

Copyrighted material

Hans Poelzig
Architekt Lehrer Künstler



Copyrighted material

Copyrighted material



Copyrighted material

Copyrighted material

Wolfgang Pehnt, Matthias Schirren (Hg.)

Hans Poelzig

1869 bis 1936

Architekt Lehrer Künstler

Mit Beiträgen von

Hans-Stefan Bolz, Sylvia Claus, Claudia Dillmann, Heike Hambrock,
Christian Marquart, Hans-Dieter Nägelke, Wolfgang Pehnt, Matthias Schirren,
Peter Cachola Schmal, Jörg Stabenow, Wolfgang Voigt

Copyrighted material

Deutsche Verlags-Anstalt

Copyrighted material

Das Buch entstand anlässlich der Ausstellung »Hans Poelzig. 1869 bis 1936. Architekt Lehrer Künstler«
Akademie der Künste, Berlin, 14. Oktober 2007–6. Januar 2008
Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, 23. Februar 2008–18. Mai 2008
Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Auslandspräsentation
Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, und des Institut für Auslandsbeziehung e.V., Stuttgart,
in Zusammenarbeit mit dem Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin
Gefördert durch die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung und die Wüstenrot Stiftung, unterstützt durch das
Deutsche Architekturmuseum, Frankfurt am Main, das Deutsche Filminstitut, Frankfurt am Main, und die Technische Universität Kaiserslautern



Abbildung auf der Umschlagvorderseite: Hans Poelzig, Emil Ferchland. Talsperre Klingenberg. Sachsen 1908–1914. Aussichtskanzel.
Foto: Sabrina Dohle
Abbildung auf der Umschlagrückseite: Formenskizze. Um 1920. Kohle auf Tonpapier. DIF
Abbildung Seite 2 (Frontispiz): Bühnenbildskizze zum Sommernachtstraum. 1926. Pastellkreide auf Tonpapier. NPH
Abbildung Seite 7: Haus des Rundfunks. Berlin-Charlottenburg. 1928–1931. Nebentreppenhaus. Foto: Sabrina Dohle

Diese Ausgabe wurde auf chlor- und säurefrei gebleichtem, alterungsbeständigem Papier gedruckt.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2007
für die abgebildeten Werke von
Jean Bazaine
Walter Gropius
Candida Höfer
Wassily Kandinsky
August Sander

1. Auflage
Copyright © 2007 Deutsche Verlags-Anstalt, München,
in der Verlagsgruppe Random House GmbH
Alle Rechte vorbehalten
Farbaufnahmen von Bauten Poelzigs im heutigen Zustand: Sabrina Dohle,
Technische Universität Kaiserslautern (Abweichungen siehe Bildnachweis Seite 266)
Gestaltung: Alexandra Rusitschka und Rainald Schwarz, München
Satz: WIGEL, München
Gesetzt aus der Berthold Garamond und Futura
Lithographie: Helio Repro, München
Druck und Bindung: Freiburger Graphische Betriebe
Printed in Germany
ISBN: 978-3-421-03623-0

www.dva.de

Inhalt

Vorwort	6	Dokumente und Anhang	183
Wolfgang Pehnt Wille zum Ausdruck Zu Leben und Werk Hans Poelzigs	10	Hans Poelzig Lebensdaten	184
Matthias Schirren Wiederholte Spiegelungen Hans Poelzigs Architekturreflexionen	52	Briefe und Schriften Eine Auswahl unveröffentlichter oder schwer zugänglicher Äußerungen Poelzigs	190
Hans-Dieter Nägelke Poelzig vor Poelzig Lehr- und Lernjahre des Architekten	84	Hans-Stefan Bolz Werkverzeichnis	212
Jörg Stabenow Interpret des Technischen Hans Poelzig als Industriearchitekt	94	Literatur in Auswahl	252
Peter Cachola Schmal, Wolfgang Voigt Immer eine große Linie Das Verwaltungsgebäude der I.G. Farbenindustrie in Frankfurt am Main und andere Verwaltungsbauten	112	Register Namen	258
Heike Hambrock Kollektive Festlichkeit Theater und Festbau der Zukunft	126	Register Orte	262
Claudia Dillmann Wirklichkeit im Spiel Film und Filmarchitektur	144	Bildnachweis	266
Christian Marquart Gemalte Balladen Ein Architekt als Maler	160	Die Autorinnen und Autoren	268
Sylvia Claus Schüler und Schule Hans Poelzigs Lehre	172		

Leihgeber

Copyrighted material

Stadtmuseum Bautzen
Agentur für Bilder zur Zeitgeschichte, Berlin
Akademie der Künste, Berlin, Archiv
Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek
Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin
Bundespräsidialamt, Berlin
Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin
Deutsches Historisches Museum, Berlin
Candida Höfer, Johnen/Schöttle, Berlin/Köln
Landesarchiv Berlin
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Hauptstaatsarchiv Düsseldorf
Stadtarchiv Düsseldorf
Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main
Deutsches Filminstitut – DIF e.V., Frankfurt am Main
DZ BANK Kunstsammlung, Frankfurt am Main
Universität Frankfurt am Main
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
Nachlass Hans Poelzig, Hamburg
Badisches Landesmuseum Karlsruhe
Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe
Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Universität Karlsruhe
Historisches Archiv des Erzbistums Köln
Privatbesitz, Köln
Museum Ludwig Köln/Fotografische Sammlungen
Stiftung Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig
Kunsthalle Mannheim
Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Staatsarchiv Münster
Dr. Roland Reichwein, Münster
Porzellanfabriken Christian Seltmann GmbH, Weiden i. d. Opf.
Muzeum Architektury we Wrocławiu
Markus Lüscher, Zürich

RAI
VLAGSGRUPPE
DOM HOUSE
BERTELSMANN

Copyrighted material

Copyrighted material

VEIT GRUPPE
RANDOM HOUSE
STIEGLSMANN

Copyrighted material

Ein Unternehmen wie dieses verdankt sich zahlreichen Helfern. Wir danken allen Leihgebern, Autoren und Mitarbeitern der Deutschen Verlags-Anstalt München, Kolleginnen und Kollegen, besonders aber: Freifrau I. von Andrian-Werburg, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Beate Dannhorn, Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt am Main; Dr. Carla Freudenreich, Deutsche Verlags-Anstalt, Random House, München; Dr. Heike Ham-brock, Frankfurt am Main; Jerzy Ilkosz, Muzeum Architektury, Breslau; Dr. Annemarie Jaeggi, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin; Florian Kerner, Johnen Galerie, Berlin; Dr. Heidrun Laudel, Dresden; Dipl.-Ing. Markus Lüscher, Zürich; Dr. Friederike Mehlaui-Wiebking, Winterthur; Dr. Ulrich Pohlmann, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum; Dr. Christmut Praeger, Mannheim; Dr. Andreas Schätzke, Technische Universität Kaiserslautern; Dipl.-Ing. Tanja Scheffler, Technische Universität Dresden; Gudrun Schneider, Akademie der Künste, Berlin; Dr. Rosa von der Schulenburg, Akademie der Künste, Berlin; Sieglinde Weidner, Porzellanfabriken Christian Seltmann, Weiden i. d. Opf.

