

Die Piuskirche in Meggen von Franz Füeg (1964-66)

Autor(en): **Imorde, Joseph**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse =
Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **56 (2005)**

Heft 1: **Kunst und Liturgie im Mittelalter = Art et liturgie au Moyen Age =
Arte et liturgia nel Medioevo**

PDF erstellt am: **01.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394297>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Joseph Imorde

IM BLICKPUNKT

Die Piuskirche in Meggen von Franz Füeg (1964–66)

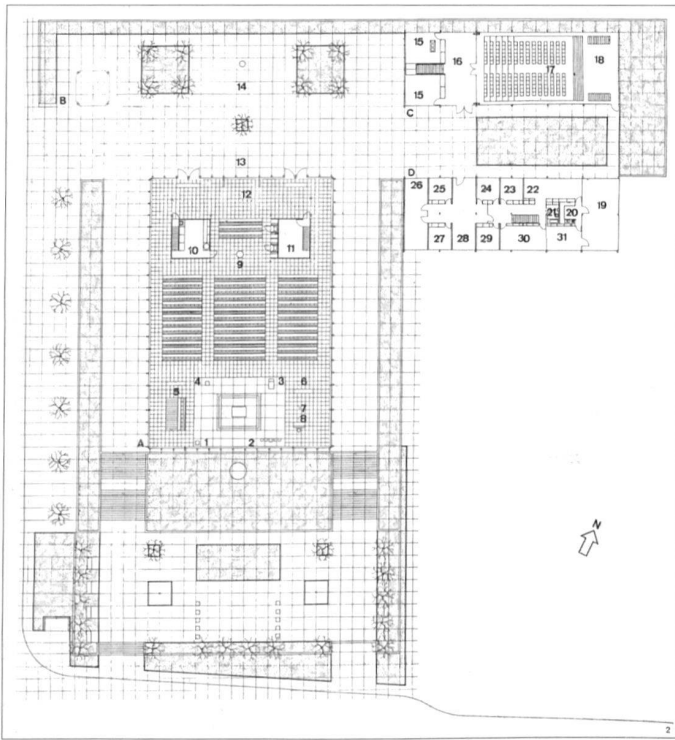
In dem neu aufgelegten Wettbewerb für die katholische Kirche in Meggen aus dem Jahr 1961 konnte sich der Solothurner Architekt Franz Füeg mit seinem Projekt *Schritt* durchsetzen, obwohl er wichtige Grundanforderungen des Ausschreibungstextes ausser Acht gelassen hatte. Zu planen war eine Kirche mit 500 Plätzen, mit einem Haupt- und einem Nebenaltar, einer Kanzel oder einem Ambo, einer Sängerempore für 60 bis 70 Plätze sowie eine Werktagkapelle für 80 bis 100 Personen, die einen frei stehenden Altar enthalten und gleichzeitig mit der Hauptkirche in Verbindung stehen sollte. Füeg platzierte die Werktagkapelle entgegen dem Wettbewerbsprogramm ausserhalb des Kirchenraumes, und deshalb wurde sein Entwurf schon nach der Vorprüfung von der Preisvergabe ausgeschlossen. Doch empfahl die Jury, die bestimmt wurde von Mitgliedern der Societas Sancti Lucae (SSL) – eine 1924 gegründete schweizerische Gesellschaft zur Förderung katholisch religiöser Kunst –, trotzdem den Ankauf und die spätere Realisierung des Entwurfs. Denn man hielt ihn aufgrund des «konstruktiv durchsichtigen Gefüges» und der «Klarheit der Anlage» für geeignet, jene Ruhe und Besinnung zu schaffen, die für den Vollzug und die Mitfeier des Mysteriums gefordert waren.

