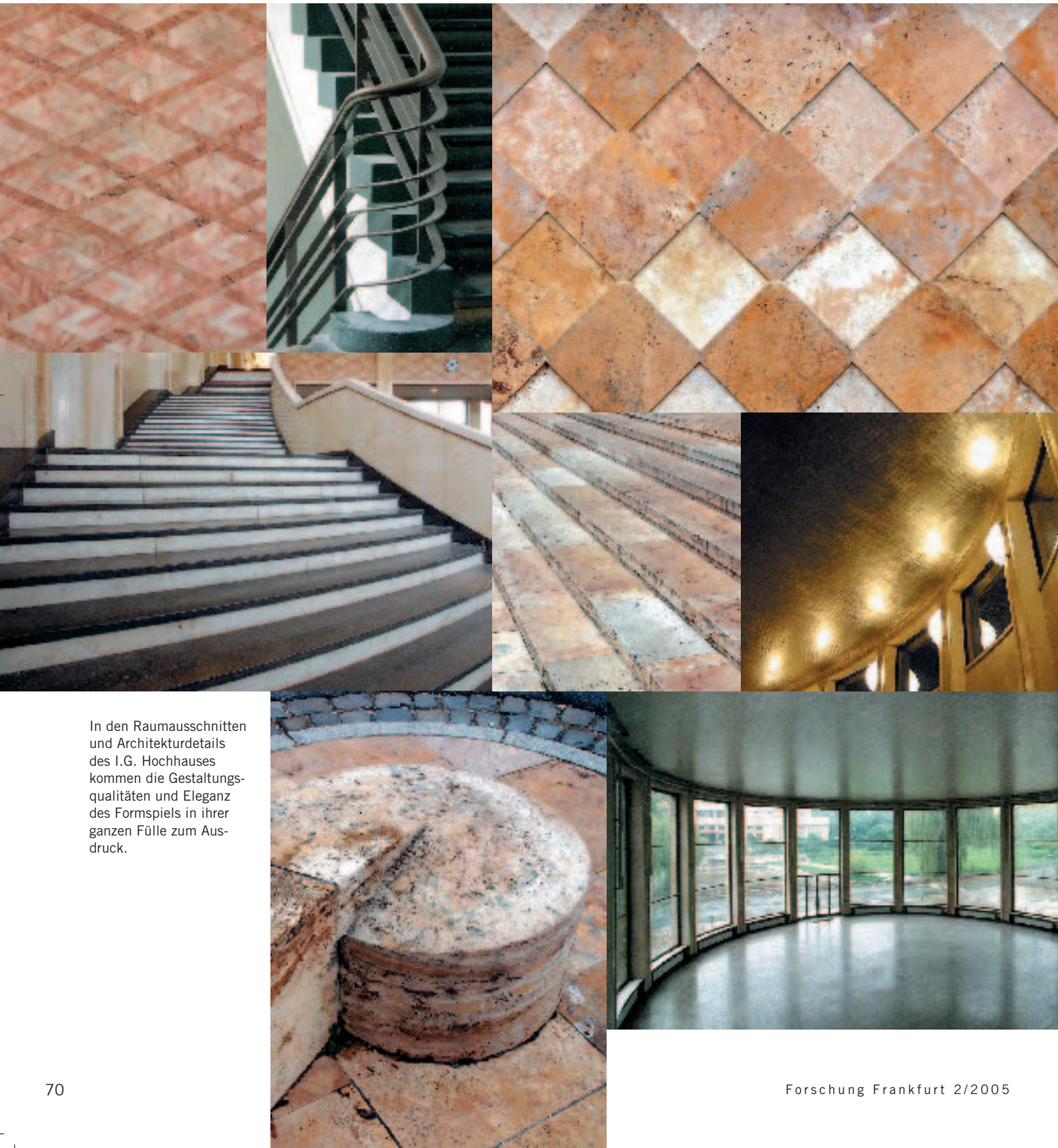


»Also los und Mut!... Die Werkstätte, unsere Werkstätte muß eingerichtet werden«

Hans Poelzigs Skizzenbücher und Briefe liefern neue Erkenntnisse über Werk und Atelieregemeinschaft mit Marlene Moeschke



In den Raumausschnitten und Architekturdetails des I.G. Hochhauses kommen die Gestaltungsqualitäten und Eleganz des Formspiels in ihrer ganzen Fülle zum Ausdruck.

Wem, außer einem kleinen Kreis Architekturinteressierter, war vor zehn Jahren der Name Hans Poelzig (1869–1936) wirklich ein Begriff? Erst als Anfang der 1990er Jahre über die historische Bedeutung und Umnutzungsmöglichkeit des I.G. Hochhauses in Frankfurt diskutiert wurde, wuchs das Interesse an dem Architekten und seinen Bauwerken. Heute ist seine Architektur, nicht zuletzt durch den Einzug der Johann Wolfgang Goethe-Universität in das I.G. Hochhaus, einem breiten Publikum bekannt. Das architektonische Hauptwerk des Architekten wurde in den letzten Jahren vielfach publiziert. Kaum bekannt ist hingegen die Arbeit Poelzigs für das Theater und sein malerisches Œuvre. Wenig erfuhr man bisher über die Ateliergemeinschaft und die Bildhauerin Marlene Moeschke (1894–1985), Poelzigs zweite Frau, die das Werk des Architekten beeinflusste und den Stil des Bauateliers entscheidend mitprägte.

