

**Wojciech Bałus**

## Zentralbautendenzen in der Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts. Die Rolle des Oktagonmotivs

„Ich bin unter Euch allen erstens die vollkommenste gerade Zahl (*große Stille*); bin zweitens unter Euch allen der einzige wahre Würfel (*spöttisches Lächeln von der Präsidentin und der Eins*); bestehe drittens aus zwei gleichen Quadraten (*die Präsidentin lächelt fort*); bin viertens, was das sonderbarste ist, zugleich der Würfel der Zahl, deren doppeltes Quadrat ich bin; und diese Zahl ist, fünftens, die ewige unverwerfliche Schiedsrichterin über alles gerade und Ungerade im unermesslichen Reiche der Zahlen von vornen und von hinten in alle Ewigkeit. (*Spöttisches Amen! von einigen; tiefe Verbeugung der Schwester Zwei.*). Daher mich auch, ohne Ruhm zu melden (*Heimliches Gickeln*), die gütige Natur nach ihrer anbetungswürdigen, ewigen Weisheit im Range der arithmetischen Größe, zwischen Dich, Quadrat aller guten Dinge, hochverehrliche Neune und Dich hochwürdige apokalyptische Sieben, von Ewigkeit her gestellt hat. Ja, wenn ich alles dieses zusammen nehme, so fühle ich mich kühn genug, gerade heraus zu sagen, dass keine unter Euch allen, in Rücksicht auf Naturgabe, sich mit mir messen kann, als unsere erhabenste Präsidentin, die Nulle.“

Georg Christoph Lichtenberg  
Rede der Ziffer 8 am jüngsten Tage des 1798ten Jahres im großen Rat der Ziffern gehalten

In den Jahren 1904–1906 wurde in Tarnów die Lazaristenkirche errichtet (Abb. 1, 2).<sup>1</sup> In einem von der Krakauer Zeitschrift „Architekt“ veröffentlichten Kommentar zum Entwurf schrieb dessen Urheber, Jan Sas Zubrzycki:

„Dem Entwurf der Lazaristenkirche, die im Tarnower Vorort Strusina nahe des Bahnhofs errichtet werden soll, liegt die Idee eines Backsteinbaus zugrunde. Auf die Verwendung von Steinquadern hat man nämlich verzichtet,

<sup>1</sup> KORNECKI (1972), 501–502.

und zwar nicht nur um die Baukosten zu senken – da in der direkten Nähe von Tarnów solches Material nicht zu beschaffen ist – sondern auch in der Absicht, an jene Bauweise anzuknüpfen, die in nördlichen, an Stein armen Ländern so weit verbreitet war. Schöne Beispiele dafür liefert Norddeutschland. Im waagerechten Schnitt betrachtet, besteht die geplante Kirche aus einem Hauptschiff, einem Querschiff, zwei Seitenschiffen und einer großen Kapelle. Am Schnittpunkt der Schiffe entsteht ein riesiges Quadrat, von außen her als selbständiger Baukörper mit eigener Überdachung erkennbar. Im Inneren geht das Quadrat in ein mit Sterngewölbe überdecktes Achteck über. Draußen ragt an dieser Stelle ein reich geschmückter Dachreiter empor, der aus Kupferblech zu fertigen ist. Die beiden vorne angelegten Türme haben unten im Grundriss die Gestalt eines Quadrats, oben dagegen die eines Achtecks. Der Übergang vom Quadrat zum Achteck erfolgt auf eine geschickte, höchst originelle Weise, indem die Schrägen des Achtecks mit den Quadratkanten durch geneigte Dreiecke verbunden werden. Eine solche Lösung sowie die Quadratanlage mit Sterngewölbe sind in der Kirchenarchitektur unseres Landes eine Neuheit. In der Gesamtkonzeption kommen auch heimische Motive deutlich zum Durchbruch, wie etwa in der Gestaltung der Pfeiler zwischen den Schiffen, den Formen der Spitzbögen, der Dekoration bestimmter Teile des Hauptschiffes usw.”<sup>2</sup>

Zubrzycki ist vor allem als militanter und chauvinistischer Verfechter des polnischen Nationalstils bekannt. Doch zu der Zeit, als er am Entwurf der Tarnower Kirche arbeitete, hatten sich seine Anschauungen noch nicht völlig herauskristallisiert. Früheren Autoren folgend, sah er in der sog. „Krakauer Architekturschule des 14. Jahrhunderts“ Merkmale einer heimischen „Abart“ der Gotik, aber er sprach damals noch nicht von einem „Weichselstil“, in dem angeblich der polnische Nationalgeist seinen Ausdruck gefunden habe. Sein Buch, das diese Fragen behandelte, sollte erst 1910 erscheinen.<sup>3</sup> Deshalb erwähnte der Architekt auch jene „heimische[n] Motive“ – in der Tarnower Kirche waren es Anklänge an gotische Bauten des 14. Jahrhunderts in Krakau (d. h. an das sog. „Krakauer Konstruktionssystem“, vor allem an die Gliederung der Wände des Hauptschiffs, die Form der Fenster und Maßwerke) – erst am Ende seines Kommentars. Gleichzeitig wies der Verfasser, später ein verbissener Gegner alles Deutschen, explizit auf eine Beeinflussung seines Entwurfs durch die norddeutsche Gotik hin. Diese Beeinflussung durch die deutsche Baukunst wurde dabei nicht ausdrücklich und präzise hervorgehoben. Zubrzycki berief sich andeutungsweise und allgemein auf die Architektur „Norddeutschland[s]“, allerdings ohne auch nur mit einem Wort zu erwähnen, dass das Motiv der erweiterten, deutlich zentralisierenden Vierung sich – wie wir es noch sehen werden – aus der deutschen Sakralbaukunst des späten 19. Jahrhunderts herleitet. In seinen Bemerkungen über

<sup>2</sup> ZUBRZYCKI (1905), 31–32.

