

Sibylle Ehringhaus

## „...übrigens im ausgesprochenen Gegensatz zur Auffassung eines Corbusier...“

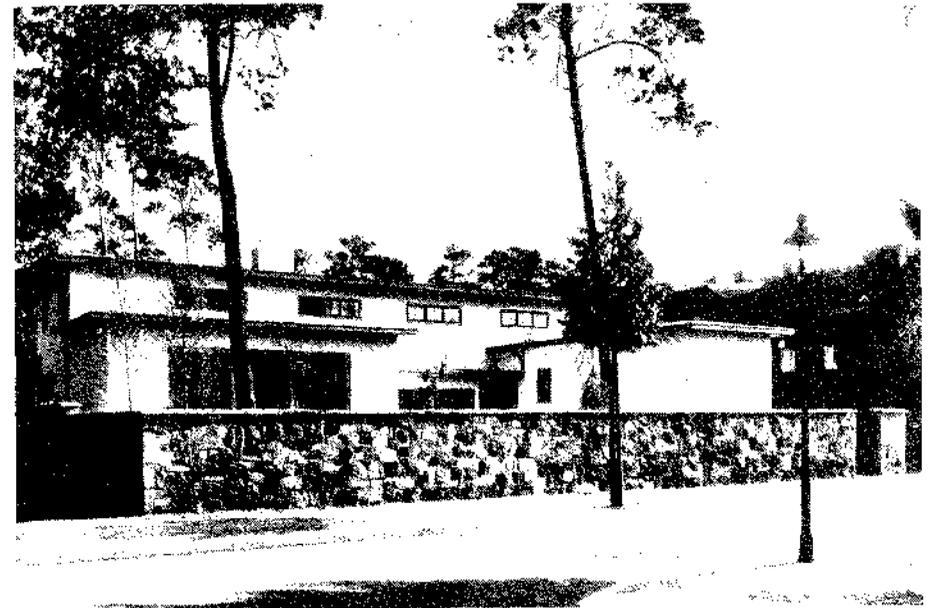
Marlene Moeschke-Poelzig, Bildhauerin und Architektin, 1894-1985

„Die Frage: 'Wie baut der Architekt sein eigenes Haus?' hat Professor Poelzig gelöst. Er überläßt den Entwurf seiner Frau und behält für sich die Kritik des Bauherrn.“ So kommentiert 1930 ein Mitarbeiter aus Hans Poelzigs Berliner Bauatelier, von Strizic, das neu entstandene Wohnhaus Poelzig im Berliner Westend. Seiner halb ironischen, halb rhetorischen Eingangsbemerkung geht im selben Artikel eine Baubeschreibung durch die Architektin und Bauherrin Marlene Poelzig voraus. Ihre Ausführungen sind die einzig bislang bekannten und publizierten Äußerungen über einen eigenen Entwurf.<sup>1</sup>

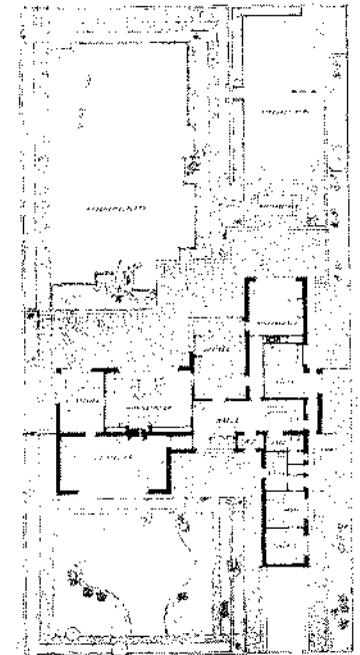
Der Bau ist im Rahmen eines „Werkes Poelzig“ formal ungewöhnlich. Zusammengesetzt aus breit gelagerten Kuben auf gedrungenem Grundriß wirkt er stark horizontal. Die seit den zwanziger Jahren beliebte Fensterreihung und das vorkragende Flachdach verstärken zusätzlich diesen Eindruck. „...das Haus ist in der Hauptsache für den täglichen Gebrauch.“ sagt Marlene Poelzig in ihrer Beschreibung. Der Blick auf den Grundriß, mit östlich gelegenen Wohn- und Arbeitsbereich und westlich gelegenen Kinder- und Wirtschaftstrakt im Erdgeschoß, vermittelt gut die pragmatische Linie, die sie verfolgt hat. Im Obergeschoß legt sie Wert auf ein eigenes Schlafzimmer für jedes Familienmitglied. Für ihre Position als Architektin, Ehefrau und Mutter gibt der Grundriß interessante Hinweise; sie betont die Notwendigkeit, die Kinder sehr früh zur Selbständigkeit zu bringen, was durch den großen Spielplatz und das Kinderspielzimmer gefördert werden soll, und sie entwirft für den davon entfernt liegenden, östlichen Teil des Gebäudes ein Atelier für sich.

Wenn auch von Strizic, in sicher respektvoller Abicht, im Anschluß kommentiert, daß das „Atelier der Hausfrau“ so angelegt ist, damit sie „das Treiben der Kinder beobachten kann“, waren tatsächlich Marlene Poelzigs hausfrauliche Interessen eher gering.<sup>3</sup> Sie verbindet mit ihrem Entwurf die Vorstellung, eine größtmögliche Nähe zur Natur herzustellen, in der Materialwahl sogar die Trennung von Innen und Außen ganz aufzuheben: Der Travertinboden zieht sich von der Terrasse aus durch das ganze Haus. Sie setzt sich in Gegensatz zu „... Corbusier, der seine Häuser auf Stützen stellt, aus der Natur heraushebt,...“ und hofiert andererseits Frank Lloyd Wright, wenn sie das Material als verbindendes Element von Außen und Innen nutzt und die Berücksichtigung menschlicher Bedürfnisse zum wichtigen Bestandteil ihrer architektonischen Konzeption macht.

