

Heike Hambrock

**Marlene Moeschke – Mitarbeiterin?**

**Das wiederentdeckte Werk der Bildhauerin und Architektin liefert neue Erkenntnisse über Hans Poelzigs Großes Schauspielhaus in Berlin.**

In Johann Jacob Bachofens *Mutterrecht* von 1861, dessen Lektüre für viele Künstler Anfang des 20. Jahrhunderts belegt ist, werden in einer archaisch anmutenden sexuellen Symbolik Mann und Frau zum Gegensatzpaar Sonne (männlich, aktiv, Moderne) und Mond (weiblich, passiv, Urmythos) stilisiert.<sup>1</sup> In der Beschwörung eines ›Urmythos‹ erklärt Bachofen die Frau zum universellen Lebelement, *Magna Mater*, die im Einklang mit der Schöpfung der Natur stehe, deren Erkenntnis dem Mann – das Gegenbild der Moderne – verwehrt sei. Aufgrund ihrer weiblichen Natur sei die Frau allerdings weder fähig zu qualifiziertem wissenschaftlichen Arbeiten, noch zu technischer Höchstleistung oder künstlerischem Höhenflug. Im Sonnenmythos von Nietzsches Zarathustra vermag allein der Künstler als Geistesmensch, im Kampf mit sich selbst und der Materie Kunstwerke zu erschaffen. Die Frau gilt gemeinhin als Muse und Inspiration. Im Atelier des Künstlers wird sie nur als Modell oder Mutter der Kinder akzeptiert, ihre körperliche und geistige Präsenz ansonsten als Bedrohung der männlichen Energie wahrgenommen. Auf hohem künstlerischen Niveau findet sich der hier nur angedeutete Geschlechterkampf der Moderne in Oskar Kokoschkas Dramen und Grafikzyklen reflektiert.<sup>2</sup> Allerdings kommt der um 1916 bis 1919 mit dem Architekten und damaligen Stadtbaurat Hans Poelzig (1869-1936) in Dresden freundschaftlich verkehrende Künstler zu der für die Zeit untypischen Erkenntnis einer geschlechtlichen Gleichberechtigung. Der konservative Kunst- und Architekturkritiker Karl Scheffler mochte demgegenüber der Frau nur die Rolle der ›dilettierenden Hausfrau‹ zugestehen;<sup>3</sup> selbst im Kunstgewerbe hatte sie als eigenständige Künstlerin in der wilhelminischen Gesellschaft keinen Platz. Noch Mitte der zwanziger Jahre bedienten Architekten wie Bruno Taut dieses einschränkende Klischee der praktisch veranlagten »Frau als Schöpferin«<sup>4</sup> des eigenen Wohnhauses. Die Frau als Kunstschaffende wurde in die kunstgewerbliche Nische der Innenraumgestaltung abgedrängt. Im Regelfall hatte sie zugunsten des Mannes auf die eigene Karriere zu verzichten. In der Öffentlichkeit stehende Künstlerinnen wie Käthe Kollwitz, Milly Steger oder Paula Modersohn, zumeist ausgebildete Bildhauerinnen, blieben Ausnahmerecheinungen. Das typische Bild einer Künstlerinnen-Karriere läßt sich beispielhaft anhand der Biografie der Bildhauerin Gela Forster aufzeigen, die mit der Heirat von Alexander Archipenko 1922 in der kunstgeschichtlichen Versenkung verschwand.<sup>5</sup> Noch heute gelten ihre Werke als verschollen, während die Arbeiten ihres Mannes gut dokumentiert und in Museen verwahrt sind. Auch die gelernte Bildhauerin und (autodidaktisch arbeitende) Architektin Marlene Moeschke (1894-1985), Hans Poelzigs Geliebte und spätere zweite Ehefrau, ging so im Werk ihres Mannes unter, obwohl sie wie die ebenfalls zu Unrecht vergessenen Assistenten<sup>6</sup> bis zu Poelzigs Tod 1936 eigenständig an Projekten der Potsdamer und Berliner Atelieregemeinschaft beteiligt war.

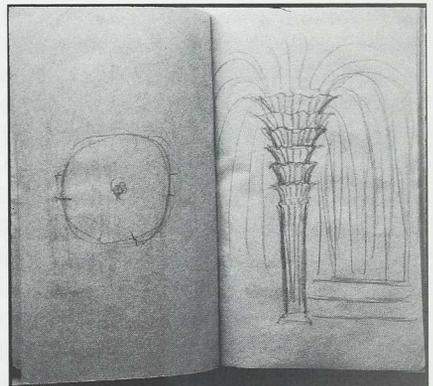
In der Werkmonografie von Julius Posener<sup>7</sup> über den Architekten Hans Poelzig, heute vor allem als Industriearchitekt und Erbauer des I.G. Farben-Verwaltungsgebäudes in Frankfurt bekannt, wird Marlene Moeschke als Mitarbeiterin bei ver-

schiedenen Projekten im »Atelier des Meisters« zur Randnotiz degradiert. Auch der langjährige Freund der Familie und Geschäftsführer des Werkbunds vor 1933, Theodor Heuss,<sup>8</sup> sah in ihr, dem Zeitgeist entsprechend, nurmehr die dem großen Architekten zuarbeitende Ehefrau: Sie assistiert, führt aus, darf kleine private Aufträge erledigen und verliert sich ansonsten in der von der Architektur- und Kunstgeschichtsschreibung fleißig mitgestrickten Künstlerlegende des »konservativen Revolutionärs« (so bezeichnet ihn Posener im Vorwort). Wolfgang Pehnt erklärt Poelzig im biografisch begründeten »Andersein«<sup>9</sup>, in dessen Beharren auf der Utopie des kunstschaftenden Architekten, zeitgemäß zum Unzeitgemäßen. Auch der italienische Architekturhistoriker Marco Biraghi begreift Poelzig im Mythos seiner »theatralischen Sendung«<sup>10</sup> als Einzelkämpfer, obwohl Poelzig selbst akribisch bei jeder Ausstellung der Baupläne, Entwurfszeichnungen und Skizzen die Namen der beteiligten ArchitektInnen auflisten ließ: erstmalig 1919 anlässlich der Herbstausstellung der Künstlervereinigung in Dresden<sup>11</sup>; zuletzt in der Akademie in Berlin 1931. Marlene Moeschke zeichnet sich dort für viele Entwürfe verantwortlich, so unter anderem für zentrale Projekte wie das des Festspielhauses in Salzburg (1920-22) und 1926/27 für den ersten Entwurfskomplex eines Kongreßzentrums für die Berliner Messe.<sup>12</sup> »Moeschke-Kuppel« taufte Poelzig liebevoll eine entsprechende Skizze in einem zeitgleichen Skizzenheft, das sich heute im Hamburger Nachlass befindet.

Theodor Heuss unterstützte in den 1950er Jahren die Bestrebungen Marlene Moeschkes, das während der Nazi-Herrschaft unterdrückte Werk Hans Poelzigs durch Ausstellungen wieder einem größeren Publikum bekannt zu machen. Ihre ei-



1 Unter-Schreiberhau (Szklarska Poreba Dolny), Grabmal Carl Hauptmann, Aufnahme des im 2. Weltkrieg teilzerstörten Grabdenkmals.



