

Albert Boßlet und die Romanik

von Wolfgang Götz

Die Frühentwicklung der deutschen Architektur des 20. Jahrhunderts vollzieht sich nicht nur lautstark antithetisch vom Historismus des 19. Jahrhunderts zum Bauhaus hin. Nicht weniger charakteristisch erscheint jene kontinuierliche schrittweise Loslösung vom 19. Jahrhundert, nach Generationen gestaffelt, im Bauschaffen ablesbar wie nach Jahresringen.

Am Anfang standen die großen Anreger, »Historisten« samt und sonders, die jedoch gerade durch ihr intensives Studium der Architekturgeschichte den Sinn der Späteren neu schärfen für Handwerksqualität, Materialgerechtigkeit und Landschaftsstil. Noch vor der Mitte des 19. Jahrhunderts geboren, wirkten sie nachhaltig ins 20. Jahrhundert herein: Friedrich Adler (1827–1908), Carl Schäfer (1844–1908), Gabriel von Seidl (1846–1913). Was sie anregten, wird für die etwa zwischen 1860 bis 1870 Geborenen zum Programm, zum Lehrgehalt und zur unabdingbaren Forderung: Theodor Fischer (1862–1938), Peter Behrens (1868–1940), Hans Poelzig (1869–1936), Paul Schultze-Naumburg (1869–1949), Fritz Schumacher (1869–1936). Aus dieser Generation kommen die Mentoren der Baukunst des frühen 20. Jahrhunderts, die Initiatoren von Jugendstil (Henri van de Velde, 1863 bis 1957; Peter Behrens) und Deutschem Werkbund (Hermann Muthesius, 1861–1927; Theodor Fischer und Paul Schultze-Naumburg). In der Generation der um 1880 Geborenen schließlich konsolidieren sich die architektonischen Zielvorstellungen des Jahrhunderts in Deutschland. Walter Gropius (geb. 1883) – zunächst im Architekturbüro von Peter Behrens tätig – unterscheidet noch in seiner Denkschrift von 1910 »Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch-einheitlicher Grundlage« zwischen überkommenem Historismus (»falscher Romantik«) und Tradition und sagt einen Zeitstil voraus, »der die Tradition ehrt« und »Sachlichkeit und Solidität« »wieder Boden gewinnen« läßt – das liegt noch ganz auf der Ebene von Theodor Fischers und Schultze-Naumburgs Vorstellungen¹. Aber schon mit seinem Faguswerk in Alsfeld von 1910/11 beschreitet Gropius seinen von Fischers Anliegen divergierenden Weg hin zum künftigen Bauhausprogramm.

Der andere Weg der deutschen Architektur führt von Theodor Fischers »Stuttgarter Schule« und

den Fischer-Schülern oder -Nachfolgern Paul Bonatz (1877–1956), Martin Elsässer (1884–1957) und Paul Schmitthenner (geb. 1884) bis tief ins 20. Jahrhundert herein und bestimmt weit mehr, als bislang erkannt wurde, das Gesicht der deutschen Architektur der ersten Jahrhunderthälfte. Man hat diese Richtung mit dem Schlagwort »Heimatstil« zu charakterisieren versucht. Wert und Bedeutung dieser Architekturrichtung verblassen nur zu leicht vor der Assoziation des Anachronistischen; und vollends nach Korruption und Mißbrauch dieser Richtung durch den Nationalsozialismus erscheint uns dieser »Heimatstil« eher verdächtig als fortschrittlich.

Aber wir dürfen nicht verkennen, daß sich gleichartige Strömungen seinerzeit überall in Europa feststellen ließen als generationsbedingte Lösungsversuche aus der Umklammerung durch den Historismus des 19. Jahrhunderts: in Frankreich, England, Belgium; Skandinavien bringt mit Ragnar Östberg, L. J. Wahlman, Ivar Tengbom, Hack und H. J. Kampmann und J. S. Silén oder Aage Rafn geradezu klassische Vertreter dieser Tendenzen in verschiedenen Generationen hervor²; und auch Amerika kennt Vergleichbares³.

Bei der Verleihung der Ehrendoktor-Würde an Theodor Fischer 1908 feierte ihn die TH Stuttgart »als den großen deutschen Baumeister, der die Baukunst vom Formalismus befreite und in Wort und Beispiel zurückgeführt hat zur Innerlichkeit und Wahrheit«⁴. Wert und Bedeutung dieser Richtung »zwischen Historismus und beginnender Sachlichkeit«⁵ werden jedenfalls deutlicher beim Blick von 1900 auf das 20. Jahrhundert voraus als beim Blick von 1970 auf das frühe 20. Jahrhundert zurück.

Aus dem Kreise der um 1880 Geborenen treten zwei Männer als Kirchenbaumeister besonders hervor: Dominikus Böhm und Albert Boßlet, beide 1880 geboren, beide Theodor Fischer eng verbunden, Böhm als Schüler, Boßlet der Gesinnung nach, der er bis in seine letzten Schaffensjahre hinein – er starb 1957 – treu blieb.

Albert Boßlet wurde am 23. 1. 1880 in Frankenthal/Pfalz geboren und ließ sich 1907 in Landau/Pfalz als selbständiger Architekt nieder. Von seinen über 100 Kirchenbauten stehen die meisten in der Pfalz und im heutigen Saarland; hier hat Boßlet auf

dem Gebiete des Kirchenbaues in den 20er und 30er Jahren geradezu stilbildend gewirkt. Dabei geht der Weg Boßlets zunächst durchaus parallel der allgemeinen Entwicklung. Die Lösung vom überkommenen akademischen Historismus erfolgt nicht radikal sondern auf dem Wege immer freieren und unbefangeneren Gestaltens. R. Hoffmann berichtet 1913: Der Architekt Boßlet bemerkte »im intimen Gespräch mit dem Schreiber dieser Zeilen, daß wir die herrlichen Formen an Werken vergangener Kunst zwar erhalten, aber nicht reproduzieren sollen«⁶. So sind auch Boßlets früheste Kirchenbauten keineswegs frei von Historismen: an seinem ersten selbständigen Kirchenbau (1910) in Ramsen/Pfalz wird 1913 gerühmt »eine entschiedene Freiheit und Selbständigkeit im Aufgreifen der Stilformen«, die den Bau »als eine Schöpfung der Gegenwart . . . charakterisieren«⁷. Die Kirche in Ramsen ist, wie auch die in Insheim/Pfalz (1912–14), eine freie Verschmelzung herber romanischer Bagedanken mit der geschmeidigen Eleganz von Jugendstilformen. Beide Kirchen stehen inmitten der Zeit, ragen keineswegs als außergewöhnliche Leistungen hervor. Das gilt auch noch von der kath. Kirche in Queichheim bei Landau/Pfalz (Entwurf 1914, Ausführung erst 1925/26), die noch unentschieden bleibt zwischen neuromanischer Pfeiler-Basilika, Pfeiler-Halle und barocker Saalkirche – in der Indifferenz der Stilmittel zwar eine wohltuende Reduktion zur einfachen Form hin, aber noch nicht Durchbruch zur ganz eigenen Baugestaltung.

Auch in den 20er Jahren steht Boßlet ganz inmitten der Zeit bleibt nicht unberührt von den genialischen Umdeutungen der gotischen Formenwelt im Sinne des Expressionismus. Die gotische Stilform wird jetzt nicht mehr kopierend nachgeschaffen, sondern evokativ begriffen als Ausdrucksträger eines »Geistes der Gotik« (so der Titel des umstrittenen Buches von Karl Scheffler von 1917). Kein Zufall sicher, daß der mit Dominikus Böhm und Albert Boßlet gleichaltrige (im Januar 1881 geborene) Wilhelm Worringer mit seiner 1908 gedruckt erschienenen Dissertation »Abstraktion und Einfühlung« und seinem 1911 herausgegebenen Buche »Formprobleme der Gotik« hier vorangegangen war: indem er den kunsthistorisch-stilkritisch gesonderten Gotik-Begriff kühn erweiterte und als ein in der gesamten Kunstentwicklung immer wiederkehrendes Gestaltungsprinzip begriff, »das man ganz allgemein das expressive nennen könnte, und das gerade in der Zeit, da Worringer schrieb, in der europäischen Kunst als »Expressionismus« mächtig aufgeblüht war«⁸. Dominikus Böhm