Hans Poelzig hat anläßlich einer Ausstellung zu seinem 60. Geburtstag in der Preußischen Akademie der Künste, 1931, einen Katalog zusammengestellt: „Hans Poelzig und seine Schule“. <sup>4</sup> Der kleine Ausstellungsführer ist zuverlässig, gerade was die Erwähnung der Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen angeht. Karl-Heinrich Schwennicke, Freund und Mitarbeiter, berichtet dort über die im besten Sinne dem heutigen Begriff



Wohnhaus Poelzig, Berlin-Charlottenburg, 1930. Ansicht v. Norden, Straßenseite



Wohnhaus Poelzig, Berlin-Charlottenburg, 1930. Lageplan mit Erdgeschoßgrundriß



Frank Lloyd Wright, Haus Martin, Buffalo, N.Y., 1904

von Teamwork entsprechende Arbeitsweise in Poelzigs' Atelier.<sup>5</sup> Die häufige Erwähnung Marlene Poelzigs an erster, zweiter oder anderer Stelle, macht den Katalog, dessen Angaben mit denen der Ausstellung sicher übereinstimmen, zu einer hervorragenden Quelle. Der Entwurf für die Tannenbergallee erscheint darin als letztes Projekt, abgesetzt durch den Titel und die Nennung Marlene Poelzigs als verantwortliche Architektin. Hans Poelzig ist es also zu verdanken, daß dieser Entwurf eindeutig seiner Frau zuzuschreiben ist.

„Nur“ als Wohnhaus geplant und gebaut, wurde das Haus in der Folgezeit nicht als ein Entwurf aus der Poelzig-Werkstatt angesehen, was Poelzig selbst, der Katalog dokumentiert es, durchaus tat.<sup>6</sup>

Viel wichtiger, aber ungleich schwerer, ist die Frage zu beantworten, wo der Anteil Marlene Poelzigs am „Werk Poelzig“ wiederzufinden ist. Poelzigs Katalog gibt eine erste Hilfestellung: Bei den insgesamt 61 genannten Bauten und Entwürfen ist Marlene Poelzig 14mal erwähnt. Als Mitarbeiterin an erster Stelle wird sie bei folgenden Projekten genannt:

Großes Schauspielhaus, Berlin, 1918/19; Festspielhäuser für Hellbrunn, Salzburg, 1920; Lichtspielhaus „Capitol“, Berlin, 1924/25; Einfamilienhaus Werkbundsiedlung, Stuttgart, 1927; Wochenendhaus, Berlin 1927; Gagfahssiedlung, Berlin, 1928 (für die Inneneinrichtung extra genannt); Kriegs-Denkmal, Hamburg 1930.

An zweiter, dritter oder anderer Stelle:

Konzerthaus, Breslau, 1925; „Deli“-Kino, Breslau, 1927; Konzerthaus, Beuthen, 1927; Bebauung Messiegelände, Berlin, 1927 (nur erster Entwurf); Lichtspielhaus

„Babylon“, Berlin, 1928; Haus des Rundfunks, Berlin, 1929/30; IG-Farben-Verwaltungsgebäude, Frankfurt am Main, 1928/30 (für die Inneneinrichtung extra genannt).

Marlene Poelzig tritt zum erstenmal beim Entwurf für das Große Schauspielhaus, 1918/19, öffentlich in Erscheinung. Bis dahin hatte Hans Poelzig schon wichtige Etappen seiner Architekturaufbahn zurückgelegt: die Breslauer und die Dresdener Zeit (1900-1916 und 1916-1919), die allein durch 18 Projekte dokumentiert sind.<sup>7</sup>

Es gibt keine Biographie Marlene Poelzigs, kein Werkverzeichnis und keine signierten Zeichnungen. Der erste Zugriff gelingt nur indirekt, über ihre Position als Mitarbeiterin in Poelzigs Bauatelier, das seinen Namen trägt, aber im täglichen Bewältigen konkreter künstlerischer Arbeit auf dem Gespräch und dem Zusammentragen einzelner Leistungen beruht. Der Anteil Marlene Poelzigs im „Werk Poelzig“ läßt sich also nicht allein auf ihre Erwähnung im Katalog der Ausstellung reduzieren. Ihre Beteiligung am künstlerischen Prozeß, bei Entwurf, Ausarbeitung, Planung und Organisation ist, wie bei vielen anderen Mitarbeitern, vorauszusetzen.

Poelzig legte großen Wert auf die ganz individuelle künstlerische Entwicklung seiner Schüler. Für seine Frau hat er dabei keine Ausnahme gemacht. Offenbar hat er gesehen, daß das „Eigene“ im Vordergrund stehen muß. Er wollte keine Poelzig-Schule, die eine einheitliche formale Sprache vertritt.<sup>8</sup> Das „Eigene“ in Poelzigs Sinn ist aber durch Signaturen auf Zeichnungen und Plänen nicht greifbar. Es spiegelt sich vielmehr wieder im komplexen Zusammenspiel von biographischen Daten und historischen Ereignissen, persönlicher Erfahrung und künstlerischer Auseinandersetzung, letztlich aber auch im Kunstwerk. Die zentrale Frage ist also nicht: Wo ist Marlene Poelzig seit 1918/19 an diesem oder jenem Projekt beteiligt, sondern: gibt es ein Projekt, an dem sie nicht beteiligt war?

Aber, um sie nun endlich aus den zähen und klebrigen Fängen des Poelzig-Umfeldes zu befreien – es gibt schließlich ein Leben vor Poelzig –, einige biographische Notizen<sup>9</sup>: sie wird 1894 in Hamburg als Marlene Moeschke geboren. Ihr Vater, Ostpreuße, betreibt einen Wein- und Südfrüchtehandel. Ihre Mutter, eine geborene Schaumburg, kommt aus wohlhabender Hamburger Familie. 1910 beginnt sie nach dem „Einjährigen“ eine Bildhauerlehre bei Richard Luksch an der Hamburger Kunstgewerbeschule. Sie ist die jüngste und erste weibliche Schülerin der Klasse.

