

Die Gotik und der moderne Zweckbau : Hans Poelzig und Peter Behrens

Autor(en): **Raymann, Uschi**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **9-10 (2002-2003)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720149>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

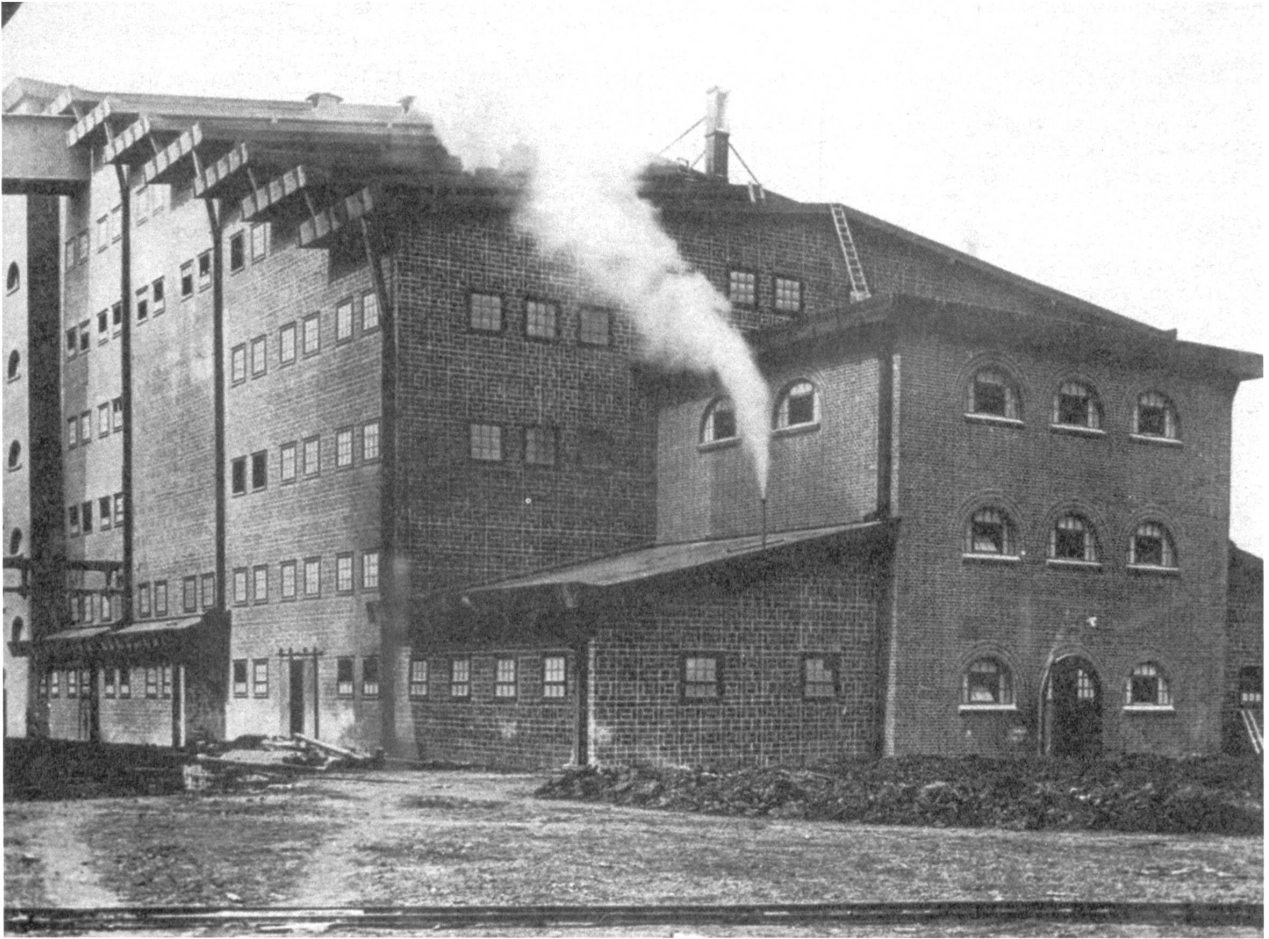


Abb. 1: Hans Poelzig, Luban, Chemische Industrie Milch & Co, Superphosphatanlage, Prüsswandkonstruktion, 1911–12.

