Materialsuche, bei der verschiedenste Möglichkeiten in einem umfangreichen Variantenstudium untersucht wurden⁸⁶, was sich wiederum an vielen Skizzenblättern [← A59, → A60 a–c] im Nachlass und einer großen Sammlung an Prospekten zu gängigen Oberlichtern nachvollziehen lässt. Im September 1966 konnte die von Heinz Isler vorgeschlagene Konstruktion mit einer transluzenten Sandwichplatte aus glasfaserverstärktem Polyester umgesetzt werden.⁸⁷ [→ A61] Ausgeführt wurde eine ebene, freitragende Scheibe⁸⁸, die durch die »eigene Randversteifung als gleichmäßig randgestützt frei drehbar gelagert angenommen werden kann«⁸⁹ [→ A62, A63] und die an 18 Punkten an der Betonkonstruktion aufgeklemt und nur am höchsten Punkt mit der Konstruktion fest verbunden ist.⁹⁰ Die selbsttragende und frei spannende Sandwichplatte besteht aus einer Schicht glasfaserverstärkten Polyesters. In diese noch nasse Schicht wurden ↪ 114

83 Soeten, Hans de; Edelkoort, Thijs: *La Tourette* und Le Corbusier, Delft 1985.

84 der in diesem Fall als vorfabriziertes, an den Seiten geschlossenes Sechseck-Hohlkörper-Modul am Markt vorhanden war. Im Prüfbericht von Dr. Kurt Beisswenger Stuttgart, vom 22.06.1966 wird dazu ausgeführt, dass für die Bemessung solcher Kunststoffteile keine Normen bestanden, weshalb die Gewährleistung der Tragsicherheit vollständig der ausführenden Firma übertragen wurde, die auch die Materialfestigkeit, die Auflagerung sowie den Anschluss an die Betonkonstruktion beinhaltete. Die Firma Eschmann GmbH aus Wiesental bei Bruchsal führte die Sandwichplatte aus. saai, Bestand KF.

85 statische Beschreibung aus dem Bericht des Prüfstatikers Dr. Kurt Beisswenger, vom 22.06.1966: »Das Oberlicht, mit einem kreisförmigen Grundriss von 7,5 m Durchmesser, wird aus Polyesterharz mit Glasfaserplatten hergestellt. Der dreischichtige Aufbau besteht aus einer oberen 4 mm starken Platte, aus 30 cm hohen 6-eckigen Hohlkörpern und aus einer unteren Platte. Die fabrikmäßig vorgefertigten Hohlkörper sind bauseits mit der unteren Platte zu vergießen. Der Berechnung, in einer Näherungsrechnung, wurde ein

Trägerrost zugrundegelegt. Die oberen Flansche der Hohlkörper mit anteiliger oberer Platte nehmen die Druckkräfte auf. Die untere Platte übernimmt die Zugkräfte«. saai, Bestand KF.

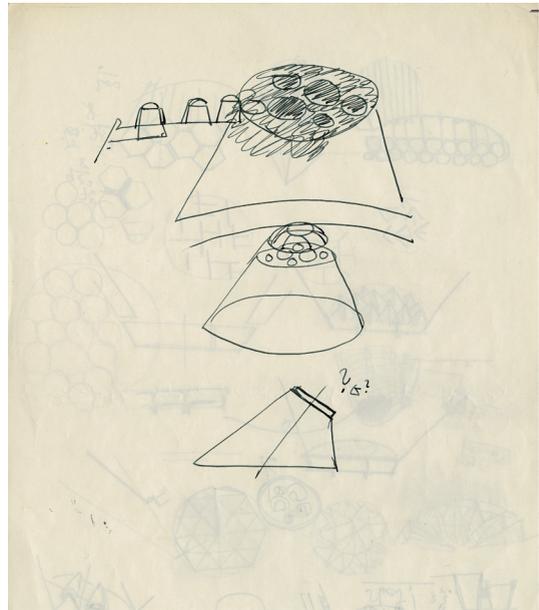
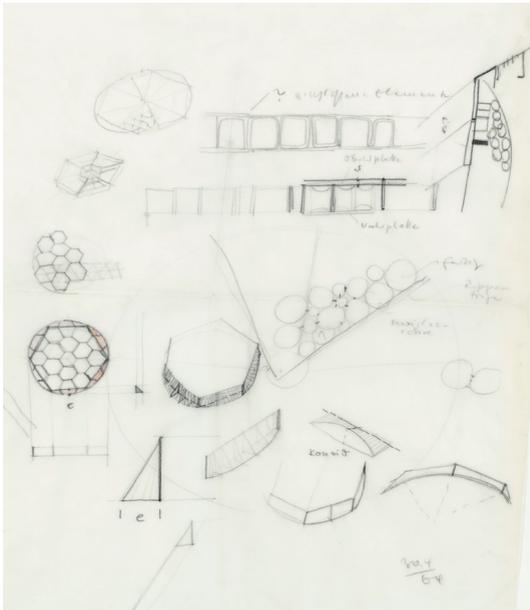
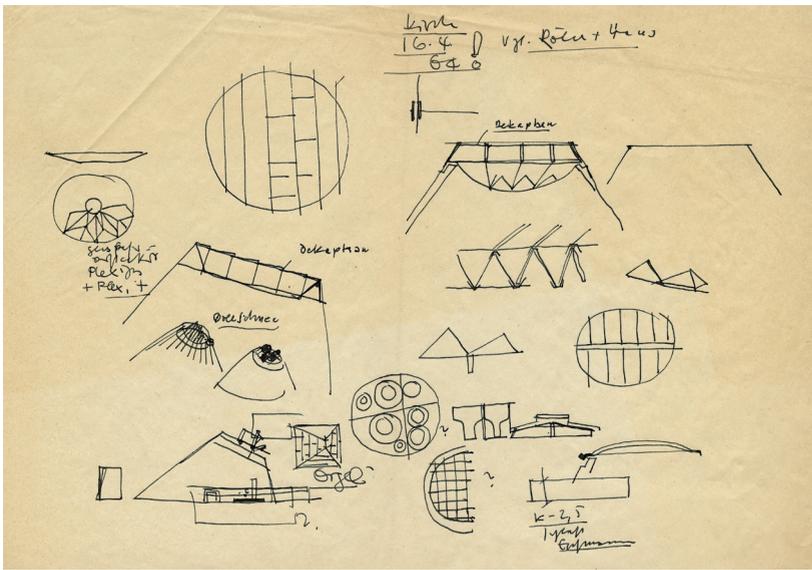
86 Franz schreibt dazu, »die Oberlichtkonstruktion war technisch schwierig«, ein in den Skizzen von Klaus Franz nachvollziehbarer Prozess, aus handschriftliche Notizen von Klaus Franz zu *Maria Regina* vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.

87 Wie Franz in Verbindung mit Heinz Isler kam, ist nicht eindeutig nachzuweisen. Isler war in den Jahren 1966 und 67 an der Planung für das Olympiastadion in München im Büro Behnisch beteiligt, zu dem auch Franz Kontakt hatte. Es kann nur gemutmaßt werden, dass aus einem Treffen in diesem Kontext die Zusammenarbeit mit Isler entstand.

88 Die hölzerne Gussform wurde auf der Baustelle in einem Zelt erstellt und vor Ort gegossen. Mit einem Kran wurde die Scheibe nach Fertigstellung auf die Öffnung am oberen Rand des Kegels gehoben.

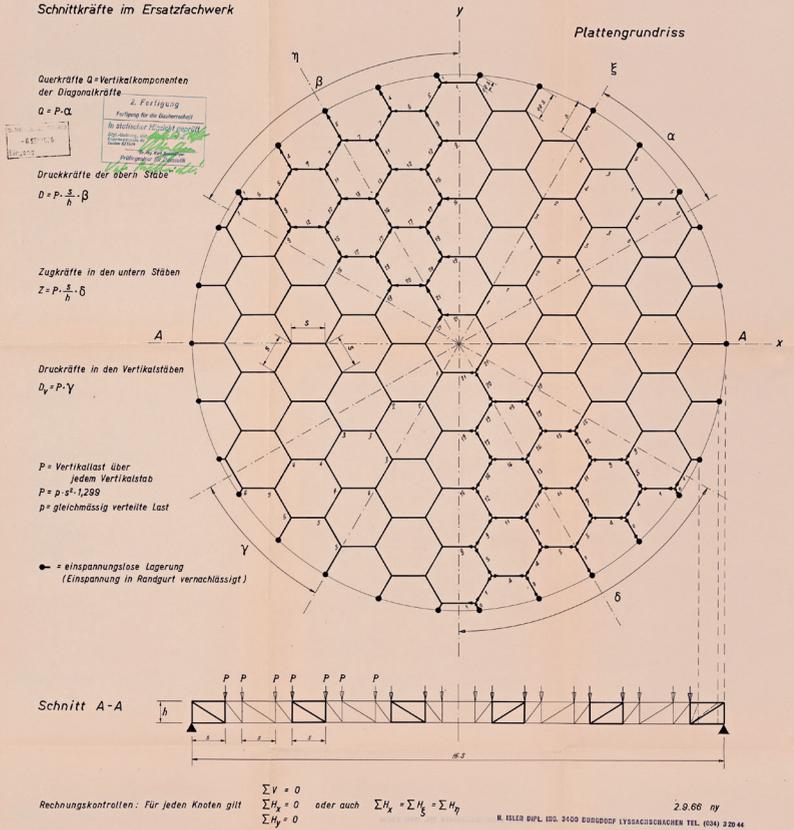
89 Isler 1966, S. 2.

90 Prüfbericht Dr. Beisswenger Stuttgart, vom 20.09.1966, saai, Bestand KF.



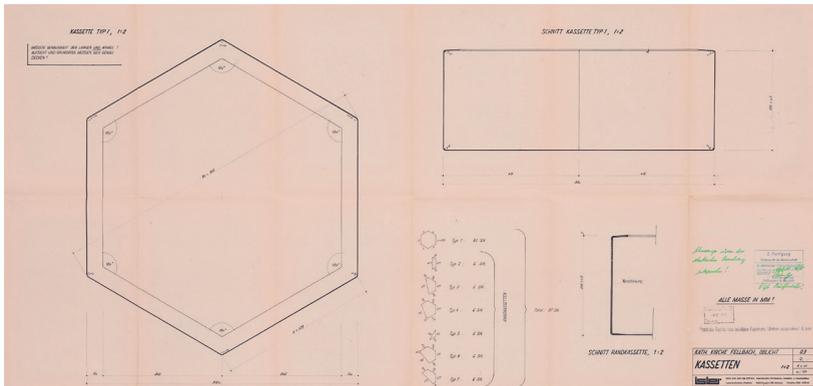
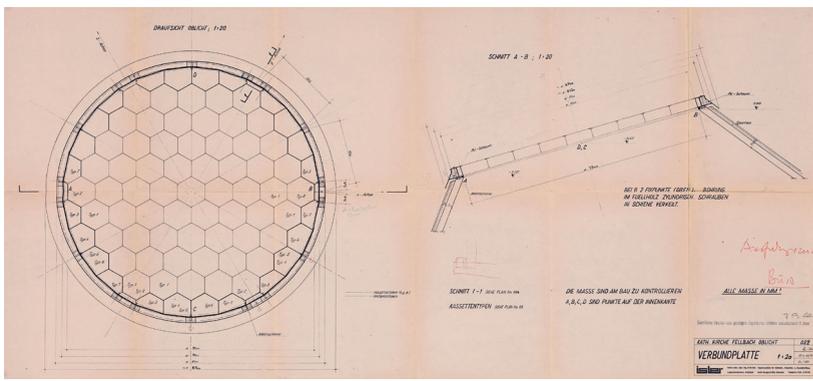
A60 (a-c) Entwurfsstudien mit unterschiedlichen Konstruktionen zur Schliessung des Oberlichtes und Belichtung des Innenraumes.

Berechnungsgrundlagen für Verbundplatte
Schnittkräfte im Ersatzfachwerk



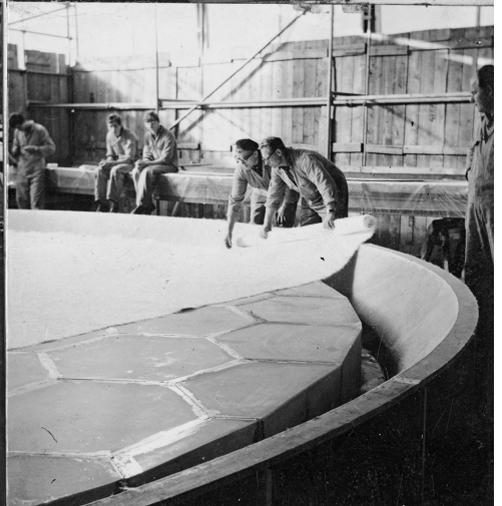
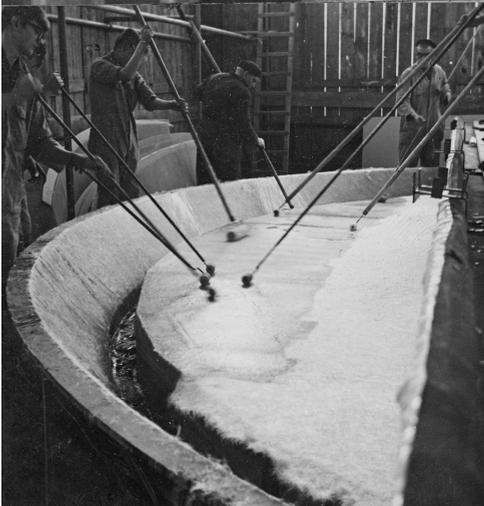
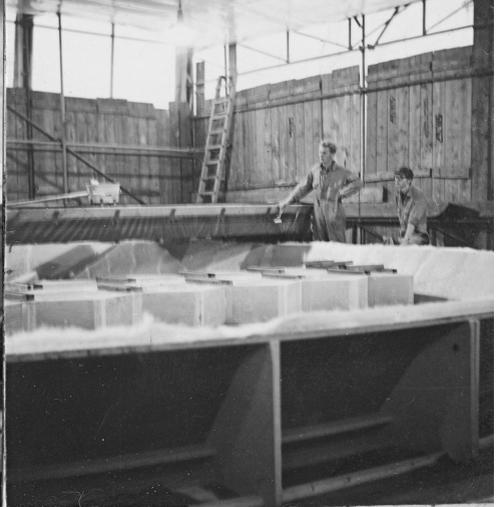
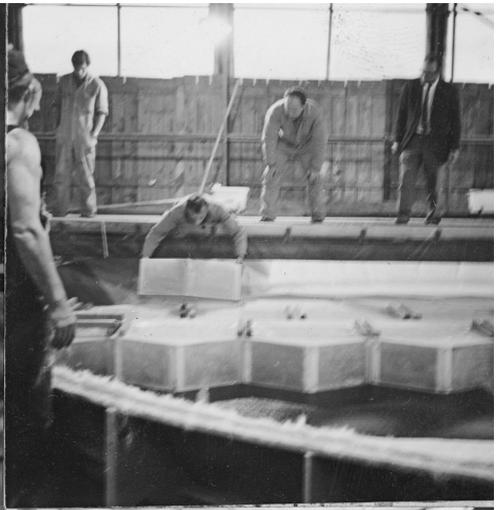
A61 Konstruktionszeichnung von Heinz Isler, mit der selbsttragenden, transluzenten Wabellösung, mit der sechseckigen Wabe als Grundmodul und sechs unterschiedlich angeschnittenen Varianten im Randbereich.

Schnitt D-D zeigt die Spannweite von freitragenden 7,5 m und eine Aufbauhöhe von 30 cm. Datiert auf den 02.09.1966.

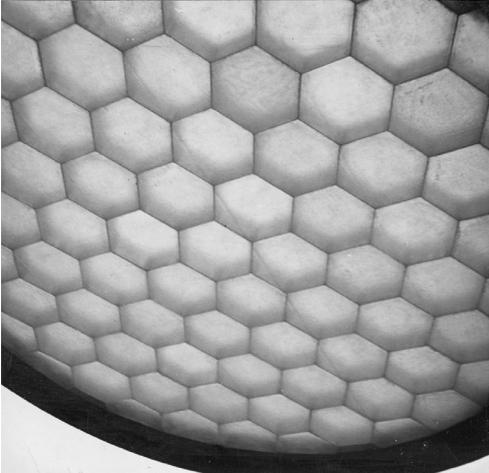


A62 Draufsicht und Schnitt mit Auflagerdetail auf dem Kegelmantel, Konstruktionszeichnung von Heinz Isler, datiert auf den 02.09.1966.

A63 Detail der Fertigteilwabe und der Anschnittformen, Konstruktionszeichnung von Heinz Isler, datiert auf den 02.09.1966.



A64 Herstellungsprozess des Oberlichtes in einem Zelt auf der Baustelle. Aneinander gelegte Kunststoffwaben, die mit glasfaserverstärktem Polyesterharz vergossen werden und dadurch eine selbsttragende Scheibe ausbilden.



A65 Die vergossenen Waben bilden eine selbsttragende Scheibe aus, die mit einem ausgesteiften Randverbund auf der Kegeloberkante aufgelagert wird.



A66 Der Kirchenbau Maria Regina kurz nach der Fertigstellung im Frühjahr 1967, Ansicht Nordost.

sechseckige, vorgefabrizierte, wabenförmige Hohlkörper aus Kunststoff dicht an dicht eingedrückt, um einen Verbund herzustellen. [← A64] Darüber ist wieder eine Schicht glasfaserverstärktes Polyesterharz auf der gesamten Fläche verteilt worden. Die Ränder wurden jeweils hochgezogen und ergaben so die Randschürze. Statisch nähert sich Isler der Konstruktion und ihrem rechnerischen Nachweis über einen angenommenen Gitter- bzw. Balkenrost an und führt aus, dass »die größten Lasten, die in der Mitte auftreten, werden durch sich unter 120° kreuzende Träger übernommen, dadurch übernimmt jede Richtung des Balkenrostes ein Drittel der Kraft. [...] Die Stege der Verbundkörper üben die Funktion der Schubkraftübertragung aus.«⁹¹ Die Oberseite der Scheibe wurde mit einem Speziallack beschichtet, um sie wetterfest zu machen,⁹² und ist mit einem Baukran auf das Dach gehoben worden.⁹³ [← A65] Die Scheibe sollte ursprünglich zur Raumbelüftung hydraulisch anhebbar sein, was aber aus Kostengründen nicht zur Ausführung kam. Stattdessen wurden kubische, mit Blech verkleidete Lüftungsgauben als Sekundärelemente an den Kegelmantel gesetzt, [← A66] die die Eingangskuben »en miniature« wiederholen, die reine Form des Kegels stören und sich »Pop-Art-artig«⁹⁴ aus der Gesamtgestalt lösen, um diese gleichsam zu betonen. ▶◀

91 statischer Nachweis und Zeichnungen von Heinz Isler vom 03.09.1966, saai, Bestand KF, S. 3.

92 ebenda.

93 handschriftliche Notizen von Klaus Franz zu Maria Regina vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.

94 ebenda.

Bei dem Wettbewerb für das katholische Gemeindezentrum in Fellbach findet Klaus Franz erstmalig zu seiner bis in die 1970er Jahre gepflegten architektonischen Handschrift. Er wendet formale und materielle

Gestaltungselemente an, die eindeutig der Zeitepoche der 1960er Jahre zuzuordnen sind, im Gegensatz zu seinen vorherigen Entwürfen, bei denen die ästhetische Auffassung der 1950er Jahre vorherrschend war, beeinflusst durch seinen Lehrer Günter Wilhelm. Frei schwingende Elemente werden mit geometrisch bestimmten Formen kombiniert, wobei die Geometrie deutlich überwiegt, die aber nicht in Reinform angewendet, sondern interpretiert und für die jeweiligen Anforderungen neu geformt wird. Als Beispiel dient die Neigung der Achse des Kegels der Kirche Maria Regina, wodurch er einen Teil des geometrischen Raumes in der Erde versenkt, den Mittelpunkt verlagert und damit einen gerichteten Grundriss sowie einen gerichteten Aufriss erhält, der durch die Höhenentwicklung die Stelle des Altares nach innen und außen markiert, die durch die Kappung der Spitze des Kegels noch verstärkt wird. Das Licht ist über dem Altar, spendet Helligkeit, gibt aber auch Ausblick nach oben.

So avanciert der Kegel mit der schrägen Achse mit seinen 16 Metern eben gerade nicht zum Wahrzeichen der Stadt, sondern sucht die Ruhe und die sich zugleich zusammenziehende Kraft an der Schwelle einer ›anderen Realität‹ spürbar zu machen und für das Quartier und die Gemeinde identitätsbildend zu wirken. Vor dem Hintergrund dieser Ausstrahlung starker Innerlichkeit wird die Forderung nach einer gemeindenahen Ausformung einer Kirche und der Darstellung der kirchlichen Macht (Ecclesia triumphans) in Zeiten des 2. Vaticanums und der fortschreitenden Demokratisierung der Kirche sichtbar.

Einerseits findet in den Texten des II. Vaticanums das Bild vom Zelt ausdrückliche Verwendung, schon im Entwurf von 1961 verankert, also 3 Jahre vor dem Konzil, um die Kirche und ihre Darstellung im 20. Jahrhundert zu veranschaulichen. ⁹⁵ Altes und Neues Testament sprechen vom Zelt Gottes ⁹⁶ unter den Menschen. Andererseits sollte die Gestaltung von innen her sinngerecht der theologischen Struktur entspringen. ⁹⁷ Daraus ergibt sich (aus dem Wunsch der aktiven Teilnahme der Gemeinde) eine neue Gliederung des Kirchenraumes. Die Scharung um den Altar gewinnt in der Gesamtordnung des Innenraumes neue Gestalt. ⁹⁸ Diesem Gedanken, der Versammlung der Gemeinde um den ›Altar-Circumstantes‹, entspricht am reinsten die Konzeption des Offenen Ringes ⁹⁹, die Franz seinen Kirchbauten zugrunde legte.

In der konsequenten Umsetzung der theologisch-seelsorgerischen Grundlagen, die Willy Weyres in seinem Kirchenhand-

95 vgl. Tiefenbacher, H. G.: Formen des gegenwärtigen kirchlichen Bauens. in: Raum schaffen für Gott, Ulm 1992, S. 208.

96 Die Kirche begreift sich von der Verheißung künftigen Seins her als in der Gegenwart auf der Wanderschaft durch die Zeiten befindlich.

97 Auch nach den sich immer deutlicher durchsetzenden Forderungen der *Liturgischen Bewegung*.

98 vgl. Sternberg, Thomas: Raum nicht Richtung. in: *Participatio actuosa – eine ungelöste Vorgabe*. in: Sakralraum nach 48, Regensburg 2004, S. 22.

99 Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche, München (1938) 1998, S. 54. Heiliger Aufbruch (Der offene Ring).

buch ^{~100} veröffentlichte, wird die räumliche Dimension des Kirchenbaues nachvollziehbar. Satz 1: »Im Kirchenbau ergeben sich die Aufgaben aus göttlicher Weisung, nicht aus profanem Ermessen«. Diesen Satz setzt Franz mit der göttlichen Formensprache (der von Gott erzeugten Mathematik), der Geometrie um. ^{~101} So erhielt der Kreiskegel, der aus einem Zylinder entstand, eine dem profanen Ermessen entzogene Form. Satz 2: »Der Altartisch ist Brennpunkt des kultischen Ereignisses und damit auch des Raumes«. Fast wörtlich setzt Franz den Altarpodest nahe des Brennpunktes des elliptischen Grundrisses, dem entspricht ebenfalls Satz 7: »Da die Mahlfeier der Messe Mittelpunkt allen Geschehens in der Kirche ist, muss auch die Konzeption des Kirchenraumes von ihr ausgehen«. Maria Regina ist im Grundriss durch die Anordnung der Wege, die durch die Zugänge und die Bankreihen definiert sind, ganz auf den Altar ausgerichtet. Im Aufriss wird durch die Neigung der Kegelachse und die dadurch entstehende räumliche Asymmetrie der Raum gerichtet hin zum hellsten Ort, dem Altar, über dem die höchste Stelle des Raumes ist. Satz 15: »Der Kirchenraum ist nicht allein Ort der Kultstätte, sondern auch Andachts- und Meditationsraum für den Einzelnen und für die Gemeinde.« Diese Forderung erfüllt schon der Kegelmantelraum, in seiner Geschlossenheit und dem transzendenten Licht von oben. Ergänzt wird dies durch die Werktagkapelle, die im Untergeschoss des Kirchenraumes angeordnet ist, aber in direkter räumlicher Verbindung mit diesem steht und damit die empfundene Verbindung zum Göttlichen und zur Gemeinschaft aufrechterhalten wird.

Die unterschiedlichen Neigungen des Kegelmantels geben dem Raum eine Richtung und schaffen in den Höhenbezügen eine Wertung, die den Raum spannungsvoll ansteigen lässt bis zur höchsten Stelle, dem Opaion, welches die gekappte Kegelspitze schließt und den gesamten Raum in warmes Licht taucht, dessen intensivste Helligkeit aber auf den Altar fällt. Die Wirkung des Kirchbaues entsteht durch seine klare, elementare Form im Äußeren und die imposante Wirkung des Innenraumes, mit der Konzentration auf die Altarzone und der Modulation des Raumes durch das sich verändernde Licht, die verschiedenen Lichtstimmungen, die Helligkeit des Hauptraumes im Gegensatz zur Dämmrigkeit der Werktagkapelle.

Der Raum verursacht eine diagonale Resonanz-Achse, die den Betrachter affiziert, mit der er intrinsisch verbunden wird. Durch diese treten Resonanzen im Raum auf, die sich vernetzen. Der Kirchenraum wird von Le Corbusier als »introvertierte, psychologische Landschaft« ^{~102} interpretiert. »Es gibt mathematische Orte der Konstanz, die ich Orte der visuellen Akustik nennen würde, wo die Dinge eindeutig und fix sind. Man bewegt sich und sie

100 Weyres, Willy; Bartning, Otto: Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau, München 1959, Band 1, S. 11 ff. Eine ausführliche Ankündigung des Verlages zum Erscheinen dieses Buches, mit Auszügen aus dem Inhalt, befindet sich im Nachlass von Klaus Franz, saai, Bestand KF.

101 »in der göttlichen Form der Geometrie, denn es ist an der Zeit, Gott in der Sprache des [mathematischen] Gesetzes zu ehren«. Schwarz, Rudolf, in: Baukunst und Werkform 6. Jg. 1953, S. 64 sowie Pascal, Blaise: Logik des Herzens, dtv 9020, l'esprit géométrie et l'esprit de finesse.

102 Le Corbusier, zitiert nach Gargiani 2014, S. 146.

sind nicht mehr da.«¹⁰³ In Maria Regina gibt es diese mathematischen Fixpunkte in den beiden Brennpunkten der Grundrissellipse. Außerhalb dieser Punkte, öffnet sich der Raum, innerhalb dessen sich innere Durchlässigkeit und Geborgenheit durch die geschlossene Form und die Schwere des Betonkörpers einstellen kann. Wie mit keinem anderen Material können mit Beton schwere und leichte Konstruktionen, schützende und dennoch erhabene Raumbildungen erreicht werden.

Der elliptische Grundriss von Maria Regina mit seinen zwei Brennpunkten deutet architektonisch die Funktion der Begegnung des Menschen mit Gott an. Der eine Brennpunkt liegt auf der Altarinsel, der andere im Mittelgang zwischen den Bänken. Eine Spannung zwischen dem Schöpfer und den Geschöpfen baut sich auf. Die Form stellt die sichtbare Kristallisierung der Idee der christlichen Versammlung dar. »Die Idee führt die räumliche und ideengebundene Perspektive ins Kosmische weiter.«¹⁰⁴ Franz hat damit einen idealen Zentralraum für den Austausch von Mensch und Gott geschaffen, jeder hat seinen Platz und kann statisch oder dynamisch seinen Glauben zelebrieren.

»Erschreckend elementar«¹⁰⁵ sei der Kirchenbau in seiner Form und gerade dadurch innovativ. Für Franz gründet diese »Innovation auf [einer geschichtlichen] Tradition«, woraus zu schließen ist, dass er seine Entwürfe durchaus in der architekturgeschichtlichen Vergangenheit verwurzelt sieht, was im Werk von Le Corbusier, der, so Giedion, »die Beziehung zur Vergangenheit nie abbrach,«¹⁰⁶ fruchtbar wird, wie zum Beispiel im Kloster La Tourette, »das äußerlich den gewohnten Plan völlig umgestaltet, in seinem Gehalt jedoch«¹⁰⁷ der Anlage der Abtei von Thoronet,¹⁰⁸ in einem »Prozess der Übertragung, des Transfers,«¹⁰⁹ in der Anwendung der zugrundeliegenden Prinzipien neue Gestalt gibt. Davon inspiriert integrierte »die nächste Generation die lebendigen Kräfte der Vergangenheit, das heißt das Reservoir menschlicher Erfahrung, von neuem spürbar«¹¹⁰ in ihr Schaffen und ihre Werke.

Giedion unterstellt der dritten Generation einen wiedererstarkten Bezug zur Vergangenheit, die »schöpferisch ist, wenn der Architekt fähig ist, ihren inneren Sinn zu erfassen«, der von den »schöpferischen Künstlern unsere Zeit« (explizit führt er neben den Bildenden Künstlern wieder den Architekten auf) »in ihrem Werk Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft«¹¹¹ verschmilzt. Dieser innere Sinn, der auch mit innerer Affinität zu den architekturgeschichtlichen Gestaltungsgrundsätzen beschrieben werden kann, drückt die Suche nach dem wesentlichen und zugrundeliegenden Entwurfsprinzip aus, nicht nach der Formensprache. Die handschriftliche Notiz von Franz, die Kirche Maria Regina sei »romanisch«, ist vor diesem Hintergrund zu deuten, da er die

103 ebenda, S. 65.

104 Schnell 1973, S. 200.

105 handschriftliche Notizen zu Maria Regina 21.04.1991, saai, Bestand KF. Klaus Franz präferierte die Bezeichnung des Bauwerks Kirche als Kirchenbau, da er der Auffassung war, dass die Benennung Kirche nicht nur für ein Bauwerk stehe sondern auch die Institution.

106 Giedion 1964, S. 406.

107 ebenda, S. 347.

108 »Le Corbusiers Reise zur Abtei von Thoronet im Sommer 1953 ist der Ursprung der ersten Idee für den Plan des Klosters [La Tourette]«. Gargiani 2014, S. 495.

109 ebenda, S. 497.

110 Giedion 1964, S. 406.

111 Giedion 1978, S. 28.

Grundprinzipien der Romanik interpretatorisch bei Maria Regina umsetzte. ^{~112}

Zur Neuerung beim Kirchenbauwerk von Maria Regina gehörte neben der formalen Gestalt auch ein Verzicht auf sämtliche kirchentypischen Merkmale im äußeren Erscheinungsbild. Weder ein Kreuz noch bunte Fenster oder ein integrierter Kirchturm und eine Glocke sind vorhanden. ^{~113} Zudem deuten die verwendeten Materialien nicht auf einen klassischen Kirchenbau hin, sondern orientieren sich eher an profanen Alltagsbauten. Das aus dem Boden wachsende Dach ist mit einfachen grauen Faserzementschindelplatten bekleidet, die drei herangeschobenen Sichtbeton-Kuben markieren die tunnelartigen Zugänge, die nichts von einem reich gestalteten Portal einer gotischen oder barocken Kirche haben. ^{~114} Eine Hauptfassade gibt es nicht, diese wird durch ein vorgestelltes, schwer wirkendes und weit auskragendes Dach markiert. Allein die spezielle und unkonventionelle Form und die die Volumenkomposition assoziieren eine außergewöhnliche Nutzung. ^{~115}

Es sind einfache geometrische Formen und Volumen angewandt, wie sie von Le Corbusier in Vers une Architecture beschrieben werden: »die Abstraktion der Architektur hat das Eigentümliche und Großartige an sich, dass sie, im rohen Tatsächlichen wurzelnd, diese vergeistigt, [...] wenn die Beziehungen zwischen Baukörpern und Raum abgewogen sind, [...] empfängt [der Geist] aus ihnen eine Befriedigung höherer Ordnung: das ist Baukunst.« ^{~116} Diese Kunst strebte Franz mit der Komposition der Volumen in Fellbach an.

Geometrische Grundformen werden miteinander in Beziehung gesetzt und innerhalb des Kirchenbaues auch miteinander verschränkt. Das Verschneiden der Formen repräsentiert den Ort des Übergangs vom Profanen zum Geistigen, vom Hellen ins Dun-

112 Klaus Franz begriff den Bau als in einer romanischen Tradition entstanden, im Sinne Giedions, in der Frage »was hat der Erbauer gewollt, und wie hat er seine Probleme gelöst?« (Giedion 1965, S. 406), nachzuvollziehen am formalen Aufbau romanischer Kirchenbauten, deren geometrische Grundformen in Einzelvolumen additiv aneinandergesetzt werden. Der rechteckige Hauptkörper eines Kirchenbaues, der einen ebenfalls rechteckigen Aufriss hat, mit wenigen und sehr kleinen Öffnungen, wird ergänzt durch runde oder quadratische Anbauten unterschiedlicher Höhe, die auch zum Teil halbiert dem Großvolumen angesetzt wurden, von außen als klar ablesbare Zubauten erkennbar. Eine flache Decke sowie ein flaches Dach betonen jedes Bauteil für sich, im Inneren wie im Äußeren. Die Altarabsis zeichnet sich ebenfalls durch klare geometrische Volumen aus, doch besitzt sie eine größere Öffnung, um den Altar durch eine höhere Lichtfülle zu akzentuieren und die Ausrichtung der gesamten Kirche zu betonen. Diese volumetrischen Prinzipien und additiven Konstruktionsformen lassen sich auch bei Maria Regina herleiten. Die große geometrische Grundform des Drehkegels, welchem im Aufriss ein Dreieck eingeschrieben ist, eine der geometrischen Idealformen der Romanik sowie die additiv angefügten Quadratröhren der Zugangs- und weiter oben der

Lüftungskuben und das angegliederte Rechteckvolumen der Sakristei werden in Kontrast zu der gerundeten Außenform gesetzt und lassen das formale Prinzip der romanischen Konstruktions- und Gestaltungsart durchscheinen. Auch die Lichtführung weist Parallelen auf. Eine Ausnahme hingegen stellt die Neigung der Achse des Kegels dar, eine Abweichung von der Umsetzung in geometrischen Grundformen und Körpern (wie Rechteck, Kreis und Quadrat) und akzentuiert damit die Überführung des romanischen Prinzips in die Neuzeit.

113 Die nach dem Krieg in ihrer Vielfalt erbauten Kirchen haben sich in aller Regel deutlicher als solche artikuliert.

114 und finden ihre formale Entsprechung in den Lüftungskuben, die im oberen Drittel des Kegels angeordnet sind, was Anklänge an die Pop-Art assoziiert.

115 »Der Stilbegriff der Kunstgeschichte ist sekundär geworden, man erkennt die neuen Materialien und die Technik im neuen Raum an und überlässt diese Fragen weitgehend dem Finanz- und Fachmann. Entscheidend wurde die Raumform für die Entwicklungsmöglichkeiten der Gemeinde in ihr, nicht die Frage des Kunstwerkes, der Repräsentation, der Monumentalität, der Ikonologie.« Schnell 1973, S. 186.

116 Le Corbusier: Vers une Architecture (1923) 1969, S. 49.

kel, von laut zu leise. Wand und Dach sind ein gemeinsames System, ohne symbolische Aufladung, nur Raum erzeugend in einem unmittelbaren Erlebnis, wie ausgehöhlt, über das rational Erfassbare hinausgehend. Die Volumenkörper werden raumgreifend zueinander gesetzt, je nach Perspektive füllen oder höhlen sie den umgebenden Raum aus, so wie die Gebäudevolumen auf der Piazza del Duomo in Pisa miteinander in Beziehung treten und »auf dramatische Weise das Spiel der Volumen im Raum nachvollziehbar machen.«^{~117}

Der geschrägte, fensterlose Kegel war für alle Beteiligten eine Herausforderung. Denn seine Form, die in der Entwurfsphase aus einem Kreiszyylinder mit gerader Achse hervorgegangen ist,^{~118} die im weiteren Prozess zum Ereignisort geneigt wurde, um die Betonung und Ausrichtung des Raumes zu spezifizieren, war ungewohnt elementar und damit innovativ, verband sie doch tief verwurzelte Tradition^{~119} mit der neuesten Technik und dem gesellschaftlichen Ausdruck.^{~120}

Der Kirchenbau von Maria Regina gehört zu den zehn repräsentativen Kirchen des modernen Kirchenbaus in der Diözese Rottenburg, bei denen freie Formen ohne rechten Winkel und neue Baukörper erprobt wurden, wie unter anderem bei Der Gute Hirte in Friedrichshafen 1958–62 und St. Andreas 1961–69 in Reutlingen-Orschelhagen, beide von Wilfried Beck-Erlang, bei St. Maria 1965 in Ditzingen von Franz Brümmendorf, wie auch bei St. Maria 1963 in Neustadt bei Waiblingen von Kammerer und Belz und bei St. Columban 1966 in Friedrichshafen von Hanns Schlichte, bei St. Maria 1969 in Murrhardt von Franz Werner Merkle sowie bei Maria Regina 1965–67 in Fellbach von Klaus Franz.^{~121} ◀

117 Giedion 1964, S. 341.

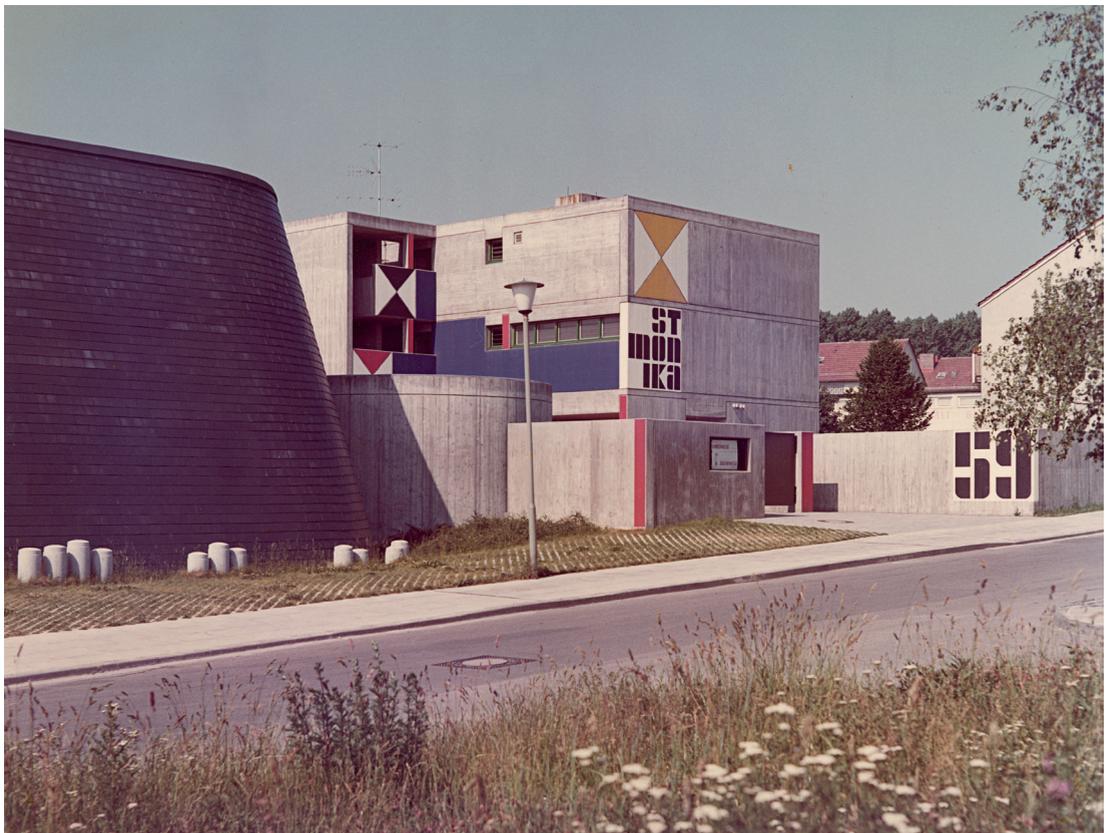
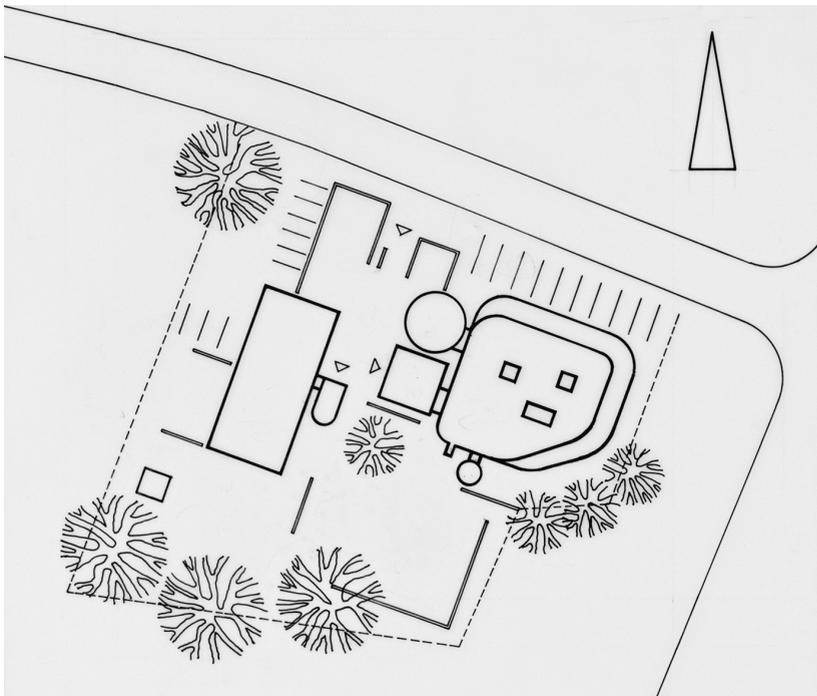
118 Der Kreiszyylinder hätte zu viel Raum im Grün der Siedlung eingenommen, wogegen der Kegel nur ein Drittel dieses Volumens erzeugt. Deshalb neigte Franz die Wände und reduzierte das flache Dach zu einer Spitze. Dadurch wurde der Grünraum, in dem der Kegel steht, deutlicher wahrnehmbar, was der Forderung der Wettbewerbsauslobung entsprach.

119 Giedion bescheinigt der Dritten Generation einen starken Bezug und eine *innere Affinität* zur Vergangenheit, deren Bauten als *Bindeglieder* ein »geistiges Wiedererkennen dessen, was aus der Fülle vorangegangener architektonischer Erkenntnisse uns verwandt ist und in gewissem Sinne auch unsere innere Sicherheit zu stärken vermag. [...] Es handelt sich um eine Erkundung des architektonischen Wissens, um die unmittelbare Gegenüberstellung eines heutigen architektonischen Ichs zu dem einer vergangenen Zeit.« Giedion 1965, S. 406.

120 Im Ungewohnten schimmert Urältestes durch. Goethe hat von der dramatischen Weltliteratur gesagt, dass sie im Grunde mit zwölf Hauptmotiven auskomme, aus deren Kombination sie die Kraft zur eigenen Wiederkehr des Gleichen schöpfe. Genauso sei es in der Sprache der Architektur. Nichts fällt aus dem Netz der Erinnerungen und erscheint in immer neuen Kombina-

tionen und Verflechtungen. Die Tradition gibt uns Möglichkeiten, unsere Ideen in die Tat umzusetzen, in einer Form, die durch Anwendung äußerer Genialität, Material und Technik unserer Zeit, ihre Geistigkeit behält. Gottfried Semper sagt dazu: »Denn in Wahrheit die Kunst erfindet nichts, – alles, worüber sie schaltet, war tatsächlich schon vorher da, ihr gehört nur das Verwerten.« in: *Der Stil*, Bd. 2, München 1863, S. 91.

121 Auflistung nach Tiefenbacher, Urban und Reiner, in: *Raum schaffen für Gott*, Ulm 1992, S. 45. »In kühner Konzeption versenkt Klaus Franz in Fellbach [...] einen Kegelstumpf schräg in die Erde mit dem Resultat einer umfassenden Raumwirkung im Innern, welche noch durch das aus dem Opäum direkt auf den Altarbereich einfallende Licht verstärkt wird.« Abbildungen in: *Gotteszelt und Grossskulptur. Kirchenbau der Nachkriegsmoderne in Baden-Württemberg*, hg. v. Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, Arbeitsheft 38, Stuttgart 2019. *Der Gute Hirte* in Friedrichshafen S. 114, *St. Andreas* in Reutlingen-Orschelhagen S. 97, *St. Maria* in Ditzingen S. 83, *St. Maria* in Murrhardt S. 122, *Maria Regina* in Fellbach S. 87, *St. Columban* in Friedrichshafen S. 101. Abbildung *St. Maria* in Waiblingen Neustadt in Tiefenbacher 1992, S. 44.



A67 Lageplan des Gemeindezentrums St. Monika in Stuttgart Feuerbach.

A68 Ansicht Nord mit Haupteingang auf den Kirchhof, mit starken farbigen Akzenten, Aufnahme Sommer 1973.

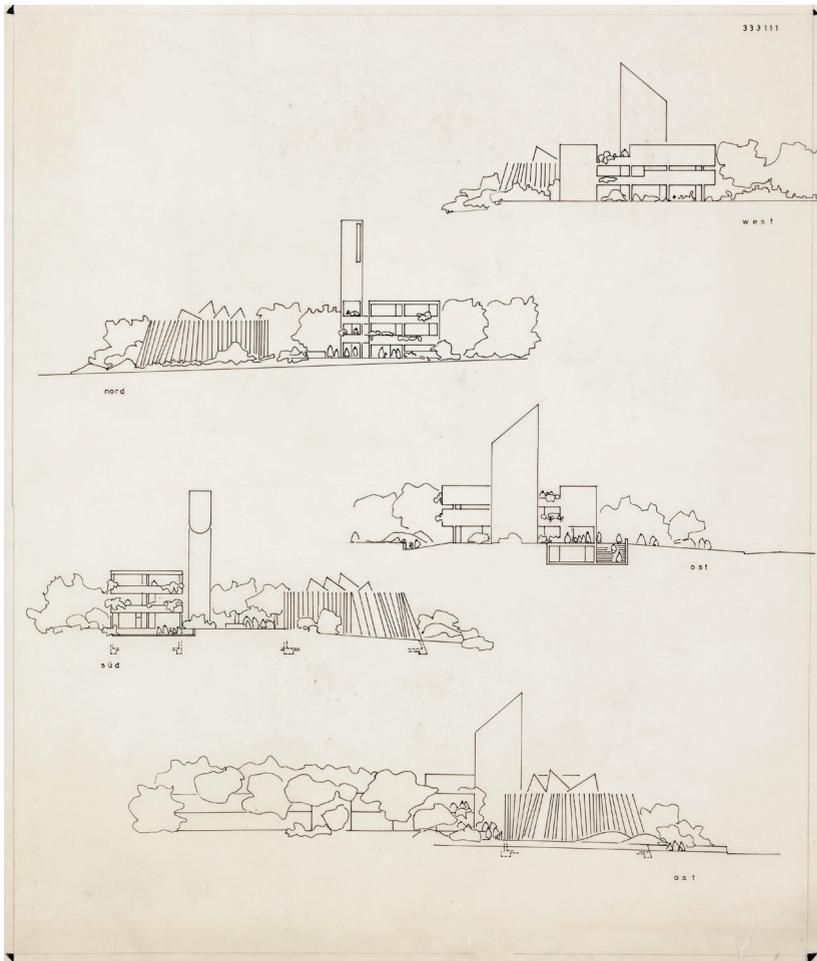
Bei diesem zweiten von Klaus Franz entworfenen und umgesetzten Ensemble aus den Jahren 1969–73, [← A67] auf einem für das gewünschte Programm sehr kleinen Grundstück, bilden zwei Baukörper eine

bauliche Anlage um einen Kirchplatz, ein kompakt angeordnetes Ensemble, in dem jeder Bereich seinen klaren Ort findet.

Dieser ist vor allem durch die Höhenentwicklung der Gebäude, die sich dem Geländeverlauf anpasst, stark geprägt. Das dreigeschossige Gemeindehaus steht hangaufwärts und überragt den tiefer gelegenen, gedrungenen Kirchbau mit einer markanten Ecke, die farblich akzentuiert ist, um ein Geschoss. [← A68] Wie bei Maria Regina kommen geometrisch klare Formen der Baukörper und klar ablesbare Bauelemente zum Einsatz, wie das massive, auskragende Vordach oder der freigestellte Treppenturm. Dieser war im ersten Entwurf überhöht und mit der Doppelfunktion von Erschließung und Glockenträger versehen.

Erschlossen wird der dreigeschossige Baukörper des Gemeindehauses durch den freistehenden, parallel zur Fassade gestellten Treppenturm, der mit der Traufhöhe des Gemeindehauses abschließt. Die Fassaden der Nord- und Ostseite sind überwiegend geschlossen angelegt (das EG ist auf der Ostseite verglast), nach Süden und Westen öffnet sich das Bauwerk. Dieses Gemeindezentrum ist von den insgesamt fünf Gemeindezentren von Franz das höchste und ist am farbigsten gestaltet. [→ A69] Wie bei den vier anderen werden die tragenden und lastenden Bauteile durch Fugen (Dreiecksleisten) gekennzeichnet. Kirche und Gemeindehaus sind in klaren Volumen gehalten und sehr kompakt angeordnet. Die Kirche, deren Zugang unter dem schweren Vordach vier Stufen tiefer liegt, ist durch eine grüne Tür markiert. Die Komposition der Materialien zeigt natürliche Oberflächen wie Sichtbeton innen und außen, Waschbetonplatten, Sichtmauerwerk aus Kalksandstein, Naturholzbrettschalungsdecken und Holzfenster (innen holzsichtig, außen grün gefasst).

Franz sagte in seiner Rede zum Richtfest: »Bauen heißt soviel wie einen Anfang setzen, denn ohne zu bauen ist der Mensch nicht lebensfähig. Erst durch die Herstellung eines tonnenschweren Raumkleides ist der Mensch imstande zu existieren, die Kräfte seines Herzens frei zu entfalten.« ¹²² ◀▶



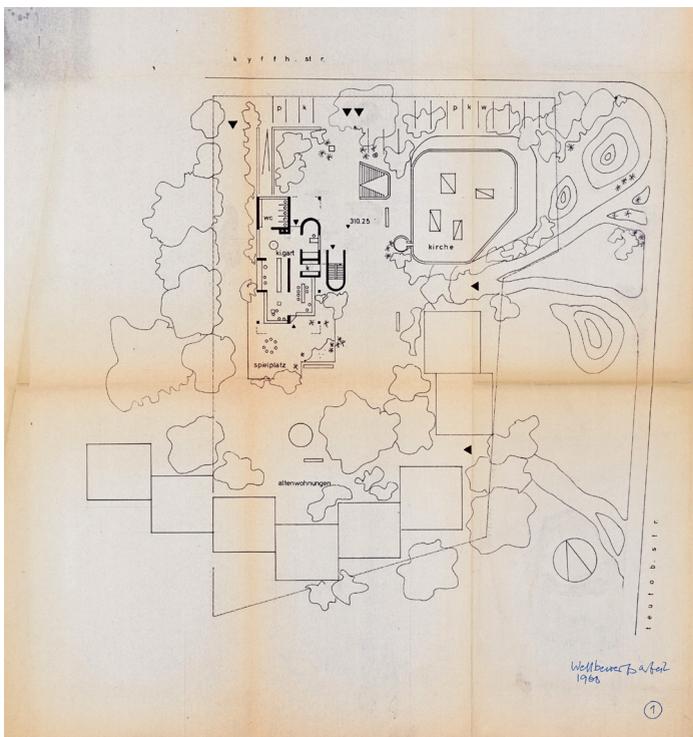
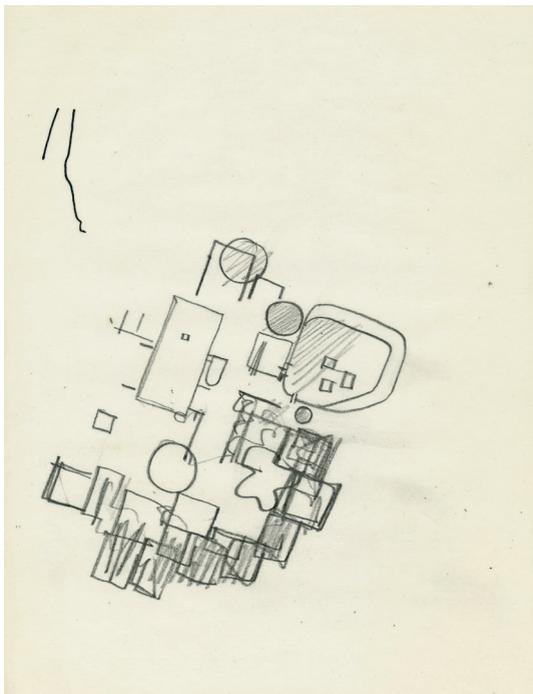
- A69 Ansicht Süd, Gemeindehaus und Kirche kurz nach Fertigstellung 1973.
 A70 Wettbewerbszeichnung der Ansichten, datiert auf den 23.06.1969.

Für die stark angewachsene katholische Kirchengemeinde des Stuttgarter Vorortes Feuerbach wurde in einem Wohngebiet im Westen eine zweite Seelsorgeeinheit mit einem »Filibial-Gemeindezentrum« mit kleiner Kirche ein Standort und eine architektonische Form gesucht.

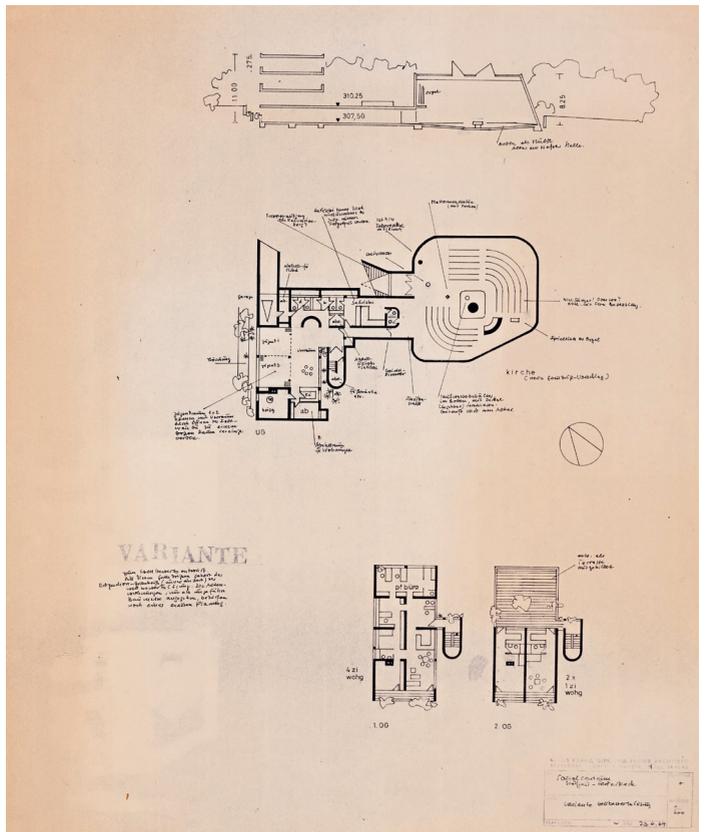
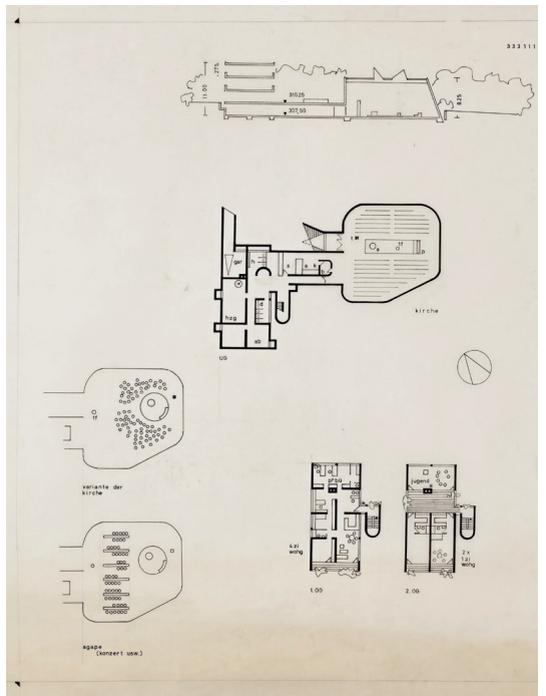
Im Frühjahr 1969 wurde ein beschränkter Wettbewerb mit Gutachterverfahren durchgeführt. Auch bei diesem konnte Klaus Franz durch seine spezielle Art der kompakten Anordnung der unterschiedlichen Nutzungen und doch klarer Trennung der verschiedenen Bereiche das geforderte Raumprogramm innerhalb des kleinen Baufensters arrangieren und sich gegen vier Mitbewerber durchsetzen. [← A70] Ein weiterer Entwurf neben seinem wurde zur Überarbeitung empfohlen, wobei die Kirchengemeinde das Konzept von Klaus Franz bevorzugte, welches dann auch den Zuschlag erhielt.

In der Wettbewerbsausschreibung ¹²³ wurde eine Kirche mit ca. 250 Plätzen gefordert, die sich organisch in den bestehenden Stadtteil einfügen und als geistige Mitte ohne Dominanz fungieren sollte, ganz im Trend des kirchlichen Verständnisses dieser Zeit. Zudem beinhaltete das Raumprogramm ein Gemeindezentrum mit Kindergarten, Jugendräumen und Wohnungen. Auch die Verortung einer Altenwohnanlage war städtebaulich in die Planung einzubeziehen, die im hinteren Teil des Grundstücks angesiedelt werden sollte und damit Relevanz für die Zuwegung und Einbindung in das Gemeindezentrum hatte. [→ A71, A72] Allerdings waren die Verhandlungen mit dem Grundstückseigentümer und dem Bauträger noch nicht so weit gediehen, dass eine Planung Bestandteil des Wettbewerbs war. Deshalb ist auf dem eingereichten Vorschlag von Klaus Franz nur eine schemenhafte Andeutung von Gebäudekubaturen vermerkt. Die Planung zum Gemeindezentrum war für das relativ kleine, unregelmäßig zugeschnittene Grundstück und für die gewünschten Nutzungen eine Herausforderung in der Organisation. Die gezeichneten Varianten [→ A73, A74] zeugen von der Suche nach der besten Kubatur und Platzierung. Die gefundene Grundriss-Gestalt der Kirche resultiert aus der Entscheidung, den Kirchenbau »werb wirksam« an der Straße zu platzieren [→ A75] und andererseits aus der Besetzung der Baulinien im Grundriss, die nur minimale Abweichungen von diesen aufweisen, der sich damit dem Grundstück optimal anpasst und es höchstmöglich ausnutzt. Der Hauptzugang erfolgt über einen Platz, der von der Straße aus durch eine richtungsweisende und farbig gestaltete Wandfläche eingeleitet wird und alle Baukörper erschließt. Etwas zurückgesetzt, zwischen den Baukörpern, befindet sich der Kirchplatz als kommunikativer Mittelpunkt und zentraler Verteiler, von dem aus alles erschlossen wird.

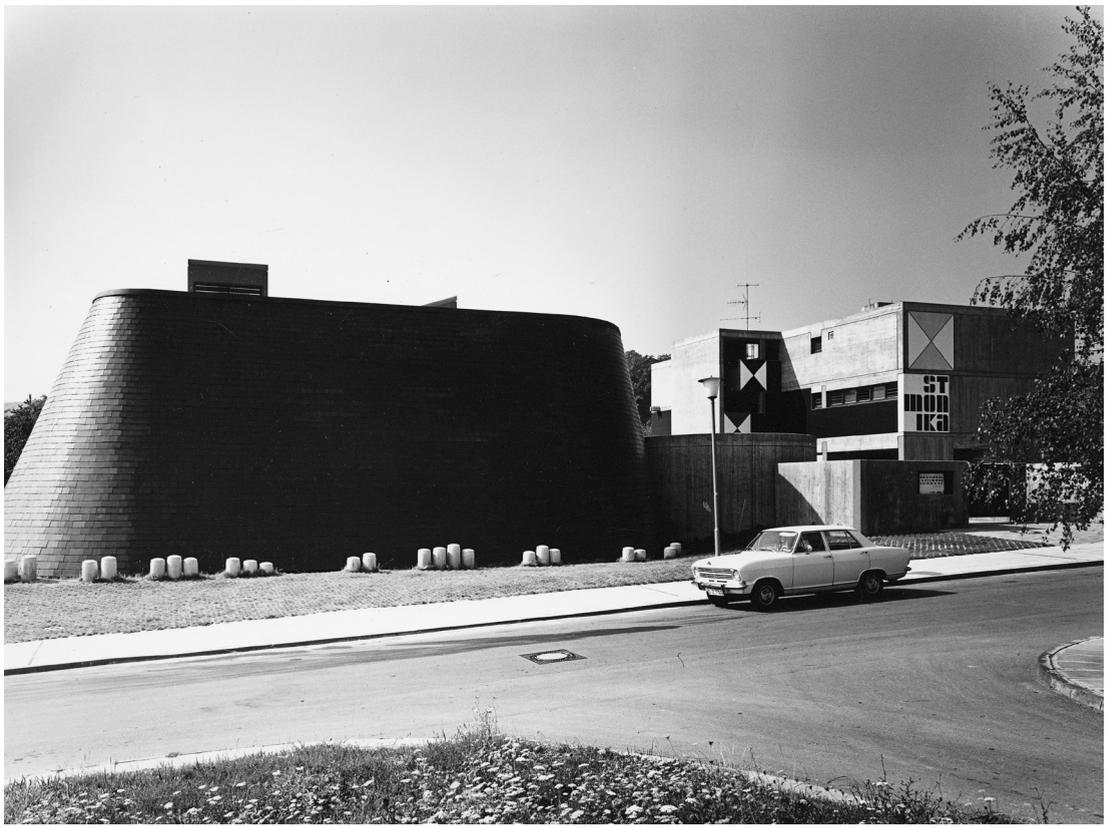
Die ausgeführte Lösung sieht die Kirche direkt an der Straße als niedrige, durch ihre monolithische Ausstrahlung und ihre eigentümliche Form hervortretende Baumasse vor. Die kompakten Kubaturen von Kirche und Gemeindehaus, welche durch vorgelagerte Körper mit Zusatzfunktionen entlastet aber ↪ 127



- A71 Entwurfsskizze im Lageplan mit projektiertem Altenwohnen im südlichen Bereich.
- A72 Lageplan Gemeindezentrum St. Monika mit projektiertem, angrenzendem Altenwohnen im südlichen Bereich, mit Erschliessung über den Kirchhof des Gemeindezentrums. Datiert auf den 10. 12. 1969.



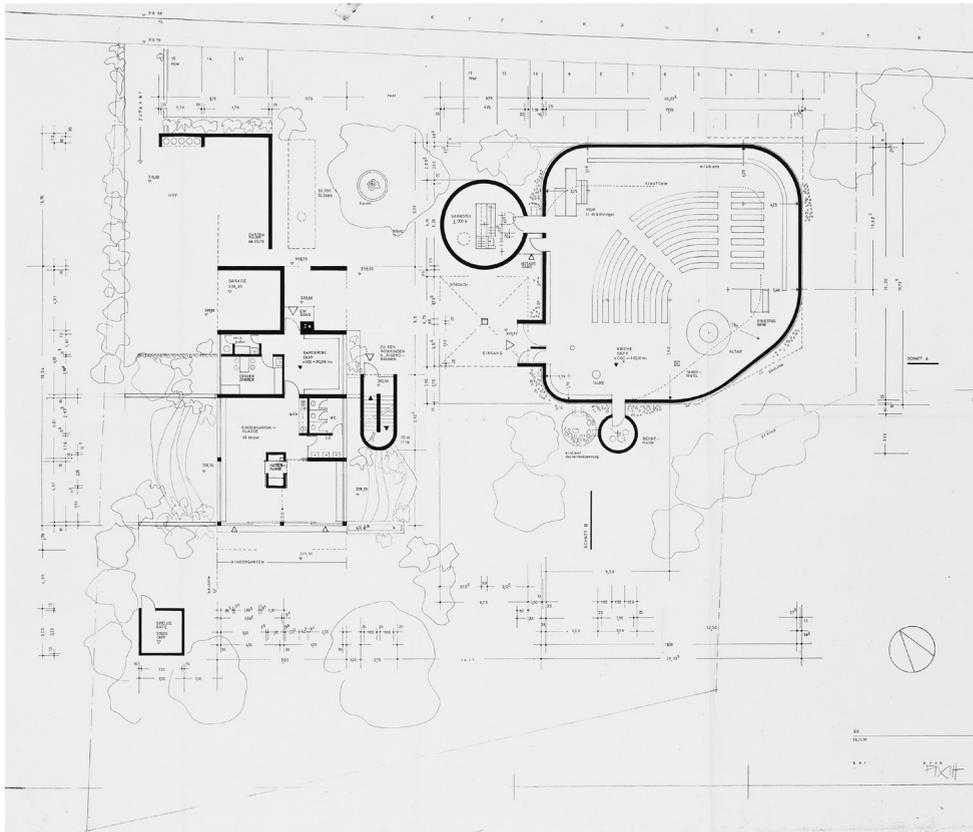
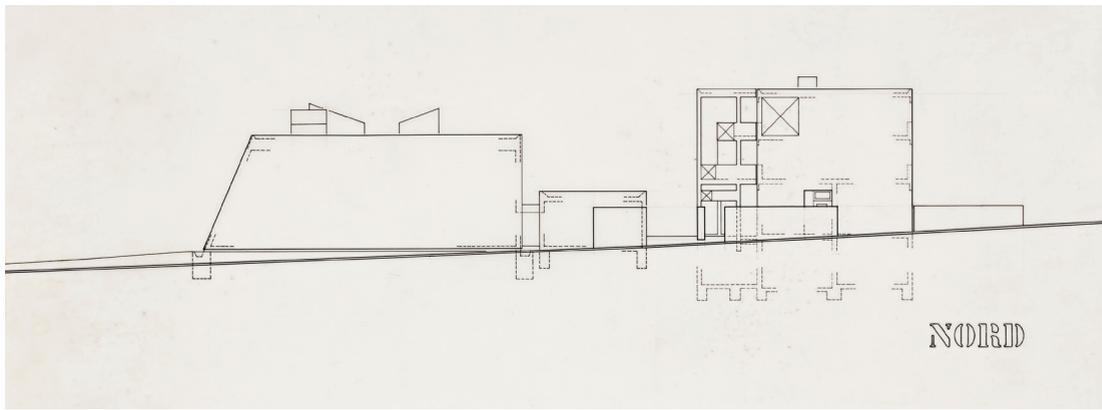
A73, A74 Grundrissvarianten als Studien zu Kirche und Gemeindehaus als Bestandteil der Wettbewerbsunterlagen, datiert auf den 23.06.1969.



- A75 Ansicht Nord, die verschindelte Kirche im Vordergrund, das Gemeindehaus im Hintergrund. Aufnahme 1973.
- A76 Ansicht Ost der Kirche, mit Vorplatz, Eingang Kirche, markiert durch das Vordach und der Sakristei, als runder Baukörper vor der Kirche in Sichtbeton. Aufnahme 1973.

auch aufgelockert werden, bestimmen den vorderen Kirchplatz [← A76] und ermöglichen grüne Freibereiche für Kindergarten und Bewohner. Die Stellung der Baukörper wird stark von den Baulinien, die das Grundstück im Norden und Westen und zum Teil auch im Süden begrenzen, vorgegeben.

Der zeitliche Ablauf der Baumaßnahme kann anhand der im Archiv vorhandenen Pläne, aber auch aus dem Schriftverkehr nachvollzogen werden: Wettbewerbszeichnungen aus dem Jahr 1969, Baugesuchpläne vom 15.11.1970, im Frühjahr 1971 ist der Baubeginn zu veranschlagen. Diverse Werkpläne hinterlegen den Baufortschritt, der am 14.07.1972 mit dem Richtfest gefeiert wird. Weiterhin liegen Pläne zu Ausbaudetails vor und zu den Außenanlagen. Am 23.09.1973 wird die Kirche geweiht, obwohl noch einige Restarbeiten ausstehen. ▶◀



- A77 Ansicht Nord, Kirche und Gemeindehaus, Baugesuch, datiert auf den 15. 11. 1970.
- A78 Grundriss Erdgeschoss, Gemeindehaus mit Kindergarten und externem Treppenturm sowie der Kirche mit den zwei runden Anbauten der Sakristei und der Beichte.

St. Monika in Stuttgart-Feuerbach, ^{↷124}
die mit ihren sieben Metern eine geringe
Höhenentwicklung aufweist, durch die Topo-
graphie noch unterstützt, vom Gemein-
dehaus überragt wird, was zu einer per-

spektivisch reizvollen Situation in Annäherung an das Zentrum führt, den kontrastreichen Umgang mit dem Gegensatz der monolithisch wirkenden, monochromen Kirchenkubatur und dem dahinter sich auftürmenden Gemeindehaus bietet, [← A77] dessen Fassade in ablesbare Elemente aufgelöst farbige Akzente setzt. Mit dieser Architektursprache und Gestaltung erreicht Klaus Franz eine eindrucksvolle und in sich klar von der umgebenden Bebauung absetzende Wirkung, ohne aufdringlich und überzogen zu sein und doch Ausdruck einer ›anderen‹ Funktion ist.

Der auf quadratischem Grundriss mit abgerundeten Ecken, [← A78] von fensterlosen, drei senkrechten und einer geneigten Wand umschlossene Kirchenraum erzeugt eine bewusste Ungewöhnlichkeit im äußeren Erscheinungsbild, eine gewisse Fremdheit, die einen doch bergend aufnimmt. Die Kirchenbänke sind radial um den Altar geschart, der sich in der eingezogenen Ecke befindet und damit einerseits den Raum dahinter freihält und andererseits auch nach außen ablesbar ist. Das Bauwerk schließt ein flaches Dach ab, welches zur Belichtung von drei eckigen Lichtschächten durchstoßen wird.

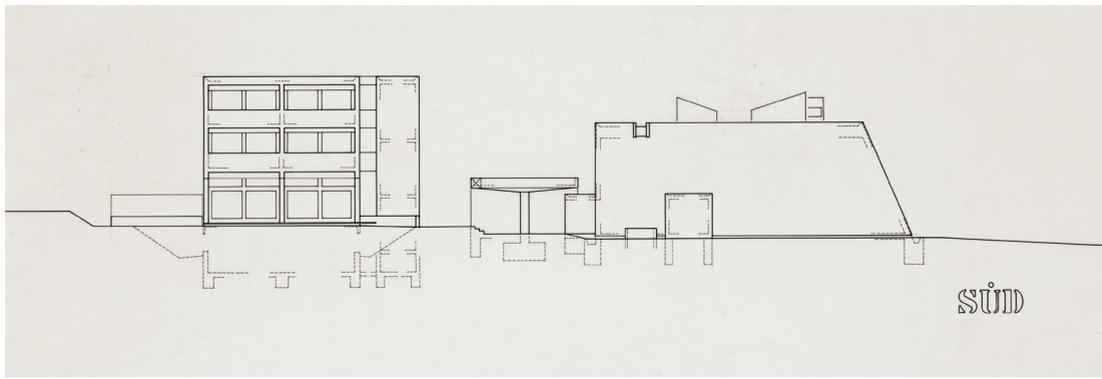
Dem Gelände folgend ist der Eingang zur Kirche vier Stufen vom Kirchplatz heruntergesetzt und mit einem schweren Betondach markiert, [→ A79] ein ungewöhnlicher Zugang, der das Höhenartige betont, wodurch erreicht wird, dass der Kirchenraum, obwohl nur 7 m hoch, in angemessener Proportion nicht drückend und doch Geborgenheit ausstrahlend erscheint. Die Topographie und die Grundstücksgrenzen scheinen bei diesem Projekt von besonderer Bedeutung, da der Entwurf unter allen Umständen eine Erdbewegung zu vermeiden sucht, ja durch den Höhenunterschied die eigentümliche Hierarchie der Baukörper, die niedrige Kirche, zu der man noch hinabsteigt, und das höhere Gemeindehaus, entwurfsrelevant miteinbezogen wurde. ^{↷125} Der Baukörper der Kirche, der sich in die Umgebung eingepasst, die Bestandsbauten nicht überragt, zeichnet sich nur durch seine fensterlose Solidität als Sonderbau aus. [→ A80] Mit den Asbestzementschindeln wird ein Material aus der Umgebung aufgenommen, bildet aber durch die blauschwarze Verschindelung in dieser Massigkeit und den abgerundeten Gebäudekanten eine eindeutige Sonderform aus. Auch bei dieser Kirche, wie schon bei Maria Regina, wird die Andersartigkeit durch wenige, starke architektonische Mittel erreicht, die ein Gefäß erzeugen, das nach außen Schutz gibt um sich im Innern zu öffnen.

Der geschlossene Kirchhof, der von einer Betonmauer umgeben ist und ein Tor besitzt, wird auch als Eingang zum ↷ 133

124 Baujahr 1971–1973, Kyffhäuserstr. 59, Stuttgart-Feuerbach. Publikationsliste siehe Anhang.

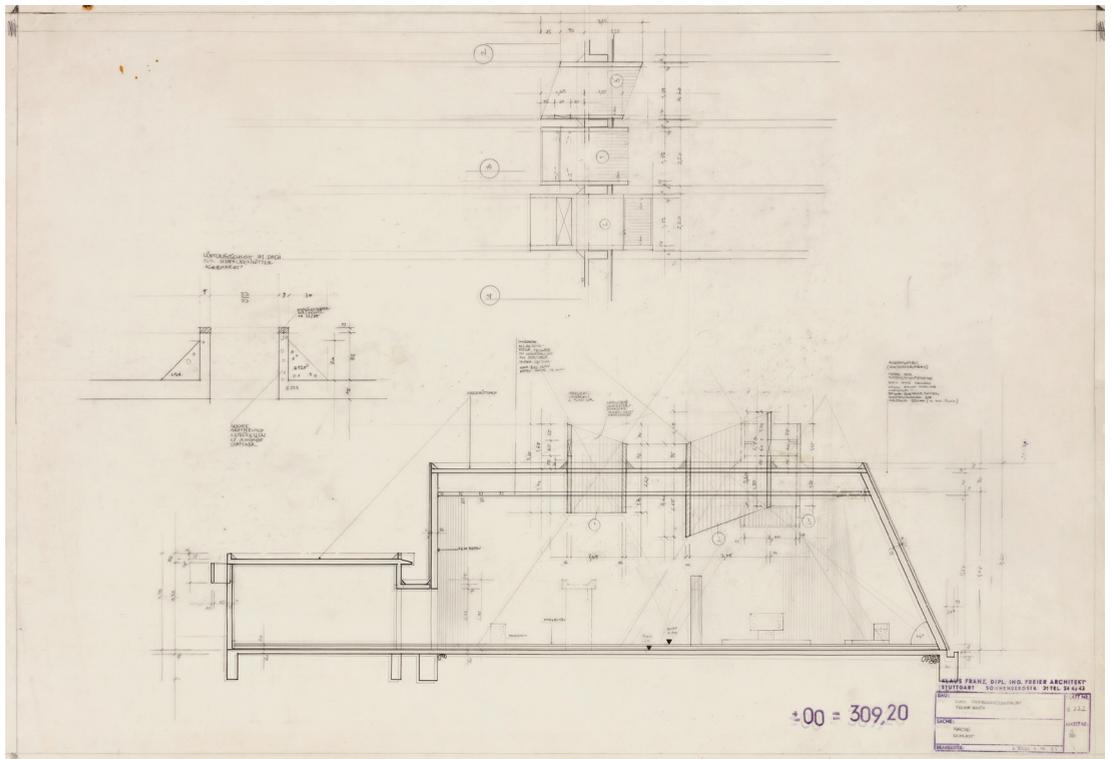
125 wie bei der HFG in Ulm von Max Bill, deren Anlage mit mehreren Baukörpern der Topographie angepasst wurde, die für Franz eine wichtige Rolle einnahm und

über die er oft sprach, so die Aussage von Gert Elsner, Notizen von Dieter Fallner in der Vorbereitung der Ausstellung in der Architekturgalerie am Weissenhof, in saai, Bestand KF.



A79 Ansicht Süd, Kirche und Gemeindehaus, Baugesuch, 15. 11. 1970.

A80 Blick vom Eingang des Kindergartens über den Kirchhof zum Eingang der Kirche, markiert mit dem weit auskragenden vorangestellten Dach. Aufnahme 1973.



- A81 Längsschnitt Kirche mit Sakristei. Werkplanung, datiert auf den 01. 10. 1971.
- A82 Kircheninnenraum, Blick vom Eingang Richtung Altar.



A83 Innenraum Kirche, Blick von Nord nach Süd auf die geböschte und eingezogenen Altarrückwand. Aufnahme 1973.

Kindergarten und zu den Wohnungen des Gemeindehauses genutzt und ist damit zentraler Ort der Anlage. Er wird von einem an die Kirchen-Fassade anschließenden, eingeschossigen zylindrischen Körper flankiert, der ein fensterloser, betonsichtiger Behälter für die Sakristei ist. Dieses Motiv findet an der Südfassade seine Entsprechung in einem kleineren, geschlossenen zylindrischen Körper, der der Beichte dient und ebenfalls durch farbige Oberlichter einen zentrierten und introvertierten Raumeindruck erhält.

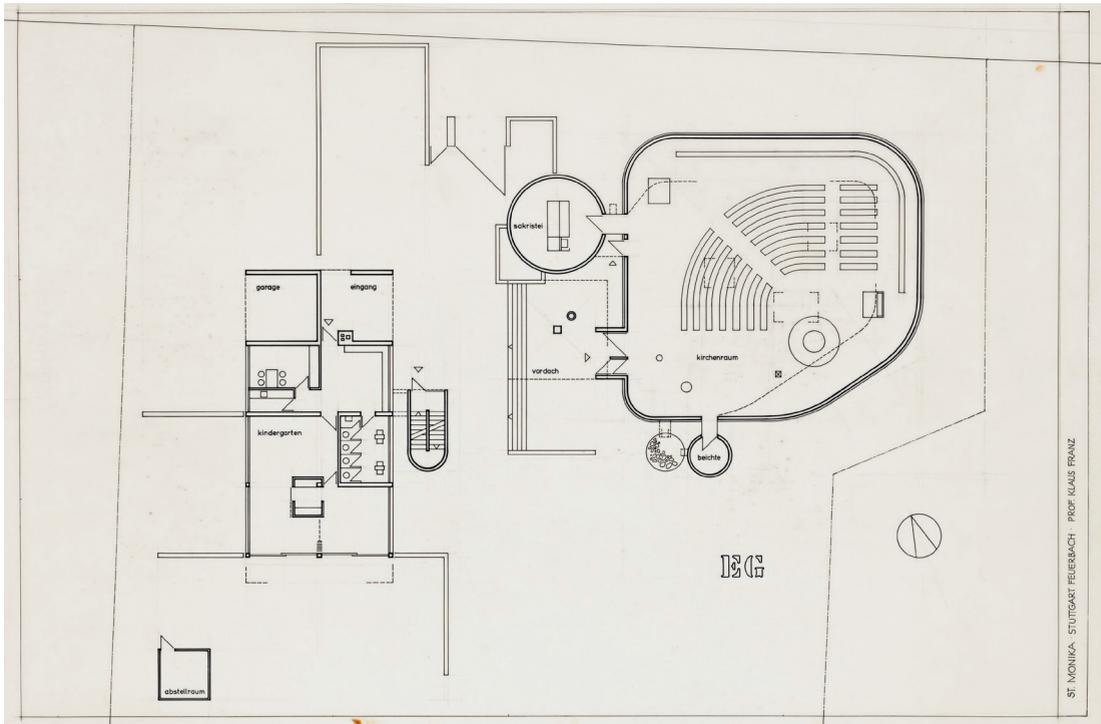
Der Kirchenkörper [← A81] ist aus Stahlbeton, mit einer 25 cm dicken Mantelschale, die außen mit Asbestzementschindeln verkleidet ist, als hinterlüftetes Kaltdach konstruiert, wie schon bei *Maria Regina*, allerdings in einer einfachen Deckung. Das Flachdach ist ebenfalls aus Beton, oberseitig als Kiesschüttdach und unterseitig mit einer akustisch wirksamen Holzdecke ausgeführt. Die Oberlichter sind mit 12 cm Wandstärke in Ortbeton zwischen die Unterzüge gehängt und mit Acrylglas verschlossen. Zur Belüftung wurden seitlich Lüftungsschlitze angeordnet. Die Zusatzbauten der Sakristei und des Beichtraumes sind ebenfalls aus Beton materialsichtig gehalten. Die farbigen, geometrisch-kubischen Oberlichter des Kirchenraumes tragen zu der in sich abgeschlossenen Gestalt des Bauwerks bei, welches straßenseitig keinerlei Zeichen eines Gotteshauses trägt, weder Kreuz, noch Turm, noch Glocken- Aufhängung.

Kirche Innen

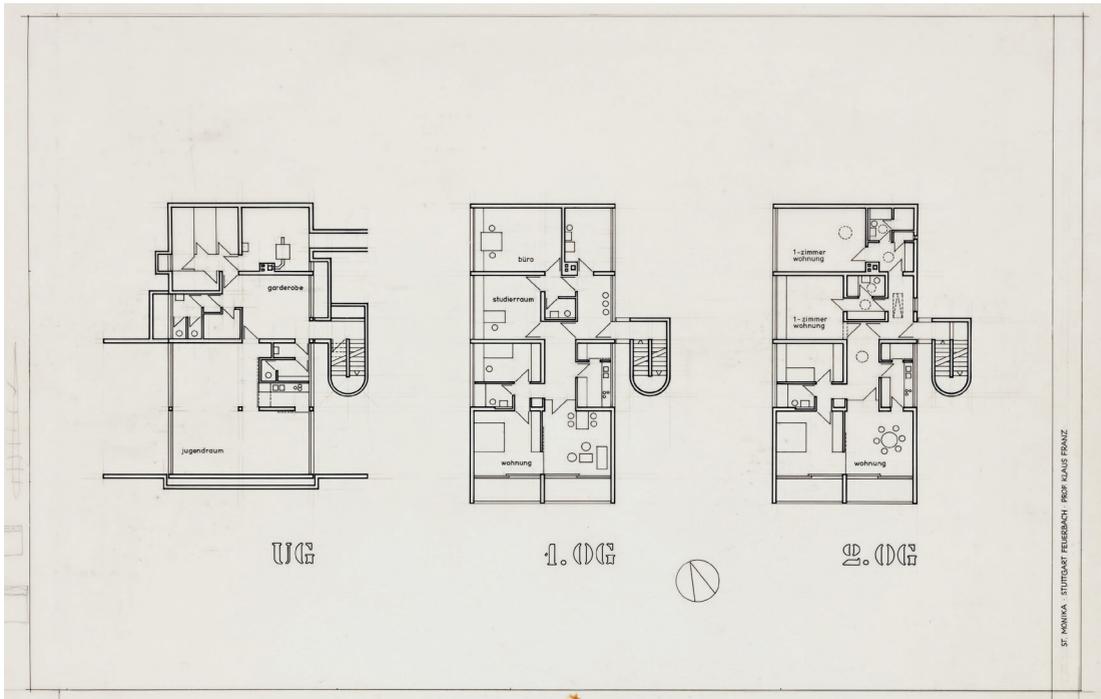
Der Kirchenraum wird geprägt von Sichtbeton-Wänden, die auf drei Seiten geneigt mit abgerundeten Flächen eine Raumschale auf fast quadratischem Grundriss bilden. [← A82] Der Boden ist von Waschbetonplatten, einem Belag, welcher auch im Außenbereich vorkommt, bestimmt. Die Materialien sind robust und solide und zeigen ihre natürliche Oberfläche in Sichtbeton, Naturholz und farbig abgesetzten Türen in einem frischen Grün sowie die Lichtkanonen in Gelb. Vice versa zeigt sich der Sichtbeton aus dem Innern der Kirche im Äußeren des Gemeindehauses.

Der Kirchenraum soll ein »Stück Alltagsweg, ein geschützter und geborgener Teil des äußeren Platzes« sein und die Gläubigen zum in sich gekehrten Verweilen einladen, so die Raumauffassung von Klaus Franz. ¹²⁶ Der gerade Deckenabschluss, der horizontal verschalt wurde und die drei Oberlichter, die mit sonnengelber Farbe den Raum in warmes Licht tauchen, verstärken die Wirkung einer geräumigen Höhle. [← A83] Höhepunkt der Lichtdramaturgie ist der Altarbereich mit den sakramentalen und liturgischen Orten: Altar, Ambo, Tabernakel und Taufbecken, von Künstler Tme aus Korb gestaltet, die Buße und Priesterbank sind von Franz entworfen. Die umstehenden Bankreihen beschreiben ein Kreissegment und werden von einer der Wand folgenden Sitzbank umschlossen. Einziger Schmuck des Raumes ist die mit Brettschalung kunstvoll gegossene Betonwand. ▶◀

126 Brief an Pfarrer, in dem Klaus Franz die Anlage beschreibt, ist Grundlage für den Pfarrbrief zur Weihe von *St. Monika*, vom 23.09.1973, saai, Bestand KF.



ST. MONIKA - STUTTGART FEUERBACH - PROF. KLAUS FRANZ



ST. MONIKA - STUTTGART FEUERBACH - PROF. KLAUS FRANZ

A84 Grundrisse Gemeindehaus. Untergeschoss mit Gruppenraum, 1. und 2. Obergeschoss Wohnen. Baugesuch, 15. 11. 1970.

A85 Grundriss Erdgeschoss. Kirche und Gemeindehaus. Werkplanung, 15. 11. 1970.

Das bewährte Konzept des kompakten Baukörpers übernimmt Klaus Franz auch für das Gemeindezentrum St. Monika in Stuttgart-Feuerbach, allerdings verfügt es als einziges von seinen fünf gebauten Ge-

meindehäusern über drei Geschosse. Das Gemeindehaus mit Kindergarten, Saal und Wohnungen befindet sich gegenüber dem Eingang zur Kirche in westlicher Richtung. [← A84] Die gestapelten Nutzungen sind über einen separat gestellten Treppenturm erschlossen, der das UG mit Club- und Versammlungsraum ebenso andient, wie das 1. und 2. Obergeschoss mit den Wohnungen. Der einklassige Kindergarten im Erdgeschoss wird über einen eingezogenen Vorplatz im Baukörper separat erschlossen. So sind die Bereiche klar geordnet, um wie schon bei Maria Regina, die verschiedenen Zonen des öffentlichen Raumes und des Privaten klar von einander zu trennen, was einen wesentlichen Entwurfsansatz von Klaus Franz ausmacht. Aus diesem heraus ist das Erdgeschoss mit viel Fensterfläche geöffnet, im Gegensatz dazu das Obergeschoss nur mit den nötigsten Öffnungen ausgestattet. [← A85] Hieraus entsteht wiederum ein starker Kontrast vom leichteren EG zum geschlossenen, dadurch schwerer lastenden OG. Die Obergeschosse sind nach Süden geöffnet, haben aber tief eingezogene Balkone vorgelagert, um einen möglichst guten Schallschutz zum darunter befindlichen Freibereich des Kindergartens zu erzielen und staffeln sich dann über die Wohnzimmer weiter nach hinten zu den privaten Schlafräumen in der Gebäudetiefe. Im 2. OG setzt Klaus Franz vor allem auf Oberlichter, die Licht aber keinen Einblick zulassen. Das Untergeschoss ist auf der Ost- und der Westseite abgegraben und erhält dadurch eine zweiseitige Belichtung und Querlüftungsmöglichkeit. Die Lichthöfe sind sorgfältig in die von Klaus Franz selbst durchgeführte Freiraumplanung integriert, die sehr detailliert das gesamte Grundstück erfasst, bis hin zu den vorgefertigten Betonrohrabschnitten, die gemeinhin als Abwasserrohre benutzt werden, wurden von Franz hier vorgesehen für die Abgrenzung der Kirche zum Parkplatz.

Die Fassadengestaltung des Gemeindehauses, [→ A86] welche durch vornehmlich geschlossene Sichtbetonflächen bestimmt ist, wird mithilfe ablesbarer Fugen, die von in die Schalung eingelegten Dreikantleisten erzeugt werden, in Felder aufgeteilt. Hierdurch wird eine Geschossigkeit betont, die eine maßstäbliche Zuordnung ermöglicht und so den Bezug zum Menschen herstellt, was auch mit Humanisierung der Architektur umschrieben werden kann, und durch den Namenszug des Zentrums im eigens von Klaus Franz entwickelten Schrifttypus und einer farbigen Gestaltung von quadratisch-diagonal geteilten Feldern unverwechselbar wird und Identifikation herstellt. Die rot gefärbten Stützen markieren die Eingänge der jeweiligen Bereiche.

Die Konstruktion des Gemeindehauses ist in Stahlbeton, außen materialsichtig ausgeführt. Die Räume haben innenseitig eine Schale aus Wärmedämmung und vorgemauertem Kalksandstein, der mit den nichttragenden Innenwänden korrespondiert. Die Decken sind massive Stahlbetonplatten, unterseitig mit Holz verschalt, welche mit den Holzfenstern korrespondieren. Die Presse



A86 Blick auf die Ostfassade des Gemeindehauses mit dem vorgestellten Treppenturm und dem Eingangsbereich in den Kindergarten, im Vordergrund der Kirchhof. Aufnahme 1973.

bestätigt der Anlage eine Zeugniskraft für die 1970er Jahre als kompromisslose und sachliche Komposition mit der Charakterkraft eines Zeitzeugen, bedingungslos modern. ^{↷127} ▶◀



- A87 Ansicht von Süden, mit dem Freibereich des Kindergartens und den Balkonen der Wohnungen in den Obergeschossen. Im Hintergrund die Kirche und der Anbau der Beichte. Aufnahme 1973.
- A88 Südostecke des Gemeindehauses mit Blick auf den gerundeten Treppenturm und den Verbindungsstegen. Aufnahme 1973.

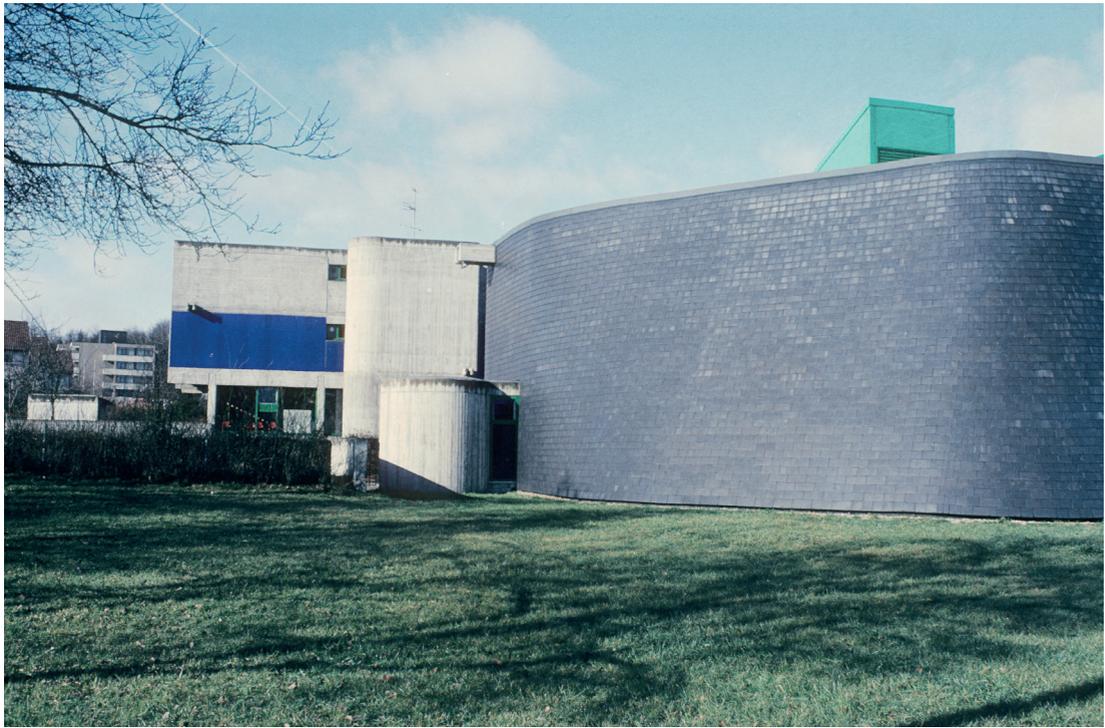
Einflüsse auf die Entstehung der Anlage St. Monika

Das Gemeindezentrum St. Monika beruht in seiner Anlage auf der Grundidee, die Franz schon für Maria Regina entworfen und entfaltet hatte, die aber in ihrer Komposition weiterentwickelt und angepasst wird, [← A87] in der Anordnung von geometrischen Körpern, die als einzelne Elemente spürbar bleiben, in der Setzung zueinander aber eine korrespondierende Spannung aufbauen. Der Zugang zu allen Bereichen ist nah an den Menschen, wie dies ebenfalls schon in der Situierung in Fellbach ein starkes Merkmal ist. Die kubische Form des Gemeindehauses mit drei Geschossen und dem vorgestellten Turm, der anders als bei Maria Regina, nicht auf der Rückseite, sondern als wichtiges räumliches Element in den zentralen Platz integriert wird, [← A88] steigert die Kompaktheit und erhöht so die atmosphärische Dichte zu einem Aufenthaltsraum, der dem Alltäglichen sehr nahe ist. Einzig die Form der Kirche [→ A89] bricht aus der gewohnten Formsprache aus und deutet in ihrer geschlossenen Gestalt mit dem schwarzen Schindelpanzer auf eine ›andere‹ Bedeutung hin, wieder in einer eigentümlichen, elementaren Urform. Die Grundrissgestalt des Quadrates mit abgerundeten Ecken wurde schon bei der von Hermann Baur 1958 fertiggestellten Bruder Klaus Kirche in Birsfelden in ähnlicher Form verwendet, wie auch bei der Kirche von Le Corbusier in Firminy, die Klaus Franz Inspiration für die zu Grunde liegende Komposition war, die sich im Detail aber völlig anders darstellt. Wie auch die canons de lumière als Idee von Le Corbusier einfließen, die in der Kirche von La Tourette in zwei verschiedenen Varianten eingesetzt sind, aber in der Ausformung von Franz ein ganz anderes Erscheinungsbild haben.

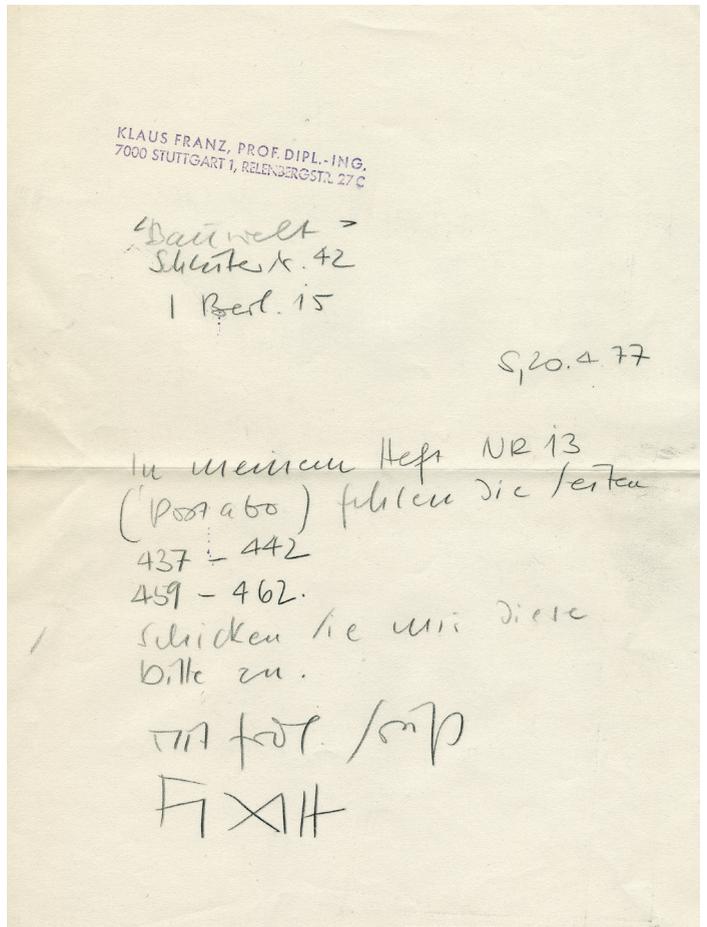
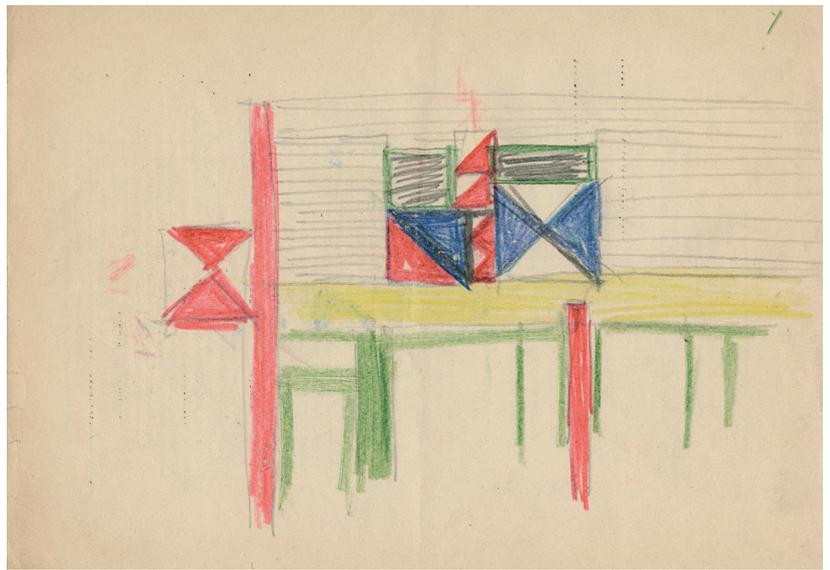
Die farbliche Akzentuierung der Eingangsfassade [→ A90] und der Eingänge ist an diesem Bauwerk in ausgeprägter Form eingesetzt. Die farbigen Quadrate, die diagonal in vier Felder wiederum durch Fugen geteilt und in den oberen und unteren Vierteln mit Primärfarben gefüllt sind, zeigen das Zeichen von Klaus Franz, [→ A91] quasi seine stilisierte Unterschrift, wie es sich an seiner handgefertigten Unterschrift nachvollziehen lässt. [→ A92] In beiden findet sich das abstrahierte X. ▶

Die farbliche Akzentuierung der Eingangsfassade [→ A90] und der Eingänge ist an diesem Bauwerk in ausgeprägter Form eingesetzt. Die farbigen Quadrate, die diagonal in vier Felder wiederum durch Fugen geteilt und in den oberen und unteren Vierteln mit Primärfarben gefüllt sind, zeigen das Zeichen von Klaus Franz, [→ A91] quasi seine stilisierte Unterschrift, wie es sich an seiner handgefertigten Unterschrift nachvollziehen lässt. [→ A92] In beiden findet sich das abstrahierte X. ▶

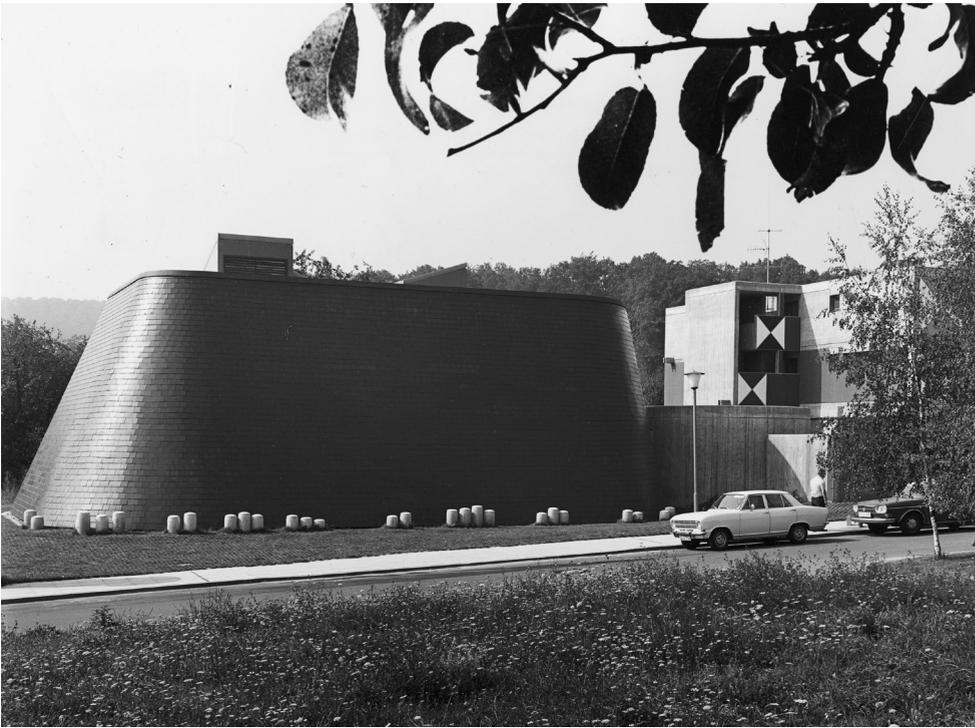
In beiden findet sich das abstrahierte X. ▶



- A89 Ansicht Ost, im Vordergrund die eingezogene Ecke der Kirche, die den Altarbereich anzeigt. Aufnahme 1973.
- A90 Ansicht Nordost Gemeindehaus. Markierung der Wände mit ausgekreuzten Quadraten und die Eingänge mit roten Vertikalen. Aufnahme 1973.



- A91 Farbstudie zur Wandbemalung mit seinem *Markenzeichen* als Signet, dem ausgekreuzten Quadrat.
- A92 handschriftlicher Brief von Klaus Franz mit seiner Unterschrift, in die er das ausgekreuzte Quadrat aufgenommen hat.



A93 Ansicht Nord, Kirche St. Monika. Aufnahme 1973.

A94 Ansicht Nord, Kirche Maria Regina. Aufnahme 1967.

Nach den eruptiven Auseinandersetzungen innerhalb der katholischen Kirchenkreise um die Gestalt der Kirchbauten ringend, die Ende der 1950er Jahre aus soziologischen und liturgischen Forderungen gleichermaßen gespeist sich entluden, folgte ab ca. 1958 eine unglaubliche Fülle von umgesetzten Kirchenbauwerken, die wie »kein anderes Land [...], weder [deren] Qualität noch [deren] Quantität erreichten. Einige von diesen Kirchen zeigen eine zu atemlose Suche nach Neuigkeiten, aber die besten sind meisterhaft.«¹²⁸

Franz hat mit der Anlage von Maria Regina für ihn grundlegende Gestaltmerkmale in der Komposition und der Formgebung gefunden, die er in seinem architektonischen Schaffen immer wieder in unterschiedlichen Konstellationen einsetzte und weiterentwickelte. Angepasst an die Rahmenbedingungen wie Grundstück, Topographie und Raumprogramm wurden die Grundformen und Elemente, die geometrischen Ursprungs sind, zueinander gesetzt und in Beziehung gebracht. Nachvollziehbar wird dies gerade im Vergleich der beiden und einzigen Gemeindezentren, die von ihm entworfen und verwirklicht wurden. Bei den drei weiteren Gemeindehäusern, die er ohne Kirche realisierte, finden sich die schon bei Maria Regina aber auch bei St. Monika angewendeten Gestaltmittel, die sich als architektonischer Ausdruck und mit immer wiederkehrenden Merkmalen charakterisieren lassen: in der Kubatur, der Behandlung der Oberflächen, den Fassaden, in der Überlagerung von leicht und schwer, im Material, im Umgang mit den Flächen und der Verwendung von Bauelementen. Im Kapitel 5 — 3 wird dies weiter ausgeführt.

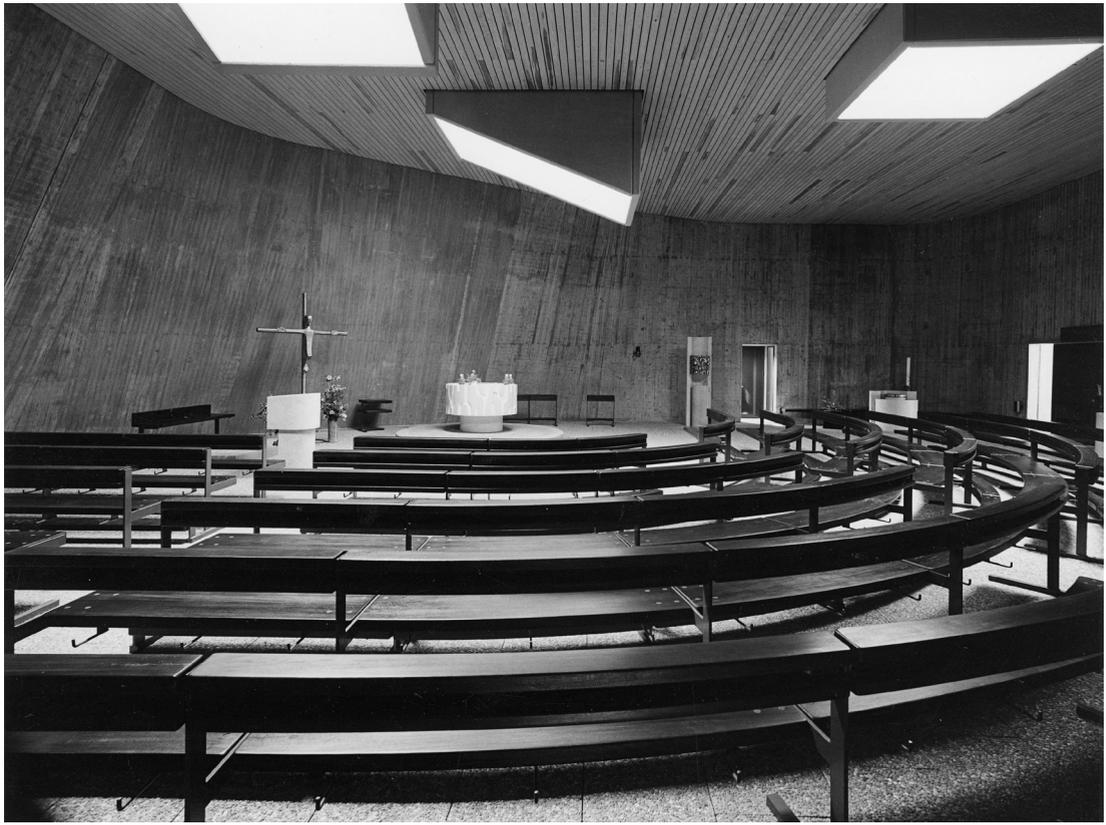
Die beiden Kirchengebäude unterscheiden sich in ihrer Grundform stark voneinander, sind aber in der Behandlung der architektonischen Mittel sehr ähnlich aufgebaut. Die Grundform ist bei beiden Bauwerken stark auf das Grundstück zugeschnitten, ganz extrem bei St. Monika, die quasi der Grenzlinie folgt. Die Kubaturen unterscheiden sich im Grundriss und im Aufriss, die schrägen Wände sind als Merkmal beiden zu eigen. Die Fassadengestaltung ist im gleichen Material ausgeführt, unterscheidet sich jedoch durch die Farbe. Die Variation der Neigung der Wand zeigt den Ereignisort, den Altar an, bei St. Monika durch die stärker geneigte Wand an der eingezogenen Ecke [← A93] und bei Maria Regina durch die steil geneigte Fläche und durch die Höhenentwicklung. [← A94] Die Belichtung von oben, die sehr unterschiedlich gestaltet ist und auch andersgeartete Effekte erzeugt, lässt bei beiden Kirchen im Inneren eine introvertierte Wirkung des Raumes entstehen, die diese »fremde« und »andere« Assoziation hervorruft und gerade damit eine Auseinandersetzung mit dem Ort provoziert.

Über das Ideal und die Inspiration von Le Corbusier erreicht Klaus Franz eine große Konsequenz in der Formenfindung.¹²⁹ Mit grobem Strich verläuft der Entwurf, immer im menschlichen Maßstab, erfährt seine Finessen in der Umsetzung und zeigt sich

Über das Ideal und die Inspiration von Le Corbusier erreicht Klaus Franz eine große Konsequenz in der Formenfindung.¹²⁹ Mit grobem Strich verläuft der Entwurf, immer im menschlichen Maßstab, erfährt seine Finessen in der Umsetzung und zeigt sich

128 Smith, Kidder: The new architecture of Europe, hier zitiert nach Schnell 1973, S. 227.

129 auch wenn weitere Architekten ihn beeinflusst haben. Siehe Kapitel 4 — 3.



A95 Innenraum, Kirche St. Monika mit Altarbereich.
Aufnahme 1973.

A96 Innenraum, Kirche Maria Regina mit Altarbereich.
Aufnahme 2007.

kompromisslos. Und doch ist die architektonische Sprache von Franz eine ganz eigene, eine die das Verständnis von Corbusier verinnerlicht hat und aus diesem Verständnis heraus eigene Ausdrucksformen entwickelt. ¹³⁰

Beide Zentren sind in Ortbeton mit gleichem Dachaufbau erstellt und die Kirchen mit Eternit verschindelt. Der Kirchenraum beruht bei St. Monika auf dem Quadrat [← A95] und bei Maria Regina auf dem annähernden Kreis, [← A96] die zugeordneten Anbauten sind im Kontrast dazu eckig bei Maria Regina und rund bei St. Monika. ¹³¹ Keine kirchlichen Zeichen wie Kreuz oder Glockenturm sind vorhanden, sie weisen nur durch ihr plastisch-räumliches, andersartiges und geschlossenes Volumen auf die Nutzung hin. Im Inneren sind die Bodenbeläge aus einem Material, welches auch im Außenbereich eingesetzt wird, um einen möglichst schwellenlosen Übergang von außen nach innen zu erreichen. Die Sitzbänke wurden in Kreissegmenten gefertigt, so dass eine unverrückbare Anordnung um den Altar bewirkt wird, die ganz auf den Raum zugeschnitten ist.

Die großen Unterschiede ergeben sich durch die Grundformen der Kirchen, durch die Volumenunterschiede und die Plastizität, die einer Hierarchisierung gleichkommen. St. Monika ist als »Fili-ale« weniger groß und weniger hoch (ca. 7 Meter), mit nur halb so vielen Sitzplätzen versehen und besitzt weder Unterkirche noch eine Werktagkapelle. Ihre untergeordnete Rolle wird durch das Hinabsteigen über vier Stufen in den Kirchenraum noch betont und durch das Fehlen eines Hochpunktes. Beiden zueigen ist das Vordach aus Beton vor dem Hauptzugang, welche das Signet des Architekten tragen, das X.

In St. Monika führt der Weg vom Kirchhof [→ A97] über 4 Stufen nach unten zum einzigen Eingang in die Kirche, eine Sogwirkung nach unten entsteht, die im durchgehenden Bodenbelag ebenfalls schwellenlos die Kirche zu einem »überdachten Winkel« des Außenraumes werden lässt, der sich als Ort der Stille, als bergende Hülle zeigt, den Menschen ohne großartige Geste in sich aufnimmt, ¹³² ein Ort, wie ihn Klaus Franz bezeichnet, herausgenommen aus der Zeit, aus der Hast des Alltags und doch mit-tendrin stehend wie ein Fels in der Brandung, ein Ort der letztlich nicht mehr sein will als eine Kapelle am Wegesrand und doch vielen Menschen Platz bietet.

Bei Maria Regina sind die Formen mathematisch kühl zurückgenommen [→ A98] und entfalten erst im Innern durch die fallenden Linien und die Lichtführung eine vergeistigte Wirkung. Die Eingänge bereiten die Überleitung vor, die durch das Eintauchen in

130 die der »heiligen Bewegung des Anfanges, dem Tanz« entspringen, wie Gleizes sagt, »sich in einer heiligen Komposition der Architektur vollenden, deren Wesensart in der Aufrechterhaltung einer gestalterischen Assoziation besteht, die hoch über der individuellen Sonderung, gerade dadurch einen Eindruck von unendlicher Dauer, also von Ewigkeit, hervorruft.« Gleizes, Albert: Kubismus, Bauhausbücher 13, München 1928, S. 89.

131 »Die ursprüngliche Eigenschaft jeder architektonischen Form ist das Volumen, weil die Architektur als

einziges unter den plastischen Ausdrucksmitteln von innen und außen her verstanden werden muss.« Eisenman 2005, sich auf Moretti beziehend, der postuliert, dass die Architektur unter den Aspekten Kontrast, plastische Werte, Innenraum und Qualität des verwendeten Materials gelesen werden müsse, ihr eigentümlichster Aspekt sei der *space*. Moretti, Luigi: *Strutture e sequenze di spazi*, in: *Spazio* 7, 12/1952.

132 handschriftliche Notizen von Klaus Franz vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.



- A97 Ansicht Südwest, Kirche St. Monika, mit Haupt-
eingang. Aufnahme 1973.
- A98 Ansicht Südost, Kirche Maria Regina, mit Haupt-
eingang. Aufnahme 1967.

einen dunklen, niedrig umgrenzten Raum und im sich wieder Öffnen Spannung und Kontrast erzeugen, die im »Auftauchen« im Kircheninnenraum entfaltet werden in der Strahlkraft des Raumes und des Lichtes. Das Gefühl einer anderen Welt vermittelt sich, die eines Hauses über dem heiligen Weg, wie es Schwarz ausdrückt, und damit selbst Teil der heiligen Straße wird. ^{~133}

In der Synthese des Raumes, der Sequenz des Weges, der elementaren architektonischen Form und der ungewohnten Materialität liegt für beide Kirchbauten von Franz der Ausdruck und die Dokumentation des Göttlichen. Beide Kirchengebäude beziehen sich auf einen zentralisierten geometrischen Grundriss, der zwar nicht die Reinform darstellt, aber Grundform ist und sich im Aufriss, und das ist das Besondere, mit dieser zu einer Einheit verbindet. Durch die Überhöhung und Lichtführung, in Maria Regina noch stärker spürbar, bildet der Raum auch bei St. Monika eine Einheit. Beide Kirchbauten stehen direkt auf der Erde, kein Sockel hebt sie vom alltäglichen Geschehen, keine Schwelle, nicht einmal ein Wechsel im Bodenbelag ^{~134} kündigt die Heterotopie an, die »Orte außerhalb aller Orte sind«. ^{~135} In den Bauten findet sich der Geist der Zeit sehr eindrücklich wieder, »der Architekt unserer Zeit lehnt die auffallende, für sich stehende Einzelheit ab, er erstrebt die Einheit der Gesamterscheinung des Raumes, auch für das Raumkompartiment,« ^{~136} wie auch die Reflexion einer stärkeren Innerlichkeit der Kirche und einer damit verbundenen Zurücknahme der Kirchbauten. ^{~137} Eine angemessene »Ehrlichkeit, Beherrschtheit, Innerlichkeit« werden als allgemeine Qualitätsmerkmale eines »christlichen Bauwerks« beschrieben. ^{~138}

Mit beiden Kirchbauten erfüllt Franz die Forderung der Zeit, dass »je üppiger unsere Wirtschaftswunderwelt blüht, um so reiner und strenger sollten unsere Kirchen sein.« ^{~139} In ihrer Schlichtheit spiegeln die Räume wahre Größe, in denen sich der Mensch öffnen und Gott erfahren kann. Die Leere des Raumes hat eine »große Schöpferkraft, sie ruft Dinge gleichsam hervor.« ^{~140} Kunst, eben auch Raum- oder Baukunst, ist die Verbindung zum Göttlichen. In der Kunst finden die Menschen ihre Träume, das nicht Machbare scheint sich zu manifestieren in der Vollkommenheit, die irritierend die »Dichte des Daseins« ^{~141} vermittelt.

Beide Gemeindezentren sind heute noch erhalten und in Nutzung. Die Kirchen sind in ihrem äußeren Erscheinungsbild weitgehend im Originalzustand, Maria Regina behutsam instandgehalten, bei St. Monika sind die Sichtbeton-Zubauten, wie die Sakristei und das Baptisterium beschichtet worden. Die Gemeindehäuser mit etlichen handwerklich sehr hochwertigen Ausbaudetails, die

133 »Sie beginnt mit dem Portal. Das ist die Stelle, wo das Volk seinen Geschichtsweg unterbricht und in den Ursprung wendet [...] Der Torweg ist dunkel. Sie endet mit dem Altar, der auf breiten Stufen steht [...] Das ist die Stelle wo das Volk seine heilige Wanderung aufgibt, die Stelle des letzten Opfers. Sie liegt ganz im lautersten Licht. Dahinter ist der Bau zu Ende, seine Bewegung hat das Ziel hervorgebracht. Zwischen beiden Enden steht das Volk, und sein Stehen vollzieht Weg.« Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche, Salzburg 1998, 3. Auflage, S. 109.

134 ein durchaus im Zeitgeist zu sehendes Gestaltungselement, welches sich auch bei Bauten anderer Architekten jener Zeit finden lässt, wie z. B. u. a. bei Gottfried Böhm, Egon Eiermann oder Hermann Baur.

135 Wittmann-Englert 2006, S. 130.

136 vgl. Schnell 1973, S. 221.

137 vgl. Wittmann-Englert 2006, S. 134.

138 Ladner 1961, S. 422.

139 Winter, F.G. 1960, zitiert nach Schnell 1973, S. 225.

140 Guardini zitiert nach Schwarz, Kirchenbau 1960, S. 29.

141 Schwarz 1960, S. 29.

von Franz sorgfältig geplant wurden, sind bei Maria Regina achtsam weitergebaut und einer behutsamen Betoninstandsetzung unterzogen worden, unter Einbringung von Vierungen an den geschädigten Stellen und Beibehaltung der sichtigen Betonoberfläche. Bei St. Monika wurde das ganze Haus beschichtet, was den Verlust der Schalungsabdrücke und der Betonfarbigkeit nach sich zieht und damit seine einstige Strahlkraft eingebüßt hat. Die Kirchenbauten weisen einen insgesamt höheren Erhaltungsgrad des Originalzustandes auf, was wohl der Nutzungsart geschuldet sein mag und doch scheint die hochwertige Ausstattung bis hin zu den Bänken im Zusammenhang mit der Raumwirkung eine solch hohe Performanz zu haben, dass sie bis heute akzeptiert und in das alltägliche Leben integriert werden, ohne dass der Veränderungsdruck sich durchsetzen konnte, im Gegensatz zu vielen anderen modernisierten Kirchen der Sechzigerjahre, die ihren ursprünglichen Raumeindruck völlig eingebüßt haben zu Gunsten einer sogenannten ›zeitgemäßen‹ Gestaltung. ▶◀

Zu Beginn der Gestaltung der Nachkriegs-Kirchenbauten kamen einige prägende Faktoren zusammen, die den immensen Umbruch in der Geschichte des Kirchenbaus beeinflussten und zu seiner Ausformung

beitrugen, einerseits die Liturgische Bewegung, die große Kraft besaß und sich in vielem von tradierten Vorstellungen unterschied und den Kirchenraum von Innen heraus dachte, was zu einem ganz neuen auch äußeren Erscheinungsbild führte. Andererseits waren da die Zeitideen, die sich in einer gewandelten sozio-kulturellen Gesellschaft, die ihren äußeren Ausdruck gerade im Wiederaufbau der zerstörten Städte und Landschaften in einer modernen Form suchte, sowie die zeitbezogene Form- und Materialvorstellung, die neue Möglichkeiten in der Bautechnik und den Konstruktionen geradezu herausforderte. ^{~142}

Schnell nennt zwei die »Raumordnung verändernde Hauptprobleme«, die im neuen Kirchenbau von den Architekten zu lösen waren, die möglichst nahe Verbindung mit dem neu zu ordnenden Altarraum und die »neu erkannte Einstufung der Gemeinde als die Zelle der Kirche«, ^{~143} der Ausdruck zu verleihen sei, also auch eine Frage des äußeren Erscheinungsbildes und des räumlichen Volumens. »Der Kirchenbau ist die geistigste und zugleich emotionsdichteste aller architektonischen Aufgaben. Seine inneren Dimensionen überschreiten sozusagen die Endlichkeit, sie berühren das Unaussprechliche.« ^{~144}

Zur Lösung des Kirchenbauproblems ist vor allem mit der Kirche Maria Regina, aber auch mit St. Monika, ein Beitrag entstanden, der die Ordnung des in der Organisation der gottesdienstlichen Bedürfnisse und Einrichtungen des Grundrisses mit der Hülle in Spannung setzt und eine ideale Gestalt dafür gefunden hat. ^{~145}

Der elliptische Grundriss von Maria Regina mit seinen zwei Brennpunkten deutet architektonisch die Funktion der Christozentrik in der Begegnung des Menschen mit Gott an. Der eine Brennpunkt liegt auf der Altarinsel, der andere im Mittelgang inmitten der Bänke. Die zwei Pole erzeugen eine Spannung zwischen dem Schöpfer und den Geschöpfen ohne Hierarchisierung. Die Form stellt die sichtbare Kristallisierung der Idee der christlichen Versammlung dar. ^{~146} »Die Idee führt die räumliche und ideengebundene Perspektive ins Kosmische weiter.« ^{~147} Franz hat damit im Sinne des »Communio-Raumgedankens« ^{~148} den idealen Zentralraum für den Austausch von Mensch und Gott geschaffen, jeder hat seinen Platz und kann statisch oder dyna-

142 vgl. Schnell 1973, S. 225.

143 Schnell 1973. S. 179 und 181.

144 Ladner, Eduard: Ausdruck und Hinordnung im katholischen Kirchenbau, in: *Werk* 12/1961, S. 422.

145 »Zeltcharakter muss auch solchen Kirchenbauprojekten zugesprochen werden, die mit neuen Baumaterialien und Konstruktionsmethoden einen in Spannung stehenden Kultraum schaffen wollen, bei dem zwischen Wand und Decke nicht mehr unterschieden werden kann.« in *Kunst und Kirche*, 20. Jg 1957, Heft 2, S. 69. Bei Maria Regina und bei St. Monika trifft dieses zu,

auch wenn es nicht primär um die Form des Zeltes ging, aber darum, eine vertraute Form mit einer fremden zu vermengen, um jenen *anderen* Ausdruck zu erreichen.

146 Debuyst, Frédéric: Kritische Gedanken zum Kirchenbau der Gegenwart. in: *Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 20. Jg., 1967, Heft 5/6, S. 189.

147 Schnell 1973, S. 200.

148 ausgeführt in: *Communio-Räume. Auf der Suche nach der angemessenen Gestalt katholischer Liturgie*, hg. v. Alberts, G., Sternberg, T., Zahner, W., München 2003.

misch seinen Glauben zelebrieren. Auch für die Liturgie ist der vorgegebene Wegraum in diesem gerichteten Zentralraum ausreichend. ^{~149} Einen bipolaren, nach dem Bild der Ellipse strukturierten Raum für die Liturgie zu schaffen und in ein Spannungsfeld zu setzen, kann als Versuch gewertet werden, den physikalisch leeren Raum nicht als Gegenüber, sondern als persönlich-psychischen zu integrieren und damit zum Seelenraum werden zu lassen, ^{~150} eine Darstellung der Zweiheit in einem Raum, des Göttlichen und des Menschlichen, die zusammengehören und doch getrennt sind, in der ›participatio actiosa‹.

Das innere Volumen von *Maria Regina* ist eine bergende Hülle, die den Raum spürbar macht, in der Erzeugung einer Spannung, eine ambivalente Ausstrahlung von Schutz und Erhebung, »Gestaltet durch ein undefinierbares Absolutes, das im Einklang mit dem Universum steht und einen einzigen Schöpfungswillen voraussetzt,« ^{~151} wie Le Corbusier in *Vers une Architecture* anmerkt und sich selbst als den Ausführenden, an die Quelle Angeschlossenen erkennt. Obwohl er nie das Wunder des Glaubens erlebt hat, aber das Wunder des unfassbaren Raumes. ^{~152} Für Schwarz wiederum ist »das Wesen der Kirche [...] Inkarnation«, ^{~153} deshalb dürfen im Kirchenbau »Vorgang und Dasein eben nicht getrennt werden«. ^{~154} All dies verbindet sich in *Maria Regina*. Klaus Franz hat den Glauben und den Schöpfungswillen vereint zu einer in sich ruhenden und nach außen strahlenden, durch ihre Wirkung kommunizierenden Komposition, die ihre geometrische Form mit der Funktion und den liturgischen Anforderungen zu einer Einheit werden lässt. ^{~155}

Franz war sich der Wegbereiter aus der Baugeschichte und der Philosophie, wie auch der Kunst sehr bewusst und pflegte einen regen Austausch mit all diesen Bereichen. ^{~156} Die von ihm selektierten Elemente wurden immer in Weiterentwicklung und Transformation in einen eigenen Kontext überführt, ein ähnliches Vorgehen pflegte Le Corbusier. Erst im Schöpfen aus diesem großen, schon geleisteten, schon gedachten Überfluss an geistig und theoretisch begründeten Formen und Gestalten sowie den Theorien dazu konnte die Überhöhung in Form und Ausdruck erreicht werden. Seine umfassende Bildung auch in philosophischen Bereichen machte ihn offen und respektvoll zugleich für die Zusam-

149 In der Schrift *In der Mitte der Versammlung* von Albert Gerhards wird zu Recht das Bedürfnis nach Nähe betont, aber auch die Ambivalenz, die ihm zugrunde liegt, und die in der bipolaren Gestalt zum Ausdruck kommt. Deshalb wird die elliptische Grundrissgestaltung von ihm als neues Paradigma angesehen. Gerhards, Albert: *In der Mitte der Versammlung*, Deutsches Liturgisches Institut 1999.

150 vgl. Funke, Dieter: *Psychoanalytische Überlegungen zum Raumerleben liturgischen Feierns*, Regensburg 2003, S. 96.

151 Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur*, (1923) Gütersloh/Berlin 1969, S. 151. (Originalausgabe unter dem Titel: *Vers une Architecture*).

152 vgl. Kessler, Thomas: *Einige Bemerkungen zu Phänomenen des Raumes im Kloster Ste. Marie de la Tourette* in *Éveux*, 1986, S. 184.

153 Schwarz, Rudolf: *Kirchenbau*, Heidelberg 1960, S. 72.

154 ebenda.

155 »Denn das Bauwerk soll neben der Zeit stehen und soll in der Reinheit seiner mathematischen Formen Gott ehren, in der göttlichen Form der Geometrie, denn es ist an der Zeit, Gott in der Sprache des Gesetzes zu ehren und ihn im Gesetz zu erkennen und aufzuzeigen, dass es möglich ist, streng und doch nicht rational zu sein, abstrakt und doch nicht ohne Liebe.« Schwarz, Rudolf: *Entwurf einer kreisrunden Pfarrkirche*. in: *Baukunst und Werkform*, 6. Jg., 1953, S. 64.

156 schriftlich hinterlegt in einem Vortrag, den Klaus Franz im November 1976 an der AKB in Stuttgart hielt mit dem Titel *Architektur und Bildende Kunst*, Typoskript in saai, Archiv KF, ders. In Klaus Franz 2003, S. 64–70, zudem aus Hinweisen von Mo Horn, Dagmar Kaiser und Axel Müller-Schöll, die bei Klaus Franz studiert haben und die von seinen philosophischen Ausführungen berichten.

menführung der geistlichen (theologisch), ethischen (menschlich) und architektonischen (formalästhetisch) Welten, um jene andere Welt (Heterotopie) für die Begegnung der Menschen mit dem Göttlichen schaffen zu können. ^{~157} In dieser weitgespannten Integration paart sich die Weltoffenheit mit der Geborgenheit, die Einfachheit mit künstlerischen Akzenten in der Transzendenz. Die für einen Kirchenbau sehr ausgefallene Form der Kirche Maria Regina kann auf mehrere Einflüsse zurückgeführt werden, gleichwohl die Einfachheit und Klarheit der puren Geometrie den starken Charakter der Anlage ausmachen. Diese aus der Mathematik geborene Komposition ^{~158} aus horizontalen und fallenden bzw. steigenden Linien ist in ihrer Ambivalenz und Spannung zum grenzenlos wirkenden Innenraum kaum zu übertreffen. Durch die Verwendung der Mathematik als Rückführung zum Natürlichen, von Gott Geschaffenen und damit zur Erdverbundenheit wird ein menschliches Maß erreicht, welches wiederum über sich hinaus auf eine höhere Ordnung weist. Die Verbindung der einzelnen Teile wird vom »offenen Nebeneinander« oder »klaren Gegenüber« zum »Ineinander«, wie es Wölfflin ausdrückt, »die reinen Kontraste werden gebrochen; das Isolierbare verschwindet.« ^{~159}

Die Zugrundelegung der Eigenschaften des Urmenschlichen lassen die rein mathematischen Formen im Zusammenhang mit Kunstschaffen und Funktionserfüllung zu einer sich (selbst) erklärenden Form werden. ^{~160} Das heißt im Fall von Maria Regina, dass der mathematische Kegel und die geometrischen Formen der Zugänge und Gauben zu einer abgeleiteten Form verschmelzen, die einen kristallinen Ursprung ^{~161} erahnen lässt. Im Innern wird die Quelle, die freigehaltene Mitte auf der Altarinsel zwischen Abendmahlstisch, Ambo und Priestersitz noch betont durch die sensible Neigung der Achse die auf die ungeneigte Grundlinie

157 wie es Guardini ausdrückt, überzeugt, dass es eine »Schicksalsmacht [gibt], die allen [...] gebietet; von einer waltenden Gerechtigkeit und vernunfthaften Ordnung, die alles Geschehen regelt und richtet« und der Welt »letzte Ordnung« bildet. Guardini, Romano: Das Ende der Neuzeit, ein Versuch der Orientierung, Basel 1950, S. 16.

158 Hier wird die Empfindung von Blaise Pascal Realität: »Und beim Raum wird die Beziehung zwischen den beiden Unendlichkeiten deutlich«. Pascal, Blaise: Vom Geiste der Geometrie, Darmstadt 1948, S. 55.

159 Wölfflin führt aus: »Es gibt die Schönheit der vollkommen klaren, unbedingt fassbaren Formerscheinungen, und daneben eine Schönheit, die ihren Grund gerade in dem nicht völlig Fassbaren hat, in dem Geheimnisvollen, dass sein Antlitz nie ganz enthüllt, in dem Unauflösbaren, das jeden Augenblick ein anderes zu sein scheint. Jenes ist der Typus der barocken Architektur [...] Dort das vollständige In-Erscheinung-Treten der Form, ein Unüberbietbares an Klarheit, hier die Gestaltung, die zwar klar genug ist, um das Auge nicht zu beunruhigen, aber doch nicht so klar, dass der Beschauer je zu Ende kommen könnte. [...] Es ist nicht wahr, dass der Mensch nur an dem absolut Klaren Freude hat, er verlangt alsbald vom Klaren hinweg nach dem, was nie ganz in anschaulicher Erkenntnis aufgeht.« Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1926, S. 237.

