

Das Kulturzentrum auf dem Goldenbühl-Hügel in Villingen als Stadtkrone

Folkhard Cremer

Mit besonderem Fokus auf der Einordnung der kath. St. Bruder-Klaus-Kirche und der ev. Markuskirche in den Kontext des „Modernen Kirchenbaus“ im 20. Jahrhundert¹

1. Methodologische Vorüberlegungen

Kulturgeschichte ist komplex und entwickelt sich in allmählichen, regional in ihren politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen sehr unterschiedlich und ungleichmäßig verlaufenden sozialen Prozessen.¹ In der UNESCO-Weltkonferenz über Kulturpolitik in Mexiko-City 1982 wurde Kultur als „Gesamtheit der unverwechselbaren geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Eigenschaften“ angesehen, „die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen, und die über Kunst und Literatur hinaus auch Lebensformen, Formen des Zusammenlebens, Wertesysteme Traditionen und Überzeugungen umfasst.“² Um die Kulturbauten auf dem Goldenbühlhügel in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung verstehen zu können, muss daher ein methodisch vielschichtiges und differenziertes analytisches Instrumentarium für eine ganzheitliche Interpretation von Schulbau und Kirchen- bzw. Gemeindezentrenbau in historischer Gemengelage pädagogischer, theologisch-liturgischer und städtebaulicher Entwicklungen und Reformbestrebungen des 20. Jahrhunderts angewandt werden. Funktion und Gestalt der Bauten sollen im Kontext sich parallel zu einander entwickelnden pluralistischen Vielfalt der traditionellen und der nach Reformen strebenden unterschiedlich entwickelnden Denkströmungen ihrer Entstehungszeit, die ein vielseitiges Repertoire unterschiedlicher Gestaltungsmöglichkeiten zulassen, analysiert werden. In Bezug auf die Kirchenbauten ist das Ziel, diese nicht allein als Formschöpfungen von Architekten zu beschreiben, sondern auch die Anteile der Bauherren und weiterer Mitglieder des Bauausschusses am Zustandekommen des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung, an der Auswahl der herangezogenen Künstler und Handwerker sowie städ-

tebau-, regional-, kirchen-, liturgie-, kultur- und sozialgeschichtliche Rahmenbedingungen in die Betrachtung mit einzubeziehen.

1.1. Historische Rahmenbedingungen

„Seitdem Papst Johannes XXIII. Die Fenster der Kirche geöffnet und frische Luft in den ehrwürdigen, aber muffig gewordenen Raum hat einströmen lassen, anders ausgedrückt, die Periode des Antimodernismus für beendet erklärt hat, konnte der Versuch unternommen werden, den mit dem vagen Ausdruck „Modernismus“ bezeichneten reformkatholischen Aufbruch am Anfang unseres Jahrhunderts in seiner positiven Bedeutung auf katholischer Seite zu würdigen, anstatt – wie bisher in katholischen Darstellungen – nur negativ zu beurteilen.“³

Dieser wenige Jahre nach dem Abschluss des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965) von Oskar Schroeder formulierte Satz verdeutlicht, wie konservativ die Amtskirche bis Mitte der 1960er Jahre dachte und handelte. Trotz der seit Anfang des 20. Jahrhunderts zu beobachtenden progressiven Strömungen innerhalb des Reformkatholizismus⁴ war die Amtskirche bis Anfang der 1960er Jahre überwiegend konservativ ausgerichtet. Geistesgeschichtlich ist die „Nachkriegsmoderne“ der langen 1950er Jahre nur bedingt modern im Sinne von progressiv, sondern konservativ. So gesehen ist die Nutzung „moderner“ Bauformen in der sogenannten „Nachkriegsmoderne“ vielleicht besser als „konservative Moderne“ zu definieren, also als Architektur, bei der sich eine weitgehend konservativ programmierte Gesellschaft der in den 1920er Jahren entwickelten modernen Bauformen und -techniken bedient. Denn geistesgeschichtlich waren die Kirchenvertreter beider Konfessionen in Bundesrepublik Deutschland unter der Kanzlerschaft Konrad Adenauers mehrheitlich auf eine

Rechristianisierung ausgerichtet, bei der konservativ-restaurative „Abendlandvorstellungen“⁵ den Ton angaben.

Bei der Bundestagswahl 1957 konnte Adenauers CDU mit dem Slogan „Keine Experimente!“ die absolute Mehrheit für sich gewinnen. Das führte zu einer völligen Neuausrichtung der oppositionellen Kräfte. Noch im selben löste sich die im Zuge des Eklats um die Wiederbewaffnung und Aufrüstung von dem aus der CDU ausgetretenen Präses der gesamtdeutschen Synode der EKD Gustav Heinemann gegründeten Gesamtdeutschen Partei (GVP) auf. Große Teile ihrer Mitglieder schlossen sich der SPD an. Im Rahmen der inhaltlichen Neuausrichtung von einer sozialistischen Arbeiterpartei zu einer Volkspartei war der Einfluss protestantischer Kräfte auf die innerparteiliche Entwicklung der SPD zum 1959 verabschiedeten Godesberger Programm nicht unerheblich. Insgesamt entwickelte sich in der deutschen Öffentlichkeit seit Ende der 1950er Jahre ein politisches Klima, das einen geistigen und gesellschaftlichen Wandel in Richtung einer pluralistischen Gesellschaft einforderte, das Willy Brandt 1969 in seiner Regierungserklärung mit dem Slogan „Mehr Demokratie wagen!“ auf den Punkt brachte. Schon 1960 hatte Adolf Arndt in der Akademie der Künste Berlin in einem Vortrag die „Demokratie als Bauherr“⁶ ausgerufen. Diese gesellschaftliche Stimmungslage beeinflusste und veränderte auch die pädagogischen und theologisch-liturgischen Narrative und wirkten sich letztlich auch auf die Funktion und Gestalt kommunaler und sakraler Bauaufgaben sowie die Ikonografie und Symbolik der Kirchengebäude aus. In der zweiten Nachkriegszeit beriefen sich die Bauherren und Architekten von Kirchen- bzw. Schulbauten zwar auf die in der ersten Nachkriegszeit entwickelten Konzepte der liturgischen Bewegungen bzw. der Reformpädagogik der Weimarer Republik, interpretierten sie jedoch, dem demokratisch-pluralistischen Zeitgeist des kulturellen Umbruchs der späten 1950er und er 1960er Jahre angeglichen, neu.

Wie sich der sich daraus entwickelnde dialektischen Prozess der Querelle des Anciens et des

Modernes dieser Übergangsphase auf die Bauten der Siedlung auf dem Goldenbühl in Villingen, insbesondere auf die Kirchenbauten auswirkte, soll im Folgenden thematisiert werden. D. h., über eine Beschäftigung mit den architektonischen Formen hinaus, soll auch der Kontext, aus dem heraus sie entstanden sind, in die Betrachtung eingezogen werden. Denn so sehr der Architekturhistoriker allein von der Wirkung eines qualitativvoll gestalteten Kirchenraumes, den er am liebsten unmöbliert wahrnehmen möchte, fasziniert sein mag, so sehr darf seine Analyse der Architektur nicht in einer reinen Beschreibung der Raumwirkung verharren, sondern muss die funktionalen Zusammenhänge, die liturgische Möblierung und die theologisch-ikonologischen Aussagen der Ausstattung genauso mit einbeziehen, wie auch die Einbindung in das städtebauliche Umfeld.

Am Anfang der Theorie des „Modernen Bauens“ steht Formel „form follows function“ oder wie der gesamte von Louis Sullivan 1896 publizierte Satz zu Deutsch lautet: *„Es ist das Gesetz aller organischen und anorganischen, aller physischen und metaphysischen, aller menschlichen und übermenschlichen Dinge, aller echten Manifestationen des Kopfes, des Herzens und der Seele, dass das Leben in seinem Ausdruck erkennbar ist, dass die Form immer der Funktion folgt.“*⁷ 1894 hatte Cornelius Gurlitt die Liturgie zum Bauherrn des modernen Kirchenbaus erklärt. Im gleichen Sinne wäre zu konstatieren, dass die Form eines Schulgebäudes den zur Zeit ihrer Errichtung virulenten pädagogischen Vorstellungen folgt und für die Form einer Siedlung die Soziologie als Bauherr firmiert.

Ist die Liturgie der Bauherr, dann ist die Architektur eines Kirchengebäudes lediglich die äußere Hülle für das, was im Innern stattfindet. Das Innere eines Kirchengebäudes ist seiner Funktion nach zunächst einmal ein Raum, in dem Liturgie stattfindet. Die Liturgie basiert auf dem Wort, dem Grundtext des Christentums, also den kanonischen Texten aus der Bibel. Sie spiegelt sich wider in der Pflege des Ritus, in der in jedem Gottesdienst vollzogenen Rückbesinnung auf das

Heilige Abendmahl. Im Laufe des Kirchenjahres bestimmen verschiedene Textstellen aus dem Alten und Neuen Testament und ihre Interpretationen durch Kommentare und Auslegungen an Werk- und Feiertagen das liturgische Geschehen. Die Architektur gehört nicht zum Grundtext des Christentums. Sie ist weder Schriftauslegung oder Kommentar, sondern nur die äußere Hülle, die gewissermaßen als Prachteinband eines Buches, ähnlich dem Reliquiar, das als Behältnis die Gebeine eines Heiligen umschließt, feierlich vergoldet und mit Edelsteinen besetzt wurde. Durch die Applikation edler Materialien wird die hohe Wertschätzung bezeugt, die man der Heiligen Schrift und den Heiligen im Ritus entgegenbringt. Entsprechend symbolisieren die Farbglasfenster, die beim richtigen Sonnenstand wie Edelsteine funkeln, die Sakralität des Gottesdienstraumes. Wie der Buchdeckel nur den Rahmen des Prachteinbandes als Halterung für Einfassungen in edlen Metallen wie Gold und Silber der Edelsteine, Elfenbeinreliefs, Emaille-Bilder etc. darstellen, sind Farbglasfenster, Malereien, Reliefs und Skulpturen wesentliche Ausstattungsgegenstände eines Kirchengebäudes. Die architektonische Gestalt hat nur dienende Funktion. Sie ist, wie bei einem Reliquiar, das als sogenanntes redendes Reliquiar die Form des Arms oder des Kopfes des darin bestatteten Heiligen oder als Schrein die Form eines geschmückten Kastens besitzen kann, nur mit edlen Materialien geschmücktes Behältnis, das erst durch die dieser als ortsfeste Ausstattung integrierten Rahmeneinfassung eingebundenen Materialien die Sakralität und die liturgische Funktion erzeugt. Des Ferneren besitzen das Innere eines Kirchengebäudes und seine Ausstattung, neben der rationalistisch zweckorientierten Funktion im alltäglichen Gebrauch symbolisch assoziative Werte, die sowohl durch das innere wie auch durch das äußere Erscheinungsbild zum Ausdruck kommen. Wie bei redenden Reliquiare eine Zeichenfunktion den Inhalt nach außen spiegelt, so spiegeln Kirchengebäude, wenn sie nicht an der einfachen Schreinform orientiert sind, eine auf ihre Bestimmung für die Abhaltung der Messe bzw.

des Gottesdienstes ausgerichtete spezielle Zeichenhaftigkeit wider, die sich in Assoziationen an Formen von Schiff, Arche, Zelt, Gottesburg, Fels, Krone etc. und in am Kreuz und/oder der christlichen Zahlensymbolik orientierten Grundrissformen zeigen.⁸ Denn im Kontext mit den anderen Gebäuden im Stadtbild besitzt das Kirchengebäude gleichzeitig eine Zeichenfunktion als Symbol- und Bedeutungsträger.

Zeitparallel zu den Entwicklungen im „modernen“ Kirchenbau wurden gerade diese Aspekte in der kunstgeschichtlichen Forschung zum mittelalterlichen Kirchenbau durch die neue wissenschaftliche Methodik, der Ikonologie, erforscht und interpretiert,⁹ was nicht ohne Auswirkungen auf die Entwicklung der Planung des modernen Kirchenbaus als Symbol-, Assoziations- und Bedeutungsträger blieb. Aber nicht nur Kirchengebäude, die gesamte Stadtbaukunst wird von einer Symbolpolitik beherrscht, die die gesellschaftspolitischen Ansprüche der verschiedenen Bauherren offenlegt und somit gewissermaßen zu einem Spiegel der Soziologie einer Stadt wird. Ein theoretisches Modell aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, das versucht diese Zusammenhänge zu fassen und für das moderne Bauen fruchtbar zu machen, entwarf Bruno Taut mit seiner Schrift „Stadtkrone“, deren Ideen auch in den 1950er/1960er Jahren bei der Planung der Villingener Goldenbühlsiedlung noch nachklingen.