2 Skizzenbuch Marlene Poelzig, Doppelseite mit Entwurf der Lichtsäule, Bleistift 21,5x12,5cm, Hamburg, Nachlaß Poelzig.

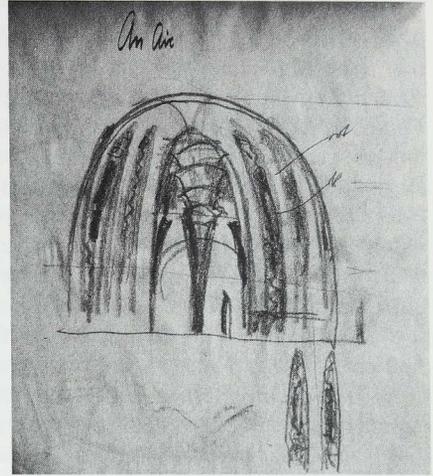
gene künstlerische Tätigkeit, die Mitarbeit am Erfolg des Architekten, wurde darüber geflissentlich vergessen. Interessanterweise strickte Marlene selbst mit an diesem einseitig angelegten Bild. Sie hat Julius Poseners Thesen und einseitiger Werkdokumentation nie widersprochen. Alle schriftlichen Hinweise, Skizzen und Fotodokumente, die Aufschluß über ihre künstlerische Eigenleistung geben konnten, hat sie quasi bis über ihren Tod hinaus in einer Kommode versteckt gehalten. Auf vielen der erhaltenen Werkfotografien ist rückseitig handschriftlich »Entwurf Frau Prof. Poelzig« vermerkt. Niemand wollte und konnte bislang daran Anstoß nehmen. Erst Anfang der 90er Jahre stolperten Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen wie Hubertus Adam oder Sybille Ehringhaus<sup>13</sup> über widersprüchliche Bildunterschriften von Werkfotografien in zeitgenössischen Kunstzeitschriften: Wechselweise führen diese Marlene Moeschke oder Hans Poelzig, alternativ beide als Entwerfer des Dresdner Mosaikbrunnens (1926 im Großen Garten aufgestellt) oder des 1921/22 entworfenen Grabsteins für Carl Hauptmann (Unter-Schreiberhau in Niederschlesien/Szkarlaska Porba Dolny) an. »MH« – möglicherweise für Marlene und Hans – ist gut lesbar im typisch blütenförmig organisch geschwungenen Sockel des, in stilisierte züngelnde Flammen auslaufenden Gedenksteins eingraviert (Abb. 1).<sup>14</sup> Vergleichbar in Entwurf und Intention zeigen sich ein Jahr zuvor, 1920, entstandene Bleistiftskizzen und eine Pastellzeichnung für den Wettbewerbsentwurf eines Gefallenendenkmals im Innenhof der Berliner Friedrich Wilhelm Universität (Humboldt-Universität). Die Skizzen variieren Formideen einer steil aufsteigenden Feuersäule bis hin zur endgültigen Variante der flammenförmig aufbrechenden Gebärde einer sich im Wind biegenden Knospenform. Matthias Schirren nennt auch hier nur Hans Poelzig als maßgeblichen Künstler. Im Bestandsverzeichnis des Stadtmuseums Berlin wurde die Pastellzeichnung bis vor kurzem sogar als Bühnenbildentwurf Hans Poelzigs zu Don Giovanni (1923) aufgeführt.<sup>15</sup> Für das bis heute in keiner Poelzig-Literatur erwähnte Grabdenkmal des 1919 verstorbenen jüdischen Freundes von Hans Poelzig aus den frühen Berliner Tagen, Gottfried Koppel, läßt sich heute anhand von in der Kommode aus Marlenes Nachlaß gefundenen Skizzen und handschriftlichen Notizen belegen, daß Marlene nicht nur die Ausführung des Grabsteins oblag, sondern sie selbst in Skizzenheften Formideen variierte. Interessant ist darüber hinaus, daß sich im selben Skizzenheft auch einige handschriftliche Vermerke Hans Poelzigs und, in anderen zeitgleichen Skizzenbüchern ihm zugeschriebene Detailstudien neben Marlenes Handschrift finden lassen.

### *Mitarbeiterin im Atelier*

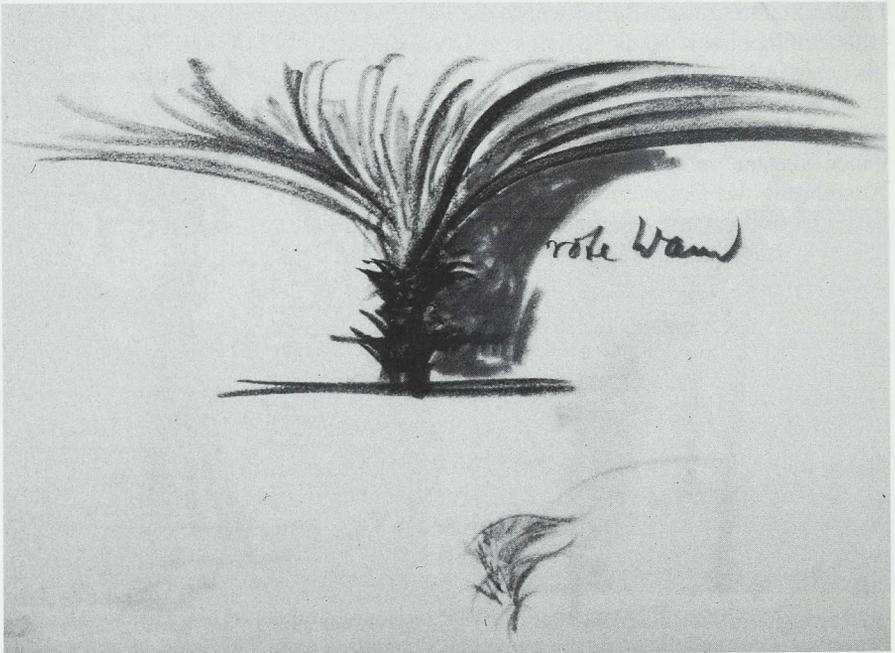
Ausdrücklich erwähnt wird Marlene Moeschkes bedeutende, zunächst rein bildhauerische Mitarbeit in der zeitgenössischen und aktuellen Fachliteratur nur in Hinblick auf die Gestaltung der Lichtsäulen für das runde Foyer des Großen Schauspielhauses in Berlin (1918) und die Modellierung der großartigen Kulissenarchitektur für Paul Wegeners Film *Der Golem* (1920), die Claudia Dillmann für die Ausstellung im Frankfurter Filmmuseum 1997 nachbauen ließ.<sup>16</sup> – Trotzdem werden bis heute alle diesbezüglich in verschiedenen Skizzenbüchern, Notizheften und auf losen Blättern festgehaltenen Ideenskizzen, Raumentwürfe und erste Farbstudien für



3 Hans Poelzig (zugeschrieben), Skizze der Lichtsäule, Kohle 31x24cm, Hamburg, Nachlaß Poelzig.



4 Marlene Poelzig, Zweites Skizzenbuch, Blatt mit handschriftlichen Farbangaben zur Wandgestaltung im runden Foyer, Blei- und Wachsstift 20,5x18cm, Hamburg Nachlaß Poelzig.



5 Marlene Poelzig (?) Farbstudie, Wachskreide 25,6x32,6cm, Montréal, Candian Center of Architecture.

die Säulen im Foyer, Umgang und Bühnentrakt des Großen Schauspielhauses alleine Hans Poelzig zugeschrieben (Abb. 2-5).

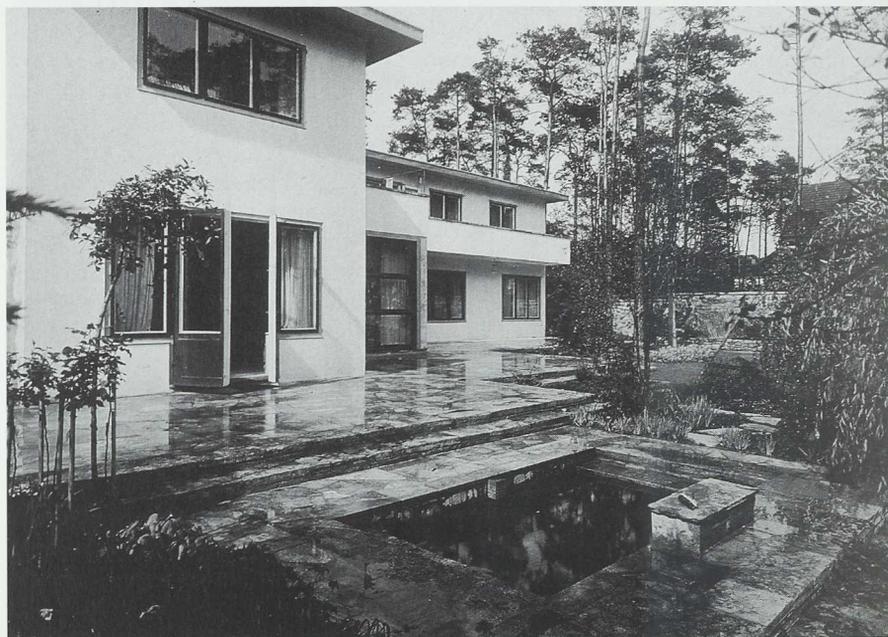
Der löbliche Versuch von Claudia Dillmann, anlässlich der Ausstellung der Entwurfsskizzen zum *Golem*, Marlene Moeschkes Anteil am Werk des Architekten stärker hervorzuheben, scheiterte entsprechend. Wolfgang Pehnt, der große Kenner expressionistischer Architektur, will in den vorgefundenen Diskrepanzen der Handschrift in den Skizzenbüchern des Hamburger Nachlasses allein die Freiheit des Künstlers Hans Poelzig erkennen, der im rauschartigen Skizzieren von Visionen so selbst »in den Tagen des Expressionismus [...] eine singuläre Erscheinung«<sup>17</sup> gewesen sei. Auf die Idee, in den Skizzenbüchern könnte ein beständig im, um 1918/19 von allen progressiven Künstlern propagierten Ideal der Atelieregemeinschaft (die Idee des Künstlerkollektivs der mittelalterlichen Bauhütte wie es Walter Gropius 1919 für die Bauhaus-Gründung proklamierte) zusammenarbeitendes Künstlerpaar *sein* wie *ihren* Ideen erste Erscheinungsformen gegeben haben, kommt auch er nicht. Aber 1921 war für den zielstrebigsten, augenscheinlich mit dem Bauhaus konkurrieren wollenden Ausbau dieser Künstlergemeinschaft sogar der Aufbau einer eigenen Möbelwerkstatt, später auch die Errichtung eines Filmstudios zusammen mit dem Schauspieler und Regisseur Paul Wegener im Potsdamer Meisteratelier geplant.<sup>18</sup>