Die Gotik und der moderne Zweckbau: Hans Poelzig und Peter Behrens

Hans Poelzig¹

Hans Poelzig war ein undogmatischer Architekt, der seine verschiedenen Bauvorhaben mit einem breiten Spektrum formaler Mittel anging. Er hatte sein Architekturstudium in den späten 80er und frühen 90er Jahren des 19. Jahrhunderts an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg absolviert, wo der Architekt, Ingenieur und Kunsthistoriker Carl Schäfer mittelalterliche Baukunst lehrte. In der Tradition von Viollet-le-Duc betonte er den Zusammenhang von Form und Konstruktion.² Die Form sollte nicht unmotiviert nachgeahmt werden, sondern aus der Konstruktion entstehen, die ihrerseits durch den Inhalt bestimmt wurde. Poelzig bezeichnete Schäfer später als seinen stärksten und interessantesten Lehrer: »Die Jugend war es satt, antikische oder Renaissance-Formen irgendwelchen Konstruktionen zu applizieren; Schäfer lehrte mit der Form die Konstruktion des mittelalterlichen Stein- und Holzbaues – er zeigte den untrennbaren Zusammenhang von Form und Konstruktion.«³ Nicht nur Form und Konstruktion, auch Kunst und Handwerk gehörten für Poelzig zusammen, was er als Mitglied und als Vorsitzender (1919–21) des deutschen Werkbundes propagierte. Dabei sah er – wie Walter Gropius – die mittelalterlichen Dombauhütten als Vorbild an. Insbesondere der Kunsterziehung sollte eine handwerkliche Basis, eine praxisnahe Ausbildung, im Sinne der mittelalterlichen Lehre, ermöglicht werden. »Unter Handwerk«, meinte Poelzig, »will ich hierbei etwas ganz und gar Geistiges verstanden wissen, eine seelische Grundstimmung, nicht die technische Vollendung in irgendeinem gewerblichen Zweig.«⁴

In einem 1911 veröffentlichten Aufsatz erläuterte Poelzig, der Reformwille der Architektur artikuliere sich vor allem in der Industriearchitektur, weil diese fast voraussetzungslos sei und die neue Zeit nach ihren eigenen Gesetzen neue Formen entwickle. Der Stil der Zukunft bestehe nicht aus der schematischen Anwendung überlieferter Formen, sondern in der Ausbildung von Bauten, deren Form auf den erweiterten Konstruktionsmöglichkeiten beruhen.⁵

An der chemischen Fabrik Milch & Co in Luban, die Poelzig 1911/12 baute, zeigt sich diese Auffassung deutlich (Abb. 1 und 2). Der Auftrag umfasste mehrere Produktionsstätten, Lagerhallen und Direktionsgebäude, zudem Werkstätten, ein Kasino und eine kleine Arbeitersiedlung.

Poelzig richtete sich in der Anordnung der Gebäude nach dem Produktionsablauf und reduzierte die Baukörper auf die notwendigsten stereometrischen Formen. Die Proportionen der Gebäude und die Fassadengestaltung richteten sich nach den Einbauten im Inneren. Massives, tragendes Mauerwerk wurde nur dort eingesetzt, wo es unbedingt erforderlich war. Die übrigen Fassadenpartien wurden in einer Leichtbauweise ausgeführt, dem so genannten Prüss-Mauerwerk⁶. Die Fassade gliederte der Architekt durch Rundbogenelemente, die an römische Thermenfenster oder Arkaden denken lassen. Die Treppengiebel erinnern an spätgotische deutsche Profanbauten; zudem sind die Wände wie bei gotischen Kathedralen durch Strebebögen verstärkt. Poelzigs Art, Elemente mittelalterlicher Baukunst in die moderne Architektur einzubinden, fand bei seinen Zeitgenossen grossen Anklang: Behne nannte ihn einen »Kämpfer des neuen Bauens«;⁷ Karl Scheffler verwendete in »Der Geist der Gotik« (1917) die Anlage in Luban als vorbildhafte Illustration, denn, so Scheffler, »gotisch ist das Ingenieurhafte der neuen Baukunst«.⁸

Das bekannteste Gebäude von Hans Poelzig und eines der wenigen ausgeführten Werke der deutschen expressionistischen Architektur ist das grosse Schauspielhaus in Berlin von 1919 (Abb. 3). Ursprünglich von Friedrich Hitzig als erste Grossmarkthalle Berlins (1865–67) nach Pariser Vorbild errichtet, wurde das zweigeschossige, fünfschiffige Gebäude mehrmals umgebaut und als Theater und Zirkus benutzt. Als Karl Scheffler Max Reinhardt und Hans Poelzig 1918 miteinander bekannt machte, hatten sich bereits vier Architekten daran versucht, den alten Zirkus Schumann in eine riesige Amphitheater-ähnliche Volksbühne nach den Vorstellungen Max Reinhardts zu verwandeln.⁹ Die Konzeption des Aussenbaus, die Poelzig auf einer Papierserviette entworfen haben soll, zeigt