<sup>3</sup> Mehr dazu in: BAŁUS (1993), 269–272. – BAŁUS (2003), 44–45. – BAŁUS (2004), 138–139.

die Vierung beschränkte er sich lediglich auf die Feststellung, dass die von ihm angewandte Lösung „in der Kirchenarchitektur unseres Landes eine Neuheit“ sei. Damit hob er ebenso elegant wie irreführend die Originalität seines Entwurfs auf dem Boden der polnischen Architektur hervor und übergang dabei seine ausländischen Vorbilder mit Stillschweigen. Hinzuzufügen wäre noch, dass auch die Gestaltung der Türme – quadratisch unten und achteckig oben – die Zubrzycki ebenso als Neuheit ausgab, ihr Vorbild in der ausländischen Baukunst hatte, und zwar in der Wiener Kirche Maria vom Siege Friedrich von Schmidts (1868–1875).<sup>4</sup>

Das Motiv der oktogonalen Vierung – denn so ist tatsächlich das von Zubrzycki beschriebene „riesige Quadrat“ zu verstehen – war schon der mittelalterlichen Baukunst bekannt. Es lässt sich in Nachahmungen der Jerusalemer Anastasis wiederfinden, die den Grundriss in Gestalt eines griechischen Kreuzes mit einem oktogonalen Zentralraum verbanden, wie etwa die nur von Ausgrabungen her bekannte Busdorfkirche in Paderborn (11. Jh.) oder, in Polen, die Kirchen in Gosławice (1418–1426) und in Miszewo (1441–1446).<sup>5</sup> Die Verknüpfung mit einem basilikalischen Bautyp erfolgte in dem um das Jahr 1294 errichteten Florentiner Dom.<sup>6</sup> In der Architektur des 19. Jahrhunderts erschien das Motiv zum ersten Mal in Karl Friedrich Schinkels Entwurf des Domes am Leipziger Platz in Berlin (1815, Abb. 3).<sup>7</sup> Obwohl Schinkels Entwurf in seinem Grundriss und Körper dem Florentiner Dom ähnelt, welcher dem Architekten von seiner Italienreise her bekannt war,<sup>8</sup> so ist hier doch der oktogonale Teil funktional vom Langhaus geschieden, möglicherweise – wie schon 1892 Johannes Krättschell mutmaßte – nach dem Vorbild der Jerusalemer Grabeskirche, die mit der Anastasis-Rotunde axial verbunden war.<sup>9</sup> Man darf allerdings nicht vergessen, dass Schinkels Kenntnis der Jerusalemer Grabeskirche erst durch eine in den Sammlungen des Schinkelmuseums aufbewahrte Zeichnung aus der zweiten Hälfte der 1830er Jahre bezeugt ist, die einen „Entwurf der Grabeskirche in Jerusalem“<sup>10</sup> darstellt. Der Brand der Kirche 1808 dürfte freilich schon früher das Interesse des Architekten für das Jerusalemer Gotteshaus geweckt haben.<sup>11</sup>

Im Berliner Dom sollte das Langhaus die Funktion eines *Predigtraumes* erfüllen, während der Mittelteil als *Abendmahlsraum* gedacht war. Die funktionelle Differenziertheit wurde betont: einerseits räumlich – der Mittelteil

<sup>4</sup> WAGNER-RIEGER (1970), 167–168. – HAIKO/KASSAL-MIKULA (1991), 164–168.

<sup>5</sup> GRZYBKOWSKI (1997), 120–137.

<sup>6</sup> FRANKL (1962), 172.

<sup>7</sup> Der Entwurf war Ende des 19. Jh. gut bekannt, siehe z.B.: ZILLER (1897), Abb. 24.

<sup>8</sup> KOCH (1969), 294. – RIEMANN (1979), 49–50.

<sup>9</sup> KRÄTSCHELL (1892), 184. – SCHÜTZ (1988), 102.

<sup>10</sup> SCHÜTZ (1988), 76ff.

<sup>11</sup> SCHÜTZ (1988), 41ff.

ist dem Langhaus gegenüber etwas erhöht, und in der Mitte der Treppe, die beide Raumteile verband, sollte die Kanzel stehen – andererseits durch drei in den Kapellen des Mittelteiles untergebrachte Altäre, die den wichtigsten kirchlichen Feiertagen – Weihnachten, Karfreitag und Ostern – entsprachen.<sup>12</sup>

Zur Idee einer klaren Trennung zwischen *Predigtraum* und *Abendmahlsraum* kehrte Schinkel in seinen Entwürfen für die Getraudenkirche am Spittelmarkt in Berlin (1819) zurück. Hier wurde der Mittelteil des Baus als abgesonderter Raum, der sich durch die Höhe sowohl der Gewölbe als auch der Außenmauern abhob, an das dreischiffige Hallenlanghaus angeschlossen. Als Vorbild mag Schinkel auch in diesem Fall die Jerusalemer Grabeskirche gedient haben, beziehungsweise die 1795 von James Murphy veröffentlichten Messungen der portugiesischen Abtei Batalha,<sup>13</sup> oder vielleicht auch die Turiner Kirche San Sidone (der Architekt hatte die Stadt auf seiner Rückreise aus Italien 1805 besucht).<sup>14</sup> Ein Resümee der Schinkelschen Konzeptionen eines Kirchenbaus, der die Merkmale des Zentral- mit denen des Langhausbaus verband, stellte der auf die Jahre nach 1835 datierte Entwurf zur „Basilika neuen Typs“ dar, der dann in „Das architektonische Lehrbuch“ aufgenommen werden sollte.<sup>15</sup>