In den frühen 1960er Jahren entstand mit den beiden Kirchen und der Volksschule auf dem Goldenbühl ein als Stadtkrone inszeniertes Ensemble aus Kulturbauten. Im Folgenden soll erläutert werden, wie im Rahmen der Stadtplanung der 1950er und frühen 1960er Jahre in der Struktur der Goldenbühlsiedlung Bruno Tauts Idee der „Stadtkrone“ (1919) mit Vorstellungen der „Organischen Stadtbaukunst“ (1948, 1949 und 1959) von Hans Bernhard Reichow kombiniert wurde. Ferner werden die drei die Stadtkrone bildenden Kulturbauten Volksschule, evangelisches Gemeindezentrum St. Markus und katholisches Gemeindezentrum St. Bruder Klaus in die Geschichte ihrer jeweiligen Baugattung – Reformschulbau bzw. Kirchenbau im 20. Jahrhundert – eingeordnet.

2. Bruno Tauts Idee der Stadtkrone

Zu den frühen, als Stadtkrone errichteten Baugruppen zählen die ab 1900 errichtete Mathildenhöhe in Darmstadt oder die Musikschule in Hellerau bei Dresden von 1911. Der städtebauliche Begriff wurde 1919 mit dem Manifest „Stadtkrone“ von Bruno Taut geprägt. Laut Taut haben bei allen Völkern aller Epochen die Sakralbauten, Tempel, Pagode, Kathedrale etc., immer als Krone über den schlichten Wohnhäusern gestanden. *„... sie zeigen, daß die Spitze, das Höchste, die kristallisierte religiöse Anschauung Endziel und Ausgangspunkt zugleich für alle Architektur ist und ihr Licht auf alle die einzelnen Bauten bis zur einfachsten Hütte hin ausstrahlt und die Lösung der simpelsten Bedürfnisse mit einem Schimmer ihres Glanzes verschönt.“*¹⁰ In der modernen Idealstadtvorstellung sollte die Stadtkrone mit ihren Kulturbauten als geistiger Mittelpunkt dienen. Als nietzscheanischer Atheist sah Taut vier große, nach der Sonne ausgerichtete Kulturbauten vor: Opernhaus, Schauspielhaus, großes Volkshaus und kleiner Saalbau als Sockel für ein „Kristallhaus“. O-Ton Taut: *„Vom Licht der Sonne durchströmt thront das Kristallhaus wie ein glitzernder Diamant über allem, der als Zeichen der höchsten Heiterkeit, des Seelenfriedens in der Sonne funkelt. In seinem Raum findet ein einsamer Wanderer das höchste Glück der Baukunst.“*¹¹

3. Die gesellschaftsgeschichtliche Situation nach dem Zweiten Weltkrieg und die Planung der Goldenbühlsiedlung

*„Für das, was die Deutschen während der Jahre 1939 bis 1945 in Europa anrichteten zahlten sie nach dem Ende des Krieges den Preis.“*¹² Das Riesenheer der Vertriebenen war bis dato die vermutlich größte Bevölkerungsbewegung der Weltgeschichte. „Die Siegermächte des Zweiten Weltkrieges wollten im nördlichen Teil Ostmitteleuropas um jeden Preis homogene Nationalstaaten schaffen.“¹³ Daher befanden sich in den 1940er Jahren neben 12 Millionen Deutschen drei Millionen Polen, Ukrainer, Belorussen und Ungarn auf der Flucht. Auf der Potsdamer Konferenz im August 1945 beschlossen die Alliierten

der drei westlichen Besatzungszonen die Bürokratisierung der Überführung deutscher Bevölkerungsteile aus Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn. Hieraus resultierte die geordnete Verteilung der Flüchtlinge auf unterschiedliche Städte in den drei Besatzungszonen.¹⁴ Das hatte in traditionell von einer Konfession geprägten Kommunen die Ausweisung neuer Siedlungsgebiete für Heimatvertriebene der anderen Konfession zur Folge. Auf dem Goldenbühl in Villingen fanden Flüchtlingsgruppen beider Konfessionen Aufnahme und erhielten ihr jeweils eigenes Kirchengebäude.

Im Rahmen der Stadtleitplanung wurde 1956 die Erschließung des nördlich der Altstadt gelegenen Goldenbühls als Baugebiet für eine neue Wohnsiedlung ausgewiesen. Bauträger der Wohnbebauung war die Baugenossenschaft „Neue Heimat“.¹⁵ Anfang der 1960er Jahre hatten sich hier schon um die 7.000 Einwohner angesiedelt. Die katholische Kirchengemeinde hatte 1963 3.677 Mitglieder, davon 1.226 Heimatvertriebene und 1964 4.092 Mitglieder, davon 1.364 Heimatvertriebene. Bei Gründung der ev. Markusgemeinde im Jahre 1959 wohnten über 3.000 Evangelische im Pfarrbezirk Goldenbühl. Im November 1961 waren es 4.432 Seelen. 1965 waren Dreiviertel der Evangelischen Heimatvertriebene.¹⁶ Der größte Teil der Einwohner fand Arbeit in den in der Nähe gelegenen Fabrikationsstätten der damals boomenden Industriebetriebe von Kienzle und SABA.

Um einem unkontrollierten Wachstum neuer Stadtteile entgegen zu wirken, entstanden seit Anfang des 20. Jahrhunderts Konzepte zur Stadtentwicklungsplanung. Neubaugebiete wurden als eigenständige Stadtteile mit Kultur-, Bildungs- und Versorgungsbauten entworfen. Für den Wiederaufbau der westdeutschen Städte nach 1945 propagierten Architekten wie Hans Bernhard Reichow, Johann Göderitz, Hubert Hoffmann und Roland Rainer¹⁷ eine Stadtentwicklungsplanung, bei der die Stadt als biologischer Organismus aufgefasst wurde. Die verkehrstechnische Erschließung eines Stadtviertels sollte analog der Äderung eines Blattes, des Blutkreislaufs

oder Stoffwechsels mit Wegen und Straßen als Lebensadern erfolgen. Statt einer mit Ampeln und Schildern regulierenden Verkehrsmaschine sollte eine organische Straßenführung durch aufgelockerte, durchgrünte Bebauung den Verkehrsfluss gewissermaßen unsichtbar regeln.

An diesen Ideen war auch die Planung der Goldenbühl-Siedlung orientiert. Man sah schon voraus, dass bald jede Familie über ein Privatauto verfügen würde und entsprechend Straßen und Parkflächen benötigt werden würden. Gleichzeitig sollten zwischen den Wohnblöcken zaunlose, nachbarschaftlich nutzbare Grünflächen geschaffen werden. Die Haupteerschließungsstraßen führte man außen um die Siedlung herum. Als Stadtkrone im Zentrum legte man das kulturelle Zentrum aus Volksschule, evangelischer und katholischer Kirche samt ihren Nebengebäuden an.

Den höchsten Punkt der Siedlung bekrönt der in sich ruhende achteckige Baukörper der katholischen Bruder-Klaus-Kirche mit seinem freistehend vorgelagerten Campanile. Mit dem Zeltdach über dem Oktagon ist die für die Heimatvertriebenen theologisch wichtige Zelt-Gottes-Symbolik des flüchtigen Gottesvolkes aufgegriffen. Sowohl die Wahl des Zentralbautypus, wie auch die qualitätvollen von den Künstlern Hengstler und Paraudin geschaffenen Betonverglasungen greifen die Idee Tauts auf, die Stadtkrone mit einer in sich ruhenden Glashausarchitektur zu besetzen. Beim ev. Markus-Gemeindezentrum sind die Baukörper als kubische Flachdachbauten auf Rechteckgrundriss ausgebildet. Bei den westlich der Kirchen auf abfallendem Gelände vorgelagerten Bauten der Pavillonschule sind Flachdächer, flachgeneigte Satteldächer und Pultdächer variiert. Um die Abstufung der Gebäudeproportionen vorzubereiten befinden sich oben gegenüber dem Oktagon der Bruder-Klaus-Kirche die im Winkel zueinander angeordneten großen Kuben von Verwaltungsgebäude und Turnhalle. Darunter verzweigt sich das kleinteilige Pavillonsystem der Schulklassentrakte.

Radial um die Kirchen sind in lockerer, offener Bebauung mehrgeschossige Wohnblocks

mit flach geneigten Satteldächern organisiert. In zweiter Reihe steht das von Architekt Obergfell entworfene, 16-stöckige Hochhaus mit Ladengeschäften im Erdgeschoss.¹⁸ Am abfallenden Gelände leiten die Pavillons der Schule zu der kleinteiligen Wohnhausbebauung am Fuß der Siedlung über.

Bei der Gestaltung der Gemeindezentren wurde gezielt darauf geachtet, Form und Material gegenüber den Gebäuden im städtebaulichen Umfeld abzugrenzen. Im Sinne des ökumenischen Simultankirchengedankens sollten die beiden Konfessionen aufeinander zugehen. Entsprechend sind die Gebäudegruppen beider Gemeindezentren in direkter Nachbarschaft zueinander als organisch-harmonische Einheit einer großzügigen Außenraumgestaltung aus Frei- und Grünflächen eingeschrieben. Das Grün ist so angelegt, dass es keine Abgrenzungen gibt, sondern beide Kirchplätze als öffentliche Durchgänge über die Grünflächen des Hügels dienen. Die Planung der Bepflanzung lag beim städtischen Gartenarchitekt Hans Meyer, der sie in Absprache mit den Architekten der Kirchengebäude entwickelte.

Die beiden annähernd zeitgleich errichteten Kirchengebäude sind sowohl architektonisch in Formen und Materialwahl, wie auch liturgisch aufeinander bezogen. Die Geläute beider Kirchen sind musikalisch aufeinander abgestimmt.¹⁹ Beide Kirchenbauten zeigen ein hoch ansetzendes Fensterband. Die Fenster sind zwar unterschiedlich groß, haben aber bei beiden Kirchen dieselbe fünfeckige Spitzgiebelform. Beide Kirchtürme sind als freistehender Campanile ausgebildet und waren ursprünglich in Sichtbeton ausgeführt (heute ist der Beton beider Türme mit einem Witterungsschutz angestrichen). Die von gefalteten Holzdecken über dem Fensterband abgeschlossenen Innenräume ähneln sich in ihrem Wandaufbau. Zwischen die das Dach tragenden hellen Betonpfeiler sind die bräunlichen Mauerwände eingehängt. In der Markuskirche aus Sandstein in der Bruder-Klaus-Kirche aus für die Akustik wichtigem Lochziegelmauerwerk. Dieses wurde auch in der Krypta der Markuskirche verwendet. Während die Außenwände der Markuskirche

auch in ihrem äußeren Erscheinungsbild durch die Materialität des Sandsteins geprägt sind, ist das Oktogon der Bruder-Klaus-Kirche weiß verputzt. Beim in Schwarz-Weiß-Fotografien überlieferten Modell der Bruder-Klaus-Kirche sind die Außenwände jedoch dunkler. Möglicherweise sollten sie ursprünglich – gewissermaßen als ästhetisches Gegenstück zur Markuskirche – auch steinsichtig ausgeführt werden. Doch zeigen schon Fotografien aus den 1960er Jahren, dass die Backsteinwände schon damals weiß verputzt waren. So ist die Backsteinsichtigkeit lediglich in der Eingangsfront nach außen getragen. Diese ist zur Pavillonschule ausgerichtet, an deren Fassaden sich gleichfalls das Zusammenspiel der Materialien Backstein und Beton zeigt. Weiß verputzte Wände prägen bei beiden Gemeindezentren die Fassaden der nachgeordneten Gemeindebauten und Pfarrhäusern. Entgegen der im Nachgang der Ausstellung „SOS Brutalismus“²⁰ die Art-brut-Ästhetik als die vorherrschende innovative Gestaltungsform von Kirchengebäuden der 1960er Jahren zu sehen, zeigt sich zumindest Anfang der 1960er Jahre auf dem Goldenbühl noch ein etwas differenzierterer Umgang mit materialästhetischen Wirkungen.

4. Die Volksschule am Goldenbühl

Den 1. Preis des von der Stadt Villingen in Südbaden ausgeschriebenen Architekten-Wettbewerbs für die Errichtung einer Volksschule am Goldenbühl errangen die Architekten Günter Behnisch und Lothar Seidel aus Radolfzell im März 1960.²¹ Von Ostern 1961 bis Ostern 1963 entstanden in einem ersten Bauabschnitt die vier Pavillons und das Hauptgebäude mit den Spezialklassen und der Verwaltung. Das Gemeinschaftsgebäude, das Turnhalle, Gymnastiksaal, Aula und Singsaal mit den dazugehörigen Nebenräumen enthält, wurde im 2. Bauabschnitt von Oktober 1962 bis Mai 1964 errichtet.