Die Hamburger Schule erhält durch den Wiener Jugendstilünstler Luksch starke Impulse, die sich auch in der nachfolgenden Generation der Lehrenden noch bemerkbar machten.<sup>10</sup> Der Direktor Richard Meyer verfolgt die selben Ziele wie die Wiener Secessionisten, wenn er für die Auflösung der Trennung zwischen angewandter und bildender Kunst mit dem Ziel der künstlerischen Gestaltung des Alltäglichen plädiert: „Der Beschauer sieht das Bild, die Plastik im Raume, das Kunsthandwerk im Zusammenhang mit den Dingen, die die Wohnung ausmachen...“<sup>11</sup> Luksch entspricht dieser Vorstellung auf künstlerischem Gebiet. Er entwickelt für sich die „Plastik im Raume“, schafft die Verbindung zwischen den Gattungen durch seine, aus dem Gesamtwerk herausragende, plastische Architekturkeramik.<sup>12</sup>

Drei Jahre nach Marlene Moeschkes Ausbildungsbeginn wird das neue Gebäude der Kunstgewerbeschule am Lerchenfeld eingeweiht (18.10.1913). Luksch mit seinen

plastischen Reliefs am Innen- und Außenbau von Fritz Schuhmacher, Carl-Otto Czeschka mit den dominierenden Schmuckglasfenstern in der Aula-Vorhalle und andere Schüler beteiligen sich an der Gestaltung dieses Gesamtkunstwerks.<sup>13</sup> Ohne Marlene Moeschkes Arbeiten aus dieser Zeit zu kennen, muß man sie in dieser Atmosphäre des kreativen Aufbruchs sehen. Es ist anzunehmen, daß Luksch sie mit Modellarbeiten am und im Raum beschäftigt hat. Später, als sie als „Fräulein Moeschke“ schon Mitarbeiterin Hans Poelzigs ist, geht sie konsequent den nächsten Schritt: Sie modelliert den Raum als solchen.

1914 beteiligt sich die Kunstgewerbeschule an der Werkbundaustellung in Köln.<sup>14</sup> Ob Marlene Moeschke auch in Köln ausgestellt hat, anwesend war oder von Hamburg aus nur mitvorbereitet hat, ist eine noch unbeantwortete Frage. Jedenfalls hätte sie dort leicht ihren späteren Ehemann treffen können, der als Direktor der Breslauer Kunstgewerbeschule seine Fachklassen und das Zeichenlehrerseminar präsentierte.<sup>15</sup>

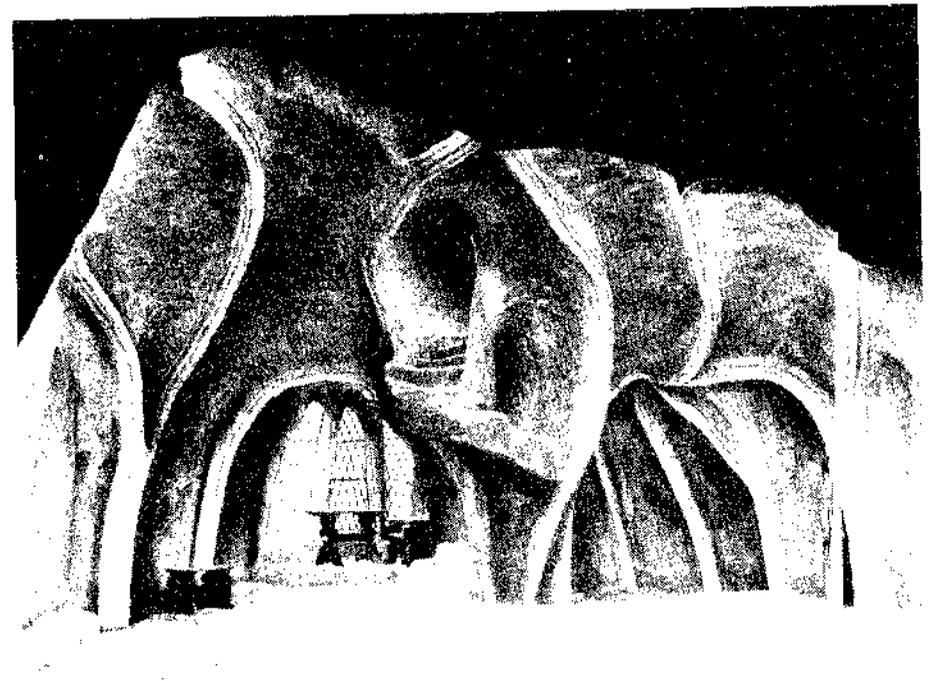
Nach sechs Jahren war üblicherweise die Ausbildung an der Kunstgewerbeschule beendet. Marlene Moeschke hat demnach 1916 die Schule verlassen. Bis zu ihrer Mitarbeit am Großen Schauspielhaus arbeitet sie kurze Zeit als Zeichnerin und geht dann mit Hilfe eines Stipendiums nach Berlin, um dort in einem eigenen Atelier weiterzuarbeiten.

Mit dem Umbau des Zirkus Schumann zum Großen Schauspielhaus beginnt Marlene Poelzigs Karriere als Bildhauerin publizistisch erstmals wirksam zu werden, und zwar im Zusammenhang mit der Architektur und dem Namen Hans Poelzigs. Die Bauaufgabe für das Schauspielhaus ist schwierig, weil die Eisenkonstruktion aus Vorgängerbauten in den neuen Entwurf miteinbezogen werden muß.<sup>16</sup> Die eisernen Stützen werden entweder in die Bogenarchitektur integriert oder durch Säulen, die gleichzeitig durch indirekte Beleuchtung Lichtträger sind, verdeckt. Die akustischen Probleme mit der großen Kuppel werden durch Poelzigs eigenartige Idee der „gestaffelten Form mit hängenden Zapfen“, der legendären „Tropfsteinhöhle“, gelöst. Spektakulär ist der Effekt zusammen mit der vielfarbigen Beleuchtung allemal.