Die in beiden Entwürfen vorgeschlagene funktionelle Unterteilung der Kirche hat sich nicht als dauerhaft erwiesen. Schon in Wilhelm Stiers Entwurf des Berliner Domes (1840) sollte das Langhaus die Funktion einer *Ruhmeshalle* erfüllen, während der apsidiale Teil als *Abendmahlskirche*, die oktagonale Partie dagegen als *Predigtkirche* gedacht war.<sup>16</sup>

Auf die Konzeption einer Hervorhebung der Vierung in Bauten mit eindeutig basilikalem Raumprogramm, d. h. in solchen, in denen sich das Oktogon zwischen dem Langhaus, den Querschiffarmen und dem Chor befindet, hat Ende des 19. Jahrhunderts Johannes Otzen zurückgegriffen. Auch diesmal ergab sich die Verwendung des Achtecks aus den Bedürfnissen des protestantischen Kultes.

Schon 1845 versuchte Gottfried Semper die Verwendung von Zentralbauformen in protestantischen Kirchenbauten zu begründen. Sein Ausgangspunkt war dabei die von Christian Carl Josias Bunsen getroffene – Schinkels Entwürfen sehr nahe – Unterscheidung zwischen *Altarkirche* und *Predigtkirche*.<sup>17</sup> Dieser Unterscheidung bediente sich Bunsen, um die Angemessenheit der Anwendung von Raum- und Stilformen der frühchristlichen Basiliken in protestantischen Kirchenbauten nachzuweisen, Stöter hingegen, der Verfasser

<sup>12</sup> FRITSCH (1893), 165–166. – BÖRSCH-SUPAN (1981), 6.

<sup>13</sup> KOCH (1969), 294. – MURPHY (1795).

<sup>14</sup> RIEMANN (1979), 120, 126.

<sup>15</sup> SCHÜTZ (1988), 103–110. – PESCHKEN (2001), 169–172.

<sup>16</sup> FRITSCH (1893), 205–206.

<sup>17</sup> BUNSEN (1842), 76–80.

der „Andeutungen über die Aufgabe der evangelischen Kirchenbaukunst“, führte sie in seinem Plädoyer für Anlagen vom Typ einer gotischen Basilika an.<sup>18</sup> Seinen Vorläufern folgend, ging Semper davon aus, dass die *Altarkirche* im Chorteil untergebracht sein sollte, d. h. in demjenigen Teil, der nicht nur dem Klerus – wie es in katholischen Kirchen der Fall war – sondern der gesamten Gemeinde zugänglich war. Die *Predigtkirche* sollte dagegen die Gestalt eines Zentralbaus oder zumindest eine dem Zentralbau angenäherte haben, die von basilikalischen Formen abzuleiten wäre. „Kommen wir“, so Semper, „wieder auf die Anwendung des Grundtypus der Basilika als Predigtkirche zurück, so ergibt sich aus den Anforderungen, die man an letztere zu machen hat, daß man den Seitenschiffen, wegen ihres sekundären Nutzens, als Mittel zu zeitweiliger Erweiterung der Kirche, und zu der nötigen freien Zirkulation, eine mindere Wichtigkeit im Vergleich zu dem für das Hören und Sehen des Predigers vorzugsweise günstigen Mittelschiffe beilegen muß, daß also das letztere im Vergleich zu den Seitenschiffen mehr Flächenraum einnehmen muß als früher. Die Vierung, welche aus der Durchkreuzung des Mittelschiffes mit dem Querschiffe entsteht, bildet offenbar den günstigsten Raum für die Predigtkirche. Ihn so groß zu machen, wie es die allgemeinen Raumbedingungen und die kirchliche Grundidee gestatten, ist daher notwendig.“<sup>19</sup>

Die Form eines kuppelüberwölbten Zentralbaus verlieh Semper 1844 der *Predigtkirche* in seinem preisgekrönten Entwurf für den Wiederaufbau der Nikolaikirche in Hamburg, wobei er der *Altarkirche* den Chor mit einem Ziboriumaltar vorbehielt. Als sich jedoch herausgestellt hatte, dass ein neugotischer Entwurf die größten Chancen haben würde realisiert zu werden, fertigte der Architekt zwei zusätzliche Projekte in eben diesem Stil an. Im letzten dieser Entwürfe (1844/1845) hat die *Predigtkirche* die Gestalt einer quadratischen Halle mit einem polygonal geschlossenen Chor (*Altarkirche*), einem Turm und kaum merklich erweiterten Armen auf der Querachse. So wurde die Kreuzform mit der Zentralform zu einem Raumtyp verbunden, der, obwohl in gotischen Stilformen gehalten, der gotischen Tradition fremd war.<sup>20</sup>

Die letztlich nach dem Entwurf von George Gilbert Scott errichtete Nikolaikirche schuf dann allerdings ein Sempers Ideen entgegengesetztes Vorbild für den protestantischen Kirchenbau, in dem die *Predigtkirche* eine der gotischen Tradition entsprechende longitudinale Gestalt erhielt. Die Anwendung dieser Raumform wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts endgültig verbindlich durch das Eisenacher Regulativ aus dem Jahre 1861, dessen Punkt 3 lautete: „Die Würde des christlichen Kirchenbaus fordert Anschluß an einen der geschichtlich entwickelten *christlichen Baustyle* und empfiehlt in der Grundform des länglichen Vierecks neben der

<sup>18</sup> STÖTER (1845).

<sup>19</sup> SEMPER (1979), 451.