Ein Grundgedanke des Entwurfs war es die Schulanlage – der Hanglage angepasst – auf zwei Ebenen anzulegen. Auf der oberen Ebene bilden, im rechten Winkel zueinander angeordnet, das Hauptgebäude und das Gemeinschaftsgebäude

einen Eingangshof. Hier befinden sich die Parkplätze, werktags für die Volksschule, feiertags für die Bruder-Klaus-Kirche. Vom Eingangshof aus gelangt man unmittelbar in den Hauptbau mit den Spezialklassen und der Verwaltung sowie zu dem Gemeinschaftsgebäude. Zu der unteren Ebene mit den Pausenhöfen und den Klassenräumen in den vier Pavillons führt an der Schmalseite des Hauptbaus eine Freitreppe um ein Geschoss hinab, so dass der Spezialklassenbau nach Norden zweigeschossig und nach Süden durch ein Souterrain zum Pausenhof dreigeschossig ist. Die vier Pavillons sind mit Pultdächern für die zweiseitige Beleuchtung der Schulklassen und Flachdächern über den Nebenräumen, sowie eigenen kleinen Pausenhöfen ausgestattet. Im Zentrum der Pausenhöfe war ein Theaterhof für Schüleraufführungen im Freien angelegt.

Wie die Goldenbühl-Siedlung als „organische Stadt“²² angelegt ist, so ist auch die Schule im Sinne einer „organischen“ Gesamtkomposition aufgefasst. Gebäude und Freiräume verwachsen zu einer organisch-harmonischen Einheit. Die städtebauliche Situation am abfallenden Hang des Goldenbühlhügels ermöglichte das gegenseitige Ineinanderwirken der Innen- und Außenräume von Baukuben, Baugruppen, Wegüberdachungen, Schulhof- und Grünflächen in einer hohen außenraumgestalterischen Qualität.

Der Bautyp der Pavillonschule ist eine von mehreren seit den 1920er Jahren entwickelten Reformschulkonzeptionen.²³ Diese wandten sich gegen die monumentalen Schulbauten der Kaiserzeit. Die Reformen lehnten das einschüchternde System der hohen dunklen Flure und Treppenhäuser, die die zarten Seelen der Kinder der Grundschulklassen eher verängstigten als zur Entfaltung brachten, ab. Pavillonschulen wurden im Zuge der Demokratisierung Deutschlands in den 1950er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland häufiger umgesetzt. Sie hatten ihre Vorbilder in den skandinavischen Ländern, der Schweiz und den USA. Sie sollten der besonderen Berücksichtigung des Maßstabs des Schulkindes dienen, und eine Atmosphäre schaffen, die die Erziehung des Kindes zu einem selbständigen

und kooperativen Wirken in einem demokratischen Gemeinwesen im Sinne Pestalozzis ermöglicht. Zu diesem Konzept gehörten auch die Ausstattung mit ausreichend Tageslicht und Luft, die sich in der unmittelbaren Einbindung der Gebäude ins Umgebungsgrün sowie eine zweiseitige Durchfensterung der Klassenräume zeigt.

Bautechnisch sind die Villingener Schulgebäude nach einem Rastersystem von 3,0 Metern in Stahlbeton-Skelett-Konstruktion mit Rippendecken, teils mit Sichtziegelmauerwerk, teils Beton mit granulierter Eternitverkleidung errichtet. Zwar ist das ursprüngliche, für die Ästhetik des Bauens der 1950er und frühen 1960er Jahre typische filigrane äußere Erscheinungsbild der Fassaden und Dächer heute z.T. durch unsensible Umbauten der 1990er Jahre überformt. Dies zeigt sich etwa bei den vollkommen überdimensionierten Kupferblechstirnbändern an den Flach- und Pultdachbauten. Doch ist das Gesamtkonzept der von Behnisch und Seidel entworfenen Baugruppe bis heute noch gut erlebbar. Im Innern des Hauptbaus sind die durchlichteten Flure mit den die Geschosse verbindenden Treppen und bauzeitlicher ortsfester Ausstattung, wie Türen, Oberlichtfenstern, Heizkörpern, gelochten Gipskartonplatten, noch relativ authentisch erlebbar. Die Unterrichtsräume sind weitgehend umgebaut. Die beste historische Erhaltungsqualität weist das Gemeinschaftsgebäude mit Aula und Turnhalle auf. Besonders authentisch wirkt heute noch die Aula mit der originalen, abgetreppten, auf eine Bühne ausgerichteten Bestuhlung.

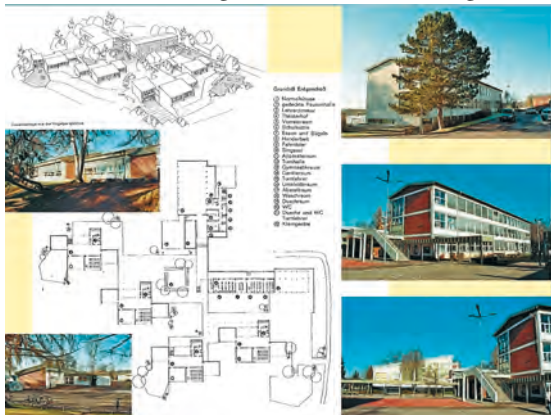


Abb. 1: Goldenbühlsschule.

(Foto: Cremer)

5. Exkurs zur Geschichte der kirchlichen Gemeindezentren

Die Erforschung der Geschichte der Funktion und Gestalt von Gemeindezentren ist bisher wenig untersucht. Wenn von den frühen Gemeindezentren des späten 19./frühen 20. Jahrhunderts die Rede ist, wird oft nur ein lapidarer Hinweis darauf gegeben, dass es sich um einen „Gruppenbau“ handelt, um sich dann in der detaillierten Beschreibung der Kirche zu beschränken. Auf das Arrangement als Baugruppe und das funktionale Beziehungssystem von Kirche, Pfarrhaus, Gemeinderäumen, Kindergarten und Wohnungen für Kirchendiener, Organist, Diakon oder Gemeindeschwestern wird meist nicht näher eingegangen.

Aus dem Blickwinkel langfristiger Bautypenentwicklungen betrachtet sind die um ein Kirchengebäude gruppierte Gemeindebauten im 19. und 20. Jahrhundert Abwandlungen der uralten Baugruppe aus Kirchhof und Pfarrhof. Sie wurde über die Jahrhunderte stetig den neuen gesellschaftlichen Gegebenheiten und gemeindlichen Bedürfnissen angepasst. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert bestanden diese in der neuen Rolle der Gemeindegemeinschaft.

In Reaktion auf die Entkirchlichung der Gesellschaft durch Einführung staatlicher Schulen und Standesämter sowie Sozial- und Wohlfahrtsverbänden sah der Dresdner evangelische Großstadtpfarrer Emil Sulze in den 1880er Jahren die Kirche Teilen ihrer ureigensten Aufgaben beraubt. Durch vertiefende soziale Gemeindegemeinschaft, wie Armen- und Altenpflege, Kinderbetreuung und Unterricht versuchte er diese zurückzugewinnen. Aus seinem Konzept der „lebendigen Gemeinde“ entwickelte Sulze seit 1881 neue Vorstellungen für den Kirchenbau.²⁴ Die Kirche sollte als Versammlungsraum der Gemeinde „ein einheitlicher, emporenloser familiärer Raum mit Stühlen im Halbkreis oder in Hufeisenform um die ambonenartige Kanzel“²⁵ sein. Für Versammlungen von Gemeindegemeinschaften an Werktagen sollten entsprechende Gruppenräume in einem Gemeindehaus eingerichtet werden.

5.1. Gemeindezentren vom späten 19. Jahrhundert bis in die Zwischenkriegszeit

Beispiele im Sinne der „lebendigen Gemeinde“ verwirklichter „Gruppenbauten“ aus dem 19. Jahrhundert sind rar. Zu den frühesten gehört die evangelische St. Petrikirche in Hamburg-Altona. Sie wurde 1883 nach Entwurf von Johannes Otzen²⁶ mit Pfarrhaus und kleinem Saalbau konzipiert. Die bescheidensten Gemeindezentren der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg schuf Otto Bartning in den evangelischen Diasporagebieten der Österreich-Ungarischen Doppelmonarchie: Etwa 1905/06 die ev. Friedenskirche mit Pfarrhaus in Peggau oder 1908–10 die ev. Auferstehungskirche mit Pfarrhaus in Rottenmann.²⁷ Als einen „der ersten geglückten „Gruppenbauten“ benennt Gerhard Langmaack²⁸ das Gemeindezentrum von Erich Blunck in der Gartenstadtsiedlung Berlin-Nikolassee von 1910.

Ebenfalls als Teil einer im Heimatschutzstil gestalteten Gartenstadtsiedlung entwarf Martin Elsaesser 1907 die evangelische Pauluskirche in Schwenningen als „Gruppenbau“. Ideen für die geplante Industriearbeiter-Siedlung „Neckarvorstadt“ existieren nur auf dem Papier. Nach der im Stadtarchiv überlieferten Planzeichnung²⁹ einer als Friedensplatz bezeichneten Anlage mit Siedlungshäusern im Heimatstil und dem in den 1920er Jahren offensichtlich noch nach diesem ursprünglichen Siedlungskonzept mit zentraler Grünanlage und Randbebauung mit Torhaus entwickelten Anlage des Paulusplatzes lässt sich darauf schließen, dass hier im Sinne der Ende des 19. Jahrhunderts erschienenen Publikationen zur Stadtplanung von Reinhard Baumeister, Camillo Sitte und Joseph Stübben eine sich bis zum heutigen Bereich der Siedlung Hammerstatt³⁰ erstreckende Siedlung geplant war.³¹ Von Elsaessers Gemeindezentrum konnten aus finanziellen Gründen bis 1910 nur Betsaal und Pfarrhaus fertiggestellt werden. Für die Errichtung der geplanten Kleinkinderschule fehlte das Geld.

Mit der Planung einer „Kleinkinderschule“ deutet sich hier etwas an, das dann in den 1950er/60er Jahren zum Standard von Gemeindezentren werden sollte. Zu Zeiten, als die Erzie-

hung noch in kirchlicher Obhut lag, waren Kirche, Pfarrhaus bzw. Pfarrhof und Schule immer eine zusammengehörige bauliche Anlage. Der Kindergarten ist eine relativ junge Bauaufgabe, die sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts erst nach und nach durchsetzte. Als seit Anfang der 1960er Jahre der Kindergarten- und Schulbau für die geburtenstarken Jahrgänge boomte und die Schulaufsicht endgültig von den Kirchen an die Kommunalverwaltungen gelangte, übernahmen bei Neubauplanungen von Gemeindezentren die konfessionellen Kindergärten den ehemaligen Platz der Schule im Ensemble um die Kirche.

Im Sinne der von Architekten wie Bartning und Elsaesser und Theologen wie Paul Tillich entwickelten Ideen zum Themenfeld der Begriffspaare profan/sakral Werktag/Feiertag, zeigten viele der in der Zwischenkriegszeit entstandenen evangelischen Gemeindezentren eine Tendenz zur Profanierung. Sie wurden auch oft gar nicht mehr als „Kirchen“ bezeichnet, sondern schlicht nach einer protestantischen Glaubensautorität etwa „Paul-Gerhardt-Haus“ genannt.³²

5.2. Gemeindezentren nach dem Zweiten Weltkrieg

Eine an diese Konzeption anknüpfende bauliche Anlage ist das Johannes-Brenz-Gemeindehaus der ev. Kirchengemeinde Trossingen. Es wurde 1956/57 nach Plänen des Stuttgarter Architekten Walter Ruff errichtet. Um einen Hof gruppiert sind ein freistehender Glockenturm, ein Kindergarten mit angefügtem Pfarrhaus und das Gemeindehaus. Dieses beherbergt neben einem großen Saal Gruppen- und andere Nebenräume sowie eine Hausmeisterwohnung. Der Gottesdienstraum ist multifunktional auch für große kulturelle Veranstaltungen nutzbar. Er besitzt eine für Musik- und Theateraufführungen geeignete Bühne. Bei Bedarf kann er durch Öffnen von Faltwänden um die beiden an der Rückseite übereinander gelegenen Gruppenräume für Großveranstaltungen erweitert werden.