Poelzig entscheidet sich aus technischen und ästhetischen Gründen für die organisch-plastische Bekleidung des konstruktiv notwendigen Skeletts. Ist es ein Zufall, daß er just zu diesem Anlaß mit der „Bildhauerin Moeschke“ zusammenarbeitet? Bekannt ist, daß sie für die palmenartigen Säulen, die die indirekte Beleuchtung tragen, verantwortlich ist. Fritz Stahl dazu 1920: „Besonders schön ist der ganz eigenartige hochgewölbte Hauptraum, der erste, der neue Möglichkeiten der Baukunst glaubhaft macht. Die mächtige Säule, die ihn trägt, und aus der er zugleich sein Licht empfängt, ist, wie auch die Säulen der Nebensäle, nach der Idee einer Palme gebildet. Von ihrem Haupt laufen strahlenförmig die Rillen aus, die über die runde Wand bis zum Boden reichen. Das gibt die willkommenste Einheit. [...] Die sehr glückliche Modellierung der Säulen, zu der ein feines Proportionsgefühl gehörte, ist das Werk der jungen Bildhauerin Moeschke.“<sup>17</sup> Mehr als die Säulen ist aber der gesamte Innenraum des Großen Schauspielhauses eine Studie zum Thema „Plastizieren am Bau“.<sup>18</sup> Kurz nach der Fertigstellung des Großen Schauspielhauses folgt 1920 das – nie ausgeführte – Projekt der Festspielhäuser für Hellbrunn bei Salzburg. Poelzig nennt sei-

ne Frau in seinem Katalog für diese Entwürfe, wie für die des Großen Schauspielhauses als Mitarbeiterin an erster Stelle. Er spricht vor der Festspielhausgemeinde am 21. August 1920 über das künstlerische Programm.<sup>19</sup> „Über den Menschen im Raum muß ein Himmel gebaut werden, ein Himmel in architektonischer Form, der sich über der Bühne fortsetzt auch hier als architektonische Form.“ Sein „Himmel“ ist die gestaffelte Bogenreihung in der Kuppel des Großen Schauspielhauses, die er (oder besser sie?) für Hellbrunn modelliert und auf den Hügel setzt. Posener nennt das Salzburger Projekt „eine Übung im Modellieren“.<sup>20</sup>

In dasselbe Jahr fallen die Vorbereitungen für den „Golem“ unter der Regie des Freundes Paul Wegener. Die Filmarchitektur ist Poelzigs Aufgabe; eine ganze Stadt in Form eines mittelalterlichen Ghettos. Die zeitgenössische Kritik ist begeistert<sup>21</sup>: „...wie diese ganze Stadt [...] erst geworden ist beim Modellieren, wobei Poelzig wiederum Unterstützung fand durch die verständnisvolle, schon beim Bau des großen Schauspielhauses bewährte Mithilfe von Fräulein Moeschke. Es ist nämlich jedes einzelne Stück dieser Dekoration zunächst modelliert und dann als Kulisse gebaut worden,“ und: „Die hier gezeigten Räume sind von Professor Poelzig unter Assistenz der Bildhauerin Fräulein Moeschke, die schon für die Vestibülsäulen und anderes im Großen Schauspielhaus verantwortlich zeichnete, aufgebaut und durchgebildet.“



Filmarchitektur „Der Golem, wie er in die Welt kam“, Berlin 1920 (Alchimistenwerkstatt)

Gegenüber den üblichen Kulissen, die von Dekorationsmalern hergestellt sind und mehr oder weniger flächige Filmbilder transportieren, ist die Tiefenwirkung durch die modellierten Massen enorm. Die verwinkelten, kleinen Gethtohäuser wirken „geknetet“, von unten nach oben bis in die spitzen Giebel plastisch aufgebaut und nicht von außen konstruiert. Die Unregelmäßigkeiten mittelalterlicher Fachwerkarbeit sind nachempfunden, aber überspitzt formuliert. Die Innenräume sind, ganz im Gegensatz zu den kleinteiligen Baukörpern in der Außenansicht, von großen, geschwungenen Profilen bestimmt, die als Wandgliederung deutlich in den Raum hineinragen. Sie wirken organisch, vegetabil, gewachsen und erinnern mehr an aufwendige Jugendstil motive als an schlichte mittelalterliche Stubenwände. Die Innenwandgliederung, „deren Profilführung nur mit den Händen so gefühlt werden konnte“<sup>22</sup>, ist durch die starke Tiefenbewegung mehr Skulptur als Wand.

1920 ist auch das Jahr, in dem auf der Jahresschau für Deutsche Arbeit in Dresden ein Ausstellungspavillon, der sog. Porzellanpavillon, entsteht.<sup>23</sup> Stilistisch sind die zierlichen Säulen des Außenbaus mit denen des Großen Schauspielhauses vergleichbar. Die übereinandergesetzten, nach außen gewölbten Trichter sind auch im Innern des Pavillons formal bestimmendes Element. Es ist anzunehmen, daß die Entwürfe dafür aus Marlene Moeschkes Hand stammen. Das Material ist ihr als Luksch-Schülerin jedenfalls vertraut. Für den gleichen Anlaß, aber zwei Jahre später, 1922, entwirft sie einen Brunnen<sup>24</sup>, ein kleineres Werk aus Majolika, das aber, wie der „Golem“, starke expressionistische Züge trägt und vielleicht mit der bisher Hans Poelzig zugeschriebenen, 1922 entworfenen Weg-Kapelle für die Karlsruher Majolika-Manufaktur in Verbindung steht.<sup>25</sup> Dem in Gips ausgeführten Modell für die Kapelle liegt eine Zeichnung zugrunde, die stilistisch erstaunlich von anderen Blättern, die eindeutig von Hans Poelzigs Hand stammen, abweicht.<sup>26</sup> Dieser Entwurf weist als einziger technische Angaben auf, die Kenntnisse des Materials, der Keramik, voraussetzen. Poelzigs Zeichnungen zeigen ein gotisierendes Pathos im Vergleich zu Modell und Zeichnung.

Die Zeit kurz nach dem Ersten Weltkrieg wird für Poelzig gewöhnlich als die Zeit beruflicher Neuorientierung von der Dresdener Tätigkeit als Lehrer an der TH und Stadtbaurat zur Arbeit am Berliner Schauspielhaus angesehen. Schon in Dresden „leidenschaftlich“ mit dem plastischen Gestalten befaßt, entstehen in der ersten Berliner Zeit, in der Bauaufgaben weitgehend fehlen, Entwürfe, bei denen für sehr unterschiedliche Aufgaben in irgendeiner Form das Modellieren immer wieder eine zentrale Rolle spielt.<sup>27</sup> Marlene Moeschke ist spätestens seit 1918 an diesen Entwürfen beteiligt, wenn nicht verantwortlich dafür. Seine sog. Zeit der „mangelnden Bauaufgaben“ trifft zusammen mit ihren Kenntnissen des Plastizierens. Daraus entsteht wahrscheinlich eine künstlerische, und nicht nur persönliche und berufliche Neuorientierung beider. Wie anders ist es sonst zu verstehen, daß zum Beispiel die verschiedenen Entwürfe für die Salzburger Festspielhäuser technisch und handwerklich in Architektur nicht umzusetzen sind?<sup>28</sup>

Der Architekt verabschiedet sich vorübergehend vom Bauen und widmet sich anderen künstlerischen Fragen. Die Bildhauerin, hingegen, entwickelt mit ihren Fähigkeiten eine architektonische Form.