Die späte Wiederentdeckung

Die späte Wiederentdeckung rehabilitiert einen »Baukünstler«, der auf dem Höhepunkt seiner Karriere durch Rufmordkampagnen der Nationalsozialisten zunehmend unter Druck geriet und der noch 1936, kurz vor seinem Tod, in die Türkei emigrieren wollte. Zu Beginn der 1930er Jahre hatte Poelzig, wie viele andere, seine berufliche Reputation und seinen Lehrstuhl aufs Spiel gesetzt, als er gegen die Entlassung der Malerin und Bildhauerin Käthe Kollwitz aus der Führung der Akademie protestierte. Poelzig war Mitglied in der sozialistisch orientierten, progressiven Architekten-Vereinigung »Der Ring«, die der Stadtbaurat Ernst May, Begründer des »Neuen Bauens« in Frankfurt, und Architekten wie Walter Gropius und Bruno Taut im Jahr 1926 gegründet hatten. Trotzdem verkehrte Poelzig, undogmatisch wie er war, in großbürgerlichen Künstler-Kreisen des konservativen »Blocks«, welche die auf technischen Fortschritt, industrielle Fertigung und sozialistische Gesellschaftsideale setzende Architekturauffassung des »Neuen Bauens« vehement ablehnten. Wegen seiner moderaten Haltung und seines architektonischen Sonderwegs wurde er ab Ende der 1920er Jahre in der natio-

nalsozialistischen Presse diffamiert. Der renommierte Architekt und sein Bauatelier hatten sich die Freiheit erlaubt, mit einem Beitrag zum neuen Wohnungsbau an der heftig bekämpften Ausstellung des Werkbunds, der 1927 erbauten Weißenhofsiedlung in Stuttgart, und an umstrittenen Architekturwettbewerben im sozialistischen Ausland, so für den Sowjetpalast in Moskau (1931), teilzunehmen.

Auch in der Architekturgeschichte der Nachkriegszeit, die die strenge Linie des »Neuen Bauens« adaptierte, schien zunächst kein Platz für Poelzig als Vertreter einer modernen Tradition zu sein; der Architekt hatte für sich konsequent die Freiheit von künstlerischer Fantasie und architektonischem Pathos in Anspruch genommen, ohne zugleich reaktionäre Weltanschauungen zu vertreten. Erst als die Reformarchitektur der Moderne seit Ende der 1980er Jahre in ihrer Gesamtheit erfasst sowie differenzierter und weniger dogmatisch betrachtet wurde, beschäftigte man sich intensiver mit Poelzig und seiner Position in der Architekturgeschichte. Die Revision wurde von einer Reihe von Ausstellungen, Publikationen und zahlreichen Ankäufen des zeichnerischen Œuvres von Poelzig begleitet. Viele der noch existierenden Bauten wurden wiederentdeckt und saniert: Der Sendesaal des 1929 bis 1931 erbauten »Haus des Rundfunks« in Berlin erstrahlt wieder im alten Glanz, im Kino Babylon (1928) am Rosa-Luxemburg-Platz **1** werden wieder Filme gezeigt, und um die Talsperre in Klingenberg (1906) führt seit einigen Jahren ein »Poelzig-Rundweg«. In Frankfurt wurde das 1928 bis 1930 in moderner Stahlskelettbauweise errichtete I.G. Farben-Verwaltungsgebäude mit seinem festlichen Steinkleid aus Travertin Vorbildlich saniert und für Universitätszwecke umgebaut **2**. In Fortführung der modernen, steinernen Tradition Poelzigs wird nun die Erweiterung des Campus in Angriff genommen.

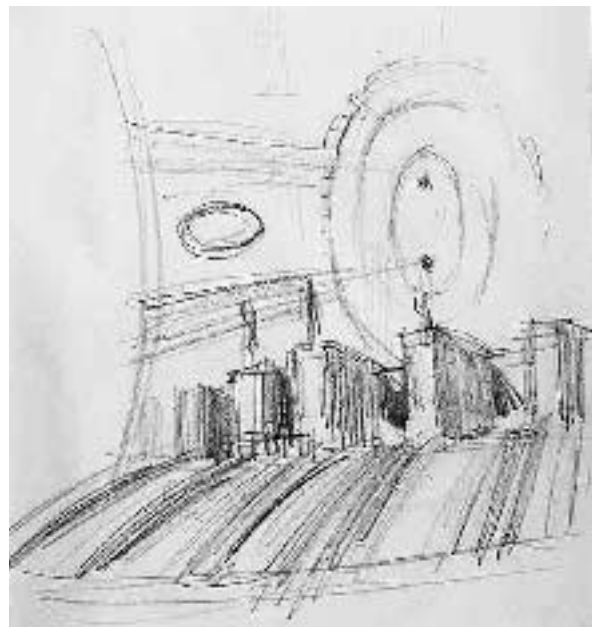
Gleichzeitig sucht man, auf bedeutende Facetten seines Gesamtwerks aufmerksam zu machen, die lange Zeit unterschätzt wurden, aber für das Architektur- und Kunstverständnis des Architekten bedeutend sind: Das malerische Werk und das sich in den Skizzen-

büchern zeigende Schaffensprinzip eröffnet einen neuen Blick auf das Gesamtwerk (vgl. den nachfolgenden Artikel »Balladen und Metamorphosen«, Seite 76).