Ein ähnliches Beispiel ist die Villingener Pauluskirche. Sie wurde 1954–59 nach Entwürfen des Mannheimer Architekten Max Schmechel in

Hanglage zwischen Kalkofenstraße und Waldstraße ausgeführt. Da es hier einen richtigen Kirchenraum gibt, der bei Bedarf durch Öffnen hölzerner Schiebetüren um den Gemeindesaal erweitert werden kann, heißt das Gemeindezentrum „Pauluskirche“. Es besteht aus vier rechtwinklig aneinander gesetzten, einen annähernd geschlossenen Hofraum bildenden Baukörpern. Die Baugruppe umfasst Kirche, Gemeindesaal, Jugendräume, Kindergarten und Wohnungen für Diakonissen, Gemeindehelferin und Kirchendiener. Die Kirche ragt durch ihren höher gelegenen Standort heraus. Mit ihren schmalen hohen Fenstern strahlt sie die Schlichtheit protestantischer Betsäle aus. An den achsensymmetrisch als Wegkirche angelegten Saalraum ist ein eingezogenes Altarhaus mit seitlich gestelltem Turm angefügt. In den 1970/80er Jahren wurde der Altar in das Schiff vorgezogen und der Altarraum mit neuen Prinzipalstücken ausgestattet.

6. Die Rummelsberger Grundsätze (1951)

Dadurch ist die Orientierung des Gottesdienstraumes an den Rummelsberger Grundsätzen, in denen 1951 die Ergebnisse der evangelischen Kirchenbautagungen fixiert worden waren, erheblich gestört. Dafür ist sie aber in der Markuskirche erhalten geblieben.

Im Sinne des Wegkirchenedankens führt hier ein Mittelgang auf den Altar zu. Die Kanzel befindet sich im leicht erhöhten Altarraum links vom zentral angeordneten Altar. Der Taufstein ist rechts des Altares aufgestellt. Nach den Rummelsberger Grundsätzen sollte der Kirchenbau durch die Liturgie bestimmt sein; also vom inneren Sakralraum nach außen konzipiert werden, und sich deutlich von profanen Anlagen unterscheiden. Der Gottesdienstraum sollte eine schlichte Schönheit und sakrale Würde entfalten. In der Außenwirkung durfte die Kirche ganz unscheinbar sein. Die Gleichwertigkeit von Predigt und Abendmahl im Gottesdienst sollte durch einen auf einen erhöhten Altarbereich ausgerichteten Raum sichtbar werden. Im Zentrum sollte der Altar, ihm zur Seite die Kanzel stehen. Während das Eisenacher Regulativ (1861)

noch verschiedene Traditionen für den Taufort erlaubte, sollte das Taufsakrament durch Einbeziehen der Taufe in den Gemeindegottesdienst mit Standort im oder direkt vor dem Altarbereich aufgewertet werden.



Abb. 2: Markuskirche.

(Foto: Cremer)

7. Zur Planungs- und Baugeschichte der evangelischen Markuskirche³³

Die Markusgemeinde wurde am 1. April 1959 aus der Paulusgemeinde ausgepfarrt. Der Bau des Gemeindezentrums erfolgte unter der Oberleitung des Evangelischen Bauamtes Baden in Karlsruhe. Auf Bitten des Kirchengemeinderats schrieb dieses 1960 einen Architektenwettbewerb aus. Von den fünf eingereichten Arbeiten wurde der Entwurf des Freiburger Architekten Fritz Eberhard ausgewählt. Das Preisgericht befand, dass dessen Gesamtkonzeption Kirche-Gemeindezentrum-Kindergarten der städtebaulichen Situation am besten gerecht werde.

Da die Erstellung von Kindergärten um 1960 zu den dringlichsten Aufgaben gehörte, wurde dieser als erstes fertiggestellt. Auf das ursprünglich an der Heidelberger Straße geplante Gemeindehaus musste aus Kostengründen verzichtet werden. Stattdessen wurde als Souterrain des Flügels, der Kirche und Kindergarten miteinander verbindet, ein Gemeindesaal eingebaut. Über ihm befinden sich Sakristei, Küster- und Schwesternwohnungen, Richtfest feierte man am 5. November 1961. Die Kirchenweihe erfolgte am 4. Advent 1962. Danach wurden das Pfarrhaus und zuletzt der frei stehende Kirchturm errichtet.

Nach programmatischen Texten Martin Elsaessers zum protestantischen Kirchenbau aus

den 1920er Jahren³⁴ kann das Kirchengebäude in städtischen Neubaugebieten den Ort nicht mehr durch bloße Größe dominieren. Es muss einem baulichen Umfeld von zweckmäßigen weltlichen Bauten eingepasst werden. Es sollte als selbständiges, in sich ruhendes Zentrum, von dem die Gemeindearbeit ausstrahlt und in dem sich die Gemeinde versammeln kann, erkennbar sein. Die Baugruppe sollte sich gut in das Stadtbild einfügen, ohne sich der anonymen Profan-Architektur unterzuordnen. Dieser Idee folgend entwarf Eberhard in erhöhter Lage, auf leicht abfallendem Gelände, eine an den Formen der „Klassischen Moderne“ orientierte, klar gegliederte Baugruppe. Die proportional ausgewogen aufeinander bezogenen Baukörper schaffen verschiedene Außenräume und wirken gestaltend in die umgebende Grünanlage hinein. Obwohl das ursprünglich vorgesehene, die Hofanlage abschließende Gemeindehaus nicht realisiert werden konnte, ist der drei Meter über dem Niveau der Heidelberger Straße gelegene, quadratische Kirchplatz durch seinen Abstand zur Straße dennoch ein in sich ruhender Außenraum. Um diese Platzanlage sind Campanile, Kirchhof und Pfarrhaus gruppiert. Sie schmiegen sich an den leicht terrassierten südöstlichen Hang des Goldenbühlhügels. Die dominante Vertikale im Zentrum der Anlage ist der Campanile aus vier schlanken, hoch aufragenden Betonscheiben, in die der Glockstuhl eingehängt ist. Vom Kirchplatz führt ein Fußweg über breite Stufen seitlich der Kirche zum Parkplatz für Gottesdienstbesucher hinab. Das Pfarrhaus ist am Hang südwestlich von Kirche und Campanile als weiß verputzter Winkelbau mit Pfarrbüro und umfriedetem Pfarrgarten errichtet.

Die Kirche wurde als Stahl-Beton-Skelettbau über längsrechteckigem Grundriss mit 400 Sitzplätzen konzipiert. Durch ihre Größe und geschlossene Außenhautgestaltung als naturstein-sichtiger trutzig-blockhafter Quader ist sie aus den niedrigeren Gemeindebauten mit weißten Wänden herausgehoben. Allegorisch könnte man darin den Fels in der Brandung oder das Schiff bzw. die Arche im Häusermeer sehen.

Innen sind die Wände durch die leicht in den Raum vorstehenden grauen Betonstützen rhythmisiert. Der Sandstein changiert zwischen unterschiedlichen Rotbrauntönen bis hin ins Ocker-gelbe und harmoniert mit den grün-blau-grauen Fußbodenplatten aus norwegischem Quarzit sowie dem hellen Holz von Faltdecke, Altarrelief, Gemeindegestühl und Orgelprospekt. In dieses Farbkonzept fügt sich ferner der Farbklang der verwendeten Metalle Bronze, Kupfer und Messing für Taufständer, Unterbau des Altartisches, Predigt-pult, Kreuzifix, Altarleuchter und Beleuchtungskörper.



Abb. 3: „Markuskirche, Innenraum mit Blick zur Orgel.“
(Foto: Cremer)

Das Motiv hoch eingesetzter Fenster in Natursteinwänden stammt aus der romanischen Baukunst. In den als Schutzraum einer Gottesburg aufgefassten Kirchenräumen der Zwischenkriegszeit sorgte es durch diffuses Licht für die gewünschte mystisch-sakrale Stimmung. Architekt Eberhard und Pfarrer Hans-Günther Michel wollten zwar durch die „schützende geschlossene Schale um die Pfeiler“³⁵ einen Raum der Besinnung und Geborgenheit schaffen. Es sollte jedoch kein geheimnisvolles Dunkel vorherrschen. Der starke Lichteinfall durch die großen, hoch eingesetzten Klarglasfenster konterkariert die romanisierende Stimmungsarchitektur. Im Sinne der Herrnhuter soll der Raum durch Einfachheit der Ausstattung die Atmosphäre der Besinnung, inneren Sammlung und Feierlichkeit vermitteln.

Der Blick des Gottesdienstbesuchers wird konzentriert auf den nach Entwurf des Bildhauers Emil Jo Homolka gestalteten Altarraum gelenkt.



Abb. 4: Markuskirche, Innenraum mit Blick zum Altar.
(Foto: Cremer)

Das an der Altarwand angebrachte breitgelagerte Holzrelief³⁶ ist aus afrikanischer Eiche gefertigt und soll wie ein Altarretabel wirken. Daher ist es wie ein spätmittelalterliches Triptychon aus drei Reliefszenen zusammengesetzt. Es thematisiert die Auferstehung. Nach dem evangelischen theologischen Verständnis der frühen 1960er Jahre war das Göttliche nicht darstellbar. Man meinte, den Auferstandenen nicht mehr – wie es bis in die 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts noch üblich war – in menschlicher Gestalt darstellen zu dürfen. Daher wählte der Bildhauer für Christus das Zeichen des Kreuznimbus. Die Kreisform gilt als Zeichen des in sich ruhenden göttlichen Wesens, das ihr eingeschriebene Kreuz als Symbol Christi.

8. Exkurs: Die Idee vom sozialen Königstum Christi und die katholische liturgische Bewegung

Die „Moderne“ ist kein Phänomen, das erst in der Nachkriegszeit entstand. Es hat eine lange Vorgeschichte, die ideengeschichtlich bis zur Aufklärung zurückreicht. In diesem Kontext hatte die Französische Revolution wesentliche Auswirkungen auf das Verständnis der Funktion von Kirche. Die Staatsauffassung veränderte sich dahingehend, dass die Kirche innerhalb des Staates, nicht der Staat innerhalb der Kirche sei. Diese Vorstellung wurde von der katholischen Kirche nie akzeptiert. Nach der Säkularisierung und der Ausbreitung des ‚modernen Geistes‘ auf der Grundlage autonomen Vernunftgebrauches kämpfte die katholische Kirche das gesamte 19. Jahrhundert hindurch mit dem Bedeutungs-

verlust kirchlicher Werte und Normen in der ‚modernen Gesellschaft‘. Im Kampf um die Wiederherstellung ihrer Anerkennung als über allen Staatensystemen stehende oberste ethische und soziale Rechtsinstanz entstand der Gedanke, das „soziale Königstum Christi“ international gesellschaftspolitisch zu verankern. Die Herrschaft des Christ-König als übergeordnete Rechtsinstanz sollte juristisch in allen existierenden Staatsformen anerkannt werden. 1887 erklärte Papst Leo XIII., die Katholiken aller Bevölkerungsgruppen sollten sich nicht für eine bestimmte Staatsform engagieren. Vielmehr sollten sie Bereitschaft zur Mithilfe am Aufbau des sozialen Reiches Christi zeigen. So werde sich das Gottesreich öffentlich sichtbar in der Gesellschaft entfalten. Der erste Versuch der Einführung eines Christ-König-Festes wurde 1899 aufgrund nicht ausreichender Fundierung in der Heiligen Schrift und in der Liturgie abgelehnt.³⁷

In der Amtszeit von Papst Pius X., 1903–1914, wurde der universale Herrschaftsanspruch des Christ-Königs besonders in Lateinamerika vorangetrieben.³⁸ Am 6. Januar 1914 weihte der Erzbischof von Mexiko-City das Land Mexiko dem Heiligsten Herzen Jesu. Mit der Errichtung der weithin sichtbaren Herz-Jesu-Statue am geographischen Mittelpunkt Mexikos, auf dem 2480 m hohen „Cerro del Cubilete“ wurde der Anspruch der Herrschaft Christi als König über ganz Mexiko 1920 bekräftigt. Dass dies keine bloße religiöse Symbolpolitik war, zeigte sich 1928. Um vor aller Welt zu demonstrieren, dass die Grundlage seiner Regierung allein die mexikanische Verfassung ist, ließ der mexikanische Präsident Calles das Denkmal sprengen.

Zu einem ähnlichen Denkmal der Weihe des Rheins an das Herz Jesu wurde auf dem Jakobsberg bei Bingen 1924 der Grundstein gelegt. Ein Spendenaufruf von 1934 spricht dann nur noch vom „Christ-König-Denkmal“.³⁹ 1943 wurde das Projekt aufgegeben.

Am 11. Dezember 1925 führte Papst Pius XI. das Christ-König-Fest ein. Damit wurde nach dem Zusammenbruch der europäischen Monarchien die universale und absolute Herrschaft

Christi als König über die sich neu bildenden Demokratien erhoben. Aus den Evangelien und dem Tridentinischen Konzil abgeleitet erhob Pius XI. den Anspruch auf die gesetzgebende, richterliche und ausführende Gewalt für den Christ-König und damit eine Verankerung in den Verfassungen der Nationalstaaten.