Die zeitgenössischen Kommentatoren lassen noch die differenzierten Zwischentöne zu, sie erwähnen Marlene Moeschke immerhin als Bildhauerin. Diese Stimmen sind scheinbar auf dem Weg verloren gegangen, denn der „Plastiker“ Poelzig ist heute ein vielzitiertes Bild für die Leistung einer individuellen Künstlerpersönlichkeit.<sup>29</sup> Die Frage drängt sich auf: geht das Plastische am „Plastiker Poelzig“ aus der künstlerischen Arbeit der Bildhauerin Moeschke hervor?

Damit endet, fürs erste, die Karriere der Bildhauerin oder besser das, was der erste Blick in die Quellen über sie vermittelt, – und die der Architektin Moeschke-Poelzig beginnt.

Sie wird Mitarbeiterin im Meisteratelier und hält sich dort täglich auf.<sup>30</sup> Schwennicke betont im Zusammenhang mit der Arbeitsatmosphäre im Atelier die Bedeutung ihrer Meinung: „Und vergessen darf nicht werden, daß auch seine Frau ihr Urteil abgab, [...]“.<sup>31</sup> Namentlich genannt taucht sie, neben Poelzigs eigenen Angaben im Katalog der Akademie, Ende der zwanziger Jahre im Zusammenhang mit dem Bau einer Gruppe von Einfamilienhäusern wieder auf. Zwischen 1927 und 1931 entstehen unter dem Namen Poelzig einige Wohnhäuser, die Poelzig selbst zu entwerfen als zu bescheidene Forderung anscheinend ablehnt. „Freilich bei dieser Art von Aufgaben, und nicht nur bei Ihnen, gehört ein sehr wesentlicher Anteil der mitarbeitenden Gattin, Marlene Poelzig. [...] in der Grundrißplanung, in der Innengestaltung der mehr ‚privaten‘ Aufträge überließ er sehr viel der Gattin, ihrem sicheren Instinkt und starken Formgefühl vertrauend.“<sup>32</sup> Gemeint sind das Haus der Werkbundsiedlung in Stuttgart (1927), das Haus der Gagfah-Siedlung, im Fischtalgrund, Berlin-Zehlendorf (1928), das Wochenendhaus für die Firma Christoph und Unmack in Niesky (1927) und das Haus in Kliebruch bei Krefeld (1929 bzw. 1931). Dazwischen liegt, 1930, der Bau des eigenen Wohnhauses in Berlin-Charlottenburg.

Gewöhnlich wird Marlene Poelzigs Mitarbeit an den Projekten für die Weißenhofsiedlung und die Gagfah-Siedlung auf die Entwürfe für die Inneneinrichtung reduziert.<sup>33</sup> Für den Entwurf der Weißenhofsiedlung macht Poelzig jedoch keine zusätzlichen Angaben über die Gestaltung der Innenräume, sondern setzt Marlene Poelzig als erste Mitarbeiterin neben (Max) Berling. Es ist deshalb anzunehmen, daß sie mehr als nur Möbel entwirft, auch wenn es von ihr keine signierten Zeichnungen gibt.<sup>34</sup> Poelzigs Katalog dokumentiert also sensible Anerkennung der künstlerischen Leistung seiner Mitarbeiter, Mitarbeiterinnen und seiner Frau.

Bei dem einzigen privaten Auftrag unter diesen Entwürfen, dem Haus für einen Krefelder Industriellen in Kliebruch, läßt sich noch einmal das Modellieren der Massen nachvollziehen, das ein so wichtiges Charakteristikum der Poelzigschen Werkstatt ist. Der gedrungene und geschwungene Baukörper hat nichts von den zusammengesetzten Kuben des eigenen Hauses oder dem Haus der Werkbundaussstellung. Der Giebel des Hauses, der im Querschnitt ein Dreieck mit konkav geschwungenen Seiten bildet, ist ein formales Motiv der Zeit um 1930.<sup>35</sup>

Die kleinen, eher „privaten“ Aufträge, wie Heuss sie nennt, sind angesichts des Poelzig-Cœuvres tatsächlich kaum der Rede wert, – wenn man Heuss' Stimme nicht in ihrem subjektiv-zeitgenössischen Kontext versteht. Marlene Poelzig bleibt die „unterstützende Hand, mehr die Gattin, die, quasi zuarbeitend, nebenbei auch gewisse

künstlerische Fähigkeiten besitzt ... [die in das] ... Gesamtwerk eingehen". Es wäre der historischen Situation unangemessen, ihr zu unterstellen, sie habe sich als mißverstandene, nicht-erkannte Künstlerin gesehen. Wahrscheinlich verstand sie ihre Arbeit eher als inoffiziellen Teil des Poelzig-Werkes (auch deshalb ist die Frage, bei welchem Projekt sie „nachweislich“, d.h. aufgrund von signierten Plänen beteiligt ist, Unsinn). Andererseits: Zwischen ihren eigenen Worten, den wenigen, leisen Details und den öffentlichen und schriftlich fixierten Vorstellungen über „Frau“ und „Kunst“ ihrer Kollegen und Zeitgenossen, tun sich Abgründe auf. Dem individuellen Künstlerinnen-Schicksal, eingebettet in einen historischen Hintergrund, stehen eindimensionale Vorstellungen einer modernen Weiblichkeit gegenüber. Kunsthistoriker wie Hans Hildebrandt, Architekten wie Bruno Taut und Kunstkritiker wie Karl Scheffler haben sich der „schöpferischen Kraft der Frau“ gewidmet. Allen ist gemein, daß sie glaubten, das Wesenhafte, die „Natur“, d.h. letztlich das Unveränderliche in der Frau erkannt zu haben. Ihre beschwörenden Formeln klingen verdächtig nach Verteidigung der eigenen Position.