Poelzig als »Gesamtkünstler«

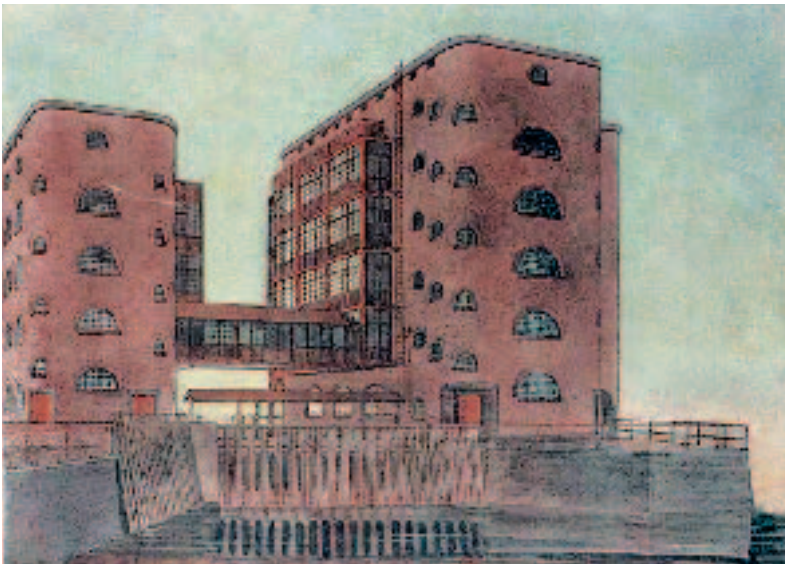
Dennoch findet der »Gesamtkünstler« Poelzig noch immer wenig Beachtung. Zu Beginn der Weimarer Republik war das anders. Da feierte man den Architekten als neuen Ba-

1 Das Foyer im Kino Babylon (1928/29): Die Raumgliederung wird aus einem festlichen Formsystem aufgebaut, das der Gestaltung des Foyers im I.G. Hochhaus sehr ähnlich ist.



2 Eine von Poelzigs Ideenskizzen (Bleistift auf Pergamin, 30,5×23,5 cm) zum I.G. Hochhaus: Die künstlerische Grundform des Gebäuderiegels sollte von Anfang an als massig bewegte Stadtkrone inszeniert werden.

rockbaumeister und glaubte in seinen monumentalen Industriebauten der Vorkriegszeit, der Schwefelsäurefabrik in Luban (1911/12) oder dem Projekt Werdermühle in Breslau (1907/8) **3**, und den um 1918/19 skizzierten Bauprojekten, Stadthaus und Mozarttheater in Dresden, den erhofften »Stil der Zukunft« ausmachen zu können.



3 Werdermühle bei Breslau (1907/8): Die mächtig aufragende Backsteinfassade ist durch schwere, archaisch wirkende Rundbögen gegliedert. Der Industriebau zeigt ein für Poelzig typisches Formkleid, welches das moderne konstruktive Gerüst verbergen half.

Poelzig sollte den Werkbund vor der Spaltung bewahren, das deutsche Kunstgewerbe aus der Krise führen und die Architektur wieder zur höchsten Kunst ertüchtigen. Mit seiner Wahl zum Vorsitzenden des Werkbunds (1919) sah er sich in der Rolle des führenden Architekten bestätigt und wollte der jungen Republik architektonische Symbole erschaffen. Das heißt, es ging ihm um eine moderne Festarchitektur, die den Nutzer und Betrachter durch das Zusammenwirken aller Künste stimuliert.

Ihren ersten, unmittelbaren Ausdruck fand die Vision in den Skizzenbüchern und Zeichenheften, die sich im Wesentlichen auf die Zeit um 1916 bis 1926 konzentrieren. Dort finden sich dem Expressionis-