In Deutschland wurde der Christ-König-Gedanke besonders in den aus der bündischen Jugend hervorgegangenen Vereinen und Verbänden der katholischen Jugend aufgegriffen. Die aus monarchistischer Mittelalter-Romantik abgeleitete Vorstellung, dem Christkönig als treue und gehorsame Soldaten zu huldigen und im Gefolgschaftsdienst die Anerkennung des universalen Herrschaftsanspruchs Christi und den Aufbau des Reiches durchzusetzen, kam dem Männerideal der bündischen Jugend entgegen.⁴⁰ Im am 20. Juli 1933 zwischen der katholischen Kirche und Hitlerdeutschland abgeschlossenen Reichskonkordat „unterlief der Kirche ein schwerwiegender Verhandlungsfehler“⁴¹ Mit der Formulierung im Artikel 31, dass katholische Vereine, Verbände und Organisationen „ausschließlich religiösen, rein kulturellen und karitativen Zwecken“ bzw. „sozialen oder berufsständischen Aufgaben“ dienen und nicht parteipolitisch agieren sollten, hatte die Kirche quasi deren Entpolitisierung zugestanden. Nach einem kurzen Kräftemessen zwischen 1934 und 1936 mit dem NS-Regime sah sich die Kirche „gezwungen, den gesellschaftspolitischen Aspekt des Christkönigsgedankens (vorübergehend) aufzugeben. Das Augenmerk richtete sich fortan verstärkt auf die Errichtung des Königiums Christi in der Seele des Einzelnen.“⁴²

Zwar gab es nach dem Zweiten Weltkrieg amtskirchlicherseits Versuche den Christ-König-Gedanken wiederzubeleben, doch erreichte sie die Nachkriegsgeneration mit diesem hierarchischen Gesellschaftsmodell nicht mehr. In den 1960er Jahren kam es zu einer Neuinterpretation des Christ-König-Gedankens im Sinne des Bildes vom „Guten Hirten“, der sich liebend und sorgend, gerecht und barmherzig um die Menschen kümmert. Der Aufruf zum gemeinsamen Kampf

gegen eine gottlose Welt wurde durch den Aufruf zum persönlichen Einsatz für Frieden und Gerechtigkeit ersetzt.

9. Johannes van Ackens Idee vom katholischen Kirchengebäude als liturgisches Gesamtkunstwerk

Als Auslöser der Veränderungen des katholischen Kirchenbaus im 20. Jahrhundert gilt die „Liturgische Bewegung“. Sie nahm in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in niederländischen, belgischen und deutschen Benediktinerklöstern – hier Beuron und Maria Laach – ihren Ausgang. Sie strebte eine religiöse Erneuerung bzw. die Restauration des Mönchtums im Sinne der mittelalterlichen Liturgietradition an. 1903 forderte Papst Pius X., die Messe ihres rein klerikalen Charakters durch eine tätige Teilnahme zu entbinden. Im selben Jahr gründete Carl Muth die einflussreiche reform-katholizistische Kulturzeitschrift „Hochland“, der 1913 Ernst Thrasolt mit „Heiliges Feuer“ eine stark von der katholischen Jugendbewegung rezipierte Monatszeitschrift an die Seite stellte. Seit dem belgischen Katholikentag in Mechelen 1909 entwickelte sich die liturgische Bewegung zu einer gesamtkirchlichen, auch von Laien getragenen Bewegung, die sich gegen den Ausschluss des Volkes vom Kultus wandte. Die Gemeindeglieder wollten nicht mehr nur passiv an der Messe teilnehmen, sondern sich – wie die Protestanten – als Gemeinschaft von Laienaposteln bzw. Laienpriestern verstanden wissen.

1922 publizierte Johannes van Acken, der damaligen Leiter der Berliner Caritas, sein Büchlein „Christozentrische Kirchenkunst – Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk“. Die 1923 in leicht überarbeiteter und erweiterter Neuauflage erschienene Schrift entwickelte sich in der Zwischenkriegszeit schnell zu dem am häufigsten rezipierten Schlüsseltext für die Erneuerung des Kirchenbaus im Sinne der liturgischen Reformbewegung.

Van Acken konstatierte, dass die Gläubigen durch die Fülle des weltlichen Treibens zu stark beansprucht seien, um im Kirchenraum noch ihre Seelenruhe zu finden. Daher bedürfe der Kir-

chenraum einer stärkeren Abgeschlossenheit. Um den Bewohnern von Mietskasernen und Arbeiterkolonien ein Heimatgefühl zu geben, müsse man ihre Sehnsucht „nach schlichter, aber monumentaler, das ganze Dasein autoritativ beherrschender Wahrheit“⁴³, befriedigen. In Frühchristentum, Frühmittelalter und Romanik fänden sich die kostbarsten Anregungen für die neu zu schaffende klare und eindrucksvolle Monumentalkunst. Für adäquate Formfindungen des erhabenen Zweckgedankens der Liturgie könne die Werkbundidee der verständlichen, aus dem Zweckgedanken entwickelten Schönheit nutzbar gemacht werden. Sprich: Die Würde des Heiligtums solle bei aller Schlichtheit durch königliche Vornehmheit zum Ausdruck kommen. Für den Skulpturenschmuck seien insbesondere die beherrschenden Christusdarstellungen der deutschen Romanik vorbildlich.

Wie die Architektur von Richard Wagners Bayreuther Festspielhaus der Inszenierung der Musikdramen als Gesamtkunstwerk diene, so komme Architektur im Kirchenbau eine der Liturgie dienende Funktion zu. Wie dort durch einheitliche Gesamtwirkung aller Künste, von der Musik, dem Schauspiel, dem Bühnenbild bis hin zur Architektur, die Zuschauer durch nichts vom Geschehen auf der Bühne abgelenkt werden sollten, so seien im liturgischen Messopferraum alle Künste einheitlich auf das Kernegeheimnis der Messfeier auszurichten und den Forderungen des christozentrischen und des Gemeinschaftsgedankens einzufügen. Am Altar versammelt sich die Opfergemeinschaft um Christus, den König des Heiligen Gastmahls. Entsprechend sollte die Majestät des künstlerischen Gedankens vom Altar ausgehen.

Daraus leitet van Acken eine – auch in der Bruder-Klaus-Kirche verwirklichte – von der Altarstelle ausgehende christozentrische Raumgestaltung in Form eines Einheitsraums mit beherrschender Betonung eines Christusbildes ab. Wenn man von dem Satz ausgehe, dass das liturgische Bedürfnis den Raum schaffe, bedeute das für das Kircheninnere, die Verkürzung und Verbreiterung des Chores zur engeren Verbin-

dung von Altar und Gemeinde sowie eine Weitung des Hauptraums zu einem großen Saal unter Verzicht auf den Blick hemmende Säulen und Pfeiler. Die Altarstelle als die Stätte des Messopfers sei erhöht in Mitten der Gemeinschaft anzuordnen. Der bisherige Glockenturm sei bescheiden auszubilden oder als schlichter Glockenträger gänzlich vom Kernbau abzurücken. Sofern überhaupt noch Nebenschiffe gewollt seien, solle man diese auf bloße Gänge und Beichtnischen reduzieren. Die Zahl eventueller Nebenaltäre und Andachtsräume sei auf das wirkliche Bedürfnis zu beschränken. In Bruder-Klaus gibt es keine Seitenschiffe und keine echten Nebenaltäre. Lediglich an der Nordseite wurde 1963 eine Bronzeplastik angebracht. Sie stellt die Erscheinung Unserer Lieben Frau von La Salette im Jahre 1846 dar. Das St. Josefsrelief gegenüber kam erst 1972 hinzu.

Für die Taufe forderte van Acken, sie müsse aus ihrem Dasein als „Winkelsakrament“ herausgeholt werden. Idealerweise solle man ihr – wie in Bruder-Klaus geschehen – einen würdevollen Platz im westlichen Eingangsbereich einräumen; am besten als eigenständiger Raumteil im Sinne einer Taufkapelle.

10. Die Katholische Pfarrkirche St. Bruder Klaus⁴⁴

10.1. Zur Planungs- und Baugeschichte

Am 16. Februar 1960 konstatierte die kath. Gesamtkirchengemeinde von Villingen, es sei nicht mehr zu verantworten, dass die Stadtteile Haslach bzw. Bickenberg und Goldenbühl ohne eigene Kirchengemeinde seien. Das nördliche Stadtgebiet aus den Teilen „Goldenbühl“, „Kurveiertel“ und „Ifängele“ umfasse schon ca. 6.000 Einwohner, Tendenz steigend. Die evangelische Kirche werde schon im Frühjahr mit dem Bau eines Gemeindezentrums beginnen. Das Erzbischöfliche Ordinariat gab seine grundsätzliche Zustimmung für eine Kirche mit 800 Sitzplätzen und bat die Angelegenheit zu forcieren.

Am 27. Mai 1962 wurde mit dem Bau der Bruder-Klaus-Kirche begonnen. Die Benedizierung fand am 22. Dezember 1963, die Konsekration am 13. Dezember 1964 statt. Annähernd zeit-

parallel tagte das II. Vatikanische Konzil vom 11. Oktober 1962 bis zum 8. Dezember 1965. Als eine der ersten Entscheidungen des Konzils wurde am 4. Dezember 1963 die „Konstitution über die heilige Liturgie“ verabschiedet. Im Sinne der seit Anfang des 20. Jahrhunderts von der liturgischen Bewegung vorgetragenen Forderung nach einer stärkeren Einbindung der Gläubigen als Laienapostel in das eucharistische Geschehen wurde nun die Zelebration der Messe versus populum offiziell gestattet. In der römischen Ritenkongregation „Inter oecumenici“ vom 26.9.1964 wurde nun festgestellt: "Der Hochaltar soll von der Rückwand getrennt errichtet werden, so dass man leicht um ihn herumgehen und an ihm zum Volk hin zelebrieren kann. Er soll in den heiligen Raum hineingestellt sein, daß er wirklich die Mitte ist, der sich von selbst die Aufmerksamkeit der ganzen versammelten Gemeinde zuwendet." Die "Richtlinien der deutschen Bischöfe für die Feier der heiligen Messe in Gemeinschaft" vom 20.1.1965 präzisierten, dass Chor und Gemeinderaum eng aufeinander zu beziehen sind, um die Einheit der Gemeinde zu demonstrieren bzw. zu festigen. Ambo und Tabernakel wurden nun jeweils eigenständige Orte auf der Altarinsel zugestanden.

Da die Entscheidungen über die liturgische Ausrichtung der Bruder-Klaus-Kirche durch Erzbischof Schäufele zwar mit Wissen um die Diskussionen auf dem Konzil, aber immer kurz vor den von dort ausgehenden Beschlüssen erfolgten, geriet das liturgische Konzept zu einem merkwürdigen Zwitter, der stärker von den Ideen van Aekens, als vom II. Vatikanum abhängig ist. Der oktogonale Grundriss suggeriert einen Zentralbau, wurde aber durch ein angefügtes Altarhaus zu einer Wegkirche umgemünzt. Der Altar wurde zwar von der Altarwand gelöst und innerhalb des Altarhauses in Richtung Gemeinde vorgeschoben, aber der Tabernakel auf dem Altartisch installiert. Die heutige Aufstellung des Tabernakels auf einer separaten Stele entstand im Rahmen einer Chorraumgestaltung 1973, bei der man das Podest unter dem Zelebrationsaltar entfernte, um die Zelebration zur Gemeinde hin zu ermöglichen.

10.2. Zum Anteil von Architekt und Bauherr am Kirchengebäude

Der Bau war keine schöpferische Einzelleistung der entwerfenden Architekten Berthold Naegele und Erwin Foos. Die vom Erzbischöflichen Ordinariat verfassten Schriftstücke zum Bau der Bruder-Klaus-Kirche enthalten stets die Formel „... nach Plänen des Erzbischöflichen Bauamtes...“, häufig mit dem Zusatz „unter der Oberleitung Ohnmachts“.⁴⁵

Anton Ohnmacht besaß in seiner Funktion als Oberbaurat am Erzbischöflichen Bauamt eine große Entscheidungsbefugnis, doch war er auch nur Teil der Institution, die als kirchliche Baubehörde allein in der Lage ist, letztgültig zu entscheiden, welche funktionalen und liturgischen Vorgaben laut kirchlichen Bauvorschriften und in Rücksprache mit dem Erzbischof auf welche Weise einzuhalten sind. Dabei musste sich Ohnmacht innerhalb des Erzbischöflichen Bauamtes stets mit dem Baureferenten, Ordinariatsrat Dr. Bechtold, abstimmen. Und bei den liturgischen Fragen der Altarraumgestaltung behielt sich Erzbischof Dr. Hermann Schäufele stets das letzte Wort vor.

Die Ideen für Form und Gestalt des Gemeindezentrums wurden in Diskussionen eines mit örtlichen Gemeindevertretern besetzten Bauausschusses entwickelt. Pfarrkurator Eger, vor allem aber die Referenten des Erzbischöflichen Bauamtes in Freiburg entwickelten von Anfang an sehr präzise Vorstellungen, was die Architekten und die an der Ausstattung beteiligten Künstler im Sinne des gewünschten liturgisch-sakralen Bauprogramms liefern sollten.