160 Dahinden, Justus: Versuch einer Standortbestimmung der Gegenwartsarchitektur, Zürich 1956, S. 40.

161 Le Corbusier spricht von den Kristallen und sieht in der Natur ein »unüberwindliches Modell« für die Architektur. »Das Reich der Mineralien bietet uns mit seinen Kristallisationsformen unzählige und unveränderliche Ursprungsvolumina, aus denen die Architektur Erkenntnisse gewinnen kann. [...] Darüber hinaus können die geologischen Formationen den Künstler zu Adaptationen anregen, zu architektonischen Modellen, die in der Lage sind, sich innerhalb der räumlichen Dimension einzuschreiben.« Le Corbusier zitiert nach Sbriglio, Jaques: La question du brutalisme, LC AU J1, Marseille 2013, S. 25. Dahinden sieht im Kristallinen die Urform: »Der Kristall entsteht in einer ganz speziellen Umgebung, durch ganz spezifische Ereignisse, die vom Menschen nicht beeinflusst werden können, d. h. einer höheren Ordnung unterliegen und an die Urquelle angeschlossen sind. Die Schönheit und Eigenart kommt aber erst mit dem menschlichen Entdecken hinzu mit dem *ans Licht bringen*. Der Mensch strebt in all seinem Tun nach der Erreichung der göttlichen Vollendung, die er in der Natur findet, der er sich allerdings mit allen menschlichen Mitteln nur annähern kann. Wie beim Kristall kann die Vollendung nur im Zusammenspiel von Menschlichem und Göttlichem erreicht werden, die *Mischung der Zutaten* im metaphysischen Sinne bestimmt das Resultat.« Dahinden 1956, S. 41.

bezogene Schnittkante des Oberlichts sowie die aus der Form sich ergebende Belichtung des Kernstücks. Damit wird eine Überschneidung der Welten verschiedener Dimensionen sichtbar und erlebbar gemacht.

Franz' Formfindung erklärt sich aus der Mathematik, die umfassend ist und in den Raum wirkt, ¹⁶² und ist das »Anliegen eines universalen Geistes«, ¹⁶³ der in der »zwingenden Logik und Symbolkraft ihres strukturellen Aufbaues« ¹⁶⁴ eine zeitlose und gültige Form erreicht, ¹⁶⁵ mit diesem tiefen Empfinden, welches sich in dem eigentlichen Volumen ausdrückt, der »Leere«, das von Architektur umschlossen wird.

Gefüllt mit geistigem Fluidum vereinigen sich unterschiedliche Qualitäten, von intuitiv und irrational bis strukturell und technisch, die das Wissenschaftliche mit dem Transzendenten vereinen, die Logik mit dem Herzen, ¹⁶⁶ die konstruktive Logik mit der künstlerischen Vision ¹⁶⁷ und so den »Kristall«¹⁶⁸ in seiner Klarheit und seiner Besonderheit hervorbringen. ¹⁶⁹ Auch hier müssen ganz bestimmte Ereignisse zusammenkommen, um eine ganz ursprüngliche Ausformung zu bilden. *Maria Regina* ist aus ebensolchen außergewöhnlichen Zusammenhängen entstanden, die genau wie die Härte und Durchsichtigkeit des »Kristalls« die Ambivalenzen beinhaltet und damit die Verbindung von Menschlichem und Göttlichem aufzeigen. »Wenn Menschen Gott Raum schaffen, dann tun sie es, weil seine Nähe und Gegenwart das Ursprüngliche ist, das sie erfahren und dem sie symbolisch sichtbare Gestalt geben wollen. So ist es letztlich immer Gott selbst, der sich Raum schafft in und durch Menschen. Umgekehrt finden die Menschen über die geisterfüllte ästhetische Kraft eines entsprechend gestalteten Raumes Zugang zu Gott. Er nimmt Raum in den Herzen und Sinnen der Gläubigen, um bei ihnen selbst Wohnung zu nehmen.« ¹⁷⁰ ▶◀

162 Die Mathematik sei die Schöpferin allen Raums, wie Le Corbusier bei der Einweihungsrede von Ronchamp sagte. Vgl. Schnell, 1973, S. 197.

163 Dahinden 1956, S. 28.

164 ebenda. Dahinden 1956, S. 28.

165 Baulich gesehen, kommt die Ausbildung einer Kirche als Zentralbau der Bestrebung entgegen, die Kirche als autonomes Gebäude, deutlich abgesetzt von anderen Häusern, zu errichten. Der Solitär wirkt durch seine geschlossene Figur, verzichtet auf Anschlüsse und verweigert sich weiteren Zubauten. Muck, Herbert: Gegliederter Zentralraum. In dem Aufsatz: Erfahrungen mit Raum in Zeiten des Übergangs. in: Sakralraum im Umbruch nach 48, Regensburg 2004, S. 31 ff.

166 Pascal, Blaise: Logik des Herzens, München (1959) 1985.

167 Moos, Stanislaus von: Minimal Tradition. Max Bill und die einfache Architektur, Zürich 1996, S. 21. Eine Entwurfshaltung von Franz, die nicht nur bei Max Bill,

sondern auch mit Le Corbusier, Louis Kahn und den Smithsons in Zusammenhang gebracht wird.

168 Geist und Materie als Entwurfsprinzip in Einklang zu sehen und zu bringen, hatte Le Corbusier schon formuliert, »welche Härte, welche Brutalität, welche Einheit, welche Unerbittlichkeit [...]« zitiert nach Sbriglio, der der Auffassung ist, dass »aus diesen insgesamt schon sehr frühen Erkenntnissen im Übrigen vielleicht seine Leidenschaft für Beton entstanden ist, Beton als wieder neu erschaffener Stein, als Ausdruck der Masse und der Dichte.« Sbriglio 2013, S. 25.

169 »den eigenen Glauben in die Tat umsetzen und begreiflich machen«. Zitat von Klaus Franz, nach Helene Döneke, Notizen zu: Mein Leben in *Maria Regina* vom 04.08.2005. Als Mesnerin war Frau Döneke am 30.04.1965 in das Gemeindehaus *Maria Regina* eingezogen und wohnte dort bis 2005. Ihre Erfahrungen legte sie in einem Schreiben nieder, saai, Bestand KF.

170 Mainzer, Udo: Wie heilige Orte entstanden sind. In: Kunst und Kirche, 1986, S. 75.

Die zeitgeschichtliche Einordnung des Werkes von Klaus Franz kann nur vor dem Hintergrund einer vielschichtigen Kontextualisierung erfolgen, weshalb die verschiedenen Einflüsse nachvollzogen und auf die Bauwerke bezogen werden. Zuvor-

derst sind die theoretischen zeitgeschichtlichen Strömungen zu betrachten, wie die Liturgische Bewegung und deren Einfluss auf die Erneuerung des katholischen Kirchenbaus sowie die technischen Voraussetzungen und deren künstlerische Umsetzung. Die theoretischen Raumauffassungen von Rudolf Schwarz und Le Corbusier sind ebenfalls zur Interpretation herangezogen worden. Zudem werden die brutalistischen Strömungen dieser Zeit untersucht, welche Wahrheit und Ehrlichkeit in den Baustoffen, in der Ausprägung der Konstruktion und der Konzeption aus den inneren Erfordernissen heraus propagierten, die die Ethik des Bauens mit der Ästhetik verbanden, wie es auch van Acken und Schwarz gefordert hatten. Ausgewählte beeinflussende Bauten von Le Corbusier mit deren wirkmächtiger Ausstrahlung, wie zum Beispiel die jegliche Symmetrie aufgebende und frei plastische Kapelle Sainte Marie du Haut, sind mit weiteren Kirchenbauten in Bezug gesetzt worden. Gerade die Gattung des Kirchenbaus erfuhr in dieser Zeit einen wahren Aufschwung in hoher schöpferischer Dichte zum Beispiel durch Hermann Baur, Gottfried Böhm, Josef Lehmbruck u. a.

Die Stellungnahmen und Vorschläge zum Kirchenbau der Nachkriegszeit, die 1952–53 einen ersten großen und positiven Anstoß erhielten, entfächern sich von festgewurzelten Traditionen über taktvolles Einfühlen in die Tradition im Ausdruck der Schlichtheit ¹ bis zur Entwicklung ganz neuer Formen für zukünftige Aufgaben, indem eine den neuen technischen Möglichkeiten adäquate plastische Gestaltung eingesetzt wurde.

In der Verwendung von Beton, vornehmlich als Sichtbeton, von Corbusier béton brut und épiderme brutal benannt, konnte Franz eine der Aufgabe angemessene archaische Ursprünglichkeit in plastische Gestalt umsetzen, die mit geometrischen Baukörpern in ihrer ehrlichen und konsequenten Ausführung eine kräftige und ausdrucksstarke Architektursprache zeigt. ◀

1 Linder, Otto: Kirchenbauten, Architektur der Gegenwart, Band 1, Vorwort von Eugen Ehmann, Hannover 1926, S. 6.

Die für die zeitgeschichtliche Einordnung maßgebenden Einflüsse auf Klaus Franz und damit auf seine Kirchengemeindenzentren sind in den Ausläufern der Liturgischen Bewegung zu sehen, aus deren Wirkung der vorkonziliare Kirchenbau um-

fassend beeinflusst wurde. Die Gestaltung des Innenraumes rückte in den Fokus, die Raumform wurde den Bedürfnissen der Gemeinschaft immer weiter angenähert, weshalb zentrale Raumgestalten immer wichtiger wurden. Die entscheidenden architektonischen Impulse gingen in dieser frühen Phase von Dominikus Böhm und Rudolf Schwarz aus. Die Schrift von van Acken, die klare Anforderungen an einen christozentrischen Raum stellte, sind nachweislich in die Raumausprägung von Maria Regina eingeflossen. Die untersuchten Kirchenbauwerke Maria Regina und St. Monika stehen im Zeichen der sich neu positionierenden und erstarkenden Gemeinschaft innerhalb der Organisation Kirche, was sich nicht nur im Grundriss, im Scharen um den Altar, sondern auch in einer anderen Formensprache im Aufriss und in neuen Materialien ausdrückt. ² ◀▶

2 »Durch die Möglichkeit Beton monolithisch auszubilden, setzte sich ein kubisches Gestaltprinzip durch, das manche Kirchenbaumeister in einer neuen Welle nach 1960 zu burg- und festungsartigen Kultgebäuden führte. Die Tendenz der Entwicklung zielte jedoch daraufhin, nicht nur die überragende Dauerhaftigkeit, die hohe Feuersicherheit und Widerstandsfähigkeit, sondern auch die erstaunliche Beweglichkeit des Betons in der Formensprache in voller Freiheit in ästhetischer Wirkung einzusetzen.« Schnell 1973, S. 194.

Katholische Liturgische Bewegung und der gerichtete Zentralraumgedanke im Kirchenbau nach 1900

In wieweit hat sich die Liturgische Bewegung auf die Ausformung des katholischen Kirchenbaus ausgewirkt, welche Einflüsse wurden wirksam und wo kamen sie her? Welche Bedeutung hatte die veränderte Auffassung auf die Ausbildung der Sakralität im modernen Kirchenbau und welche

Attribute wurden eingesetzt und von der Institution Kirche anerkannt? Welchen Einfluss hatte sie auf die Kirchbauten von Klaus Franz?

Infolge der kritischen Betrachtung der Taufsakramente, des Sakramentsspendens und der Beteiligung der Gemeinde daran geriet die Frage nach der Gestaltung der Kirchen zunächst innerhalb des Klerus in ganz Europa um die Jahrhundertwende in Bewegung. ³ Hieraus gingen die Liturgischen Bewegungen auf evangelischer wie auf katholischer Seite hervor, die auf Veränderung und Erneuerung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts drängten. Im evangelischen Wiesbaden Programm von 1891 wird die Einheit der Gemeinde und die Einheitlichkeit des Raums gefordert. Die katholische Liturgische Bewegung, auf die sich konzentriert wird, wurde in starkem Maße von Persönlichkeiten des Klerus wie Romano Guardini, Ildefons Herwegen, Bischof Antonius von Henle ⁴, Johannes van Acken u. a. mitgeprägt, die damit zur Entwicklung hin zur Umwandlung kirchlicher Ausdrucksformen beitrugen und wichtige Impulse zur Erneuerung des liturgisch-theologischen, aber auch des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens und für die Veränderung der Durchführung der Liturgie gaben, die ganz direkt auf die Gestaltung des Kirchenraumes Auswirkungen hatte.

Die katholische Liturgische Bewegung wurde in den Klöstern Beuron und Maria Laach wie auch von der Quickborner Jugend um die Jahrhundertwende in Deutschland konstituiert und 1909 offiziell benannt. Sie rang um die Ursprünglichkeit der liturgischen Handlung und um die reine Form der neuen Kirche. Romano Guardini war damals neben Ildefons Herwegen, dem Abt von Maria Laach, zweifellos der populärste Führer der Liturgischen Bewegung. Sein erstes Buch Vom Geist der Liturgie ⁵ hatte große Strahlkraft und wirkmächtigen Einfluss. Er suchte die geistige Struktur der Gegenwart zu erfassen; ihn bewegte die Not der Menschen, die an der Wende der Zeit stehend des Alten müde und des Neuen noch nicht froh geworden waren. Er untersuchte das Verhältnis des Subjektiven, also des Individuums, zum Objektiven, also der Autorität der Kirche, und die Lösung bot für ihn die erneuernde Auslegung der Liturgie. Deren Durchführung wollte er nicht direkt ändern, sondern ihre »gegenständliche Wesensart« ⁶ in die Handlung integrieren. Auch die Gestaltung des Raumes sollte

3 Schnell 1973, S. 9.

4 Der Bischof sprach sich in seinem Hirtenbrief zwar für die unbedingte Einhaltung der liturgischen Anforderungen und kirchlichen Vorschriften aus, denen zu entsprechen sei, aber dass auch eine »innere Anformung [...] an den Geist des Kultus überhaupt erforderlich sei«, d. h. wie Witte diese Ausführungen noch im gleichen Jahr auslegte, eine Rückbindung der Sakralkunst

an die Liturgie erfolgen müsse. Henle, Bischof Antonius von: Bischöfliche Kundgebung, in: Der Pionier, VI. Jg. (1913/14), S. 29–35, und Witte, Franz: Bischof von Henle von Regensburg und die neuere kirchliche Kunst, in: Zeitschrift für christliche Kunst 26, 1913, S. 337–344.

5 Guardini, Romano: Vom Geist der Liturgie, Freiburg 1918, hier zitiert nach der 3. Auflage 1957.

6 Guardini 1957, S. 20.

aus den »einfachen Elementen des Seelenlebens heraus geformt sein«⁷, womit er die Sinneswahrnehmung stark betonte und eine ästhetische Komponente in die Liturgie einschrieb. In vorsichtiger prophetischer Vorausschau postulierte er, dass sich das »Liturgische Wirk« über die Schranken des Raumes und der Nationen hinaus ausdehnen solle, um alle Gläubigen auf der ganzen Erde zu erfassen⁸, was mit den Beschlüssen des 2. Vaticanums Anfang der 1960er Jahre eingelöst wurde.

Die Anliegen der Erneuerer der Liturgie, deren Verbreitung und Austausch auch in den Zeitschriften *Hochland*⁹ und *Die Schildgenossen*¹⁰ erfolgte, waren eine neue Ausformung der Katholischen Kirche und ihrer Kirchbauten in der gelebten Zelebration, die die Gemeinde als Gemeinschaft durch die Liturgie als lebendigen Glauben so nahe wie möglich an ihr innerstes Wesen heranzuführt¹¹ und durch die bauliche Formulierung der Sakralkunst zum Ausdruck gebracht wird.¹²

Damit war die Forderung verbunden, die eine geradezu grundlegende Umformung früherer Ausübung des Kultes um die »Wandlung« nach sich zog. Das Geheimnis sollte sichtbar werden, der Priester verdeckte die Kulthandlungen nicht mehr, sondern zelebrierte diese im Angesicht der Gläubigen – versus populum – hinter dem Altar stehend¹³ und der Gottesdienst sollte nicht mehr in lateinischer, sondern in der jeweiligen Landessprache gehalten werden.¹⁴ Weitere Forderungen bezogen sich aus den Folgen dieser Veränderung ganz spezifisch auf die Gestaltung des Innern, die Trennung von Presbyterium und Laienraum sollte aufgehoben werden, was sich nachhaltig auf die Ausformung des gesamten Kirchenraumes auswirkte und eine Erneuerung der traditionellen Raumordnung erforderlich machte. Der Altar wurde als Ausgangspunkt und gestaltender Mittelpunkt der Kirche gesehen¹⁵, der die Gemeinde enger mit dem Priester zusammenbringt, was über eine neue Ausrichtung und Qualität der Konstitution der räumlichen Ausformung und Beziehungen zu erreichen sei. Die Gemeinde sollte zusammengeführt werden und Gemeinschaft in einem »Einheitsraum«¹⁶ finden und bilden und dies sollte sich im umfassenden schlicht gestalteten, aber erhabenen Raum ausdrücken sowie in der Zelebration der Liturgie erleben lassen. Wie es Pater Régamey ausdrückt, »die Liturgie ist die Feier des Mysteriums«.

7 ebenda, S. 81.

8 vgl. Guardini, Romano zitiert nach Walter Birnbaum.

In: Das Kultusproblem und die liturgischen Bewegungen im 20. Jahrhundert, Tübingen 1966, S. 64.

9 *Hochland* gegründet und herausgegeben von Carl Muth München-Kempten seit 1903 bis 1971, der ein wichtiger Wegbegleiter von Inge Scholl und Otl Aicher war, den Gründern der HFG Ulm, die ebenfalls einen starken Bezug zu katholischen Reformbewegungen hatten und bekannt waren mit Romano Guardini, der in Ulm 1946 einen Vortrag auf Aichers Initiative zum Thema »Wahrheit und Lüge« in der Reihe »Religiöse Ansprachen über christliche Weltanschauungen« hielt, nach Wachsmann, Christiane: Vom Bauhaus beflügelt, Stuttgart 2018, S. 32.

10 *Die Schildgenossen* das Organ der Quickborner, herausgegeben von Guardini, Emonds, Helmig, Schwarz, Würzburg 20 Jg. von 1921 bis 1941.

11 vgl. Kahle 1981, S. 1.

12 »Ein Kirchenraum kann von der Zielsetzung her geschaffen werden, der lebendigen Kirche einfach den notwendigen oder gar reichlichen Raum zu geben, worin sie sich selbst formen muss. Es sind dies die kristallinen Räume, die sich auf einer einfachen geometrischen Grundrissform aufbauen.« Ladner, Eduard: Ausdruck und Hinordnung im katholischen Kirchenbau, in: Werk 61/12, S. 422.

13 vgl. Gieselmann 1972, S. 21.

14 Acken, Johannes van: Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk, Gladbeck 1923, 2. Auflage. S. 29.

15 ebenda, S. 3.

16 Acken 1923, S. 20, auch S. 24 und S. 57.

riums in der Zeitlichkeit [...]. Die Zeremonien finden ihre Erweiterung in den Bauten, in denen sie vollzogen werden«. ¹⁷ Diese Entwicklung wurde durch Einzelpersonen und Gruppen des Kleus getragen und gründete auf theoretische und praktische Forderungen, die sich nur durch punktuelle Umsetzung mit experimentellem Charakter entgegen den übergeordneten Vorgaben von höherer Stelle umsetzen ließen und sich so nach und nach im Kirchenbau etablierten und die Bedingungen von innerer Konzentration und äußeren, materiellen Prägungen neu ins Verhältnis setzten. Die damals ins Feld geführten Thesen hatten weitreichende Auswirkungen auf die Gestaltung von Kirchen, bewirkten aber auch eine Stärkung der Kirchengemeinden, die sich zunehmend beteiligten, um ihrem Glauben aktiv Gestalt und sichtbare Form zu geben. Aufgenommen wurde diese Entwicklung von avantgardistischen Baukünstlern wie Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, Hermann Baur, Emil Steffann, Hans Schädel und anderen, die mit neuen Ausdrucksmitteln baukörperliche und künstlerische Impulse im Kirchenbau aus den innersten konzeptionellen Strukturen heraus erneuerten und verdichteten. ¹⁸

Einen wirkstarken Einfluss auf die Entwicklung der Neudeutung der Liturgie und der daraus resultierenden Veränderungen im Kirchenraum, der im Innern ganz explizit in den Fokus genommen wurde, da er aus der Liturgie heraus gestaltet werden sollte und nicht eine bloße Betrachtung von äußerem Stil, hatte die programmatische Schrift von Johannes van Acken Christozentrische Kirchenkunst, ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk ¹⁹, 1922 veröffentlicht, die auf einer schon 1914 verfassten Schrift basiert ²⁰. Seine Ausführungen beziehen sich ausgeprägt und ganz spezifisch in einer großen Anzahl an Einzelvorschlägen auf die liturgische Nutzung und die künstlerische Gestaltung von Kirchenräumen und Kirchenbauten im Kontext liturgischer Erfordernisse. Daraus ergeben sich zum Teil herausragende Veränderungen in der Ausformung und der Organisation der Sakralbaukunst. Die einzelnen raumbestimmenden Vorschläge von van Acken werden mit den Kirchbauten von Klaus Franz abgeglichen und deren Übereinstimmung nachgeführt, um den Einfluss dieser kleinen, aber wirkstarken Schrift auf die nachfolgende Generation von Kirchenbauern und ganz speziell auf Klaus Franz aufzuzeigen.

Van Acken stellte seine Aussagen, die er als »Folgerungen aus dem Christusprogramm des liturgischen Papstes Pius X« ²¹ aufzeigte, in den Kontext der Teilnahme des Volkes an der Messopferfeier, da diese »der Mittelpunkt unseres gesamten religiösen Denkens und Erlebens« ²² sei. Seine christozentrisch geprägten Forderungen geben dem »herrscheden Mittler [...] Gottes

17 Régamey, Pie P.: Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert, Graz, Wien, Köln 1954, S. 16.

18 vgl. Schnell, Hugo: Was ist eine Kirche? in: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 25. Jg., 1972, Heft 1, S. 21.

19 Acken, Johannes van: Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk, Gladbeck 1922, 1. Auflage.

20 Van Acken hatte die dieser Schrift zugrundeliegenden Gedanken und Vorschläge schon 1914 in einer wenig bekannten Kirchweih-Schrift formuliert, die geringfügig erweitert erst nach dem 1. Weltkrieg in allgemeinerer Weise publiziert und damit einem größeren Publikum zugänglich gemacht wurden. Acken, Johannes van (Hrsg.): Festschrift zur Einweihung der Kirchen zum hl. Herzen Jesu und zum hl. Kreuze in Gladbeck, Gladbeck 1914.

21 Acken 1923, S. 2 und S. 18 ff.

Sohn«²³, der als »Gottmensch [...] gegenwärtig [wird] im Gotteshaus durch die Wandlung«²⁴, welche durch das »Gemeinschaftsgebet«²⁵ der Gläubigen, die »communicantes«, teilhabend, ja sogar »coofferentes«²⁶ also mitopfernd, theoretisch-bildhaften Ausdruck. Aus diesem Gemeinschaftsgottesdienst erwachse die »Liturgie selber zu einem Kunstwerk«²⁷, erhält also einen eigenen ästhetischen Charakter innerhalb des Kirchenraumes, der »geschlossen und klar bei aller wuchtiger Fülle des Inhalts einfach und doch geziert mit dem vielgestaltigen Schmuck ungebundener und gebundener Poesie, plastisch«²⁸ dem Geschehen als Gesamtkunstwerk Raum gibt. »Der Altar ist das Herz der katholischen Kirche«²⁹ und damit der »Kräftemittelpunkt«.³⁰ Van Acken stimmt mit Ildefons Herwegen³¹ überein, dass der Kirchenraum als ein »Einheitskunstwerk«, also ein in »erhabenem Sinne alle Künste zur einheitlichen Gesamtwirkung zusammenfassen«³² muss. Wobei der Künstler zwar aus der zeitgebundenen »persönlichen Innenwelt« herausarbeite, dieses aber in je »wahrer und formklarer [...] Ursprünglichkeit in die Erscheinung tritt umso wertvoller an sich seine Kunst«³³ sei. Hier wird deutlich, dass van Acken der Zeitgeist durchaus bewusst war, er aber in der vereinfachenden Reduktion der Formen und Gestaltung ein wirksames Mittel sah, das Kunstschaffen universeller und zeitloser und damit gültiger zu machen. Deshalb sollte der erste »Schmuck« eines Kirchengebäudes die »Konstruktionsrichtigkeit« und die »Materialrichtigkeit« sein, die dem »Heiligtum« die »Würde königlicher Vornehmheit« im Ausdruck »aller Schlichtheit« verleihen.³⁴ Seiner Ansicht nach gibt die Liturgie die »klaren geistigen Grundlinien [...] für jede kirchliche Kunst«³⁵ vor und verlangt nach einer straffen »Kristallisierung des Raumes aus der Altarstelle«, wodurch eine Schönheit entsteht, die »erbauend, erziehend, veredelnd«³⁶ auf alle Gläubigen wirkt und durch eine neue kirchliche »Formenwelt« gestaltet wird. So durch die Vereinigung von Zentralraum und Langhaus, durch die in der plastischen Masse die Altarstelle mit einem »Altarüberbau«³⁷ die Kirche im inneren und äußeren Erscheinungsbild beherrschen und im zentralen »Einraum«³⁸ mit einer besonders eindrucksvollen Belichtung betont sein sollte. Der so ausgeformte Bau sollte »durch seine überragende Betonung der Opferstätte« sich im ästhetischen Erscheinungsbild von den früheren Kirchbauten abheben,³⁹ was durch die »Zentralisierung von allen Seiten«⁴⁰ noch begünstigt würde. In der Gestalt solle auf den »Kirchentitel«⁴¹ wieder mehr Bezug genommen und wenn ein Glockenturm gewünscht sei, dann

22 ebenda, S. 49.

23 ebenda, S. 8.

24 ebenda, S. 9.

25 ebenda.

26 ebenda, S. 10.

27 ebenda, S. 11.

28 ebenda.

29 ebenda, S. 51.

30 ebenda, S. 54.

31 Herwegen, Ildefons: Das Kunstprinzip der Liturgie, Paderborn 1916.

32 Acken 1923, S. 12.

33 ebenda, S. 15.

34 ebenda, S. 29.

35 ebenda, S. 16.

36 ebenda, S. 17.

37 ebenda, S. 48.

38 ebenda, S. 20 auch S. 24 und S. 54.

39 Diese Forderung bezieht sich vor allem auf die historisierende Ausformung von Kirchenbauten, die um die Jahrhundertwende in großem Stil gepflegt wurden und gegen die van Acken, wie auch Dominikus Böhm eine Gestaltung zu erreichen suchten.

40 ebenda, S. 49.

41 ebenda, S. 47.

sei dieser nur als »Kampanile«, abgerückt vom Kirchenbau, umzusetzen. Sein Anliegen war es, dass sich die katholische Kirche deutlich von jenen der »Andersgläubigen« abheben sollte, auch wenn das im Erscheinungsbild erst einmal völlig ungewohnt sei, so führt er in einer vorsichtigen Prognose aus, »wird es vielleicht einmal als unauslöschliches Merkmal eines bewusst katholischen Gotteshaus gelten« ⁴².

Mit diesem theoretischen Programm gewinnt die Entwicklung im Kirchenbau folgenreiche neue Akzente, die von Dominikus Böhm und Martin Weber in ihren Planungen in den 1920er Jahren künstlerisch umgesetzt und direkt sichtbar werden in der folgenreichen Zuschrift von D. Böhm zu van Ackens Ausgabe 1922. Dort legte er die Programmatik von Ackens in einer kritischen Würdigung und christozentrischen Kirchenentwürfe künstlerisch-architektonisch aus, die in Text und Bild in der zweiten Auflage im darauffolgenden Jahr mit publiziert wurden und damit große Öffentlichkeit erfuhren. Seiner Auffassung nach sollte eine Steigerung in Richtung auf den Altar geschehen mit »allen zu Gebote stehenden und angebrachten Mitteln«, die auch die »Lichtführung« ⁴³ mit einbezog, umgesetzt werden.

Der Raum müsse unbedingt »konzentrisch wirken, auch wenn er elliptisch, rechteckig oder kreuz förmig gestaltet« ⁴⁴ sei. Der alles überspannende Kuppelbaldachin über dem Altar müsse alles unter sich vereinigen und sich zum Himmel aufrichten, so dass sich alle und alles in Christus vereinen ⁴⁵. Hinzu fügt er den für diese Betrachtung besonders interessanten Entwurf »Meßopferkirche circumstantes« ⁴⁶ auf elliptischem Grundriss ⁴⁷, woran sich die Nähe zur Christozentrik von van Acken zeigt, mit vielschichtigem Aufbau des Aufrisses, der sich zum Turm über dem Altar steigert und sehr geschlossen wirkt. Böhm's Beschreibung hat etwas Prophetisches, wenn er den Entwurf als »stileinigend, aber auch stilreinigend« ⁴⁸ beschreibt. Einerseits geht sein Streben um die liturgie-gemäße Grundrissform, die den Altar als geistiges Herzstück »der Gemeinde deutlich fühlbar macht« ⁴⁹, andererseits strebt er nach der »letzten Einfachheit der großen Raumform« ⁵⁰, die alles verbindet. »Ausbau und Innenraum treten in eine unmittelbare Beziehung« ⁵¹, die von Innen gedacht auch im Aufriss den christozentrischen Gedanken widerspiegelt. Böhm's Ausführungen wurden gerade durch die Erwägung eines elliptischen Grundrisses von Neuheuser als »revolutionär« eingestuft. Andererseits wird bescheinigt, dass die Überführung der christozentrischen »Gedankenwelt« ⁵² in die Architektur mit all ihren zur Verfügung stehenden Mitteln erst richtig zur Vollendung kommt und damit ebenfalls zu einem programmatischen Kirchen-

42 ebenda, S. 49.

43 Böhm zitiert nach: van Acken 1923, S. 49.

44 Böhm ebenda, S. 50.

45 Böhm, ebenda.

46 Acken 1923, S. 115 ff.

47 Gegen kirchliche Zentralräume wurde in verschiedenen kirchennahen Medien plädiert, da diese einerseits von der Kirche niemals anerkannt worden seien und andererseits dem liturgischen Handeln entgegenwir-

ken und »unbrauchbar« seien. Fuchs, Alois: Der katholische Kirchenbau der Gegenwart und Zukunft, in: Theologie und Glaube 14, 1922, S. 342. Siehe auch Freckmann, Karl: Kirchenbau, Ratschläge und Beispiele, Freiburg 1931, S. 30.

48 Böhm zitiert nach: van Acken 1923, S. 116.

49 Böhm, ebenda.

50 Muck zitiert nach: Dominikus Böhm, hg. v. Hoff, Muck, Thoma, München 1962, S. 29.

51 ebenda.

bau werden sollte⁵³. Wichtig dabei scheint, dass Böhm der erste Kirchenbauarchitekt ist, der in seiner Formensprache den Historismus überwächst und zu neuen Ausdrucksformen findet, wie sie in den 1930er Jahren auch von Rudolf Schwarz und Emil Steffann u. a. verwendet werden. Die von Böhm erhobenen Forderungen erkennt van Acken an und sieht in dem »denkbar straff konzentrischen Raum« das »Ideal«, nach dem die »Baumeister heißer ringen werden«⁵⁴ ebenfalls wieder in prophetischer Vorausschau, diese sich gegenseitig befruchtende Auseinandersetzung, die dem Geistlichen die Vielgestaltigkeit seiner Programmatik erlebbar und dem Architekten den liturgischen Aspekt seiner Raumform bewusst machte, ein synergetischer Effekt, der dem eines Impulses gleichkam.

Van Ackens Schrift wird aus heutiger Sicht vor allem in ihrer theologischer Deutung kritisch betrachtet⁵⁵ und doch muss ihr zugute gehalten werden, dass sie wirkstark die Weiterentwicklung der Architektursprache affirmativ »gefördert hat, was zur Überwindung des Historismus in der Sakralkunst«⁵⁶ beigetragen hat, im theologischen wie im künstlerischen Verständnis unter Einbeziehung der Liturgie. Die Diskussion von Kirche und Kunst wurde nachhaltig angeregt und bewirkte eine Öffnung von beiden Seiten, die Böhms Zeichnungen bildmächtig und wirkungsvoll unterstützten.

Für das Atelier für Kirchenbaukunst in Offenbach, welches Dominikus Böhm und Martin Weber seit 1921 betrieben, wurde es als »eminent wichtiges Buch«⁵⁷ benannt und sollte den weiteren künstlerischen Weg der beiden Architekten stark prägen. In ihrem gemeinsamen Schaffen, welches durch Weber »mit den Erneuerungsbestrebungen der katholisch liturgischen Bewegung und ihren Anforderungen an einen zeitgemäßen Kirchenbau konfrontiert wurde«⁵⁸, erreichten sie es, die traditionellen Kirchenformen in die Moderne aufzubrechen und eine »neue Topographie des Kirchengebäudes« zu begründen, die »die mithandelnde Gemeinde auf den Altar zu oder um ihn [herum] sammelt«⁵⁹. Das Zusammentreffen von architektonischen Bestrebungen und geistig-religiöser Überzeugung, die den Schüler von Theodor Fischer, der eine Erziehung zur Ehrlichkeit im Künstlerischen wie im Materialgerechten und Konstruktionsgemäßen genossen hatte, befähigt Böhm, der, so Kardinal Frings, »bahnbrechende Meister, der die kirchliche Baukunst aus den Fesseln des Historismus löste und gemäß dem neuen Material und gemäß den neu gewonnenen liturgischen Einsichten baute«⁶⁰. Die Fragestellung des »circumstantes«⁶⁰ veranlasste Böhm, nicht nur den Kirchenbau und seine Gestalt mit den neuen bautechnischen Mitteln gestalterisch zu lösen, es interessierte ihn auch die Frage nach »Sinn und Stellung« der

52 Neuheuser, Hanns Peter: Christozentrik und Gesamtkunstwerk, Johannes van Acken und seine Programmatik zur Liturgie und Sakralkunst in der Moderne. In: Annalen des Vereins für den Niederrhein, o.O. 2012, Vol. 215(1), pp 133–158, hier S. 151.

53 ebenda.

54 Acken 1923, S. 50.

55 Neuheuser 2012, S. 152.

56 ebenda, S. 154.

57 Seib, Adrian: Der Kirchenbaumeister Martin Weber (1890–1941). Leben und Werk eines Architekten für die liturgische Erneuerung, Mainz 1999, S. 84.

58 Seib, 1999, S. 46.

59 Hoff, August: Bauen im Dienst der Liturgie. in: Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 15.

60 Frings, Joseph Kardinal: Dominikus Böhm zum Gedächtnis. in: Hoff, Muck, Thoma 1962, o.S.

liturgischen Orte im Raum wie den Altar, den Ort für den Taufstein und den des viel diskutierten Tabernakels, der Werktagkapelle, der Orgel sowie der Beichtstühle und der Sängerempore, und diese in ein von Licht und Struktur »geleitetes« Einraumkonzept räumlich wirkungsvoll zu integrieren.⁶¹

Böhm gab diesem von innen heraus gedachten Raumgedanken plastische Form und Materialisierung, die er in aller Einfachheit in der verwendeten Materialität zeigt. Seine Bauten »strahlen bei aller Klarheit und Einfachheit als steinerne Gebetsprache Wärme und Fülle«⁶² aus. Sein immerwährendes Interesse galt der »Vereinfachung auf das Wesentliche und Zusammenschließende der Gemeinde«⁶³ in Grund- und Aufriss. Das Drängen zur Vereinfachung ist ein sich durchsetzendes Hauptanliegen der Architektur um 1930, wie auch Posener anmerkte. Eine »schlichte Raumgestaltung und eine elementare Struktur« geben der Haltung des »Einfachen, Wesentlichen und Ursprünglichen«⁶⁴ Ausdruck. In der »umfassenden Wirkung des einheitlich gestalteten Raumes«⁶⁵ kann die Gemeinde ein Gemeinschaftsgefühl in der Liturgie erfahren. Bei Böhm »entspringt mystischer Gläubigkeit kühne architektonische Eingebung«⁶⁶, die tief verwurzelt ist mit der »Bewegung religiöser Erneuerung« und dem »Drang zum Wesentlichen und zu den Quellen«⁶⁷ zu gelangen. Es ging darum, die religiösen und geistigen sowie die formalen plastischen Werte der Zeit »in ihrer Bedeutung zu erfassen und einander in gültiger Weise zuzuordnen« und damit den »bleibenden Ausdruck dieses neuen Bewusstseins zu schaffen«⁶⁸. Mit seinen wegweisenden Entwürfen, Projekten und Bauten trug Böhm wesentlich zur Entwicklung des Zentralraums im katholischen Kirchenbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei.

Muck spricht von der »schöpferischen Phantasie« Böhms, den »Erlebnisformen der Baukörper und Raumgruppen«, die aus der »Kühnheit seiner persönlichen Vorstellung von Raum und Baukörper«⁶⁹ entspringen und »für die Besinnung der religiösen Eigenart seiner Bauten berücksichtigt werden müssen«⁷⁰. Langbehn weist darauf hin, dass die »erste Erfordernis aller lebendigen Kunst ist [...] der künstlerische Wurf. Nachträglich kommen dann erst die rationellen Eigenschaften [...]. Ohne Temperament und Charakter entsteht und sprudelt keine künstlerische Quellkraft«⁷¹. Diesen Ausdrucksdrang überführt Böhm in »dynamische Formen, die in ihren inneren Entwicklungen gesteigert werden«⁷². Böhms Kirchenbauten sind aus dem Geist der Liturgie entstanden, vor allem aus ihrer neuen Dynamik mit der »Phantasie des Herzens«, Bauten in großer »Klarheit und Einfachheit«⁷³, aus natürlichen und vorgefundenen Materialien und den sich daraus ergebenden Formen, im Innern schlicht mit viel Größe,

61 Schnell 1973, S. 48.

62 Hoff zitiert nach: Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 16.

63 Muck, Herbert: Liturgische Anliegen und Religiöse Werte in den Raumordnungen von D. Böhm. In: Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 28.

64 Muck, ebenda.

65 ebenda.

66 Lützeler, Heinrich: Der deutsche Kirchenbau der Gegenwart, Düsseldorf 1934, S. 25.

67 Muck zitiert nach: Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 31.

68 ebenda, S. 32.

69 ebenda, S. 29.

70 ebenda, S. 30.

71 Langbehn, Julius: Der Geist des Ganzen, herausgegeben von Benedikt Momme Nissen, Freiburg 1930, S. 36, zitiert nach Muck, S. 30.

72 Muck zitiert nach: Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 30.

73 Hoff zitiert nach Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 1.

um den »neuen Bedürfnissen kirchlichen Lebens Ausdruck zu verleihen«⁷⁴.

Bedacht auf das Echte und Wahre in seinen Bauten, die Böhm mit großer Aussagekraft und viel »Gefühl für die sakrale Wirkung eines Raumes«⁷⁵ umsetzte, ist seine Überzeugung: »ich baue was ich glaube«⁷⁶. Für die Liturgische bzw. die Christozentrische Bewegung, die er als Leitmotiv für die Gestaltung seiner Kirchen angab, lag der zentrale Raum nahe, der in den 1920er Jahren für seine Entwürfe bestimmend bleiben sollte. Der mit dem Zentralbau verbundene Widerspruch zur Aufstellung des Altars im Mittelpunkt aber auch die Unvereinbarkeit dieser Konstellation mit der Katholischen Liturgie, die den Weg zum Altar benötigt um damit das Symbol »durch Christus zum Vater« baulich umzusetzen, war Böhm bewusst. »Die Diskrepanz zwischen den räumlichen Spannungslinien zum Mittelpunkt des Raumes hin und den geistigen auf den exzentrisch liegenden Altar zu [konnte] nur durch Gestaltung taktvoll überwunden werden. Schon 1922 entwarf [Böhm] [...] Kirchen über einem ellipsenförmigen Grundriss, in dessen Brennpunkten Altar und Taufstein stehen sollten. Das Licht konzentrierte er von oben und seitlich kommend auf den Altar, der von außen durch die höchste Stelle des Baus markiert ist«⁷⁷.

Im historischen Kontext bilden die Architekten eine Schlüsselrolle, da sie die schriftlich formulierten Wertvorstellungen in eine konkrete Form übersetzten, an der die abstrakten Forderungen überprüft werden konnten. Ein deutlich hervortretendes und sich steigerndes Merkmal im Kirchenbau ist die zunehmend reduzierte Gestalt des Innenraumes wie auch der Außenhaut im Ausdruck des »Einfachen und Gültigen«⁷⁸. Innerhalb der zahlreichen Reformbestrebungen der Epoche, wie dem Deutschen Werkbund und der Liturgischen Bewegung, kam den kirchlichen Bauten in der gebauten Demonstration eine Leitfunktion mit Vorbildcharakter hinsichtlich der baulichen Umsetzung von abstrakten Wertbegriffen zu. Die großen Kirchbaumeister der Zeit vor und nach dem 2. Weltkrieg wie Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, Hermann Baur, Emil Steffann, Hans Schädel, Otto Bartning und andere trugen dazu bei, mit neuen Ausdrucksmitteln dem christlichen Leben, wie es von der Liturgischen Bewegung gefordert wurde, von neuen geistigen und religiösen Impulsen ausgehend, sich im Kirchenbau in wahrhaftiger und elementarerer Gestalt zu verkörpern, innerste Strukturen zu erneuern und zu verdichten.⁷⁹

Nach dem Ende des I. Weltkriegs formierte sich die vor dem Krieg mit sozialreformerischer Ausrichtung 1909 gegründete Quickborner-Jugendbewegung neu zur Vereinigung der Quickborn Freunde. Mit Romano Guardini als geistigem Vordenker und Genosse der Quickborner Gemeinschaft entwickelte sich diese zu einem wichtigen und maßgeblichen Grundpfeiler der Liturgischen Bewegung. Die Gemeinschaft sollte an einem Ort gelebte Umsetzung finden, mit den Idealen, denen sich die Quickborner

74 ebenda.

75 Mendelsohn über D. Böhm, zitiert nach: Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 14.

76 Böhm ebenda, S. 14.

77 Hoff zitiert nach: Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 15.

78 Deutscher Werkbund: Ein Aufruf. in: Bauen und Wohnen, Heft 1, 1947, S. 29.

79 vgl. Schnell, Hugo: Was ist eine Kirche? in: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 25. Jg., 1972, Heft 1, S. 21.

verschrieben hatten, dem christlichen Programm einer »Fröhlichkeit in großer Armut, Natürlichkeit auf der Grundlage schlichter Frömmigkeit« ⁸⁰. Als Versamlungs- und Gemeinschafts-ort wurde Burg Rothenfels erworben und nach den Maßgaben der Liturgischen Neuerung als geistiges Zentrum umgestaltet. Die Auf- und Umbauarbeiten der im Krieg stark zerstörten Burg hatten ihren Schwerpunkt vor allem in der Umgestaltung der Kapelle und des Festsaals, die in Einfachheit, Echtheit und »voll von der stillen Schönheit und Fülle der Armut« ⁸¹ ausgeführt werden sollten. Die Planung übernahm Rudolf Schwarz, der für die Liturgische Bewegung ebenfalls sehr aufgeschlossen war, als eines seiner ersten Projekte. Er beschrieb die Aufgabe als »Klärung und Vereinfachung des Bestandes« ⁸², ohne festgelegte Funktion. Die Möblierung bestand aus zahlreichen schwarzen Hockern, deren Anordnung der jeweiligen Nutzung und Veranstaltung flexibel angepasst werden konnte. Die kreisförmige sowie die u-förmige Aufstellung erzeugten innige verbindende Veranstaltungen, so auch Gottesdienste im Offenen Ring, für die sich die Liturgie als zuträglich und sehr geeignet erwies ⁸³, die Schwarz in ihrer Einfachheit als »eindringliche Gestalten« beschrieb. ⁸⁴

Die von Schwarz hierzu angefertigten Skizzen können als Grundlage für die in seinem Buch Vom Bau der Kirche ⁸⁵ vorgestellten Überlegungen zur Anordnung des Gestühls für die Gemeinde im Kirchenraum und der ihr innewohnenden Aussage und Symbolik betrachtet werden. In der Rückschau betont Schwarz das starke Gemeinschaftsgefühl, das im Raum entsteht und »der heilige Raum ganz in der Gemeinde und ihrem Tun gründet, aus der Liturgie errichtet wird und mit ihr wieder versinkt, und auf jede architektonische Veranstaltung verzichtet wird.« ⁸⁶

Einher mit den Reform-Bestrebungen in der Katholischen Kirche ging eine langsame sukzessive Auflösung der Vorbehalte gegen moderne Materialien wie Glas, Beton und Eisen, die zunehmend auch im Kirchenbau ihren Einsatz fanden. Die Möglichkeit, die Eisen- bzw. Stahlbeton bot, große und weite stützenfreie Räume zu erreichen, trug dem Material große Aufmerksamkeit ein. Die anfängliche Verkleidung des Betons mit Putz oder Natursteinverblendungen wurde mit der Zeit zu Gunsten des Ideals von Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit aufgegeben, das auch schon van Acken forderte ⁸⁷ sowie ein wichtiges Anliegen des Brutalismus war. Böhm setzte bereits 1926 in Mainz-Bischofsheim den Beton im Innenraum sichtbar und formprägend ein. Durch die Möglichkeiten dieses Baustoffes entwickelte sich in den 1950er und 1960er Jahren das Experimentieren mit ungewöhnlichen räumlichen Erfahrungen, mit Abgeschlossenheit und damit erzeugter Verinnerlichung und Schutz. Zahlreiche Kirchenräume dieser Zeit können mit dem Attribut der Höhle belegt werden, großflächig geschlossen mit Lichtschlitzen weit oben und in den Dimensionen schwer greifbar. Innere Ruhe und Sicherheit können sich, so das

80 Strehler, Bernhard: Aus dem Werden und Leben Quickborns, Würzburg 1927, S. 27.

81 Schwarz, Rudolf: Kirchenbau, Heidelberg 1960, S. 36.

82 Schwarz zitiert nach: Ruppert, Godehard: Burg Rothenfels, Burg Rothenfels 1979, S. 16.

83 Schwarz 1960, S. 37.

84 ebenda.

85 Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche, Heidelberg 1938.

86 ebenda, S. 41.

87 Acken 1923, S. 32.

Zeitempfinden, am ehesten in einem in sich geschlossenen Raum mit schwerer Beton-Einfassung und -Ummantelung einstellen. Die Qualität des Baustoffes liegt in der Stabilität, in der Gestaltungsfreiheit und lässt sich in einem Bauwerk im Zusammenspiel von Material, Konstruktion und Fläche zu einem Gesamtwerk formen.

Zentralraum nach 1945 mit Fokus auf den elliptischen Grundriss

Durch das Aufbrechen der liturgischen Traditionen und der daraus resultierenden Umsetzung in baukünstlerische Formen vor allem durch Böhm, Weber und Schwarz in den 1920er und 1930er Jahren, in einzelnen Kirchen umgesetzt, unterbrochen durch die Zeit des Nationalsozialismus und des Krieges, wurde diese Entwicklungslinie nach anfänglichem Zögern wieder aufgenommen und in den 1950er Jahren zur Weiterentwicklung gebracht, um sich in den 1960er Jahren in kraftvoller Plastizität zu entfalten.

Auf der Suche nach dem neuen sakralen Ausdruck, in Rückbesinnung auf die mittelalterlichen Wurzeln des Zentralen Raumes von S. Stefano Rotondo aus dem Jahr 470 in Rom ^{~88}, inspiriert von den plastisch durchgeformten Kirchenbaubeispielen von Dominikus Böhm formulierten sich zunehmende Tendenzen, den zentralen Raum im katholischen Kirchenbau zu etablieren, der sich in den 1950er Jahren langsam ausbreitete und in den 1960er Jahren durchsetzte. Das erforderte nicht nur die Anpassung des Grundrisses, sondern auch des Aufrisses zur Integration in ganz neue räumliche Konzeptionen, die die Grenzen von Wand, Decke und Dach verschwimmen ließen, die sich zunehmend plastisch durchdrangen, aufgebrochen für Lichtöffnungen, die die Altarzone würdig belichteten.

Schwarz vertrat den Standpunkt, »wir halten die Form des Offenen Rings für den durchschnittlich-wahren Ausdruck der christlichen Situation,« ^{~89} was den Zentralisationsgedanken im deutschen Kirchenbau deutlich beförderte ^{~90} und er war ganz klar nachweisbar, so Schnell, von Liturgen und Quickbornern befördert worden. Dies ist sichtbar in den Kirchen von Reinhard Jörg, Heilig Kreuz in Mainz-Zehlbach 1952, als erster deutscher katholischer Zentralbau in liturgischem Sinne nach dem Krieg ^{~91}, fast zeitgleich mit der elliptischen Lösung von St. Albert mit dem Altar im Brennpunkt, also aus der Mitte verschoben, von Gottfried Böhm. ^{~92} 1957 konzipierte R. Jörg St. Andreas in Neckarhau-

88 S. Stefano Rotondo ist eine christozentrisch ausgerichtete Kirche und ist als eine der frühesten Zentralkirchen zu sehen, die sich deutlich von dem basilikalischen Typus frühchristlicher Kirchen abhebt, in einer Synthese von Kreis und Kreuz. Hermann Baur hatte von 1964 an den Auftrag, gemeinsam mit Emil Steffan, die Restaurierung der Kirche zu betreuen. Dieser Auftrag endete 1970 und war bis dahin in planerische und organisatorische Vorbereitungen geflossen, der keine bauliche Umsetzung mehr folgte. Architekturmuseum Basel (Hrsg.) Hermann Baur. Architektur und Planung in Zeiten des Umbruchs, Basel 1994, S 164.

89 Schwarz zitiert nach Schnell 1973, S. 217.

90 »Zu dieser vor allem liturgischen und seelsorgerischen Forderung strömten Zeittendenzen der *Organik* und der *plastischen Bewegung* in hohen Wogen hinzu. Die Mischformen zwischen Oval und Kreis erschienen deshalb so oft wie noch nie im deutschen Kirchenbau« Schnell 1973, S. 217.

91 publiziert in: Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland. Katalog zur Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses in München 1960, hg. v. Schnell, S. 86.

92 publiziert in: Baukunst und Werkform, Heft 2 1955, S. 126.

sen ebenfalls auf elliptischem Grundriss, ⁹³ dessen asymmetrisch gesetzte Oberlichtkonstruktion dem Altar im Brennpunkt außermittig folgt. Die 1953 und 1954 gebauten, hoch aufragenden und langgezogenen ellipsenförmigen Kirchen mit Querschiff von Rudolf Schwarz, den Gedanken des Kleeblattchores aufnehmend, jedoch einen Offenen Ring um den Altar ausbildend ⁹⁴, zeigen in der Abfolge die Betonung des Weges, der in St. Michael in Frankfurt am Main ⁹⁵ noch streng mit einem umlaufenden Oberlichtband weitestgehend geschlossen wird und mit den Seitenkapellen im Querschiff das ›circumstantes‹ wenig ausgeprägt ist. Hingegen ist in Maria Königin in Saarbrücken ⁹⁶ auf ähnlichem Grundriss das Aufbrechen der Wand von der Mitte aus zelebriert, was den Altarbereich in ein völlig anderes Licht taucht, ihm eine kosmische Raumwirkung verleiht und die Mitte der Kirche betont und damit den Weg abschwächt wie auch durch die Nutzung der Seitenschiffe für das Umstehen der Gemeinde um den Altar.

Enorme plastische Tendenzen sowie gewölbte und gebogene Schalen entwickelten sich Mitte der Fünfzigerjahre, nicht nur in Ronchamp 1955 von Corbusier ⁹⁷ umgesetzt, auch in St. Rochus von Schneider-Esleben in Düsseldorf, der über einem Dreieckchen-Grundriss eine 28 m hohe Kuppel aus drei ellipsenförmigen Betonschalen errichtet ⁹⁸. Auch Josef Lehmbruck setzt 1958 mit St. Albertus Magnus in Leverkusen-Schlebusch ⁹⁹ neue Formen ein. Auf elliptischem Grundriss von einer hängenden Deckenschale überspannt wird der Raum geschlossen mit abgetreppten Betonscheiben, deren Zwischenräume mit buntem Glas verschlossen wurden. 1958 folgte St. Josef in Merzig von Hermann Baur, ebenfalls auf ovalem Grundriss, aber mit ›Lichtkrone‹ im aufgeständerten Zeltdach, welche über den Brennpunkt und damit über den Altar verschoben ist. Mit St. Johann Capistran leistet Sep Ruf ¹⁰⁰ einen Beitrag zu einer Zentralkirche mit asymmetrisch gesetztem Oberlicht ¹⁰¹.

Die höchste Ausdruckskraft der Zentralisierung äußert sich am klarsten in geschlossenen, plastischen Bauten, die eine gespannte, feierliche Raumkraft entwickeln wie St. Engelbert, St. Albert, St. Andreas oder auch St. Johann Capistran und Maria Regina. Die Offenheit gegenüber dem zentralen Raum wuchs in Deutschland durch den starken Einfluss der geistigen und liturgischen Strömung schon knapp zehn Jahre vor der Kongregation durch das 2. Vaticanum, in welchem das »zwanglose, dem Ge-

- 93 publiziert in: Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland. Katalog zur Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses in München 1960, hg. v. Schnell, S. 87, wie auch in: Das Münster, Heft 09/10 1960, S. 324.
- 94 Schwarz, Rudolf: Pfarrkirche St. Michael in Frankfurt am Main, in: Das Münster, Heft 2 1955, S. 104.
- 95 publiziert in: Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland. Katalog zur Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses in München 1960, hg. v. Schnell, S. 58, sowie in: Baukunst und Werkform, Heft 2 1955, mit einem Text von Rudolf Schwarz, S. 103–107.
- 96 publiziert in: Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland. Katalog zur Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses in München 1960, hg. v.

- Schnell, S. 76 und 77, sowie in: Das Münster, Heft 09/10 1960, S. 304.
- 97 siehe Kapitel 4—3.
- 98 publiziert als Projekt, noch im Modellstadium, in: Baukunst und Werkform, Heft 2 1955, S. 128 und 129.
- 99 publiziert in: Schnell, Hugo: Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland. Katalog zur Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses in München 1960, S. 78.
- 100 publiziert in: Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland. Katalog zur Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses in München 1960, hg. v. Schnell, S. 88 und 89, wie auch in: Das Münster, Heft 09/10 1960, S. 328–331.
- 101 siehe Kapitel 4—3.

schehen nahe Umstehen des Ereignisortes« als wünschenswert festgeschrieben wurde. In rhythmisch arrondierten Raumkonzentrationen kam die Einheit der Gesamterscheinung zum höchsten Ziel, ermöglicht durch das neue Baumaterial Stahlbeton, ohne das die plastischen gewölbten Raumformationen nicht realisierbar gewesen wären, und aus dem heraus der Gestaltungswille der Architekten extrem angespornt und beflügelt wurde.

Entscheidend für den modernen Kirchenbau ist die Frage nach der neuen Gestalt zunächst die der Durchführung der Liturgie in neuem geistig theologischen Bewusstsein und daraus folgend die des kirchlichen inneren Raumes und dessen äußerer Form. Eine Entwicklung die sich nach 1945 als grundlegend neues Selbstverständnis der Katholischen Kirche allmählich durchzusetzen begann und in die Bauaufgabe gemeinschaftsbildender stützenfreier Zentralräume mündete. »Sie wurde in einer Freiheit durchgeführt, die der Kirchenbau noch nie besaß. Die Liturgische Bewegung, die Zeitideen und zeitbezogenen Form- und Materialvorstellungen standen an seinem Beginn«, was »ein freies Feld für die Kirchen selbst und für schöpferische Architekten« ^{~102} eröffnete.

Zwischenfazit

Ohne die innere Erneuerung der Kirche und der daraus resultierenden veränderten Erfordernisse im katholischen Kirchenraum, die in der Liturgischen Bewegung sichtbar wurden und den abstrakten baulichen Konsequenzen, die van Acken in seiner Programmatik zusammen zu fassen versuchte, wäre eine so bahnbrechende Veränderung in der kirchlichen Kunst nicht möglich gewesen. Hinzu kamen die hochkarätigen baukünstlerischen Umsetzungen von Dominikus Böhm, die eine kongeniale Verbindung der inneren christlichen liturgischen Erfordernisse und der baukünstlerischen Ausformung dem Kirchenbau neue Gestalt gaben.

Auch Neuheuser ist der Auffassung, dass ohne das synergetische Aufeinandertreffen von van Acken und Böhm eine solche wirkmächtige Entwicklung nicht hätte erreicht werden können. Der plastisch-skulpturale architektonische Ausdruck Böhms fand in der neuen Programmatik tiefen inhaltlichen Auftrag, ohne die eine grundlegende Umdeutung des christlich katholischen Kirchenraumes und Baues nicht hätte realisiert werden können, eine Umstellung der Weichen für die zukünftige Entwicklung im Sakralbau, die im denkbar »straff konzentrischen Raum« ^{~103} die ideale Form suchten, die auch in den Bauwerken von Klaus Franz zu erkennen ist.

Die katholische Liturgische Bewegung, deren Anliegen durch die Schriften von Guardini, Herwegen und von van Acken Ausdruck verliehen wurde und auf Burg Rothenfels ihre gelebte Umsetzung fand, hatte großen Einfluss auf die formale Entwicklung des Kirchenbaus, da nur aus einer geistig-religiös vertieften »Kult- und Liturgie«-Anschauung gültige Formen »bildstarker Gestalt« ^{~104} von den Baumeistern umgesetzt werden konnten. Die theo-

¹⁰² Böhm zitiert nach: Acken 1923, S. 50.

¹⁰⁴ Schnell 1973, S. 41.

gisch-liturgische Diskussion erlebte in den Zwischenkriegsjahren einen Aufschwung und erreichte damit einen Perspektivenwechsel in einer Zeit, die geprägt war von Kultur- und lebensreformistischen Tendenzen, die auch die Institution Kirche erfassten. Die vorangegangene Debatte über die Stilausprägung historischer Kirchenbauten zeigte die Überfälligkeit von Neuerungen auf. Es galt also, die Forderungen und Neuerungen in der Liturgie der katholischen Kirche und den damit einhergehenden Veränderungen in den räumlichen Bezügen in ein Spannungsverhältnis zu der daraus resultierenden Herausforderung der Sakralkunst der aufblühenden Moderne zu setzen.

Die von van Acken veröffentlichte Programmatik erlangte großen Einfluss, vor allem auf die bauliche Ausprägung der sakralen Kirchenkunst, da seine Forderungen sich sehr spezifisch auf die räumliche Ausprägung bezogen. Das Zusammentreffen mit Dominikus Böhm führte zu einer Weiterentwicklung der Forderungen van Ackens und der von Böhm eingebrachten Formensprache und damit zur Überwindung historischer Ausprägungen im Kirchenbau, die in Form von stetiger Vereinfachung und Reduzierung der Gestalt und doch skulpturaler Ausprägung verfolgt wurde. Die Suche nach dem Wesentlichen und Wahrhaftigen sowie Einfachen beschäftigte auch Rudolf Schwarz mit seinem Bekenntnis zur Bescheidenheit, welches er auf Burg Rothenfels schon in aller Klarheit und Ordnung umgesetzt hatte, im Eingebundensein in die Liturgische Bewegung, in der Verbindung und Freundschaft zu Guardini sowie der Zugehörigkeit zum Quickborner Freundeskreis. Seine Reflektionen zu den Erkenntnissen aus der liturgischen Erneuerung und den baulichen Umsetzungen auf der Burg verarbeitete Schwarz in kleineren Textbeiträgen in verschiedenen Medien, vor allem aber in Die Schildgenossen, der Zeitschrift der Quickborner. 1938 erschien sein umfassendes Werk Vom Bau der Kirche¹⁰⁵ als theoretische Basis seines Wirkens, welches in Kapitel 4—1—4 auf den Einfluss auf Klaus Franz untersucht wird.

Die durch die aufgezeigten Aspekte ausgelöste architektonische Debatte über die Qualitäten eines sakralen Kirchenraumes hält im Grunde bis heute an und spiegelt sich in der Bewertung der Kirchenräume, die vor allem nach 1945 gebaut wurden, wider. Durch die Betrachtungsweise der Liturgischen Bewegung trat die Gestaltung des Innenraumes extrem in den Fokus. Das heißt, es ging stärker um die bauliche Umsetzung der inhaltlichen Fragen, als um die stilistische Ausprägung des äußeren Erscheinungsbildes, welche die Diskussion noch zum Ende des 19. Jahrhunderts geprägt hatte.

Es bleibt festzuhalten, dass trotz der Feststellung der Nichteignung des Einheitsraumes¹⁰⁶ für den katholischen Gottesdienst, dieser im Kirchenbau nach dem 2. Weltkrieg starke Verbreitung fand und sich auch das von Julius Posener konstatierte Leitbild der »Vereinfachung«¹⁰⁷ immer weiter durchsetzte. Die Erneuerungsbestrebungen zahlreicher Reformbewegungen, wie

105 Schwarz, Rudolf, Vom Bau der Kirche, Heidelberg (1938) 1947.

106 Fuchs 1922, S. 342, auch Heckner, zitiert nach Freckmann 1931, S. 30.

107 Posener, Julius: Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II. (Studien zur Kunst des 19. Jhd. Bd. 40) Prestel Verlag, Sonderausgabe München 1995, S. 111.

der Liturgischen Bewegung und des Deutschen Werkbundes aber auch der Begründung der abstrakten Malerei mit dem Blauen Reiter, nahmen Einfluss auf die künstlerische Entwicklung auch in der Baukunst und im Kirchenbau und fanden gerade in diesem Bereich in den 1960er Jahren ihren gestalterischen Höhepunkt, bedingt auch durch die zunehmende Liberalisierung der Gesellschaft sowie der Institution Kirche, die im Zweiten Vatikanischen Konzil die Entwicklung zur Erneuerung der inneren und äußeren Gestalt sakraler Bauten offiziell befürwortete und festschrieb.

Viele der Ansätze und Forderungen der Liturgischen Bewegung flossen in die Feststellungen des Zweiten Vatikanischen Konzils ein und sind heute Leitlinien für den katholischen Kirchenbau. Im Zweiten Vatikanischen Konzil, das von 1962 bis 1965 stattfand, wurde die Liturgie-Reform verankert und damit die Gemeinde stärker an dem Geschehen des Gottesdienstes ganz offiziell beteiligt. Es legte in der Konstitution über die heilige Liturgie, Kap. VII, 122, vom November 1962 fest, dass der »Gedanke des Sakralen dem Bauwerk zugrunde liegen soll als Zeichen und Symbol überirdischer Wirklichkeit«¹⁰⁸. Dies betrifft im Bereich des Kirchenbaues vornehmlich die Gruppierung der Gemeinde um den Altar und den Ersatz der starren Passivität durch einen gemeinschaftlichen und dynamischen Handlungsraum¹⁰⁹.

Einflüsse auf die Kirchenbauwerke von Klaus Franz

Die Wurzeln des modernen Kirchenbaus, der in der Mitte der 1950er Jahre in seiner neu gefundenen räumlichen und bildnerisch-plastischen Kraft Ausdruck fand und sich bis in die 1960er Jahre weiter steigerte, sind im aufbrechenden Einfluss der Liturgischen Bewegung, dem Aufbruch innerkirchlicher Kräfte aber auch dem künstlerischen Schaffen der Architekten in Deutschland wie Böhm, Weber, Schwarz, Schwippert, Holzmeister u. a. sowie der im Ausland durch innovative Bauten auffallenden Architekten wie z. B. von Perret, Le Corbusier, Moser und Baur u. a. zu sehen.

Die Liturgische Bewegung, die in den Kreisen der Institution Kirche eine innere Reform und Erneuerung auslöste und auf die Konzeption von Kirchenbauwerken großen Einfluss nahm, wird anhand der Schrift, bzw. der einzelnen Forderungen von van Acken mit der Konzeption von Maria Regina vertieft, da diese ganz spezi-

108 Originaltext Kap. VI, 122: Zu den vornehmsten Betätigungen der schöpferischen Veranlagung des Menschen zählen mit gutem Recht die schönen Künste, insbesondere die religiöse Kunst und ihre höchste Form, die sakrale Kunst. Vom Wesen her sind sie ausgerichtet auf die unendliche Schönheit Gottes, die in menschlichen Werken irgendwie zum Ausdruck kommen soll, und sie sind um so mehr Gott, seinem Lob und seiner Herrlichkeit geweiht, als ihnen kein anderes Ziel gesetzt ist, als durch ihre Werke den Sinn der Menschen in heiliger Verehrung auf Gott zu wenden. Darum war die lebendige Mutter Kirche immer eine Freundin der Schönen Künste. Unablässig hat sie deren edlen Dienst gesucht und die Künstler unterwiesen, vor allem damit die Dinge, die zur heiligen Liturgie gehören, wahrhaft

würdig seien, geziemend und schön: Zeichen und Symbol überirdischer Wirklichkeiten. Zitiert nach Schnell 1973, S. 177 f.

109 erstmalig in Deutschland in großem Maßstab und offiziell zelebriert am Katholikentag 1956 in Köln unter freiem Himmel unter der von Rudolf Schwarz entworfenen, an Kränen hängenden, Dornenkrone. 77. Katholikentag in Köln, unter dem Motto: »Die Kirche, das Zeichen Gottes unter den Völkern«. »In der Liturgie werden neue Formen getestet, unter anderem steht der Kurienkardinal Adeodato Piazza zum Volke hin gewandt am Altar.« Arning, Holger und Wolf, Hubert: Hundert Katholikentage. von Mainz 1848 bis Leipzig, Darmstadt 2016, S. 178.

fische Maßnahmen baulicher Art für die Umsetzung einer christozentrischen Liturgie und damit der Anordnungen in Kirchenraum und Bau aufweist und so mit den baulichen Manifestationen von Klaus Franz abgeglichen werden kann, um deren Einfluss aufzuzeigen. Die Kongruenz der eingesetzten Mittel von Franz mit den geforderten Maßnahmen von van Acken ist hoch und im Ergebnis überraschend eigenständig und überzeugend. Ergänzt werden die Ausführungen von van Acken durch die gestaltgebende Konkretisierung von Dominikus Böhm, die ebenfalls einen großen Einfluss auf die Entwicklungen des weiteren Kirchenbaus aufzeigt. [→ B1, B2, B3, B4]

Die von van Acken vorgeschlagenen Maßnahmen, die auf den vorkonziliaren Entwurf von Maria Regina zutreffen, werden der Übersichtlichkeit halber in einer Auflistungsform mit Seitenangabe gezeigt. ^{~110}

- »Hauptkultraum und Hauptlaienraum sollen zur Einheit der Meßopferkirche zusammen gefasst werden« (S. 50)
- »kirchlicher Einheitsraum« (S. 20, 24, 57), »Einheitswirkung« des Hauptraumes (S. 51)
- »Weitung des Hauptraumes, Verkürzung und Verbreiterung des Chores, Verzicht auf Säulen und Pfeiler« (S. 28)

Dies wurde in dem Einraum von Maria Regina eingelöst, der im leicht elliptischen Grundriss Laienraum und den heiligen Bezirk unter dem Kegelmantel stützenfrei zusammenfasst.

- »stärkere Abgeschlossenheit« (S. 20)
- der Bau »soll geschlossen und klar, bei aller wuchtiger Fülle des Inhalts« wirken (S. 11)

Die Umfassung des Kirchenraumes von Maria Regina ist völlig geschlossen, es gibt keinerlei Sichtverbindung nach außen.

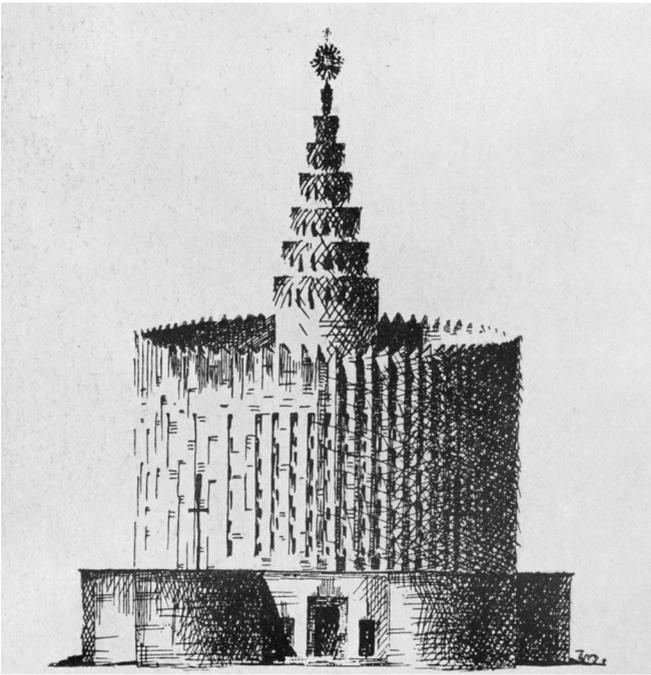
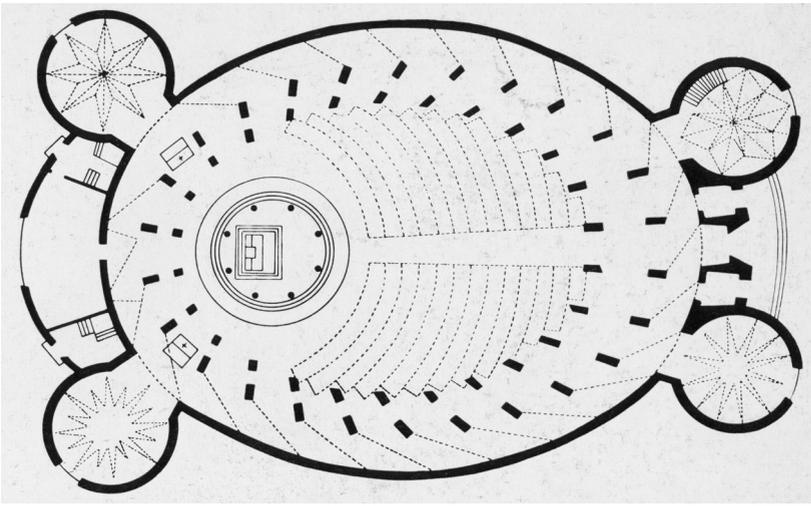
- »helle Belichtung des Hauptraumes« (S. 28)

Die Belichtung erfolgt ausschließlich über das große Oberlicht, welches transluzentes Licht spendet.

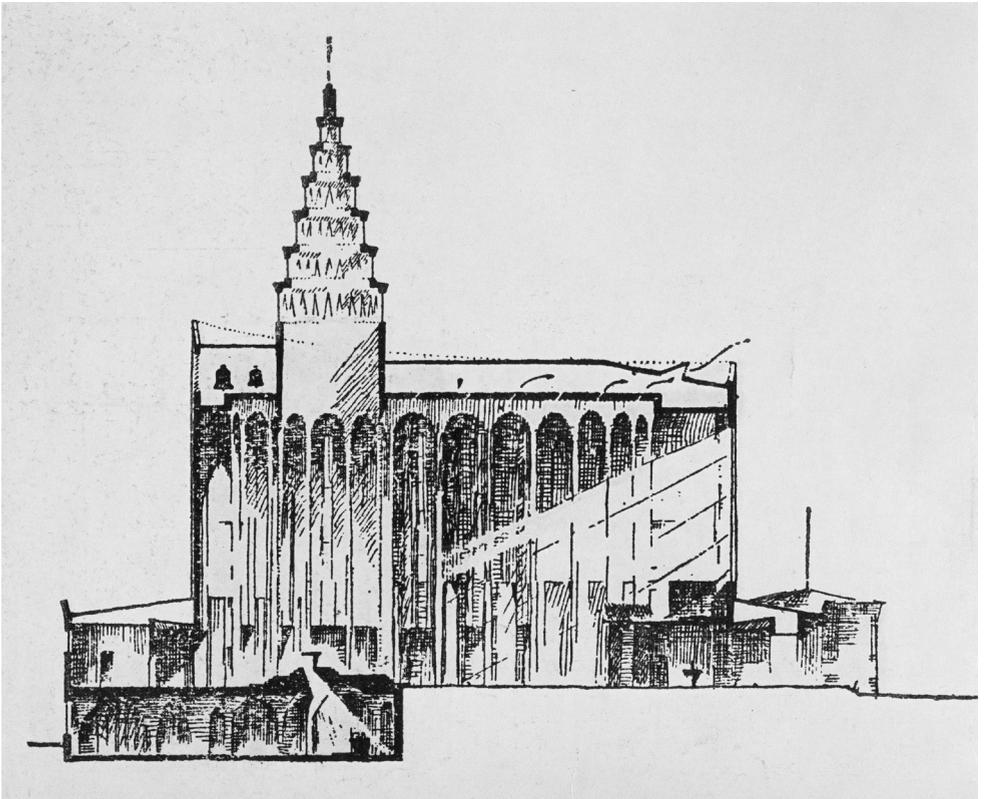
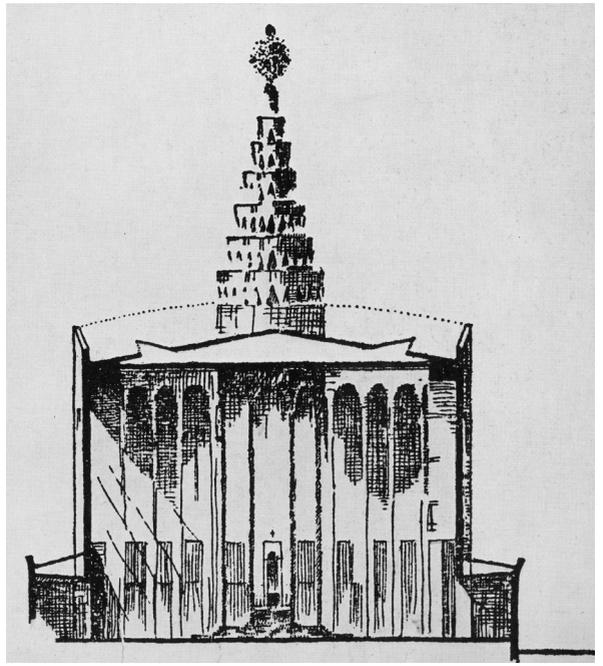
- Entwicklung des ganzen Baus von der Opferstelle aus (S. 28)
- »Der Altar ist Herz der katholischen Kirche« (S. 51)
- »bedeutende Erhöhung und eine besonders eindrucksvolle Belichtung der Opferstelle, aus einem das Gewölbe übersteigenden Bauteile« (S. 46)
- »erhöhte[r] Altar-Überbau wirklich innerlich und äußerlich die Kirche beherrscht« (S. 48)
- »bauliche Bekrönung [...] durch Kronenkuppel« (S. 48)
- »Die Wirkung ist eben durch charakteristische Gruppierung der Bauteile zu erreichen« (S. 31)

Der Raum von Maria Regina ist im Grundriss leicht elliptisch und der Altar steht in dem einen Brennpunkt, auf den das Gestühl, ebenfalls raumbildend, konzentrisch um ihn aber nicht raummittig angeordnet ist. Daraus ergeben sich verschiedene Zonen

110 Die Positionen werden aus der 2. Auflage zitiert. Um die Anmerkungen nicht zu überbelasten, erscheinen die Seitenangaben innerhalb des Textes.



- B1 Grundriss Kirche, Entwurf *Meßopferkirche – Circumstantes* von Dominikus Böhm, 1922.
- B2 Ansicht mit Haupteingang Kirche, Entwurf *Meßopferkirche – Circumstantes*.



- B3 Querschnitt Kirche, mit Blick auf die Altarzone
Entwurf *Meßopferkirche – Circumstantes*.
- B4 Längsschnitt Kirche, Entwurf *Meßopferkirche – Circumstantes*.

im Raum, die sich auch deutlich in der Höhe unterscheiden. Der Aufriss spiegelt diese Exzentrizität auf den Altar wider, indem die Mittelachse des Kegels in Richtung des Altares gekippt ist und sich daraus eine asymmetrische Schnittfigur ergibt, die hinter dem Altar sehr viel steiler verläuft als im Teil des Laienraumes, der sanft ansteigt. Durch die Kappung der Kegelspitze wird ein neuer Hochpunkt über dem Altar erzeugt, der auch genau an dieser Stelle das Licht von oben in den Raum und mit der größten Lichtfülle über den Altar bringt, den gesamten Raum aber auch in sanftes Tageslicht taucht.

– Altar soll »sichtlich von einer Rückwand losgelöst erscheinen« (S. 47)

– »Altar rückt aus dem bisherigen Chore in den Laienraum« (S. 51)
Durch die Ummantelung des Kegels und deren Steilstellung hinter dem Altar sowie dessen Aufstellung im Brennpunkt des elliptischen Grundrisses rückt die Altarinsel in den Raum.

– »Der Laienraum darf dabei erheblich niedriger als der engere Sakralraum gehalten werden« (S. 47, (31))

Durch das sanfte Ansteigen des Kegels vom Haupteingang aus ergibt sich ein deutlich niederes Raumerleben als am Altarbezirk, was noch durch die eingestellte Orgel- und Sängerempore unterstrichen wird, die zusätzlich zonierend und höhenehmend wirkt.

– »Der Altar braucht nicht genau im Mittelpunkt des Zentralraumes errichtet zu werden« (S. 47)

Dieser ist im Brennpunkt der Grundrissfigur verankert und hat damit einen festen und definierten Ort.

– »die umstehenden Gläubigen (circumstantes) als Opferteilnehmer« (S. 10), »Umstehende und Mitopfernde« (S.13)

Die Altarinsel ist von drei Seiten mit Bänken umgeben, die konzentrisch um den Altar angeordnet sind und sich in den Raum weiten.

– »schlichte Aussprache des inneren Gedankens« (S. 28)

– »das Kunstwerk [Gesamtkunstwerk] soll die Seele dem Alltag entziehen«. (S. 17)

Der Aufriss und der Grundriss des Kirchbaues von Maria Regina ergeben ein in jeder Dimension nachvollziehbares Hinwenden zu Gott über die Betonung des Altares in der Raumstellung und der Belichtung, durch die Aufstellung der Bänke, durch die Schmucklosigkeit und damit die Konzentration auf das Oberlicht und das Herabfließen des Lichtes über die geschlossenen Wände in den Raum, die Andersartigkeit des Raumes betonend aber auch die Ruhe und die Schutzfunktion.

– »Schlichtheit der Formen« (S. 31)

– »Einfachheit« (S. 28) und »Schlichtheit« (S. 29)

– »Einheit des Formenausdrucks unter Vorrang der Baukunst« (S. 34)

Das Zusammenspiel von sichtbarer und geistiger Konstruktion wie auch mit dem unverkleideten Material wird als Gestaltungsprinzip und als Kunst aufgefasst. Eine Forderung, die auch die brutalistische Bewegung teilte und die damit für Franz doppelt wirksam wird.

– »alle Künste zur einheitlichen Gesamtwirkung zusammenfassen« [...] »zu einer überzeugenden und überwältigend einheitlichen Sakralkunst in sich.« (S. 12)

– »alles muss von innen heraus gefordert erscheinen, zu einem organisch gewachsenen Einheitskunstwerk« (S. 12)

Die Kirche ist im Innern wie im Äußeren durchaus puristisch gestaltet. Die Gestalt der Kirche spiegelt mit der auf das Elementare reduzierten Form die innere Konzeption wider, die Sammlung unter dem Mantel Mariens. Das Innere ist schmucklos auf die von Franz gestalteten Prinzipalien beschränkt (Altar, Tabernakel, Ewiges Licht, Sedilien und Ambo), deren auf das Wesentliche reduzierte Formensprache, die die Liturgie als ästhetisches Moment miteinbezieht, den Gestaltungsansatz des gesamten Baues weiterführt und nur durch die Lichtführung künstlerisch betont wird. (Marienfigur und Kreuzweg wurden später in additiver Formensprache hinzugefügt).

– »Betonung des Ursprünglichen« (S. 27)

– Der heilige Raum muss gleichsam zur »bildgewordenen Glaubensüberzeugung werden«. (S. 56)

Die Form des fensterlosen Kegels von Maria Regina deutet den Eindruck einer lichten Höhle an, die Schutz und Geborgenheit, aber auch Konzentration und Erhebung vermittelt, in der man sich der inneren Versenkung hingeben kann, aber auch den Ausweg in die höheren Sphären spürt. [→ B5]

– »Konstruktionsrichtigkeit und Materialwahrheit« (S. 29)

– Nutzung von »Eisenbeton« (S. 32)

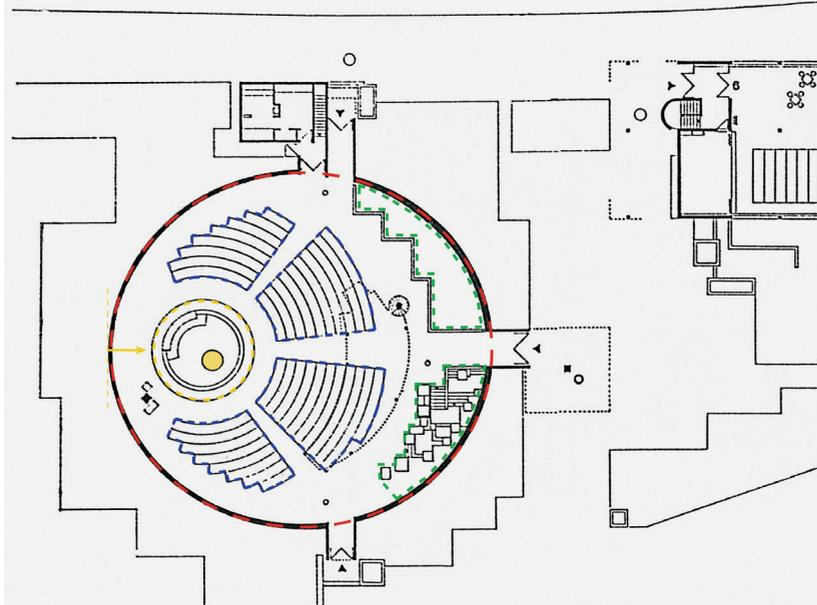
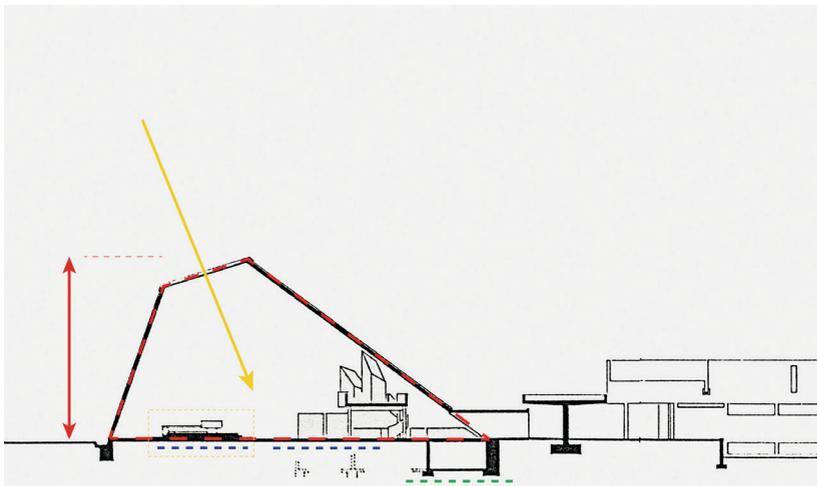
Ohne Stahlbeton wäre die stützenlose und gekippte Kegelskonstruktion nicht möglich gewesen.

– »Kampanile, losgelöst vom eigentlichen Kirchenraum« (S. 48)

Franz plante die Kampanile als dritte geometrische Figur in das Ensemble ein, als Fingerzeig und Anfangspunkt der Gesamtanlage, die im Rund des Kirchenraumes in der Umlenkung der Achse nach oben ihre Kulmination erfährt.

– »räumlich im Gotteshaus zu trennen zwischen dem liturgischen Maßpfererraum der Kirche und den der privaten Andacht vorbehaltenen Nebenräumen.« (S. 16)

Der Hauptraum wird durch eine Unterkirche ergänzt, in der die Werktags- und die Taufkapelle angeordnet sind. Beide Kapellen sind über eine Deckenaussparung mit dem Hauptraum verbunden und damit auch in der Abgeschiedenheit Teil der Gemeinde, vom Kegelmantel umfassen und belichtet durch das große Oberlicht.



- - □ Klarer, abgeschlossener Baukörper
- ➔ Helle Belichtung des Hauptraumes
- ◄ ► Erhöhter Alter-Überbau beherrscht Innen und Außen
- Altar außermittig im Zentralraum
- Charakteristische Gruppierung der Bauteile
- Räumliche Trennung private Andacht <--> Liturgischer Maßopferraum

B5 Bauliche Manifestationen der Forderungen
 Johannes van Ackens in der Schrift *Christozentrische
 Kirchenkunst* in dem Kirchenbau Maria Regina.

- »ausdrucksvolle Anlage des Planes je nach dem [Kirchen]Titel« (S. 57)

Der Mantel von Maria Regina ist im straff fließenden Kegel, der umhüllt und schützt, nachzuvollziehen.

- »In den weiteren Umkreis [nicht angebaut] gehören [...] als Nebenbauten für Saal, Priesterwohnung usw.« (S. 51)

Die Anlage des Gemeindezentrums von Maria Regina, mit Trennung von Kirchenbau und Gemeindehaus um einen Kirchplatz und die Anordnung der Nutzungen nach ihren Bedürfnissen ist abgestuft von öffentlich zu halböffentlich und privat.

Die von Dominikus Böhm weiterführenden Maßnahmen, welche in der 2. Auflage von Ackens Schrift veröffentlicht und als gestalterische Erweiterung dem Ideal des christozentrischen Kirchenbaus sehr weit entsprachen zielten, nicht nur auf die rein praktischen, sondern vor allem auch auf die künstlerischen Lösungen ¹¹¹ und entsprechen in einigen Punkten sehr genau der Konzeption von Maria Regina:

- »die Vereinigung der sämtlichen Raumelemente [auch der Taufe und stillen Andacht] in der zusammenfassenden Kuppel im Innern, die einen großen Baldachin über dem Altar bildet« (S. 50).

Franz erreicht dies durch die Ausbildung des Hauptraumes und die Verlegung der Tauf- und Werktagkapelle in die Unterkirche, die mit einer Deckenaussparung mit dem Hauptkirchenraum unter dem überspannenden Kegelmantel verbunden bleibt.

- »es muss eine Steigerung in der Richtung auf den Altar geschehen, mit allen zu Gebote stehenden und angebrachten Mitteln« [...] »auch [durch] die Lichtführung« (S. 49)

Dies ist in Maria Regina umgesetzt durch die auf den Altar hin konzentrisch angeordneten Sitzbänke und die sternförmig angelegten Zugangswege, die Raumform, die über den Bänken niedrig sich zum Altar hin steigert und hinter dem Altar steil aufsteigend ist sowie als höchste Lichtfülle über dem Altar erscheint.

- »auf jeden Fall muss der Raum konzentrisch wirken, auch wenn er elliptisch, rechteckig, oder kreuzförmig gestaltet ist.« (S. 50)

Maria Regina verfügt über einen elliptischen Grundriss mit dem Altar im Brennpunkt, wobei die Organisation der Sitzreihen konzentrisch auf den Altar ausgerichtet ist.

- »dass über der ganzen Opferhandlung die Ruhe gläubigen Vertrauens auf die Verklärung schwebt, [...] [So] käme diesen beiden Elementen der dramatischen Entwicklung und der Ruhe eine Raumgestaltung nahe, die eine Wirkung ruhiger Bewegung gibt und zwar einer um den Altar als Mittelpunkt kreisenden.« (S. 50)

Die geschlossene Hülle, die von oben diffus aber hell belichtet ist, gibt dem Raum Größe, Geborgenheit und Ruhe gleichzeitig. Die konzentrische Anordnung der Bänke lässt unterschiedlich

111 Acken 1923, S. 49 und S. 50.

lange Reihen und Wege entstehen, die Bewegung im Gang zum Abendmahl auslösen.

Die hohe Übereinstimmung mit van Ackens und Böhms Forderungen in der Ausführung von Maria Regina, deren Entwurf vor dem 2. Vatikanischen Konzil entstanden war, deutet auf eine Zugrundeliegung der Forderungen der liturgischen Bedürfnisse einer modernen Gemeinde hin und auf die Kenntnis jener Schrift. Da die preisgekrönten Wettbewerbsbeiträge alle einen zentralen Baukörper aufweisen, ist davon auszugehen, dass die Auslobung schon einige Forderungen in dieser Richtung aufwies. Hervorzuheben ist allerdings das organische Verweben der liturgischen Bedürfnisse mit der räumlich-plastischen Ausformung, die durch das Licht überhöht wird und sehr komplex aus dem Innern heraus gedacht und mit dem geringsten möglichen Volumen und der straffesten Form umhüllt ist, wie mit einer Haut umspannt oder eben mit Mariens Mantel bedeckt. Obwohl Franz die Form der Kirche aus den äußeren Gegebenheiten erläutert hat, verbindet er die starke raumwirksame Konzeption der inneren Anforderungen der Liturgie mit dem sich steigernden Raumeindruck, als sei sie von innen herausgewachsen und danach mit der äußeren, stark reduzierten Hülle ummantelt worden, ganz im Sinne der brutalistischen Auffassung.

Die Einflüsse von Dominikus Böhm liegen in der geschlossenen Zentralisierung des Raumes mit nur einer Lichtquelle, die er im Projekt Meßopferkirche – Circumstantes 1923 vorlegte, das er selbst als einen Entwurf beschreibt, der einen vollständig geschlossenen Raumeindruck darstellt, dessen einziges Ziel es ist, die Opferstätte eindrucksvoll hervorzuheben ^{~112} als das Ideal des einfachen und klaren Raumes, welches bei Franz in Maria Regina und St. Monika ebenfalls festzustellen ist. Mit den Bauten St. Johann Baptist in Neu-Ulm, 1921–26, wo Böhm die Dynamisierung des Raumes durch Faltung der Wände und die Belichtung von oben einsetzt, jedoch am eindrucklichsten und klarsten umgesetzt in der separierten Taufkapelle und der Christkönig-Kirche in Mainz-Bischofsheim, 1926, in denen Böhm das neue Material Beton zunehmend einsetzt, entwickelte er bahnbrechende Ideen aber auch eine eigene Formensprache. In Bischofsheim wird der Sichtbeton im einheitlichen Innenraum durch das parabelförmige Gußbetongewölbe, welches bis zum Boden reicht, zum bestimmenden formprägenden Raumausdruck, durch die Lichtführung kompositorisch untermalt, der die statische Konstruktion und die sichtbare Raumbildung in sich vereinigt. Durch diese beiden »ausgesprochen einmaligen Werke« ^{~113} hatte Böhm 1926 in konzentrierter Vereinfachung und dem »erwachsenden Gefühl für das Eigenleben der Mauer« ^{~114} die Eckpfeiler für eine völlig neue Richtung im Kirchenbau gesetzt.

Die Formen wurden immer sparsamer und die Zuordnung immer straffer, wodurch die Räume eindeutiger und geschlossener wurden ^{~115}, wie bei der Kirche St. Engelbert in Köln-Riehl, 1930

112 Acken 1923, S. 115 f.

114 Schnell 1973, S. 41.

113 Schwarz zitiert nach: Schnell 1973, S. 42.

115 Schnell 1973, S. 48.

fertiggestellt, auf zentralem Kreisgrundriss, überspannt von einem zentrierten Beton-Rippengewölbe, welches in acht Konchen aufgeteilt ist, wovon eine, die als Chornische vertieft ausgebildet wurde dem Altar vorbehalten ist und die gegenüberliegende dem Eingang. Die Belichtung erfolgt über ein zentrales Oberlicht, welches die zusammenlaufenden Rippen im Scheitelpunkt betont sowie über Okuli, die in den gemauerten Giebelwänden der Konchen in farbigem Glas gestaltet ebenfalls den Zentralraum hervorheben. In dieser Kirche finden sich spezifische Aspekte, die Franz in Maria Regina aufgenommen hat. Neben dem zentralisierten Grundriss ist hier die Kuppelform des Aufrisses mit dem zentralen Oberlicht zu vermerken, welches Franz in das Oval des Grundrisses und der asymmetrischen fensterlosen Kegelform des Aufrisses übersetzt und indem er die Raumachsen mit den Zugangskuben nach außen führte, um, wie Böhm bei St. Engelbert betonte ^{~116}, den Zentralbau städtebaulich in seiner Umgebung zu verankern.

Böhm führt in seiner Entwurfs-Erläuterung des Weiteren aus, »das Äußere der Kirche ist zu verstehen als konsequente ehrlich gezeigte Umhüllung des Innenraumes« ^{~117}. Auch dies trifft in anderer Ausführung, aber gleicher Bedeutung auf Maria Regina (und auch auf St. Monika) zu. Der freistehende Campanile, wie ihn Franz auch für Maria Regina geplant hatte, sollte die »eigenwillige Form der Baumasse in ihrer Reinheit« ^{~118} erhalten. Die Taufkapelle ist im Untergeschoss, wo sie von Böhm hinsichtlich der liturgischen Vorstellung und Bedeutung des Sakramentes oft platziert wurde ^{~119}, auch betont durch das »Hinabsteigen [...] einer Stufenfolge« und das Wiederauftauchen mit neuem gestärktem »Leben in Gott« ^{~120} versinnbildlicht. Dies wird auch in Maria Regina durch die Verlegung der Taufe in die Unterkirche erreicht und damit abgetrennt, aber mit dem Hauptraum durch eine große Öffnung im Boden verbunden und damit Teil der Gemeinschaft bleibt unter dem alles überspannenden Kegel. Ferner gibt es das von Böhm explizit beschriebene Kunstlichtkonzept, welches wie bei Maria Regina der Tageslichtbeleuchtung vice versa, also gerade gegensätzlich gesetzt ist. Die Vereinigung aller Teile in der Wirkung des Raumes steht bei beiden Baukünstlern im Vordergrund ihres Schaffens. Karlinger fasst die Konzeption von St. Engelbert in einem Satz zusammen, der auch für Maria Regina und St. Monika stehen könnte: »jede Form ist erst dann wahrhaftig lebendig, wenn ihr Inneres dem schaubaren Äußeren entspricht« ^{~121}.

In Nachkriegsbauten wie St. Elisabeth in Koblenz stellt Böhm den Altar im Brennpunkt der parabolischen Wand frei. »Bei derartigen Anlagen kommt die Umfassung des Altars in der umfassenden Wirkung des Raummantels zur Darstellung« ^{~122}. Ebenfalls gültig ist dies für die Kirche Maria Königin von Schwarz in

116 Böhm zitiert nach: Bautechnische Erläuterungen zu den Werken Dominikus Böhms, Tafel 264 – 279 St. Engelbert in Köln-Riehl, 1930. in: Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 508.

117 ebenda.

118 ebenda.

119 und wenn das nicht ging in einer eigenen kleinen anschließenden Taufkapelle, wie bei St. Monika, vgl. Muck. in: Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 37.

120 ebenda.

121 Karlinger, Hans: Gedanken über Kirchenbau in unserer Zeit. in: Hochland 1928/29/7, zitiert nach Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 508.

122 Muck zitiert nach: Hoff, Muck, Thoma 1962, S. 36.

Saarbrücken, die 1954 fertiggestellt wurde, wo auf stark gerichtetem elliptischen Grundriss der Zentralraum mit einer Wegekirche verbunden ist, die durch eine Vierung und kurze Querhäuser und durch das Aufbrechen der Wände den Altar ›circumstantes‹ macht. Die Nähe zum Patrozinium Maria Regina könnte Franz inspiriert haben, den Kirchenbau ebenfalls auf einem elliptischen Einheitsraumgedanken zu konzipieren, der bei ihm sehr viel stärker in Richtung Zentralraum deutet und damit die Gemeinde noch dichter an den Altar und zum gewünschten Gemeinschaftlichen führt. Die Einheitlichkeit und Straffung der Formen und des Raumes werden nicht nur im Grundriss durch den ungeteilten Einheitsraum erreicht, sondern auch durch die kontinuierliche konische Verengung des Raumes in die Höhe, bei Böhm in der Frauenfriedenskirche projektiert und von Gottfried Böhm in Herz-Jesu in Bergisch-Gladbach (1957–1960) umgesetzt, bei Franz im Kegel von Maria Regina.

Diese Baukunstwerke, die neue bauplastische Formen vorstellen, die nicht zuletzt im Kirchenkunstwerk Ronchamp von Le Corbusier gipfeln, welches die Debatte über die inneren und äußeren Ausformungen von Kirchenbauten zu einem Höhepunkt brachte, damit aber auch die letzten Verkrustungen auf geistlich-religiöser Seite aufbrach und auch Klaus Franz nicht verschlossen bleiben sollten. Die Aspekte des zentralen Einheitsraumes, die Dynamik der schrägen Wände und die Lichtführung von oben finden sich bei seinen Kirchenbauten in seiner persönlichen und eigenständigen Art, wie auch die symbolische Bedeutung der Formen in aller Einfachheit, wie sich zum Beispiel der Kirchentitel Maria Regina in Gestalt der großzügigen und doch straff gespannten Ummantelung des Kirchenraumes im Innern und vor allem auch im Äußeren sichtbar niederschlägt. Der Mantel der Namenspatronin der Kirche St. Monika, der Mutter des heiligen Augustinus, ist der Stellung der Person in der Kirchenhierarchie und der Stellung als Filialkirche angemessen, deutlich weniger dynamisch, niedriger gehalten und reduzierter in der Lichtführung ausgeführt, auch der Altar ist weniger betont, innen wie außen. Bei Maria Regina, ist die Altarstelle im Innern durch die stärkste Lichtfülle und im Äußeren durch den höchsten Punkt der Überwölbung deutlich sichtbar gemacht. Aber die Wurzeln liegen auch in den Themenbereichen der Abstraktion, der Leere und der Transzendenz in der Haut der Membran, die zugrunde liegende Aspekte im kirchenkünstlerischen Schaffen nicht nur von Schwarz, auch von Klaus Franz, in der Auffassung von gemeinschaftlichem Feiern im Raum, welches er im Offenen Ring ¹²³, also circumstantes, vorstellt. Der Einfluss von Rudolf Schwarz ist mehr auf theoretischer Ebene zu sehen und sehr bedeutend.

Der Aspekt des Elementaren scheint das vornehmlich verbindende Element der Werke von Schwarz, Böhm, Le Corbusier und Franz zu sein, den auch die Brutalisten suchten und die Liturgische Bewegung forderte. Das Wesenhafte, das Echte, das Ursprüngliche sind Attribute, die im Elementaren enthalten sind und die von allen angestrebte Ausdrucksform ihres Tuns, ob in

der gelebten Liturgie, im gebauten Werk oder in theoretisch- und philosophischen Schriften. Die wesentliche Einfachheit ist kraftvolles Ziel jeglichen Ausdrucks. ▶◀

Das Material Beton, welches zum Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend Anwendung und Ausbreitung fand, war einerseits wegen seiner technischen Möglichkeiten eine Neuerung, andererseits aber auch wegen seiner nicht festgelegten Form, seiner

Formbarkeit, die völlig neue Konstruktionen und Gestaltgebungen ermöglichte und damit neue plastisch-räumliche Wirkungen erreichte. Dieser Umstand führte zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem was daraus entstehen sollte und dürfe. Schon 1907 setzt sich Alfred Meyer mit dem Baustoff Beton als gestaltgebendes Mittel auseinander und beschrieb die später erst als Wert anerkannte Eigenschaft von »Beton und Zement haben keine bestimmte Form. Ihre Bedeutung für das Bauen besteht vielmehr darin, dass sie eine Form überhaupt nicht besitzen, wohl aber eine unbegrenzte Formfähigkeit.«¹²⁴ Es wird die Schwierigkeit, die die Formlosigkeit mit sich bringt, die auch mit charakterlos bezeichnet wird, in den Vordergrund gehoben. Der Formwille des Schöpfers muss sehr stark sein, »wenn er ihnen ›Stil‹ geben will.«¹²⁵ Auch Fritz Schumacher macht das Material verantwortlich für die »große Unruhe und die größten Verwirrungen im Bauen unserer Tage [diese] hängen eng mit dem proteusartigen Wesen zusammen, das ihm innewohnt.«¹²⁶ Seine Einschätzung bezieht sich auf die klassische Sichtweise der Materialästhetik, die die neuen Möglichkeiten, welche die Formbarkeit des Betons mit sich bringen, eher als Gefahr wahrnimmt. »Dieser unbestimmte Einfluss ist nicht zu verwundern, denn Semper setzt in seinem Stil überzeugend auseinander, dass die stilbildende Wirkung eines Materials um so stärker hervortritt, je deutlicher seine technischen Eigenschaften umgrenzt sind. Darin liegt die Mahnung, den Eisenbeton nur so zu verwenden, wie er seinem ganz besonderen Wesen entspricht.«¹²⁷ Die Entfaltung der Vielfalt der Formen wurde in Westeuropa Mitte der 1950er Jahre vollzogen,¹²⁸ was auch die vielen Strömungen erklärt, die für die 1960er und 1970er Jahre benannt werden, da eine Stilrichtung zur Bezeichnung nicht mehr ausreichte. Jödicke führte verschiedene Richtungen und Bezeichnungen an, »[den] Metabolismus, [den] Strukturalismus, [den] Brutalismus, [den] Historizismus, [den] Funktionalismus«¹²⁹, die die Möglichkeiten beinhalten, sich und die gesellschaftlichen Anforderungen auszudrücken. Hans Erb¹³⁰ sieht die Form und das Formale weniger beeinflusst von der Materialwahl, »als vielmehr durch die bewusste Bindung des Künstlers an seine Zeit«¹³¹ und den Einfluss des Materials Beton auf die

124 Meyer, Alfred Gotthold: Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik (1907), Berlin 1997, S. 149.

125 Meyer 1997, S. 149.

126 Schumacher, Fritz: Strömungen in der Baukunst seit 1800, Köln (1935) 1955, S. 127.

127 Schumacher 1955, S. 127.

128 In Südamerika wurde diese Entwicklung deutlich früher vollzogen und der Beton mit seinen Möglichkeiten von Candela und Niemeyer virtuos in plastischer Formensprache mit kühnen, unkonventionellen Konstruktionen angewandt.

129 Jödicke, Jürgen: Architektur im Umbruch, Stuttgart 1980, S. 84 ff.

130 Hans F. Erb ist Autor einer ganzen Reihe von Publikationen über die Qualität und das Potential von Beton, die als Image-Kampagnen im Auftrag des Bundesverbandes der Deutschen Zementindustrie entstanden sind. Erne; Probst 2014, S. 75.

131 Erb, Hans: Geformter Stein. Gestalten mit Beton, Düsseldorf 1965, S. 33.

Kunsttheorie, »es scheint, dass die bildende Kunst, je mehr sie zu Abstraktion neigt, auch immer mehr bereit war, sich neuer Materialien zu bedienen, ja sich vielleicht auch dadurch anregen zu lassen.«¹³²

Im Zweiten technischen Manifest der Futuristischen Malerei 1912 erfolgte die Erklärung, dass Objekte in Bewegung sich vielfältigen und verzerren wie Vibrationen im Raum und dass deshalb die futuristische Bewegung, die sich auf die Malerei, Plastik und Architektur beziehe, die Darstellung von Bewegung und die sich daraus ergebenden Zustände, die Durchdringung und die Simultanität fokussierte.¹³³ In der Bemühung, neue Begriffe in der Kunst zu finden, drangen sie weit in angrenzende Bereiche ein und nahmen auf der Suche nach dem Wesentlichen Erkenntnisse der »Atomphysik« voraus: »Wir sollten vom zentralen Kern eines Objektes, das sich selbst schaffen will, ausgehen, um jene neuen Formen zu entdecken, die das Objekt unsichtbar mit dem Unendlichen der sichtbaren Plastizität und mit der Unendlichkeit der inneren Plastizität verbindet.«¹³⁴ Die Simultanität, die Einstein in seiner »Elektro-Dynamik bewegter Körper« 1905 nachgewiesen hatte, suchte visuelle und künstlerische Darstellung, was den »gemeinsamen Hintergrund« der Erforschung der Gestaltung und Visualisierung von Bewegung der Futuristen und der »Raum-Zeit« in ihrer räumlichen Darstellung und Durchdringung, auch als »Raumkonzeption« bezeichnet, durch die Kubisten darstellt.¹³⁵ Eine neue Auffassung der Darstellung des Raumes bildet sich aus, die nicht mehr nur von einem Standpunkt aus betrachtet wurde, sondern von einem sich bewegenden Punkt und sich damit die Wahrnehmung des Raumes ständig veränderte. Zu den drei Dimensionen der Raumwahrnehmung kam die vierte Dimension der Zeit hinzu, was nur in der Simultanität von Zuständen beschreiblich war.¹³⁶ Dieser Gleichzeitigkeit in der Wahrnehmung suchten die Kubisten Ausdruck zu geben, in dem sie Artefakte aus dem alltäglichen Leben wie Flaschen, Gläser, Pfeifen etc. entnahmen oder in der Natur gefundene Objekte wie Muscheln, ausgehölte Steine oder Knochen¹³⁷ und die Beziehungssysteme in der Wahrnehmung im Raum, die Innerlichkeit und äußere Erscheinung, die gleichzeitig von allen Seiten betrachtet wurden, transparent gesehen »von oben und unten, von innen und außen« darzustellen suchten, um dem »inneren Wesen nahe zu kommen«.¹³⁸ Dazu wurden die Objekte zerlegt gezeigt, woraus sich über einen längeren Zeitraum, nach allzu auflösender Zerlegung das »kontinuierlichste Element der Raum-Zeit-Darstellung: die Fläche« entwickelte.¹³⁹

Selbst Le Corbusier, dessen künstlerischer Ausdruck stark von der Malerei geprägt war, kam über den Kubismus zu seiner Formensprache. Er untersuchte die Durchdringung von Innen-

132 ebenda.

133 vgl. Giedion 1965, S. 285. Diese Studien und Darstellungen der Objekte, in der Bewegung erfasst, wie sie in Wirklichkeit sind, wurden von der Independent Group in den 1950er Jahren wiederaufgenommen und weitergeführt. Siehe hierzu Robbins, David: *The Independent Group. Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge Massachusetts/London England 1990.

134 zitiert nach Giedion 1965, S. 285.

135 Giedion 1965, S. 284.

136 Diese Entfaltung verlief um ca. fünf Jahre versetzt zur wissenschaftlichen Entwicklung.

137 *Objets trouvés* benannt. Le Corbusier sprach von *objets à réaction poétique*.

138 Giedion 1965, S. 281.

139 ebenda, S. 281.

und Außenraum als eine Forderung der Zeit, da Wissenschaft und Kunst das Wesen des Raumes als vielseitig und dynamisch erfassten. ^{~140} Die »reinen Beziehungssetzungen« als räumliche Untersuchung nahmen nach Auffassung von Giedion die plastischen Tendenzen der 1960er Jahre vorweg. ^{~141} Diese Phase der künstlerischen Auseinandersetzung kann als Vorläufer des brutalistischen Ausdrucks gesehen werden.

Ein neuer Impuls für eine neue Raumkonzeption war geboren. ^{~142} Hier ist die Wiege der bewegten und dynamischen Formen in der Architektur zu suchen, die Idee, das plastisch auszudrücken, was die Welt mit dem Unendlichen verbindet, aber auch im Innersten zusammenhält. Saint' Elia's Entwurf einer Città Nuova von 1914 bescheinigt Giedion eine prophetische Voraussicht, deren Ansätze zur Bewegung in der Stadt, also den Verkehr und die Fußgänger auf verschiedenen Niveaus zu führen, sowie die Forderung nach neuen Konstruktionselementen mit neuen Materialien erst sehr viel später wirksam wurden. ^{~143}

Schon zu Beginn des Jahrhunderts gab es von den Futuristen große Hoffnungen auf eine neue Gestaltung der gesellschaftlichen Strukturen, die von Le Corbusier aufgenommen und weiterentwickelt wurde, die aber erst nach dem 2. Weltkrieg begann sich zu bewahrheiten – Geschwindigkeit, Dynamik, Bewegung, aber auch Menge und Massen – spielten zunehmend eine Rolle. Dafür brauchte »man in der Tat etwas anderes, als jene Formen des anachronistischen und abstrakten Traditionalismus.« ^{~144} Van Doesburg verfasste 1924 die Schrift Auf dem Weg zu einer bewegten Architektur, in der er von Neoplastizismus spricht ^{~145} und im Jahr darauf die Kunst auf die Ethik und die Ästhetik bezieht. ^{~146} Gefolgt wird sie von Hilbersheimer's und Vischer's Buch Beton als Gestalter, 1938, worin sie die neue Auffassung aufgriffen. Dies ist zeitgleich mit der Arbeit von Frank Lloyd Wright, der nach der statischen Massigkeit seiner frühen Sichtbetonkirche des Unity Temple in Oak Park 1906 zwanzig Jahre später auf das dynamische Moment unter Ausnutzung der Möglichkeiten des Stahlbetons setzt, wie bei Fallingwater 1935–39 mit riesigen Auskragungen freischwebend über dem Wasserfall und den später so typisch werdenden Betonbrüstungen als starkes horizontales Element. Noch deutlicher jedoch ist die Plastizität bei seinem Guggenheim

140 ebenda, S. 329.

141 ebenda, S. 282.

142 Die Wand hat in der Entwicklung der modernen Architektur eine wichtige Rolle gespielt. Erst musste sie vom Inneren her, im Zusammenhang mit der Raumwahrnehmung (Schmarsow 1894) neu gedacht, dann im Äußeren von den dekorativen Auswüchsen des 19. Jahrhunderts befreit werden, um danach zerstückelt in Flächenelemente in unterschiedlichster Form wieder miteinander in Beziehung gesetzt zu werden (Giedion 1978, S. 31). Daraus konnte ein plastisches »Verwachsensein der Flächen und ihrer Modellierung« entstehen (in unterschiedlichen Materialien aber in einer flächigen monumentalen Ruhe, Berlage sagt dazu: »vor allem sollten wir die nackte Mauer in ihrer geschmeidigen Schönheit zeigen«. In Giedion 1978, S. 214 und Jödicke 1958, S. 50.

143 vgl. Giedion 1965, S. 286.

144 Mariani, Riccadi: Monumentalismus und Monumente, in: Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939, München 1981, S. 408.

145 Doesburg, Theo van: Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur, 1924, in: Bauwelt Fundamente: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Braunschweig (1975) 1981, S. 73.

146 »In dieser gestaltenden Reaktion unserer aktiven Realitätserfahrung, liegt das Wesen und die Ursache aller Kunst. Das Kunstwerk ist die Ausdrucks- oder Gestaltungsform dieser geistigen aktiven Realitätserfahrung. Die geistig aktive Realitätserfahrung ist ästhetisch. Die geistig passive Realitätserfahrung ist ethisch.« Doesburg, Theo van: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, München 1925, S. 13.

Museum in New York 1943–46 nachvollziehbar, welches ohne die Eigenschaften des Stahlbetons in rund geformter Gestalt als sich emporschwingende, auskragende Spirale mit umlaufendem Oberlicht hätte nicht ausgebildet werden können. ^{~147} Auch Oscar Niemeyer wusste die Vorzüge des Materials für seine schwingvolle Schalenkirche São Francisco in Pampulha/Minas Gerais 1943 zu nutzen sowie Marcel Breuer, der den plastisch-konstruktiven Beton in großem Maßstab mit differenzierten Oberflächenstrukturen und ablesbaren, strukturierten und in den Raum integrierten Konstruktionselementen ^{~148} zum Einsatz brachte, wie beim UNESCO-Hauptquartier in Paris 1955–58, dessen Innenraum des Konferenzsaales als Musterbeispiel angesehen wird für eine aus Raum, Form und in ihrem Kräfteverlauf ablesbare Konstruktion gebildete Einheit. ^{~149} Diese großen Architekten sind die Wegbereiter für die Mitte der 1950er Jahre sich ausbreitende Flut an Gestaltung mit in Stahlbeton konstruierten und betonsichtig gezeigten Bauwerken, die die Möglichkeiten und Grenzen des Materials als Gestaltungsmittel ausloteten in den Formen aber auch bei der Oberflächengestaltung, wie bei eingegossenen Ornamenten und Abdrücken verschiedener Schalungsmaterialien. Giedion konstatiert in Bezugnahme auf Le Corbusiers Ronchamp (1955), Jorn Utzons Oper in Sydney (1957) und Kunio Maekawas Festivalhall in Tokio (1961), dass sich die Architektur der Plastik näherte und die Plastik der Architektur. ^{~150}

Schnell ist der Auffassung, dass gerade dem Kirchenbau ein eigenes Kapitel in der Geschichte der Entstehung neuer Formen im Betonbau, in der Vereinigung von Konstruktion und Material zustehe, da hier wichtige Experimente im Raum an einer Aufgabe vollzogen werden konnten, die mehr Spielraum hatten und damit weitere Möglichkeiten ausloten konnten, weil bei dieser Aufgabe enge funktionale Anforderungen wegfallen und sich damit mehr Freiheit der Volumenausbildung ergab. ^{~151}

Betrachtet man das Fünf-Säulen-Modell von Pahl, ^{~152} fällt die Gleichzeitigkeit von doch sehr unterschiedlichen Ausformun-

147 Hackelsberger, Christof: Beton. Stein der Weisen, Bauwelt Fundamente 79, Braunschweig 1988, S. 89.

148 Nachdem er 1937 nach Harvard gegangen war, veränderte sich seine architektonische Haltung völlig und er wendete sich dem Stahlbeton als plastischem und konstruktivem Material zu und lehrte die Studierenden die regionalen Traditionen ihres Landes. Jödicke 1980, S. 57.

149 vgl. Jödicke 1980, S. 57, ders. ArchiSkulptur 2004, S. 136.

150 Giedion 1978, S. 29.

151 »Die neuen Baumaterialien wie Baukonstruktionen wurden so erfolgreich eingeführt, dass der Kirchenbau sie entscheidend gefördert und an ihrer Entwicklung einen so wesentlichen Anteil hat, daß ihm ein besonderer Platz in der Baugeschichte gebührt. [...] Die kulturelle Architektur transportiert an den Grenzen weiter, die der profanen Baukunst gezogen sind oder die sie sich setzt. Im Gegensatz zu Zweckbauten strebt der Kirchenbau die Zusammenfassung ideell geeinter Gemeinschaft an. Der Kultbau entsteht in größerer Freiheit der Formung als im allgemeinen profane Bauten und in geistiger Überhöhung.« Schnell 1973, S. 227.

152 Mit dem Fünf-Säulen-Modell der Frühen Moderne, nimmt Jürgen Pahl »eine konkrete Einordnung der Frühen Moderne in ein architektonisches Grundkonzept des 20. Jahrhunderts« vor. Er teilt die Strömungen dieser Zeit in 5 Kategorien bzw Säulen ein: Konstruktivismus, Funktionalismus, Biomorphe Architektur, Rationalismus, Skulpturale Architektur. Diesen weist er weitere Aspekte zu, um sie vergleichend nebeneinander stellen zu können. Er untersucht 1. den Anspruch der jeweiligen Kategorie, 2. den ihr innenwohnenden Appell, 3. die Referenz, 4. die Betontheit, 5. die Orientierung, 6. die Wirksamkeit, 7. den Raumbezug, 8. den Zeitbezug, 9. den Affekt, 10. die Formale Energie und 11. die Symbolisierung. Für die Skulpturale Architektur, um die es an dieser Stelle geht, nimmt er eine Zuweisung folgender Aspekte vor: 1. materielle Ungebundenheit, 2. massenhaft, 3. referenzfrei, 4. plastisch, 5. individuell, 6. monumental, 7. Raum-füllend, 8. Zeitbindend, 9. expressiv, 10. Volumenschichtung und 11. Konkreteion. Pahl, Jürgen: Architekturtheorie des 20. Jhd., München 1999, S. 57.

gen innerhalb der modernen Architektur auf, was die These der Weiterentwicklung der 2. Moderne stützt. Die Skulpturale Architektur war früh ein Bestandteil der Entwicklung und fließt Übergangslos als Tendenz in den Brutalismus ein. Sie ist ihrem Wesen nach materiell ungebunden, das heißt, sie ist unabhängig von Geometrie, Symmetrie, Axialität oder Reihung, sie benötigt keine Referenzen, kann »selbstreferenziell« aber auch auf anderes bezogen sein. ¹⁵³ Das formale Konzept ist eine »expressive Ausformung kubisch plastischer Volumina, sie bindet die Zeit an sich und konkretisiert ihre Gestaltideen, indem sie -innen und außen verknüpfend- den Raum ausfüllt.« ¹⁵⁴ Louis Kahn steht diesem Strom nahe, genauso wie Corbusier, welcher wiederum die jüngere Generation stark beeinflusste wie das Atelier 5 (Siedlung Halen 1955–62), Walter Förderer (Hermenace 1967–71) oder auch Gottfried Böhm (Rathaus Bensberg 1963–67) und Kenzo Tange (Yamanaschi Presse- und Rundfunkzentrum in Kofu 1964–66).

Mit der expressiven Formensprache und den großangelegten Figuren war eine Gestalt, vielleicht sogar ein repräsentativer Ausdruck möglich, der von den Staaten aufgegriffen wurde, um ihre öffentlichen Bauten in einer räpräsentativ-modernen Sprache formulieren zu können. Die frühe Moderne bot mit ihrer abstrahierten Formensprache wenig an für die Repräsentanz einer ikonographischen Darstellung des Staates. ¹⁵⁵ Nach dem 2. Weltkrieg stellte sich die Frage der Darstellung für alle Staaten, nicht in gleicher Intensität und den gleichen Vorzeichen, und war doch für alle »das fundamentale Problem der Bedeutung in der Architektur.« ¹⁵⁶ In Deutschland herrschte eine verschärfte Fragestellung hinsichtlich der Repräsentanz des Staates nach der NS-Zeit und deren monumentalen Planungen. ▶◀

153 Vgl. ebenda, S. 62.

154 ebenda.

155 Frampton 2010, S. 187.

156 aus: Nine Points on Architecture von Giedion, Sert und Léger 1943 verfasst. Zitiert nach Frampton 2010, S. 197.

Le Corbusier hatte mit der Strahlkraft seiner Nachkriegsarchitektur, die einen poetischen Aspekt durch die Materialverwendung und die plastische Ausformung enthielt und seinen grundlegenden Ideen

der Erneuerung der Architektur, denen er in *Vers une Architecture* 1923 schon eine theoretische Grundlage gab, die aber erst nach dem Krieg so richtig zum Tragen kamen, großen Einfluss auf die Architektenschaft. Seine Gestaltung wandte sich in den 1940er Jahren den sichtbar gezeigten Materialien zu, wie Naturstein- und Ziegelmauerwerk mit breiten Fugen oder auch Stahlbeton, den er bei der *Unité d'habitation béton brut*¹⁵⁷ nannte.

Das Material Beton mit seinen Eigenschaften und Möglichkeiten hatte auf die Entwicklung des *Brutalismus*, der mit Le Corbusier in Beziehung steht,¹⁵⁸ große Auswirkung. Corbusier, welcher die Möglichkeiten und Feinheiten des Verbundbaustoffes und seine Formbarkeit, aber auch die Oberflächenbeschaffenheit früh ganz gezielt austestete, kam schon 1909 mit dem Beton in Berührung. Er arbeitete für ein Jahr (1909 – 10) im Atelier von Auguste Perret, der aus dem Ingenieurbau kommend den unverhüllten Beton als erster als ein architektonisches Ausdrucksmittel für ein Wohnhaus anwendete.¹⁵⁹ Hier ging Le Corbusier mit Eisenbetonkonstruktionen und deren Anforderungen um. »Perret war kühn genug«, schrieb Le Corbusier 1929, »mit Eisenbeton so zu bauen, dass dieser sichtbar blieb und er behauptete fest, diese neue Bauweise sei dazu bestimmt, unsere Architektur zu revolutionieren.«¹⁶⁰

Der Beton schien auch in idealer Weise für die in die Zukunft weisende Planung von Tony Garnier einer *Cité industrielle* (1901 – 04) geeignet zu sein, die mit *Pilotis*, Auskragungen, Bandfenstern, Glaswänden und Dachterrassen entscheidenden Einfluss auf die Moderne und auch auf Le Corbusier ausübte.¹⁶¹ Der Stahlbeton wird das Material der Wahl für Le Corbusier werden, mit dem er seine ganz spezifischen Formvorstellungen verwirklichen kann.¹⁶² Er brachte die Ingenieurleistung des Betonskettlets in einen architektonischen Zusammenhang und verband so die technischen mit den architektonisch-gestalterischen Anforderungen. Er wendete das Material erstmals in außerordentlich plastischen Möglichkeiten an und hob es damit aus der bisherigen

157 »Faites aussi dans la robustesse des techniques modernes et manifestant la splendeur nouvelle du *béton brut*.« Ansprache von Le Corbusier anlässlich der Übergabe der *Unité d'habitation* von Marseille am 14. 10. 1952, in: *Œuvre complète 1946–1952*, Zürich 1953, S. 189. Wie auch: Als die Betonierarbeiten an der *Unité d'habitation* in Marseille beendet sind und sich Le Corbusier mit dem Ergebnis auseinandersetzt, stellt er fest, »dass es unmöglich ist, alle Unvollkommenheiten des Betons zu korrigieren, leistet er einen fundamentalen Beitrag in Form einer Erklärung zur Ästhetik des Sichtbetons: die Ästhetik des *béton brut*.« in: Gargiani, Roberto; Rosellini, Anna (Hrsg.): *Le Corbusier. Béton brut und der unbeschreibliche Raum 1940–1965: Oberflächenmaterialien und die Psychophysiologie des Sehens*, München 2014, S. 19.

158 »Rohbeton und Romantik – das sind zwei Begriffe, mit denen sich das Werk Le Corbusiers nach 1945 in Beziehung setzen lässt, zu der Strömung, die der Historiker Reyner Banham als Brutalismus definierte [...] zu der Le Corbusier aber – und das darf man trotz einiger bedeutenden Unterschiede nicht übersehen – einen wichtigen Beitrag geleistet und eine enge Verbundenheit gezeigt hat.« (hier wird Bezug genommen auf das Frontispiz des Artikels von Banham in der AR 12/1955) Sbriglio, Jacques: *Béton brut et brutalisme*, in: *Le Corbusier et la question du brutalisme*. LC AU J1, Marseille 2013, S. 19. Übersetzt von A. Busse.

159 Giedion 1964, S. 224.

160 Blake 1962, S. 24.

161 vgl. Hackelsberger 1988, S. 92.

162 vgl. Jödicke 1958, S. 89.

Sehgewohnheit in eine sinnliche Erweiterung, in den Bereich der menschlichen Wahrnehmung. Im Industriebau hatte das Material schon viel früher seine Anwendung gefunden, Corbusier legitimierte es als für den Wohnungsbau anwendbar im großen Stile durch den Bau der Unité in Marseille mit »334 Einheiten« ^{~163}. Obwohl Perret den Beton auch schon in diesem Zusammenhang verwendet hatte, zeigte er sehr viel weniger die den Baustoff auszeichnende inhärente Formbarkeit, die Hackelsberger »betontypische Formbarkeit« nennt. Auch die Sichtbetonkirchen aus den 20er Jahren von Perret und von Moser zeigten eher die im Betonbau mögliche Schlankheit, die durch den Verbund der Zug- und Druckkräfte entsteht, als die plastische Gestaltgebung. Frank Lloyd Wright nutzte ebenfalls mehr die Möglichkeiten des Stahlbetons bei der Unitarierkirche in Chicago 1906 als plastisch gegossene Form, die das Material zeigt, aber auch um große Spannweiten freitragend zu bewältigen. Bei Fallingwater stehen die Kragplatten stereometrisch über und in der bewegten Natur und erzeugen so eine Gesamtwirkung im Kontrast, aber auch in der Verzahnung von innen und außen und äußerer Gestalt mit der Natur, was genau die Forderung des Brutalismus vorwegnimmt. ^{~164}

Le Corbusier »fand stets die entscheidenden Quellen, von denen neue Strömungen ausgingen« ^{~165} und wusste diese in sein Werk in transformierter und abstrahierter Form zu integrieren. Er vereinte diese vorgedachten Ideen mit der Weiterentwicklung und gelangte damit zu einer allumfassenden Gestalt, die sehr »betontypisch« war. Eine betonspezifische, also plastische Form, verwendet er erstmals beim Pavillon Suisse in der Cité Universitaire in Paris (1930–32), welche auch schon die später im Brutalismus formulierte Ablesbarkeit der Struktur des Inneren im Außen vorwegnimmt, bis hin zum durchplastizierten, gestalteten Volumen, welches im Projekt Cité d’Affaires in Algier anklingt und als gebautes Werk seine Gestalt in der Unité in Marseille findet, die Hackelsberger als das »Schlüsselwerk für den Durchbruch zum Betontypischen« ^{~166} bezeichnet.

Die Fähigkeit, visuelle Eindrücke direkt in sich aufzunehmen und zu verarbeiten und damit aus der Baugeschichte zu extrahieren und wieder neu zusammensetzen besitzt Le Corbusier, dem dadurch der Brückenschlag zwischen Historie und Moderne gelingt, die seine Werkphase nach dem 2. Weltkrieg auszeichnet und wegbereitend für den Brutalismus wird. Zudem bezieht Corbusier aus den bildenden Künsten, die er neben der Architektur betreibt, stetige Perspektivwechsel, von klein zu groß, von innen und außen, aber auch von zweidimensional zu dreidimensional, von funktional und non-funktional, die sich wechselseitig infiltrieren. Die Malerei blieb stets seine wichtigste Inspirationsquelle. Die in der Kunst ab 1910 auftretende gleichzeitige Darstellung von Innen und Außen setzt Corbusier malerisch um, führt diese Kunstrichtung aber auch in der Architektur ein in der Durchdringung von Innen- und Außenräumen, die damit eine gewisse Dynamik erhalten und den Faktor Zeit bildlich darstellen. »Der Schritt zu einer plas-

163 Schweizer Bauzeitung, o. A. 68/1950 Heft 17, S. 229.

165 Giedion 1964, S. 328.

164 vgl. Hackelsberger 1988, S. 89.

166 Hackelsberger 1988, S. 94.

tischen Gestaltung, nicht nur einzelner Elemente, sondern der Gesamtform, ist in dem Augenblick möglich, in dem Le Corbusier die Bindung an geometrische Anordnungen verlässt. Die Plastik der späteren Bauten steht nicht mehr in direkter Beziehung zur Konstruktion, sie folgt vielmehr einer freien Formfindung.«¹⁶⁷

In Le Corbusiers Anliegen entfacht sich einerseits die Befreiung von vorgegebenen Stilen¹⁶⁸ in der Entwicklung von Baukunst, die er vor allem in der Anordnung von geometrischen Körpern sieht, die das Licht klar betont, also in der Wahrnehmung¹⁶⁹ und andererseits die Auslösung von Emotionen durch die Schaffung erregender Zusammenhänge,¹⁷⁰ durch die «objets à réaction poétique».¹⁷¹ Diese emotionale Seite wieder in die Architektur zu integrieren sieht Giedion als zentrale Herausforderung, »nur wenn unser Gefühl durch einen schöpferischen Akt von außen her aufgeweckt wird, können wir die neuen Sehgebiete auch emotionell absorbieren. Der Mittler zwischen uns und der Außenwelt, der den Spalt zwischen innerer und äußerer Realität überbrückt, ist der Künstler.«¹⁷² In den verflochtenen Beziehungen von Architektur, die verbunden ist mit der Kunst wie auch mit der Konstruktion, muss seiner Meinung nach gerade der Aspekt des Gefühls hervorgehoben werden,¹⁷³ denn das Gleichgewicht einer Epoche hängt von den parallel verlaufenden »Methoden des Denkens und des Fühlens« ab, kommen diese aus der Balance, sei Kultur nicht entwickelbar.¹⁷⁴

Das Vermächtnis von Le Corbusier lag in der Idee, »dass das Planen und Bauen in unserer Zeit von Grund auf bis in die äußersten Verästelungen einem poetischen Weltentwurf, ja einer poetischen Kosmologie und einer Skala menschlicher Werte unterworfen werden sollte«,¹⁷⁵ eine Gestaltung, die die Sinne schärfen und die sinnliche Wahrnehmung ansprechen musste. Ab Mitte der 1930er Jahre erkannte er gerade in den Materialien einen wichtigen Bezugspunkt für die haptische Wahrnehmung, die sich in der Verwendung von Backstein, Naturstein und Kalk,¹⁷⁶ aber auch »Betonstein«,¹⁷⁷ die in einem Wechselspiel von rau und glatt ihre

167 Jödicke 1958, S. 98.

168 »Ich analysiere die Elemente, die den Charakter unserer Zeit bestimmen, an die ich glaube und von denen ich nicht nur die äußere Erscheinungsform zu verstehen suche, sondern ihren tieferen Sinn und deren geistige Struktur darzustellen, mir der eigentliche Sinn der Architektur zu sein scheint. Die verschiedenen Stile, die Spielereien der Mode berühren mich nicht. Vielmehr bewegt mich das herrliche Phänomen des architektonischen Gestaltens, und architektonisches Gestalten heißt für mich, handeln durch geistige Konstruktion.« Zitiert nach Giedion 1978, S. 278.

169 vgl. Le Corbusier (1923) 1969, S. 38.

170 ebenda, S. 49.

171 zitiert nach Giedion 1978, S. 278.

172 Giedion 1978, S. 279.

173 Giedion 1978, S. 42.

174 ebenda.