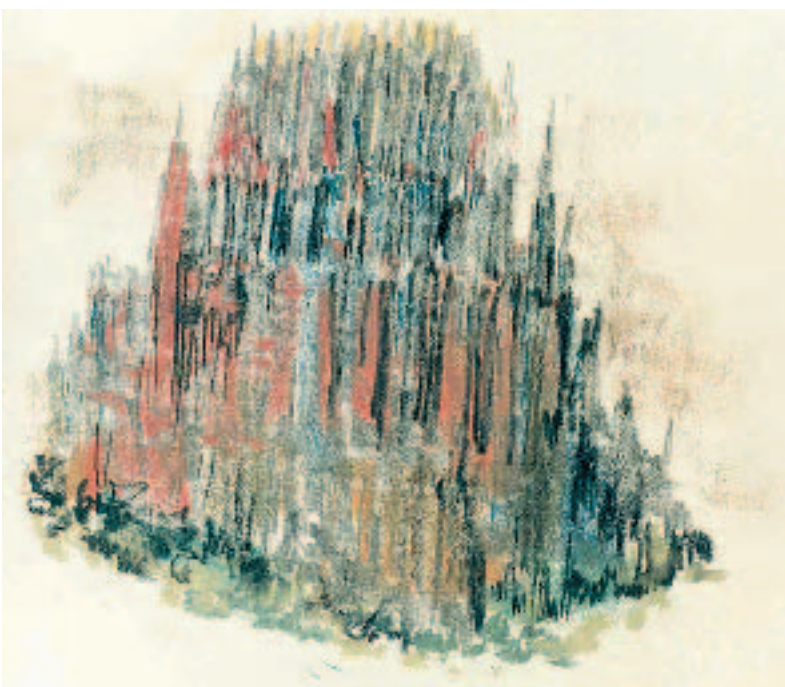
mus der Zeit nahe stehende, aus Bogenreihen, Zapfenformen oder Schraffuren aufgebaute archaische Tempelberge und Zikkuratarchitekturen. Auskräuselnde oder spiralgedrehte Arabesken verdichten sich zu buntfarbigen Kristallpalästen oder visionären Fest- und Theaterarchitekturen, die zunächst im Kunstgewerbe oder als Filmarchitektur ihre Umsetzung fanden 4. Malerei und Architektur sollten im farbig gefassten, lichtdurchglühten, tektonischen Raumkunstwerk verschmelzen. Im Kunstanspruch, der großen Formgeste und der Idee des zeitgemäßen Festkleids ließen sich die mächtigen Industriebauten Poelzigs aus der Breslauer Vorkriegszeit mit den um 1918/19 in Dresden geschaffenen Theater- und

Festhausvisionen vereinen. Auch die malerische Silhouette des I.G. Farben-Gebäudes lebt aus dem Geist theatralischer Inszenierung. Im Fokus der neueren Forschung, die erst durch die Erschließung des Nachlasses möglich wurde, steht daher zu Recht die Arbeit Poelzigs für das Theater und die expressionistischen Architekturvisionen der 1920er Jahre.

Welchen Anteil hat Marlene Moeschke am Gesamtwerk?

Lässt man sich auf den Künstler Poelzig und den über die Architekturvisionen in den Skizzenbüchern kolportierten Mythos des Baumeisters ein, stößt man auf die spätextpressionistische Kunst- und Theaterszene Dresdens um 1919, auf den Dramatiker Carl Hauptmann, die »Gruppe 1919« um Theodor Däubler und Otto Dix, die Maler Robert Sterl, Oskar Kokoschka und auf einige *Ungereimtheiten*: In manchen zeitgenössischen Publikationen von 1919 wird eine junge Bildhauerin, die spätere zweite Ehefrau Hans Poelzigs, Marlene Moeschke, als »Mitarbeiterin« von zwei bedeutenden Projekten des Architekten aufgeführt. Neben der Assistenz beim Bau des Berliner Grossen Schauspielhauses für Max Reinhardt (1919), die, wenn überhaupt, nur im Nebensatz erwähnt wird, schreibt man der Bildhauerin mitunter wahlweise den Entwurf der Setarchitekturen für den Film »Der Golem« von 1920 (Regie Paul Wegener) oder nur die plastische Umsetzung der Kulissen nach Vorgabe des Architekten zu.

Poelzig hatte die junge Frau im Frühjahr 1918 auf einer Veranstaltung der Preußischen Akademie in Berlin kennen gelernt, wo sie ein Atelier-Stipendium innehatte, erfährt man aus den spärlichen biografischen Notizen im Nachlass. Ihr eigenständiges bildhauerisches Werk aus dieser Zeit scheint im Krieg verloren gegangen zu sein. Es existieren nur wenige Atelierfotografien von Porzellanabgüssen 5. Theodor Heuss erwähnt eine enge Zusammenarbeit, die von den meisten Zeitgenossen schlicht nicht wahrgenommen wurde. Denn Frauen hatten im damaligen Kunstbetrieb kaum eine Chance: Nur in Ausnahmefällen konnten sich Künstlerinnen wie Käthe Kollwitz oder Milly Steger, beide ausgebilde-



4 Kristallberg (Farbskizze von 1919, 18,8 x 28 cm): Eine expressionistische Kultbauvision für ein nicht ausgeführtes Filmprojekt.

te Bildhauerinnen wie Moeschke, in der Akademieszene Gehör verschaffen. Neben der kritischen Auseinandersetzung mit dem »Gesamtkünstler« Poelzig muss man sich daher heute die Frage stellen: Welchen Anteil hat die Bildhauerin am Werk des Architekten und an der Gründung und Arbeit des »Bauateliers Poelzig«?