Die konsequente Betrachtung vor allem der Skizzenbücher aus der von Wolfgang Pehnt und Julius Posener konzidierten expressionistischen Kernphase 1918-1923 und eine entsprechende Überprüfung der einzelnen Projekte und Arbeiten auch nach dieser Zeit lassen letztlich in der Frage der Autorenschaft nur den Schluß der gezielten, gleichberechtigten Zusammenarbeit von Marlene und Hans Poelzig zu. Mehr noch: Viele der in den Skizzen artikulierten Ideen fanden in Formgebung, Material und Konstruktion ihre Zuspitzung anscheinend erst durch die Hand Marlenes. Ein fast identischer Kaminentwurf, einmal in Keramik für den *Volkstedter Porzellanpavillon* ausgeführt (1922 auf der Dresdner Gewerbeschau ausgestellt) und einmal nur aus Pappmachée und Lehm für den *Golem* (1920) modelliert, verdeutlicht beispielhaft die Problematik, vor der die Poelzig-Forschung heute steht, respektive stehen muß: Beide Kaminentwürfe sind in Gestaltung und Ausführung heute Marlene Moeschke zuzuweisen. – Aber kann man weiterhin die Ideenskizzen, gehalten in »durchaus nicht immer vergleichbar kraftvollen Handschriften«<sup>19</sup>, alleine dem »Künstler-Genie« Hans Poelzig zuschreiben, während Marlene Moeschke nur in ihrer Handschrift darüber die Farbangaben notiert haben soll? Damit wäre in der Lesart von Wolfgang Pehnt Marlene Moeschke wieder kaum mehr als die »zuarbeitende Ehefrau« und entspräche damit ganz dem erwarteten Gesellschaftsbild ihrer Zeit.

Das bis heute nur in Bruchstücken über Hans Poelzig bekannte Werk Marlene Moeschkes zeigt sich erstaunlich vielfältig. Erst kürzlich wurde das 1922 in Hannover aufgestellte zweite Exemplar eines Parkbrunnens, der sogenannte *Rese-Brunnen* (heutiger Standort: Am Schiffgraben/Emmichplatz), den Marlene im Auftrag der Karlsruher Majolikamanufaktur für die *Ausstellung deutscher Arbeit* in Dresden 1922 entworfen hatte, restauriert. Auch für das 1920 am Elbufer in Dresden-Lochwitz aufgestellte *Lingner-Mausoleum* läßt sich aufgrund der neuen Materiallage vermuten, Marlene Moeschke habe die ovale Sakralarchitektur mit zwischen Halbsäulen eingestellten Reliefplatten in Berlin in Zusammenarbeit mit Georg Kolbe ent-

worfen und ausgeführt.<sup>20</sup> Hans Poelzig hätte dann nurmehr, dem Zwang der öffentlichkeitswirksamen Vermarktung und wirtschaftlichem Druck der Zeit – gemäß der Vorgabe im Testament des Odol-Erfinders Lingner – gehorchend, seinen Namen unter den Entwurf gesetzt und die Ausführung kontrolliert. In den wenigen vorhandenen Skizzen zum *Lingner-Mausoleum* lassen sich zwei unterscheidbare Handschriften erkennen.

Neben den erwähnten Grabsteinen, Brunnen, Denkmälern und Pavillons hat Marlene ab 1922 vor allem Einfamilienhäuser mit Inneneinrichtung für die verschiedenen Gewerbeschauen und Wohnhausausstellungen *grundlegend* mit entwickelt und auch in den Skizzenbüchern mit festgehalten. Nur oberflächlich betrachtet hat sie sich in die Nische der Innenraumgestaltung zurückgezogen. Viele der zumeist ausgeführten Projekte waren Julius Posener entweder nicht bekannt oder er hielt sie möglicherweise für nicht erwähnenswert. Einige Arbeiten schrieb er auch einfach alleine Hans Poelzig zu. Auf Marlene Moeschke zurückführen lassen sich so unter anderem mehrere Holzhausprototypen für die Deutschen Werkstätten Dresden-Hellerau (1921-27), die Inneneinrichtung für das Verwaltungsgebäude der Firma Vinnhorst & Meyer in Hannover (1923), das Einfamilienhaus auf der Werkbundaustellung in Stuttgart-Weißenhof (1926), der Wochenendhausprototyp für die Christoph Umag AG (1927), das Einfamilienhaus mit Inneneinrichtung für die Ausstellung »Bauen und Wohnen« in Berlin-Zehlendorf (1928), die Inneneinrichtung für das I.G. Farben-Verwaltungsgebäude (1928/29) und schließlich 1929/30 das gemeinsame Wohnhaus in der Tannenber-Allee im Westend Berlin-Charlottenburgs (unweit des Wohnateliers von Georg Kolbe). Vor allem dieses letzte Wohnhaus-Projekt zeigt



6 Wohnhaus Poelzig, Berlin-Westend, Gartenseite, Foto 1929/30.

Marlenes Affinität zum Neuen Bauen, die sie mit dem letzten Assistenten Poelzigs, Karl-Heinz Schwennike, teilte. Hans Poelzig hielt, obwohl er Mitglied in dem sozialistisch orientierten Architektenbund, dem Neuen Bauen nahestehenden *Ring* war, dagegen zeitlebens eine gewisse kritische Distanz,<sup>21</sup> was möglicherweise die Divergenz vieler Entwürfe der späten Jahre erklärt. Aus den Fehlern der Weißenhofsiedlung scheint Marlene gelernt zu haben: Das schlichte, einstöckige, aus zwei gegeneinandergeschobenen weißen Kuben konzipierte Wohnhaus, von einem Terrassenband umlaufen, ist eine gelungene, jetzt materialgerechte Weiterentwicklung des Vorgängerbaus, großzügiger und durchdachter im Grundriß, und paßt sich wunderbar in die gestaltete Gartenlandschaft ein (Abb. 6). Zu Unrecht wird das Haus bis heute nicht in der Fachliteratur erwähnt.

Zwischen der Arbeit der Bildhauerin und den Projekten der Architektin liegen die Geburten von drei Kindern: 1923 Marlene, 1924 Ali und 1927 Angelika. Trotzdem wollte und durfte sie nie ›Hausfrau‹ sein: Hans Poelzig legte Wert darauf, eine Künstlerin geheiratet zu haben. Jeden Tag verbrachte Marlene mehrere Stunden in der Architekturwerkstatt, erklären die Kinder heute stolz und läßt es sich in Ruth Poelzigs autobiografischen Notizen<sup>22</sup> nachlesen. Das »Atelier der Hausfrau«, wie ein Mitarbeiter Poelzigs 1930 höflich die zum Garten hin liegenden, lichtdurchfluteten Arbeitsräume im Vorwort zu Marlene Moeschkes Baubeschreibung des Wohnhauses umschreibt, hat es so nie gegeben, und die Kinderzimmer waren weit entfernt im gegenüber liegenden Gebäudeteil eingerichtet worden.<sup>23</sup> Die während der Bauzeit des I.G. Farben – Verwaltungsgebäudes in Frankfurt auf der Baustelle entstandenen Fotografien zeigen eine kritisch blickende Frau, umringt von Handwerkern und Bauingenieuren, die weiß, welchen schweren Stand sie in dieser Männerdomäne hat.