Zunächst erhielten die Architekten den Auftrag, bis zum 15. April 1961 einen Entwurf für ein Gemeindezentrum mit folgendem Raumprogramm zu liefern: Kirche, Glockenturm, Sakristei, Pfarrhaus mit Schwesternwohnungen, Kindergarten mit Gemeindesaal und Gruppenräumen sowie Parkplätze für 20 bis 30 PKW.

Der eingereichte Vorentwurf wurde mit Schreiben vom 23. Mai 1961 vom Erzbischöflichen Ordinariat in sieben verschiedenen Punkten beanstandet. Neben Vorschlägen zur städtebau-

lichen Repräsentation nach außen, bemängelte man besonders die liturgisch-sakralen Lösungen: Der Taufstein stehe im Eingangsbereich zu beengt, die Befensterung sei „zu wenig gegliedert und gegenüber Chor und Eingangspartie nicht genügend abgesetzt“. Überhaupt könne der Aufbau des Chorraums mit Seitenaltar, Ambo und Ausbildung der Chorrückwand nicht als gelöst betrachtet werden.

In der Planung durch das Erzbischöfliche Ordinariat zeigt sich die Sorge um die Einhaltung der für den katholischen Kirchenbau geltenden liturgisch-theologischen Grundlagen. Neben den in der Erzdiözese Freiburg gültigen liturgischen Bestimmungen zog man die Schrift van Ackens und das 1959 erschienene „Handbuch für den Kirchenbau“⁴⁶ zu Rate.

Das Villingener Volksblatt bemängelte im Oktober 1961, dass der Altar nicht im Oktogon in Mitten des Gemeindevolks aufgestellt, sondern in einem angefügten, würfelförmigen Chor auf einer Theaterbühne platziert werde. Im Sinne van Ackens argumentierte Kurat Eger: Da das Oktogon keine Seitenschiffe habe und der Altar ohne großen Aufbau auskomme, komme der Entwurf dem Gedanken der Tischgemeinschaft mit Christus entgegen. Und der Erzbischof ergänzte, für das liturgische Geschehen sei es wichtig, dass nichts vom Chor mit dem Altar als Ziel und Blickpunkt des Kirchenraums ablenken dürfe. Entsprechend müsse sich das rundumlaufende Fensterband dieser Gesamtdisposition unterordnen.⁴⁷ Ein Schreiben des Erzbischöflichen Bauamtes an das Bürgermeisteramt vom 6. April 1962 bekräftigt die Vorstellung, mit diesem Raumkonzept auf der Höhe der Zeit zu sein: „Für die gewählte Zentralgrundrißform waren [...] neuere liturgische Gesichtspunkte, wie ungehinderter Blick aller Kirchenbesucher zum Altar, maßgebend. Der in einer Nische des Oktogons stehende Altar ist nahe zum Volk gerückt. Altar und das rund umlaufende 4 m hohe Fensterband in farbiger Betonverglasung bestimmen weitgehend die sakrale Haltung des Raumes.“⁴⁸ Ostung des Chorraums, oktogonaler Grundriß und Aufstellung des Taufsteins in die Nähe des Haupt-

eingangs wurden, wie Foos und Naegele in der Festschrift 1964 ausführten, an frühchristlichen bis romanischen Vorbildbauten orientiert, also an Kirchengebäuden genau der Zeitschichten, die van Acken zur Rezeption vorgeschlagen hatte.

Die schmale Vorhalle ist laut Naegele und Foos bewusst klein gehalten, „um Größe und Höhe des weihvollen Innenraums sowie die Steigerung zum Chorraum hin angemessen in Szene zu setzen“.⁴⁹ Durch Schrägstellung des Kirchengestühls zum Altar sollte dennoch eine Synthese zwischen Zentralbauvorstellung und auf den Altaranbau ausgerichteter Wegkirche erreicht werden. Die hohen Backsteinwandscheiben und Betonpfeiler sind „schwebend“ zwischen den Glasbetonfeldern eingehängt. Das Zusammenwirken der geschlossenen Wände mit der starken Brechung des Tageslichts durch die Betonverglasung lässt die von van Acken geforderte räumliche Abgeschlossenheit gegen Einflüsse der Außenwelt entstehen.

10.3. Zur Ikonographie und Motivik der künstlerischen Ausstattung

Ikonographie und Motivik der künstlerischen Ausstattung waren in den frühen 1960er Jahren brandaktuell. In der Urkunde zur Grundsteinlegung der benachbarten ev. Markuskirche am 5. November 1961 sind die damals virulenten Ängste vor Atomwaffenversuchen und dem Ausbruch eines neuen Weltkrieges deutlich benannt; in größerer Schrift und zentriert gesetzt folgt diesen Ausführungen der Satz „Nur Gottes Hilfe kann uns den Frieden erhalten.“ Dass die katholische Kirche den Schweizer Nationalheiligen Bruder Klaus von Flüe zum Schutzpatron wählte, kam nicht von ungefähr. Als im 15. Jahrhundert ein Bürgerkrieg drohte, setzte dieser sich für den Frieden unter den Kantonen ein. Um 1960 galt er als Patron eines vereinigten Abendlandes und des Friedens in der Welt. Zudem fanden verschiedene neue, im Rahmen theologischer Vorstellungen und Schriftauslegungen des 20. Jahrhunderts entwickelte christologische und mariologische Motive ihren Niederschlag in der Kirchengestaltung. Mit dem Kruzifix im Chor-

raum bezog man sich auf das 1925 eingeführte „Christ-König-Fest“. In Bezug zur Eröffnung des II. Vatikanischen Konzils 1962 am Tag des 1931 eingeführten „Festes der Mutterschaft der allerseeligsten Jungfrau Maria“ wurde für das Glasfenster ein Marienmotiv gewählt.

10.4. Christ-König als Kultbild

Überlegungen des Bauausschusses, die Altarwand in Form eines Mosaiks, Reliefs oder Gobelins zu gestalten⁵⁰, wies der Erzbischof zurück. Schäufele nahm die Empfehlung von Kurat Eger auf, ein hängendes Kreuz mit Darstellung des Christ-Königs als Kultbild anzubringen.⁵¹ Laut dem 16. Grund-Satz über die theologische Gestaltung des Kirchenraumes ist allein das Kultbild an der Stätte der Epiphanie legitimiert. Und so einzigartig, wie die Erscheinung Christi unter den Menschen „selbst im Raum der Kirche, so einzigartig ist auch der Rang des Kultbildes unter den sonstigen Bildern im Kirchenraum.“⁵² Das Kultbild zeigt den erhöhten „Herr(n) der Herrlichkeit, der durch die Passion hindurchging und uns in sein Leidens- und Todesgeheimnis einschließt, auf dass wir mit ihm in seine Herrlichkeit gelangen.“⁵³ Es überragt alle anderen Bilder in der Kirche an Rang und Bedeutung. Eine mit weiteren kleinteiligen Bildern gestaltete Altarwand hätte diesen herausragenden Rang des Kultbildes untergraben und zu viel Unruhe



Abb. 5: Bruder Klaus, Christ-König-Kreuz. (Foto: Cremer)

in das Allerheiligste gebracht. Aus demselben Grund entschied man sich auch Altar, Tabernakel, Leuchter, Ambo und Taufstein vom selben Künstler stilistisch einheitlich entwerfen und einheitlich in den gleichen Materialien Eisentuffstein und Bronze ausführen zu lassen.

Das von Bildhauer Josef Henger geschaffene Kruzifix zeigt den Christ-König im romani-schen Viernageltypus; an den Kreuzenden sind in Anspielung an eingefasste Edelsteine rubinrote Gläser als Zeichen der erlösenden Kraft des Blutes Christi eingelassen.⁵⁴

10.5. Die Betonglasfenster in Kirche und Krypta

Nach dem der an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe lehrende Künstler Emil Wachter kein Interesse gezeigt hatte⁵⁵, wurden Romuald Hengstler aus Deisslingen und Wilfrid Perraudin aus Freiburg 1962 mit den Entwürfen der Glasfenster beauftragt. Die verschiedenfarbigen Betonverglasungen wurden in 25 mm starkem Dickglas handgeschlagen, in hochwertigem Tonerde-Schmelzzement verlegt und mit 5 mm starken verschweißten Stahlarmierungen betoniert.

Am 13. Februar 1962 hatte der Bauausschuss gefordert:

„Der Innenraum der Kirche soll durch das rund umlaufende Lichtband eine sakrale Wirkung erhalten. Figürliche Darstellungen mit einer theologisch fixierten Themenstellung sind nicht unbedingt beabsichtigt. Vielmehr kann eine abstrakte Durchbildung, die eine Hinführung zu Altar und Chorraum ergibt, gewählt werden.“⁵⁶

Laut dem 1. Grund-Satz über die theologische Gestaltung des Kirchenraumes ist der „Begriff 'sakral' nur dann gültig, wenn man darunter wirklich die Zu-Ordnung zum sacrum versteht.“⁵⁷ Wie alle Teile der Architektur muss sich auch die Ausstattung dem übergeordneten Sinn des Kultraumes einfügen und „klar geordnet, mit zur Kultbereitschaft beitragen sowie die Phasen der Messe in der Erfahrung der Gläubigen entfalten helfen.“⁵⁸

Hengstlers (im Erzbischöflichen Archiv Frei-

burg nicht überlieferte) Entwurfsstudie vom 22. Juni 1962 zeigte einen achteiligen Zyklus zur christlichen Heilsgeschichte. Die in 8 Feldern ‚Schöpfung‘, ‚Geburt‘, ‚Passion‘, ‚Tod Christi‘, ‚Auferstehung‘, ‚Pfingsten‘, ‚Gericht‘ und das ‚himmlische Jerusalem‘ zeigende Arbeit überzeugte durch das Farbkonzept. „Es beginnt mit einem Weiss übergehend in Rot bis zur stärksten Steigerung in Rot beim ‚Tod Christi‘ und dann wieder schwächer werdend und auf Weiss zurückkehrend und somit das Band schließend.“⁵⁹ Um den gewünschten „sakralen Charakter“ zu erlangen, musste Hengstler im Detail noch nacharbeiten. Letztlich wurde das umlaufende Fensterband zwischen Dach und Außenmauern so stark abstrahiert, dass es auf den Laien wie eine rein ornamentale, zum Altarraum hin gesteigerte Farbkomposition wirkt.

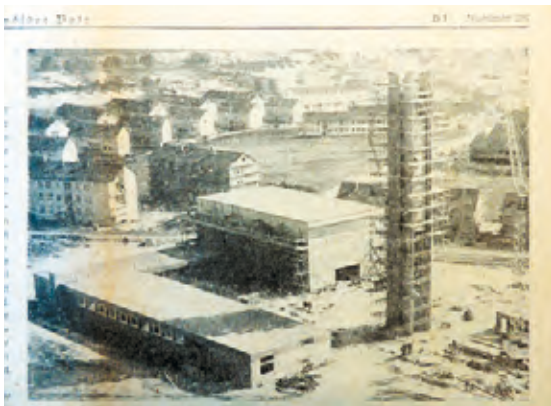


Abb. 6: Bruder Klaus im Bau. (Foto: Cremer)

Der Einbau von Krypten unter dem Altarraum in Kirchbauten der Nachkriegszeit geht auf die Generation der katholischen Jugendbewegung zurück, deren Sozialisation stark von der Organisation in den bündischen Gruppen wie „Quickborn“ beeinflusst worden war.⁶⁰ Sie waren stark geprägt durch die Erprobung der neuen liturgischen Formen in Burg- und Kryptamessen, in denen das Wir-Erlebnis der „Kirche als organische, lebensvolle Gemeinschaft des Leibes Christi“⁶¹ stark angesprochen wurde. Die Krypta von St. Bruder Klaus wurde für Werktags- und Traugottesdienste sowie Jugendgemeinschaften geschaffen. Um einen schlichten Altartisch aus

Muschelkalk waren im Halbrund Bänke mit insgesamt 60 Sitzplätzen angeordnet.