Stadtpfarrkirche St. Johann-Baptist in Neu-Ulm (1922–27) oder seine Dorfkirche in Frielingsdorf im Bergischen Land (1916–27)⁹, F. Bräunings evang. Kirche auf dem Tempelhofer Feld in Berlin (um 1927)¹⁰ oder die St. Heinrichs-Kirche in Bamberg von Michael Kurz (1927–29) entsprechen Boßlets freien Gotizismen durchaus: Ludwigshafen, Marienkirche (1926–28), mit gestelzten Spitzbogen-Arkaden im basilikalen Langhaus und frei im Raum tragenden Eisenbetonrippen¹²; Schifferstadt/Pfalz, St. Laurentius (1927, zusammen mit Karl Lochner) und St. Hildegard in St. Ingbert/Saar (1928–29, hier zusätzlich mit architektonischen Assoziationen des »Grubenstollens« gestaltet) sowie St. Josef in Aschaffenburg (1928–29), bei denen das »Gotische« vor allem im Innenraum ausdrucksstark zu Worte kommt¹³. In einem Entwurf zur Herz-Jesu-Kirche in Ludwigshafen finden wir eine ganz frei gotisierende Zentralraum-Krypta, im Gästezimmer unter der Terrasse des Neubaus der Marianhiller Mission in Würzburg (1927–28) ein tief herabgezogenes »spätgotisches« Zellengewölbe¹⁴. In allen diesen Bauten – so wenig charakteristisch sie zunächst für Boßlet und sein späteres Schaffen erscheinen mögen – kündigen sich Boßlets künftighin so wesentlichen Eigentümlichkeiten an: Schon vor dem 1. Weltkriege sollte Ebernburg/Pfalz eine neue Kirche mit Pfarrhaus erhalten. Boßlet hat den Wünschen des Bauherrn gemäß eine »gotische« Saalkirche mit eingezogenem Chor und 5/8-Schluß, mit Strebebeylern am ganzen Bau und einem Turm mit Zwiebelhaube an der Nordwestecke der Kirche geschaffen, die »vor allem die Bauweise und die Gewohnheiten des anmutigen Nahtales« berücksichtigt¹⁵. Boßlet wird auch in seinen folgenden Bauten landschaftliche Lage und heimatgebundene Bautradition stets besonders berücksichtigen. Der Neubau der Kirche von Lug/Pfalz (1926–28) erhält einen achteckigen Westturm mit verschieferter Spitzhaube, ein Langhaus als schlichten Saal mit Spitzbogenfenstern, sowie einen eingezogenen plattschließenden Chorraum mit einem wiederum tiefangesetzten Gratgewölbe aus Klinkern und außen diagonalgestellten Eckstrebebeylern und steilen Spitzbogenblenden. Das hier über den Dachansatz des Langhauses hochgezogene rechteckige Altarhaus und die Blendbogengliederung bleiben fernerhin für Boßlets Kirchenbauten bezeichnend, werden Teile seiner ganz persönlichen Note¹⁶.

Worin besteht diese persönliche Note in Boßlets Stil? Zunächst darin, daß Boßlet im historischen Stil nicht eine *conditio sine qua non* für den Kirchenbau sieht, daß für ihn die historische Form

nicht Ziel sondern Ausgangspunkt ist. Beim Kirchenbau dominiert für Boßlet die Bauaufgabe, nicht die Stilform. Die Bauaufgabe freilich ist für Boßlet merkwürdig traditionsbestimmt: Den kühnen Formulierungen auf Grund neuer liturgischer Forderungen, wie sie etwa Dominikus Böhm wagte, ist Boßlet kaum gefolgt. Seine Kirchen bleiben in aller Regel streng gerichtet, sondern einen Chor aus; darin ist Boßlet traditionsverhaftet. »Man nannte ihn den schöpferischen Konservativen. Man muß ihn auch als den konservativen schöpferischen Menschen bezeichnen¹⁷.« Sein Verhältnis zur Tradition des Kirchenbaues wird von zwei an sich außerkünstlerischen Faktoren begründet: der liturgisch bestimmten Bauaufgabe und der landschaftlichen Situation, dem allgemeinen »Stil« der Landschaft. Darin besteht Boßlets Bindung an die Geschichte. So bevorzugt er auch den Naturstein, der ja soeben erst »wiederentdeckt« worden war (Verputz ist bei ihm selten). Die neuen technischen Materialien und ihre Möglichkeiten auch für den Kirchenbau kennt Boßlet selbstverständlich; er wendet sie allenthalben auch an, aber sie werden für ihn nicht stilbildend. Noch in einem seiner letzten literarischen Zeugnisse von 1952 stellt Boßlet fest: »Die Anwendung der neuen technischen Errungenschaften dient bei uns in erster Linie dem Bestreben, den Kirchenbau zu verbilligen¹⁸.«

So mischen sich bei Boßlet die Ingredienzen seines künftigen Stiles in einer für das frühere 20. Jahrhundert ganz bezeichnenden Weise: Der »Heimattstil« Theodor Fischers, die Neubetonung von handwerklicher Qualität und Materialechtheit des Deutschen Werkbundes, das klare kubische Empfinden des Bauhauses, die evokative oder assoziative Deutung der historischen Stilformen¹⁹ im Sinne des Expressionismus – das alles formt Boßlets Stil mit und läßt ihn beim inzwischen ja schon Vierzig- bis Fünfzigjährigen zur vollen Reife kommen. Es erscheint dann nur sinnvoll, wenn Boßlets reifer Stil wie eine Neu-Interpretation romanischer Baukunst wirkt.

Die Nähe Boßlets zur Romanik ist schon immer gesehen und mit einer für die erste Jahrhunderthälfte aufschlußreichen Behutsamkeit ausgesprochen worden: »Ungeneigte Kritik glaubte sagen zu dürfen, Boßlet würde der romanischen Kunst verhaftet sein. Die beste moderne Kunst zehrt von dieser spannungsgeladenen und symbolgeladenen Epoche. Aber keiner der Bauten Boßlets ist »neuromanisch« . . . die Verwurzelung in jener Ära wird niemand leugnen²⁰.«

Darin ist im Grunde die ganze Bedeutung wie Problematik von Boßlets reifem Stil angesprochen! Noch immer wirkt ja die Pauschalverurteilung der Baukunst des 19. Jahrhunderts als »historistisch« und »eklektizistisch« in unseren Tagen nach. Noch immer fragt man eher, was vom historischen Stil übernommen wurde, als was aus dem historischen Stil entwickelt wurde. Einer Epoche, der »Originalität um jeden Preis als Kriterium künstlerischen Wertes« galt (und natürlich sprach daraus die Opposition des Künstlers gegen den geschichtlich determinierten Zeitstil!²¹), fehlte der Sinn für die Möglichkeit einer schöpferischen Bewältigung der Geschichte. Wir differenzieren inzwischen genauer, sehen in der Aneignung oder Anverwandlung historischer Stilformen nicht nur die »Kopie«, die »Fälschung«, das »Plagiat«, sondern sprechen dem »Rezipieren« oder »Zitieren« als gleichsam weiteren Intensitätsstufen eines auswählenden Verhältnisses zur Geschichte wieder einen Eigenwert zu. Die Bauten Boßlets sind mit ihrer freien Rezeption des Romanischen sicher nicht »originell«, aber zweifellos originär: eine ganz eigenständige und im geschichtlichen Sinne aktuelle Leistung des dritten und vierten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts.

Wie äußert sich diese freie Anverwandlung der Romanik durch Boßlet? Zunächst fällt auf, daß Boßlet vollständig auf eine Übernahme romanischen Ornaments verzichtet – das war aber gerade das Gebiet, auf dem der Eklektizismus des 19. Jahrhunderts am akademischsten ausstudierte Formen nachbildete! Anstelle ornamentaler Motive der Romanik übernimmt Boßlet nur deren strukturelle Elemente:

den Rundbogen als Chor-(Triumph-)Bogen, als Blendarkade zur Wandgliederung, als Pfeilerarkade;

den quadratischen Pfeiler als Freistütze zwischen Mittelschiff und Seitenschiff (fast ausschließlich ohne Sockel und Basis und vorzugsweise ohne Kapitell- oder Kämpfermotiv, höchstens mit einer Gesimsleiste, in jedem Falle als Reduktion auf eine möglichst schlichte Form);

die Lisene als bewußt sparsam verwendetes Gliederungsmotiv;

die Flachdecke, in aller Regel als Balkendecke auf mächtigen »Balkenköpfen« aus Holz oder Stein oder auf kompakten Steinkonsolen (Aschaffenburg, Herz-Jesu, 1928–29; Würzburg, Herz-Jesu, 1927

bis 1928; Hauenstein, 1933; Münsterschwarzach, 1935–38);

das Tonnengewölbe aus Betonplatten auf Eisenrippen (Hornbach, 1926–30), aus Holz (Ludwigshafen, Herz-Jesu, 1929);

den Strebepfeiler, der – struktiv nicht notwendig – ausschließlich ästhetisch und evokativ verwendet wird (Hornbach, 1926–30); Thaleisweiler, 1928 bis 1931; Aschaffenburg, Herz-Jesu, Ixheim, 1933 am Westturm; Frankenthal, St. Ludwig, 1936, hier nur an der Chorturm-Ostseite).