<sup>20</sup> LAUDEL (2003), 224–232 (dort weitere Literatur).

altchristlichen Basilika und der sogenannten romanischen (vorgotischen) Bauart vorzugsweise den sogenannten germanischen (gothischen) Styl.<sup>21</sup>

Es war erst Johannes Otzen, der die Idee eines zentralen Kirchenbaus wieder aufnahm. Er baute zwar nach wie vor im gotischen oder dem sog. „Übergangstil“, aber er begann gleichzeitig, in den Raumverhältnissen der von ihm errichteten Kirchen gewisse Änderungen einzuführen. Der erste Schritt war eine Erweiterung des Hauptschiffes auf Kosten der Seitenschiffe sowie eine Verkürzung der Querschiffsarme (Johannes-Kirche in Hamburg-Altona, Wettbewerb 1867–1868, Bauzeit: 1868–1873).<sup>22</sup> In der Bergkirche in Wiesbaden (Entwurf: 1875, Bauzeit: 1876–1879) wurde das Langhaus mit einem sehr breiten Hauptschiff und schmalen Seitenschiffen auf nur zwei Joche verkürzt; die Vierung erhielt eine oktagonale Gestalt. Das Vorhandensein des Oktogons wurde im Außenbau durch einen Turm hervorgehoben. Auch den Chor reduzierte man auf einen kleinen polygonalen, doch gleichzeitig ziemlich weiten Raum. So gewann der gesamte Bau eine in neugotischen Gotteshäusern früher kaum vorzufindende räumliche Einheitlichkeit.

Otzens Ziel war die Schaffung eines Kirchenbaukonzepts, welches die Grundidee des Protestantismus ausdrücken sollte, das heißt, den gemeinschaftlichen Charakter des Gotteshauses als Versammlungsstätte der Gemeinde.<sup>23</sup> Seine Prämissen formulierte Otzen im – gemeinsam mit Pfarrer Emil Veesenmeyer verfassten – sogenannten „Wiesbadener Programm“ aus dem Jahr 1891, in dem es unter anderem hieß:

„1. Die Kirche soll im allgemeinen das Gepräge eines Versammlungshauses der feiernden Gemeinde, nicht dasjenige eines Gotteshauses im katholischen Sinne in sich tragen.

2. Der Einheit der Gemeinde und dem Grundsatz des allgemeinen Priesterthums soll durch die Einheitlichkeit des Raums Ausdruck gegeben werden. Eine Theilung des letzteren in mehrere Schiffe sowie eine Scheidung von Schiff und Chor darf nicht stattfinden.

3. Die Feier des Abendmahls soll sich nicht in einem abgesonderten Raum, sondern inmitten der Gemeinde vollziehen. Der mit einem Umgange zu versehende Altar muß daher, wenigstens symbolisch, eine entsprechende Stellung erhalten. Alle Sehlinien sollen auf denselben hinleiten.“<sup>24</sup>

Wie aus dem Zitat ersichtlich, lagen der Anwendung des Oktogons in protestantischen Kirchen des 19. Jahrhunderts ideell-liturgische Prämissen zugrunde. Dergleichen ist aber bei Zubrzyckis Tarnower Kirche nicht der Fall. Sowohl in dieser als auch in anderen katholischen Kirchen, in denen er ein Oktogon in der Vierung einsetzte (wie etwa in der Redemptoristenkirche

<sup>21</sup> Ueber ein Regulativ für evangelischen Kirchenbau (1861). In: HAMMER-SCHENK (1996), 331–337, 334. – SENG (1995), 262–316.

<sup>22</sup> BAHNS (1971), 28–30 und 131–132.

<sup>23</sup> BAHNS (1971), 30–32 und 155–156.

<sup>24</sup> FRITSCH (1893), 298.

in Krakau [Kraków]–Podgórze, 1903–1909, Abb. 4<sup>25</sup>) blieb der oktagonale Raum leer. Der Hauptaltar war jeweils – den liturgischen Vorschriften gemäß – im Chor untergebracht. Der Betrachter, dessen Aufmerksamkeit schon am Eingang auf die entfernte imposante Raumerweiterung gelenkt wird, geht auf das Oktogon zu, das sich aus der Nähe betrachtet ausschließlich als kompositionelle, nicht aber symbolisch-funktionelle Dominante des Baus erweist.

Zubrzycki war, wie es scheint, der erste, der in der polnischen Architektur das Oktogonmotiv in der Vierung eingesetzt hat, und zwar in den Kirchen in Jadowniki Podgórne (Entwurf: 1898) und in Cieklin (Entwurf: 1900, Abb. 5).<sup>26</sup> Eine Zentralisierung des Schiffsraumes interessierte aber schon in den 1890er Jahren auch Teodor Talowski, der jedoch hauptsächlich kleinere Kirchen errichtete und deshalb keinen Entwurf für eine dreischiffige Basilika mit erweiterter Vierung schuf. Seine Kirche in Kamień (Entwurf: 1895, Bauzeit: 1896–1901, Abb. 6) vereint die Merkmale eines kreuzförmigen Langbaus und eines dreischiffigen Hallenbaus mit einem Quadratgrundriss in sich.<sup>27</sup> Ihre Raumdisposition erinnert dabei an Sempers oben erwähnten vierten Entwurf für die Nikolaikirche in Hamburg, während die äußere Anordnung der Baukörper (eine Kombination von einem Kreuz und einem mit einem steilen Dach und einem Dachreiter abgeschlossenen Kubus) an die Englische Kirche von Oskar Mothes in Karlsbad (1876–1877, Abb. 7)<sup>28</sup> anknüpft. Ein Oktogon findet man auch in der Kirche in Przyszowa (1901–1906),<sup>29</sup> in diesem Fall diente aber die Kirche in Gosławice als eindeutiges Vorbild.