Der Dank gilt auch den Autoren, von deren Arbeiten wir besonders profitiert haben und die nicht in diesem Band vertreten

sind. Brigitte Mayer, München, schlug mit ihrer Dissertation über Hans Poelzig in den achtziger Jahren eine erste Schneise in die bis dahin von Freunden und Schülern dominierte Literatur, aus der die Biographie von Theodor Heuss und die Publikationen Julius Poseners nach wie vor hervorragten. Hartmut Frank erarbeitete in Aufsätzen zu Früh- und Spätwerk Poelzigs wichtige Erkenntnisse zur ideologischen Fundierung von Poelzigs Kunst. Beate Störckuhl vom Bundesinstitut für ostdeutsche Kultur und Geschichte in Oldenburg und Jerzy Ilkosz, Direktor des Breslauer Architekturmuseums, haben gemeinsam mit Kollegen die Breslauer Jahre Poelzigs in einem deutsch-polnischen Gemeinschaftsunternehmen mit mustergültiger Akribie aufgearbeitet.

Die Nachkommen Hans Poelzigs haben das Projekt tatkräftig unterstützt. Vor allem Marlene Krüger-Poelzig und Angelika Blaschke haben uns viele Stunden der Gespräche, der Beratung und der Ermunterung gewidmet. Ohne ihr Engagement wären weder Ausstellung noch Katalog möglich gewesen.

Wolfgang Pehnt
Matthias Schirren

Copyrighted material



Abkürzungen oft zitierter Institutionen:

- AdK Akademie der Künste, Berlin, Archiv
ATUB Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin
in der Universitätsbibliothek
DAM Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main
DIF Deutsches Filminstitut – DIF e. V., Frankfurt am Main
GNM Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,
Archiv Nachlass Poelzig
NPH Nachlass Hans Poelzig, Hamburg

Abgekürzte Literaturangaben sind aus dem Verzeichnis »Literatur
in Auswahl« (S. 252–257) zu entschlüsseln.

Copyrighted material

Wolfgang Pehnt

Wille zum Ausdruck

Zu Leben und Werk Hans Poelzigs

In Äußerungen über den Architekten und Künstler Hans Poelzig kehrt ein Wort immer wieder, das der Meister auch selbst oft und gern gebraucht hat: ein Kerl. Als »Kerl«, als vitales Mannsbild, als vulkanisches Naturereignis, als elementare Kraft, als »übermenschlichen Schöpfer« haben ihn zeitgenössische Autoren wie Adolf Behne, Franz Landsberger, Walter Müller-Wulckow oder Paul Westheim charakterisiert.¹ Vom »gewaltsamen, kraftgenialisch sich gebärdenden, renommierend auf den Tisch schlagenden Temperament« schrieb mit weniger freundlichen Worten Karl Scheffler.² Kann man sich vorstellen, dass Poelzigs seigneuraler Kollege Peter Behrens als »Kerl« bezeichnet worden wäre? Oder der Gentleman-Architekt und Bauhaus-Gründer Walter Gropius? Oder dessen übernächster Nachfolger im Amt des Bauhauschefs, der wortkarge Ludwig Mies van der Rohe? Oder sein Kollege an der Technischen Hochschule Berlin, der stille Heinrich Tessenow? Nur für Poelzig, um 1920 immerhin ein Fünfzigjähriger und kein jugendlicher Heißsporn, schien den Zeitgenossen das Kraftwort angemessen.

Der geniale Himmelsbursche

Als die Äußerungen der Behne, Scheffler oder Westheim fielen, gehörte die kraftgenialische Attitüde zum Verhaltenskodex der Expressionisten-Generation. Aber die Einschätzung Poelzigs als einer Vollblutnatur war nicht an diesen zeitgeschichtlichen Augenblick gebunden. Sie hielt sich durch die Jahre hindurch und bezeichnete Züge der Person, wie die Zeitgenossen sie dauerhaft wahrnahmen und wie Poelzig selbst sie wahrgenommen wissen wollte. »Ein ganzer Kerl in dieser Zeit«, fand auch die Malerin Charlotte Behrend, die den Meister 1926 porträtierte, in offenbar sehr vergnüglichen Sitzungen. Der Herr Professor sang nicht ganz salonfähige Lieder, über die Malerin und Modell Lachtränen vergossen.³

Noch in den Würdigungen zum 60. Geburtstag im Jahre 1929, als in der avantgardistischen Kunstszene Neue Sachlichkeit angesagt war, findet sich die würzige Vokabel wieder. Frankfurts Stadtplaner Ernst May, obgleich er sich zu einer »anderen Richtung« des Bauens bekannte, sah in seinem Berliner Kollegen »ein Stück Natur, ein[en] Kerl von Fleisch und Blut.«⁴ Und wenn schon nicht das Wort vom »Kerl« fiel, dann waren es Prädikate wie der »geniale Himmelsbursche«, dem man »in dieser figurenarmen Zeit« begegnete. Oder der große Junge mit der »ungehemmten Natürlichkeit eines Kindes«, »ein junger Mann von sechzig Jahren«. Bruno Taut wusste Poelzigs inneres Alter sogar genau zu bestimmen: »60 Jahre – unmöglich! Wenn er lacht, bleibt er für alle Zeiten 9 Jahre alt.«⁵

