

Nation, Politik, Architektur

Christian Freigang



1

1 Henry van de Velde
Entwurf für das Theater an den Champs-Élysées,
Paris (1910)
Perspektivische Ansicht aus der Avenue Montaigne
Bibliothèque I. Errera, ENSAV de la Cambre, Brüssel

Die französische wie die deutsche Architekturgeschichte werden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich durch Ansätze geprägt, eine jeweils spezifisch nationale Moderne zu definieren. Bei diesen Diskursen handelt es sich um Ausläufer eines historistischen Architekturverständnisses, das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts das stilistische Vokabular zunehmend als Argument politischer Debatten um die Aneignung der jeweils „richtigen“ Geschichte erachtete.¹ Die Bezugnahmen auf überkommene Architekturepochen schwenken jedoch seit der Wende zum 20. Jahrhundert in eine essentialistische, charakterologische Auffassung von einem allumfassenden nationalen Stil um. Diese bildet in Frankreich wie in Deutschland ein Hauptargument der sogenannten Konservativen Revolution als Gegenbewegung zur Moderne, wobei auch ein neues Verständnis der Architektur definiert werden sollte.

In Frankreich setzen derartige Debatten in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ein, als eine typisch französische Architektur als Absetzung vom Bauen in Deutschland angelehnt wird. Nach dem Großen Krieg wendet sich diese Forderung nach einer nationalen Architektur allerdings zunehmend auch gegen die als „international“ bezeichnete Moderne.² Das aktuelle französische Bauen müsse darauf zielen, Zeitgemäßes mit der Bewahrung nationaler Traditionen zu verbinden. Als Hauptprotagonist dieser Auffassung gilt fast unangefochten der Architekt Auguste Perret (1874–1954), der beansprucht, das moderne Material Eisenbeton in eine schlichte, klassizistische Form zu überführen.³

Eine Schlüsselstellung hierin nehmen das 1911–13 vom Atelier Perret ausgeführte Théâtre des Champs-Élysées in Paris und die in seinem Zusammenhang geführten Diskussionen ein.⁴ Die zurückhaltend klassizistische, nach Maßgabe der Betonstruktur komponierte und in hellen kostbaren Materialien zum Ausdruck gebrachte Formensprache stellt die entscheidende Voraussetzung für die Art-Déco-Architektur der zwanziger und dreißiger Jahre dar. Der seit 1901 geplante Theaterbau sollte ursprünglich einen modernen Spielort für zeitgenössische Musikaufführungen abgeben. Mit der Übernahme der Bauherrschaft durch den Verwaltungsdirektor der Theaterbaugesellschaft, Gabriel Thomas, trat der Anspruch hinzu, auch die Architektur des Theaters zu einem modernen Gesamtkunstwerk zu machen, selbst wenn parallel dazu traditionelle Elemente, insbesondere ein kreisrunder Zuschauersaal, als Zugeständnis an ein bürgerliches Publikum wieder eingeführt wurden. Zum leitenden Architekten bestellte Thomas

1910 den auf dem Zenit seiner Berühmtheit angelangten Jugendstil-Allrounder Henry van de Velde, damals Direktor der herzoglichen Kunstschule in Weimar. Das Renommee des Künstlers vermochte selbst die omnipräsenten chauvinistischen Vorbehalte gegenüber Ausländern außer Kraft zu setzen. Die Modernität kam vor allem in den auf historistisches Architekturvokabular verzichtenden dynamischen Linienführungen im Inneren und einer aus abstrakten bandartigen Strukturen komponierten Fassade zum Ausdruck [–1].