Sowohl bei Talowski als auch bei Zubrzycki erfüllt das Oktogon in der Vierung keine besondere Funktion und soll ausschließlich die Vielfalt räumlicher Formen steigern. Wenn man die Tarnower Lazaristenkirche mit den Werken Otzens – etwa mit der Bergkirche in Wiesbaden oder der Kirche zum Heiligen Kreuz in Berlin (1885–1888, Abb. 8)<sup>30</sup> – vergleicht, sieht man deutlich, dass der polnische Architekt die Idee des Übergangs vom Quadrat zum Oktogon, der durch eine Verbindung der Ecken des Quadrats mit den Schrägen des Achtecks unter Verwendung von geneigten Dreiecken bewerkstelligt wird, direkt aus den Entwürfen des Deutschen übernahm, die in allgemein zugänglichen Fachzeitschriften veröffentlicht wurden.<sup>31</sup> Doch das Motiv, das für Otzen ein wesentlicher Bestandteil einer neuen Konzeption

<sup>25</sup> ZAŃ-OGRABEK (2000), 132–141.

<sup>26</sup> BAŁUS (1989), 130.

<sup>27</sup> TALOWSKI (1897), Tafel 27–32. – BAŁUS (1992), 60.

<sup>28</sup> Archiv für christliche Kunst 4 (1880), Blatt VI. – POCHE (1978), 36.

<sup>29</sup> BAŁUS (1989), 61.

<sup>30</sup> BAHNS (1971), 31 und 118–120.

<sup>31</sup> Bergkirche in Wiesbaden: FRITSCH (1893), Abb. 440–441. – FRITSCH (1889), 345–346 und 381–386 mit Abb.

des protestantischen Gotteshauses war, wurde in katholischen Kirchen zu einem inhaltsleeren Spiel mit dem Raum.

Die Übernahme des Oktogonmotivs durch Zubrzycki wirft ein interessantes Licht auf die Art und Weise, in der die Formrezeption in der Architektur des 19. Jahrhunderts stattfand. Einerseits beeinflussten Motive des protestantischen Kirchenbaus die katholische Baukunst, andererseits aber beschränkte sich deren Übernahme ausschließlich auf die formale Dimension. Diese Entwicklung förderten auch Architekturzeitschriften, die oft Entwürfe ohne ausführlichen Kommentar veröffentlichten und so bloßes Bildmaterial in die Hände immer neuer Architektengenerationen spielten.

Die obigen Überlegungen könnten die Schlussfolgerung nahelegen, dass im 19. Jahrhundert nur die Protestanten in ihrem Nachdenken über Sakralarchitektur über die vorgefundene Tradition und die historischen Vorbilder hinausgingen. Die Traditionsgebundenheit der Katholiken hatte jedoch auch keinen rein ästhetischen Charakter, sondern ergab sich vielmehr aus der Auffassung des Kirchenbaus als symbolischer Raum. Zahlreiche Traktate entrissen die Betrachtungen über mittelalterliche Sakralbaukunst der Vergessenheit und stellten diese als immer noch geltendes Modell des christlichen Gotteshauses hin.<sup>32</sup> Auch neue Raumkonzeptionen machten sich bemerkbar, vor allem in denjenigen Kirchenkreisen, die eine liturgische Reform postulierten. Genannt sei hier beispielsweise der Entwurf einer Idealkirche von Pater Desiderius Lenz aus der Beuroner Benediktinerkongregation, der 1866–1867 ausgearbeitet und dann 1870–1871 weiterentwickelt wurde. Der geplante Komplex, der aus einer Reihe von axial angeordneten Bauten und Höfen bestand, verband Elemente ägyptischer Sakralbaukunst mit denen des Jerusalemer Tempels und christlicher Kirchen. Einzelne Teile der Liturgie sollten in verschiedenen Partien der Kirche abgehalten werden. Für den Tabernakel war eine Rotunde vorgesehen, die den gesamten Komplex abschloss und – wie das *Sacrosanctum* in Salomos Tempel – nur von Geistlichen hätte betreten werden dürfen.<sup>33</sup>

## Literatur

BAHNS, Jörn: Johannes Otzen 1839–1911. Beiträge zur Baukunst des 19. Jahrhunderts. München 1971 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 2).

BAŁUS, Wojciech: Teoria sztuki Jana Sasa Zubrzyckiego. Studium z pogranicza historii sztuki i historii idei [Kunsttheorie von Jan Sas Zubrzycki. Eine Studie aus dem Grenzbereich von Kunstgeschichte und Ideengeschichte]. Phil. Diss. (Masch.-Schrift) Kraków 1989.

<sup>32</sup> BAŁUS (2000), 229–242.

<sup>33</sup> SIEBENMORGEN (1983), 97–99 und 182–187.



BALUS, Wojciech: Architektura sakralna Teodora Talowskiego [Die Sakralarchitektur von Teodor Talowski]. In: *Prace z Historii Sztuki* 20 (1992), 53–79.

BALUS, Wojciech: Conceptions of Slavonic Origins of European Civilisation. In Search of the Reasons for Nationalistic Thinking. In: *History of European Ideas* 16 (1993), 269–272.

BALUS, Wojciech: Zwischen Stilsprache und archäologischer Treue. Zur Symbolik des Kirchengebäudes im 19. Jahrhundert. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 51 (2000), 229–242.

BALUS, Wojciech: Krakau zwischen Traditionen und Wegen in die Moderne. Zur Geschichte der Architektur und der öffentlichen Grünanlagen im 19. Jahrhundert. Stuttgart 2003 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 18).

BALUS, Wojciech: „Polnische Architektur kann nur mit dem Gefühl erkannt werden“. Der national-romantische Diskurs in der Kunsttheorie von Jan Sas Zubrzycki (1860–1935). In: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Hg. v. Robert BORN, Alena JANATKOVÁ und Adam S. LABUDA. Berlin 2004, 138–154.