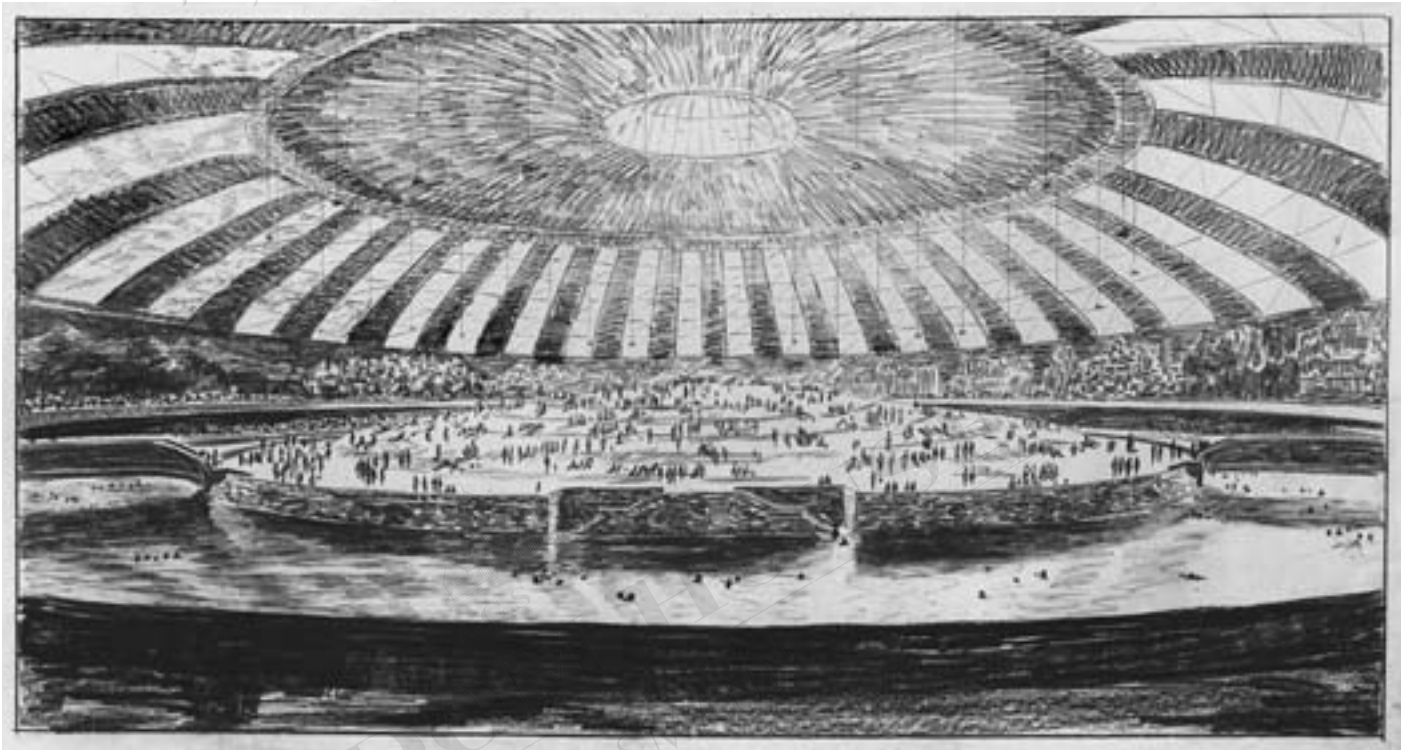
Poelzig hat diese Rolle dankbar akzeptiert, die letzten Lebensjahre ausgenommen; er verdankte ihr sein Alleinstellungsmerkmal auf der zeitgenössischen Architekturbühne. Seine Begabung, sich selbst, den Poelzig, zu spielen, bewunderte schon sein erster Biograph, Theodor Heuss, in seiner von keiner späteren Darstellung übertroffenen Lebens- und Werkschilderung.⁶

Was man in der Person wahrzunehmen glaubte, überbordende Kraft und starken Auftritt, erkannte man im Werk wieder. Schon im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, das auch das erste Jahrzehnt in Poelzigs Œuvre war, wuchsen die Entwürfe ins Titanische. Die monumentalen Entwürfe für drei Wassertürme in Hamburg, nach den Heiligen Drei Königen benannt, die Talsperre im sächsischen Klingenberg, deren gekrümmte Mauer sich dramatisch gegen den Druck des gestauten Wassers stemmt, oder die erodierte Bastion des Bismarckdenkmals, die er in den Hang der Elisenhöhe bei Bingerbrück rammen wollte, nahmen in den Augen ihrer Betrachter zyklische Ausmaße an. Phantasie half nach, Zahlen wurden gern nach oben aufgerundet. Die Zauberkammer des Berliner Großen Schauspielhauses (1919), die 3 500 Zuschauer fasste, wurde immer wieder als »Theater der Fünftausend« apostrophiert.

In den späteren zwanziger Jahren geriet Poelzig dann tatsächlich an – redlich in Wettbewerben erstrittene – Aufträge, die nicht nur für die damalige Zeit kolossal waren, auch wenn sie stärker als die vorausgegangenen genialischen Projekte durch den Nutzzweck bestimmt waren. Der Berliner Thermenpalast, ein gewaltiges, überkuppeltes Hallenbad, sollte 2 650 Liegeplätze bieten, die Sporthalle, gleichfalls unrealisiert, 25 000 Zuschauer unter einer Rundkuppel von 138 Metern Spannweite vereinen. Am Funkhaus an der Berliner Masurenallee, dem »Riesenfunkpalast«, beeindruckten die 150 Meter Fassadenlänge und die »unermeßlichen Dimensionen« des großen Konzertsaals.⁷ Das Konzerngebäude der I. G. Farben in Frankfurt am Main, eine Stadtkrone am Rande der Innenstadt, wurde als »Haus der zweitausend Fenster« gefeiert oder geschmäht und galt als das größte Verwaltungsgebäude Europas.⁸ Die »Schauburg«, die er 1932 als gewaltiges, mit Massenveranstaltungen bespielbares Reichsehrenmal in Thüringen entwarf, näherte sich mit 20 000 projektierten Sitzplätzen den Größenordnungen, die bei den Thingstätten des Dritten Reiches üblich wurden: 170 Meter lang und 155 Meter breit. Poelzig avancierte zum Baumeister der Superlative, der große Massen bewegt, Baumassen und Menschenmassen. Vom »Mut, der das Unmögliche begehrt«, sprach Poelzig selbst.⁹

Charlotte Behrend-Corinth. Porträt des Architekten Hans Poelzig. 1926. Öl auf Leinwand. Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin





Entwurf Thermenpalast. Berlin 1928

Manchen Zeitgenossen mochte Poelzig als ein Meister Gerhardt unserer Tage erscheinen, der die Dome der Gegenwart, ihre Großbauten, errichtet und seinen Pakt mit dem Zeitgeist geschlossen hat, oder als ein zweiter Prometheus. »Nur der Haß gegen die Götter ist schöpferisch und bringt, erkämpft den Menschen das Neue.«¹⁰ In den expressionistischen Tagen, in denen sich der Künstler gern zum Dämon stilisierte und Walter Gropius beispielsweise als nietzscheanischer Übermensch auftrat, liest man auch bei Poelzig: »In mir wohnen viele Seelen oder Teufel, wie man es nennen will.«¹¹ Ein ferner, verzerrter Nachklang dieses dämonisierten Charakterbildes findet sich in einem abstrusen amerikanischen Film aus dem Jahre 1934, *The Black Cat*. Die zentrale Figur, ein Architekt namens Hjalmar Poelzig, feiert schwarze Messen und errichtet sein Werk über den Gräbern des Weltkriegs. Inszeniert hat den Hollywood-Streifen Edgar G. Ulmer. Dessen Tätigkeit als junger Mann beim Film hatte einst mit Handlangerdiensten bei der Produktion des *Golem*-Filmes in den Szenenbildern Hans Poelzigs begonnen.¹²