Die mit diesen Motiven gestalteten Bauten verateten Boßlets souveränen Umgang mit den verschiedensten Raumtypen der Architekturgeschichte. Hier gestaltet er völlig frei, einzig bedacht auf Klarheit und Monumentalität. Halle und Saal herrschen vor; »Romanisches« wird nicht appliziert, sondern ergibt sich wie selbstverständlich. Dem Innenraum der Herz-Jesu-Kirche in Ludwigshafen (1929 zusammen mit Karl Lochner) liegt wohl die Basilika zugrunde, aber das »Mittelschiff« wird zur Raumweite eines mächtigen Saales gedehnt; und folgerichtig übernehmen Seitenwände und Chorrund das Monumentalmotiv der hohen Blendarkaden des Speyerer Domes. Zeitgemäß-moderne Raumweite und Lichtheit des Raumes verbinden sich bei Boßlet allenthalben mit der Schwere und Massigkeit hochromanischer Baukunst. Die Räume Boßlets sind mit den überkommenen Typenbezeichnungen historischer Kirchenbaukunst dennoch kaum anzusprechen. Bei Herz-Jesu in Aschaffenburg (1928–29) bleibt unentschieden, ob der Gedanke der Basilika, der Pfeilerhalle oder der einer Wandpfeilerkirche zugrundeliegt: Die Wandpfeiler bilden zwar dem »Mittelschiff« gleichhohe Seitenkapellen aus, werden aber im unteren Drittel von Arkaden durchbrochen; es ergeben sich sowohl als Seitenschiffe wie als Prozessionsweg deutbare Begleiträume zum Hauptschiff, das im Westen eine (zweifellos von der Aschaffener Stiftskirche her angeregte) Westempore auf drei Arkaden besitzt²². In der fast gleichzeitig und wieder in Zusammenarbeit mit Karl Lochner 1929 bis 1930 errichteten Kirche St. Bonifatius in Ludwigshafen tritt innerhalb der großen Stadtkirchen Boßlets der Gedanke der romanischen Basilika mit am reinsten auf: ungewöhnlich gedrungene Pfeilerarkaden und die kleinen, bis weit zur hölzernen Faltdecke mit ihren schweren Querbalken hochgezogenen Obergadenfenster lassen die völlig ungliederte Hochschiffwand in starker Betonung erscheinen²³. Eine ähnliche Raumform wählt Boß-

let 1933 für die Christ-König-Kirche in Hauenstein/Pfalz.

Boßlet liebt bei seinen Kirchen die Zusammensetzung aus kubischen Blöcken, zuweilen verbunden mit zylindrischen Formen, ein Arbeiten mit festgeformten und geschichteten Massen – auch das erinnert wieder an den Gruppenbau romanischer Kunst. Die bodenständigen pfälzischen (und später mainfränkischen) Vorbilder fesseln Boßlet dabei mehr als die gleichsam literarisch angelegten Beispiele der Architekturgeschichte. Der freistehende Campanile etwa – Lieblingsmotiv zum Beispiel Dominikus Böhms und auch nach dem 2. Weltkrieg von anderen in zahllosen Varianten aufgegriffen – findet sich bei Boßlet außer bei Liebfrauen in Würzburg (1936) nur in Entwürfen: für eine »christozentrische Anlage« (1927), für die Frauenlandkirche in Würzburg II (1936) und für eine neue Kirche in Fulda (1939)²⁴.

Stattdessen bevorzugt Boßlet wiederum eine landschaftsgebundene, traditionsreiche Baugestalt; den Chorturm. Für die Pfalz (und dazu sind auch einige Teile des heutigen Saarlandes zu zählen) konnten fast 90 Chorturmkirchen vom 13. Jahrhundert bis ins 16. Jahrhundert hinein nachgewiesen werden²⁵.

Bereits 1926–30 erbaute Boßlet in »geschichtlichen Erinnerungen an die alte Abtei«²⁶ die St. Pirminiuskirche in Hornbach/Pfalz als einhüftige kleine Basilika mit Chorturm und Krypta in heimischen Sandbruchsteinen. Beim Um- und Erweiterungsbau der Kirche von Weselberg bei Pirmasens fügt Boßlet 1929–31 einen neuen Chorturm mit Ostkonche an. Der Neubau der kath. Kirche in Thaleisweiler/Pfalz (1928–31) erhält ein Schiff in Gestalt einer Saalkirche des späteren 18. Jahrhunderts, an das ein romanisierender Chorturm mit hochgezogenem Sakristeianbau und zwei abgetreppten Strebepfeilern an der Südseite angefügt wird; ein bauliches Charakteristikum der Landschaft: die im ausgehenden Barock nach Westen erweiterte Chorturmkirche, wird mit feiner Einfühlung in die Überlieferung in Sandbruchstein mit dunkelbraunem Biberschwanzdach neu geschaffen, ohne daß es zu einer Kopie kommt. Die Sakristeilösung, die stilisierte Gestalt der Strebepfeiler und vor allem die modern-rustikale Innenraumgestaltung verraten die schöpferische Kraft der Persönlichkeit Boßlets. Vergleichbar ist die kath. Kirche in Oberotterbach/Pfalz (1930) aus weißgelbem Bruchstein mit schlichter Holzflachdecke und einem abgetreppten Rundbogenportal im flachen Vorbau

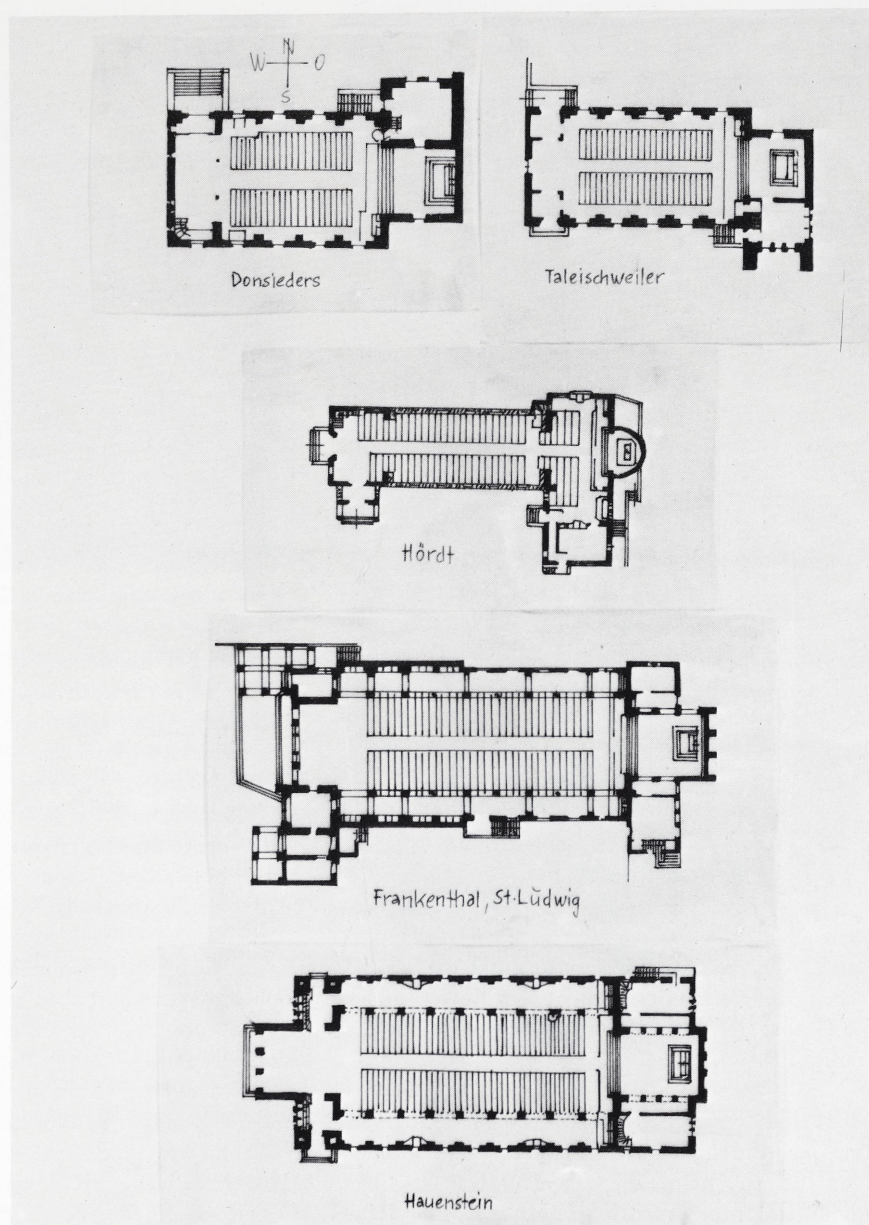


Abb. 1 Grundrisse
von Kirchen
Albert Boßlets

(ähnliche Stufenportale u. a. in Ormesheim/Saar, 1932 und Ixheim/Pfalz, 1933)²⁷. Auch die freien Variationen des Themas bei der Filialkirche Donsieders/Pfalz (1934) und Kriegsfeld/Pfalz (1936) schließen sich an. (Sowohl in Kriegsfeld wie in Ixheim und Oberotterbach bestanden mittelalterliche Chorturmkirchen!) In Altenhain/Taunus (1932) birgt zwar der Ostturm der kath. Kirche tatsächlich den Altarraum, aber östlich schließt sich noch ein rechteckiger Sakristeianbau an. Und in Hördt/Pfalz (1935) erweitert Boßlet die Saalkirche des 19. Jahrhunderts nach Westen und Osten und fügt dabei auch das Motiv des »Chorturms«

mit Ostapsis an; aber das Turmuntergeschoß mit flacher Erweiterung nach Norden und Süden nimmt (eher im Sinne eines Querschiffes) noch Bänke für die Gemeinde auf; der Altarraum liegt allein in der Apsis²⁹. Minfeld/Pfalz (1927) zeigt, daß der uralte Typ der Chorturmkirche auch in moderner Baugestalt auftreten kann.