175 Moos, Stanislaus von: Le Corbusier, Elemente einer Synthese, Frauenfeld/Stuttgart 1968, S. 8.

176 zum Beispiel das Ferienhaus bei Le Mathes, Saintonge, 1935, von Le Corbusier, welches eine Natursteinfas-

sade aus Findlingen besitzt, oder die Wand in seinem Atelier, in der Rue a la Porte Molitor in Paris, welches er 1933 gestaltet, die aus Naturstein und Ziegelmauerwerk mit sehr dicken, verstrichenen Fugen besteht, oft als Hintergrund seiner Plastiken und Bilder benutzt, »la mur mitoyen« von der er sagt: »Die große steinerne Mauer des Ateliers ist zum Freund geworden. Ihre Struktur, ihre klare Zusammensetzung, die kräftige und neutrale Farbe der verwendeten Steine, lassen keine Bequemlichkeit aufkommen, sondern wirken auf den in diesem Atelier tätigen Maler als gesunde und kräftigende Herausforderung zur Komposition seiner Bilder, zur Anordnung seiner Farben und zur Intensivierung der Zeichnung. Die Anwesenheit dieser Freundin, die jede Trägheit bekämpft, übt eine überaus wohlthätige Wirkung aus.« Le Corbusier *Œuvre complète* Vol. 5 1946–1952, S. 59. Diese Art der Wandbehandlung finden wir in seinem späteren Werk immer wieder, so in dem Petit Maison de Weekend an einem Kamin, in den Jaoul-Häusern, im Kulturzentrum von Ahmedabad und vielen mehr.

materialsichtige Ursprünglichkeit in neuen Formen ausdrückte und damit die ›Erregung der Sinne‹ erreichte. Diese nannte er épiderme brutal.¹⁷⁷

Der Prozess der Vereinigung der Künste, der Synthèse des Arts, aus dem Le Corbusier schöpfte, war auch für Franz wichtige Grundlage seines Schaffens. Die Verbindung zur Kunst nahm einen hohen Stellenwert in seiner Haltung ein, die sich wiederum auch in der von den Smithsons vertretenen Auffassung findet und die den Brutalismus sehr beeinflusste. Die Künstler Duchamp und Dubuffet waren verbindende Vertreter der Kunstauffassung der art brut und der art autre, die Le Corbusier wie auch die Smithsons interessierte und mit der sie sich auseinander setzten auf der Suche nach einer »neuen kollektiven Empfindsamkeit«,¹⁷⁹ die im Unerwarteten, Unplanbaren einen unvermeidlichen, einen unausweichlichen Bestandteil des kreativen Prozesses sah, den Le Corbusier und die Brutalisten auf die Architektur übertrugen.¹⁸⁰ Auffällig ist, dass viele Architekten, die der brutalistischen Haltung nahestehen, auch künstlerisch tätig sind, zum Teil als Bildhauer oder/und als Maler/Zeichner wie Max Bill, Alison und Peter Smithson, Louis Kahn, Le Corbusier, sogar Heinz Isler und Klaus Franz.

Hinzu kamen die neuen Materialien und Techniken, speziell im Bereich von Stahl und Beton, durch welche der Raum frei verfügbar geworden war; es gab keine Begrenzungen und Einschränkungen mehr, sondern viel Freiheit für neue Initiativen, die die Suche nach den Zeichen hinterfragte und verstärkte.¹⁸¹ Diese bestanden auch darin, »den Menschen durch die Architektur den Weg zu den Entdeckungen des Herzens zu öffnen, wo jeder sein eigener Meister ist und in Freiheit die Reichtümer erntet, die im Leben angelegt sind«. ¹⁸² »Die Faszination lag in der Kühnheit der Träume, die Wirklichkeit werden konnten«. ¹⁸³

Für Franz war das Spannungsfeld, welches sich aus dem Kontrast der ›Nüchternheit‹ im architektonischen Ausdruck seiner Lehrer Lauterbach und Wilhelm und der Inspiration durch Le Corbusier ergab, eine Öffnung der Möglichkeiten. Das, was sich hinter der Raumkonzeption, hinter der reinen Form und der Funk-

177 »Der Bau der *Unité* von Marseille hat der neuen Architektur die Gewissheit gebracht, dass armerter Beton als Rohmaterial verwendet ebensoviel Schönheit besitzt wie Stein, Holz oder Backstein. Diese Erfahrung ist äußerst wichtig. Es erscheint nunmehr möglich, den Beton wie Stein in seinem Rohzustand zu zeigen.« Le Corbusier. *Œuvre complète* 1953, S. 192.

178 »Alle Techniken erzeugen eine raue Oberfläche, die oft von einer gewissen ästhetischen Rohheit geprägt ist. Bereits vor der Entwicklung der Ästhetik des *béton brut* und unabhängig von den *handwerklichen Mängeln*, die auf der Baustelle von Marseille aufgetreten waren, hatte Le Corbusier die Konstruktion einer *épiderme brutal* (einer rohen Gebäudehaut) aus Ziegelsteinen mit *sehr dicken, groben Fugen* beschrieben, um die Unregelmäßigkeit und Imperfektion traditioneller Wände nachzuempfinden. Für diese Ziegelwände schlägt er sogar vor, dass die Steinmetze absichtlich grob arbeiten sollen, um *grobe Ziegel, diverse Farbschattierungen, eine rohe Oberfläche und unregel-*

mäßige Kanten zu erzielen. Seine Vorliebe für die *épiderme brutal* zeigt Le Corbusiers Begeisterung für das Handwerkliche an Baumaterialien, das aus seiner Lektüre Ruskins rührt.« Gargiani R. Rossellini A. 2014, S. 350. »Als Beispiel für Sichtmauerwerksarbeiten mit *sehr dicken Fugen* gibt Le Corbusier selbst den Kamin eines Ferienhauses in La Celle-St-Cloud an (das im *Œuvre complète* veröffentlichte Foto wird zur Illustration der angestrebten Bauqualität verwendet). Eine Spezifikation des Fugentyps ist notwendig, da er in der Schweiz kein vergleichbares Ziegelmauerwerk gefunden hat.« ebenda, S. 351.

179 Gargiani 2014, S. 441.

180 Le Corbusier nennt seine Untersuchungen dazu *automatische Phänomene*. ebenda, S. 434.

181 Le Corbusier: *Architektur als Dichtung*. in: *Von der Poesie des Bauens*, Zürich 1957, S. 17.

182 Le Corbusier, *Vom Auftrag des Architekten*. in: *Von der Poesie des Bauens*, Zürich 1957, S. 7.

183 vgl. ebenda, S. 13.

tion verbirgt, wenn Le Corbusier über die Poesie des Bauens spricht, in der das lyrische Moment das göttliche Explosiv verkörpert, werden der Geist, die Intention und das Herz sich zur Handlung vereinen, um Schönheit, Glanz, Harmonie und Dichtung hervorzubringen. ¹⁸⁴ Dies in einer geometrisch-funktionalen Form zum Ausdruck zu bringen, war Herausforderung und Anliegen zugleich. Die wesentliche Form, die reine Form war darin zu erreichen.

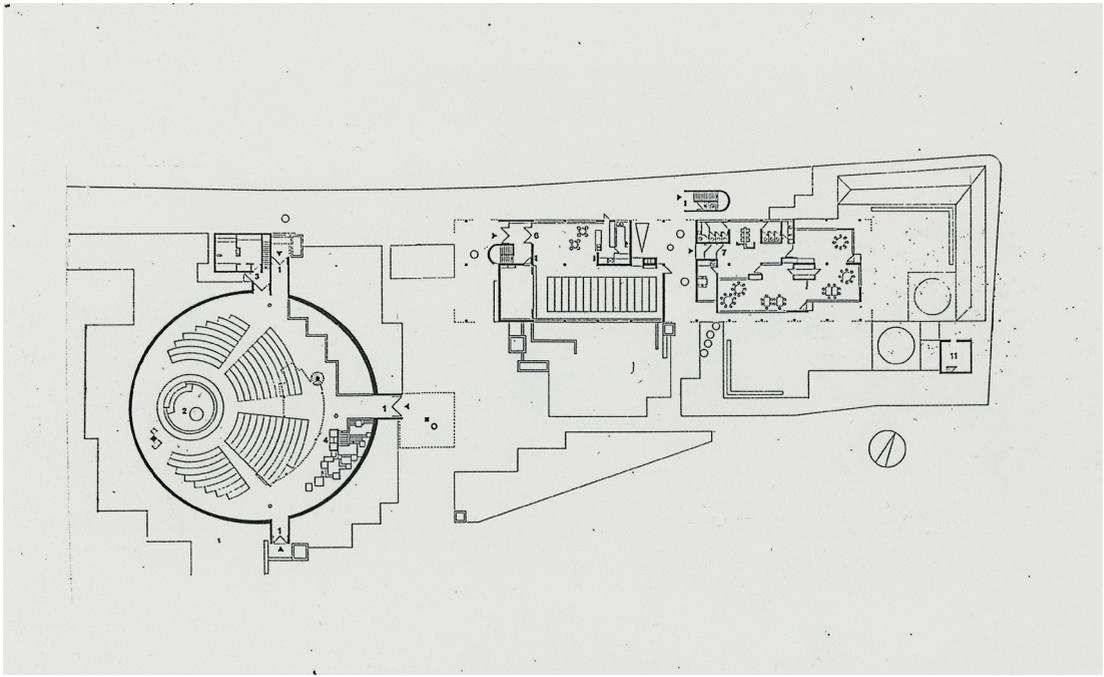
Le Corbusier war für Franz ein großes Vorbild, auf welches er sich immer wieder bezog, welches er aber nicht im Äußeren nachahmte, sondern verinnerlichte und transformierte und die grundlegenden Prinzipien in eigene Formen umsetzte. Er abstrahierte die von Le Corbusier angewandten Strategien, um sie in seiner eigenen Ausformung und Haltung in den Projekten einzusetzen. Zum Beispiel übernahm er die Strategie, einzelne Bauelemente, die er entwickelte hatte, in unterschiedlicher Kombination und Platzierung immer wieder zu verwenden. Franz ging sehr reflektiert mit den Informationen und Einflüssen um, die ihm aus der Historie zur Verfügung standen, im Besonderen mit der Baugeschichte, der Philosophie und der Architekturtheorie. Neben den Theorien der alten Griechen interessierten ihn insbesondere die Theorien der Gegenwart wie die Schriften von Le Corbusier, Blaise Pascal, Rudolf Schwarz, Paul Bahrdt und Otto Bartning. Sein Zugang war vielschichtig. Im Studium begegnete er Le Corbusier in mancher Vorlesung, die ersten Auslandsexkursionen führten zu den beachteten Bauwerken Corbusiers in Frankreich. Diese Affinität brachte den theoretischen aber auch gefühlsmäßigen Zugang zu den Bauwerken und den Texten von Le Corbusier, wie auch zur CIAM, die Le Corbusier mitgeprägt hatte, und damit zur Rezeption und Weiterentwicklung der ›corbusianischen Haltung‹, wie sie in den Texten und Auffassungen der Smithsons und des Team X, der Nachfolgeorganisation der CIAM, zu finden sind. Giedion attestiert der 3. Generation der Architekten, der sowohl die Smithsons als auch Klaus Franz angehörten, eine »innere Affinität um ein geistiges Wiedererkennen dessen, was aus der Fülle vorangegangener architektonischer Erkenntnisse uns verwandt ist und in gewissem Sinne auch unsere innere Sicherheit zu stärken vermag.« ¹⁸⁵ Franz hat seine Planungen in tiefem Geschichtsbewusstsein, in Anerkennung der architekturgeschichtlichen Errungenschaften großer Bauten entworfen.

Le Corbusier formulierte in aller Deutlichkeit, was zu tun sei: »die Strenge der Genauigkeit sei das Mittel zur Lösung, die Ursache der Charakter und der Grund die Harmonie. Wer die Natur begriffen hätte und damit die Mathematik im philosophischen Sinne, der werde sie in allen Werken erkennen. Diese interne Anordnung der Zellen wirke weit über den Raum hinaus.« ¹⁸⁶ Franz extrahierte hieraus seinen rationalen Zugang zu seiner Haltung im baulichen Ausdruck. Rudolf Schwarz und Dominikus Böhm wiesen die Richtung der Umsetzung des Religiösen in die Architektur. ◀▶

184 vgl. Le Corbusier: Architektur als Dichtung. in: Von der Poesie des Bauens, Zürich 1957, S. 14 f.

185 Giedion 1978, S. 406.

186 Le Corbusier 1957 S. 9.



B6 Grundriss Erdgeschoss des Gemeindezentrums
Maria Regina in Fellbach, mit Außenanlagen.

Die theoretischen Überlegungen von Rudolf Schwarz darüber, was einen die Gemeinde inkludierenden Raum ausmache, die er in seinem Buch Vom Bau der Kirche ^{~187} ausführlich darlegte und dessen dort aufgezeigter zweiter Plan Der offene Ring von Franz dem Entwurf für Maria Regina zugrunde gelegt wurde, [← B6] wodurch eine enge Verbindung von Priester und Gemeinde in einer lockeren Gruppierung um den Altar erreicht werden konnte und der Aufriss folgerichtig die inneren Funktionsabläufe widerspiegelt. Die Schalenform wurde durch die neu entwickelten Bau- und Fügetechniken sowie Konstruktionsmethoden und den Materialeigenschaften von Stahlbeton ermöglicht.

Dass der Raum weit über das Dreidimensionale hinausging und sich eine höhere Ordnung hinter den Dingen befindet, war Franz bewusst, seit er das Priesteramt angestrebt hatte. Dieser Ordnung suchte er näher zu kommen und fand sie u. a. in den Schriften von Rudolf Schwarz, der im Bauen ebenfalls die Poesie der Architektur gesehen hatte und in seinem Buch Vom Bau der Kirche »eine Lehre zum Tun« gab. ^{~188} Die Grundriss-Gestalt von Maria Regina, die explizit von Schwarz' abstrakten Diagrammen des »zweiten und des dritten Planes« angeregt war ^{~189}, welche er im Heiligen Aufbruch als Offenen Ring ^{~190} [→ B7] und in der dritten Dimension als Lichten Kelch sieht, zeugen von der Inspiration, die Schwarz auf Franz ausübte. [→ B8] Das mehrschichtige Glaubens- und Gedankengebilde von Schwarz forderte ihn als Architekten heraus. Hier wurde ein Weg aufgezeigt, alles zu verbinden, und ein Werk zu schaffen, das mehr war als die Summe seiner Teile, die Vereinigung des Baukonstruktiven, des Sinnlichen und des Göttlichen in »elementarer Innovation und damit tief in der Tradition verwurzelt«. ^{~191} Für Schwarz war am Ende das Werk das Bedeutendste. Deshalb setzte er – »zwecks Erfüllung aller theologischen Erwartungen – über das bloße Zielwissen, das Wesenswissen.« ^{~192} Hasler interpretiert dies als Suche nach den geistigen Wurzeln, nach den verborgenen »Hinterdingen« des Bauens. ^{~193}

In einer Gastvorlesung von Schwarz an der Technischen Hochschule Aachen mit dem Titel Liturgie und Kirchenbau sprach er von den Forderungen, die sich im Kirchenbau ergeben hatten. Die Gestalt eines Raumes, in dem sich das Volk versammelt, sollte dem entsprechen, was die Gemeinde beseelt und was sie tut. Der Raum sollte den Seelenraum der Gemeinde hervorheben und gleichsam deren gemeinsamer Leib sein. Die Wand sollte diesen Raum ummanteln, die Außengestalt des Bauwerks sollte reine Ausbuchtung des Innenraumes sein. ^{~194} Diese Forderungen

187 Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche, Heidelberg 1947, S. 64.

188 Schwarz, Maria Widmung in: Vom Bau der Kirche von Rudolf Schwarz, Salzburg 1998, 3. Auflage, o. S.

189 handschriftliche Notizen von Klaus Franz vom

21. 04. 1991, saai, Bestand KF.

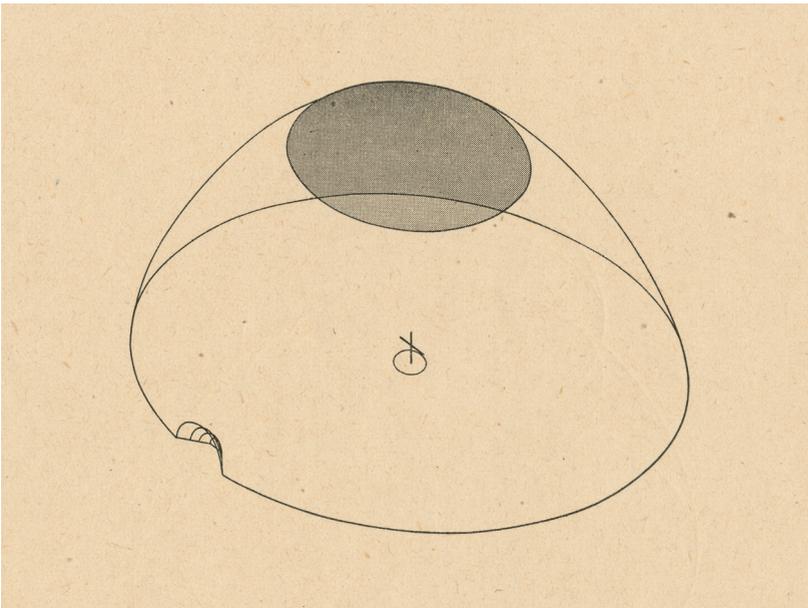
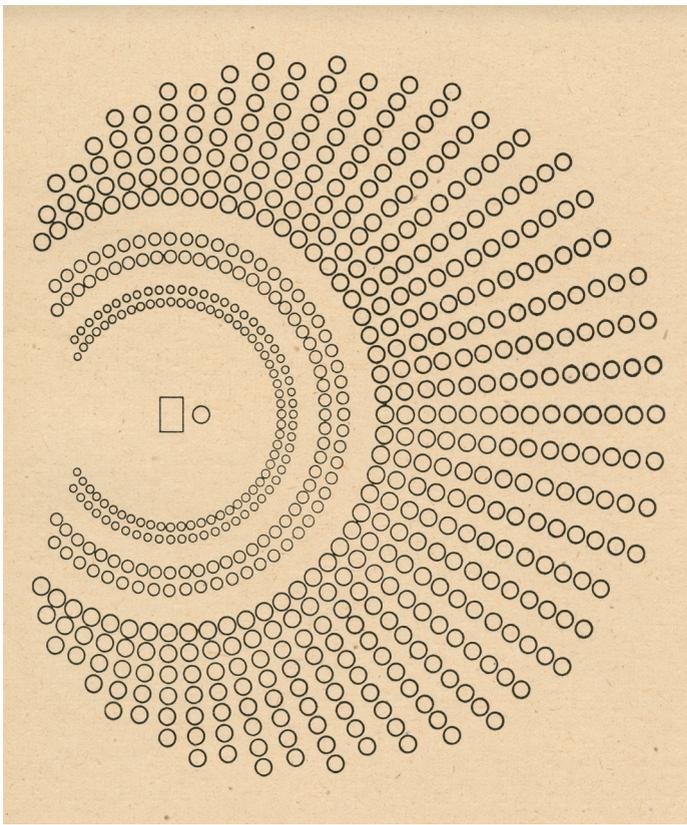
190 Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche, Heidelberg 1947, S. 54 ff.

191 Schneider, Sabine: Vorwort, in: Franz Klaus, Ausstellungskatalog architektur-galerie am weißenhof, Stuttgart 2003, S. 6.

192 Oechslin, Werner: Zum Geleit in: Hasler, Thomas: Architektur als Ausdruck, Zürich 2000, S. 8.

193 Hasler, Thomas: Architektur als Ausdruck, Zürich 2000, S. 12.

194 Schwarz, Rudolf: Liturgie und Kirchenbau. in: Baukunst und Werkform, 1955, Heft 2, S. 87–93.



- B7 Der offene Ring steht für den heiligen Aufbruch und ist der zweite Plan von Rudolf Schwarz, in seinem Buch *Vom Bau der Kirche*, 1947.
- B8 Der lichte Kelch ist der heilige Aufbruch in der dritten Dimension und ist der dritte Plan von Rudolf Schwarz, in seinem Buch *Vom Bau der Kirche*, 1947.

sind in den Grund- und Aufrissen von Maria Regina und St. Monika architektonisch umgesetzt.

Bei allen seinen Bauten und Schriften setzt Rudolf Schwarz Objekt und Subjekt in ein dialogisches Verhältnis und entwickelt daraus seine Bauformen. ^{~195} Romano Guardini, der mit Schwarz sehr verbunden war, drückt es als »Spiel vor Gott« aus. ^{~196} Dies löse einen von allen Verengungen und mache frei für die große und strenge Aussage in der unerbittlich großen und strengen Sprache der Baukunst. Wirklich poetische Aussage ist genau verantwortete Aussage. ^{~197} Diese Verantwortung hat Franz für seine Kirchenbauwerke übernommen und raumgestalterisch ausgedrückt. Er erfuhr durch diesen großen Kirchenbaumeister das Ideal der Ganzheit und eine ursprüngliche Bildhaftigkeit der Architektur.

Es ist gleichsam davon auszugehen, dass das gesamte Buch, das Schwarz als ein »Lehrbuch des Kirchenbaues« bezeichnet hat, welches sich aber deutlicher als eine Philosophie und Theologie des Menschen in seinem Verhältnis zu Gott einstufen lässt, eine Wirkung auf Franz hatte. Die sieben beschriebenen abstrakten Schemata sind herausgefilterte Zustände der christlichen Heilsgeschichte des Menschen, die wie an einem Band aufgereiht sind und ein Spektrum ergeben, in dem jeder Plan seine ›Stelle‹ hat. ^{~198} Dabei setzt Rudolf Schwarz voraus, dass jede Form eine Bedeutung hat. Es gibt keinen Bau, der bedeutungslos wäre und damit keine Gestalt hätte. Diese wird mit dem ersten Strich eröffnet und hat immer eine Symbolwirkung. ^{~199} Diese Symbole können in drei Ebenen unterschieden werden. ^{~200}

Die Symbole der ersten Ebene betreffen bei Schwarz alle Kirchenbauten und müssen bei seinen Überlegungen zum Kirchenbau immer mit einbezogen werden. Alle sind als kompositionssymbolische Orte entwickelt: »Die Gegend des Offenen ist der Quellort des Raums im entzogenen Jenseits, der Wohnort des Vaters; die Stelle des Altars ist die Schwelle des ewigen Übergangs, wo der Sohn Mensch wird; der Raum der Gemeinde der Wohnort des im Volk innewirkenden anderen Trösters, des Heiligen Geistes und zwischen diesen Orten ist ein beständiger Vollzug hinüber und herüber.« ^{~201}

Die Symbole der zweiten Ebene gehen auf die Gestaltungsgruppen einzelner Kirchen ein und gelten nicht mehr allgemein: »Es sind [...] die großen Gestalten ausfindig zu machen, unter denen die Menschengemeinde Gott begegnet.« ^{~202} Sieben solcher Grundformen hat Schwarz in seinem Buch Vom Bau der Kirche symbolische Gestalt gegeben und in abstrakten Diagrammen dargestellt.

195 ebenda.

196 Guardini, Romano: Vom Geist der Liturgie, Freiburg 1957, S. 102.

197 Schwarz, Rudolf: Liturgie und Kirchenbau, in: Baukunst und Werkform 8. Jg. 1955, S. 93.

198 vgl. Becker, Karin: Rudolf Schwarz, 1897–1961, Kirchenarchitektur, Bielefeld 1981, S. 238.

199 vgl. Schwarz, Rudolf: Einige Bemerkungen zum Kirchenbau. in: Architektur und Wettbewerbe, Nr. 27, 1959, S. 62.

200 vgl. Becker 1981, S. 250.

201 Schwarz, Rudolf: Liturgie und Kirchenbau. in: Baukunst und Werkform, Heft 2 1955, S. 92.

202 Schwarz, Rudolf: Liturgie und Kirchenbau. in: Jahrbuch für christliche Kunst, 55 Jahresausgabe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München 1955/56, S. 10.

Die dritte symbolische Ebene bezieht sich auf die Bildgestalt jedes einzelnen Baues und ist meist als doppeltes Symbol, als Bild eines Bildes aufgefasst, sie hat einen weitgehend literarischen Charakter. Schwarz bezeichnet sie selbst als einen Bereich von freier Poesie. ^{~203}

Einen »elementaren Formendurchbruch« ^{~204} erreichte Rudolf Schwarz, gemeinsam mit Dominikus Böhm, im Entwurf zum Wettbewerb für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt, der den ersten Preis bekam, aber nicht ausgeführt wurde. Schwarz erster realisierter Kirchenbau war die Fronleichnamskirche in Aachen-Rothe Erde, die 1930 fertig gestellt wurde und als Schlüsselwerk in die Geschichte eingegangen ist auf dem Weg in die Moderne. Der Bau, der nach seinem »vierten Plan«, dem Heiligen Weg angelegt ist, und damit in gegensätzlicher Ausführung zur Auffassung der Liturgischen Bewegung steht, erhebt sich als kubischer Baukörper, der den Christen einen Ort gibt, einen »gemeinsamen hellen, hohen und ganz einfachen Raum, das Volk und der Herr sind beisammen, ein Leib geworden in einer festlichen Bauform« ^{~205}. Er grenzt den Boden als alles Irdische strikt von Wänden und Decke ab, die ganz in weiß gehalten sind und die er als Symbol für das Geistige und gleichzeitig für das Eingrenzende sieht. Wichtig erscheinen zwei Punkte, zum einen die weiße Wand, vor allem hinter dem Altar, die Figur und Grund gleichzeitig und durch die Raumbildung wahrzunehmen ist. Zum anderen hat er die Auffassung, dass die neuen Baustoffe, in diesem Fall Stahlbeton, im Gegensatz zum Mittelalter nun den »inneren Bau, die Lagerung ihrer Atome, den Verlauf der inneren Spannung« ^{~206} bekannt machen. Dabei sieht er die Wand »nicht mehr als ein schweres Gemäuer, sondern [als] eine gespannte Membran« ^{~207} an, die wiederum in ihrer immateriellen Abstraktion auf das Transzendente und Durchlässige verweist.

Der ideale Kirchenraum ist für Schwarz der abstrakte, der »im Geschöpflichen« ^{~208} bleibt, der »das mathematische Urgesetz« der Schöpfung hervorbringt, »er ist nur noch objektiver Zusammenhang einer stereometrischen Figur [...] Abstraktion ist nicht Versagung, sondern im besten Falle Verdichtung« ^{~209}. Diese Verdichtung bringt die positive Leere mit sich, »in der die Gestalten der Schöpfung verstummen und die voll ist von Gottes Dasein, still-heiliger Zustand der schweigenden Welt, und ich denke, das müsste der Zustand der Kirche sein, wenn keine Gemeinde darin ist« ^{~210}. »Aber solche Art von Leere zu schaffen ist allerhöchste Kunst« ^{~211}, die darin mündet, dass »anfangs nichts da ist als der Weltraum und nachher nichts da bleibt als Weltraum« ^{~212} und der heilige Raum aus dem Tun der Gemeinde entsteht.

Schwarz weist in seiner Reflektion seine Bauten über den sogenannten »christozentrischen« Raum hinaus und nennt ihn »trinitarisch«, denn er sei der Wohnraum des Geistes, der alles belebe,

203 vgl. Becker 1981, S. 254.

204 Schnell, Hugo: Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, München/Zürich 1973, S. 44.

205 Schwarz, Rudolf: Kirchenbau, Heidelberg 1960, S. 5.

206 Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche, Heidelberg 1947, S. 4.

207 ebenda.

208 Schwarz 1960, S. 26.

209 ebenda.

210 ebenda, S. 45.

211 ebenda.

212 ebenda, S. 41.

aber auch der Ort des Herrn, der bei den Seinen ist und doch fortging zum Vater und dahinter befinden sich die Räume der Ewigkeit. ^{~213} Dies wird durch die leere Wand hinter dem Altar sichtbar gemacht, die in ihrem bildlosen Schweigen eben doch ein Bild erreichte, welches sich an den Wänden, dem Mantel fortsetzt, die Gemeinde umschließt und so in die Ewigkeit einschließt. ^{~214} Die Botschaft ist für Guardini »die richtig geformte Leere von Raum und Fläche, die keine bloße Negation der Bildlichkeit, sondern deren Gegenpol ist. Sie verhält sich zu dieser wie das Schweigen zum Wort. Sobald der Mensch für sie offen wird, empfindet er in ihr eine geheimnisvolle Anwesenheit. Sie drückt vom Heiligen aus, was über Gestalt und Begriff geht.« ^{~215} Diese »bildvolle Leere«, die Guardini hier in Bezug zur Fronleichnamskirche in Aachen beschreibt, lässt sich uneingeschränkt auf den Raum von Maria Regina beziehen, der durch das lichtvolle Opaion noch verstärkt den Blick auf die Ewigkeit lenkt.

Für den theologischen Philosophen Guardini beinhaltet ein für die Liturgie gestalteter Raum die »integrative Berücksichtigung aller Sinnes- und Sinnwahrnehmungen der aktiv an den religiösen Handlungen teilnehmenden Gläubigen« ^{~216} und betont damit den gestaltenden und raumformenden Aspekt der Liturgie. Für ihn war das »echte religiöse Kunstwerk [...] seinem Wesen nach Weg«, ^{~217} den Guardini als richtungsweisendes Strukturprinzip dem menschlichen Wahrnehmen und Denken anheim stellt und ihm damit eine »weghafte« Richtung gibt, die dem statischen Gebäude eine dynamische und emotionale Erfahrung einhaucht und es damit lebendig und sakral macht. ^{~218} »Die gestaltete Raumhülle setzt den Weg zwischen dem Hier und dem Dort in Gang.« ^{~219}

Im Kirchenbau wuchs ein aufgelockertes Raumgefühl, welches ein neues Empfinden der Wände und Decken aber auch des Grundrisses zu einem »Innenraumerlebnis der Umhüllung« auslöste. Die Raumgestalt des Offenen Ringes von Schwarz [← B7], die den Bedürfnissen der Liturgischen Bewegung entsprach und im 2. Vatikanum ihre Legitimierung fand, erfüllte den Wunsch des Allraumes von gemeindenahen Kirchen. Mit den Möglichkeiten des Betonschalenschaubaus verwirklichen sich gleichwohl der liturgische, der geistige und der gemeinschaftliche Aspekt eines idealen Kirchengebäudes als Gefäß. Schwarz formulierte dazu, dass in der neuen Schalenbauweise eine ausgereifte Zielkraft zu finden sei und »versteht man unter Wahrhaftigkeit seinen Ausdruck, dann ist der Schalenbau die wahrhaftigste aller Bauweisen, denn die Schale schmiegt sich dem Raum vollkommen an, und es scheint [...], dass sogar der innere Zustand in einer solchen Schale, die statische Gliederung ihres Stoffes, in dieser Gleichung aufgeht.« ^{~220} Diese Definition steht für den brutalistischen Gestaltungsgedanken und findet in der Ausformung von Maria Regina ihre räumliche Umsetzung.

213 Schwarz, Rudolf: Kirchenbau, Welt vor der Schwelle, Heidelberg 1960, S. 29.

214 ebenda.

215 Guardini Romano, zitiert nach Schwarz 1960, S. 2.9

216 Pantle 2005, S. 125.

217 Guardini zitiert nach Hasler 2002, S. 152.

218 Hasler 2002, S. 158.

219 Schwarz zitiert nach Hasler 2002, S. 158.

220 Rudolf Schwarz, hier zitiert nach Schnell 1973, S. 198.

Der für Maria Regina angewandte zweite Plan Der offene Ring beschreibt den Zustand der Menschheit im Bewusstsein, dass Christus einmal da gewesen war, aber wieder fortgegangen ist; sein Platz im Kreis ist leer und der Ring offen ins Jenseits. Die Erlösertat hat stattgefunden, damit ist es für Schwarz Zeit ›aufzubrechen‹. Dies wird symbolisiert durch den Offenen Ring. Dementsprechend ist dort, wo Christus ins Jenseits hinausging, hinter dem Altar, der noch immer in der Mitte steht, der Platz leer. Diese Leere gibt die Richtung an, in die der Aufbruch geschehen soll. Da die Christen noch im angedeuteten Kreis stehen, ist die eigentliche Bewegung noch nicht erfolgt. Es wird ein Zustand »zwischen Geborgenheit und Weg« beschrieben, »Himmel und Erde küssen sich, die Schwelle ist da« ^{~221} und er führt weiter aus, dass »die offene Gestalt, die Lücke (Tor oder Fenster) am Weltrand sich nicht schließen darf, es wird durch keinen menschlichen Blick durchdrungen, es ist kein gangbarer Weg. Es ist das Fenster zum Jenseits« ^{~222}

Im dritten Plan von Schwarz, der ebenso Heiliger Aufbruch, im Untertitel aber mit der Lichte Kelch bezeichnet ist, [← B8] wird der Moment der Lösung von der Erde, er nennt es ›Aufstand‹, beschrieben. Die dritte Dimension wird mit einbezogen, der Halbkreis überwölbt den Grundkreis, aber der gewölbte Scheitel ist geöffnet. Das Licht kann einfallen, der Weg ist noch deutlicher gezeichnet, die Aussicht zum Jenseits ist offen. Zwei Sphären sind angesprochen, das dunkle Erdendasein und das helle Himmelsjenseits. ^{~223} Auch dieser Plan ist bei Franz' Kirchbauten im Aufriss in räumliche Gestalt gebracht, die Hülle, die die Gemeinde ummantelt und die von innen her das Licht zeigt, was zudem durch die gekippte Kegelachse betont wird, die auf den Ort des Altares im Außenbau hinweist durch die höchste Stelle, wie es van Acken beschreibt, »der erhöhte Altar-Überbau wirklich innerlich und äußerlich die Kirche beherrscht« als »bedeutendste Erhöhung des ganzen Kirchengebäudes« mit einer »Kuppel« ^{~224} den Altarraum krönt.

Festzuhalten ist, dass die theoretischen und die gebauten Werke von Le Corbusier, Dominikus Böhm und von Rudolf Schwarz großen Einfluss auf die Haltung von Franz ausübten, jedoch weder im Sinne von Vorbild noch von Nachahmung, eher in der Bedeutung von Inspiration und Rezeption einer damals noch jungen Tradition.

Die aufgezeigten Einflüsse, die sein Verhältnis zum Leben, zur Architektur und zum Raum prägten, ^{~225} sollen zum Verständnis der Auffassung von Gestalt und damit der Haltung von Klaus Franz beitragen. Die Suche nach der richtigen Form für die Zelebration des Glaubens in der Liturgie und deren Ausdruck in kirchlicher Architektur ist die Manifestation des Geistigen im Raum von Maria Regina. Der Kirchenbau war für ihn die herausforderndste und emotionsdichteste aller architektonischen Aufgaben, ganz

221 Schwarz 1947, S. 57.

222 ebenda.

223 Schwarz 1947, S. 82.

224 Acken 1923, S. 48.

225 vgl. Funke, Dieter: Psychoanalytische Überlegungen zum Raumerleben liturgischen Feierns. in: *Communio-Räume, Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie*, hg. v. Gerhards, Albert, Regensburg 2003, S. 97.

im Sinne von Poelzig und Schwarz, für die »das Bauen erst da begann, wo man für Gott baute«. ^{~226} Darin fand er seine Entsprechung und seinen Ort in der Geschichte und den künstlerischen Ausdruck. Er reiht sich damit in die große Strömung der Kirchenbaumeister nach dem 2. Weltkrieg ein, die die Bauformen unter Anwendung modernster Materialien im Sinne der Liturgie für die Gemeinschaft erneuerten.

Festzuhalten ist, dass die von Schwarz geäußerten Theorien in *Maria Regina* in vielen Aspekten bauliche Umsetzung finden. Zum einen wird die Disposition des Gestühls als raumbildendes und ein die Gemeinschaft tragendes Element begriffen und damit Teil der baulich unterstützten Liturgie. ^{~227} Im Dreiviertelskreis der Anordnung der Kirchbänke um den Altar wird die Gottesdienstfeier zu einer Kollektiverfahrung der Gemeinde. ^{~228} Zum anderen symbolisiert die große leere Wand hinter dem Altar die »Gegend des Offenen«, ^{~229} die Ausblick bietet in der Zuwendung nach oben. ^{~230} Durch die Neigung der Achse des Kegels wird alle Aufmerksamkeit sanft vom Altar (Christusgeschehen) über die Wand ^{~231} zum hellen Auge des Opaions (ins Jenseits) gelenkt. Alles ist im Licht und Gott ist überall. ^{~232} Christus schließt bei der Wandlung den Kreis, vervollständigt die Gemeinde, macht sie ganz, deshalb muss diese Stelle immer offen bleiben. Ganz im Sinne der Christozentrik von van Acken ^{~233} wird das Geschehen und damit der Altar durch die gesamte bauliche Anordnung betont und inszeniert. ^{~234} Da die bipolare Grundrissgestalt der Ellipse per se eine Idealform der christozentrischen Auffassung ist, wie es Dominikus Böhm in seiner Forderung nach Konzentrität im Raum deutlich macht ^{~235}, gelingt es Franz, mit der Inszenierung des Raumes von *Maria Regina*, durch den stützenlosen »Einraum« und die Lichtführung, die sich zum Altar hin steigert und nicht zuletzt durch die Anordnung des Gestühls unterstrichen wird, einen christozentrischen Raum auszubilden.

Im bipolaren Grundriss von *Maria Regina* sind die von Schwarz thematisierten Sterne zu finden, der lichte Stern und der dunkle Stern. Diese stehen sich in den Brennpunkten der Ellipse gegen-

226 zitiert nach Pehnt, Wolfgang: Rudolf Schwarz 1897 bis 1961, Architekt einer anderen Moderne, Stuttgart 1997, S. 28.

227 Mackowiak, Olivia: Das Kirchengestühl im modernen Kirchenbau, in: Liturgie als Bauherr? hg. v. Körner, Hans; Wiener, Jürgen, Essen 2010, S. 206.

228 ebenda, S. 205.

229 Guardini erlebt intensiv den *leeren* Innenraum, der ihm zum metaphysischen Erlebnis wird: »Das ist keine Leere, das ist Stille! Und in der Stille ist Gott. Aus der Stille dieser weiten Wände kann eine Ahnung der Gegenwart Gottes hervor blühen«. Zitiert nach Becker 1981, S. 163.

230 »Denn die Unendlichkeit kann ja weder durchs Messen und durchs Denken vollendet werden: also können die Vorstellung und die Erkenntnis von der Zeit und dem Raume, deren unendliche Größe, wie auch Kant [in seiner *Kritik*, S. 40] selbst sagt, wir uns als gegeben nur vorstellen, nur als Bestimmung einiger Zeiten und einiger Räume also empirisch in uns liegen. [...] Was von Zeit und Raum gilt, gilt auch von dem, was in ihnen ist:

das Erkenntnisvermögen ist aber in ihnen: da nun jene unendlich sind, so muß auch dieses unendlich sein, ein Unendliches aber ist dem andern Unendlichen gleich; folglich ist dies Ausdenken des unendlichen Raums nicht nur möglich, sondern auch wirklich.« Hausius, Karl Gottlob: Über Raum und Zeit – ein Versuch in Beziehung auf die Kant'sche Theorie, Dresden/Leipzig 1790, S. 51.

231 Die Gestalt einer Kirche hat bei Schwarz in erster Linie einen bergenden Charakter. Transformiert ist diese Auffassung auch bei den Kirchen von Franz. Der mütterlich bergende Schutzmantel von Maria, der Kegelmantel von *Maria Regina* assoziiert diese Auffassung, wie auch der angedeutete Mantel von St. Monika.

232 Schwarz, Rudolf: Liturgie und Kirchenbau, 1955, S. 91

233 »Der Altar als der *mystische Christus* soll der Ausgangspunkt und gestaltende Mittelpunkt des Kirchenbaus und der Kirchenausstattung sein.« Acken 1923, S. 3.

234 Mackowiak 2010, S. 206.

235 Böhm zitiert nach Acken 1923, S. 50.

über. Das Baumeisterliche daran ist die Reduktion undarstellbarer Vorstellungen auf einfache geometrische Grundformen und die Darstellung der Leere, wie sie Maria Regina besitzt, mit dem Ausblick ins Ewige und damit in der bergenden Hülle einen numinosen Raum schafft. ^{~236} Gleichzeitig wird die Zweiheit, die durch die zwei Brennpunkte entsteht, durch die einende Hülle umschlossen und schafft damit in der Zweiheit die Einheit der Gemeinde mit Gott. Dominikus Böhm hatte schon in seinem Entwurf Circumstantes 1922–23 den Vorschlag für eine im Grundriss elliptische, im Aufriss zylindrische Bauform gemacht. Sein im Schnittpunkt des Deutschen Werkbundes und der Liturgischen Bewegung stehendes Werk, wofür Böhm moderne Baumaterialien und -techniken unter Berücksichtigung neugewonnener liturgischer Fragen nutzte, machte ihn zum bahnbrechenden Baumeister der Zwischenkriegsjahre. ^{~237} Von jenem nie ausgeführten Entwurf, der sehr nahe an die Forderungen von Ackens ^{~238} an einen ›christozentrischen‹ Kirchenraum kam, ist Maria Reginas Grundrissdisposition rezipiert. Die starke Ellipsenform und die Doppelstützenreihen entlang der Umfassungswand sowie die vier an den Kirchenraum angrenzenden Kapellen unterscheiden die Planungen voneinander. Doch in der Entstehungsgeschichte gibt es Überschneidungen, da die ersten Ideen zu Maria Regina ebenfalls als Zylinder auf rundem, [← A32 a–i] in der Weiterbearbeitung auf elliptischem Grundriss entwickelt wurden. Die Forderung nach weniger Raumvolumen im städtischen Grünbereich veranlasste Franz zur Zusammenfassung des oberen Kreises zu einem Punkt. [← A33 a–i] Daraus entstand der Kegel, durch die Schiefstellung der elliptische Grundriss und durch die Kappung der Spitze das Opaion und die Ausrichtung auf den Altar. [← A34 a–i] Drei nachvollziehbare Entscheidungen, die den Raum »im Sinne der erwünschten neuen Rolle der Gläubigen als den aktiv am Messopfer Mitfeiernden« ^{~239} als Einheit und Gemeinschaft formten und den Altar in den optischen Mittelpunkt setzten, der die hellste und höchste Stelle, nicht als Mittelpunkt sondern als »Mittler und Schwelle zu Gott« ^{~240} einnimmt.

Hier wird der Schwerpunkt des architektonischen Ausdrucks auf die »sensuellen und emotionalen Qualitäten [...] mit ihrer Lichtmetaphysik und einer emotionalisierten Innerlichkeit« ^{~241} wie auch auf Konstruktion gelegt. Emil Steffann sprach sich schon 1951 dafür aus, dass »die technische Konstruktion nicht alleine eine Frage der Zweckmäßigkeit und Billigkeit [sei], sondern der geistigen Gemäßheit.« ^{~242} Rudolf Schwarz ging noch einen Schritt weiter und erklärte die Technik eines Bauwerks als einen großen Teil seiner Geistigkeit. ^{~243} Sep Ruf sah in der Anwendung neuer Materialien und Techniken im Kirchenbau

236 Schwarz 1947, S. 39 und 89.

237 Bühnen, Ralf van: Moderner Kirchenbau als Bedeutungsträger, in: Liturgie als Bauherr, Körner, Wiener 2010, S. 241.

238 Acken 1923.

239 Körner, Hans: Nach 1945, Weiterentwicklung oder Neubeginn im modernen Kirchenbau? in: Frömmigkeit und Moderne, hg. v. Körner, Hans; Wiener, Jürgen, Essen 2008, S. 47.

240 Kahle 1990, S. 37.

241 Von Buttlar, Adrian: Brutalismus in Deutschland. Fortschrittspathos als ästhetische Revolte. in: Brutalismus. Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, als Supplementband zu SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme, hg. v. Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017, S. 72.

242 Steffann zitiert nach Schnell 1973, S. 227.

eine Suche nach einer modernen Formensprache, die geistiges Anliegen und profanes Bauen vermischt und in neuen zeitlosen Formen durch das liturgische Ereignis zum sakralen Raum erhoben wird. ^{↷244} ▶◀

243 »Jeweils waren im Kirchenbau bis zur Vollendung der jüngsten Bauten gärende und oftmals verhangene Entwicklung der geistigen und religiösen Lage und deren Probleme und Aufgaben, der neuen Baumaterialien und der Bautechniken zu überprüfen und zu sondieren, eine gewisse Summe zu ziehen und ein eigener Beitrag für Aufgabe, Zeit und Form zu schaffen. Diese eigen-geprägte architektonische Gestalt des Kirchenbaus des 20. Jahrhunderts wurde, ein zeitgeschichtliches,

dokumentarisches Forum, in dem sich Erlebnisse und Erkenntnisse, geistige, religiöse, kulturelle und soziologische Strömungen und Ideen, ebenso aber auch die fast überwältigenden Auseinandersetzungen mit der Technik und ihre organische Einbindung und Vergeistigung manifestierten.« Schnell 1973, S. 227.

244 Ruf, Sep: Ansprache anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Kirchenbau der Gegenwart*, in: Das Münster 9/10 1960, S. 292.

Eine weitere Zeitströmung des 20. Jahrhunderts ist die des sogenannten Brutalismus, im englischen New Brutalism. Er stellt die letzte Strömung dieses Jahrhunderts dar, die mit einer auch durch den Staat geförderten Moderne den gesell-

schaftlichen Veränderungen Ausdruck verliehen hat – in ethischer, sozialer und ästhetischer Hinsicht – durch vornehmlich staatliche Bauwerke, die der Nachkriegsgesellschaft und den veränderten öffentlichen Aufgaben Ausdruck verliehen wie Rathäuser, Museen, Schulen, Bibliotheken und Universitäten. Die Entwicklung und Entstehung der brutalistischen Strategien bzw. der brutalistischen Haltung ^{~245} ist eng verknüpft mit den historischen Ereignissen der Zeit von 1945 bis 1960, in der die New Brutalism Strömung in architektonischer aber auch in städtebaulicher Hinsicht ihre Entwicklung nahm, wobei die architekturtheoretische Syntax vor allem in den Jahren zwischen 1951 und 1954 in England entstand und ab dem 2. Drittel der 50er Jahre sich über die CIAM in Europa und international ausbreitete und adaptiert wurde. Die Wurzeln liegen in den Entwicklungen viel weiter zurück ^{~246} und finden erst in der Wiederaufbauphase nach dem 2. Weltkrieg ihren Niederschlag.

Die formalen Entsprechungen und die Theorien des New Brutalism, die dem Ausdruck der Architektursprache von Klaus Franz am häufigsten unterstellt wird, versprechen eine Antwort auf die Weiterentwicklung der modernen Architektursprache zu geben. ^{~247} Der Brutalismus selbst ist in weiten Teilen ein nicht klar definiertes Feld, ^{~248} da die Theorie mit »unpräziser und metaphorischer Verwendung der Sprache,« ^{~249} also des geschriebenen Wortes und der ausgeführten Bauten in Konflikt stehen, was sich aufgrund der Konfusion, so Eisenman, zwischen Moral und formalen Kriterien ergeben hat. ^{~250} Darin liegt die Schwierigkeit der Herleitung brutalistischer Gestaltungsattribute. Aus diesem Zwiespalt heraus werden die Referenzen für die gebauten Bei-

245 Molinari schreibt dazu: »Der New Brutalism war für viele Mitglieder der Generation, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ihren Abschluss gemacht hatten, ein Akt der moralischen Auslegung der modernen Architektur, eine visuelle Rebellion [...] Die Schlüsselbegriffe der Moderne verschoben sich von Stil zu brutal, von Form zu Bild, von Geschichte zu Kontinuität, von rational zu emotional, von orthodox zu heterodox, von abstrakt zu real, von modular zu neohumanistisch, von Gebäude zu Stadt.« Molinari, Luca: Der italienische Weg zum New Brutalism. in: Brutalismus, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, hg. v. Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017, S. 87.

246 im Futurismus und im Expressionismus, im Dada und im Surrealismus.

247 Alison und Peter Smithson führen dazu in der AD 01/1955 aus: »Unsere Überzeugung, dass der *New Brutalism* zu diesem Zeitpunkt die einzige mögliche Weiterentwicklung der Moderne darstellt, entstammt nicht nur dem Wissen, dass LC (seit dem *béton brut* der Unité) ihn vertritt, sondern der Tatsache, dass im Grunde beide die der japanischen Architektur zu

Grunde liegende Idee, ihre Prinzipien und ihren Geist als Maßstab benutzt haben.« Hier zitiert nach Banham 1966, S. 45.

248 »Trotz der zahlreichen Definitionen des New Brutalism, der von den Protagonisten immer wieder in variierenden Auslegungen publiziert wurde, blieb sowohl eine präzise Erläuterung wie auch eine Erörterung des systematischen Ansatzes in den Schriften des New Brutalism – die dem Anspruch einer in sich geschlossenen und kohärenten Theorie gerecht werden könnte – schwierig. Definitionen wie sie allen voran von Alison und Peter Smithson und Reyner Banham versucht wurden, reduzierten sich in der Regel eher auf Empfehlungen, die von moralischen Prinzipien geprägt, als auf architekturtheoretische Grundsätze.« Stalder, Laurent: Vor dem Brutalismus. Die Schule in Hunstanton von Alison und Peter Smithson. in: Brutalism 2017 (wie Anm. 567), S.129 ff.

249 Eisenman, Peter: Die formale Grundlage der modernen Architektur, Zürich 2005, S. 258.

250 ebenda.

spiele der Kirchengemeindezentren Maria Regina und St. Monika hergeleitet unter Berücksichtigung der formalen Ausgestaltung der Nachkriegswerke von Le Corbusier, ^{↷251} auf die sich die brutalistische Theorie explizit bezieht. ^{↷252} ▶◀

251 »Wie in England und fast überall sonst entfalteten Le Corbusiers Sichtbetongebäude eine enorme Wirkung. Hinzu kam ein neues Bewusstsein für die Materialpoetik [...]« Ockman, Joan: Amerikas brutalistische Schule. Transformationen einer Idee in Beton. in: Brutalismus 2017, S. 107 und weiter, »die Smithsons setzten sich intensiv, aber niemals ohne Einschränkung, mit den Meisterwerken ihrer Zeit auseinander. Le Corbusiers béton-brut-Architektur der Nachkriegszeit war grundlegend für ihr neues Denken, insbesondere die Unité d'Habitation in Marseille.« Ebenda, S. 106. Von Buttler führt aus, dass »gerade die Rezepti-

on Le Corbusiers für die Entwicklung der brutalistischen Architektur in Deutschland besonders wichtig« ist. Von Buttler, Adrian: Brutalismus in Deutschland. in: Brutalismus 2017. Molinari spricht von einer »durchsetzungskräftigen Moderne à la Le Corbusier«. Ebenda, S. 94.

252 »L'Architecture c'est avec des matères bruts, établir des rapports émouvants.« Ein Satz von Le Corbusier aus *Vers une Architecture* von 1923, mit dem das Manifest des New Brutalism von Reyner Banham von 1955 in der AR überschrieben ist. Zitiert nach Oechslin, Brutalismus 2017, S. 50.

Durch die Verwüstung der Städte im 2. Weltkrieg und der hieraus entstandenen Notwendigkeit des Wiederaufbaues wurden die Ideen und Thesen des 1928 gegründeten Congrès Internationaux d'Architecture

Moderne (CIAM) und dessen fortlaufend gemeinschaftlich formulierten Ideale in ihrer Umsetzung erst möglich. Die Charta von Athen (1933) war maßgebend für die städtebaulichen Planungen der späten 1940er und frühen 1950er Jahre. Mit einer strengen Unterteilung in Nutzungszonen und der damit verbundenen Entmischung städtischer Funktionen, mit vornehmlich autogerechten Verkehrswegen, die Alte Stadt mit ihren Eigenarten negierend und standortunabhängige Prototypen proklamierend sollten Funktionalisierung, Industrialisierung, Standardisierung und ökonomische Produktionsmethoden und damit die Vereinheitlichung des Bauens erreicht werden. ^{~253}

Gegen diese Grundsätze regte sich bei der jüngeren Generation Widerspruch, da die Thesen als zu formalistisch und diagrammatisch aufgefasst wurden. Besonders Alison und Peter Smithson, die Wortführer der englischen Independent Group (IG), die Keimzelle des britischen Brutalismus, die seit 1953 an den CIAM Konferenzen aktiv teilnahmen, erhoben die Forderung nach einer Reformulierung dieser Grundsätze. ^{~254} Die Independent Group formierte sich 1952 und bestand aus einer losen Verbindung junger, aktiver Künstler verschiedener Gattungen, deren verbindendes Element es war, dass sie sich in das »Kultur-Geschehen« im weitesten Sinne einmischen wollten, um die festgefügt (Kunst-) Gremien (wie zum Beispiel des CIAM) aufzubrechen im Aufbegehren eines anderen Kunstverständnisses und einer menschlichen Umwelt. ^{~255} Die Smithsons brachten Architektur und Kunst in eine existentielle Beziehung, bei der es um den Ursprung, um das Elementare und nicht um Verzierung ging, um eine humane und wahre Umwelt zu schaffen.

Die Formensprache der modernen Architektur war, so ihre Auffassung, nicht aus den allgemeinen Lebensbedingungen organisch abgeleitet, sondern aus Ideen und Vorstellungen »synthetisch destilliert«. ^{~256} Deshalb wurde in der Folge, vor allem von den Smithsons ein so starker Wert auf die Rückbesinnung zum Humanen und damit auf den Bezug zur Ethik gelegt, um dieser Entwicklung der leeren Symbolik entgegen zu wirken.

Zwischen den von den Smithsons vertretenen brutalistischen Ideen und dem Zusammenbruch des CIAM besteht eine unmittelbare Verbindung. ^{~257} Das Team X, welches eigens zur Vorbereitung der 10. CIAM-Konferenz in Dubrovnik gegründet worden war, hinterfragte die in der Charta von Athen hinterlegten, die Stadt beschreibenden Begriffe Wohnen, Arbeiten, Freizeit, Verkehr und

253 Busse, Anette: Was ist Brutalismus, in Baumeister 02/2014, S. 84.

254 Busse 2014, S. 84.

255 The Independent Group. Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty, hg. v. Robbins, David 1990.

256 Drew, Philip: Die dritte Generation. Architektur zwischen Produkt und Prozess, Stuttgart 1972, S. 28.

257 »Umso schlüssiger erscheinen a posteriori das Ende der CIAM-Kongresse durch die Vatermörder des Team X mit den Smithsons an vorderster Stelle«. Oechslin, Werner: New Brutalism. Moderne zwischen Stil, Geschichte und Kunstgeschichte: *une architecture autre*, in: Brutalismus 2017, S. 56.

das Thema Stadt sollte zum Unmut der älteren Generation nochmals in den Mittelpunkt der Diskussion gestellt werden. Die Umdeutung in Haus, Straße, Distrikt und Stadt lieferte im Sinne der Smithsons einen differenzierteren sowie realistischeren Stadtbegriff und bezog Stellung zu den grundlegenden Fragen. ^{~258} Die ursprüngliche Übereinkunft der Teilnehmer schien von der jüngeren Generation nicht mehr mitgetragen zu werden, denn diese wollte ihren neuen Ideen Geltung verschaffen ^{~259} und damit die Modernisierung der Moderne erreichen. ^{~260} Die Ursprünge des Brutalismus als ethische Bewegung waren also britisch. Es wurde der Versuch unternommen, aus den architektonisch-ästhetischen Zwängen auszubrechen und sich ethischen, moralischen und aus der Kunst übernommenen Fragestellungen zu verpflichten und diese in der weiteren Entwicklung in architektonische und später auch städtebauliche Zusammenhänge zu bringen.

Auf der 10. CIAM-Konferenz 1956 in Dubrovnik machten vor allem Peter Smithson und Aldo van Eyck diese Kritik geltend und führten aus, dass die moderne Architektur den »Kontakt zum Leben und zur Realität verloren habe.« ^{~261} Eine Phase der Auflösung und des Chaos wurde dadurch provoziert, weshalb jede Idee überprüft und entcodifiziert wurde, alles und vor allem die früheren Vorstellungen wurden auf den Prüfstand gestellt. Die neue, die 3. Generation, hatte einen geschärften Blick, da sie auf den Leistungen der 1. Generation aufbaute, die die Probleme schon sehr genau eingegrenzt hatte, aber zum Teil eben noch nicht gelöst. ^{~262} Zum Beispiel knüpften die Brutalisten an die Futuristen an, beide verwarfen ästhetische Gestaltungsprinzipien und setzten an deren Stelle eine wahre und unmittelbar überzeugende Einstellung zur Architektur, eine Haltung, die auf das Futuristische Manifest von Marinetti 1909 zurück geht. ^{~263} »Beide demonstrierten eine tiefe Unzufriedenheit mit der von der Architektur eingeschlagenen Richtung. Sie repräsentierten Momente der Diskontinuität innerhalb der Tradition« ^{~264}, so wie auch die Dadaisten alles in Frage stellten, um neue Wahrheiten zu finden, auf die sich die Smithsons ebenfalls bezogen. ^{~265} Ein Auflehnen, das sich vor allem gegen das überkommene abgehobene Schönheitsprinzip ausdrückte, welches weder in der Kunst noch in der Architektur weiterhin akzeptiert wurde und die Moderne in ihrer Ausschließlichkeit in Frage stellte.

Innerhalb der Bearbeitung der Quellenlage des Werkes von Klaus Franz ist die Frage nach dem Einfluss des Brutalismus auf die architektonische Form aufgekommen, da er wie die Smithsons der dritten Generation der Moderne angehört und was noch schwerer wiegt, deren architektonischen Ausdruck er in Teilen im Werk führt und von der Fachpresse in deren Nähe gerückt wird. Um dieser Fragestellung nachzugehen, die mit einem reinen Literaturstudium nicht abschließend zu klären war, wurde 2012 ein inter-

258 Re-identification (CIAM Grille) von 1953 in: Robbins 1990, S. 114, auch in Lichtenstein 2001, S. 140.

259 Newman, Oscar: CIAM '59 in Otterlo, Dokumente der modernen Architektur, Stuttgart 1961, S. 68.

260 Huse 2008, S. 82.

261 Drew 1972, S. 33.

262 vgl. Drew 1972, S. 33.

263 »We have come a long way from Marinetti«, welcher sich auf die Thesen von St. Elias bezieht. Smithson 1974, S. 92.

264 Drew 1972, S. 31.

265 Smithson: AD 01/1955, zitiert nach Banham 1966, S. 45.

nationales Symposium mit dem Titel Brutalismus – Architekturen zwischen Alltag, Theorie und Poesie initiiert. ^{~266} Selbst durch das internationale Experten-Team ^{~267} wurde bestätigt, dass das Phänomen Brutalismus ein nur schwer zu greifendes, vielschichtig beeinflusstes sowie bisher unzulänglich charakterisiertes und doch nachweisbares Phänomen sei. Die Fachleute näherten sich über geschichtliche und theoretische Auseinandersetzungen dem Ursprung des Brutalismus an. Die ausgeführten Länderstudien zeigten die nationalen und regionalen Unterschiede innerhalb der Strömung auf. In der Aufarbeitung der Folgen und Auswirkungen des Brutalismus wurde auf die Entwicklung in den USA und auf die Problematik im denkmalpflegerischen Umgang mit den Bauten des Brutalismus hingewiesen. Die Veröffentlichung der Beiträge fand im November 2017 statt im Zusammenhang mit der Ausstellung SOS Brutalismus im DAM, zu dem ein umfangreicher Katalog erarbeitet wurde, der in einem Supplementband die Essays der Berliner Tagung 2012 enthält.

Eine harte Definition wurde auch von diesem ausgewiesenen Expertenkreis nicht festgelegt, ^{~268} da dies dem Wesen des Brutalismus widerspreche, sowie überhaupt dem Wesen von Architekturstilen. ^{~269} Festgehalten wurde bei der Tagung, dass gerade in der Unschärfe eine Chance für die differenzierte Betrachtung und Bewertung von Bauten des Brutalismus liege und deshalb müsse das Hauptanliegen sein, eine brutalistische Haltung im jeweiligen architektonischen Werk nachzuweisen. ^{~270} ◀

266 Idee und Konzept der Tagung stammen von Anette Busse und Prof. Werner Sewing, der während der Vorbereitungen für das Symposium nach schwerer Krankheit verstarb. Die gemeinsam begonnene Planung wurde von Florian Dreher, dem wissenschaftlichen Mitarbeiter des Lehrstuhles für Architekturtheorie, den Werner Sewing innehatte, übernommen und zusammen mit Busse weiterverfolgt. Die Tagung konnte mit großer Unterstützung der Wüstenrot Stiftung durchgeführt werden.

267 Bei der Berliner Tagung haben gesprochen: Kenneth Frampton, Werner Oechslin, Stanislaus von Moos, Tom Avermate, Dirk van den Heuvel, Luca Molinari, Beatriz Columina, Joan Ockman, Jörg Gleiter, Werner Durth, Ingrid Scheuermann, Stephen Bates, Philip Ursprung

und Wladimir Slaptea. Die Symposiumsdokumentation ist Teil der zweiteiligen Publikation: SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme, hg. v. Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017.

268 bzw. explizit abgelehnt (Anmerkung von Gabi Dolf-Bohnekämper).

269 Anmerkung von Werner Oechslin: der reine Barock habe auch nur 10 Jahre existiert und sei davor und danach weit mehr durchmischt gewesen, als das gemeinhin bekannt ist.

270 Daraus wird ersichtlich, dass mit schlagwortartigen Kriterien das Phänomen Brutalismus nicht zu greifen ist und weder den Bauwerken, noch den Architekten gerecht wird.

Die Rolle der Smithsons und Banhams als Namensgeber

Der Begriff Brutalismus trägt zwei sich überlagernde Ideen in sich, die Ebene der Ästhetik in Form und Gestalt und die Ebene der Ethik ^{↗271} mit der moralischen Erneue-

rung im Umgang mit dem Material und der Gesellschaft. ^{↗272} Dadurch sollte der Brutalismus eine lebendige Kraft der zeitgenössischen englischen Architektur werden, die das formale Entwickeln zum aformalen Entwurfsprozess wandeln sollte mit einer aktiven Konnotation in der Ästhetik der Wahrnehmung und damit der Poesie der Hervorbringung, die eine unabhängige Sicht auf eine wahre Architektur erreichen sollte, so Banham. ^{↗273} Die Anfänge gehen mit einem emotionalen, einem rauen und groben Zeigen der Materialien und Fügungen, wie sie Le Corbusier's Architektur nach dem Krieg auszeichnete und auf den sich die Smithsons wie auch Banham explizit beziehen, einher und sollten sich in den Kunstinstallationen der Independent Group durch Verstöße gegen Althergebrachtes ausdrücken. Diese Verstöße bezogen sich ganz explizit nicht auf den traditionellen und handwerklichen Umgang mit dem Material, der den Smithsons sehr wichtig war, was sich in der Auseinandersetzung mit der japanischen Auffassung zur Materie wiederfindet, die dem Material eine hohe Sensibilität und Wertschätzung entgegenbringt. ^{↗274}

Das Studium der Literatur zum Thema Brutalismus führt direkt zum Standardwerk Brutalismus in der Architektur. Ethik oder Ästhetik, von Reyner Banham 1966 veröffentlicht, der ein Weggefährte der Smithsons ^{↗275} in der Independent Group und einer der wichtigsten Architekturtheoretiker und Kritiker des 20. Jahrhunderts war. ^{↗276} Dieses Werk lässt ebenfalls nur eine sehr weit gefasste Definition zu. Am Beginn der New Brutalism Bewegung vertritt Banham die Rolle des Verkünders eines neuen Verständnisses der Architekturkritik der Avantgarde des 20. Jahrhunderts.

271 »Bislang wurde der Brutalismus als Stil diskutiert, seinem Wesen nach ist er allerdings eine Ethik.« Alison und Peter Smithson: *Alison and Peter Smithson answer the criticisms on the oppsite page*, in *Architectural Design*, H. 4, 04/1957, S. 113, die Antwort bezieht sich auf: [anonymous panel:] *Thoughts in Progress. The New Brutalism*, ebenda, S. 111–112; Banham bezog sich im Untertitel seines Buches *Brutalismus in der Architektur. Ethik oder Ästhetik?* auf diesen Satz, zitiert nach van den Heuvel: *Brutalismus pur. Zwei Ansätze: Die Smithsons und Banham*, in: *Brutalismus, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012*, hg. v. Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017, S. 32.

272 Gerade in der Ethik sieht Frampton allerdings das kryptische Moment im Brutalismus, welches in der Ausstellung der Independent Group *Parallel of Life and Art* stark hervortritt, die die Kriegszerstörung, die Ruinen und den Verfall zeigte, aber auch die winzig kleinen Dinge die unter dem Schutt und Staub Lebensspuren aufzeigen, was als Verarbeitung der Kriegserlebnisse gelesen werden kann, die in der weiteren Arbeit der Smithsons jedoch immer geringer werden. Vgl. Frampton 2010, S. 230.

273 Banham 1966, S. 41.

274 zitiert aus dem Artikel in der AD 01/1955 veröffentlicht in Banham 1966, S. 45. Denkinger zieht zu diesem Aspekt weitreichende Schlüsse, die sich aus der Japanischen Architektur ableiten. Denkinger 2019, S. 67.

275 Die Smithsons sind ein Architektenpaar, die sich stark in die Nachkriegsdiskussion um die Weiterentwicklung der Architektur eingebracht haben, sie sind die Schöpfer des Begriffs *New Brutalism*, Mitglieder in der Independent Group, der CIAM und dem Team X und damit stark in das Geschehen in den 1950er Jahren in England, aber auch international, vor allem mit theoretischen Schriften zu Architektur, Städtebau und Kunst, eingebunden. Sie haben das erste brutalistische Haus entworfen und gebaut, die Secondary School of Hunstanton. Dieser Bau wird ausführlich im Aufsatz: *Vor dem New Brutalism. Die Schule in Hunstanton von Alison und Peter Smithson*, von Larent Stalder, in: *Brutalismus 2017* (wie Anm. 567), S.129–136 vorgestellt.

276 Banham gehörte seit 1952 zur Independent Group, deren Sprecher er war, und begann 1953 für die *Architectural Review*, ein eher konservativ ausgerichtetes Blatt, eingeführt von Nikolaus Pevsner, zu schreiben.

So versteht er nicht allein die Historie zu kommentieren und zu ordnen, sondern auch »prospektivisch vorwegnehmend«²⁷⁷ zu wirken. Der Aufsatz zum New Brutalism in der Architectural Review von 1955 zeigt auf, »wie Banham zeitgenössische methodologische Ansätze aus der Kunstgeschichte und Theorie operativ umdeutete, um daraus das architektonische Programm der Zukunft abzuleiten.«²⁷⁸ Nach Oechslin ging es »in erster Linie um eine Geschichtskonstruktion, um Geschichte als Legitimationsakt«,²⁷⁹ er geht sogar noch weiter in seiner Argumentation »um nicht mehr oder weniger als den Führungsanspruch in der Weiterentwicklung der modernen Architektur,«²⁸⁰ den er allerdings auf Banham wie auf die Smithsons bezieht. Banham erkannte in der New Brutalism Bewegung eine Chance, diese neuen, bisher unbekanntes Ansichten als ›Label‹ einer neuen Architekturströmung zu setzen und als Theoretiker zu begleiten. Von 1953 – 1955 wurde der Versuch unternommen, so Banhams Auffassung, eine andere Architektur (*une architecture autre*) entstehen zu lassen, eine die moralischer Verpflichtung entsprang, aber auch eine die provozieren wollte und damit die art autre (*art brut*) in die architektonische Theorie übersetzen sollte.²⁸¹

Noch bevor 1966 das Hauptwerk von Reyner Banham zum Brutalismus erschien, welches er ohne die Smithsons mit einzu-beziehen veröffentlichte,²⁸² distanzieren sich die Smithsons von seinen Thesen.²⁸³ Die Debatte wurde aber nicht nur zwischen den Smithsons und Banham bestritten, im Nachkriegsengland diskutierten viele unterschiedliche Personen und Gruppierungen über die Erfordernisse der Zeit, wie Frampton eindrücklich schildert.²⁸⁴ Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Brutalismus lässt erkennen, dass es seinen Ursprung in der Auffassung der Smithsons nimmt, die den Begriff²⁸⁵ erstmalig 1953 in der

277 Stalder, Laurent: Reyner Banhams prospektive Kritik, in: Arch+, Jg. 43, Nr.20/2010, S. 88.

278 Stalder 2010, S. 88.

279 In seinem Aufsatz New Brutalism. Moderne zwischen Stil, Geschichte und Kunstgeschichte: *une architecture autre*, geht Werner Oechslin auf die Einführung und Setzung des Begriffs New Brutalism ein und gibt ein umfassendes Bild über die Deutungsweise der Kunsthistoriker, in deren Tradition Banham steht und deren Prinzipien geschickt anzuwenden weiß, um den neuen Stil in der Geschichte zu verankern und damit zu legitimieren, in *the history of history*. in: Brutalismus 2017, S. 49–62, hier S. 53.

280 ebenda, S. 56.

281 Reyner Banham schreibt selbst im Rückblick in seinem Buch Brutalismus Ethik oder Ästhetik? 1966, Im Kapitel Memoiren eines Beteiligten, (S. 134) dass in seinem Artikel von 1955 in der Architektur Review seine Schilderung des New Brutalism als eine Darstellung der intellektuellen Atmosphäre zu sehen sei, in der er allerdings allzu stark versucht habe seine eigenen Lieblingsvorstellungen der Bewegung zum Leben zu erwecken. Er streicht hervor, dass es eine erregende Zeit der Entwicklung von Ideen sowohl auf dem Gebiet der bildenden Kunst, als auch der Architektur in England gewesen sei. Das was bliebe sei die Fortdauer der Idee, dass die Beziehung der Teile und Materialien

eines Bauwerkes eine wirksame Sittenlehre darstelle. (S. 134) Banham konstatiert im gleichen Kapitel, dass das Bild der Welt nicht der brutalistischen Ästhetik entspricht, aber das Gewissen der Architektur der Welt sei durch die brutalistische Ethik nachhaltig bereichert worden. (S. 133) Das Kapitel über die brutalistische Gestaltungsweise gibt einen Überblick über den so genannten brutalistischen Kanon, der eine Vielfalt des möglichen architektonischen Ausdrucks erkennen lässt. »Der Brutalismus wurde wirklich *une architecture*, ein Idiom, ein landesüblicher Stil; er wurde zu einer ausreichend universalen Ästhetik, um eine Vielfalt von architektonischen Aussagen zu ermöglichen, selbst wenn er einiges von dem sittlichen Ernst verloren hatte, der seine früheren Ansprüche, eine Ethik zu sein, erleuchtet hatte« (S. 89).

282 Heuvel, Dirk van den: Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithsons Way of Life, in: The Journal of Architecture, Vol. 20, Nr. 2, 2015, S. 297.

283 Parnell, Steve: The critic and the architects would never agree on a common definition. in: Brutalism, Clog 2013, S. 23. Hierauf wird im Kapitel Smithsons versus Banham vertiefend eingegangen.

284 Frampton, Kenneth: The English Crucible, in: CIAM. TEAM 10. The English Context, hg. v. Camp, Heuvel, Waal, TU Delft 2002, S. 113–29.

Zeitschrift *Architektur Design* verwendeten, um einen Entwurf für ein kleines Wohnhaus zu beschreiben, das *SOHO-House*.²⁸⁶ Aufgegriffen wurde die Bezeichnung von Reyner Banham, der eine wichtige Rolle spielte in der Auseinandersetzung mit der modernen Architektur²⁸⁷ und der Neudefinition der Frage, wie sollen wir bauen, die sich nach dem Krieg in drastischer Form stellte und vielfach diskutiert wurde. Banham spricht allerdings nicht von einem Stil, er verwendet Begriffe wie ›Brutalistische Bewegung‹ oder ›Brutalistische Tradition‹, unterstellt aber: »they have created the ideas of a modern movement«²⁸⁸, welche er mit seinen Ausführungen zum Begriff des *New Brutalism* in die architekturgeschichtliche Tradition zu stellen versucht.²⁸⁹

Parallele Strömungen – Gebautes und Theorie

Banham legte Mitte der 1960er Jahre eine zusammenhängende, ausführliche Interpretation des *New Brutalism* vor, die die zeitgeschichtlichen Einflüsse aufnimmt und beschreibt, aber auch interpretiert, interessanterweise nicht aufbauend auf seinem 1955 erschienenen Artikel, der damals schon auf eine eigene Definition abhob und von einer hohen Gabe der Voraussicht zeugte. Mit dem Erscheinen des Buches erfuhr die Strömung durch die theoretische Auslegung von Banham, die auf eine größere Interpretation der Tendenz abhob und viele Beispiele zeigte, Bedeutung für einen weiten Leserkreis und ist bis heute das zeitgenössische Standardwerk des *Brutalismus*. Aus heutiger Sicht lohnt jedoch die Reinterpretation einiger Teile, da die Auffassung von Reyner Banham und den Smithsons nicht kongruent verlief und sich schon Ende der 50er Jahre eine inhaltliche Trennung abzeichnete. So sind unter einem Begriff zwei Interpretationen, eine theoretische und eine sich an den Bauten selbst orientierende,²⁹⁰ möglich.²⁹¹ Der *Brutalismus* muss also nicht nur in zwei Phasen, wie von Jödicke²⁹² vertreten, sondern ebenso in parallel zueinander verlaufenden Auslegungen und Tendenzen gesehen werden, die auch zeitlich unabhängig voneinander sind. Einerseits geht es um eine Haltung, die als theoretischer Überbau über der formalen Gestaltung steht in einer ethischen Auslegung der Materialien und deren Qualitäten und den die Smithsons so in den internationa-

285 Selbst die Begriffsbestimmung des *Brutalismus* ist vielschichtig und weist unterschiedliche Herleitungen auf. Banham 1966, S. 10. Oder auch von Buttler: »Der Versuch, das Phänomen des *Brutalismus* zu definieren [...] wird dadurch erschwert, dass bereits der Begriff selbst diffus und widersprüchlich angelegt ist.« Von Buttler: *Brutalismus in Deutschland*. Fortschritts-
pathos als ästhetische Revolte, in: *Brutalismus 2017*, S. 63.

286 nach einem unveröffentlichten Manuskript vermutlich von Alison Smithson, undatiert, London. in: Lichtenstein 2001, S. 130.

287 Banham, Reyner: *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London 1960.

288 Banham 1955, zitiert nach Oechslin 2017, S. 49–62, hier S. 56.

289 »The *New Brutalism* has to be seen against the background of the recent history of history, and in particu-

lar, the growing sense of the inner history of the modern movement itself.« Banham 1955, zitiert nach Oechslin 2017, S. 53.

290 So wie dies Kenneth Frampton in: *Die Architektur der Moderne*, München 2010, S. 229 ff vertritt. Peter Smithson äußert: dazu »Ein moderner Architekt denkt nicht zuerst über Theorie nach und baut sie danach; man fügt auf seinem Weg Bauten und Theorien zusammen«, so Peter Smithson, Alison Smithson, Jane Drew, Edwin Maxwell Fry: *Conversation on Brutalism*, in: *Zodiac H. 4*, 1959, S. 73–81, hier S. 81. Zitiert nach Stalder in *Brutalism*, S. 129.

291 Dirk van den Heuvel, der das Archiv der Smithsons aufgearbeitet hat, veröffentlichte hierzu wertvolle Hinweise. *Independent Group and Between Brutalists*.

292 Jödicke spricht von 2 Phasen, dem *Brutalismus* und dem internationalen *Brutalismus*, in: Jödicke, *Architektur im Umbruch*, 1980, S. 84 ff.

len Diskurs in der CIAM brachten, andererseits geht es darum, die Materialien und die Konstruktion in exponierter Form darzustellen, um ein Image auszubilden und eine, wie Banham es nannte, architecture autre zu erzeugen, die die Gestaltungsmöglichkeiten und Formenvielfalt gerade mit dem »neuen« Material Beton aufzeigen sollte. Dieser erste Strang geht auf die Erforschung der Gestalt in der Bewegung zurück, die einerseits von den Futuristen, die den Faktor Zeit und damit die Bewegung in ihre Arbeiten integrierten, und zeitgleich von den Kubisten, die den Hintergrund der »Raum-Zeit« in ihren räumlichen Darstellungen anschaulich machten. ²⁹³ Worin wiederum eine Parallele zu Corbusier auftritt, da auch er sich mit dem Kubismus und den Folgen auseinander gesetzt hatte. ²⁹⁴ An diesem Punkt ist es wichtig, diese Anliegen in dem Aspekt der Umsetzung in Architektur, in reale Bauwerke, zu sehen, also in architektonischer und nicht ausschließlich in theoretischer Hinsicht zu interpretieren.

Alison und Peter Smithson versus Reyner Banham

Die brutalistische Auffassung der Smithsons zielt in eine andere Richtung als die Banhamsche Interpretation, auch wenn Überschneidungen immer wieder entstanden sind, aber es ging ihnen vor allem um eine ethische Theorie, die auf die Tradition von Berlage aufsetzt, um einen echten, ehrlichen, elementaren Ausdruck von Architektur. Es besteht von Anfang an eine Kluft zwischen Haltung und Gestaltung oder eben zwischen Ethik und Ästhetik, die bis heute nicht aufgelöst werden konnte. ²⁹⁵ Auch konnte mit dem Wort Image, welches von Nigel Henderson in die Independent Group eingeführt wurde und dem Banham viel Bedeutung beimaß, ²⁹⁶ die Erklärungslücke nicht überwunden werden. Stalder interpretiert den Begriff dahingehend, dass die Auffassung von Image in der Independent Group ähnlich der Mittel für eine herausfordernde Architektur gesehen wurde, die hinter ihre eigenen akzeptierten Prinzipien zurückgeht und zu einer Erklärung einer Gesellschaft in Wandlung wird. Entsprechend sei deshalb eine Ästhetik der Veränderung vonnöten. ²⁹⁷ Auch er zieht die Parallelen zur Kunst, die ausgehend von der art autre von Michel Tapié bis Jackson Pollock Einfluss auf die Philosophie der Smithsons hatte. Van den Heuvel sieht den Aspekt der neuen Ordnungssysteme als grundlegend in der Auffassung der Smithsons, die auf der Suche sind nach neuen Beziehungssystemen, Modulen, Clustern und Strukturen, die hinter den Bildern und Orten ste-

293 Giedion 1965, S. 284.

294 Le Corbusier: *Après le Cubism*, Paris 1918.

295 »Trotz der schönen Reden von einer Ethik, keiner Ästhetik brach der Brutalismus niemals ganz aus dem ästhetischen Rahmen aus. Eine kurze Zeit lang, von 1953 bis 1955, sah es so aus, als ob tatsächlich eine andere Architektur entstehen könnte [...]«. Banham 1966, S. 135.

296 Image im Sinne Banhams bedeutet, dass der Aformalismus und die Topologie die Geometrie dominieren. vgl. Banham AR 12/1955, hier nach Lichtenstein 2001, S. 137. Bernhard Denkinger führt unter der Überschrift

»Die Bibel des New Brutalism: Reyner Banham« seine Interpretation des Textes von Banham von 1955 aus, deren Ergebnis ist, dass die ausgeführten Kriterien von Banham direkt auf Hunsanton zugeschnitten seien und deshalb die Übertragung auf andere Bauwerke quasi nicht möglich gewesen sei, weshalb er am Ende des Textes statt der *Lesbarkeit des Planes* den Begriff des Image einführt, dafür aber wieder nur sehr offene Definitionen liefert. Denkinger 2019, S. 68 bis 80.

297 Stalder, Laurent: *Architecture as Image, or what's new about new brutalism?* in: *Cloc: Brutalism*, 2013, S. 21. Übersetzt von A. Busse.

hen und die sie aus der Kunst ableiteten. Dies waren die brennenden Fragen der Architektur und des Städtebaus, die sie damit zu beantworten suchten. ^{~298} Krucker hebt den as found Aspekt stärker hervor, indem er sagt, dass eine komplexe Gewöhnlichkeit erreicht werden sollte, in dem ein wesentlicher Gedanke in einem anderen Kontext neu formuliert und dieser bei der Reformulierung weiterentwickelt wird. ^{~299} Ein oft angewandtes Verfahren der Smithsons, welches auch Parallelen zu Klaus Franz aufweist, der seine Grundgedanken immer wieder aufnahm und in neuen Zusammenhängen weiterentwickelte, vor allem im Umgang mit der Situierung der Baukörper zueinander und in der Topographie, die ein sicheres Gespür für spannungsvolle und doch dem Ort angepasste Kompositionen zeigt. Ebenfalls spiegelt sich in der Haltung der Smithsons wider, dass sie den Architekten als bewusst wahrnehmenden, intellektuellen Menschen sehen, weniger als Künstler und formal motivierten Schöpfer, dem »dennoch formale Aspekte wichtig sind verbunden mit der Suche nach einem Ausdruck von Gewöhnlichkeit und von Objektivität, nach einer Architektur without rhetoric.« ^{~300}

Die Smithsons haben die Herkunft des Begriffs Brutalismus und ihr damit verbundenes Anliegen in ihrem Buch Without Rhetoric ^{~301} 1974 retrospektivisch beschrieben. Sie reagierten mit ihrer Haltung auf die Entwicklung in England, ^{~302} die den sogenannten Strömungen des New Empiricism und des New Pitoresk eine Antithese entgegensetzte, die sie auch auf dem CIAM-Kongress in Dubrovnik vortrugen. Es wurde ersichtlich, dass die von den Altmeistern geteilten Meinungen nun nicht mehr auf Akzeptanz stießen, da sie eine »andere Architektur« forderten. Die Übergabe an die jüngere Generation gestaltete sich schwierig und zeigte eine große Differenziertheit in den unterschiedlichen architektonischen Auffassungen, die zu einer Vielzahl von Strömungen führte, die für die 1960er Jahre als kennzeichnend angesehen werden kann. Die Ausprägung dieses provozierenden Namens des New Brutalism, ^{~303} so die Smithsons, war eine Möglichkeit, die Ideen, die sie in den Jahren zuvor geprägt hatten, zu benennen und in einen (in England so wichtigen) bildhaften Begriff zu »verpacken« und öffentlich zu machen. ^{~304} Dieser avancierte alsbald losgelöst von der Architektur zu einem »popularisierten Schlagwort«. ^{~305} Sie wurden beeinflusst von der heroischen Phase der Modernen Bewegung und der traditionellen japanischen Architektur ^{~306}, die einen speziellen Umgang mit dem Material im intellektuellen Sinne und in einer traditionellen Verarbeitung er-

298 Heuvel, Dirk van den: Brutalismus pur. Zwei Ansätze: Die Smithsons und Banham. in: Brutalismus 2017, S. 37. In diesem Aufsatz geht van den Heuvel explizit auf die sich im Detail sehr unterscheidenden Richtungen der Protagonisten ein und zeichnet archivalisch gesättigt den Weg beider Seiten nach.

299 Krucker, Bruno: Komplexe Gewöhnlichkeit, in: Daidalos 75, 2000, S. 44.

300 ebenda. S. 44.

301 Smithson Alison und Peter: WITHOUT RHETORIC. An Architectural Aesthetic 1955 – 1972, MIT Press edition 1974.

302 Banham 1966, S. 134.

303 Auf die verworrene Entstehungsgeschichte geht Oechslin in seiner Auslegung: New Brutalism. Moderne zwischen Stil, Geschichte und Kunstgeschichte: *une architecture autre* in Brutalismus 2017 auf S. 56 ein und unterstellt die bewusste Setzung.

304 Smithson 1974, S. 4.

305 Oechslin 2017, S. 56.

306 überliefert durch das Buch von Bruno Taut, Houses and People of Japan, Tokio 1937, (mit ausschließlich Schwarz-Weiß-Fotografien).

307 Smithsons 1974, S. 6.

fordert, die gestaltend wirkt, aber nicht modisch ist, eine Poesie ohne Rhetorik. ³⁰⁷ Die Form ist nur ein Teil der Gesamtkonzeption des Lebens, eine Referenz an die natürliche Welt und daraus entwickeln sich die Materialien der gebauten Welt (*as found*). Deshalb sollte Materialien mit Respekt begegnet werden, wie es Le Corbusier gezeigt hatte. ³⁰⁸ In *Without Rhetoric* wird ebenfalls der Bezug zur Bildenden Kunst dargestellt und deren Umgang mit den alltäglichen Dingen, die nicht wahrgenommen werden, bevor die Kunst sie nicht entdeckt, wie die *objets trouvés* oder die *art brut*. ³⁰⁹ In der *Unité* von Le Corbusier sehen die Smithsons die Verbindung der beiden Welten, der Kunst-Welt und der mechanisierten Welt, wodurch ein komplexes Muster aus einer »Manifestation der Kunst, der Geschichte, der Ideen der sozialen Reformen sowie der technischen Revolution« entsteht. ³¹⁰ Der Begriff selbst wurde von einer Überschrift aus einer Zeitung, die *béton brut* »armselig« übersetzte, abgeleitet: »The Marseille Unité – Brutalism in architecture«. Das »New« kam von den Artikeln aus der AR, die sämtliche Strömungen mit »New« einführte. ³¹¹

Die Smithsons vertraten eine Haltung, die eine rein ästhetische und formale Gestaltung der Architektur im Bauwerk strikt ablehnte. Sie suchten das »Modell einer Methode«, in dem sich Beziehungssysteme, Ordnungen oder Strukturen wiederfinden für eine bestimmte Aufgabe, ansonsten sei, so ihre Meinung, die Lösung unmoralisch. Dieser Auffassung parallel verlief die skulpturale Entwicklung der Architektur, die mit dem Entwurf eines modernen architektonischen Innenraumes von Kurt Schwitters 1923 ³¹² einen aus dem Dada kommenden Beitrag zur Überwindung des klassischen Harmonieprinzips erfuhr. Hier kommt wieder der Strang von Pahl zum Tragen, welchen er »Skulpturale Architektur« nennt, ³¹³ indem er die Projekte zusammenfasst, die sich plastisch, voluminös, gestalthaft ausdrücken, unabhängig vom Material und doch die technischen Möglichkeiten der industrialisierten Bautechnik nutzten. James Stirling hat hierfür den Begriff

308 vgl. ebenda.

309 ebenda, S. 8.

310 »The Unité d’Habitation demonstrates the complexity of an art manifestation, for its genesis involves popular art seen as a historic pattern of a social organisation, not as a stylistic source (observed by Le Corbusier at the Chartreuse D’Ema 1907), and ideas of social reform and technical revolution [...]« Smithson 1974, S. 10.

311 es wird aufgeführt: »the New Monumentality, the New Emphiricism, the New Sentimentality and so on«. Smithson 1974, S. 2. Stalder führt an, durch den Kunstgriff der Bezeichnung *New* im *New Brutalism*, »wurde also jene Form der Distanzierung bemüht, die es jeder Avantgarde erlaubt, sich von einem vermeintlich alten zu distanzieren [...]«. Stalder 2017, S. 136.

312 Dieser inspirierte in erheblichem Maße auch den Brutalisten Aldo van Eyck, wie Liane Lefaire ihn nennt, in: *Brutalismus in den Niederlanden*. in: *Brutalismus 2017* (wie Anm. 567), S. 80. Van Eyck war wie die Smithsons stark in die Kunstszene der Niederlande involviert, »seine Vertrautheit mit der Kunstszene war unter Architekten wahrhaftig einmalig«. Ebenda. Dies scheint nicht ganz so einmalig vor dem Hintergrund, dass sich in den Beiträgen des Symposiums weitere

solcher Hinweise finden, die sich explizit auf Werner Düttmann (*Brutalismus 2017*, von Buttler, S. 71), den expliziten Kunstan spruch der Architektur von Le Corbusier (ebenda), ebenso wie auf Vittorio Vignano, der der italienischen Kunstszene beitrug (*Brutalismus 2017*, Molinari, S. 90) beziehen und die deutlich machen, dass die bildenden Künste in engem Bezug zum *New Brutalism* standen und nicht nur bei den Smithsons die Basis für die neue Auffassung waren.

313 Das *5 Säulen Modell* in Pahl, Jürgen: *Architekturtheorie des 20. Jh.*, München 1999, S. 69.

314 Vidler, Anthony: James Frazer Stirling. Notes from the archive, Montreal 2010, S. 116.

315 Definitely Not *New Brutalism*: Stirling äußert zum *new brutalism*, er sei als Begriff verwendet worden, um auf der einen Seite eine enge Interpretation für einen Aspekt der Architektur, speziell den Gebrauch von Materialien und Komponenten *as found* – eine bis dahin etablierte Haltung – »zu bezeichnen und auf der anderen Seite als eine gut gemeinte Bestrebung, außerhalb jeglicher patriotischer Gesinnung die englische Architektur in einen internationalen Status emporzuheben.« Vidler 2010, S. 116. Übersetzt von A. Busse.

der »Archiskulptur« geprägt, ³¹⁴ z. B. für die Gebäude der Ingenieurabteilung der Universität Leicester, die er selbst als »definitiv nicht brutalistisch« einstuft, ³¹⁵ obwohl sie von Banham als brutalistisch ³¹⁶ wie auch von Frampton als die »endgültige Integration britischer brutalistischer Ästhetik« gesehen werden. ³¹⁷ Die bauenden Architekten sind für Frampton der Maßstab für die Auseinandersetzung mit dem New Brutalism. Er interpretiert nicht die Aussagen der Smithsons oder Banhams, sondern verwendet als Referenz die Wettbewerbsentwürfe und bezieht sich auf Stirling. In dessen Bauten sieht er die »Verschmelzung der widersprüchlichen ›formalistischen‹ und ›brutalistischen‹ Aspekte zu einem für England typischen Glas- und Backsteinstil«, dem er eine brutalistische Ästhetik unterstellte. ³¹⁸ Stirling ist also in Framptons Augen die Brücke von der Ethik zur Ästhetik. Er sieht die Tendenz der Zerlegung und wieder Zusammensetzung architektonischer Elemente als Typologische-Orientierung, die die brutalistischen Gebäude auszeichnet, eine Art »Architektonik«, die vor allem in Stirlings Projekten brillant beherrscht wird. ³¹⁹

In der Zeitschrift Architectural Design 01/1955 hatten die Smithsons ihre Auffassung in knapper und metaphorischer Art veröffentlicht. Eine weitere, wesentlich ausführlichere Version kam von Banham im selben Jahr im Dezember in der Architectural Review heraus, ³²⁰ welche oft als Gründungsmanifest gehandelt wird, da es den Begriff New Brutalism in der Architekturdebatte verankerte. ³²¹ Hier lassen sich unterschiedliche Interpretationen herauslesen. Mit der Publikation des Buches von Banham treten die Differenzen noch stärker hervor, obwohl dieses den Brutalismus international verankert hat und die »Hauptquelle für jede Diskussion über den Brutalismus in der Architektur« bildet. ³²² Dirk van den Heuvel stellt in Between Brutalists ³²³ und Brutalismus pur ³²⁴ die unterschiedlichen Auffassungen ausführlich vor und fasst zusammen, dass der »Architekturbegriff der Smithsons« auf einem »rationalen und topologischen System« aufbaut, das die Architektur in der »Kultur der Materialien« sieht, welche die »Körperlichkeit und Sinnlichkeit« erfahrbar machen und damit tradiertes Gedankengut mit neuem verbindet. Die Auffassung Banhams stütze sich dagegen auf eine »visuell, von der Technologie bestimmte Entwicklung von Kultur«, die auf einem »semantischen, informationsbasierten Begriff von Kommunikation« aufbaut, die »paradoxiertweise den Weg für den Wandel zur Postmoderne Mitte der 1970er Jahre und danach ebnet.« ³²⁵ Die Smithsons vertreten die Auffassung, dass es »die Aufgabe der Ar-

316 »im dramatischen Raumspiel seiner Unterteilungen, hat es noch etwas von den aggressiven Verstößen gegen die Form in der Tendenz der Mitte der fünfziger Jahre bewahrt«. Banham 1966, S. 134 und 191.

317 Frampton, 2010, S. 233.

318 ebenda,

319 vgl. ebenda, S. 234.

320 Banham, Reyner: The New Brutalism, Architectural Review 12/1955, deutsche Übersetzung in: as found, Die Entdeckung des gewöhnlichen, hg. v. Lichtenstein,

Claude; Schergenberger, Thomas, Zürich 2001, S. 126 – 137. Übersetzt von C. Lichtenstein.

321 »Es ging nicht mehr oder weniger um den Führungsanspruch in der Weiterentwicklung der modernen Architektur«, Oechslin 2017, S. 56.

322 Legault, Réjean: Die Flugbahnen des Brutalismus. England, Deutschland und darüber hinaus, in: SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017, S. 24.

323 Heuvel 2015, S. 299 – 305.

324 Heuvel 2017, S. 31 – 37.

325 Heuvel 2017, S. 37.

chitektur [sei], bewohnte Kunstwerke zu schaffen. [...] Gewöhnlichkeit und Banalität sind die künstlerischen Quellen für diese neue Situation.«³²⁶ Diese Äußerungen bestätigen die These von Scalbert, dass die brutalistische Auffassung, so wie sie die Smithsons verstehen, direkt aus der Kunst abgeleitet ist.³²⁷ Dieser inhärente Dualismus zwischen funktionsloser Kunst und ihren Ansprüchen und angewandter und funktionsbeinhaltender Architektur lässt die Vermutung zu, dass sich deshalb die Ausbreitung des Brutalismus nach den Interpretationen Banhams vollzog,³²⁸ die weder auf den Ort noch auf die Geschichte bezogen und nicht der Differenziertheit und Sensibilität der Smithsons folgte. Hierin liegt vielleicht ebenfalls der Schlüssel, warum die Architekten der Independent Group wie die Smithsons aber auch Sterling³²⁹ sich vom Banhamschen Brutalismus deutlich distanzieren.³³⁰

Smithsons – Material und Bauen

Die frühe Auseinandersetzung der Smithsons mit dem Brutalismus (von 1952 bis 1955) war geprägt von der Auseinandersetzung mit den Qualitäten des Materials eines Bauwerks, mit dessen Ehrlichkeit und Direktheit. Das Hauptaugenmerk galt dem Respekt für die Materialien, durch die eine Affinität zwischen dem Bauwerk und den Menschen entstehen könne.³³¹ Das galt für alle Materialien, nicht nur für den Beton oder den Backstein. Im Anliegen der brutalistischen Haltung lag es, das Material in der ihm innewohnenden Eigenheit zu zeigen, das Adjektiv dazu war ›raw‹.³³² Die Smithsons sprechen sogar von ›raw gold‹. Sie befragen es nach seiner ursprünglichen Qualität, so wie die Japaner nach der Qualität von fließendem Wasser fragen. Diese Art zu denken entspreche dem Brutalismus.³³³ Aber sie gingen noch weiter. »Wir betrachten die Architektur als unmittelbares Ergebnis einer Lebensweise.«³³⁴ Hier wird der Einfluss und die Weiterführung der Theorien von Lethaby spürbar, was van den Heuvel³³⁵ aufzeigt, sowie das Interesse an den »in der Kunst, in der Technik und in den Sozialwissenschaften entwickelten neuen Ordnungssystemen mit Eigenschaften wie Offenheit, Komplexität, Unendlichkeit oder Vernetztheit boten sie einen idealen Ausgangspunkt, die brennenden Fragen der Architektur – Vorfabrikation, komplexe Raumprogramme, Einbinden technischer Installationen und Apparate, zunehmendes Verkehrsaufkommen – anzugehen [...] damit war der Rahmen für das neue Programm der Architektur gesteckt

326 Smithson, A&P: *The Ordinary and the Banal*, Typoskript vom 23. 11. 1964, zitiert nach Lichtenstein 2001, S. 141.

327 Scalbert, Irénee: *Leben und Kunst als Parallelen*, Daidalos 75, 2000, S. 56.

328 die nach eingeführten kunsthistorischen Interpretationsmethoden aufgebaut war und durch die Veröffentlichung in englischer und deutscher Sprache eine große internationale Verbreitung fand; siehe hierzu auch Oechslin 2017, S. 49–52.

329 Sterling bezieht den Brutalismus vornehmlich auf den Umgang mit dem Material. Vidler 2010, S. 116.

330 »Definitely Not *New Brutalism*« ebenda, wie auch die Smithsons in *Without Rhetoric* schreiben »Das hat nicht viel mit dem Brutalismus zu tun, der als Stil in

einem Sammelbecken landete, den Reyner Banham in seinem Buch *The New Brutalism* skizziert hatte.« (Smithson 1973, S. 6), ders. Heuvel 2017, S. 31.

331 Heuvel 2015, S. 299.

332 Übersetzt: ursprünglich, roh, unverarbeitet, krud.

333 Heuvel 2015, S. 301.

334 später nochmals weiter ausgeführt in: *Architecture as Townbuilding. The slow growth of a new sensibility*, von Peter Smithson: »how the doing of the architecture, the handling of materials and the making process were directly lined to a way of life«, hier zitiert nach Heuvel 2015, S. 305.

335 Heuvel 2015, S. 305.

336 Stalder 2017, S. 136.

[...]«³³⁶ Ab 1956 verlagert sich ihr Interesse auf den Städtebau. Sie wandten sich dem Begriff des Clusters zu, welcher ihre Ideen auch im großen Maßstab weiterführend erklärbar machte, was sich in Veröffentlichungen wie Cluster City 1957 oder Mobility 1958 niederschlug.³³⁷ Ab 1959 propagierte Peter Smithson »the essential ethic of brutalism is in townplanning.«³³⁸ Van den Heuvel führt aus, dass für die Beschreibung des Phänomens New Brutalism mehrere unterschiedlich gebündelte Aspekte angemessener seien als eine strikte zeitliche Abfolge. Er beschreibt die Entwicklung in zwei Hauptsträngen, bei denen sich die Aspekte nicht ausschließen, sondern ihre Schwerpunkte verlagern. In den frühen 1950er Jahren lag das Augenmerk vor allem auf dem Material.³³⁹ Die Smithsons schreiben dazu: »Achtung vor dem Material – eine Realisierung der Übereinstimmung die zwischen Bauwerk und Mensch entstehen kann.«³⁴⁰ Ab 1956 verlagert sich das Interesse der Smithsons weg von der Independent Group hin zur CIAM bzw. dem Team X und damit, wie Heuvel ausführt, vom Künstlerischen zum Städtebaulichen.³⁴¹ Daraus lassen sich, wie auch von Jürgen Jödicke ausgewiesen, zwei Phasen ableiten³⁴², die sich innerhalb des Projektes SOS Brutalismus und in der internationalen Bestandsaufnahme ebenfalls nachvollziehen lassen.³⁴³

Dem New Brutalism hätten die Smithsons keinen Leitbau (Initiationsbau) gegeben, an dem die Theorie in der Umsetzung hätte diskutiert werden können, merkt Denys Lesdun kritisch an.³⁴⁴ Die Schule von Hunstanton entstand vor der Begriffsbildung, und trotzdem hebt Banham sie als erstes brutalistisches Bauwerk hervor. Stalder³⁴⁵ ist der Auffassung, dass die Materialverwendung in durchaus brutalistischem Verständnis erfolgte und das intensive Interesse der Smithsons am Material und seinen Eigenschaften widerspiegelt,³⁴⁶ »[...] die Architekten den Stahl »architektonisch« einsetzen wollten – dass die Struktur das übergeordnete Konzept architektonisch stütze. Sie wollten einen sichtbaren Stahlbau [...]«.³⁴⁷ Der für die Definition des Banhamschen Brutalismus so entscheidende Begriff des Image, welchen er in seinem Manifest in der Architectural Review 1955³⁴⁸ herausstellt, wird von den Smithsons nie in diesem Zusammenhang verwendet.³⁴⁹ Sie interessierten sich für Systeme und Strukturen hinter den rein visuellen Bildern und wie diese in ihrer Mannigfaltigkeit zu fassen seien.³⁵⁰ Stalder interpretiert den Begriff des Image als »innige

337 »Die *as found*-Ästhetik nährte die Erfindung der *Zufallsästhetik* all unserer *Cluster-Ideogramme*, Diagramme und Theorien, die wir zuerst zu CIAM 9 nach Aix-en-Provence mitnahmen, dann nach La Sarraz und schließlich zur CIAM 10 in Dubrovnik.« Smithson, A & P: *Wie Gefunden und Gefunden*, zitiert nach Lichtenstein, Schregenberg 2001, S. 41.

338 Heuvel 2015, S. 299 f.

339 Heuvel 2017, S. 34.

340 Smithson, A & P: *Without Rhetoric* 1974, ders. Heuvel 2017, S. 34.

341 Heuvel 2017, S. 34.

342 Jödicke 1969, S. 108–137, die er in »Englischen Brutalismus« und »Internationalen Brutalismus« benennt.

Ders. Jödicke, Jürgen: *Architecture Since 1945. Sources and Directions*, London 1969, S. 28.

343 Légault 2017, S. 24.

344 *Thoughts in Progress New Brutalism*, in: AD 04/1957, hier nach Curtis, William: Denys Lesdun, Berlin 1994, S. 209 ff.

345 Stalder, Laurent: *Brutalismus in der Architektur. The History of the immediate Future*, Arch+ 20/2010, S. 92.

346 Stalder 2017, S. 134.

347 Ausführung des Ingenieurs Ronald Jenkins zu Hunstanton, zitiert nach Stalder 2017, S. 134.

348 Banham, Reyner: *The New Brutalism*, AR 12/1955, abgedruckt in: *as found – Die Entdeckung des Gewöhnlichen*, hg. v. Lichtenstein, Claude und Schregenberg, Thomas, Zürich 2001, S.126 -137. Übersetzt von C. Lichtenstein.

349 Heuvel 2017, S. 37.

350 Heuvel 2015, S. 303, ders. Heuvel 2017, S. 37.

Beziehung zwischen Formfindung, Form und ihrer Wirkung«³⁵¹ und sieht hierin keinen Widerspruch zu der Auffassung der Smithsons. Jedoch distanzieren sich die Smithsons ab den späten 1950er Jahren klar von Banham, »Brutalism is not what Banham is talking about.«³⁵²

Interpretation

Schon 1960 analysierte Wolfgang Pehnt in einem Artikel, welcher überschrieben war mit »Was ist Brutalismus?«,³⁵³ die Geschichte des gerade mal fünf Jahre alten Begriffs. Pehnt setzt sich einerseits mit der Deutung des Begriffs innerhalb der unterschiedlichen Sprachen auseinander und andererseits mit dem Programm des Brutalismus und seiner Protagonisten. Aus einem Protest an der Moderne, der seinen Ausdruck in architektonischer Provokation fand, wurden die ersten Ausformungen des Brutalismus bestimmt, die ihre Gemeinsamkeit in der »Akzentuierung der Konstruktion«³⁵⁴ habe, in einer Opposition gegen das Ideal der Leichtigkeit.³⁵⁵ Der Autor konstatiert, dass es einfacher sei zu definieren, was Brutalismus nicht ist, als das was er sei. Er geht in seinen Ausführungen sogar soweit, nicht nur Le Corbusier als Einflussgeber zu betrachten, er setzt Frank Lloyd Wright als ästhetischen Urvater des Brutalismus geschichtlich in Bezug.

Es ist eine evolutionäre Entwicklung also, die die Wurzeln der Moderne nicht ablehnt, sondern darauf aufbaut und sie in eine andere Richtung zu lenken sucht. So finden sich Bezüge zu den Strömungen des Futurismus, des Expressionismus und des Kubismus, denn Kunst und Kunsttheorien beeinflussten die Entstehung des Brutalismus nachweislich. Der globalen Ausrichtung des International Style setzten die Brutalisten ihre as found-Theorie entgegen, die sich nicht nur auf vorgefundene Materialien, sondern auch auf traditionelle und regionale Bauweisen bezieht.³⁵⁶ Bei einigen Vertretern, die im brutalistischen Sinne gebaut haben, können Einflüsse der neoplastischen und kritisch-regionalistischen³⁵⁷ Strömungen nachvollzogen werden, expressive Formen, die manchmal auch antimechanistische Züge trugen und damit einer handwerklichen Fertigung verpflichtet waren.³⁵⁸ Über diese zum Teil widersprüchlichen Auffassungen und Auslegungen lassen sich nach Meinung van den Heuvels »Erklärungen [finden] für dynamische Prozesse, während jede Form von Vereinheitlichung der Positionen wenig hilfreich ist. Die verschiedenen Aussagen zum Brutalismus ermöglichen vielmehr, ein Gespür für die sich wandelnden Anliegen«³⁵⁹ der Brutalisten nachvollziehen.³⁶⁰

351 Stalder 2010, S. 89.

352 Zitat von Peter Smithson, hier zitiert nach Heuvel 2015,

S. 297. auch nachzuvollziehen im Ausspruch: »Not much to do with the Brutalism that popularly became lumped into a style outlined in Reyner Banham's The New Brutalism, Architectural Press, 1966.«
in: Smithson 1974, S. 6.

353 Pehnt, Wolfgang: Was ist Brutalismus? Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrzehnts. in: Das Kunstwerk H. 3 1960, S.14–27.

354 ebenda, S. 19.

355 ebenda, S. 20.

356 Smithson in der AD 01/1955, in: Banham 1966, S. 45–46.

357 im Sinne Framptons 2010, S. 278.

358 Der Blick und die Bezüge weisen immer wieder auf Corbusier.

359 Heuvel 2017, S. 33.

Die brutalistische Strömung ist Manifestation einer sich entfaltenden Haltung und Vision einer Kunst und ihrer Geschichte, mit einem profunden Interesse an neuen Technologien und dem dringenden Bedürfnis beides zu finden, innovative Lösungen in Formproblemen und architektonischen Ausdruck für das sich wandelnde Verständnis der eigenen Generation. ³⁶¹ Die Form sei nur ein Teil der Gesamtkonzeption des Lebens, eine Referenz an die natürliche Welt und daraus entwickelt sich die gebaute Welt, ³⁶² eine Realisierung der Affinität, welche zwischen Häusern und Menschen auf sozialer wie auf materieller Ebene hergestellt werden kann, so wie bei Corbusier, der eine neue Beziehung von Mensch und Material in der Unité aber auch in den Jaoul-Häusern sehr vielschichtig vereinigte.

Parallelen zur Haltung von Klaus Franz, die er dem Material und der Transformation traditioneller Gestaltungsansätze wie dem Verhältnis von Menschen und Architektur entgegen bringt, aber auch zu dem Beziehungssystem, welches seinen Bauten zugrundeliegt, zeigen die Humanisierung der Bauten auf und dienen als Grundlage für deren Deutung im Sinne der Smithsons, da es sich um angewandte Architektur handelt und nicht um eine abstrakte Interpretation. ▶◀

360 »je mehr darüber [New Brutalism] geschrieben wurde, desto größer scheint bis heute, die Diskrepanz zwischen jener, von zahlreichen Kommentatoren als privates Gespräch zwischen Alison und Peter Smithson apostrophiert, Bewegung und ihrer Internationalisierung, die spätestens mit Reyner Banhams *Brutalismus*

in der Architektur (1966) und deren stilistische Umdeutung seit den 1960er Jahren einsetzte.« Stalder 2017, S. 132.

361 Johansen, Christen: Brutalism and Beyond, in: Clog: Brutalism 2013, S. 67.

362 Smithson 1974, S. 6.

Von brut zu Brutalismus –
Die Philosophie des as found und
die Kunsttheorie der art brut

Die As found-Philosophie wurde in der Independent Group aus dem Kontext der bildenden Künste entwickelt und zusammen mit den im Existentialismus formulierten Theorien auf eine mögliche Gestalt in der Architektur übertragen. As found heißt, etwas Bestehendes zur Kenntnis zu nehmen,

aufzunehmen, d. h. aus dem bisherigen Kontext heraus zu abstrahieren und in Relation zur Wirklichkeit neu zu interpretieren. Es bedingt eine spezifische Entwurfshaltung, die das Reagieren auf das Vorhandene umsetzt. Planung wird als Prozess gesehen und nicht als Produkt. ³⁶³ »Sobald man anfängt Architektur so zu befragen, sollte ihr Ideogramm durch das ›wie gefunden‹ so berührt werden, dass es für diese Stelle spezifisch wird.« ³⁶⁴ Die Formensprache dazu bleibt offen, da ansonsten nicht reagiert werden könne. Die Smithsons resümieren in der Rückschau, »dies alles war eine intellektuelle Tätigkeit, die das Bemühen um ein Lesen-können der Architektursprache mit einschloss. Wir arbeiteten in der Überzeugung von nach und nach sich herausbildenden Regeln für die verlangte Form.« ³⁶⁵ Diese Überzeugung kann nur entstehen, wenn die Auseinandersetzung mit dem as found so tiefgreifend ist, wie von den Smithsons betrieben, ausgehend von einer offenen Gestalt und einer Funktion, die keine bestimmte Form verlangt. »Dabei geben die anderen bildenden Künste nicht ein ästhetisches Vorbild ab, sondern ein Beispiel für die Methode.« ³⁶⁶

Das offene Zeigen der Materialien, welches ein wichtiger Bestandteil der as found-Theorie ist, setzt auf herausragenden Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts auf, die die Forderungen nach Konstruktions- und Materialgerechtigkeit thematisierten und findet in Schriften wie Pugins True Principles (1841), Ruskins Of General Principles and of Truth (1843), Muthesius' Kunst und Maschine (1902) und Berlages Thoughts on Style (1909) ihre Vorläufer.

Auch Kenneth Frampton sieht den Aspekt des as found als existentielle Grundlage für den Brutalismus, der, wie auch er bestätigt, seine »charakteristischen Züge« ³⁶⁷ aus der Kunst bezieht, aus der art brut eines Dubuffets und den Ready-mades eines Duchamps, deren Kunst heute als eine Aneignung im positiven Sinne als subversiv-kritische Strategie, die auch als »Ausdehnung der Aneignungszone« ³⁶⁸ interpretiert wird und die im »Situationismus« ³⁶⁹ der 1950er Jahre ihre tatsächliche Ausbrei-

363 vgl. Lichtenstein 2001, S. 10.

364 Smithson, Alison und Peter: The As Found and the Found, in Robbins, David (Hrsg.): The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty, Cambridge, Mass/London 1990, S. 201, und Lichtenstein 2001, S. 40.

365 »Das as found wie gefunden, wo die Kunst darin liegt etwas aufzugreifen, umzuwenden und mit etwas zusammenzubringen [...] und as found gefunden, wo die Kunst im Prozess selber liegt und im aufmerksamen Auge.« ebenda.

366 Banham, Reyner: Brutalismus, in: Lexikon der modernen Architektur, hg. v. Gerd Hatje, München 1966, S. 59.

367 Frampton 2010, S. 230.

368 »Aneignung nicht mehr als kritische Konfisizierung sondern [...] nunmehr eher als Zuneigung begreifen.« Duchamp sagt dazu: »Wer sich einen Gegenstand aneignet, sieht sich auch konfrontiert mit etwas, von dem etwas ausgeht oder auszugehen scheint. Er wird von ihm angesteckt etwas überträgt sich auf ihn.« zitiert nach Blunck, Lars: RE: DUCHAMP, in: Forest – Bethan Huws Ausstellungskatalog in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Köln 2015, S. 109.

369 ebenda, S. 108.

tung findet. Auch die »Rätselhaftigkeit«³⁷⁰ ist beiden Strategien inhärent. Der as found-Gedanke ist hier deutlich wahrnehmbar und lässt sich auf den Brutalismus übertragen.

Die Smithsons beschäftigten sich ab dem Jahr 1950 mit dem as found, welches in der Independent Group so etwas wie das Programm auf allen nur möglichen Ebenen der Auseinandersetzung mit der Kunst war, ein gegenklassischer Akt mit dem Ziel, die Architektur neu zu durchdenken, sie neu in menschliche Beziehungen zu setzen im bewussten Umgang mit dem Gewöhnlichen, welches sie umgab. Diese Sichtweise bezieht sich auf alle Zeichen, die an einem Ort erinnerungswürdig sind, d. h. die einen Ort insgesamt ausmachen, wie die Spuren und Texturen, wie Bäume oder auch die Topographie, die als Ganzes analysiert und in die weitere Betrachtung mit einbezogen werden müssen um zu verstehen, was den Ort ausmacht und warum er so aussah wie er war.³⁷¹

Ableitung des Brutalismus von as found

»So war das as found ein neuer Blick auf das Gewöhnliche, eine Offenheit für den Effekt, dass ganz prosaische Dinge unsere Erfindungskraft neu beleben können.«³⁷² Aber auch die bisherigen etablierten Systeme wurden hinterfragt, es wurde nach neuen Methoden gesucht, die auch zu neuen Ergebnissen führen würden. »Welches sind die neuen Prozesse des Findens heutzutage, wenn das gefundene Bild in der Malerei nunmehr ein Genre geworden ist?«³⁷³ Hierbei wird nicht nur Bezug auf das Material genommen, es ging mehr um die Wahrhaftigkeit, die Ehrlichkeit dessen ›was ist‹ zu akzeptieren und angemessen darauf zu reagieren. Sie suchten nach der Entschlüsselung der Architektur³⁷⁴, um diese richtig lesen zu können, um im Weiteren diese syntaktischen Regeln auf die neue Semantik anwenden zu können.³⁷⁵ Dabei ging es um Muster und Cluster, Formen und Texturen sowie Prozesse und Systeme hinter dem Bild und dem Ort, die sich aus dem Vorhandenen ergaben.

Dieses Vorgehen ist ausschlaggebend für die Suche nach »the ideal habitat for each particular place at this particular moment, uncompromised by existing arbitrary laws and restrictions, in attempt to reach a moment of truth.«³⁷⁶ Im Gegensatz zur Charta von Athen geht es hier nicht um eine neue Strukturierung der menschlichen Gesellschaft nach den Erfordernissen des Ma-

370 »Dieser vermutlich einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts ziehe einen Kometenschweif von Interpretationen nach sich und locke seine Interpreten unablässig mit dem unwiderstehlichen Duftstoff unerschöpflicher Rätselhaftigkeit.« Blunck, Lars: RE: DUCHAMP, in: Forest – Bethan Huws Ausstellungskatalog in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Köln 2015, S. 105.

371 vgl. Smithson, Alison und Peter: The As Found and the Found, in Robbins 1990, S. 201 ders. Lichtenstein 2001, S. 40.

372 Smithson zitiert nach Robbins 1990, S. 201, ders. in Lichtenstein 2001, S. 40.

373 ebenda, S. 45.

374 Diese Suche führt die Smithsons zur japanischen Architektur, sie hoffen ihre Fragen beantwortet zu finden, die Übertragung der Kulturen sich allerdings als sehr schwer erweist. »Im Gegensatz zum westlichen Menschen haben Japaner [...] nie die Verbindung mit der Vergangenheit verloren. Die japanischen Häuser bewahren bei allem Raffinement eine Ursprünglichkeit und Einfachheit.« zitiert nach Giedion 1978, S. 25., vielleicht eine Erklärung für den bemerkenswert virtuososen Umgang der Japaner mit dem Material Beton in der Verbindung von Tradition und Moderne.

375 vgl. Smithson in Robbins 2001, S. 201 ders. in Lichtenstein 2001, S. 41.

376 Präambel für die Konferenz in Dubrovnik CIAM 9 vom Team X verfasst, in: Newman 1961, S. 14.

schinenzeitalters unter Annahme eines Idealraums und ohne weitere Rahmenbedingungen, sondern um eine behutsame Weiterentwicklung dessen, was vor Ort vorgefunden wird in neuer, aber den Maßstab weiterführenden Form und im ehrlichen Umgang mit der Konstruktion sowie einer ›ablesbaren Materialverwendung‹ in Qualitäten und Wirkungen, um eine nachvollziehbare Methode, nicht um Zeichensetzung. Letztlich geht es darum, die »Wirklichkeit objektiv zu sehen«³⁷⁷ und die Materialien nach ihrer inneren Struktur in statische und konstruktive Ideal-Systeme einzubinden, die der Materialbeschaffenheit und der Aufgabe entsprechen und damit nachvollziehbare und humane Räume im Innern und Äußeren erzeugen.³⁷⁸ Dieser Überzeugung liegt zugrunde, dass die Konzeption aus den sich bedingenden und beeinflussenden Faktoren des Raumes, der Organisation, der Konstruktion, des Materials und der Fügung eine Gestalt ergibt, die den Erfordernissen des Gegebenen und des Notwendigen entspricht.³⁷⁹

Die Suche nach dem ›richtigen Weg‹, nach der richtigen Form beschäftigt die Smithsons, was sie auch in die Diskussionen des Team X einbringen, und sie gestehen sich ein, dass sie diese Attribute nicht, vielleicht noch nicht, gefunden haben: »Wir waren uns einig, dass jede Form und nicht nur die Form, auch das gesamte Vokabular das formt – trägt den gesellschaftlichen Inhalt in sich, [...] wonach wir suchen ist vornehmlich eine Raumkonzeption, ein Vokabular und eine Art zu leben, die für alle passt. Kein einfaches Unterfangen. Im Moment sind wir nicht in der Lage dies zu tun, [...] aber das ist es, was dieses Treffen bezweckt und die ganzen kritischen Auseinandersetzungen zielen darauf, dieses Ziel zu erreichen.«³⁸⁰

Dieser Ansatz verfolgt eine andere Strategie der Beschreibung als die von Banham im Manifest von 1955 vertretene, die drei Kriterien ausweist, die sich auf die Ästhetik beziehen und diese im Grunde bestimmen: »1. Formale Ablesbarkeit des Grundrisses, 2. klare Zurschaustellung der Konstruktion und 3. Auswahl der Baustoffe wegen ihrer inhärenten as found-Qualitäten.«³⁸¹ Diese drei sehr klaren aber auch sehr allgemein auszudeutenden Kriterien lassen den Bezug zum Ort und zur vorhandenen gebauten Struktur, aber auch zur Tradition und Geschichte außen vor, welche in der as found-Theorie die bestimmenden Einflussfaktoren auf die anzuwendende Methode sind, um die Syntax und die Semantik des Neuen daraus zu entwickeln.

377 »Jede Diskussion über den Brutalismus am Wesentlichen vorbeigeht, wenn nicht seinem Bemühen Rechnung getragen wird, die *Wirklichkeit* objektiv zu sehen – die kulturellen Aufgaben der Gesellschaft, ihre Impulse, ihre Methoden usw. Der Brutalismus versucht, der Gesellschaft der Massenproduktion zu entsprechen.« schreibt Peter Smithson in der AD 04/1957, zitiert nach Banham 1966, S. 47, ders. in Robbins 1990, S. 186.

378 »Ausgangspunkt ist im Entwurf nicht mehr die konstruktive Hierarchie zwischen Skelett und Haut [...],

sondern der Zusammenhang zwischen den einzelnen Bauelementen, die eine spezifische Rolle aufzunehmen haben. Im Vordergrund steht nicht mehr die Komposition der Anlage, sondern die Organisation ihrer Bestandteile.« Stalder 2017, S. 134.

379 vgl. Banham in Hatje 1966, S. 59.

380 Peter Smithson zitiert nach Newman 1961, S. 91.

381 Banham: The New Brutalism, in AR 12/1955, hier zitiert nach Lichtenstein 2001, S. 132.

Eine große Ausstellung ^{~382} zur art brut findet 1948 in Paris statt. Diese wird in der l'architecture d'aujourd'hui 1949 vorgestellt mit Abbildungen von objets trouvés, aber auch der Unité in Marseille im Rohbau, eine erste direkte Verbindungslinie der art brut mit Le Corbusier, die durch die Veröffentlichung auch in England nachvollzogen werden konnte. Corbusier ist eine wichtige Schlüsselfigur, die sich sowohl künstlerisch mit dem Kubismus, als auch mit den objets trouvés auseinandersetzt und die Erkenntnisse daraus in die Architektur überträgt. Er verkörpert »in persona« das Anliegen der Brutalisten in theoretischer, in künstlerischer wie auch in architektonisch umgesetzter Form. Der Bezug zu seiner Architektur ist entsprechend groß, wobei sich viele Querbezüge ergeben, die vor allem in der Unité und dem béton brut zu finden sind ^{~383}, aber nicht nur sondern auch in den Maisons Jaoul, die Banham ^{~384} wie auch Frampton ^{~385} als brutalistisch bezeichnen.

Die Smithsons kamen über die Kunst zu ihrer grundlegenden Haltung und hatten damit den größtmöglichen Abstand zu einer funktionalen Architektur und konnten über den großen Exkurs aus der Kunst, wie sie sich in den 1940er Jahren entwickelt hatte, aus einer »surrealistischen Sensibilität« heraus ^{~386} ihre brutalistische Einstellung und ihre Philosophie des Brutalismus entwickeln. »It was necessary in the early 50's to look to the works of painter Pollock and Sculptor Paolozzi for a complete image system, for an order with a structure and a certain tension, where every piece was correspondingly new in a new system of relationships« ^{~387}, eine Suche nach inhärenten Bezugssystemen, die hinter dem Bild bestehen. ^{~388} Irénee Scalbert führt in seinem Artikel Leben und Kunst als Parallelen den Nachweis zu diesem Einfluss der französischen Kunstszene über die art brut und die art informel, wie es auch bei Banham 1966 anklingt, allerdings von ihm anders gedeutet wurde. Scalbert sieht die Wurzeln des Brutalismus in der Independent Group, hier vor allem bei den Machern der Ausstellung Parallel of Life and Art 1953 in London bei Eduardo Paolozzi, Künstler und Nigel Henderson, Fotograf sowie bei Alison und Peter Smithson, Architekten. Die Ausstellung drückte für die Smithsons vor allem die neue Erkenntnis aus, dass Kunst »im vorgefundenen Charakter, in der Aussage [als solche] aus der Auswahl, statt aus einem Gestaltungsakt resultieren könne.« ^{~389} Scalbert sieht in der Ansammlung von Objekten vollkommen unterschiedlicher Art, dass alle Dinge Sprache sind und nur deshalb es möglich gewesen sei, zwischen den verschiedenen Bildern Verbindungen herzustellen und dass dank dieser Immanenz sich eine geheime, aber »noch realere Vertrautheit des Betrachters mit dem »wimmelnden« Leben der Welt herzustellen« ^{~390} vermoch-

382 in der Galerie René Drouin, in der auch Le Corbusier von 1944–46 unter Vertrag war.

383 Banham 1966, S. 16.

384 ebenda S. 85.

385 Frampton 2010, S. 232.

386 ebenda, S. 189.

387 Smithson, Peter: Uppercase Nr. 3 (1960), reprinted as Urban Structuring, London 1967, S. 34, hier zitiert nach Heuvel 2015, S. 303.

388 Heuvel 2017, S. 37.

389 Robbins 1990, S. 201 und Lichtenstein 2001, S. 41.

390 Scalbert, Irénee: Leben und Kunst als Parallelen, Daidalos 75, 2000, S. 58.

te. Hierin liege die tatsächliche Bedeutung des Brutalismus und nicht in irgendeinem Material-Charakter, so die Auffassung Scalberts. ³⁹¹ Über die Verbindung von Paolozzi, der einige Zeit in der Pariser Kunstszene verbracht hatte und mit eigenen Arbeiten in Tapiés Buch Un Art Autre ³⁹² zusammen mit anderen repräsentativen ›Anti-Künstlern‹ wie Jackson Pollock und Jean Dubuffet, aber auch Le Corbusier vertreten war, kamen die Denkansätze und Ideen der art brut-Bewegung in die Vierergruppe. In den Mittelpunkt der Diskussionen rückte vor allem der Kampf um »die beherrschende Stellung der Form im Verständnis der Kunst«, ³⁹³ um die Auflösung der »klassischen Theorien von Maß und Proportion«. ³⁹⁴ Scalbert stellt die These auf, dass die art brut die Hauptquelle der brutalistischen Sensibilität darstellt, ³⁹⁵ was auch bei Banham durchklingt in der Beschreibung der art brut und der art autre. ³⁹⁶ Banham bezieht in seiner Rückschau und Zusammenfassung den Brutalismus auf une architecture autre als einen Affront gegen die anerkannten Konventionen der damaligen architektonischen Gestaltung, im Erzeugen eines Images, welches durch anti-Konformismus Emotionen hervorrufe, die einem im Gedächtnis blieben. Selbst Dubuffets Polemik fand Eingang in die Independent Group, die immer wieder aufblitzte bei der Beschreibung des Brutalismus. Er war der Meinung, dass Formen durch Zeichen zu ersetzen seien und Kunst zu einer »transzendenten Kalligraphie« werden müsse, deren Maßstab nicht Schönheit, sondern »Hyperbedeutung« sei. ³⁹⁷ Die Idee dabei war, sich von der »Schönheit, der Sprache und der Form« zu lösen, da diese Faktoren die Integrität des Denkens beeinträchtigen und die Suche nach einer »unbestreitbaren Wahrheit jenseits der Fallstricke der Form« behinderten. »Von der Willkür der Materie befreit« würden diese Eindrücke eine Autonomie und im übertragenen Sinne sogar Leben erlangen, ³⁹⁸ ähnlich der Architektur ohne Architekten, die Rudofsky 1964 ³⁹⁹ vorstellte. Er hatte die Lebensformen und die Behausungen von Ureinwohnern studiert, um die tatsächlichen und ursprünglichen Bedürfnisse von menschlichen Behausungen und gemeinschaftlichen Strukturen ableiten zu können. Eben auch auf der Suche nach dem Elementaren waren wie in der art brut auch hier nur ganz bestimmte Optionen in der Intervention erlaubt: das ›Finden‹, ein ganz elementarer Begriff bei den Smithsons (as found) im Prozess der Analyse, woraus die Ästhetik des Vorgefundenen resultiert ⁴⁰⁰ und des darauf aufbauenden Prozesses des Entwerfens, dem Auswählen und dem Nebeneinanderstellen. ⁴⁰¹ Aus dieser Erkenntnis zieht Scalbert die These, dass der Brutalismus ein unmögliches Unterfangen war, da die Aussage der Smithsons, dass Brutalismus der »unmittelbare Ausdruck« eines Lebensstils sei, eine faszinierende Vorstellung des darin verborgenen »Paradoxons« und gerade durch dieses Para-

391 ebenda.

392 Tapié, Michel: Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel, Paris 1952.

393 Scalbert 2000, S. 59.

394 Banham 1966, S. 61.

395 Scalbert 2000, S. 60.

396 Banham 1966, S. 61.

397 zitiert nach Scalbert 2000, S. 61.

398 ebenda, S. 62.

399 Rudofsky, Bernhard: Architektur ohne Architekten, New York 1964.

400 The Ordinary and the Banal, Typoskript vom 23. 11. 1964, in Lichtenstein 2001, S. 141 und AS FOUND, »die Entdeckung des Gewöhnlichen und die Dinge radikal zur Kenntnis nehmen«, Lichtenstein 2001, S. 8–15.

401 Scalbert 2000, S. 63.

dixon keinen Bestand haben könne und welches darin besteht, dass die Auffassungen aus der funktionslosen Kunst auf funktionsgebundene Bauwerke übertragen wurden, die aber nie nur Selbstzweck oder Kunst sein könnten, sondern immer die Funktion der Trennung von Innen und Außen hatten. ^{~402} Alle weiteren Erklärungen des Brutalismus können sich deshalb nur auf die schon erwähnte Haltung oder auch Sensibilität beziehen, aber nur partiell auf die Erfordernisse von Architekturform, ohne die eine Behausung nicht möglich wäre. Dieser Gebrauchsform versucht sich die art brut ja gerade zu entziehen und deshalb, so Scalbert, seien die Ableitungen nur sehr bedingt übertragbar. ^{~403}

Auch Giedion sieht eine direkte Verbindungslinie von Duchamp mit den objets trouvés aber auch zu den Kubisten, die ebenfalls mit ganz alltäglichen Dingen umgingen und diese malten wie Steine, Wurzeln und Muscheln, die sich unter den Händen der Künstler als objets a réaction poétique entfalteten, wie Le Corbusier diesen Vorgang bezeichnete und auch selber umsetzte, bis hin zu den Smithsons. ^{~404} Diese wendeten die aus dem as found entwickelten Ideen nicht nur in der Schule von Hunstanton ^{~405} an, sondern auch in einer kleinen Einheit, dem Upper Lawn Pavilion, bei dem sie eine vorgefundene Situation aufgriffen, umdeuteten und Neues und Altes zusammenbrachten, ^{~406} wie sie in ihrer theoretischen Abhandlung zu as found and found formuliert hatten, und dadurch zu etwas bemerkenswert Neuem transformierten, mit nur wenig »Umdeutungen und Verschiebungen eine neue Sicht der Dinge geschaffen werden [konnte]« ^{~407}, was auch die konstruktiven und technischen Aspekte betrifft, die wiederum »Teil der architektonischen Vorstellungen sind,« die das einzelne Element »in einen neuen Gesamtzusammenhang hebt, der mehr ist als die spezifischen Teile in ihrer Ausdruckskraft.« ^{~408} Bei Banham ^{~409} wird der Pavillon der Smithsons weder erwähnt noch im Bildteil vorgestellt, obwohl hier alle Ebenen des Brutalismus zusammenfließen und auch wie in einem Modell getestet wurden. Vielleicht ist dies das einzige wirkliche, nach brutalistischen Strategien gebaute Gebäude der Smithsons.

Die Smithsons formulieren ihre Version der von Le Corbusier ausgeführten Erläuterungen des béton brut ^{~410} der Unité und der Auswirkungen der art brut bzw. des Kunstgeschehens in Frankreich und fassen diese Entwicklungen in der griffigen Bezeichnung New Brutalism zusammen. Dieser Begriff ist so metaphorisch aufgeladen, dass er als Schlagwort in die Geschichte eingeht, meist oberflächlich ausgelegt wird, obwohl poetisch und ideologisch gemeint in der Zurückführung auf die wahre Bedeu-

402 ebenda, S. 64.

403 vgl. Scalbert 2000, S. 64.

404 vgl. Giedion, Siegfried: Raum, Zeit, Architektur. Zürich 1978, S. 278.

405 In Hunstanton steht jedoch »das Objekt im Vordergrund und als seine narrative Dimension, durch die die verschiedenen Momente des Waschens anhand der einzelnen Bestandteile nacherzählt werden [...]« Die Vorbilder seien offensichtlich Le Corbusiers object-type, der durch Prozesse der ästhetischen und technischen Selektion zum Standard erhobenen Objekte,

wie auch das objet trouvé und das ready made von Duchamp, Stalder 2017, S. 134.

406 Smithson, Alison und Peter: The As Found and the Found, in Robbins 1990, S. 201.

407 Lichtenstein, 2001, S. 195.

408 Stalder 2017, S. 134.

409 Banham 1966.

410 »éléments bruts (rohe Elemente) oder sensations brutes (rohe Empfindungen), die ursprüngliche und grundlegende Prozesse künstlerischen Schaffens und der Wahrnehmung bezeichneten.« Gargiani 2014, S. 57.

tung des Verhältnisses zwischen Architektur und den menschlichen Gesellschaftsstrukturen. ▶◀

Von einer weitgespannten philosophischen Ausdeutung der formalen Gestaltungsmittel und Materialien von Le Corbusier induziert ⁴¹¹ findet der Brutalismus, der bis dahin eher eine intellektuelle, denn eine

architektonische Richtung hatte, seine äußere Form. Auch die Einflüsse aus den Jaoul Häusern, ⁴¹² der Unité und Ronchamp finden ihren Widerhall in der brutalistischen Herleitung und wurden zu einem Kanon verbunden, der mit der Disposition aus den inneren Erfordernissen der Fügung sich nach außen formbildend abzeichnete. Die Möglichkeiten der Volumenausbildung und »die Auflösung der Materie in eine offene, perforierte Struktur war wesentlich für das Spannungsverhältnis zwischen gebogener und bergender Form [sowie] des Ein- und Ausstülpens« ⁴¹³ des Sichtbetons, als innovatives, den Zeitgeist verkörperndes Material, und das integrative Gestalten der Formen und Oberflächen sind in den allgemeinen, regional ästhetischen Gebrauch übergegangen. ⁴¹⁴

Die Schaffung erregender Zusammenhänge aus rauem Material ⁴¹⁵, wie sie Le Corbusier in Vers une Architecture ⁴¹⁶ beschrieb, wird das zentrale Anliegen der Ausformung des Brutalismus. ⁴¹⁷ Die »Gestalten«, die entworfen und verwendet werden, sind aus dem jeweiligen Kontext entwickelt, also aus den inneren Bedürfnissen, deren konstruktivem Prinzip und den äußeren Umständen in einer Neuinterpretation traditioneller Bauweisen mit transformierten Materialien. Parallel dazu hat diese Möglichkeit des plastisch verformbaren Baustoffes Beton eine internationale Ausbreitung erfahren, die jeweils eine nationale und regionale Interpretation in der Färbung der Biographien der jeweiligen Architekten mit landesspezifischem Bezug enthält.