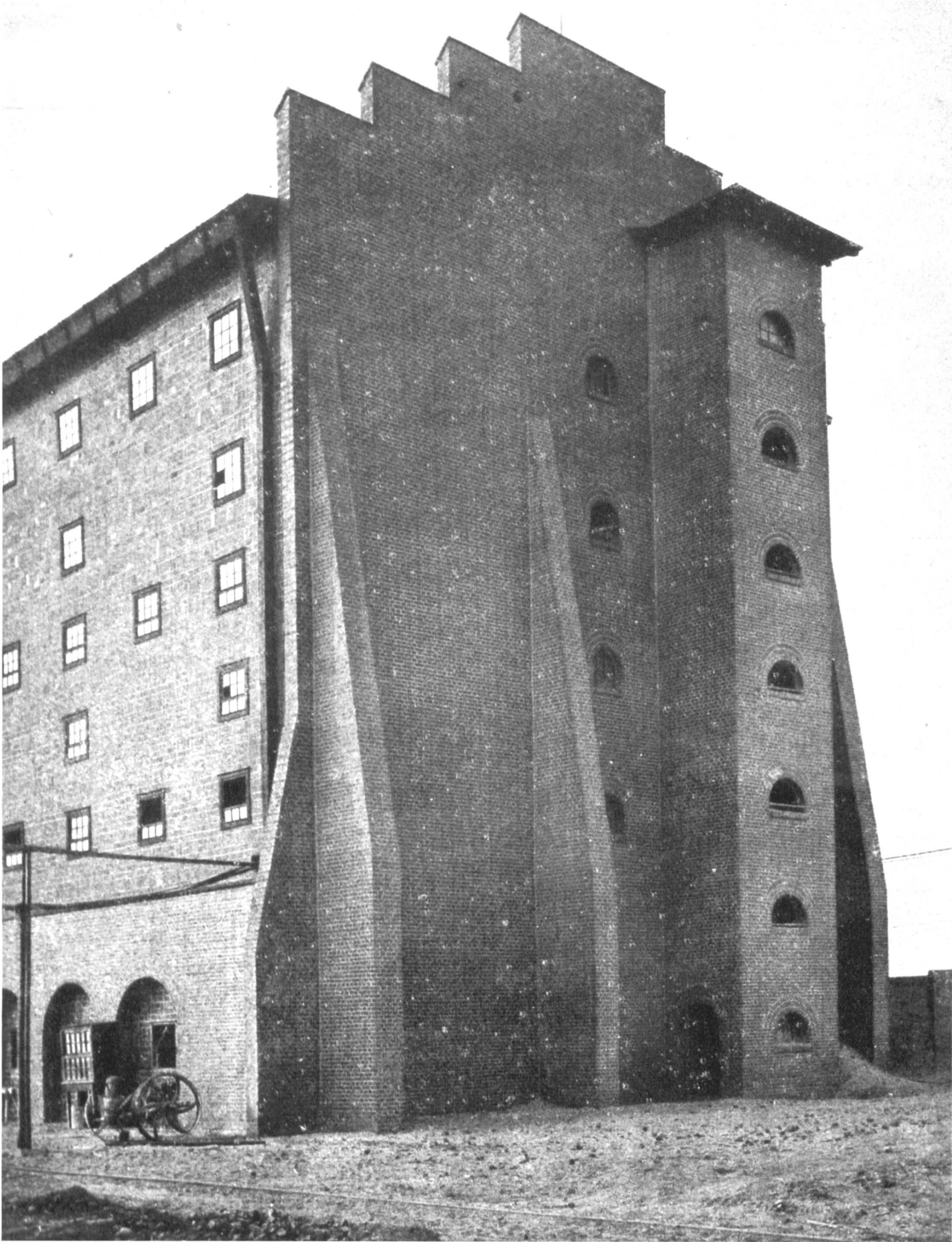


Abb. 2: Hans Poelzig, Luban, Chemische Industrie Milch & Co, 1911–12.

einen kompakten, in Kuben gestaffelten Baukörper mit breiten Giebelfronten, gegliedert durch dicht gereihte, rundbogig verbundene Lisenen. Der ganze Bau war burgunderrot verputzt und stach aus der einheitlich grauen Front der umliegenden Gebäude hervor. Trotzdem war die Gesamtwirkung eher nüchtern und erinnerte Scheffler an die alten preussischen Kasernen der Umgebung.¹⁰