Auf das Wiederaufgreifen des Chorturmes im deutschen Kirchenbau des 20. Jahrhunderts allgemein weist bereits W. Müller hin³⁰. Neuestens hat Hugo Schnell in seiner großangelegten Studie über »die Entwicklung des Kirchturms und seine Stellung in

unserer Zeit«³¹ das Verdienst, dem Wiederaufgreifen der Chorturmidee im 20. Jahrhundert nachgegangen zu sein. 1922 war in erster, 1923 in zweiter Auflage das Büchlein von J. van Acken »Christozentrische Kirchenkunst« erschienen, in dem der Verfasser »die freie Stellung des (einzigen) Altars in einem Chor« wünschte, »der in liturgischer und architektonischer Hinsicht den Gesamtraum beherrschte«. Das führte fast zwangsläufig zu einer dem Chorturm vergleichbaren Baugestaltung. Aber »der Turm ist hier neuerdings in das ikonologische und baukünstlerische Programm eingefügt worden: durch Glaubenserfahrungen und Überlegungen aus der Gegenwart, ohne Rückblende auf früh- und hochmittelalterliche Chorturmkirchen, die in dieser Literatur nicht erwähnt werden«³².

Auch Boßlet hat sich den Vorstellungen einer christozentrischen Kirche angeschlossen, freilich unter Verzicht auf revolutionäre Neuerungen oder liturgisch begründete Bauexperimente – die längsgerichtete Kirche herrscht bei ihm vor. Und auch hinsichtlich des modernen »Chorturm«-Gedankens des dritten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts geht Boßlet seinen eigenen Weg. Während der »Chorturm« – nach H. Schnell – seit etwa 1933 im Sinne der Tendenz zum kirchlichen Einheitsraum, schließlich zur Circum-stantes-Kirche wieder aufgegeben wird (er taucht freilich nach dem 2. Weltkriege verstreut allenthalben wieder auf), entwickelt Boßlet gerade von hier aus seine monumentalsten Schöpfungen. Er verschließt sich nicht dem Notwendigen und Geforderten, aber er verbindet es stets mit der Tradition³³.

Der 1928/29 zusammen mit Karl Lochner erbauten Herz-Jesu-Kirche in Aschaffenburg legt Boßlet einen breiten Ostturmriegel mit östlich anschließender Halbrund-Apsis vor. Der mächtige Baublock aus rotem Mainsandstein mit Klinkern wird an allen vier Ecken von diagonalgestellten und bis zu den Klangarkaden hochgezogenen abgetreppten Strebepfeilern gefaßt. Als Bedachung des Turmblocks dienen zwei eng aneinandergerückte niedrige Pyramidendächer. Wieder handelt es sich um ein für Boßlet so bezeichnendes Beispiel »schöpferischer Indifferenz«: Vom Innenraum her kann der Turm als Chorturm (mit tonnengewölbtem dunklen Vorchor und lichtdurchfluteter Apsis) begriffen werden, aber auch als Vierungsturm gelten; am Außenbau bleibt unentschieden, ob wir es mit einem ineinandergeschmolzenen Chorflankenturm-Paar oder mit einem wirklichen Chorturm zu tun haben. Ohne die tatsächlichen Maßproportionen

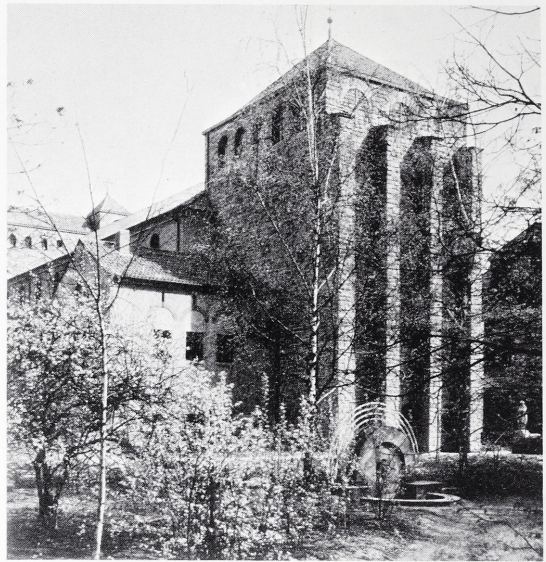


Abb. 2 Frankenthal/Pfalz, St. Ludwig, Chorturm

romanischer Baukunst zu übernehmen, gelingt Boßlet in der machtvollen Flächenbetonung und kubischen Geschlossenheit die Assoziation eines allgemein »Romanischen« – selbst die ebenso eigenwillig gestalteten wie in der Wand verteilten Rundbogenfenster und das (ein bei Boßlet ganz seltener Fall!) dekorativ verstandene Motiv des Entlastungsbogens an allen vier Turmseiten wirkt »sprechend« romanisch³⁴.

Auch die großen Gemeinde- oder Stadtkirchen Boßlets evozieren eher romanische Stilhaltung, als daß sie romanische Stilformen reproduzieren. Sie übernehmen nicht isolierte Formendetails, sondern versuchen, Einzelform, Bautyp, Werkstoff und die organische Einbindung in Landschaft oder Stadtbild zu einer harmonischen Einheit zu verschmelzen. Diese Art bewußter Bindung an Traditionen verlangt ebenso Verzicht auf moderne technische Experimente wie auf stilgeschichtliche Exaktheit; sie erfordert dagegen eine innere Konzentration auf das Geschichtliche und eine straffe Disziplinierung der künstlerischen Vorstellungen – fordert einen Verzicht auf das bloß Effektvolle, der Größe und Monumentalität nicht ausschließt, sondern eher fördert³⁵.

Die Basiliken in Ormesheim/Saar (1932) und Hauenstein/Pfalz, Christ-König (1931–33, mit ragender Zweiturmfassade im Westen) beherrschen weithin das Orts- und Landschaftsbild, im bewußten Wiederaufgreifen romanischer Baugedanken den durch Geschichte legitimierten Anspruch der Kirche beziehungsvoll ausdeutend. Aber immer

bleibt für Boßlet noch Raum für das ganz Eigene: der gewaltige Chorturm der Ludwigskirche in Frankenthal/Pfalz (1936, Bruchstein mit Klinkern) verbindet (wie schon Hauenstein und Ormesheim) das Motiv des Vierungsturmes mit der Funktion des Chorturmes. Vier eng nebeneinandergestellte und bis zu den Klangarkaden aufragende Strebe- Pfeiler verleihen der Ostseite des Chorturmes fast den Charakter eines Wehrturmes. Wenn die Geborgenheit des Allerheiligsten im Chorturm je praktisch geübt oder symbolhaft veranschaulicht werden sollte³⁶, dann in diesem wohl monumentalsten Chorturm der deutschen Baukunst.

Die Krönung des Lebenswerkes von Albert Boßlet und zugleich eine Summe seiner Stilanliegen ist der Neubau der Benediktiner-Abteikirche Münsterschwarzach/Franken (1935–38). Die Abtei als Auftraggeber und der Architekt fanden hier in glücklicher Weise jeweils den kongenialen Partner. Bereits 1931 begann eine Baukommission der Abtei mit der Erarbeitung der Bedingungen für eine Plan-Ausschreibung an sechs namhafte Architekten³⁷. So wird in den »Bedingungen für die Ideeabgabe zum Kirchenbau Münsterschwarzach« 1932 gefordert: »Das Äußere des ganzen Klosterkomplexes soll bei Monumentalität und weitgehender Einfachheit der Umgebung angepaßt sein. Es soll ursprünglich in der Formgebung sein und eine sinnige und machtvolle Kundgebung des Missionsgedankens verkörpern, von starker, zusammenfassender und beherrschter Wirkung sein³⁸.«

Ein erster Entwurf Boßlets von 1935 sieht eine langgestreckte Basilika mit vier gleichhohen und gleichstarken Türmen vor: die beiden Westtürme flankieren einen hohen Portal-Vorbau, die beiden Osttürme sind einem mächtigen »Vierungsturm« östlich vorgestellt – die in feste kubische Formen übersetzte Erinnerung an den Speyerer Dom ist unverkennbar. Offenbar hat die oberste Baubehörde in München gegen diesen ersten Entwurf gewisse Einwendungen gemacht, denn mit Schreiben vom 2. 4. 1935 begründet die Abtei einen abgeänderten (und schließlich so verwirklichten) Entwurf Boßlets, der an der Westseite nun zwei kleinere Türme vorsieht, dagegen die Osttürme den Chor jetzt flankieren und den Chor selbst östlich als machtvollen Chorturm aufragen läßt³⁹. Man habe – schreibt die Abtei dem Ministerium – über zwei Jahre hinweg Vorbereitungen getroffen, »mit großer Gewissenhaftigkeit die Pläne der alten Benediktiner-Kirchen, aber auch die bedeutsamsten neueren Kirchen von Köln bis München besichtigt . . .« und geprüft. »Die Bautradition der Bene-