411 »Im Hintergrund jeder Betrachtung des Brutalismus in England und anderswo, steht ein unbestrittenes Faktum: Le Corbusiers Stahlbetonbau *Unité d'habitation* in Marseille. [...] Und wenn es eine verbale Erklärung dafür gibt, daß der Begriff Brutalismus in die meisten Sprachen der westlichen Welt aufgenommen wurde, so ist es die, daß Le Corbusier selbst diesen Beton als *béton brut* bezeichnete. Wort und Bauwerk stehen gemeinsam mit einem nur wenig anderen Begriffen zugestandenem Gewicht der geistigen Geschichte der Nachkriegsarchitektur.« Banham 1966, S. 16.

412 »1956 wurden die *Jaoul-Häuser* fertiggestellt, und das Vakuum in der architektonischen Zielsetzung [des Brutalismus] wurde auf dramatische Weise ausgefüllt. Die spätere Geschichte des Brutalismus hängt weniger mit den theoretischen Vorschlägen der Smithsons als mit der Entwicklung und Wandlung der Formensprache zusammen, die von Le Corbusier für diese zwei Häuser auf einem Podium in Neuilly geschaffen wurde. Sie wurden zu Brutalismus! [...] Sie wurden als brutalistisch klassifiziert und wurden zum allgemeinen Maßstab, nach dem man den Brutalismus anderer Bauten abschätzen konnte. [...] Bei näherer Prüfung zeigten die Jaoul Häuser viele Merkmale, die den

bereits im Umlauf befindlichen oder gerade verkündeten Definitionen des Brutalismus entsprachen.« Banham 1966, S. 85.

413 Weigel, Viola: Architektur will Skulptur werden, in: *ArchiSkulptur*, hg. v. Brüderlin, Markus; Ausstellungskatalog Ostfildern 2005, S. 138.

414 »formalistisch versus kritisch = regionalistisch. Über den Rang, der jedem Individuum eingeräumt wird, entscheidet das Gestaltwerk.« Häring, Hugo, Über das Geheimnis der Gestalt, in: *Dokumente der Modernen Architektur 4*, hg. v. J. Jödicke, Stuttgart 1965, S. 82.

415 Le Corbusier hatte das Ziel, »die Fläche – entworfen als ein genau berechnetes Muster von Schalungsabdrücken – in ein *modernes Kunstwerk*, eine neue *Stereometrie* zu verwandeln.« Es ist besonders wichtig für ihn, den Beton in der gewünschten Ausführung und der unterschiedlichen Oberflächen-Beschaffenheit sowie den vorgegebenen Richtungen der Schalung auszuführen, da davon die Qualität der Fassade und damit die gewünschte Wirkung des gesamten Gebäudes abhängt. Die Textur des ausgeschalteten Betons hat für ihn einen *dekorativen Effekt* zu erfüllen. Gargiani 2014, S. 516

416 Le Corbusier (1923) 1969, S. 38.

417 Banham 1966, S. 17.

Verschmelzung von Kunst und Architektur zu einem Gesamtwerk

Über die Synthèse des Arts schreibt Le Corbusier seit den 1940er Jahren. »Der Architekt muss unbedingt bildender Künstler sein, nicht notwendigerweise ein ausübender Schöpfer plastischer Formen; aber er muss ›Empfänger und Reflektor‹ sein können aller Formen der bildenden Künste. Diese Bewältigung des Plastischen muss sich in jeder Linie, in jedem Volumen und in jeder Oberfläche zeigen, die der Architekt bestimmt.«⁴¹⁸ Er entwickelte den Begriff des »unbeschreiblichen Raumes«, der alle Künste miteinander verbindet und der sich stark auf die zeitgenössischen Theorien zum Raumbegriff bezieht wie z. B. auf die Relativitätstheorie. Er setzt sich ausgehend von den psychophysiologischen Ebenen der Wahrnehmung mit den Auswirkungen auf die Psychologie und die Empfindungen des Individuums auseinander, was zu den Begrifflichkeiten ›Poesie‹, ›Gedicht‹ und ›Unbeschreiblich‹ in seinen Schriften führt, welche auch als Phänomene des Lichtes gelesen werden können, Raum als ein Ergebnis multipler Resonanzen. »Die Inbesitznahme von Raum [...] [ist] daran gebunden, den Raum durch die jeweils geeigneten Mittel zu beherrschen. Das Wesentliche ist hier, dass die Freisetzung ästhetischer Emotionen eine besondere Emotion des Raumes ist.«⁴¹⁹ Hierauf beziehen sich die Brutalisten und setzten ebenfalls auf die Resonanzen, die erzeugt werden sollen.⁴²⁰

Es galt für die epiderme brutal, die durch eine differenzierte Ausführung der Außenhaut der Bauwerke erzeugt wird,⁴²¹ »den Lyrismus in die Materialien zu übertragen, diese in den Dienst des Vorhabens«⁴²² zu stellen, z. B. durch die Mischung von Naturstein und Beton wie bei dem Pilgerhaus von Ronchamp oder eben durch die Mischung von rauen und glatten Flächen wie bei den Unités. »Corbusier [erfand] den Beton beinahe als einen neuen Baustoff, indem er seine Ungeschliffenheit und die hölzerne Schalung auswertete, um eine architektonische Fläche von rauer Erhabenheit zu schaffen«⁴²³ oder in der Mischung von Sichtmauerwerk mit Beton, meist bei kleineren Objekten angewandt⁴²⁴ wie bei den Jaoul-Häusern, eine lebendige Hülle, die die Fügung der Konstruktion und deren materiale Erfordernisse nach außen zeigt und Beziehungen aufbaut.⁴²⁵ Als Beispiel führte Le Corbusier »Steinmauern bretonischer Häuser mit dicken, unregelmäßigen Fugen«⁴²⁶ an, eine Differenzierung der reinen Sichtbetonflächen,

418 Protokoll der Vollversammlung der zweiten Kommission des CIAM von Bergamo, Juli 1949 (Archive FLC), zitiert nach Pauly, Danièle: Synthèse des Arts, Karlsruhe 1986, S. 101.

419 »An einem Bauwerk (Architektur) die provozierende Gegenwart von Gefühlen hervortreten zu lassen, die die wesentlichen Faktoren des poetischen Phänomens sind. Deshalb wird die gemeinsame Präsenz von Architektur, Malerei und Skulptur wesentlich und ausschließlich durch Harmonie, Disziplin und Dichte unlöslich miteinander vereint.« zitiert nach Pauly 1986, S. 101.

420 »Brutalismus bedeutete für uns *direkt*; für andere wurde er das Synonym für *rau*, *grob*, *überdimensioniert* und mit dreimal größeren Balken als notwendig. Brutalismus bedeutet eigentlich das Gegenteil, er war notwendig für die neue Situation, wie Kahns Arbeit für Yale. Diese war weder *rau* noch *grob* noch *überdimensioniert*.« Smithson Alison und Peter, in *Arena*. The Architectural Association Journal, H.899, 02/1966, S. 183, hier zitiert nach Heuvel 2017, S. 32.

421 »Baukunst heißt mit rohen Stoffen Beziehungen herzustellen, die uns anrühren.« Le Corbusier (1923) 1969, S. 23.

422 Le Corbusier zitiert nach Pauly 1986, S. 101.

423 Banham 1966, S. 16.

um mit der Fassade auf die Form und die Funktion der Gebäude eingehen zu können. ⁴²⁷ »Ausser dieser Freiheit des formalen Ausdrucks, wird die Textur des Betons genutzt, um die gesuchten plastischen Effekte zu unterstreichen und zum Beispiel den Kontrast zwischen den verschiedenen Teilen des Gebäudes hervorzuheben: so unterstreicht und betont der Beton – einmal roh ohne jeden Verputz, einmal aufgespritzt und mit Kalkmilch überstrichen – den Gegensatz zwischen den mächtigen und rohen sowie geschwungenen und weichen Formen.« ⁴²⁸

Die Fertigung des *béton brut* ist wie die Entstehung der *art brut* aus dem Prozess heraus zu denken und zu deuten. Das Wort *brut* hatte Le Corbusier schon in den 1920er Jahren verwendet, um damit rohe Materialien, die keine weitere Behandlung an der Oberfläche erfuhren, zu benennen. 1945 erschien das Wort *brut* in einem Text von Dubuffet im Zusammenhang mit unvollkommen und roh. Er war auch derjenige, der den Begriff *art brut* prägte, um die »spontanen, kreativen Prozesse von Geisteskranken« zu bezeichnen, die einen Eindruck von Nachlässigkeit hinterließen. ⁴²⁹ Diese Interpretation konnte auf den Bauprozess übertragen werden, denn erst wenn der Beton ausgeschalt wurde, zeigte sich, was sich außer den Schalungsabdrücken noch an Prozessspuren gebildet hatte, die durch das Gießen und Aushärten entstanden waren, ähnlich wie bei einem Bronzeguss. Le Corbusier akzeptierte das Prozesshafte, das nicht »Planbare« in der Oberflächengestaltung, nachdem er mit einer Reihe »schlimmer« und »grauenhafter« ⁴³⁰ Fehler an der Fassade der *Unité* in Marseille konfrontiert worden war und nicht wusste, wie er damit umgehen sollte, ohne die Oberfläche, die »Haut« wie er sie nannte, zu zerstören. Seine Interpretation, den Prozess in die Ästhetik mit einzubeziehen, was »gleichsam ein von den Automatismen des Bauens erzeugtes Kunstwerk« ⁴³¹ formte, war sein Ausweg. Der Gestaltkraft des Bauprozesses schrieb er ein Konzept des künstlerischen Ausdrucks zu, dieses nannte er *béton brut*. Dieses zeichnet sich auch durch eine »fehlerhafte Verarbeitung« aus und erreicht da-

424 z. B. angewandt an den Entwürfen für das *Petite maison de Weekend*, Boulogne-sur-Seine, Frankreich 1933, den Entwurf für ein *Pilgerzentrum* in Sainte-Baume, Frankreich 1948, den Entwurf für das Hotel *Roq et Rob*, Cap Martin, Frankreich 1949, den Entwurf für das *Haus Fueter*, Bodensee, Schweiz 1950. Alle diese fünf Projekte haben das gleiche Konstruktionsprinzip: betonierte Tonnendecken in *béton brut*, Sichtmauerwerk aus Backsteinen und Bruchsteinen und Holz. Schichtweise Anordnung vertikaler Flächen aus grob verlegtem Ziegelmauerwerk, aufgeteilt durch horizontale Balken aus bretterverschalttem Beton und durch speziell entwickelte L-förmige Fenster, zeigen Le Corbusiers Bemühen um die ideale Wohnform für einen bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit in brutaler Aufrichtigkeit über die Situation der Architektur. Vgl. Banham 1966, S. 86.

425 Beton wird da eingesetzt, wo es die überspannende Funktion von Öffnungen und Geschossen erforderlich machte und damit den freien Grundriss ermöglichte und so die bezeichnende horizontale Gliederung der gezeigten Konstruktion erreicht wird.

426 Gargiani 2014, S. 373.

427 »Die Gliederung der Außenhaut [heißt], die formanzeigenden und formerzeugenden Elemente zu ihrem Recht kommen zu lassen.« Le Corbusier (1923) 1969, S. 43.

428 Pauly 1986, S. 101.

429 Aus Dubuffet, Jean: *L'auteur répond à quelques objections*. in: Tapié, Michel: *Mirabolus, Macadam et Cie*. Ausstellungskatalog René Drouin, Paris 1946, o. S., zitiert nach Gargiani 2014, S. 58.

430 *malfaçons évidentes*, in: *Œuvre Complète Vol. 5*, 1946–52, S. 190.

431 Gargiani 2014, S. 56.

432 »Auf dem rohen Beton sieht man die kleinsten Zufälligkeiten der Schalung: die Fugen der Bretter, die Holzfibern, die Astansätze usw. ... Nun gut, diese Dinge sind herrlich anzusehen. Sie sind interessant zu beobachten und bereichern die, die ein wenig Phantasie haben.« Le Corbusier, in *Œuvre Complète Vol. 5* 1946–52, Zürich 1953, S. 193.

mit den »grundlegenden Ausdruck einer neuen Ästhetik des Sichtbetons«. ⁴³² Diese »fehlerhafte« Oberfläche der Unité nimmt so interpretiert schöpferische Züge an und wurde zu einem Zeichen für eine neue zeitgemäße Erscheinung von Materie, die in Wechselbeziehung mit der Kunst, der Philosophie und der Architektur steht und für die Le Corbusier die Bezeichnung brut verwendete.

Dieses in Pariser Künstlerkreisen in Mode gekommene Label des brut nutzte Le Corbusier zur Beschreibung der rauen, rohen Oberfläche und haucht ihr damit schon den Bezug zur Kunst ein, den es vorher nicht gab, da auf den »technischen Schalungszeichnungen der Unité« mit dem Begriff »visible« gearbeitet wurde. ⁴³³ In Indien hatte Le Corbusier schon mit Beton im Rohzustand gearbeitet und dann auch in Marseille, »das hatte die Vorstellung der Menschen auf den Kopf gestellt und eine neue Romantik entstehen lassen, die Romantik des schlecht gemachten.« ⁴³⁴ Le Corbusier ging bei der Eröffnungsrede zur Unité ⁴³⁵ explizit darauf ein, welche entscheidende Rolle das Material für den künstlerischen Ausdruck der Architektur spiele. Dies war die Wende in der Betrachtung der Oberfläche des Betons und in deren Bewertung, ⁴³⁶ eine geschichtsschreibende Neucodierung alter Bezugsmuster, eine Umfirmierung, die aus dem Fehlerhaften eine Kunst machte und damit ihre Erscheinung rehabilitierte, sie sogar überhöhte. ⁴³⁷ Auch Hans Erb warb für diese Auffassung: »Die Wirkung des fertigen Werkes wird um so mehr dem schöpferischen Plan entsprechen, je mehr es sich dem Werkvorgang hingibt.« ⁴³⁸

Wie die Smithsons immer wieder betonen, kommt in der brutalistischen Ästhetik, der Oberfläche, dem Rauen, dem Umgang mit dem Material, der Schwere, dem direkten Ausdruck in der Fügung von Le Corbusiers Bauten ein hoher Stellenwert zu, auf die sich Peter Smithson 1959 bei der CIAM Konferenz in Otterlo bezieht. »Für die Gesellschaft und für die Entwicklung von Architektur liegt die Kraft [und Stärke] von Le Corbusiers und Mies' Arbeit darin, dass deren geschriebenes Werk – ihre Gedanken – und ihre Bauten eins sind. Für mich sind sie selbst ein Modell. Sie sind aber auch pädagogisch eine Antwort auf die Probleme wie sie sind und sie haben diesen verallgemeinernden Aspekt aller Probleme einer bestimmten Natur zu einer bestimmten Zeit.« ⁴³⁹ Was deutlich macht, dass der wahre Wert der brutalistischen Architekturdebatte von den Smithsons in der tatsächlich gebauten Umsetzung gesehen wurde, wie auch in der Verbindung von Architektur und Theorie, und dass sie sich als genau die bauenden Architekten sahen hinterlegt ihre Aussage, »ein moderner Archi-

433 Gargiani 2014, S. 57.

434 Le Corbusier zitiert nach Sbriglio, Jaques: *Le Corbusier et la question du brutalism*, Paris 2013, S. 19.

435 Le Corbusier *Œuvre Complète* Vol. 5 1953, S. 193.

436 »Der Bau der Unité von Marseille hat der neuen Architektur Gewissheit gebracht, dass armerter Beton als Rohmaterial verwendet, ebensoviel Schönheit besitzt wie Stein, Holz oder Backstein. Diese Empfindung ist äußerst wichtig. Es scheint nunmehr möglich, den Beton wie Stein in seinem Rohzustand zu zeigen.« Le Corbusier 1953, S. 192.

437 Architektur ist die unmittelbare Handlung im Dialog mit dem Material Raum zu formen und ihm die entsprechende Oberfläche zu geben. Probst, Jörg, *Beton als Schöpfer*, in: Erne, Probst 2014, S. 82.

438 Erb, Hans; Semmler Rudolph (Hrsg.): *Beton Fundamente – Formen – Figuren*, Düsseldorf 1960, S. 109. hier zitiert nach Probst, Jörg: *Beton als Schöpfer*, in: Erne, Probst 2014, S. 81.

439 Peter Smithson zitiert nach Newman 1961, S. 95, übersetzt von A. Busse.

tekt denkt nicht zuerst über Theorie nach und baut danach; man fügt auf seinem Weg Bauten und Theorie zusammen.«^{~440} Einer ausschließlich theoretischen Ausdeutung bzw. Festsetzung standen sie kritisch gegenüber,^{~441} was sich an der Kritik von Banhams Ausführungen in den 1960er Jahren äußert.^{~442}

Ein Bezug des New Brutalism zu Le Corbusier ist nicht nur über die Bezeichnung brut, sondern über eine Bemerkung von Le Corbusier selbst herzustellen,^{~443} in der er sich ärgerlich über das Geschehen in England äußert und sich davon distanziert, aber auch über die Schriften der Smithsons^{~444} nachzuvollziehen, da dort nicht nur der béton brut im brutalistischen Kanon auftaucht, sondern eben auch die Backstein-Fassaden mit der épiderme brutal. Durch die handwerklich gefertigten Mauern wird eine Beziehung zum Leben erreicht und Emotionen ausgelöst, die sich »kreativ, intensiv und provokant« auswirken, wie Le Corbusier es beschreibt, um dem Haus »Leben einzuhauchen.«^{~445} Banham konstatiert in aller Deutlichkeit, dass in den Jaoul-Häusern in Neuilly »der geistige Ursprung des Brutalismus als Stil«^{~446} liege. Dies muss weitgehend der Tatsache zugeschrieben werden, dass die Architektur der Jaoul-Häuser gleichzeitig Übernahme und Verletzung der Normen bisherigen europäischen Denkens in sich schließt. Es ist »eine kreative Anordnung von Kontrasten, immer gestützt von Metaphern,«^{~447} die eine künstlerische Aussage und Qualität besitzt, »da sie mit einer gezielten Zufälligkeit bzw. einem kontrollierten Automatismus ausgeführt worden sei.«^{~448} Damit ist der Bezug zur künstlerischen Auffassung der Zeit gegeben, die den Prozess und damit eine gewisse Zufälligkeit mit einschließt, aber auch die in den Brutalismus einfließende Auffassung umrissen, die eine Ausweitung des von der Moderne geforderten Imperativs der Ehrlichkeit in Konstruktion und Material weiterentwickelt und eine Ableitung der Ästhetik von Le Corbusier, die er in einer in der bisherigen Geschichte der modernen Architektur kaum da gewesenen formalen und poetischen Freiheit einsetzt, auch wenn sich sein Werk nicht der »realistischen Ästhetik,

440 Alison und Peter Smithson, Jane Drew, Edward Maxwell Fry: *Conversation about Brutalism*. in: *Zodiac*, H. 4 1959, S. 81, hier zitiert nach Stalder 2017, S. 129.

441 Smithson, Alison: »Meiner Ansicht nach liegt das westentliche ethische Ziel des Brutalismus im Städtebau [...] aber wenn dann tatsächlich gebaut wird, geht es darum, wie die Gebäude selbst zueinander passen und miteinander interagieren, wodurch dann reale Orte entstehen, in denen sich die Menschen bewegen und das Gefühl von Identität aufkommt oder eben nicht.« in: *Conversation on Brutalism*, hier zitiert nach Stalder 2017, S. 129.

442 Heuvel 2017, S. 31.

443 Schon 1962 äußerte sich Corbusier zu diesem Umstand: »*Béton brut* was born at the Unité d'habitation Marseille, where there were eighty constructors and such a massacre of concrete that there was no way of imagining how to construct useful relationships through rendering. I had decided: leave everything *brut*. I called it *béton brut*. The English immediately jumped on the band wagon and dubbed me (Ronchamp and the convent of La Tourette) »Brutal«, – »béton brutak –

and at the end of the day, the brute is Corbu. They called it the »The new brutality!« My friends and admirers thinking of me as the »brute« of »brutal concrete« (*béton brut*)!« In Sekler, Eduard; Curtis, William: *Le Corbusier at Work. The Genesis of Carpenter Center for the visual Arts*, Cambridge, Mass. 1978, S. 302, hier zitiert nach Vidler, Anthony: *New Brutalism* Inevitably, in global dissemination, degenerated into a rough concrete style, in: *Clog: Brutalism – 2013*, S. 17, ders. in Gargiani 2014, S. 564 ff.

444 »Diese Ehrfurcht vor dem Material – eine Realisierung der Übereinstimmung, die zwischen Bauwerk und Mensch entstehen kann – ist die Grundlage des sogenannten Brutalismus.« Alison und Peter Smithson: *New Brutalism*, in AD 01/1955, zitiert nach Banham 1966, S. 46.

445 Le Corbusier in einem Brief an Suzanne Jaoul, zitiert nach Gargiani 2014, S. 378.

446 Banham 1966, S. 86.

447 Gargiani 2014, S. 378.

448 ebenda, S. 377.

die der englische Brutalismus vertritt«^{~449} unterwerfen will, als eine brutalistische Strategie zu rechtfertigen ist.^{~450} Frampton ist der Meinung, dass das was bis heute von der brutalistischen Philosophie überdauert hätte »weniger das architektonische Konzept, als die suggestive Kraft ihrer Kulturkritik« sei.^{~451} ▶◀

449 Sbriglio 2013, S. 22.

450 »Daran erinnernd, dass ein Image das ist, was die Emotionen affiziert, dass Struktur, in ihrem vollsten Sinn, die Beziehung von Teilen zueinander ist, und dass Materialien *as found* rohe Materialien sind haben wir den Weg zurückgebahnt zum Ausgangsmotto:
«L'architecture, c'est avec des matières bruts, établir des rapports émovements.» Aber wir sind den Weg

durch ein solches Geschichtsbewusstsein und dessen Gebrauch zurückgegangen, so dass klar wird: wenn der *New Brutalism* Architektur im grossen Sinn von Le Corbusiers Definition ist, dann ist er auch Architektur unserer Zeit, und nicht [...] der Vergangenheit.«
Banham, Reyner: *The New Brutalism*, AR 12/1955, zitiert nach Lichtenstein 2001, S. 137.

451 Frampton 2010 S. 243.

Parallele Bauten im Umfeld des englischen Brutalismus

Im Umfeld der Smithsons spielten neben den Bauten der Unité und Ronchamp von Le Corbusier in Frankreich zwei weitere internationale Architekten eine wichtige Rolle, die mit ihrer Auffassung von einer ›direkten‹ Architektur mit virtuosem Umgang

in der Verbindung von Material und dessen Wirkung, im Zusammenspiel der Konstruktion und Form, die durch die angewandten Systeme und Ordnungen zur Lösung architektonischer und städtebaulicher Fragestellungen beitrugen sowie »neue kreative Assoziationen hervor«⁴⁵² brachten.

Das Art Yale Gebäude von Louis Kahn, 1951 bis 1953 gebaut, wurde in Banhams Artikel 1955 schon als brutalistisch bezeichnet und in die Argumentation mit aufgenommen. Die Smithsons lernten ihn bei einer Reise in die USA 1958 kennen und luden ihn zur CIAM-Konferenz nach Otterlo ein. Hier hielt er den Festvortrag, indem er sich auf die Tradition berief, die feindliche Haltung der Moderne zur Geschichte durchbrechend offen Stellung zu Form, Material und Konstruktionsprinzipien bezieht und damit brutalistische Strategien anklingen lässt. Er fordert das wohlüberlegte Schaffen von Räumen, die in der Raumbegrenzung klar erkennen lassen, wie sie errichtet sind und aus welchem Material sie bestehen.⁴⁵³ Er suchte nach dem universalen Ordnungsprinzip, welches sich ausschließlich in der Offenlegung des Konstruktionsprinzips ausdrücken könne.⁴⁵⁴ Für ihn ist das Bauen ein geistiger Prozess, der seine Höhepunkte im Programm findet⁴⁵⁵ und sich deshalb in seinen religiösen und öffentlichen Bauten am stärksten manifestiert. Auch für Kahn ist Architektur Kunst, deshalb könne der Architekt nicht nur für Bedürfnisse bauen.⁴⁵⁶ Er begreift Ordnung als inhärente Ausdrucksweise der Architektur. »Die Formen mit denen experimentiert wird, ergeben sich aus einer genaueren Kenntnis der Natur und aus der ständigen Suche nach Ordnung. [...] Der Künstler in der Architektur [...] bewahrt instinktiv die Spuren, die zeigen, wie eine Sache gemacht wurde.«⁴⁵⁷ Kahn wandte eine »ferne geschichtliche Tradition an, da ihn die Entstehung hierarchischer Ordnungen aus schweren Konstruktionsformen interessierte.«⁴⁵⁸ Die Mauerwerksarchitektur mit ihren greifbaren Massen und gewichtigen Mauern, die die gegliederten Baukörper kennzeichnen und die Räume ordnen, sind schon in seinen frühen Zeichnungen Mitte der 1920er Jahre zu finden.⁴⁵⁹ Die Querbezüge zur brutalistischen Auffassung sind signifikant. Auch wenn sich Kahn nie als Brutalist bezeichnet hätte, ist die Haltung vergleichbar.

»Ein Charismatiker, wie vor ihm nur Le Corbusier, faszinierte er nicht zuletzt durch seine Widersprüchlichkeit und seinen Hang zum Mystischen, wenn er zum Beispiel Phänomene wie Schwei-

452 Heuvel 2017, S. 37.

453 »Ich meine ein architektonischer Raum ist ein solcher, der klar zum Ausdruck bringt, wie er gemacht ist. Man muss die Stützen, die Träger oder die Mauern, die Türen und die Wölbungen in einem Raum [...] sehen können.« Louis Kahn: Rede zum Abschluss des Otterlo-kongresses 59. Newman 1961, S. 210. übersetzt von A. Busse.

454 vgl. Frampton 2010, S. 215.

455 »Ich besinne mich auf den Beginn als Glauben« Kahn 1961, zitiert nach Scully, Vincent Jr.: Louis I. Kahn, Ravensburg 1963, S. 5.

456 Jödicke, 1980, S. 123.

457 Frampton 2010, S. 214 – 215.

458 ebenda, S. 214.

459 Scully 1963, S. 6.

gen oder Leere für wesentliche Elemente wahrer Architektur erklärte«, ⁴⁶⁰ was wiederum die Suche nach dem »inneren Wesen« ausdrückte, er aber auch für eine Gebäudeform eintrat, die das Ergebnis einer unverhüllten Konstruktion sein müsse, ⁴⁶¹ die ihre schöpferische Kraft nach außen zeige. »Das universale Ordnungsprinzip (das was das Gebäude sein will) könne sich nur in der Offenlegung des Konstruktionsprinzips manifestieren.« ⁴⁶²

Die Hochschule für Gestaltung (HFG) in Ulm von Max Bill war ein weiterer wegweisender Bau, der vor der Setzung des Begriffs New Brutalism zwischen 1952 und 1954 entstanden ist und in seinem reduzierten, fast elementaren, formalen Ausdruck die Funktionsbereiche aber auch die Konstruktionsweise in der Sichtbetonstruktur deutlich abzeichnet. Es ist ebenfalls ein herausstechendes Beispiel, ⁴⁶³ welches die Smithsons wie auch Klaus Franz nachweislich hoch schätzten. Das »Pattern« im Sinne des Verstoßens gegen die Regeln der Symmetrie, um die innere Struktur sichtbar werden zu lassen, wie es die brutalistische Idee postuliert, wird fast zelebriert: ein Gebäude äußerster Kargheit ⁴⁶⁴ und zugleich höchster Komplexität, aufgebaut auf einem durchgehenden Raster, welches die einzelnen Gebäudeteile mit den unterschiedlichen Nutzungen ablesbar macht und zusammenbindet, im Formalen aber auch im Funktionalen. Sich daraus ergebenden formalen Problempunkten, die aus der Entscheidung resultieren, sich dem Geländeverlauf größtmöglich anzupassen, um Geländeverschiebungen zu vermeiden (im Sinne des *as found*), setzt Bill eine nonchalante Nichtbeachtung entgegen, indem er die Überschneidungen und Durchdringungen der Rastergeometrie der einzelnen zu einander verdrehten Gebäudeteile in Kauf nimmt und damit, entgegen der klassischen Lehre, unerwartete räumliche Konstellationen erreicht, die eben eine neue Sicht auf die entstandenen Volumetrien ermöglichen. Durch die Störung des Rasters erreicht er im Raster wie auch in den Störstellen eine Überhöhung der Wirkung. In gleicher Konsequenz geht er mit den Fassaden und der inneren Ausgestaltung um. In fundamental einfacher Gestalt zeigt sich das Sichtbetongebäude von innen und außen, eben nur mit ablesbarem, elementarem Konstruktionsraster, ⁴⁶⁵ reduziert auf das Wesentliche. Bill, der ebenfalls Künst-

460 Huse 2008, S. 78.

461 Scully 1963, S. 10.

462 Frampton 2010, S. 215.

463 Die Planungen von Max Bill, der durch Corbusier stark beeinflusst war und durch ihn Architekt sein wollte. (Wachsmann 2018, S. 46) Ähnlich wie Le Corbusier, stellte Bill die Architektur über seine künstlerischen Arbeiten, obwohl er als Designer und Künstler sehr erfolgreich war (Hochstrasser: Er konnte vernichtend sein, in: Der Spiegel 22. 12. 2008) Die Planungen für die HFG Gebäude waren erst materialneutral, bis eine Stahlspendenzusage die Planungen in diese Richtung lenkten. Der Schule, die zur Hälfte von der amerikanischen Besatzungsmacht und zur anderen Hälfte aus Spendengeldern finanziert werden sollte, kam die Spenden-Zusage des Wirtschaftsverbandes Eisen und Stahl über 365 Tonnen Stahl sehr zu pass (Wachsmann 2018, S. 59) die der Verband nach anonymer Anschuldigung 1951 allerdings zurückzog (Wachsmann 2018,

S. 60). Die Ulmer Zementindustrie machte 1952 das Angebot, »eine große Menge an Beton zur Verfügung« zu stellen (Wachsmann 2018, S. 64) Also wurde der so wegweisende Bau der HFG nicht in Stahlskelett-Bauweise, sondern in Sichtbeton gebaut. Wohl eine Laune der Geschichte, dass eine gewisse Parallele zur Entstehung der Unité in Marseille von Corbusier unverkennbar scheint, die ebenfalls erst in Stahlskelettbauweise geplant war und dann doch in Beton gebaut und dabei der bahnbrechende *béton brut* geboren wurde.

464 Die zur offiziellen Eröffnung Anfang Oktober 1955 angereisten Journalisten schrieben von »Puritanismus«, von der »Erhebung der Sparsamkeit zum Stil«, einer »freiwilligen Armut«. (Stuttgarter Zeitung 01. 10. 1955), Das Handelsblatt schrieb am 07. 10. 1955: »Der fast überbetonte Puritanismus der Architektur scheint Mönche des technischen Zeitalters erziehen zu wollen«, zitiert nach Wachsmann, Christiane: Vom Bauhaus beflügelt, Stuttgart 2018, S. 79 f.

ler und Architekt war, hat bei der Umsetzung des Entwurfes der HFG ⁴⁶⁶ die Haltung von »Gradlinigkeit und des Pragmatismus [eingenommen], eine Architektur ohne Utopie,« ⁴⁶⁷ die eine Parallele zu den Smithsons zu sein scheint. ⁴⁶⁸

Die in den Theorien der Smithsons und von Banham vertretenen brutalistischen Merkmale wie das *underdetailing*, das Zeigen dessen, was ist, die raue Sichtbarkeit des Materials, die Ablesbarkeit der Konstruktion sowie des inneren Gefüges und die *as found*-Haltung gegenüber dem Bauplatz, die *bloody mindedness* ⁴⁶⁹ im Durchbrechen des Rasters sind in der HFG, die 1954 ⁴⁷⁰ fertiggestellt wurde, noch vor der Veröffentlichung der brutalistischen Thesen, vertreten. Es ist ein Gebäude, welches ganz »ohne Rhetorik« seine Struktur und Organisation in aller Deutlichkeit zeigt. ⁴⁷¹ Dieses Werk wird interessanterweise nicht in Brutalism in Architecture. Ethic or Asthetic? von Banham vorgestellt. ❖

465 vgl. Lichtenstein 2001, S. 225.

466 Hochstrasser, der Bauleiter der HFG beschreibt Bill als einen Funktionalisten, für den »gestaltete Funktion – also das menschlich betriebliche Zusammenwirken – einen hohen Stellenwert besaß«. (Hochstrasser, Fred: Er konnte vernichtend sein, in *Der Spiegel* 22. 12. 2008).

467 Moss, Stanislaus von: *Minimal Tradition*. Max Bill und die einfache Architektur, 1996, S. 14.

468 Diese Entwurfshaltung wird in der Entwurfsabsicht in einen Zusammenhang mit den Smithsons gebracht. Konstruktive Logik und künstlerische Vision. ebenda, S. 21. Diese Haltung ist auch bei den Bauten von James Stirling, der zwar selbst ein Mitglied der Independent Group war, aber früh eine ganz eigene Sprache entwickelte, die das Spektrum des Brutalismus deutlich erweiterte. Er wandte die brutalistischen Merkmale im englischen Kontext sehr elaboriert an und damit standen bei ihm zwei weitere wichtige Strategien im Fokus: das Material *as found* und die *Architectonic*. Letztlich distanziert er sich ganz explizit vom *new brutalism*, bleibt aber mit seiner Formensprache, die man fast

szenographisch nennen könnte, und in der Materialverwendung, vornehmlich Backstein und Blechverkleidungen, dem Protest gegen die etablierte Gestaltung wie sie in der Independent Group vertreten wurde, treu und schafft damit ebenfalls eine *andere Architektur*. Das Queen's College 1966, wie auch das Engineering Building der Universität Leicester 1959, bestehen aus industriell vorgefertigtem Material und einer expressiven Figur, die die innere Nutzung und die Struktur zeigt. Vgl. Frampton 2010, S. 233.

469 die Banham in seinem Manifest ausweist, AR 12/1955, was er 1966 in seinem Buch nicht mehr als repräsentativ ansieht und dieses auch nicht mehr abdruckt.

470 Ende 1954 war der Bau soweit fertiggestellt, dass der Schulbetrieb darin aufgenommen werden konnte, auch wenn noch viele Ausbaurbeiten zu leisten waren. Offiziell eröffnet wurde die HFG am 02. 10. 1955. Vgl. Wachsmann 2018, S. 72.

471 Im Sinne der Smithsons, wie sie es in *Without Rhetoric* 1974 beschreiben.

Das Sehen der Dinge im Raum, die Raumkonzeption entspricht der geistigen Einstellung der Zeit, der Raum-Zeitlichen Konzeption, die nicht durch die Nachahmung von Formen, sondern durch die Verbundenheit im Geiste erreicht wird.

Die individuelle Verschiedenheit der Architektur, auch als neuer Regionalismus benannt, zusammen mit der geistigen Grundhaltung ist eines, so Giedion, der hoffnungsvollen Indizien für die gesamte Entwicklung. ^{~472}

Aus diesen aufgelösten Formen können aber auch neue schwere und geschlossene Gestaltelemente entstehen, die die Raum-Zeit in speziellem Ausdruck aufnehmen und in ihrer Geschlossenheit abzeichnen, wie in der plastischen Durchmodellierung der Kirchen Maria Regina und St. Monika.

Die wichtigste Erkenntnis aus dieser vielschichtig beeinflussten Strömung ist, dass Brutalismus keine Stilausformung, sondern eine Haltung ist, die sich im Resultat eines Prozesses formuliert. Diese architektonisch ausgeformte Haltung, die eng verknüpft ist mit den sozialen und kulturellen Auffassungen sowie den biographischen Verflechtungen seiner Schöpfer, ist ein internationales Phänomen mit jeweils regionaler und persönlicher Ausprägung.

Auch wenn der Begriff Brutalismus nie von Le Corbusier selbst benutzt wurde, so scheint die Bezeichnung brut, welche immer wieder in seinen Schriften auftauchte, eine Parallele zu den Brutalisten zu sein. ^{~473} Die Auseinandersetzung mit dem Material war für Le Corbusier fundamental. Er verwendete die Begriffe matières brutes, éléments bruts, sensations brutes und épiderme brutal ^{~474} schon seit den 1920er Jahren in seinen Schriften und für seine Bauten, welche in dem béton brut-Bauwerk der Unité d'Habitation in Marseille kulminierten. Die Materialien stehen für Le Corbusier als Zeichensystem einer Architektursprache, die poetische Emotionen im Betrachter provozieren sollen. Er ordnete den Materialien aus der Natur Eigenschaften zu, die eine besondere Wirkung erzeugen. Naturstein, aber auch Beton als Kunststein, schrieb er den Ausdruck von Masse und Dichte zu, an dem ihn die Härte, die Brutalität, die Einheit und die Entschiedenheit faszinierten. ^{~475} Die Konfrontation unterschiedlicher Materialien ist nicht mehr nur »expressiver« Ausdruck, sondern eine Erweiterung der bautechnischen und konstruktiven Möglichkeiten des Bauens. ^{~476}

Die Smithsons sind, wie auch Corbusier, auf den Spuren der »sinnlichen Erfahrung« des Ursprünglichen in der Architektur. Diesen Aspekt beanspruchten sie in die Architektur zu integrieren, was sich im Prinzip in einer Gestaltung der »Entdeckungen der Wissenschaften und der Künste als Aspekte des selben Ganzen« ^{~477} ausdrückt. Es ging ihnen darum, die Gestaltung der

472 vgl. Giedion 1978, S. 24.

473 Sbriglio 2013, S. 25.

474 Le Corbusier: *Vers une Architecture*, Paris 1923; in *Après le Cubism*, Paris 1918 und in *L'Esprit Nouveau*, *Revue int. d'Esthétique* Nr. 1-28, erschienen vom 10/1920 – 01/1925.

475 Busse, Anette: Von brut zum Brutalismus. in: *SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme*, hg. v. Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017, S. 32–37.

476 vgl. Frampton 2010, S. 191.

477 Smithson, A&P: *Documente 53* abgedruckt und übersetzt in Lichtenstein 2001, S. 39.

artifiziellen Welt aus ihren Bedingungen heraus zu entwickeln, in der Absicht, die ›wahre Gestalt‹ zu finden, die hinter der intellektuellen Komposition steckt. Sie suchten den Ursprung des humanistischen Schaffensprozesses in Anerkennung dessen was vorhanden war, in der everyday culture, ⁴⁷⁸ in Abhängigkeit der inneren Strukturen der Materialien, der Konstruktionsprinzipien, der Funktionsansprüche und der Menschen. Es ging darum, eine ›wahre‹ Architektursprache zu finden, die sich nicht nur aus der Funktion begründet, sondern auch um eine unausweichliche Synthese aus den inhärenten Materialeigenschaften, dem Konstruktionsprinzip und der daraus geschaffenen Form zur Erfüllung der Funktion. Dabei waren anfänglich vor allem das Wesen der Materialien, deren inhärente Struktur und wie sie gefügt werden konnten von Bedeutung, was sich im weiteren Verlauf auf eine kritisch-überprüfende Haltung zur sozio-kulturellen Entwicklung ausweitete. Die Entsprechung fanden sie in der Kunst, im Dada und im Existentialismus. Hier wurde ebenfalls Gängiges in Frage gestellt und der Prozess gesehen, im Versuch das Rationale, die bewusste Komposition auszuschalten. In der Kunst ging es um sinnliche Wahrnehmung einer aus dem Ursprünglichen kommenden Form. In der Architektur versuchten sie, aus den Erfordernissen heraus, eine Gestalt zu entwickeln, die nicht aus der Formgebung entstand, sondern aus realen Einflüssen, die eine Formfindung erzeugten, aus den gültigen Prinzipien im Anliegen, die Form zu objektivieren.

Brutalismus ist mehr als die einzelnen Kriterien einer Definition. Es wohnt ihm ein Anspruch auf eine ›wahre Gestalt‹ inne, die aus der synergetischen Verknüpfung von Form, Funktion, Material und Konstruktion in der Sichtbarmachung dieser inneren Zusammenhänge und Abhängigkeiten entsteht. Damit ist er zutiefst informell, ein Protest zu den bestehenden Kompositions-Regeln, auf der Suche nach einer wahrhaftigen Gestalt jenseits der reinen Form. Deshalb muss jedes Bauwerk auf seine inhärenten brutalistischen Strategien untersucht werden und erst daraus lässt sich der Bezug des Gebäudes innerhalb der Strömung verorten.

Einflussfaktoren auf die brutalistische Haltung sind also:

1. Dass As found – As found heißt, etwas Bestehendes radikal zur Kenntnis nehmen und in Relation zur Wirklichkeit im Hier und Jetzt zu setzen; den inneren Kern erkennen und nach den ihm innewohnenden Erfordernissen und Fähigkeiten anzuwenden; das Material in seiner Materialität und seinen Möglichkeiten zu betonen, in dem es nach seinem innewohnenden Wesen behandelt und eingesetzt wird mit den jeweiligen Eigenschaften. Das bedingt eine spezifische Entwurfshaltung in Abhängigkeit vom Konkreten, dem technisch und sinnvoll Möglichen, den inhärenten Eigenschaften des Materials in Kohärenz zur Konstruktion.

478 »Die Haltung, sich vom Vorhandenen anregen und zu neuen Erkenntnissen führen zu lassen hat etwas Befreiendes [...] Der Prozess ist faszinierend. [...] Es ermöglicht eine freundlich-subversive, vielleicht auch

eine aggressive Hinterfragung des konventionellen Wertgefüges [...] ein detektivisches Gespür für Zusammenhänge.« Lichtenstein 2001, S. 12–13.

2. Ein verändertes Verständnis von wissenschaftlich begründeter Ordnung jenseits der reinen Form. ⁴⁷⁹ Mit den aus der Wissenschaft abgeleiteten Begriffen wie Cluster, System, Strategie, Struktur, Konfiguration, Organisation und Pattern ⁴⁸⁰ ließen sich die komplexen Beziehungssysteme und deren Übertragung in die Architektur und später auch in den Städtebau, wie sie die Smithsons verstanden, treffender beschreiben, als über reine geometrische und formale Gestaltungsmittel. Peter Smithson schreibt, dass der Gliederung eines jeden Gebäudes die Erneuerung der gesamten Gesellschaftsstruktur anhaften müsse. ⁴⁸¹ Das Werk sollte mit seiner Umwelt in Beziehung treten und dadurch eine intellektuelle Würdigung einer unmittelbaren Lebensweise (einer Erfahrung) erzeugen und diese auch nach außen ablesbar zeigen.

3. Die Suche nach der idealen Lösung für einen bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit ⁴⁸² mit dem echten wahrhaftigen und objektiven Ausdruck, dem von innen heraus Gestalteten im Ausdruck der Erfordernisse. Dies soll außerhalb jeglicher etablierter Architekturformen und unter Anerkennung der Realitäten der vorgefundenen Situation sein, in einer wahren und rohen Gestalt aus Konstruktion, räumlicher Fügung und Material, mit dem Aufzeigen der verwendeten Materialien in ›Reinform‹. In Überlagerung der Anforderungen und dem Wesen von Raum, Konstruktion, Fügung, Material und Funktion wird eine kohärente Gestalt erreicht, die über den reinen Formwillen erhaben ist. Sie wird aus den objektiven Erfordernissen erzeugt, in unmittelbarer Ableitung des Unerlässlichen, woraus sich eine Form ergibt.

4. Die Erkenntnisse aus den in der Wissenschaft erforschten Prinzipien, Strukturen, Verbindungen und Aufbauten, die der Natur zu Grunde liegen, aber auch deren physikalische Gesetze, führten zu einer veränderten Auffassung von Form hin zu Gestalt, im Sinne einer größeren, übergeordneten Einheit, die sich nicht mehr auf ihre Teile reduzieren lässt. ⁴⁸³ Die Bewältigung der architektonischen Fragestellungen wurde in der Ableitung von komplexen natürlichen Systemen in der Biologie ⁴⁸⁴, der Astronomie und der Physik gesucht. Sie beflügelten einen technisch-wissenschaftlichen Durchbruch von komplexen Formbildungs-Erkenntnissen ⁴⁸⁵, die auf die Gestaltfindung und deren Ordnung in der Architektur übertragen wurden.

479 »die Entdeckungen der Wissenschaften und der Künste als Aspekte des Selben Ganzen gesehen werden können [als] aufeinander bezogene Phänomene.«
Smithson A & P: Dokumente 53, in: Lichtenstein 2001, S. 39.

480 Whyte, Law Lancelot (Hrsg.): *Aspects of Form*, London 1951, S. 6, und Thomason, D'Arcy: *On Groth and Form*, (1917) Cambridge 1952. Unter dem Titel *Groth and Form* fand eine Ausstellung am Institute of Contemporary Art (ICA) in London statt, die sich mit dieser Thematik in Übertragung auf die Architektur auseinandersetzte. Le Corbusier hielt die Eröffnungsrede der Ausstellung, am 03.07.1951, Robbins 1990, S. 15.

481 Smithson, Peter, in: AD 04/1957. »Up to now Brutalism has been discussed stylistically, where as its essence is ethical.«

482 wurde in der Präambel zum zehnten CIAM Kongress in Dubrovnik von den Smithsons beschrieben, in: Newman 1961, S. 14.

483 Raith, Frank-Berthold: *Das Alltagsleben der Architektur*, in: *Daidalos* 75/2000, S. 11.

484 Whyte, Law Lancelot (Hrsg.): *Aspects of Form*, London 1951. Thompson, D'Arcy Wentworth: *On Groth and Form*, *The Theory of Transformations*, Cambridge 1952.

485 Scimemi, Maddalena: Die ungeschriebene Geschichte einer anderen Moderne, in: *Daidalos* 74/2000, S. 16.

5. Die Auffassung, dass Architektur Kunst sei, wird in einen völlig neuen Zusammenhang gebracht. Mit der neuen Kunst, auch anti-Kunst und art autre des Existentialismus eines Dubuffet und Duchamp in Hinwendung auf unmittelbare physische und emotionale Erlebnisse und die Einbeziehung des Schaffensprozesses ›an sich‹ in den schöpferischen Prozess, ⁴⁸⁶ im Ausschalten einer bewussten Komposition wurde nach dem Ursprünglichen, nach der Entstehung des kreativen Prozesses und der Gestaltfindung geforscht, die nicht durch den Intellekt beeinflusst ist, um eine unbestreitbare Wahrheit jenseits der reinen Formen aufzuspüren. ⁴⁸⁷

In der Auffassung der Smithsons ließen sich nur mit den Begriffen Strategie, Struktur, System, Organisation, Konfiguration und Cluster ⁴⁸⁸ die komplexen Beziehungssysteme von architektonischen und auch menschlichen Bezugsmustern beschreiben, nicht über reine geometrische und formale Gestaltungsmittel. ⁴⁸⁹ Die in Einzeleinheiten aufgeteilten Funktionselemente wurden als Cluster-Struktur nach außen ablesbar zusammen gesetzt. Die Smithsons fügten zudem noch die Begriffe Ablesbarkeit, Erkennbarkeit, die eine eminent wichtige Bedeutung hatten, ⁴⁹⁰ gepaart mit Wahrheit (in der Herstellungsweise, im Prozess), Objektivität sowie Material- und Konstruktionsgerechtigkeit hinzu, ⁴⁹¹ die sie in verschiedenen Kombinationen nutzten und die auch von anderen genutzt wurden.

Ein brutalistisches Bauwerk besitzt damit eine Gestalt, die aus den sich beeinflussenden Faktoren und Erfordernissen der unterschiedlichen Volumen und deren Verbindungen, deren Fügung, den gewählten Materialien, dem Konstruktionsprozess, der Bautechnik und den einzelnen Funktionsbereichen heraus entwickelt wurde. ⁴⁹² Es besitzt eine Haut oder Hülle, die ihren Aufbau, ihre innere Struktur der Tragelemente nach außen zeigt, manchmal auch übersteigert, indem die Konstruktion nach außen gestülpt wird und damit das System, das Traggerüst oder auch die technischen Leitungen und vertikalen Erschließungssysteme zeigt ⁴⁹³. Die Fügung der Teile und die inneren Zusammenhänge waren das, worauf es ankam in jedem Maßstab, in jedem Element. Nicht die äußere Form bestimmte die Gestalt, sondern die Wesenheit der Konstruktion, des Materials und der Funktion aus dem Herstellungsprozess heraus. ⁴⁹⁴

In der architektonischen Umsetzung finden diese Prinzipien einen frühen Niederschlag in dem Beispiel des Pavillon Suisse (1930–1931) ⁴⁹⁵ von Le Corbusier in Paris: hier sind die Funktio-

486 vgl. Banham 1966, S. 62.

487 Scalbert 2000, S. 64.

488 die auch in den Beschreibungen von Corbusier und Kahn immer wieder zu finden sind.

489 Stalder, Laurent: Brutalismus in der Architektur. The History of the Immediate Future, Arch+ 20/2010, S. 91.

490 Jödicke, Jürgen: Architektur im Umbruch, Stuttgart 1980, S. 86.

491 Jödicke 1980, S. 85.

492 z. B. das UNESCO Hauptquartier in Paris, mit dem großen Saal, den ein Betonfaltwerk über- bzw.

umspannt von Breuer, Nervi, Zehrfuss 1953–58, in: Joedicke 1980, S. 57.

493 z. B. das *Instituto Marchiondi* von Vittoriano Viganò in Mailand 1959, oder die Wohnbebauung *Harumi*, von Kunio Maekawa in Tokyo, Japan, beide in Banham 1966, S. 153 ff und S. 178 ff.

494 »[...] jedes Element ist strukturell und architektonisch unverzichtbar.« Peter Smithson, in: Reflection on Hunstanton, hier zitiert nach Stalder 2017, S. 134.

495 Le Corbusier. Œuvre Complète Vol. 2, hg. v. Boesiger, Zürich 1935, Pavillon Suisse Abbildungen S. 78, 83, 86.

nen ablesbar, da sie bewusst voneinander separiert und in einzelnen Baukörpern untergebracht wurden. Die verwendeten Materialien unterstreichen die Collage aus Formen und unterschiedlichen Oberflächen. Die Ganzheit der Gestalt sollte nicht über einzelne Elemente oder geometrische Eigenschaften beschrieben werden, sondern über die Struktur oder über ihre Organisation, ^{~496} weg vom Objekt, hin zum System. ^{~497}

Der Brutalismus kann deshalb in seiner Aussage nicht auf primäre formale und stilistische Merkmale ausgedeutet werden. Er kann lediglich als Resultat eines Prozesses, der im Leitbildwandel des Zeitgeistes ausformuliert wird, als ein Versuch, aus dem Füge- und Konstruktionsprozess heraus eine wahre, sinnliche und Emotionen hervorrufende Architektur erreichen, als Ausdruck einer direkten Beziehung zum existierenden Leben gesehen werden.

Brutalismus kann als eine Methode, als ein Programm für eine menschliche Umwelt mit einer wahren, ehrlichen, also einer überzeugend ›anderen Architektur‹ als der bis dahin gültigen gelesen werden. Das brutalistische Image, welches die übergeordnete Aussage des Gebäudes ausdrückt, erzeugt durch die Logik der Anschaulichkeit und Kohärenz der Gestalt aus der Konstruktion und ihrer Elemente heraus wiederum in visueller Einheit, bezieht sich in der brutalistischen Haltung auf den Prozess der Entstehung (Ethik) und auf die Architektur, die ›wahre Gestalt‹ (Ästhetik). Brutalismus ist als eine Überzeugung zu betrachten, deren Grundidee die Beziehungen der Teile und Materialien ist, die im Prozess des Konstruierens und Fügens eines Bauwerks in eine wirksame Ethik in der Wechselwirkung kumulativ umgesetzt wird und als Grundlage und Motivation für die Erneuerung der modernen Architektur gelten kann. ^{~498}

Im Umgang mit brutalistischen Bauwerken gilt es, die vielfältigen Gestaltungsstrategien, die unterschiedlich eingesetzt wurden und damit zu mannigfachen prozessabhängigen Ergebnissen führten, herauszustellen und differenziert zu benennen, um deren ästhetische Komponenten ableiten zu können, die für eine Erhaltungsstrategie von Bedeutung sind, um die Identität des Objektes zu bewahren.

Eine Anwendung der in Dokumente 53 ^{~499} festgehaltenen Forderung nach einer Vielschichtigkeit und eigenen Charakteristik der einzelnen Teile, explizit im Gegensatz zu den 1920er Jahren, und dabei die »Klarheit und Endgültigkeit des Ganzen zu bewahren« und so eine »komplexe Vielzahl von Bezügen zwischen verschiedenen Gebieten der Kunst und der Technik zu erzeugen« ^{~500}, kann direkt auf die Bauten von Klaus Franz übertragen werden, der die Ausformung der einzelnen Teile betonte, zum Beispiel durch die Markierung der konstruktiven ›Einheiten durch Schattenfugen‹, durch den Wechsel der Schalungsrichtung und

496 Stalder 2010, S. 91.

497 ebenda.

498 »Die moderne Quadratur des Kreises – zeitlos und zeitgemäß, neu und klassisch zugleich, obwohl das schon das Rezept der vorangegangenen Generation des International Style gewesen war. Jenes zu perpetuieren, gleichsam eine Tradition der Moderne nachhaltig aufzubauen, scheint zutiefst das Anliegen der Brutalisten

gewesen zu sein. Alles andere scheint dem nachgeordnet und lässt die Widersprüche verstehen und akzeptieren.« Oechslin 2017, S. 57.

499 als Konzeption für die Ausstellung *Parallel of Life and Art* verfasst. Smithson, A&P: Dokumente 53, undatiertes Typoskript, abgedruckt in: Lichtenstein 2001, S. 38.
500 ebenda.

Schalungsmuster auf den Fassadenflächen und die Betonung der Sonderfunktion durch die Rundungen der Außenwände, die Wand und Dach in sich vereinen, in der Gegenüberstellung von vertikalen Flächen und gebogenen, schrägen Körpern. Und doch fallen weder die einzelnen Elemente, noch die Gebäude auseinander, die einzelnen Teile verstärken die Einheit des Gesamtwerks. ⁵⁰¹

Bei den Kirchen von Franz ist es die Hülle, die das tragende Gerüst einschliesst, die den Raum der Kirchen umschließt, die sich selbst trägt und den Raum bestimmt in seinem Volumen und in seiner Wirkung. Es kann nichts hinzugefügt und auch nichts weggenommen werden. Die Gestalt ist der Raum, der auf das absolut Wesentliche beschränkt ist, der durch seine Organisation entsteht und nicht aus der Geometrie heraus. Das Wahre und Echthe, das Ursprüngliche, d.h. der Archetyp ist in allem spürbar. Die Ganzheit wird aus der Struktur entwickelt und nicht über die einzelnen Formen. Dies gilt auch für die strukturelle Auffassung, die bei den Gemeindehäusern zum Ausdruck kommt. ▶◀

501 »Im Vordergrund stand der Anspruch, der konstruktiven Leistung einen formalen Ausdruck zu geben. [...] Kraftausdruck und Affektwirkung also statt Harmonie und Einfühlung!« Smithson Alison und Peter, zitiert nach Stalder 2017, S. 134.

Die Architektur der Wiederaufbaujahre war geprägt von der Suche nach einer neuen Form, um die zugrundeliegende Idee in der Gestaltung, dem Material und der Bautechnik zum Ausdruck zu bringen. Inspi-

ration dafür gab es in den Nachbarstaaten. In den Architekturzeitschriften wurden Beispiele aus Schweden und der Schweiz gezeigt ⁵⁰², später auch aus Frankreich und England. Auf Franz übten neben Le Corbusier im theoretischen und im gebauten Werk auch Dominikus Böhm, Gottfried Böhm und vor allem Hermann Baur großen Einfluss aus, die aufzeigten, dass auch in einer Zeit, in der der ›Einheitsraum‹ noch nicht in katholischen Kirchenkreisen etabliert war, es möglich war, räumlich-plastische Gestalten zu verfolgen und damit dem Kirchenbau eine Ausformung zu geben, die für die Begegnung von Gemeinde und Gott in dieser Zeit des Aufbruchs angemessen schien, eben auch mit einem zeitgemäßen Material, denn die Errungenschaften der Materialentwicklung und der Bautechnik fanden zunehmend Einzug in die Bauwirtschaft.

Ende der 1950er Jahre ist ein Umbruch in der Ausformung der Architektur zu verzeichnen durch die Ablösung und Nachfolge der neuen, vom Historismus unbelasteten Generation, die den Krieg als junge Soldaten miterlebt, aber erst nach diesem studiert hat. Drew ⁵⁰³ nennt sie die 3. Generation. Diese nachrückende Altersstufe vertrat die Baukunst wie auch den Kirchenbau in einer breiteren und jüngeren Schicht, die diverseste Ansichten und vielschichtige Formgestaltungen subjektiv und differenziert formulierten. Der Formwille »verselbstständigt« sich zu einer ungekannten Freiheit, der in den allgemeinen sozio-kulturellen Auffassungen aufging ⁵⁰⁴ und durch materiale, bautechnische und konstruktive Möglichkeiten noch beflügelt wurde.

In Deutschland gingen der Entwicklung der Zentral-Rundkirchen in den 1950er Jahren etliche in den 1920er Jahren geplante voraus, die im evangelischen Kontext durch Otto Bartning vertreten wurden. ⁵⁰⁵ Auf katholischer Seite zeigte Dominikus Böhm sich dem zentrierten Grundriss offen, wie z. B. in dem nicht umgesetzten Projekt Circumstantes von 1923 sowie in St. Engelbert in Köln-Riehl 1928–29, ⁵⁰⁶ eine Rundkirche, bei der der Beton schon früh skulptural eingesetzt wurde und damit die plastischen Fähigkeiten des Schöpfers wie des Materials bewies, ⁵⁰⁷ wenn auch die Fassaden noch ausgemauert waren und damit dem Erscheinungsbild der Tradition entgegen kamen. Im Nachlass von

502 eine der ersten Ausgaben der Zeitschrift Baumeister nach dem Krieg zeigte auf dem Titelblatt einen Architekten der über den Zaun in die Ferne schaut, nach Schweden und in die Schweiz.

503 Drew 1972.

504 zu den wichtigsten Vertretern die Schnell aufzählt gehören u. a. Gottfried Böhm (1920), Hans Schilling (1921), Hanns Kammerer (1922), Klaus Franz (1923), Karljosef Schattner (1924), Carlfried Mutschler (1926), Helmut Striffler (1927), Rainer Disse (1928), Busso von Busse (1930). Schnell, 1973, S. 177.

505 Bartning beschäftigte das Problem, dass »Gebäude und Gewölbe einen Mittelpunkt betonen, der jedoch

von der exzentrisch positionierten Kanzel nicht aufgegriffen werde. Auch das Gestühl beschreibe völlig andere und widersprechende Linien.« Otto Bartning. Architekt einer sozialen Moderne, hg. v. Akademie der Künste, Berlin und Wüstenrotstiftung, Ludwigsburg 2017, S. 23 und vgl. Schnell 1973, S. 46.

506 zu welcher sich Unterlagen im Nachlass befinden, saai, Bestand KF.

507 Schnell spricht vom bedeutendsten Betonzentralbau Böhms, »der in formaler und betontechnischer Hinsicht, Deutschlands führende Stellung im Kirchenbau bewies.« Schnell 1973, S. 50.

Klaus Franz liegt ein Faltblatt als Ankündigung einer Monographie zu Dominikus Böhm vor, ⁵⁰⁸ in der Böhm als bahnbrechender Architekt beschrieben wird, (wie Bartning auf evangelischer Seite), der den neuen katholischen Kirchenbau schuf, indem er die Nachahmung alter Stile brach und neue Räume sowie architektonische Elemente formte. Er verwendet romanische Wölbungen und erdverbundene, schwere Formen. Dies zeigt z. B. die Kirche St. Johann Baptist in Neu-Ulm 1921 – 26, die aus Sichtmauerwerk (Jurakalkstein, Ziegel und Bieberschwanzbruch) aus wiederverwertetem Material der Ulmer Befestigungsanlagen in farblich abgesetzten Schichten gemauert ist, deren Innenraum ein gefaltetes Spritz-Betongewölbe (verputzt) überspannt, welches einen raumgreifenden architektonischen Ausdruck erreicht ⁵⁰⁹, der mit der Leistung von Corbusier in Ronchamp verglichen wurde. ⁵¹⁰ Er baue kühne Zentralbauten aus den Steinen der Gegend, heißt es weiter, und setze die Zelt- und Parabelform sowie das schiefe Dach ein. Es wird geschlussfolgert, dass die meisten ›heute‹ (das Buch ist 1962 erschienen) verwendeten Architekturelemente auf Dominikus Böhm zurückgehen, die damit auch ideell die neue liturgische Ausrichtung in einer neuen künstlerischen Aussage und Formung befruchteten ⁵¹¹ z. B. mit kühnen Betonkonstruktionen in unbekanntenen Wölbungsformen, die Technik und Architektur in sich verbanden. Er setzte die Materialien sichtbar ein und war ein Künstler der Lichtführung, der nicht nur die äußere Form bestimmte, sondern auch die Ausstattung bis ins Detail entwarf, so dass Bauten von überzeugender Einheit entstanden, die partiell eine überraschende Übereinstimmung mit den brutalistischen Ideen aufweisen.

Der zentrale Raum dominierte aber immer noch nicht das Kirchenbaugeschehen, wenn auch das Bedürfnis nach Gemeinschaft bildenden Saalräumen, die die Einheit der Gemeinde mit Gott ausdrücken sollten, immer stärker wuchs und sich zunehmend deutlicher artikulierte. ⁵¹² ►

508 Ankündigung zum Erscheinen der Monographie über Dominikus Böhm. Kirchenbaumeister des 20. Jahrhunderts, hg. v. Hoff, Muck, Thoma, München. Ohne Jahr, saai, Bestand KF.

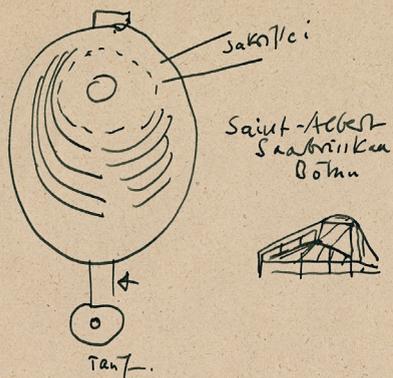
509 ebenda. »Ein Formenerfinder«. Mit 126 gebauten Kirchen hat er ein beachtliches Werk hinterlassen.

510 Thoma zitiert nach Schnell 1973, S. 42.

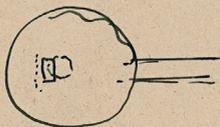
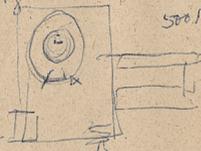
511 wie Anmerkung 508.

512 Den Umbruch sieht Schnell im Wettbewerb für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt 1927 von Schwarz und Böhm gemeinsam entwickelt, deren »Plan aus der

liturgischen Bewegung gewachsen war und so erfüllt von neuer künstlerischer Kraft und liturgisch so wegweisend«, dass dieser vielfach aufgegriffen und weitergeführt wurde. der ungebrochene und beschützende Elemente um die Gemeinde hüllt. »Der Entwurf stellt einen vollkommen geschlossenen Einraum dar, als dessen einziges Ziel die Opferstätte eindrucksvoll hervorgehoben und auch durch die Lichtführung besonders betont ist.« Durch diesen Entwurf, obwohl er nicht ausgeführt wurde, begann nach Schnells Auffassung eine neue Stilphase. Schnell 1973, S. 50.



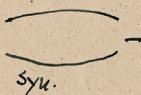
St. Josef in Merzig - H. Baur 1h Josef 500/1.50



AA Pi
Saarbrücken



Prote



Syn.



B9 Skizzen von Klaus Franz von Kirchenbauten mit zentralem Grundriss. Er zeichnet St. Albert in Saarbrücken, von Gottfried Böhm 1952 fertiggestellt, in Grund und Aufriss, St. Josef in Merzig 1959 im Grundriss von Hermann Baur (in Bleistift rechts) sowie die MIT Chapel in Cambridge 1956 in Grund- und Aufriss von Eero Saarinen sowie das 3 Kirchenprojekt evangelischer (oben)- und katholischer (unten) Kirche sowie Synagoge (links).

Vorläufer und Wegbereiter für die Kirchbauten

Der Bau von zentral organisierten Kirchen setzte sich bis Anfang der 1960er Jahre im baden-württembergischen Bistum Rottenburg nicht recht durch, so die Auffassung von Schnell. ^{↷513} Es sind jedoch zwei Kirchen in nächster Nähe zu Klaus Franz, im

Großraum Stuttgart, errichtet worden, deren Gestalt in Bezug zu Maria Regina gesetzt werden kann bzw. Franz gute Beispiele und Anregung waren für zentrale Kirchenräume, die Rundkirche Hl. Kreuz in Uhingen von Alfred Schmidt, 1955 und die Herz Jesu Kirche mit ovalem Grundriss in Ebersbach, 1960. ^{↷514} Allerdings sind beide mit gerade aufgehenden Wänden konzipiert. Im Nachlass von Franz finden sich weitere Bezüge zu zentral organisierten Kirchbauten, wie z. B. eine Skizze zu St. Albert in Saarbrücken [← B9], oder ein Kirchenführer zur Weihe von St. Josef in Merzig von Hermann Baur aus dem Jahr 1959.

Als ersten reinen katholischen Zentralbau nach Dominikus Böhm und nach dem Krieg wurde die Hl. Kreuz Kirche in Mainz-Zahlbach von Reinhard Jörg geplant und 1951 ausgeführt in Weiterentwicklung der liturgischen Möglichkeiten. Fast gleichzeitig entstand St. Albert von Gottfried Böhm auf elliptischem Grundriss 1952. [→ B10 a] Böhm führt vor allem den Aufriss mit Längsträgern in Brückenbinderform in neuer Weise aus, ganz den Betonbau betonend. [→ B10 b] In der Grundrissdisposition mit der asymmetrischen Anordnung der Altarzone sowie die durch einen Gang verbundene, aber extern platzierte Taufkapelle finden sich Anklänge, die auf den Wettbewerbsentwurf von Franz im April 1961 hindeuten. Gemeinsam mit Maria Regina ist ihr der ovale Grundriss zu eigen, der eine Struktur für das »circumstantes« um den exzentrisch gestellten Altar auf kreisrundem Podest vorgibt.

Das Licht fällt ebenfalls exzentrisch von oben durch den über dem Altar angeordneten, seitlich verglasten Tambour als einzige Lichtquelle des Raumes auf das Allerheiligste. [→ B11] Dieser Dachaufbau wird außen von Strebepfeilern aus Beton gehalten, die einen stark gliedernden Charakter haben. Im Inneren werden die Strebepfeiler durch das Dach, um die lichtspendende Öffnung als Stützen, in den Kirchraum geführt und bilden eine parallele Abgrenzung zur Außenwand. Durch diese 14 Stützen entsteht eine optische Trennung der Altarzone und auch eine Begrenzung für die Kirchenbänke und damit der Gemeinde. Die Anordnung der Gemeinde zum Altar sei, so die Auffassung von Gieselmann, besonders beispielhaft. ^{↷515} Wand- und Decke sind in einheitlichem Weiß gehalten, welches beide Elemente zusammenbindet. Die Wand außen ist aus Sichtmauerwerk in die Betongefache eingepasst. [→ B12] Das Äußere ist in einer Abkehr von der Fassadenarchitektur mit schwungvollen Betonbindern bekrönt, die ein sichtbares Verbindungselement von Außen und Innen sind. Ein Verbindungsgang führt zum in seine tragenden und kon-

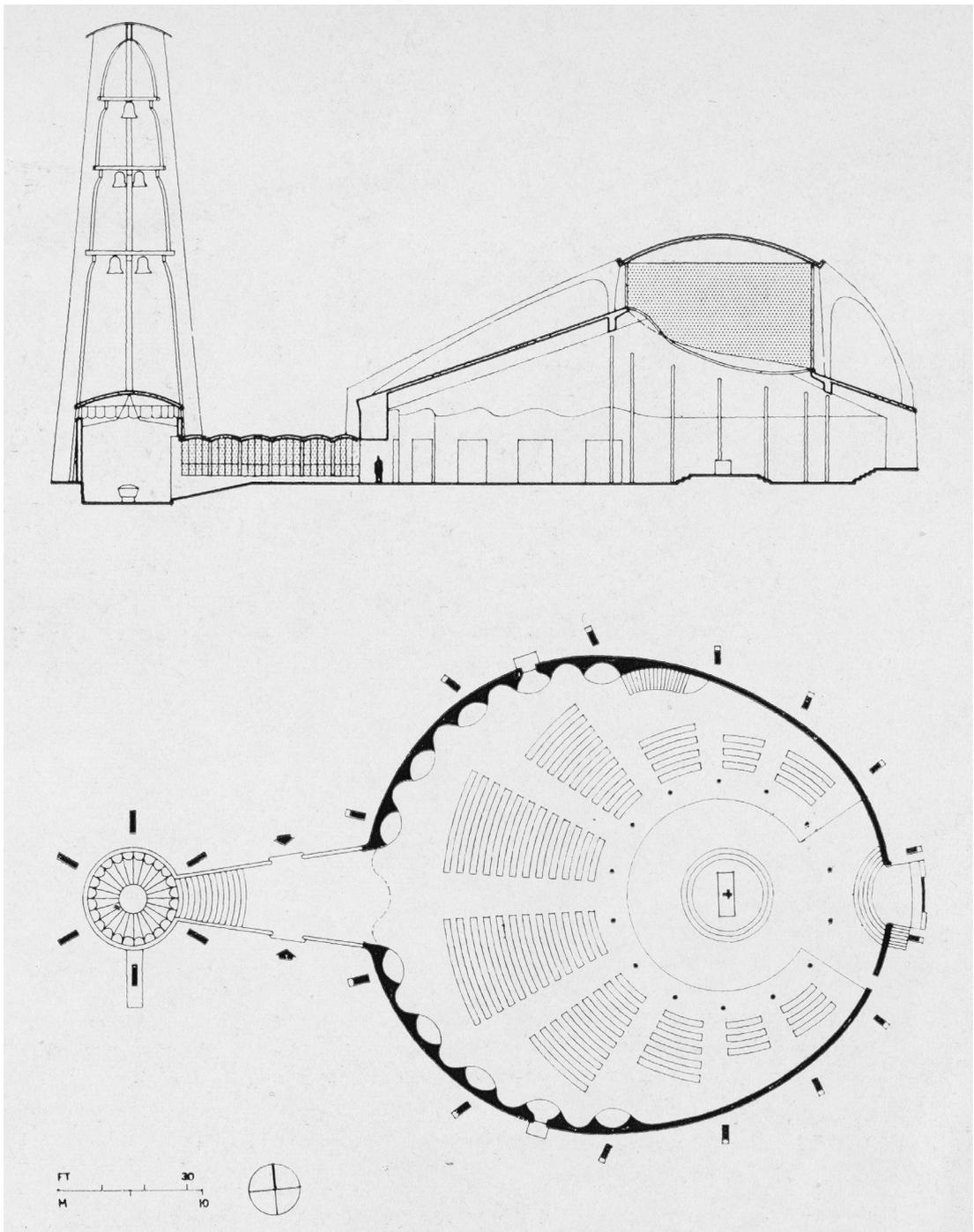
↷ 247

513 Schnell 1973, S. 127.

514 Auch wenn Gottfried Merkle 1973 noch anmerkte, dass die reine Rundform nicht den heutigen Absichten und Vorstellungen entspräche, da diese nicht liturgie-

gemäß sei und die Ordnung im Raum erschweren würde. Merkle 1973, S. 85.

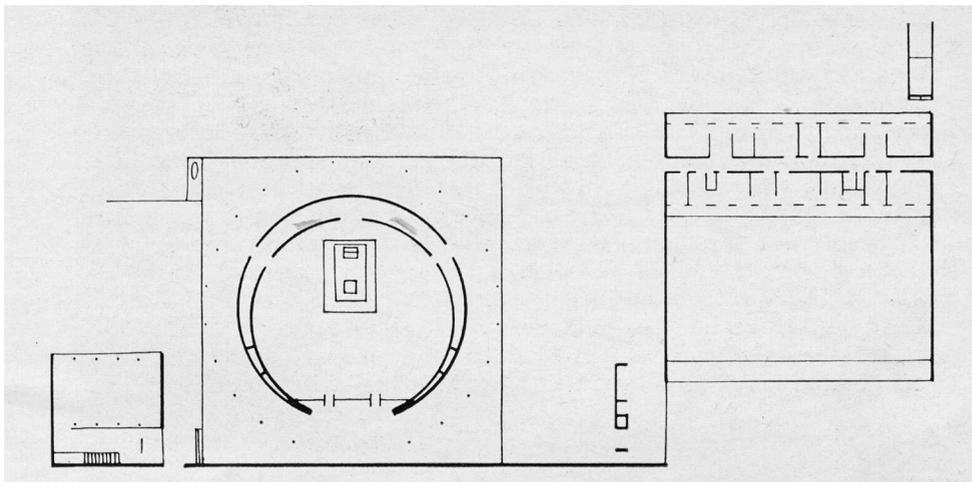
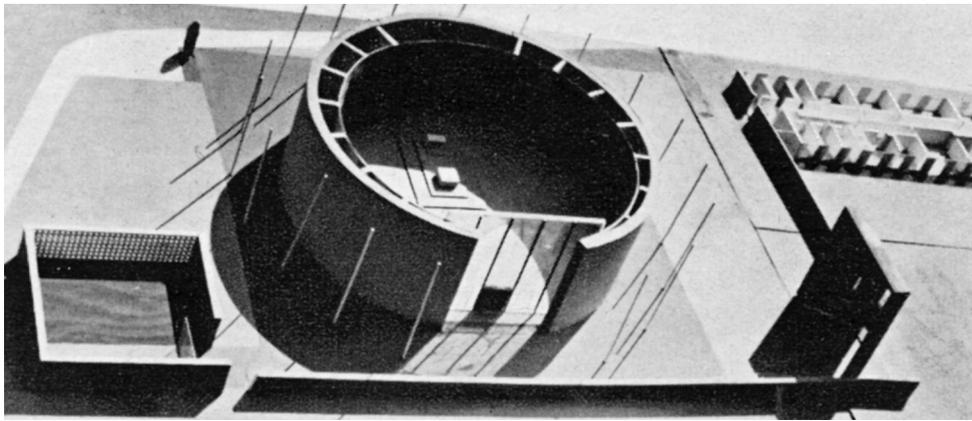
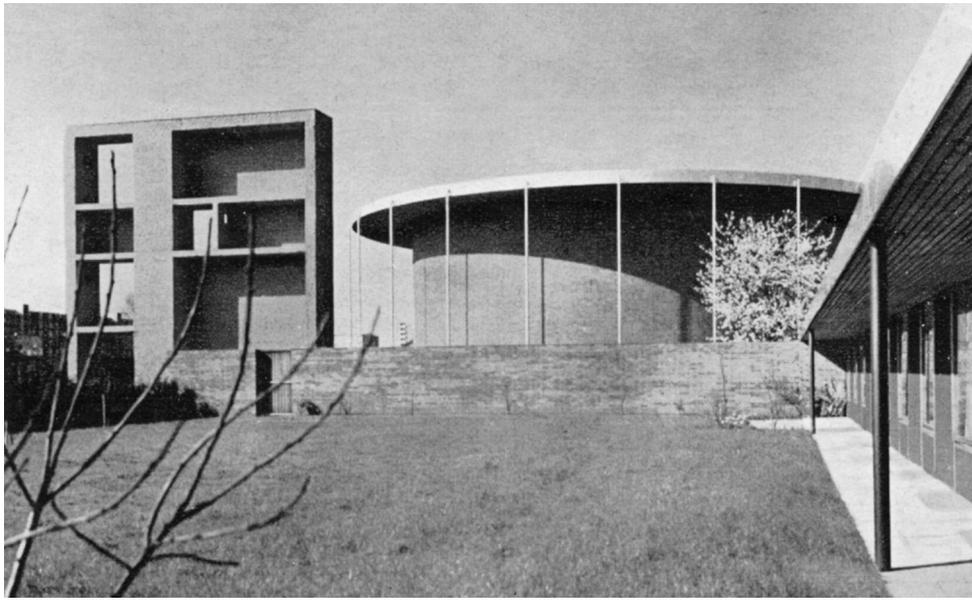
515 Gieselmann, Aebli 1960, S. 129.



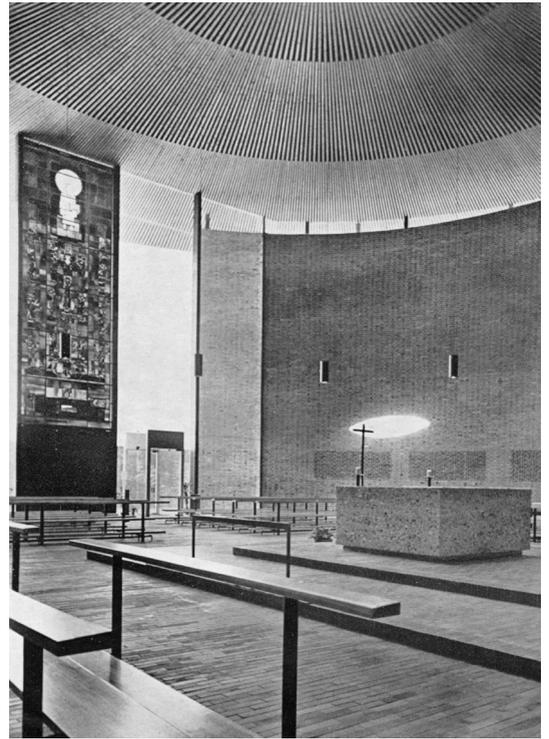
B10 (a, b) Längsschnitt und Grundriss, Kirche St. Albert in Saarbrücken von Gottfried Böhm mit ausgelagerter Taufkapelle unter dem Turm, fertiggestellt 1952.



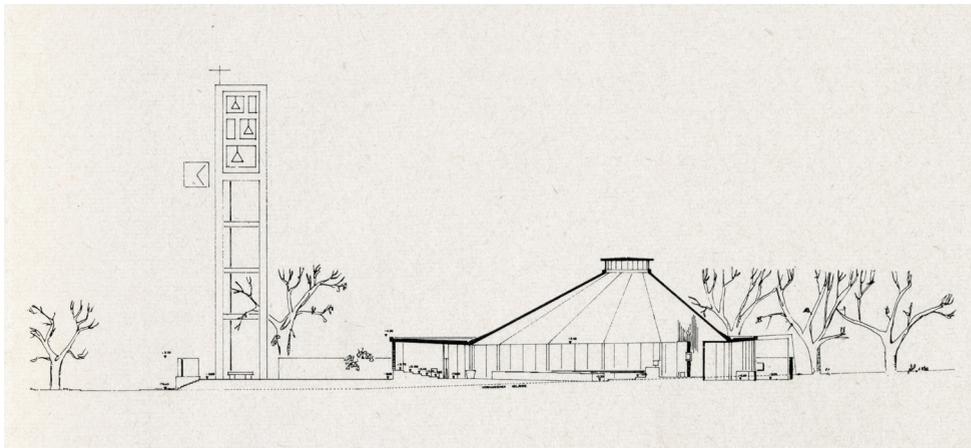
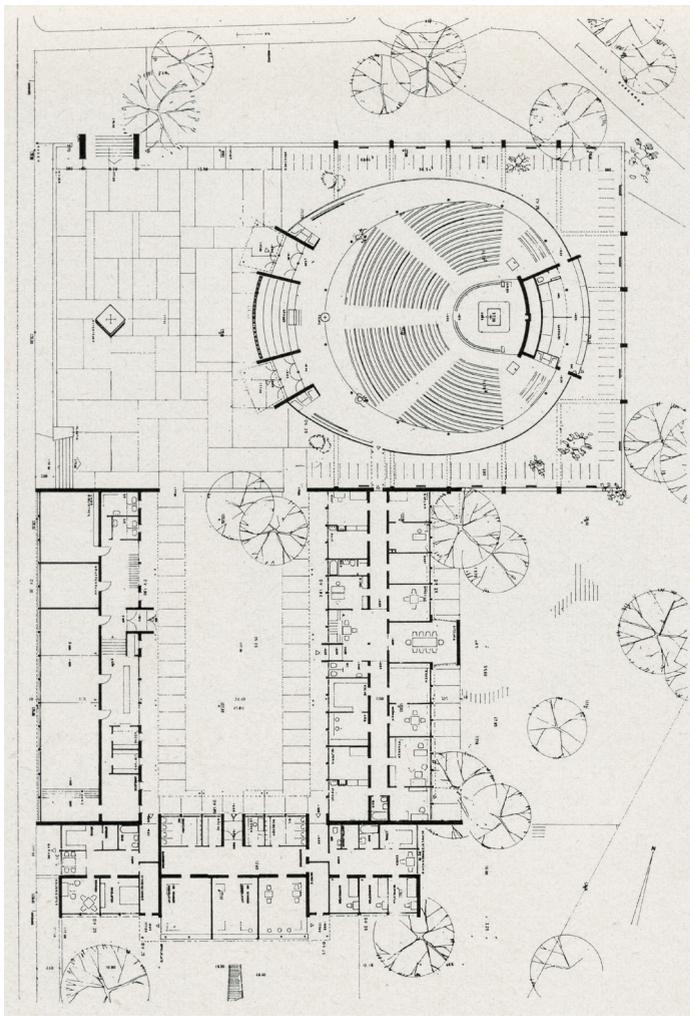
- B11 Innenraum Kirche St. Albert in Saarbrücken. Blick vom Haupteingang Richtung Altar.
- B12 Südansicht Kirche St. Albert in Saarbrücken, mit der aufwendigen und stark gliedernden nach außen gestülpten Konstruktion die das Oberlicht und das Dach trägt.



B13, B14 Ostansicht und Modell der Kirchenanlage
 St. Johann Capistran in München von Sep Ruf 1960
 fertiggestellt. Aufnahme 1960.
 B15 Modell der Kirchenanlage St. Johann Capistran.



- B16 Innenraum Kirche, Blick zum Altar mit zentralem Oberlicht. Aufnahme 1960.
- B17 Innenraum Kirche, Blick über Altar zum Eingang. Aufnahme 1960.



- B18 Grundriss Erdgeschoss Kirche und Gemeindehaus
St. Josef in Merzig bei Saarbrücken von Hermann
Baur, 1959 fertiggestellt.
- B19 Längsschnitt Kirche St. Josef in Merzig

struktiven Teile aufgelösten Turm, in dessen Mitte die Taufkapelle angeordnet ist.

Gottfried Böhm baute zwei weitere Zentralkirchen, 1954–56 St. Ursula in Kalscheuren und St. Theresia 1955–57 in Köln Mühlheim, deren Altäre jeweils an den Rand gerückt sind und damit das Problem des Zentralbaues und der Liturgie nicht lösen. Einen Zwischenschritt, der vor allem auf die Raumform und die Lichtführung zurück zu führen ist, stellt Josef Lehmbruck mit seiner Kirche St. Albertus Magnus in Leverkusen-Schlebusch 1958 vor, mit elliptischem Grundriss und einer aufgelösten Wandstruktur, deren Wandscheiben sich in einer gegliederten Struktur mit raumhohen Glaselementen abwechseln. Die Dachschale als Gitterwerk ausgebildet entfaltet einen sehr bewegten, aber gerichteten Raum.

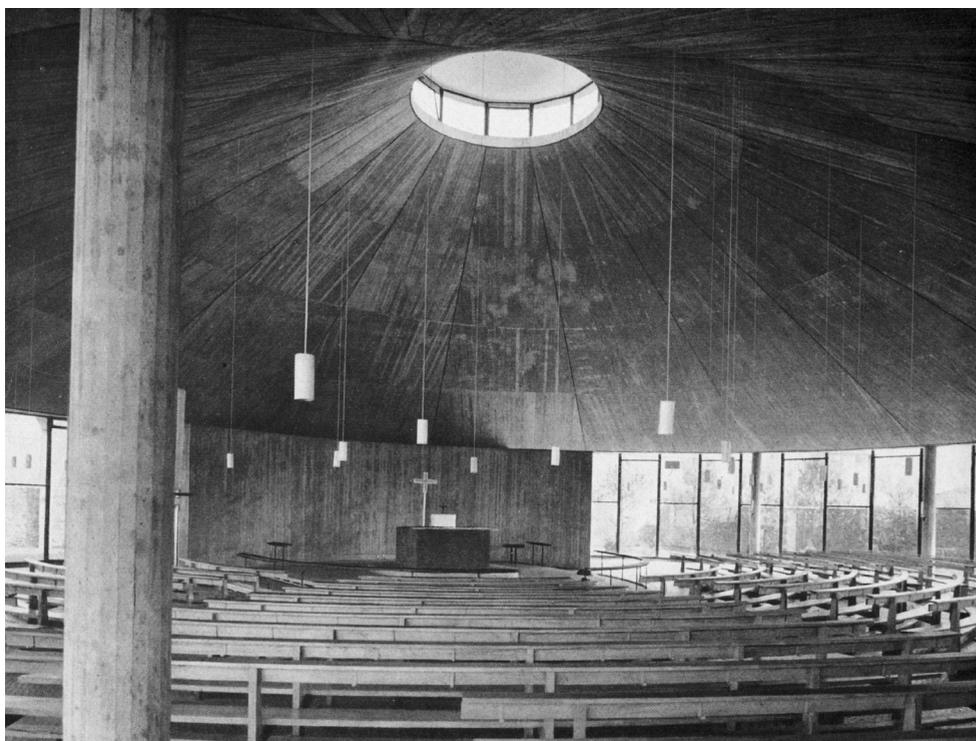
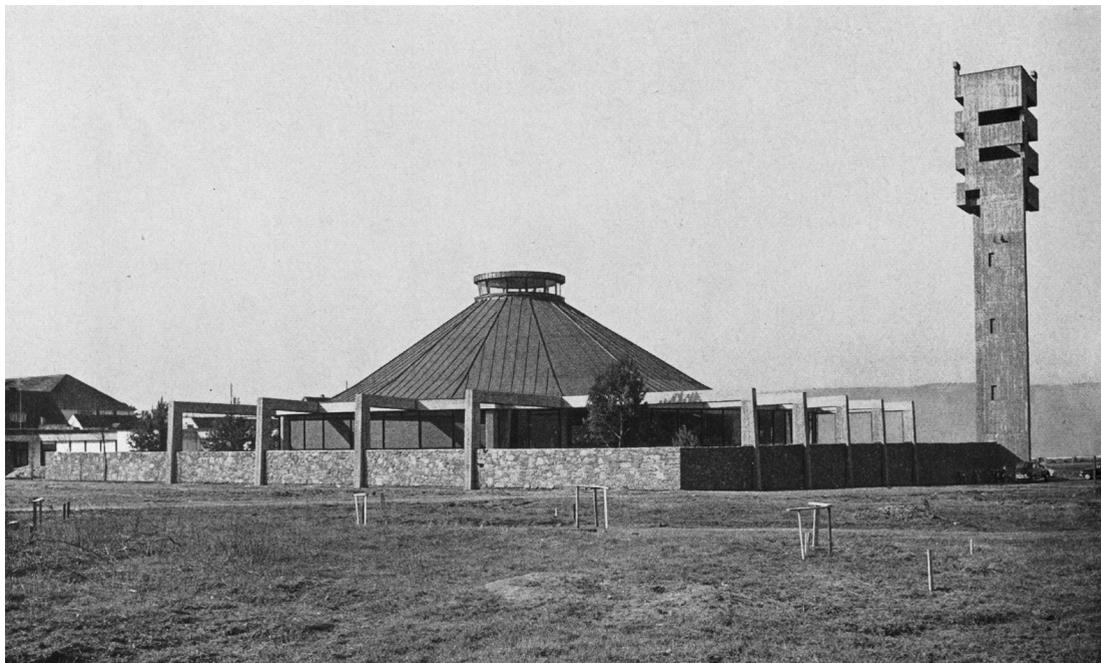
Erst mit der Reaktion des Grundrisses und des Aufrisses in Korrelation zueinander wurden die Bedürfnisse der Gemeinde und damit die Teilnahme an der Liturgie auch im Zentralraum erfüllt. Die bisherigen Schwierigkeiten, die durch die Stellung des Altares im Mittelpunkt der Kirche entstanden waren, konnten dadurch behoben werden, dass nun in verschiedenen Entwürfen und Planungen der Schwerpunkt auf die Gemeinde verlagert und der Altar exzentrisch angeordnet wurde. ^{↗516} Hier ist St. Andreas in Neckarhausen von R. Jörg 1957 zu nennen, ^{↗517} die wie schon St. Albert ihre äußere Gestalt der inneren Anordnung anpasste. Auch die MIT-Chapel in Cambridge von Eero Saarinen 1957, mit der Grundform eines kreisförmigen Zylinders und die ebenfalls einen exzentrisch angeordneten Altarbereich mit direkt oberhalb angeordnetem Oberlicht aufweist beginnt mit der Form der Wände und Decken zu spielen, die sich wellenförmig in den Raum neigen. [← B9] Auch St. Johann Capistran in München von Sep Ruf, 1957–60, folgt einem ähnlichen Schema, ein christozentrischer, die Gemeinde kultisch um den Altar versammelnder Rundbau ist entwurfsbestimmend, [← B13, B14] wovon die Weiheschrift im Nachlass zeugt. ^{↗518} Der Kreis ist das bedingende, [← B15] vollendete Element innerhalb eines einheitlich geschlossenen sechzehn Meter hohen Baukörpers. Das bekrönende, leicht aus der Mitte geschobene Opaion, was durch das exzentrische Einschreiben eines zweiten Kreises erzeugt wurde, ist mit einer Plexiglas-kuppel geschlossen. [← B16] Eine formale, ästhetische und künstlerische Einheit entsteht mit der Tendenz zur vollkommenen Geschlossenheit in einer räumlichen und liturgischen Einheit. Die Geschlossenheit der Kirche und ihr zentraler Grundriss mit dem leicht exzentrischen Oberlicht, auf das die Deckenverkleidung vollkommen ausgerichtet ist, [← B17] können als gestalterisch beeinflussende Faktoren für Maria Regina und Inspirationsquelle gewertet werden.

516 Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland, Ausstellungskatalog anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses, München 1960, Akademie der Bildenden Künste München, hg. v. Schnell, München 1960, auch in: Das Münster, Jg IX, S. 433.

517 Schnell 1973, S. 134. In der Erläuterung stellt Schnell den Bezug zu Maria Regina her.

518 St. Johann Capistran, Kunstführer 720, zur Weihe der Kirche am 26. Juni 1960, Schnell & Steiner München,

1961. saai, Bestand KF, auch in: Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland, Ausstellungskatalog anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses, München 1960, Akademie der Bildenden Künste München, hg. v. Schnell, München 1960, wie auch in: *Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland. Katalog zur Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses in München 1960*, hg. v. Schnell, S. 88 und 89 wie auch in: Das Münster, Heft 09/10 1960, S.328 bis 331.



- B20 Blick auf die Kirche mit asymmetrischem Kegeldach, die von einem Paradiesgarten umgeben ist, der mit einer Natursteinmauer eingefriedet ist. Eine Pergola verbindet Wand, Garten und Kirche. Eine Pergola verbindet Wand, Garten und Kirche.
- B21 Innenraum Kirche, Blick auf Altar über die radial angeordneten Bänke hinweg. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung, die Chorwand ist noch nicht bemalt.

In diese Reihe gehört auch St. Josef in Merzig, 1957 – 58 von Hermann Baur auf ovalem Grundriss mit geraden, gläsernen Wänden innerhalb eines ummauerten Kirchhofes errichtet. ^{↷519} [← B18] Ein Zeltdach aus Sichtbeton, mit leicht gekippter Achse, wird über der Ellipse aufgespannt, dessen Höhepunkt sich über dem Altar und gleichzeitig über dem Brennpunkt des Ovals befindet, bekrönt von einer kreisrunden Laterne, die das Hauptgeschehen von oben belichtet. [← B19] Die bergende, aber gerichtete Betonkegelschale steigt zum Altar hin an und markiert so den wichtigsten Ort im Raum, überhöht durch das aufgeständerte, außermittige Oberlicht. [← B20] »Die Gemeinde ist so in radikaler Form zum Altar hin geordnet, wie sie sich bei irgend einer freien Situation etwa selbst formieren würde«. ^{↷520} Der Grundriss ist in der Weise ausgebildet, dass Priester und Gemeinde eine Einheit bilden. [← B21, → B22] Bei St. Josef sind die zentralen Merkmale, wie schon bei St. Albert in Saarbrücken, der ovale Grundriss und das Zeltdach mit zum Altar hin schräger Achse zu finden, die auch für Maria Regina die bestimmenden Elemente sind. [→ B23]

Zusätzlich ist noch der Kirchenbau Der Gute Hirte von Wilfried Beck Erlang zu nennen, zu dem sich ebenfalls eine Festschrift im Nachlass befindet, worin Franz den Aufriss von Maria Regina in den abgedruckten Schnitt des Guten Hirten eingezeichnet hat, um die Maße zu vergleichen, die erstaunlich nahe beieinander liegen. ^{↷521} [→ B24] Dieser Bau ist das außergewöhnliche Werk seines Kommilitonen Beck-Erlang, ein ebenfalls sehr introvertierter Entwurf auf annähernd dreieckigem Grundriss [→ B25], der aus zwei sphärisch gekrümmten Schalensegmenten besteht, ^{↷522} die aneinander gelehnt scheinen, die eine liegend, den Kirchenraum bedeckend, die andere stehend, den Altarraum abschließend und den Glockenturm bildend. [→ B26] Der Blick wird unter der Orgelempore auf den Altar gelenkt, [→ B27] deren Anordnung maßgebend für die Anordnung der Empore in Maria Regina gewesen sein könnte. Die vielen Anmerkungen im Heft lassen auf eine intensive Auseinandersetzung von Franz mit dem Bauwerk des Kommilitonen schließen. Auch hier ist der hellste Ort der Altar vor einer leeren, gebogenen Wand inmitten einer Schalenkonstruktion, die Franz ebenfalls inspiriert haben könnte. Schnell bescheinigt dem Bauwerk eine Singularität, für die es wenig Vergleichbares gibt, ^{↷523} die aber wiederum von der amorphen Dachschaale von Ronchamp beeinflusst zu sein scheint. Diese Suche nach der richtigen Form kennt viele Ausformungen. ^{↷524} Beck-Erlangs St. Augustinuskirche in Esslingen-Zollberg, 1959, ^{↷525} Sichtbetonkirche auf polygonalem Grundriss, [→ B28] könnte Anregung für die graphische Gestaltung der Beschriftung [→ B29] der Gemeindehäuser gegeben haben, die er bei seinem Studienkollegen in der Weiheschrift mit einem Pfeil und einem Fragezeichen markierte. ↷ 255

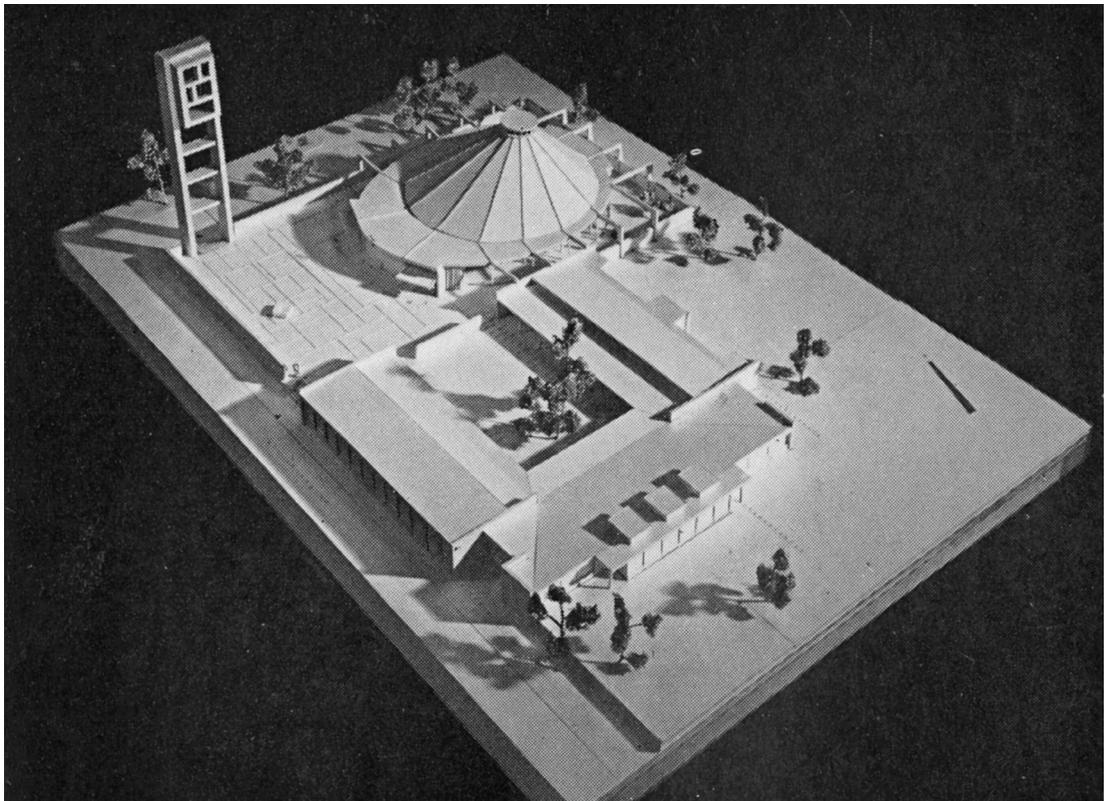
519 St. Josef, Merzig –Saar 1959, Festschrift aus Anlass der Benediktion am 18. 11. 1959, hg. v. Kath. Pfarramt Merzig–St. Josef. saai, Bestand KF.

520 Baur, Hermann: Die St.-Josefs-Kirche in Merzig, Saarland, in: Werk 1960/6, S. 212.

521 Der Gute Hirte Friedrichshafen, Festschrift zur Konsekration der Kirche am 13.05.1961, hg. v. kath. Stadtpfarramt St. Petrus Casinius, Friedrichshafen 1961, S.16. saai, Bestand KF.

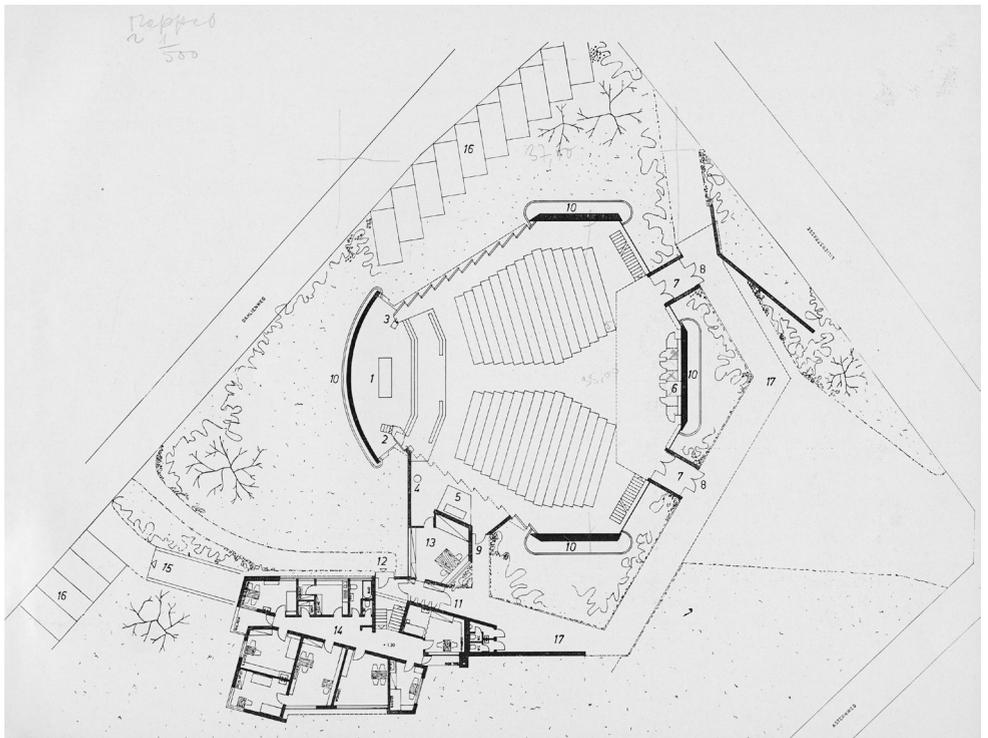
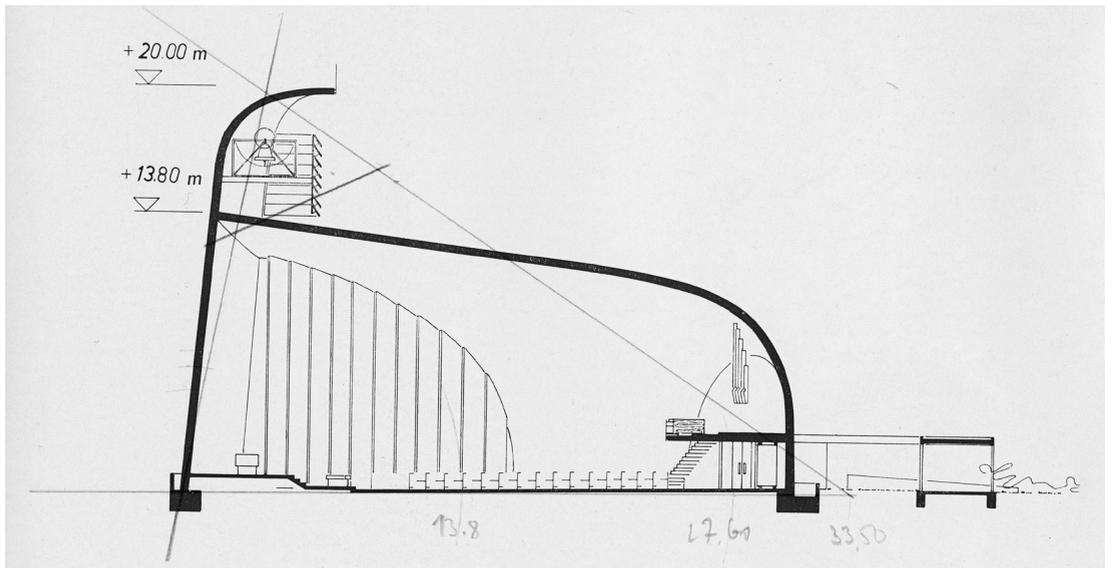
522 Wiertlewski, Carsten: Beck-Erlang. Das Werk des Architekten Wilfried Max Beck, Karlsruhe 2012.

523 Schnell 1973, S. 128.

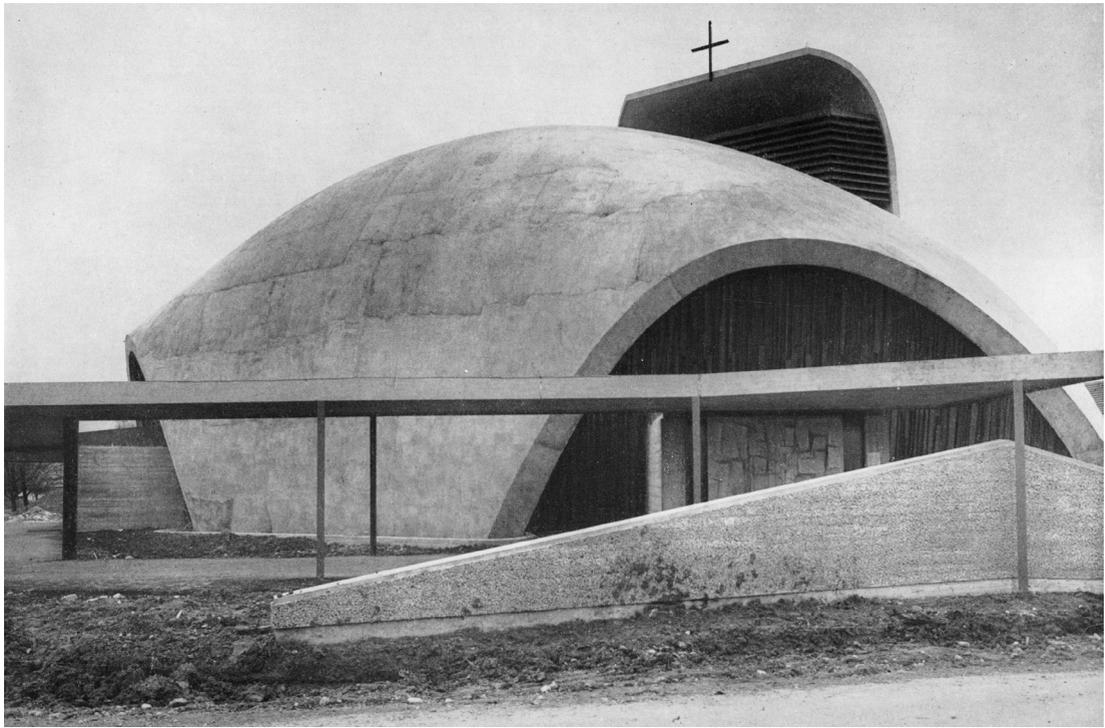


B22 Innenraum Kirche, Blick auf Altar und bemalte Chorwand, im Vordergrund das Taufbecken.

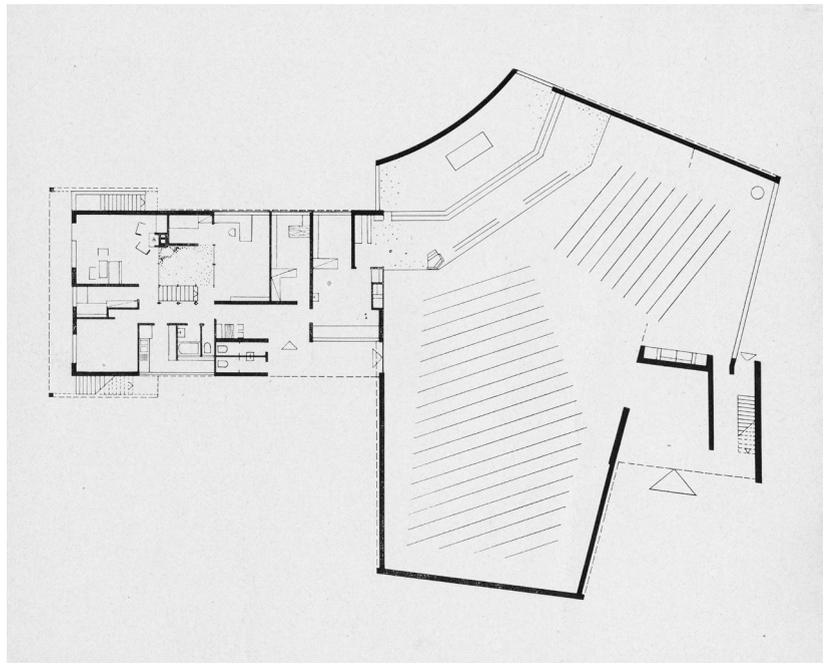
B23 Modell der Gesamtanlage St. Josef. Der asymmetrische Kirchendachkegel mit dem bekrönenden Oberlicht ist gut zu erkennen.



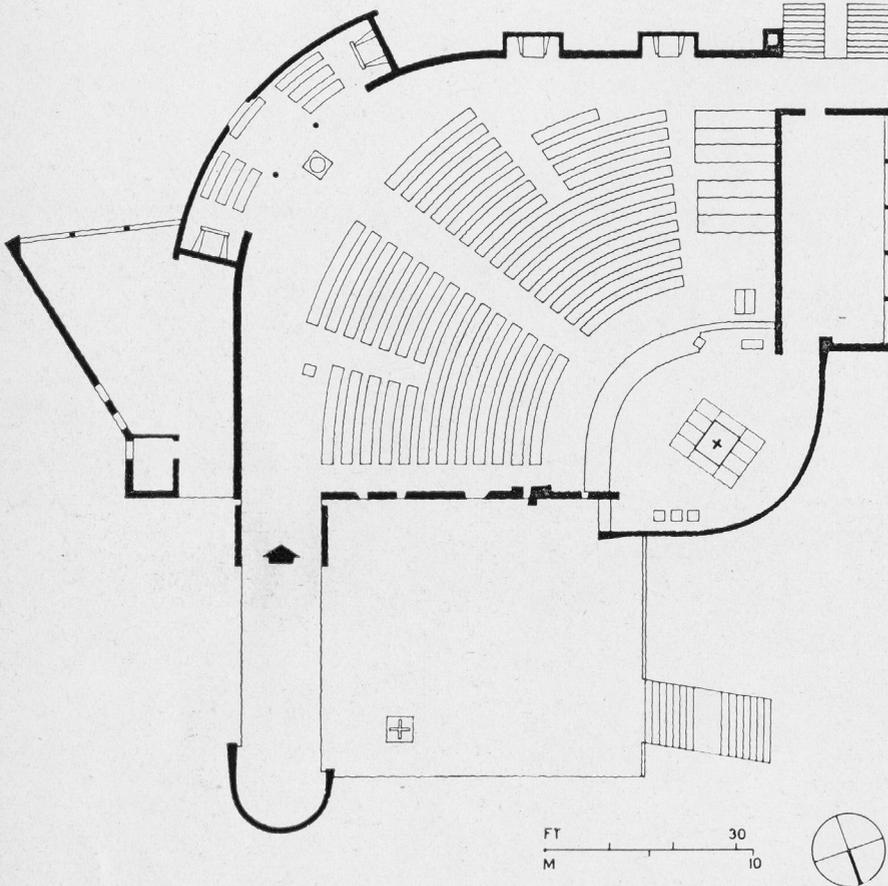
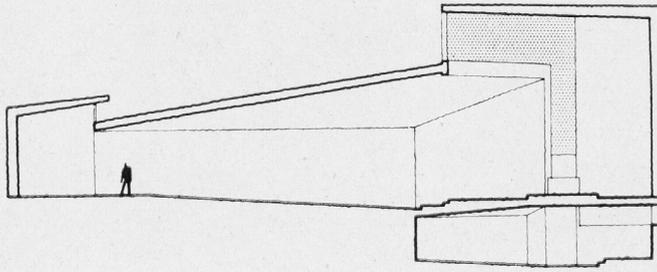
- B24 Schnitt der Kirche *Der Gute Hirte*, mit dem von Klaus Franz eingetragenen maßstäblichen Umriss der Kirche *Maria Regina*, die eine ähnliche Größe und Höhe aufweist, wie die abgedruckte.
- B25 Grundriss der Kirche *Der Gute Hirte* in Friedrichshafen von Wilfried Beck-Erlang, Fertigstellung 1961.



B26 Ansicht der Kirche *Der Gute Hirte* in Friedrichshafen kurz nach Fertigstellung 1961.
B27 Innenraum mit indirekter Belichtung und Altar.



- B28 Grundriss Kirche St. Augustinus, Esslingen-Zollberg von Wilfried-Beck Erlang, Fertigstellung 1959.
- B29 Ansicht der Kirche, mit Namenszug in spezieller Schrift auf der Fassade.



- B30 (a) Schnitt der Bruder Klaus Kirche in Birsfelden von Hermann Baur Fertiggestellt 1958, mit kontinuierlich ansteigender Raumhöhe zum Altar hin.
 (b) Grundriss Bruder Klaus Kirche, mit baulich klar definiertem Altarbereich und radial angeordneten Sitzbänken in Quadranten.

Auch für die Vorläufer der Entwicklung des quadratischen Raumes mit abgerundeten Ecken, wie bei St. Monika zugrundegelegt, finden sich Beispiele im Nachlass. ^{↷526} Der Beginn vollzog sich in dokumentarischen Beispielen um 1953, die in den nachfolgenden Jahren variiert und verfeinert wurden. ^{↷527} Für die Konzeption von St. Monika ist die Bruder Klaus Kirche in Birsfelden, 1958 erbaut von Hermann Baur, ^{↷528} die Kerstin Wittmann-Englert in direkter Nachwirkung auf Ronchamp sieht, ^{↷529} mit »indirekter Lichtführung, gerundeten, fensterlosen Wandabschnitten und tief herabhängender Deckenschale« ^{↷530} ein wichtiger Bezugspunkt. [← B30 a, b]

Der Zugang zur Kirche erfolgt über den erhöhten Vorplatz, den ein vom Turm flankierter Podest bildet, der gegen den Lärm des Verkehrs schützt und den Eingang an der niedrigsten Stelle des Bauwerks vorbereitet. Die umgebenden Bäume bleiben sichtbar und binden das Bauwerk in die Umgebung ein [→ B31] und geben der freien plastischen Form Maßstab, die einen Kontrast zur umliegenden Bebauung bildet und das »Ganz-Andere, das Sakrale des Kirchenbaus wird auch von außen spürbar.« ^{↷531} Auch hier, wie bei St. Josef, galt es, eine »Ekklesia«, ^{↷532} einen Versammlungsraum, der die Gläubigen und den Priester in der Liturgie verbindet, in architektonische Form zu fassen. [→ B32] Der Grundriss hat eine quadratische Grundform mit abgerundeten Ecken, die symmetrisch aufgebaut ist, wobei der Eingang asymmetrisch, d. h. nicht gegenüber dem Altar liegt, sondern seitlich dazu, gegenüber dem Altarbereich, der durch eine zurückgesetzte Rückwand (Chorwand) zwei Öffnungen ergibt, die eine als Zugang zur Sakristei, die andere als indirekte Lichtquelle, die seitliches Streiflicht in die Altarzone bringt. [→ B33] Der Raum steigt zum Altar hin an und findet seine Erfüllung im Gegenrund des erhöhten Chores, der hier im Gegensatz zu St. Josef relativ separiert ist, obwohl oder gerade weil sich Hermann Baur mit dem Anachronismus der »von den Liturgen unserer Zeit geforderten Einheit und gleichzeitig Polarität von Volksraum und Altarraum« ^{↷533} auseinandersetzt und diesen räumlich einzubetten sucht. Den architekto- ↷ 262

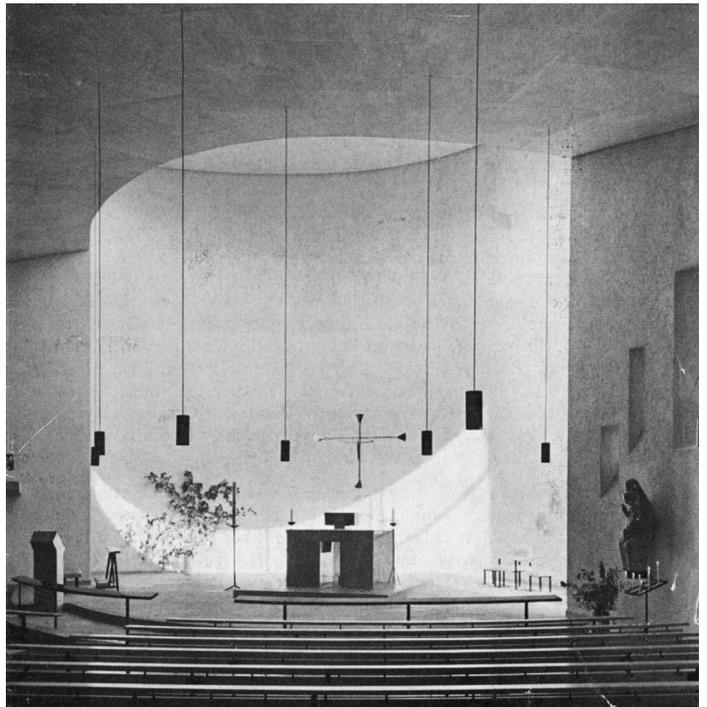
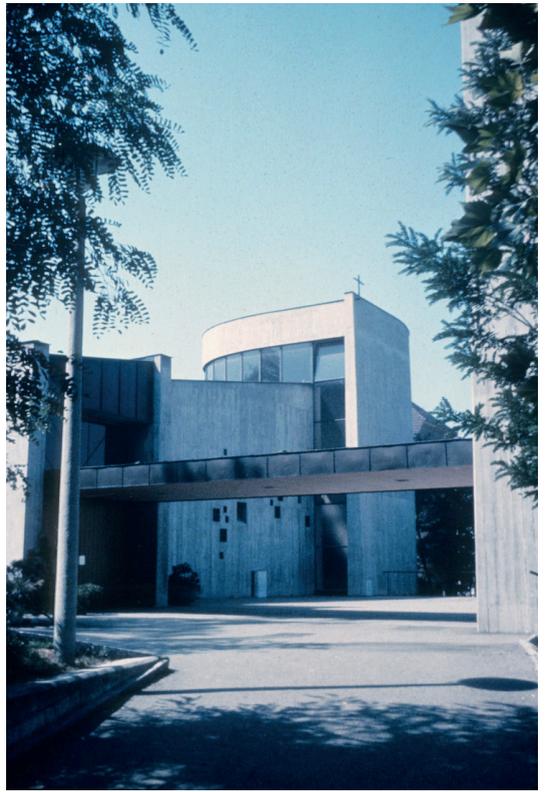
524 wie sie im Kirchenhandbuch von Willy Weyres schon 1959 vorgestellt werden. Zusätzlich zu den oben genannten sind die Kirchen St. Josef 1959 in Hasloch von Hans Schädel und die Gnadenkapelle Hl. Kreuz in Süchtterscheid an der Sieg von R. Steinbach und H. Kohl 1958 fertiggestellt anzuführen, in ihren betont rauen, gebogenen und vor allem geschlossenen Oberflächen, archaisch im wehrhaften Mantel ihre Bestimmung zeigen. Hl. Kreuz weist zudem brutalistische Tendenzen auf, das Zeigen des inneren Traggerüstes der Decke und die hoch aufragenden Bruchsteinmauern, dem *Material as found* mit betontem Wasserspeier in Beton, der die Funktion deutlich macht. Die ausführliche Ankündigung zu diesem Buch, mit einigen Beispielen und theoretischen Ausführungen sowie Anmerkungen von Klaus Franz, befindet sich im Nachlass, saai, Bestand KF. Es ist also möglich, dass er die Beispiele, die in diesem Buch zahlreich vorgestellt werden, kannte, obwohl es im Nachlass nicht enthalten ist. Weyres, Willy; Bartning, Otto: Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau, München 1959, S. 141, 203.

525 Zur Weihe der Kirche St. Augustinus in Esslingen-Zollberg am 01. Mai 1959, Festschrift, saai, Bestand KF.
 526 Bruder Klaus Kirche Birsfelden bei Basel, Kunstführer 753, zur Konsekration der Kirche am 19. April 1959, Schnell & Steiner München 1961, sowie zwei Postkarten mit Außenaufnahmen. saai, Bestand KF.
 527 Schnell 1973, S. 207.
 528 Hermann Baur war Jury-Mitglied bei den Wettbewerben zu den Gemeindezentren Maria Regina in Fellbach und St. Paulus in Künzelsau, bei denen die Arbeiten von Klaus Franz jeweils unter den ersten drei Preisträgern platziert wurden.
 529 Wittmann-Englert 2006, S. 96.
 530 Bruder Klaus Kirche Birsfelden bei Basel, Kunstführer Nr. 753, Schell & Steiner München 1961, Zur Konsekration der Kirche am 19. April 1959, saai, Bestand KF.
 531 Baur, Hermann: Bruder Klaus Kirche in Birsfelden bei Basel. in: Werk 6/1960, S. 196.
 532 Baur 1960, S. 196.
 533 ebenda.

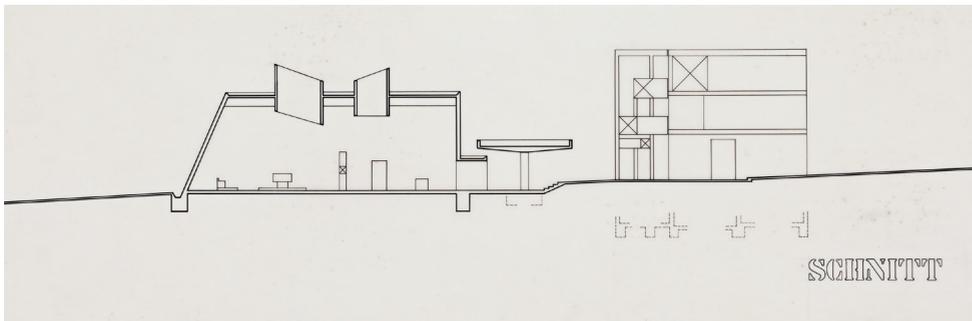
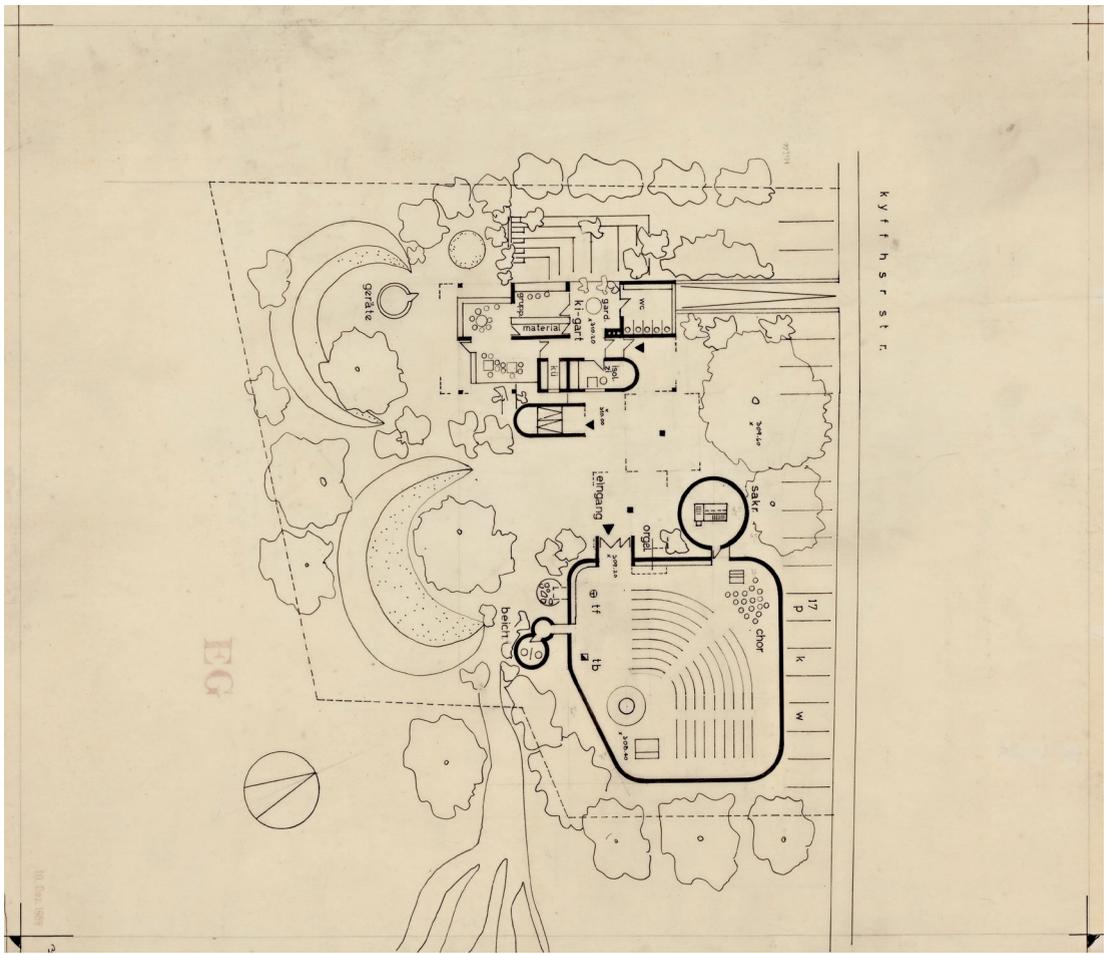


B31 Luftbild Bruder Klaus Kirche in Birsfelden. Blick von Nordwesten. Aufnahme 1960.

B32 Nordansicht Bruder Klaus Kirche, Aufnahme 1960.

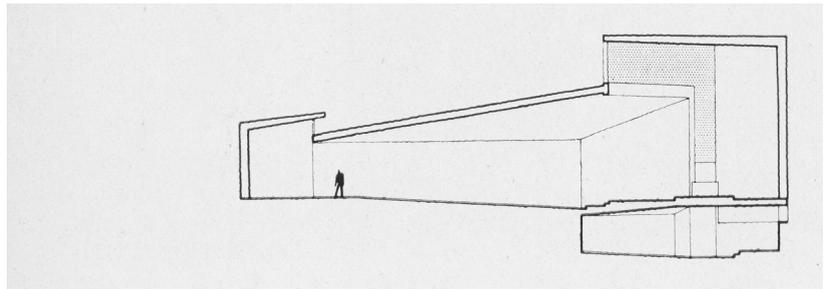
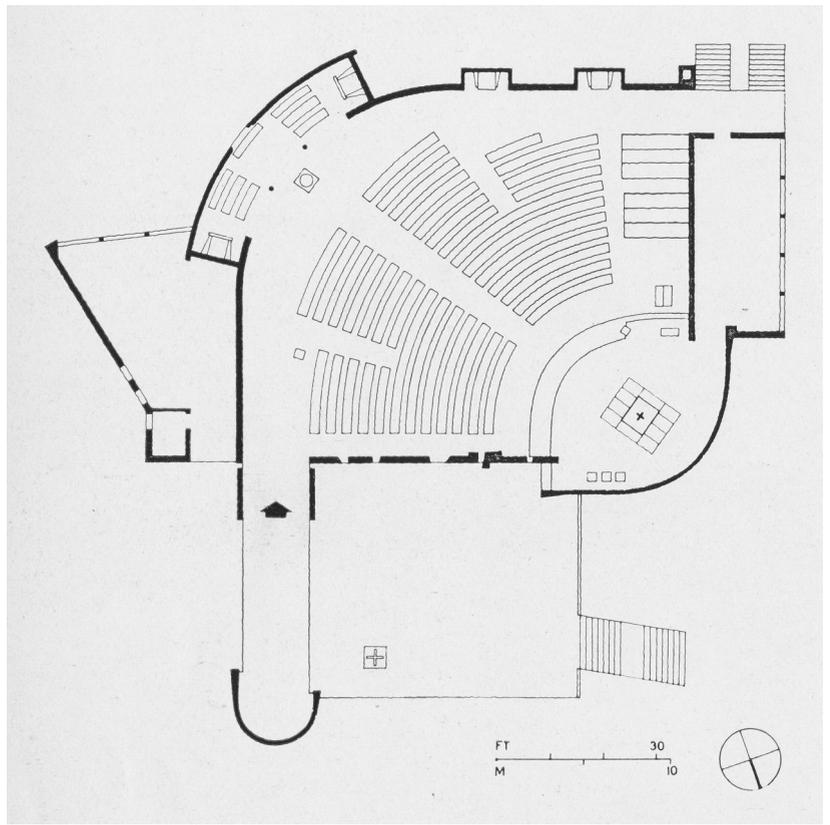


- B33 Eingangsbereich Bruder Klaus Kirche, Blickrichtung Osten auf die Apsis.
B34 Innenansicht Bruder Klaus Kirche mit Blick auf den Altarbereich. Aufnahme 1960.

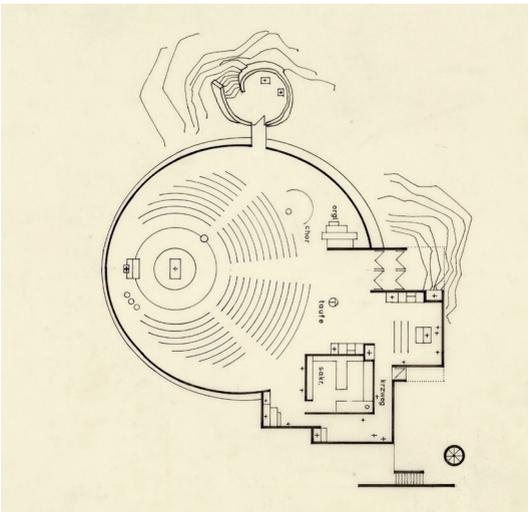
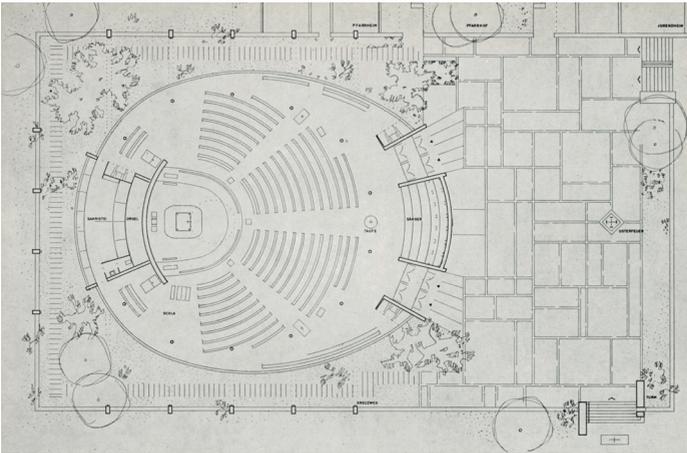
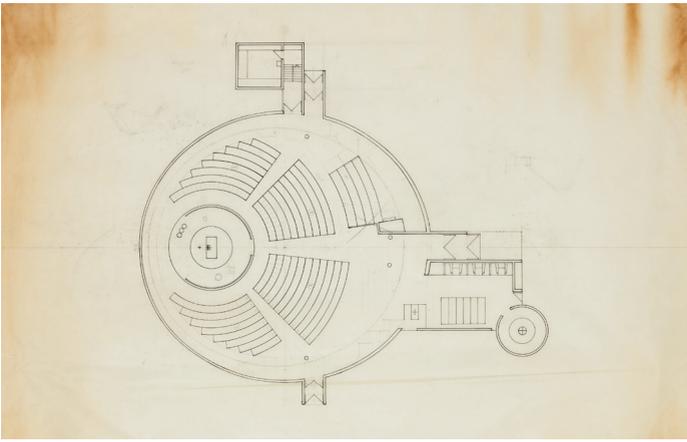


B35 Grundriss Kirche St. Monika in Stuttgart-Feuerbach von Klaus Franz. Fertiggestellt 1973.