Im Verlauf des Jahres 1911 übernahm das – zunächst zur statischen Berechnung konsultierte – Büro Perret die gesamte künstlerische Leitung und drängte van de Velde aus dem Projekt. Perret legitimierte diese Übernahme vor allem mit ästhetischen Argumenten: Sein Betongerüst habe in konsequenter Anwendung rationalistischer Grundsätze eine klassizistisch regelhafte und rektanguläre Komposition zur Folge. In Wahrheit waren die Änderungen Perrets auf formal-architektonischer Ebene wenig tiefgreifend, wohl aber hinsichtlich der Deutungsansprüche der Entwürfe. Während van de Velde ausführlich auf die wirkungsästhetischen, sensualistischen Qualitäten der äußeren Erscheinung seiner Architektur abhob,⁵ behauptete Perret kurz und knapp, sein Konzept sei von den vier im Saalrund angeordneten Stützenpaaren bestimmt, welche die gesamte Architektur logisch determinieren würden.⁶ Die visuell-räumliche Wirkungsqualität als Hauptargument van de Veldes stand nunmehr einer alles bestimmenden technisch-konstruktiven Logik des Bauprinzips bei Perret gegenüber. Mit dessen Planüberarbeitung wurde die elegante klassizistische Formensprache zudem mit einer französischen Signatur versehen, die sich mit der technischen Rationalität verband. Die Bautechnik als entscheidende Determinante, eine streng logische Geometrisierung und die Referenz auf die Tradition ergänzten sich zu einer ästhetischen Werkeinheit, hinter die bloße funktionale Erfordernisse oder subjektiv-sensualistische Wahrnehmungsaspekte zurücktraten [–2 und S. 201]. Zwei grundsätzliche Auffassungen prallten bei der Interpretation des Theaters aufeinander: Die Architektur als Erfüllerin eines gesellschaftlichen Dienstes stand gegen die Architektur als Manifestation einer abstrakten, höheren und regelhaften Einheit, *décoration* als Hauptkriterium des Jugendstils wurde mit *construction* als essentieller Eigenschaft einer neuen klassizistischen Moderne konterkariert.

Als besonders wirkungsvoll und zukunftsweisend stellte sich die Ableitung von Perrets Konzept aus antiken Architekturprinzipien dar, wie sie in subtiler Weise von dem

¹ Markus Dauss: *Identitätsarchitekturen. Öffentliche Bauten des Historismus in Paris und Berlin (1871–1918)*. Dresden: Thelem, 2007.

² Walter Gropius: *Internationale Architektur*. München: A. Langen, 1925; Henry-Russell Hitchcock jr., Philip Johnson: *The International Style. Architecture since 1922*. New York: Museum of Modern Art, 1932; für die Diffamierung vgl. z. B. Louis Hautecoeur: *Considérations sur l'art d'aujourd'hui*. Paris: Librairie de France, 1929, passim; Camille Mauclair: *L'architecture va-t-elle mourir? La crise du*

„panbétonisme intégral“. Paris: Nouvelle Revue critique, 1933.

³ Paul Jamot: *A.-G. Perret et l'architecture du béton armé*. Paris, Brüssel: Librairie nationale d'art et d'histoire, 1927; W[erner] H[egemann]: „Van de Velde, Chaos und die Dänen“. In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 518–524. Allgemein zu Perret: Roberto Gargiani: *Auguste Perret. La théorie et l'œuvre*. Paris: Gallimard, Mailand: Electa, 1994; Maurice Culot u.a.: *Les frères Perret. L'œuvre complète*. Paris: Norma, 2000; Joseph Abram, Jean-Louis Cohen, Guy Lambert (Hgg.):

Auguste Perret. Une encyclopédie. Paris: Monum, Éditions du patrimoine, Éditions du Moniteur, 2002; Christian Freigang: *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die Konservative Revolution in Frankreich, 1900–1930*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003. ⁴ Jean-Michel Nectoux (Hg.): *1913–Le Théâtre des Champs-Élysées*, Ausst. Kat. Musée d'Orsay 1987. Paris: Réunion des musées nationaux, 1987; Claude Loupiae: *L'architecture théâtrale en France à la Belle Époque et le cas du Théâtre des Champs-Élysées*, maschinenschriftl. Diss., Université Paris I, 1993

(Microfiche); Christian Freigang (Anm. 3), S. 30–116.

⁵ Jacques Mesnil: *Henry van de Velde et le Théâtre des Champs-Élysées*. Brüssel, Paris: G. van Oest, o.J.

⁶ Louis Gellusseau: „Le Théâtre des Champs-Élysées, à Paris“. In: *Le Génie civil* 57 (1913), Nr. 33, S. 441–446; Pascal Forthuny: „Le Théâtre des Champs-Élysées. Deuxième article“. In: *Les Cahiers de l'art moderne*, 1913, Nr. 7.