Ganz anders präsentierte sich der Innenraum. Mit Mitteln aus der Bühnenbildnerie verwandelten Poelzig und seine spätere Frau Marlene Moeschke den Raum in eine Märchenwelt. Das Publikum wurde in einem magisch leuchtenden Palmenhain empfangen und gelangte durch höhlenartige, gewundene Gänge, die von Parabolspiegeln indirekt beleuchtet wurden, zu den Garderobenkojen. Das Foyer war durch eine Reihe von Lichtsäulen gegliedert, unter ihnen die so genannte »grosse Lichtsäule«, eine »versteinerte, gelbrot schimmernde Fontäne«, die den Raum in ein geheimnisvolles bengalisches Licht tauchte. Der Höhepunkt war die Kuppel des Hauptsaals, der wie eine riesige Höhle mit tausenden von Stalaktiten wirkte und an marokkanische Palastarchitektur oder an die Cappella Palatina in Palermo denken liess. Scheffler meinte dazu, allerdings nicht sehr begeistert: »Auch die Architektur spielt hier Theater, hier ist nun wirklich alles, vom ersten bis zum letzten, Schein. Dieser kolossale, massiv erscheinende und monumental wirkende Bau ist eine glänzende Kulisse, ist eine einzige komplizierte, kunstvolle Baumaskerade aus Rabitzputz. Alles, was zu wachsen, zu tragen, zu stützen und zu wölben scheint, wird getragen, gestützt, gewölbt: die ganze Masse hängt in alten Eisengerüsten. Das Ganze ist Drahtgeflecht mit Putz beworfen, in Putz modelliert und dann kühn mit Farben bestrichen.«¹¹

Obwohl der Bau sehr komplex erschien, beruhte er auf der einfachen Grundform des Rundbogens, der sowohl die Gliederung der Aussenwand bestimmte als auch die Raumeinheiten, die Gewölbeformen und die Innendekoration. Poelzig hatte diese Form gewählt, weil sie »sich am besten den alten eisernen Stützen, Streben und Bögen anpasste [...], die aus Gründen der Sicherheit nicht entfernt werden konnten und die zum Teil regellos in den Räumen standen«.¹² Auch die Form der Kuppel, die von den Berlinern bald »Tropfsteinhöhle« genannt wurde, führte er auf funktionale Gründe zurück. Da die Akustik bei einer glatten Kuppel unzureichend gewesen wäre, wurde sie in einer gestaffelten Form mit herunterhängenden Zapfen gestaltet, welche die Schallwellen zerstreuen sollten.

Die 1921 als Ausstellungspavillon für die Majolika-Manufaktur in Karlsruhe entworfene Kapelle sollte, wie Tauts Glaspavillon, mehr werden als nur eine Darstellung dessen, was mit dem jeweiligen Material möglich war (Abb. 4). Sie wurde nicht realisiert. In den verschiedenen Entwurfsskizzen setzt Poelzig in spielerischer Weise aus der Romantik stammende Vorstellungen um, welche die Gotik als gebaute Natur und die gotischen Kathedralen als Spross der Wälder beschrieben.¹³ Biraghi stellt die Entwürfe für die Majolika-Kapelle in die Tradition der Winterlandschaften mit Ruinen von Caspar David Friedrich und betrachtet die Wegkapelle für den Wanderer des

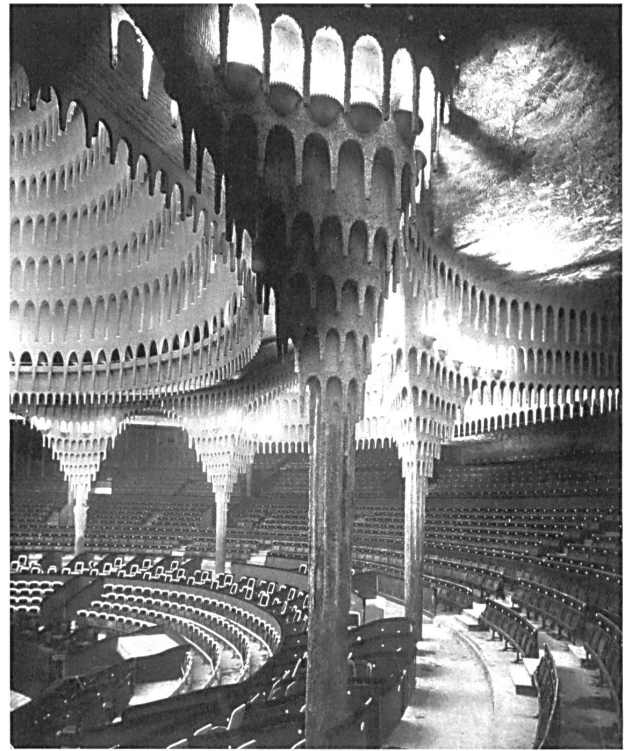


Abb. 3: Hans Poelzig, Berlin, Grosses Schauspielhaus, Zuschauerraum mit grosser Kuppel, 1919 (Foto Zander & Labisch).