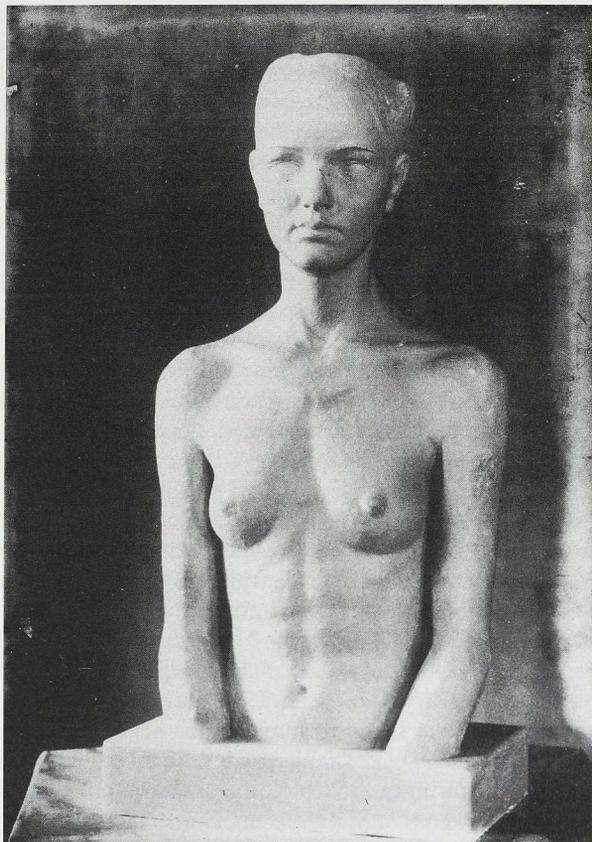
Bereits im Jahr 1917, also noch vor Kriegsende, lernten sich Marlene Moeschke und Hans Poelzig auf einer Gesellschaft der Sezession in Berlin kennen. Der exakte Zeitpunkt und Ort ist nicht mehr rekonstruierbar. Liebesbriefe aus dieser ersten Zeit existieren nicht. Später sind sie oft vorsichtshalber an die Cousine Marlenes in Hamburg adressiert. Poelzig fuhr in dieser Zeit oft alleine zu gesellschaftlichen Anlässen nach Berlin – auch um dort selbst als Architekt endlich richtig Fuß fassen zu können. Ruth Poelzig, die Tochter aus erster Ehe, berichtet von verschiedenen Berliner Festivitäten und auch davon, daß der Vater und Minka, die Mutter und erste Ehefrau, im Grunde nicht mehr zusammen lebten, schon seit dem Umzug von Breslau nach Dresden 1916. Aber erst 1924 sollte Minka in die ersehnte Scheidung einwilligen, was Marlenes gesellschaftlichen Stand – die Geliebte mit unehelichem Kind, offiziell »Fräulein Moeschke, Mitarbeiterin« – in Berlin nicht gerade förderte. Marlene Moeschke war nach einem kurzen Intermezzo 1916 in München, von wo die Mutter sie wegen ›drohender Unmoral‹ zurückbeordert hatte, schließlich mit einem Akademiestipendium nach Berlin gekommen. In Hamburg studierte sie zuvor als einzige weibliche Schülerin in der Klasse des Wiener Bildhauers Richard Luksch an der Kunstgewerbeschule.<sup>24</sup> Hans Poelzig brachte sie nach der Sezessionsveranstaltung mit dem Taxi nach Hause und veränderte damit einen Lebenslauf entscheidend. Ambivalent muß die Beantwortung der Frage bleiben, inwieweit Poelzig damit eine Karriere verhinderte, nämlich die der Bildhauerin, um eine andere zu fördern: die der Architektin und Designerin von schlicht-edlen Typenmöbeln, wie sie unter anderem für das gemeinsame Wohnhaus überliefert sind. Größtenteils waren diese be-

reits 1922 von Marlene für die erste gemeinsame Wohnung in Potsdam entworfen worden und orientieren sich im Grundzug am Programm rationeller, dennoch hochwertiger Serienmöbel der Deutschen Werkstätten Berlin in den 20er Jahren: Gerade, schnörkellose, in den Kanten abgerundete Grundformen, als einziger Schmuck Stabwerk an den Lehnen der Sessel und in den Türen der Vitrinenschränke, die Lackierung der Eßzimmermöbel äußerst modern in schwarz-rottem Schleiflack. Einige dieser, in Form und Qualität mit den zeitgleichen Arbeiten Bruno Pauls vergleichbaren Möbel stehen noch heute in den Hamburger Wohnungen der drei Kinder.<sup>25</sup> Mit der verstärkten Hinwendung zur Architektur und Innenraumgestaltung kam die eigenständige bildhauerische Arbeit fast vollständig zum Erliegen (Ausnahme: ein Kopf ihres Mannes, an dem sie bezeichnenderweise über mehrere Jahre hinweg arbeitete, um ihn schließlich zu zerstören.<sup>26</sup>) Erst 1936 sollte Marlene kurzfristig wieder modellieren: die schwere, massige Kreuzform eines Grabdenkmals. Es fiel ihr sichtlich schwer, für die Arbeit am Grabstein ihres Mannes an die früheren gemeinsamen expressiv-organischen Arbeiten anzuknüpfen.

### *Die Bildhauerin*

Das bildhauerische Frühwerk Marlene Moeschkes (1915-1918) gilt bis auf zwei Ausnahmen, ein Porzellanguß der *Kleinen Sitzenden* durch die Schwarzburger Werkstätten und ein Porträtkopf der Hamburger Freundin *Chita* (glasierter Gips), die sich im Hamburger Nachlaß befinden, als verschollen – sofern sich nicht aufgrund der erhaltenen Werkfotos weitere Arbeiten in Privatbesitz identifizieren lassen. Die Atelierfotos aus der Entstehungszeit um 1917/18 dokumentieren den erfolgversprechenden Betätigungsdrang der jungen Künstlerin in der nervösen Berliner Aufbruchsstimmung zu Kriegsende, die auch in der Atmosphäre des ersten eigenen Ateliers seine Spuren hinterließ. Die in Anklängen noch dem Jugendstil verhaftete Verspieltheit und dekorative, glatte Flächigkeit der Skizzen und Arbeiten aus der späten Hamburger Zeit (1914-16), weicht einer expressiveren Auseinandersetzung mit dem Material. Bereits damals beließ Marlene die entstandenen Figuren und Büsten mit Vorliebe im vermeintlich unfertigen Stadium des Gips- oder Lehmmodells. Das ebenfalls nur durch ein Werkfoto überlieferte *Selbstbildnis* (um 1917), fotografiert in markanter Profilansicht, zeigt ein strenges, linear verdichtetes, im Gesichtsausdruck selbst aber gelassen wirkendes Bild einer jungen Frau. Ihr ist noch nicht die Verunsicherung anzumerken, mit der Marlene später, vor allem aufgrund der öffentlichen, aber auch wegen der künstlerisch erdrückenden Omnipräsenz des Ehemannes, mitunter zu kämpfen hatte.<sup>27</sup>

Eine Liste in einem Skizzenbuch Hans Poelzigs von 1918/19 führt in ihrer Handschrift vier Plastiken auf, für die in Hamburg und Berlin Porzellangüsse in geringerer Anzahl geplant waren. Die Betitelung der Arbeiten ist typisch für die Zeit: drei Exemplare einer *Liegenden Frau*, sechs *Kleine Sitzende* (vermutlich identisch mit der *Kleinen Sitzenden* des Schwarzburger Porzellangusses), fünf mal *Mutter mit Kind* und vier Ausführungen des *Schreitenden Mannes*. Neben der schon klassisch zu nennenden Auseinandersetzung mit Maillol und Rodin steht der durch Hans Poelzig geförderte Dialog mit den großen, expressiv gegenständlich arbeitenden Bildhauern der Akademie und der Berliner Sezession im Vordergrund. Das Oeuvre der



7 Marlene Poelzig, Halbfigur,  
Hamburg, Nachlaß Poelzig.

Akademienmitglieder Lehmbrock und Barlach war auf den regulären Veranstaltungen der Sezession vertreten. Auf den Ausstellungen der Freien Sezession lernte Marlene spätestens 1917 Arbeiten von Ernesto de Fiori, Georg Kolbe, Fritz Klimsch und Renée Sintenis kennen. Einen ersten Eindruck hinterließ sicherlich die Werkbundausstellung 1914 in Köln, an der sich die Hamburger Kunstgewerbeschule mit Bildhauerarbeiten beteiligt hatte.<sup>28</sup> Ein früher Holzschnitt (um 1915) des Hamburger Nachlasses zeigt im Motiv den Einfluß von Käthe Kollwitz, ohne die Stärke ihrer Bildmotive erreichen zu können. Der erhaltene Probedruck zeigt exemplarisch, wie Marlene die weiche Linearität des in Hamburg durch Luksch vorherrschenden Wiener Sezessionseinflusses zugunsten eines eigenen Ausdrucks zurückzudrängen versucht. Unschlüssig ist sich Marlene, ob sie den abstrakten, kubistischen Tendenzen einiger ehemaliger in Berlin präserter Brücke-Künstler und Bildhauer (Wauer, Belling, Scherer, Brancusi) folgen oder ablehnen sollte. Aus den ersten Briefen an Hans Poelzig geht hervor, daß sie Kandinskys Theorie der Abstraktion weitgehend kritisch gegenüber stand (die spätere enge Freundschaft mit Rudolf Belling fand bezeichnenderweise keinen Niederschlag in den eigenen plastischen Arbeiten).<sup>29</sup>