Louvre-Abteilungsleiter und Kunstkritiker Paul Jamot formuliert wurde.⁷ Ohne antike Bauten oberflächlich zu imitieren, sei hier analog zum griechischen Bauen die Logik der Konstruktion in eine perfekte ästhetische Form eingebunden, Proportionskanons wirkten, ohne sie überbrachten akademischen Prinzipien zu entlehnen. Diese Beurteilung beruhte zum einen auf der zeitgenössischen Rezeption des idealen, nur seine Tektonik ästhetisch umsetzenden dorischen Tempels. Vor allem begründete Jamot die Perfektion aber damit, dass nicht die Vetternwirtschaft eines demokratischen Wettbewerbs regiert habe, sondern in erster Linie ein quasi adeliger Mäzen, eben Gabriel Thomas. Erst dadurch sei ermöglicht worden, den Einfluss der schädlichen Jugendstil-Architektur auszuschalten, welche die nationale „Blut- und Geistes-tradition“ von Einfachheit, Vernunft und Klarheit unterbrochen habe.⁸

Im antidemokratischen Lob des heilbringenden Einflusses monarchischer Mäzene und vor allem in der Beschwörung der „Blut- und Geistes-tradition“ argumentiert Jamot unmissverständlich aus der Perspektive jener „Konservativen Revolution“, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts formiert und in der Dreyfus-Affäre verstärkt hatte.⁹ Die monarchistische Tendenz entspricht den politischen Zielen von Charles Maurras und seiner politischen Gruppierung *Action française*, die gerade im Vorfeld des Ersten Weltkriegs mit ihren antirepublikanischen, antiparlamentarischen und antisemitischen Attacken und Aktionen eine erste Hochzeit erlebten.¹⁰ Tatsächlich finden sich sämtliche Protagonisten dieses Theaterbaus – Jamot, Thomas und Denis – in entsprechenden Zirkeln wieder, insbesondere im Umfeld der Zeitschrift *L'Occident*. Charakteristika des in der französischen Zivilisation gipfelnden Okzidents seien – so das von ihr propagierte Programm – die ewig unumstößlichen Eigenschaften des „Konstruktiven“, der Dauer, Logik und Eleganz.¹¹ Kunst sei höchster Ausdruck der Nation, kein republikanisches Propagandainstrument zur Verführung der Massen; entsprechend müssten sich Denken und Religion der Nation in ihren Kunstwerken einfach und logisch manifestieren.¹² Charles Maurras' neomonarchistisches Programm basiert auf einem politischen Ästhetizismus. Schönheit sei überindividuell, drücke sich in der Komponiertheit der Gemeinschaft wie in den Werken ihrer Künstlereliten aus, Schönheit sei die *loi idéale du monde*.¹³ Dieses Ineinandergehen von Ästhetik und Staatstheorie gibt Künstlern und Politikern grundsätzlich vergleichbare Aufgaben: Der Künstler habe Schönheit nicht als individuelles Vergnügen aus schöpferischem Übermut zu schaffen, sondern in der Schönheit hervorzubringen, um somit

einer geordneten harmonischen Welt seine Referenz zu erweitern, welche der Machthaber erhalten müsse. Dieser antiken Tradition des *esprit classique* sei Frankreich ewig verpflichtet.¹⁴

Vor diesem Hintergrund gewinnt das Théâtre des Champs-Élysées eine eminente politische Bedeutung als programmatischer Bau einer antidemokratischen modernen Architektur Frankreichs. Architektonische Qualitäten – Proportioniertheit, Logik, Komponiertheit – werden unter den vorgenannten Prämissen zu Abbildern gesellschaftlich-hierarchischer Ideale. Um die Tragweite dieses Diskurses zu verdeutlichen, müssen kontrastierend die Positionen umrissen werden, gegen die diese Auffassung gerichtet war: Van de Velde ging als einer der Wortführer der Ästhetik des Jugendstils weitgehend konform mit dessen volkserzieherischen Leitgedanken. Die Architektur wurde demgemäß als „öffentlicher Dienst“ erachtet, hatte entsprechend in erster Linie soziale und funktionale Aufgaben zu erfüllen. Für Frankreich mit seiner zentralisierten administrativen und politischen Struktur hatten derartige Grundpositionen zu dieser Zeit den Charakter einer gleichsam offiziellen staatlichen Programmatik, die sich die Dritte Republik seit den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu eigen gemacht hatte. Erst das Anwachsen der demokratiefeindlichen „Konservativen Revolution“ stellte die Denkmuster dafür bereit, die künstlerischen und politischen Erscheinungsformen der parlamentarischen Demokratie aufeinander zu beziehen, sie als zutiefst dekadent zu brandmarken und eine holistische Gegenrevolution auszurufen.¹⁵