Abb. 4: Hans Poelzig, Kapelle für die Majolika-Manufaktur Karlsruhe, Entwurfszeichnung, 1921.

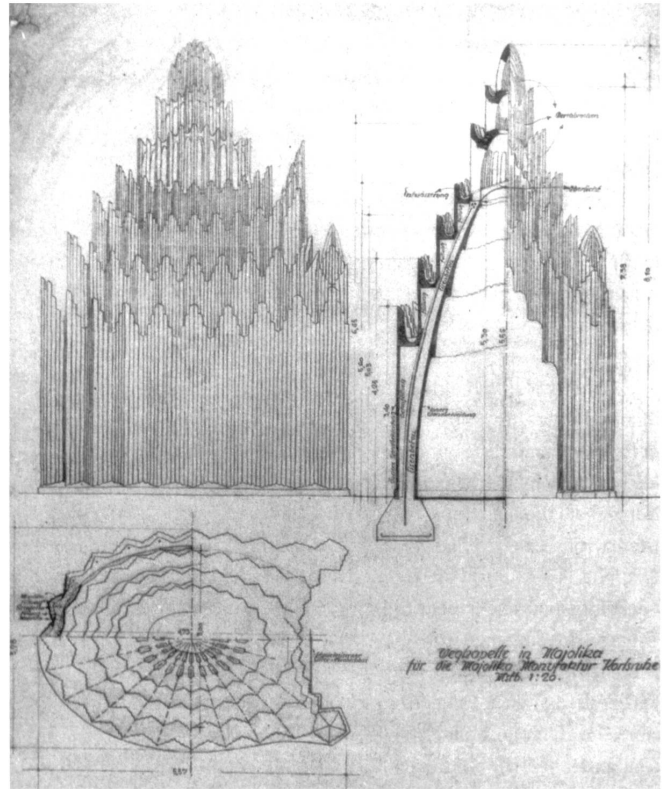


Abb. 5: Hans Poelzig, Kapelle für die Majolika-Manufaktur Karlsruhe, Entwurfstafel mit der letzten Fassung, 1921.

20. Jahrhunderts als »Exodus dieser dunklen Zeit der gerade erst vergangenen Kriegsgrauen«. ¹⁴ Der letzte Entwurf ist immer noch der Gotik verbunden, zeigt aber nicht mehr die verspielte, vegetabile Architektur, sondern harte kristalline Formen (Abb. 5).

Peter Behrens

Der heute vor allem als Architekt und Industriedesigner berühmte Peter Behrens (1868–1940) wollte ursprünglich Maler werden. Er war Mitbegründer der Münchner Sezession und beschäftigte sich ab 1897 mit Fragen der industriellen Formgebung. Zwischen 1907 und 1914 gehörte er zum künstlerischen Beirat der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG), für die er 1909 die Turbinenhalle in Berlin Moabit aus den »modernen« Materialien Eisen, Beton und Glas entwarf. Das unter dem Namen »Kathedrale der Arbeit« berühmt gewordene Gebäude war wegweisend für die neue Sachlichkeit und ist noch heute eine Ikone der Industriearchitektur des beginnenden 20. Jahrhunderts. Nach dem Ersten Weltkrieg, der das Weltbild von Behrens nachhaltig erschüttert hatte, durchlief er zwischen 1917 und 1923 eine – wie Tilmann Buddensieg es nennt – »romantisch-expressionistische« Schaffensperiode, zu der auch die Bauten für Hoechst gehören. ¹⁵ In seinem Aufsatz »Das Ethos und die Umlagerung der künstlerischen Probleme« schrieb Behrens 1920 zur künstlerischen Produktion der Vorkriegszeit: »[Sie] fand ihren adäquaten Ausdruck im Monumentalen und Dekorativen.« Für eine künftige Kunst der Nachkriegszeit sollte die »spirituelle Kunst früherer Zeiten und fremder Länder« wegweisend sein. In ihr hatte er »starke Zeichen der Verinnerlichung von rührender Einfachheit und primitiver Größe« entdeckt. ¹⁶