Bekennender Preuße

Woher bezog Poelzig, der sich als ein Ausbund an Temperament inszenierte, die Kraft zu seinen vielen Aktivitäten? Poelzigs Herkunft ist von Legenden umgeben. Seinen Namen trägt ein Rittergut im Thüringischen, nördlich von Ronneburg gelegen. Durch Kauf und Erbgang kam es an die Herzöge von Sachsen-Coburg. Eine geschiedene Gattin des Herzogs Ernst I. von Sachsen-Coburg, Mutter des späteren britischen Prinzgemahls Albert, heiratete in zweiter Ehe den Haudegen Alexander von Hanstein, dem das Herzogshaus Gut und Grafentitel Poelzig überließ. Eine Tochter des Grafen aus dessen eigener zweiter Ehe, Clara Henriette Maria, heiratete den Engländer George Acland Ames. Hans war bereits ihr sechstes Kind. Ames erkannte jedoch die Vaterschaft nicht an. Der Junge wuchs im brandenburgischen Dorf Stolpe bei dem Kantor Emil Liese auf und trug zunächst dessen Familiennamen. Von seiner Herkunft erfuhr er erst als Heranwachsender. Das Verhältnis zu den Pflegeeltern, vor allem zum musikliebenden Vater

Copyrighted material

Liese, scheint herzlich gewesen zu sein; als junger Mann hat er ihn vielfach in liebevollen Zeichnungen und Skizzen festgehalten. Von der eigenen Mutter, die nach ihrer Trennung von Ames auf Schloss Poelzig lebte und ihren Sohn nur selten inkognito besuchte, bewahrte er eine lediglich schattenhafte Erinnerung. Sie starb 1879, als der Junge zehn Jahre alt war.¹³

Dieses Schicksal, das mancher sensiblen Natur Verwundungen zugefügt hätte, scheint Hans Poelzig ohne größere Narben verarbeitet zu haben – es sei denn, das Bramarbarisierende, Auftrumpfende, die ständigen Bekundungen seiner schöpferischen Potenz nach außen hin wären als Kompensation kindlicher Defizite zu verstehen. Poelzig besuchte ein humanistisches Gymnasium



Vater [Liese]. 4. Oct.
[18]87. Bleistift. In:
Skizzenbuch »Emil
Liese«. NPH

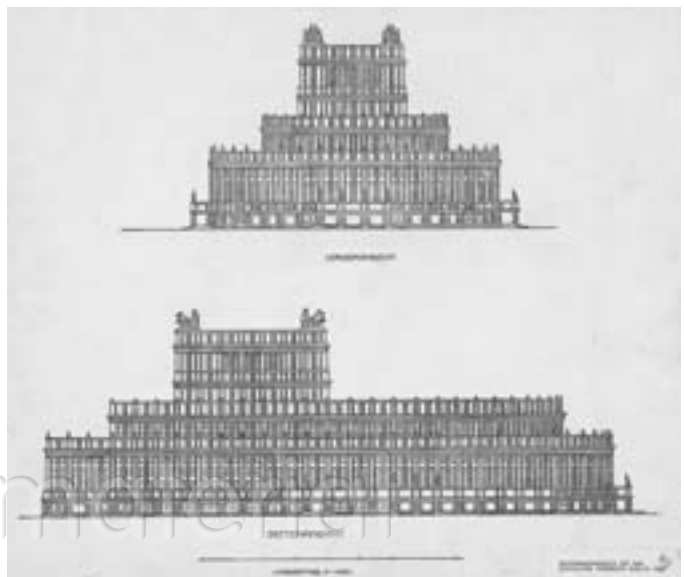
in Potsdam, wo er in einer Schülerpension lebte, und von 1888 bis 1894 die Technische Hochschule in Charlottenburg, das damals noch eine selbständige Stadt war. Die Familie Ames half finanziell, wozu sie möglicherweise aufgrund eines Erbschaftsvertrags verpflichtet war.¹⁴ Preußischer Barock und preußischer Klassizismus waren in Potsdam und dann in Berlin und Charlottenburg selbstverständliche Augenerlebnisse des jungen Poelzig.

Poelzig, der in der Mark aufwuchs und einige Jahre seines Lebens in Potsdam verbrachte – seine Gymnasiumszeit, die Jahre, in denen er Meisteratelier und privates Büro in den feudalen Wirtschaftsfügel (»Communs«) hinter dem Potsdamer Neuen Palais



Jean Legeay, Karl von Gontard. Kolonnade der Communs. Potsdam 1766–1769

hatte –, empfand sich als Preuße. »Ich bin fanatischer Preuße, nicht Deutscher, das schlappe Gesindel liebe ich nicht, mit blondem Vollbart, dünnem Haar, schwachen Gliedern, schmerzgebeugt und weltbürgerlichem Idealismus.«¹⁵ Eine schmeichelhafte Bestätigung dieses gefühlten Preußentums muss ihm 1916 das Buch Arthur Moeller van den Brucks *Der Preußische Stil* verschafft haben. Der »konservative Revolutionär« Moeller van den Bruck, der das alte Preußen in moderner Form wiederbeleben wollte (»Preußen muß sein«), berief sich unter den neueren Baumeistern vor allem auf Peter Behrens. Doch auch Poelzig wurde als Kronzeuge eines



Wettbewerbsentwurf Königliches Opernhaus Berlin. 1912. Lichtpause. ATUB



Kino Capitol. Berlin-Charlottenburg 1924–1926

neuen Preußentums benannt: »Nicht nur das Gefühl für Fläche und flächige Wirkung erneuerte sich, auch dasjenige für plastische Durchbildung des architektonischen Körpers kehrte zurück – und als Poelzig seinen überschwänglichen Entwurf für die neue Berliner Oper schuf, für dieses musische und zugleich repräsentative Haus, da schien zwischen Rokoko und Frühklassizismus, zwischen Knobelsdorff und Schinkel, zwischen Gluck und Mozart nun wirklich die spielende und würdevolle, heitere und ganz wunderbare Verbindung geschlagen zu sein.«¹⁶

Aber das Volumen des ungebauten Opernhauses und erst recht seine reiche Fassadenstruktur entzogen sich den vertrauten Größenverhältnissen und der Diskretion des preußischen Klassizismus. Treffender war die Bemerkung Schefflers, der den Vergleich zu retten suchte, indem er behauptete, Poelzig habe »das Preußentum ins Großstädtische so sehr übersetzt, daß es amerikanische Züge angenommen hat.«¹⁷ Kritiker wie Kritischer suchten jedenfalls die Inanspruchnahme Poelzigs als Testamentsvollstrecker des nationalen Erbes in der Moderne offenzuhalten.