Wenn van de Velde in diesem Zusammenhang als *décorateur* verunglimpft wurde, betraf dies durchaus nicht nur die Kunstpolitik der französischen Republik, sondern indirekt auch die Programmatik des Deutschen Werkbunds. Dessen generelles Ziel, über die „Dekoration des Lebens“ eine „harmonische Kultur“ zu schaffen, beruhte auf dem Missverständnis, über eine quasi pädagogische Autorität zeitgemäße Formen, insbesondere für die Ausstattungskultur des dominierenden Bürgertums zu entwerfen. Damit – also gleichsam von oben nach unten – erhoffte man sich die Wiedereinholung von „Stil“ bzw. „Kultur“ als Gegenbegriff zu technokratischer, gesellschaftlich dissoziierender „Zivilisation“. Dies war, wie unter anderem die Beteiligung zahlreicher Politiker deutlich macht, eine gleichsam staatlich getragene Programmatik des Werkbunds, hinter der natürlich auch die Förderung der exportorientierten Konsumwirtschaft stand.¹⁶

In diesen Konnex ist nun auch ein weiterer berühmter Theaterbau van de Veldes einzuordnen, nämlich dessen

7 Paul Jamot: „Le Théâtre des Champs-Élysées“. In: *Gazette des Beaux-Arts* 55 (1913), S. 261–294.

8 Ebd., S. 269 f.

9 Zeev Sternhell: *La droite révolutionnaire. 1885–1914. Les origines françaises du fascisme*. Paris: Seuil, 1978; Zeev Sternhell, Mario Sznajder, Maia Ashéri: *Naissance de l'idéologie fasciste*. Paris: Fayard, 1989; Jean-François Sirinelli (Hg.): *Les droites françaises. De la Révolution à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992; Stefan Breuer: *Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt: WBG, 1993.

10 Hugo Friedrich: *Das antiromantische Denken im modernen Frankreich*. München: M. Hueber, 1935; Eugen Weber: *The Nationalist Revival in France, 1905–1914*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1959; Ders.: *L'Action Française*. Paris: Hachette, 1985; Ernst Nolte: *Der Faschismus in seiner Epoche. Die Action Française. Der italienische Faschismus. Der Nationalsozialismus*. München: Piper, 1965, S. 61–190.

11 Adrien Mithouard: „De l'Occident“. In: *L'Occident* 1 (1901), S. 3–7.

12 „Déclaration“. In: *L'Occident* 2 (1902), S. 113–124.

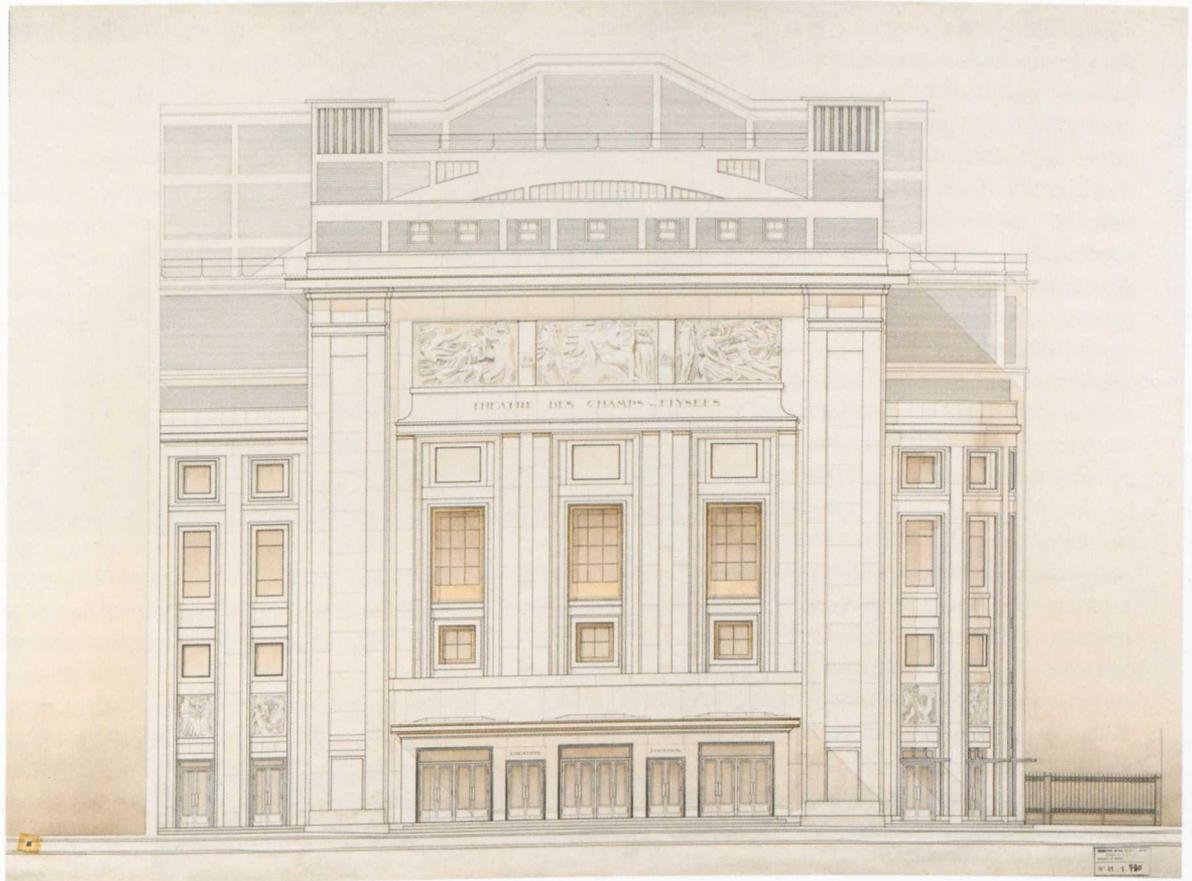
13 Vgl. Charles Maurras: *Quand les Français ne s'aimaient pas*. Paris: Nouvelle Librairie nationale, 1916, S. XII.