Füeg, seit 1956 Mitglied der SSL, konzipierte einen einfach geformten, aber komplex vermassten Kubus (Länge 37,3 m, Breite 25,6 m, Höhe 13,5 m) auf der Grundlage eines Rastermasses von 1,68 m (Abb. 2). «Getragen» wurde das Projekt vor allem von der Idee, die Wand in besonderer Weise zu behandeln, sie gewissermassen in Licht aufzulösen (Abb. 1). 2,8 cm starke, «undurchsichtige strahlende Mauern», bestehend aus insgesamt 888 Marmorplatten, die von schmalen Doppel-T-Stahlprofilen gehalten werden, verwandeln sowohl am Tage (nach innen) wie auch in der Nacht (nach aussen) die Architektur in einen schimmernden «Leuchtkörper», oder, um es mit Franz Füeg zu sagen, in ein leuchtendes Schiff über dem Dorf Meggen (Abb. 3). Die Platten einer vertikalen Bahn wurden dabei jeweils aus einem Marmorblock geschnitten, sodass eine einheitliche Wirkung der Steinmaserung vorherrscht, die sich nur in drei Bahnen hinter dem Altar zu einer symmetrischen Auszeichnung verdichtet. Noch kürzlich beschrieb Walter Zschokke die Wirkung des Kircheninnenraums folgendermassen: «Die in der Verteilung der Flächen grosszügige Disposition im Inneren des Rechteckgrundrisses wird umfassen von der transluzenten Schicht Marmorplatten, deren Äderungen unter dem Sonnenlicht in allen Schattierun-

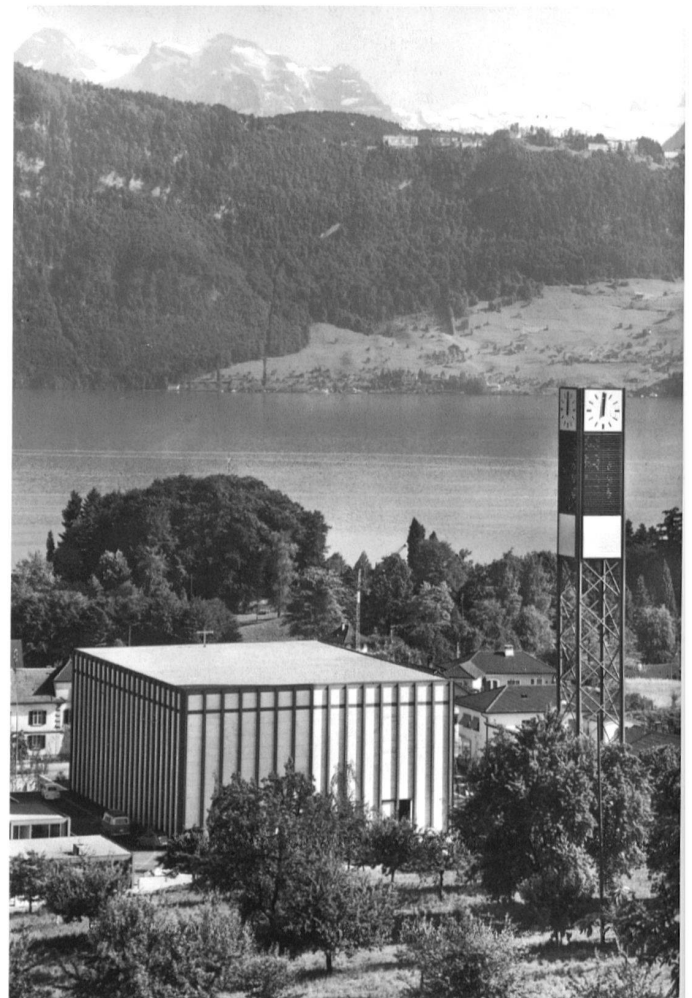
gen leuchten, die beispielsweise flüssiger Honig annehmen kann. Dieser allseitige, grandiose Eindruck abstrakt expressiver Bildhaftigkeit, der von keinem Ausblick oder anderen Lichteinfall in seiner Ganzheitlichkeit beeinträchtigt wird, bestimmt primär und absolut die Gesamtwirkung.» Das Gebäude setzt damit auf ein unhintergebares und damit absolutes Symbol, konzentriert sich nahezu ausschliesslich auf die sehr wechselhafte Wirkung des farbig einfallenden Lichtes.