In Poelzigs positivem Preußen-Bild war Berlin nicht mitgemeint. Von der Hauptstadt galt: »In dieser dünnen Luft steht keine Form, sie sei denn von Papier.«¹⁸ Auf dürrer Kiefernboden entstanden, habe die Stadt eine trockene, phantasielose Menschenart hervorgebracht, der jeder Überschwang fremd sei. Karl Schefflers

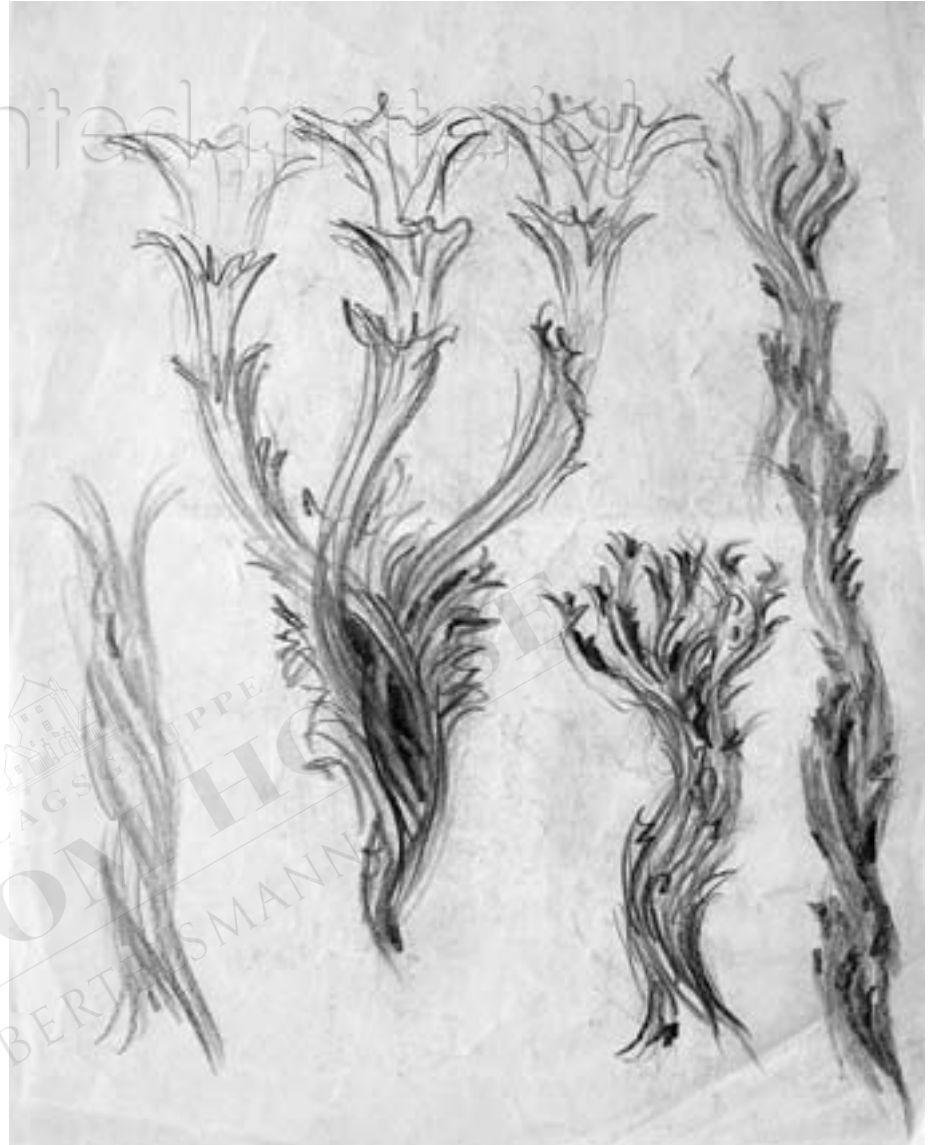
Philippika gegen die Kolonialstadt Berlin scheint in Poelzigs Urteil durch. Berlin besitze »etwas von der Formlosigkeit einer modernen Arbeitsstadt«, ohne Sinn für den schönen Überfluss der Künste und die feinere Lebensart, hatte der Kunstkritiker geschrieben. Schefflers Berlin-Buch brachte verbreitete Vorbehalte gegenüber diesem Ort »nüchterner Lebenspraxis« zum Ausdruck und half sie seinerseits verbreiten. Die Chance der Stadt sah Scheffler in der »monumentalen Nützlichkeit« der Großstadtidee. Sie zu verwirklichen bedurfte es laut Scheffler der starken Organisatoren, der »außerordentlichen Willensmenschen mit der großen Leidenschaft zur Tat.«¹⁹ In deren Beschreibung könnte man ein Porträt Poelzigs vermuten, wenn Scheffler nicht Poelzigs Arbeit sehr kritisch bewertet hätte.

Als Metropole jedoch bot die geschmähte deutsch-preußische Hauptstadt ihrem langjährigen (und gern berlinernden) Bewohner Poelzig ein Ambiente, auf das er nach seinen ersten beiden beruflichen Hauptstationen Breslau und Dresden nicht verzichten konnte. Hatten in der schlesischen Provinz Gleichgültigkeit und Zurückhaltung geherrscht – »schwer ist der Boden um Breslau herum«²⁰ – und an der Elbe die tolerante Milde des sächsischen Kunstmilieus, so wehte im intellektuellen Berlin die scharfe Luft des Konkurrenzdenkens auch unter Künstlern und ihren Auftraggebern. Karriereförderliche Kontakte ließen sich hier zu Ministerien und Verbänden herstellen. Die Milieus der Künstler und Medienleute, Theater, Kino und Presse boten Chancen und Anregungen, die anderswo in Deutschland nicht zu finden waren. Viele



Porzellan-Palais. Leipzig 1918–1921

Copyrighted material



Hans Poelzig mit Marlene Moeschke. Entwurf für Aelteste Volkstedter Porzellanmanufaktur. 1920. Bleistift auf Papier. Kunsthalle Mannheim

spätere Aufträge Poelzigs haben mit jener temporeichen Hauptstadtzivilisation zu tun, die erst im künstlichen Licht der langen Großstadtnächte zu ihrem eigentlichen Leben erwacht. Poelzigs Bühnen- und Filmprojekte, die projektierten oder realisierten Konzertsäle, Kinos, Veranstaltungs- und Sporthallen, das Haus des Rundfunks, dessen Bauherr die Reichsrundfunk-Gesellschaft war, die Planungen für Großverwaltungen, Kaufhausmagnaten und Reichsbehörden gehörten zur Metropolenkultur, denkbar nur in der politisch-ökonomischen Zentrale des Staates.

Poelzigs Verdikt gegen das »schlappe Gesindel« der Deutschen (im Gegensatz zu den Preußen) erstreckte sich nicht auf deren Kunstproduktion. In den expressionistischen Jahren kurz nach dem Ersten Weltkrieg, als solche Bekenntnisse in der Luft lagen, finden sich bei ihm Hymnen auf die künstlerische Vergangenheit

der Deutschen, auf »die vielgestaltige, mystisch tiefe, groteske und liebliche Seele der Deutschen«, auf ihre »starke und zugleich krause Art«, auf die reichen Spät- und Übergangsstile der romanischen Dome, die deutsche Sondergotik, die nordische Spätrenaissance, das Barock der Asam, Prandtauer und Pöppelmann. »Wo ist das Volk in Europa, das dem Zwinger in Dresden, dem süddeutschen oder österreichischen Barock etwas Wesensgleiches entgegenstellen könnte?«²¹ Poelzig spielte hier – sozusagen mit Pedal – auf der Klaviatur nationalkonservativer Klischees, die von der zeitgenössischen deutschen Kunstgeschichte, von Georg Dehio bis Wilhelm Pinder, reichlich bedient wurden.