14 Charles Maurras: „Trois idées politiques“. In: Ders.: *Œuvres capitales. Textes politiques*. Paris: Flammarion, 1954, S. 99–155 [zuerst Paris 1898].

15 Ebenso in diesem Sinne: André Vera: „La nouvelle architecture“. In: *L'Architecte* 7 (1912), S. 65–67; Ders.: „Le nouveau style“. In: *L'Art décoratif* 14

(1912), S. 21–32; Ders.: *Le Nouveau Jardin*. Paris: Émile-Paul, 1912.

16 Frederic J. Schwartz: *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914*. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1999; Winfried Nerdinger (Hg.): *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*, Ausst.-Kat. Architekturmuseum der TU München 2007. München: Prestel, 2007.



2

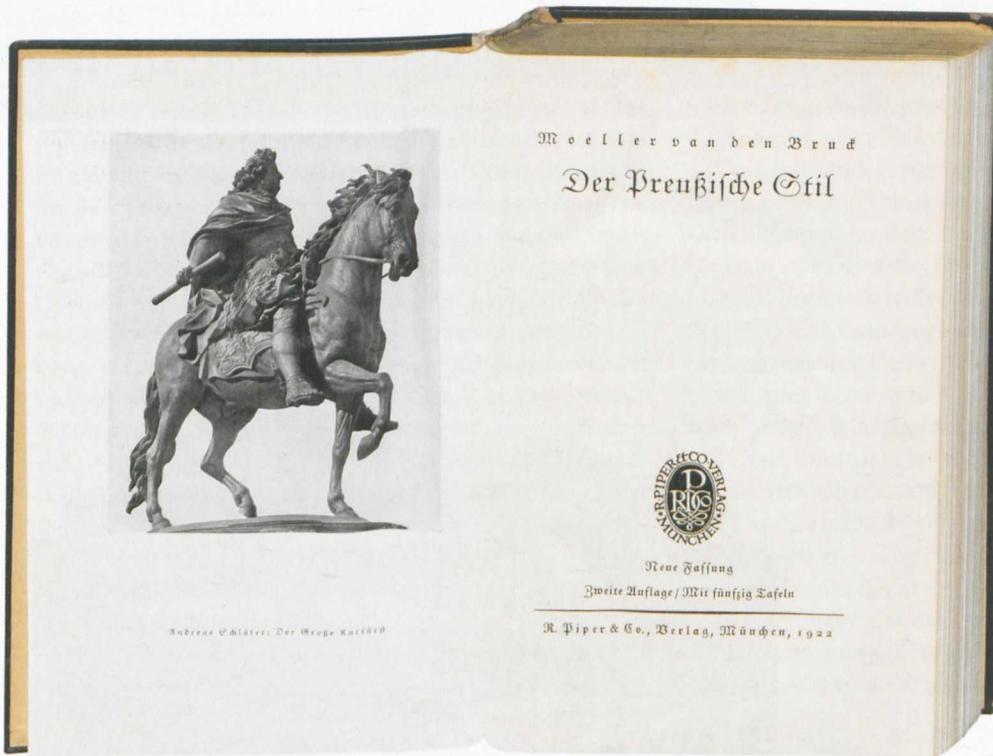


3

- 2 Auguste Perret
 Theater an den Champs-Élysées, Paris (1910–1913)
 Ansicht der Hauptfassade, o.D.
 CNAM, SIAF, Cité de l'architecture et du patrimoine,
 Archives d'architecture du XX^e siècle, Nachlass
 Perret, Paris
- 3 Henry van de Velde
 Theater in der Werkbundausstelung, Köln, 1914
 Fotografie von Hermann Obrist.
 Werkbundarchiv-Museum der Dinge, Berlin