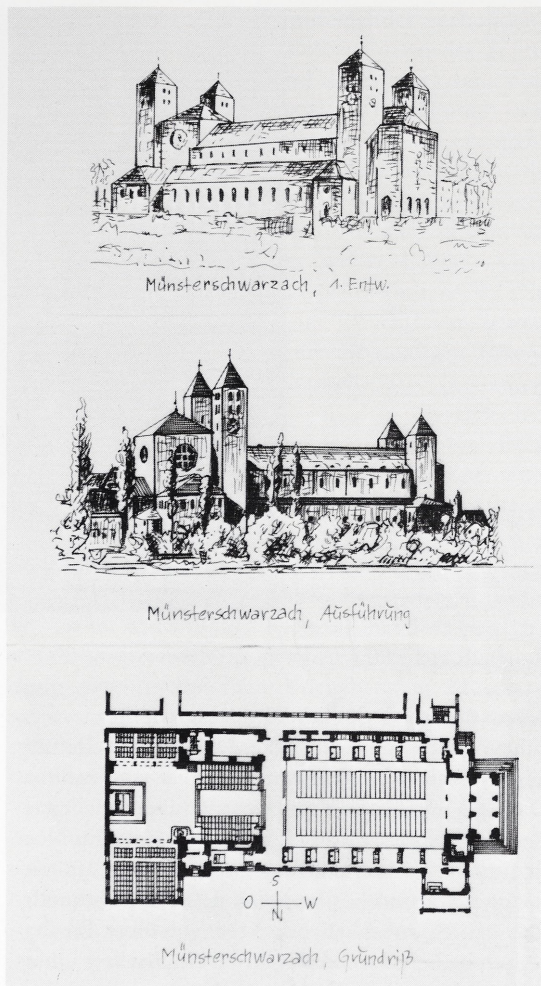


Abb. 3 Münsterschwarzach, Benediktiner-Abteikirche

diktiner war, solange sie selbst bauten (und nicht Laien beauftragten) romanisch gewesen, wie sie auch die erste Abteikirche in Münsterschwarzach war. Es liegt uns selbstverständlich ferne, einer Stilimitation das Wort zu reden. Bei der Wahl aus der Ideenabgabe der einzelnen Bewerber lag uns vor allem daran, jene Kirche zu wählen, die den Bedürfnissen der im Benediktinerorden besonders gepflegten Liturgie am nächsten kommt . . . Die ernste, getragene Feierlichkeit benediktinischen Gottesdienstes . . . braucht um eine volle Harmonie zu erzielen . . . gewisse strenge Bauformen.«

Boßlet legt der Abteikirche ein uns bereits vertrautes Raumschema zugrunde: einem langgestreckten Saal ordnet er an den Langseiten je sieben flache Nebenkappen hinter Rundbogenarkaden zu. Die Langhauswände bleiben völlig ungegliedert und erhalten nur kleine Rundbogenfenster

Abb. 4 Münster-
schwarzach, Benedik-
tiner-Abteikirche,
Langhaus nach Osten



knapp unterhalb der auf kompakten Steinkonsolen ruhenden flachen Holzdecke. Die Wandgliederung wirkt somit wie die einer romanischen Basilika. Der eingezogene Vorchor zwischen Felicitas-Kapelle im Süden und Herz-Jesu-Kapelle im Norden und zwischen den beiden Osttürmen ist tonengewölbt und besitzt keine direkte Lichtquelle. Das östlich anschließende kreuzgewölbte Presbyterium ist lichtdurchflutet durch ein direktes Oberlicht und durch indirektes Licht aus dem südlich und nördlich zugeordneten niedrigen und durch gestelzte Rundbogenarkaden abgeschiedenen Brüderchor. Architekturformen und Licht sind für Boßlet Rang und Würde der Raumteile interpretierende Elemente: durch eine Vorhalle »gelangt man in den weitgespannten Kirchenraum, an den sich das Chor und Presbyterium in monumentaler Steigerung angliedert. . . Insbesondere ergab sich durch die Anordnung der Patressitze in einem überwölbten Vorchor vor dem hell erleuchteten hochgezogenen Presbyterium eine aufs äußerste gesteigerte Lichtwirkung für den Hochaltar. Dadurch wird der Blick für die Kirchenbesucher einzig und allein auf den Mittelpunkt der Kirche, den Hochaltar, gezogen; . . . Zur Steigerung des in seiner Anlage einzigartigen Kirchenraumes wurde der Laienraum des Hochschiffes mit einer geraden Decke, das Mönchschor mit einer Tonne und das Presbyterium mit einem Kreuzgewölbe überdeckt«⁴⁰. Dieser Formensteigerung im Innern nach Osten zu entspricht die Aufgipfelung am Außenbau. Die Innenmaße der Kirche sind beträchtlich: bei insge-

samt 85 m Länge entfallen 20 m auf den Mönchschor und 20 m auf das Presbyterium; die Schiffbreite beträgt 20 m, seine Höhe 19 m. »Eine Apsis ist nicht vorgesehen, das Presbyterium wird vielmehr von der flachen Wand des Vierungsturmes (sic!) abgeschlossen«⁴¹. Die in der »Ideeabgabe« gestellten Bedingungen sind von Boßlet nicht nur berücksichtigt, sondern meisterhaft gelöst worden, so daß gegenüber den Vorentwürfen »der Pontifikaleinzug direkt ohne Krümmung zur Kirche geleitet wird. Auch der Statioengang der Patres wurde von der Sakristei zur Kirche verkürzt. Der Statioengang der Brüder wurde beibehalten«⁴².

Mit den von seinen früheren Bauten her bekannten Möglichkeiten hat Boßlet in Münsterschwarzach wohl seine monumentalste Lösung einer christozentrischen Kirche geschaffen. Moderne technische und praktische Anliegen werden mit liturgischen Forderungen und künstlerischen Vorstellungen auf einen Nenner gebracht: während der nördliche Hauptturm als Glockenturm dient, wird der südliche als Wasserturm verwendet; das Mauerwerk wurde mit Eisenbetonkonstruktionen verbunden und ist nicht verputzt, sondern mit grob-behauenen Gerlachshäuser Kalkstein, durchsetzt mit größeren Randersacker Muschelkalkblöcken, verkleidet – darin wird wieder Boßlets Stil deutlich. »Von außen wirkt das Münster monumental und überzeugend, das ganze Maintal beherrschend. . . Der Stil wirkt wohl auf jeden Besucher zunächst »historisch«:

man vermeint einen romanischen Dom zu erblicken. Und doch ist er nicht wiederholend⁴³.«

Wenn Boßlet in Münsterschwarzach die überzeugendste Neuinterpretation des Romanischen gelingt (unter Einbeziehung neuzeitlicher Formulierungen und gleichsam barocker Lichtführung), so entspricht das weitgehend auch den Vorstellungen und Traditionen des Auftraggebers. Auch die Innenausstattung der Kirche nimmt romanische Eindrücke wieder auf. Nicht nur, daß anstelle einer Kanzel zwei Amboneden Triumphbogen flankieren, auch die Hochaltar-Skulptur von Fr. Maurus Kraus ist »in Anlehnung an die Kreuzesdarstellungen der frühen Romanik geschaffen worden⁴⁴«. Das ist ein echtes Stilanliegen benediktinischer Kunst des 20. Jahrhunderts. Seit P. Desiderius Lenz ist es Auftrag der Kunst der Erzabtei Beuron, »daß sich die religiöse Kunst an der Vergangenheit orientieren solle«. Im 20. Jahrhundert zeigt diese benediktinische »Traditionskunst« im Zusammenhang mit der liturgischen Erneuerungsbewegung besonderes Interesse für die frühchristliche und romanische Kunst⁴⁵. Ordenstradition und Stilvorstellungen des Architekten finden so in Münsterschwarzach zusammen zu einer Reaktivierung romanischer Formenwelt, wobei es nicht auf Reproduktion der historischen Form, sondern um ihr Begreifen als »innere Bedeutungsform« ankommt⁴⁶. Das ist ein entscheidender Unterschied zwischen dem Historismus des 19. Jahrhunderts und dem eines Albert Boßlet.