Die Stirnwand ist ausgefüllt von einem Andachtsbild. Auf Wunsch von Kurat Eger hat Perraudin „Unsere Liebe Frau vom Konzil“ dargestellt, orientiert am 12. Kapitel der Offenbarung des Johannes.⁶² Die breit gelagerte Fensterwand ist in zwölf hochrechteckige Felder geteilt. Zentral ist die Mutter Gottes auf der Mondsichel über dem Himmlischen Jerusalem. Von ihr aus breitet sich ein Strahlenkranz aus, der im Widerstreit mit den in dunklen Farben angedeuteten dämonischen Mächten des Satans steht, diese aber letztlich mit sanften Blau- und Gelbtönen am Horizont überstrahlt. Maria ist traditionell in lichtem Blauton dargestellt und aus verschiedenen Symbolen zusammengesetzt. Durch zwölf sie umgebende Sterne ist sie „als Königin der Patriarchen, Propheten und Apostel“⁶³ gekennzeichnet. Als Symbol Christi ist im Schoß Marias ein Kreuz mit drei Querbalken, also das Kreuz der griechisch orthodoxen Kirche dargestellt. Das ist ein deutlicher Hinweis auf die Ökumene, also auf das zentrale Thema des gerade eröffneten II. Vatikanischen Konzils.



Abb. 7: Bruder Klaus, Fensterwand mit 12 Feldern. (Foto: Cremer)

11. Die Architektur und ihre Ausstattung als Bedeutungsträger

Die Interpretation der Kirchen auf dem Goldenbühl auf Basis der zum Entstehungszeitpunkt gültigen liturgischen Vorschriften für den Kirchenbau und seine liturgische Ausstattung im Kontext der liturgisch-theologischen Strömungen des 20. Jahrhunderts bis in die 1960er Jahre hat

gezeigt, dass ein Geschichtsmodell welches die Entwicklung des Kirchenbaus beider Konfessionen als ein teleologisch auf das Zweite Vatikanum und als progressiv empfundene architekturästhetische Innovationen in Sichtbeton hinführendes System zu betrachtet, die Komplexität der historischen Entwicklung zu stark vereinfacht. Da man die Anlehnung moderner Kirchenbauten an Fabrikarchitektur und zu neuartige und fremde Gestaltungsformen als dem sakralen Charakter des Gottesdienstraumes nicht angemessen empfand, empfahlen die katholischen Baurichtlinien der 1950er Jahre zwar neuzeitliche Bautechniken und Materialien zuzulassen, aber nicht auf eine lockere Verbundenheit mit dem Kirchenbau der Vergangenheit zu verzichten.⁶⁴



Abb. 8: Bruder Klaus, mit oktagonalem Grundriss.
(Foto: Cremer)

Mit dem Zeltdach wurde deutlich bekundet, dass es sich um eine aktuelle Gebäudekreation handelt, die mit der Zelt-Gottes-Symbolik auf die Situation der Heimatvertriebenen Bezug nimmt.

Ostung des Chorraums, oktogonaler Grundriss und Aufstellung des Taufsteins in die Nähe des Haupteingangs wurden, wie Foos und Naegele in der Festschrift 1964⁶⁵ ausführten, an frühchristlichen bis romanischen Vorbildbauten orientiert, also an Kirchengebäuden genau der Zeitschichten, die van Acken zur Rezeption vorgeschlagen hatte. Zwar nennen die Architekten keine direkten Vorbilder. Aber beim oktogonalem Grundriss assoziiert, wer ein wenig mit der Geschichte des Kirchenbaus vertraut ist, Bauten wie das Baptisterium des Laterans aus dem 4. Jahrhundert, die karolingische Pfalzkapelle und Stiftskirche in Aachen oder die Stiftskirche von Ottmarsheim aus dem 11. Jahrhundert. Als Anspielungen auf das Frühmittelalter in Material und Stil sind auch die Bronzetüren zu sehen. Sie sind geschult an den Vorbildern in der Aachener Stiftskirche und den Domen zu Mainz, Hildesheim und Augsburg. Das Kultbild mit dem als romanisierender Vier-nageltypus gestalteten Christkönig am Kreuz ist an den Corpora der großen ottonischen und salischen Triumphkreuzen (etwa Kölner Gerokreuz) bis hin zum Halberstadter Domkreuz aus dem frühen 13. Jahrhundert orientiert.

In der profanen wie in der sakralen Malerei der Bonner Republik galt die abstrakte Kunst als Zeichen der Befreiung von der politischen Bevormundung und Reglementierung der Künste durch den Nationalsozialismus und den Stalinismus. In der kirchlichen Kunst verkörperte die Abstraktion weniger die mit der Demokratie erlangte politische Freiheit, sondern war religiöser Natur im Sinne einer Ehrfurcht vor der göttlichen Schöpfung. Die Betonglasfenster von Hengstler und Perraudin sind die Wiederbelebung der gotischen Farbglasfenstergestaltung mit Mitteln der modernen Kunst des 20. Jahrhundert. 1941 hatte sich die Künstlergruppe „Peintres de Tradition Francaise“ gegründet. Geschult an den orphistischen transparenten Farbklängen Delaunays und der strengen Konstruktionsweise des Kubismus strebten sie laut Werner Haftmann danach, „durch eine blühende Farbe und die Verstärkung der expressiven Qualität der abstrakten Form zu poetisieren“.⁶⁶ Sie bezogen sich damit

„auf die religiös gestimmte, zeichenhafte Kunst des Mittelalters und besonders auf die Spiritualität romanischer und gotischer Kirchenfenster, in denen auch die Formmittel des orphischen Kubismus – die Flächigkeit, die lichthaltige, suggestive Farbe, die strenge Hierarchie der Formen, die Bezeichnung der Gegenstandsform durch ein evokatives Zeichen – wiedererkennen ließen.“⁶⁷ Die „Peintres de Tradition Francaise“ erlangten mit ihrem künstlerischen Konzept großen Einfluss auf die Glasmalerei im Kirchenbau der Nachkriegsmoderne. Die Fähigkeit der Besten unter diesen religiös geprägten Künstlern erlangten – wie etwa Perraudin und Hengstler – ausgesprochene Qualitäten in der Auflösung des Konkreten in symbolische Zeichen, welche sie geschickt in einen Teppich mit abstrakter Netzstruktur und beherrschenden expressiven Farblängen einwebten.

Die Bruder-Klaus-Kirche ist ein guter Beleg dafür, dass sich die kulturelle Bedeutung eines Bauwerks nicht allein auf die Verwendung und ästhetisch gelungene Kombination stilistisch innovativer Architekturformen beschränken lässt, sondern auch und bisweilen sogar stärker in der geschickten Verwendung von Formen bau- und kunstgeschichtlicher Vorbilder als Architekturzitate begründet liegen kann. Wie dargelegt, wurde in der Bruder-Klaus-Kirche praktisch die gesamte Kirchengeschichte vom Frühchristentum bis zur Nachkriegszeit, unter starker Betonung des Mittelalters und unter Aussparung der des Zeitalters von Reformation und Aufklärung anwesend gemacht. Damit bringt der Kirchenbau als Gesamtkunstwerk das in den 1950er und 1960er Jahren vertretene konservative Weltbild der katholischen Kirche deutlicher zum Ausdruck als manche modische Formeninnovation.

Daneben ist die evangelische Markuskirche ein klassischer Vertreter der Rummelsberger Grundsätze und bildet damit das lutherische Liturgieverständnis innerhalb der protestantischen Kirchen ab.

Insgesamt bildet das auf der geographisch höchsten Stelle des Siedlungsgeländes platzierte Arrangement aus Volksschule und den im Sinne

einer Simultankirche einander zugeordneten Gemeindezentren der katholischen und evangelischen Kirche ein sehr bemerkenswertes Ensemble einer Stadtkrone. Alle drei Baugruppen stellen interessante Lösungen in der Entwicklungsgeschichte der jeweiligen Bauaufgabe im 20. Jahrhundert dar. Insgesamt ist die Goldenbühlsiedlung ein anschauliches Beispiel einer von der „Neuen Heimat“ im Sinne der organischen Stadtbaukunst entwickelten Wohnsiedlung der Nachkriegszeit. An ihr lassen sich viele typische Aspekte der Stadtentwicklungspolitik von den 1950er bis in die Mitte der 1960er Jahre ablesen.

Anmerkungen:

¹ Der Text ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags, der am „Tag des offenen Denkmals“ am 8.9.2019 in der Aula der Goldenbühlschule in Villingen gehalten wurde.

² Sinngemäß nach Axel Schild in: Axel Schildt/Dieter Siegfried: Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart, München 2009, S. 42.

³ Zit. nach ebenda S. 14.

⁴ Oskar Schroeder: Aufbruch und Mißverständnis. Zur Geschichte der reformkatholischen Bewegung, Wien/Köln 1969, S. 11.

⁵ Besonders im Rheinland und im Raum Frankfurt am Main schufen in der katholischen liturgischen Bewegung engagierte und von dem dortigen Gedankenaustausch inspirierte Architekten wie Rudolf Schwarz, Martin Weber und Dominikus Böhm schon in der Zwischenkriegszeit schon die ersten katholischen Kirchengebäude, die architektonische Formen des „Neuen Bauens“ bzw. der „Klassischen Moderne“ der 1920er Jahre aufnahmen und die Überlegungen Johann van Aekens (Christozentrische Kirchenkunst – Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk, 1. Aufl. 1922, 2. überarb. Aufl.) zur Gestaltung eines Kirchenraumes im Sinne einer christozentrischen Liturgie rezipierten.

⁶ Zum „Abendland“-Narrativ vgl. etwa: Axel Schild: Zwischen Abendland und Amerika. Studien zur westdeutschen Ideenlandschaft der 50er Jahre, München 1999; Dagmar Pöpping: Abendland. Konservative Utopie und konfessionelle Erneuerung in Deutschland (1914–1945), Berlin 2002; Vanessa Conze: Das Europa der Deutschen. Ideen von Europa in Deutschland zwischen Reichstradition und Westorientierung (1920–1970), München 2005.

⁷ Adolf Arndt: Demokratie als Bauherr, Vortrag in der Akademie der Künste Berlin 1960, in: Ingeborg Flagge, Wolfgang Jean Stock, Architektur und Demokratie. Bauen für die Politik von der amerikanischen Revolution bis zur Gegenwart, Stuttgart 1992, S. 52–65.

⁸ Louis Sullivan: The tall office building artistically considered, 1896.

⁹ In gleicher Weise zwei Arten von Zeichenhaftigkeit haben Venturi, Scott Brown und Izenour, Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftstadt, Braunschweig/Wiesbaden 1979 (engl. Originalaus-