Der Briefwechsel Poelzigs mit Marlene Moeschke, der von mir transkribiert werden konnte und in Kürze publiziert wird, bestätigt die These, dass Poelzig im Jahr 1919 mit der Gründung eines Bauateliers in Berlin das gemeinsame, künstlerisch gleichberechtigte Arbeiten mit der Bildhauerin zu ermöglichen und zu legitimieren versuchte. »Die Werkstätte, unsere Werkstätte muß eingerichtet werden. [...] Es ist ja auch möglich, dass der preußische Staat mir jetzt Avancen macht und dass wir unsere Werkstätte halb auf staatlichen Boden stellen können«, schreibt Poelzig im November 1919 aus Dresden an die Bildhauerin nach Berlin. Der Architekt erkannte und schätzte ihr plastisches Vermögen, suchte ihr Werturteil bezüglich der Bewertung aktueller Tendenzen in der Malerei und teilte das Interesse für ostasiatisches Kunsthandwerk und Okkultismus (so hielt man gemeinsam spiritistische Sitzungen ab und las theosophische Schriften).

Der Briefwechsel dokumentiert auch, dass Poelzig neben gemeinsamen Projekten ihr eigenständiges

plastisches Werk zu fördern versuchte. Nur wenn es nicht anders ging, segelte sie unter seinem Namen, oder es wurde mit Alibifunktion ein befreundeter Künstler als offizieller Mitarbeiter eingeschaltet. »... eben hat der Prof. Dessoir telegraphiert, ich möchte ihm namhafte Bildhauer nennen. Was nun? Ich weiß keinen. Waetzoldt hatte ich schon vorher geschrieben, ich würde mit dir evtl. allein ohne Bildhauer etwas einreichen, aber die Kerle scheinen doch auf namhafte Bildhauer zu bestehen«, fragt er die Bildhauerin etwas ratlos im Brief vom 30. Dezember 1919. Schließlich kann er das Akademiemitglied August Gaul überreden, offiziell an Moeschkes Stelle in das betreffende Wettbewerbsprojekt für ein Gefallenendenkmal der Berliner Universität mit einzusteigen.

Fließende Übergänge: Von Poelzigs flüchtiger Formskizze zu Moeschkes Arbeitsstudie

Zur künstlerischen Hochform lief folglich ein Künstlerpaar auf, wenn sie die in den Skizzenheften Poelzigs organisch wuchernden Formgebilde und flüchtigen Architekturumrisse in konkrete Filmarchitekturen, monumentale Bühnenräume, pflanzenartige Brunnenanlagen oder in Flammenform aufschießende Denkmale überführten. Der Übergang von der flüchtigen Ideenskizze Poelzigs zur Arbeitsstudie Moeschkes war fließend. Die Bildhauerin



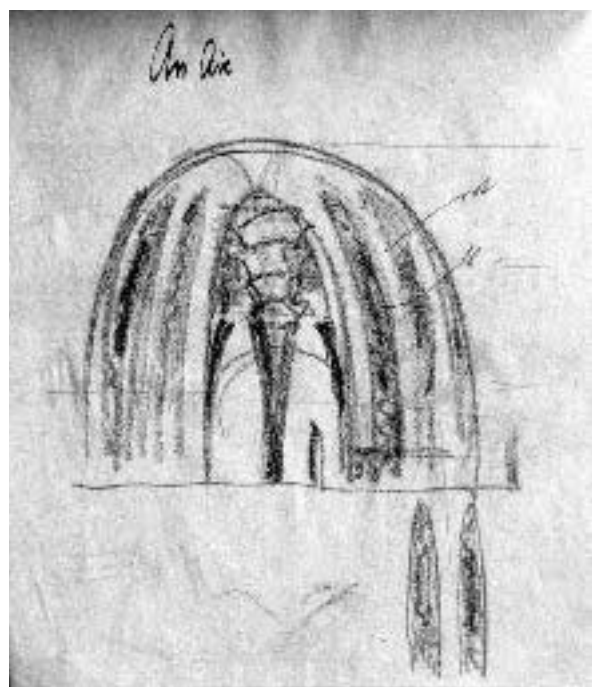
5 Atelierfoto der »Knienden« (Gips, 1918): Moeschkes skulpturales Werk ist, mit wenigen Ausnahmen, nur durch Fotografien überliefert. In den Schwarzburger Werkstätten sollten, so erfährt man aus einer Briefnotiz Poelzigs, Porzellanabgüsse der besten Arbeiten, darunter die »Knieende«, hergestellt werden.

fertigte nach den Formskizzen Poelzigs die Gips- und Tonmodelle. Anhand Poelzigs Bauanweisungen und Entwürfen für die Lichtsäulen im runden Foyer des Großen Schauspielhauses 6 7, das zum Symbolbau der Weimarer Republik und Inbegriff expressionistischer Bauens werden sollte, lässt sich nachvollziehen, wie die beiden zusammengearbeitet haben. Eine dreischiffige Markthalle verwandelten sie innerhalb eines Jahres in ein riesiges, von einer Sternenkuppel mit Zapfenreihen überwölbtes Amphitheater. Der Bau selbst erschien als eine zwischen Sakralem und Profanem schwankende, fantastische Bühnenkulisse konzipiert. Während der Bauzeit saß Poelzig,



6 Das Große Schauspielhaus in Berlin (1919) zeichnete sich vor allem durch die fantastische, grottenähnliche Innenraumgestaltung aus; hier das runde Foyer mit der zentralen Lichtsäule.