Marlene Poelzig ist für Hans Hildebrandt 1928<sup>36</sup> das Beispiel einer modernen Architektin. Sie hat sich, wie Heuss berichtet, mit den kleineren Bauaufgaben beschäftigt, die mehr den „praktischen Sinn“ fordern. Die Fragen der Raumordnung, der Behaglichkeit, der sinnvollen Einteilung stehen im Vordergrund, wenn es um die Planung für Einfamilienhäuser geht.<sup>37</sup> Hildebrandt geht aber einen Schritt weiter. Für ihn steht Marlene Poelzig für die „Frau“ als „Gattung“, „... die an keinen unfruchtbaren Wettstreit mit dem Manne im Großbau denken.“ oder die „... mitreden [...] zwar nur hinter den Kulissen und meist mehr anregend als eigentlich schöpferisch...“ usw. Es ist nach Hildebrandt das angeborene Element im weiblichen Wesen, das ihr diese Position zuweist. Marlene Poelzig, wie andere Frauen auch, habe „ihre Begabung erst nach Umwegen“ erkannt. Über diesen „Umweg“, womit hier sicher ihre erste Ausbildung zur Bildhauerin gemeint ist, habe sie erst zur Architektur gefunden. Auf der anderen Seite ist Hildebrandt bewußt, daß es „noch nicht lange her ist, daß das Studium der Architektur dem weiblichen Geschlecht zugänglich gemacht ward.“ Der vermeintliche „Umweg“, hat sich für Marlene Poelzig konkret in der künstlerischen Praxis als wichtiger Bestandteil ihrer Architekturauffassung herausgebildet. Sie hat ihre bildhauerische Tätigkeit nicht für ihre architektonischen Übungen einfach abgelegt; stattdessen hat sie sie weiterentwickelt und miteinbezogen. Hans Poelzigs Beschäftigung mit demselben Thema trug ihm schließlich die Bezeichnung des „Plastikers“ ein. Die Ausbildungssituation für Frauen an Technischen Hochschulen, wie Hildebrandt es hier anspricht, ist ein anderer Punkt. Möglicherweise hätte es Marlene Poelzig vorgezogen, schon 1910 Architektur zu studieren, wenn das zum üblichen Spektrum künstlerischer Entwicklung für Frauen am Anfang dieses Jahrhunderts gehört hätte.

Bruno Taut äußert sich zu dem Verhältnis von weiblicher Kreativität und Architektur in ganz anderer Absicht als Hildebrandt, auch wenn sein Untertitel „Die Frau als Schöpferin“ Ähnliches verspricht.<sup>38</sup> Taut klammert aber die professionelle Ebene, das sind seine Kolleginnen, völlig aus. Ihm geht es darum, die bürgerliche „Hausfrau“ davon zu überzeugen, daß es ganz in ihrem Sinne ist, wenn sie „ihr Reich“, die

Wohnung, dem neuen Bauen öffnet. Er wendet sich gegen die historistischen Überladungen des 19. Jahrhunderts und zeigt, daß eine „neue Schönheit“ sich erst einstellt, wenn alles was zum Leben nicht dringend notwendig ist, entfernt wird. Frauen sollen am Bau der neuen Wohnungen beteiligt werden, weil sie mit ihren genuin weiblichen Eigenschaften, wie „natürliche Wirtschaftlichkeit“ und „Mütterlichkeit“ am besten beurteilen können, was wirklich gebraucht wird. Daraus entsteht ihre schöpferische Kraft. Auch Taut entwickelt, wie Hildebrandt, ein männliches und ein weibliches Prinzip, zwei Pole, die sich grundsätzlich gegenüberstehen. Sie kulminieren in seinem schlagwortartigen Schlußwort „Der Architekt denkt. Die Hausfrau lenkt.“<sup>39</sup>

Der Dualismus der Geschlechter ist auch Karl Scheffler, dem oft zitierten „konservativen Kulturkritiker“, eine „Studie“ wert.<sup>40</sup> Scheffler weiß, daß die Gleichberechtigung gegen die „Natur“ ist, weil die Frau darunter leidet. Viel allgemeiner noch als Taut bringt er den Konflikt auf die Formel: „Die passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewußte und gewollte des Mannes heißt Kultur.“<sup>41</sup> Es kann angesichts dieses Weltbildes nicht verwundern, daß er in seiner ausführlichen Kritik über das Große Schauspielhaus kein Wort über Marlene Poelzig verliert.<sup>43</sup> Mit seiner Wahrnehmung kann er diese individuelle weibliche Leistung nicht erkennen.

Zurück zu Hildebrandt und zum Ausgangspunkt. Hildebrandt macht Marlene Poelzig zum Beispiel für ihre „Gattung“, weil er in ihr mit den kleinen Bauaufgaben der Wohnhäuser die angeborene Neigung zum Praktischen sieht. Es ist nicht zu übersehen, daß sie in ihrem eigenen, wenn auch einzigen, Kommentar Hildebrandts Vorstellung entgegenkommt. Das Wohnhaus in der Tannenbergallee ist für den „täglichen Gebrauch“. Sie legt den Schwerpunkt auf den Nutzwert des Hauses. Das gilt, wenn man Heuss folgt, auch für das Haus der Weißenhofsiedlung und das der Gagfah-Siedlung in Berlin Zehlendorf.<sup>44</sup> Aber sie verbindet mit dieser praktischen eine allgemeine Vorstellung über das Verhältnis von Architektur und Natur. Sie spricht von Corbusier, der Bedeutung des Materials und dem Verhältnis von Innen und Außen. Auf dieser Ebene entgleitet sie Hildebrandt, Taut und erst recht Scheffler. Denn sie tritt aus dem „Reich der Hausfrau“ und gibt ihrem Vorgehen einen anderen, nämlich theoretischen Unterbau.