4



5

- 4 Hans Poelzig
Kaufhaus Junkernstraße, Breslau (1911-1913)
Architekturmuseum der Technischen Universität
Berlin
- 5 Arthur Moeller van den Bruck
Der Preussische Stil (1916). München: Piper, 1922

Beitrag für die Werkbundausststellung in Köln 1914 [–3]. Der breitgelagerte Bau mündete in den querhausähnlich angeordneten, nach oben aus der Silhouette markant hinaustretenden Bühnenbereich. Van de Velde versuchte hier, die theaterreformatorischen Ansätze seiner Zeit mit einer emotional wirkenden Raumgestaltung und Linienführung zu verbinden. Daraus resultierte der insgesamt geschwungene Duktus des Gebäudes, der eine emphatische Hinwendung des Zuschauers auf das Bühnengeschehen und seine synästhetische Involvierung intendierte. Für diese dezidiert rein wirkungsästhetische Auffassung hatte die Konstruktion natürlich nur untergeordnet dienenden Charakter.¹⁷ In diesem Sinne entsprach sie auch Positionen des französischen Art nouveau um 1900 bzw. dem Tenor der sozialistisch argumentierenden Verteidiger van de Veldes in der Polemik um das Théâtre des Champs-Élysées.¹⁸ Wenn dem seit etwa 1910 in der französischen Debatte der Schlüsselbegriff der „Konstruktion“ entgegengesetzt wurde, ist das trotzdem mehr als nur eine opportune Absetzung vom Erzfeind Deutschland, sondern macht vor allem die Durchsetzung eines neuen, von einer politischen Ästhetisierung getragenen Staats- und Nationsbegriffs deutlich.

Nun ist diese holistisch-tautologische Denkfigur, die Nation mit Stil und Stil mit Nation gleichsetzt, natürlich keineswegs auf die französische Debatte beschränkt, sondern hat ihre frühen Pendanten auch in Deutschland. Sie kann geradezu als die populistische Strategie schlechthin gelten, mit der der für die Moderne so kennzeichnende Verlust traditionaler und mythischer Identität aufgehoben werden sollte. Beispielhaft dafür können die weithin rezipierten, kulturpessimistischen und antisemitischen Schriften des „Rembrandt-Deutschen“ Julius Langbehn stehen – polemische Essays, die ohne erkennbare argumentative Logik sämtliche Bereiche des modernen Lebens aufeinander beziehen und deren mangelnde Kohärenz zueinander beklagen.¹⁹ Dass bei einigen Autoren das *tertium comparationis* zwischen nationalem Stil und überindividuellem Staat die Architektur darstellte, liegt daran, dass in ihr dauerhaft gültige, materiell resistente und scheinbar klar objektivierbare Zeugnisse angeblich überzeitlicher und kollektiver Verfasstheiten zum Ausdruck kommen.

In besonders markanter Weise hat dies Arthur Moeller van den Bruck in seinem 1916 erstmals erschienenen Buch *Der preußische Stil* vorgetragen [–5]. Das Große, Einfache, Sachliche und Nüchterne habe als das genuin Preußische innerhalb der deutschen Geschichte das Barocke, Weiche und Weibliche überwunden und sei somit Inbegriff des

Deutschen und seiner Architektur geworden.²⁰ Nicht eine neue Mode, ein neuer Klassizismus sei daraus entstanden, sondern eine neue, echte „männliche“ Klassizität, die alles „weibliche“ Romantische beseitigt habe. Die Darstellung des Tragenden und der Architektonik wird hier gegen bloße niedrige Zweckerfüllung gesetzt, geometrische Einfachheit mit dem oberflächlichen Ornament kontrastiert.²¹ Moeller ist durchaus nicht rückwärtsgerichtet, sieht er doch in Peter Behrens und Hans Poelzig die Garanten für die Fortführung des „Preußischen“. – Erstaunlich sind die Übereinstimmungen zu Topoi der französischen Diskurse: die gesetzmäßige Tektonik, der Dualismus zwischen Klassik und Romantik, der nationalcharakterologische Determinismus. Tatsächlich hat der Autor zwei intensive Jahre, von 1902 bis 1904, in Paris verbracht, konnte also die Debatten und Polemiken um die Dreyfus-Affäre intensiv verfolgen.