Als Garant deutscher Kunsttraditionen sahen andere Autoren Poelzig selbst. »Er wird gar nicht wissen, wie deutsch dies Aufrauschen, dies ins Unendliche Steigen, sich Dehnen, sich ins Ewige



Carl Schäfer. Hörsaalgebäude der Universität. Marburg 1872–1877

verlieren, dies immer Suchende, nie Ruhende eigentlich ist. Er wird nicht wissen, daß seine eigene neue – oder immer gewesene – Linie schon anfängt bei Dürer, dessen Holzschnittbäume sich ebenso rauschend aus dem Boden und ins Leben hinein winden wie Poelzigs Kandelaber, daß sie da ist, diese Linie, bei Albrecht Altdorfer, bei Grünewald, daß sie Rembrandts Geheimnis bestimmt und als Höchstes in zahllosen deutschen Schlössern und Kirchen des 18. Jahrhunderts beseligende Triumphe feiert«, umschrieb 1921 Fritz Wichert, Gründungsdirektor der Mannheimer Kunsthalle, ange-



Kaiserliche Palastaula (Basilika). Trier um 310 n. Chr.

sichts der wildbewegten Porzellan-Schöpfungen Poelzigs den Ort dieses Künstlers in der deutschen Kunstgeschichte.²² Dass in Wicherts Aufzählung Rembrandt kurzerhand in den deutschen Seelenhaushalt eingemeindet wurde, entsprach der Ideologie, die Julius Langbehn 1890 in seinem enorm erfolgreichen Traktat *Rembrandt als Erzieher* unter die Leute gebracht hatte.

Poelzigs kunsthistorische Bildungsreisen beschränkten sich mehr oder weniger auf den deutschen Sprachraum. In Richtung USA hatte sich schon vor dem Ersten Weltkrieg ein reger Fachtourismus entwickelt, der sich nach 1918 zu einem wahren Touristenstrom steigerte. Gropius, Wassili Luckhardt, May, Mendelsohn, Bruno Paul, Rading, Bruno Taut, Poelzigs Freund Martin Wagner und wer nicht alles ließen sich von der Skyline New Yorks oder Chicagos beeindrucken. Poelzig war nicht darunter. Er begnügte sich damit, Hochhaus-Silhouetten auf dem Zeichenpapier zu imaginieren, so wie er auch 1916 den verwegenen Eingriff in das Stadtbild Istanbuls, das Haus der Freundschaft, plante, ohne den Ort in Augenschein zu nehmen. Fast alle anderen Teilnehmer des Wettbewerbs hatten den Bauplatz besichtigt.

Stilfragen

Der maßgebliche Hochschullehrer in Poelzigs Ausbildungsjahren war Carl Schäfer (1844–1908, vgl. S. 54–56, 84–88). Poelzig gedachte seiner noch in der großen Rede, die er 1931 vor dem Bund Deutscher Architekten hielt. Ähnlich wie später Poelzig selbst war Schäfer eine Krafnatur, pädagogisch hochbegabt, dazu ein Despot, ein »eifriger Gott«, wie Fritz Schumacher – ein genauer Altersgenosse Poelzigs – den Lehrer nannte. »Je berühmter die Herren waren, um so weniger schienen sie mir lebendig geblieben«, meinte Schumacher über das Charlottenburger Lehrpersonal. Schäfer war die Ausnahme, er gab seinen Schülern »festen Boden zum Vorwärtsschreiten unter den Füßen«.²³

Der Rang seiner Schüler spricht für Schäfer. Neben Poelzig und Schumacher gehörten Hermann Muthesius oder Paul Schmitt-henner dazu. Schäfers Eingriffe in Baudenkmäler wie das Heidelberger Schloss oder den Dom in Meißen, die er in einen fiktiven Idealzustand zu überführen suchte, zogen in den beginnenden Auseinandersetzungen um die Grundsätze der Denkmalpflege, um Restaurieren oder Konservieren, Rekonstruktion oder Erhaltung heftige Kritik auf sich. Poelzig dagegen erlebte seinen »unvergeßlichen Lehrer«²⁴ als einen neogotischen Architekten, der wie Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc in der Gotik vor allem das ge-

Copyrighted material

löste konstruktive Problem sah. Form war bei Viollet wie bei Schärer durch ihren Dienst innerhalb der Konstruktion bestimmt. »Er erklärte auf Grund seiner großen handwerklichen Sachkunde und seiner konstruktiven Denkkraft überall das Warum der Erscheinungen.«²⁵ Schäfer vermittelte seinen Studenten nicht nur das Handwerk, sondern auch den Stolz darauf – für Poelzig eine Lehre fürs Leben.

Verständlicherweise erinnert Poelzigs »Stadthaus«-Entwurf für den Schinkelpreis des Berliner Architekten- und Ingenieur-Vereins 1898 an Schäfers Marburger Hörsaalgebäude von 1872–1877, eklektisch nicht nur in der Beziehung aufs Vorbild Gotik, sondern auch in der Mischung der malerischen Elemente innerhalb des Entwurfs. Über dem gotisierenden Ensemble ragt auf dem Festsaaltrakt ein Faltheim in rheinischem Übergangsstil empor. An einem der zahlreichen Türme und Türmchen probierte der werdende Architekt sogar bisher ungesehene Formen aus. In Poelzigs späterer expressionistischer Phase wurde die Gotik dann noch einmal unter einem anderen Aspekt eine Berufungsinstantz, als leuchtendes Vorbild einer *ars magna*, die alle Sonderkünste zum Gesamtkunstwerk zusammenführte und unter dem Handwerk »etwas ganz und gar Geistiges« verstand.²⁶

Welchen baugeschichtlichen Interessen der junge Poelzig damals nachging, darüber gibt das Itinerar der Reise Auskunft, die er mit dem Stipendium des Schinkelpreises im Sommer 1898 unternahm. Sein Studienkollege Blunck absolvierte eine klassische Kavaliertour durch Italien, Frankreich und Spanien. Poelzig dagegen blieb in deutschsprachigen Landen, was auch der Reisekasse von Kantor Lieses Pflegesohn bekömmlicher war. Blunck war im großen Stil unterwegs in Neapel, Granada, Barcelona und Paris, Poelzig sehr viel bescheidener in St. Goar, Wimpfen und Melk. Barocke Baudenkmäler machten einen größeren Teil von Poelzigs Reisezielen aus. Die Faszination dieser Epoche hielt sich für ihn, in der Dresdner Zeit ein ergriffener Anhänger des Barock, jetzt noch in Grenzen. Man spürt, dass die kunsthistorische Neubewertung dieses Stils durch Robert Dohme und vor allem durch Cornelius Gurlitt in dessen dreibändiger *Geschichte des Barockstiles* (Stuttgart 1887–1889) erst seit wenigen Jahren im Gange war.