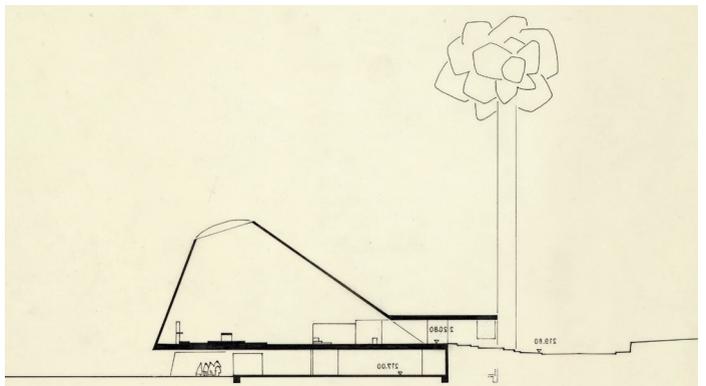
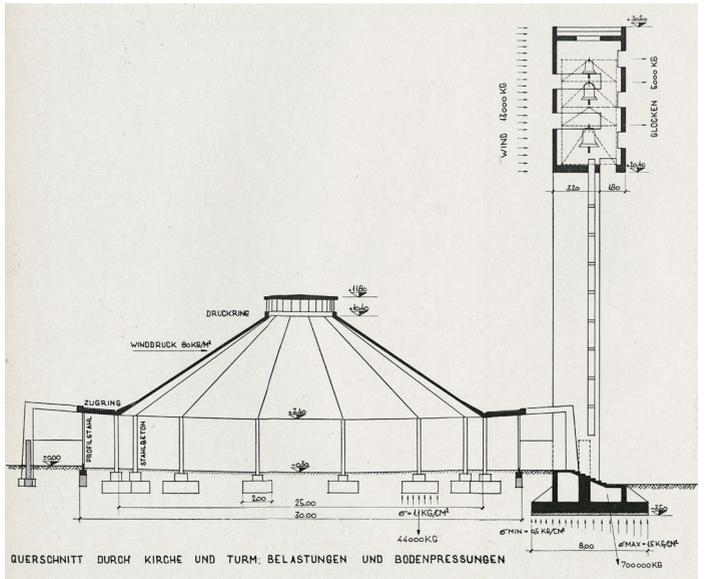
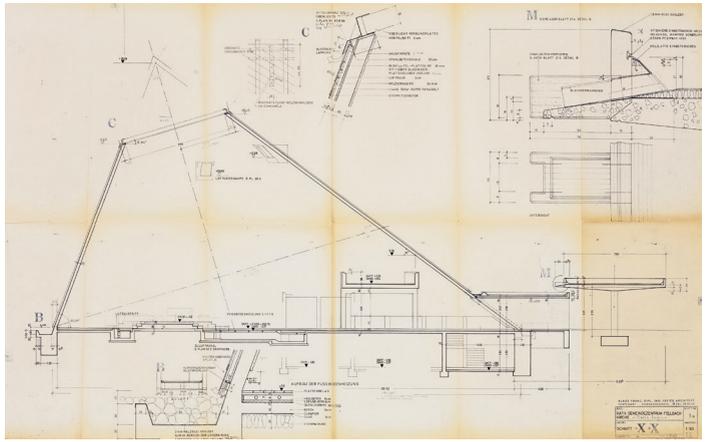
B36 Längsschnitt Kirche St. Monika in Stuttgart-Feuerbach.



B37 Grundriss Bruder Klaus Kirche in Birsfelden von Hermann Baur. Fertiggestellt 1959.
 B38 Längsschnitt Bruder Klaus Kirche in Birsfelden.



- B39 Grundriss Kirche Maria Regina in Fellbach von Klaus Franz. Planung 1961, Ausführung 1965 – 1967.
- B40 Grundriss Kirche St. Josef in Merzig bei Saarbrücken von Hermann Baur, Planung 1957, Ausführung 1958 – 1959.
- B41 Grundriss Kirche St. Paulus in Künzelsau von Klaus Franz, Wettbewerb 1962, 1. Preis, nicht ausgeführt.



- B42 Schnitt Kirche Kirche Maria Regina in Fellbach von Klaus Franz. Planung 1961, Ausführung 1965 – 1967.
- B43 Schnitt Kirche St. Josef in Merzig bei Saarbrücken von Hermann Baur, Planung 1957, Ausführung 1958 – 1959.
- B44 Schnitt Kirche St. Paulus in Künzelsau von Klaus Franz, Wettbewerb 1962, 1. Preis, nicht ausgeführt.

nischen Ausdruck beschreibt Baur als plastische Formgebung mit einer fast derben Materialwahl aus Sichtbeton, außen schalungsroh, im Innern verputzt mit einer leichten Holzdecke, der Fußboden dunkel gehalten. Das Licht dringt durch kleine rechteckige Öffnungen in das Innere hinein. [← B34] Die künstlerische Ausgestaltung von Paul Speck ist hervorgehoben und wird von Baur betont. Durch seine zurückhaltende Gestaltung des Raumes stellt er eine Spannung zu den Kunstwerken her.

St. Monika hat mit diesem Bauwerk den Grundriss gemein, [← B35, B37] der wohl in kleinerem Maßstab, so doch den Umrissen wie auch der inneren Aufteilung und Symmetrie entspricht, selbst der Eingang sitzt fast an der gleichen Stelle. Im Aufriss unterscheiden sich die Kirchen durch die geraden, durchbrochenen Wände in Bruder Klaus und die geneigten Wände von St. Monika, die den fensterlosen Sichtbeton nach innen tragen. [← B36, B38] Die Holzdecken, die beiden Kirchen gemein ist, unterscheiden sich in der Ausformung. In der Bruder Klaus Kirche steigt diese vom Eingang her von vier auf sieben Meter an, in St. Monika ist sie durchgängig auf einer Höhe von sechs Meter und wird mit drei Oberlichtern durchbrochen, die gelbes Licht spenden, welches in Bruder Klaus durch die von Paul Speck gestalteten seitlichen Fenster dringt. Der dunkle Fußboden in Bruder Klaus findet in St. Monika seine Entsprechung nicht auf dem Fußboden aus Waschbeton, sondern in der Außenverkleidung des Schindelpanzers. Der künstlerischen Ausstattung wird in beiden Kirchen viel Wert beigemessen. »Aber ebenso wichtig wie die Neubesinnung auf saubere, zeitgemäße Konstruktion und Formgebung war die Erneuerung von innen her. Uns scheint es eine wirkliche Fügung der Providentia zu sein, dass gerade in dem Moment, als das neue Bauen mit Fug und Recht unerbittlich vor allen Fragen der äußeren Form, vor dem wie, die Frage nach dem was und warum stellte, dass gerade damals aus dem kirchlichen Raum selbst gültige und lebenspendende Antwort kam. Die Worte von der ›Communion‹ und von der ›participatio actiosa‹, die Pius X. in die Kirche hineingeworfen hat, waren aufgegangen. Sie hatten eine Erneuerung der Liturgie und des religiösen Lebens ausgerufen, die nun zum lebendigen Quell der architektonischen und künstlerischen Erneuerung geworden war.« ⁵³⁴

Hermann Baur, 1894 in Basel geboren, gehört zu der Generation, die sowohl vor dem Krieg als auch danach gebaut haben. Nicht nur wegen der Quantität, auch wegen der Qualität seiner Bauten wird er als einer der wichtigsten Kirchenbaumeister des 20. Jahrhunderts in der Schweiz angesehen. Inspiriert von Le Corbusier löste Baur den rechteckigen Grundriss auf und gab damit Antwort auf die innere geistige Situation der Kirche, die durch das ›Zusammenfassen‹ von Gemeinde- und Chorraum neue Grundrissformen in plastischer Gestaltung mit ebenso plastisch gestaltetem Aufriss in Schalenbauweise errichtete, dem bewegten Innenleben und der Transzendenz der Kirchenräume Ausdruck verleihend. Er war ein Pionier des Schweizer Schulbaus, dem soziale und huma-

534 Baur, Hermann: Die Christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz. in: Das Münster, Heft 3/4 1959, S. 112.

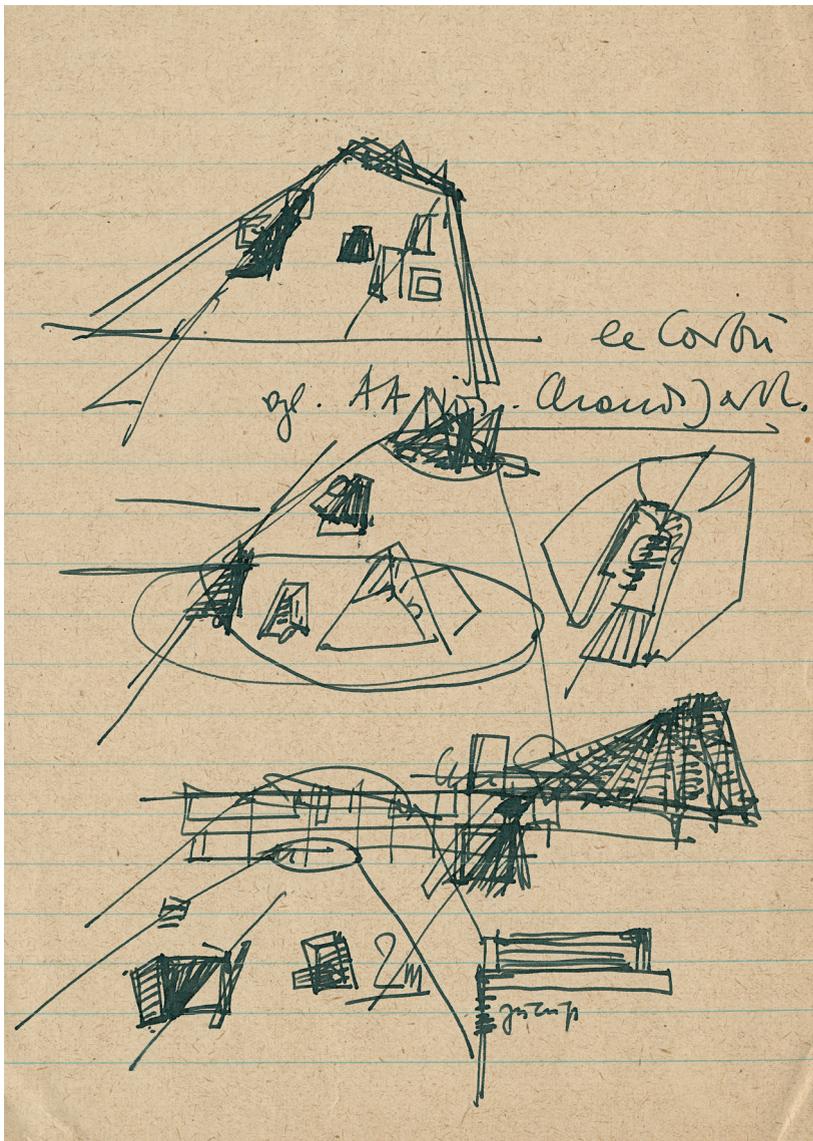
ne Architektur ein Anliegen war und diese Aspekte brachte er in die Modernisierung des Bauwesens ein. Er baute die erste Pavillonschule der Schweiz auf dem Bruderholz bereits 1935 – 39. ⁵³⁵ Zudem gilt er als ein Erneuerer des katholischen Kirchenbaus. Mit dem Prinzip spannungsreicher Kontrast-Harmonisierung unterstreicht Hermann Baur seine Rationalität sowie Kreativität und damit seine vereinende Gesamtauffassung, »denn Architektur entsteht ja erst, wenn die Erfüllung der baulichen Funktion überhöht wird durch eine Formgebung, die diese bildhaft zum Ausdruck bringt und sie mit dem Glanz der Schönheit überhöht« ⁵³⁶, was er in zahlreichen Gebäuden gezeigt hat, davon sind über zwanzig Kirchbauten.

Baur war insofern eine wichtige Figur für Klaus Franz, als er Mitglied der Jury bei der Wettbewerbsentscheidung von Maria Regina war. [← B39, B42] Er konnte die räumliche Dimension der von Franz vorgeschlagenen Lösung erfassen, hatte er selbst eine ähnliche Idee in St. Josef umgesetzt, [← B40, B43] mit ähnlichen geometrischen Grundformen, einer Ellipse im Grundriss und einem Kegel im Aufriss, jedoch in gänzlich anderer Ausformung und Wirkung. Der gleichen Konstellation verdankte Franz auch den Wettbewerbsgewinn in Künzelsau, [← B41, B44] zu dem er wieder einen schrägen Drehkegel mit gekappter Spitze vorgeschlagen hatte. Die Diözese verweigerte jedoch die Ausführung und in der Überarbeitung konnte Franz mit seinem kompliziert geschwungenen Mantel auf mäandrierendem Grundriss keine Berücksichtigung finden. ▶◀

535 Franz entwarf zusammen mit Günter Wilhelm eine der ersten Pavillonschulen in Deutschland, die Volksschule in Aichschieß 1949–51, gefolgt von der überregional bekannten Silcherschule am Gänsberg 1950 – 1953, deren Pavillons räumlich spannungsreich auf dem

Hanggrundstück gruppiert sind und unterschiedliche Schulformen integrierten.

536 Hermann Baur, zitiert nach Detterer, Gabriele: Rationalität und Kreativität. Das Schulbaukonzept für die allgemeine Gewerbeschule Basel. in: Hermann Baur. Sachlichkeit in Beton, Zürich 2011, S. 20.



B45 Entwurfsstudie zur Kirche Maria Regina in Fellbach von Klaus Franz, inspiriert durch Le Corbusier, mit den eingeschnittenen Fenstern von Ronchamp und den Lichtkanonen von La Tourette.

Die Bauwerke von Le Corbusier in seiner Spätphase, die nach dem 2. Weltkrieg ihren Durchbruch hatten, haben Franz einerseits in übertragenem Sinne, im Umgang mit den materialen Ausprägungen, vor allem im Umgang mit dem Sichtbeton, den plas-

tischen, freigeformten Gestaltelementen, den städtebaulichen Setzungen und der Forderung nach Typenbildung, ^{↷537} wie er sie in der Reihe der Unités angestrebt hat, inspiriert. Andererseits sind ganz spezifische Formenelemente motivprägend aufgefasst und in persönlicher Ausprägung übertragen worden. [← B45]

L'Unité d'habitation Marseille

Die Wahrnehmung des Materials Sichtbeton beeinflusste Le Corbusier nachhaltig in der weiteren Entwicklung der Architektur, mit dem rauen und rohen Erscheinungsbild der Oberflächenqualität der Unité von Marseille, welches er mit béton brut bezeichnet. ^{↷538} So sind dem Komposit-Material Beton zwei bedeutende Qualitäten zuzuschreiben, die technisch und gestalterisch große Wirkung haben. Neue Konstruktions-Prinzipien ermöglichen neue Formen, deren Oberfläche durch die Gestaltung der Schalung geprägt werden kann. So sind glatte, raue, körnige, profilierte, strukturierte, plastisch geformte Flächen zu erreichen aus nur einem Material.

Schon in den 1930er Jahren schlägt Le Corbusier einen Weg der Gestaltung ein, der sich auf natürliche Materialitäten sowie auf den Baustoff Beton ausrichtet, den er als gegossenen Stein empfindet und auf Natur- und Backstein aufbaut. Die Verwendung neuartiger Baustoffe wie Plastik-Werkstoffe oder glänzende Metalle stehen seiner Auffassung von Architektur entgegen. Er ist zunehmend den Naturmaterialien des Mittelmeerraumes verpflichtet und immer mehr auch dem gegossenen Stein ›Beton‹, den er in einer Form, die »in der bisherigen Geschichte der modernen Architektur kaum da gewesene[n] formale[n] und poetische[n] Freiheit« ^{↷539} anwendet.

Er erkennt im gegossenen Beton die Natürlichkeit eines zusammengesetzten Steins, der in seiner Oberfläche und Form gestaltet werden kann und damit die plastischen Absichten des Gestalters unterstützt. ^{↷540} [→ B46] Die Unité wird wegen ihres poetischen Gebrauches von Sichtbeton und wegen ihrer Architektur einer sozialen Neuordnung, die Verflechtung von individuellen und kollektiven Bereichen in ein einziges Gebäude zu bringen und diese auch vertikal und nicht nur horizontal zu ordnen, international bekannt. Aber das was sie zu einem »seltenen archi- ↷ 269

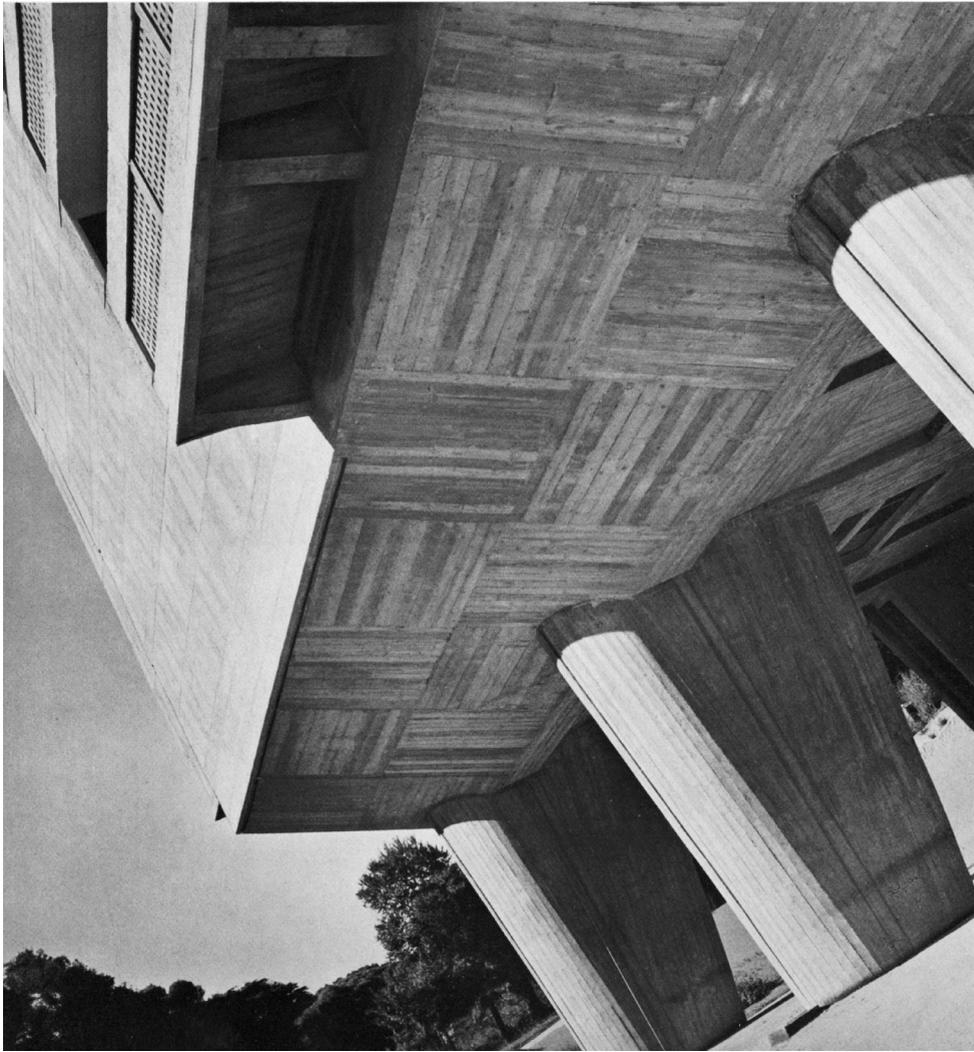
537 Baukunst ist Typenbildung. Le Corbusier, Ausblick auf eine Architektur – Leitsätze. in: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, hg. v. Ulrich Conrads, Braunschweig 1981, S. 58.

538 Le Corbusier verwendet das Material schon früher, in geringerem Umfang, auch ist er nicht der Vorreiter in der Verwendung des schalungsrauen Sichtbetons, den sein Lehrer Auguste Perret schon verwendet hatte, aber der Bau der Unité erfuhre eine solch große internationale Wahrnehmung, dass dieses Bauwerk,

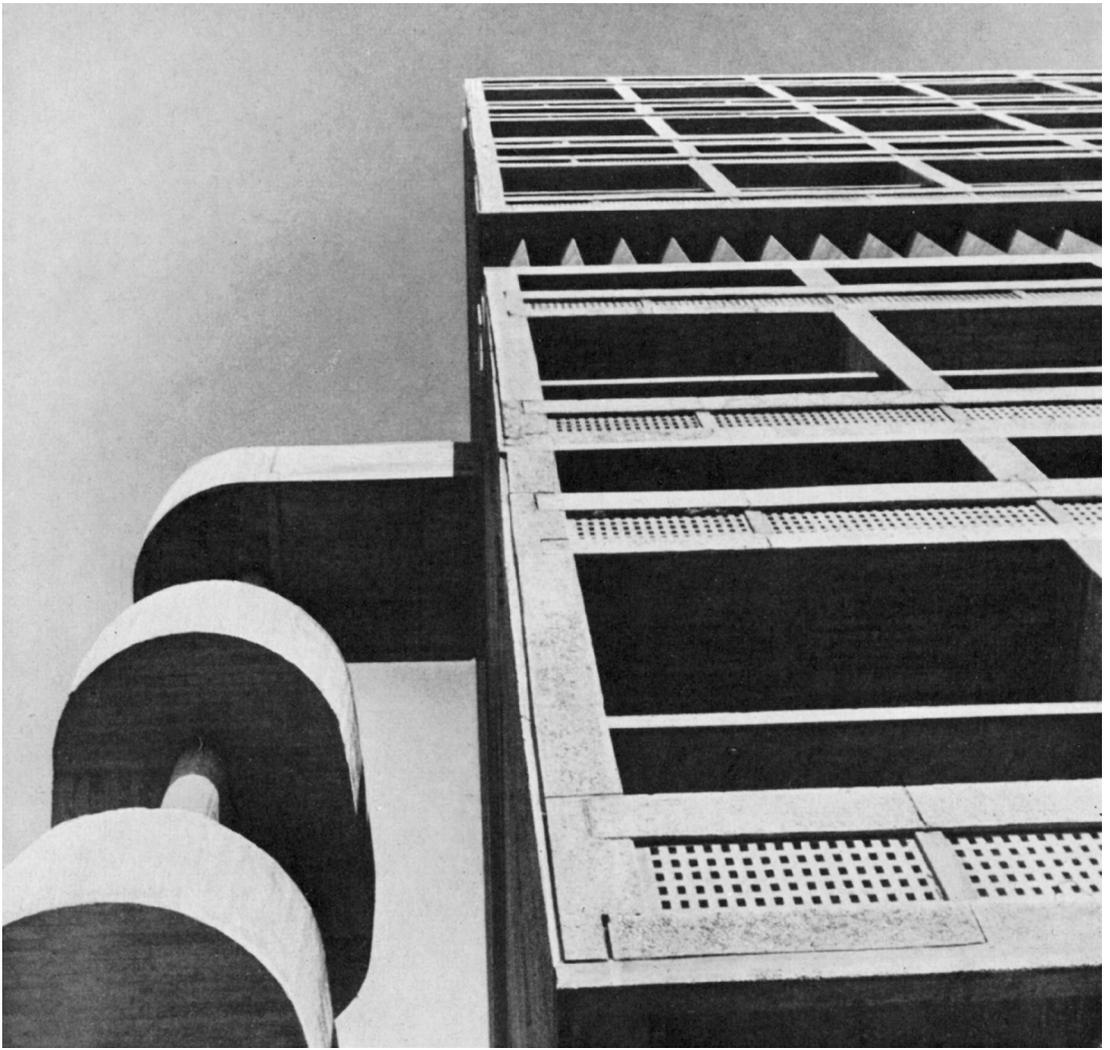
gemeinsam mit dem Capitol von Chandigarh, als wegweisend für die Rezeption des rauen Sichtbetons gesehen werden muss.

539 Sbriglio, Jaques: Béton brut et brutalisme, in: LC au J1. Le Corbusier et la question du brutalisme, Paris 2013, S. 21.

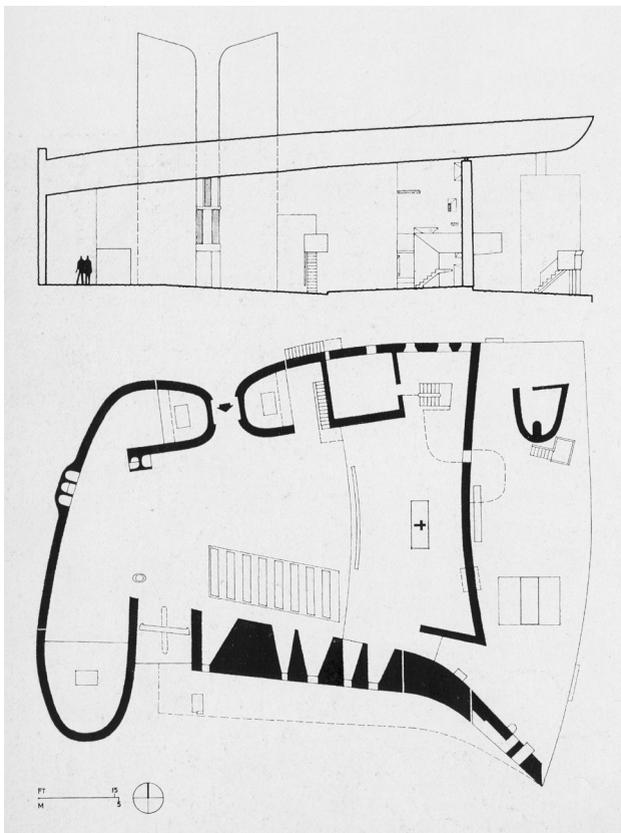
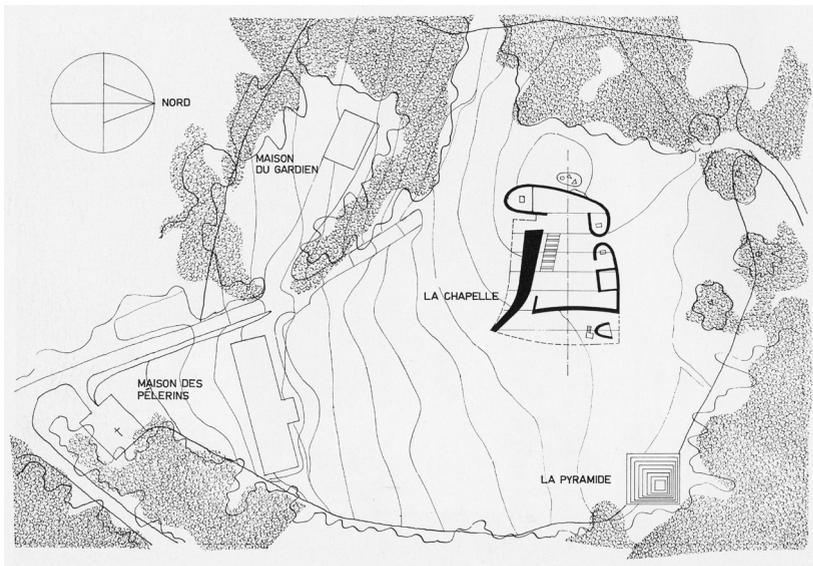
540 in der Eröffnungsrede zur Unité d'Habitation, in: Giedion 1964, S. 342, und im Œuvre Complète Vol. 5, 1953, S. 192.



B46 Erdgeschossbereich der Unité d'habitation in Marseille von Le Corbusier mit Blick auf die Piloti und die mit Schalungsabdrücken gestaltete Untersicht des aufgehenden Baukörpers. Aufnahme 1956.



B47 Ansicht Süd der Unité d'habitation in Marseille von Le Corbusier mit extern vorgestellter Treppe. Aufnahme 1956.



- B48 Lageplan der Kirche Notre Dame du Haut in Ronchamp, Haute-Saone von Le Corbusier. Fertigstellung 1955.
- B49 Längsschnitt und Grundriss der Kirche Notre Dame du Haut in Ronchamp.

tektonischen Ereignis macht, beruht auf ihren plastischen Qualitäten. [...] In den Händen Corbusiers erfährt das amorphe Material des rohen Betons – béton brut – die Struktur des natürlichen Felsens.« ⁵⁴¹ Das gestaltete Volumen erhielt wieder eine innere Bedeutung, »es wird von neuem zu einem aktiv ausstrahlenden Körper.« ⁵⁴² Es ist ihm dadurch möglich, mit der Stärke und Kraft des Materials an die Ursprünglichkeit der Geschichte Griechenlands, Roms und der Renaissance anzuknüpfen, die den plastischen Umgang im Material ermöglichen und dadurch Formen erzeugt werden können, die den Bezug zur Tradition wieder aufnehmen, ⁵⁴³ »einer Tradition, die im Sinne des Ursprünglichen, ja sogar des Primitiven zu verstehen ist. Auf diesem Weg distanziert sich Le Corbusier bewusst von jeglichem Akademismus, auch dem modernen, und macht die Form zum Instrument seiner Kritik.« ⁵⁴⁴ Die Verwendung von Beton in seiner ihm typischen Weise ist dort zu finden, wo Volumen plastisch geformt wird, wie es Corbusier in seiner ausdrucksstärksten Form in Ronchamp einsetzt, aber auch bei den voluminösen Piloti der Unité in Marseille, auf denen das gesamte Gebäude ruht oder auch bei der Treppenanlage an der Ostseite. [← B47] Diese plastischen Elemente scheinen vor allem bei der Treppengestaltung der Gemeindehäuser für Klaus Franz inspirierend gewesen zu sein.

Notre Dame du Haut in Ronchamp

Le Corbusier erreicht mit dem Kirchenbauwerk Notre Dame du Haut in Ronchamp eine Auflösung aller bisher gekannten Formmuster, [← B48] wie in der Vereinigung von Longitudinal- und Zentralbau zu einer fließenden plastischen Form im Grundriss und im Aufriss, die aus einer Umhüllung von eingestülpten und schrägen Wänden entsteht. Aus den Bedürfnissen des differenziert behandelten Ortes ist die Gestalt sehr introvertiert im Innern und extrovertiert im Äußeren entwickelt. ⁵⁴⁵ [← B49]

Mit ihrer »Eigenwilligkeit der Form hat sie [und damit Le Corbusier] mit einem Schlage das Thema Kirchenbau in den Vordergrund des architektonischen Interesses gerückt.« ⁵⁴⁶ [→ B50] Der Bruch mit den bis dahin postulierten Dogmen von Materialität und Formensprache führte zu einer Andersartigkeit, die das »Nicht-Erklärbare« vermittelt, obgleich Le Corbusier die Architektur auf ihre elementaren Formen wie Wand, Dach und Einschnitt verdichtet. ⁵⁴⁷ [→ B51, B52] Das Sinnliche hatte wieder Eingang in die Architektur gehalten, ausgerechnet bei einem Kirchen-

541 Giedion 1964, S. 341.

542 ebenda, S. 30.

543 »Mit dem Bau der Marseiller Unité und kurz darauf der Kapelle von Ronchamp, von manchen als wahre Kehrtwende interpretiert, führt Le Corbusier sein Werk auf eine Art *dritten Weg*, der versucht die Errungenschaften der Moderne zu erhalten, ihnen aber gleichzeitig die dauerhaften Werte der Tradition gegenüberzustellen.« Sbriglio 2013, S. 19.

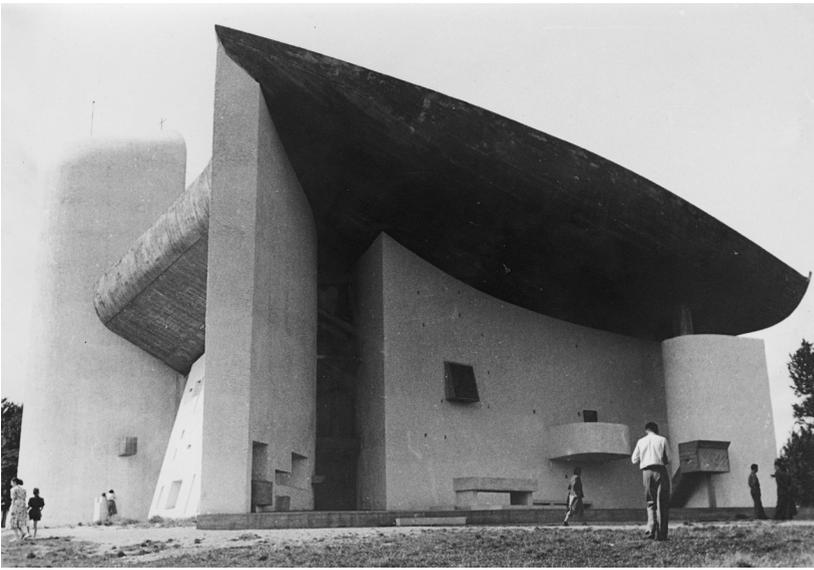
544 ebenda S. 19.

545 »Als ich diese Kirche baute, wollte ich einen Ort des Schweigens, des Betens, des Friedens, der innerlichen Freude schaffen [...] das Werk verwirklicht, das kraft-

voll in seinen Mitteln, aber feinnervig ist und belebt wird von einer totalen Mathematik, der Schöpferin des unausmessbaren Raumes, [...] Ich übergebe diese Kapelle aus verlässlichem Beton, die vielleicht tollkühn, gewiss aber mit Mut errichtet wurde [...].« Le Corbusier bei der Übergabe der Kirche am 25. Juni 1955, zitiert nach Schnell, 1973, S.197.

546 Giedion 1978, S. 30.

547 »Vor Ronchamp glaubte man noch, einige Grenzen im Kirchenbau respektieren zu müssen. Nach Ronchamp ist alles möglich geworden.« Debuyst, Frédéric: Kritische Gedanken zum Kirchenbau der Gegenwart, in: Das Münster, 20. Jg. 1967, S. 188.



- B50 Ansicht Südost der Kirche Notre Dame du Haut in Ronchamp. Aufnahme 1955.
- B51 Ansicht Nordost der Kirche Notre Dame du Haut in Ronchamp. Aufnahme 1955.

bau. ^{~548} [→ B53] Diese sinnliche Ästhetik ist nur mit einem anderen Phänomen zu umschreiben, welches sich ebenfalls schwer in kunsthistorische Beschreibungen zwingen lässt, den Genius von Michelangelo. ^{~549}

Es seien einige weitere Eindrücke zu Ronchamp angeführt, die der damaligen Diskussion entnommen sind und die sich in erstaunlichem Maße vor allem auch auf den inneren Raumeindruck von Maria Regina beziehen lassen. Gieselmann beschreibt, das »raumplastisch, gefühlshafte« ^{~550} im dreidimensionalen Raum, wodurch die »saubere Trennung von Grund- und Aufriss« ^{~551} aufgehoben wird. Ähnlich äußert sich Hermann Baur, mit »der starken, künstlerischen, plastischen Kraft [...], die mit großer Freiheit das rationale Überlegen und Prüfen weit hinter sich lässt«, ^{~552} der Innovation zu. Ronchamp steht wie die Kirche in Fellbach »in engster Beziehung zum Dynamismus des Raumes« ^{~553} [→ B54] und »versuchte ins Elementare, Felsenhafte und Höhlenmäßige auszuweichen.« ^{~554}

Alois Fuchs merkt zu Ronchamp an: »Keine der vier Außenseiten der Kapelle zeigt irgendetwas Repräsentatives, keine kann als Frontseite oder Fassade angesprochen werden.« ^{~555} Auch Biedrzyński ist der Meinung, »eine Voraussetzung aber ist unabdingbar für diese Art plastischer Architektur, der Bau hat keine Fassade, jedenfalls keinen Prospekt, wie wir ihn von unseren alten Kirchen her kennen.« ^{~556} Dieser Punkt verstärkt sich bei der gerundeten Kubatur mit geneigten Wänden von Maria Regina, [→ B55] die durch ihre Form gar keine ausgewiesene »Hauptfassade« haben kann und Wand und Dach in einer Form verschwimmen.

Die angeführten Beispiele stehen für die Verdeutlichung der Andersartigkeit, der Heterotopie ^{~557} beider Bauwerke, die entsprechende Assoziationen ^{~558} affizieren und vielleicht auch provozieren wollen. Formal liegt der Vergleich von Maria Regina mit dem Kloster La Tourette näher, da die dortige Kirche in ihren Details in der Behandlung der Unterkirche einige ähnliche Ausformungen hat. Der Einfluss von Ronchamp war eher prinzipieller Art im Akt der Befreiung von formalen Formvorstellungen und hat sich im übertragenen Sinne auf die Konzeption von Maria Regina ausgewirkt.

548 »Die Betonung liegt auf dem introvertierten Aufbau, der nach sublimen Gesichtspunkten der Lichtführung und Bewegungsführung konzipiert ist.« Sting, Hellmuth: Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der modernen Architektur, Dissertation RWTH, Aachen 1965, S. 82.

549 Baur, Hermann: Ronchamp und die neuere kirchliche Architektur, in: Werk 44 Jg. 1957, S. 187.

550 Gieselmann 1972, S. 19.

551 ebenda.

552 Baur, Hermann: Ronchamp und die neuere kirchliche Architektur 1957, S. 187.

553 Moos, Dr. Xaver von: Die Wallfahrtskapelle in Ronchamp; Eindrücke aus Ronchamp. in: Werk, 42. Jg. 1955, Heft 12, S. 380.

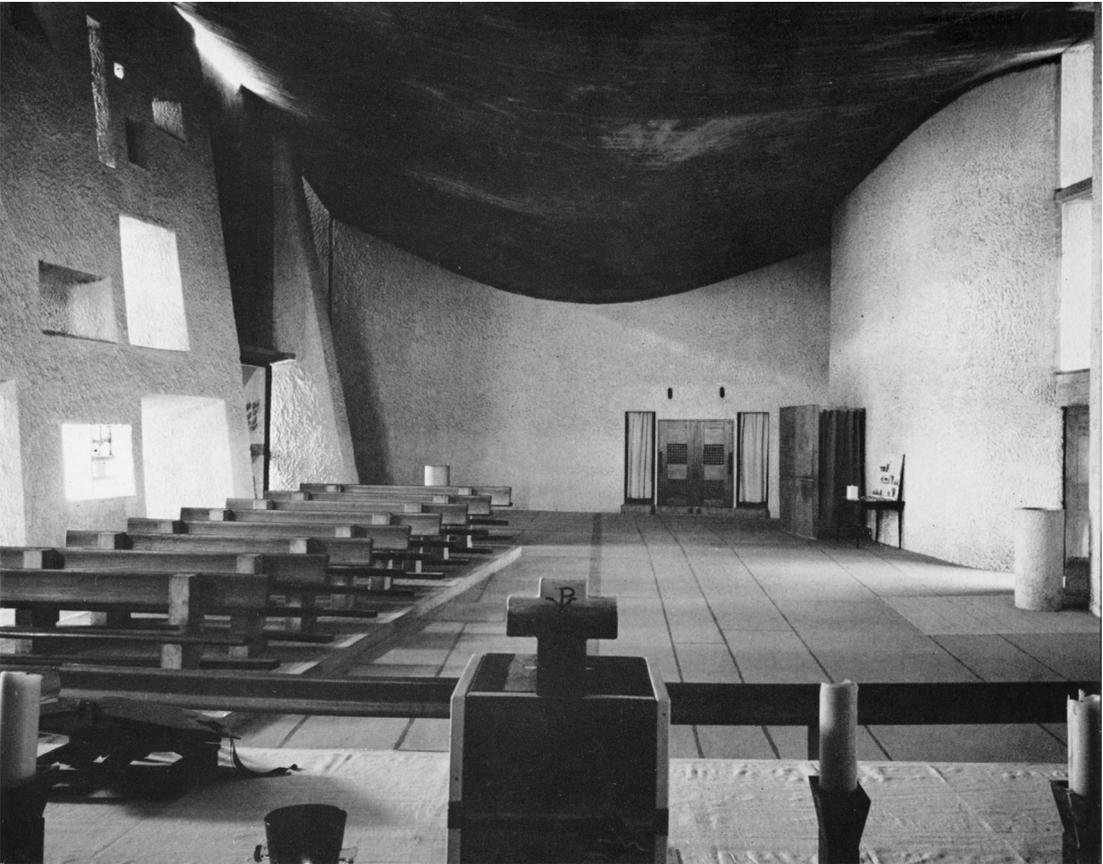
554 Peter Meyer hier zitiert nach Baur 1957, S. 189.

555 Fuchs, Alois: Ronchamp kritisch bewertet, Paderborn 1956, S. 13.

556 Biedrzyński, Richard: Kirchen unserer Zeit, München 1958, S. 110.

557 »Foucault beschrieb mit dem Begriff der Heterotopie einen anderen, in seiner Wirkung und Erscheinung ungewöhnlichen Ort, der dem Besucher den Rückzug aus dem Alltag ermöglicht.« im Gegensatz zu den Utopien. Wittmann-Englert, 2006, S. 130, auch in Foucault, Michel: Andere Räume, in: Botschaften der Macht, Stuttgart 1999, S.149.

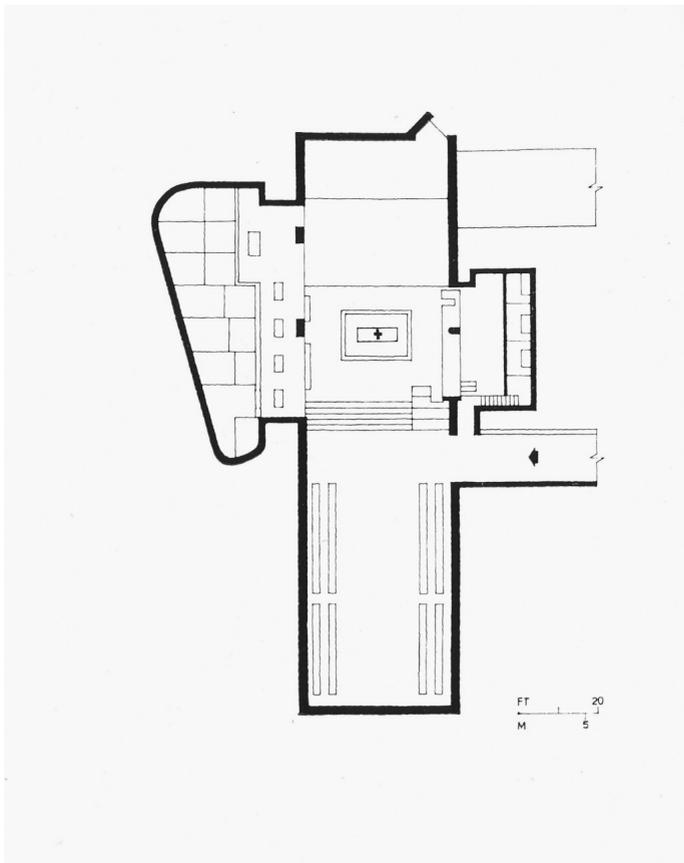
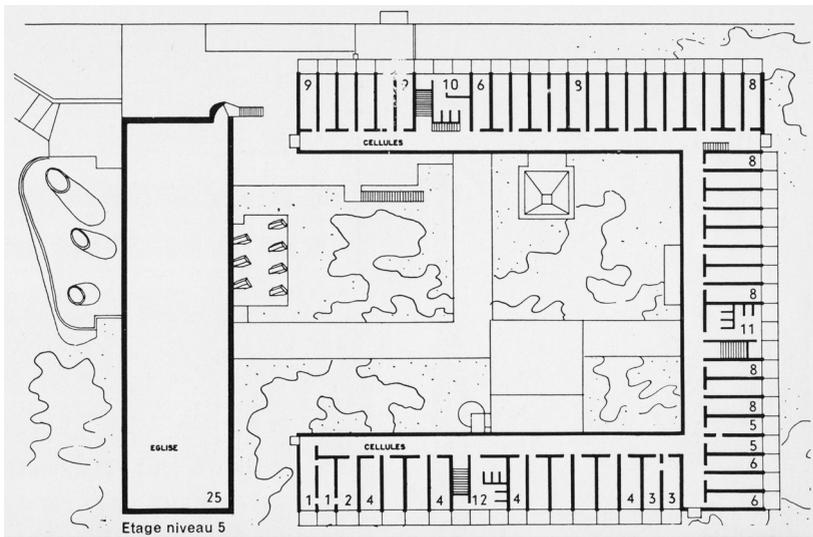
558 nach der Definition von Wittmann-Englert 2006, S. 179.



- B52 Detailansicht der Westfassade, Wasserspeier mit Auffangbecken und Ausbuchtung der Wand für den Beichtstuhl. Aufnahme 1955.
- B53 Innenansicht, Blick vom Altar Richtung Eingang. Aufnahme 1955.



- B54 Ansicht Nordwest der Kirche Notre Dame du Haut in Ronchamp. Aufnahme 1955.
- B55 Ansicht Südost der Kirche Maria Regina in Fellbach von Klaus Franz. Aufnahme 1967.



B56 Grundriss des fünften Obergeschosses der Klosteranlage von Sainte Marie de la Tourette in Eveux-sur-l'Arbresle 1956 – 1960.

B57 Grundriss der Kirche des Klosters Sainte Marie de la Tourette in Eveux-sur-l'Arbresle, mit der sich langsam abtreppten Unterkirche in nördlichen Bereich (hier links).

Waren die Architekturdebatte und die Auswirkungen von Ronchamp phänotypisch für das Entstehen von Maria Regina wie auch für St. Monika maßgeblich, so ist im Kloster La Tourette 1957 – 60, [← B56] welches ganz betontypisch gebaut wurde, eine direkte Inspirationsquelle für einzelne Details nachzuweisen. Die Kirche von La Tourette [← B57] ist ein rechteckiger, monolithischer Körper aus dem sich »unten in freier Form eine Krypta heraus schiebt.«⁵⁵⁹ Den Quader der Kirche flankieren nördlich drei schräge Betonrohre, die das Dach der Krypta durchbrechen und Licht zu den Seitenaltären führen. [→ B58] Im südlichen Teil sind diese Lichtröhren eckig und sehr viel kleiner, dafür in großer Anzahl angeordnet. [→ B59 a, b] Die nördliche Krypta ist mit dem Kirchenraum verbunden und weist eine Stufen-Struktur auf, [→ B60] die an den von Franz geplanten Kreuzweg in Maria Regina erinnert, an die Podeststufen, die die Treppe in die Unterkirche [→ B61] begleiten und mit Plastiken versehen werden sollten.

Im Wettbewerbsentwurf für Maria Regina waren für die Belichtung des Raumes und speziell auch des Altares über das Dach die von La Tourette bekannten canons de lumière vorgesehen, [→ B62] die dort das Licht ganz gezielt auf die Seitenaltäre der Unterkirche bringen.⁵⁶⁰ [→ B63] Aus Kostengründen musste für Fellbach eine andere Lösung gefunden werden, was eine intensive Auseinandersetzung mit unzähligen Varianten auslöste, die in Skizzenform im Nachlass dokumentiert ist, die aber in eckiger Ausformung der Lichtkanonen Anwendung in der Belichtung von St. Monika fand. Auch die geböschte Wand von La Tourette, von der Collin Rowe sagte, sie sei wie ein großer Damm, der ein Reservoir an geistiger Energie umschließe,⁵⁶¹ war Inspirationsquelle für die schräge Wand von St. Monika, [→ B64] die einen kraftvollen und rätselhaften Außen- und Inneneindruck vermittelt. William Curtis schreibt zu den schlichten Betonkonstruktionen von La Tourette, [→ B65] dass diese ein altes Streben nach Abstraktion der Zisterzienser, die Licht, Musik und Mathematik benutzt hätten, um dem Göttlichen näher zu kommen, reflektiere.⁵⁶² Franz spricht bei Maria Regina von dem Ideal »franziskanischer Armut«, die im Grundriss die neue Zeit zeige.⁵⁶³ Le Corbusier selbst möchte die Idee vermitteln, »dass das raue Erscheinungsbild des béton brut der Lebensweise der Mönchsorden so sehr entspricht, dass es zu ihrem Abbild wird.« »Ich möchte [...] den extrem rauen Aspekt von Kirchenmauern erhalten. Hier ist der Erfolg auf geistiger Ebene gelungen [...]. Es ist zu erhalten, was den Umständen würdig ist, also die Abwesenheit von Pomp und die Anwesenheit von etwas Ursprünglichem.«⁵⁶⁴ Le Corbusier verbindet die Ausstrahlung des Materials in seiner Rauheit mit einer geis- ↪ 281

559 Maurer, Fritz: Das Domenikanerkloster La Tourette.
In: Werk 6/1960, S.190.

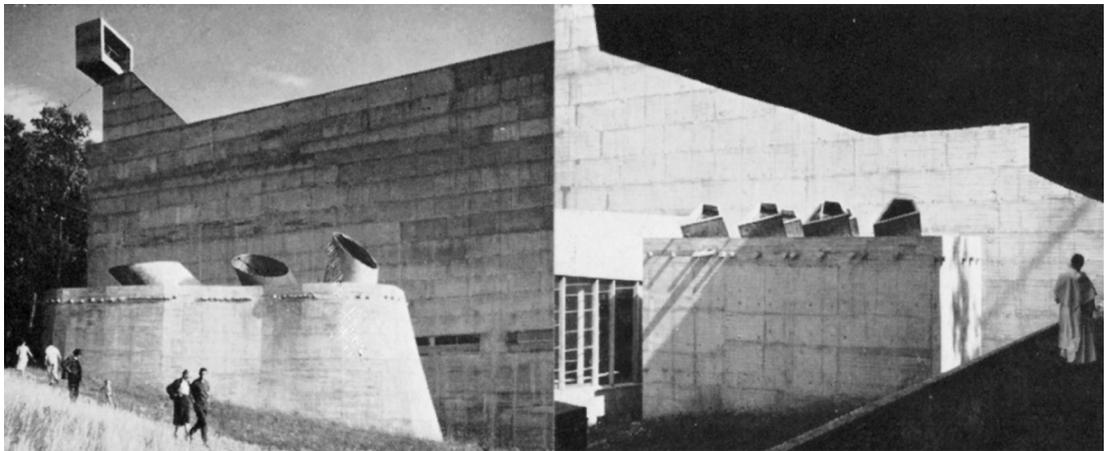
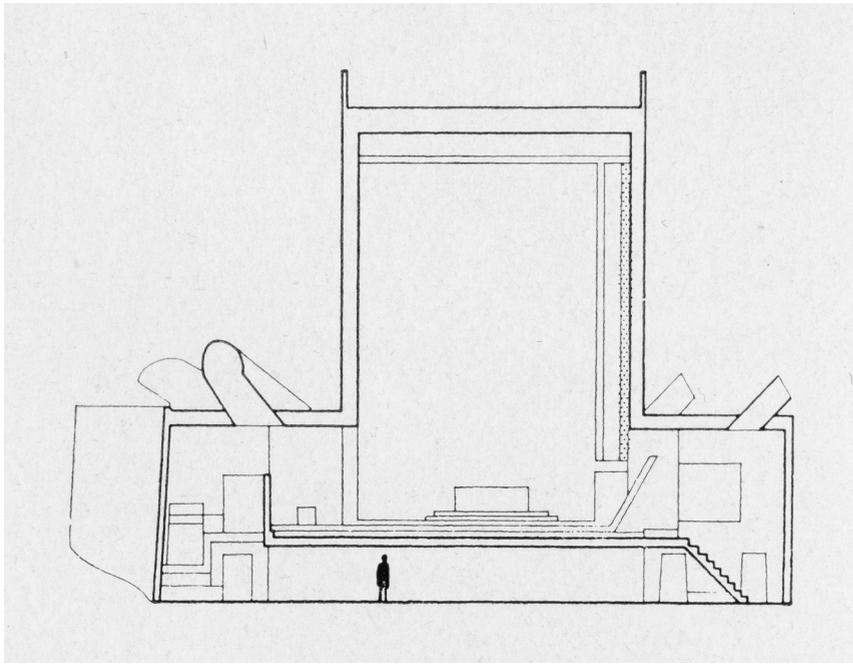
560 vgl: Baker, William B. Harris: Das Kloster La Tourette in
Éveux-sur-l'Arbresle bei Lyon (F). in: Baukunst und
Werkform, 13. Jg., 1960, S. 632 – 635.

561 Rowe, Collin: La Tourette, in: The Mathematics of the
Ideal Villa and Other Essays. MIT Press 1988, S. 187.

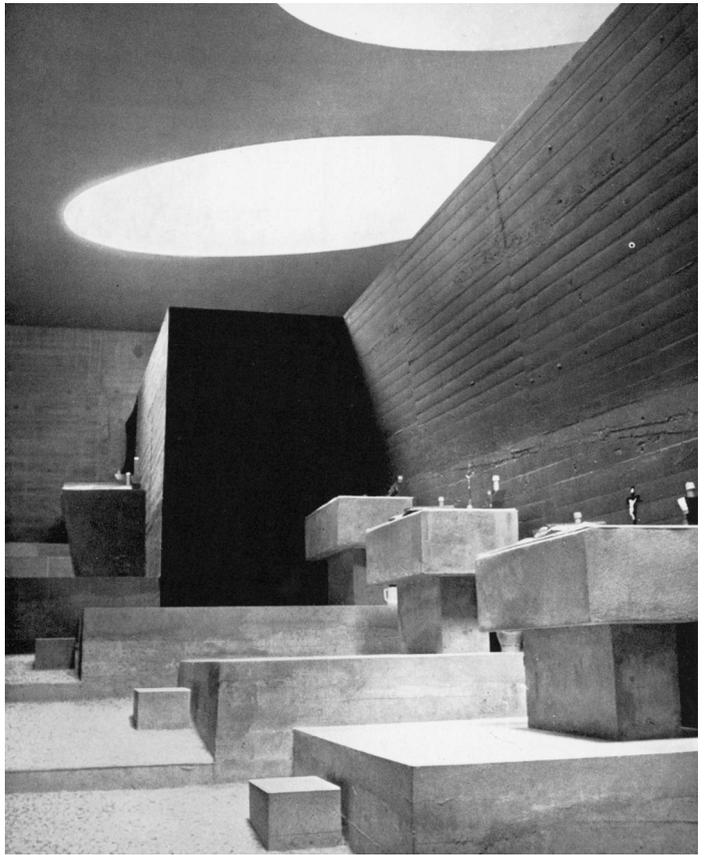
562 Rowe, Collin: La Tourette, in: The Mathematics of the
Ideal Villa and Other Essays. MIT Press 1988, S. 187.

563 handschriftliche Notizen von Klaus Franz vom
21.04.1991, saai, Bestand KF.

564 Gargiani 2014, S. 514.

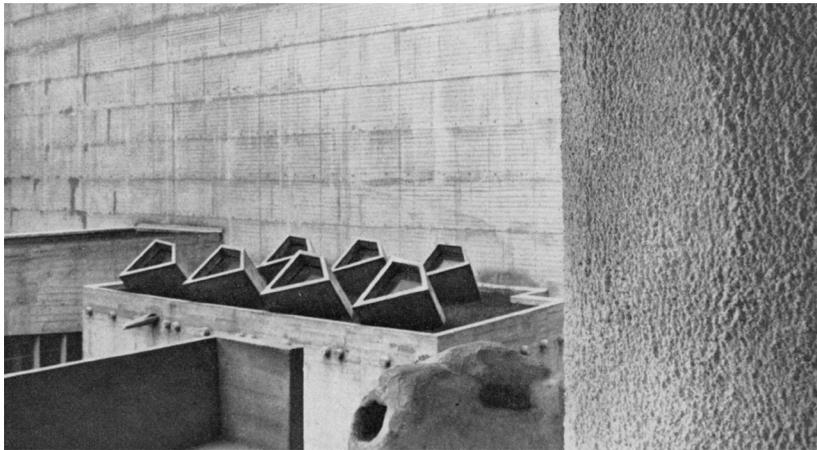
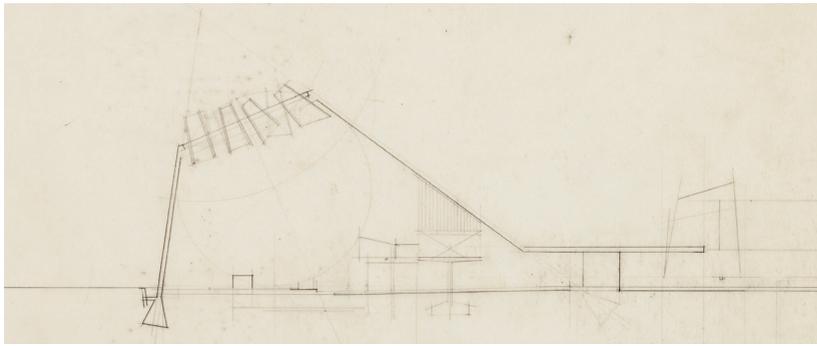


- B58 Querschnitt der Klosterkirche Sainte Marie de la Tourette mit Blick auf den Altar und in die mit Lichtkanonen erhellten, extern gestellten Kapellen.
- B59 (a) Ansicht Nord der Klosterkirche Sainte Marie de la Tourette mit Blick auf den Anbau der Sakramentskapelle mit aufgesetzten Lichtkanonen. Aufnahme 1960.
 (b) Ansicht Süd der Klosterkirche Sainte Marie de la Tourette mit Blick auf den Anbau der Kapelle mit aufgesetzten Lichtkanonen. Aufnahme 1960.



B60 Innenansicht der Sakramentskapelle der Klosterkirche Sainte Marie de la Tourette.

B61 Innenansicht auf den Abgang zur Unterkirche von Maria Regina, mit den Podesten für die Kreuzwegsfiguren. Aufnahme 1967.



- B62 Längsschnitt der Kirche Maria Regina aus der Planungsphase 1960, mit den Lichtkanonen als Belichtung für den gesamten Raum.
- B63 Ansicht Süd der Klosterkirche Sainte Marie de la Tourette, mit Blick auf den Anbau der Kapelle mit aufgesetzten Lichtkanonen. Aufnahme 1960.
- B64 Ansicht Süd der Kirche St. Monika in Stuttgart-Feuerbach von Klaus Franz, mit aufgesetzten Lichtkanonen. Aufnahme 1973.



- B65 Ansicht Nordwest der Klosteranlage Sainte Marie de la Tourette in Eveux-sur-l'Arbresle. Aufnahme 1960.
- B66 Innenansicht der Kirche Maria Regina in Fellbach.



- B67 Ansicht Ost, Parlamentsgebäude in Chandigarh von
Le Corbusier mit dem herausragenden Plenarsaal.
Aufnahme 1955.
- B68 Ansicht Süd Parlamentsgebäude in Chandigarh.
Aufnahme 1955.

tigen Ausdruckskraft, die der Quellcode der Verbindung mit dem Göttlichen im Ursächlichen ist.

Das Streben nach Geometrie hat Klaus Franz in der Form des Kegels und der Lichtführung im Innern der Kirche mit einer ganz neuen und eigenen Ausdruckskraft interpretiert. [← B66] Gleiches gilt für die Eigenschaften, die Curtis der Kirche La Tourette bescheinigt, wenn er schreibt, sie sei ein Ort von kühler Strenge, Kraft und Disziplin. Die leichte Neigung der Decke erzeuge eine starke Spannung, wodurch die Pracht der Mathematik, die unbezwingbare Kraft der Proportion und die souveräne Beredsamkeit von Beziehungen zur vollen Entfaltung käme. ⁵⁶⁵ Wie Ronchamp sind die Kirchen von La Tourette und Maria Regina eine Rückkehr zu den Anfängen der Formmotive und damit zu den Ursprüngen der ›reinen‹ Architektur selbst.

Parlamentsgebäude von Chandigarh

In Chandigarh, von 1950–56 erbaut, findet der Beton seine kunstvolle und plastischste Ausformung in vollem Volumen, die nur mit diesem Material möglich ist und die »ergreifende Aussagen« schafft. ⁵⁶⁶ [← B67] Auch wenn verschiedene Bauwerke von anderen Architekten schon früher einzelne Aspekte der Möglichkeiten des Betonbaus umsetzten, wie die Sichtbeton-Kirchen Le Raincy 1923 und St. Anton 1927 oder auch das plastisch ausgeformte Goetheanum von Rudolf Steiner 1924–28, schaffte es erst Le Corbusier mit seinem Gesamtwerk maßstabsbildend für die Architekturentwicklung seiner Zeit zu wirken. Das Parlamentsgebäude von Chandigarh, [← B68] erbaut 1952–56, wurde in ersten Zeichnungen im Œuvre complète Vol. 6 veröffentlicht. ⁵⁶⁷ Auf den Skizzen zum Kegel des Parlamentssaales, [→ B69] vor allem in der Übersichtsskizze, ist eine Kegelform mit schräg abgeschnittener Spitze zu sehen, die als Schale mit einer durchgehenden Dicke von 15 cm beschrieben wird. ⁵⁶⁸ In der Detaillierung wird die hyperbolisch-paraboloide Form stärker herausgearbeitet wie auch die Aufbauten auf dem schräg abgeschnittenen Kegelstumpf. Im Plenarsaal ist »das Ritual der Versammlung [...] inszeniert,« ⁵⁶⁹ [→ B70, B71] um den Menschen in der Gemeinschaft mit dem Kosmos zu verbinden. Der schräg ausgebildete obere Abschluss des Parlamentssaales, der sich hyperbolisch-paraboloid geformt auf rundem Grundriss räumlich entwickelt, erhält eine schräge Dachlandschaft mit skulpturalen Betonelementen und einer Lichtöffnung, die zur Ventilation angehoben werden kann. ⁵⁷⁰ Nachdem die canons de lumiere für den Oberlichtabschluss von Maria Regina nicht möglich waren, suchte Franz nach einer Lösung, die transluzente Scheibe, die das Opaion abdeckte, ebenfalls

565 Curtis 1978, S. 212.

566 Hackelsberger 1988, S. 100.

567 Le Corbusier Œuvre Complète Vol. 6 1952-57, Zürich 1957, S. 94 – 101. »Das Prinzip der Abkältungstürme, die auch in der Industrie Verwendung findet, wird hier für architektonische Zwecke angewendet.« S. 94. Die Form des Plenarsaales wurde in einer metaphorischen Umdeutung eines Kühlturms einer *Powerstation* entwickelt, Curtis zeigt ein Bild »Aerial view of the cooling

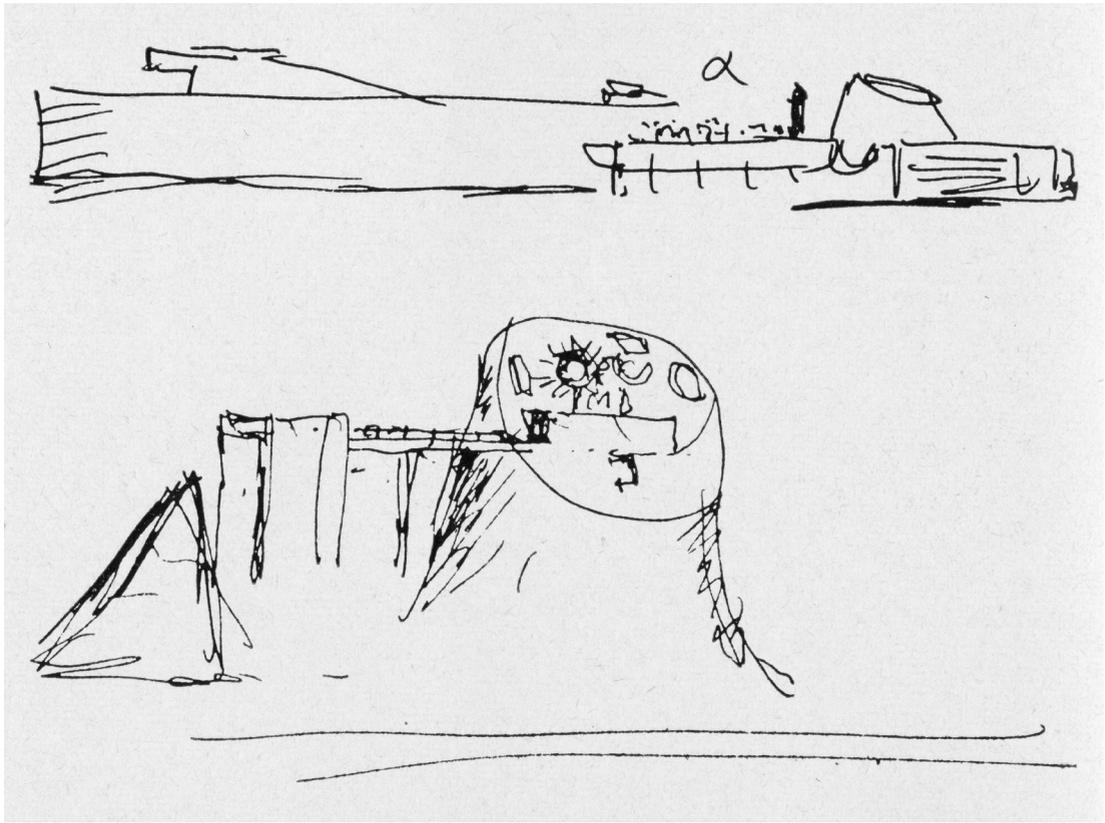
towers at a power station. Ahmedabad 1950s:

industrial forms as *objets trouvés*«, Curtis 2015, S. 446.

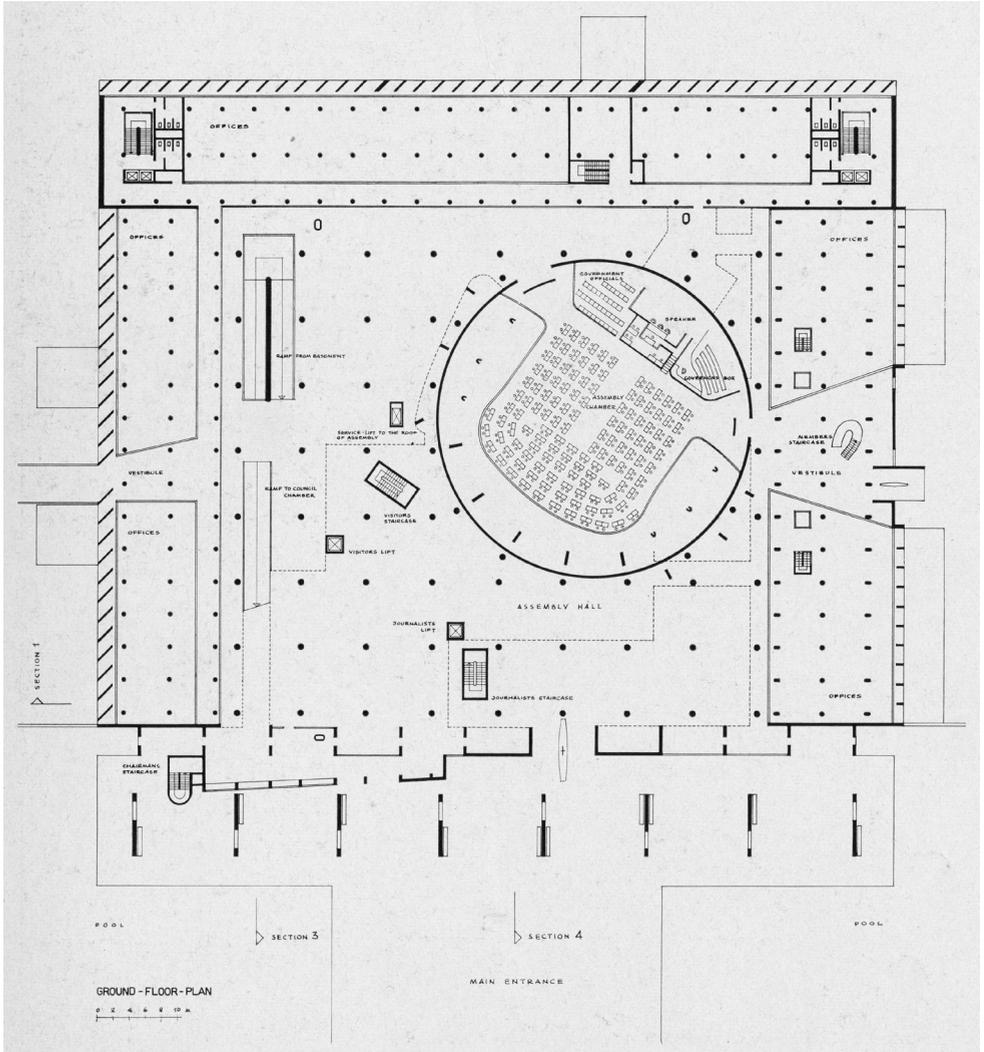
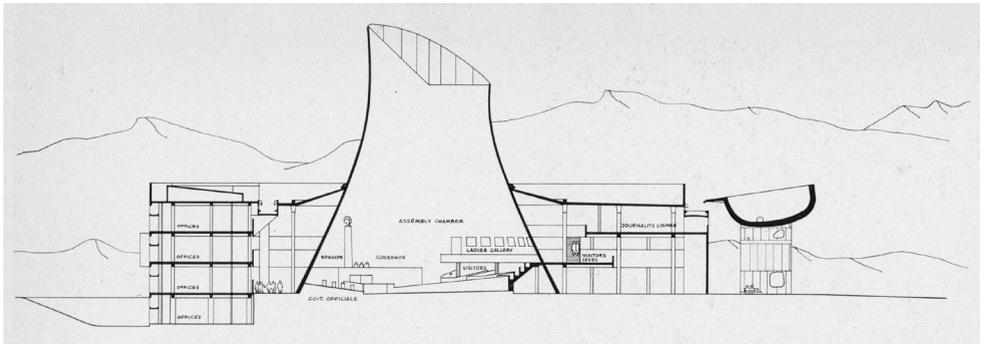
568 Le Corbusier 1957, S. 94.

569 Gargiani 2011, S. 288.

570 Der schräge obere Abschluss des Plenarsaals besitzt einen *beweglichen Aluminiumverschluss*, der zur natürlichen Belichtung und Belüftung des Saales dient. Le Corbusier Œuvre Complète Vol. 6, Zürich 1957, S. 94.

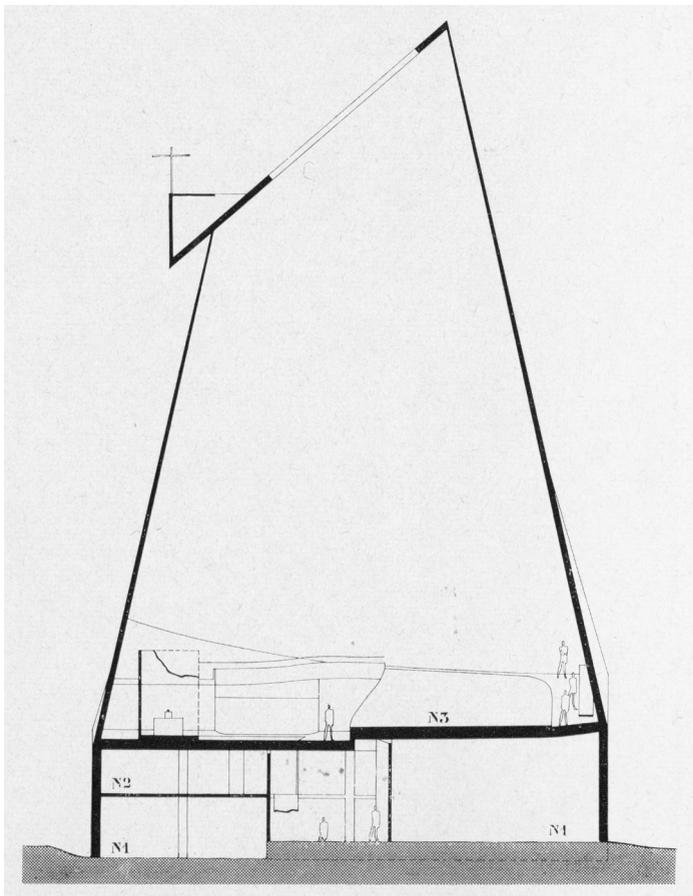
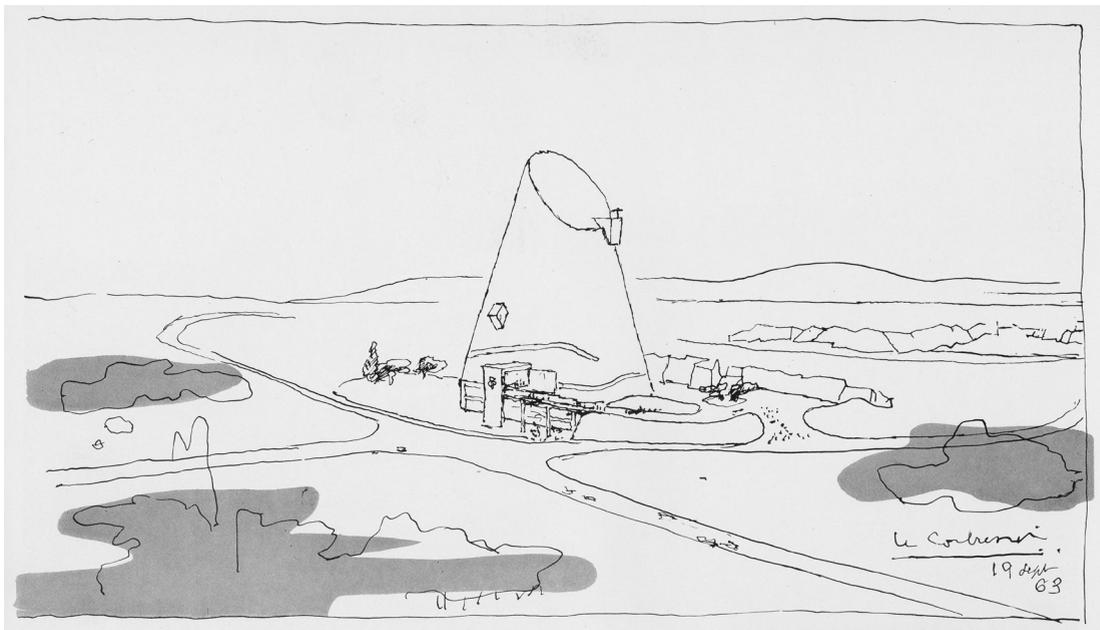


B69 Skizzen von Le Corbusier zum oberen Teil des Plenarsaals mit abgeschrägtem Abschluss.



B70 Querschnitt des Parlamentsgebäudes in Chandigarh. Fertigstellung 1955.

B71 Grundriss Erdgeschoss Parlamentsgebäude Chandigarh von Le Corbusier. Fertigstellung 1955.



B72 Skizze der Kirche Sainte-Pierre in Firminy von Le Corbusier, datiert auf den 19.09.1963.

B73 Schnitt der Kirche Sainte-Pierre in Firminy, datiert auf den 25.06.1962.

hydraulisch nach oben bewegen zu können, um den Raum zu belüften. ^{↷571} Es ist davon auszugehen, dass Franz für den Wettbewerb von Maria Regina von der Veröffentlichung im Œuvre complète beeinflusst war.

Für Franz scheint der Umgang mit abstrahierten Formen und einzelnen Elementen eine Inspirationsquelle und Bestätigung seiner formalen Haltung gewesen zu sein, was an der Ähnlichkeit der Form des Parlamentsgebäudes und dessen Ausführung als Schale für die Entstehung der Kirche Maria Regina nachzuvollziehen ist. Auch die Detailkenntnis der anhebbaren Dachkonstruktion auf schiefer Ebene zeugt vom Studium des Projektes. Letztlich wird auch die Gegeneinandersetzung von quaderförmigen Körpern und gerundeten Flächen formal-ästhetischen Einfluss gehabt haben. Er hatte sich die Funktion eines weltlichen Versammlungshauses zur Gestaltfindung der Versammlungsstätte mit religiöser Nutzung angeeignet.

Saint Pierre de Firminy

Die Kubatur der Kirche Maria Regina ruft die Assoziation zum Entwurf der Kirche St. Pierre de Firminy-Vert von Le Corbusier hervor, [← B72] der auch Gieselmann in seiner Veröffentlichung zum Kirchenbau Ausdruck verleiht. ^{↷572} Die Frage, ob Franz bei der Schöpfung der Kirche Maria Regina durch Corbusiers Entwurf für St. Pierre beeinflusst war und deren Form davon abgeleitet hatte, scheint angebracht, da auch die zeitliche Nähe der Entstehungsprozesse beider Entwürfe dies in den Bereich des Möglichen rückt. ^{↷573}

Die Entstehungsgeschichte von St. Pierre de Firminy-Vert beginnt mit einem Plan für den Grundriss und den Schnitt, datiert auf den 6., 14. und 18. Juni 1961. Diese sind die ersten Planunterlagen für die Kirche. Der Grundriss ist an das Konzept für die Kirche von Le Tremblay aus dem Jahr 1929 angelehnt, zu welchem es ein Blatt mit der Nr. 32267 ^{↷574} gibt, das eine Ansicht, einen

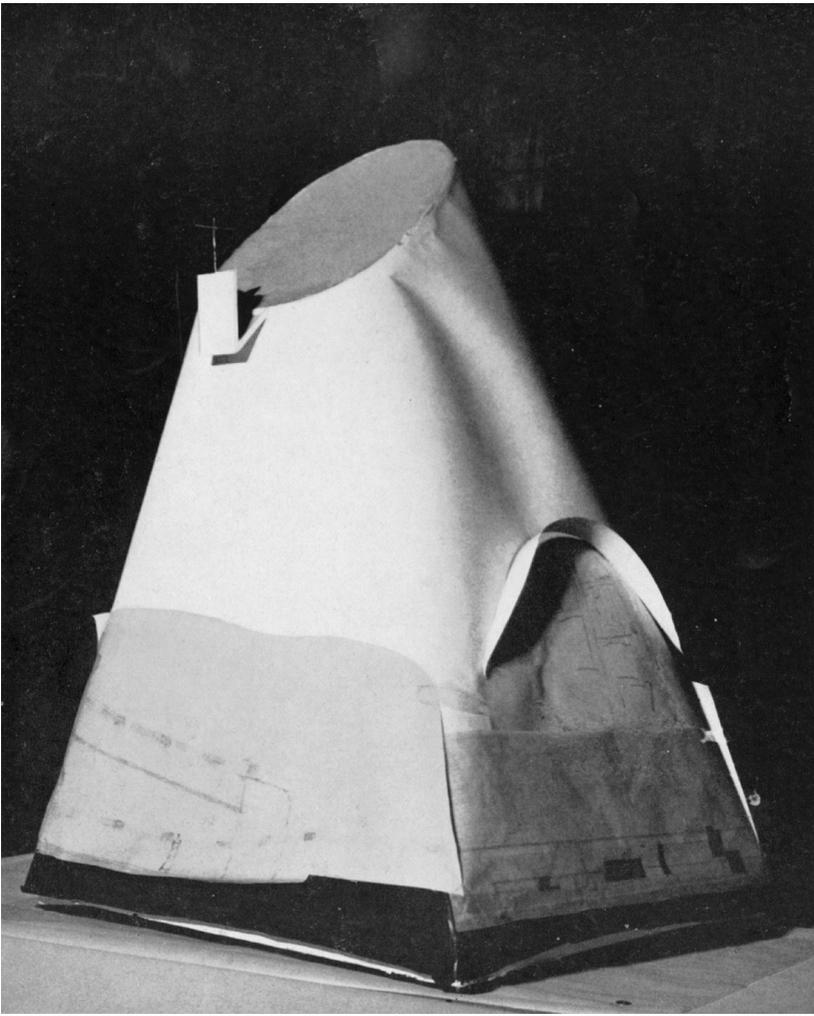
571 Beschreibung des Gemeindezentrums von Klaus Franz, Typoskript, saai, Bestand KF. veröffentlicht in Klaus Franz Ausstellungskatalog 2003, S. 20.

572 »Der Bau fordert zu einem Vergleich mit dem Entwurf von Le Corbusier für seine Kirche in Firminy (1963) heraus. Dort hat der Kegel eine gotisch-mystische Überhöhe, während er hier im Maßstab auf die Aufgabe, die aktive Teilnahme der Gemeinde am Gottesdienst zu unterstützen, zugeschnitten ist.« Gieselmann 1972, S. 126.

573 Eine Ausstellung im Jahre 2007, die zur Fertigstellung und Eröffnung der Kirche St-Pierre de Firminy-Vert mit begleitender Publikation unter dem Titel *Architecture Interruptus* im Wexner Center of Arts gezeigt wurde, zeichnet deren Entstehungsgeschichte nach. Diese gibt anhand von Archivalien aus der Fondation Le Corbusier einen umfassenden chronologischen Überblick der entstandenen Skizzen und Entwürfe.

574 Zusammenfassung der Baugeschichte in Fakten: 1960 im Frühjahr wird Le Corbusier mit dem Bau beauftragt, vom 10.06. bis 14.06.1960 datierte erste Skizzen, 1961–1965 Planung durch LC, vom 23.12.1963 gibt es eine letzte Serie von Skizzen aus dem Büro Le Corbusier, die

für einen Besuch der Stadt Firminy und Bestimmung des Bauplatzes für die Kirche St-Pierre benötigt wurden. 1965 stirbt Le Corbusier, von 1966 bis 1973 nimmt José Oubrière die weitere Planung wieder auf. Von 1971 bis 1974 wird der Sockel (Unterkirche) des Baus realisiert. 1972 zieht sich die katholische Kirche aus dem Projekt zurück. Bis 1978 wurde das 2. Sockelgeschoss aufgesetzt, der Kegelmantel fehlt bis auf eine erste gegessene Schicht. 1983 wird das Fragment sowie die weiteren von Le Corbusier in Firminy gebauten Gebäude unter Ensembleschutz gestellt. 1996 wird der unfertige Bau unter Denkmalschutz gestellt. Aufnahme des unfertigen Baus in die Liste der französischen Denkmale. 2003 Wiederaufnahme der Bauarbeiten des Kegels, 2006 Fertigstellung des Bauwerks durch José Oubrière. 2007 erfolgt der Antrag auf Aufnahme von 21 Bauwerken Le Corbusiers in die UNESCO-Weltkulturerbe Liste. 2016 Aufnahme in die Weltkulturerbeliste. entnommen aus dem Katalog: *Architecture Interruptus*, Columbus Ohio 2007, der zur Ausstellung im Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) von April – Juni 1981 sowie im Wexner Center for the Arts, The Ohio State University 2007, erschienen ist.



B74 Modellfoto der Kirche Sainte-Pierre in Firminy.
Aufnahme 1962.

Schnitt und einen Grundriss zeigt. Diese Skizzen stellen einen quadratischen Turm dar, der von einer tunnelartigen Rampe umschlossen wird, welche den Kirchenraum im Inneren des Turms erschließt und die Sakristei enthält. Unter der Ebene des Kirchenraums befindet sich der Gemeindesaal. Der Grundriss zeigt den quadratischen – und damit zentralen – Kirchenraum mit Eingang und gegenüberliegend den Altar vor der Außenwand. Die Glockenanlage ist auf dem Turm platziert, der fensterlos, mindestens sechsgeschossig in den Himmel ragt.

Die Vorentwürfe, die in Vorbereitung für den Ortstermin in Firminy am 24. Juni 1961 entstanden sind, wurden nach der Besichtigung des Standortes vollständig überarbeitet, was durch Aufzeichnungen und Skizzen dokumentiert ist und der Auffassung von Le Corbusier entsprach, dass eine erste Idee eines langen Reifeprozesses bedürfe und durch viele Filter gehen müsse. ⁵⁷⁵ Le Corbusier hat den Entwurf in sechs Etappen von Juni 1961 bis Dezember 1963 überarbeitet, [\leftarrow B73] ihn aus vielen Perspektiven betrachtet und umgeformt sowie in ein Modell eingearbeitet. ⁵⁷⁶ [\leftarrow B74] Der letzte durch Le Corbusier autorisierte Plan stammt vom 23. Dezember 1963.

Im zeitlichen Bezug zur Entstehung von Maria Regina gesehen, kann festgehalten werden, dass der Entwurf für Maria Regina im April 1961 abgegeben wurde, und die Grundgestalt des später ausgeführten Kegelstumpfes bereits enthielt. Im Juni desselben Jahres entstanden in Paris bzw. Firminy erst die Vorentwürfe, die der Öffentlichkeit wohl noch nicht bekannt waren. Einzig möglich wäre, dass Klaus Franz die Skizze zu Le Tremblay bekannt war. Diese kann formal allerdings nicht als Vorbild für Maria Regina in Betracht gezogen werden, da wesentliche Merkmale der Formgebung fehlen und andere Geometrien zu Grunde gelegt sind. Während Le Tremblay eher an einen auf quadratischem Grundriss errichteten Turm erinnert, verweist die Kubatur von Maria Regina mit ihrem schrägen Kegel sehr entfernt auf die später entstandene und heute ausgeführte Form von St. Pierre. Durch die Nachzeichnung der Entstehungsgeschichte und zeitlichen Abfolge der Planung von St. Pierre de Firminy-Vert ist nachgewiesen, dass der Vergleich von Gieselmann zwar sehr schmeichelhaft für Klaus Franz ist, es aber keinen Bezug gegeben haben kann, da St. Pierre zeitlich versetzt entstand. Klaus Franz bezieht selbst einige Jahre später zu dieser Frage Stellung, indem er lapidar meinte, dass manche Ideen eben in der Luft lägen. ⁵⁷⁷

Die Wurzeln der Kirche St. Pierre de Firminy liegen im Quadrat, die in den Formen von Kubus, Pyramide, Kegel und Zylinder miteinander verschmelzen und in der Überführung des rationalen, geometrischen Körpers in eine transzendente Räumlichkeit durch die Verziehung der Form in eine andere geometrische Form

575 Le Corbusier: Mein Werk. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1960, bestätigt durch: »Firminy's resultant form, while being a perfect defined geometrical one patient search«, Geipel, Kaye: Mythos interruptus, in Bauwelt 05/2007, 26. Januar, 98. Jahrgang, S. 12 – 21.

576 Anthony Eardley geht in seinem Aufsatz *Grandeur is the intention* davon aus, dass die Skizzen von 1929 zu Le

Tremblay die essentielle Typologie zur Formulierung der Basis-Ideen von Sainte Pierre de Firminy darstellten. Weitere Vergleiche und Betrachtungen würden zu nichts führen. Eardley 1981, S. 13. Eardley, Anthony: *Grandeur is the intention in Le Corbusiers Firminy church*, zitiert nach Rizzoli 14, 1981, S. 4 – 23.

577 Schneider 2003, S. 6.

(Pyramide in Kegel) ihre Gestalt erhält, woraus sich die sogenannte Marienmantel-Figur ergibt. Über diese Assoziation wie auch über die gerundete Kegelform lassen sich Bezüge zur Kirche Maria Regina herstellen, aber nicht direkt ableiten. Die formal-ästhetische Gestalt lässt sich sehr viel deutlicher auf die Kirche St. Monika anwenden. Es lassen sich hier auch formale Bezüge aus der Durchdringung von Quadrat, Kreis und Kegel zu dieser Kirche ableiten, die von der Strahlkraft der damaligen Planung zu St. Pierre beeinflusst scheint, allerdings im Maßstab völlig anders, die wie ein (horizontaler) Ausschnitt aus dem Querschnitt der verwendeten Form gedeutet werden kann, ohne Sockel aus dem Erdreich emporwachsend, um schon nach knapp sieben Metern wieder zu enden, die Maßstäblichkeit in der Umgebung wahrend, in zurückhaltender Formensprache dem Außergewöhnlichen ganz dezent Ausdruck verleihend.

Ableitung auf die Bauten von Klaus Franz

Die Nachkriegsbauwerke Le Corbusiers besaßen eine enorme Strahlkraft, die seinen Umgang mit Architektur, mit Volumen, mit Licht und der Poesie des Schattens, mit Material und der daraus abgeleiteten Form, die untrennbar verbunden sind, erlebbar macht. Er modellierte den Raum und inkludierte die zeitliche Dimension. ^{~578} Dadurch ermöglichte er eine Weiterentwicklung der »Modernitäts-Ideologien und Werkbunddogmen«, ^{~579} die zu einer »anderen« architektonischen Sprache führten, nach der aus den Zeitgeschehnissen und dem Zeitgeist heraus geforscht wurde. Corbusier selbst suchte nach den Quellen, dem Ursprung ^{~580} der Kraft und der »emotive power of material«, die er in der Synthese zeigen wollte, woraus Kollagen großer Tiefe und Wertigkeit entstanden. ^{~581} Sein architektonisches Vokabular war eine Fusion von verschiedenen formalen Schichten, die er bis in die innerste Anatomie zerlegte, um die Quellen zu verfolgen. ^{~582} Jede Aufgabe wurde aus dem Ort entwickelt, aus dem Zusammenspiel von äußeren Anforderungen und inneren Gegebenheiten. Le Corbusier verkörperte keinen Stil, sondern eine Haltung, die durch elementare und prinzipielle Hauptmerkmale gekennzeichnet war, die er in einer Verschmelzung mit der Formidee, die aus dem Ursprünglichen kommend zu einer neuen Ordnung gebracht wurde und damit ihren ganz eigenen Ausdruck fand und in der plastischen

578 Curtis 2015, S. 439.

579 Meyer, Peter: Ronchamp und die Folgen. in: Schweizer Bauzeitung, 91. Jg., 1973, S. 111.

580 Le Corbusier interessierte die der Natur zu Grunde liegende Ordnung, indem er Fundstücke aus der Natur, (objets trouvés) wie Wurzeln, Steine und Muscheln (die für ihn eine poetische Form hatten) analysierte, um die dahinterliegenden, inhärenten Prinzipien zu verstehen, wie dies schon Whyte, Thomson und Focillon aus biologisch-physikalischer Sicht getan hatten und Duchamp, Dubuffet und Tapié aus künstlerischer. Diese Motive überführte er in symbolische Motive und räumliche Ideen. In der Malerei verknüpfte er die äußere Welt der Sinne mit der inneren Welt von Erinnerungen, Bildern und Träumen in der Suche nach dem

Ursprung der Form. Diese biomorphen Formen setzte er in Beziehung zu Surrealem und Primitivem, um die expressiven Möglichkeiten zu erkunden, in einem architektonischen Geist. In seinen Kollagen aus natürlichen Analogien und modernen features setzt er verschiedene Levels der Vermischung ein, die unterhalb der Fassade bestehen, die kraftvoll die Zerlegung der inneren Struktur und die Synthese daraus zeigen. vgl. Curtis 2015, S. 16. Whyte, Law Lancelot (Hrsg.): Aspects of Form, London 1951. Thompson, D'Arcy Wentworth: On Growth and Form, *The Theory of Transformations*, Cambridge 1952. Focillon, Henri: *La Vie des formes*, Paris 1934.

581 Curtis 2015, S. 20.

582 ebenda.

Ausformung der Kapelle von Ronchamp gipfelte. ^{↷583} Die Strategien Corbusiers, die Grundformen seiner Baukörper aus der reinen Geometrie herzuleiten, um diese dann in abgeleiteter Form umzusetzen sowie gleiche Bauelemente in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder in neuen Kompositionen anzuwenden, abstrahierte Franz und wendete diese in seiner eigenen Ausgestaltung und entwerferischen Haltung an, ebenso die Typen, die das Essenzielle in sich tragen. »Corbusier core types permitted him to metabolize qualities which he believed to be essential to the medium of architecture itself, but in a modern Form.« ^{↷584}

Für Franz waren die Bauten Corbusiers Prototypen, an denen er grundsätzliche und relevante Lösungsansätze für bestimmte entwurfliche Frage- und Problemstellungen überprüfen konnte, um diese auf seine eigenen spezifischen Erfordernisse zu transformieren. Corbusiers Suche nach archetypischen Mustern und grundsätzlichen Prinzipien machten seine Bauten zu einer Quelle gültiger Körperlichkeit. Das Wesentliche und Kompromisslose der Form suchte auch Franz mit seinen Bauten zu erreichen, im Raum und der Schale von Maria Regina und St. Monika und bei den kompakten Quadern der Gemeindehäuser, deren akribisch geplante Komposition und Oberflächentexturen zum zentralen Gestaltungselement wurden.

Klaus Franz hat es verstanden, aus den Vorgängerbauten die Prinzipien und Strukturen zu extrahieren, die ihnen zugrunde liegen und diese in seine eigenen architektonischen Elemente zu rezipieren, bestärkt durch die Beispiele anerkannter Kirchenbaumeister und in letzter Konsequenz durch Corbusiers archaisch-fulminante Formen, um damit seiner radikal elementaren Architektursprache Ausdruck zu verleihen und diese in eine logisch abgeleitete Konstruktion zu bringen.

Bei der Kirche Maria Regina wurde die fensterlose Beton-Umfassung des Raumes auf das Wesentliche beschränkt, wie eine Schale (einer Muschel) um den Raum gezogen, die die innere und äußere Form ergibt, elementar, ursprünglich, archaisch, nach dem Ideal franziskanischer Armut und dem von Guardini beschworenen wahrhaftigen Urbild. ^{↷585}

Form, Raum, Licht, Material und Proportionen waren die Elemente, aus denen Corbusier in Reminiszenz an die idealisierte Vergangenheit visionäre Bauwerke schuf in von ihm definierten Standards, die zu Typen und Motiven wurden und die er zu einem Vokabular individueller Elemente machte und in immer neuen Einheiten zusammenfasste. ^{↷586} Im Gegensatz zu Kahn, der sich eine Formenfamilie erarbeitet hatte, verwendete Corbusier Formenelemente und Typen. ^{↷587}

583 Sie setzte völlig außerhalb des Funktionalismus mit ihrer »künstlerischen Kraft zweifellos einen neuen Markstein auf dem steilen und steinigen Weg zu einer neuen kirchlichen Architektur«. Baur, Hermann: Ronchamp und die neuere kirchliche Architektur. in: Werk, 44. Jg., 1957, Heft 6, S. 187.

584 Curtis 2015, S. 446.

585 »Die einfache Wirklichkeit, die immer ganz besonders ist, wird von ihr in der Weise umgestaltet, daß das Urbildliche hervortritt; sie wird überformt, *stilisiert*.

Immer dann empfinden wir *Stil* im engeren Sinne des Wortes, wenn das wirr-mannigfaltige Leben eine solche Vereinfachung erfahren hat, wenn seine innere Gesetzmäßigkeit betont und es aus dem Besonderen ins Allgemeine gehoben wird.« Guardini, Romano: Vom Geist der Liturgie, Freiburg 1957, S. 62.

586 Curtis, William: Le Corbusier. Ideas and Forms, 2. Edition, New York 2015, S. 16.

587 Scully 1963, S. 20.

Die Gebäudekompositionen von Corbusier hat Franz in seiner ganz eigenen Lesart und Interpretation gesehen und daraus bestimmte Prinzipien für sich und sein architektonisches Schaffen abgeleitet. Diese sind so unterschiedlich in ihrer Ausformung, dass sie in ihren Spezifika in den Punkten der Rezeption aufgeschlüsselt dargelegt werden. Die Unité findet ihren Nachhall vor allem in den Gemeindehäusern, in deren komplexer Kubatur, der aufgeständerten Schwere, der Verwendung des Sichtbetons als gestalterisches Mittel und in der Wiederholung von gleichen Elementen mit zum Teil farbigen Akzentuierungen. Aber auch die Dachterrasse mit den Patios, der freie Grundriss und die Piloti wurden rezipiert. Die Kapelle von Ronchamp inspiriert die Kirchenbauten von Franz mit dem Innenraumerlebnis der Umhüllung, welches die gerade Wand durch eine Mantelschale ersetzt, ⁵⁸⁸ die ohne Sockel aus der Erde wächst, ähnlich den Seitenkapellen von Ronchamp, deren ›Poesie des Schattens‹ und das Licht von oben wie auch bei Maria Regina, die raue Innenschale aus Spritzputz, die plastische Formgebung und die Anwendung von geometrischen Elementen, die in Reinform im Becken des Wasserspeiers stehen und die Addition von eigenständigen und ablesbaren Elementen, die zu einer Gesamtgestalt werden. Dies gilt auch für den Einfluss des Ratssaales des Parlamentes von Chandigarh, der formal-ästhetische Bezüge aufweist, die sich neben der geschlossenen Raumschale, vor allem auch auf den schrägen Raumabschluss und die Lichtführung beziehen und sich bis in technische Details nachvollziehen lassen. Das Kloster von La Tourette besitzt zu den grossen rohen Betonflächen der Kirche auch wieder die additiven, einzeln ablesbaren Elemente, wie die herausgeschobene Unterkirche oder die Oberlichter, die canons de lumière, die auch im Wettbewerb für Maria Regina vorgeschlagen wurden und bei St. Monika in eckiger Form umgesetzt sind, und die kaskadenförmige Abtreppe in die Unterkirche, die in Maria Regina den Kreuzweg aufnehmen sollte. ❖❖

588 die eben technisch nur mit dem Material Beton möglich wurde. Schnell 1973, S. 198.

Vorläufer und Wegbereiter für die Gemeindehäuser

Für den Prototyp der Gemeindehäuser von Klaus Franz, für den das Gemeindehaus Maria Regina, 1961–65, steht, kann neben der Unité von Marseille, zu der es wie aufgezeigt einige Analogien von Gestaltelelementen gibt, formal-ästhetisch auch das von Atelier 5 in Bern 1958 erbaute Haus Alder gelten, [→ B75] mit seinem einfachen kubischen, doch differenziert durch Schalungsabdrücke gestalteten Sichtbeton-Baukörper, [→ B76] abgehoben auf Stützen stehend, [→ B77] mit weitgehend geschlossenen Sichtbetonwänden, [→ B78] die die Geschosse ablesen lassen. Auch die Boilerfabrik Müller in Thun, 1959, ebenfalls von Atelier 5, ^{↗589} weist mit der klaren Kubatur, [→ B79, B80] den geschlossenen differenziert geschalteten Wänden [→ B81] sowie mit ablesbaren Geschossen und wenigen Öffnungen [→ B82] und der Balkongestaltung [→ B83] Bezüge zu Corbusiers Unité, aber auch zu Franz' St. Monika auf. Banham bemerkt zu den Bauten des Schweizer Büros, dass diese »als Beitrag zur wachsenden brutalistischen Tradition angeführt werden [können]. Ihr Beitrag zu dieser Tradition ist in hervorstechender Weise ihr Geschick in der Anwendung einer Vielzahl von Gestaltungsmitteln Le Corbusiers, kleinen und großen, um eine kunstreiche »maniera« zu errichten, die sie mit großer Intelligenz, mit Verve und gutem Geschmack anwenden, ohne sie jedoch jemals ganz zu einer so persönlichen Ausdrucksweise zu verschmelzen wie es etwa Sterling und Gowan in Ham Common gelang.« ^{↗590} Eine solche Art der Rezeption pflegte Franz ebenfalls und sah nicht nur in Corbusier eine Inspirationsquelle, sondern auch in den angeführten Schweizer Beiträgen. Selbst Aldo Rossi bemerkte zu der nicht nur von Franz gepflegten Praxis, dass »auch [...] Formen, die der große französische Meister in typischer Weise anwendet, gelegentlich auf neuer Basis und in diesem anderen Zusammenhang mit neuer Bedeutung stabilisiert [werden].« ^{↗591}

Pilgerhaus der Chapelle Notre Dame du Haut in Ronchamp

Eine weitere Inspirationsquelle für Franz ist das Pilgerheim unterhalb der Kapelle von Ronchamp, 1953–54 erbaut, was sich an Bildern aus seinem Nachlass nachvollziehbar aufzeigen lässt. ^{↗592} [→ B84] Die differenzierte Gestaltung gibt Anknüpfungspunkte zur Gestaltung der Gemeindehäuser, aber auch zur Signatur der Kirchengebäude. Die Schalungsabdrücke sind klar gesetzt, das Dach hebt sich durch eine durchlaufende Fuge ab. Die Wände sind partiell durch Farbflächen hervorgehoben, die die diagonalen Felder, die Franz später aufnimmt, aufweisen. Durch den Zuschlagstoff aus Bruchsteinen erhält der Beton eine sichtbare und spürbare épiderme brutal, die durch die Wiederverwendung ↪ 297

589 Atelier 5, (Hrsg.) Amannverlag 1986, mit einem Gespräch mit H. Herzberger *Antipologische Prototypen*.

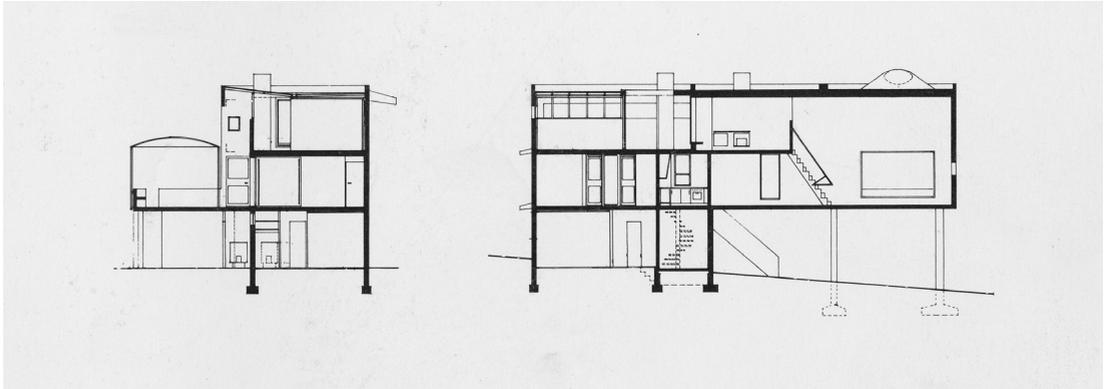
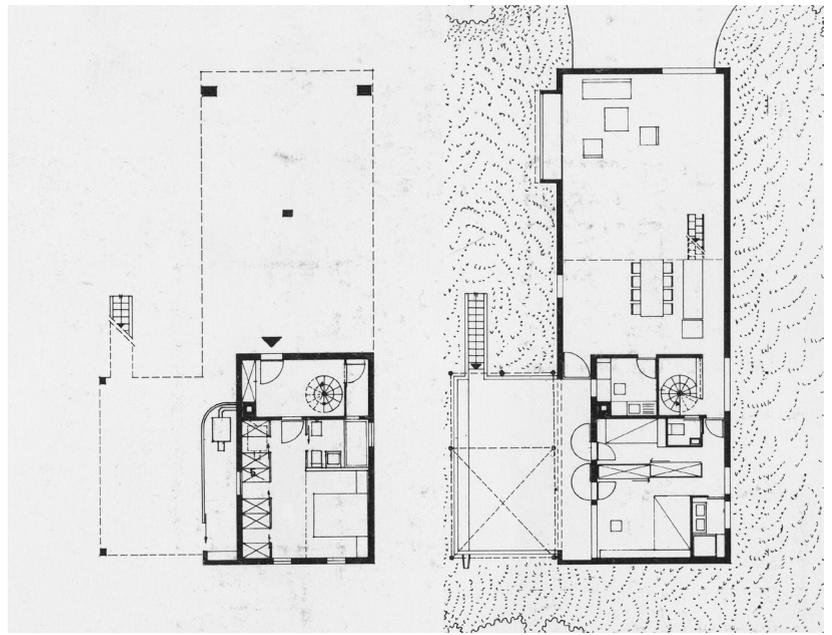
590 Banham 1966, S. 90.

591 Aldo Rossi in Casabella, Nr. 258/1961, hier zitiert nach Banham 1966, S. 91.

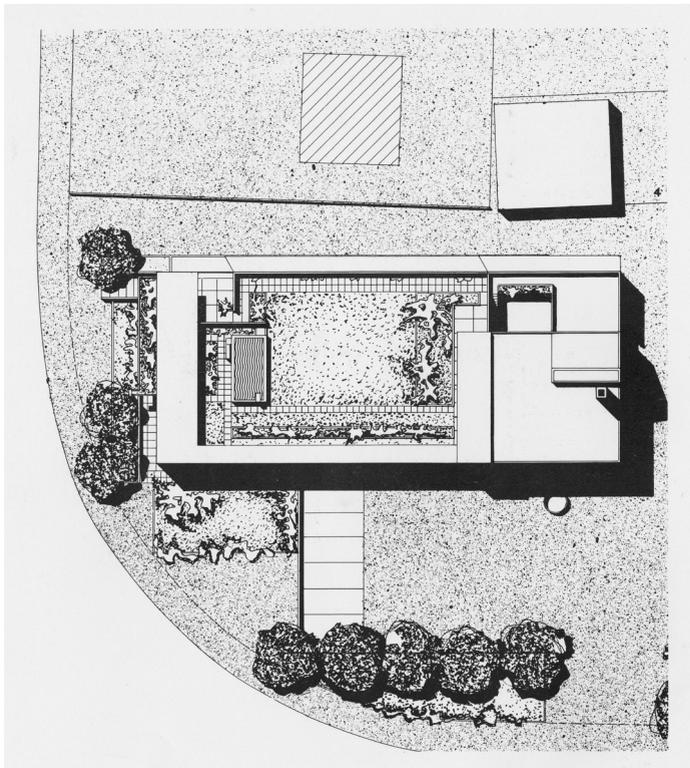
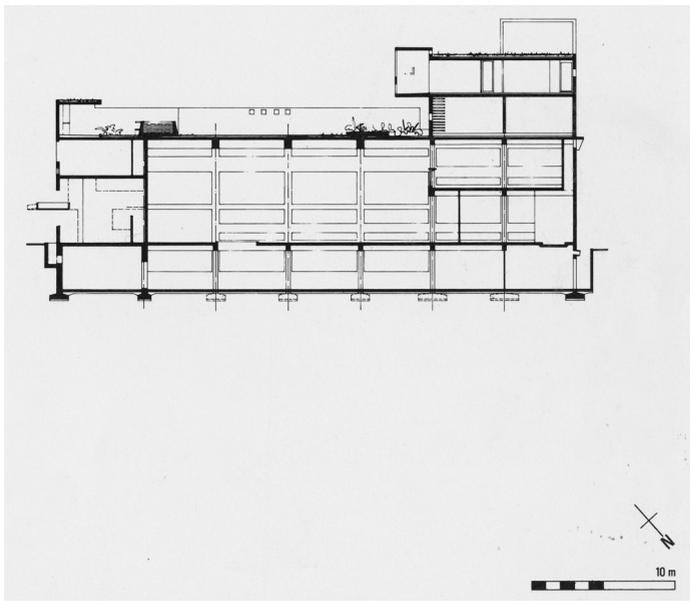
592 Original-Fotoabzüge im Nachlass zeigen den Bezug, den Franz zur Kapelle von Ronchamp hatte auf. Eine auf das Jahr 1974 datierte Fotomontage zeigt ihn selbst oberhalb des Pilgerhauses.



- B75 Ansicht West des Wohnhauses Alder in Rothrist von
Atelier 5. Aufnahme 1965.
- B76 Ansicht Ost, Wohnhaus Alder. Aufnahme 1965.



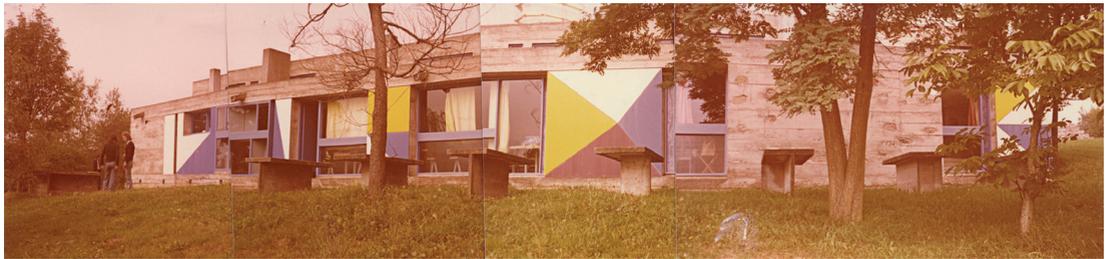
- B77 Grundrisse Unter- und Erdgeschoss des Wohnhauses Alder in Rothrist von Atelier 5, Planungs- und Bauzeit 1957 – 1958.
- B78 Quer- und Längsschnitt, Wohnhaus Alder.



B79 Längsschnitt der Boilerfabrik in Thun von Atelier 5,
Planungs- und Bauzeit 1958 – 1959.
B80 Dachaufsicht, Boilerfabrik in Thun.



- B81 Ansicht Nordwest der Boilerfabrik in Thun.
Aufnahme 1961.
- B82 Detail der Nordwestfassade der Boilerfabrik in
Thun. Aufnahme 1961.
- B83 Ansicht Nordost der Boilerfabrik in Thun.
Aufnahme 1961.



- B84 Ansicht Süd des Pilgerheims der Kirche Notre Dame du Haut in Ronchamp, Planungs- und Bauzeit 1951 – 1955. Aufnahme 1955.
- B85 Ansicht Süd Pilgerheim Ronchamp mit zusammengesetzten Fotografien zu einer Gesamtansicht aus dem Archiv. Aufnahme aus den 1970er Jahren.
- B86 Detail aus B81.

der Steine der alten Kapelle ^{~593} ganz bewusst einen Bezug zur Geschichte des Ortes herstellen, sie verorten und eine Verbindung zur Natur aufbauen sollten, eine brutalistische Strategie des as found. Die farbigen Flächen stellte Le Corbusier in eine Reihe mit ›Wandbildern und -teppichen‹. ^{~594} [← B85, B86] Die exakten Begrenzungslinien überhöhen die rauen Flächen mit den Schalungsabdrücken zu den glatten farbigen Flächen. Die farbig gefassten Fenster sind bei Le Corbusier in mittlerem Blau gehalten, welches mit der Farbe in der Wandfläche korrespondiert. Bei Klaus Franz haben sie ein leuchtendes Grün (zum Teil auch die Türen), welches sich völlig von allen anderen an der Wand verwendeten Farben absetzt. Aus dem Pilgerheim von Ronchamp extrahiert Franz das Prinzip der graphischen Textur und Elementierung sowie die X-Struktur mit farbigen Akzenten. ▶◀

593 Dieses Vorgehen wendete Le Corbusier auch an der Südwand der Hauptkapelle an. Dort ist die sehr dicke, geböschte Wand mit Bruchsteinen des Vorgängerbaues gefüllt. Sichtbar wird das hier allerdings nicht, da die

Wand innen und außen mit dem für Corbusier so typischen rauen Zementputz bekleidet ist.
594 Gargiani 2011, S. 354, in Bezug auf *Nous somme des Nomades* von Le Corbusier.

Die Reihe der aufgezeigten Bauwerke, mit denen sich Franz zum Teil sehr intensiv auseinandersetzte, wovon die gesammelten Weiheschriften im Nachlass zeugen, bestätigt die von Franz vertretene Meinung, dass aus Tradition (und sei es die jüngste)

Innovation entstehen könne. Die beiden Rundkirchen, die MIT-Kapelle von Saarinen, von der es eine Skizze von Grund- und Aufriss gibt und die Kirche St. Johann Capistran von Sep Ruf, ⁵⁹⁵ die mit einer jener Weiheschriften belegt ist, können als formal-ästhetische Ideengeber angesehen werden, deren runde geschlossene Form derer entspricht, die von Franz als »Kochtopfform« ⁵⁹⁶ beschrieben wird und die ersten Ideen und Entwürfe zu Maria Regina prägte. Die Entscheidung, den oberen Raumabschluss zusammen zu ziehen, ist durch den Guten Hirten, durch St. Albert und von St. Josef beeinflusst, die die Kegelform im Dach widerspiegelten. Diese weisen auch die schräge Achse im Kegel auf, in weniger ausgeprägter Form als in Maria Regina, besitzen aber schon den räumlichen Effekt, der dadurch erzeugt wird, die flache, sanft ansteigende Überdachung der Gemeinde und die steilere Neigung hinter dem Altar mit der hellsten Stelle im Altarraum unter dem Oberlicht. Der elliptische Raum, der sich aus der Schrägstellung der Kegelachse ergibt, entspricht in seiner Ausformung der christozentrischen Ordnung. Er kann ideal auf den Hauptort ausgerichtet werden und die Umscharung der Gemeinde um den Altar abbilden, ohne dass hinter dem Ort des Geschehens, der Asymmetrie wegen, noch Raum für die Gemeinde bliebe und damit den Platz baulich bestimmt freihalte. Die Anordnung der Kirchenbänke als architektonisches Mittel unterstützt die dynamische Ausrichtung auf den liturgischen Mittelpunkt.

Diese räumliche Determinante integriert Franz in den Zylinder und erreicht damit einen Kreiskegel, zunächst mit gerader Achse, wie er schreibt, die er später neigt, um jene Dynamik zu erzeugen, aber auch die Asymmetrie, die den Raum prägen und dem Zentralraum eine Richtung gibt, die liturgisch von Bedeutung ist. Die Dynamik, die der Raum durch die unterschiedlichen Neigungen des Kegels wie auch durch die Krümmung der Umfassung und der Verjüngung nach oben erreicht ⁵⁹⁷ sowie durch das Opaion in der Schnittfläche der gekappten Kegelspitze, dessen Licht über die Wände fließt, lassen den Raum in seiner Bewegung ruhen.

Die Kirche St. Monika ist nicht minder klar in ihrer Gestalt und noch stärker in ihrer Dynamik zurückgenommen. Hier ist alles kleiner und ruhiger, der Raum auf fast quadratischem Grundriss, und abgerundeten Ecken, wobei eine stärker eingezogen ist, so dass auch hier eine Richtung gegeben wird, die die abgeschrägten Wände betonen. Diese sind in der Höhenentwicklung und in der Neigung sehr gebündelt, so dass die Minderung der Fläche des Daches nur geringfügig zur Grundfläche ist. Der Deckenabschluss ist gerade, so dass es keinen Höhepunkt gibt.

⁵⁹⁵ St. Johann Capistran 1961.

⁵⁹⁶ handschriftliche Notizen von KF vom 21.04.1991, saai, Bestand KF.

⁵⁹⁷ was die Zylinderform auf ein Drittel der Kubatur verringert.

Im inspirationsgebenden Bauwerk der Bruder Klaus Kirche sind die Wände gerade, die Richtung wird durch das ansteigende Dach und die Lichtführung gegeben, die durch eine herausgeschobene Ecke und den dadurch entstehenden Zwischenraum seitliches Streiflicht auf die gerundete Altarwand fließen lässt. Der Grundriss ist ebenfalls fast quadratisch, mit zwei sich diagonal gegenüberliegenden abgerundeten Ecken, von der eine den schon beschriebenen Altarbereich am höchsten und hellsten Ort des Raumes aufnimmt und die andere die Werktagkapelle und die Beichtstühle. Auch hier unterstützen die Kirchbänke die Hinführung zum Altar, die in nur zwei Blöcken angeordnet sind, wie bei St. Monika. Die Orte, die Zusatzfunktionen aufnehmen wie die Sakristei, sind wie bei St. Monika ablesbar an den Kirchenkörper herangeschoben.

Die Kirchen unterscheiden sich vor allem in der Größe und damit in ihrer städtebaulichen Präsenz. Während Bruder Klaus den kleinteiligen Umraum zusammenfasst und eine ordnende Dominanz ausstrahlt, ist St. Monika ein sich fast duckender, geschlossener Körper, der vor allem durch seine ›Andersartigkeit‹ auffällt, nicht durch seine Größe. Kein Turm macht auf die Anlage und die Nutzung aufmerksam. Die Codierung ist völlig abstrahiert. Der Zugang ist hinter der Mauer des Kirchenplatzes unter einem schweren Vordach fast versteckt. Bei Bruder Klaus wird der große, bühnenartige Vorplatz, der prominent an einer Straßenkreuzung, deutlich erhöht über eine breite Treppe erreicht. Die Formensprache, die die Räume bestimmt, ist vergleichbar, die Ausformung in den einzelnen Elementen und in der räumlichen Wirkung völlig unterschiedlich. Franz hat in seiner Komposition eher eine Kapelle geschaffen, die im alltäglichen Geschehen zur Einkehr und zur inneren Konzentration einlädt, »ein Stück des äußeren Alltagsweges, der ein geschützter und geborgener Teil des äußeren Platzes [ist]«, wie es Franz beschreibt. ^{↷598}

Die Gemeindehäuser sind bestimmt durch die kompakte geschlossene Form, die nur über den Kunstgriff eines externen Treppenhauses zu erreichen ist. [→ C51, C52] Auf einem Achssystem klar geordnet aufgebaut werden die Funktionen Kindergarten (geöffnete Fassade), Saal- und Clubräume (halbgeöffnete Fassade) und Wohnen (geschlossene Fassade) übereinander gestapelt. Die gezeigten Strukturen von Lasten, Tragen und Hüllen sind in der texturierten Oberflächenbehandlung des Sichtbetons nachgezeichnet worden. [→ C12, C13] Innerhalb der fünf Projekte werden auf variierendem Raster die immer gleichen Elemente verwendet.

Die Grundform des Quaders bestimmt die Vergleichsbauten, deren Erdgeschoss aus leichten Stützen (die als Pilotis verstanden werden können) das Lastende, das geschlossene Obergeschoss trägt. Durchgehende strukturierte Wandelemente ergeben in ihrer Textur ein bewegtes, aber geschlossenes Bild. Die Wandbehandlung der geschlossenen Obergeschosse der Gemeindehäuser weist in der Verwendung des formalen Ausdrucks eine Weiterentwicklung der Bauten des Atelier 5 auf. Auch hier wird

das Ideal der Geschlossenheit verfolgt, welches sich aber mit geöffneten Bereichen im Erdgeschoss spannungsvoll in Beziehung setzt. [← B76, B81] Der gegliederte Körper zeigt sich in dem materialen Verspannungssystem von Horizontalem und Vertikalem der Baukörper als Monolith. Die differenziert geordnete, aber sehr geschlossene Gestalt des Baukörpers enthält nur wenige Fenster. [→ C18, C19] Die Oberflächengestaltung wird mit horizontalen und vertikalen Schalungsabdrücken, die eine feine Textur ergeben, konturiert, um den konzeptuellen Ansatz des kubischen Körpers zu unterstreichen. Bei den Bauten des Atelier 5 werden die Flächen in sich texturiert ohne trennende Nut. [← B75, B82] Bei Franz erhalten sie eine Elementierung durch die Abtrennung mit Linien, die durch das Einlegen von Dreikantleisten in die Schalung erreicht werden, [→ C14, C15] welche eine noch stärkere Zuordnung in Zonen erlaubt. Die gegeneinander gesetzten Flächen der offenen und geschlossenen Bereiche, wobei die Betonung des Schwere im Erhöhten liegt, werden beim Gemeindehaus Maria Regina noch stumpf gestoßen. [← A20] In der Weiterentwicklung leiten die eingeschnittenen Stützen von einem Bereich zum anderen über. [→ C21] Die offenen Erdgeschosszonen machen die Bestimmung sichtbar und schaffen Verbindung von innen nach außen. Die vorgestellten Treppentürme markieren die Funktion und entzerren die unterschiedlichen Nutzungen, wie sie auch die Baukörper gliedern. Die monolithische Wirkung wird vor allem im Obergeschoss durch die Nachzeichnung schwerer Elemente betont, die das Konstruktionsprinzip nicht eins zu eins zeigen, eher ein graphisch aufbereitetes Schema der Fügung skizzieren. Der geschlossenen Wirkung und Schwere der lastenden Obergeschosse wegen, gerade im Kontrast zu den Erdgeschossen, wird die wandhohe Schließung der Atrien an den Gebäudekanten von Franz als so wichtig betont. Diesen Gestaltungsansatz kann er bei zwei seiner fünf Gemeindehäuser umsetzen, bei St. Martin als innenliegendes Atrium [→ D106] und bei Don Bosco an einer Außenecke. [→ C14] Das Loggia-Motiv von Haus Alder erfährt hier eine konzeptionelle Transformation. Das graphische Fugenbild sowie die Fenstergestaltung sind durch die HFG in Ulm inspiriert und weiterentwickelt.

Die Auffassung von Schnell ist, »aus der Entwicklung der geistig-theologischen Veränderungen und der technischen Neuerungen, in Bezug der Materialien und deren Anwendung, aber auch weiterer technischer Möglichkeiten, entstanden immer neue Formen und Konstruktionen, die durch den Kirchenbau beflügelt wurden, so dass dieser Entwicklung ein eigener Platz in der Baugeschichte gebührt, auch wurden durch die Erprobung der Technik im Kultbau wieder neue Formen, humane und geistige Bezüge hergestellt und in die Gesamtaufgabe eingebunden, so dass die rein funktionale Betrachtung überwachsen wurde und einer sich neuartikulierten Gesellschaft adäquaten Raum schaffen konnte.«⁵⁹⁹

Die aufgeführten Beispiele zeichnen diese Entwicklung nach, die von einzelnen Architekten schon früh in den 1950er Jahren aufgegriffen wurde und in der Weiterentwicklung zu stetiger Aus-

differenzierung gelangte. Geschlossene Außenwände und die zentrale Lichtführung über dem Altar, der sich meist unter der höchsten Erhebung der Überdachung des Raumes befindet, sind Kernmerkmale, die in verschiedenste Formen ›gegossen‹ wurden und die durch eine klare Haltung in der Präsentation einer neuen Realität, die nicht nur durch die Form, sondern auch durch die Verbindung von Kunst und Technik, in Anwendung neuer baukonstruktiver Möglichkeiten zu einer gültigen Gestalt führen sollte und darin die Bedürfnisse der sich zu Gott öffnenden Gemeinde widerspiegelt. Dadurch repräsentiert der Kirchenbau der Nachkriegszeit den gesellschaftlichen Umbruch und die Formentwicklung mit einem neuen Material und konstruktiven Varianten an immer der gleichen Bauaufgabe, der Gemeindekirche, in einer geschlossenen Entwicklungslinie. ▶◀

Schon vor dem 1. Weltkrieg gab es Reformbewegungen wie auch technische Entwicklungen, die punktuell zu Veränderungen geführt haben, aber keine flächendeckende Auswirkung hatten. Nach

dem 2. Weltkrieg, nachdem alles in den Grundfesten erschüttert, vieles zerstört war, schien die Zeit für grundlegende Veränderungen gekommen und die Umsetzung dessen möglich, was sich lange im Kleinen entwickelt hatte, sei es in der Struktur der Institution Kirche und der Liturgie, sei es in der Bautechnik, in der Kunst, in der Befreiung des Menschen aus engen gesellschaftlichen Konventionen, sei es in der ethischen und ästhetischen Ausprägung der Architektur. Alle Aspekte zusammen erzeugten eine Suche nach der existenziellen Bedeutung, nach einer neuen Identität. Für diese Haltung in der Architektur stehen vor allem Le Corbusier mit seiner Ästhetik, Rudolf Schwarz mit seinen architektonisch-theologischen Schriften zum kirchlichen Bauen und der Theorie des Brutalismus für die philosophisch-qualitative Behandlung der Materialien und der Fügung. Sie stehen aber auch für den Bezug zur Geschichte, obwohl oder gerade weil die großen Neuerer den Bezug zur Geschichte nie verloren haben. Ihre gemeinsame Grundlage sind die technischen Errungenschaften, die die eigentliche Revolution in der Baugeschichte ⁶⁰⁰ darstellen, die die Lösung der Wand von der Fassade ermöglicht, ⁶⁰¹ vereint mit den sozialen Ideen einer neuen Gesellschaft und die eine andere Formensprache zeitigt. Sie (die Neuerer der Architektur: Le Corbusier, Kahn, Schwarz, Smithsons) beziehen sich immer wieder auf die menschlichen Emotionen, die es durch bestimmte Dinge auszulösen gilt oder die ausgelöst werden. Die Sinne anzuregen, ist ein Motiv der »Baukunst, als Sache der Formensprache«. ⁶⁰² Vor allem äußerten sich Le Corbusier und die Smithsons zur Ethik in der Architektur, die für eine Verbindung von Wahrnehmung, Erscheinung, Gesamtverantwortung und Bezug zum Menschlichen zu stehen scheint, die in der Grundordnung, der Einheit der Idee, der Kühnheit, der Kohärenz von Konstruktion in der Verwendung von elementaren Körperformen identifiziert wird.

Selbst Giedion führt in Raum, Zeit und Architektur die Integration der Emotion in die Wahrnehmung und Beurteilung wieder ein. Er spricht von der Geschichte des Sehens und einer neuen Raumauffassung, die ihm durch die zeitgenössischen Künstler vermittelt worden sei, »wie durch die Organisierung von Fragmenten des Lebens das Wesen einer Zeit erweckt werden kann.« ⁶⁰³

600 Le Corbusier (1923) 1969, S. 25. »[...] haben Eisen und Eisenbeton innerhalb von nur fünfzig Jahren Errungenschaften gezeitigt, die eine große Beherrschung der Konstruktion und eine alle Gesetze umstürzende neue Baukunst ankündigen.«

601 »The Five Points of a new Architecture were implicated in a dream of modernity, but they also investigated a basic grammar of load and support, platform, enclosure, poening and raised ground. Above all the Domino released new concepts of space which Le Corbusier translated into an entire system of architecture and of urbanism.« Curtis 2015, S. 444.

602 »[...] muss auf ihrem Gebiet also ›gleichfalls zum Ausgangspunkt zurückkehren und sich jener Elemente bedienen, die fähig sind, auf unsere Sinne zu wirken und die Wünsche unserer Augen zu erfüllen.« Sie muss mit diesen Elementen auf solche Weise schalten, ›dass ihr Anblick uns eindeutig anrührt‹ durch Feinheit oder Brutalität [...]. Es sind Elemente der Formensprache [...] die primär oder verfeinert, voll Zartheit und brutaler Kraft, [diese Formen] wirken physiologisch auf unsere Sinne (Kugel, Würfel, Zylinder, Waagrechte, Senkrechte, Schräge usw.) [...] (Übereinstimmung mit den Gesetzen des Universums).« Le Corbusier: (1923), 1969, S. 32.

Er beschreibt auch den Drang, das Elementare, das Irrationale wieder in die Architektur mit einzuschließen, um den Schäden der Mechanisierung entgegen zu wirken.

Zudem öffnen die Theorien Le Corbusiers zu Poesie und Sinnlichkeit, die ein Künstlerarchitekt wie er ihn forderte, durch die Synthèse des Arts erreichen könne, die Formensprache und den Umgang mit dem Material. Er konstatiert, dass der Architekt durch seine Handhabung der Formen eine Ordnung schaffe, die die reine Schöpfung seines Geistes sei. Mittels dieser Formen rühre er intensiv an die Sinne und erwecke das Gefühl für die Gestaltung. Durch die hergestellten Zusammenhänge werde ein tiefer Widerhall im Menschen erzeugt, er bestimme damit die mannigfachen Bewegungen des Geistes und des Herzens, dass einem die Schönheit zum Erlebnis werde. ^{~604}

Die Verbindung zur Kunst, ob in der Synthèse des Arts oder in der art autre ist auch das Bindeglied zur brutalistischen Philosophie. Bei Corbusier spielte das Archaische und damit das aus dem Ursprung Kommende eine zentrale Rolle. Der Hinweis zur bäuerlichen Lebensform, in der Auslegung des Brutalismus der Smithsons, ^{~605} kann als Bezug zum Material, in Verwendung wie es vorzufinden ist, in sinnliche Beziehung mit seinen Qualitäten und Wirkungen und seinem inneren Wesen gesetzt gelesen werden. Denn dort setzten sie an, am Ursprung. Auch der Mensch spielt eine wichtige Rolle, da dieser der Auslöser und der Empfänger der Emotion ist, das ist der moralische Aspekt in ihrer Argumentation. Die Begrifflichkeiten, mit denen sie umgehen, sprechen diese Sprache des Elementaren, mit den Adjektiven des ›auf den Grund gehen‹, der ›Ehrlichkeit‹, des ›Rohen‹, des ›Vorgefundenen‹ und ›Echten‹. Hier tritt auch der regionale Aspekt des Brutalismus zu Tage. ^{~606}

»Wir schulen unser Formgefühl an den reinen Zweckformen der Technik und Industrie. Das sind die Kinder unseres Geistes. Anerkennen wir sie, so eröffnen sich uns neue Schönheiten. Schönheiten adeln.« ^{~607} Diese Aussage enthält viel von der brutalistischen Philosophie, obwohl sie von Corbusier kommt. Mit den Zweckformen aus der effizientesten Kombination von zu erfüllender Funktion mit der dafür besten Konstruktion, die im Einklang mit dem Material und der Fügung entsteht, in dem Bezug von Konstruktionsehrlichkeit, auch in der Fügung der einzelnen Elemente und der Materialität, deren Wirkung und Wesen ablesbar ist, wird die Überwindung des Funktionalismus erreicht. Aus diesen sich gegenseitig beeinflussenden und bedingenden Parametern ergibt sich eine Gestalt außerhalb des Formwillens, eine ›objektive‹, da der Aspekt des Schönen keine Priorität besitzt. In Vers une Architecture finden sich weitere Punkte, auf die die brutalistische Auslegung direkt Bezug nahm, wie zum Baukörper, der nach Le Corbusier dasjenige Element ist, welches die Sinne wahrneh-

603 Giedion, Siegfried: Raum, Zeit und Architektur, 1978, S. 36.

604 Le Corbusier (1923), 1969, S. 29.

605 AD 01/1955, zitiert nach Banham 1966, S. 45.

606 Smithson 1974, *The as found and the found*, in: Robbins 1990, S. 201 ff.

607 Le Corbusier zitiert nach Roth, Alfred: Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Stuttgart 1927, S. 25.

608 Le Corbusier (1923), 1969, S. 32.

men,⁶⁰⁸ der durch die Außenhaut, in der »Umhüllung des Baukörpers« eine »Reizwirkung«⁶⁰⁹ ausübt, die die »formanzeigenden und formerzeugenden Elemente zu ihrem Recht kommen« lässt. Das sind die Materialien as found und die »Zurschaustellung der Konstruktion«, sowie das nach außen zeigen der inneren Funktionen.⁶¹⁰ Le Corbusier formulierte, »der Grundriss wirkt vom Innen auf das Außen; das Äußere ist Resultat des Innern« und sieht darin »[das] Wesentliche der Wirkung auf die Sinne enthalten.«⁶¹¹ Auf das Material geht Le Corbusier ebenfalls ein, welches er als »die rohe Tatsächlichkeit [...] als Stoffwerdung für die mögliche Idee«⁶¹² sieht, ganz im Sinne Berlages, der forderte, »die Ehrlichkeit und die Reinheit in der Architektur zu zeigen.«⁶¹³ Aus dem historischen Formenrepertoire suchte er die grundsätzlichen Hauptmerkmale und Prinzipien zu extrahieren, aus der Analyse ländlicher, industrieller und historischer Architektur leitete er typologische Muster ab.⁶¹⁴ »In Le Corbusiers Entwicklung spiegelt sich die Entfaltung unserer Zeit. Zuerst handelt es sich darum, die Möglichkeiten zu erspüren, die in ihr verborgen lagen und sie in neuen Kraftquellen auszubilden.«⁶¹⁵ ◀▶

609 ebenda, S. 33.

610 Le Corbusier formulierte das schon 1923 in den Leitsätzen in Ausblick auf eine Architektur, zitiert nach: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, zusammengestellt von Conrads, Ulrich, Braunschweig 1986, S. 58.

611 ebenda, S. 51.