7 Raumstudie für das runde Foyer im Großen Schauspielhaus: Sie befindet sich in einem der Skizzenhefte von Moeschke, ist allerdings wahrscheinlich von Poelzig gezeichnet.



Biografien des Künstlerpaares



Hans und Marlene Poelzig mit Tochter Marlene um 1930 im Park von Schloss Sanssouci in Potsdam.

Hans Poelzig

- 1869 geboren am 30. April in Berlin
- 1889–94 Architekturstudium in Berlin (unter anderem bei Karl Schäfer)
- 1899 Regierungsbaumeister in Berlin
- 1900–1916 zuerst Lehrer für Stilkunde, ab 1903 Direktor der Kunstgewerbeschule in Breslau
- 1916–20 Stadtbaurat in Dresden; Mitglied des Schlesischen Künstlerbunds und der Dresdner Künstlervereinigung
- 1919/20 Vorsitzender des Deutschen Werkbunds; Mitglied der Novembergruppe im Werkbund und des Arbeitsrats für Kunst
- 1920/21 Übersiedlung nach Potsdam, Gründung des Bauateliers mit der Hamburger Bildhauerin Marlene Moeschke und Einrichtung eines Meisterateliers an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin
- 1923 Professur an der Technischen Universität Berlin-Charlottenburg
- 1924 Scheidung von der ersten Ehefrau und Heirat von Marlene Moeschke
- 1926–33 Vorstandsmitglied im Bund Deutscher Architekten, »Ring«-Mitglied
- 1933 Kommissarischer Leiter der Vereinigten Staatsschulen für Architektur, Malerei und Kunstgewerbe
- 1936 gestorben am 14. Juni in Berlin, kurz vor der Emigration nach Ankara

Marlene Moeschke-Poelzig

- 1884 geboren am 22. Oktober in Hamburg
- 1913–16 Ausbildung zur Bildhauerin an der Kunstgewerbeschule in Hamburg
- 1916/17 Kunstgewerbeschule in München
- 1917/18 Atelierstipendium der Preußischen Akademie der Künste in Berlin
- 1918/19 Mitarbeiterin und Vertraute von Hans Poelzig
- 1921 Mitbegründerin des Bauateliers Poelzig
- 1923 Geburt des ersten von drei Kindern
- 1924 Heirat mit Hans Poelzig
- 1930 Bau des gemeinsamen Wohnhauses in Berlin mit eigenem Atelier
- 1937 Auflösung des Bauateliers, Umbau und Verkauf des Wohnhauses an Veit Harlan, in den folgenden Jahren Einsatz für Existenzsicherung der Familie
- 1950 ab den 1950er Jahren öffentliches Engagement für die Anerkennung von Poelzigs Gesamtwerk
- 1985 gestorben am 14. März in Hamburg



Marlene Moeschke-Poelzig 1930 auf der Baustelle für das Wirtschaftsgebäude, zusammen mit Vorstandsmitgliedern der I.G. Farben AG.

der bis 1920 eine Stelle als Stadtbaurat in Dresden innehatte, aufgrund der politisch instabilen Situation immer wieder in Sachsen fest, so dass Moeschke zusammen mit dem ersten Assistenten des Baubüros, dem so genannten »kleinen Wirth«, mitunter die Bauleitung übernehmen musste: »Zunächst laß dich nicht in der Arbeit stören. Die Säulen müssen gelingen. Ich glaube mein neuester Vorschlag ist der beste, der Wirth'sche ist wohl zu doktorinär und die Sache bleibt zu nackt.

Also los und Mut!« ermuntert Poelzig die Bildhauerin am 17. Juli 1919 in einem Brief aus Dresden. »Zunächst die Säule, / ich will einverstanden sein, trotz mancher Bedenken, dass sie zu schwer wird«, schreibt er zwei Wochen später und fordert sie immer wieder auf, weitere Säulenmodelle zu probieren und die Arbeiten der Handwerker zu überwachen.

Mit Poelzigs Ruf an die Preußische Akademie erfolgte im Sommer 1921 die Trennung von der ersten

Frau und endlich die offizielle Einrichtung des Bauateliers in Potsdam-Wildpark. Eine Möbel- und Filmwerkstatt sollte neben dem Architekturbüro etabliert werden. Der Schauspieler und Regisseur Paul Wegener war als Leiter der unrealisiert gebliebenen Filmwerkstatt vorgesehen, Marlene Moeschke übernahm vor allem kunstgewerbliche Aufträge und die Innenausbauten. Ihr blieb es zusammen mit den Mitarbeitern des Bauateliers zunehmend überlassen, die aus der Fan-

tasie des Künstlers ohne Rücksicht auf Material und Zweck geschöpfte architektonische Formvision zu konkretisieren und sie über Detailskizzen, Schaubilder, Raumperspektiven und Grundrisszeichnungen in baubare Projekte zu überführen.