Marlene Poelzig, wer ist das? Sie bleibt mit den wenigen Bruchstücken, die bisher durch den Poelzig-Fundus über sie sichtbar werden, vor allem Teil der Schule. Nicht zuletzt, weil sie nach dem Tod ihres Mannes, 1936, künstlerisch nicht mehr an die Öffentlichkeit getreten ist. Sie ist zu diesem Zeitpunkt 42 Jahre alt. Zwischen ihrem ersten publizistisch wirksamen Auftreten und dem Ende der Poelzig-Schule liegen nicht mehr als 17 Jahre. In diesem Zeitraum und für diesen Kontext kann man allerdings fragen, welche Bedeutung ihre Mitarbeit hat oder umgekehrt, warum die Entwürfe des Ateliers Poelzig wie selbstverständlich mit seinem Namen gleichgesetzt werden. Wie schrieb Martin Warnke letztens: „Rembrandt bleibt ein Riese, wenn auch nicht ganz derselbe, als der er immer verstanden wurde; aber er ist ein Riese, der nicht länger von Zwergen umgeben ist, sondern von gestandenen Künstlern, die wir besser kennen sollten“.<sup>45</sup> Wenn schon Anno 1991 ein Rembrandt nicht mehr sicher sein kann, daß alle Arbeiten seiner Werkstatt auch unter seinem Namen laufen, dann sollte das einem Poelzig schon lange nicht schaden. Er selber war sich offensichtlich dieses Pro-

blems durchaus bewußt. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Poelzig-Rezeption führt deshalb zwangsläufig zur Anerkennung seiner Mitarbeiter und auch seiner Frau. Wer weiß, vielleicht stellt sich ja doch heraus, was Nina Hagen schon immer wußte: „... Marlene hatte andere Pläne...“

#### Anmerkungen

- 1 Poelzig, M., Das Haus des Architekten, Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 14.1930, 461-466.
- 2 Bisher wird der Bau nicht zum Poelzig-Œuvre gerechnet; vgl. S. 3.
- 3 Nach Gespräch mit der Tochter, Marlene Krüger, hielt sich Marlene Poelzig zusammen mit ihrem Mann fast täglich im Bouatelier auf. Für Kinder und Haushalt war tagsüber das Personal zuständig.
- 4 Poelzig und seine Schule. Ausstellung veranstaltet von der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin. März 1931.
- 5 Brief von K.-H. Schwennicke an Julius Posener, 1969, Posener, J. (Hg.), Hans Poelzig. Ges. Schriften und Werke, Berlin 1970, 258: „In der zu seinem 60. Geburtstag durch die Akademie der Künste arrangierten großen Ausstellung der Arbeiten Poelzigs [...] hatte er unter jeder der Entwürfe und Bauten die Namen seiner Mitarbeiter in der Reihenfolge entsprechend ihres Anteiles vermerken lassen, ein für damalige Zeiten ungewöhnlicher Vorgang.“
- 6 Auf meine Anfrage, warum das Haus in der Poelzig-Literatur nicht erscheint, schrieb mir Julius Posener u.a.: „Der Grund, warum wir alle, die wir von Poelzig und seinem Werk sprachen, das Haus in der Tannenbergallee nicht erwähnen, in dem er offenbar zufrieden gewohnt hat [...], ist wohl der, daß das Marlenes Werk ist.“ und: „Sie haben wohl recht, wenn Sie sagen, daß jeder, der über Hans Poelzigs Lebenswerk schreibt, dem Hause in der Tannenbergallee einen Abschnitt widmen sollte.“ Brief v. 2.10.91.
- 7 Poelzig und seine Schule., a.a.O., 5-8.
- 8 „Es muß erstrebt werden, jeden Schüler dazu zu bringen, dieses sein Eigenstes zu erkennen und sich durch ihm nicht gemäße Äußerlichkeiten nicht beirren und von seinem Weg abbringen zu lassen. Und wenn man eine Schule nach dem Hervorkehren irgendwelcher formaler Kennzeichen einschätzen will, so kann man wohlgetrost behaupten, daß es eine Poelzigschule überhaupt nicht gibt...“ Ebd., 3.
- 9 Die rein biographischen Angaben gehen aus mehreren Gesprächen hervor, die ich im Herbst 1988 und im Oktober 1991 mit der Tochter Marlene Krüger geführt habe.
- 10 Richard Luksch gehört zu einer Gruppe von vier Wiener Jugendstilkünstlern, die von dem aufgeschlossenen Direktor der Schule, Richard Meyer, zwischen 1907 und 1909 nach Hamburg berufen werden. Er leitet seitdem, neben Johann-Michael Bossard, die Bildhauerklasse. Noch in Wien gehört er innerhalb der Secessionsbewegung zu den sog. Stilkünstlern. Seine Verbindungen nach Österreich hält er lange Zeit nach dem Beginn seiner Lehrtätigkeit in Hamburg durch Arbeiten für die Wiener Werkstätten aufrecht. Harth, S., Wiener Jugendstil an der Hamburger Kunstgewerbeschule, Nordlicht. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, Ausstellungskat. hg. von Hartmut Frank, Hamburg 1989, 90-108, 91.
- 11 Harth, S., Werkstättenunterricht und Gesamtkunstwerk, ebda., 50-72, 57.
- 12 Harth, S., Wiener Jugendstil..., a.a.O., 99.
- 13 Harth, S., Werkstättenunterricht..., a.a.O., 50-51.
- 14 Jahresbericht der staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg über das Jahr 1914/15 von Prof. R. Meyer, 12. Ob auch Schülerinnen ausstellten, konnte ich bisher nicht feststellen.
- 15 Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung, Köln 1914, 39.
- 16 Heuss, Th., Hans Poelzig. Bauten und Entwürfe. Das Lebensbild eines deutschen Baumeisters, Stuttgart 1985 (Unveränd. Wiedergabe d. 1939 in Berlin ersch. Ausgabe), 47.
- 17 Fritz Stahl, Das Große Schauspielhaus, 1920, in: Posener, J., a.a.O., 134.
- 18 Heuss gibt einen Hinweis, daß auch für die Fassade an der Karlstraße ursprünglich „plastischer Schmuck“ geplant war – eine Idee, die dann aber fallengelassen wurde. Heuss, Th., a.a.O., 35.
- 19 Hans Poelzig, Festspielhaus in Salzburg, 1921, in: Posener, J., a.a.O., 147.
- 20 Posener, J., ebd., 12.
- 21 Paul Westheim, Eine Filmstadt von Poelzig, 1920, in: Posener, J., ebda., 164; de Fries, H., Raumgestaltung im Film, 1920, Der dramatische Raum. Hans Poelzig. Ausstellung im Museum Haus Lange u. Haus Esters, Krefeld 1986, hg. v. Sabine Röder, 115.
- 22 de Fries, H., Der dramatische Raum. Hans Poelzig..., ebd., 115.
- 23 Zentralblatt der dt. Bauverwaltung, 1925, 335.
- 24 Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 1925, 384.
- 25 Hans Poelzig. Die Pläne und Zeichnungen..., Ausstellung im Museum für Verkehr und Technik, Berlin 1989, Kat. hg. v. Matthias Schirren, 90-95.
- 26 Abbildungen ebd., 94-95.
- 27 Heuss, Th., a.a.O., 67.
- 28 Posener, J., a.a.O., 8-9.
- 29 „Die Symbiose der Künste praktizierte Poelzig im eigenen Werk. [...] Es waren Schöpfungen nicht nur des Architekten, sondern auch des Plastikers Poelzig, der seiner dreidimensionalen Erfindungskraft [...], seiner Lust am modellierenden Gestalten und seinem fast eklektischen Interesse an vielen Zeiten und vielen Stilen freier nachgehen konnte als in der gebauten Architektur...“. Peht, W., Ein Kerl wie Poelzig, in: Hans Poelzig. Die Pläne..., a.a.O., 12-20, 13.
- 30 Nach mündlicher Auskunft der Tochter Marlene Krüger.
- 31 Brief v. K.-H. Schwennicke an Julius Posener, 1969, Posener, J., a.a.O., 258.
- 32 Heuss, Th., a.a.O., 55.
- 33 Ebd., 55-56.
- 34 vgl.: Schirren, M., Kat.-Beitrag zum Haus der Weißenhofsiedlung, in: Hans Poelzig. Die Pläne..., a.a.O., 120-121.
- 35 Es wird gleichzeitig für das sog. wachsende Haus in Berlin 1931/32 eingesetzt, und schon vorher spektakulär als Grundriß des Rundfunkhauses in den Poelzig-Kanon aufgenommen.
- 36 Hildebrandt, H., Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928, 145-146.
- 37 Heuss, Th., a.a.O., 56.
- 38 Taut, Bruno, Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin, Leipzig 1924.
- 39 Ebd., 104.
- 40 Scheffler, K., Die Frau und die Kunst, Berlin 1908.
- 41 Ebd., 20.
- 42 Ebd., 24.
- 43 Karl Scheffler, Das Große Schauspielhaus, 1920, in: Posener, J., a.a.O., 136-140.
- 44 Heuss, Th., a.a.O., 56.
- 45 Art. „Rembrandt – einsames Genie oder Zeitgenosse?“ von Martin Warnke in der „Zeit“ vom 12. September 1991, 69.