Prägend für Poelzigs künftige Arbeit war die Beschäftigung mit romanischen Bauzeugnissen. Die Kaiserdome in Mainz, Worms und Speyer, aber auch die Benediktinerabtei Maria Laach und die Dome von Würzburg und Bamberg waren prominente Baudenkmäler seiner Reiseroute. Die Mauerschwere der romanischen Bauwerke, in die unterschiedliche Schichten eingetieft werden konnten, ihr physisch-psychisches Gewicht, die überfangenden Rund-



Jahrhundertausstellung. Breslau 1911–1913

Detailstudie Ausstellungsgebäude. Schwarze Kreide auf Transparentpapier.

Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur

bögen, die zugleich römische Großbauten wie die Palastaula in Trier²⁷ evozierten, die Wirkung des Kolossalen mussten einen Architekten beeindrucken, der zumindest in einem Teil seines Werks die »ruhige Monumentalität des Massen-Stils«²⁸ suchte. Im wilhelminischen Kaiserreich war Neoromanik zu einer Art Staatsstil geworden. Mit Vorliebe wurde er an den westlichen und östlichen Staatsgrenzen, aber auch in der Kapitale (»Romanisches Viertel«) eingesetzt. Anders als bei der in den französischen Kronlanden entstandenen Gotik musste das Recht der historischen Erstgeburt hier nicht dem Erbfeind Frankreich überlassen werden. Von der Aachener Pfalzkapelle Karls des Großen bis zum staufischen Castel del Monte Friedrichs II. war Romanik mit mittelalterlicher Reichsideologie verknüpft. »Eine ganz neue, im romanischen Stile



Jahrhundertausstellung.
Breslau 1911–1913
Pergola

schlummernde Möglichkeit offenbart sich hier: er ist geeignet, für die Vorstellung einer ganz verallgemeinernden ›Urbaukunst‹ bestimmende Anregungen zu geben.²⁹

Poelzig hat Stilformen nie wörtlich übernommen. Aber er hat sie auch nicht von vornherein abgelehnt. »Ich weiß ja ohnedies nicht, was ein Künstler ohne die Vergangenheit machen will, [...] ohne sie zu fressen mit Haut und Haaren, um sie zu überwinden und etwas zu schaffen, was neben ihr Bestand hat.« Sein Meisterschüler Rudolf Schwarz sprach, als ob er diesen Satz gekannt hätte, von einer »fast biologischen Einverleibung des Geschichtsstoffes«.³⁰ Man durfte sich nicht in die Abhängigkeit von der Geschichte begeben. Doch man sollte sich auch nicht ihren Maßstäben und Lehren verweigern. »Auch ich hasse die Historie, soweit sie mich einzwängen will, und liebe die Vergangenheit, soweit sie künstlerische Instinkte bei mir weckt.«³¹ Dazu taugte ihm die mittelalterliche Burgruine wie der buddhistische Stupa, die kristalline Kathedrale wie die barocke Massenregie, der ernste Rundbogen wie die flächenverzehrende Rocaille.

Dass alle historischen Erinnerungen vor den Anforderungen der Gegenwart, der neuen Nutzungen und der modernen Konstruktionsarten, zu bestehen hatten, bedeutete für ihn eine Selbstverständlichkeit von Anfang an. Im Übrigen aber ließ sich für Gli-

derung und Disposition, sogar für die Arbeit am Grundriss Gewinn aus der Beschäftigung mit der Historie ziehen. Julius Posener sprach von einem »Eklektizismus der Methoden«, nicht der Formen bei Poelzig.³² Er ließ es nicht zu einem endgültigen Bruch mit der Vergangenheit kommen, wie ihn seine avantgardistischen Kollegen vom Neuen Bauen nach 1920 vollzogen oder zumindest vollzogen zu haben behaupteten. Die freie Konvertierbarkeit des tradierten Materials, die der Student an der Hochschule gelernt hatte, wirkte beim Meister nach. Es war eine der Eigenschaften, die seine Bauten von denen der Radikalmoderne unterschieden und Poelzigs Sonderstatus in der neuen Architekturszene begründeten. Noch 1929, zu Poelzigs 60. Geburtstag, äußerte Adolf Behne als Parteigänger des Neuen Bauens den herzlichen Wunsch, der Meister, »der zu gleichen Teilen Mensch des Mittelalters, des Barocks und der Gegenwart« sei, möge sich »wieder einmal ganz fest und stark auf diese Erde stellen« – auf den Boden der zeitgenössischen Tatsachen. Denn in der Gegenwart sei er »leider immer nur als Gast«.³³

Manchmal findet sich ein Gebrauch historischer Zitate, der geradezu an postmoderne Usancen erinnert. Sogar die Ambivalenz der Deutungen, die »Mehrfachkodierung«, die bei den Postmodernen zum Verfahren gehörte,³⁴ beherrschte Poelzig. So bezogen sich die in Beton gegossenen Stützen und Kapitelle der Pergola

Copyrighted material

und die zahlreichen dorischen Halb- und Vollsäulen am Ausstellungsgebäude auf dem Breslauer Ausstellungsgelände von 1913 einerseits auf die Eigenart des viskosen Materials, das in Schalungen zu seiner Form erhärtet wird, andererseits auf den Gedenkanlass, die Erinnerung an das heroische Zeitalter der napoleonischen Kriege von 1813, als Preußens künftiger Architekturregent Karl Friedrich Schinkel das Erbe von Friedrich Gillys Revolutionsklassizismus anzutreten begann.

Poelzig, der die historischen Stile in wechselnden Graden der Weiterverarbeitung und Abstrahierung nutzte, sie ebenso oft aber auch gänzlich beiseite ließ, hat auch das klassisch-klassizistische Repertoire aufgegriffen und transformiert. Noch das Kraftwerk Schulau, das er 1927/28 zusammen mit Werner Issel an der Unterelbe errichtete, ist mit einer monotaktischen Folge stockwerksübergreifender, bis zu einer Attikazone reichender Mauerstreifen gegliedert, die an den Industrieklassizismus der Vorkriegszeit denken lässt. Poelzig selbst hatte das Motiv bei entsprechenden Aufgaben mehrmals verwendet,³⁵ neben und nach den mit Rundbögen geschlossenen, gebäudehohen Lisenen, die er oft am Außenbau einsetzte.