Bei genauerem Studium der Skizzenbücher erkennt man dort auch die Handschrift der Bildhauerin. Es lässt sich daher manchmal kaum noch nachvollziehen, welche der »unwirklichen Architekturträume« (so Poelzig im Brief an Moeschke) vom Architekten selbst stammen und wie viele Marlene Moeschke oder die Assistenten für Ausstellungen, wie die Sonderschau im Rahmen der Herbstausstellung der Dresdner Künstlervereinigung 1919, überarbeiteten.

Die in Zeitschriften unjubeelte »Notenschrift« Poelzigs war – ohne die künstlerische Qualität der Farbskizzen und Pastelle schmälern zu wollen – das Ergebnis einer Arbeitsgemeinschaft und von Poelzig so gewollt: Der Architekt bemühte sich gezielt darum, dass seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter auch öffentlich in Erscheinung traten, was durchaus nicht üblich war. Der Kunstbetrieb wollte dem Zeitgeist entsprechend nur die Künstlerpersönlichkeit öffentlich zelebrieren. So ließ Poelzig die Projektmitarbeiter akribisch für jede Baumaßnahme aufführen, als im Jahr 1931 an der Akademie in Berlin die große Retrospektive seiner Arbeiten und des Bauateliers gezeigt wurde. Neben der Bildhauerin blieben Zimmermann und Schwennicke bis zum

8 Einfamilienhaus in Stuttgart-Weißenhof: Für das in Holz-Fertigbauweise mit Flachdach errichtete Wohngebäude entwarf Marlene Moeschke die moderne Inneneinrichtung. Sie war darüber hinaus, was kaum bekannt ist, die führende Mitarbeiterin in der Gesamtplanung.

frühen Tod Poelzigs die wichtigsten Assistenten. Hirsch und Wirth führt bereits der Ausstellungskatalog der Dresdner Künstlervereinigung als führende Projektmitarbeiter des Dresdner Stadtbaurats für verschiedene Bauvorhaben an.

Kleinere Projekte, wie den Bau eines Prototypen für ein Wochenendhaus in Fertigbauweise oder die Errichtung von Einfamilienhäusern für Wohnungsbau-Ausstellungen überließ der Architekt im Lauf der Jahre ganz der Bildhauerin und den Assistenten (Theodor Heuss deutete es in seiner Monografie an). Hier zeigt sich deren eigenständiges, der schlichten Formgebung des »Neuen Bauens« nahestehendes, qualitativ hochwertiges Arbeiten. Der Stempel »Bauatelier Poelzig« – zum Markenzeichen erhoben – ersetzte mit zunehmender Bautätigkeit folgerichtig die Signatur des Künstlers.

»Entwurf Frau Prof. Poelzig« ist auf manchen überlieferten Fotografien von realisierten Bauprojekten handschriftlich rückseitig vermerkt. So schuf Moeschke vermutlich nicht nur die Inneneinrichtung, sondern war maßgeblich an der Gesamtplanung des Einfamilienhauses beteiligt, das in Fertigbauweise mit Flachdach auf der Werkbundaustellung in Stuttgart 1927 errichtet



wurde 9. Der Bau erscheint wie ein Probelauf für ihr drei Jahre später realisiertes gemeinsames Wohnhaus in der Tannenbergallee in Berlin.

Das I.G. Hochhaus und die Ambivalenz seiner Formensprache

Auch die Konzernzentrale für die I.G. Farben AG ist ein Gemeinschaftswerk. Die Ehefrau wird neben dem Assistenten Schwennicke in der Berliner Retrospektive als zweite Projektmitarbeiterin für das Gesamtkonzept angeführt. Für den Innenausbau zeichnet sie als allein verantwortlich 10. Die Idee einer aus dem Prinzip der Wiederholung geschaffenen, künstlerischen (Raum-)Form bestimmte die von Poelzig skizzierte Grundform und vom »Bauatelier Poelzig« konkretisierte Anlage des I.G. Farben-Verwaltungsbaus (1928–30): ein konvex gekrümmter Baukörper und fünf wie Bastionen auskragende Quertrakte. Die Kurvatur des Au-

9 Der Eisenhwersaal in seiner ursprünglichen Gestalt als Sitzungszimmer des Vorstands, dessen U-förmige Innenraumgestaltung am Außenbau nicht abzulesen ist.



10 Gesellschaftsraum im ehemaligen Wirtschaftsgebäude, heute das Foyer des Casino-Baus, das zum I.G. Verwaltungskomplex gehört: In der Raumgestaltung des Foyers variieren Poelzig und Moeschke die Formen und Wandgliederung des Hauptfoyers. Auch im Formschwung der von Moeschke entworfenen Inneneinrichtung wiederholt sich immer wieder die zugrunde liegende Idee der geschwungenen Linie.