Nachtrag:

Der Artikel war bereits abgeschlossen, als überraschend neue Informationen auftauchten. Sie beziehen sich auf die Zeit nach 1919, als sich Marlene Moeschke und Hans Poelzig intensiv mit den künstlerischen und technischen Möglichkeiten des keramischen Materials beschäftigten.

Der Porzellan- bzw. Teepavillon wird im „Amtlichen Katalog“ der „Ersten Jahreschau Deutscher Arbeit“, Dresden 1922, aufgeführt, die unter der Thematik „Deutsche Erden“ lief. Es heißt auf S. 32 dazu: „Entwurf: Prof. Hans Poelzig, Porzellane: nach Entwürfen von Marlene Moeschke...“. Die in meinem Artikel erwähnte Annahme, daß der stilistische Zusammenhang zwischen den Säulen des Großen Schauspielhauses und denen des Pavillons auf Marlene Moeschkes Hand weisen, wird dadurch bestätigt.

Weiterhin ergab die Recherche in der Kunsthalle Mannheim, daß dort 1921 eine Ausstellung stattfand, die 26. Ausstellung des Freien Bundes „Porzellan (Älteste Volksteter Porzellan-Manufaktur) – Majolika (Grossh. Majolika-Manufaktur Karlsruhe)“. Der Ausstellungskatalog weist auch hier differenziert auf Marlene Moeschkes und Hans Poelzigs Anteil hin (S. 14). Im Vorlauf hatte sich Hans Poelzig ausdrücklich gegenüber dem damaligen Direktor der Kunsthalle, Wichert, dafür ausgesprochen, die gemeinsamen, seine und ihre Anteile zu bezeichnen (MS-Brief ohne Datum, Kunsthalle Mannheim). Derselbe Brief enthält einen Hinweis auf Marlene Moeschkes Selbsteinschätzung bezüglich ihrer künstlerischen Arbeit: „Sie müssen aber (?) Frä. Moeschke nicht zu sehr glauben, die in selbstquälerischer Weise ihre eigene Arbeit herunterweist.“ Wichert schreibt in einem Brief (v. 6. Sept. 1921) an Marlene Moeschke: „Sie waren damals [...] ihren eigenen Sachen gegenüber zu kritisch eingestellt. Wenn man nicht den Mut hat, immer wieder eigene Unvollkommenheiten zu überspringen, bringt man schließlich überhaupt nichts mehr fertig.“

Poelzigs und Wicherts Bemerkungen sind weitere Erklärungen dafür, daß Marlene Moeschke so wenig öffentlich in Erscheinung tritt. Sie erkannte ihre eigene künstlerische Leistung nicht entsprechend an. Die Kritik gegenüber dem bisher bestehenden Poelzig-Bild bleibt bestehen. Es erweist sich, daß er ausdrücklich die Künstlergemeinschaft präsentiert sehen wollte. Seine Kommentatoren negieren diesen Anteil bislang und produzieren stattdessen ein idealtypisches, schlicht eindimensionales (Kult-)Bild.

Ich danke sehr herzlich für vielerlei Hinweise und Anregungen Dieter Radickes (Plan-sammlung der TU Berlin) und der sächsischen Landesbibliothek Dresden.