BÖRSCH-SUPAN, Eva: Zur stilistischen Entwicklung in Schinkels Kirchenbau. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 35 (1981), 5–17.

BUNSEN, Christian Carl Josias: Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst. Stuttgart 1842.

FRANKL, Paul: *Gothic Architecture*. Harmondsworth 1962.

FRITSCH, Karl Emil Otto: Berliner Neubauten: 48. Die Kirche zum Heiligen Kreuz. In: *Deutsche Bauzeitung* 23 (1889), 345–346 und 381–386.

[FRITSCH, Karl Emil Otto]: *Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart*. Hg. v. der Vereinigung Berliner Architekten. Berlin 1893.

GRZYBKOWSKI, Andrzej: Kościoły w Gostawicach i Miszewie jako pośrednie „kopie Anastasis” [Die Kirchen in Gostawice und Miszewo als indirekte „Kopien der Anastasis“]. In: GRZYBKOWSKI, Andrzej: *Między formą a znaczeniem*. *Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej*. Warszawa 1997, 120–137.

Friedrich von Schmidt (1925–1891), ein gotischer Rationalist. Hg. v. Peter HAIKO und Renata KASSAL-MIKULA. Wien 1991.

*Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Bd. 2: *Architektur*. Hg. v. Harold HAMMER-SCHENK. Stuttgart 1996.

KOCH, Georg Friedrich: Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32 (1969), 262–316.

KORNECKI, Marian: Kościoły diecezji tarnowskiej [Die Kirchen der Diözese Tarnów]. In: *Rocznik Diecezji Tarnowskiej na rok 1972*. Tarnów 1972.

KRÄTSCHHELL, Johannes: Karl Friedrich Schinkel in seinem Verhältnis zur gotischen Baukunst. In: *Zeitschrift für Bauwesen* 42 (1892), 159–207.

LAUDEL, Heidrun: Nikolaikirche in Hamburg. In: *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*. Hg. v. Winfried NERDINGER und Werner OESCHSLIN. München-Zürich 2003.

MURPHY, James: *Plans, elevations, sections and Views of the Church of Batalha [...]*. o. O. [1795].

PESCHKEN, Goerd: *Das architektonische Lehrbuch*. München-Berlin 2001 (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk).

Umelecké památky Čech [Die Kunstdenkmäler in Böhmen]. Hg. v. Emanuel POCHE. Bd. 2, Praha 1978.

Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle. Hg. v. Gottfried RIEMANN. Berlin 1979.

SCHÜTZ, Christiane: Preußen in Jerusalem (1800–1861). Karl Friedrich Schinkels Entwurf der Grabeskirche und die Jerusalempläne Friedrich Wilhelms IV. Berlin 1988 (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin 19).

SEMPER, Gottfried: Ueber den Bau evangelischer Kirchen. In: SEMPER, Gottfried: Kleine Schriften. Mittenwald 1979 (Kunstwissenschaftliche Studientexte 7), 443–467.

SENG, Eva Maria: Der evangelische Kirchenbau im 19. Jahrhundert. Die Eisenacher Bewegung und der Architekt Christian Friedrich von Leins. Tübingen 1995 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 15).

SIEBENMORGEN, Harald: Die Anfänge der „Beuroner Schule“. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne. Sigmaringen 1983 (Bodensee Bibliothek 27).

STÖTER, Ferdinand: Andeutungen über die Aufgabe der evangelischen Kirchenbaukunst. Hamburg 1845.

TALOWSKI, Teodor: Projekta kościołów [Die Kirchenentwürfe]. Kraków 1897.

WAGNER-RIEGER, Renate: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert. Wien 1970.

ZAŃ-OGRABEK, Genowefa: Architektura sakralna Jana Sasa-Zubrzyckiego w Krakowie-Podgórzu [Sakralarchitektur von Jan Sas Zubrzycki in Kraków-Podgórze]. In: Podgórze w dziejach wielkiego Krakowa. Hg. v. Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa. Kraków 2000, 132–141.

ZILLER, Hermann: Schinkel. Bielefeld-Leipzig 1897.

Z[UBRZYCKI], Dr. J[an]: [o. T.]. In: Architekt 6 (1905), 31–32.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2: Architekt 6 (1905), Sp. 29–30, Tafel 10; Abb. 3: ZILLER (1897), Abb. 24; Abb. 4: Fot. Adam Rzepecki; Abb. 5: Architekt 7 (1906), Sp. 51–52; Abb. 6: TALOWSKI (1897), Tafel 27; Abb. 7: Archiv für christliche Kunst 4 (1880), Blatt VI; Abb. 8: Deutsche Bauzeitung 23 (1889), 383.

## Streszczenie: Tendencje do centralizacji przestrzeni w architekturze sakralnej XIX wieku. Rola oktagonu

Punktem wyjścia artykułu jest analiza dwóch kościołów zbudowanych według projektów Jana Sasa Zubrzyckiego: kościoła Misjonarzy w Tarnowie (1904–1906) i kościoła Redemptorystów w Krakowie-Podgórzu (1903–1909). W obu budowlach na skrzyżowaniu naw znajduje się oktagonalne przeszło. W komentarzu do projektu tarnowskiego Zubrzycki napisał, że kościół wzniesiony będzie w formach polskiego gotyku (w „stylu nadwiślanskim”). Zubrzycki, zagorzały zwolennik stylu narodowego i przeciwnik kultury niemieckiej,

przemilczał, że motyw oktagonu przejęty został przez niego z architektury niemieckiej. Odnajdujemy go w licznych projektach Johanna Otzena, które następnie stały się źródłem inspiracji dla polskich architektów: Teodora Talowskiego, czy samego Zubrzyckiego. Źródła motywu są średniowieczne. W architekturze XIX w. pojawia się on najpierw w twórczości K. F. Schinkla. U Otzena zastosowanie oktagonu wynikało z chęci dopasowania gotyckiego typu kościoła do potrzeb kultu protestanckiego. U Zubrzyckiego motyw ma wyłącznie estetyczny charakter.