ßenbaus wiederholt sich in Einzelformen im Inneren: im Richtungswechsel der Treppenwangen, in der Flucht der langen Flure, im Schwung der Armlehnen des Clubmöbel-Programms für das Casino-Gebäude 10 und den geschwungenen Lichtbändern in den Sitzungssälen. Vor allem im Innenraum zeigt sich ein zwischen festlich-erhabenem Pathos, zeitgemäßer Formreduktion und zweifelsohne moderner »Sachlichkeit« subtil schwanekendes Spiel der Form. In Grundzü-

gen findet sich die kubische Bauform, Materialwahl – die Travertinverkleidung – und die Gartenanlage im zeitgleich errichteten Wohnhaus in Berlin wieder und rekapituliert den Einfluss der Bildhauerin.

Mit Bedacht hatte der Vorstand der I.G. Farben AG Poelzig zur Wettbewerbsteilnahme aufgefordert und sich für seinen Entwurf entschieden und damit gegen den kompromisslos funktionalen Entwurf von Ernst May. Der Vorstand bestand bei der Überarbeitung da-

rauf, die traditionelle, repräsentative Funktion im Bauprogramm zu verstärken, das heißt, eine Auffahrt mit repräsentativem Vorbau und getrennte Eingänge für Vorstand und Personal einzufügen, und zugleich die absolute Modernität der Hochhauskonstruktion (in Stahlskelettbauweise) sichtbar zu machen. Das Changieren der Bauform zwischen kompromissloser Modernität und traditioneller Machtgebäude, die Größendimension und der Formrhythmus erschließen sich noch heute den Besuchern des Komplexes in wechselnder Gestalt und Wirkung. Die raumgreifende, malerische Architekturgeste beunruhigt den Betrachter gleichermaßen, wie das heitere Spiel der Einzelformen und die Parkanlage zum staunenden Schauen und Verweilen auffordert. Es erscheint unmöglich, ein eindeutiges Urteil über das moderne Potenzial und die Symbolkraft der Architektursprache Poelzigs und seines Bauateliers abzugeben. In den karnevalesken Formwirbeln der Gemälde Poelzigs findet diese lustvoll zelebrierte Doppeldeutigkeit der Formgebung und scheinbare theatralische Überboder Entwurfung der künstlerischen Form ihren Widerpart. ◆

Die Autorin

Dr. Heike Hambrock, 39, studierte nach einer Schreinerlehre Kunstgeschichte und Vorderasiatische Archäologie in Heidelberg. Ihre Magisterarbeit schrieb sie 1996 über die Theaterreformbewegung um 1900. Von 1999 bis 2004 war sie Koordinatorin des Graduiertenkollegs »Psychische Energien bildender Kunst« am Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität. Im Frühjahr 2004 kuratierte sie, nach erfolgreicher Promotion über Hans und Marlene Poelzig, im I.G. Farben-Gebäude die Ausstellung mit Christian Philipp Müller »Im Geschmack der Zeit. Das Werk von Hans und Marlene Poelzig aus heutiger Sicht«. Die aus der Dissertation hervorgegangene Publikation »Hans und Marlene Poelzig: Bauen im Geist des Barock – Architekturphantasien, Theaterprojekte und moderner Festbau (1916–26)« erscheint im Mai dieses Jahres im Aschenbeck-Verlag in Delmenhorst. Die Veröffentlichung wird unterstützt von der Boehringer-Ingelheim-Stiftung, der Familie Poelzig in Hamburg, der Georg und Franziska Speyer'schen Hochschulstiftung und von Renate von Metzler. Im Herbst folgt, mit Unterstützung der Vereinigung von Freunden und Förderern der Universität, die Edition des Briefwechsels zwischen Hans und Marlene Poelzig.

Literatur

Sybille Ehringhaus: »... übrigens im ausgesprochenen Gegensatz zur Auffassung eines Corbusier ...«. Marlene Moeschke-Poelzig. Bildhauerin und Architektin. 1894–1985, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Nr. 13, 1992, S. 56–68.

Heike Hambrock: Zwischen Kunstanspruch und Zeitgeschmack – Projekte von Hans und Marlene Poelzig, in: Christian Philipp Müller (Hrsg.), Im Geschmack der Zeit. Das Werk von Hans und Marlene Poelzig aus heutiger Sicht, Berlin 2003, S. 61–102.

Theodor Heuss: Hans Poelzig. Le-

bensbild eines Baumeisters, Stuttgart 1985 (EA Berlin 1939).

Jerzy Ilkosz/Beate Störckuhl (Hrsg.): Katalog Hans Poelzig in Breslau: Architektur und Kunst, 1900–1916, Wrocław, Delmenhorst 2000.

Katalog »Der dramatische Raum. Hans Poelzig – Malerei, Theater, Film«, hrsg. vom Museum Haus Lange/ Museum Haus Esters, Krefeld 1986.

Wolfgang Pehnt: Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, Neubearbeitung Ostfildern 1998.

Julius Posener: Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke, Berlin 1970.

Julius Posener: Hans Poelzig. Sein Leben. Sein Werk, Braunschweig 1994.

Matthias Schirren (Hrsg.), Katalog Hans Poelzig. Die Pläne und Zeichnungen aus dem ehemaligen Verkehrs- und Bau-museum in Berlin, Berlin 1989.