Das Werk von Bildhauerinnen wie Milly Steger, die 1916 Georg Kolbes Berliner Atelier übernommen hatte, und Renée Sintenis, beide waren älter als Marlene, zeigt eine ähnliche Spannweite mit der Vorliebe für Masken, Porträtköpfe und Torsi. Die in einem akkurat rechteckig ausgebildetem Sockel regelrecht gefangene Darstellung (Abb. 7) einer knabenhaften jungen Frau kann es in der Qualität durchaus mit dem *Torso mit Kopf* von Renée Sintenis aus dem Jahr 1916 aufnehmen, welcher in der Forschung allgemein als Hommage an Lehnbrucks *Torso der Knienden* von 1911 bezeichnet wird.<sup>30</sup> Der anrührend und hilflos wirkende Körper der jungen Frau und der zugleich beunruhigend streng gebaute Formausdruck sind – räumlich unnahbar – in der fragilen, kantigen Skelettform eingeschlossen. Marlene Moeschkes Berliner Frühwerk bleibt aber entgegen den um 1918 in Berlin vorherrschenden Stilisierungs- und Abstraktionstendenzen in der verhaltenen, unruhig-sinnlichen Präsenz und im Rekurs auf ein zeittypisches neues Materialbewußtsein (die warme, lebendige, ungeglättete Wirkung von Terracotta, Gips und Ton) konstant einer gewissen spröden Naturnähe verhaftet, die erst in den wenigen Kriegsarbeiten 1940-42, wie z. B. im *Porträtkopf Rainer Hildebrand*, einer zeitbedingt kritisierbaren Idealisierung der Gesichtszüge weicht. Die *Kleine Sitzende* demonstriert in der linienhaften, etwas gekünstelten Armkomposition, dem bewegten Konturenfluß und der summarischen Gesichtsausführung noch eine gewisse plastische Unsicherheit – in Berlin scheint diese mit Arbeiten wie dem weiblichen *Torso* überwunden. Die *Halbfigur* läßt sich in ihrem spröden, fragilen Charme als ein erster, auf eine vielversprechende Zukunft als Bildhauerin hinweisender Höhepunkt für das künstlerisch eigenständige Werk Marlenes ausmachen. Auch in dem höchstwahrscheinlich zeitgleich entstandenen Gipsmodell der *Hockenden* verbindet sich die Blockhaftigkeit der Gestaltung mit dem schon monumental zu nennenden, zweistufigen Sockel, die dynamisch geballte Verkrümmung und Konturierung mit dem lyrischen Ausdruck des fragilen, noch jugendlichen Körpers und dem lockeren Faltenwurf des Tuchs, das den Körper kaum verhüllen kann. Beide Figuren waren bezeichnenderweise nicht für einen glättenden Porzellanfuß vorgesehen.

Neben diesem gegenständlichen plastischen Oeuvre, das mit der *Hockenden* und der *Halbfigur* anscheinend abbricht, entwickelt sich ab 1918 zusammen mit Hans Poelzig das bereits erwähnte, in Form und Ausdruck dem Expressionismus zurechenbare räumliche Konzept der Architekturplastik und das der, von der Idee des Gesamtkunstwerks abgeleiteten Raumkunst: Die Verlebendigung (Poelzig spricht von Beseelung) des Materials im Kunstwollen, Neuerschaffung von – organischen – vereinfachten Symbolformen, eine religiös verdichtete Gestimmtheit im Formausdruck und vor allem in den Filmarbeiten die Umformung von starrer Architektur in ausdrucksstarke Gebärden stehen hier, beeinflusst durch Hans Poelzigs Künstlerbergriff,<sup>31</sup> im Vordergrund.

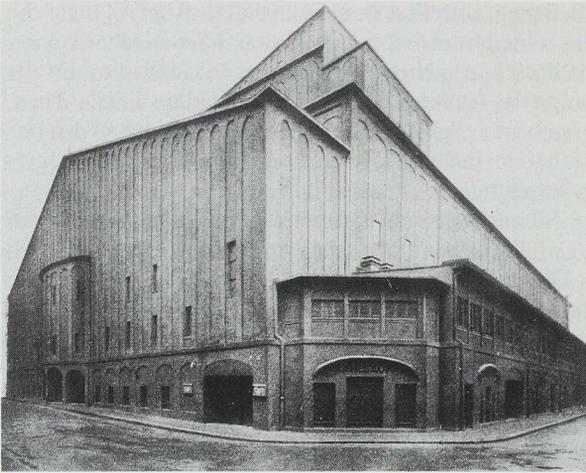
### *Fassadenfiguren für das Große Schauspielhaus*

Der Umbau des ehemaligen Zirkus Schumann in Berlin zum Großen Schauspielhaus (1918) ist das erste faßbare gemeinsame Projekt von Marlene Moeschke und Hans Poelzig. Ausgerechnet der Kunstkritiker Karl Scheffler, mit dem Poelzig sich nicht besonders gut verstand (und dessen »impressionistischer Bourgeoisstand-

punkt« ihm nicht sonderlich behage, formuliert Poelzig in einem Brief<sup>32</sup>, hatte ihn dem erfolgreichen Berliner Theaterunternehmer und Regisseur Max Reinhardt empfohlen. Reinhardt hatte bis dahin schon mehrere Architekten verschlissen, die der komplizierten statischen Situation des Umbaus des ehemaligen Zirkus in ein »Theater der Massen« nicht gewachsen waren. Seine diesbezüglichen Vorgaben an den Architekten hatte Max Reinhardt bereits mehrmals formuliert: Bühne und Zuschauerraum, der ganze Bau sollte im amphitheatralischen Rund zu einem einheitlichen, architektonisch durchgebildeten Stimmungsraum verwachsen, bei allen Zuschauern ein entsprechendes festliches Gefühl (Gestimmtheit) hervorrufen und diese letztlich zu Mitspielern werden lassen. Diese Idee hatte Max Reinhardt bereits 1902 im *Kleinen Theater* in Berlin in Ansätzen verwirklichen können, aber damals im baukünstlerischen Anspruch nicht an die »Einfühlungsarchitektur« des zeitgleichen Konkurrenzunternehmens von Erich von Wolzogen, das von August Endell zum Raumkunstwerk überformte *Bunte Theater* in Berlin, anknüpfen können.<sup>33</sup> Die ideelle utopische »Aufrüstung« des Theaterbaus zum architektonischen Symbol einer besseren Zukunft zu Beginn der Weimarer Republik kam Max Reinhardt in seinem visuellen Reformbemühen um die Bühne daher sehr gelegen. Max Reinhardts Wunsch nach einer sakralen, berausenden Wirkung des Baus fand seine Entsprechung in Hans Poelzigs ersten, gemeinsam mit den Dresdner Assistenten entworfenen barocken Architekturphantasien.<sup>34</sup> Auch Hans Poelzig sprach ab 1917 in zeitgemäßen Floskeln und Metaphern von der »mystischen Erbauung des Volkes«, berief die Architektur zur Führerin der Kunst und betrachtete das Theater im elitären Bildungsanspruch als »Volkserziehungsmittel in edelstem Sinne«, wovon er sich die künstlerische, geistig-kulturelle und schließlich gesamtgesellschaftliche Regeneration versprach.<sup>35</sup>