612 Le Corbusier (1923), 1969, S. 37.

613 Berlage hier zitiert nach Giedion 1978, S. 215 und in Smithson 1974, S. 21.

614 Curtis 2015, S. 446.

615 Giedion 1978, S. 346.

Der dritten Generation nach der Definition von Drew,⁶¹⁶ wie sie die Smithsons oder auch Klaus Franz verkörpern, kommt die Rolle zu, den Sinn der modernen Architektur neu zu interpretieren sowie diese zu ihren Wurzeln zurück zuführen.⁶¹⁷

Am deutlichsten sichtbar wird diese Entwicklung in der Kunst, die den Bezug zum Irrationalen am stärksten zulässt. Sie legte die innere Bedeutung auf die Beobachtung von emotionalen (und damit irrationalen) Zügen innerhalb der menschlichen Natur, der sie Ausdruck zu verleihen suchte. Der Mensch in seinen vielerlei Ausformungen wird akzeptiert und interpretiert und die humane Irrationalität bejaht, was sich in Ausdrucksformen widerspiegelt, die vielfach mit Gegensätzlichem arbeiten. Damit wird zwar der Rationalismus abgelehnt und doch nicht ganz aufgegeben. Betont wird der Anspruch auf den individuellen Ausdruck und die Rückbesinnung auf volkstümliche Architektur sowie auf Natur in Form und Material. Die Mittel der Gestalt werden intensiv gesucht.⁶¹⁸ Der Prozess der Entstehung wird als verstörendes Moment eingeführt u. a. durch die objets trouvés, die als Fundstücke aus der Natur kommen oder alltägliche Dinge, die auf das Ursprüngliche, Ehrliche und Authentische eines Gegenstandes bzw. eines Materials hinweisen, die aus ihrem Kontext herausgegriffen und auf einen Sockel gehoben zur Kunst erklärt wurden.⁶¹⁹ Auf der Suche nach neuen Grundmustern wurden die Begriffe der everyday culture mit Bezug zum Volkstümlichen von den Smithsons und der low culture von Venturi geprägt, was sich auch im underdesigning und in der bloody mindedness von Banham ausdrückt. Auf verschiedenen Ebenen tritt die Begrifflichkeit des brut auf, sei es in der art brut von Tapié, in der epiderme brutal und im béton brut von Corbusier oder eben im New Brutalism der Smithsons.

Brut kann als eine typologische Beschreibung sowohl in der Kunst als auch in der Architektur verstanden werden, das den Aspekt des Ursprünglichen und des Wahrhaftigen ausdrückt. In der Erweiterung auf den Brutalismus durch die Smithsons kommt der Aspekt des Konstruktiven hinzu: »[...] Denn es scheint uns, dass die Erfindung formaler Mittel, die uns erlauben, ohne Übertreibung oder Rhetorik das bloße Vorhandensein der mechanischen Einrichtungen zu spüren, welche unseren Bauten zugrunde liegen und sie erschließen, dass diese Erfindungen den eigentlichen Kern der heutigen Architektur ausmacht.«⁶²⁰ Die Smithsons haben den Begriff mit verschiedenen Beschreibungen von metaphorischen Vergleichen und Bildern belegt, ohne ihn eindeutig festzulegen, und auch die Literatur, die die Architekturströmungen der Nachkriegszeit aufbereitete, hat verschiedentlich versucht, dem Brutalismus Form zu geben bzw. die Form des Brutalismus zu deuten.⁶²¹ Eine der prägnantesten Erklärungen

616 Drew 1972, S. 31.

617 ebenda.

618 ebenda, S. 59.

619 Flaschentreckner, Muscheln, Skelette, Wurzeln.

620 Smithson A&P *Ohne Rhetorik* in *Werk/archithese* 01/1977, S. 11.

621 Der Brutalismus wird in der Geschichtsschreibung zum 20. Jahrhundert wie bei Frampton, Jödicke oder auch Huse thematisiert, aber auch in regional verankerten Überblickswerken.

622 Banham 1966, gleichzeitig in England und in Deutschland in der jeweiligen Landessprache erschienen.

gibt Joedicke, der als inizzierender Herausgeber des Buches von Banham ⁶²² für die hohe Verbreitung der brutalistischen Ansätze verantwortlich ist, aber auch für den Eintrag von Banham in Hatjes Architekturlexikon, ⁶²³ den er als Architekturhistoriker für brutalistische Architektur zusammenfasst. Diese bedeute »Verantwortung, Wahrheit, Objektivität, Materialgerechtigkeit und Konstruktionsgerechtigkeit.« ⁶²⁴

Im Zusammenhang mit Beschreibungen brutalistischer Architektur werden einige Attribute in der Literatur ⁶²⁵ immer wieder genannt, welche als Eigenschaften eines brutalistischen Gebäudes interpretiert werden. In den an gebauten Gebäuden vollzogenen Analysen sind allerdings jeweils nur einige dieser Kategorien festzustellen, andere fehlen, d. h., dass ein Gebäude nicht alle, sondern nur ausgewählte der verschiedentlich verwendeten Attribute aufweisen kann, um dem brutalistischen Kanon zugeschrieben zu werden. Diese Attribute werden häufig von außen (von Dritten) auf die Gebäude projiziert, da die meisten Architekten sich weder mit den Ausführungen der Smithsons noch mit den Banhamschen identifizierten und doch Aspekte der brutalistischen Theorien aufnahmen, ⁶²⁶ ob bewusst oder unbewusst sei dahingestellt, zumal diese eng mit dem ästhetischen Ausdruck und den Theorien von Le Corbusier verbunden sind. Lefavre sieht die übergreifende Verbindung im »international einmaligen humanistisch-rebellischen Geist.« ⁶²⁷ Frampton führt aus, dass nach der Secondary School of Hundstanton die Entwicklung des Brutalismus zu einem großen Teil auf das Spätwerk von Le Corbusier zurückgeht. In diesem Zusammenhang zitiert er Peter Smithson aus dem Jahr 1959: »Mies ist groß, aber Corb kommuniziert.« ⁶²⁸

Die Haltung der Brutalisten kann wie aufgezeigt aus den Schriften der Smithsons und auch Le Corbusiers abgeleitet werden. Die Frage nach den tatsächlichen ästhetischen Merkmalen, die ein brutalistisches Bauwerk erkennen lassen, lässt sich nur aus der im Gesamtzusammenhang von Materialität und deren Behandlung, des Konstruktionsprinzips, der zu erfüllenden Funktion (auch in ihrer Wesenheit) und der daraus entwickelten Gestalt

623 »das grundlegende Ziel des Brutalismus war zu jeder Zeit eine Komposition zu finden, die von Konstruktion, Raum, Organisation und Material her für ein bestimmtes Gebäude im Sinne von *Smithson* notwendig ist. Diese Konzeption mit völliger Ehrlichkeit ausgedrückt, führt zum unverwechselbaren architektonischen Bild. Dabei geben die anderen bildenden Künste nicht ein ästhetisches Vorbild, sondern ein Beispiel für die Methode.« Banham in: *Lexikon der modernen Architektur*, hg. v. Gerd Hatje, München, Zürich 1966, S. 61.

624 Jödicke, Jürgen: *Moderne Architektur. Strömungen und Tendenzen*, Stuttgart 1969, S. 108 – 137.

625 Banham 1966, Lichtenstein 2001, Frampton 2010, Smithson 1974, Cloc: *Brutalism* 2013, Huse 2008, Jödicke 1969, Sterling 2010, van den Heuvel 2015, Stalder 2000.

626 Lefavre sieht van Eyck als erklärten Brutalisten und fragt sich, weshalb ein »So ausgemachter Brutalist [...] er dann nie der brutalistischen Bewegung an[hing]? Warum verwendete er den Terminus nie in Verbindung mit seiner Arbeit? Einer der Hauptgründe dafür ist

offensichtlich: Mehr als in der Architektur, auf die der Begriff sich bezog, lauerten in der Bezeichnung Brutalismus selbst. [...] nachdem es die Smithsons geschafft hatten, sich selbst zum Synonym für den Brutalismus zu erheben. [...] einem Mitglied der *Kernfamilie* des künftigen Team X hätte es nicht angestanden, sich den Begriff eines anderen anzueigenen. Das war nicht nur eine Frage der Kollegialität oder Integrität, sondern wäre auch dem eigenen beruflichen Interesse zuwidergelaufen. Jedes Familienmitglied hatte zwar teil an einem gemeinsamen Programm, musste jedoch sein eigenes Revier innerhalb des gemeinschaftlichen Territoriums abstecken.« Lefavre 2017, S. 80. Sie führt weiter aus, »Hermann Herzberger, selbsterklärter Jünger van Eycks, übernahm die Position seines Meisters im Team X und scheute ebenfalls vor dem Etikett des Brutalismus zurück, obwohl er de facto Brutalist war.« S. 83.

627 Lefavre 2017, S. 84.

628 Frampton 2010, S. 233.

ermitteln. Hieraus lassen sich vielfältige Ausprägungen ableiten und sind damit nicht in harten Kriterien klassifizierbar. ⁶²⁹ In diesem Sinne ist wohl auch Banhams Resümee interpretierbar, welches er 1966 im Kapitel ›Die brutalistische Gestaltungsweise‹ zog, dass der Brutalismus zu einem weit über seine Ursprünge hinaus verbreiteten Stil geworden sei und dass diese Ursprünge noch genügend Gewicht hätten, um den vielen Abkömmlingen ein »einigermaßen übereinstimmendes Image aufzudrücken, selbst wenn die eigentlichen Glieder in der Kette« ⁶³⁰ und deren Zusammenhänge nicht nachvollzogen werden könnten. Auf das was diesen Stil oder auch ein Image ausmacht, geht Banham nicht ein. Eben hier setzen die vorgeschlagenen Strategien an, die die Zusammenhänge innerhalb der Kette aufzeigen, oder anders gesagt, die konstituierenden Merkmale eines brutalistischen Bauwerks benennen können.

Wahrhaftigkeit, as found des Ortes und seiner Bedingungen, die Auffassung, dass Architektur Kunst sei ⁶³¹, die Entwicklung der Gestalt aus der Synthese von Konstruktion und Fügung nach dem Wesen des Kraftflusses und des eingesetzten Materials werden als eigentliche Motive der brutalistischen Strategien immer wieder benannt, müssen aber gerade in der spezifischen Gesamtwirkung jeweils analysiert werden. ⁶³² »Der Brutalismus ist eine dialektische Ausdrucksform, er sucht den universalen Modernismus einerseits in Werte und andererseits in Bilder zu zerlegen, mit gleichzeitiger Zufügung von neoplastischen Formen. [...] Eine kritische Kategorie, die sich an bestehenden gemeinsamen Merkmalen orientiert.« ⁶³³ Um sich der Frage der Erhaltungsstrategie für ein Gebäude im brutalistischen Habitus anzunähern, wird empfohlen, die aufgeführten Attribute der Analyse zugrunde zu legen, um eine differenzierte Beschreibung für die inhärente Entwurfshaltung und die daraus resultierenden eingesetzten Mittel und Merkmale zu erreichen.

Aus der großen Varianz und Vielfalt der möglichen ästhetischen brutalistischen Attribute heraus ⁶³⁴ wird die Begrifflichkeit der ›brutalistischen Strategie‹ eingeführt, die eine Analyse der Charakteristika der Gebäude zu generieren erlaubt. ⁶³⁵ Der

629 Festzuhalten ist, dass schon ab Mitte der 1950er Jahre die Auffassungen von Banham und den Smithsons divergierten und sich in unterschiedliche Richtungen entwickelten, was in der Veröffentlichung des Buches von Banham 1966 kulminierte. Danach hat er sich nicht mehr öffentlich zur brutalistischen Bewegung geäußert. Die Smithsons schlugen innerhalb ihrer Auffassung auch eine andere Richtung ein, die sie mehr zu städtebaulichen Betrachtungen führte, die sie im Team X vertraten.

630 Banham 1966, S. 90.

631 Smithson A&P: The Ordinary and the Banal, in Lichtenstein 2001, S. 141.

632 Handelt es sich doch bei brutalistischen Bauten, wie bei allen anderen, um individuelle Prototypen, die qua Definition nur einmal existieren und damit immer unterschiedliche Ausgangspositionen, Rahmenbedingungen, Anforderungen und Grundlagen beinhalten. In die Bewertung müssen alle diese Parameter einbezogen werden.

633 Frampton 2010, S. 234.

634 »Die Langlebigkeit des Brutalismus entspricht seiner Unschärfe, also seiner Fähigkeit, als Reaktion auf unterschiedliche, selbst widersprüchliche Agenden seine Bedeutung zu verändern. Wie Martin Filler kürzlich in einer Rezension von sieben Büchern zum Thema feststellte, ist der Brutalismus heute für so viele Interpretationen offen, dass er allem – und auch dem Gegenteil von allem – Platz bietet. Der kleinste gemeinsame Nenner heißt Sichtbeton.« Lefaivre 2017, S. 77.

635 »Die Unterscheidung zwischen einer jeweils individuellen, einmaligen und aus der funktionalen und sozialen Aufgabe vor Ort abgeleiteten künstlerischen Antwort und einer seriell, technisch und stilistisch normierbaren Gestaltung ist für die Definition des Brutalismus der 1960er und 1970er Jahre brauchbarer als dessen Reduktion auf Betonästhetik.« Buttler 2017, S. 74.

636 Dieser Begriff hat eine gewisse mathematische Unschärfe in seiner Definition, die hier explizit erwünscht ist.

Begriff ›Strategie‹ wird als Entwurfsmuster verstanden, welches eine Familie austauschbarer Algorithmen ⁶³⁶ enthält, die sowohl eine Auswahl von Eigenschaften ermöglichen, die die Flexibilität erhöhen als auch die Wiederverwendbarkeit. ⁶³⁷ Die Strategie steigert damit die Anwendbarkeit auf Objekte, die bisher nicht erfasst werden konnten und kann zur Klärung der Intention der architektonischen Aussage und der Entwurfshaltung beitragen, wie z. B. Le Corbusier, der von Beginn an die »sensation physique déterminée« bestimmter Formen und Volumen im Blick hatte.

Zur Ausweisung und Bewertung für eine architektonisch differenzierte Erklärung der einzelnen Gebäude, was sie ausmacht und welches ihre spezifischen brutalistischen Merkmale sind, die sich auf die Erhaltung bedeutsam auswirken, wurden aus der einschlägigen Literatur ⁶³⁸ folgende brutalistische Strategien extrahiert, die zusätzlich zu den drei von Banham klassifizierten Merkmalen für die Beschreibung herangezogen werden können. Diese sind nicht starr zu klassifizieren, sondern beschreiben qualitative Eigenschaften, die als Kanon brutalistischer Strategien gehandhabt werden können. In Assoziationsgruppen von vier und mehr Strategien, (auch zusätzlich zu denen von Banham, ⁶³⁹ die mit [B] gekennzeichnet sind), kann sich daraus ein Muster einer zugrundeliegenden Haltung ergeben ⁶⁴⁰:

- *as found* (»Eigenschaften [...], sind die der Direktheit, der Unvermitteltheit, des Rohen, der materiellen Präsenz.« (Lichtenstein 2001, S. 9) »Wie gefunden und gefunden«, bezieht sich nicht nur auf die Wahrhaftigkeit des Materials, sondern auch auf den Inhalt und den Bauplatz, Smithson, in Robbins: IG 1990, S. 201, Lichtenstein S. 40 ff [B]),
- *Ehrlichkeit im Material* (ästhetische Qualität des Materials, in seiner Echtheit, Reinheit in rohem Zustand hervorheben, Bevorzugung von Baustoffen mit inhärenten *as found* Qualitäten und diese ihrem Wesen nach verwenden und zeigen, Smithsons AD 01/1955, Banham 12/1955 AR [B]),
- *béton brut* (roh, unbearbeitet, Sichtbeton als ein Material, die Direktheit im Ausdruck der Übereinstimmung von Material, Form und Konstruktion und den Prozess der Herstellung zu zeigen, Smithson, A&P AD 01/1955),
- *épiderme brutal* (grob, roh, schonungslos, krass, sichtbare Gestaltung und Konstruktion der Fassaden und Bauteile mit Sichtmauerwerk, dicken Fugen und Betonelementen, Zeigen der Fügung der Elemente, aber auch Mischbeton mit Bruchsteinen und *béton-brut*-Elementen, von Le Corbusier eingeführter Begriff, den er auch auf die Jaoul Häuser anwendet, im Zeigen des Konstruk-

637 Strategie als Muster in einem Strom von Entscheidungen, die integraler Bestandteil eines Programms sind, nach Mintzberg, Henry: Patterns of Strategy Formulation, in: Management Science, 24/1978, S. 934–948.

638 unter Nennung der Quelle und ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

639 die als *Grundmodul* bezeichnet werden können, Banham, Reyner; Der *New Brutalism*, in AR 12/1955, in: Lichtenstein 2001, S. 128–137, indem er anmerkt, dass unter den brutalistischen Attributen, die sehr weit

gefasst seien, sehr viel aber auch sehr wenig verstanden werden könne: 1. »die klare zur Schaustellung und Exposition der Konstruktion« und 2. »die Auswahl und Hochschätzung der Baustoffe wegen ihrer inhärenten *as found* Qualitäten« und 3. »die formale Ablesbarkeit des Grundrisses«, die er gleichsetzt mit der »Erinnerbarkeit als Image«.

640 Um die Anmerkungen nicht zu überlasten, erscheinen die Literatur- und Seitenangaben innerhalb des Textes.

- tionsprinzips, welches für die unterschiedlichen Aufgaben (Wand, Decke, Fenster) unterschiedliche Materialien aufweist, in Gargiani 2014, S. 377, auf welche sich Banham ganz spezifisch bezieht, ⁶⁴¹ Banham 1966, S. 85),
- raue Poesie (im Gegensatz zu einer von Massenproduktion beeinflussten Gesellschaft ausgeprägten Gestalt, die in ihrer Oberfläche Bezug zur Natur und zur regionalen Bautradition nimmt, Sbriglio 2013, S. 25),
 - without rhetoric (unumwunden, direkt, klar, elementar, ursprünglich, archaisch, Smithson A&P 1974),
 - aformal (unabhängig von geometrischen oder visuellen Gestaltungsmethoden oder vorgefassten Typen, Unvermitteltheit des Gestus, Banham 12/1955 AR und Definiton 1966, S. 41),
 - offene Zurschaustellung der Konstruktion (unverkleidete Konstruktion und explizite Exposition, möglichst innen und außen sichtbar, z. B. Instituto Marchiondi, Banham 12/155 AR [B]),
 - formal ablesbare Struktur (Struktur als Beziehung der Teile und Elemente zueinander, räumliche Interaktion der Bauteile zueinander, Stellung und Durchdringung, Kohärenz von Konstruktion, Material und Fügung, Banham 12/1955 AR),
 - formale Ablesbarkeit des Grundrisses (die inneren Funktionen und Zusammenhänge nach außen ablesbar zeigen, Funktionsbereiche in einzelne Körper aufteilen und ablesbar wieder zusammen setzen, Banham 12/1955 AR [B] z. B. die Verschachtelung des Haus Ungers oder das Zeigen der Versorgungsstränge),
 - top heaviness (expressive, herausgestellte, schwebende Betonung der oberen Geschosse, frei auskragend, sich nach oben verbreiternd, Pevsner ⁶⁴²)
 - Image (expressive, skulpturale, einprägsame Gestalt, die Emotionen auslöst, Banham AR 12/1955, wird von den Smithsons in Vorbereitung auf die Ausstellung Parallel of Live and Art eingeführt und angewendet, aber nicht auf Architektur [B]),
 - typologische Orientierung, model mode oder auch object type (Modell oder Modus einer Methode, auch object type, in Anwendung gleicher Elemente, Typisierung, im Anspruch für die gleiche Aufgabe auch an anderer Stelle in Elementen anwendbar ⁶⁴³, ethische Korrektheit, Smithsons 1956, Präambel zur Konferenz von Dubrovnik, Smithson bei der Konferenz in Otterlo in Newman 1961 und Frampton 2010, S. 234),
 - Repetition identischer Teile (das Geheimnis der Wiederholung gleicher Teile, worin wiederum eine architecture autre gesehen wird, Smithson, A&P Ohne Rhetorik, Werk 01/1977 S. 15 ff),
 - Architektonik (auseinandernehmen und wieder zusammensetzen der Elemente zu einer neuen Form, Ablesbarkeit der inneren Struktur, z. B. Queenscollege von Stirling, Frampton 2010, S. 234),

641 Banham 1966, S. 85.

642 Ein von Nikolaus Pevsner eingeführter Begriff für die Beschreibung des brutalistischen Merkmales der Kopflastigkeit, wie sie die Boston Cityhall, die viele Nachahmer inspiriert hat, aufweist. »oppressively top-heavy«, aus: Boston City Hall and a History of Reception von David Monteyne, in: Journal of Architectural Education Vol. 65, 10/2011, S. 45–62.

643 »Als Architekten haben wir uns für eine Modellfallbezogene Schaffensmethode entschieden, das heißt, wir versuchen jeden Bau als ein einmaliges Fragment zu verstehen, aber als ein Fragment, das in sich formale und organisatorische Keime enthält, die zwanglos zu einer Group-Form führen können – ein dem mittelalterlichen Städtebau analoges Vorgehen. Smithson A&P in: Werk 01/1977, S. 19.

- Archiskulptur (verschwimmen der Grenzen von Architektur und Skulptur von innen und außen zu einem skulptural geformten Volumen, ohne offensichtliche funktionale Anforderung, ein »totaler plastischer Ausdruck«, Sterling in Vidler 2010, S. 88 und Archiskulptur 2005, S. 136),
- une architecture autre (im Gegensatz zu etablierten Form-Vorstellungen und dem aristotelischen Begriff von Schönheit, hin zu einer »Anti-Kunst«, karg und puritanisch, die innere Struktur und Anwendung zeigend, Banham 1966, S.134 und Smithson, A & P 1977, S. 14),
- Under-designing (auch im Detail: Reduktion und Unvermitteltheit, elementare, ungekünstelte Gestaltung, Konzentration auf das Wesentliche, »Understatement« in der Verwendung vorgefertigter Materialien, Banham 12/1955 AR, 1966, S. 19),
- bloody mindedness (formalen Problemen und Symmetrien mit einer souveränen Missachtung und »Trotzigkeit« begegnen, Banham 12/1955 AR ⁶⁴⁴).

Diese einzelnen Strategien, die ebenfalls wieder in ihrem Ausdruck nicht völlig umrissen und eindeutig sind, können zur differenzierten Analyse und Darstellung von brutalistischen Objekten und Fragestellungen herangezogen werden. Sie lassen sich kleinteiliger als die von Banham etablierten drei »großen Kategorien« ⁶⁴⁵ anwenden. Die Strategien beschreiben die inhärenten Eigenschaften genauer und verweisen auf das Explizite, das ein Bauwerk ausmacht, ohne völlig eindeutig klassifiziert und definiert zu sein, so dass sie auf die große Anzahl und Vielfalt brutalistischer Bauwerke angewendet werden können. Sie stellen eine Möglichkeit, eine Methode der Analyse dar, um das Feld der Nachkriegsbauten differenzierter abgrenzen zu können und die zu Grunde liegende Entwurfshaltung und deren Gestaltmerkmale zu erfassen. Wichtig dabei ist die Analyse des einzelnen Bauwerks und die Spezifik der angewendeten Strategien. Daraus lässt sich ableiten, dass der Brutalismus nicht als Stil angewendet werden kann, da die in der spezifischen Verwendung unterschiedlicher brutalistischer Strategien sich im Resultat des Prozesses ausdrückt, die die Haltung des Entwerfers spiegelt. ▶◀

645 Banham Reyner; *Der New Brutalism*, AR 12/1955, in: Lichtenstein 2001, S. 128–137, die in seinem Buch von 1966 keine Erwähnung mehr finden.

5

Die Bauten von Klaus Franz im Spannungsfeld von Katholischer Kirche, technischer Entwicklung und brutalistischen Strömungen

Im Nachkriegsdeutschland standen vor allem die Fragen nach der Gestaltung des Wiederaufbaus und nach den angemessenen Formen im Raum. Diese in den Architekturzeitschriften heftig geführte Diskussion, wie auch im CIAM, mündete 1959 in die Auflösung dieser Institution und der Nachfolge durch das Team X, wodurch

der starken Veränderung in der Formensprache sowie im Selbstverständnis der Architekten auch institutionell Ausdruck verliehen wurde. Ein neuer Geist sollte in der Architektur gebauten Ausdruck finden, der sich in verschiedenen parallel verlaufenden Strömungen ausdrückte, da es keine eindeutigen Antworten mehr gab. Die Aufgaben waren in einer emanzipierten Gesellschaft, in die sich die Nachkriegsgesellschaft hinein entwickelte, sehr vielschichtig geworden und wurden eben auch vielschichtig diskutiert und konzipiert, was sich in einer großen Formenvielfalt niederschlug. ❖❖

Mit der Anwendung neuer, archaischer Formen und der Verwendung des béton brut und der epiderme brutal in Bauwerken, die große Strahlkraft besaßen, setzte Le Corbusier weithin sichtbare neue

Akzente für die nachfolgende Entwicklung des formalen architektonischen Vokabulars, welches er auch in kirchlichem Zusammenhang erweiterte. Mit der Kapelle von Ronchamp verhalf er dem schon länger in der Schwebeliegenden Trend zu freieren Kirchenräumen im Grundriss aber vor allem auch im Aufriss zum internationalen Durchbruch. In Deutschland hatten schon die großen katholischen Kirchenbaumeister ¹ wie Dominikus Böhm mit dem Entwurf zur Opferkirche Circumstantes 1922, Gottfried Böhm mit St. Albert 1952 und Scheider-Esleben mit St. Rochus 1955 ² dem »Zentralbau als einfachsten Ausdruck der [...] Gemeinschaft,« ³ akzentuiert Gestalt verliehen, in Übereinstimmung von Form, Konstruktion und Liturgie zur Erhöhung der Gemeinde in einer wieder neu aufgenommenen Verbundenheit zu »Corpus Christi mysticum« ⁴, die sich in Franz' Schaffen fortsetzte.

Die bedeutendste Neuerung im Aufriss und in der Außen- und Innenraumgestaltung ergab sich aus dem Schalenbau, der ab Mitte der 1950er Jahre, die Bestrebungen der 1930er wieder aufgreifend, sich in immer stärkeren Formen zu artikulieren beginnt, der beliebig gerundet und gestülpt werden kann und große Spannweiten stützenlos überspannt. Die daraus geformte Ummantelung ist nicht nur schützende Hülle oder ordnende Führung des kirchlichen Handelns, sondern gibt dem Raum sichtbare Gestalt. Aus dieser Bedeutung entwickelte Klaus Franz die Hülle für die Kirche Maria Regina, die auch als Mantel Mariens interpretiert werden kann.

Mit der Öffnung der Kirche durch Papst Pius X und durch die katholische Liturgische Bewegung wurde der zur Gemeinde offene Kirchenraum eingeführt, der durch Rudolf Schwarz abstraktes Schema Der Offene Ring beschrieben und von Franz eingesetzt wurde, noch vor Ratifizierung des 2. Vatikanums, welches das »Agiornamento« der Liturgie und des Kirchenraumes hin zum gemeinschaftlichen Feiern institutionell vorgab und damit die neuen Formen beförderte, die oft in der Geometrie ihre Vergeistigung auszudrücken suchten.

Die Suche nach einer angemessenen Form und einem angemessenen Material für die sich verändernde Kirche in ihrer gesellschaftlichen aber auch räumlichen Dimension findet in der Verwendung des Materials Beton als neuem Baustoff Gestalt und Form und repräsentiert damit die Wandlung der Gesellschaft hin zu einer neuen, demokratischeren Ordnung. Die Formen, die

1 Auch auf evangelischer Seite wurden zentrale Kirchenräume geplant, wie die nie gebaute und doch sehr beeinflussende Sternenkirche von Bartning, über die er schreibt: »Der neuen Raumform entspricht eine neue technische Konstruktion [...] Das Resultat: Liturgische Anordnung, architektonische Raumform und technische Konstruktion sind also eine vollkommene Einheit.« Bartning, Otto: Die Sternkirche. Erläuterungsbericht, Berlin 1922, Typoskript, OBA TUD, zitiert nach:

Otto Bartning, Architekt einer sozialen Moderne, hg. v. Akademie der Künste Berlin und Wüstenrot Stiftung, Darmstadt 2017, S. 42.

2 Lepik, Andreas; Heß, Regine (Hrsg.): Paul Schneider Esleben Architekt, Ostfildern 2015, S. 100–105.

3 Bartning 2017, S. 42. Jacob Burckhardt hat den Zentralbau als höchste Idee der Architektur angesehen.

4 Schnell 1960, S. 13.

sich frei aus den Möglichkeiten ergaben, die der Stahlbeton bot und damit den Gestaltkanon unendlich steigerten zu einer nie da gewesenen Formenvielfalt, sind in ihrem Ausdruck als ›zeitgemäß‹, also in die Zukunftweisend zu deuten. Sie bildeten deshalb die Wandlung der Kirchen in beiderlei Hinsicht ab, die Veränderung der Liturgie im Verhältnis zur Gemeinde sowie die neuen Kirchenräume und -bauten. Der innere Prozess wird auf allen Ebenen nach außen sichtbar. In einer unverwechselbaren Wahrhaftigkeit wird der ›Neuanfang‹ der Institution Kirche ablesbar gemacht.

Das Material Beton war die Grundvoraussetzung für die »Nahtlose Verschmelzung von Material, Bau- und Kunstwerken. [...] Aus diesem universellen künstlerischen Anspruch knüpften Architekten dieser Zeit nicht zuletzt an die Ideen der Baukunst der Romanik und Gotik an,«⁵ was wiederum die These einer sinnlichen Gesamtwirkung im Schaffen und Werk von Klaus Franz bekräftigt, der die Formen von Außen und Innen dachte und konzipierte, die nicht trennbar voneinander sind. Abgeschlossenheit und Verinnerlichung wurden bei den Kirchen Maria Regina und St. Monika im Material mit der Form verbunden, die zusätzlich eine Gestalt auszeichnet, die sich der konventionellen Lesart entzieht, aber die auch in den komplexen Kubaturen der Gemeindehäuser erreicht wurde.

Hinter den Forderungen der Zeit nach Materialgerechtigkeit und Klarheit, welche als Schlüsselbegriffe der Epoche anzusehen sind, stand eine moralische Haltung, die Echtheit, Ursprünglichkeit und Wahrheit forderte, was sich gestalterisch in einer aus geometrischen Körpern bestehenden, klaren und einfachen Formensprache ausdrückte, die auch aus der Natur abgeleitet war. Dieser Purismus ist ethisch begründet und nicht nur rein wirtschaftlich.⁶ In der spannungsvollen Gegenüberstellung gegensätzlicher Merkmale wurde die Auseinandersetzung mit den Bauwerken herausgefordert. So konnte mit Beton gleichermaßen Schwere und Leichtigkeit erzeugt werden. Aus Logik und Poesie, mathematisch und virtuos, natürlich und technisch, glatt und rau, statisch und dynamisch, gerade und gebogen, offen und geschlossen, freien Formen und gerasterten Wiederholungen konnten kraftvolle Beziehungen und Brüche erreicht werden.

Wie die as found-Haltung die Entdeckung und Wertschätzung des Gewöhnlichen suchte⁷, so imaginierte Le Corbusier schon 1923 diese Grundidee, »die Wirklichkeit und Banalität sind die künstlerische Quelle für die Weiterentwicklung der Architektur.«⁸ In den konstruktiv-expressionistischen Formen, die auf den Industriebau des 19. Jahrhunderts zurückgehen und eine Mischung aus industriell- und handwerklich gefertigten Bauelementen sowie eine Nebeneinanderstellung verschiedener Elemente und brutalistisch hervorgehobener konstruktiver Details sind, drückte sich der Wunsch nach Ablesbarkeit der Funktion und dem Herausstellen der statischen Erfordernisse aus. Bei Franz zeigt sich dies in den Formen der Kirchen sowie deren deut-

5 Seehausen, Frank: Bunker Gottes. Betonkirchen zwischen Rückzug und Experiment. in: Beton, Material und Idee im Kirchenbau, Marburg 2014, S. 43.

6 vgl. Schmidt, W.D.: Innovation und Experiment. Wur-

zeln moderner Architekturauffassung. in: Auf dem Weg zum neuen Wohnen, Basel, Boston, Berlin 1996, S. 11.

7 vgl. Lichtenstein 2001, S. 9.

8 Le Corbusier (1923), 1969, S. 38.

lich ausgelagerten Zusatzfunktionsbereichen wie die Sakristei, aber auch in den exponierten Treppentürmen der Gemeindehäuser, die wie bei Kahn die ›dienenden Elemente‹ aufnahmen.⁹ Mit diesen Elementen konnte zusätzlich zur annähernd analogen Grundkörperausbildung eine Typenklassifizierung von verwandten Gebäuden mit ähnlichen Nutzungen im *model mode* bzw. im *object type* geschaffen werden. »Einem Baukörper den vollen Glanz seiner Form unter dem Licht zu belassen, die Außenhaut dabei jedoch den häufig nützlichkeitsbedingten Erfordernissen angleichen, heißt bei der Gliederung der Außenhaut, die formanzeigenden und formerzeugenden Elemente zu ihrem Recht kommen zu lassen.«¹⁰

Für die Gemeindehäuser von Franz hat einerseits die *Unité* in Marseille und andererseits das Pilgerzentrum von Ronchamp von Le Corbusier Vorbildcharakter. Mit der *Unité* hatte Corbusier einen Typenbau präsentiert, den er in verschiedenen Städten in leicht modifizierter Form immer wieder baute. Herzberger nannte es ›prototypisches Bauen‹, eine Methode und nicht Formenvorrat.¹¹ In diesem Sinne waren die Bauten des *Atelier 5*, die sich an Le Corbusier orientierten und diesen interpretierten,¹² der Nachweis für die Möglichkeit der Übernahme einer Haltung ohne zu imitieren. Sie haben wiederum Gebäude geschaffen, die Franz ebenfalls inspirierten, die Einfluss auf die Gestalt der Gemeindehäuser ausübten, die er in der Kubatur und der Fassadengestaltung rezipierte. Für Franz ebenfalls prägend war die Thematik der CIAM-Konferenz 1959 in Otterlo.¹³ Dort wurde hart um den ›richtigen Weg‹ für einen idealen Typ gerungen, der sich auf alle Bereiche des Bauens erstrecken sollte.

Der *model mode*, für den die Smithsons in dieser Konferenz eintraten, entsprang dem Wunsch, ohne ›Rhetorik‹ zu bauen, ein Gebäude als einzigartig zu gestalten, als ein Fragment, das in sich formale und funktionale Ursprünge trägt, welche zu einer freien Gruppenform führen, ein Modell analog zur Stadtentwicklung einer mittelalterlichen Stadt.¹⁴ Der *model mode* setzt also die Analyse des Vorhandenen voraus und bildet eine Synthese der gewonnenen Erkenntnisse mit der Entwurfshaltung für dieses Projekt an diesem Ort, in Verwendung von immer wiederkehrenden, aber unterschiedlich gesetzten Elementen. Sie wandten sich in der gebauten Umwelt einem bestimmten Ort mit all seinen zufälligen und speziellen Merkmalen zu¹⁵, um eine »Lösung für eine spezifische Situation«¹⁶ zu finden, gegen den Anspruch des Universalen in der Architektur, für eine dem Menschen verpflichtete gebaute Umwelt.

Die Forderungen, die Ungers in seinem Programm *Zu einer neuen Architektur* an den schöpferisch tätigen Architekten stellte, sollten ein »vitales Eindringen in eine vielschichtige, geheimnis-

9 Frampton 2010, S. 233.

10 Le Corbusier (1923) 1969, S. 43.

11 Herzberger, Hermann, in: *Atelier 5. Antitypologische Prototypen*, hg. von Amann Verlag, Zürich 1986, S. 10

12 Herzberger 1986, S. 9.

13 dokumentiert in Newman, Oscar: *CIAM '59 in Otterlo*. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge, Stuttgart 1961.

14 Smithson 1974, S. 44. Übersetzt von A. Busse.

15 *as found*, Lichtenstein 2001, S. 9.

16 Zitiert aus der Präambel für die Konferenz in Dubrovnik CIAM 9 vom Team X verfasst. in: Newman 1961, S. 14. Übersetzt von A. Busse.

volle, gewachsene und geprägte Umwelt [...] sein, die die Sichtbarmachung der Aufgabe, [die] Einordnung in das Vorhandene, [die] Akzentuierung und [die] Überhöhung des Ortes« sowie ein »immer wieder Erkennen des Genius loci, aus dem sie erwächst«¹⁷ zum Ziel habe. Auf dieser deutschen Spur des Brutalismus, die von Ungers ausging, war Klaus Franz ebenfalls unterwegs, was sich in seiner Architektur ausdrückte. Nicht nur die Komposition der Gebäude zueinander, raumbildend wie auf einer Piazza, oder in der Oberflächenbehandlung, im feingliedrig gestalteten Sichtbeton und in den plastischen Volumen der Kirchen wird diese Sprache ausgedrückt. Auch die innenräumliche Wirkung ist abgestimmt auf ihre Funktion wie auch die Gestaltung der Fassaden mit den von ihm entwickelten Farbakzenten, die auf seine Urhebererschaft eindeutig hinweisen, die Flächen aber auch gliedern und akzentuieren, bis hin zum Umgang mit dem Licht, welches subtil und doch ganz bewusst die Erhabenheit und sinnliche Erfahrung in aller Einfachheit und Reduktion erlebbar macht. Er erreicht zwischen Form und Funktion eine komplexe Synthese von Konstruktion, Material, Textur und Farbe, die nach einer kritischen Suche der präzisen Beziehung zwischen physischer Form und sozialpsychologischen Bedürfnissen entstanden war, nach der richtigen Mischung von Identität und Gemeinschaft.¹⁸ Kahn war der Auffassung, »dass der Künstler in der Architektur wie in allen Künsten intuitiv die Spuren bewahrt, die verdeutlichen wie eine Sache gemacht wurde.«¹⁹ Das Prinzip des Prozesses der Herstellung geht in den künstlerischen Ausdruck mit ein.

Der Bezug zur Kunst ist im Zusammenhang mit dem Brutalismus immer wieder zu finden. Die Protagonisten wie die Smithsons, Corbusier und Kahn sind engstens mit ihr verbunden und setzen ihre Entwürfe unter dem Kriterium der Direktheit in Architektur um. Dieser Einfluss ist auch bei Franz nachzuvollziehen, der die plastischen Qualitäten der Raumbegrenzung seiner Bauten in Kubatur und Einschnitten, aber auch in der Flächengestaltung erlebbar macht, mit einem differenzierten Ausdruck des béton brut, der durch Fugen und Schalungsabdrücke in vertikaler und horizontaler Richtung erreicht wird. Auch entwickelte er eine eigene Ikonographie für die farbliche Gestaltung der Fassade, die eine Signatur enthielt sowie eine eigene Typographie für die Beschriftung, ganz nach der Forderung Le Corbusiers, »die einheitliche Oberfläche einfacher Ursprungsformen zu modellieren, heißt, den Baukörper selbst automatisch ins Spiel zu bringen.«²⁰

Das Gemeindezentrum Maria Regina ist das Hauptwerk von Klaus Franz. Das Ineinanderfließen vieler Zeitströmungen und der sich daraus neu entwickelte Zusammenhang, aus dem sich seine Kraft und seine Bedeutung generieren, wird bei keinem anderen seiner Bauwerke in dieser Prägnanz erreicht. Dieses Zusammenspiel aus Baukörper und Volumen sowie der städtebaulichen Situ-

17 Das Manifest zeigt die brutalistische Strömung, die bei Ungers deutlich wurde, auf. Ungers wurde mit seinen frühen Werken von Banham 1966 als bis dahin einziger deutscher Beitrag dem New Brutalism zugeordnet. Als Autor verfasste er 1963 gemeinsam mit Reinhard Gieselmann das Manifest: Zu einer neuen Architektur.

in: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, hg. v. Conrads, Ulrich, Braunschweig/Wiesbaden 1981, S. 158–159.

18 Frampton 2010, S. 237.

19 Louis Kahn zitiert nach Frampton 2010, S. 215.

20 Le Corbusier (1923) 1969, S. 45.

ierung schafft einen Ort der Integration und erreicht Identität. Die Vielschichtigkeit und die eigene Charakteristik der einzelnen Teile wird bewahrt und dabei die Klarheit und Endgültigkeit des Gesamten erreicht, wie es die Smithsons²¹ und auch van Acken²² forderten.

Klaus Franz schöpfte einerseits aus der Grundlage seines großen baukonstruktiv-handwerklichen Könnens, seiner klaren Linie und seiner Fähigkeit, die Konstruktionen bis ins Detail zu ordnen und andererseits aus der tiefen Überzeugung, dass Architektur nur entstehen kann, wenn neben Disziplin und Logik auch Poesie und Leidenschaft zu ihrem Recht kommen²³ in der Sehnsucht nach der Schönheit des Einfachen und Klaren, mit lebendigen Räumen, mit der Ablesbarkeit ihrer Funktion in Verbindung mit der Gestalt, die in konstruktivem Dialog mit ihrer Umgebung steht.

Zeitgeschichtlich setzte der Entwurf der Kirche Maria Regina in seiner Radikalität den Trend der Zeit um, der später im 2. Vatikanum (1962–65) zur Regel erhoben und in den liturgischen Konstitutionen festgeschrieben wurde. ▶◀

21 Smithson, A & P: Documente 53, abgedruckt in Lichtenstein 2001, S. 38.

22 Acken 1923.

23 entnommen aus undatierten Notizen von Klaus Franz und dem Nachruf von Prof. Auer zu dessen Tod vom

19.01.1999, beides saai, Bestand KF. Klaus Franz bezieht sich des Öfteren auf Blaise Pascal und dessen Veröffentlichung: Die Logik des Herzens, München 1959.

Beide Gemeindezentren und Kirchen [→ C1] überzeugen durch ihre Kompromisslosigkeit und die asketische Formensprache, die sich in ihnen ausdrückt. Die Gesamtanlagen sind jeweils in auf das Grundstück zugeschnittener Art, von der zeichenhaf-

ten Fassung des Ortes, der das Kultgeschehen durch seine spezielle Ausformung anzeigt, geprägt. [→ C2] Die Vielschichtigkeit von Klaus Franz zeigt sich in einer fast abstrakten Haltung, die ganz gezielt die wichtigen gestalterischen Mittel zum Einsatz bringt, die er aus den mannigfaltigen Einflüssen herausfiltert und in seine ganz eigene, durchgehend zu erkennende Sprache der architektonischen Ausformung einbringt und daraus seine eigene Semantik ^{↗24} entwickelt.

In der Kirche Maria Regina werden diese Grundgedanken in einem schützenden Mantel unter einem Dach gebündelt, ^{↗25} der Grundriss wird in Bezug zur räumlichen Begrenzung zur Einheit und damit zur Vollendung gebracht, was die Besonderheit des Entwurfes ausmacht. [→ C3, C4, C5] Es entsteht eine Gestalt, die der Forderung von Dominikus Böhm nachkommt, ^{↗26} die liturgisch-geistige und die architektonische Spannung im Kirchenraum durch lebendige Wechselwirkung zu erzeugen, ist aber auch Mahnung zur inneren Einkehr mit einer präsenten jedoch nicht dominanten Form, die nach außen symbolisiert, was im Inneren geschieht. Die Gemeinde wird im Raum mit dem Göttlichen zusammengeführt. ^{↗27} In der Umhüllung des Mantels gibt Franz ›dem Raum sichtbare Gestalt und wirksame Deutung des Seins‹.

In seinem Werk ist eine außerordentliche Kontinuität nachvollziehbar. Die Kirchen wachsen gleichsam in geometrischer, aber auch mit einer massiven, wehrhaften Gestalt aus dem Erdreich und bilden eine Form, die den Raum des Menschen besetzt und abgeschlossen ist, sich nur zum Himmel öffnet. In Abgrenzung nach außen, um im Innern eine neue Welt zugänglich zu machen, wird ein baulich formulierter Ort erzeugt, in einem System von öffnen und schließen, von Übergangsräumen. Es wird eine Verbindung von architektonischer Gestalt und Natur hergestellt, indem die Assoziation zur Höhle evoziert wird. Aus dem Material des Bunkers werden durch Formgebung und Lichtführung Häuser für Gott und für die Menschen. Damit kann das Trauma der Kriegserlebnisse verarbeitet und in etwas Positives verwandelt werden. ^{↗28}

Franz teilte das immense Interesse der brutalistischen Auffassung (der Smithsons) an hervorgehobenen, technisch-architektonisch gestalteten und konstruktiven Elementen ↪ 320

24 im Sinne von: Bedeutung und Inhalt von Zeichen und Zeichenfolgen, zum Zeichen gehörend.

25 »Die Struktur einer Kirche zu untersuchen, heißt die materielle Evidenz einer unsichtbar gegenwärtigen Wirklichkeit betrachten. [...] etwas von der spirituellen Herrlichkeit spüren, die die Welt vorwegnimmt und die nach christlichem Glauben die Ewigkeit bringen wird.« zitiert nach Edward, Norman. in: Das Haus Gottes, Stuttgart 1990, S. 7.

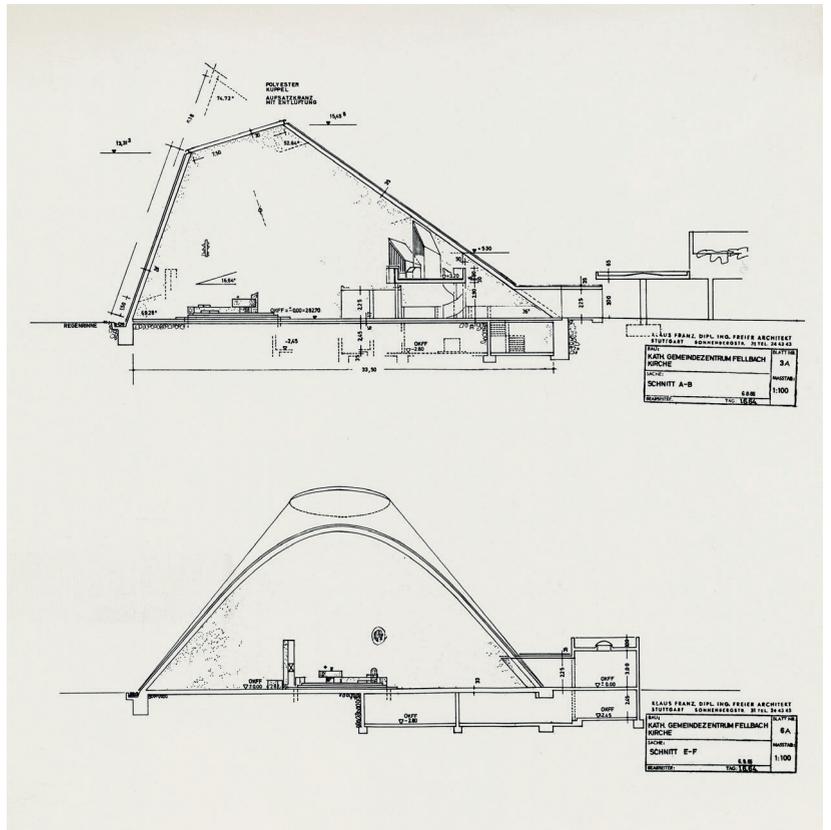
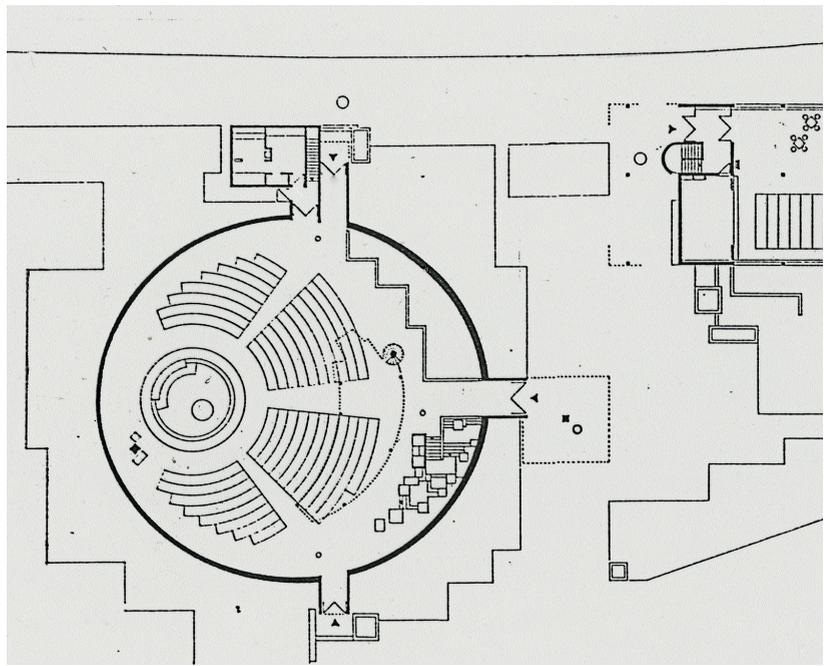
26 Böhm zitiert nach Acken 1923, S. 50.

27 »Hier berührt der Himmel die Erde [...] hier würde Kontakt zwischen Gott und dem Einzelnen, zwischen dem Einzelnen und den Mitgläubigen hergestellt.« Pfarrer Bernhard Winckler anlässlich des Jubiläums-Gottesdienstes zum 20-jährigen Bestehen von Maria Regina, zitiert nach Fellbacher Zeitung vom 01.06.1987, Kirchenarchiv St. Johannes Fellbach.

28 Seehausen, Frank: Betonkirchen zwischen Rückzug und Experiment, in Beton, Material und Idee im Kirchenbau, Marburg 2014, S. 23.



- C1 Ansicht Südost, Kirche und Gemeindehaus Maria Regina in Fellbach. Aufnahme 1967.
- C2 Ansicht Süd, Kirche und Gemeindehaus St. Monika in Stuttgart-Feuerbach. Aufnahme 1973.



C3 Grundriss Kirche Maria Regina. Fertigstellung 1967.
 C4, C5 Längs- und Querschnitt der Kirche Maria Regina
 in der Planung, datiert auf den 01.06.1964.

sowie Details, ²⁹ wie zum Beispiel die Oberlichtkonstruktionen in *Maria Regina*, die den Raumeindruck deutlich bestimmen. Auch das Verschmelzen der konstruktiven Elemente mit dem Raum und dessen Hülle, wodurch neuartige Strukturformen möglich wurden, wie auch die klare konzeptuelle Konstruktion, die sichtbaren Materialien, die eine Kohärenz in der Gestalt erzeugen, die ablesbare Grundrissdisposition, der Umgang mit dem Bauplatz (*as found*) mit größtmöglicher Anpassung an Gelände und Grundstücksgrenzen und im *model mode*, sind brutalistische Strategien, die Franz in seinen Bauwerken anwendete. ³⁰

Das Patio-Motiv ist nicht nur frühgeschichtlich herzuleiten, es tritt auch bei den Smithsons auf, in der Ausstellung der *Independent Group This is Tomorrow*, in der sie eine Installation mit dem Namen *Patio and Pavilion* kuratierten, die den Aspekt des *as found* manifestartig ³¹ aufzeigt. Frampton ist der Meinung, dass dieser *Patio* ausgestattet mit der neusten Technik als Botschafter des »Wohlfahrtsstaates« dienen sollte. ³² Es ist ein Motiv, welches in die Vergangenheit und in die Zukunft weist.

Franz' Kirchenräume sind »fremde« Räume, die ausschließlich Raum zum Lob Gottes bieten und deshalb als einzigartige Hülle ein ideelles Zeichen setzten, für das »Anderes«, das »Fremde«. Innen wie außen sind die Kirchen auf eine ihnen zutiefst gemäße Weise von der Umwelt abgeschieden. Wie bei Le Corbusiers *La Tourette* muss bei Klaus Franz mit der Unvermitteltheit des architektonischen Ausdrucks gerechnet werden. Um das auszudrücken, wird Ungewöhnliches gegen Gewöhnliches gesetzt. Im Äußeren werden die Menschen durch die Form neugierig gemacht und mit ihren Erwartungen abgeholt und im Inneren geschieht etwas Unerwartetes, ganz »Anderes« in der Verwandlung des Raumes, etwas Erhabenes. Form und Inhalt stimmen nicht überein. Die schöpferische Herausforderung besteht darin, die Liturgische Ordnung mit der Raumordnung und der Raumerfahrung zusammen zu bringen, Räume in denen man sich findet und sich öffnen kann, die aber auch die Andersartigkeit der Wohnung für Gott ausdrücken und der Vorstellung der Institution Kirche entsprechen.

Mit seinen Kirchenbauwerken ³³ gelingt es Franz, nicht nur einen heterotopischen Ort zu bilden, sondern einen, der eine *Kompensationsheterotopie* nach der Definition von Foucault verkörpert, der »so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist«, dass dieser »andere« Raum eine Kompensation zu unserer ungeordneten, missratenen und wirren Welt, wie sie Foucault bezeichnet, darstellt. ³⁴ Eine Welt also, in der man Schutz und Angenommensein verspürt, ein Idealraum, der die menschlichen Bedürfnisse und die Liturgischen Anforderungen erfüllt, aber auch das Erlebnis einer starken Gemeinschaft sowie die architektonisch-gestalterischen Mittel seiner Zeit verkörpert, die sich

29 Frampton 2010, S. 232.

30 »Das universale Ordnungsprinzip (das was das Gebäude sein will), könne sich nur in der Offenlegung des Konstruktionsprinzips manifestieren.« Louis Kahn, zitiert nach Frampton 2010, S. 215.

31 Smithson A & P: *The As found and the Found*, in Lichtenstein 2001, S. 43.

32 Frampton 2010, S. 231.

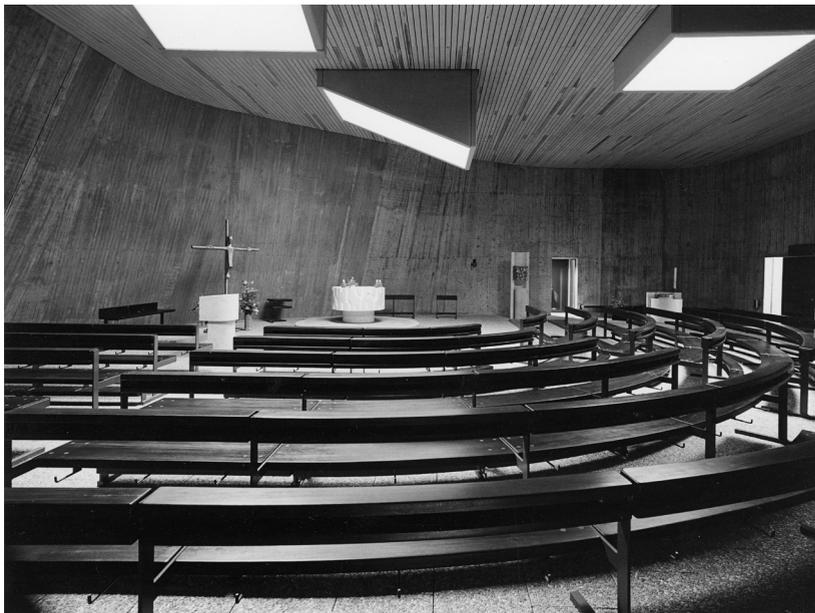
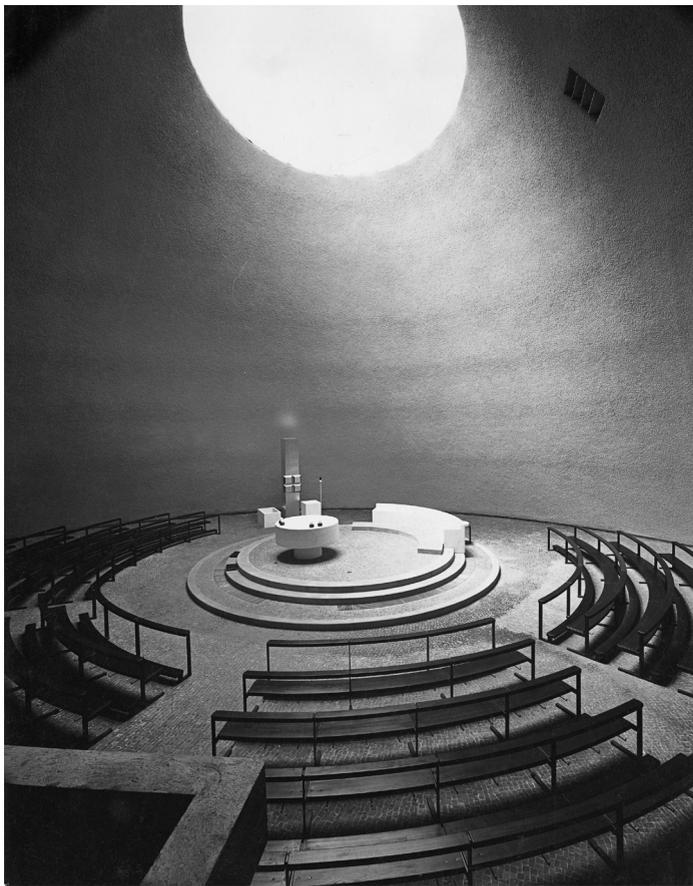
33 Wie es auch bei vielen anderen Kirchenbauwerken dieser schaffensreichen Zeit zwischen 1945 und 1975 der Fall ist.

34 Foucault 1999, S. 155.

in plastischem Beton wie auch in der künstlerischen Gestalt der Prinzipalstücke ausdrücken, als »ein Ensemble von Relationen zu etablieren, das sie als nebeneinander gestellte, einander entgegengesetzte, ineinander enthaltene erscheinen« und damit eine Konfiguration des Raumes in der Zeit bilden. ³⁵ Der Umgang mit dem Licht und die große Leere, die Schwarz als zentral erachtet, lässt die Anwesenheit Gottes im Raum erahnen. Es ist tatsächlich ein anderer Ort an dem man sich befindet, ein Ort zwischen dem Diesseits und dem Jenseits.

Die starke Wirkung von Innerlichkeit, die Franz bei der Kirche Maria Regina erreicht, [→ C6] rührt von der Komposition aus Form und Licht und der Anordnung des Grundrisses her. »Die Anordnung des Grundrisses bedingt bereits die Wirkung auf die Sinne.« ³⁶ Der Vergleich mit St. Monika gibt Aufschluss über die unterschiedlichen Atmosphären, die mit differenzierten architektonischen Mitteln erreicht werden. Die Grundrissdisposition ist bei Maria Regina eine Ellipse, ein gerichteter Zentralraum mit zwei Brennpunkten. Damit rücken die beiden Gebäudeteile des gerundeten Chores und des Raumes der Gemeinde in einem Zentralraum zusammen und doch sind zwei Bereiche wahrnehmbar. So ist die liturgisch geforderte Zweiheit in der Einheit gebunden und gibt der neuen Auffassung von gelebter Kirche Ausdruck. Die Raumform im Aufriss unterstreicht den Einraum und gibt ihm trotzdem eine Richtung und differenziert Raumzonen, die sehr unterschiedlich und gerade dadurch im Raum klar verortet sind. Die äußere Formgebung zeigt den Ort des Altares durch die höchste Stelle, die aus der Mitte gerückt ist, unmissverständlich an. Die Altarinsel befindet sich im Schnittpunkt des Brennpunktes und der Rotationsachse des geneigten Kegels, dessen untere Konstruktionskante in das Erdreich hineinragt und der deshalb aus der Erde zu erwachsen scheint. Nicht der Altar steht im Schnittpunkt, sondern der Mittelpunkt des Altarbereiches, der neben dem Altar auch den Ambo und die Sedilien umfasst. Das gesamte Geschehen ist unwiderruflich im hellsten Licht, im Brennpunkt verankert. Das Licht, welches durch die Schrägstellung des Kegels konzentrisch in den Raum fällt, wird durch die steile Rückwand reflektiert und hüllt das Heiligste in einen hellen Schimmer, der den Blick über den Altarbereich, die gebogene Chorwand hinauf zum Himmel lenkt und damit Richtung und Ziel gibt. Die Kirchenbänke, die im rhythmisch weitenden Radius um den Altar angeordnet sind, in der Form der sich versammelnden Gemeinde, halten die Stelle hinter dem Altar frei für den wiederkehrenden Christus, der den Ring schließen wird, das abstrakte Schema von Schwarz, Der Offene Ring in seiner baulichen Ausformung. In Maria Regina ist nichts verrückbar, alles hat seinen Ort, dem nichts hinzugefügt, aber auch nichts weggenommen werden kann.

In St. Monika ergibt sich eine andere räumliche Stimmung. [→ C7] Der Raum ist im Grundriss nicht gerichtet, er wird allein durch eine etwas weiter eingezogene Wand akzentuiert. Der Raum ist fast zentriert, ein Quadrat mit abgerundeten Ecken. Der Altar steht in der eingezogenen Ecke vor der schrägen Wand und wird



- C6 Innenansicht Kirche Maria Regina, Blick von der Empore auf Altarzone. Aufnahme 1967.
- C7 Innenansicht Kirche St. Monika, Blick von Norden Richtung Altarzone.

auch von einem Oberlicht beleuchtet. Das hat aber hier kein Alleinstellungsmerkmal, da zwei weitere ›Lichtkanonen‹ den in nur sieben Metern Höhe gerade angeordneten Deckenabschluss durchbrechen. Diese beleuchten den Raum über den Bänken und scheinen keine genaue Ausrichtung zu haben, da kein spezieller Ort in Licht getaucht wird. Die Anordnung ist auf die Himmelsrichtungen bezogen, d. h. auf äußere Phänomene, die im Innenraum nur im Altarbereich nachvollzogen werden können. Von außen verteilen sich die abgeschrägten Kuben, die jeweils das Licht von einer anderen Seite hereinholen und damit auch unterschiedliche Intensitäten zur selben Zeit aufweisen, gleichmäßig auf dem Dach. Das typische Grün, welches auch an den Fensterrahmen immer wieder Anwendung findet, wandelt sich im Innern zu Gelb und gibt dem Raum eine warme, helle Färbung. Die Wände sind klar und schlicht aus Sichtbeton geschalt und zeichnen die Dynamik der sich sanft nach oben verjüngenden Wände im Schalungsabdruck nach und damit den Entstehungs-Prozess. Die architektonischen Mittel der inneren Gliederung sind weniger erhaben, weniger un- ausweichlich wie in Maria Regina ausgeführt. St. Monika ist liberaler, lässt mehr Raum zu irdischer und innerer Andacht, ist weniger Ausblick mehr Schutz und Höhle. Wahrlich eine Kapelle am Wegesrand zur inneren Einkehr, wie sie Klaus Franz beschreibt.

So ist beiden Kirchen die gebogene, geschlossene Gestalt zu eigen [→ C8, C9] mit einem Mantel aus Beton und Schindeln, die den Raum wie eine Schale umschließt über einem zentral ausgerichteten Grundriss, aber völlig unterschiedlich in der Wirkung ist. Die architektonischen Mittel und der Raum verdeutlichen den Auftrag den sie haben. ^{~37}

Die Gemeindehäuser hingegen bestehen aus offenen und geschlossenen Bauteilen, die den Quader aber immer betonen, deren Fassaden sich durch tektonisch wirksame Einteilungen gliedern. Die Erdgeschosszonen sind geöffnet und auf Stützen (Pilotis) stehend, die Tragelemente zeichnen sich graphisch auf der Fassade ab und unterstreichen in der Anordnung die Elemente, die im Obergeschoss fast vollständig aus geschlossenen Wandmodulen bestehen, die differenziert die Holzschalung nachzeichnen. In der Gestalt wird der kompakte Quader auf das Wesentliche reduziert, den die Spannung zwischen lastender Geschlossenheit und geöffneten tragenden Bereichen bildet ^{~38} in der Verspannung von horizontalen und vertikalen Linien. Die vorgestellten, gerundeten

37 auch in der Auslegung des Patroziniums, wie es die Forderung van Ackens ist. Acken 1923, S. 57.

38 »Masse ist im naturwissenschaftlichen Sinn die Menge von Materie, welche ein Körper enthält, eine dichte Ansammlung – mit anderen Worten: ein Körper. Im metaphorischen Sinn kann dieses Konzept von Masse als Körper für eine Definition herangezogen werden, welche sich auch antithetisch zum Oberflächenkonzept verhält. Sagen wir, was Masse jedem Zustand einer architektonischen Komposition gleichkommt, welcher im Ursprungszustand ein Körper war, zur Herstellung der resultierenden Form jedoch korrodiert oder weggefressen worden ist. Michelangelos Hinweis, Skulptur sei jene Kunstgattung, bei welcher der Block vom überflüssigen Material befreit werde, eignet sich

vorzüglich zur Definition von Masse in Begriffen der generischen Form. [...] So wie die Masse in Michelangelos Definition in den Bereich der Skulptur gehört, hat *Oberfläche* als Gattung »welche durch Aufbau ins Werk gesetzt wird« eine Affinität zur Malerei. In diesem Kontext steht die Oberfläche im Widerspruch zur Masse. [...] Vielmehr muss sie mit Bedacht und klarer Absicht die äußere Erscheinung des Gebäudes als *Aufgebautes* vorzeigen, welches [...] das Resultat eines additiven Prozesses ist. In diesem Zusammenhang ist Oberfläche wesensgemäß plan und lässt sich somit problemlos als Antithese zur Masse lesen.« Eisenman 2005, S. 98. Bezogen auf die Gemeindehäuser von Franz, wird dieser Auffassung von Masse und Oberfläche entsprochen.



- C8 Ansicht Südost, Gemeindezentrum Maria Regina.
Aufnahme 1967.
- C9 Ansicht Südwest, Gemeindezentrum St. Monika.
Aufnahme 1973.

Treppentürme lockern die additive Anordnung des Ensembles auf, erzeugen eine Schichtung in vertikaler wie in horizontaler Richtung und markieren den Eingang. Diese Funktion wird nicht nur baulich, sondern auch farblich betont. Das ausgekreuzte Quadrat (Franz' Signatur) weist in die oberen und unteren Geschosse, die roten Stützen markieren die Eingangsbereiche direkt.

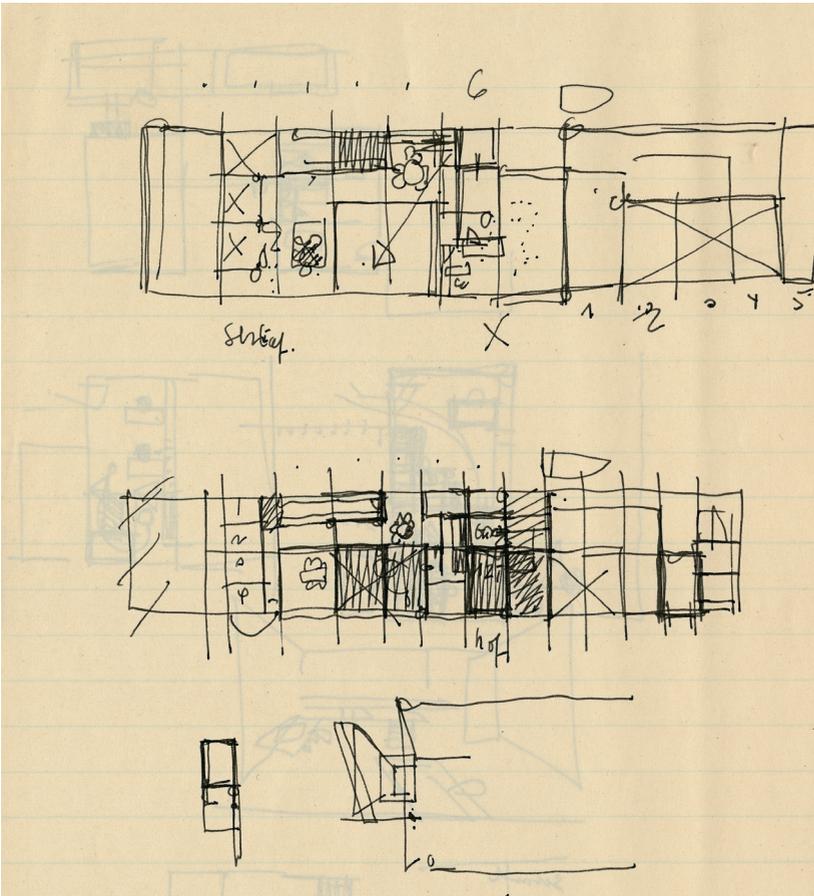
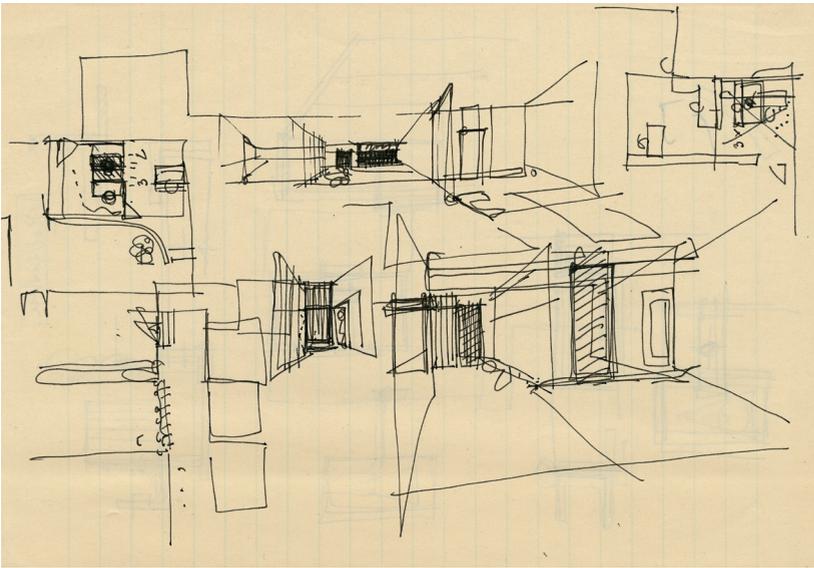
Die eigene Architektursemantik, die sich durch das Werk von Klaus Franz zieht, wird durch die Beschränkung auf wenige geometrischen Formen und Materialien erreicht. Es gibt bei jedem Bau eine Grundform und ein ›Grundmaterial‹, bei denen es um eine einheitliche Zurückhaltung geht, die aber eine eigene Haut erzeugen, die nur an ganz klar akzentuierten und definierten Stellen z.B. Farbe zulässt, die Gestaltung von innen nach außen mit dem vertikalen Trennen der Bereiche nach außen ablesbar zeigt. Die auf das Wesentliche reduzierte Grundform der Bauwerke ist aus einzelnen Elementen zusammengesetzt und doch wird daraus eine Gesamtgestalt, die mehr ist als die Summe ihrer Teile. In ästhetischer Hinsicht wird die Einbeziehung und Weiterentwicklung von schon gebauten Architekturelementen wie die Betonkuppel von St. Josef in Merzig oder die Grundrissdisposition der Bruder Klaus Kirche in Birsfelden transformiert rezipiert. Auch die kompakte kubische Form von Haus Alder und die Anwendung und Behandlung des béton brut wird ideell aufgenommen, aber formal völlig neu interpretiert, wie auch das Patio-Motiv in Bezug zur Geschichte in formaler als auch in funktionaler Hinsicht, als Prinzipien abgeleitet, aufnimmt. Für alle drei Bauaufgaben gilt bei Franz, nach Setzung des ›Proto-Typen‹ findet die Weiterentwicklung im eigenen Werk innerhalb der entsprechenden Typen statt.

Die aufgezeigten Werke von Franz spiegeln in größter Tiefe die von Le Corbusier geäußerte Auffassung vom Abstrakten und Wesentlichen in der Architektur wider und greift damit eine, wenn nicht die Forderung der Brutalisten auf, aus der kohärenten Ableitung von Konstruktion und Material eine wahre Gestalt zu erzeugen, von der nichts weggenommen und nichts hinzugefügt werden kann.³⁹ Im Ausdruck von Perfektion für die Funktion, die sich in der Formfindung durch die Geometrie widerspiegelt, wird eine Allgemeingültigkeit von Konstanz, Permanenz und Gestalt erreicht, die den architektonischen Archetyp ausmacht, die Grundform, die über den Zeitgeist erhaben ist. »Die Inbesitznahme von Raum [...] [ist] daran gebunden, den Raum durch die jeweils geeigneten Mittel zu beherrschen. Das Wesentliche ist hier, [dass] die Freisetzung ästhetischer Emotionen eine besondere Funktion des Raumes ist. Wirkung des Werkes auf seine Umgebung.«⁴⁰ Hierauf bezieht sich Franz und setzt ebenfalls auf Resonanzen, die erzeugt werden sollen. ❖

39 »Die architektonische Abstraktion hat das Eigentümliche und Großartige an sich, dass sie im rohen Tatsächlichen wurzelnd dieses vergeistigt. Die rohe Tatsächlichkeit wird nur durch die Ordnung, die man in sie hineinträgt, durchlässig für die Idee. Die Empfin-

dungen, welche die Architektur in uns hervorruft, werden durch unbestreitbare, heute fast vergessene physische Bedingungen ausgelöst.« Le Corbusier (1923), 1969, S. 37.

40 Le Corbusier: *L'Espace indicibile*, zitiert nach Gargiani 2011, S. 66.



C10 Studien zu den Innenräumen des Gemeindehauses von Maria Regina.

C11 Grundrissstudien zu den räumlichen Bezügen und der Aufteilung des Gemeindehauses von Maria Regina.

Die nach selbstkritischer Suche gefundene Form für die entsprechende Funktion hatte für Franz eine tiefe Gültigkeit, die er in ihren Elementen in Anpassung an die neuen Rahmenbedingungen immer wieder anwendete, was sich nicht nur an den fünf

gebauten Gemeindehäusern nachzeichnen lässt, sondern auch an den Wettbewerbsentwürfen für weitere Kirchengebäude. Neben Maria Regina sind drei weitere Kirchen mit schrägem Kegel auf elliptischem Grundriss zu finden und neben St. Monika zwei weitere mit schrägen Wänden auf rechteckigem Grundriss mit abgerundeten Ecken.

Das für das Gemeindehaus Maria Regina entwickelte Vokabular verfeinerte und präzisierte Klaus Franz mit jedem weiteren Projekt, ohne die gefundene Gültigkeit seiner Semantik in Frage zu stellen. Damit entwickelt er einen model mode oder auch object type.⁴¹ Die inneren Erfordernisse werden nach außen gezeigt, allerdings auch hier auf das Wesentliche beschränkt, den Kontrast zwischen geschlossen und offen provozierend, »ohne Rhetorik«, um in der Sprache der Smithsons zu bleiben, in subtiler Gestaltung der Sichtbeton-Oberflächen. Damit sind schon einige brutalistische Strategien angerissen, die zeigen, dass die Bedeutung des Wortes Brutalismus vielschichtig in die Gestalt hineinreicht und wenig mit einer oberflächlichen Form- oder Materialausdeutung zu tun hat.

Vergleich der Gemeindehäuser

Die fünf gebauten Gemeindehäuser repräsentieren im Werk von Klaus Franz eine Folge, die nicht aufeinander aufbaut, aber gleiche Motive und Elemente ähnlich erschließt. [← C10, C11] Diese stellen eine Serie in der Interpretation des Modells einer Methode, des model mode dar, die seiner Auffassung von der Ausformung eines Gemeindehauses Gestalt geben, beeinflusst von Le Corbusiers Fünf Punkten, in denen er die Beziehung zwischen Architektur und Konstruktion festlegt, die den Pfeiler, die funktionelle Unabhängigkeit des Skeletts und der Wand, den freien Grundriss, die freie Fassade und den Dachgarten umfassen.⁴² Die Auslegung und Anpassung von Klaus Franz an ein spezifisches Grundstück mit einem spezifischen Raumprogramm und zu einer bestimmten Zeit spricht wiederum eine Strategie des Brutalismus an, die regionale und topographische Besonderheiten in die Planung mit einbezieht (as found). Hinzu kommt die klare und direkte Gestaltung without rhetoric, die Verwendung des béton brut für eine raue, plastische und haptische Oberfläche sowie die ›formal ablesbare Struktur‹, die durch die Volumina von verschiedener Gestalt den Raum füllen und höhlen und die ›offen zur Schau gestellte Konstruktion‹. Der geschlossene Kubus des Gemeindehauses St. Martin gipfelt in der geometrisch klaren Idealform, welche

41 Ein von den Smithsons eingeführter Begriff, der eine bestimmte Entwurfshaltung prägt, in Smithson, A & P 1974, S. 44.

42 vgl. Giedion 1965, S. 329.



- C12 Ansicht Süd, Gemeindehaus Maria Regina in Fellbach. Entwurf 1961, Fertigstellung 1965. Aufnahme 1967.
- C13 Ansicht Ost, Gemeindehaus St. Monika in Stuttgart-Feuerbach, Entwurf 1968, Fertigstellung 1973. Aufnahme 1973.

Klaus Franz' Haltung zu Form, Inhalt, Material und Bautechnik widerspiegelt und die Anwendung der aufgeführten brutalistischen Strategien deutlich aufzeigt.

Die Strategie der Typologischen Orientierung, dem model mode, ist im Werk von Klaus Franz ausgeprägt und erst mit dem im Archiv aufbewahrten Planmaterial, welches einen detaillierten Nachweis in der zeichnerischen Zielvorgabe möglich macht, nachzuvollziehen.⁴³ Eisenman bemerkte wohl sehr treffend, dass es »zwar unmöglich [sei] ein spezifisches Gebäude mit einem unveränderlichen, absoluten Ziel zu erschaffen, weil jede neue Einheit nicht nur das bestehende Muster, sondern auch durch seine schlichte Anwesenheit auch jede künftige Einheit modifiziert,«⁴⁴ aber trotzdem auf gewonnenen Erkenntnissen aufbauen kann und den ähnlichen Inhalt in analoge Formen und Strukturen einpasst. Gerade in diesem Sinne soll der Vergleich der Gebäude von Franz aufzeigen, dass diese mit den jeweils entsprechenden Funktionen nach einem ähnlichen Schema, aber nie gleich aufgebaut sind. Das Grundprinzip und die verwandten architektonischen Elemente sind vorhanden, werden aber je nach Anforderung variiert.

Dies ist ganz im Sinne Peter Smithsons, der sich auf den model mode während der CIAM-Konferenz in Otterlo des Öfteren in verschiedenen Zusammenhängen bezog und damit Einblick in seine Auffassung von »Modell« gab, die durchaus positiv konnotiert war und wohl auch Franz beschäftigt hat. Die in unterschiedlichen Kontexten erfolgten Zitate, die sich auf den model mode beziehen, werden als Anschauung in einer Art Auflistung hintereinander gestellt, um die Idee, die hinter dem Begriff steht, zu verdeutlichen: »Ich denke, dass das einzige Modell, welches als moralisch und ethisch akzeptiert werden kann, eines ist bei dem die Möglichkeit einer Befreiung hin zu einer offenen Gesellschaft ihren Ausdruck findet,«⁴⁵ »mit dem Entwurf eines Gebäudes bringt man sich selbst in die Verantwortung, nicht nur für diese Situation zu handeln, sondern auch für ein Modell – ein Beispiel – eine Methode.«⁴⁶ »In each case there should be the general. You must have an idea [...] and the house should be a particular example of your general idea.«⁴⁷ »Ich möchte sagen, dass wir, was die Frage des Modells anbelangt, das Modell welches wir suchen, das Modell einer Methode ist.«⁴⁸ Dieser Satz greift die Zeitforderung auf und bestimmt die Entwicklung der nächsten Jahre. Für Franz

43 « Le volume et la surface sont les éléments par quoi se manifeste l'architecture. Le volume et surface sont déterminés par le plan. C'est le plan qui est le générateur. » Le Corbusier zitiert nach Sbriglio 2013, S. 40.

44 Eisenman 2005, S. 75.

45 Peter Smithson zitiert nach Newman 1961, S. 96. übersetzt von A. Busse.

46 ebenda, S. 94. übersetzt von A. Busse.

47 Peter Smithson zitiert nach Newman 1961, S. 50.

48 Peter Smithson zitiert nach Newman 1961, S. 96. Weitere Aussagen hinsichtlich der Suche nach dem Modell einer Methode: »Der ganze Inhalt dieses Treffens ist, dass wir die Vergangenheit nicht leugnen, aber wir einen Weg suchen, uns selbst weiterzuentwickeln. Wenn wir in unserer Einstellung, in unserem Ansatz

einen Unterschied in der Methode sehen, wird es offensichtlich, wie wir weiterkommen.« Peter Smithson zitiert nach Newman 1961, S. 148. »Das Vor-Konzept ist nicht eine Architektur mit formalen Vokabeln, aber die Definition eines Prozesses.« Peter Smithson zitiert nach Newman 1961, S. 219. »Modern zu sein, war das höchste Ziel der letzten sechs Jahre. Modern ist im Sinne der CIAM konnotiert mit Logik, Wirtschaftlichkeit, Zuverlässigkeit und erwächst aus einer funktionellen Einstellung, verbunden mit poetischen und plastischen Werten. Logik, Wirtschaftlichkeit und strukturelle Klarheit in einer architektonischen Lösung können eine Quelle künstlerischer, poetischer und plastischer Freude sein und dienen als Basis aller Architektur.« Jerzy, Soltan: The aim of the New CIAM. in: Newman 1959, S. 197. Übersetzt von A. Busse.



- C14 Ansicht West, Gemeindehaus Don Bosco mit Kindergarten in Fellbach, Entwurf 1968, Planungs- und Bauzeit 1969 – 1972. Aufnahme 1973.
- C15 Ansicht Süd Gemeindehaus St. Martin in Bad Wimpfen, Entwurf 1972, Planungs- und Bauzeit 1973 – 1975. Aufnahme 1975.

scheint diese Forderung eine sehr bestimmende zu sein, die erst durch die Kenntnis seines gesamten Werkes, also auch der nicht ausgeführten Wettbewerbsbeiträge, nachvollziehbar wird, was sich vor allem bei den Kirchenentwürfen zeigt, da bei dieser Gattung von der Bauherrin Katholische Kirche immer ein Prototyp angestrebt wurde, weshalb die sich ähnelnden Entwürfe trotz Wettbewerbserfolg nicht zur Umsetzung kamen. Es lassen sich Reihen von vergleichbaren Entwürfen für eine verwandte Nutzung nachzeichnen, die die Deutung der Anwendung des Modells einer Methode in der Tradierung des eigenen Werkes zulassen.

Klaus Franz hat in den Jahren seines architektonischen Schaffens nicht nur fünf Gemeindezentren gebaut, die eine typologische Orientierung aufweisen, in den Planunterlagen zu seinen Wettbewerben sind weitere Gemeindezentren mit Kirchen nachvollziehbar. Auffällig ist auch hier die Typologie, die er für die jeweilige Aufgabe entwickelt und in angepasster Form immer wieder vorgeschlagen hat. So können neben den Gemeindehäusern im Werknachlass insgesamt vier Kirchen mit elliptischem Grundriss und geneigtem Kegelmantel sowie gekappter Spitze, Typ Maria Regina, nachgewiesen werden und weitere drei Kirchenentwürfe mit quadratischem Grundriss mit einer oder zwei abgerundeten Ecken und aufgesetzten Oberlichtern, Typ St. Monika. Weiterhin sind insgesamt sechs Gemeindehäuser (wovon fünf gebaut sind) in einer sehr eigenen Semantik nachzuweisen, was eine Typenbildung aufzeigt.

Die Gemeindehäuser stellen die eindrücklichste Reihe des model mode dar, an deren Beispiel Franz' Anliegen der Evolution einer Tradition und damit Innovation erreicht werden konnte. Le Corbusier verband das Problem der Perfektion mit der Typenentwicklung, für ihn war gleichsam die ganze »Baukunst [...] Typenbildung.«⁴⁹ Der Prototyp bei Franz war die Genese des Gemeindehauses Maria Regina, [← C12] das größte von allen und schon mit prägenden Elementen ausgestattet, die später weiterentwickelt werden sollten. Diese Elemente sind in der langen, schlanken Quaderform aller Häuser mit je unterschiedlichen Abmessungen, sockellos aus der Erde wachsend, in der Verwendung von Sichtbeton für die Fassaden, in der Anordnung der Geschosse und deren formale Ausprägung, mit zum großen Teil geöffnetem Erdgeschoss enthalten. [← C13, C14, C15] Durch eine weite Stützenstellung (Pilotis) wird eine offene Wirkung erzielt, die im Gegensatz zum geschlossenen Obergeschoss, das mit großen Betonflächen eine lastende Wirkung erzeugt. Nur das Gemeindehaus von St. Monika hat zwei Obergeschosse, die beide weitestgehend geschlossen sind, durch die Nutzung jedoch nicht ganz ohne Öffnungen auskommen. Die Abgrabung des Untergeschosses zur Nutzung für Jugendräume und die Fensteraufteilung, d.h. die Einteilung der Fenstermodule, die immer die gleiche Abfolge von Festverglasung

49 »Um an das Problem der Perfektion heranzugehen, müssen Typen entwickelt werden. Baukunst ist Typenbildung.« Le Corbusier zitiert nach Conrads, Ulrich (Hrsg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Bauwelt Fundamente, Braunschweig 1981, S. 58.



- C16 Ansicht Süd, Gemeindehaus St. Monika Stuttgart-
Feuerbach. Aufnahme 1973.
- C17 Ansicht Süd, Gemeindehaus Don Bosco, Fellbach.
Aufnahme 1973.

und Öffnungslamellen aufweisen, sind allen Häusern gleichermaßen zu eigen. Die als eigenes, raumbildendes, architektonisches Volumen voran gestellten Treppentürme, die bis auf Maximilian Kolbe allen Häusern als Erschließung dienen, sind ebenso typbildend wie das Material Sichtbeton, [← C16, C17, → C18, C19] welches in der Oberflächenbeschaffenheit und -gestaltung mit richtungswechselnden Schalungsabdrücken und eingeschnittenen Linien, die die einzelnen Bauelemente klar herausstellen und damit die innere Ordnung verdeutlichen und den modularen Aufbau zeigen, immer differenzierter eingesetzt wird. Die Beschriftung mit dem Namen des Zentrums ist an allen seinen Gemeindehäusern vorzufinden. Bei Maria Regina wurde diese nachträglich von der Gemeinde angebracht, was Franz als Übergriff auf sein Werk ansah und was er als »formal hilflos« auswies. ^{↷50} Um diesem Wunsch der Gemeinden zu entsprechen, entwickelte er für die anderen Gemeindehäuser ein Konzept der künstlerischen Einpassung des Namenszuges, um daraus ebenfalls ein immer wiederkehrendes Element zu entwickeln. [→ C20, C21, C22, C23] Die Behandlung mit Farbe und damit das Setzen von Akzenten ist an allen seinen Bauten für die Katholische Kirche zu finden. Das von ihm bevorzugt eingesetzte Zeichen eines gekreuzten Quadrates nahm er in seine Unterschrift auf und signierte damit auch die Häuser in farbiger Fassung. Dies sind deutliche Erkennungsmerkmale seiner Projekte, eine formal inspirierte Transformation aus den in derselben Machart gefertigten verzogenen Kreuzen von Le Corbusier am Pilgerhaus von Ste. Marie du Haut in Ronchamp. Dort ist die farbige Gestaltung in der Horizontalen angewendet, [← B85] Franz setzt sie jedoch vertikal ein. [→ C24] Bei Corbusier erreichen die Viertel durch die Verziehung eine fast plastische Wirkung, was bei Franz eher flächig wirkt, aber durch eine intensivere Farbgebung in Primärfarben sowie durch Schwarz und Weiß hervorgehoben wird. Franz hat sich immer wieder mit diesem Pilgerhaus beschäftigt und des Öfteren eine Bauaufnahme-Übung mit seinen Studierenden dort durchgeführt, dokumentiert im Archiv durch Planunterlagen und einem Bild, welches ihn direkt vor dem Haus zeigt. [→ C25] Die Differenzierung der Fassade durch die vertieften Fugen, das Schalungsmuster und die farbliche Gestaltung sind rezipiert, transformiert und weiterentwickelt aufgenommen und als eigenes Markenzeichen eingesetzt worden. [→ C26]

Die Zugrundelegung einer Struktur war Ausgangspunkt des Entwurfes für die Gemeindehäuser, welche durch die Erdgeschoss-Nutzung festgelegt wurde, [→ C27, C28, C29, C30] aber auch dessen Gestalt bestimmte. Die Konstruktion bildet die Struktur ab, die demonstriert und gleichzeitig konterkariert wird, da im Muster der Fugen auf der Fassade konstruktive Elemente nachgezeichnet sind, die zum Teil mit der Konstruktion übereinstimmen und zum Teil auch nicht, das heißt auch als rein ornamentale Elemente abgebildet werden. Das Erdgeschoss ist durch die Logik der Tragstruktur, der Primärstruktur bestimmt, die einen freien Grundriss ermöglicht und deshalb strukturell ge- ↷ 340

50 handschriftliche Notizen von Klaus Franz vom 21.04.1992, saai, Bestand KF.



C18 Ansicht Nord, Gemeindehaus Maria Regina, Fellbach in der Bauzeit, Aufnahme 1964.

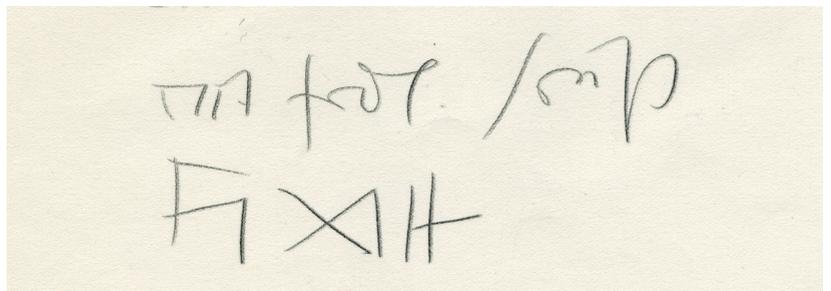
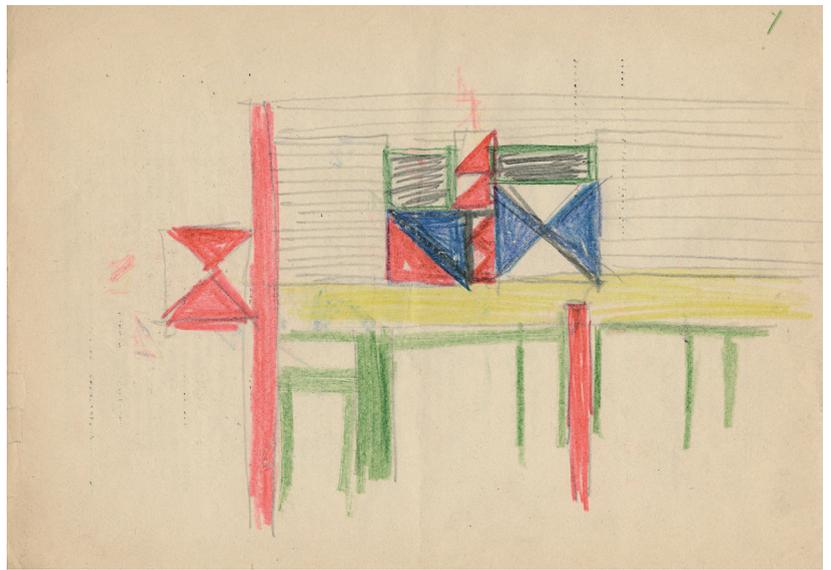
C19 Ansicht Nord-West, Gemeindehaus St. Martin, Bad Wimpfen. Aufnahme 1975.



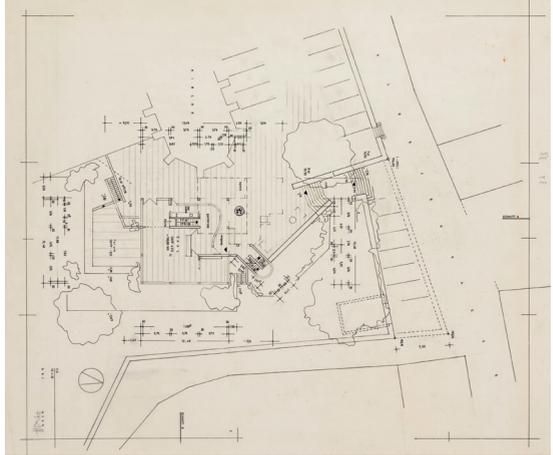
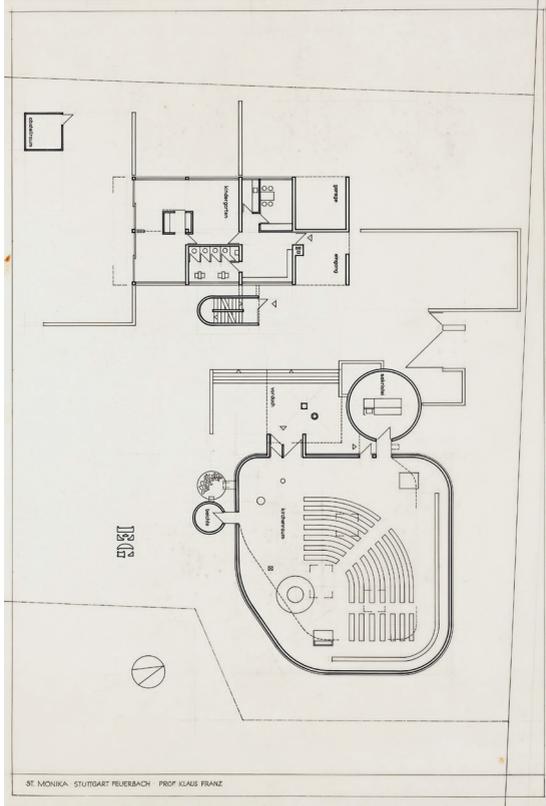
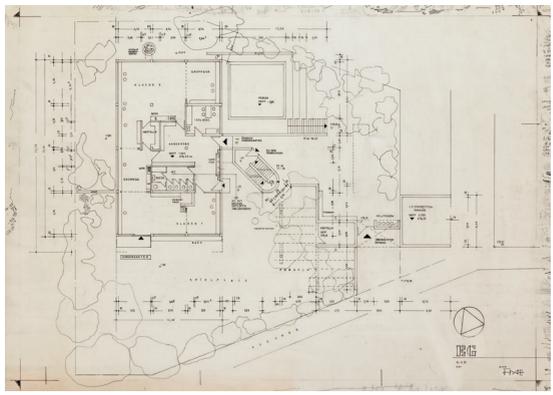
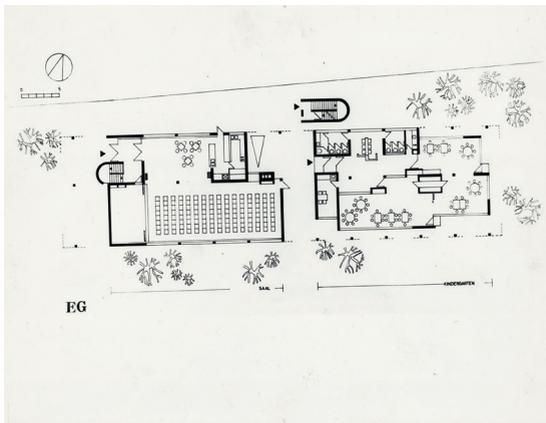
- C20 Ansicht Nord, Gemeindefhaus St. Monika, Stuttgart-Feuerbach. Aufnahme 1975.
- C21 Ansicht Ost, Gemeindefhaus Don Bosco, Fellbach. Aufnahme 1973.



- C22 Ansicht Nord-West, Gemeindefhaus Maximilian Kolbe, Winnenden, Entwurf 1970, Planungs- und Bauzeit 1971 – 1973. Aufnahme 1973.
- C23 Detailansicht der Nord-Fassade, Gemeindefhaus St. Martin, Bad Wimpfen. Aufnahme 1975.

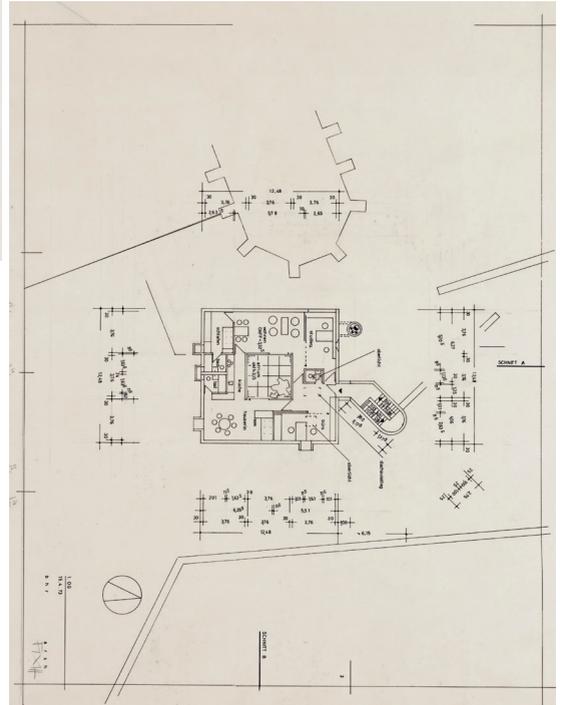
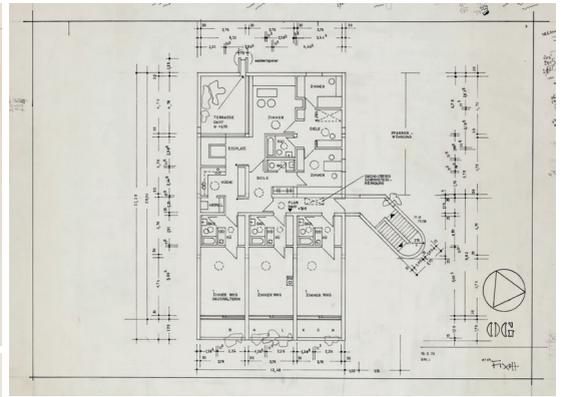
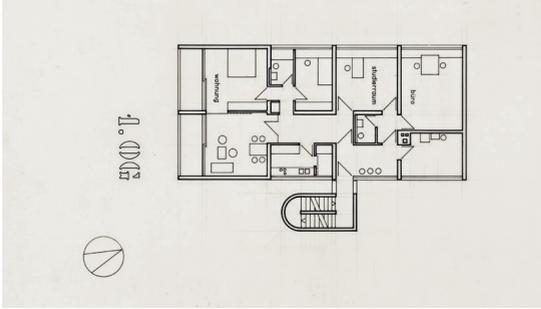
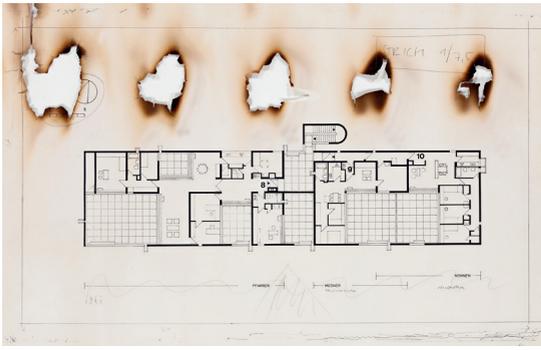


- C24 Farbstudie zur Gestaltung der Ostfassade von Don Bosco, 1972.
- C25 Ansicht Nord, Pilgerheim in Ronchamp von Le Corbusier 1955. Klaus Franz steht vor dem farbig gestalteten, ausgekreuzten Quadrat. Aufnahme aus den 1970er Jahren.
- C26 *Mit freundl. Gruß, FRANZ.* Klaus Franz zieht in seiner Unterschrift das R, das A und das N zu einem Zeichen |X|, dem ausgekreuzten Quadrat zusammen.



- C27 Grundriss Erdgeschoss Gemeindehaus Maria Regina, Fellbach 1961 – 1965.
- C28 Grundriss Erdgeschoss Gemeindezentrum St. Monika, Stuttgart-Fuerbach 1968 – 1973.

- C29 Grundriss Erdgeschoss Gemeindehaus Don Bosco, Fellbach, 1969 – 1972.
- C30 Grundriss Erdgeschoss Gemeindehaus St. Martin, Bad Wimpfen 1972 – 1975.



- C31 Grundriss 1. Obergeschoss Gemeindehaus Maria Regina, Fellbach 1961 – 1965.
- C32 Grundriss 1. Obergeschoss Gemeindezentrum St. Monika, Stuttgart-Feuerbach 1968 – 1973.

- C33 Grundriss 1. Obergeschoss Gemeindehaus Don Bosco, Fellbach, 1969 – 1972.
- C34 Grundriss 1. Obergeschoss Gemeindehaus St. Martin, Bad Wimpfen 1972 – 1975.

kennzeichnet ist. Im Obergeschoss gehen die Stützen in Wände auf und die Organisation der Wohnungen richtet sich immer nach den Achsen. [← C31, C32, C33, C34] In den Grundrissen finden sich gleiche Raumdispositionen, die sich in den Wandanordnungen spiegeln, die immer wieder in bestimmten Beziehungsformen auftreten.

Das Stützenraster wird auf das Grundstück, respektive auf den Grundriss der geforderten Funktion angepasst. In den meisten Fällen ist dies ein Kindergarten wie bei Maria Regina, Don Bosco, St. Monika und Maximilian Kolbe oder ein Gemeindesaal, wie bei Maria Regina, Maximilian Kolbe und St. Martin. Für die schmale Seite werden zwei bis drei Achsen mit einer Spannweite zwischen 3,76 und 5,15 m verwendet ^{~51}, was sich in den Wohnungen darüber deutlich abzeichnet, da deren Breite übertragen und die Raumgrößen dadurch bestimmt werden. Für die lange Seite wird ein Raster zwischen 3,76 und 5,48 m gewählt mit einer Stützenabmessung von 30 cm. Damit bleibt die Konstruktion in den Spannweiten wirtschaftlich, lässt aber auch die Möglichkeit eines freien Grundrisses zu. Durch die hohen Unterzüge können größere Spannweiten erreicht werden, die bei den großen Fensterelementen sinnvoll sind und die Konstruktion deutlich abzeichnet und lesbar macht, obwohl diese auch über die Wände als Überzüge hätten erreicht werden können. Der Wechsel im Konstruktionsprinzip innerhalb der Geschosse wird nach außen übertragen, das Stütze-Last-Prinzip im Erdgeschoss wird zum Flächenprinzip im Obergeschoss.

Innerhalb dieses Rasters werden die Nutzungen sehr kompakt angeordnet, vor allem die unterschiedlichen Wohnungstypen, die sich immer im Obergeschoss befinden. Die Kompaktheit ist bei Maria Regina noch nicht ganz so stark ausgeprägt wie bei den folgenden. Vor allem St. Monika zeichnet sich durch eine hohe Dichte aus. In Fellbach wird das Thema der Atrien in lockerer Folge und mit großen Flächenanteilen ausgeführt. Die Patios in den Weiterentwicklungen sind deutlich kleiner und enger, aber bis auf St. Monika bilden sie immer den von Franz als so wichtig empfundenen privaten Freiraum unter freiem Himmel (»um gegenseitige Störungen zu vermeiden«) ^{~52}. Bei Don Bosco gelingt ihm das einzige Mal, seine Idealvorstellung auszuführen, die wandhohe Fasadenelemente vorsah und nicht nur brüstungshohe, als Begrenzung des Atriums, auch wenn es die Außenwand ist. Diese Idee hatte er auch bei Maria Regina und bei Maximilian Kolbe, wurde aber durch die Bauherren aufgefordert, den Bewohnern Ausblick zu gewähren. Deshalb nahm er hier die Wandfläche auf Brüstungshöhe herunter, ^{~53} nicht ohne Protest, wie in seiner Beschreibung zu den beiden Projekten nachzulesen ist.

51 Spannweite der Gemeindezentren: Maria Regina 4,50 × 5,48 m, St. Monika 4,51 × 4,50 m, Maximilian Kolbe 5,15 × 5,20 m, Don Bosco 3,76 × 4,76 m, St. Martin 3,76 × 3,76 m. Die Stützen haben immer eine Abmessung von 30 × 30 cm.

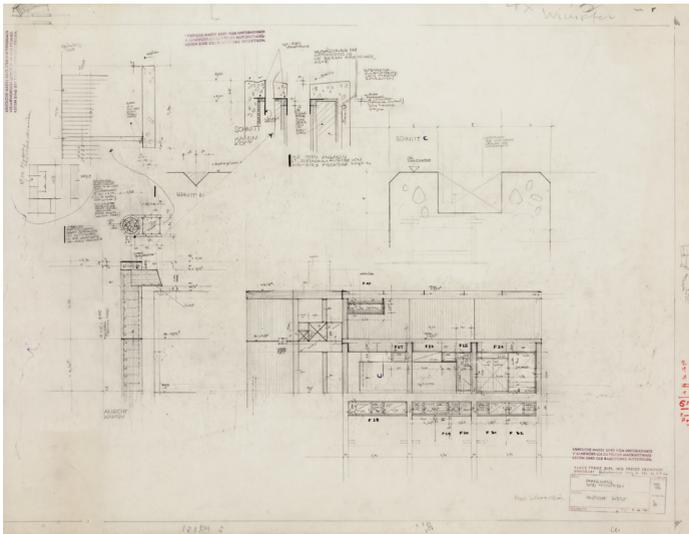
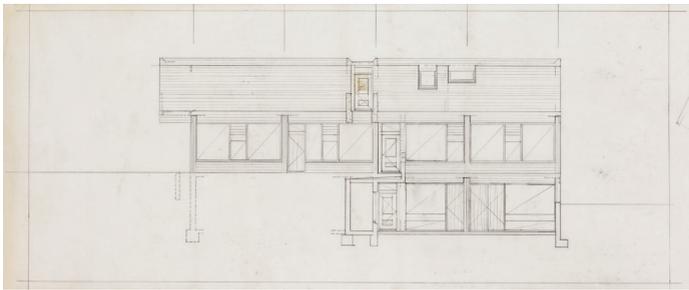
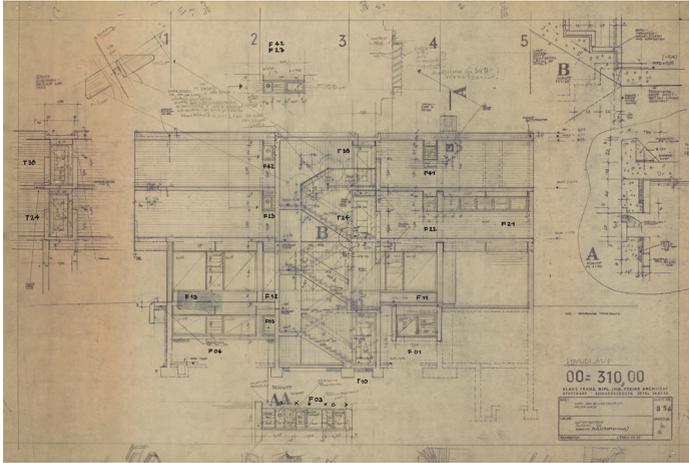
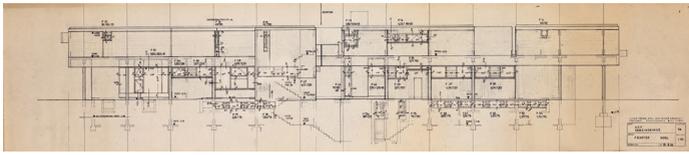
52 Franz verwendet diese Bezeichnung, um seine Entwürfe zu erklären, bei Maria Regina, St. Monika und Maximilian Kolbe.

53 Die aufgeführten Störfaktoren können an manchen Dispositionen nachvollzogen werden, wie bei Maria Regina die Atrien sich auf den Kirchhof und auf den Spielplatz öffnen, [← C31] bei Maximilian Kolbe war nur durch die erhöhte Patiowand, die direkte Gegenüberstellung der Kirche in geringem Abstand möglich und damit die ausserordentliche Kompaktheit der Anlage. [→ D82, D83]

Innerhalb der fünf gebauten Gemeindehäuser, [→ C35, C36, C37, C38, C39, C40, C41, C42] die eine Art Elementstruktur bzw. formale Gestaltung der einzelnen Elemente ähnlich eines Baukastensystems aufweisen, lässt sich eine Entwicklung und Verfeinerung ablesen, vor allem in der Behandlung der rhythmisierenden Linien, die zum Teil die Konstruktion abbilden, zum Teil nur dekorativen bzw. gliedernden Charakter haben. Bei Maria Regina wird durch die horizontalen Linien nur die Oberkante der Decke nach außen gezeigt und die Stützen stoßen stumpf daran an, [→ C43] bei St. Monika [→ C44] und in den weiteren Projekten [→ C45, C46] werden die Stützen in den Unterzug eingeschnitten und damit die Höhe der Deckenplatte »im übertragenen Sinn« vermittelt, ohne sie direkt zu zeigen. Vertikal sind die Elemente bei Maria Regina von vornehmlich inneren Abläufen geprägt mit gleichbleibendem horizontalem Schalungsmuster, was sich auch bei der Fuge über dem mittigen Durchgang zeigt, die als Dehnfuge ausgebildet das Haus in zwei Teile teilt. Dies kann als Ende und Anfang gelesen werden, dem die Auskragungen an den Stirnseiten des Gebäudes entsprechen. [→ C35, C39] Das Gemeindehaus kann also als zwei aneinandergeschobene Häuser interpretiert werden, was durch die unterschiedliche Nutzung sowie durch den Durchgang und die Atrien verstärkt wird. Diese Auskragung kann von dort abgeleitet als Motiv für die Balkone gelesen werden, die Don Bosco, St. Monika und Maximilian Kolbe aufweisen. [→ C44, C45] Bei der Weiterentwicklung der Gemeindehäuser tritt diese Interpretation der Auskragung nur noch einseitig auf und findet keine gegenüberliegende Entsprechung mehr. Auch richtet sich das Fugenbild zunehmend auf die primäre Konstruktion aus und nicht auf das, was dahinterliegt. Aber die Schalungsrichtung der Fassaden wird der Nutzung nachgeformt und wechselt je nach Funktion, ob tragend (horizontal) oder füllend (vertikal). Damit wird eine Differenzierung der Form und das Aufzeigen der Fügung erreicht. Eine Sonderrolle nehmen die Stützen ein, die vertikal geschalt sind wie die Wände, um deren Zusammengehörigkeit im Konstruktiven zu verdeutlichen. Die Ablesbarkeit der Konstruktion wird hieraus ersichtlich und ist in ihrer Ausformung als brutalistische Strategie zu werten, wie auch die Sichtbarkeit des béton brut und das as found des Grundstücks in der Ausnutzung der Topographie, das under designing und without rhetoric des architektonischen Ausdrucks, der Duktus im object type und die top heaviness sowie die formale Ablesbarkeit des Grundrisses. [→ C43, C44, C45, C46, C47, C48, C49, C50]

Die Eingänge zu den Erdgeschossen bei den Typen, die auf den Prototyp Maria Regina folgen, werden durch die Rotfärbung der »eingeschnittenen« Stütze markiert. Bei Maria Regina ist dies nicht durch Farbe, sondern baulich gelöst. Die Erdgeschosse weisen immer gleiche Fenstermodule mit einer speziellen Dreiteilung auf. Das rechteckige Element, über einer niedrigen Brüstung angeordnet, hat rechts und links quadratische Festverglasungen, die von einem mittig angeordneten Feld unterbrochen werden, welches im unteren Bereich abermals eine quadratische Festverglasung und über einem hohen Kämpfer Lüftungslamellen hat.

↪ 347

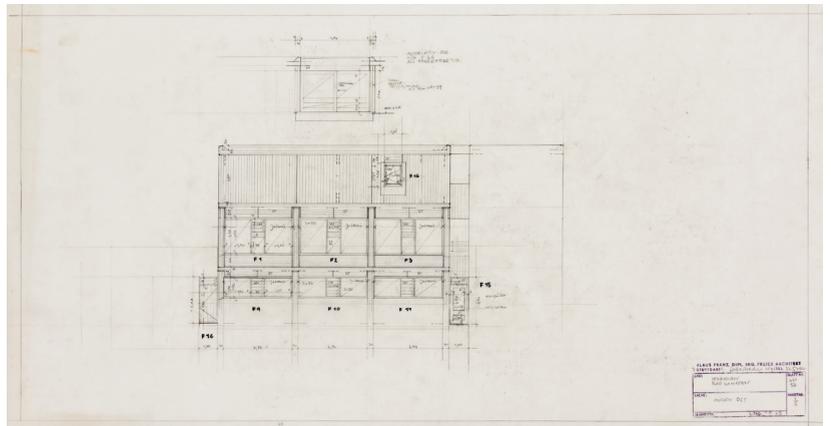
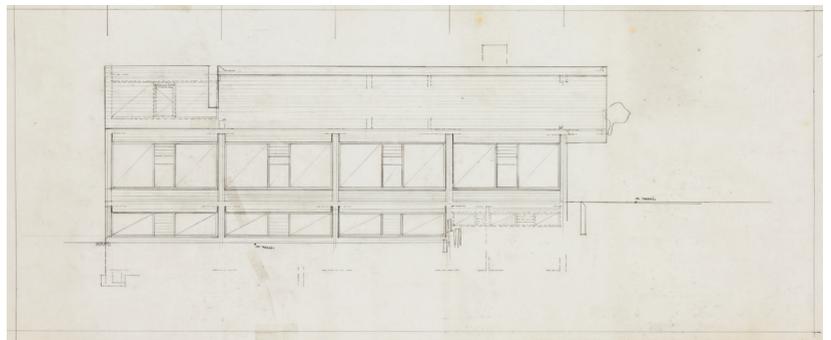
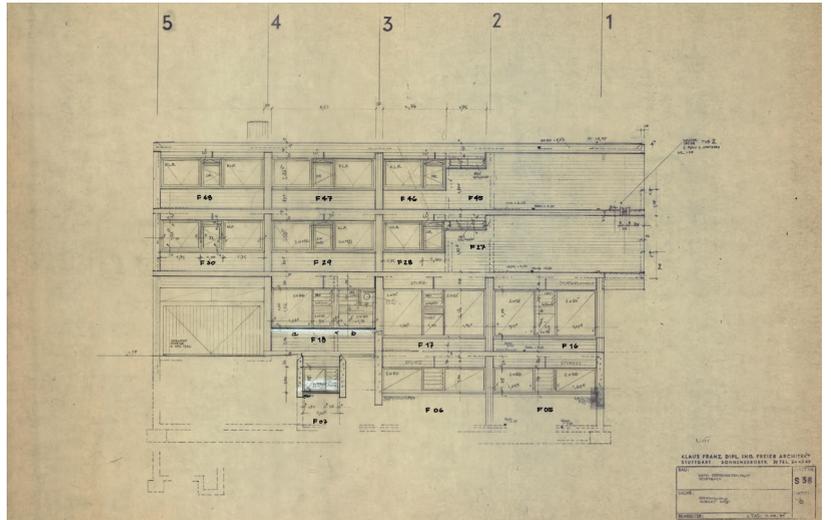
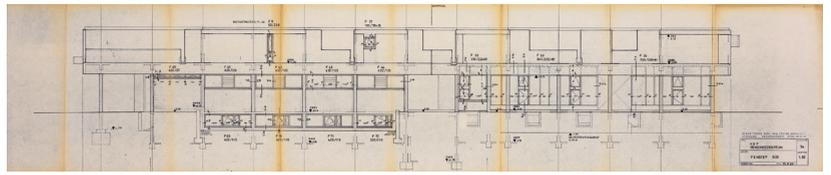


C35 Ansicht Nord, Gemeindehaus Maria Regina, Fellbach, Werkplanung 15.04.1963.

C36 Ansicht Ost, Gemeindehaus St. Monika, Stuttgart-Feuerbach, Werkplanung 01.10.1971.

C37 Ansicht Ost, Gemeindehaus Don Bosco, Fellbach, Werkplanung 01.11.1971.

C38 Ansicht West, Gemeindehaus St. Martin, Bad Wimpfen, Werkplanung 01.11.1973.

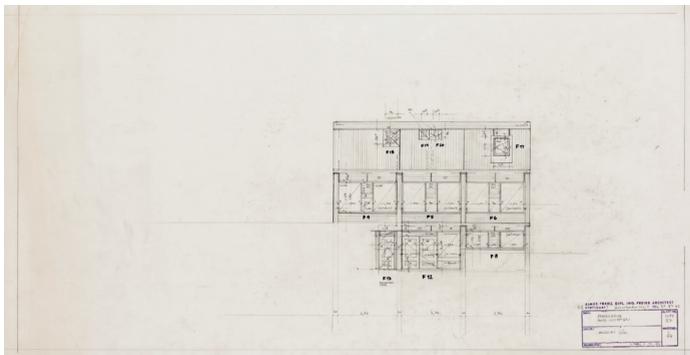
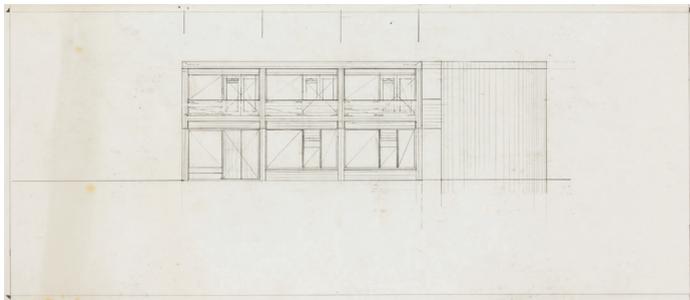
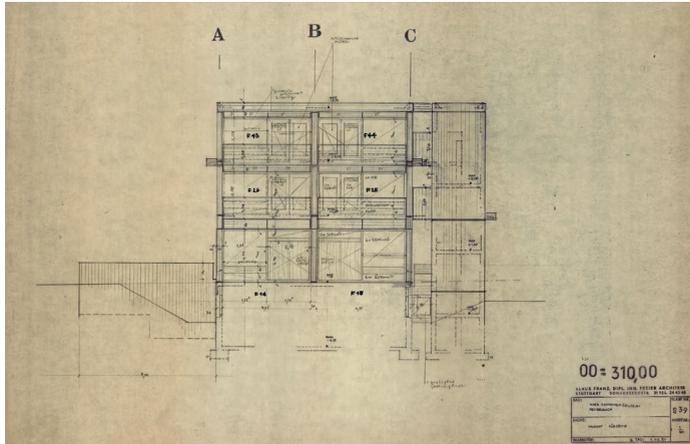
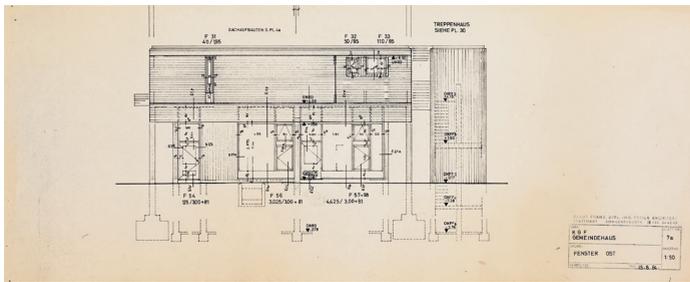


C39 Ansicht Süd, Gemeindefeuerhaus Maria Regina, Fellbach, Werkplanung 15.04.1963.

C40 Ansicht West Gemeindefeuerhaus St. Monika, Stuttgart-Feuerbach, Werkplanung 01.10.1971.

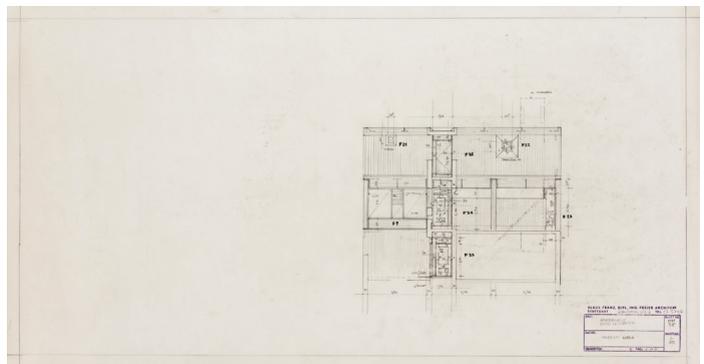
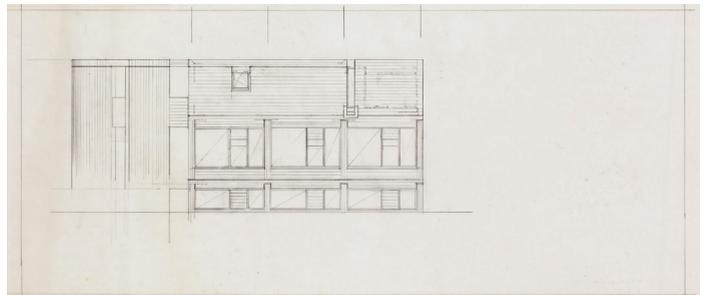
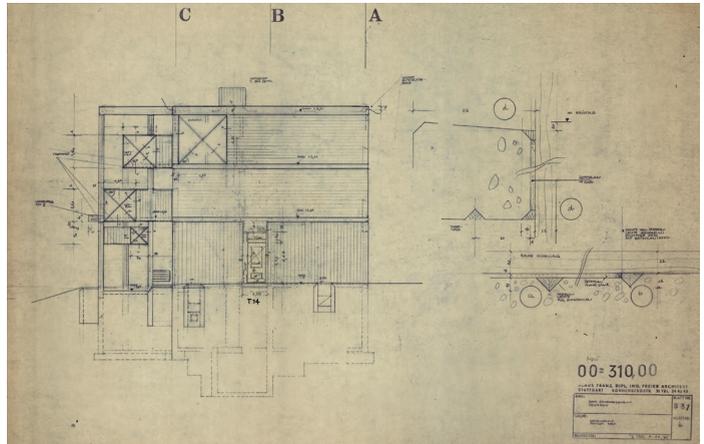
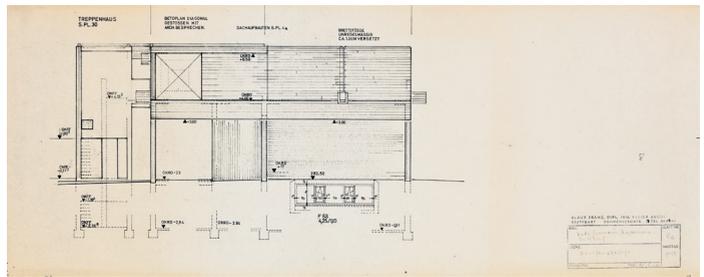
C41 Ansicht West, Gemeindefeuerhaus Don Bosco, Fellbach, Werkplanung 01.11.1971.

C42 Ansicht Ost Gemeindefeuerhaus St. Martin, Bad Wimpfen, Werkplanung 01.11.1973.



- C43 Ansicht Ost, Gemeindehaus Maria Regina, Fellbach, Werkplanung 15.04.1963.
- C44 Ansicht Süd, Gemeindehaus St. Monika, Stuttgart-Feuerbach, Werkplanung 01.10.1971.

- C45 Ansicht Süd, Gemeindehaus Don Bosco, Fellbach, Werkplanung 01.11.1971.
- C46 Ansicht Süd, Gemeindehaus St. Martin, Bad Wimpfen, Werkplanung 01.11.1973.



- C47 Ansicht West, Gemeindehaus Maria Regina, Fellbach, Werkplanung 15.04.1963.
- C48 Ansicht Nord, Gemeindehaus St. Monika, Stuttgart-Feuerbach, Werkplanung 01.10.1971.

- C49 Ansicht Nord, Gemeindehaus Don Bosco, Fellbach, Werkplanung 01.11.1971.
- C50 Ansicht Nord, Gemeindehaus St. Martin, Bad Wimpfen, Werkplanung 01.11.1973.



C51 Ansicht Nord-Ost, Gemeindefhaus St. Martin, Bad Wimpfen, mit externem Treppenturm im 45°-Winkel. Aufnahme 1975.

C52 Ansicht Ost, Gemeindefhaus Don Bosco, Fellbach, mit externem Treppenturm im 45°-Winkel. Aufnahme 1973.

Diese Gliederung wird am deutlichsten bei St. Martin mit umlaufendem Unterzug um die Erdgeschossfassade ohne ›Störung‹ verwendet. So wie St. Martin auch das konsequenteste Gebäude in seiner Struktur ist. [← C51] Mit drei mal drei Achsen und drei Geschossen entsteht eine Annäherung an das Quadrat bzw. an einen Kubus, eine ideale geometrische Form. Franz spielt mit den Gegensätzen, die im Erdgeschoss auf Pilotis den freien Grundriss zelebrieren, mit verglasten Fassaden und einer zurückgenommenen, geschwungenen halbhohen Eingangswand und dem fast völlig geschlossenen und damit lastenden Obergeschoss, das eine schwebende Wirkung deutlich akzentuiert. Die *top heaviness*, von der Nikolaus Pevsner im Zusammenhang mit dem Brutalismus spricht, wird bei all seinen Gemeindehäusern gezielt betont. Das Obergeschoss von St. Martin ist das von allen Gemeindehäusern geschlossenste, da es bis auf zwei Fenster ⁵⁴ ausschließlich auf den mittig angelegten Patio ausgerichtet ist und damit der Idealvorstellung von Klaus Franz am nächsten kommt.

Der signifikante, freistehend neben dem Gebäude angeordnete Treppenturm bei vier von fünf Gemeindehäusern, ⁵⁵ bei Don Bosco und St. Martin im 45° Winkel [← C51, C52] und bei den zwei andern Maria Regina und St. Monika im 90° Winkel [→ C53, C54] zum Gebäude stehend platziert, ist ein spezifisches Zeichen für die Architektur in der formalen Ausprägung der Gemeindehäuser. Diese separaten Volumenelemente haben neben der formalen Gestaltprägung eine hohe funktionale Dichte. Sie ermöglichen die separate Erschließung der verschiedenen Bereiche im Obergeschoss und zum Teil auch der Untergeschosse. Die Wohnungen im Obergeschoss bekommen damit einen eigenen Zugang ohne Kreuzung der gemeinschaftlichen Nutzungen und eine eindeutige Adresse.

Zusammenfassend für alle Gemeindehäuser von Franz kann festgehalten werden, dass die kompakte Form, das Material mit sichtbar belassenem Beton, die gegliederte Fassade ohne Sockelausbildung, die unterschiedliche Ausformung der Geschosse, im Erdgeschoss leicht und offen, im Obergeschoss schwer und geschlossen aufgebaut ist, je nach Funktion. Hinzu kommt die farbliche Fassung mit Namenszug und Quadratdiagonalen, die Verwendung ähnlicher Bauelemente wie Stützen, Unterzüge und Wandelemente, die formal betont und abgesetzt sind und damit die Inbezugsetzung der Bauteile und Elemente abbilden sowie die Bautechnik und den Bezug zum Außenraum, der die Gebäude in die Topographie eingebettet zeigt.

Vergleich der ovalen Kirchenentwürfe mit kegelförmigem Aufriss

Für die Entwürfe von Kirchenbauwerken mit einer Größe von um die 500 Personen verwendete Franz die Grundstruktur [→ C55] die er bei Maria Regina gefunden hatte und übertrug diese auf weitere Grundstücke. Nachzuvollziehen ist dies in den Wett- → 350

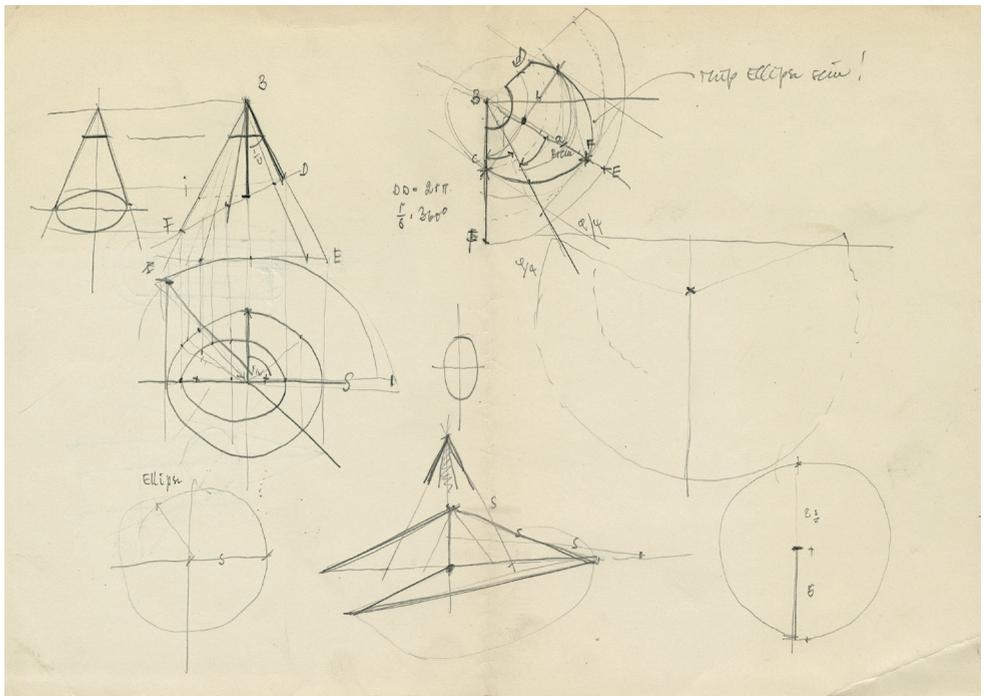
54 die durch eine aufgesetzte Umrahmung eingefasst sind, die die Einrahmung der Madonna in Ronchamp in umgekehrter Weise rezipiert.

55 Bei Maximilian Kolbe in Winnenden gibt es keinen Treppenturm, dort erschließt eine Rampe das obere Geschoss.



C53 Ansicht Nord, Gemeindehaus Maria Regina, Fellbach, mit externem Treppenturm im 90°-Winkel. Aufnahme 1964.

C54 Ansicht Ost, Gemeindehaus St. Monika, Stuttgart-Feuerbach, mit externem Treppenturm im 90°-Winkel. Aufnahme 1973.