Als Baumaterial für das Technische Verwaltungsgebäude der Hoechst AG in Frankfurt am Main (1919–1924) benutzte Behrens vor allem Backstein, was die Gesamtwirkung des Gebäudes wesentlich beeinflusst und an die norddeutsche Backsteingotik denken lässt (Abb. 6). Mit dem wehrhaften Turm und der kleinen Brücke ¹⁷ zitierte er mittelalterliche Formen, schuf aber insgesamt ein modernes funktionelles Gebäude, eines der wenigen, das tatsächlich verschiedene Kunstformen unter der Ägide der Architektur vereinen konnte. Die geometrischen Bodenmosaiken und die kristallförmigen Oberlichter der Kuppelhalle, die den Blick nach oben ziehen und zum Licht streben lassen, geben dem Gebäude einen eher sakralen als profanen Charakter. Dies wird durch die farbig glasierten, stalaktitenförmigen Backsteinpfeiler zusätzlich betont. Auch erinnern die nach oben hin kontinuierlich wachsenden Bündelpfeiler an die »Luftwurzelsarchitektur« gotischer Dome. ¹⁸ Mit der Kristallform als Grundlage der Glaskuppeln nahm Behrens ein wichtiges Symbol der expressionistischen Kunst auf, das er schon Jahre früher, z. B. in einem Ex Libris um 1900, verwendet hatte (Abb. 7). Das Zusammenspiel zwischen Licht, Glaskuppeln und Mosaiken, die in verschiedenen Winkeln gegeneinander verdreht werden, bringt eine Bewegung ins Gebäude, eine zusätzliche

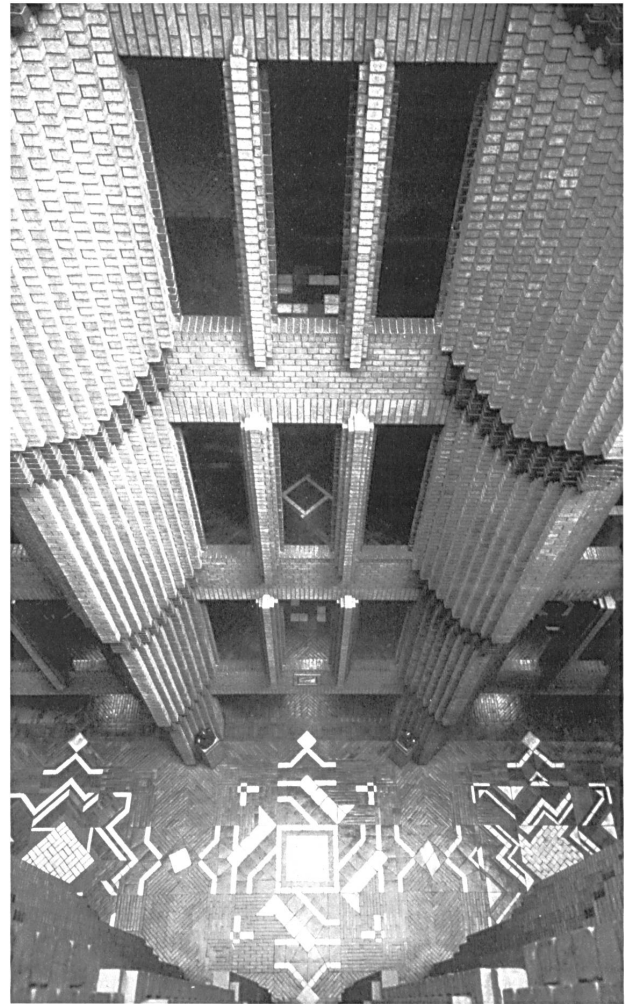


Abb. 6: Peter Behrens, Frankfurt, Technisches Verwaltungsgebäude der Hoechst AG, 1920–24.