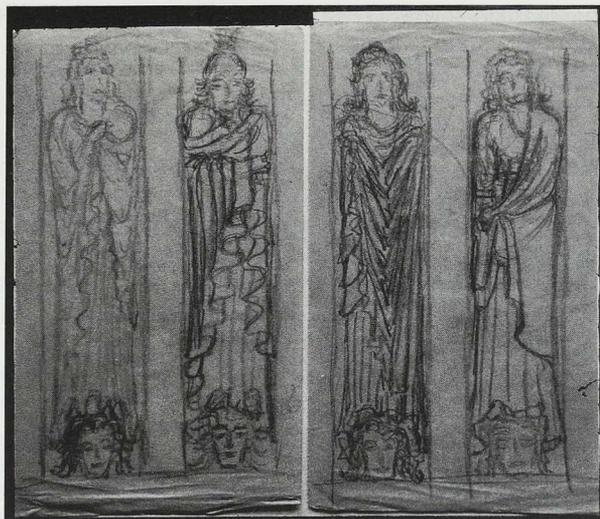
Der Bau des Großen Schauspielhauses sollte dadurch, dass er der einzige realisierte Theaterbau von Hans Poelzig und Marlene Moeschke blieb und durch die Entstehungszeit tatsächlich zum Symbolbau am Beginn der Weimarer Republik und gleichzeitig zum Streitobjekt im expressionistischen Architekturdiskurs der *Gläsernen Kette* um Bruno Taut werden konnte, enorm an Bedeutung gewinnen.<sup>36</sup> Das zweite große prestigeträchtige Theaterprojekt, an dem Marlene Moeschke nachweislich beteiligt war, der Komplex des Salzburger Festspielhauses (1919-22), kam über die Grundsteinlegung nicht hinaus. Hans Poelzig hätte sich von der visionären »gewaltigen [plastischen] Umgestaltung« der Naturlandschaft im Park von Hellbrunn in ein ornamental waberndes, begehbares skulpturales Architekturgebilde noch 1922, wohl bereits wider besseres Wissen, den »großen Stil« der Zukunft versprochen. Das Große Schauspielhaus betrachtete er als den ersten Schritt in diese Richtung.<sup>37</sup> – Ironie der Geschichte: Das Große Schauspielhaus, als monumentales, steinernes »rotes Revolutionsgebäude«<sup>38</sup> gegen die immer kurzlebigeren Zeitmode gebaut, wurde nach nur vier Jahren Spielzeit kurzfristig zum »Modetempel« der leichten Unterhaltungskultur umfunktioniert und schließlich – trotz mehrfachen Umbaus in der Substanz originalgetreu erhalten, und von den Nazis in der Revuespielzeit nach der kurzen Max Reinhardt-Ära mißtrauisch beäugt – noch Mitte der 1980er Jahre für den Neubau des Friedrichstadtpalastes abgerissen.<sup>39</sup>

Einen weiteren Höhepunkt in der bildhauerischen Entwicklung Marlene Moeschkes hätte die Umsetzung des zeitweise erwogenen figuralen Schmuckkonzeptes für die

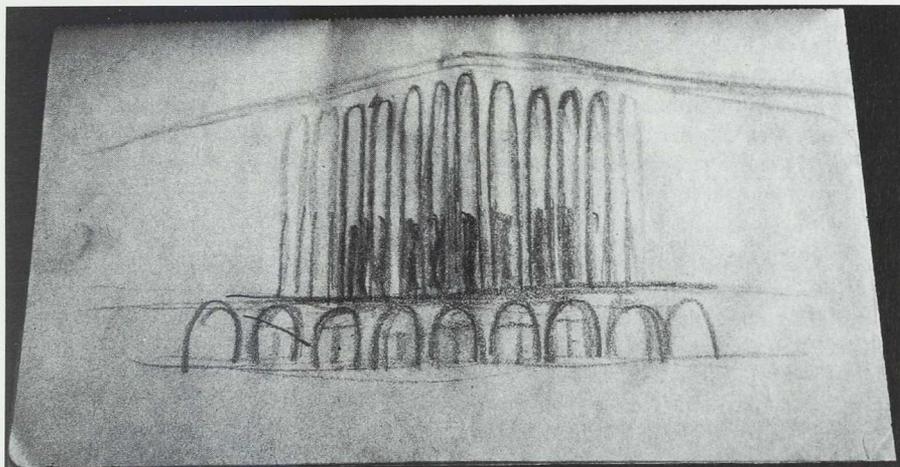


8 Berlin, Großes Schauspielhaus, Foto 1918 (abgerissen 1983).

Fassade des Großen Schauspielhauses bilden können. Bis heute konnte nicht bewiesen werden, ob diese Idee wirklich konkret bestand und wie diese Fassadengestaltung ausgesehen hätte. Erst vor kurzem wurde im Hamburger Nachlass diesbezüglich ein wichtiges Skizzenheft von Marlene wiederentdeckt: Die sakrale Wirkung, die der katedralartige Bau (man kann regelrecht von einer Baukonzeption mit Hauptschiff und Seitenschiffen sprechen) auch in der schließlich schmucklos, streng-kubisch realisierten Form ausübte (Abb. 8), war in Anlehnung an die Symbolik des gotischen Doms, der um 1918 zum Synonym für eine aus dem vergangenen universalistischen Weltgefühl schöpfende kollektive Kunst des deutschen Volkes stilisiert wurde,<sup>40</sup> Bestandteil eines bewußt angelegten bauplastischen Gestaltungsprogramms. Die Assoziation an das Bildprogramm mittelalterlicher Kirchenportale war gewollt: die Könige des alten Testaments oder die klugen und törichten Jungfrauen. Tatsächlich sollte in einem bildungsbürgerlichen Konzept, das Max Reinhardt bereits in der Innenraumgestaltung des *Kleinen Theaters* verfolgt hatte, thematisch der Bezug zur Theaterhistorie hergestellt werden. Bekannte Dramen-Gestalten wie Don Giovanni, Faust, Gretchen oder die Jungfrau von Orléans hätten in zeittypischer expressionistischer Verfremdung die Eingänge eines steinernen, von geheimnisvollen organisch ausgreifenden Säulengebilden gestützten ›Theaterheiligtums‹<sup>41</sup> bewacht. Im Skizzenbuch Marlenes sind in den verschiedensten Variationen zumeist paarweise Relieffiguren skizziert: mal plastisch ausgreifend, dann wieder linear verdichtet; in einer Skizze erprobt und verwirft Marlene sofort wieder eine geometrisierende Abstraktion. Statt für zwölf, gibt es nur für sieben Figurenpaare Farbangaben (violett, rot, gelb, blau, braun, grau und grün). So stehen jeweils vier in ihren Körperproportionen gelängte weibliche und männliche Figuren, bekleidet mit zumeist langen, stilisierten Glocken- oder Zackenfalten werfenden Kostümen, auf pierrotförmigen Typenköpfen (Abb. 9, 10). Jeder Kopf hatte wohl im maskenartigen Gesichtsausdruck die unterschiedlichen theatralischen Gemütszustände zu schildern. Die Relieffiguren sollten, so deuten es entsprechende Skizzen an, über die vier mittleren Portale des leicht bogenförmig vorspringenden Haupteingangsbereichs symmetrisch zwi-



9 Marlene Poelzig, Skizzenbuch, zwei herausgetrennte Entwurfsseiten, Bleistift 21,5x12,5cm, Hamburg, Nachlaß Poelzig.



10 Marlene Poelzig, Skizzenbuch, Seite mit der Skizzierung des Standorts der Figuren, Bleistift 12,5x21,5cm; Hamburg, Nachlaß Poelzig.

schen die mit Rundbögen abgeschlossenen Lisenen eingepaßt werden (die Idee der Einstellung von Relieffiguren taucht dann am *Lingner-Mausoleum* im Kleinformat wieder auf). Die Lisenenarchitektur selbst wird im Bühnenraum und den Farbmustern der Wandgestaltung der Foyers und Wandelhallen wieder aufgegriffen. Zum Zeitpunkt der Entwurfsserie war die endgültige Gestalt des Außenbaus des Großen Schauspielhauses in der Silhouette noch nicht ausformuliert. Einzig die den Bau rhythmisch durchformende Lisenenhaut, die Eingangsgestaltung über höhlenartige

Rundportale sowie weitere, mitunter an hochgotische Rippengewölbe erinnernde zentrale Gestaltungselemente im Innenraum (wie das runde Foyer) schienen bereits festgelegt zu sein.