In einem erläuternden Text zum Wettbewerbsprojekt machte der Architekt deutlich, welche durchaus eklektischen Assoziationen und Formanleihen ihn bei dem Entwurf dieser lichten Erscheinungsform geleitet hatten. Die objekthafte Aussenhaut der Kirche verglich er dort mit lichtdurchlässigen Alabasterscheiben in ravenatischen Kirchen, das einfallende Licht allerdings mit der Farbwirkung «altholländischer» Malerei. Nach längeren Experimenten in den Steinbrüchen Carraras mit verschiedenen Marmorarten wählte man einen griechischen Stein namens Dionysos, der schon beim Bau des Athener Parthenon Verwendung gefunden hatte. Die Geometrie und Proportionierung der Längen und Höhen des Gebäudes orientierten sich hingegen in recht komplexer Weise am altägyptischen Rundjahr von 360 Tagen, um nicht nur «vom Geschmack und technischen Bedingungen bestimmt» zu werden. Doch natürlich wurde die Piuskirche nicht aus irgendwelchen Anleihen oder Zitationen komponiert, sondern zuerst nach Massgabe moderner Entwurfsprinzipien in strenger Weise konstruiert. Dabei war die kompromisslose Anwendung des Rasterbaus und der Montagetechnik «direkt oder indirekt der Architekturauffassung Mies van der Rohes verpflichtet». Füeg trat mit diesem Rekurs gegen einen falsch verstandenen Modernismus an und wollte die Piuskirche bewusst als «moderne» Architektur verstanden wissen. Da sollten Begriffe wie Klarheit und Reinheit in Form gebracht werden, und um das durchzusetzen, verzichtete der Architekt weitgehend auf applizierte Zeichen und Bilder, das heisst auf traditionelle Symbole, von denen er nicht ganz zu unrecht annahm, dass ihr Sinn in der modernen Zeit ohnehin nicht mehr recht verstanden werde. Trotz des Bekenntnisses zur reinen Architektur schloss die Konzeption indessen das Bemühen ein, «den Sinn für das Gemeinschaftliche zu wecken» und diesen «bildhaft» zum Ausdruck zu bringen. Diese den Entwurf rechtfertigende Formulierung Füegs bewegte sich beziehungsweise auf der Höhe der Intentionen des Zweiten Vatikanischen





- 1 Piuskirche in Meggen, Architekt Franz Füg, erbaut 1964–66. – Sonnenschein durchdringt die transluziden Marmorwände.
- 2 Grundriss des Erdgeschosses.
- 3 Ansicht der Kirche mit dem allein stehenden Kirchturm.
- 4 Ansicht des Innenraums mit dem Altar.



3

Konzils (1962–64), das zur selben Zeit mit dem Schlagwort der «tätigen Teilnahme» die Gemeinde stärker in das Zentrum des kirchlichen Geschehens zu rücken versuchte. Den Bau verstand Füg so als etwas dem kirchlichen Geschehen Vorgängiges, als die formale Hülle, in welcher sich «Kirche» immer wieder neu zu bilden, in der sich aus der Versammlung der Gläubigen heraus das «Geheimnis» stets wieder neu zu konstituieren habe. Seine Baukunst ordnete sich aus diesem Grunde nicht mehr den herkömmlichen theologischen Konzepten unter. Sie wollte sowohl das Altargeschehen baulich rahmen als auch für sich selbst eine Eigenständigkeit beanspruchen, das heisst eine ausgesprochen künstlerische Dignität und Autonomie, mit der das Gemeinderlebnis und damit die Ausbildung der «Kirche» bestmöglich gefördert werden sollte.

Gerade diese bauliche Selbstbehauptung gegenüber der katholischen Tradition erachtete die Zeit als modern. Dieser autoreferentielle Zug markierte eine deutliche Position in der damaligen Diskussion zur Sakralität und zum sakralen Raum, einen, wenn man so will, reduktiv-modernen Standpunkt in der Kirchenbaukunst. Sankt Pius zeichnete sich so ausserdem durch eine Art architektonischer Widerständigkeit aus. Die Baukunst diente nicht mehr allein der Kirche, sondern die Kirche nun vor allem auch der Baukunst. Die Fixierung auf das Erlebnis der Liturgie ersetzte Füg bewusst durch das räumlich optische Erlebnis der Architektur. Dieses Vordrängen des Gebäudes gegenüber seiner althergebrachten Aufgabe fand seine Begründung unter anderem in theoretischen Überlegungen zur phänomenologischen Wirkung von Architektur, in denen Füg die Wahrneh-

mung des Raumes als per se relativ definieren konnte. Architektur werde zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Menschen individuell unterschiedlich beurteilt, und das lasse eine allgemeingültige Bewertung und immer gleiche Nutzung eines Gebäudes nicht mehr unbedingt adäquat erscheinen. Die Empfindungen des Wahrnehmenden sah Füg in Abhängigkeit zu seinem gesamt-kulturellen Umfeld. Deshalb konzipierte er seine Kirche in Meggen zwar als Gotteshaus, aber zudem als architektonisches Kunstwerk, als einen Artefakt, der für die Gläubigen und gleichermaßen für die Wartenden, Flanierenden und Aussenstehenden zu einer Attraktion werden konnte und es in Meggen auch werden sollte.