- gabe 1978), gewissermaßen mit der die Zeichenhaftigkeit des „redenden Reliquiars“ ähnelnden „Ente“ und dem wie ein Reliquienschrein in Kastenform daherkommenden „dekorierten Schuppen“, der mit seiner zum öffentlichen Raum ausgerichteten, ornamentierten Hauptfassade „I'm A Monument!“ schreit, in der profanen Architektur einer postmodernen Geschäftsstadt beschrieben.
- ¹⁰ Etwa: Joseph Sauer: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters: mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis Sicardus und Durandus, Freiburg i. Br. 1902, 2. Aufl. 1924; Richard Krautheimer: Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture', 1942, deutsch: Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur, in: Richard Krautheimer: Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte, Köln 1988, S. 142–197; Günther Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951.
- ¹¹ Bruno Taut, Die Stadtkrone, Jena 1919, Nachdruck Berlin 2002, S. 51/52.
- ¹² Ebenda S. 69.
- ¹³ Gregor Schöllgen, Krieg. Hundert Jahre Weltgeschichte, München 2017, S. 75.
- ¹⁴ Philipp Ther: Die dunkle Seite der Nationalstaaten. „Ethnische Säuberungen“ im modernen Europa, Göttingen 2011, S. 264f
- ¹⁵ Zur Geschichte der deutschen Heimatvertriebenen grundlegend: Marion Frantzioch: Die Vertriebenen. Hemmnisse und Wege ihrer Integration. Mit einer kommentierten Bibliographie, Berlin 1987; dort nicht genannt: Hartmut Rudolph: Evangelische Kirche und Vertriebene 1945 bis 1972, 2 Bde., Göttingen 1984: unter den jüngeren Publikationen stellvertretend genannt seien: Andreas Kossert: Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945, München 2008; Christian Erdmann Schott: Kalte Heimat? Die Aufnahme der Flüchtlinge und Vertriebenen in der Evangelischen Kirche in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Kirche im Profanen. Studien zum Verhältnis von Profanität und Kirche im 20. Jahrhundert, Festschrift für Martin Onnasch zum 65. Geburtstag, hg. v. Irmfried Garbe im Auftrag der Historischen Kommission für Pommern, Frankfurt a. M. 2009, S. 351–363; R. M. Douglas: Ordnungsgemäße Überführung. Die Vertreibung der Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg, München 2012.
- ¹⁶ Zur Geschichte der „Neuen Heimat“ vgl.: Andreas Kunz (Hg.): DIE AKTE Neue Heimat. Krise und Abwicklung des größten Wohnungsbaukonzerns Europas 1982–1998, Frankfurt/New York 2003; Ulrich Schwarz (Hg.): neue heimat. Das Gesicht der Bundesrepublik. Bauten und Projekte 1947–1985, München – Hamburg 2019; Andres Lepik und Hilde Strobl: Die Neue Heimat [1950–1982]. Eine sozialdemokratische Utopie und ihre Bauten, München 2019; Die Neue Heimat. Eine sozialdemokratische Utopie und ihre Bauten, hg. v. der Landeszentrale für politische Bildung Hamburg, Hamburg 2019.
- ¹⁷ Zahlen nach Quellen Erzbischöfliches Archiv FR, Sign. 311-1949/16360; B4-1945/2317 sowie Archiv der ev. Markuskirchengemeinde.
- ¹⁸ Hans Bernhard Reichow: Organische Stadtbaukunst, Braunschweig 1948; ders.: Organische Baukunst, Braunschweig 1949; ders.: Die autogerechte Stadt, Ein Weg aus dem Verkehrschaos, Ravensburg 1959; Johann Göderitz, Hubert Hoffmann und Roland Rainer: Die gegliederte und aufgelockerte Stadt, Tübingen 1957; vgl. auch die grundlegenden Überblicksdarstellungen von Werner Durth: Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970, München 1992; sowie: Werner Durth/Niels Gutschow: Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940–1950, München 1993.
- ¹⁹ Vgl. Peter Graßmann: Ein modernes Stadttor: Das Hochhaus am Berliner Platz. Das höchste Gebäude Villingen-Schwenningens, <https://www.stadthochzwei.de/2017/08/08/urbanetendenzen-i-hochhaus-berliner-platz-12/>.
- ²⁰ Das fünfstimmige Glockengeläut der Bruder-Klaus-Kirche (bestehend aus: cis' - 6, e' - 4, fis' - 5, gis' - 6, h' - 4) lieferte die Fa. Schilling aus Heidelberg 1964. - Das fünfstimmige Geläut der Markuskirche, hergestellt von der Fa. Gebr. Rincker aus Sinn bestehend aus es' (große bzw. Toten-, Auferstehungs- oder Ewigkeitsglocke, Inschrift: „Fürchte dich nicht! Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige +“, Symbol: chi-rho mit Alpha und Omega) - ges' (Betglocke bzw. Vater-Unser-Glocke, Inschrift: „Ich bin der gute Hirte + Es wird eine Herde und ein Hirte werden + Ja / ich komme bald + Amen / ja komm / Herr Jesu! +“ - as' (Abendmahlsglocke, Inschrift: „Von Seiner Fülle haben wir alle genommen Gnade um Gnade +“, Symbol: Ähren und Weinstock) - b' (Morgenglocke, Inschrift: „Die Güte ist's / daß wir nicht gar aus sind / Seine Barmherzigkeit hat noch kein Ende / sondern sie ist alle Morgen neu +“ - des' (kleine bzw. Taufglocke, Inschrift: „Sehet / welch eine Liebe hat uns der Vater erzeigt / daß wir Gottes Kinder sollen heißen +“, Symbol: Taube und Wasser.
- ²¹ SOS Brutalismus: Eine internationale Bestandsaufnahme, hg. v. Oliver Elser, Philip Kurz und Peter Cachola Schmal 2017.
- ²² Vgl. Golden-Bühl-Schule Villingen Schwarzwald, hg. v. d. Stadt Villingen, Villingen 1964; Elisabeth Spieker: Günter Behnisch – Die Entwicklung des Architektonischen Werkes. Gebäude, Gedanken und Interpretationen, Stuttgart 2005.
- ²³ Die Ideen des organischen Bauens wurde seit 1925 von Hugo Häring in verschiedenen Beiträgen für Bauzeitschriften entwickelt, ab 1934 von Hans Scharoun adaptiert und nach dem Zweiten Weltkrieg besonders von Hans Bernhard Reichow (vgl. Anm. 7) publik gemacht.
- ²⁴ Einen kurzen Überblick über die Entwicklung des Schulbaus vom späten 19. Jahrhundert bis in die 1960er/70er Jahre bietet die Begleitbroschüre zur Ausstellung Schule als Denkmal. Stuttgarter Porträts, hg. v. Landesamt für Denkmalpflege Baden-Württemberg. Stuttgart 2014. Wichtigstes zeitgenössisches Standardwerk zum Schulbau im 3. Viertel des 20. Jahrhunderts, ist das in vier z. T. überarbeiteten Auflagen erschienene Buch von Alfred Roth: Das neue Schulhaus. Zürich, 1. Auflage 1950, 2. Auflage 1957, 3. Auflage 1961, 4. Auflage 1966; einen schnellen Zugriff auf die pädagogischen Hintergründe und Anforderungen für die sich daraus ergebenden Funktionen, die in Architektur umgesetzt werden mussten, bietet das von Hans-Hermann Groothoff und Martin Stallmann im Auftrag des Deutschen Evangelischen Kirchentags herausgegebene Pädagogische Lexikon. Mit einem Anhang über die Geschichte der Pädagogik und über das Bildungswesen der Länder, Stuttgart/Berlin 1961 (dessen 4. und letzte unveränderte Aufl. 1968 erschien).
- ²⁵ Der Evangelische Kirchenbau. Ein Vortrag von Lic. Dr. (Emil) Sulze, Pastor an der Dreikönigskirche zu Dresden (Abgedruckt aus der Protestantischen Kirchenzeitung 1881, Nr. 11 und 12.), Berlin 1912.

- ²⁶ Zit. nach: Hugo Schnell: Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts. München 1973, S. 17.
- ²⁷ Otzen gehört zu den bedeutendsten und innovativsten evangelischen Kirchenbaumeistern des späten 19. Jahrhunderts. Mit der Wiesbadener Ringkirche setzte er 1893/94 die von Pfarrer Emil Veesenmeyer 1890/91 mit dem „Wiesbadener Programm“ entwickelten theologischen Grundlagen für den Kirchenbau architektonisch um. Zum Wiesbadener Programm vgl. u.a. Peter Genz: Das Wiesbadener Programm. Johannes Otzen und die Geschichte eines Kirchenbautyps zwischen 1891 und 1930, Kiel 2011.
- ²⁸ Vgl. Otto Bartning: Vom neuen Kirchenbau, Berlin 1919. und den Ausstellungskatalog: Otto Bartning. Architekt einer sozialen Moderne, bearb. v. Werner Durth, Wolfgang Pehnt und Sandra Wagner-Conzelmann, hg. v. d. Akademie der Künste Berlin und der Wüstenrot Stiftung, Darmstadt 2017, S. 22–25.
- ²⁹ Gerhard Langmaack: Evangelischer Kirchenbau im 19. und 20. Jahrhundert. Geschichte – Dokumentation – Synopse, Kassel 1971, S. 39.
- ³⁰ Stadtarchiv Best. 3. 1-3, Nr. 5479.
- ³¹ Zur Siedlung Hammerstatt vgl. Folkhard Cremer: Als Schwenningen Großstadt werden wollte. Bürgermeister Ingo Lang von Langen, das Rathaus von Hans Herkommer, das Krematorium und der städtische Siedlungsbau der 1920er Jahre, Villingen-Schwenningen 2014, S. 20–29.
- ³² Gewissermaßen so etwas Ähnliches wie das von Friedrich Pützer, Paul Meißner und August Buxbaum ab 1904 geplante und gestaltete Paulusviertel in Darmstadt en miniature.
- ³³ Vgl. Körner, Hans/ Jürgen Wiener (Hg.): „Liturgie als Bauherr?“. Moderne Sakralarchitektur und ihre Ausstattung zwischen Funktion und Form, Essen 2010, S. 47f.
- ³⁴ Das Folgende nach den Beständen im Archiv der evangelischen Markuskirche Villingen, Akten zum Bauwesen der Kirche AZ XXXII 60/3, 60/5, 61, 61/1, 61/2, 61/12, 61/31, 61/33, 62; Stadt V-S, Bauarchiv, Akte Nr. 514369.1, Heidelberger Straße 2, Markuskirche; 50 Jahre Markuskirche 1959–2009, hg. v. d. evangelischen Markuskirche Villingen. Villingen 2009.
- ³⁵ Neue Gedanken zum Evangelischen Kirchenbau, 1919, Evangelische Kultbaufragen, 1924, und Evangelischer Kirchenbau in heutiger Zeit, 1930, wieder abgedruckt in: Thomas Erne (Hg.): Martin Elsaesser und der Moderne Kirchenbau heute, Marburg 2014, S. 14–45.
- ³⁶ Die neue evangelische Markuskirche. Sonderbeilage des Villingener Tagblatt, o.J., wohl 1960.
- ³⁷ Vgl. Emil Jo Homolka: Christus ist auferstanden! Zum Altarrelief für die Markuskirche in Villingen, in: Die Markuskirche Nr. 7, Villingen, Juli 1962.
- ³⁸ Vgl. Christoph Joosten, Das Christkönigsfest. Liturgie im Spannungsfeld zwischen Frömmigkeit und Politik. Francke, Tübingen 2002, S. 80.
- ³⁹ Vgl. ebenda S. 84.
- ⁴⁰ Vgl. ebenda S. 105-105.
- ⁴¹ Vgl. ebenda S. 296.
- ⁴² Olaf Blaschke: Die Kirchen und der Nationalsozialismus, Sonderausgabe Bonn 2019 (zuerst Ditzingen 2014), S. 96.
- ⁴³ Joosten, S. 297.
- ⁴⁴ Johannes van Acken: Christozentrische Kirchenkunst – Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk, 1. Aufl. Gladbeck 1922, S. 22.
- ⁴⁵ Das Folgende nach den Archivalien im Erzbischöflichen Archiv Freiburg, B4-1945/2317: Villingen-Schwenningen, Bruder Klaus, Bauten Liegenschaften, Fahrnisse, 1960-1974; B22-1945/16360: Villingen, St. Bruder Klaus, Kirche, Kirchenzentrum „Bruder Klaus“, 1961–1974; Bauarchiv der Stadt VS Akte Nr. 516515-1; sowie der Broschüre: Die St. Bruder-Klaus-Kirche in Villingen 1964, hg. v. katholischen Pfarramt St. Bruder Klaus in Villingen, Villingen 1964 (= Festschrift 1964).
- ⁴⁶ So etwa in der Urkunde zur Grundsteinlegung vom 13. Mai 1963 oder im Schreiben zur Konsekration vom 13.12.1964.
- ⁴⁷ Willy Weyres/Otto Bartning: Handbuch für den Kirchenbau. Grundlagen – Planung – Neue Kirchenbauten, München 1959.
- ⁴⁸ Erzbischöfliches Archiv Freiburg, B4-1945/2317.
- ⁴⁹ Ebenda.
- ⁵⁰ Berthold Naegele und Erwin Foes: Gedanken der Architekten, in: Festschrift 1964, S.13–15.
- ⁵¹ Erzbischöfliches Archiv Freiburg, B4-1945/2317.
- ⁵² Ebenda.
- ⁵³ Willy Weyres/Otto Bartning: Handbuch für den Kirchenbau. Grundlagen – Planung – Neue Kirchenbauten, München 1959, S. 30.
- ⁵⁴ Ebenda.
- ⁵⁵ Eine weitere, in ihrer künstlerischen Qualität die Hengstlers weit übertreffende Christkönigskulptur schuf der Schonacher Bildhauer Klaus Ringwald für die Villingener Heilig-Kreuz-Kirche, deren Kuratie 1971 aus dem weiter angewachsenen Pfarrbezirk der Bruder-Klaus-Kirche ausgegliedert wurde.
- ⁵⁶ Erzbischöfliches Archiv Freiburg, B4-1945/2317..
- ⁵⁷ Ebenda.
- ⁵⁸ Weyres/Bartning (wie Anm.), S. 11.
- ⁵⁹ Ebenda, S. 15.
- ⁶⁰ Erzbischöfliches Archiv Freiburg, B4-1945/2317.
- ⁶¹ Zur katholischen bündischen Jugend vgl. Franz Henrich: Das Einwirken der Bünde katholischer Jugendbewegung auf die katholische Jugendseelsorge in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung des eucharistisch-liturgischen Bereiches. Eine pastoralliturgische Untersuchung 1896–1945, Dissertation München 1967.
- ⁶² Michael Klöcker: „Erneuerungsbewegungen im römischen Katholizismus“, in: Kerbs, Diethart/Jürgen Reulecke: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal 1998, S. 575.
- ⁶³ Erzbischöfliches Archiv Freiburg, B4-1945/2317.
- ⁶⁴ Karl Eger: Die Krypta, in: Festschrift 1964, S. 28.
- ⁶⁵ Vgl. Melanie Mertens in: Gotteszelt und Grossskulptur, S. 36.
- ⁶⁶ Naegele und Foes in Festschrift 1964, S. 13-15.
- ⁶⁷ Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, 6. durchgesehene Aufl. 1979, S. 454f.
- ⁶⁸ Ebenda S. 455.