C55 Studien zum Kegelmantel und dessen Abwicklung von Klaus Franz, mit dem Hinweis »Muß Ellipse sein!«

bewerbsentwürfen von drei weiteren Kirchengemeindezentren, die er zwischen 1962 und 1969 entwarf und die im Werknachlass von Franz aufzufinden waren. Ähnlich wie bei den Gemeindehäusern lässt sich eine Verwandtschaft, ein model mode nachzeichnen. Die erfolgreichste Einreichung, nach Setzung des Prototyps [→ C56, C60] von Maria Regina, war der Wettbewerb 1962 in Künzelsau, [→ C57, C61, ← C8] für die Kirche St. Paulus. Den Juryvorsitz hatte wieder Hermann Baur. Franz wurde mit dem 1. Preis ausgezeichnet, allerdings mit der Prämisse der Überarbeitung, wie auch die Preisträger des 2. und 3. Preises, Hans Schlichte und Philip Olkus. Bemerkenswert ist, dass die Jury gerade die Merkmale zur Überarbeitung empfahl, die die Besonderheiten der Kirche Maria Regina ausmachen. Zum Beispiel wurde die Lichtführung ausschließlich über ein Oberlicht in der Beurteilung als »gewaltsam« beschrieben und eine Aufhellung im unteren Bereich empfohlen. Auch die Gruppierung der Bankreihen wurde als zu weit um den Altar herum gezogen empfunden und der Bereich hinter dem Altar als zu knapp bemessen bemängelt. ⁵⁶ Für die Überarbeitung bekam Franz den Hinweis des zuständigen Pfarrers, dass die Form des geneigten Kegels auf elliptischem Grundriss vom Bischöflichen Ordinariat abgelehnt worden sei, da diese schon in Fellbach gebaut würde. Damit musste in der Überarbeitung eine ganz neue Gestalt gefunden werden, die er in einem »frei geformten Baukörper« über einer »frei geformten Fläche« entwickelte, mit einem »frei geformten Hängedach und einer schalenähnlichen Wandung, die aus Geraden erzeugt wird. Die erzeugten Flächen sind teils einseitig-einsinnig, teils zweiseitig-gegenseitig gekrümmt«, wie Franz im Erläuterungsbericht schreibt. ⁵⁷ In der Stellungnahme von Hermann Baur zum überarbeiteten Entwurf führt dieser aus, dass es dem Verfasser leider nicht gelungen sei, »die an sich sympathische freie Form in eine sinnvolle Beziehung zum räumlich-liturgischen Geschehen zu bringen.« ⁵⁸ Die Realisierung kam dem Zweitplatzierten Hans Schlichte zu, nicht ohne Verwunderung bei Franz darüber auszulösen, dass ein zweiter Kegel nicht noch einmal gebaut werden sollte. In einem Brief an den Stadtpfarrer schrieb er: »Ihrer Meinung bleibe ich auch, dass der erste Entwurf eine gelungene Sache ist. Was macht es, wenn er sich der gleichen konstruktiven Grundform wie in Fellbach bedient? Warum auch nicht?« ⁵⁹ Die Einmaligkeit eines Kirchenbaues schien für ihn nicht wichtig und so legte er 1965 erneut einen Wettbewerbsbeitrag zu St. Peter in Stuttgart-Bad Cannstatt, im Stadtteil Memberg vor, [→ C58, C62] in skizzenhafter Form im Archiv vorliegend, ⁶⁰ die den gekippten Kegel mit zweigeschossiger Anordnung auf elliptischem Grundriss zeigt. Der Kirchplatz wird von den umliegend geplanten Gemeindebauten umschlossen, die Kindergarten, Jugendräume und Wohnungen aufnehmen sollten und den Hauptzugang zur Kirche bilden. Auch dieser Entwurf

56 Juryprotokoll vom 07.05.1962 zum Wettbewerb eines Katholischen Gemeindezentrums in Künzelsau, saai, Bestand KF.

57 Erläuterungsbericht zur Überarbeitung des Entwurfes für die Katholische Kirche in Künzelsau vom 29.07.1962. saai, Bestand KF.

58 Bemerkungen zu den überarbeiteten Entwürfen der Architekten Franz und Schlichte vom 30.07.1962, saai, Bestand KF.

59 Brief an Stadtpfarrer Kuhnle vom 25.10.1962, saai, Bestand KF.

60 saai, Bestand KF.

kam nicht zur Ausführung. Die 1972 fertig gestellte Kirche wurde am 8. Mai 2016 entweiht und Mitte des selben Jahres zurückgebaut. ⁶¹

Für den im Jahr 1969 durchgeführten Wettbewerb zur Kirche Zum heiligen Bruder Klaus von der Flüe im Stuttgarter Osten wird von Franz wieder ein geneigter Kegel auf elliptischem Grundriss eingereicht, [→ C59, C63] im Zusammenhang mit einem Gemeindehaus in ähnlicher Anmutung wie die bereits gebauten (und damit des sechsten). Hier ist die Anlage durch die topographischen Gegebenheiten zweigeschossig angelegt, mit Unterbringung des Gemeindesaales im Untergeschoss der Kirche, welches durch die Hanglage ebenerdig erschlossen wird. Der Zugang zur Kirche führt über eine interne Treppe ins Erdgeschoss und direkt in den Hauptraum der Kirche, welcher ebenerdig nur durch einen Seiteneingang zugänglich ist. In diesem Entwurf finden die bewährten Ausprägungen und Anordnungen von Gestaltelementen wie Altarinsel umstanden von Bankreihen, die mittige Ausrichtung des Eingangs auf den Altar und die Orgelempore über dem Eingang, an der flachen Seite des Kegels angeordnet, wieder ihren Einsatz. Selbst das Gemeindehaus steht im Zeichen des model mode mit introvertierten Wohnungen, orientiert um einen Patio. Klaus Franz' Beitrag wird nicht prämiert. Karl Hans Neumann stellt die Kirche im Jahre 1974 fertig. ⁶²

Aus den Wettbewerbsentwürfen geht die Anwendung der mehr oder minder gleichen Gestalt des geneigten Kegelstumpfes auf ovalem Grundriss und damit die Rezipierung seiner eigenen gefundenen Idealform viermal hervor. Die Sonderform, die eine Kirche in Franz Auffassung gerade in der umgebenden Bebauung ausmacht und damit ihre besondere, andere Funktion nach außen trägt und zeigt, ist in Maria Regina in synergetischer Weise für die Gemeinschaft und die Liturgie umgesetzt und deshalb als Prototyp oder ›Urform‹ für die folgenden anzuerkennen. So ist auch bei den Kegelkirchen eine Reihe, eine Folge nachweisbar, die davon zeugt, dass Franz auch hier den model mode anzuwenden suchte, er aber durch die Vorgaben des Bischöflichen Ordinariates daran gehindert wurde, ohne es selbst nachvollziehen zu können. Denn seiner Haltung entsprach, nach Erreichung von »Unvergleichlichem und Allgemeingültigem, von Absolutem« ⁶³ zu streben, um die Urform zu finden, die aus dem Inneren heraus entsteht. Die Ausdrucksstärke einer Form steigert sich im Laufe der Zeit bis schließlich die ideale Form, der »Kristall« entsteht ⁶⁴, verstärkt durch »rohe [...] Stoffe [...], die Beziehungen herstellen«, ⁶⁵ was Baukunst nach Le Corbusier ist, die in der Kirche Maria Regina so große Schwingungen erzeugt, die fast ›greifbar‹ sind. In dieser idealen Form der elementaren Hülle verströmt der Raum der Kirche Transzendenz in einer ›Mischung‹ von menschlichem Kalkül und göttlichem Fluidum, eine quellende Durchlässigkeit zum

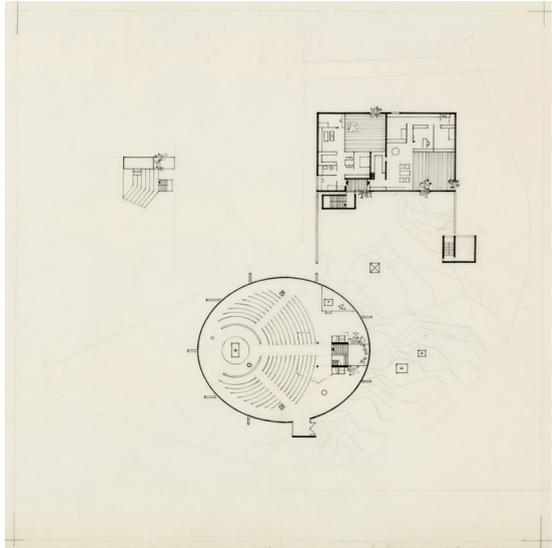
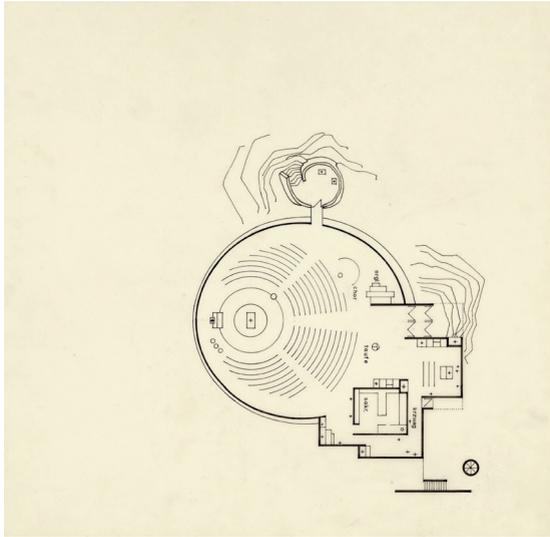
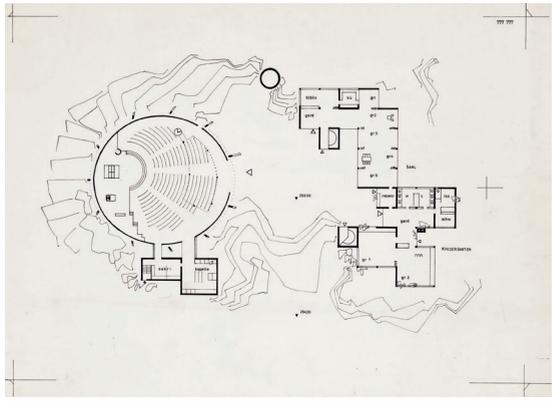
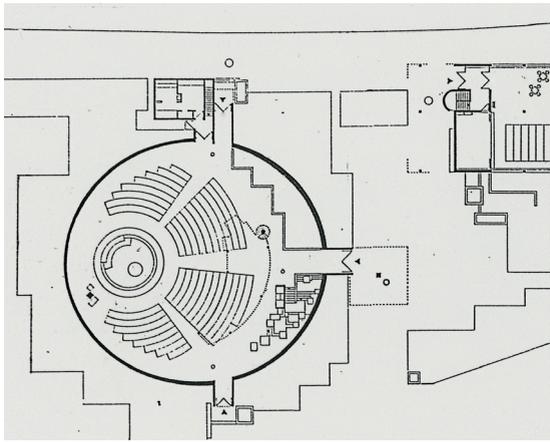
61 www.stpeter-badcannstatt.drs.de, Abruf 01.11.2016.

62 www.kirchen-online.com, Abruf 01.11.2016.

63 Die Ausführungen von Dahinden werden hier auf die Formfindung an sich bezogen, er verwendet sie im Zusammenhang mit Generationserscheinungen von Architekturwellen. Dahinden 1956, S. 46.

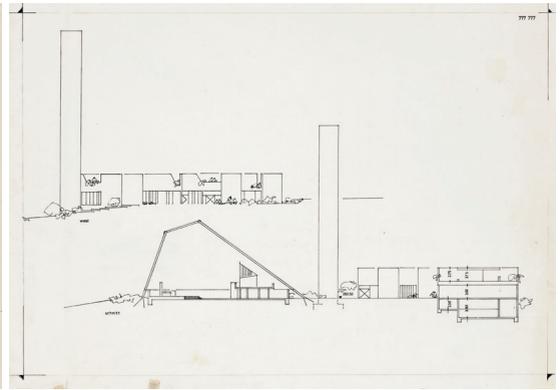
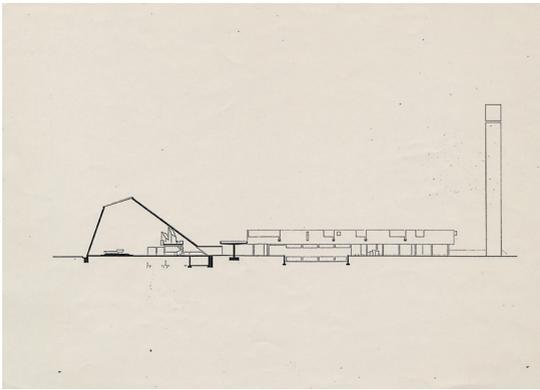
64 ebenda.

65 Le Corbusiers Leitsätze zitiert nach Conrads, Ulrich (Hrsg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Bauwelt Fundamente, Braunschweig 1981, S. 58.



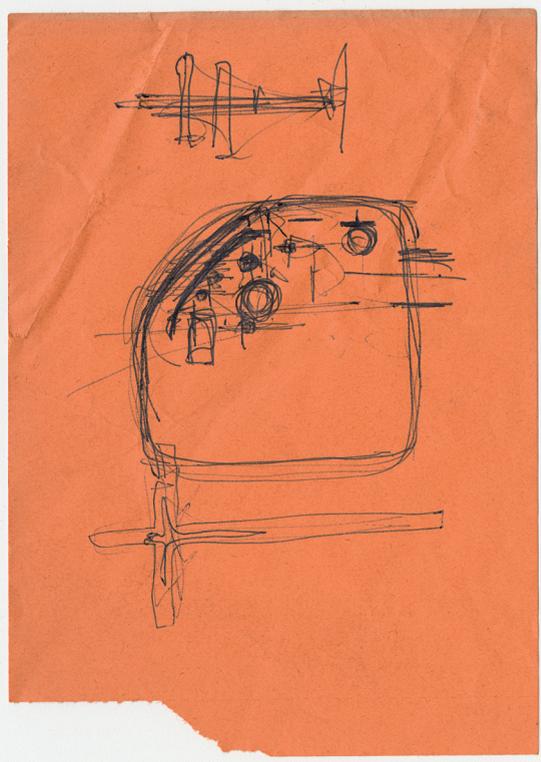
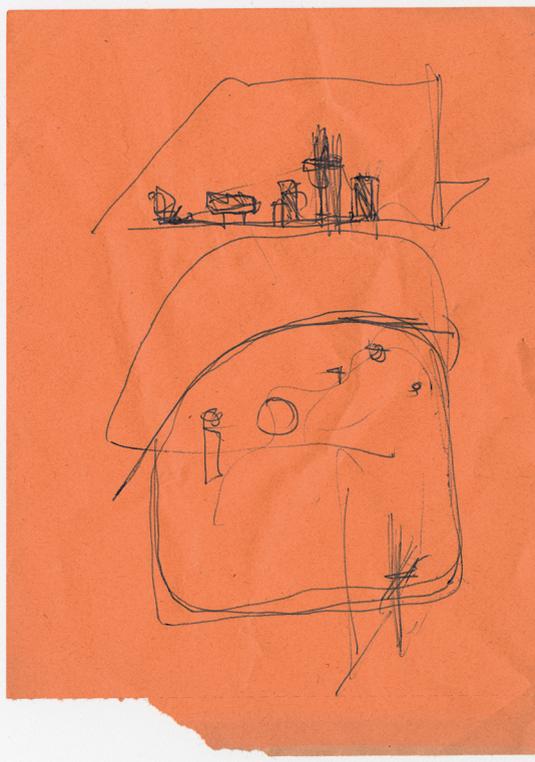
- C56 Grundriss Kirche Maria Regina, Fellbach, Wettbewerb April 1961. 3. Preis, Fertigstellung 1967.
- C57 Grundriss Kirche St. Paulus in Künzelsau, Wettbewerb Mai 1962, 1. Preis. Nicht ausgeführt.

- C58 Grundriss Kirche St. Peter, Stuttgart-Bad Cannstatt, Wettbewerb 1965, 2. Ankauf. Nicht ausgeführt.
- C59 Grundriss Kirche Heiliger Bruder Klaus von der Flüe, Stuttgart-Gablenberg, Wettbewerb 1969. Nicht ausgeführt.



- C60 Längsschnitt und Ansicht Kirchengemeindezentrum Maria Regina, Fellbach, Wettbewerb April 1961, 3. Preis. Planungs- und Bauzeit 1961 – 1967.
- C61 Längsschnitt Kirche St. Paulus, Künzelsau. Wettbewerb Mai 1962, 1. Preis. Nicht ausgeführt.

- C62 Längsschnitt Kirche St. Peter, Stuttgart-Bad Cannstatt, Wettbewerb 1965, 2. Ankauf. Nicht ausgeführt.
- C63 Längsschnitt Kirche Heiliger Bruder Klaus von der Flüe, Stuttgart-Gablenberg, Wettbewerb 1969. Nicht ausgeführt.



C64 (a, b) Studien von Klaus Franz zu Kirchen mit rechteckigem Grundriss sowie eingezogener Ecke und zum Teil geneigten Wänden.

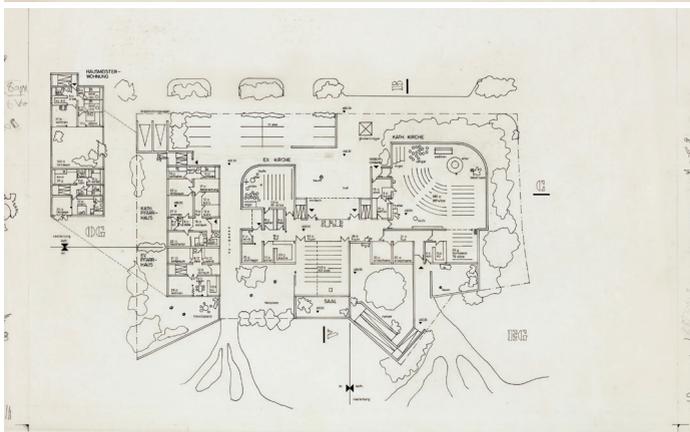
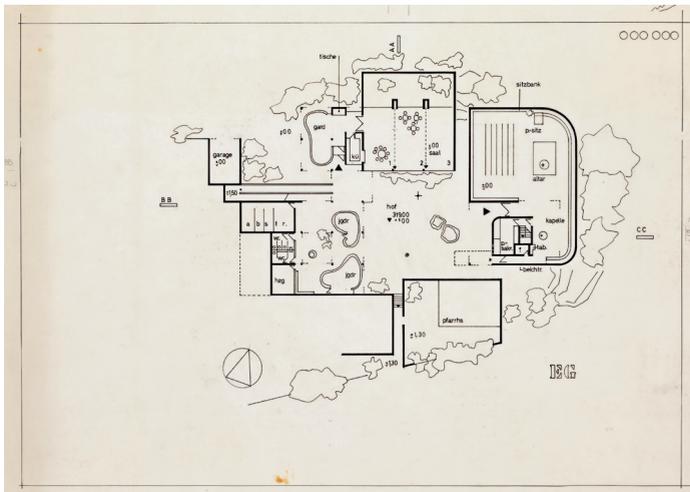
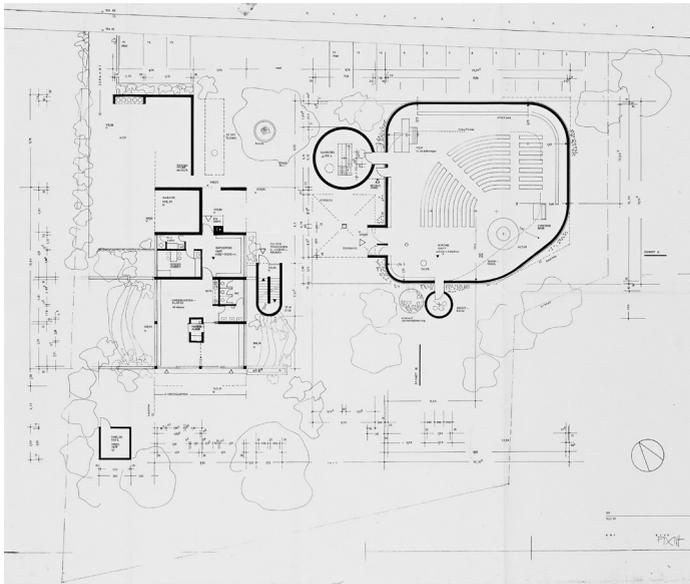
Unendlichen. Der konsequent geschlossene Kegelmantel in seiner schrägen, gerichteten Ausformung ist eine aus der Zeit gehobene Form, die nicht im Zeitgeist festzumachen ist und in ihrer Abstraktion Perfektion und Geometrie verbindet, da in ihr die Idee des Grundsätzlichen, die Urform verräumlicht wurde, die die Beziehung zur archaischen Tradition aufnimmt als eine elementare Gestalt *as found*, die in ihrer Reduktion eine Ganzheitlichkeit erreicht, welche die Moderne mit der Religion und der Geschichte versöhnt, wie es Pantle in *Leitbild Reduktion* ausführte.⁶⁶ Dies ist ein Körper, dem es gelingt, durch die Doppelkodierung den Bezug zur Tradition und den Anschluss an die Moderne sowie durch eine Fülle von Elementen und Zeichen eine zeitlose oder auch unendliche Form zu sein.

Vergleich der Kirchenentwürfe auf quadratischem Grundriss mit abgerundeten Ecken und schrägen Wänden

Eine ähnliche Situation ist bei *St. Monika* gegeben, [← C64 a, b] ebenfalls ein Archetyp, die schließlich den Prototyp für eine kleinere Kirche auf kleinem Grundstück darstellt und in zwei weiteren Entwürfen rezipiert wird. Im Wettbewerb von 1968 findet dieser Typus Quadrat mit abgerundeten Ecken seine Codierung. [→ C65] Die Anlage ist stark über die äußeren Rahmenbedingungen geprägt, die zu einer überzeugenden Form zusammengeführt wurden, einerseits durch das kleine Grundstück, den dadurch sehr kompakt angeordneten Kirchplatz, der als Gelenk ausgebildet ist und andererseits durch die schräg verlaufenden Grundstücksgrenzen, die der Umrisslinie des Grundrisses der Kirche folgen, überhöht durch die unterschiedlich schräg gestellten Außenwände, die innen und außen eine ganz eigene Assoziation hervorrufen, die emotional affiziert. [→ C68]

In einem weiteren Wettbewerb im Jahr 1970, ebenfalls wieder aus dem Grundstück heraus entwickelt und vor allem in der Höhenentwicklung gelungen eingepasst, findet die zweite Setzung des Typs ihren Niederschlag in Winnenden-Schelmenholz für das Gemeindezentrum *Maximilian Kolbe*. [→ C66] Dieser ebenfalls sehr kompakte Entwurf reagiert auf die Umgebung und ist von ihr bestimmt. Der quadratische Grundriss der Kirche wird von einer Kapelle und der Sakristei erweitert und bildet eine längsrechteckige Grundform aus, die an den Kanten zum Kirchplatz hin eckig, zum Gelände hin gerundet ausgebildet ist. Diese Rundungen markieren den geschwungenen Übergang zur Natur. [→ C69] Im Aufriss arbeitet Franz wieder mit den gekippten Wänden, die durch die unterschiedliche Schrägstellung die inneren Raumbereiche markieren und damit nach außen ablesbar werden. Die Oberlichter sind hier wegen der geringen Höhe des Raumes nicht eingesetzt, sondern aufgesetzt. Der Kirchplatz ist kompakter Verteiler und Mittelpunkt der Anlage, eng von den Gemeindehäusern umstanden, mit ebenerdigem Hauptzugang zur Kirche. ↪ 358

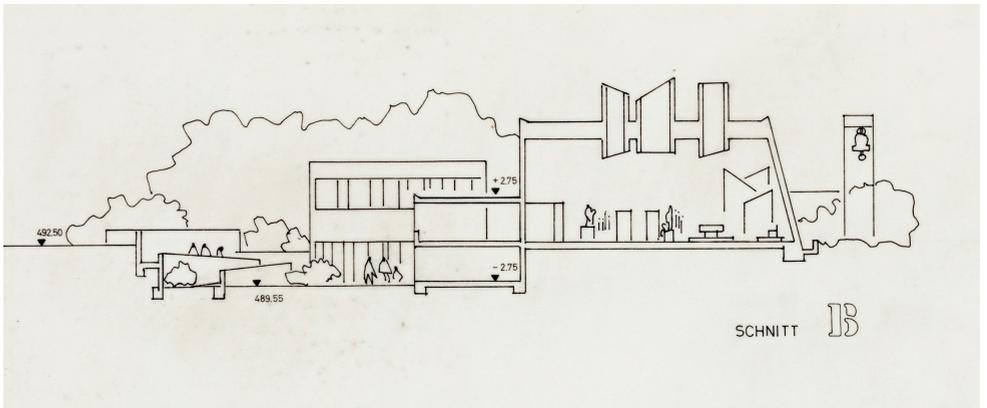
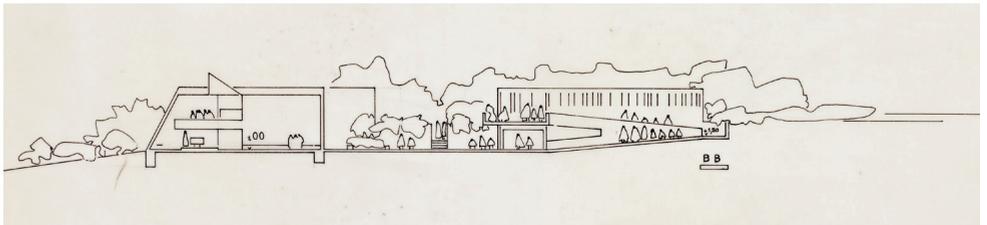
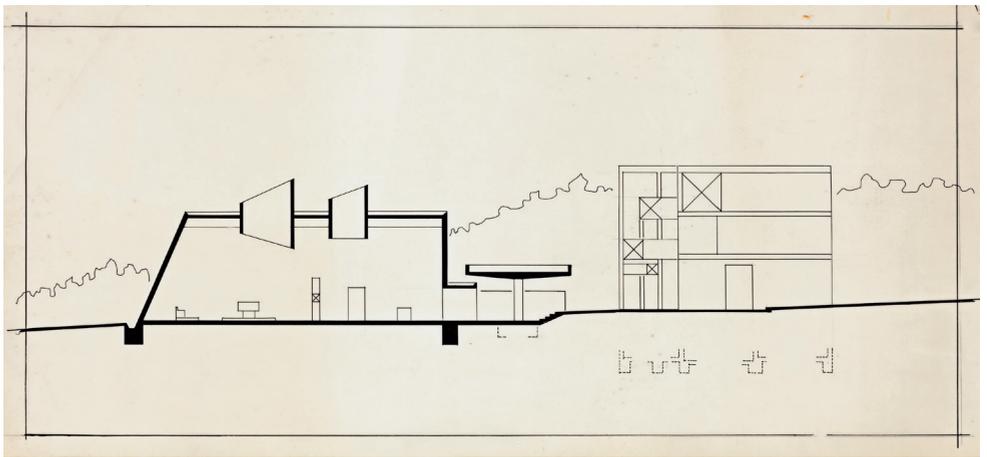
66 Pantle, Ulrich: *Leitbild Reduktion*, Regensburg 2005, S. 415.



C65 Grundriss Kirche St. Monika, Stuttgart, Wettbewerb 1968, 1. Preis, Planungs- und Bauzeit 1969 – 1973.

C66 Grundriss Gemeindezentrum Maximilian Kolbe, Winnenden, Wettbewerb 1970. Kirche 2. und 3. BA, nicht ausgeführt.

C67 Grundriss Gemeindezentrum Das Gebet des Herrn, Böblingen, Wettbewerb 1986. Nicht ausgeführt.



- C68 Schnitt Kirche St. Monika, Stuttgart, Wettbewerb 1968, 1. Preis, Fertigstellung 1973.
- C69 Schnitt Gemeindezentrum Maximilian Kolbe, Winnenden, Wettbewerb 1970. Kirche 2. und 3. BA, nicht ausgeführt.
- C70 Schnitt ökumenisches Gemeindezentrum Das Gebet des Herrn, Böblingen, Wettbewerb 1986. Nicht ausgeführt.

Dieser Wettbewerbsbeitrag kam zur Ausführung, jedoch wurde die mit drei Bauabschnitten geplante Anlage nur mit dem ersten Bauabschnitt, dem Gemeindehaus, realisiert. Der prinzipielle Ansatz von St. Monika ist hier variiert und doch in einer ähnlichen Auslegung angewandt, gerade in Bezug auf die Dichte der Anlage, das Einschmiegen in die Topographie und das Zusammenspiel der Baukörper zueinander.

Im Wettbewerb für das Ökumenische-Gemeindezentrum Böblingen-Diezenhalde, 1986, schlägt Franz abermals ein Gemeindezentrum in kompakter Anlage vor, [← C67] mit einer Kirche auf quadratischem Grundriss mit einer abgerundeten Ecke und der dazugehörenden schräg gestellten Wand zur Grundstücksgrenze hin, die das Allerheiligste markiert, und mit einer kleineren Kirche gespiegelt dazu mit der gleichen Grundrissdisposition. [← C70] Die Belichtung erfolgt über drei durch das Dach gesteckte Lichtrohren, St. Monika vergleichbar. Der Kirchhof ist von den gemeinschaftlichen Nutzungen wie der großen Kirche, dem Saal und der kleinen Kirche umgeben und mit einem verbindenden Dach teilweise geschlossen, so dass ein gemeinsamer Eingang und eine Vorhalle entstehen. Dadurch wird ein Zentrumcharakter erreicht, ganz dem Trend der Zeit entsprechend, der multifunktionale Gemeindezentren fordert. Die Kirche als höchstes Bauwerk, gemeinsam mit der Kapelle, bildet den Rahmen der Anlage, die von einem Gemeindehaus mit Verwaltungs- und Wohnnutzung flankiert wird, welches den bereits vorgestellten Gemeindehäusern im Habitus entspricht und deren Semantik verwendet. Franz' Vorschlag kam nicht zur Ausführung. Das von C. Weisbach realisierte Zentrum Das Gebet des Herrn wurde 1990 eingeweiht. ⁶⁷

Die kleinen Kirchen stehen in allen Entwürfen in einem engen Zusammenhang der gesamten Anlage des Gemeindezentrums, welche meist stark kompaktiert dem Geländeverlauf angepasst sind. Beim Typus der großen Kirchen ist dieses Merkmal eher untergeordnet, so dass das Kirchenbauwerk eine viel größere Wirkung aufweist und damit Strahlkraft entfalten kann. Die kleinen Kirchen hingegen sind in eine Gebäudefamilie eingeordnet und entwickeln ihre ›Besonderheit‹ in den gerundeten, schrägen Wänden, die einen gedrungeneren Körper entstehen lassen und im Kontrast zu den eckigen, geometrisch klaren Gemeindehausbauten stehen.

Zusammenfassung Gemeindezentren Maria Regina und St. Monika

Franz' architektonische Semantik besteht aus formalen Körpern, den Grundformen, die er mit weiteren Elementen zu einem Ensemble zusammenfügt, ohne dass deren Eigenständigkeit aufgegeben wird, ganz ohne Rhetorik. Dies ist in seinen Bauten für die Katholische Kirche (den Kirchen wie den Gemeindehäusern) deutlich abzulesen. Bei Maria Regina werden die Zugangskuben, der Sakristei-Anbau und die Lüftungsgauben deutlich ablesbar in eckiger Form additiv hinzugefügt. Das schwer lastende und kra-

gende Vordach wird vorangestellt, wie auch bei St. Monika. Hier wird der Grundkörper mit Lichtkanonen und einem Wasserspeier versehen. Der Beichtraum und die Sakristei stehen als eigenständige Rundbauten an der Kirche und sind durch schmale Röhren mit dem Hauptbau verbunden. Komponierte einzelne Elemente, die die Konstruktion und das Material zeigen und auf die innere Funktion schließen lassen (brutalistische Strategien), werden zu einer Gestaltform verbunden, die mehr ist als die Summe ihrer Teile, da sie den Außenraum aushöhlt und formt.

Bei den Gemeindehäusern sind die Elemente mehr in die Flächen der quaderförmigen Kubatur der Grundkörper integriert, dem die Geschosse als ablesbare konstruktive Elemente eingeschrieben sind, sowie mit dem separierten Erschließungselement Treppenturm und vermitteln darüber klare und reduzierte Konzeptionen der Form und der Elemente, die ohne Rhetorik in einer eigenen Ordnung die gesamte Gestalt erzeugen. Das Innere des Hauses wird durch das Stützenraster und das Fugenbild zum Teil konstruktiv lesbar, unterstützt vom Richtungswechsel der Schalungsabzeichnungen. Die exponierte Konstruktion, die durch das Material béton brut unterstrichen wird, wie auch das ausgeprägte Reagieren auf das Grundstück, wie es vorgefunden wird, as found, sind ebenfalls Strategien einer brutalistischen Haltung, die im model mode der fünf gebauten Gemeindehäuser gipfeln, der mit einer nachvollziehbaren Verfeinerung und zunehmenden Perfektion bis zum geometrisch reinen Körper, dem Kubus, ein Image erzeugt. ▶◀

Welche Haltung nimmt Franz in der Architektur ein, was macht seine Architektur aus? Franz, als Teil der dritten Generation von Architekten im Sinne Drews ist auf der Suche nach der wahren Form der

Architektur, die auch die Vereinfachung von Bauprozessen und die Frage nach der Materialverwendung beinhaltet. In den philosophisch geprägten Theorien der Smithsons und Le Corbusiers, die von Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit, von Poesie und Geometrie, von Funktion und Emotion bestimmt sind und der Auseinandersetzung mit dem Vorgefundenen, findet sich die Haltung zum Raum, zum Material und zur Ausstrahlung der Bauten von Klaus Franz wieder. Er reflektiert die zeitgenössischen Strömungen und gibt eine aktuelle Antwort, die den Anspruch hat, nicht zeitgebunden und modisch zu sein, sondern direkt, ehrlich und Emotionen auslösend. Dies gelingt ihm in der Reduktion seiner Gebäude auf das Wesentliche, wodurch fast abstrahierte Formen entstehen, die aber gerade dadurch die Anbindung zum Ursprünglichen vermitteln. Im kirchlichen Kontext erreichen seine elementaren Formen, die in ihrer Geschlossenheit und Andersartigkeit nach außen Schutz und nach innen Geborgenheit assoziieren, ohne je schwer und massiv zu wirken, Ausnahmecharakter.

Indem er die Form mit der Funktion und der Liturgie zu einem sich synergetisch überhöhenden Gesamtwerk zusammenfasst, in der Anwendung von geometrischen Formen mit dem Zusammenfassen des zylindrischen Volumens in einem Drehkegel, erreicht er durch die Neigung der Achse nicht einen runden, sondern einen elliptischen Grundriss und einen gerichteten Aufriss, womit er die gesamte Problematik der liturgischen Anforderungen gelöst bekommt. Durch den elliptischen oder den quadratischen, an einer Ecke eingezogenen Grundriss, erzielt er einen gerichteten Zentralraum, der das Allerheiligste außermittig als Höhepunkt des Raumes ausweist und den konstruktiven Mittelpunkt zurücktreten lässt. Der so gegliederte Raum scharft die Gemeinde um den Altar, ohne dass die Stelle dahinter von der Gemeinde geschlossen wird. Die zwei zu bestimmenden Faktoren in einer Kirche, deren Ort im Raum definiert werden müssen, sind zum einen der Ort der Wandlung und zum anderen der der Gemeinde. In den Brennpunkten der Ellipse, mit der Anordnung der Bankreihen in konischen Blöcken erfüllt Franz diese Bestimmung, in dem die Raumform der Gemeindeversammlung entspricht und Gemeinschaft vermittelt, das hellste Licht über dem Allerheiligen strahlt und den Weg zum Göttlichen aufzeigt und damit die Umlenkung des Erlebens nach Oben zum Oberlicht, welches über die Realität hinausweist und über das »Wirkliche« zum »Eigentliche[n]« in Verbindung zum Göttlichen tritt. ¹

Die schrägen und gekrümmten Wände lassen die Raumgrenzen im Innern der Kirche verschwimmen, wie auch die Erdverbundenheit des »versunkenen Kegels« in der äußeren Form, die einer Abgehobenheit in einer Zwischenweltlichkeit gegenübersteht, ein

1 Guardini, Romano: Über das Wesen des Kunstwerks, (5. Auflage) 1954, S. 47.

Gefühl der Heterotopie vermittelt. Der weitere Einsatz von spannungsvollen Gegensätzen ist ein Spezifikum seines Werkes, das Nebeneinandersetzen von einer ›Nurdachkonstruktion‹ zu einer dachlosen ›Nurwandkonstruktion‹, das Gegeneinanderstellen von gerundeten Flächen zu geraden Flächen, helle Räume gegen dunkle, einzelne Elemente gegen Masse, die Verbindung von Poesie und Logik.

Franz verbindet die Strömungen seiner Zeit, nimmt diese auf und extrahiert daraus die Grundlagen seiner Haltung ähnlich seinem Entwurfsprinzip, welches sich aus vielen einzelnen Elementen zusammensetzt, so virtuos, dass ein auf das Elementare reduzierter Raumeindruck entsteht. Die wichtigen Themen der Zeit, die wieder Einzug in die Architektur halten und Anlass theoretischer Auseinandersetzungen sind und die sich in der Gestaltung der Werke der Architekten wiederfinden, werden von Franz aufgenommen und als Bezugspunkte in der künstlerischen Auseinandersetzung identifiziert, wie das Verhältnis zur Emotion und damit zum Sinnlichen und dem Menschlichen überhaupt, das Verhältnis zur Natur und den Ableitungen daraus wie auch das Verhältnis zur Geschichte, welche die größten und wichtigsten Wiederentdeckungen dieser Zeit waren. ²

Die Direktheit und Klarheit der Formen und Materialien in ihrer massiven und archetypischen Form mit der klaren Abgrenzung als besonderer Ort in seiner charakteristischen Zurückhaltung, die Franz von Le Corbusier und dem Atelier 5 aber auch den Theorien von Rudolf Schwarz und den Smithsons ableitet, sind es, die sein Werk inspirieren sowie der Umgang mit den Forderungen der Liturgie im Kirchenraum, den er in den Werken von Dominikus und Gottfried Böhm und Hermann Baur studierte und nicht zuletzt der Bezug zu geschichtlichen Motiven wie der Romanik (bei den Kirchenbauwerken) und dem Patio-Motiv (bei den Gemeindehäusern). Die Verwendung der neuen Materialien beförderte den Anspruch einer erweiterten, alle bildenden Künste integrierenden Architektursprache. ³

Klaus Franz ist weniger aus Überzeugung und moralischer Verpflichtung ein Brutalist, als durch seine architektonische Haltung. Der Englische Brutalismus suchte die typisch intellektuelle und ethische Rechtfertigung, ⁴ die für Franz nicht ausschlaggebend war, sondern die Umsetzung der Idee einer wahren Gestalt, die er aus der komplexen Gesamtbetrachtung der Konstruktion, der Funktion, der räumlichen Beziehungen und des eingesetzten Materials insgesamt zu einer Einheit entwickelte, die im Einklang mit den physikalischen Gesetzen steht, um eine klare und einprägsame architektonische Form zu geben. Seine auf das Absolute reduzierten Formen, die aus dem Inneren heraus entwickelt der Funktion genügen und die Gestalt bestimmen, deren Hülle wie eine Haut um die inneren Organe gespannt ist, die schützt aber auch zusammenhält in einer möglichst geschlossenen Form, sind innovativ, elementar und archaisch. Deshalb waren auch die

2 vgl. Gidion 1978, S. 28.

3 »Durch das Material [Beton] war eine Verschmelzung von Bau- und Kunstwerk zu erreichen, die die Tradition

der Idee der Baukunst der Romanik und Gotik im Sakralen wieder aufnahm.« Seehausen in Erne; Probst, 2014, S. 43.

4 Drew 1972, S. 144.

raumhohen Umfassungsmauern der Patios so wichtig, die das private Leben umschließen und schützen sollten.⁵ Es war ihm ein Anliegen, die Funktion in ihrer Komplexität in der Kunst der Umhüllung zu zeigen, in Andeutung und Nachzeichnung der inneren Struktur. Die separierten Treppentürme oder die Sakristeien zeigen die Funktion für eine Form, wie auch die Kirchen, die Schutzhüllen um die lichten Höhlen für das Göttliche sind und die Gemeindehäuser, die das Leben der Menschen umschließen.

Die Architektursprache von Franz ist durch eine repräsentative Geschlossenheit geprägt, die den Raum füllt und höhlt und damit Beziehungssysteme bildet, die sich sowohl in seinen Kirchenbauten wie auch in den Gemeindehäusern zeigen. Bei der Rede zum Richtfest von St. Monika spricht er von einem »tonnenschweren Betonkleid«, mit dem sich die Menschen vor der Umwelt schützen müssen,⁶ um überleben zu können. Diese verbale Beschreibung seiner Auffassung findet in seinen Bauten formale Umsetzung. Christopher Alexander beschreibt, dass die Sprache zwischen der Wirklichkeit und dem Denken vermittele und vergleichbar sei mit der Formensprache, die das wichtigste Bindeglied zwischen dem Kontext und der Formenschöpfung ist.⁷

Eine der ganz wenigen persönlichen Aufzeichnungen von Franz, die der Werknachlass enthält, gibt seine Haltung in Bezug zur Umwelt wieder, die er in einer Art Gedichtform als bedrohlich beschreibt. Um in dieser existieren zu können, zeigt er zwei unterschiedliche Wege auf, einerseits den in einer schützenden Hülle, die er »körperliche Kreation einer künstlichen Umwelt« nennt und andererseits den der Kunst, die im Prozess des Erschaffens den Menschen befreien könnte. Aber dies sind nur Möglichkeiten, deshalb ist dieses Gedicht mit einem Fragezeichen überschrieben:

5 Alexander, Christopher; Chermayeff, Serge: Community and Privacy – Towards a New Architecture of Humanism, London, New York 1963 (1966).

6 Franz, Typoskript vom 14.07.1972, saai, Bestand KF.

7 Alexander, Christopher: The Environment, in: The Japan Architect, Bd. 45, Nr. 7–165, 07/1970.

?

Einrichtung des Menschen in dieser Welt _ Adaption an die
Widrigkeit-Feind(seligkeit)lichkeit seiner Umwelt

Passiv: Schutz → Aktiv: Abwehr → kurz (körperliche) Kreation
einer künstlichen Umwelt als die einzige Möglichkeit zu bestehen
(aushalten, zu existieren)

Horizont des Machens:

Ausweg: Künstliche Umwelt gegen Verlauf mächtiger Kräfte
Wärme produziert aus Passivität: Wärme, Trockenheit, Geborgen-
heit

Künstliche Umwelt produziert aus Aktivität: Kunst

Kunst als Metasprache des unfertigen, unvollkommenen Daseins
des Menschen (Ausgesetztsein)

Kunst als unmenschlicher Versuch, diese braunen Höllen, in die
der Mensch geworfen ist auszulöschen (erträglich zu machen,
auszuhalten)

Kunst als die Notwendigkeit frei zu sein

Kunst nicht nur zum Schein (Abbild), sondern als Realität

Kunst im Sinn-Bild – Ab-Bild (wenn man so sagen kann) des
>|CHS< auf dem Wege (Methode) der Einbildung⁸

Klaus Franz

8 handschriftliche Notiz datiert auf den 06.05.1962,
saai, Bestand KF.

Franz setzt Architektur (= »künstliche Umwelt«) und Kunst als »Möglichkeit des Bestehens in der Welt« ins Verhältnis, welches im Prozess der Syntèse des arts eine Möglichkeit (»innere Notwendigkeit«) des Menschen aufzeigt, sich auszudrücken, Schutz- und gleichzeitig Kunstraum zu schaffen, der ihn in den inhärenten Eigenschaften des Ursprünglichen, des Archaischen, des Abstrakten und des Geometrischen mit Le Corbusier verbindet. Die Formensprache von Franz ist noch stärker auf das absolut Wesentliche begrenzt. Die Form-Gestalt wird aus den funktionalen Anforderungen, dem Material in Verbindung mit der Konstruktion und der Fügung in Kohärenz entwickelt, die die Kraftlinien zeigt aber auch die Idee, eine Hülle, die nicht abschließt, sondern sich in ihrer Form zum Himmel konzentriert und öffnet, einen Kosmos bildet aus Offenheit und Konzentration. ⁹ Schwarz fordert diese Eigenschaft des Sakralraumes als Grundvoraussetzung ein, »die Grenzen des konkret erfassbaren Architekturraumes werden denkend überwunden in den Vorstellungsraum hinaus erweitert und über diesen hinaus dem Unvorstellbaren gegenübergestellt.« ¹⁰

Franz vereinigt in seinen Gemeindezentren die Betonung der dynamischen und der statischen Konstruktionsweise, die eine anspruchsvolle Beziehung zwischen den Volumen erzeugt, die einen lebendigen Organismus bilden. Die Kirchenräume ruhen in ihrer Bewegung, die Gemeindehäuser im Lasten und Tragen.

In der Einführung der neuen Formen, die von der Inspiration durch die Urform ¹¹, der Grundform zeugen, ist der Wunsch nach kultureller Stabilität zu sehen, die aus der Verbindung zur Geschichte, zum Geistigen und zur Emotion erzeugt und erneut erreicht werden sollte. Die Geschlossenheit der Formensprache im Werk von Franz, vor allem die Bauten für die Katholische Kirche, zeugt von dem Bedürfnis, eine Haltung einzunehmen, die sich auf das Elementare konzentriert und damit gültige Formen setzt. Durch die Reduktion seiner Formensprache und die Korrelation von Funktion und Gestalt hat er seinen Bauwerken einen Ausdruck von Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit gegeben, deren Komposition und Organisation, die durch das echte und verlässliche Material Beton und die Ablesbarkeit des Inneren nach Außen derart übersteigert werden, dass sie dem kulturellen Kontext entsprungen zu fast abstrakten, geometrischen Formen werden, die zeitlos und integrierend mit ihrer Umgebung im Austausch stehen. ❖

9 vgl. Wimmenauer, Karl: Das Mannigfache Gesicht des heutigen Kirchenbaues, in: Bauwelt 11.02.1963, S. 166.

10 Schwarz zitiert nach Hasler 2002, S. 154.

11 das von Guardini beschworene Urbild. Guardini 1957, S. 62.

Was bleibt von der Haltung, von der Architektur, wenn das Material verändert wird? Obwohl die Gestaltung der heutigen Gesellschaft auf die Veränderungsprozesse während der Nachkriegsjahre zurückgeht,

ist ein Verständnis von der ihr eigenen Ausprägung von Architektur sehr fern. Auch sind zeitbedingte und zeitverhaftete Deutung und Bewertung noch nicht in der Mitte der Gesellschaft angekommen, die immer mit den damals geltenden Sinnsetzungen in Zusammenhang gebracht werden müssen. Dieser Sinnzusammenhang ist im Fall des Brutalismus von zentraler Bedeutung, denn schon in der Entstehungsphase wurde die Frage nach der ethischen oder der ästhetischen Stilausprägung dieser Auffassung gestellt. Brutalistische Gebäude sind gebaute Manifeste, deshalb die Forderung, dass beides nicht voneinander zu trennen ist, da gerade durch die Ästhetik die Ethik sichtbar gemacht werden sollte. Eine Ethik, die sich aus dem bahnbrechend neu gestalteten soziokulturellen Wertesystem nach dem 2. Weltkrieg erschließt, muss in eine Diskussion um den Gegenstand, den Wert, die Vorgehensweise und die gesellschaftliche Begründung bei einer Erhaltung der Bauten mit einfließen. Dieser liegt eben die Nachvollziehbarkeit der Logik des Entwurfsgedankens zu Grunde sowie die räumliche Fügung durch die Gestaltung unterschiedlicher Einzelformen, deren innere Struktur in der Konstruktion zu räumlichplastischen Gebilden nach außen ablesbar gegliedert wird in der Verwendung von möglichst rohen, unbearbeiteten Materialien.

Die Erschließung der Begriffsgeschichte des Brutalismus und dessen herausragende gestaltgebenden und bestimmenden Merkmale in eine argumentationsstarke Erhaltungsstrategie zu überführen sind Hauptaspekte dieser Forschung, denn die Rückbesinnung auf die Vergangenheit und damit des Erinnerns und Gedenkens sowie deren Akzeptanz sind wesentlich für die Gesellschaft, auch wenn sie einem ständigen Wandlungsprozess unterworfen sind. Zur Analyse und differenzierten Bewertung steht nun die Methode der strategischen Einschätzung brutalistischer Bauten zur Verfügung, die eine priorisierte und verfeinerte Bewertung ermöglicht, die die zugrundeliegenden Merkmale ausweist und damit eine abgestimmte Erhaltungs- und Pflegestrategie ermöglicht.

Schon der Faktor eines Farbanstrichs kann die Ausstrahlung und damit die Gestaltung und Wirkung eines Bauwerks vernichten und lässt es zu etwas Banalem verkommen, so bei dem Gemeindezentrum St. Martin von Klaus Franz in Bad Wimpfen geschehen. Das fein austarierte und in der bekannten graphisch-polychromen Semantik des Architekten gestaltete Bauwerk wurde vollständig weiß gestrichen. Es bleibt eine ›Kiste‹ übrig, die die Balance mit dem Ort und mit sich selbst verloren hat, sich täglich im unterlassenen Bauunterhalt verschlimmernd. Es ist ein Beispiel für die Fragilität der vermeintlich so robusten und unzerstörbaren Betonbauwerke, deren verletzlichste Schicht an der Oberfläche liegt und zuvorderst sichtbar wird, sei es in Betonabplatzungen oder in Form von Beschichtung, die die feine Struktur der Schalungsabdrücke in eine verwaschene, konturlose Masse verwandeln, die

nach wenigen Jahren wieder zu blättern beginnt, um dann um so unschöner zu wirken. ^{~12}

Trotz anfangs geäußerter Bedenken und Einwände vor allem der Kirche gegenüber wurde der Entwurf von Maria Regina schließlich doch bejaht und unterstützt von der Diözese Rottenburg, der Kirchengemeinde Fellbach und den städtischen Behörden. Diese positive Einstellung dem Bauwerk gegenüber besteht weiterhin. Die Kirche wird bis heute in dieser Funktion genutzt und 2010 unter Denkmalschutz gestellt, der 2012 in eine Unterschutzstellung von »besonderer Bedeutung« nach dem Baden-Württembergischen Denkmalschutzgesetz erweitert wurde.

Das Geheimnis der Akzeptanz des gebauten Gebäudebestandes liegt wohl in der wertschätzenden und andauernden Pflege. Dies soll nicht heißen, dass alles neu und makellos aussehen sollte, sondern das Nötigste getan wird für den Erhalt der Gebäude wenn es ansteht, Instandhaltung und Reparatur und ab und zu auch eine Reinigung oder Auffrischung der Farbe, ganz nach dem Vorbild historischer italienischer Städte. Auch eine Betonoberfläche kann mit Vierungen instandgesetzt werden, wie bei Sandsteinoberflächen üblich, so auch beim Gemeindehaus Maria Regina in ansprechender formaler und funktionaler Weise geschehen. Die hohe Anzahl der historischen Bauwerke und Kulturdenkmale, auch der Betonära der 1960er Jahre, lässt die Italiener das richtige Maß an Erhaltungsaufwand treiben, so sie die Gebäude nutzen wie z. B. der Palazzetto dello Sport Giobatta Gionginto di Venezia, von Erichetto Capuzzo 1977 gebaut, der sich trotz größerem Maßstab und sich von der Umgebung unterscheidendem Material in Sichtbeton präsentiert, aber durch differenzierte Gestalt und Detaillierung die Ebenen überlagert und sich so in die Umgebung einfügt, als Teil der Stadt seine Berechtigung findet und gepflegt wird.

Auch wenn sich die utopischen Vorstellungen des 20. Jahrhunderts nicht vollständig umsetzen ließen, ist in den damals geschaffenen Bauwerken noch immer etwas Visionäres enthalten. Diese gespeicherten Innovationen gilt es für die nächsten Generationen zu erhalten, diese inhärente Ausstrahlung speist die Faszination, die von den Gebäuden ausgeht in der Verkörperung einer Haltung in der Gestaltung der menschlichen gebauten Umwelt.

»Die Wesenheit des Baus, beschlossen in seiner Bestimmung zu besonderer Leistung, tritt Gestalt gebend auf. Der Begriff des Stils verschwindet – ein Begriff der forderte, dass Formgesetze das Baugewand bestimmen. Die Einheit, die über dem Neuen schwebt, ist die Einheit einer Gesinnung. Sie gibt jedem Ding die ihm eigene Gestalt. Das bedeutet eine Vielgestalt der Dinge unserer Umgebung, die zu Kategorien führt, die ihr Vorbild in den Gestaltreichen der Natur haben.« ^{~13} 

12 Midas Dekkers stellt schon 1999 die These auf, dass die Menschen mit dem gegenwärtigen Zwang zur Glätte ohne Altersspuren das Recht auf eine machbare Gesellschaft ableiten, allerdings nicht ohne Zweifel an der Machbarkeit, denn er wendet ein, »ob die Welt wirklich so machbar ist, bleibt abzuwarten. Restaurierte alte Stadtviertel sind in der Regel mehr restauriert als alt,

restaurierte alte Menschen mehr alt als restauriert.« Dekkers, Midas: An allem nagt der Zahn der Zeit. Vom Reize der Vergänglichkeit, München 1999, S. 114.

13 Häring, Hugo: Über das Geheimnis der Gestalt, in: Dokumente der Modernen Architektur 4, hg. v. Jürgen Jödicke, Stuttgart 1965, S. 83.

7

Werkverzeichnis der Bauten von Klaus Franz

Eine Gesamtbetrachtung erscheint erst aus einem gewissen Abstand sinnvoll, nachdem die Ablehnung der vermeintlich brutalistischen Bauten ¹ einer nachdenklich konstruktiv-kritischen Stimmung gewichen ist. Die Bauten von Franz, vor-

nehmlich das Gemeindezentrum in Bad Wimpfen, fanden Anfang der 1970er Jahre große Ablehnung und Kritik, ² da sie einer überwachsenden Zeit angehörten, die die neue Generation nicht mehr akzeptieren wollte. Neue Ausdrucksformen wurden gesucht und andere Schwerpunkte gesetzt. Damit entwickelte sich die klassische Form des Generationenkonflikts. Dieser war sicher mitverantwortlich für den Entschluss von Franz, keine weiteren Bauten mehr zu erstellen. Deshalb finden sich im Werknachlass jeweils nur Unterlagen zu zehn ausgeführten Projekten. Diese sind im Folgenden in ihrer Entstehungsgeschichte aus den im Archiv vorhandenen Unterlagen zusammengefasst und bildlich nachgewiesen.

Bei den Bauwerken, die bereits in den vorderen Kapiteln beschrieben wurden, werden die von Franz selbst verfassten Projektbeschreibungen verwendet, um einen Einblick auf seine Sicht der Dinge zu vermitteln und die Chance zu nutzen, diese wenigen vorhandenen Aufzeichnungen von ihm selbst vorzustellen. ▶◀

1 Banham, Reyner: Brutalismus in der Architektur. in: Dokumente der modernen Architektur, hg. v. Jürgen Joedicke, Stuttgart 1966, S. 75 und Giedion, Siegfried: Raum, Zeit, Architektur, 6. Auflage, Basel/Boston/Berlin 1996.

2 Franz, Andreas: Klare Handschrift. in: Klaus Franz, Ausstellungskatalog 2003, S. 17.

In einem Brief vom 05.06.1956 bietet Baurat Steinberg vom Staatshochbauamt Wuppertal Klaus Franz eine Stelle im Bauamt Wuppertal an. Franz lehnt ab, ist aber bereit, Planungsleistung für die Erweiterung des Amtsgerichtes Wuppertal zu übernehmen.

Am 01.07.1956 werden der Werkvertrag für planerische Vorarbeiten unterzeichnet und Entwurfsskizzen angefertigt. [← D1] Schon am 12.07.1956 wird ein Ergänzungsvertrag geschlossen, dessen Laufzeit bis November 1957 geht. Ab Mitte Juli legt Klaus Franz 16 Vorentwürfe für das Justizgebäude mit verschiedenen Variantenvorschlägen vor. [← D2, D3, D4, D5] Am 05.09.1956 wird das Projekt der Öffentlichkeit anhand des Modells und der Planung vorgestellt. Der Generalanzeiger der Stadt Wuppertal [→ D6] und die Wuppertaler Rundschau vom 06.09.1957 [→ D7] präsentierten das Modell werbewirksam in den Medien als eines der wichtigsten Projekte in Wuppertal, da es den Höhepunkt der baulichen Gestaltung des Stadtbildes an exponierter Stelle darstellt.

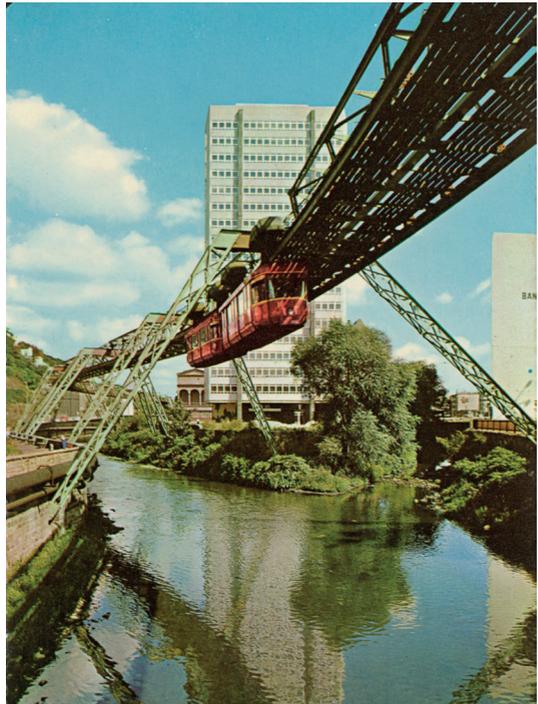
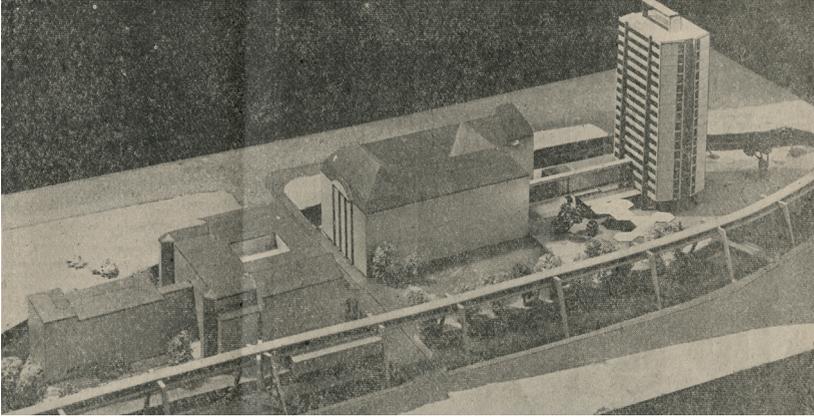
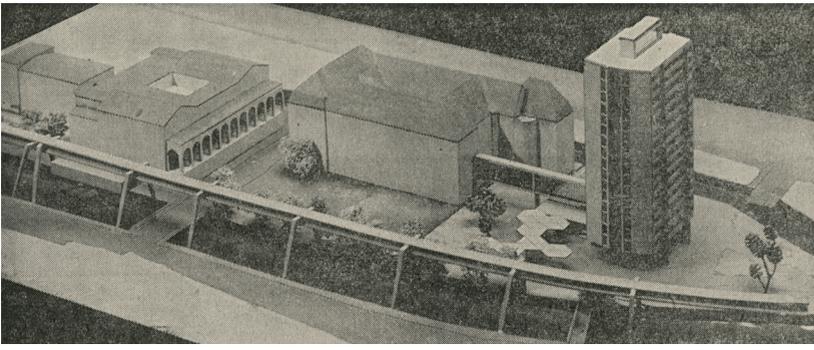
Am 12.09.1956 wird der Beschluss des Wiederaufbauamts Düsseldorf über den Erweiterungsbau der Justizverwaltung bekanntgegeben. Die Fragestellung, ob ein Flachbau oder ein Hochhaus gebaut werden soll, ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht entschieden. Für beide Möglichkeiten liegen Vorentwürfe von Klaus Franz vor. Die Entscheidung wird zu Gunsten eines 16 geschossigen Hochhauses getroffen. Es folgen mehrere Überarbeitungen der Entwurfsplanung, welche wiederum mehrere Änderungen erfährt, da das Raumprogramm laufend erweitert wird.

Das Haus, welches die moderne Bestrebung in Wuppertal präsentiert, mit seinen dann 18 Geschossen mit 45.000 qm Bürofläche, einer Höhe von 65 m und einer Grundfläche von 28 × 18 m, ist das höchste Justizgebäude in Nordrhein-Westfalen, dessen Fläche aus topographischen Gründen nur in die Höhe entwickelt werden konnte, da das Tal der Wupper an dieser Stelle sehr eng ist. Das von vier Pylonen getragene Gerüst, mit einem Kern im Innern, der die Erschließung und die Nebenräume enthält, ermöglicht das Spannen der Decken mit einer Querträger-Verbindung, die die Betondecken stützt. Die Fassade ist mit Glasmosaik und Kunststeinplatten verkleidet. Der »wohl schönste Verwaltungsbau Wuppertals und Umgebung«, so Landesgerichtspräsident Dr. Jansen beim Richtfest am 19.10.1962,⁴ wie die Wuppertaler Nachrichten vom 19.10.1962 mit einer Abbildung [→ D8] hinterlegt referierten, wurde öffentlich unter der Ägide des Hochbauamtes Wuppertal erstellt. Der Name von Franz taucht offiziell nicht auf. Im Dezember 1963 ist das Haus fertiggestellt und Anfang 1964 eingeweiht und bezogen worden.⁵ Die Bedeutung und Repräsentanz des Gebäudes wird zusammen mit der Wuppertaler Schwebbahn, die seit 1901 in Betrieb ist und fast direkt am Jus-

3 Die weiteren beteiligten Firmen sind anhand der Unterlagen im Archiv nicht zu benennen.

4 Wuppertaler Nachrichten 19.10.1962.

5 Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, Bolsinger/Meurer.

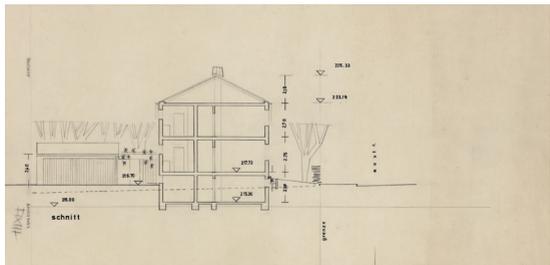
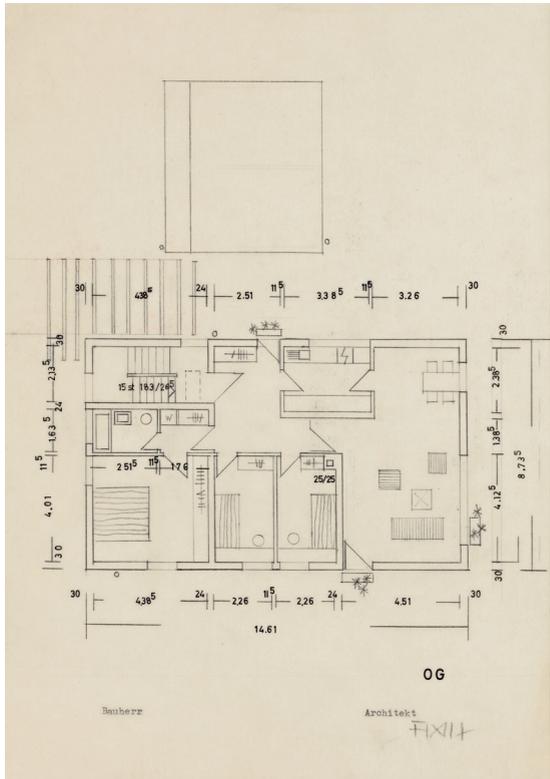
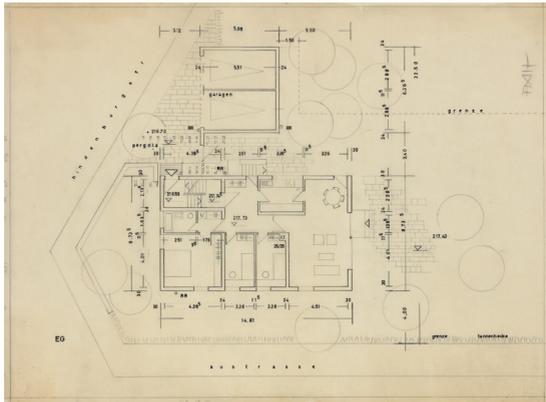
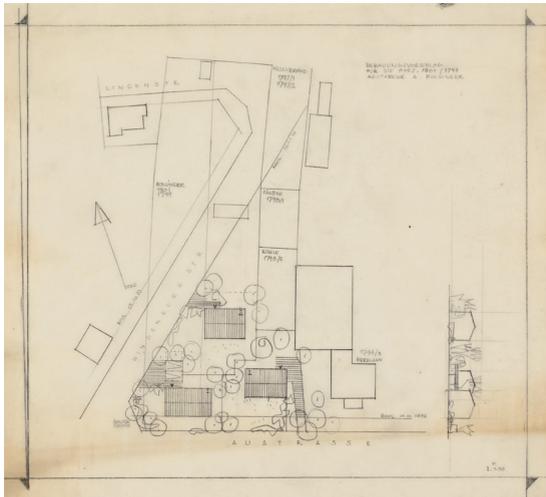


D6 Modell Hochhaus. Aufnahme 1957.
 D7 Modell Hochhaus. Aufnahme 1957.
 D8 Ansicht Südwest Hochhaus im Rohbau. Aufnahme 1962.

D9 Ansicht Südwest Hochhaus mit Schwebebahn als Postkartenmotiv. Aufnahme 1960er Jahre.

tizhochhaus vorbei führt, als Markenzeichen Wuppertals als Postkartenmotiv gehandelt. [← D9] Im Jahr 2000 wurde das Hochhaus wegen brandschutztechnischer Mängel abgebrochen. Ein Neubau ist seit 2005 in Betrieb. ⁶ ▶

6 <http://www.ag-wuppertal.nrw.de/behoerde/gerichtsvorstellung/Historie/index.php>.



- D10 Lageplan der Häuser Bolsinger und Meurer in Künzelsau.
- D11 Grundriss Erdgeschoss Haus Bolsinger, Hindenburgstraße 18, Baugesuch 02.05.1958.

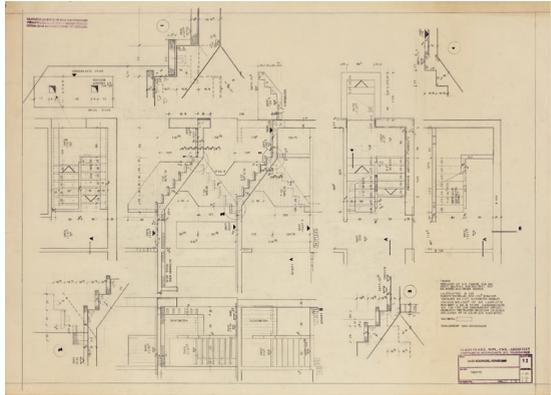
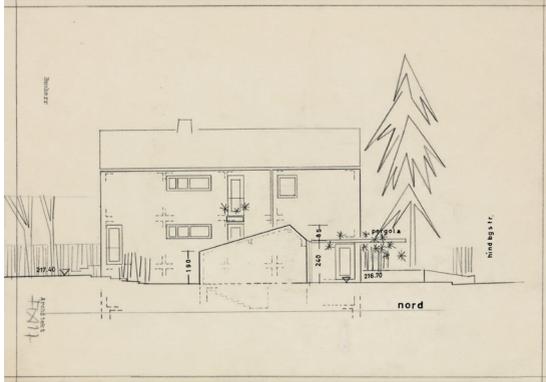
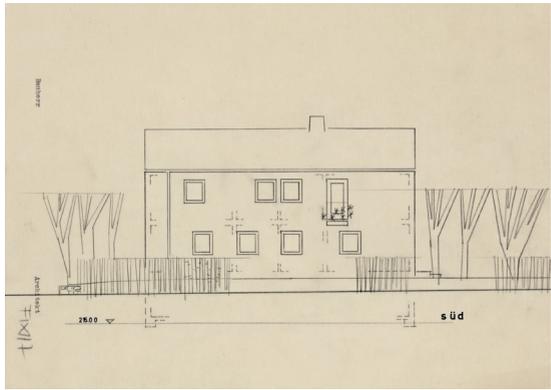
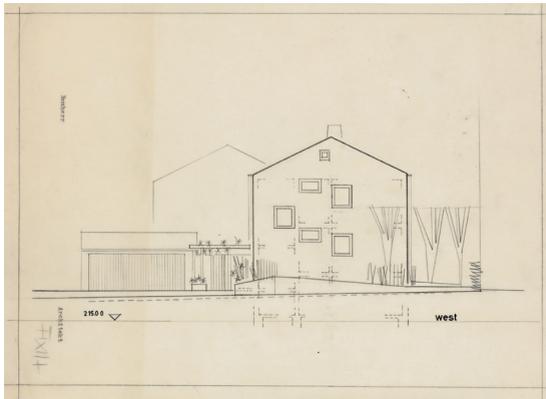
- D12 Grundriss Obergeschoss Haus Bolsinger, Baugesuch 02.05.1958.
- D13 Querschnitt Haus Bolsinger, Baugesuch 02.05.1958.

Die ersten unter seinem eigenen Namen projektierten Bauten sind zwei Einfamilienhäuser für die Eltern seiner Frau Felicitas (Bolsinger) und deren Schwägerin (Meurer), nebeneinander situiert auf einem Flussgrundstück ⁷ am Kocher in Künzelsau. [← D10] Nach etlichen Vorplanungen auf verschiedenen Grundstücken ohne Ergebnis wurde auf die Obstbaumwiese, welche bereits seit längerem im Besitz der Familie Bolsinger war, zurückgegriffen. Das Baugesuch wurde nach vielen Vorstudien für Haus Bolsinger am 02.05.1958 erstellt, [← D11, D12, D13] die Ansichten kurz darauf. [→ D14, D15, D16, D17] Das Haus Meurer, am 25.09.1958 zum Baugesuch eingereicht, [→ D18, D19, D20, D21, D22, D23] ist am 04.06.1958, das Haus Bolsinger am 23.12.1958 genehmigt worden. Die Werkplanung liegt vom 10.05.1958 im Archiv vor. ⁸

Beide Häuser sind kubisch kompakte, einfach verputzte Mauerwerksbauten [→ D24, D25] mit je zwei Geschossen, einem Keller und einem 30° geneigtem Dach mit hölzernem Stuhl. Viele Details lassen die Schule und die Erfahrungen von Günter Wilhelm deutlich erkennen, [→ D26 a, b] vor allem eine ausgeklügelte, filigrane Treppenkonstruktion, welche in Haus Planck ebenfalls zum Einsatz kam und die akzentuiert gesetzten Fenster sowie der kubisch behandelte Baukörper, wie dies schon im Wohnhaus Langenbeck in Esslingen gemeinsam mit Günter Wilhelm angewendet wurde. Dies gilt auch für die sorgsame Detaillierung und die bedacht zusammengestellten Materialien. Allerdings ist das Dach mit noch klassischer Deckung in Ziegel, aber ohne Überstand, schon kubischer in der Wirkung, welches den Beginn seiner eigenen architektonischen Handschrift ankündigt, hier jedoch noch in hohem Maß an den Stilelementen der 1950er Jahre orientiert. ⁹ ◀

7 Die Familie von Klaus Franz' Frau war bereits im Besitz dieses Grundstücks. Frau Meurer ist mit Familie Bolsinger verschwägert. veröffentlicht in: Klaus Franz, Ausstellungskatalog 2003, S. 48 – 49.

8 Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF.
9 Auswertung Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, Bolsinger/Meurer.

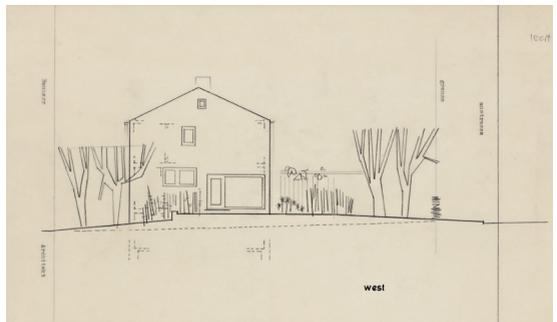
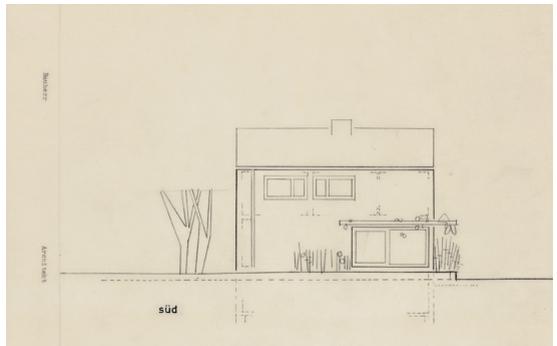
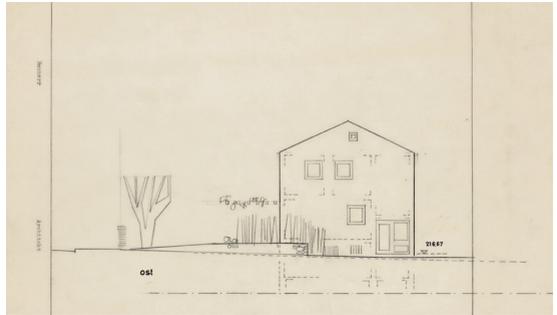
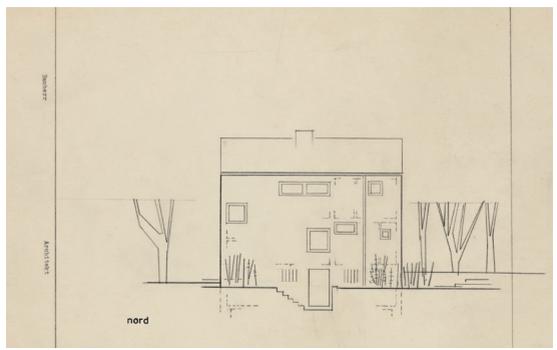
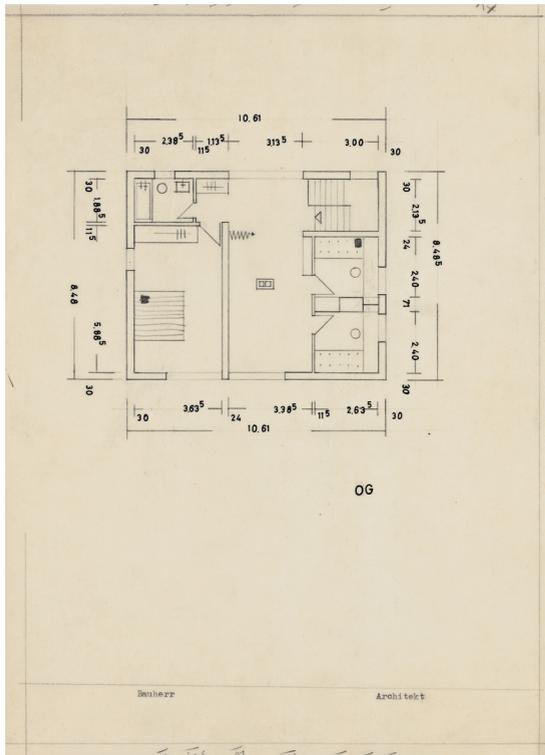
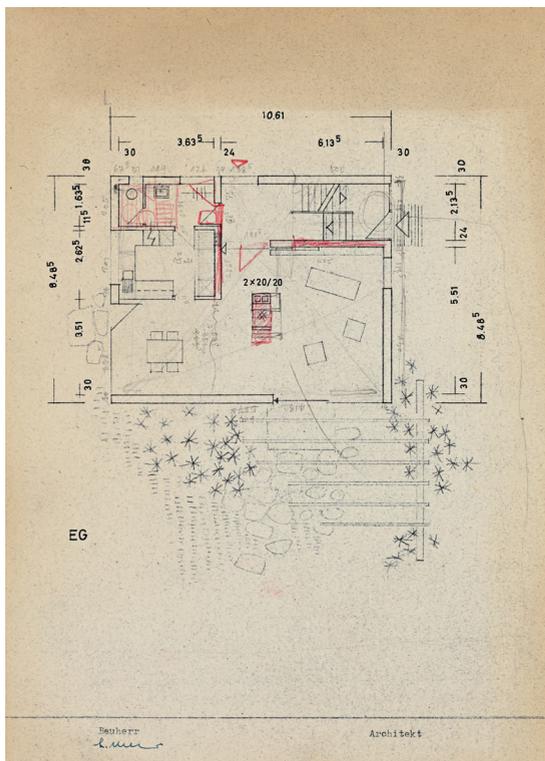


D14 Ansicht Ost, Haus Bolsinger, Baugesuch
02.05.1958.

D15 Ansicht Nord, Haus Bolsinger, Baugesuch
02.05.1958.

D16 Ansicht Süd, Haus Bolsinger, Baugesuch
02.05.1958.

D17 Detailschnitt Treppe, Haus Bolsinger, 27.05.1958.



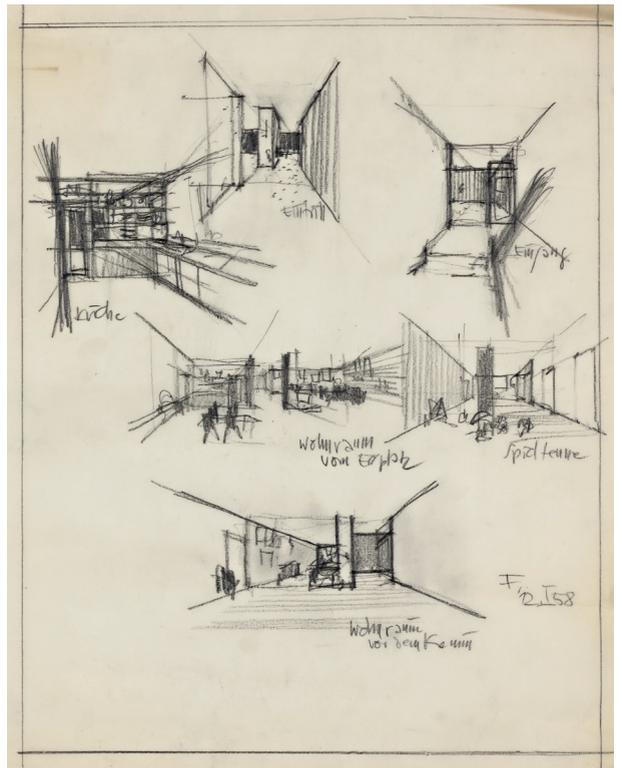
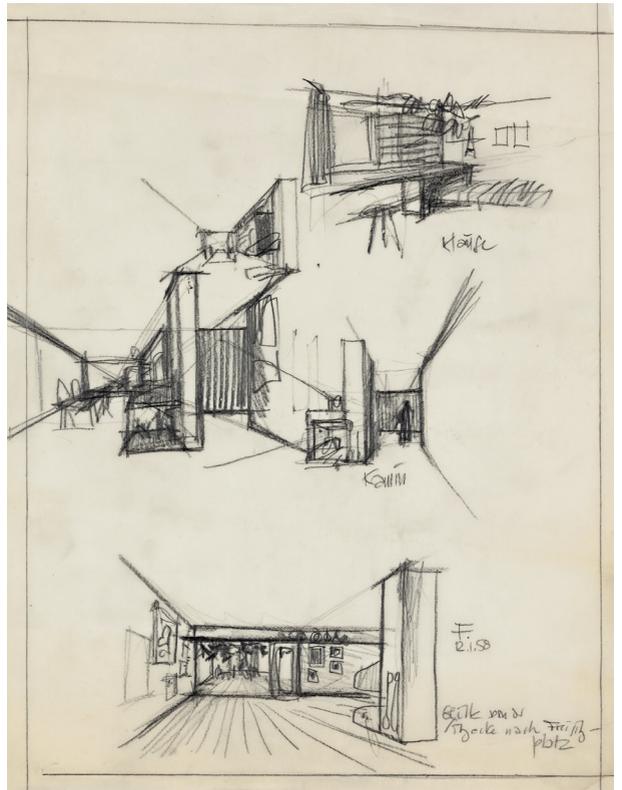
- D18 Grundriss Erdgeschoss Haus Meurer, Austraße 12, Baugesuch 25.09.1958.
- D19 Grundriss Obergeschoss Haus Meurer, Baugesuch 25.09.1958.

- D20 Ansicht Nord, Haus Meurer, Baugesuch 25.09.1958.
- D21 Ansicht Ost, Haus Meurer, Baugesuch 25.09.1958.
- D22 Ansicht Süd, Haus Meurer, Baugesuch 25.09.1958.
- D23 Ansicht West, Haus Meurer, Baugesuch 25.09.1958.

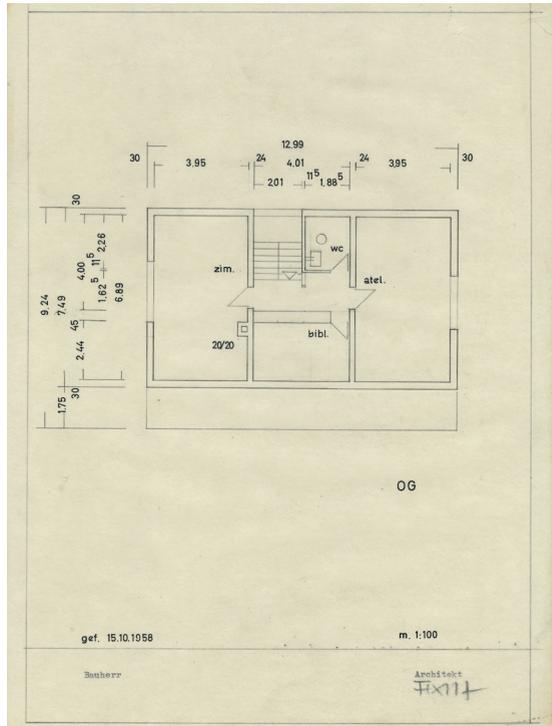
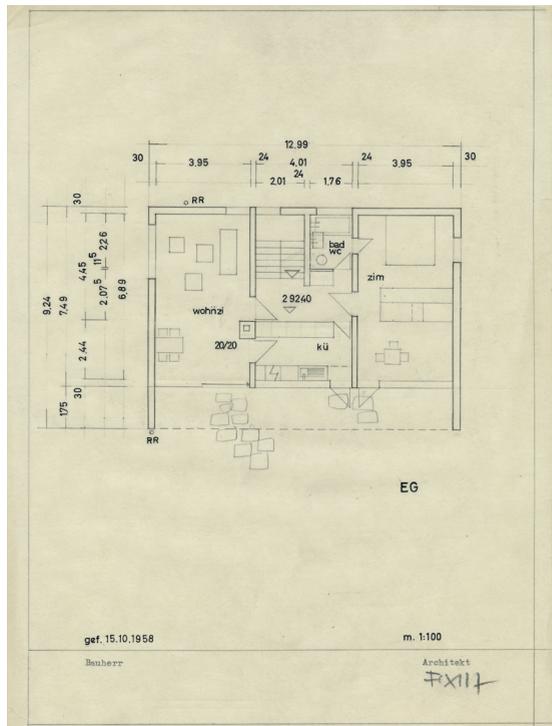
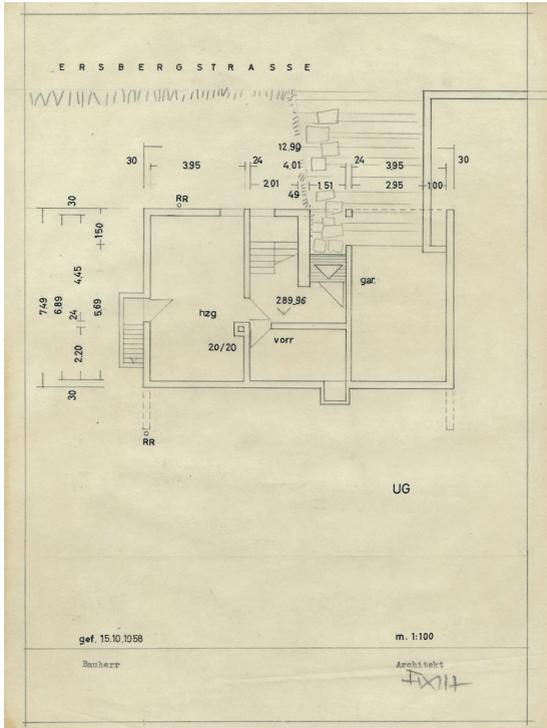
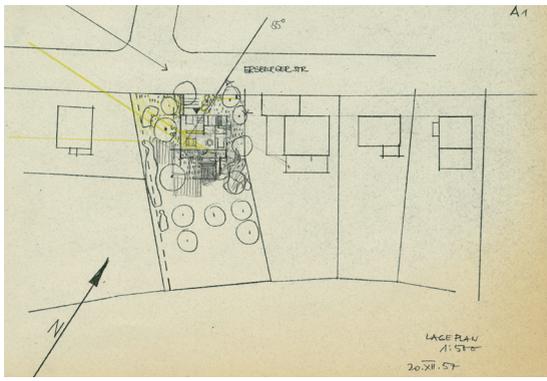


D24 Ansicht Ost mit Eingangsbereich, Haus Meurer, Künzelsau. Aufnahme 1958.

D25 Ansicht Süd, Haus Meurer, Künzelsau. Aufnahme 1958.



D26 (a, b) Innenraumskizzen von Klaus Franz, datiert auf den 12.01.1958.



D27 Lageplan Haus Planck, Am Ersberg 22, Nürtingen datiert auf den 20. 12. 1957.

D28 Grundriss Erdgeschoss, Eingangsebene und Garage. Baugesuch 15. 10. 1958.

D29 Grundriss 1. Obergeschoss, Gartenebene und Wohngeschoss, Baugesuch 15. 10. 1958.

D30 Grundriss Dachgeschoss, Baugesuch 15. 10. 1958.

Das Projekt erfolgte im Direktauftrag von Oberlandesgerichtsrat Ernst Planck. Die Bauvorgaben im Bebauungsplan für das Grundstück am Ersberg [← D27] waren: fünf Meter Abstand zur Straße, zweigeschossig, 50° Dachneigung. Diese wurden beim Dach und der Geschossigkeit gelockert bei den Diskussionen um das Baugesuch. Es konnten 2,5 Geschosse gebaut werden mit einer Dachneigung von 38°.

Nach unzähligen Varianten, die die Wünsche des Bauherrn berücksichtigten, dass das Haus »pflegeleicht« sein sollte und dem Wachsen und wieder Schrumpfen der Familie anzupassen sei, ^{~11} wurde ein Querwandtyp ^{~12} in Schottenbauweise ausgeführt, die einen Abstand von je vier Meter haben. Die Decken bestehen aus Stahlbetonmassivplatten. Der Eingang befindet sich auf Straßenniveau auf der Nordseite des Hauses neben der Garage, dem Heizungs-, Vorrats- und Mehrzweckraum, [← D28] im Obergeschoss, das durch die Hanglage im Süden ebenerdig mit dem Gelände ist und dadurch einen direkten Gartenzugang der drei Haupträume Wohnen/Essen, Kochen und Schlafen erreicht. [← D29] Im Dachgeschoss sind zwei Kinderzimmer sowie die Bibliothek untergebracht. [← D30] Innen wurden die Wände mit 5 cm Holzwolle-Leichtbauplatten bekleidet und alle Oberflächen wie Wände, Türen und Fenster sind in Weiß gehalten, um eine neutrale Umgebung für die farbigen Einrichtungsgegenstände der Bauherren zu bieten.

Straßenseitig und an den Giebeln gibt es keinen Dachüberstand. [→ D32] Jedoch wurde auf der Gartenseite dann zu einer Verlängerung des Hauses in den Freibereich ausgedehnt und zu einer Art Veranda ausgebaut. [→ D31, D33, D35] Dieser Kontrast steigert die kubische Wirkung und hebt das Haus deutlich von der Umgebungsbebauung ab, [→ D34] auch durch die Anordnung der Fenster auf der Nordseite, die ganz den inneren Bedürfnissen in Größe und Format entsprechen.

Die Außenwände sind aus gegossenen Kalktuff-Hohlblocksteinen in Sichtmauerwerk gemauert. Kalktuff ist ein natürlicher Stein der Region, welcher in der Umgebung von Nürtingen, in Gönningen abgebaut wird. Das Nebenprodukt, was bei der Natursteingewinnung anfällt, der so genannte Kalktuffgries wird mit Zement vermischt und zu Steinen vergossen, die vollfugig vermörtelt werden müssen. ^{~13} [→ D36] Der Mörtel, mit Kalktuffmehl versetzt, wurde über die Fugen mit der Kelle verstrichen, um die Kanten zu schützen. Auch die Kalksandsteine für die Innenwände wurden

10 veröffentlicht in: db 3/1962, S. 166 – 168, 191. Schwab, Gerhard: Einfamilienhäuser, Stuttgart 1962, S. 198. db-Einfamilienhäuser 1 – 50, Stuttgart 1969 (4. Auflage), S. 198–202. *Das Haus* 06/67.

11 Briefwechsel mit E. Planck, saai, Bestand KF, Planck.

12 Über den Querwandtyp hatte Günter Wilhelm eine Veröffentlichung geschrieben: Wilhelm, Günter: Tragende Querwände als Bauprinzip im Wohnungsbau. in: Schriftenreihe des FBW 4, Stuttgart 1950.

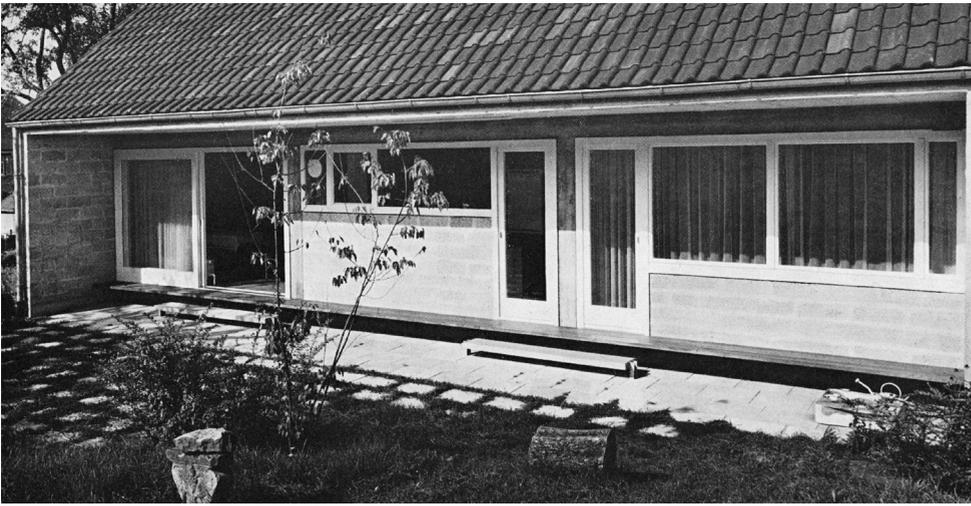
13 Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, Planck.

aus der Umgebung, dem Ziegelwerk Mühlacker geliefert. ¹⁴ Ganz im Sinne des as found der Independent Group wird das Material der Umgebung »wie vorgefunden« verarbeitet.

Damit ist eine Loslösung im Stil von Klaus Franz festzustellen. Der bisher angewandte typische 1950er-Jahre-Stil, der im Büro Wilhelm für die Schulbauten aber auch für die Wohnhäuser Verwendung fand, wird deutlich zurückgelassen und in eine eigene, der Entwicklung von Franz entsprechende Architektursprache umgesetzt. Dies ist als Zwischenschritt zu einer weiteren Entwicklungsphase hin zum Sichtbeton, dem sogenannten *béton brut*, zu werten, den er bei all seinen Bauten nach dem Haus Planck verwendete. Eine formale Steigerung findet sich in der eigenwilligen Fenstergestaltung der Nordfassade des Hauses Planck. In die streng gegliederten Wände aus Sichtmauerwerk sind stehende und liegende Fensterformate in unterschiedlichen Größen wie »eingestreut«, obwohl die Grundrisse durch die angewandte Schottenbauweise fast typenhaft organisiert sind. [→ D37] Die Gestaltung und Ausformung im Detail ist aufs Beste durchgearbeitet, [→ D38] um dem minimierten Grundriss mit einigen eingebauten Feinessen zum Beispiel mit in Material und Farbe durchlaufenden Decken und Böden, raumhohen Türen sowie sturzlosen und rahmenlosen Oberlichtbändern, die eine Sichtverbindung entlang der Decke in die dahinterliegenden Räume herstellen, und mit geschickt eingearbeiteten Einbauschränken und Regalen zu mehr Größe und optimaler Ausnutzung verhelfen.

Das Haus befindet sich noch heute im Familienbesitz und wird sehr gepflegt. Die Fassade sowie die eingebaute Ausstattung und Farbigkeit ist vollständig erhalten, die Einbauten der Küche und der Bäder sind ebenfalls im Original überkommen. Anfallende Reparaturarbeiten werden von einem Architekten begleitet, der die nötige Behutsamkeit dem Bestand gegenüber walten lässt. ►

14 Lieferschein, datiert auf den 10.08.1959, Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, Planck.

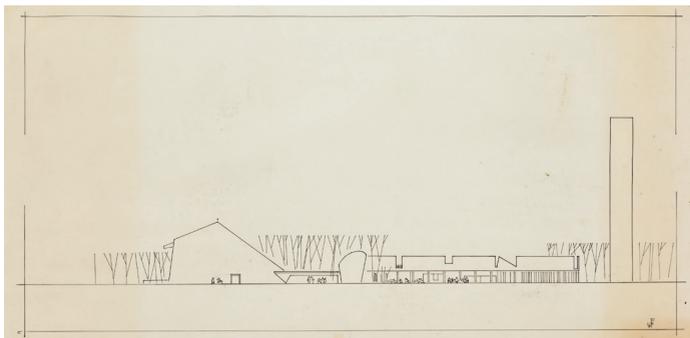
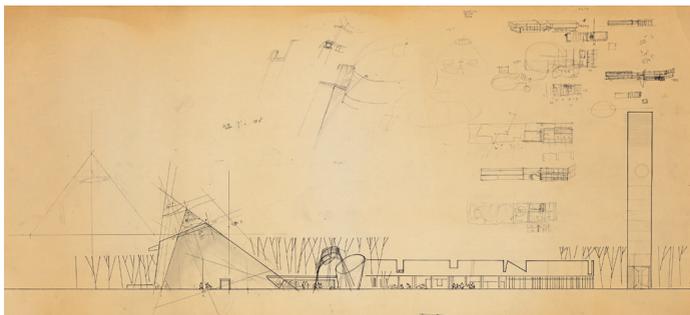
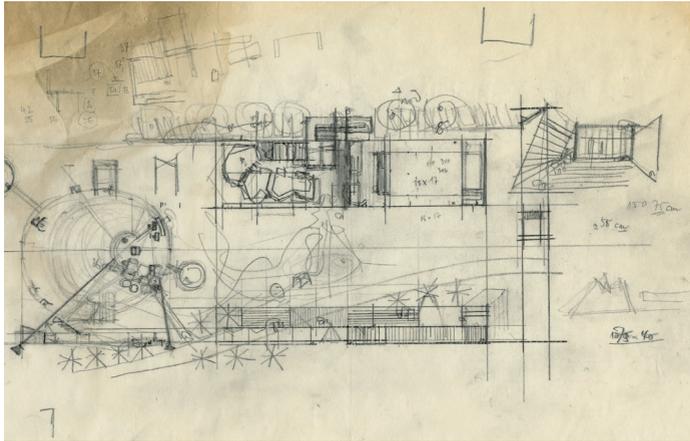
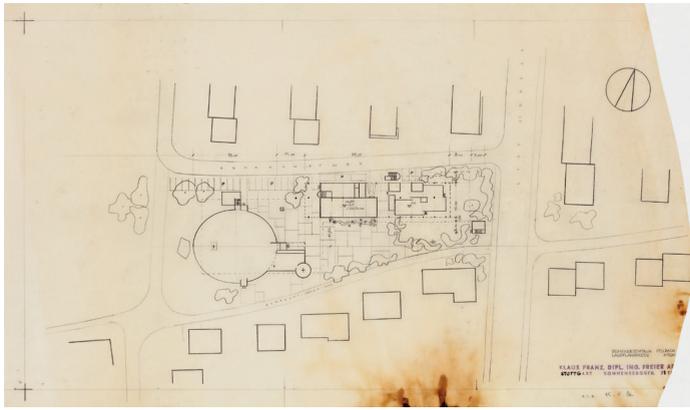


D35 Ansicht Süd, Haus Planck, Gartenebene. Aufnahme 1960.

D36 Ansicht Nord, Blick Richtung Osten. Garagen-
einfahrt und Eingang überspannt eine große
abgehängte Pergola. Aufnahme 1960.



D37 Ansicht Nord, Haus Planck. Aufnahme 1960.
D38 Innere Treppe. Aufnahme 1960.



D39 Lageplan Kirchengemeindezentrum Maria Regina in einer frühen Planungsphase 1962.

D40 Entwurfsskizze vor Abgabe des Wettbewerbs, die Kirche ist gen Osten geneigt und nicht wie später gen Westen, die Ausrichtung der Kirche ist geostet.

D41 Entwurfsstudie zur Neigung des Kegels und der Größe des Oberlichts, sowie der Taufkapelle.

D42 Weiterentwicklung des Wettbewerbentwurfes mit Verbindungsbau zwischen Kirche und Taufkapelle.

Gemeindezentrum mit Kirche
Maria Regina, Fellbach

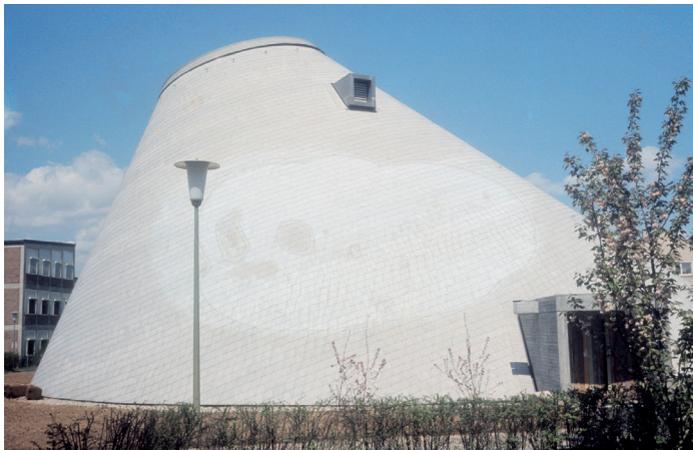
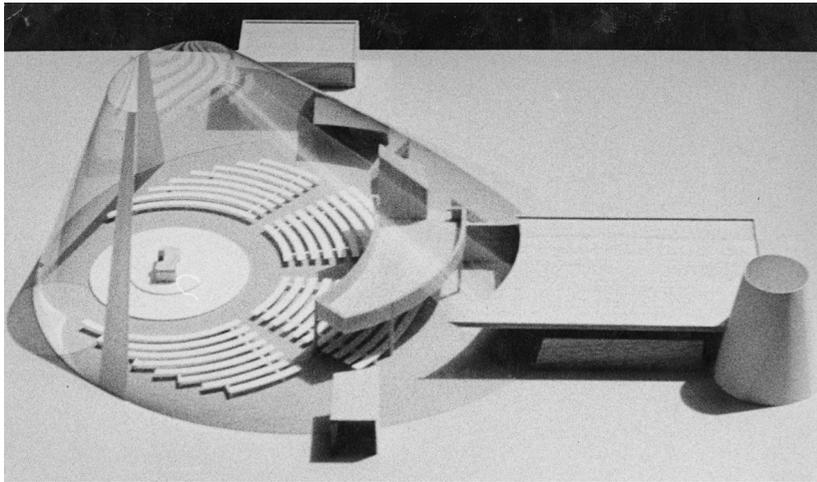
Planungs- und Bauzeit 1961 – 1967
 Erster Bauabschnitt von 1962 – 1965
 Gemeindehaus, zweiter Bauabschnitt der
 Kirchenbau von 1965 – 1967 ^{~15}
 Rembrandtweg 2-6, Fellbach
Bauherr Katholische Kirchengemeinde
 Fellbach
Bauleitung Günter Peifer
Statik W. Pieckert
Gartenarchitekt Hans Luz

Im Folgenden wird die Baubeschreibung, die Klaus Franz verfasst hat, wiedergegeben:

»Auf einem langen, schmalen, ebenen Grundstück innerhalb des neu entstandenen Wohngebietes im Nordosten der Stadt Fellbach war ein neues Gemeindezentrum zu planen. Das Bauprogramm forderte eine Kirche mit 500 Sitzplätzen, Glockenturm, Kindergarten, Saal mit Teeküche, Bibliothek, Clubräume und Wohnungen. Die Gesamtanlage [← D39] wurde entsprechend den Bauabschnitten in drei Teile gegliedert: Kirche, zweigeschossiges Gemeindehaus und Glockenturm als Campanile. Beim Gemeindehaus wurde darauf geachtet, den Bereich der Öffentlichkeit von dem Bereich der Privatheit konsequent zu trennen, [← D40] damit sich die Menschen in jedem Bereich ungestört und frei entfalten können. Die Erdgeschosebene blieb dem öffentlichen Bereich vorbehalten und, von diesem getrennt und abgeschlossen, [← D41] wurden die Wohnungen im Obergeschoss um sieben Terrassen gruppiert und nach innen hin orientiert [← D42], die zuerst fast ganz geschlossenen Außenwände der Innenhöfe mussten später auf Wunsch der Bauherrschaft, die ein solches Wohnen für unzumutbar hielt, bis auf Brüstungshöhe aufgerissen werden. [→ D43]

Die ungewohnte, oft umstrittene Form der Kirche Maria Regina, scheinbar einer vorgefassten Formvorstellung entsprungen, hat sich aus architektonisch-logischen Verknüpfungen verschiedener Anforderungen ergeben. [→ D44] Formbestimmende Anforderung für den Grundriss war das zwanglose, dem Geschehen nahe Umstehen des Ereignisortes im dreiviertel Kreis, statt der Bankreihen, war ursprünglich eine lose Bestuhlung vorgesehen.

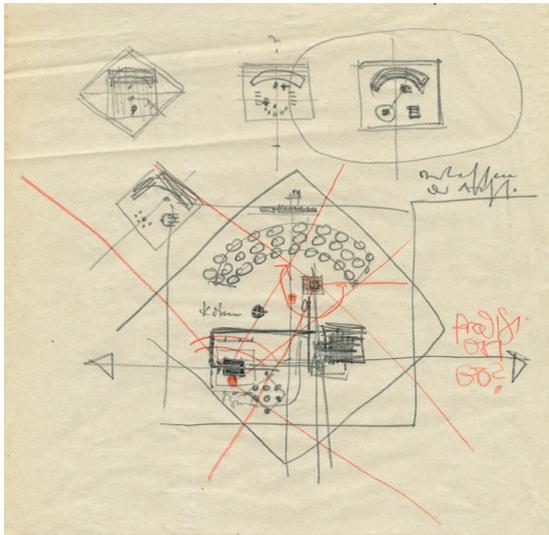
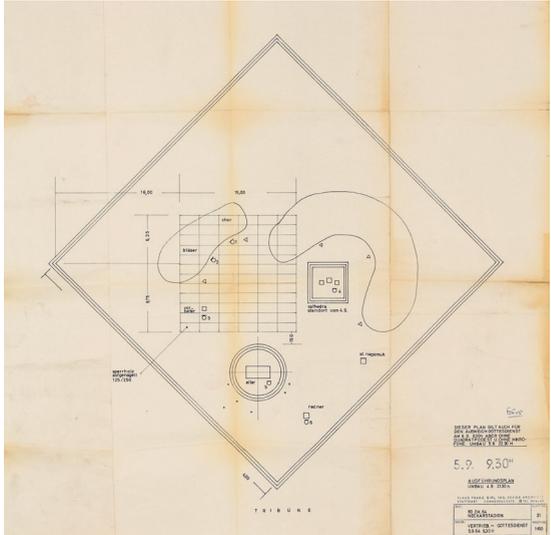
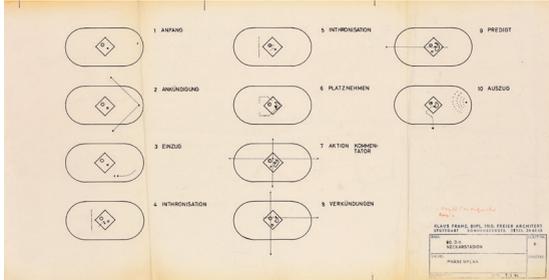
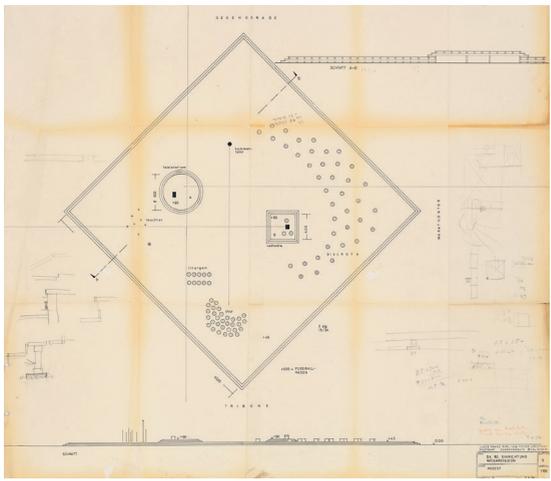
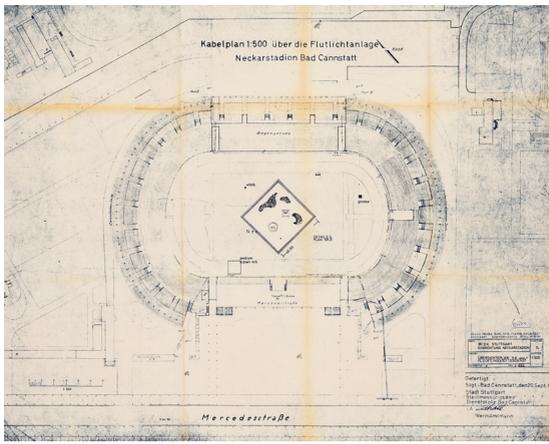
Formbestimmende Anforderung für den Aufriss war die Auflage der Stadt, das Baugrundstück, das Teil der das Wohngebiet durchziehenden Grünzone ist, nur mit geringen Baumassen zu bestücken, so dass der optische Eindruck einer durchgehenden Grünzone erhalten bleibt. Durch die Verknüpfung dieser beiden primären mit anderen Anforderungen wurde nach mehreren Schritten die Form eines Kreiskegels gefunden, dessen Achse zum Ereignisort hingeneigt und dessen Spitze für die Belichtung des Raumes abgeschnitten ist. [→ D45] Dieser Kegel ist zuerst als zweischalige Fertigteilschale durchkonstruiert und ausgeschrieben worden. Die Angebotspreise lagen jedoch so hoch, dass eine um 35% billigere Ortbetonschale gewählt wurde. Die Ortbetonschale trägt außen ein Kaltdach mit einer Dachhaut aus Asbestzementschiefern. Raumseits musste sie aus akustischen Gründen mit einem Schallschluckputz versehen werden. Das Oberlicht mit



- D43 Ansicht Süd, Gemeindehaus Maria Regina, Aufnahme 2007.
- D44 Plexiglasmodell des überarbeiteten Wettbewerbsentwurfes.
- D45 Ansicht Süd, Kirche Maria Regina. Aufnahme 1967.

einem Durchmesser von etwa 8 m ist als glasfaserverstärkte Polyester-Sandwichplatte in einem Zelt auf der Baustelle hergestellt und mit einem Autokran versetzt worden. Der Vorschlag, die Oberlichtplatte für die Raumlüftung um etwa 10 cm hydraulisch anzuheben, konnte ebenfalls aus finanziellen Gründen nicht ausgeführt werden. Der Raum wird nun über drei Öffnungen im oberen Drittel des Kegelmantels entlüftet. Im Untergeschoss der Kirche befindet sich eine kleine Werktagkapelle, die ihr Tageslicht von dem großen Oberlicht des Hauptraumes erhält. Der Entwurf zu diesem Gemeindezentrum stammt aus dem Jahr 1961.«¹⁶ ▶◀

16 Klaus Franz Baubeschreibung in Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, MR Fellbach.



- D46 Lageplan Neckarstadion Stuttgart, mit Altarpodest, 02.06.1964.
- D47 Phasenplan des Ablaufs mit unterschiedlichen Aufstellungen, 02.05.1964.
- D48 Skizzen zu Möblierungsvarianten, vom 18.04.1964.

- D49 Ausführungsplan Altarpodest mit Möblierung, 02.05.1964.
- D50 Ausführungsplan Altarpodest mit Variante Möblierung, 02.05.1964.

Gestaltung des Altarbereiches im Neckarstadion zum 80. Deutschen Katholikentag in Stuttgart

Planungs- und Bauzeit 1964 für den 04. und 05. September
80. Deutscher Kirchentag (DK) Neckarstadion Stuttgart
Bauherr Katholische Kirche, Lokalkomitee des 80. Deutschen Katholikentages e.V.

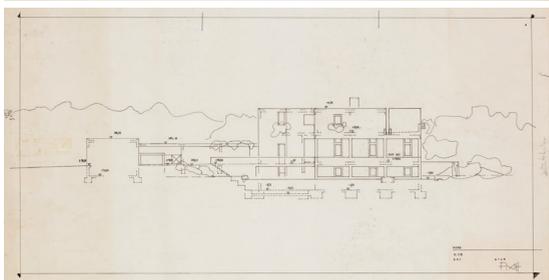
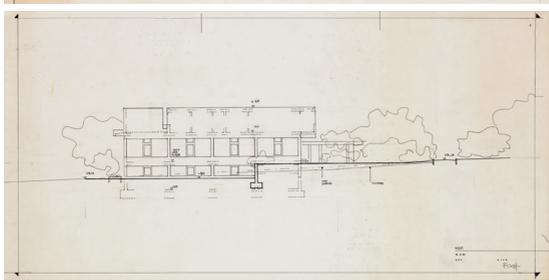
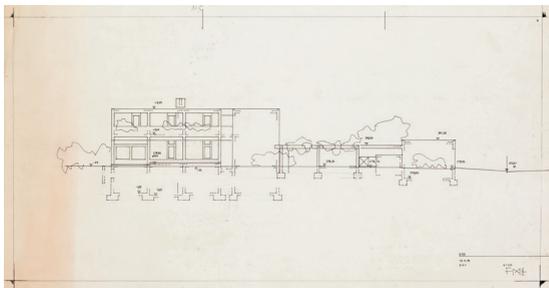
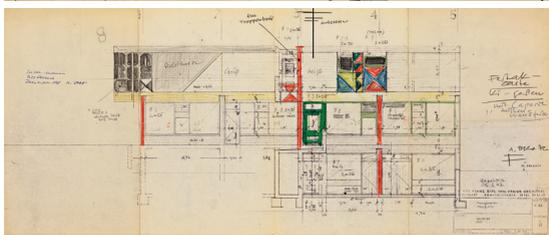
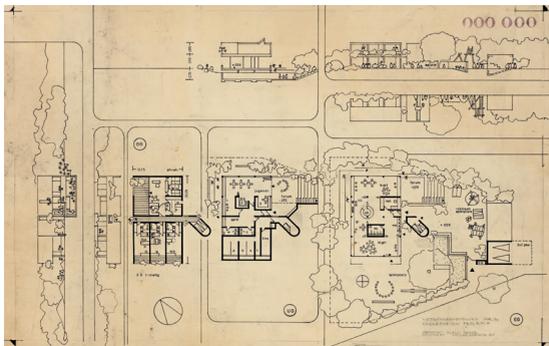
Auf dem Rasen des Fußballfeldes des Neckarstadions sollte für die Feierlichkeiten am 04. und 05.09.1964 eine Altarinsel unter freiem Himmel entstehen. ¹⁷ [← D46] Parallel werden auf dem Cannstatter Wasen und in einer Messehalle auf dem Killesberg Vorbereitungen getroffen für die vom 02. bis 06.09. dauernden Veranstaltungen des 80. Deutschen Katholikentages. Den Altar und die Überdachung auf dem Wasen führte Wilfried Beck-Erlang aus, die Messehalle gestaltet Heinz-Karl Neumann.

Die Ausschreibung vom 31.01.1964 setzte die liturgischen Erfordernisse für das Neckarstadion fest und verlangte verschiedene Nutzungsvarianten, die Franz in einem Phasenplan nachwies. [← D47] Durch den Entwurf sollte das feierliche Geschehen einer »Wort-Gottes-Feier« gefasst, gestützt und verdeutlicht werden mit einer Konstruktion, die frei wählbar sei. Die Plattform, ein Bezirk mit zwei Brennpunkten [← D48] (als Ellipse ausgeschrieben) war in der Mitte des Spielfeldes anzuordnen. Die Brennpunkte sollten mit Evangelienbuch und der Kathedra bestückt werden, um die das Presbyterium für die Bischöfe anzuschließen sei. ¹⁸ [← D49]

Franz sichert in einem Schreiben vom 10.02.1964 einen »brauchbaren und eindrucksvollen Lösungsvorschlag« bis Mitte März zu. Vorgeschlagen wird ein Holzpodest mit 4 × 4 m und einer Höhe von 45 cm mit zwei umlaufenden Stufen, [← D50] da der Rasen des Spielfeldes nicht in Mitleidenschaft gezogen werden darf und die Konstruktion so schnell auf- und wieder abbaubar sein muss, dass dieser nicht gelb wird. Auch die Möblierung des Podestes musste aus leichten Materialien sein, um den schnellen Auf-, Um- und Abbau zu garantieren. Für den Altar schlägt Franz eine Platte vor, die auf 4 Eternitt-Pflanzkübeln in Sanduhrenform aufgelagert ist. ▶◀

18 Liturgische Erfordernisse für das Neckarstadion vom 31.01.1964, saai, Bestand KF, 80. DK, Neckarstadion Stuttgart.

17 Schriftverkehr und Pläne saai, Bestand KF, ohne Bild.



D52 Ansicht Ost Gemeindehaus Don Bosco in Fellbach. Aufnahme 1973.

D51 Grundrisse OG, UG, EG, Ansichten, Wettbewerb 06.02.1970.

D56 Studie zur farblichen Gestaltung der Ostfassade, 01.10.1972.

D53 Ansicht Süd, Don Bosco, Baugesuch 15.11.1970.

D54 Ansicht West, Don Bosco, Baugesuch 15.11.1970.

D55 Ansicht Ost, Don Bosco, Baugesuch 15.11.1970.

Im Neubaugebiet Kleinfeld II in Fellbach war ein Kindergarten mit zwei Aufenthaltsräumen, einem Gruppenraum und einem Spielplatz sowie Wohnungen für Pfarrer und drei Appartements für Kindergärtnerinnen im Sinne eines kleinen Gemeindehauses zu planen.

Die Ausschreibung für die Baumaßnahme wird in einem Gutachterverfahren im Herbst 1969 mit vier eingeladenen Architekten, Franz, Lutz, Oei, Peifer durchgeführt. Die vier Entwürfe werden von einer achtköpfigen Jury beurteilt. Abgabe ist am 06.02.1970, die Sitzung am 19.02.1970, aus der der Entwurf von Franz mit der Empfehlung zur Umsetzung hervorgeht, da sich die Vorgaben des Raumprogramms am besten in der von Franz vorgeschlagenen Anlage umsetzen lassen.

Klaus Franz hatte einen kompakten Baukörper am nordwestlichen Rand des Baugrundstücks vorgeschlagen, der die drei Nutzungen gestapelt in sich aufnehmen sollte. [← D51] Durch diese Anordnung war es möglich, eine große Freifläche zu erhalten, die einerseits als Spielplatz für die Kleinen dienen konnte und andererseits mit einer abgetreppten Abgrabung für Tageslicht und Außenraumbezug für einen so erzielten Tiefhof bei den Jungendräumen sorgte.

Die Konstruktion war als Stahlbetonskelett mit Stahlbetondecken geplant, was größtmögliche Flexibilität bei der Innenraumgestaltung ermöglichte, [← D52] sowie eine kontrastierende Fassadengestaltung mit weitgehend verglasten Flächen im Erdgeschoss und geschlossenen Feldern im Obergeschoss, die die privaten Bereiche von den öffentlichen trennen sollten. [← D53, D54, D55, D56]

Durch die gedrungene Bauweise und die wenigen Öffnungen der Wand ergaben sich in den Wohnungen einige dunkle Zonen, die Franz mit der Anordnung von Oberlichtern aufzuhellen suchte. Im Fall der Pfarrwohnung werden sieben Oberlichter vorgesehen, die Appartements sind mit je einem ausgestattet. Dieses Prinzip hatte er zusätzlich zu einer Orientierung um Lichthöfe/Atrien schon beim Gemeindezentrum von Maria Regina angewendet, wie auch das außenliegende Treppenhaus, mit welchem die einzelnen Funktionsbereiche sich gut bündeln ließen und doch eine klare organisatorische Trennung ergaben.

Zur Ausführung kam ein Stahlbetonskelett mit Stahlbetondecken. Die Stützen und Außenwände sind aus Sichtbeton. Die Sichtbetonfassade besteht im OG aus 18 cm Beton mit 5 cm Wärmedämmung und 7 cm Kalksandstein-Sichtmauerwerk-Vormauerung, ebenso sind die Trennwände aus Kalksandstein-Sichtmauerwerk.

19 veröffentlicht in DBZ 3/1978, S. 139.



D57 Ansicht Ost, Don Bosco. Aufnahme 1973.

D58 Ansicht Süd-Ost, Don Bosco. Aufnahme 1973.

Baubeschreibung: Der Zugang zum Gebäude ist gut abgeschirmt zwischen der Garage mit Doppelparker und dem Abstellraum aus südöstlicher Richtung zu erreichen. Eine brüstungshohe Betonwand leitet am Treppenturm vorbei zum Eingang des Kindergartens, [← D57] der an der Fassade durch farbige Akzente gekennzeichnet ist. Von der zentralen Eingangshalle sind nach Norden und Süden die beiden Klassenräume des 2-zügigen Kindergartens angeordnet, die von Gemeinschaftseinrichtungen wie WC-Anlage, Erzieherinnenzimmer und Abstellraum zониert werden. Das Untergeschoss ist einerseits über das außenliegende Treppenhaus und andererseits über das abgetreppte Forum erschlossen. Hier befinden sich der nach Osten und Westen orientierte Jugendraum neben einem Gruppenraum und einer großzügigen Garderobe. Neben der Toilettenanlage gibt es Heiz- und Waschkeller sowie fünf kleine Abstellräume für die Wohnungen im Obergeschoss. Diese sind ebenfalls durch den externen Treppenturm zu erreichen. Ein Stichflur erschließt die vier Wohnungen. Die drei Ein-Zimmer-Appartements sind nach Süden orientiert und haben einen überdachten Freisitzbereich. [← D58] Die Pfarrwohnung ist um ein Atrium in der Nord-West-Ecke des Gebäudes gruppiert und hat sehr wenige Fenster. [→ D59] Dies wird mit Introvertiertheit und Lärmabschirmung begründet. Lichtarmut wird durch das Atrium und sieben Oberlichter verhindert.

Der Kindergarten ist das Herzstück des Gemeindehauses Don Bosco, ebenfalls in Sichtbeton ausgeführt. Mit akribisch geplanten farbigen Akzenten, [→ D60] die das Haus unverwechselbar machen, fügt sich der am Hang stehende zweigeschossige Baukörper ins Gelände. Durch die großen Fensterflächen im Erdgeschoss, die in die Gruppenräume des Kindergartens viel Tageslicht einlassen, [→ D61] erscheint das Obergeschoss wie schwebend. Der Zugang zum Gebäude erfolgt über die Ostseite des Grundstücks. Die verbleibenden Freiflächen im Süden und Westen sind ganz dem Spiel der Kinder gewidmet. Die Einweihung fand am 14.10.1972 statt. ²⁰ [→ D62] ▶◀

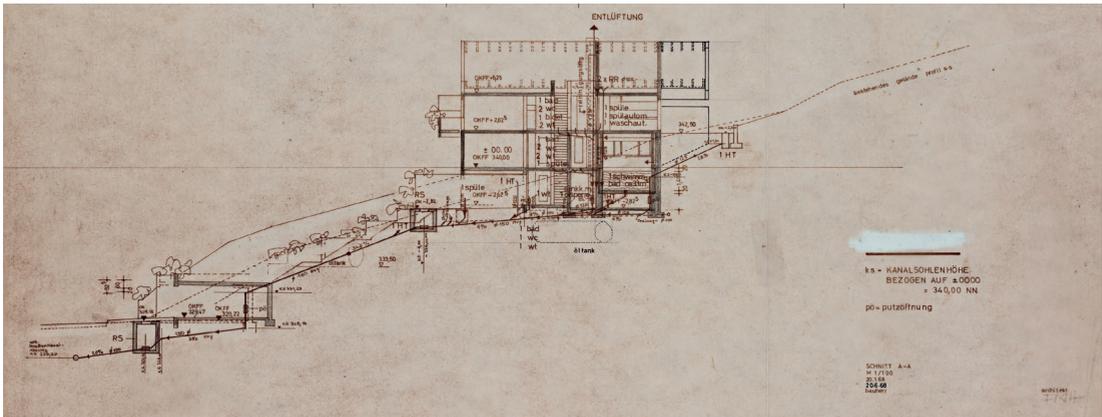
20 Unterlagen und Schriftverkehr in saai, Bestand KF, Don Bosco. Das Projekt wurde veröffentlicht in der DBZ 03/1978.



D59 Ansicht West, Don Bosco. Aufnahme 1973.
 D60 Ansicht Ost, Don Bosco. Aufnahme 1973.



- D61 Innenansicht Kindergarten mit Trinkbrunnen.
Aufnahme 1973.
- D62 Ansicht Ost, Don Bosco. Aufnahme 1973.



- D63 Ansicht West, Haus Schülen, Stuttgart. Aufnahme 1970er Jahre.
- D64 Längsschnitt durch das gesamte Grundstück in Hanglage mit Entwässerung. Baugesuch 20.01.1968, geändert am 20.06.1968.

Einfamilienhaus Dr. Schülen,
Stuttgart

Für das Wohnhaus Dr. Werner Schülen in Stuttgart, welches tief in den steilen Nordhang gebaut und über 40 Stufen zu erreichen ist, [← D63, D64] wandte Franz zum ersten Mal Sichtbeton für ein Einfamilienhaus an. Die Konstruktion ist zweischalig mit Kalksandsteinausmauerung und einem hölzernen Dachstuhl, der mit Faserzementschindeln gedeckt ist. [→ D65] Darin sind die von Franz eigens hierfür entwickelten Holzfensterelemente in stehendem und liegendem Format sowie Öffnungsflügel in verschiedenen Variationen eingebaut. Auch dieses Haus besticht durch seine sorgfältige Flächenbehandlung und Ausarbeitung der Details. [→ D66, D67]

Die Bebauung des Grundstücks, welches Dr. Schülen 1965 erworben hatte mit einer gültigen Bauvoranfrage für die Erbauung eines Einfamilienhauses, wurde von der Stadt Stuttgart durch ein zweijähriges Bauverbot verhindert, da über das Grundstück der Zubringer für die so genannte Südringtrasse in Planung war. 1968 endlich wurde von der Schwanenplatzkommission das Vorhaben zugunsten eines Tunnelprojektes am Marienplatz aufgegeben und so konnte am 30.04.1968 das Baugesuch eingereicht werden. [→ D68, D69, D70, D71, D72] Die Vorstudien und Skizzen sowie der Entwurf waren seit dem Jahr 1966 bei Klaus Franz in Arbeit. Am 27.05.1968 wurde die Baugenehmigung erteilt und schon am 17.11.1968 war das Richtfest. Es eilte nun sehr, da der Haushalt Schülen mit drei Kindern in der Mietwohnung aus allen Nähten platzte. Die Fertigstellung ^{~22} erfolgte im Herbst 1970. ^{~23}

Formalästhetische Ähnlichkeit ist in der Gestaltung zu Haus Domnick in Nürtingen, von Paul Stohrer 1967 gebaut, an den vorkragenden Betonträgern, die einerseits Teile des Tragwerks sind, andererseits als formgebend extrovertiert gezeigt werden, ^{~24} auszumachen. Allerdings ist die Organisation und Konstitution der Gesamtanlage eine völlig andere. Duckt sich das Haus Domnick geradezu horizontal eingeschossig in die Landschaft, ist das Haus Schülen in der Vertikalen orientiert, den steilen Hang ausnützend, [→ D73] mit zwei Untergeschossen, wobei das unterste eine Einliegerwohnung und die Technik aufnimmt und sich im ersten Untergeschoss das Schwimmbad und ein Büro befinden. Im Erdgeschoss, [→ D74] dem Haupt- und einzigen Vollgeschoss, [→ D75] sind Küche und Essplatz, zwei Bäder und drei Schlafräume untergebracht. Das Dachgeschoss bleibt dem Wohnen vorbehalten. [→ D76] ◀▶

21 veröffentlicht in: *Klaus Franz* Ausstellungskatalog 2003, S. 56 – 61.

22 Unterlagen und Schriftverkehr in saai, Bestand KF, Schülen.

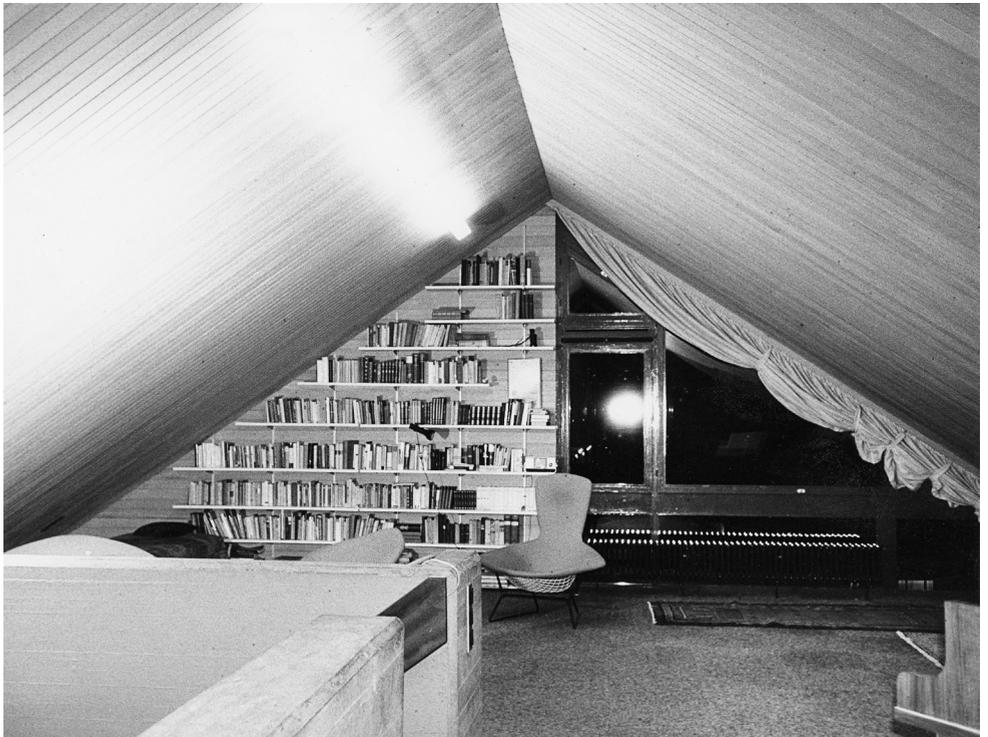
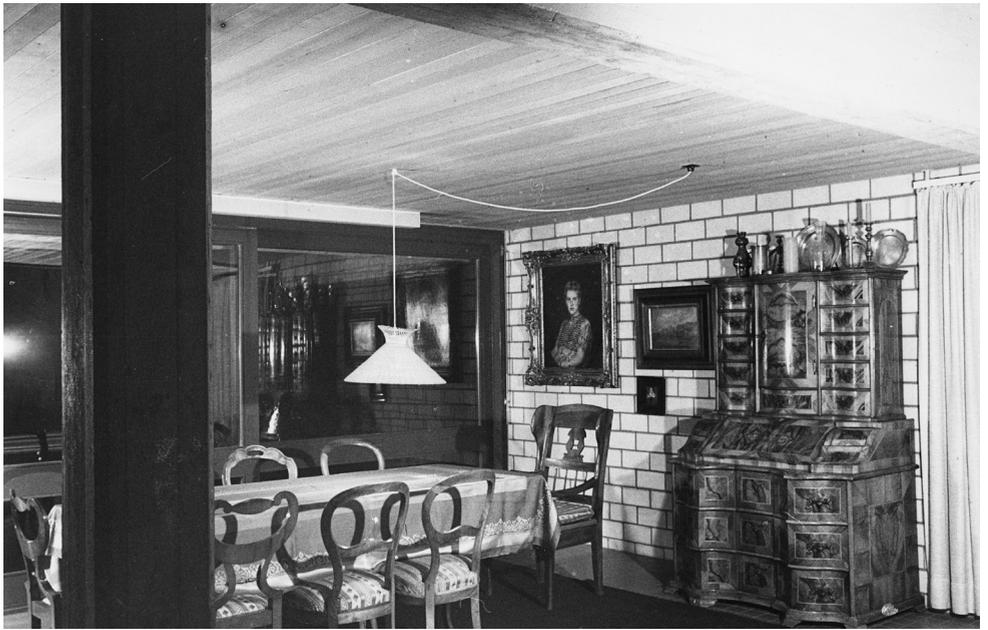
23 Ihre Zufriedenheit für sein Engagement und die gehaltvollen Planungen drückten Dr. Schülen und seine Frau

aus, indem sie Franz im Dezember 1970 einen Preis für außerordentliche Leistungen überreichten. Verleihung des Preises mit Urkunde am 20. 12. 1970, in Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, Schülen.

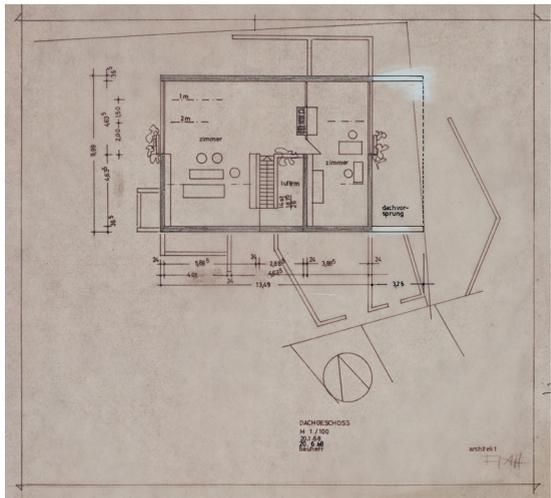
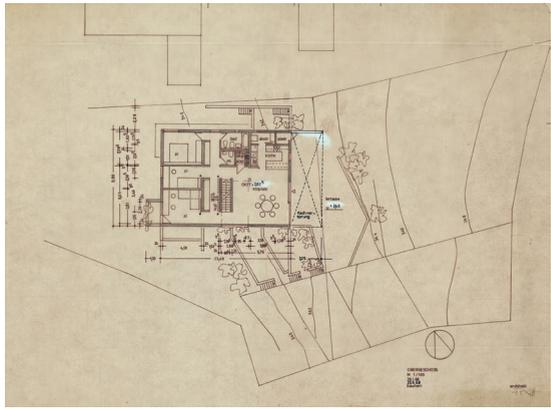
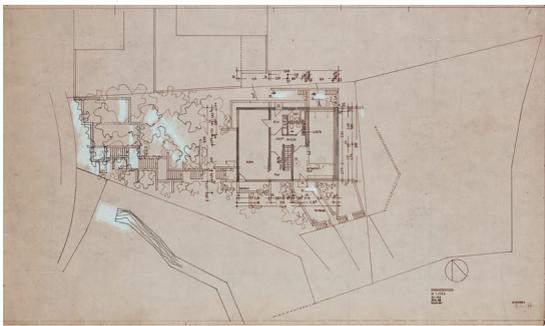
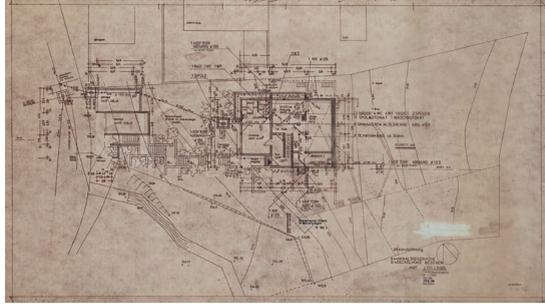
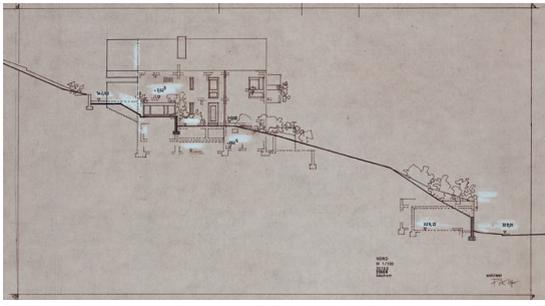
24 vgl. db 9/2002, S. 96 – 100.