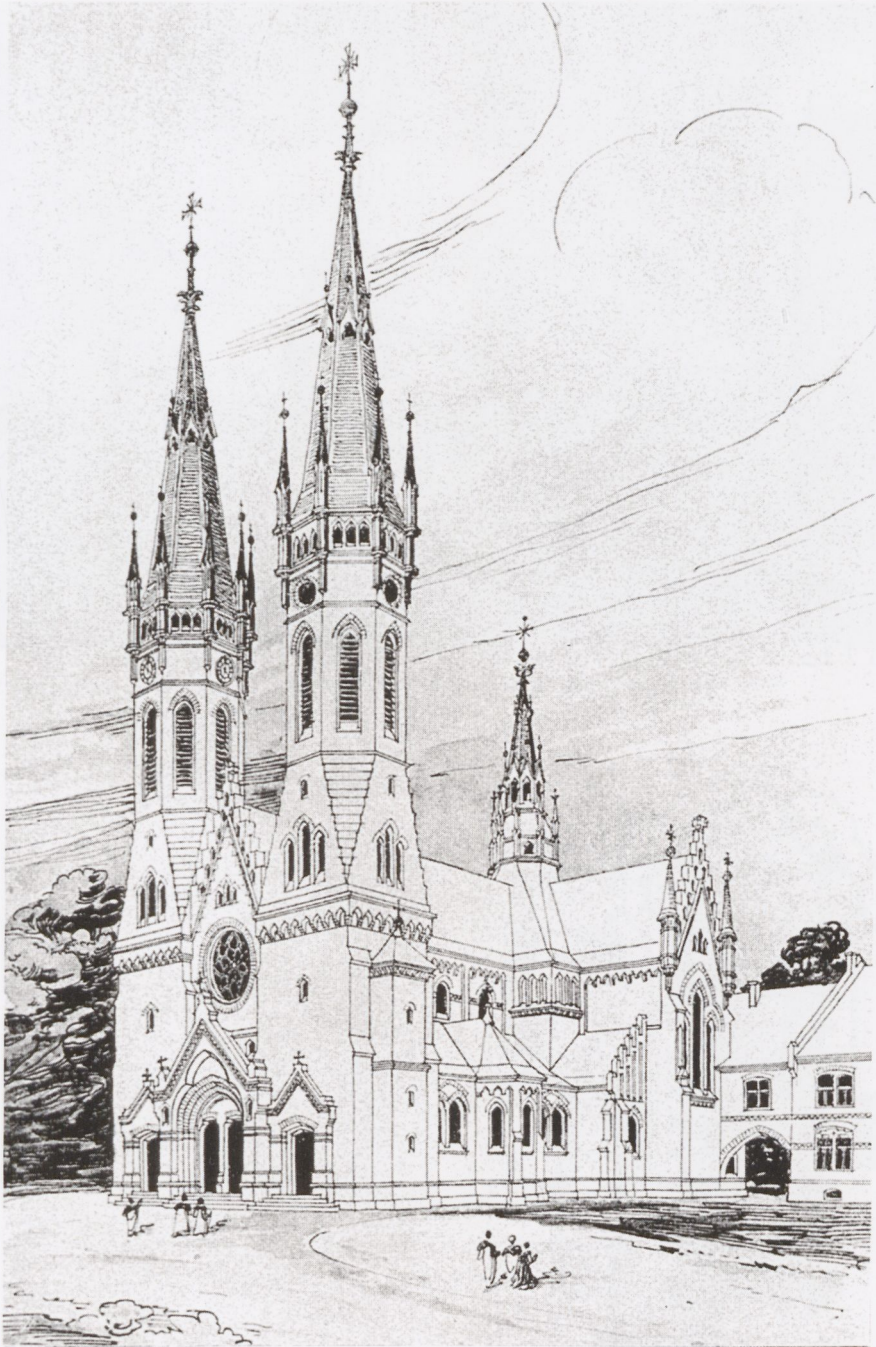


Abb. 1: Jan Sas Zubrzycki, Entwurf für die Lazaristenkirche in Tarnów, 1904

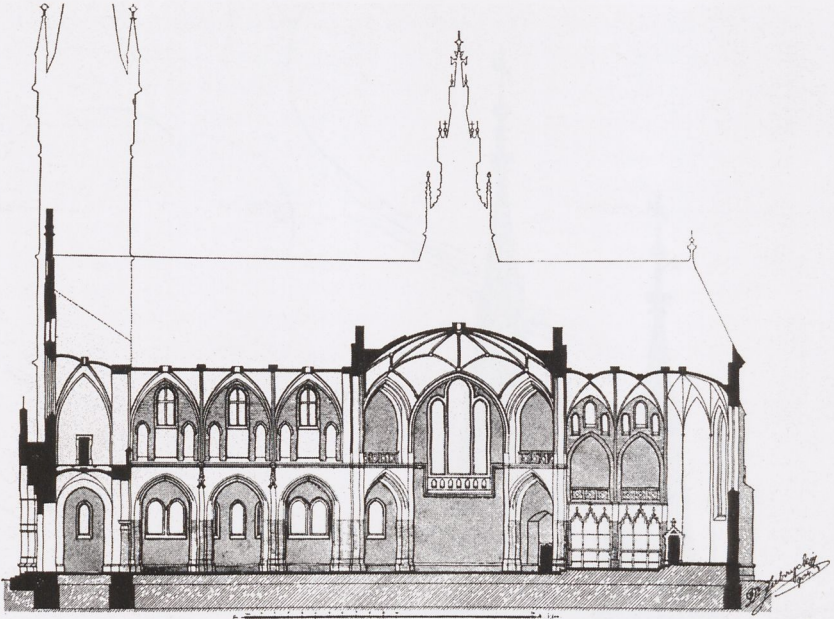


Abb. 2: Jan Sas Zubrzycki, Entwurf für die Lazaristenkirche in Tarnów, Querschnitt, 1904