Dabei hat Boßlet durchaus ein Organ für die Kunstgeschichte. Auf zahlreichen Reisen hat er Eindrücke von historischer Baukunst gewonnen und sie mit dem Zeichenstift festgehalten. Das Problem des unmittelbaren Beeindrucktwerdens des Architekten im 20. Jahrhundert vom historischen Vorbild her ist noch nicht grundsätzlich untersucht worden. Schon die Feststellung des »Itinerars« eines modernen Künstlers könnte dabei höchst aufschlußreich sein⁴⁷. Für Boßlet wissen wir um Reisen nach England und Schottland (1926), Spanien (1934), Italien (1936, u. a. Torcello, Bologna, Modena, Ravenna) und Belgien (1937). Von allen diesen Reisen hat er Zeichnungen und Skizzen mitgebracht. Auch Kenntnisse deutscher Architektur des Mittelalters finden im Werke Boßlets ihren Niederschlag: Der Entwurf für eine katholische Kirche in Giebelstadt/Unterfranken von 1938 lehnt sich ganz eng an die Westbaugestaltung des Domes von Havelberg aus dem 12.–16. Jahrhundert (einschließlich dem »barocken« Dachreiter) an. Beim Entwurf für die Frauenlandkirche in Würzburg 1936 werden die beiden Westtürme

durch einen Brückenbau miteinander verbunden; das seltene Motiv findet sich schon an der Stadtkirche von Wittenberg und der Marktkirche von Halle/Saale aus dem 16. bzw. 15. Jahrhundert und (gotisierend) im 17. Jahrhundert an der evangelischen Pfarrkirche in Bayreuth. An der Westfassade von St. Ludwig in Frankenthal (1936) tritt der sogenannte »sächsische Zwischenbau« auf. Im Inneren der gleichen Kirche finden wir schließlich sogar das Motiv des rheinischen Stützenwechsels. Die trapezförmigen Kapitelle der Rundstützen muten wie eine Reduktion auf die Bossenform ravenatisch-frühchristlicher Kapitelle an (sie finden sich freilich auch schon in den Chorarkaden von Herz-Jesu in Würzburg, 1927 bis 1928 und dann noch einmal im Brüderchor von Münsterschwarzach); und auch die niedrigeren Ostarkaden erinnern unmittelbar an Kirchen Ravennas, wo sie allerdings Ergebnis denkmalpflegerischer Arbeiten des 16. Jahrhunderts sind⁴⁸. Boßlet war im April 1936 in Ravenna, hat dort gezeichnet und führt noch im gleichen Jahre zur Begründung eines technischen Vorhabens in Münsterschwarzach historische Vorbilder an: »Es besteht große Gefahr, daß die Säulen im Brüderchor aus dem Senkel kommen, wenn aufgemauert wird. Ich komme auf meinen früheren Vorschlag einen Anker durchzuziehen zurück. Das statische Gefüge würde dadurch wesentlich unterstützt. In Italien haben fast alle Pfeiler-Bogen Anker und tatsächlich ist es aus umstehenden Grund berechtigt⁴⁹.«

Überschauen wir Boßlets Kirchenbauten, so ergibt sich eine Stilhaltung gleichsam »zwischen den Zeiten«. Boßlet nimmt ganz bewußt eine Stellung zwischen dem Historismus des 19. Jahrhunderts und dem »modernen Kirchenbau« ein. Er sieht seine Grenzen sehr wohl – er hat sie sich selbst gesetzt. Noch in einem Brief an einen Geistlichen um 1954/55⁵⁰ schreibt Boßlet: »Die herrlichen Baudenkmäler vergangener Epochen der christlichen Kirche sind Zeugen einer tiefen religiösen Überzeugung. Ohne tiefe Religiosität gibt es keine religiöse Kunst.« Er warnt vor der Gefahr »des Übermodernismus«: »Es ist ein Irrtum zu glauben, daß ich neuzeitlichem Bauen feindlich gegenüberstehe . . . Was ich aber ablehne, ist die Profanierung des Kirchenraumes . . . Ein an und für sich schöner Saal ist noch lange keine katholische Kirche, selbst wenn er Überästheten in Begeisterung versetzt . . . Die Überbeleuchtung der Kirche durch zuviel Tages- oder künstliches Licht nimmt dem Raum die ernste Stimmung, verweltlicht ihn und vermindert die Konzentration beim Gebet und der Betrachtung . . . Die Schaffung der hellen Gemeinschafts-

kirche birgt die Gefahr in sich, nur Predigtraum zu werden und die Allgegenwart Gottes im Altarsakrament zu unterschätzen. Vom Predigtraum ist der Schritt zum Gemeinschaftsraum, zum Gesellschaftsraum usw. mit Fernsehen und Radio nicht weit.«

So ist Boßlet auch dort, wo er den neuesten liturgischen Vorstellungen zu folgen scheint, noch immer stark traditionsverhaftet: im achteckigen Zentralbau mit östlicher und westlicher rechteckiger Erweiterung und beigestelltem Campanile der katholischen Kirche von Limbach bei Homburg/Saar (1933)⁵¹ oder auch bei den (mit E. van Aaken gemeinsam erbauten) Kirchen St. Bonifatius in Düren/Rheinland (gew. 1952, mit »Chorturm«) und Herz-Mariä in Elmstein/Pfalz (gew. 1952), wo er allerdings die Opferaltar-Insel, den Sakramentsaltar mit Stele und zwei Ambone einführt⁵².

Boßlet steht mit seinem reifen Stil einer neuinterpretierten Romanik in seiner Zeit nicht allein. Allenthalben in Deutschland findet sich Vergleichbares: bei Dominikus Böhm in zahlreichen Bauten, in Fronberg bei Regensburg (Chorturm!) von Hans Beckers⁵³, bei St. Johannes in Augsburg (1930 von O. E. Biebrich) und der protestantischen Gustav-Adolf-Kirche in Nürnberg (1930 von G. Bestelmeyer) oder in der Rektoratskirche Ödekoven bei Bonn (1955–56 von Emil Steffann und Fritz Ott). Ja, im Bistum Münster entstehen bis 1953 zahlreiche Kirchen, bei denen »der runde Bogen . . . Fenster, Türen und Gurtbögen in überraschender Eindeutigkeit« beherrscht. Die Raumgestaltung folgt dabei durchaus modernen liturgischen Vorstellungen, aber man ist trotzdem »versucht, vor den neuen Kirchen dieser Raumart . . . von einer offenen und bei den besten Räumen von einer geheimen Romanik zu sprechen. Die Auseinandersetzung mit Formen der romanischen Bauten, die im Münsterland und am Niederrhein noch vielerorts heutigen Tages entstehen, erfolgt auf sehr verschiedenen Ebenen«⁵⁴. Boßlets »Ebene« ist klar abgesteckt, bedeutet innerhalb des Historismus im 20. Jahrhundert eine ganz geschlossene Phase. Historismus ist dann nicht ästhetisches Formenspiel oder ein Bildungsproblem des Architekten, sondern ideell »Verpflichtung gegenüber der Geschichte« (so Paul Schmitthener 1933), formal ein »köstlicher freier und geistvoller Eklektizismus«⁵⁵. Hermann Beenken stellt (1938) dem »spät- und nachromantischen Historismus« des 19. Jahrhunderts einen aktuellen Historismus des 20. Jahrhunderts gegenüber: »Jener ältere Historismus war ein Zwang gewesen, in dem es Form auf andere Weise wie als

Form eines historischen Stils für das Bewußtsein der Zeit gar nicht gab . . . Demgegenüber gibt es heute einen historisierenden Eklektizismus nur aus Freiwilligkeit, aus eigenem Willen zur Bindung der Formen an die Tradition«⁵⁶. Entsprechend unterscheidet für Amerika Carroll L. V. Meeks (1963) zwischen »purem Historismus« und »creative eclecticism«⁵⁷. Und G. F. Hartlaub erkennt (1950) drei Phasen des Historismus: die erste am Ende des 18. Jahrhunderts, die zweite im 19. Jahrhundert und eine dritte Phase mit Riemerschmidt, Peter Behrens, Tessenow, Theodor Fischer, Bonatz u. a. als Vertreter eines »freien und fortschrittlichen Historismus im 20. Jahrhundert«⁵⁸.

Unbestreitbar gehört Boßlet noch in diese dritte Phase. Darin liegt seine Größe wie auch seine gewisse Tragik: »Historismus« ist auch im 20. Jahrhundert ein Generationsproblem. Für Boßlet und seine Generation kann man es am besten charakterisieren mit den Worten Ludwig Bartnings anlässlich des 60. Geburtstages von Paul Schultze-Naumburg 1929: »Sein Wirken war eine Kulturepoche in Deutschland. Leider muß man sagen »war«. Denn es ist heute dahin gekommen, daß er gezwungen ist, mit verkehrter Front zu fechten. Er begann als Reformator, und heute ist sein Name der Inbegriff konservativer Tendenz geworden«⁵⁹.