- D65 Ansicht Süd, Haus Schülen. Aufnahme 1970er Jahre.
- D73 Ansicht Süd, Haus Schülen. Aufnahme 1970er Jahre.



- D66 Innansicht des Essbereichs in der Wohnebene 3.
Aufnahme 1970er Jahre.
- D67 Innensicht Studio im Dach, Blick nach Westen.
Aufnahme 1970er Jahre.



D68 Ansicht Nord Haus Schülen, Stuttgart. Baugesuch 20.01.1968.

D69 Grundriss Eingangsebene mit Treppenanlage und Garagen sowie Einliegerwohnung und Technik. Baugesuch 20.01.1968.

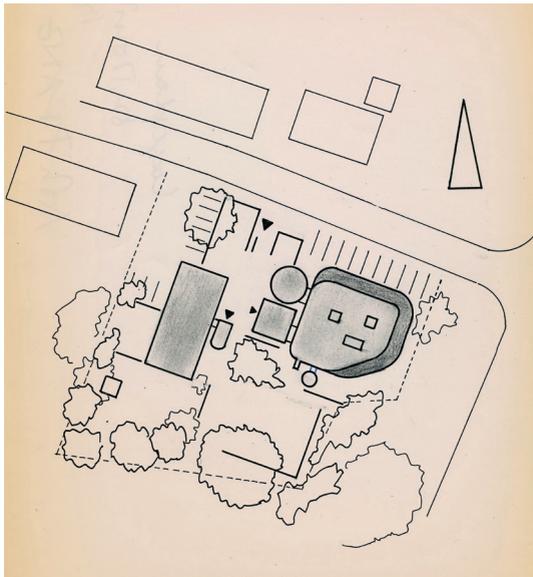
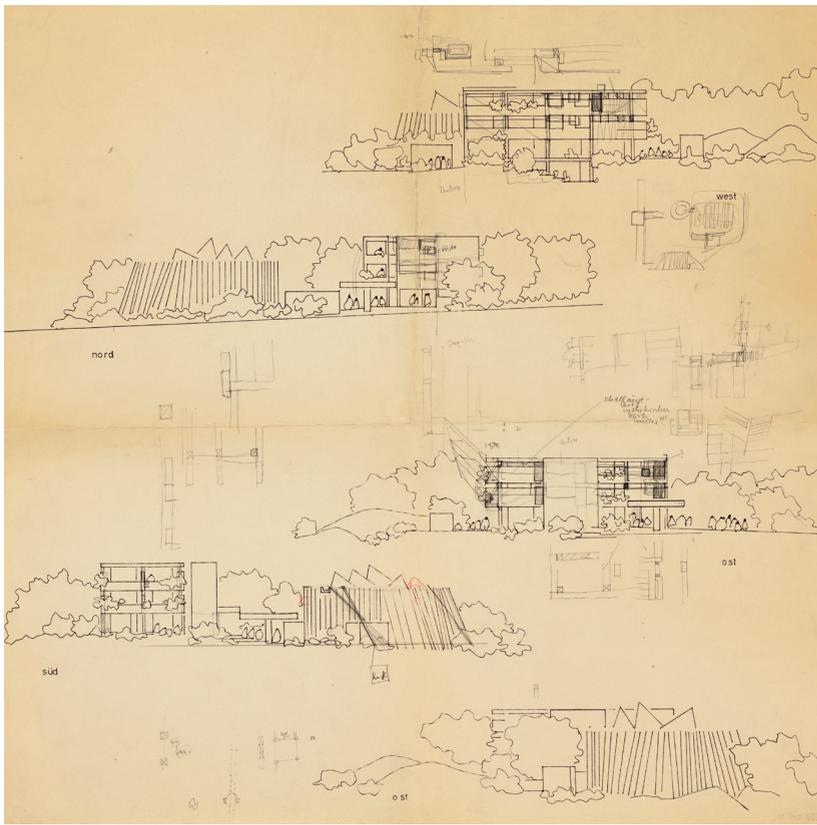
D70 Grundriss Zwischenebene mit Büro und Schwimmbad. Baugesuch 20.01.1968.

D71 Grundriss Wohnebene mit Küche, Essen und Schlafen. Baugesuch 20.01.1968.

D72 Grundriss Dachebene mit Studio und Zimmer. Baugesuch 20.01.1968.



- D74 Ansicht Süd-Ost Haus Schülen. Aufnahme 1970er Jahre.
D75 Ansicht Süd. Aufnahme 1970er Jahre.
D76 Ansicht Ost. Aufnahme 1970er Jahre.



- D77 Ansichten Gemeindezentrum St. Monika mit Kirche und Gemeindehaus. Modifizierte Wettbewerbszeichnung, mit eingekürztem Turm.
- D78 Lageplan Gemeindezentrum St.Monika mit geosteter Kirche, die in ihrer Form dem Grundstücksverlauf folgt.

Gemeindezentrum St. Monika,
Stuttgart-Feuerbach

Planungs- und Bauzeit 1968 – 1973
Kyffhäuserstraße 59, Stuttgart-Feuerbach ^{↗25}

Bauherr Katholische Kirchengemeinde
St. Josef

Bauleitung Josef Birkle

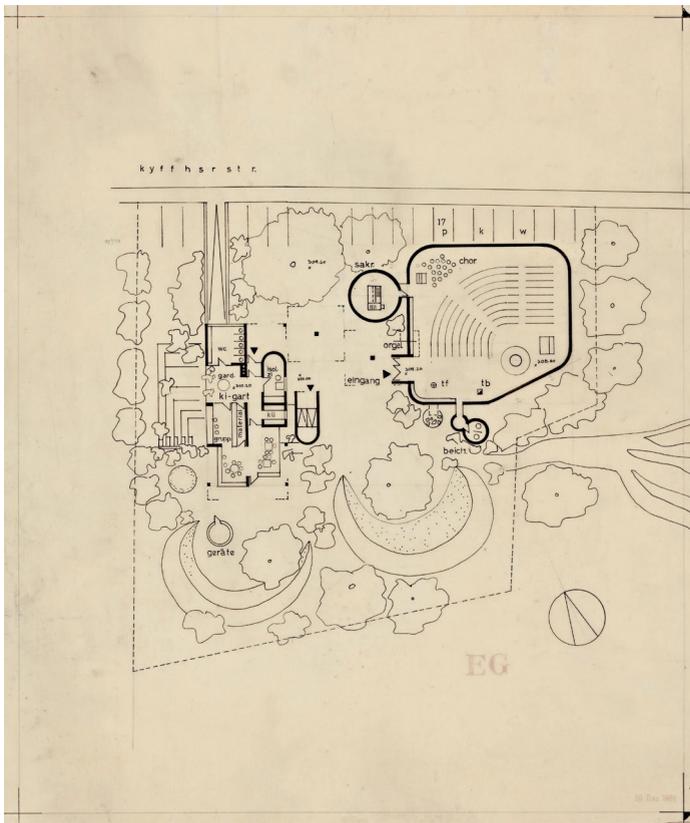
Statik Karl Rinder

Künstlerische Ausstattung Tme (Korb)
bestehend aus Altar, Ambo, Taufstein,
Kreuz

1968 findet ein eingeladenener Wettbewerb statt, am 14.07.1972 [← D77] ist das Richtfest und am 23.09.1973 Consecratio. Klaus Franz fasst die Aufgabe so zusammen: »Auf einem ungünstig zugeschnittenen Grundstück am Rande Feuerbachs, Ecke Kyffhäuser-/Teutoburger Straße, war ein bescheidenes Gemeindezentrum zu planen. [← D78] Das Bauprogramm forderte eine Kirche mit 250 Sitzplätzen, Kindergarten, Clubräume, Wohnungen. Man dachte daran, die Anlage später einmal durch den Bau eines Altersheimes zu ergänzen. Bei der Lösung der Bauaufgabe, die 1968 über einen beschränkten Wettbewerb ermittelt wurde, versuchte man, den Bereich der Öffentlichkeit von dem der Privatheit in der Art zu trennen, dass gegenseitige Störungen vermieden werden. Durch die gegebenen Baustreifen war die Lösung außerdem sehr stark vorgeformt. In dem dreigeschossigen Gemeindehaus liegen Kindergarten, Clubräume und Wohnungen. Es wird über ein freistehendes Treppenhaus erschlossen. [→ D79] Der Grundriss der Kirche, ein abgerundetes Quadrat, wird von fensterlosen, teils senkrechten, teils geneigten Wänden umschlossen. Sie tragen ein flaches Dach, das für die Belichtung des Raumes von drei Lichtschächten durchbrochen ist. [→ D80] Sakristei und Beichtstuhl sind als Rundbauten dem Kirchenraum angehängt. Es wurde mit einfachen, robusten Materialien gebaut: Sichtbeton, Sichtmauerwerk, Holz. Grüngestrichenes Holzwerk und einige Farbakzente beleben die Bauanlage.« ^{↗26} [→ D81] ◀▶

25 veröffentlicht in: Schönfeld: Gebäudelehre, 1982, S. 213, ders.: Schmitt: Architektur der Nachkriegszeit. in: Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert, hg. v. H. Heißenbüttel, S. 220.

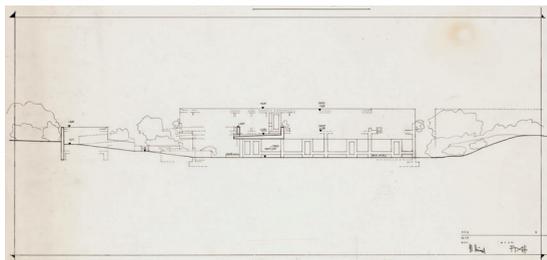
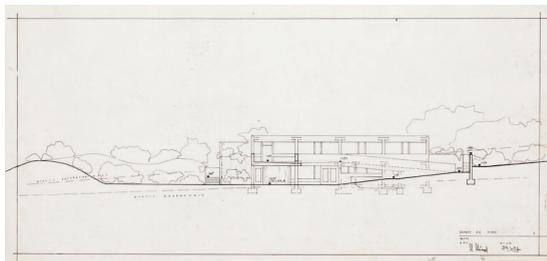
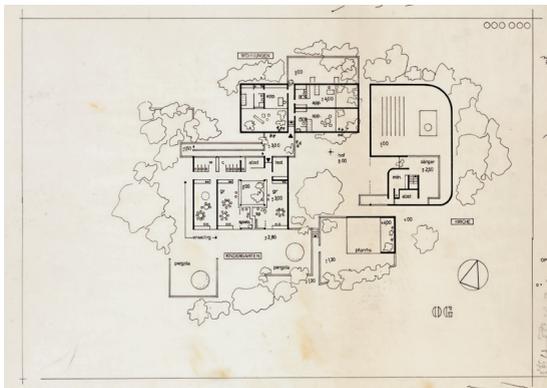
26 Klaus Franz Baubeschreibung 3/1975, saai, Bestand KF, St. Monika.



- D79 Grundriss Erdgeschoss Kirche und Gemeindehaus St. Monika mit Außenanlagen.
- D81 Ansicht Nord, Eingang Gemeindezentrum St. Monika, eingewachsen und mit gestrichenem Beton. Aufnahme 2007.



D80 Ansicht Nord Gemeindezentrum St. Monika kurz nach der Fertigstellung in Sichtbeton. Aufnahme 1973.



- D82 Wettbewerbsmodell, die vier Baukörper sind um einen zentralen Hof gruppiert. Die Kirche im Osten, Gemeindehaus im Norden, neben dem auch der Zugangsbereich angeordnet ist, Kindergarten und Pfarrhaus im Süden. Stand 1970.
- D83 Grundriss Obergeschoss Gemeindezentrum Maximilian Kolbe. Wettbewerb 1970.

- D84 Ansicht Nord Kindergarten, 1. Bauabschnitt, Baugesuch 15.07.1971.
- D85 Ansicht Süd Gemeindehaus, 1. Bauabschnitt, Baugesuch 15.07.1971.

Im Spätsommer 1970 wird ein eingeladener Wettbewerb mit fünf Teilnehmern als Gutachterverfahren durchgeführt. Klaus Franz wird aufgefordert am 31.08.1970 einen Entwurf einzureichen. Das Programm umfasst ein Gemeindezentrum mit drei Bauabschnitten, ²⁷ ein Gemeindehaus, einen Kirchenbau und ein Pfarrhaus. Der Kirchenbau, als zweiter Bauabschnitt vorgesehen, soll als ein Sakralraum, der von dem liturgischen Geschehen und von den Bedürfnissen der versammelten Gemeinde her entworfen ist und gemäß der Liturgie würdig und funktionsgerecht, ohne falschen Aufwand mit 250 Sitzplätzen gestaltet sein. Rein repräsentative Elemente sind unerwünscht. ²⁸ Der erste Bauabschnitt soll einen zweizügigen Kindergarten und einen Gemeindesaal für 150 Personen sowie Wohnungen enthalten. Der zweite Bauabschnitt sieht die Kirche vor und der dritte ein Pfarrhaus.

Franz wendet für die Kirche das für St. Monika erfolgreich entwickelte Modell eines Kirchenraumes für 250 Personen auf rechteckigem Grundriss mit abgerundeten Ecken sowie den bereits bei Maria Regina, Don Bosco und St. Monika angewendeten Typ Gemeindehaus an, [← D82] angepasst an das geforderte Raumprogramm, das Grundstück und die Topographie. Allerdings fehlt der Campanile und der typische Treppenturm, der die äußere Erschließung parallel oder um 45° abgewinkelt in einem separaten Gebäudeelement beinhaltet. [← D83] Hier übernimmt die Erschließung eine Rampe mit einer angeschlossenen Brücke über den Hof. [← D84] Die Fassade ist in Sichtbeton und die Konstruktion des Kindergartens nach dem bewährten Prinzip des Querwandtyps konzipiert. ²⁹

Die Jury würdigt im Protokoll vom 16.09.1970 ³⁰ die Geschlossenheit im Gesamtausdruck der Anlage, die eine einladende Offenheit mit dem Gefühl der Geborgenheit verbindet.

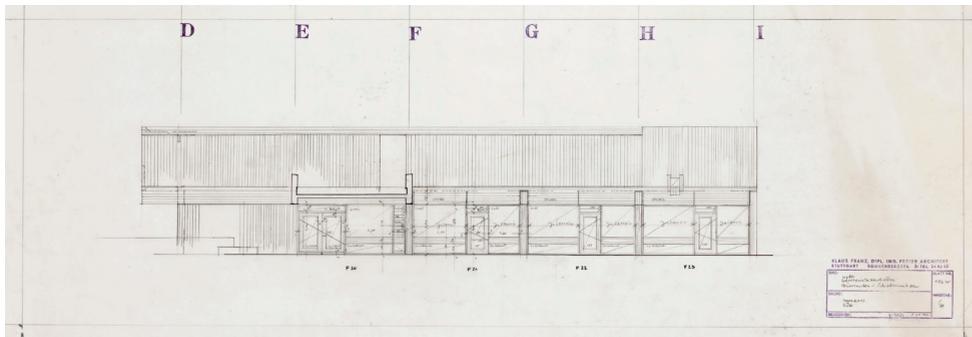
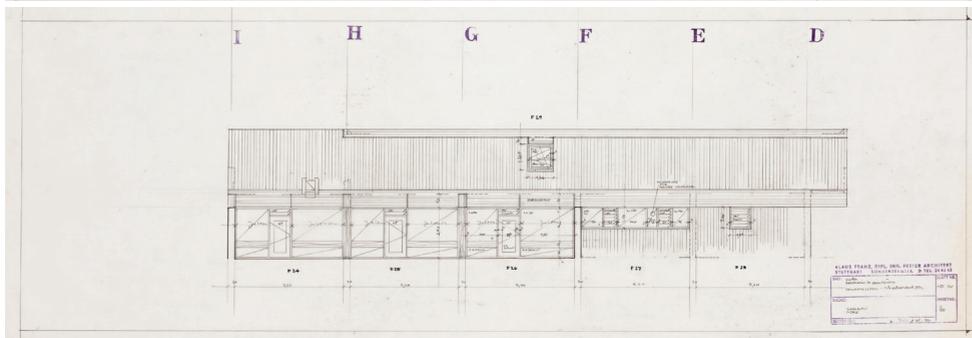
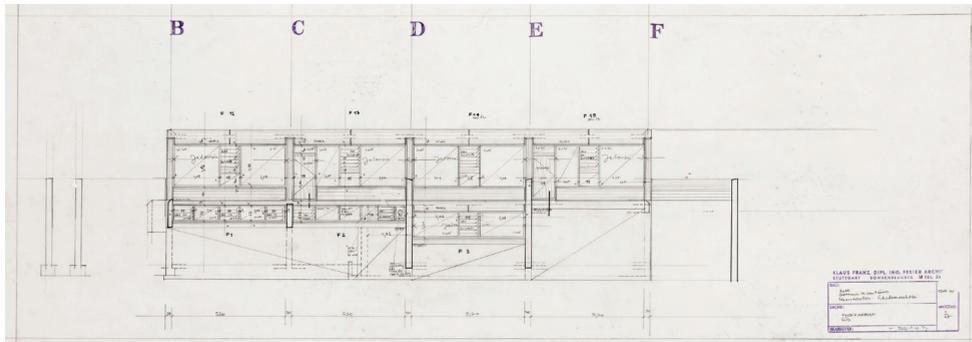
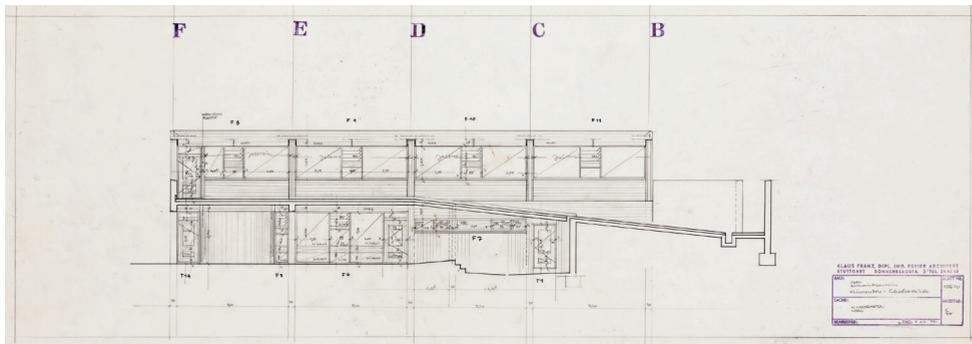
Am 28.09.1970 wird Klaus Franz zum Bau des (ersten) Bauabschnittes Kindergarten und Gemeindesaal beauftragt, mit der Auflage, den Entwurf an einigen Stellen nochmals zu überarbeiten. Eine Diskussion entsteht um die fensterlosen Wohnungen im 1. OG. [← D85] Franz setzt den Wohnwert mit Privatheit gleich, die erforderlich ist für ein ungestörtes Wohnen, wodurch ein Verzicht auf Aussicht und Fenster entsteht, da die Belichtung nur über Oberlichter und Atrien mit raumhoher Umfassungswand und über eingezogene Balkone erfolgt. [→ D86] Die Terrassenhöfe hätten eine wohnlich-gesellschaftliche Bedeutung und seien nicht aus formalen Gründen so geplant, so Franz, mit der Begründung, dass

27 ein unvollendetes Bauvorhaben. Drei Bauabschnitte waren geplant, es wurde aber nur der erste ausgeführt.

28 vgl. Ausschreibungstext für den Wettbewerb zum katholischen Gemeindezentrum Winnenden-Schelmenholz, in Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, Maximilian Kolbe.

29 Wilhelm, Günter: Tragende Querwände als Bauprinzip im Wohnungsbau. Untersuchungen, Erfahrungen, Vorschläge. in: Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen (FBW) 4, Stuttgart 1950.

30 Protokoll vom 16.09.1970 in Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, Maximilian Kolbe.



- D88 Ansicht Nord Kindergarten Maximilian Kolbe.
Werkplanung 01. 11. 1972.
- D89 Ansicht Süd Kindergarten Maximilian Kolbe.
Werkplanung 01. 11. 1972.
- D90 Ansicht Nord Gemeindehaus (genannt Saalbau)
Maximilian Kolbe. Werkplanung 01. 11. 1972.
- D91 Ansicht Süd Gemeindehaus (genannt Saalbau)
Maximilian Kolbe. Werkplanung 01. 11. 1972.

durch eine starke Trennung von privaten- und öffentlichen Zonen sich jeder Bereich ungestört entfalten könne. [→ D87] Als Referenz wird der Soziologe P. Bahrdt ³¹ genannt.

Bis 01.02.1971 hatte Franz drei Überarbeitungen des Wettbewerbsentwurfes vorgelegt. Am 27.08.1971 konnte das Baugesuch eingereicht werden, zu welchem die Baugenehmigung am 21.10.1971 erteilt wurde. Vom 15.01.1972 datierte Werkpläne zeigen den Planungsfortschritt an, der recht schleppend voranschreitet, da parallel die Fertigstellung von St. Monika (Einweihung am 23.09.1973) und Don Bosco (Einweihung am 14.10.1972) anstanden. Weiterhin zeugen Fassaden- und Fensterpläne, datiert auf den 01.11.1972 vom Fortgang der Baustelle.

Am 12.09.1973 findet die Einweihung des 1. Bauabschnitts mit Saalbau und Kindergarten statt, [← D88, D89] der nach dem Wettbewerbsentwurf durch die Wünsche des Bauherrn verändert wurde. Die beiden weiteren im Wettbewerb projektierten Bauabschnitte wurden nicht gebaut. Entstanden ist damit ein Gemeindehaus von Klaus Franz, das seiner Semantik am wenigsten entspricht, welches nur noch in Ansätzen seine klare Haltung und den Typus des angewandten Modells zeigt, das durch viele kleine Abwandlungen stark aufgeweicht ist. ³² So zeigt sich die Anlage fragmentarisch und als wenig typisch für die Handschrift von Franz. Am ehesten entspricht der Saalbau mit Wohnungen seiner Typologie. [← D90, D91] Auch ist sie heute stark überformt durch viele kleine Veränderungen, die die Anlage nur noch in der Grundkonzeption ablesbar machen. ³³ ▶

31 Bahrdt, Paul Hans: Die moderne Großstadt, Reinbeck 1961.

32 Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, Maximilian Kolbe.

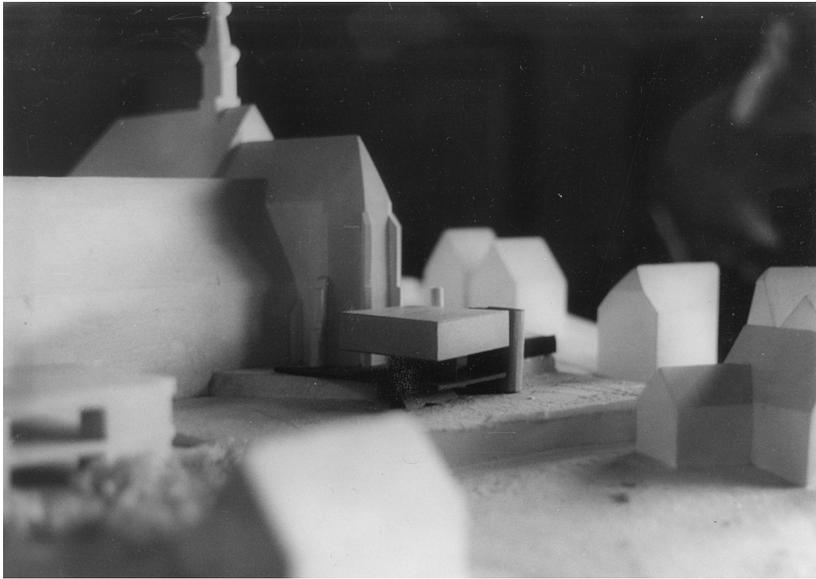
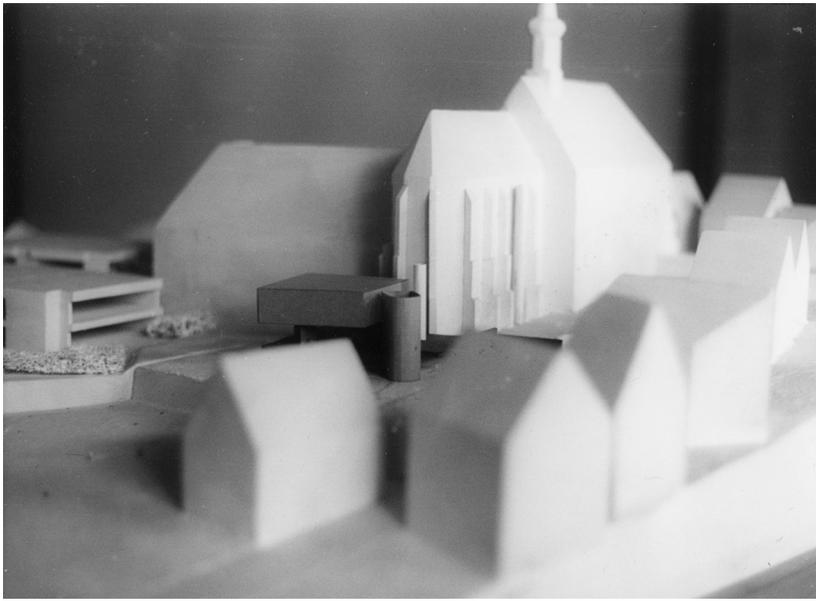
33 Interessant wäre die Ausführung des von Franz im Wettbewerb projektierten Turmes gewesen, der als Mast mit elektroakustischen Signalen vorgeschlagen wurde.



D86 Ansicht Nord-West Gemeindefhaus (Saalbau)
Maximilian Kolbe. Aufnahme 1970er Jahre.



D87 Ansicht Ost Gemeindezentrum Maximilian Kolbe, mit zentralem Innenhof Blick Richtung Westen. Links Kindergarten, rechts die Südfassade des Saalbaues. Aufnahme 1970er Jahre.



- D92 Ansicht Ost, Modellstudie des neuen Pfarr- und Gemeindehauses St. Martin in Bad Wimpfen. Aufnahme 1972.
- D93 Ansicht Süd-Ost Modellstudie Gemeindehaus St. Martin. Aufnahme 1972.

Für den Erweiterungsbau des alten Gymnasiums wurde es notwendig, das Grundstück mit dem bestehenden Pfarrhaus an die Stadt abzugeben und an anderer Stelle innerhalb des Klosters ein, den neuen Bedürfnissen entsprechendes, Pfarr- und Gemeindehaus zu bauen.

Das Bischöfliche Ordinariat Mainz, namentlich Dr. Schotes, fragt am 08. 02. 1972 bei Klaus Franz an, ob er einen Vorentwurf für den Neubau eines Pfarrhauses in unmittelbarer Nähe zur ehemaligen Dominikaner Klosterkirche (gegründet 1269), heute Katholische Pfarrkirche zum Heiligen Kreuz, erarbeiten würde. Für einen Neubau waren in den Jahren zuvor verschiedene Vorschläge gemacht worden. Doch erst der Vorschlag von Franz, das neue Pfarrhaus an die Stelle des alten Pförtnerhauses des ehemaligen Klosters zu setzen, [← D92, D93] fand seitens der Stadt, des Landesdenkmalamtes und des Bischöflichen Bauamts in Mainz Einvernehmen und Akzeptanz. Nicht nur die städtebauliche Idee überzeugte, auch die architektonische Handschrift, die mit der Referenz auf Maria Regina den Beteiligten empfohlen worden war, fand große Anerkennung und Zustimmung. [→ D94]

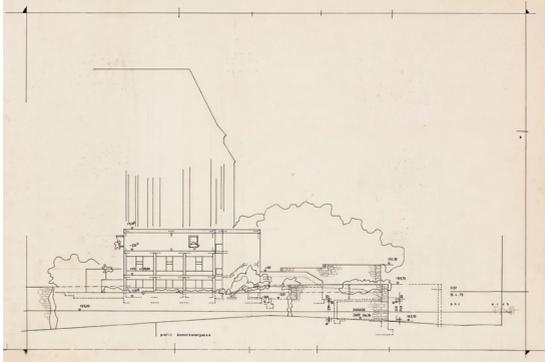
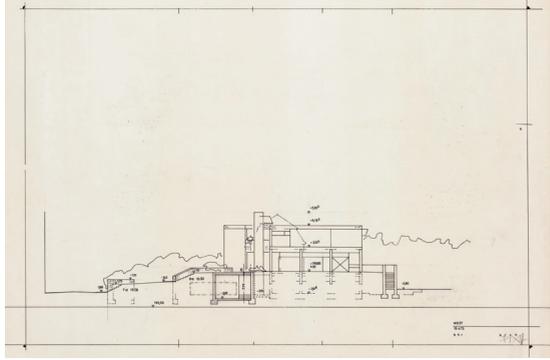
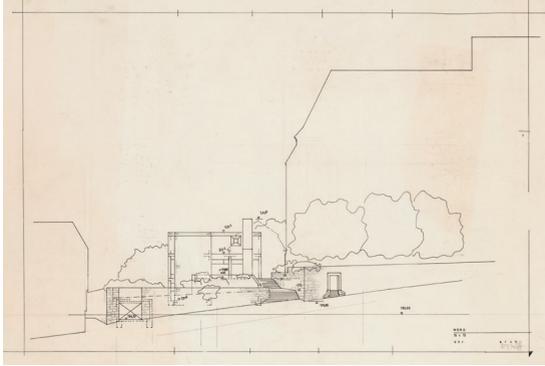
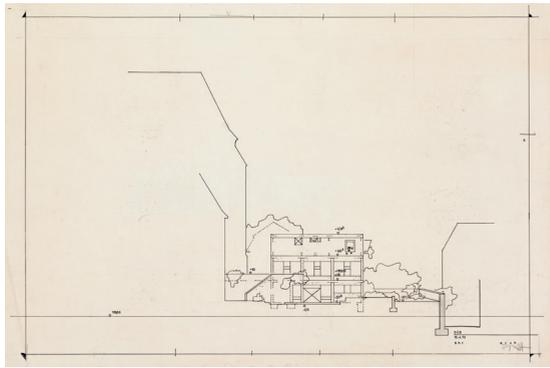
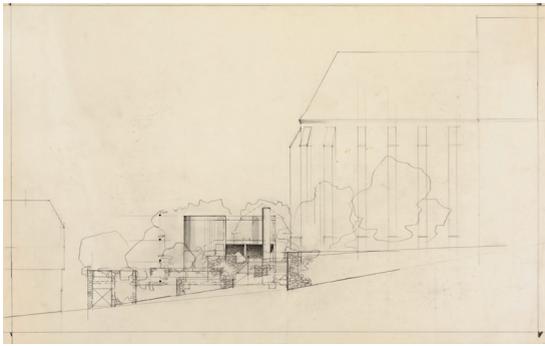
Damit bekam Klaus Franz im Direktmandat, ohne Wettbewerb, den Planungsauftrag durch das Bischöfliche Ordinariat Mainz. Am 12. 07. 1972 wurde die Vorplanung vom Ordinariat genehmigt und damit stand der Ausführung nichts mehr im Wege. Franz verwies die Beteiligten auf das Gemeindehaus Don Bosco ^{~35} in Fellbach als Referenz mit dem um 45° abgewinkelten Treppenturm, den er in Bad Wimpfen ebenfalls vorgeschlagen hatte.

Am 19. 04. 1973 übergab Franz die Baueingabe-Pläne an das Bischöfliche Ordinariat Mainz. [→ D95, D96, D97, D98] Josef Birkle wurde als Bauleiter bestimmt. Die Planung war mit dem Landesdenkmalamt abgestimmt. Die Baukonstruktion sollte, wie schon bei Don Bosco, St. Monika und Maria Regina, aus Stahlbeton, massiv, außen sichtbar sein. Die geschätzten Baukosten betragen DM 800.000,- bei 1750 cbm umbautem Raum. Das Baugesuch wurde Mitte 1973 genehmigt und mit den Rohbauarbeiten konnte im Herbst begonnen werden.

Klaus Franz fasst die Geschehnisse bei der verspäteten Grundsteinlegung am 24. 04. 1974 sehr prägnant zusammen, »wie jedermann sehen kann, sind die Arbeiten munter fortgeschritten. Gerade wurde die Decke über dem Erdgeschoss betoniert. Das Fest der Grundsteinlegung ist deshalb zu einem Halb-Rohbaufest geraten, und viele fragen, was das nun eigentlich werden soll. Ein reines Pfarrhaus wird es jedenfalls nicht, mehr ein kleines Gemeindehaus, in dem zu ebener Erde ein unterteilbarer Saal für 100 Personen und eine kleine Teeküche liegen, [→ D99] und da-

34 veröffentlicht in: Klaus Franz, Ausstellungskatalog
2003, S. 44–47.

35 am 14. 10. 1972 eingeweiht.



D94 Ansicht Nord, Gemeindehaus St. Martin zur Höhenüberprüfung von Haus, Stützmauer und Kirchenchor.

D95 Ansicht Nord, St. Martin, Baugesuch 15.04.1973.

D96 Ansicht Ost, St. Martin, Baugesuch 15.04.1973.

D97 Ansicht Süd, St. Martin, Baugesuch 15.04.1973.

D98 Ansicht West, St. Martin, Baugesuch 15.04.1973.

runter im Gartengeschoss: Jugendräume und Bibliothek. [→ D100] Die Wohnung für den Pfarrer und die Amtsräume liegen im Obergeschoss um einen kleinen Innenhof gruppiert und zeigen zur Außenfront nur dann und wann ein spärliches Fenster. [→ D101] Jugendräume und Saal dagegen sind ringsum verglast und öffnen sich zum Klostergarten und zur Stadt.

Die Strenge der quadratischen Grundrissform des Pfarrhauses wird von den Formen des freistehenden Treppenhauses und des freistehenden Schornsteins, an den auch die schon vorhandene Kirchenheizung angeschlossen wird, umspielt und aufgelockert. [→ D102] Alle drei Baukörper, die aus Sichtbeton errichtet werden, bilden ein kräftiges und solides Ensemble, das als zeitgemäßer Kontrast mit den gotischen Formen des würdigen Chores der alten St. Martins Kirche harmoniert, ein Anblick, [→ D103] der durch Zurücksetzen der alten Natursteinmauer an der Klostergasse, für manchen Besucher erfreulich sein wird. Durch Zurücksetzen dieser Mauer [→ D104] werden die notwendigen Parkplätze gewonnen. Ein kleines Straßenplätzchen mit einer freigelegten Fachwerkfassade wird hier für Stadt und Öffentlichkeit gratis entstehen. Genug Anlass zu Freude und Dankbarkeit. Wenn alles gut geht, und das hoffen an diesem Tage wohl alle, kann die neue Anlage, die den Namen St. Martin tragen wird, Ende des Jahres bezogen werden.«³⁶

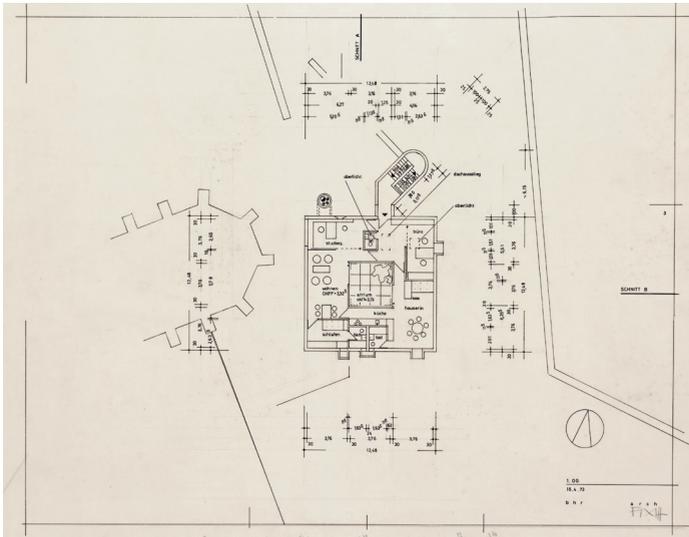
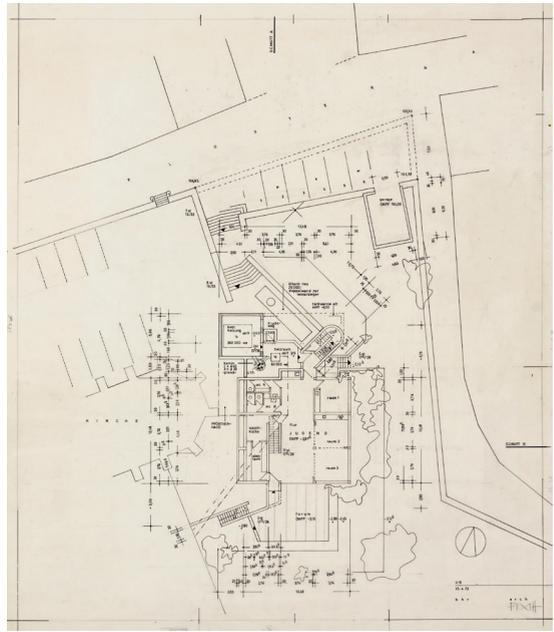
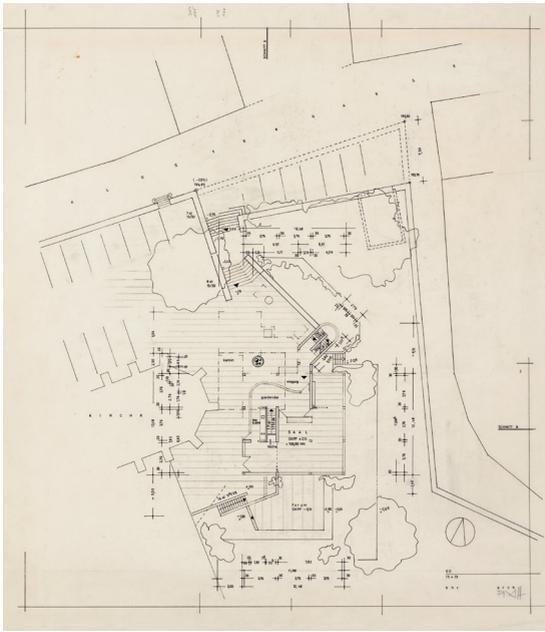
Am 21.06.1975, also fast genau ein Jahr später, erfolgt die Weihe durch Kardinal H. Volle.

Einen Tag später, am 22.06.1975 reicht die CDU-/Freie Wähler-Fraktion im Gemeinderat einen Antrag ein mit der Aufforderung zur Stellungnahme des Landesdenkmalamtes über die denkmalpflegerischen Gesichtspunkte, die zur Planung des Pfarrhauses geführt hatten. Begründet wurde der Antrag damit, dass das Bauwerk bei der Wimpfener Bevölkerung und bei Besuchern der Stadt auf heftige Kritik stoße und großes Unverständnis darüber herrsche, wie eine Stadt eine solche Baugenehmigung aussprechen könne. Deshalb wird das Landesdenkmalamt zu einer Einschätzung aufgefordert, wie derartige Bauwerke im Stadtbild zu sehen seien.³⁷ In den 1990er-Jahren wurde das, ursprünglich mit der ihm eigenen farblichen Akzentuierung und in béton brut ausgeführte Gemeindehaus komplett weiß überstrichen. Eine Fotografie von 1992, wenn auch in Schwarz-weiß, läßt die vorhandene farbige Bemalung noch erkennen. [→ D105]

Für das Kirchengemeinde- und Pfarrhaus in Bad Wimpfen ernannte Klaus Franz trotz des Direktauftrages herbe Kritik. Das Gebäude, auf quadratischem Grundriss mit dem Treppenturm im 45° Winkel, trägt erneut Franz' Handschrift und kommt in der Reihe der fünf von ihm gebauten Gemeindehäuser seiner Idealvorstellung, dem Würfel, am nächsten. Der Eingangsbereich ist zurückgenommen und damit klar akzentuiert im Erdgeschoss als Zugang zum Gemeindesaal, der mit großen Fenstern ausgestattet ist. Das Obergeschoss zeigt die geschlossenen Sichtbetonwände in Reinform, [→ D106] die die Raumorientierung zum inneren Atrium er-

36 zitiert nach Klaus Franz, Niederschrift der Rede in Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, St. Martin.

37 Schreiben von der CDU-Fraktion an die Stadtverwaltung Bad Wimpfen vom 22.06.1975, in Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, St. Martin.



D99 Grundriss Erdgeschoss mit Saal und Küche, Baugesuch 15.04.1973.

D101 Grundriss Obergeschoss, mit Wohnung für den Pfarrer, erschlossen über den Treppenturm, Baugesuch 15.04.1973.

D100 Grundriss Untergeschoss mit Jugendräumen, Bibliothek und Heizanlage, Baugesuch 15.04.1973.

kennen lassen und sie bieten der Fassadengestaltung mit den Farbakzentuierungen und dem Signet von Franz einen idealen Rahmen. [→ D107] In den späten 1990er-Jahren wurde das Gebäude weiß übertüncht und damit die epiderme brutal stark verletzt, so dass von dem im Kontrast zum gotischen Chor stehenden Gemeindehaus, heute lediglich ein farblich herausstechendes, fast trivial wirkendes kleines Gebäude übriggeblieben ist. [→ D108]

Die Bauten von Franz, vornehmlich das Gemeindehaus in Bad Wimpfen, fanden Mitte der 1970er-Jahre große Ablehnung und Kritik, ³⁸ da sich der Zeitgeist zu ändern begann und die jüngere Generation die tradierten Werte nicht mehr akzeptieren wollte. Neue Ausdrucksformen wurden gesucht und andere Schwerpunkte gesetzt. Damit entwickelte sich die klassische Form des Generationenkonflikts, verstärkt durch die Ölkrise und des sich verändernden Zeitgeistes hin zu Ökologischem Bauen, zu small is beautiful ³⁹ und einer Bewegung für Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. ⁴⁰ Diese Entwicklung führte dazu, dass Franz keine weiteren Bauten mehr erstellte, obwohl er gelegentlich an einem Wettbewerb teilnahm, aber keine Preise mehr erreichte. Damit ist St. Martin der letzte Neubau, den Klaus Franz umsetzte. ▶◀

38 Franz, Andreas: Klare Handschrift. in: Klaus Franz, Ausstellungskatalog 30.04. bis 06.07.2003. hg. v. architektur Galerie am weißenhof, Stuttgart 2003, S. 17.

39 Schuhmacher, Ernst Friedrich: Small is beautiful. Die Rückkehr zum menschlichen Maß. Reinbeck 1977. Das Original in Englischer Sprache erschien 1973.

40 Titel des europäischen Denkmalschutzjahres 1975.



- D102 Ansicht Nord-West Gemeindehaus St. Martin, die roten Stützen markieren die Eingänge zum Saal, zum Treppenhaus und zur Wohnung. Aufnahme 1975.
- D103 Ansicht Nord mit neuer Erschließung von der Straße aus. Aufnahme 1975.



- D104 Ansicht Nord, Vorzustand der großen Stützmauer, die zugunsten einer neuen Erschließung ausgenommen und versetzt wurde. Aufnahme 1972.
- D105 Ansicht Nord, St. Martin in ungepflegtem Zustand. Aufnahme 1996.

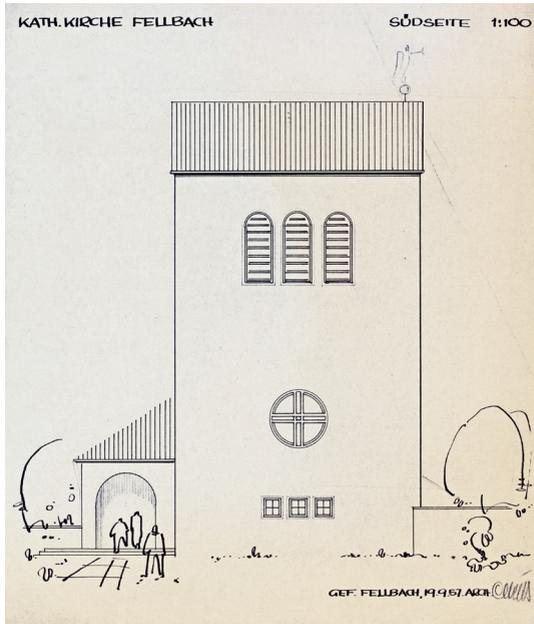


D106 Ansicht Nord-Ost, Gemeindehaus St. Martin.
Aufnahme 1975.

D107 Ansicht Süd, Gemeindehaus St. Martin.
Aufnahme 1975.



D108 Ansicht Nord- West Gemeindehaus St. Martin, einheitlich mit weißer Farbe übertüncht. Aufnahme 2007.



- D109 Ansicht Süd, Kirche St. Johannes in Fellbach, Planung Turm, von Philip Olkus 19.09. 1957.
 D110 Ansicht Süd, St. Johannes. Aufnahme 2016.

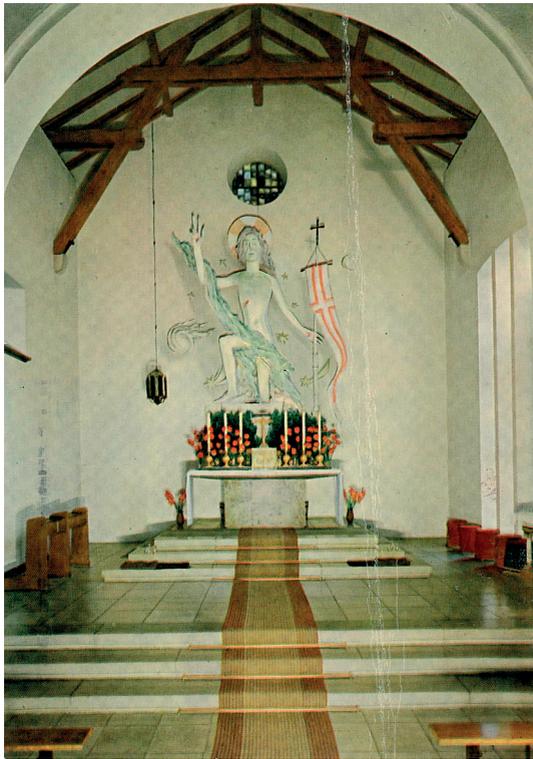
Sein letztes Projekt war der Umbau der Kirche St. Johannes, der Schwester Kirche zu Maria Regina. 1923 wurde St. Johannes als Notkirche nach dem Ersten Weltkrieg für 180 Gläubige von Philip Olkus gebaut. [← D109, D110] Acht Jahre später (1931) gab es Pläne für einen neuen Kirchenbau mit 500 Plätzen. Diese verhinderten die Nationalsozialisten 1946. Im Dezember wurden abermals neue Pläne für eine Kirche mit großem Rundturm angefertigt, nachdem das Kirchenschiff einen Kriegsschaden erlitten hatte. Nach der Währungsreform konnte der Bestandsbau lediglich erweitert werden. Alle bestehenden Mauern sollten wieder verwendet werden. 1958 wurde der Turm gebaut und der Innenraum mit Marien- und Josefs-Altar, Rundfenster mit Symbolen der Evangelisten, Taufstein, Osterleuchter, Tabernakel und einer Christusfigur im Chor ausgestattet. Dieser Zustand [→ D111] ist durch eine Postkarte belegt, die Pfarrer Egle an Klaus Franz schickte mit der Einladung zu einer Sitzung [→ D112] und die Franz in seinen Unterlagen aufbewahrt hat. Im Jahr 1961 wurden vier Glocken installiert.

Ab 1967 werden Renovierungspläne erwogen, da mit der Fertigstellung von Maria Regina eine Ausweichkirche zur Verfügung stand. Es erging eine Aufforderung an beide Architekten, P. Olkus, den Erbauer der Kirche St. Johannes, und Klaus Franz, den Erbauer von Maria Regina, eine Instandsetzungs- und Modernisierungsplanung vorzulegen. Aber keine der erarbeiteten Lösungen, die eine Näherung der Gemeinde an den Altar vorschlugen, fand im Kirchengemeinderat Zustimmung. In den Vorentwürfen hatte Klaus Franz die Möglichkeiten überprüft, den Kirchenraum ganz oder teilweise auf den Altar zu konzentrieren und die Bankreihen um den in das Kirchenschiff gerückten neuen Mittelpunkt zu arrangieren. [→ D113 a, b] Der längsgerichtete Raum mit dem klaren Abschluss des Chores ließ diese Überlegungen sehr ungenügend wirken. Auch die nur teilweise mögliche Scharung um den Altar im vorderen Bereich war räumlich nicht zufriedenstellend. [→ D114] Deshalb wurde entschieden, die Raumstruktur zu akzeptieren und lediglich den Altar in Richtung der Gemeinde zu verschieben.

Im Jahr 1974 unternahm Pfarrer Egle einen erneuten Vorstoß in Rottenburg, »eine kleine Lösung« sollte verfolgt werden, abermals mit den Architekten Olkus, Franz und zusätzlich Reutter. Franz wurde beauftragt, eine kleine Renovierung zu entwerfen.

1975 am 10. November erfolgt eine Befunderhebung, die deutliche Mängel in der Bausubstanz und bei der Statik sieht so-

41 Der Planungszeitraum ist bei diesem Projekt sehr lange, da immer wieder Anläufe genommen wurden, den Innenraum umzugestalten, aber letztlich kam es erst Mitte der 1970er-Jahre zu konkreten Plänen und auch zur Ausführung.



- D111 Postkarte mit Ansicht des Chores von St. Johannes vor der Umgestaltung.
- D112 Postkartenrückseite mit Einladung zur Bau-
ausschußsitzung am 15.05.1975.

wie sich die alten Elektroinstallationen für dringend erneuerungsbedürftig herausstellt. Der Wiederaufbau nach dem Krieg mit viel Eigenleistung der Gemeindemitglieder erweist sich in der Untersuchung als einschränkend für weitere Ausbauten bzw. Erweiterungen. Abriss und Neubau werden erwogen, aber aus wirtschaftlichen Gründen verworfen wie auch ein weitgehender Umbau mit einer Erweiterung. Deshalb wurde eine sparsame Renovierung mit wesentlichem Schwerpunkt auf die liturgische Neugestaltung beschlossen.

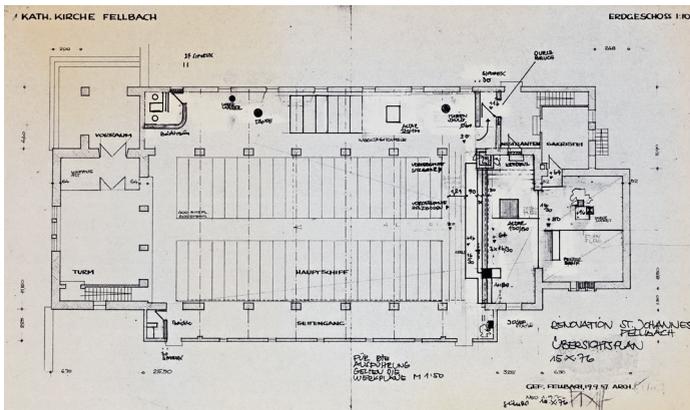
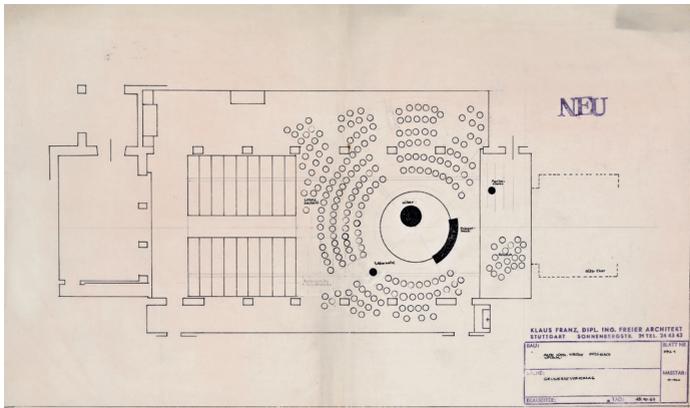
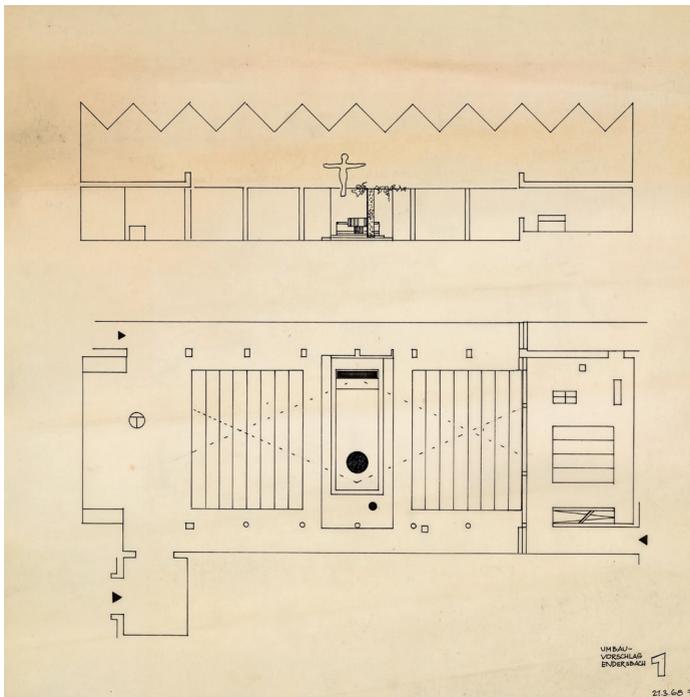
Am 27.06.1975 wird nach Vorentwürfen von Klaus Franz eine Umgestaltung mit maßvollem Anbau beauftragt und am 28.06.1976 eine Renovierung in zwei Phasen beschlossen. Zwischen 1973 und 1976 hatte Franz sechs verschiedene Vorschläge vorgelegt.

Die Planung, in der der Altarpodest in den Kirchenraum hineingezogen wurde, [→ D115] um dort Platz für den Altarbereich zu schaffen, [→ D116] den Franz neu ordnet und ihm durch die Verwendung von aufwändig geschaltem Sichtbeton der Prinzipalstücke einen elementaren Ausdruck verleiht, [→ D117] wurde umgesetzt. Er rückt den Altar aus der Chornische, die er in die Raumtiefe hinein gestaffelt mit den Sedilien und dem Tabernakel versieht. [→ D118] Der Okulus in der Chorrückwand wird geschlossen und diese bekommt statt der übergroßen Christusfigur einen gewebten Wandteppich in gedeckten Farben. Ein hölzerner Christus wird vor die Apsis von der Decke gehängt. [→ D119] Vor dem Bogen des Chores kommt der betonierte Altartisch zu stehen, auch der Ambo wird aus Beton, kunstvoll in die Treppenstufen integriert und mit roter Farbe akzentuiert, wie auch der Hauptaltar eine goldene Färbung bekommt. [→ D120] Weiterhin entsteht eine Bank für die Ministranten und ein Blumentrog. Das Seitenschiff [→ D121] entwickelt mit seiner blauen Farbe eine intensive Raumwirkung, welches auch gerade im Gegensatz zum lichten und hohen Hauptschiff einen bergenden Charakter ausstrahlt, wodurch die vermutlich aus dem 15. Jahrhundert stammende hölzerne Marienfigur auf goldenem Betonsockel einen metaphysischen Charakter bekommt. [→ D122] Hier ist auch das Taufbecken und der als eingestelltes Raumsegment ausgebildete, in leuchtendes Gelb getauchte Beichtbereich angesiedelt.

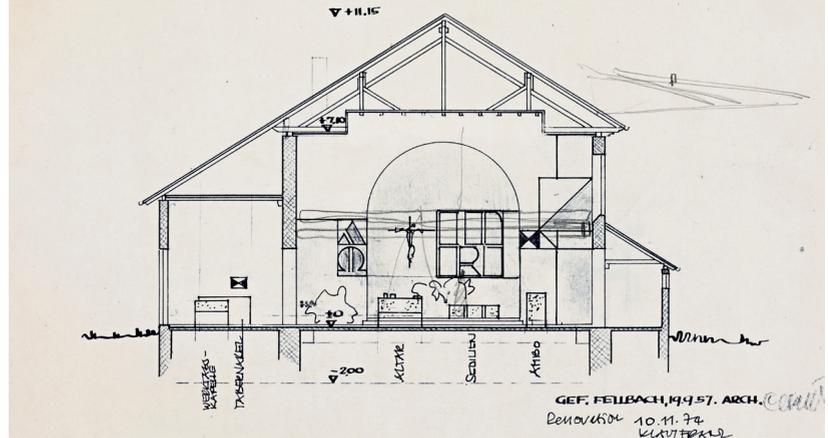
Dies ist eine behutsame und doch deutlich erkennbare Transformation des Bestehenden in eine neue Zeit unter Beibehaltung der geschichtlich wichtigen Schichten im Ausdruck eines neuen Verständnisses von Kirche.

Im März 1977 wird die Kirche fertiggestellt. Klaus Franz schreibt dazu am 22.03.1977 an Pfarrer Egle: »St. Johannes hat nun ein neues Gesicht. Ein friedliches. Für die nächsten Jahrzehnte kann man sich mit ihm wohl begnügen. Alle sollten zufrieden und dankbar sein.«⁴² ◀

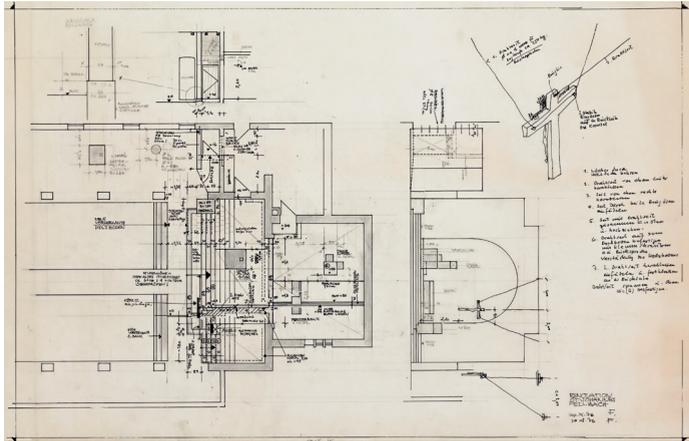
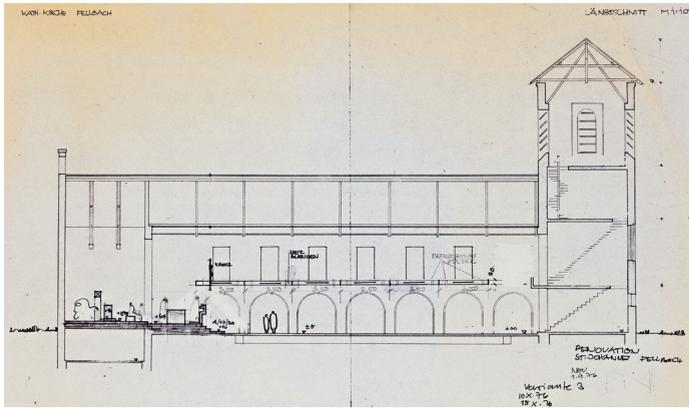
42 Unterlagen und Schriftverkehr, saai, Bestand KF, St. Johannes.



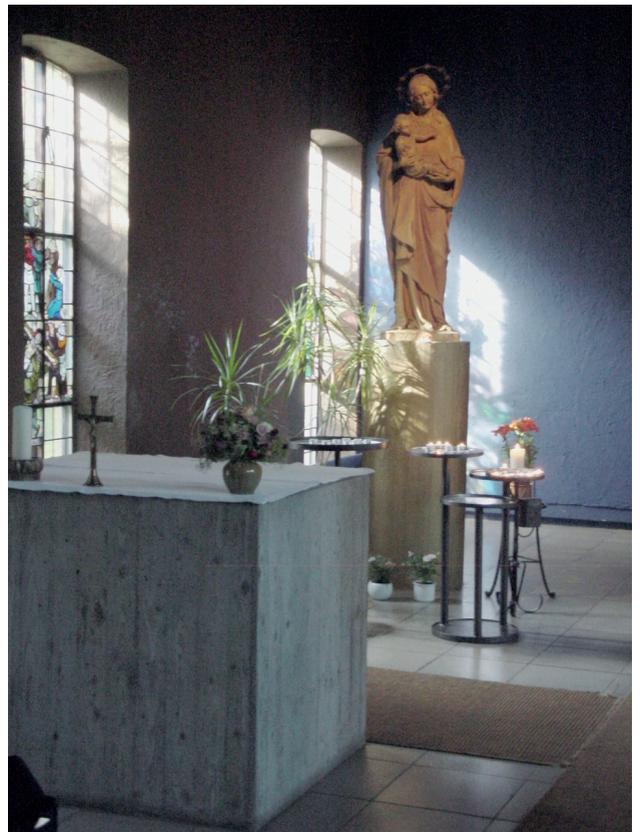
- D113 (a, b) Schnitt und Grundriss, Umplanung Variante Kirche St. Johannes, 21.03.1968.
- D114 Grundriss Kirche St. Johannes, Variante 15.10.1967.
- D115 Grundriss Kirche St. Johannes Ausführungsplanung 15.10.1976.



- D116 Querschnitt Blick Richtung Chor mit Neuplanung des Altarbereiches, datiert auf den 10. 11. 1974.
D117 Innenraum Kirche mit Blick vom Kirchenschiff in den umgestalteten Altraum. Aufnahme 2016.



- D118 Längsschnitt Kirche St. Johannes, Planung Altarbereich, datiert auf den 10. 10. 1976.
- D119 Schnitt und Grundrissdetail, Ausführungsplanung Umgestaltung Altarbereich Kirche St. Johannes, datiert auf den 20. 10. 1976.
- D120 Innenraumsansicht Altarbereich Kirche St. Johannes nach der Umgestaltung. Aufnahme 2016.



D121 Innenraum Kirche St. Johannes, Blick in Haupt- und Seitenschiff. Aufnahme 2016.

D122 Seitenaltar und Marienstatue auf goldenem Betonsockel. Aufnahme 2016.

Leben und Werk von Klaus Franz in Listenform, seine Bauten wie auch eine Wettbewerbsliste, die im Archiv aufzufinden waren. Einige konnten keinem genauen Entstehungsjahr zugeordnet werden, wurden aber nach der architektonischen Ausformung in das entsprechende Jahrzehnt eingeordnet. Zuletzt sind die Projekte aufgeführt, mit denen er sich beschäftigt hat, die allerdings zu keinen baulichen Maßnahmen führten.

Vita

- 1923 Am 6. Mai in Wuppertal-Elberfeld geboren. Die Eltern: Käthe Franz-Hamel und Quirin Franz, katholische Erziehung.
- 1933 Realschule in Wuppertal, Klaus Franz soll Kaufmann werden.
- 1935 – 1938 Ministrant an der St.-Suit-Bertus-Kirche in Wuppertal-Elberfeld. Zunehmender Einfluss von Kaplan Querbach, auf dessen Betreiben Wechsel von der Realschule auf das humanistische Dörpfeldgymnasium in Wuppertal.
Neues Berufsziel: Pfarrer
- 1942 Abitur
- Ab dem 1. April Militärdienst, Artillerie, zunächst an der Atlantikküste bei Bordeaux. Entwickelt große Zuneigung zu Frankreich, die sein Leben stark prägen wird.
- ab 1943 Einsatz an der Ostfront
- 1944 Am 8. August Verwundung bei Riga. Amputation des linken Beines, Lazarettaufenthalte in Marienburg und Karlsbad
- 1945 Vom 1. Mai bis 1. August Gefangenschaft. Zurück in Wuppertal bewirbt sich Franz um ein Theologiestudium, wird aber abgelehnt wegen seiner körperlichen Behinderung.
- Beginn eines Studiums an der Kunstakademie Düsseldorf, das er bald wieder abbricht.
- 1946 Praktikum bei Architekt Heinz Rasch in Wuppertal (unter anderem bekannt für die Entwicklung von Hängehäusern).
- Beginn des Architekturstudiums an der TH Stuttgart.

Lehrer und Förderer waren unter anderen der Poelzig-Schüler Prof. Heinrich Lauterbach und Prof. Günter Wilhelm, 1946–48 Assistent bei Paul Bonatz, der von 1948–73 Ordinarius des Lehrstuhls für Entwerfen und Baukonstruktion II war.

1948 – 1949 Büropraktikum bei Prof. Günter Wilhelm

1952 Diplom

1952 – 1956 Freier Mitarbeiter im Büro Günter Wilhelm, dessen Büroleiter Erwin Heinle war. Maßgebliche Mitwirkung an Wettbewerbsarbeiten und Bauprojekten, daneben erste eigene Wettbewerbstätigkeit mit Freunden in wechselnder Besetzung wie Erwin Heinle, Jürgen Lauster, Siegfried Rösemann, Theophil Seemüller, Robert Wischer.

Reise zu Le Corbusier nach Paris.

Interesse an moderner Kunst. Bekanntschaft mit vielen Künstlern wie Attila Birò, Emil Cimiotti, O. H. Hajek, Heinz E. Hirscher, Arno Lehmann

1953 – 1961 Wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Baukonstruktion bei Prof. Günter Wilhelm.

Am 19. August Heirat mit Felicitas Bolsinger, Apothekerin in Künzelsau. Drei Kinder: Katharina (geb. 1954), Andreas (geb. 1956) und Claudia (geb. 1960)

ab 1957 Freier Architekt

1959 Beginn der eigenen Bautätigkeit

ab 1961 Eigenes Büro in Stuttgart

1963 Mitarbeit als Stundenassistent bei Prof. Günter Wilhelm

1970 Hugo-Häring-Preis für das Gemeindezentrum Maria Regina in Fellbach.

Eternitpreis.

Im April 1970 Brand des Büros in der Sonnenbergstraße 31, Stuttgart. Einige Originalunterlagen wurden zerstört und sind deshalb nicht im Archiv hinterlegt.

1971 Lehrauftrag an der Universität Stuttgart für ›Sonderprobleme der Baukonstruktion‹ am Institut für Entwerfen und Baukonstruktion II, Prof. Günter Wilhelm, Prof. Peter Sulzer

- 1972 Am 1. Juni Berufung an die Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, Abteilung ›Innenarchitektur und Möbelbau‹, später ›Fachgruppe und Möbeldesign‹, danach ›Architektur und Design‹
- 1975 Ernennung zum Professor
- 1986 Preis der Architektenkammer für vorbildliches Bauen im Rems-Murr-Kreis
- 1990 Am 2. Mai Ende der Lehrtätigkeit an der Akademie.
- 1999 Klaus Franz stirbt am 13. Januar.

Bauwerke

- 1 1956 – 1962
Wuppertal, Gerichtsinsel
Planung Justizgebäude, Bürohochhaus
Direktauftrag
- 2 1958 – 1963
Künzelsau
Einfamilienhaus Bolsinger
Direktauftrag
- 3 1959 – 1963
Künzelsau
Einfamilienhaus Meurer
Direktauftrag
- 4 1960 – 1962
Nürtingen
Einfamilienhaus Planck
Direktauftrag
- 5 1961 – 1967
Fellbach
Gemeindezentrum mit Gemeindehaus und
Kirche Maria Regina
Wettbewerb, 3. Preis
- 6 1964
Stuttgart, Neckarstadion
Altar für den 80. Deutschen Katholischen Kirchentag
- 7 1968 – 1970
Stuttgart
Einfamilienhaus Dr. Schülen
Direktauftrag
- 8 1969 – 1972
Fellbach
Kindergarten Don Bosco
Wettbewerb, 1. Preis
- 9 1969 – 1973
Stuttgart, Feuerbach
Gemeindezentrum mit Gemeindehaus und
Kirche St. Monika
Wettbewerb, 1. Preis
- 10 1970 – 1973
Winnenden, Schelmenholz
Gemeindehaus Maximilian Kolbe
Wettbewerb, 1. Preis

Wettbewerbe

- 1 1948/49
Aichschieß
Dorfschule
für Büro Wilhelm
- 2 1952
Erlangen
Oberrealschulgebäude
für Büro Wilhelm, 2. Preis
- 3 1952
Göppingen
Stadthalle
Ideenwettbewerb
- 4 1952
Schwäbisch Hall
Mittelschule, Hauffstraße
- 5 1953
Stuttgart-Zuffenhausen
Schule am Gänsberg
für Büro Wilhelm, ausgeführt
- 6 1955/56
Kehl
Stadthalle
mit J. Lauster
- 7 1955
Saarbrücken
Neues Funkhaus
mit Heinle, J. Lauster, S. Rösemann, Seemüller,
einer von zwei 1. Preisen
- 8 1955
Mannheim
Gewerbeschulzentrum
für Büro Wilhelm
- 9 1955
Heilbronn
Theodor-Heuss-Gymnasium
- 10 1955/56
Stuttgart-Steinhaldenfeld
Fliegeropferehrenfeld
- 11 1956
Ravensburg
Gewerbeschule
für Büro Wilhelm
1. Ankauf
- 12 1956
Bruchsal
Landesfeuerweherschule
- 13 1956
Iserlohn
Berufsschule
Wettbewerbsunterlagen, keine Bearbeitung

14	1956 Schwenningen am Neckar Gewerbliche Berufsschule mit Rösemann, J. Lauster	27	1968/69 Stuttgart-Feuerbach Gemeindezentrum St. Monika, 2. Preis (Typ Gemeindehaus, Typ Kirche 1 abgerundete Ecke)
15	1957/58 Böblingen Kreisverwaltungsgebäude, Landratsamt	28	1969 Fellbach Kindergarten Don Bosco, 1. Preis (Typ Gemeindehaus)
16	1957 Biberach an der Riß Oberschulzentrum Richard Döcker hatte Juryvorsitz	29	1969 Stuttgart-Gablenberg Albert-Schäffle-Straße 30 (Typ Kirche ovaler Grundriss)
17	1957 Hilden Schulzentrum für Büro Wilhelm	30	1970 Winnenden Gemeindezentrum Maximilian Kolbe, 1. Preis, 2 × überarbeitet (Typ Gemeindehaus, Typ Kirche 1 abgerundete Ecke)
18	1961 Fellbach Katholisches Gemeindezentrum Maria Regina, 3. Preis, gebaut (Typ Gemeindehaus, Typ Kirche ovaler Grundriss)	31	1973 Bad Wimpfen Pfarr- und Gemeindehaus St. Martin, Direktauftrag (Typ Gemeindehaus)
19	1962 Künzelsau Katholisches Gemeindezentrum 1. Preis, nicht gebaut (Typ Kirche ovaler Grundriss)	32	1973 Architekturpreis der Ruhrgas AG Kindergarten Don Bosco 3. Rundgang ausgeschieden
20	1962 Bochum Ruhruniversität	33	1976 Vallendar, Simmern Wohnbebauung Schönstatt-Insitut – Diözesepriesterseminar 2. Rundgang ausgeschieden
21	1963 Künzelsau Volksschule 3. Rundgang ausgeschieden	34	1978 Donzdorf (Kreis Göppingen) Bürgerhaus
22	1965 Göppingen-Bodenfeld Katholisches Gemeindezentrum	35	1980 Frankfurt am Main Wiederaufbau der Karmeliterkirche, Umnutzung in ein Museum
23	1965 Sulz am Neckar, Calw? Kindergarten 1. Ankauf	36	1981 Nürtingen-Rossdorf Ökumenisches Gemeindezentrum
24	1965 Stuttgart-Bad Cannstatt/Memberg Katholisches Gemeindezentrum 2. Ankauf (Typ Kirche ovaler Grundriss)	37	1982 Frankfurt am Main Bundespostzentrum
25	1967 Heilbronn-Güglingen Schulzentrum	38	1982 Berlin Südliche Friedrichstraße/Wilhelmstraße mit Rudolf Hauser
26	1968 Winterhauch-Elstal (Hoher Odenwald) Erholungszentrum		

39	1984 Waiblingen/Korber-Höhe Realisierungswettbewerb Ökumenisches Gemeindezentrum 1. Rundgang ausgeschieden	52	1950er-Jahre Koblenz E L G Schule am Hang
40	1985 Künzelsau Verwaltungsgebäude Fa. Würth mit A. Müller-Schöll 2. Rundgang ausgeschieden	53	1950er-Jahre Wuppertal Handwerkerberufsschule
41	1986 Marbach am Neckar Burgplatz 1. Rundgang ausgeschieden	54	1950er-Jahre Altendorf Schule
42	1986 Stuttgart Erweiterung AKA, 3. BA Wettbewerbspläne entworfen, Teilnahme am Wettbewerb nicht gesichert	55	1950er-Jahre Freiburg Kongress- und Sporthalle
43	1986 Böblingen-Diezenhalde Ökumenisches Gemeindezentrum Offenburgerstraße (Typ Kirche 1 abgerundete Ecke)	56	1950er-Jahre Castrop-Rauxel Berufsschule
44	1987 Rottenburg Diözesan Bibliothek und Museum (ehemaliges Karmeliterkloster) 2. Rundgang ausgeschieden	57	1950er-Jahre Koblenz Schule Gutenbergstraße 2. Preis
45	1987 München/Oberschleißheim Nationales Zentrum der Geschichte für Luft- und Raumfahrt	58	1950er-Jahre Kaiserslautern Burgholzhof
46	1989 Stuttgart Universität, Denkmal	59	1950er-Jahre München Verwaltungsgebäude GEMA
47	1991 Ostfildern Nellingen Haus für Kinder	60	1960er-Jahre Düsseldorf Kunsthalle am Grabbeplatz
48	1992 Heilbronn-Sontheim Katholisches Gemeindezentrum KKHS	61	1960er-Jahre Grund-, Haupt- und Sonderschule
49	1992 Vallendar Simmern Zehntscheuer am Kelterplatz	62	1970er-, 1980er-Jahre Kirchliches Zentrum
50	1993 Auenwald-Unterbrüden Zentrales Feuerwehrgerätehaus und Bauhof 1. Rundgang ausgeschieden	63	19?? Hattingen Schule mit Turnhalle, Handelsschule und Gymnasium
51	1950er-Jahre Dortmund Aufbauschule und Abendgymnasium	64	19?? Lemgo Synagoge
		65	19?? Esslingen Theaterhöfchen/Neues Theater Strohstraße/ Grunstraße

Projekte		13	1972
1	1952 Tailfingen (?), Wettbewerb oder Projekt Schulhausprojekt im Büro Wilhelm		Sens Einfamilienhaus projektiert von den Bauherren selbst, nicht ausgeführt
2	1952 Stuttgart-Zuffenhausen Schulhausprojekt im Büro Wilhelm	14	1980 Stuttgart-Vaihingen Bürohaus Klett, Steuerberater für KNO, Schockenriedstraße 20 6 Stockwerke, nicht ausgeführt
3	1954 Weissenburg im Breisgau (?) Aufstockung Werkstattfassade für August Walter	15	1983 Stuttgart-Vaihingen Pfarrhaus, Pfarrhausstraße 17 Haus Sommer(er), nicht ausgeführt
4	1955 Stuttgart Möbelentwürfe für Frau Silzer-Planckhorn, Relenbergstraße 27c	16	1984 Weil der Stadt Entwurf Einfamilienhaus Dr. Roland Zeyher, Blammerbergstraße freie Mitarbeit bei Architekt Gottfried E. Weise, nicht ausgeführt
5	1955 Stuttgart Vorschlag für Technische Hochschule Mathematik, Technische Mechanik, Baustoffkunde nicht ausgeführt		
6	1956 Winnenden Einfamilienhaus Dr. Spingler im Büro Wilhelm		
7	1956–58 Berlin Kindertagesstätte Hansaviertel im Büro Wilhelm, nicht ausgeführt		
8	1957 Stuttgart-Botnang Einfamilienhaus Oberer Kirchhaldenweg Dr. Ernst Faber, nicht ausgeführt		
9	1963 Bad Wildbad Voruntersuchung Kurhaus nicht ausgeführt		
10	1967 Endersbach Umbau Katholische Kirche nicht ausgeführt		
11	1969 Stuttgart-Sillenbuch Einfamilienhaus für Dr. Schauffler, Silberwaldstraße 46 freie Mitarbeit bei Architekt Günter Behnisch, Bauvoranfrage, ausgeführt		
12	1969/70 Stuttgart-Neugereuth Einfamilienhaus mit Schröder und Faller für Werner Voit		

Publikationen

Monographie

Klaus Franz, Ausstellungskatalog, Hg. v. architektur-galerie am weißenhof, Stuttgart 2003.

Busse, Anette: Die Kirche Maria Regina von Klaus Franz. Ein gebautes Glaubensbekenntnis. Masterarbeit an der ETH Zürich 2005.

Artikel in Büchern und Zeitschriften über Maria Regina

Au Jourdhui, allemagne Nr. 57 – 58, Oktober 1967, S. 72 (Abbildung 1, Außenaufnahme von Westen).

Feuerstein, Günther: New Directions in German Architecture, New York 1968, S. 29. (Innenraum).

db 12/68, S. 944–947, Text Klaus Franz, auch als Sonderdruck erschienen, mit zusätzlichen Texten von Stadtpfarrer G. Maier und Vikar Egle.

Das Münster 5/6, 23. Jahrgang, Sep./Dez. 1970, S. 374–375.

ac-Asbestzement Revue, Zürich 1971, S. 12–13.

Architekturführer Stuttgart und Umgebung, Stuttgart 1971, S. 79. (Außenaufnahme von Osten)

Gieselmann, Reinhard: Neue Kirchen, 1972, S. 126.

Schnell, Hugo: Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, München 1973, S. 128. (GR, Innenaufnahme)

Merkle, Gottlieb: Kirchenbau im Wandel, Ruit 1973, S. 128 und 211. (Außenaufnahme und Innenansicht)

Kirchenbau in der Diskussion, 9. Kirchliche Dokumente, Kunst katalog des Münchner Stadtmuseums 01.08. – 26.08. 1973, Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, S. 84–85.

Nestler, Paolo: Deutsche Kunst seit 1960, München 1976, S. 253.

Brauner, Heinrich; Kicking, Walter: Baugeometrie, Bd. 1, Wiesbaden, Berlin 1978, S. 53.

Bofinger, Klotz, Pau (Hrsg.): Architektur in Deutschland, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1979, S. 79 (Maria Regina, außen- und innen, Schnitt und Grundriss, St. Monika außen und St. Martin außen).

Das Kunstwerk, 4/6 1979.

Schmitt, Karl Wilhelm: Architektur der Nachkriegszeit. in: Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert, hg. v. H. Heißenbüttel, Stuttgart 1979, S. 220.

Schönfeld, Jürgen: Gebäudelehre, Stuttgart 1982, S. 217 und 220. (Ansicht auf Haupteingang mit Gemeindehaus)

Klett, Ernst (Hrsg.): Darstellende Geometrie in der Sekundarstufe II, Heft 2, Stuttgart 1982, S. 14.

Bundesverband der deutschen Zementindustrie (Hrsg.): Betonatlas, Düsseldorf 1984, S. 115–117.

Wege der Freiheit Klasse 9, Sammelwerk für den Unterrichtsgebrauch, hg. v. Bischöfliches Schulamt der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Heft 12/1986, S. 142. (Altarbereich).

Jaeger, Falk: Bauen in Deutschland, Stuttgart 1985, S. 122. (ohne Bild)

Schmitt, Karl Wilhelm: Architektur in Baden-Württemberg nach 1945, Stuttgart 1990, S. 36. (große Innenansicht und kleine Außenaufnahme)

Schneider, Sabine: Gebaute Geometrie *Maria Regina* in Fellbach, in: db, Deutsche Bauzeitung, Heft 10 1991, S.98–104.

Tiefenbacher, Heinz: Raumschaffen für Gott, Ulm 1992, S. 45 und 297. (Innenansicht und Tabernakel mit Marienstatue)

Stock, Wolfgang Jean: Architekturführer, Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950, München 2004, S.112 – 113. (große Innenraum-, kleine Außenaufnahme ohne Gemeindehaus, GR Kirche)

Querschnitt: Aus dem Südwestdeutschen Archiv für Architektur und Ingenieurbau, hg. v. vom Südwestdeutschen Archiv für Architektur und Ingenieurbau und Gerhard Kabierske, Karlsruhe 2006, S. 154 – 155.

Breinl, Claudia: Kirchen aus Beton, zeitgenössische Fotografien aus der Sammlung des EKD-Instituts für Kirchenbau. in: KBI 05, Beton, Material und Idee im Kirchenbau, hg. v. Erne, Thomas und Probst, Jörg, Marburg 2014, S. 57.

Landesamt für Denkmalpflege: Denkmalpflege und Erneuerbare Energien am Bsp. Gemeindehaus Maria Regina, Esslingen 2015, S.26–27.

Hahn, Martin: Kulturdenkmale der Nachkriegsmoderne – von *Bausünden* zu Baudokumenten, in Schwäbische Heimat 2016/1, 67 Jg. Hg. v. SHB, S. 16 – 22. (Maria Regina auf S. 20)

Gotteszelt und Grossskulptur. Kirchenbau der Nachkriegsmoderne in Baden-Württemberg, hg. v. Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, Arbeitsheft 38, Stuttgart 2019, S. 87.

über Wohnhaus Planck, Nürtingen

Schwab, Gerhard: Einfamilienhäuser, Stuttgart 1962. S. 198.

db-Einfamilienhäuser 1 – 50, 4. Aufl. 1969, S. 198 – 202.

db-Deutsche Bauzeitung 3/1962, S. 166 – 168 und db-Detail Nr. 64, S. 162.

Das Haus 06/1967.

über Gemeindezentrum Don Bosco

Klaus Franz: Don Bosco Fellbach, DBZ 3/1978, 139, S. 1–2.
(Sonderdruck)

über Gemeindezentrum St. Monika

Schönfeld, Jürgen: Gebäudelehre, Stuttgart 1982, S. 213.

Schmitt, Karl Wilhelm: Architektur der Nachkriegszeit.
in: Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert, hg. v. H. Heißen-
büttel, S. 220. (Außenaufnahme)

Tiefenbacher, Heinz: Raumschaffen für Gott, Ulm 1992,
S. 226–227. (Ansicht Kirche außen und Gemeindezentrum)

im Rundfunk

Süddeutsches Fernsehen, Sendung *Aktuell* am 03.06.1967.

Bayrischer Rundfunk, Kirchenbau in Deutschland von Hans
Lampe am 01.11.1974.

Literaturverzeichnis

- Acken, Johannes van (Hrsg.): Festschrift zur Einweihung der Kirchen zum hl. Herzen Jesu und zum hl. Kreuze in Gladbeck, Gladbeck 1914.
- Acken, Johannes van: Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk, Gladbeck (1922) 1923.
- Alexander, Christopher; Chermayeff, Serge: Community and Privacy. Towards a New Architecture of Humanism, London, New York (1963) 1966.
- Alexander, Christopher: The Environment, in: The Japan Architect, Bd. 45, Nr. 7–165, 07/1970.
- Architekturmuseum Basel (Hrsg.) Hermann Baur. Architektur und Planung in Zeiten des Umbruchs, Basel 1994.
- Arning, Holger; Wolf, Hubert: Hundert Katholikentage. Von Mainz 1848 bis Leipzig, Darmstadt 2016.
- Andreas, Paul; Flagge, Ingeborg (Hrsg.): Oscar Niemeyer, eine Legende der Moderne, Basel/Berlin 2003.
- architektur-galerie am weißenhof (Hrsg.): Klaus Franz, Baunach 2003.
- Architecture Interruptus, Ausstellungskatalog Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), Wexner Center for the Arts, Columbus, The Ohio State University 2007.
- Avermate, Tom: *une architecture autre – eine andere Architektur* Brutalismus, Dekolonisation und Massenkonsum im Frankreich der Nachkriegszeit, in: Brutalismus, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Begleitband zu SOS Brutalismus, eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017.
- Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hrsg.): Le Corbusier. Synthèse des Arts, Aspekte des Spätwerks 1945–1965, Karlsruhe 1986.
- Baker, William B. Harris: Das Kloster *La Tourette* in Éveux-sur-l'Arbresle bei Lyon (F). in: Baukunst und Werkform. 13. Jg., 1960.
- Baltzer, Will und Chris: Erinnerung an Klaus Franz. in: Klaus Franz, hg. v. architektur-galerie am weißenhof Stuttgart, Deutscher Spurbuchverlag, Baunach 2003.
- Banham, Reyner: Theory and Design in the First Machine Age, London 1960.
- Banham, Reyner: Brutalismus in der Architektur. Ethik oder Ästhetik, Stuttgart/Bern 1966.
- Banham, Reyner: *The New Brutalism*, in AR 12/1955, in: Lichtenstein, Claude; Schregenberger, Thomas: AS FOUND, Zürich 2001.
- Banham, Reyner: Brutalismus, in: Lexikon der modernen Architektur, hg. v. Gerd Hatje, München 1966.
- Bahrdt, Hans Paul: Die moderne Großstadt, soziologische Überlegungen zum Städtebau, Reinbek 1961.
- Bartning, Otto: Vom neuen Kirchenbau, Berlin 1919.
- Bartning, Otto: Ideen zum zentralisierenden Kultraum. in: Baukunst und Werkform, 1952.
- Bartning, Otto: Vom Raum der Kirche. in: Baukunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, Osnabrück 1958.
- Bartning, Otto: Die Sternkirche. Erläuterungsbericht, Berlin 1922, Typoskript, OBA TUD, zitiert nach: Otto Bartning, Architekt einer sozialen Moderne, hg. v. Akademie der Künste Berlin und Wüstenrot Stiftung, Darmstadt 2017.
- Baur, Hermann: Ronchamp und die neuere kirchliche Architektur. in: Werk, 44. Jg., Heft 6, 1957.
- Baur, Hermann: Die Christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz. in: Das Münster, Heft 3/4 1959.
- Baur, Hermann: Die St. Josefs-Kirche in Merzig, Saarland, in: Werk 1960/6.
- Baur, Hermann: Bruder Klaus Kirche in Birsfelden bei Basel, in: Werk 6/1960.
- Baur, Hermann. Architektur und Planung in Zeiten des Umbruchs, hg. v. Architekturmuseum Basel, Basel 1994.
- Becker, Karin: Rudolf Schwarz, 1897–1961, Kirchenarchitektur, Bielefeld 1981.
- Bense, Max: Aestetica, Baden-Baden (1954 Band I und 1956 Band II) 1965.
- Biedrzyński, Richard: Kirchen unserer Zeit, München 1958.
- Birnbaum, Walter: Das Kultusproblem und die liturgische Bewegung des 20. Jahrhunderts, Bd. I, Tübingen 1966.
- Blake, Peter: Drei Meisterarchitekten, München 1962.
- Blunck, Lars: RE: DUCHAMP. in: Forest. BethanHuws Ausstellungskatalog in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Köln 2015.
- Boesiger, Willy: Le Corbusier. Œuvre Complète 1929–34 Vol. 2, Zürich 1935.
- Boesiger, Willy: Le Corbusier. Œuvre Complète 1946–52 Vol. 5, Zürich 1953.
- Boesiger, Willy: Le Corbusier. Œuvre Complète 1952–57 Vol. 6, Zürich 1957.
- Boesiger, Willy: Le Corbusier. Œuvre Complète Vol 1 bis 8, Zürich 1970.
- Bofinger, Klotz, Pau (Hrsg.): Architektur in Deutschland, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1979.
- Brauner, Heinrich; Kickingler, Walter: Baugometrie, Band I, Wiesbaden/Berlin 1977.
- Brentini, Fabrizio: Bauen für die Kirche, Schweizerische St. Lukasgesellschaft, Luzern 1994.
- Brown, Neave in AD 02/1963, in Banham 1966.
- Brüderlin, Markus (Hrsg.): ArchiSkulptur, Dialog zwischen Architektur und Plastik von 1800 bis heute, Basel 2004.
- Bühren, Ralf van: Moderner Kirchenbau als Bedeutungsträger, in: Liturgie als Bauherr, hg. v. Körner, Hans; Wiener, Jürgen, Essen 2010.
- Burckhardt, Jacob: Der Cicerone, Wien/Leipzig 1938.
- Busse, Anette: Was ist Brutalismus, in Baumeister 02/2014.
- Busse, Anette: Von brut zum Brutalismus. in: SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme, hg. v. Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017.
- Busse, Anette: Die Kirche Maria Regina von Klaus Franz. Ein gebautes Glaubensbekenntnis. Masterarbeit an der ETH Zürich 2005.
- Buttler, Adrian von: Brutalismus in Deutschland. Fortschrittsparthos als ästhetische Revolte, in: Brutalismus, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Begleitband zu SOS Brutalismus, eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017.
- Clog: Brutalism 02/2013.
- Communio-Räume. Auf der Suche nach der angemessenen Gestalt katholischer Liturgie, hg. v. Alberts, G., Sternberg, T., Zahner, W., München 2003.
- Conrads, Ulrich (Hrsg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Bauwelt Fundamente, Braunschweig (1975) 1981.
- Curtis, William J. R.: L. C., Ideen und Formen, Stuttgart 1978.

Curtis, William J.R.: *Le Corbusier. Ideas and Forms*, (1. Edition 1978) 2. Edition New York 2015.

Curtis, William J.R.: *Denys Lesdun. Architektur, Stadt, Landschaft*, Berlin 1994.

Dahinden, Justus: *Versuch einer Standortsbestimmung der Gegenwartsarchitektur*, Zürich 1956.

Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 14. Jg., 1961, Heft 7/8, o. A. S. 295.

Denkinger, Bernhard: *Die vergessenen Alternativen. Strukturalismus und brutalistische Erfahrung in der Architektur*, Berlin 2019.

Debuyst, Frédéric: *Kritische Gedanken zum Kirchenbau der Gegenwart*. in: *Das Münster*, 20. Jg., 1967.

Dekkers, Midas: *An allem nagt der Zahn der Zeit. Vom Reize der Vergänglichkeit*, München 1999.

Detterer, Gabriele: *Rationalität und Kreativität. Das Schulbaukonzept für die allgemeine Gewerbeschule Basel*, in: Hermann Baur, *Sachlichkeit in Beton*, Zürich 2011.

Doesburg, Theo van: *Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur*, in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Bauwelt Fundamente, Braunschweig (1975) 1981.

Doesburg, Theo van: *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, München 1925.

Drew, Philip: *Die dritte Generation. Architektur zwischen Produkt und Prozess*, Stuttgart 1972.

Dubuffet, Jean: *L'auteur répond à quelques objections*. In: Tapié, Michel: *Mirabolus, Macadam et Cie. Ausstellungskatalog*, René Drouin, Paris 1946.

Duden, *Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim 2000.

Durth, Werner: *Transformation der Erinnerung*, in *Sichtbeton*, hg. v. Rüdiger Kramm; Tilman Schalk, Düsseldorf 2007.

Eardley, Anthony: *Grandeur is the intention in Le Corbusiers Firminy church*. in: *Rizzoli* 14, 1981.

Egloff, Eugen: *Liturgie und Kirchenraum. Prinzipien und Anregungen*, Zürich 1964.

Eisenman, Peter: *Die formale Grundlage der modernen Architektur*, Zürich 2005.

Elser, Oliver: *SOS Brutalismus. Ein Zwischenbericht*, in: *Die Denkmalpflege*, 77. Jg. 2019, Heft 1.

Erb, Hans: *Beton Fundamente. Formen – Figuren*, Düsseldorf 1960.

Erb, Hans: *Geformter Stein. Gestalten mit Beton*, Düsseldorf 1965.

Ermer, Rita: *Überlieferte Orgelbaukunst in neuzeitlichem Kirchenraum*. in: *Klang und Raum, die Fischer und Krämer Orgel in Maria Regina*, hg. v. Orgelförderkreis Fellbach im Dez. 2002.

Erne, Thomas; Probst, Jörg (Hrsg.): *Beton. Material und Idee im Kirchenbau*, KBI 05, Marburg 2014.

Feuerstein, Günther: *New Directions in German Architecture*, New York 1968.

Flagge, Ingeborg: *Architektenporträt Günter Wilhelm*, in: *Der Architekt* 09/1986.

Foerderer, Walter: *Kirchenbau von heute für morgen*, Würzburg 1964.

Foucault, Michel: *Andere Räume*, in: *Botschaften der Macht*, Stuttgart 1999.

Frampton, Kenneth: *The English Crucible*, in: *CIAM – TEAM 10. The English Context*, hg.v. Camp, Heuvel, Waal, TU Delft 2002.

Frampton; Kenneth: *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, München 2010.

Franz, Andreas: *Klare Handschrift*. in: *Klaus Franz, Ausstellungskatalog 30.04. – 06.07.2003*. hg. v. architektur-galerie am weißenhof, Stuttgart 2003.

Franz, Klaus: *Kirchengemeindezentrum in Fellbach*. in: *db, Deutsche Bauzeitung*, 1968, Heft 12.

Freckmann, Karl: *Kirchenbau, Ratschläge und Beispiele*, Freiburg 1931, S. 30.

Fuchs, Alois: *Der katholische Kirchenbau der Gegenwart und Zukunft*. in *Theologie und Glaube* 14, 1922.

Fuchs, Alois: *Die Wallfahrtskapelle Le Corbusiers in Ronchamp*, Paderborn 1956.

Funke, Dieter: *Psychoanalytische Überlegungen zum Raumerleben liturgischen Feierns*. in: *Communio-Räume, Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie*, hg. v. Gerhards, Albert, Regensburg 2003.

Gargiani, Roberto; Rosellini, Anna (Hrsg.): *Le Corbusier. Béton Brut und der Unbeschreibliche Raum 1940 – 1965: Oberflächenmaterialien und die Psychophysiologie des Sehens*, München 2014.

Geipel, Kaye: *Mythos interruptus*, in *Bauwelt* 05/2007, 26. Januar, 98. Jahrgang.

Gerhards, Albert (Hrsg.): *In der Mitte der Versammlung*, Deutsches Liturgisches Institut, Trier 1999.

Gerhards, Albert; Sternberg, Thomas; Zahnder, Walter (Hrsg.): *Communio-Räume. Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestaltung katholischer Liturgie – Bild, Raum, Feier. Studien zu Kirche und Kunst*, Bd. 2, Regensburg 2003.

Giedion, Siegfried: *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965.

Giedion, Siegfried: *Raum, Zeit, Architektur*, Zürich/München 1978.

Gieselmann, Reinhard; Aebli, Werner: *Kirchenbau*, Zürich/Stuttgart 1960.

Gieselmann, Reinhard: *Entwicklungstendenzen des modernen Kirchenbaus*. in: *Architektur + Wettbewerbe* 115, Stuttgart 1983.

Gieselmann, Reinhard: *Neue Kirchen*, Stuttgart 1972.

Girsberg, Hans: *Kirchen und Gemeindezentren*. in: *ac Internationale Asbestzement-Revue*, Niederurnen Schweiz, Nr. 64 1971.

Gisel, Ernst: *Über den Kirchenbau*, in: *Werk* 12/1961.

Glazes, Albert: *Kubismus*, Bauhausbücher 13, München 1928.

Götz, Friedhelm: *Vom Notkirchlein zur Kirche St. Johannes von heute*. in: *75 Jahre Kirche St. Johannes Evangelist, Fellbach 1923 bis 1998*, hg. v. Katholische Gemeinde Fellbach 1998.

Gotteszelt und Grossskulptur. *Kirchenbau der Nachkriegsmoderne in Baden-Württemberg*, hg. v. Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, Arbeitsheft 38, Stuttgart 2019.

Gropius, Walter: *Eine Diagnose der modernen Architektur*, in: *Stuttgarter Zeitung, Samstagsbeilage: Die Brücke zur Welt*, 15.01.1955.

Guardini, Romano: *Das Ende der Neuzeit*, Würzburg 1950. Guardini, Romano: *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg (1918) 1957.

Guardini, Romano: *Über das Wesen des Kunstwerks*, Tübingen (1948) 1954.

Guardini, Romano: *Von heiligen Zeichen*, Leipzig 1958.

- Hackelsberger, Christof: Beton. Stein der Weisen? Bauwelt Fundamente 79, Düsseldorf 1988.
- Häring, Hugo, Über das Geheimnis der Gestalt, in: Dokumente der Modernen Architektur 4, hg. v. Jödicke, Jürgen; Lauterbach, Heinrich, Stuttgart 1965.
- Hasenkamp, Gottfried (Hrsg.): Blätter zum Wiederaufbau der deutschen Dome und Kirchen. in: *Die Kathedrale*, Münster 1949.
- Hasler, Thomas: Architektur als Ausdruck. Rudolf Schwarz, Zürich 2000.
- Hasler, Thomas: Sakralität und Architektur. Rudolf Schwarz, in: *Kunst und Kirche*, Jg. 65, 2002.
- Hausius, Karl Gottlob: Über Raum und Zeit, ein Versuch in Beziehung auf die kantsche Theorie, Dresden/Leipzig 1790.
- Hegemann, Hans Werner: Vom Bergenden Raum. Die Zeitformen kirchlicher Baukunst, Frankfurt 1953.
- Hegger, Manfred: Günter Wilhelm, in: *db* 4/1988.
- Heilmeyer, Wolf-Dieter; Hoepfner, Wolfram (Hrsg.): Licht und Architektur, Tübingen 1990.
- Heinle, Erwin; Bächer, Max: Bauen in Sichtbeton, Stuttgart 1966.
- Herwegen, Ildefons: Das Kunstprinzip der Liturgie, Paderborn 1916.
- Herzberger, Hermann in *Atelier 5*. Antitypologische Prototypen, hg. von Amann Verlag, Zürich 1986.
- Heuvel, Dirk van den: Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithsons Way of life, in: *The Journal of Architecture*, Vol. 20, Nr. 2, 2015.
- Heuvel, Dirk van den: Brutalismus pur. Zwei Ansätze: Die Smithsons und Banham, in: *Brutalismus*, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Begleitband zu SOS Brutalismus, eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017.
- Hildebrand, Sonja: Ich weiß wirklich nicht, warum ich eine so traurige Berühmtheit bin – Egon Eiermann in Berlin – Grundlagen der Nachkriegskarriere. in: *Egon Eiermann, die Kontinuität der Moderne*, hg. v. Annemarie Jaeggi, Ostfildern-Ruit 2004.
- Hochstrasser, Fred: Er konnte vernichtend sein. *Der Siegel* 22. 12. 2008.
- Hoff, Muck, Thoma (Hrsg.): Dominikus Böhm, München 1962.
- Hoffmann, Gretl (Hrsg.): *Architekturführer Stuttgart und Umgebung*, Stuttgart 1971.
- Huse, Norbert: *Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert*, München 2008.
- Jacobus, John: *Die Architektur unserer Zeit. Zwischen Revolution und Tradition*, Stuttgart 1966.
- Jedin, Hubert (Hrsg.): *Handbuch der Kirchengeschichte – Die Kirche der Gegenwart*, 2. Halbband, Freiburg 1973.
- Jedin, Hubert (Hrsg.): *Die Kirche zwischen Anpassung und Widerstand (1878 bis 1914)*. in: *Handbuch der Kirchengeschichte – Die Kirche der Gegenwart*, 2. Halbband, Freiburg/Basel/Wien 1973.
- Jehle, Werner: Vesuv. in: *Fünf Punkte in der Architekturgeschichte*, hg. v. Katharina Medici-Mall, Basel/Stuttgart 1985.
- Jödicke, Jürgen: *Geschichte der Modernen Architektur*, Stuttgart 1958.
- Jödicke, Jürgen; Lauterbach, Heinrich (Hrsg.): Hugo Häring. Schriften, Entwürfe, Bauten, in: *Dokumente der Modernen Architektur 4*, Stuttgart 1965.
- Jödicke, Jürgen: *Architektur im Umbruch. Geschichte, Entwicklung, Ausblick*, Stuttgart (1969) 1980.
- Jödicke, Jürgen: *Moderne Architektur. Strömungen und Tendenzen*, in: *Dokumente der Modernen Architektur 7*, Stuttgart 1969.
- Johansen, Christen: *Brutalism and Beyond*, in: *Clog: Brutalism* 2013.
- Kahle, Barbara: *Deutsche Kirchenbaukunst des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 1990.
- Katholische Kirchengemeinde Fellbach (Hrsg.): *Kirche zum Leben. Maria Regina* Fellbach 1992.
- Katholische Kirchengemeinde Fellbach (Hrsg.): *75 Jahre Kirche St. Johannes Evangelist Fellbach 1923–1998*, Fellbach 1998.
- Katholisches Stadtpfarramt St. Petrus Casinius (Hrsg.): *Der Gute Hirte Friedrichshafen*, Festschrift zur Konsekration der Kirche am 13.05.1961, Friedrichshafen 1961.
- Kaufmann, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Wien 1933.
- Kepes, Gyorgy: *Sprache des Sehens*, Mainz 1944.
- Kessler, Thomas: *Einige Bemerkungen zu Phänomenen des Raumes im Kloster Ste. Marie de la Tourette in Évèux*. in: *Le Corbusier, Synthèse des Arts, Aspekte des Spätwerks 1945–1965*, hg. v. Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1986.
- Katholisches Pfarramt Merzig (Hrsg.): *St. Josef, Festschrift aus Anlass der Benediktion am 18. 11. 1959*, Merzig – Saar 1959.
- Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland*, Ausstellungskatalog anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses, München 1960, Akademie der Bildenden Künste München, hg. v. Schnell, München 1960.
- Klauser, Theodor: *Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie*. in: *Das Münster*, 7. Jg., 1954.
- Kleffner, Eberhard; Küppers, Leonhard: *Neue Kirchen im Bistum Essen*, Essen 1966.
- Körner, Hans; Wiener, Jürgen (Hrsg.): *Frömmigkeit und Moderne*, Essen 2008.
- Körner, Hans; Wiener, Jürgen (Hrsg.): *Liturgie als Bauherr?* Essen 2010.
- Krämer, Karl H. (Hrsg.): *Kirchliche Gemeindezentren*. in: *Architektur Wettbewerbe*, Nr. 27, Stuttgart/Bern 1959.
- Kramm, Rüdiger; Schalk, Tilman (Hrsg.): *Sichtbeton*, Düsseldorf 2007.
- Krucker, Bruno: *Komplexe Gewöhnlichkeit*, in: *Daidalos* 75, 2000.
- Kunstführer 720: St. Johann Capistran*, zur Weihe der Kirche am 26. Juni 1960, München, 1961.
- Kunstführer 753: Bruder Klaus Kirche Birsfelden bei Basel*, zur Konsekration der Kirche am 19. April 1959, München 1961.
- Kurz, Philip: *Vorwort*, in: *Brutalismus*, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Begleitband zu SOS Brutalismus, eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017.
- Ladner, Eduard: *Ausdruck und Hinordnung im Katholischen Kirchenbau*. in: *Werk*, 48. Jg., 1961, Heft 12.
- Langbehn, Julius: *Der Geist des Ganzen*, hg. v. Benedikt Momme Nissen, Freiburg 1930.
- Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur*, Gütersloh/Berlin (1923) 1969. (Originalausgabe: *Vers une Architecture*).
- Le Corbusier: *Après le Cubism*, Paris 1918.
- Le Corbusier: *L'Esprit Nouveau*, *Revue int. d'Esthétique* Nr. 1–28, erschienen vom 10/1920 – 01/1925 in Paris.
- Le Corbusier: *Der Modulor*, Stuttgart 1956.
- Le Corbusier: *Von der Poesie des Bauens*, Zürich 1957.
- Le Corbusier: *Mein Werk*, Stuttgart 1960.

Le Corbusier: Synthèse des Arts. Aspekte des Spätwerks 1945–1965, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1986.

Lefavre, Liane: Aldo van Eyck, die humanistische Rebellion und die Rezeption des Brutalismus in den Niederlanden, in: Brutalismus, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Begleitband zu SOS Brutalismus, eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017.

Lepik, Andreas; Heß, Regine (Hrsg.): Paul Schneider-Esleben Architekt, Ostfildern 2015.

Lichtenstein, Claude; Schregenberger, Thomas (Hrsg.): AS FOUND. Die Entdeckung des Gewöhnlichen, Zürich 2001.

Lienhardt, Conrad (Hrsg.): Sakralraum im Umbruch nach 48; Kirchenbau der katholischen Kirche in Oberösterreich. in: Reihe Kirchenbau 4, Regensburg 2004.

Linder, Otto: Kirchenbauten, Architektur der Gegenwart, Band 1, Hannover 1926.

Liturgisches Institut zusammengestellt von Klausner, Theodor (Hrsg.): Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie, Münster/Westfalen 1958.

Liturgisches Institut, Sonderdruck *Blätter zum Wiederaufbau der deutschen Dome und Kirchen*. in: Die Kathedrale, hg. v. Gottfried Hasenkamp, Münster 1949.

Lützel, Heinrich: Der deutsche Kirchenbau der Gegenwart, Düsseldorf 1934.

Luz, Hans: Vom Vorgärtle zum Grünen U. Ein Werkbericht, Stuttgart 1972.

Mainzer, Udo: Wie heilige Orte entstanden sind. in: Kunst und Kirche, Ökumenische Zeitschrift für Architektur und Kunst, hg. v. Arbeitsausschuss des evangelischen Kirchentages, 1986, Heft 2.

Mackowiak, Olivia: Das Kirchengestühl im modernen Kirchenbau, in: Liturgie als Bauherr? hg. v. Hans Körner; Jürgen Wiener, Essen 2010.

Mariani, Riccardo: Monumentalismus und Monumente, in: Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939, München 1981.

Maurer, Hans: Moderner Kirchenbau in Deutschland, Kassel 1958.

Maurer, Bruno; Oechslin, Werner (Hrsg.): Ernst Gisel Architekt, Zürich 1993.

Maurer, Fritz: Das Dominikanerkloster *La Tourette*. in: Werk 6/1960.

Medici-Mall, Katharina (Hrsg.): Fünf Punkte in der Architekturgeschichte; Festschrift für Adolf Max Vogt, in: gta 28, Basel/Boston/Stuttgart 1985.

Mertens, Melanie: Neue Strömungen – Kirchenbau der 1960er Jahre, in: Gotteszelt und Grossskulptur. Kirchenbau der Nachkriegsmoderne in Baden-Württemberg, hg. v. Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, Arbeitsheft 38, Stuttgart 2019.

Mertens, Melanie: Der katholische Kirchenbau vor dem Konzil, in: Gotteszelt und Grossskulptur. Kirchenbau der Nachkriegsmoderne in Baden-Württemberg, hg. v. Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, Arbeitsheft 38, Stuttgart 2019.

Merkle, Gottlieb: Kirchenbau im Wandel, Ruit 1973.

Meyer, Alfred Gotthold: Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik (1907), Berlin 1997.

Meyer, Peter: Ronchamp und die Folgen, in: Schweizer Bauzeitung, 91. Jg., 1973, S. 111.

Mintzberg, Henry: Patterns of Strategy Formulation, in: Management Science, 24/1978.

Molinari, Luca: Der italienische Weg zum New Brutalism. Erfahrungen von Vittorio Viganò, Giancarlo De Carlo und Gino Valle, in: Brutalismus, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Begleitband zu SOS Brutalismus, eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017.

Moos, Stanislaus von: Le Corbusier Elemente einer Synthese, Frauenfeld/Stuttgart 1968.

Moos, Stanislaus von: Minimal Tradition. Max Bill und die einfache Architektur, Zürich 1996.

Moos, Dr. Xaver von: Die Wallfahrtskapelle in Ronchamp; Eindrücke aus Ronchamp. in: Werk, 42. Jg., 1955, Heft 12.

Monteyne, David: Boston City Hall and a History of Reception, in: Journal of Architectural Education Vol. 65, 10/2011.

Moretti, Luigi: Strutture e sequenze di spazi, in: Spazio 7 12/1952.

Muck, Herbert: Erfahrungen mit Raum und Zeit des Übergangs. in: Sakralraum im Umbruch nach 48, hg. v. Lienhardt, Conrad, Regensburg 2004.

Nestler, Paolo: Deutsche Kunst seit 1960, München 1976. Neuheuser, Hanns Peter: Christozentrik und Gesamtkunstwerk, Johannes van Acken und seine Programmatik zur Liturgie und Sakralkunst in der Moderne. in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, o.O. 2012 Vol. 215(1).

Newman, Oscar: CIAM '59 in Otterlo. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge, in der Reihe *Dokumente der Modernen Architektur* 1, hg. v. Jödicke, Jürgen, Stuttgart 1961.

Nielsen, Christine: Breslau und die Werkbundsiedlung 1929, Planungsideen und Wohnkonzepte. in: Auf dem Weg zum neuen Wohnen, Basel/Boston/Berlin 1996.

Norman, Edward: Das Haus Gottes, die Geschichte der christlichen Kirchen, Stuttgart/Berlin/Köln 1990.

Ockman, Joan: Amerikas brutalistische Schule. Transformation einer Idee in Beton, in: Brutalismus, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Begleitband zu SOS Brutalismus, eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017.

Oechslin, Werner; Maurer, Bruno (Hrsg.): Ernst Gisel Architekt, Zürich 1993.

Oechslin, Werner: Zum Geleit in: Hasler, Thomas; Architektur als Ausdruck, Zürich 2000.

Oechslin, Werner: New Brutalism. Moderne zwischen Stil, Geschichte und Kunstgeschichte: *une architecture autre*, in: Brutalismus, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Begleitband zu SOS Brutalismus, eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017.

Orgelförderkreis Fellbach (Hrsg.): Klang & Raum, Festschrift zur Einweihung *Maria Regina*, Fellbach Dez. 2002.

Pacioli, Luca: Divina Proportione, zitiert nach Wittkower, Rudolf, in: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1969.

Pahl, Jürgen: Architekturtheorie des 20. Jhd., München 1999.

Pantle, Ulrich: Leitbild Reduktion. Beiträge zum Kirchenbau in Deutschland von 1945–1950, Regensburg 2005.

Parnell, Steve: The critic and the architects would never agree on a common definition. in: Clog: Brutalism, 2013.

Pascal, Blaise: Vom Geiste der Geometrie, Darmstadt 1948.

Pascal, Blaise: Logik des Herzens, München 1985.

- Pauly, Danièle: Ronchamp, Ort der Synthese des Arts, in: Le Corbusier, Synthese des Arts, Aspekte des Spätwerks 1945 – 1965, hg. v. Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1986.
- Pehnt, Wolfgang: Was ist Brutalismus? Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrzehnts. in: Das Kunstwerk 14/3 1960.
- Pehnt, Wolfgang; Strohl, Hilde: Rudolf Schwarz. Architekt einer anderen Moderne, Stuttgart 1997.
- Pfammater, Ferdinand: Betonkirchen, Einsiedeln 1948.
- Pichard, Joseph: Kirchen der Gegenwart. Kirchen der Welt, Paris 1960.
- Pinsard, Pierre: Über den neuen Kirchenbau in Frankreich, in: Das Münster, Heft 9/10 1960.
- Posener, Julius: Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II. (Studien zur Kunst des 19. Jhd., Bd. 40) Prestel Verlag, Sonderausgabe München 1995.
- Raith, Frank-Bertholt: Das Alltagsleben der Architektur, in: Daidalos 75/2000.
- Reiseführer zur modernen Architektur, Stuttgart, 1968.
- Regamey, P, Pie: Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert, Graz/Wien/Köln 1954.
- Risselda, Max; Heuvel, Dirk van den (Hrsg.): TEAM 10 in Search of a Utopia for the Present, Rotterdam.
- Robbins, David (Hrsg.): The Independent Group. Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty, Cambridge Massachusetts/London England 1990.
- Rossi, Aldo: in Casabella, Nr. 258/1961, in: Banham 1966.
- Roth, Alfred: Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Stuttgart 1927.
- Roth, Alfred: Die Wallfahrtskapelle in Ronchamp; Anmerkungen. in: Werk, 42. Jg., 1955, Heft 12.
- Rowe, Collin: La Tourette, in: The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. MIT Press 1988.
- Rudofsky, Bernhard: Architektur ohne Architekten, New York 1964.
- Ruf, Sep: Ansprache anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Kirchenbau der Gegenwart*, in: Das Münster, Heft 9/10, 1960.
- Ruppert, Godehard: Burg Rothenfels, Burg Rothenfels 1979.
- Sbriglio, Jaques: Le Corbusier et la question du brutalisme, LC AU J1, Marseille 2013.
- Scalbert, Irénee: Leben und Kunst als Parallelen, Daidalos 75, 2000.
- Schmidt, W.D.: Innovation und Experiment. Wurzeln moderner Architekturauffassung. in: Auf dem Weg zum neuen Wohnen, Basel/Boston/Berlin 1996.
- Schmitt, Karl Wilhelm: Architektur der Nachkriegszeit in Stuttgart, in: Heißenbüttel, Heinrich (Hrsg.): Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1979.
- Schneider, Sabine: Gebaute Geometrie. in: db, Deutsche Bauzeitung, 1991, Heft 10.
- Schneider, Sabine: Gebaute Geometrie. in: Kirche zum Leben. *Maria Regina* Fellbach, hg. v. Katholische Kirchengemeinde Fellbach.
- Scheider, Sabine: Klaus Franz 1923 – 1999. In: db 3/1999.
- Schneider, Sabine: Vorwort, in Klaus Franz, Ausstellungskatalog architektur-galerie am weißenhof, Stuttgart 2003.
- Schnell, Hugo (Hrsg.): Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland, Ausstellungskatalog anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses, München 1960, Akademie der Bildenden Künste München, München 1960.
- Schnell, Hugo: Vor zehn Jahren. in: Klerusblatt, 50. Jg., Nr. 24, München 12/1970.
- Schnell, Hugo: Kirchenbau im Wandel *Was ist eine Kirche?* in: Das Münster, 25. Jg., 1972, Heft 1/2.
- Schnell, Hugo: Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, München/Zürich 1973.
- Schulz, Eberhard: Zwischen Glashaus und Wohnfabrik, 1959.
- Schuhmacher, Ernst Friedrich: Small is beautiful. Die Rückkehr zum menschlichen Maß, Reinbeck 1977. Das Original in Englischer Sprache erschien 1973.
- Schumacher, Fritz: Strömungen in der Baukunst seit 1800 (1935), Köln 1955.
- Schwab, Gerhard: Einfamilienhäuser, Stuttgart 1962, S. 198. db-Einfamilienhäuser 1–50, Stuttgart 1969.
- Schwarz, Maria Widmung in: Vom Bau der Kirche von Rudolf Schwarz, Salzburg 1998.
- Schwarz, Rudolf: Die Fronleichnamskirche in Aachen. in: Baumeister, 30. Jg., 1932, Heft 1.
- Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche, Heidelberg (1937) 1947.
- Schwarz, Rudolf: Entwurf einer kreisrunden Pfarrkirche. in: Baukunst und Werkform. 6. Jg., 1953.
- Schwarz, Rudolf: Liturgie und Kirchenbau. in: Baukunst und Werkform. 8. Jg., 1955.
- Schwarz, Rudolf: Liturgie und Kirchenbau. in: Jahrbuch für christliche Kunst, 55. Jahresausgabe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München 1955/56.
- Schwarz, Rudolf: Einige Bemerkungen zum Kirchenbau. in: Architektur und Wettbewerbe, Nr. 27, 1959.
- Schwarz, Rudolf: Kirchenbau, Heidelberg 1960.
- Schwarz, Rudolf: Denken und Bauen, Heidelberg 1963. Schweizer Bauzeitung, o. A. 68/1950 Heft 17.
- Scimemi, Maddalena: Die ungeschriebene Geschichte einer anderen Moderne. in: Daidalos 74/2000.
- Scully, Vincent Jr.: Louis I. Kahn, Ravensburg 1963.
- Seehausen, Frank: Bunker Gottes. Betonkirchen zwischen Rückzug und Experiment. in: Beton, Material und Idee im Kirchenbau, Marburg 2014.
- Seib, Adrian: Der Kirchenbaumeister Martin Weber (1890 – 1941). Leben und Werk eines Architekten für die liturgische Erneuerung, Mainz 1999.
- Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktischen Ästhetik, Band II, München 1863.
- Schirmer, Wulf (Hrsg.): Egon Eiermann 1904 – 1970. Bauten und Projekte, Stuttgart 1984.
- Slapeta, Vladimir, in Bauwelt 1979, 70 Jg., Heft 35, S. 1426–1445.
- Smith, Kidder: Neuer Kirchenbau in Europa, Stuttgart 1965.
- Smithson, Alison und Peter: AD 01/1955, in Banham 1966.
- Smithson, Peter, in: AD 04/1957.
- Smithson, Alison and Peter: The Ordinary and the Banal, Typoskript vom 23.11.64, in Lichtenstein 2001.
- Smithson, Alison und Peter: Dokumente 53, undatiertes Typoskript, in: Lichtenstein 2001.
- Smithson, Peter: Uppercase Nr. 3 (1960), reprinted as Urban Structuring, London 1967, S. 34, in Heuvel 2015.
- Smithson, Alison and Peter: Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972, Cambridge/London 1974.
- Smithson, Alison und Peter: *ohne rhetoric*, in: Werk/Architese 01/1977.
- Smithson, Alison und Peter: *The As Found and the Found*, in Robbins, 1990, S. 201, und in Lichtenstein 2001.
- Soeten, Hans ed: Edelkoort, Thijs: La Tourette + Le Corbusier, L'architecture du convent et l'attitude de l'architect, Delft 1985.

- SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme, hg. v. Wüstenrot Stiftung, Zürich 2017.
- Sulzer, Peter: Begegnungen mit Günter Wilhelm, in: *Der Architekt* 4/1998.
- Stalder, Laurent: Brutalismus in der Architektur. The History of the immediate Future, *Arch+* 20/2010.
- Stalder, Laurent: Architecture as Image, or what's new about new brutalism? in: *Clog: Brutalism*, 2013.
- Stalder, Laurent: Vor dem New Brutalism. Die Schule von Hunstanton von Alison und Peter Smithson, in: *Brutalismus*, Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Begleitband zu SOS Brutalismus, eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017.
- Sternberg, Thomas: Raum nicht Richtung. in: *Participatio actiosa – eine ungelöste Vorgabe*. in: *Sakralraum nach 48*, Regensburg 2004.
- Sting, Hellmuth: Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der modernen Architektur, Dissertation RWTH, Aachen 1965.
- Stock, Wolfgang Jean: Architekturführer. Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950, München 2004.
- Strehler, Bernhard: Aus dem Werden und Leben Quickborns, Würzburg 1927.
- Tapié, Michel: *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris 1952.
- Taut, Bruno: *Houses and People of Japan*, Tokio 1937.
- Tiefenbacher, H. G.; Urban, W.; Reiner, E. (Hrsg.): *Raum schaffen für Gott, Kirchenbau und religiöse Kunst in der Diözese Rottenburg/Stuttgart*, Ulm 1992.
- Thompson, D'Arcy: *Über die Theorie der Transformation*, in: *Über Wachstum und Form*, Basel/Stuttgart 1973. (Engl. Original: *On Growth and Form*, Cambridge University Press 1958)
- Ungers, Oswald Matthias; Gieselmann, Reinhard: Zu einer neuen Architektur, in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Conrads, Ulrich, Braunschweig/Wiesbaden 1981.
- Vidler, Anthony: James Frazer Sterling. Notes from the Archive, Montreal 2010.
- Vidler, Anthony: *New Brutalism* Inevitably, in global dissemination, degenerated into a rough concrete style, in: *Clog: Brutalism* 2013.
- Virilio, Paul: *Bunker-Archäologie*, Paris 1991.
- Wachsmann, Christiane: *Vom Bauhaus beflügelt*, Stuttgart 2018.
- Wagner, J.: Liturgische Bewegung. in: *Lexikon für Theologie und Kirche VII*, Freiburg i. Br. 1961.
- Weigel, Viola: *Architektur will Skulptur werden*, in: *ArchiSkulptur*, hg. v. Brüderlin, Markus Ostfildern 2005.
- Werner, Frank: *Stuttgarter Architektur bis 1945*. in: *Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert*, hg. v. H. Heißenbüttel, Stuttgart 1979.
- Weyres, Willy: *Neue Kirchen im Erzbistum Köln*, Düsseldorf 1957.
- Weyres, Willy; Bartning, Otto: *Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau*, München 1959.
- Whyte, Law Lancelot (Hrsg.): *Aspects of Form*, London 1951.
- Widder, Erich: *Europäische Kirchenkunst der Gegenwart*, Linz 1968.
- Wiertlewski, Carsten: *Beck-Erlang. Das Werk des Architekten Wilfried Max Beck*, Karlsruhe 2012.
- Wilhelm, Günter: Tragende Querwände als Bauprinzip im Wohnungsbau. in: *Schriftenreihe des FBW 4*, Stuttgart 1950.
- Willius, Lothar: Evangelische und katholische Kirchenzentren, Gedanken zum kirchlichen Bauen der letzten Jahre. in: *Das Münster*, 23. Jg., 1970, Heft 5/6.
- Wimmenauer, Karl: Das Mannigfache Gesicht des heutigen Kirchenbaues, in: *Bauwelt* 11.02.1963.
- Wittkower, Rudolf: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969.
- Wittmann-Englert, Kerstin: *Zelt, Schiff und Wohnung. Kirchenbauten der Nachkriegsmoderne*, Lindenberg 2006.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1917.
- Wüstenrot Stiftung (Hrsg.): *SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme*, Zürich 2017, Katalog zur Ausstellung: *SOS Brutalismus – Rettet die Betonmonster!* im DAM Frankfurt vom 09. 11. 2017 bis 02.04. 2018.

Bildnachweis

2 — Der Architekt Klaus Franz

3 — Gebaute Glaubensbekenntnisse in Beton

A1 – Peter Horn, Stuttgart.

A2 – Stuttgarter Nachrichten Nr. 88, 14.04.1962, S. 12.

A3, A4, A5, A7, A8, A9, A10, A11, A13, A14, A15, A16, A23, A29 (a,b), A32 (a-i), A33 (a-i), A34 (a-i), A36, A41, A44, A46, A51 (a-c), A53, A54, A55, A56, A58, A59, A60 (a-c), A61, A62, A63, A64, A65, A67, A70, A71, A72, A73, A74, A77, A78, A79, A81, A84, A85, A91, A92 – saai | Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau am KIT, Werkarchiv Klaus Franz.

A6, A17, A18, A20, A21, A22, A24, A28, A35, A37, A38, A39, A40, A42, A45, A47, A48, A49, A50, A57, A66, A68, A69, A75, A76, A80, A82, A83, A86, A87, A88, A89, A90, A93, A94, A95, A97, A98 – Marianne Götz, Stuttgart @ saai, Werkarchiv Klaus Franz.

A12 – Stuttgarter Nachrichten Nr. 244, 15.10.1965, S. 9.

A19, A43, A96 – Anette Busse, Karlsruhe, 2007.

A25, A27 – Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart Marburg, Bilddatei ikb08_241_Inv. 13495, ikb08_242_Inv. 13496.

A26 – Archiv der Katholischen Kirchengemeinde St. Johannes und Maria Regina Fellbach (Fotograf unbekannt).

A30 – aus: Darstellende Geometrie in der Sekundarstufe 2, Heft 2, Ernst Klett Verlag Stuttgart 1982, S. 14.

A31 (a,b) – aus: Brauner, Heinrich; Kicking, Walter: Baugeometrie Band 1, Bauverlag Wiesbaden 1977, S. 53.

A52 – Egon Lustner, Fellbach @ saai, Werkarchiv Klaus Franz.

4 — Kontextualisierung – Zeitgeschichtliche Einflüsse

B1, B2, B3, B4 – aus: Dominikus Böhm, hg. v. Hoff, Muck, Thoma, München 1962, S. 104, 106–108.

B5 – Anette Busse, Karlsruhe, 2007.

B6, B9, B35, B36, B39, B41, B42, B44, B45, B62 – saai, Werkarchiv Klaus Franz.

B7, B8 – aus: Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche 1938, S. 54, 65.

B10 (a,b), B11, B30 (a,b), B37, B38 – aus: G. E. Kidder Smith, London 1964, S. 118, 272.

B12, B33 – Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart Marburg, Bilddatei fm1565325_Inv. 1565.325 Helga Schmidt-Glassner, ikb04_075_Inv. 11956.

B13, B14, B15, B16, B17 – aus: St. Johann Capistran München, Kunstführer Schnell und Steiner Nr. 720, Regensburg 1961.w

B18, B19, B20, B21, B23 – aus: Werk 06/1960, S. 214, 212.

B22, B40, B43 – aus: St. Josef - Merzig – Saar Festschrift zur Benediktion der katholischen Pfarrkirche St. Josef in Merzig, hg. v. Kath. Pfarramt Merzig – St. Josef in Merzig - Saar, 18.11.1959, o. S.

B24, B25, B26, B27 – aus: Der Gute Hirte Friedrichshafen, Kirchenführer zur Einweihung, Libertas Verlag Stuttgart 1961 @ saai, Werknachlass Beck Erlang.

B28, B29 – aus: St. Augustinus Esslingen, Kirchenführer zur Einweihung am 01.05.1959 von der Kirchengemeinde Esslingen-Zollberg @ saai, Werknachlass Beck Erlang.

B32, B34 – aus: Bruder Klaus Kirche Birsfelden bei Basel, Kunstführer Schnell und Steiner Nr. 753, Regensburg 1961.

B31 – Postkarte Air Foto Stetten AG (Fotograf unbekannt) @ saai, Werknachlass Klaus Franz.

B46, B47 – Le Corbusier 1945–52, hg. v. Boesiger, W; Girsberger, H, Zürich 1953, S. 198, 201 © F.L.C./VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

B48, B49, B53, B56, B57, B58, B59 (a,b), B63, B65 – aus: G. E. Kidder Smith, London 1964, S. 94, 95, 100–104 © F.L.C./VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

B50, B51, B52, B54, B84, B85, B86 – Klaus Franz @ saai, Werkarchiv Klaus Franz © F.L.C./VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

B55, B61, B64, B66 – Marianne Götz, Stuttgart @ saai, Werkarchiv Klaus Franz.

B60, B68, B70, B71, B72, B74 – aus: Le Corbusier 1910–65, hg. v. Boesiger, W; Girsberger, H, Zürich 1991, S. 272, 225, 218 © F.L.C./VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

B67, B82, B83 – aus: Bauen in Sichtbeton hg. v. Bäcker, M; Heinle, E; Stuttgart 1966, S. 63, 72 @ F.L.C./VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

B69 – aus: Le Corbusier 1952–57, hg. v. Boesiger, W; Girsberger, H, Zürich 1957, S. 97 © F.L.C./VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

B73 – aus: Architecture Interruptus hg. v. Wexner Centre of the Arts – The Ohio State University, New York 2007, S. 84 © F.L.C./VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

B75, B76, B81 – B. Burkhard aus: Atelier 5, Ammann Verlag Zürich, S. 36, 53.

B77, B78, B79, B80 – Aus: Atelier 5, Ammann Verlag Zürich, S. 35, 49.

5 — Architektonischer Ausdruck und Merkmale

C1, C2, C6, C7, C8, C9, C12, C13, C14, C16, C17, C18, C20, C21, C52, C53, C54 – Marianne Götz, Stuttgart @ saai, Werkarchiv Klaus Franz.

C3, C4, C5, C10, C11, C24, C26, C27, C28, C29, C30, C31, C32, C33, C34, C35, C36, C37, C38, C39, C40, C41, C42, C43, C44, C45, C46, C47, C48, C49, C50, C55, C56, C57, C58, C59, C60, C61, C62, C63, C64 (a,b), C65, C66, C67, C68, C69, C70 – saai, Werkarchiv Klaus Franz.

C15, C22, C51 – Gary Duszynski, Stuttgart @ saai, Werkarchiv Klaus Franz.

C19, C23 – Gary Duszynski, Stuttgart, bearbeitet von Peter Horn, Stuttgart.

C25 – Klaus Franz resp. (Fotograf unbekannt) @ saai, Werkarchiv Klaus Franz.

D1, D2, D3, D4, D5, D10, D11, D12, D13, D14,
D15, D16, D17, D18, D19, D20, D21, D22, D23,
D26 (a,b), D27, D28, D29, D30, D31, D32, D33,
D34, D39, D40, D42, D46, D47, D48, D49, D50,
D51, D53, D54, D55, D56, D64, D68, D69, D70,
D71, D72, D77, D78, D79, D82, D83, D84, D85,
D88, D89, D90, D91, D94, D95, D96, D97, D98,
D99, D100, D101, D109, D113 (a,b), D114, D115,
D116, D118, D119 – saai, Werkarchiv Klaus Franz.
D6 – aus: Wuppertaler Rundschau vom 06.09.1957.
(Fotograf unbekannt)
D7 – aus: Generalanzeiger der Stadt Wuppertal. (Fotograf
unbekannt)
D8 – aus: Wuppertaler Nachrichten vom 19.10.1962.
(Fotograf unbekannt)
D9 – Postkarte Hubert Knappe, Düsseldorf @ saai, Werk-
archiv Klaus Franz.
D24, D25 – Wolfgang Ganser, Künzelsau, 1959.
D35, D36, D37, D38, D52, D57, D58, D59, D60,
D61, D62, D80 – Marianne Götz, Stuttgart @ saai, Werk-
archiv Klaus Franz.
D43, D81, D108, D110, D117, D120, D121, D122 –
Anette Busse, Karlsruhe, 2007.
D44, D66, D67, D92, D93, D104 – Klaus Franz @ saai,
Werkarchiv Klaus Franz.
D45 – Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der
Gegenwart Marburg, Bilddatei ikb08_244_Inv. 13498.
D63 – Gary Duszynski, Stuttgart, bearbeitet von Peter
Horn, Stuttgart.
D65, D73, D74, D75, D76, D86, D87, D102, D103,
D106, D107 – Gary Duszynski, Stuttgart @ saai, Werk-
archiv Klaus Franz.
D105 – Annette Heine, 1996.
D111, D112 – Postkarte Nr. 4437, Bildkunstverlag Poppe,
Bad Kissingen @ saai, Werkarchiv Klaus Franz.



ISBN 978-3-7315-0969-1



9 783731 509691 >