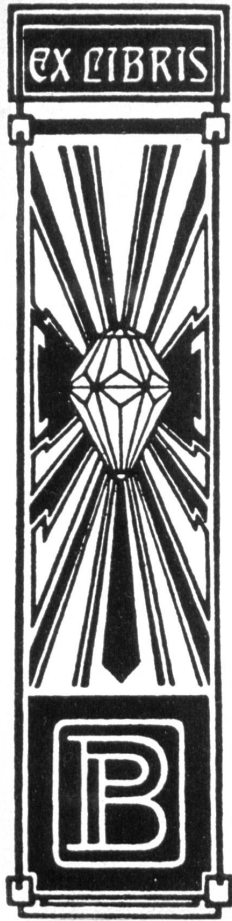


Abb. 7: Peter Behrens, Ex Libris, um 1900.

dynamische Facette.¹⁹ Um das Gesamtkunstwerk zu vervollständigen, befasste sich Behrens auch mit der Melodie der Glocken, die den Arbeiterinnen und Arbeitern Arbeits- und Pausenzeiten verkünden sollten. Buderath sieht in diesem Bauwerk von Peter Behrens die Verbindung der beiden »bestimmenden Architekturformeln seiner Zeit: ›form follows function‹ mit der ›Poesie der Form‹ (Frank Lloyd Wright).²⁰

Während der Arbeit an der Hoechst AG baute Behrens 1922 für die Gewerbeschau in München einen Pavillon aus Ziegelsteinen, der den Namen »Dombauhütte« trug (Abb. 8). Es war ein kleines, rechteckiges Gebäude, welches interkonfessionelle Kirchenkunst in einer kapellenartigen Umgebung zeigen sollte. In seiner Eröffnungsrede mystifizierte Behrens den Bau als Gemeinschaftsarbeit von Künstlern, die – wie im Mittelalter – in Demut und Bescheidenheit dem Werk gedient hätten:²¹ »Unsre Arbeit soll uns wieder stolz machen, uns teilhaben lassen an dem, was früher als Hand-

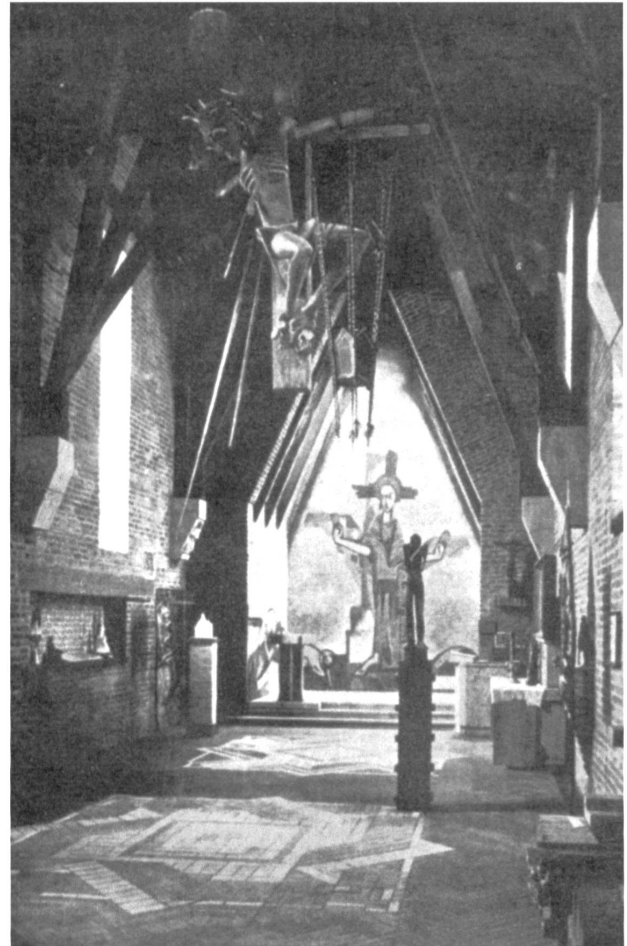


Abb. 8: Peter Behrens, München, Dombauhütte auf der Gewerbeschau, 1922, Innenansicht.

werksehere galt. Am stärksten war die Inbrunst solchen Schaffens wohl im Mittelalter, zur Zeit der Bauhütten, die zu gemeinsamem Werk in gleichem Geist verbunden waren. [...] Damals gab es keinen Unterschied zwischen Handwerk und Kunst. Erwin von Steinbach, der Erbauer des Strassburger Münsters, gehörte einer solchen Bauhütte an, und Giotto, der Maler, war auch Dombaumeister von Florenz. In der Dombauhütte wollten wir den bescheidenen Versuch wagen, in ähnlichem Sinne zu arbeiten. Es sollte keine Schaustellung willkürlicher Objekte sein, sondern ein räumlicher Ausbau durch gleichgesinnte Kräfte.²²

Dieses Zitat kann als Bekenntnis zur Handwerkszunft generell gesehen werden. Die Realität allerdings war eine andere: Die Kunstwerke waren weder an Ort und Stelle noch als gemeinsames Werk der beteiligten Künstler entstanden.²³ Während das Bauhaus für einige Jahre von der Idee des Werkbundes – der Zusammenarbeit von Kunst und Technik – Abstand genommen hatte, blieb Behrens dieser Devise jedoch treu.