Inzwischen nämlich hat sich eine vierte Phase des Historismus artikuliert, die – synthetisch wie einst Boßlet – Gegenwart und Geschichte in für das mittlere 20. Jahrhundert charakteristischer Weise verbindet. Sie wird bestimmt von der nächsten Generation, den zwischen 1890 und 1910 Geborenen, zum Beispiel Hermann Baur (geb. 1894), Rudolf Schwarz (geb. 1897), Robert Kramreiter (geb. 1905). Noch weniger als die Generation Boßlets ist sie dem historischen Vorbild rein formal verhaftet. In oft virtuoser Anwendung neuester Bautechnik und Baumaterialien wendet sie sich wieder uralten (vorzugsweise frühchristlichen und romanischen) Typen zu: Krypta, freistehendes Baptisterium (zuweilen sogar mit der formalen Assoziation der alten Immersionstaufe, wie R. Kramreiter), Narthex, freistehender Campanile, Chorschranken mit zwei Ambonen, Sakramentsstele oder -haus, Presbyterbank und schlichte Altarmensa für die wiederaufgenommene *celebratio versus populum*, Doppelchöre und Trikonchos (so bei Rudolf Schwarz) charakterisieren diese Neubauten ebenso wie die grundsätzliche Abwendung vom Typ der großen Stadtkirche⁶⁰. Ja, wir können die Art von schöpferischem Historismus in Unterscheidung vom frü-

heren formalen Historismus geradezu als »typologischen Historismus« bezeichnen.

Albert Boßlet hat zu diesen Bestrebungen kaum Zugang gefunden. »Unbestreitbar hat er immer versucht, die Kirchenarchitektur aus ihren Grund-

elementen neu zu entwickeln . . . , wobei er sich weder als Experimentator noch als Revolutionär gebärdete⁶¹.« Darin ist ein Dominikus Böhm zweifellos genialischer, von einem zuweilen ungebundenen Schöpferum; Boßlet vertritt eher das »sanfte Gesetz« in der Kunst des 20. Jahrhunderts⁶².

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. H. M. Wingler: Das Bauhaus, Köln 1962, 27.
- ² Zu R. Östberg vgl. J. Roosval u. a.: Stockholms Stadshuset, Stockholm 1923; Elias Cornell: Ragnar Östberg, svensk arkitekt, Stockholm 1965. St. E. Rasmussen: Nordische Baukunst, Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden, Berlin 1940; B. Romare u. a.: Verk av L. J. Wahlman, Stockholm 1950. Zu Sirén vgl. u. a. Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 22, 1938, 33–40.
- ³ J. D. Forbes: Shepley, Bulfinch, Richardson and Abbott, architects; an introduction. In: Journal of the Society of architectural historians, 17, 1958, (3), 19–31.
- ⁴ H. P. Koehlmann: Paul Schmitthenner 75jährig. In: baukunst und werkform, 12, 1952, (2), 720–21.
- ⁵ So die Kapitelüberschrift bei Franz Roh: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958, 377.
- ⁶ R. Hoffmann: Der Architekt Albert Boßlet. In: Die Christl. Kunst, 10, 1913/14, 193–209; das entspricht auffallend der revolutionierenden These Dehios für die Denkmalpflege, wonach man konservieren, nicht restaurieren sollte. An weiterer Literatur zu Boßlet ist zu nennen: R. Hoffmann: Kirchenbauten von Albert Boßlet und Karl Lochner. In: Die Christl. Kunst, 26, 1929/30, 328–48; R. Hoffmann u. G. Steinlein: Albert Boßlet. Querschnitt durch sein Schaffen, München 1931; J. J. Morper: Katholische Kirchenbauten an der Saar, Saarbrücken 1935; Hugo Schnell: Zeichnen und Bauen. Albert Boßlet 1880–1940, München 1940; L. Kreischer und W. Schulte: Neue Bauten von Albert Boßlet. In: Das Münster, 5, 1952, 326–328.
- ⁷ R. Hoffmann 1913/14, 198.
- ⁸ So Joh. Jahn im Nachruf auf Wilhelm Worringer im Jb. der Sächs. Akademie der Wiss. 1963–1965, Berlin 1967, 342.
- ⁹ Abgebildet bei K. G. Pfeill: Zur religiösen Baukunst von Dominikus Böhm. In: Die Christl. Kunst, 26, 1929–30, nach S. 320 und 323 sowie in Aug. Hoff, Herb. Muck, Raimund Thoma: Dominikus Böhm, München–Zürich 1962, Abb. S. 110–127 und S. 162–167.
- ¹⁰ Abbildungen in: Deutsche Bauzeitung, 1928, Nr. 60, S. 513–517.
- ¹¹ Abbildungen in: Die Christl. Kunst, 26, 1929/30, 239–241.
- ¹² Abb. bei R. Hoffmann u. G. Steinlein 1931, 39.
- ¹³ Abbildungen: Schifferstadt in: Die Christl. Kunst, 26, 1929/30, 337; St. Ingbert und Aschaffenburg bei H. Schnell, 1940, 76 u. 78.
- ¹⁴ Abbildungen: Ludwigshafen bei Hans Kärlinger: Gedanken zur Ludwigshafener Kirchenbau-Konkurrenz. In: Die Christl. Kunst, 21, 1924/25, 189–203; Würzburg bei G. Steinlein: Neubau der Marianhiller Mission in Würzburg. In: Deutsche Bauzeitung, 62, 1928, 853–860.
- ¹⁵ R. Hoffmann: Architekt Albert Boßlet. In: Die Christl. Kunst, 10, 1913/14, 200–202.
- ¹⁶ Vgl. auch die gotisierende Chorlösung von St. Josef in Aschaffenburg, wie Lug abgebildet bei R. Hoffmann u. G. Steinlein, 1931, 29 u. 52–53. Der Chor in Lug wurde 1967/68 durch einen Neubau ersetzt.
- ¹⁷ H. Schnell 1940, 9.
- ¹⁸ A. Boßlet: Probleme des modernen Kirchenbaues. In: Das Münster, 5, 1952, (11/12), 324–326.
- ¹⁹ So nennt bezeichnenderweise N. Pevsner seinen zweiten Historismustyp im 19. Jh. Vgl.: Historismus und Bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif, München 1965, 14–15.
- ²⁰ So H. Schnell: A. Boßlet. Ein pfälzisch-fränkischer Kirchenbaumeister. In: Das Münster, 3, 1950, 86–89.
- ²¹ Vgl. an neueren Aussagen dazu M. Wimmer: Einführung zum Katalog »Zeichner sehen die Antike«, Ausstellung des Kupferstichkabinetts der Staatl. Museen, Berlin-Dahlem 1967 und W. Hugelshofer: Wiederholungen bei Baldung Grien. In: Zs. f. Kunstgeschichte, 32, 1969, (1), 40. Vgl. dazu auch die Bemerkungen zu »Nachahmung und Erfindung« bei E. Forssman: Palladios Lehrgebäude. Stockholm–Uppsala–Göteborg 1965, 45–47.
- ²² Vgl. R. Hoffmann, 1929/30, 343; R. Hoffmann u. G. Steinlein, 1931, 9 u. 27–28 sowie Deutsche Bauzeitung, 64, 1930, 681–688.
- ²³ R. Hoffmann, 1929/30, Abb. S. 338–339.
- ²⁴ Sämtlich abgebildet bei H. Schnell, 1940, 29, 40, 43, 64.
- ²⁵ Wolfgang Müller: Pfälzische Chorturmkirchen. In: Blätter für pfälzische Kirchengeschichte und religiöse Volkskunde, 34, 1967, 172–187. Zum Chorturm allgemein vgl. E. Bachmann: Chorturm. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1954, 568–575, mit Literaturangaben.
- ²⁶ R. Hoffmann u. G. Steinlein, 1931, 14 u. Abb. S. 58–59.
- ²⁷ Alle abgebildet bei R. Hoffmann u. G. Steinlein, 1931, 48, 54, 56–57. Zu Oberrotterbach vgl. auch: Der Baumeister, 31, 1933, 116–117.
- ²⁸ Beide bei H. Schnell, 1940, 55 u. 56 abgebildet; zu Donsieders vgl.: Der Baumeister, 31, 1933, 118 u. ebenda 33, 1935, 418–420.
- ²⁹ Minfeld, Hördt und Altenhain abgebildet bei H. Schnell, 1940, 26, 53, 58; zu Altenhain vgl. auch: Der Baumeister, 31, 1933, 113–116.
- ³⁰ W. Müller: Die Ortenau als Chorturmlandschaft, Brühl/Baden 1965, 109.
- ³¹ In: Das Münster, 22, 1969, 85–96 u. 179–191.
- ³² H. Schnell ebenda, S. 179 und 189–190, Anm. 60 u. 61.
- ³³ Dazu H. Schnell, 1940, 1 L.
- ³⁴ Gute Abbildungen bei R. Hoffmann u. G. Steinlein, 1931, 25–28. H. Schnell, 1940, 60, 72, 79. Ferner: Drei neue Kirchen von Prof. A. Boßlet/Würzburg. In: Deutsche Bauzeitung, 64, 1930, 681–688 und R. Hoffmann, 1929/30, 343.
- ³⁵ Zur Würdigung von Boßlets Leistungen vgl. Das Münster, 10, 1957, 62; P. in: Der Baumeister, 55, 1958, (1), 52; H. Schnell, in: Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland. Ausstellung anläßl. des eucharistischen Weltkongresses, München 1960, 13.
- ³⁶ Vgl. dazu E. Lehmann: Der frühe deutsche Kirchenbau, Berlin 1938, 2. Aufl., Berlin 1949, 83ff.; R. Egger: Vom Ursprung der romanischen Chorturmkirche, in: Wiener Jahresshefte, 32, 1940, (1), 120 »primär Schutzfunktion« und E. Bachmann, in: Reallex. z. dt. Kunstgesch., Bd. 3, Stuttgart 1954, 568.
- ³⁷ Zur Baugeschichte informiert knapp P. L. Dörr u. a.: Die Benediktinerabtei M., Münsterschwarzach 1965, 51–56. Im Archiv der Abtei befinden