Will man für das aufwendige Figurenprogramm direkte, realisierte Vergleichsbeispiele oder Vorbilder finden, muß man in die Vorkriegszeit zurückgehen, in der Intention bis zu Peter Behrens' 1899 in Darmstadt verfaßten *Feste[n] des Lebens und der Kunst*<sup>42</sup>. Die Bildhauerkollegin Milly Steger schuf 1911 auf Initiative von Karl Ernst Osthaus für das neugebaute Stadttheater in Hagen vier weibliche überlebensgroße Portalfiguren.<sup>43</sup> Schon aus finanziellen Erwägungen mußte das skulpturale Konzept für das Große Schauspielhaus von Max Reinhardt und Hans Poelzig wieder verworfen werden. Die Lisenen wurden flächiger angelegt, verbreitert und ihre Zahl auf elf und sieben reduziert. Der Bau an sich war 1918, auf dem Höhepunkt der politischen und gesellschaftlichen Unruhen in Deutschland, schon finanzielles Wagnis genug. Ebenfalls verworfen wurde das von Marlene Moeschke entworfene ornamental durchwirkte pflanzenförmige Akroterion für den kolossalen Frontgiebel, wo sich ebenfalls Bleistiftstudien in verschiedenen Skizzenbüchern der Zeit jetzt konkret zuordnen lassen. Realisiert wurden schließlich nur die gemeinsam entworfenen abstrakt-geometrischen Ornamentstrahlen in den Bogenfeldern der Portale und natürlich das phantastische Raumprogramm im Inneren: ein versteinertes Feuerwerk aus aufschießenden vegetabilen Pfeilerkaskaden und Rippengewölben, Bogenformen und Farbmustern. In den eingangs erwähnten Brunnenprojekten griff Marlene Moeschke die hier entwickelten Formideen wieder auf. Dem rotgefärbten Außenbau in seiner massigen, turmartig abgestuften, das Stadtbild dominierenden Silhouette hätte der bunte Figurenreigen, aus der historischen Distanz betrachtet, im Architekturdiskurs der Folgezeit (Neue Sachlichkeit und Neues Bauen)<sup>44</sup> wohl eher geschadet. Poelzig selbst äußerte sich im erhaltenen zeitgleichen Briefwechsel 1918 nur insofern zum Projektverlauf, als er November 1918 Marlene erklärt (ohne sich in der Folgezeit konsequent daran zu halten): »Ich habe sonst die festesten Vorsätze, wieder Boden zu fassen auch in der Kunst. Ich will mich nicht unterkriegen lassen, bei den Leuten hier, muß ich mich natürlich umstellen. Mit Rokoko und allem ähnlichen ist es vorbei. Klare große Linien werden es wohl sein müssen. Kosten darf der Spaß nichts.«<sup>45</sup>

Die wissenschaftliche Wiedergeburt ihres Mannes Hans Poelzig in den 1970er Jahren durch Wolfgang Pehnt, Julius Posener und erste Ausstellungprojekte hat Marlene Moeschke gerade noch miterleben können. Die endgültige Zerstörung des Großen Schauspielhauses nahm sie nicht mehr bewußt wahr. Im Frühjahr 1985 ist sie in Hamburg verstorben. Nicht nur ihr bildhauerisches Werk wartet noch immer auf die Wiederentdeckung. Vielleicht wird die Neubelebung des I.G. Farben-Verwaltungsgebäudes, heute gern als ›Poelzig-Ensemble‹ schöngeredet,<sup>46</sup> durch die Frankfurter Universität seit diesem Frühjahr neue Impulse dazu geben. Derzeit plant die Universität, zusammen mit dem Deutschen Filmmuseum, neben einigen Skizzenbüchern, den Ankauf von sieben Gemälden Hans Poelzigs, um sie dauerhaft in den Oberlichtsälen des sogenannten Casino-Gebäudes im I.G. Farben-Komplex auszustellen.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Hans-Jürgen Heinrichs (Hg.): Das Mutterrecht von Johann Jakob Bachofen in der Diskussion. Frankfurt/M.1987; Marliez Janz: »Die Frau« und »Das Leben«. Weiblichkeitskonzepte in der Literatur und Theorie um 1900, in: Hartmut Eggert u.a. (Hrsg.), Faszination des Organischen. München 1995, S. 37-52.
- 2 Zur Geschlechtersymbolik der Dramen Kokoschkas: Horst Denkler: Das Drama des Expressionismus. München 1967; Verena Zimmermann: Das gemalte Drama, Diss. München 1987, S. 103-23. Vgl. auch Ausst.-Kat. Oskar Kokoschka und Alma Mahler, Städtische Galerie im Städel. Frankfurt/M. 1992 und Sabine Schulze (Hg.): Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne. Klimt, Kokoschka, Schiele. Ostfildern-Ruit 1995.
- 3 Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst. Berlin 1908.
- 4 Bruno Taut: Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin. Leipzig 1924.
- 5 Vgl. Theodor Däubler: Gela Forster, in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 2 (1919), S. 51-53.
- 6 Angefangen von Hirschmann in Dresden, der für mehrere Dresdner Projekte die Schaubilder und Zeichnungen lieferte, über den langjährigen, unter dem Spitznamen »Zimmermännchen« bekannten Mitarbeiter Erich Zimmermann bis zu Karl Heinz Schwennike, der nach Poelzigs Tod zusammen mit Marlene an der Neubelebung des Poelzigischen Œuvres arbeitete.
- 7 Julius Posener: Hans Poelzig. Sein Leben. Sein Werk. Braunschweig 1994.
- 8 Heuss verfasste nach Poelzigs Tod eine erste Werkmonografie, in der er, im Gegensatz zu Posener, auch auf die Film- und Theaterarbeiten einging. Marlenes Mitarbeit versuchte er dabei zu marginalisieren. Theodor Heuss: Hans Poelzig. Lebensbild eines Baumeisters. Berlin 1939 (Reprint Stuttgart 1985).
- 9 Wolfgang Peht: Ein Kerl wie Poelzig, in: Matthias Schirren (Hrsg.), Hans Poelzig. Die Pläne und Zeichnungen aus dem ehemaligen Verkehrs- und Baumuseum in Berlin. Berlin 1989, S. 13.
- 10 Marco Biraghi: Hans Poelzig. Architektur 1869 – 1936. Berlin 1993, bes. S. 60-67.
- 11 Der damalige Ausstellungsführer ist im Stadtarchiv Dresden erhalten.
- 12 Ausst.-Kat. Poelzig und seine Schule, Preußische Akademie der Künste. Berlin 1931. Vgl. die Angaben von Sybille Ehringhaus: »... übrigens im ausgesprochenen Gegensatz zur Auffassung eines Corbusier ...« Marlene Moeschke-Poelzig, Bildhauerin und Architektin, 1894-1985, in: Frauen-KunstWissenschaft 13, 1992, S. 56-59.
- 13 Sybille Ehringhaus verfaßte 1992 einen ersten Artikel über die Mitarbeit Marlene Moeschkes (s. Anm. 12). Hubertus Adam, Heidelberg, verwies u.a. in vielen seiner Artikel für die Neue Zürcher Zeitung und die Frankfurter Rundschau bis Mitte der 90er Jahre auf eine mögliche Autorenschaft Marlenes.
- 14 Vgl. die neuesten Erkenntnisse von Przemyslaw Wiater: Das Grabdenkmal Carl Hauptmanns auf dem evangelischen Friedhof von Unter-Schreiberhau, in: Ausst.-Kat. Hans Poelzig in Breslau, Delmenhorst 2000, S. 319-323.
- 15 Matthias Schirren: Sachliche Monumentalität. Hans Poelzigs Werk in den Jahren 1900-1914, in: Ausst.-Kat. Moderne Architektur in Deutschland 1900 – 1950. Bd. 1 Reform und Tradition, DAM Frankfurt. Stuttgart 1992, S. 93. Stadtmuseum Berlin, Inv.Nr. i2021, GHZ 86/18. Zu Don Giovanni vgl. Heike Hambrock-Abicht: Formwille und Farbrausch, in: Ausst.-Kat. Hans Poelzig. Bauten für den Film. Frankfurt/M. 1997, S. 102-109.
- 16 Im die Ausstellung begleitenden Katalog findet sich leider kein Foto des Modells. Über Hans Poelzigs in Zusammenarbeit mit Paul Wegener und Marlene Moeschke entstandene Filmarbeiten eine ausgezeichnete Analyse bei Claudia Dillmann: Die Wirkung der Architektur ist eine magische. Hans Poelzig und der Film, in: Ausst.-Kat. Hans Poelzig. Bauten für den Film. Frankfurt/M. 1997, S. 21-74.
- 17 Wolfgang Peht: Wir Künstler. Hans Poelzig als Zeichner, in: Ders.: Die Erfindung der Geschichte. München 1989, S. 107.
- 18 So schreibt es Poelzig noch am 22.2.1923 an Wilhelm Waetzold. Der Brief befindet