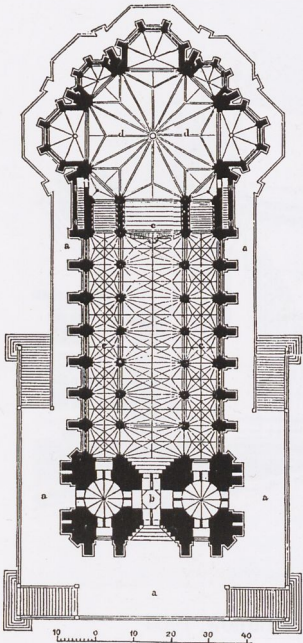


Abb. 3: Karl Friedrich Schinkel, Entwurf zum Berliner Dom, Grundriss, 1815



Abb. 4: Jan Sas Zubrzycki, Redemptoristenkirche in Krakau-Podgórze, 1903–1909

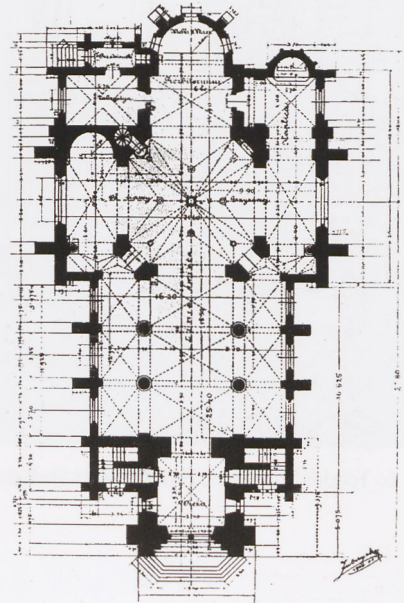


Abb. 5: Jan Sas Zubrzycki, Entwurf für die Kirche in Cieklin, Grundriss, 1900



Abb. 6: Teodor Talowski, Entwurf für die Kirche in Kamień, 1895

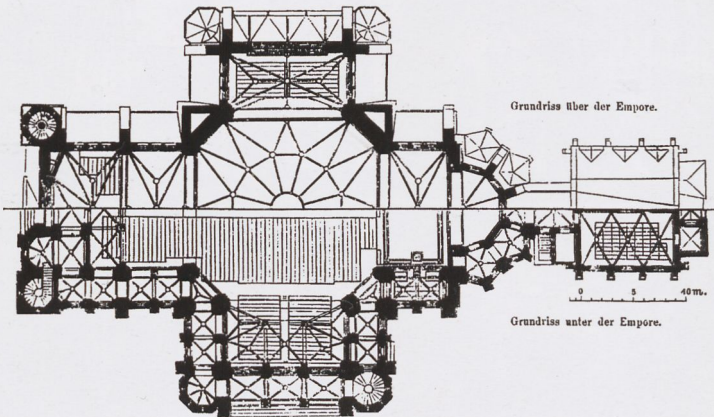
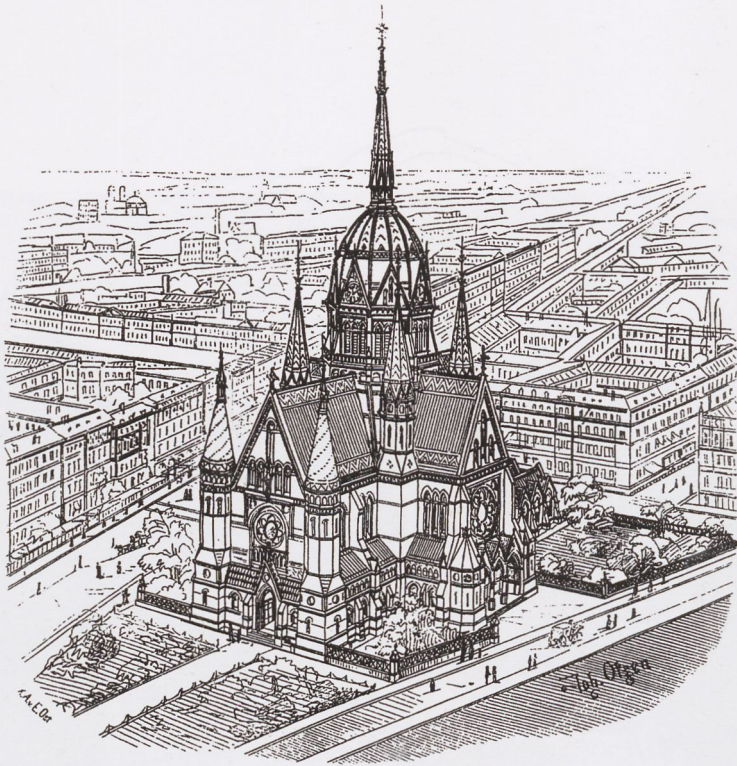
Stefan Mothes

Westeuropäische Stimmungen  
Warschauer Altstadt und die



Abb. 7: Oskar Mothes, Die Englische Kirche in Karlsbad, 1876–1877





KIRCHE ZUM HEILIGEN KREUZ IN BERLIN.

Architekt Johann Otzen.

Abb. 8: Johannes Otzen, Entwurf für die Kirche zum Heiligen Kreuz in Berlin, 1885