Derartige Bezugnahmen auf Frankreich finden sich auch in einer anderen architekturgeschichtlich relevanten Konstellation wieder, die eine der modernen Autoritäten Moellers, Hans Poelzig, mit der Idealfigur der französischen „Konservativen Revolution“, Auguste Perret, verbindet. Beide Architekten gehörten derselben „Väter-Generation“ der Moderne an und beide vertraten gegen Ende der 1920er Jahre zentrale architektonische Positionen ihrer Länder.²² Beide verfolgten auch, wie das der umtriebige Architekturkritiker und deutsch-französische Vermittler Julius Posener beschrieben hat, einen „dritten Weg“ zwischen Moderne und Tradition. Posener hat deswegen auch 1933 seinem Mentor Poelzig eine grenzüberschreitende Zusammenarbeit nahegelegt – ein Ansinnen, das dieser zu seiner Enttäuschung von sich wies, weil die Franzosen „rationalistisch klar“, „irgendwo klassizistischer, freilich auf gotischer Grundlage“, ja von „Glätte“ seien, wohingegen die „Voraussetzungen bei uns in Deutschland andere als in Frankreich, vielfältiger, auch unklarer, gärender“ seien.²³

Poelzigs Antwort zeigt, wie tief die Vorstellung unterschiedlicher nationaler Charaktere als Determinanten des künstlerischen Ausdrucks verankert war. Gleichwohl hatte Poseners Vermittlungsversuch durchaus berechtigte Gründe: So gehörte ja Poelzig seit seinem Geschäftshaus in der Breslauer Junkernstraße von 1911 [–4] ebenso wie Perret zu den Pionieren einer materialgerechten und künstlerisch subtilen Verwendung des Eisenbetons. Insbesondere aber nahmen beide gegen Ende der 1920er Jahre, vor dem Hintergrund einer parallel stattfindenden, für beide Länder fatalen Politisierung der Architekturdebatte, durchaus vergleichbare Positionen ein.²⁴ Gegen eine primär funktionalistische

¹⁷ Siehe auch Henry van de Velde: *Essays*. Leipzig: Insel-Verlag, 1910; Ders.: *Les Formules de la Beauté architectonique moderne*. Weimar: Cranach Presse, 1916/17, Reprint: Brüssel: Archives d'architecture moderne, 1978; Ulrich Schulze: „Formen für Reformen. Henry van de Veldes Theaterarchitektur“. In: Klaus-Jürgen Sembach, Birgit Schulte (Hgg.): *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*. Köln: Wienand, 1992, S. 341–357.

¹⁸ Jacques Mesnil (Anm. 5).

¹⁹ [Julius Langbehn:] *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*. Leipzig:

C. L. Hirschfeld, 1890; Julius Langbehn: *Dürer als Führer*. München: Verlag Josef Müller, 1928.

²⁰ Arthur Moeller van den Bruck: *Der preußische Stil*. München: R. Piper, 1922, S. 37; vgl. André Schlüter: *Moeller van den Bruck. Leben und Werk*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2010, insb. S. 232–251.

²¹ Arthur Moeller van den Bruck (Anm. 20), vor allem im Kapitel zu Friedrich Gilly (S. 143–164).

²² Wolfgang Pehnt, Matthias Schirren (Hgg.): *Hans Poelzig. Architekt, Lehrer, Künstler*. Ausst.-Kat. Frankfurt und

Stuttgart 2007/08. Stuttgart: DVA, 2007; Jerzy Ilkosz, Beate Störckuhl (Hgg.): *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900–1916*. Ausst.-Kat. Breslau und Oldenburg. Delmenhorst: Aschenbeck & Holstein, 2000.

²³ Brief von Hans Poelzig an Julius Posener vom 25. Juli 1933, Berlin, Akademie der Künste, Fonds Posener, Pos-01-1411; Matthias Schirren, Sylvia Claus (Hgg.): *Julius Posener: Ein Leben in Briefen. Ausgewählte Korrespondenz 1929–1990*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser, 1999, S. 26–28.

²⁴ Hartmut Frank: *Faschistische*

Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930–1945. Hamburg: Christians, 1985; Frank Bertolt Raitz: *Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik*. Berlin: Verlag für Bauwesen, 1997; Norbert Bormann: „Kultur bolschewismus“ oder „Ewige Ordnung“. *Architektur und Ideologie im 20. Jahrhundert*. Graz: Ares Verlag, 2009.