- sich im Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg (i. F. GNM), Nachlaß Poelzig II, ZR AbK 413. Zum Filmatelier vgl. a. Dillmann, 1997 (wie Anm. 16), S. 57-58, 62.
- 19 Pehnt, 1989 (wie Anm. 17), S. 107.
  - 20 Georg Kolbe wollte die Reliefplatten in einem ovalen, nach oben offenen Innenraum zusammen mit einem überlebensgroßen Abguß des Adam oder der Assunta aufstellen. Die Außenanbringung der Reliefs findet sich nur auf Skizzen von Marlene und Hans Poelzig. Vgl. Ursel Berger: *Georg Kolbe, Leben und Werk*. Berlin 1994, S. 245-46 und die diesbezüglichen Bauakten der Gemeinde Loschwitz im Stadtarchiv Dresden, 70/Bd. II. Die Skizzen befinden sich im Hamburger Nachlaß.
  - 21 Dies geht vor allem aus den schriftlichen Äußerungen der Zeit um 1926-30 hervor, die Poelzig unter der Überschrift »Formalismuskritik« bündelte. Ihm selbst schien zum Beispiel das Flachdach für das Klima in Deutschland nicht geeignet; er verwahrte sich aber gleichzeitig gegen jede dogmatische Ideologisierung dieser Formfrage. Textfragment »Technische Form – Kunstform« im Besitz des GNM (wie Anm. 18), Blatt 11 und 12.
  - 22 Ruth Poelzig, die Tochter aus erster Ehe, liefert auch eine interessante Schilderung der im Atelier vorherrschenden gemeinschaftlichen Atmosphäre. Unveröffentlichtes Manuskript von Ulrich Sandler (München).
  - 23 Marlene Poelzig: *Das Haus des Architekten*, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* 14 (1930), S. 461-66. Vgl. Ehringhaus 1992 (wie Anm. 12), 56.
  - 24 Vgl. die Recherchen von Ehringhaus 1992 (wie Anm. 12).
  - 25 Die Möbelentwürfe sind bis heute nicht dokumentiert und wissenschaftlich erfaßt worden. Zu den Arbeiten der Deutschen Werkstätten: Theda Behme: *Schlichte deutsche Wohnmöbel*, München 1928; Hans Wichmann, *Aufbruch zum neuen Wohnen*, Basel/Stuttgart 1978; Christoph DeRentiis, Bruno Paul und die Deutschen Werkstätten Hellerau, Dresden 1993.
  - 26 Das Werk läßt sich über ein im Hamburger Nachlaß existierendes Foto dokumentieren.
  - 27 Sybille Ehringhaus verweist hier auf einen symptomatischen Briefwechsel Hans Poelzigs mit dem Ausstellungsleiter der Mannheimer Kunsthalle, in dem Hans Poelzig auf die »selbstquälerische« Unterschätzung von Marlenes eigenem Werk hinweist. Ehringhaus, 1992 (wie Anm. 12), Nachtrag, S. 68.
  - 28 Ebd., S. 60, Anm. 14.
  - 29 Der betreffende Briefwechsel von Oktober-November 1918 befindet sich im Hamburger Nachlaß. Poelzig verteidigte demgegenüber die »Radikalität« Kandinskys. Ihm sei vielmehr der »Barlach zu eng«, den er zusammen mit Marlene kurz zuvor in Hamburg besucht haben muß.
  - 30 Zu den Tendenzen der Bildhauerei in dieser Zeit vgl. Stephanie Barron (Hg.): *Skulptur des Expressionismus*. München 1984; Dietrich Schubert: *Die Kunst Lehmannbrucks*, Worms/Dresden 21990; Christian Tümpel (Hg.): *Deutsche Bildhauer 1900 – 1945*, entartet. Königstein i.T. 1992.
  - 31 Der in den 60er Jahren im Rekurs auf die Ideologie des Neuen Bauens unreflektiert abgelehnt wurde, heute ebenso unkritisch von einigen Autoren gefeiert wird.
  - 32 Im Brief vom 5. August 1918 aus Dresden; Nachlaß Hamburg.
  - 33 Vgl. Hugo Fetting: *Max Reinhardt. Leben für das Theater*. Berlin 1989; Heinrich Huesmann: *Welttheater Reinhardt*. München 1983; Franz Blei: *Reinhardt und die Reformbühne*, in: *Hyperion*, H. 9/10 (1909), S. 132-140. August Endell: *Das Wolzogen-Theater*, in: *Berliner Architekturwelt* 4. (1902), S. 379-395; ders.: *Das Bunte Theater*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 9 (1901), S. 275-289.
  - 34 Vgl. die Konzertsalkizzen, abgedruckt in: *Walter Müller-Wulckow: Vom Werden architektonischer Form*, in: *Das Kunstblatt* 3 (1919), S. 120-124. Wahrscheinlich hat Reinhardt aber eher die monumentale Industriearchitektur Poelzigs beeindruckt können.
  - 35 Erste derartige Hinweise lassen sich in Poelzigs veröffentlichtem Vortrag *Architektur von 1917* finden. Die Zitate, in ähnlicher Form in den veröffentlichten Reden um 1919-21 anzutreffen, entstammen einem unveröffentlichten Manuskriptfragment von 1921/22; heute im Besitz des GNM (wie Anm. 18). Hans Poelzig: *Architektur*,

- in: Das Kunstblatt 1 (1917), S. 129-136; ders.: Rede zur Werkbund-Tagung, in: Das Kunstblatt 3 (1919), S. 307-316; ders.: Festspielhaus in Salzburg, Das Kunstblatt 5 (1921), S. 77-88 (beide abgedruckt, in: Julius Posener (Hg.): Hans Poelzig. Gesammelte Werke und Schriften (Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 6), Berlin 1970, S. 111-121, 142-151. Vgl. zum Beispiel: William Wauer: Theater als Kunstwerk (Sturmbücher). Berlin 1919 und Adolf Behne: Wiederkehr der Kunst. Leipzig 1919 (Reprint in: Ders.: Schriften zur Kunst, Berlin 1998). Wolfgang Pehnt gibt in seinem Vorwort eine gute Zusammenfassung dieser architekturutopischen Leitsätze, in: Ders.: Die Architektur des Expressionismus, Ostfildern-Ruit 1998, S. 28f.
- 36 Die Briefe sind abgedruckt in: Iain Boyd Whyte, Romana Schneider: Die Briefe der Gläsernen Kette. Berlin 1986. Adolf Behne wiederholt die Kritik Bruno Tauts, in: Adolf Behne: Architekten, in: Frühlicht 2, 1921/22, 126-135. Vgl. allgemein die neuesten Veröffentlichungen zum Thema von Bernd Nicolai, Regine Prange und Manfred Speidel, in: Ausst.-Kat. Stadt der Architektur. Architektur der Stadt, Berlin 2000, S. 93-131. Zur Bedeutung des Großen Schauspielhauses vgl. auch: Wolfgang Pehnt: Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, S. 13f. In der überarbeiteten Neuauflage von 1998 ist dieses Kapitel aufgelöst worden.
- 37 Unveröffentlichtes, handschriftliches Manuskriptfragment zum Salzburger Projekt (im Besitz des GNM (wie Anm. 18), ZR AbK 413) von 1921/22, in dem Poelzig auch auf die Umfunktionierung des Großen Schauspielhauses in ein Revuetheater eingeht. Eine kurze, allgemeine, allerdings auch entsprechend unspektakuläre Baubeschreibung des Großen Schauspielhauses und des Salzburger Projektes findet sich bei Posener 1994 (wie Anm. 7), S. 127-137, 143-158.
- 38 So bezeichnete Scheffler treffend die Symbolik des Baus, Karl Scheffler: Das Grosse Schauspielhaus, in: Kunst und Künstler 18 (1920), S. 232.
- 39 Vgl. Dieter Bartetzko, Wolfgang Schenkluhn: Poelzigs Grosses Schauspielhaus – ein Denkmal gescheiterter Hoffnung? Zum drohenden Abriß eines der Hauptwerke expressionistischer Architektur, in: Kritische Berichte, 11 (1983), H. 3, S. 25-41.
- 40 Vgl. Magdalena Bushart: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. München 1990.
- 41 Bartetzko spricht diesbezüglich sogar von ›Gralstempeln‹, vgl. Dieter Bartetzko: Zwischen Freiheit und Bindung. Die versteinerte Moderne in Hans Poelzigs IG-Farben-Gebäude; in: Schirren 1989 (wie Anm. 9), 25-26.
- 42 Vgl. Jutta Boehe, in: Gerhardt Bott (Hg.): Von Morris zum Bauhaus. Darmstadt 1977, S. 161-181; Elisabeth Motz, in: H. G. Pfeifer (Hg.): Wer aber will sagen, was Schönheit sei? Düsseldorf 1990, S. 38-51.
- 43 Barron 1984 (wie Anm. 30), S. 188.
- 44 Vgl. den Diskurs in der Ausstellungstrilogie des DAM Frankfurt besonders, Moderne Architektur in Deutschland (wie Anm. 15), Bd. 2, Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Stuttgart 1994.
- 45 Brief vom 13. November 1918 aus Dresden; Nachlaß Hamburg.
- 46 Bezeichnenderweise trägt die von der Universität getragene Veröffentlichung den Titel Der Poelzig-Bau. Werner Meißner, Dieter Rebentisch, Wilfried Wang (Hg.): Der Poelzig-Bau. Vom I.G. Farben-Haus zur Goethe-Universität. Frankfurt/M. 1999.