Reformwille und Heimatschutz

Die große Form zu entwickeln, dafür gab es in den allerersten Breslauer Jahren noch wenig Anlass. »Breslau ist die Großstadt in Deutschland, die die allergeringste Präention hat.«³⁶ Der Einwohnerzahl der Stadt entsprach diese Zurückhaltung nicht; mit über 420 000 Einwohnern war sie die fünftgrößte im Reich. Poelzig wurde im Jahre 1900 aufgrund eines verwegenen Aktes von Protektion³⁷ an die Königliche Kunst- und Kunstgewerbeschule berufen. An eigenen sichtbaren Leistungen hatte der Einunddreißigjährige bis dahin nichts aufzuweisen. Seine kurze Tätigkeit im Technischen Büro des Ministeriums für Öffentliche Arbeiten bot keinen einleuchtenden Befähigungsnachweis für die pädagogische Arbeit in der Schule. Umso überraschender war die Souveränität, mit der sich der junge Architekt durchsetzte und Anerkennung und Respekt bei Lehrerkollegen und Schülern erwarb.

Im Nachhinein hat Poelzig seine Meriten bei der Reformierung des Breslauer Unterrichts heruntergespielt.³⁸ Schulwerkstätten als Versuchs- und Lehrateliers, wie sie im Zusammenhang mit der Kunstgewerbereform eingeführt und besonders intensiv nach dem Krieg gefordert wurden, existierten in Breslau bereits.³⁹ Sie wurden von Poelzig ausgebaut und um weitere Werkstätten erweitert. Sein



Hans Heckner. Kaliwerk. Aschersleben 1912



Hans Poelzig, Werner Issel. Kraftwerk Schulau, Unterelbe 1927/28

Verdienst sah er in der Zusammenführung der Lehrwerkstätten bei gemeinsamen Aufgaben wie dem Ausbau des Rathauses in Löwenberg. Poelzig selbst leitete die Tischlerei und führte Lehrveranstaltungen unter dem Etikett »Materialstillehre« ein, die für alle Schüler offenstanden (vgl. S. 172–182).

Die Bauaufträge, die den jungen Architekten in den ersten Breslauer Jahren erreichten, betrafen Einfamilienhäuser, Wohnungsbauten in der Stadt, Restaurierungen und Um- oder Anbauten von kirchlichen Bauwerken, den Neubau der Dorfkirche in Maltzsch (1902–1907) und als bedeutendste Kommission den Umbau und die Erweiterung des aus Gotik und Renaissance stammenden Rathauses in Löwenberg (1903–1905). Die Handschrift, die Poelzig für diese Bauten entwickelte, war eine charaktervolle, malerische Variante dessen, was Lebensreform, Heimatschutz und Landhaus-Bewegung auch anderswo förderten. Mit unseren heutigen Augen gesehen, stach keines dieser behaglichen Gebäude aus seinen lokalen Umgebungen als provozierend fremdartiger



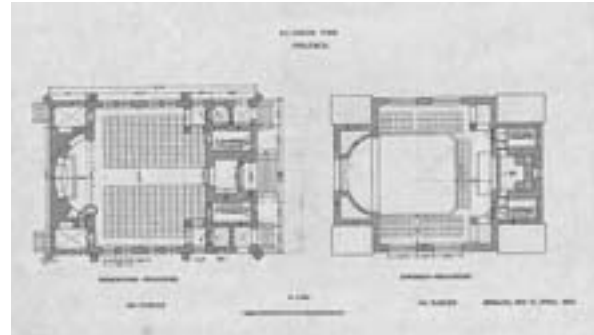
Max Wislicenus. Hans Poelzig. Um 1906. Öl auf Leinwand. Im Hintergrund Wettbewerbsentwurf Wasserturm »Kaspar«, Am Waisenhaus, Hamburg 1906/07. Stadtmuseum Bautzen

Eingriff hervor. Das Breslauer Straßenpublikum sah es freilich anders und nahm vor allem an der Farbigkeit Anstoß, wie Heinrich Lauterbach über die Reaktionen der Leute auf die von seinem Vater initiierte Gruppe mehrstöckiger Wohnhäuser (1907–1912) berichtete.⁴⁰

Bauten dieser Jahre suggerieren Gewicht, das auf dem Boden lastet, und Schutz, den sie ihren Bewohnern verheißen. Die abgewinkelten oder ausgekürvten Silhouetten der Einfamilienhäuser, die ziegelbehängten Giebelseiten, die eigensinnigen Erker, über die Dächer wie Kapuzen tief herabgezogen sind, und die rundbogigen Tür- oder Fensteröffnungen machen deutlich, dass hier einer an seiner eigenen Originalität arbeitete. Helle Putzstreifen im dunkleren Rauputz deuten – nicht vorhandenes – Holz- oder Betongefach an, konnten hier in Schlesien aber auch an die Tradition großer Fachwerkbauten wie der Friedenskirche in Schweidnitz erinnern. Einige dieser Bauten fanden bereits den Weg in die überregionale Fachpresse. Der zeitgenössische Jugendstil hinterließ nur wenige Spuren bei Poelzig, am auffälligsten in den Entwürfen für einen Orgelprospekt und für das Meublement im Musiksaal der Breslauer Universität (1902).

Von der Laufbahn mancher bauenden Zeitgenossen, die ihr Debüt zu gleicher Zeit hatten, unterschied sich Poelzigs Karriere darin, dass er eine solide Fachausbildung genossen hatte. Die Jahrhundertwende war die letzte Epoche, in der noch zahlreichen Künstlern aus anderen Fächern der Zugang zur Architekturszene gelang. Jugendstilkünstler wie Peter Behrens, Fritz H. Ehmcke, August Endell, Bernhard Hoetger, Albin Müller, Bernhard Pankok, Bruno Paul oder Richard Riemerschmid, die von der Emphase des vegetabilen oder geometrisierenden Art Nouveau, seiner Dekorationslust und seinem Drang nach durchkomponierten Ensembles getragen waren, fanden auch ohne Staatsprüfungen den Einstieg ins Baufach. Für ihren Laien-Enthusiasmus hatten sie und ihre Bauherren nicht selten einen hohen Preis zu zahlen. Gegen Grundrissmängel wie beim frühen Henry van de Velde oder Konstruktionsfehler wie beim frühen Peter Behrens war Poelzig gefeit. Auch als in späteren Jahren die Emotionen aufschäumten, konnten seine Auftraggeber von der technischen Machbarkeit selbst seiner phantastischen Entwürfe überzeugt sein.

Copyrighted material



Dorfkirche. Malsch, Niederschlesien 1902-1907
Außenansicht. Tempera auf Karton. ATUB
Grundriss Erdgeschoss, Emporengeschoss. Tusche auf
Transparentpapier. ATUB
Innenansicht
Deckengewölbe, heutiger Zustand





Rathaus. Löwenberg, Niederschlesien 1903–1905
 Außenansicht, heutiger Zustand
 Grundriss Erdgeschoss, Obergeschoss. Tusche auf Karton. ATUB
 Trauzimmer 1905?–1908?