- sich zahlreiche Baumodelle, Pläne und reiches Aktenmaterial. Für die freundl. Erlaubnis zur Einsichtnahme und großzügige Unterstützung habe ich der Abtei und besonders ihrem Archivar, Dr. P. Adelhard Kaspar OSB, geziemend zu danken. Auch Herrn Dipl.-Ing. Erwin van Aaken, Würzburg, bin ich für die Übersendung von Unterlagen zu Dank verpflichtet.
- ³⁸ Münsterschwarzach, Abtei-Archiv, VI, B 2a, Seite 5. Das Raumprogramm der Kirche wird ausführlich und in Details festgelegt nach der 2. Lesung am 8. 1. 1934 in VI, B 3/4a, Planwettbewerb, Baukommission, Grundlagen zur Ideenabgabe, Seite 7ff.
- ³⁹ Münsterschwarzach, Abtei-Archiv, III, 5a 1, Briefakten Neues Münster. Korrespondenz Boßlet 1935–1939. Schr. der Abtei an den Tit. Baukunst-Ausschuß, z. Hd. Min.-Rat Ullmann, München, vom 2. 4. 1935.
- ⁴⁰ Erläuterungsbericht Albert Boßlets zu den eingereichten Unterlagen vom 15. 9. 1934, S. 2 u. 4 im Abtei-Archiv.
- ⁴¹ Münsterschwarzach, Abtei-Archiv B, II, 15, Bericht der Baukommission, 3. Teil – Oktober 1936 – Mai 1937, 7.
- ⁴² Erläuterungsbericht S. 2.
- ⁴³ Bericht der Baukommission, 3. Teil, S. 7.
- ⁴⁴ P. L. Dörr u. a. 1965, 55 u. 56.
- ⁴⁵ P. Th. Bogler OSB: Von benediktinischer Kunst der Gegenwart, in: Das Münster, 4, 1951, (5/6), 162–173; ders.: Künstlerische Arbeiten der Fuldaer Benediktiner-Abtei St. Maria. In: Das Münster, 7, 1954, (5/6), 184–188; L. Schreyer ebenda., S. 188–190; Franz Dambeck: Vom kirchlichen Gerät der Gegenwart. In: Das Münster, 7, 1954, (9/10), 273–312; grundsätzlich dazu H. Schnell: Zur Situation der christl. Kunst der Gegenwart, München–Zürich 1962, bes. 142 u. 206.
- ⁴⁶ So R. Hoffmann: Kirchenbauten von Albert Boßlet und K. Lochner. In: Die Christl. Kunst, 26, 1929/30, 328.
- ⁴⁷ Ein erster Versuch in dieser Richtung ist – soweit ich sehe – erst für Ragnar Östberg gemacht worden bei Elias Cornell: Ragnar Östberg. Svensk Arkitekt, Stockholm 1965, Karte S. 17.
- ⁴⁸ Man hob z. B. in S. Apollinare Nuovo 1514 wegen des stark angestiegenen Grundwasserspiegels Fußboden und Säulen-Arkaden um 1,20 m, indem man einen entsprechenden Wandstreifen des Obergadens herausnahm. Niedrigere (weil nicht mit angehobene) Ostarkaden in S. Francesco und S. Giovanni Evangelista. Die Akten dazu in Ravenna, Archivio Comunale, Part A. Cancelleria, Nr. 28C, 98, verso vom 31. 12. 1514. An neuerer Literatur vgl. C. Ricci: Per la storia di S. Apollinare Nuovo I. L'alzamento delle colonne. In: Felix Ravenna Suppl, 2, 1916, 33–39 und G. Bovini: La nuovo abside di S. Apollinare Nuovo in Ravenna. In: Felix Ravenna, 3, 1951, (6), 5–27.
- ⁴⁹ Münsterschwarzach, Abtei-Archiv, III, 5a 2, Brief von A. Boßlet an Br. Adalbert v. 22. 8. 1936. Die erwähnten Reiseskizzen und Entwürfe alle bei H. Schnell, 1940.
- ⁵⁰ Für die frdl. Überlassung des undatierten Schreibens bin ich Herrn Architekt E. van Aaken, Würzburg, zu besonderem Dank verpflichtet.
- ⁵¹ Vgl. J. J. Morper: Kathol. Kirchenbauten an der Saar. Saarbrücken 1935, 27–28, mit Abb.
- ⁵² Vgl. W. Schulte: Herz-Mariä-Kirche in Elmstein. In: Das Münster, 5, 1952, (11/12), 329–330.
- ⁵³ Fr. Dambeck: Die Kirchenbauten Hans Beckers. In: Das Münster, 6, 1953, 269–275.
- ⁵⁴ A. Henze: Gottesburg oder Gotteszelt. Zu neuen Kirchenbauten im Bistum Münster. In: Das Münster, 6, 1953, (5/6), 125ff.
- ⁵⁵ So würdigt – bei allen grundsätzlichen Vorbehalten – N. Pevsner das Stockholmer Stadshuset von Ragnar Östberg, in: Europ. Architektur, München 1957, 686.
- ⁵⁶ H. Beenken: Der Historismus in der Baukunst. In: Histor. Zs., 157, 1938, (1), 27–68, bes. 53 u. 66.
- ⁵⁷ C. L. V. Meeks: Wright's Eastern-Seaboard contemporaries: Creative eclecticism in the United States around 1900. In: Problems of the 19th and 20th Centuries Studies in Western Art. Acts of the 20th Intern. Congress of History of Art. Vol IV. Princeton, New Jersey 1963, 64–77.
- ⁵⁸ G. Hartlaub: Zur Sozialpsychologie des Historismus in der Baukunst. In: ders.: Fragen an die Kunst, Stuttgart 1950, 45–65.
- ⁵⁹ L. Bartning: Paul Schultze-Naumburg. Ein Pionier deutscher Kulturarbeit, München 1929, 3.
- ⁶⁰ E. Lang: Wir bauen keine Kathedralen mehr. Der Weg zur Kath. Gemeinde-Kirche. In: Baukunst und Werkform, 12, 1959, (3), 137–140, mit Beispielen einer Aufnahme von Kirchentypen der Renaissance und des Barock. H. Schnell: Konzil u. Kunst, München 1964, bes. 3–11. H. Schnell: Zur Situation der christl. Kunst der Gegenwart, München–Zürich 1962. Ferner: Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie. Im Auftrag und unter Mitwirkung der liturgischen Kommission zusammengestellt von Th. Klausner. In: Das Münster, 7, 1954, (9/10), 314–317; Heinr. Kahlefeld, in: Konzil und Kirchenbau. = Christl. Kunstblätter, 1964, (3), 86–88.
- ⁶¹ Aus dem Nachruf auf A. Boßlet von F. M., in: Fränkisches Volksblatt, Nr. 250 v. 31. 10. 1957.
- ⁶² So der Titel der programmatischen Rede Paul Schmitthenners in Freiburg/Br. anlässlich seiner Auszeichnung mit dem Erwin-von-Steinbach-Preis; als Buch erschienen Straßburg 1943 und Stuttgart 1954.

Schinkels Entwurf zum Luisenmausoleum

von Joachim Gaus

Als im Sommer des Jahres 1810 die Königin Luise von Preußen starb, wurde Karl Friedrich Schinkel, der soeben Geheimer Oberbauassessor der preußischen Oberbaudeputation geworden war, von Friedrich Wilhelm III. mit der Planung einer Begräbnis- und Gedenkstätte beauftragt. Er entwarf einen Mausoleumsbau im Stil gotischer Kirchenbauten. Neben dem Grundriß¹ und einer perspektivischen Ansicht der Fassade mit einer schlichten Dreiportalanlage² verdient vor allem die perspektiv-

ische Ansicht des Innenraumes besondere Aufmerksamkeit³.

Im Typus schließt sich dieser Raum an die Lösungen spätgotischer Hallenarchitektur an. Sechs freistehende schlanke Bündelpfeiler, deren Basen und Kapitellzonen dem aus Stäben zusammengesetzten Schaft entsprechend vierteilig abgestuft und mehrfach ausladend herausmodelliert sind, tragen ein vierteiliges Sterngewölbe. Dies weist zwar eine ge-