- 1 Dieser Beitrag beruht teilweise auf der Seminararbeit »Hans Poelzig und der Geist der Gotik« von Gaby Weber, die im Wintersemester 1999/2000 im Rahmen des Seminars »Wohin weht der »Geist der Gotik«? Mittelalter und frühe Moderne« am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich bei Prof. Dr. Peter Cornelius Claussen entstanden ist.
- 2 Siehe Lauterbach, Heinrich, *Poelzig und die Breslauer Kunstakademie*, in: Poelzig – Endell – Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911–1932, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin; Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr, Berlin/Mülheim/Darmstadt 1965, S. 7–34, hier S. 11.
- 3 Poelzig 1935; zitiert nach: Posener, Julius, *Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke*, Berlin 1970, S. 16.
- 4 Poelzig in der Werkbundrede Stuttgart, 1919; zitiert nach: Posener 1970 (wie Anm. 3), S. 111.
- 5 Siehe Poelzig, Hans, *Der neuzeitliche Fabrikbau*, in: *Der Industriebau* 2, 1911, Heft 5, S. 100–106.
- 6 Beim Prüss-Mauerwerk werden Bandeisen horizontal und vertikal gespannt und mit hochkant stehenden Ziegeln ausgefacht.
- 7 Behne, Adolf, *Neues Bauen*, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 1954, 1920, Nr. 4000 S. 13.
- 8 Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1921 (1917), S. 109.
- 9 Siehe Mayer, Birgit, *Studien zu Hans Poelzig. Bauten und Projekte der 20er Jahre*, Diss. Univ. München, 1986, S. 13.
- 10 Ebd., S. 12–16.
- 11 Scheffler, Karl, *Das grosse Schauspielhaus* in: *Kunst und Künstler* 18, 1920, S. 138; wiederabgedruckt in: Mayer 1986 (wie Anm. 9), S. 15.
- 12 Poelzig, Hans, *Bau des grossen Schauspielhauses*, in: Reinhardt, Max (Hrsg.), *Das grosse Schauspielhaus*, Schriften des Deutschen Theaters, Berlin 1920, S. 119–122; wiederabgedruckt in: Mayer 1986 (wie Anm. 9), S. 15.
- 13 Es handelt sich hierbei um kunsthistorische Erklärungskonzepte einer Epoche, die ebenfalls die Gotik »wiederentdeckt« hatte.
- 14 Biraghi, Marco, *Hans Poelzig. Architektur 1869–1936*, Berlin 1993, S. 102ff.
- 15 Buddensieg, Tilmann, *Architektur als freie Kunst*, in: Peter Behrens – Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Hoechst AG, hrsg. von Bernhard Buderath, München 1990 (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Technischen Verwaltungsgebäude der Hoechst-Aktiengesellschaft, Frankfurt a. M.), S. 59–73, hier S. 60.
- 16 Behrens, Peter, *Das Ethos und die Umlagerung der künstlerischen Probleme*, in: *Der Leuchter*, Jahrbuch der Schule der Weisheit, hrsg. von Hermann Graf Keyserling, Darmstadt 1920; zitiert nach: Gleiniger, Andrea, *Zur Geschichte der Industriearchitektur*, in: Buderath 1990 (wie Anm. 15), S. 159–167, hier S. 166.
- 17 Turm und Brücke wurden nach dem Zweiten Weltkrieg ins neue Firmenlogo einbezogen.
- 18 Buderath, Bernhard, *Ein Gesamtkunstwerk der Moderne*, in: Buderath 1990 (wie Anm. 15), S. 15–57, hier S. 23; Auch Hans Poelzig verwendete diese Formen für das Grosse Schauspielhaus in Berlin 1918/19.
- 19 Ebd., S. 20.
- 20 Ebd., S. 19.
- 21 Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990, S. 186.
- 22 Peter Behrens, *Die Dombauhütte*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 51, 1922/23, S. 212–218, hier S. 223; zitiert nach: Bushart 1990 (wie Anm. 21), S. 186.
- 23 Ebd., S. 186f.

Fotonachweis

art 6, 1990, S. 94; 6; Biraghi 1993 (wie Anm. 14), S. 20, 103, 104; 1, 4, 5; Buderath 1990 (wie Anm. 15), S. 177, S. 175; 7, 8; Katalog Villa Grisebach Auktion 92, Nov. 2001, Nr. 1370: 3; Scheffler 1921 (wie Anm. 8), Abb. 101: 2.