Mit dem bildhaften Entwurf des Werkes aus jener tragenden Idee, den Raum mit diaphanen Wänden zu umschliessen, war nun allerdings das Problem verbunden, dass die Heiligkeit gleichsam vom Altarbereich weg in die Wände diffundierte (Abb. 4). Von dort wirkte sie nur noch in Form eines naturalen Ornaments auf die Gläubigen zurück, dabei mehr die Anmutung einer ephemeren stofflichen Dekoration bietend, als den Eindruck eines theologisch durchdachten Konzepts. Vor den Marmorwänden stellte sich nunmehr schwer der Gedanke ein, hier könne das Licht der Welt in seiner offenen Verborgenheit zur Anschauung kommen. Was sich demgegenüber in dem Gebäude mit der grössten Deutlichkeit aussprach, war der beeindruckende Wille, ein «modernes Kunstwerk» von abstrakt expressiver Bildhaftigkeit zu errichten. Doch konnte dieser Wunsch gar nicht anders, er musste quer zur komplexen Sinnhaftigkeit des katholischen Sakralraums und der sich in ihm vollziehenden Handlungen stehen. Nach längerer Be-



4

trachtung des Gebäudes kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, als habe Füg in Meggen absichtsvoll einen Konflikt gestalten wollen, denn die Kirche verkörpert nicht mehr die katholischen Glaubensgeheimnisse, sondern tritt willentlich in Konkurrenz mit der theologischen Symbolik vor allem des Altargeschehens. Füg forcierte eine auch heute noch spürbare Auseinandersetzung zwischen rationaler Form und spiritueller Funktion und liess im Lichte seiner vorscheinenden Architektur die Darlegung der theologischen Inhalte gleichsam verblassen. Man könnte von einem Gegeneinander von Raum und Ritus sprechen, von einem sich durch das Gebäude ziehenden Riss, der auch mit den theoretischen Verweisen auf ägyptische, griechische oder byzantinische Vorbilder nicht zu kitten war. Heute sieht man besser als vor vierzig Jahren, dass die Architektur sich hier zuallererst selbst zur Darstellung bringen wollte. Füg inszenierte jenen Effekt des durchscheinenden Raumabschlusses gleichsam als bauliches Wunder, aber es gelang ihm nicht, die Form spirituell zu befrachten und damit den Raum mit einer tieferen, den katholischen Glauben verdichtenden Aussage zu füllen. Mit der Kirche Sankt Pius leistete sich das Dorf Meggen eine konsequent moderne Architektur des Selbstverweises, in der sich Sakralität nur noch anhand des Staunens über die formal-künstlerische Reduktion einstellen will. Vielleicht lässt sich mit Jürgen Joedicke wirklich von dieser Kirche als einem Modellfall sprechen, doch allein in dem Sinne, das an ihr exemplarisch deutlich wird, wie eine sich als radikal verstehende Moderne sich an spirituellen Inhalten überheben kann.

BIBLIOGRAFIE

Franz Füg, «Katholische Kirche und Pfarrzentrum Meggen», in: *Bauen & Wohnen*, 1966, Nr. 21, S. 458–469. – Jürgen Joedicke, «Architekturkritik. Kirche in Meggen bei Luzern», in: *Bauen & Wohnen*, 1966, Nr. 21, S. 455–457. – Franz Füg, *Wohltaten der Zeit und andere Essays über Architektur und die Arbeit des Architekten*, Niedersteufen 1982. – Fabrizio Brentini, *Bauen für die Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in der Schweiz*, Luzern 1994. – Walter Zschokke, Michael Hanak (Hrsg.), *Nachkriegsmoderne Schweiz. Architektur von Werner Frey, Franz Füg, Jacques Schader, Jakob Zweifel*, Basel 2001.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1: © Tages-Anzeiger, Zürich (Doris Fanconi). – 2–4: Archives de la construction moderne, EPFL

ADRESSE DES AUTORS

Dr. Joseph Imorde, Lehrstuhl für Baugeschichte 1, RWTH Aachen, Schinkelstrasse 1, D-52062 Aachen