Moderne und einen dumpfen Historismus – so das Gros der französischen Architekten – müsse eine natürliche, unaufdringliche Umkleidung der Architektur ihr wieder die eigentliche künstlerische Note verleihen. Gefordert wurde, technokratische wie akademische Formalismen abzulehnen, auf einer einwandfreien technisch-funktionalen Durcharbeitung zu beharren sowie an einer visuell wirkenden künstlerischen Durchgestaltung zu arbeiten. Derartige Forderungen erlaubten es – über die traditionelle Selbstvergewisserung des Architekten gegenüber dem Ingenieur hinaus –, der wachsenden politischen Besetzung der architektonischen Produktion zu entkommen.²⁵ Dieser Standpunkt bedeutete, sich gleichzeitig gegenüber den utilitaristischen Forderungen der Congrès internationaux d'architecture moderne wie den nationalistischen und traditionalistischen Attacken gegen die „bolschewistische“ Moderne zu behaupten.²⁶

Perrets Strategie, das materialgerechte und rationalistische Bauen in Eisenbeton zu einer neuen, ebenso disziplinierten wie sublimen Kunstform zu erheben, implizierte eben die – vergebliche – Intention, sich außerhalb politischer und sozialer Vorgaben und Vereinnahmungen zu setzen. Und ganz analog argumentierte zur selben Zeit Poelzig. So insistierte sein berühmter Vortrag „Der Architekt“ von 1931 auf einer sinnstiftenden Aufgabe der Architektur, die als „symbolische Form“ die Technik nur als Organ, als Hilfsmittel und nicht als Selbstzweck einsetzen dürfe. Architektur als Kunst müsse insofern „Raumschöpfungen“, nicht bloße „Wohnmaschinen“ kreieren, einer neuen Klassik stehe dumpfer Klassizismus gegenüber. Das Ornament müsse als ein aus dem Bau selbst generiertes ebenfalls von symbolischer Qualität sein, wie sich alle Künste am „Raumorchester“ der Architektur beteiligen sollten. Leider fehle aber heutzutage der mäzenatische Bauherr früherer Zeiten. Hier sind eine Reihe von Denkfiguren auszumachen, die fast gleichlautend in der französischen Debatte zu finden sind: die Sublimierung des Technischen, der *esprit classique*, das demiurgische, tendenziell antidemokratische Selbstverständnis des Architekten. Unverkennbar werden die Übereinstimmungen in Poelzigs Berufung auf Paul Valérys 1920 verfasstes Kunsttraktat *Eupalinos ou l'architecte*. In Form eines platonischen Dialogs wird hier die Konstruktion als metaphysische, eminent humane Tätigkeit des Menschen gewürdigt. Die Architekturmetapher, in der hier menschliche Aktivität gefasst ist, kulminiert in der Forderung, eine „singende“ Architektur anstatt „stummer“ Gebäude zu schaffen.²⁷ Schon 1923 hatte sich auch Auguste Perret in der von ihm initiierten Architekturzeitschrift *L'Architecture vivante* programmatisch auf „Eupalinos“ berufen.²⁸

Bei allen Bezügen zwischen den beiden Architekten gibt es aber auch bedeutende Unterschiede in den letztlich entscheidenden Kriterien einer symbolischen und sinnstiftenden Architektur. Überspitzt könnte man sagen, dass dies bei Perret die *construction* ist, während es bei Poelzig die „Raumschöpfung“ abgibt. Solche grundsätzlich divergierenden Kriterien – Konstruktion versus Raum – sind auch im zitierten Briefs Poelzigs an Posener als die wesentlichen Gründe dafür aufgeführt, warum die anvisierte *entente cordiale* zwischen Deutschland und Frankreich nicht ohne weiteres möglich sei. Die rationalistische objektivierbare Klarheit der Franzosen, so Poelzig, stehe seit dem Mittelalter dem subjektivistischen deutschen „Ausdruck“ entgegen. Hier schlägt sich eine zum Klischee erstarrte, vielfach in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kursierende Vorstellung von Volkspychologien nieder, die in beiden Ländern komplementär zueinander konstruiert worden waren.

Seit der Jahrhundertwende waren links des Rheins die typisch französischen bzw. lateinischen Charaktereigenschaften von Klarheit, Ordnung und Vernunft in eine jahrhundertealte nationale Kontinuität eingeordnet worden. Ihr entgegen stünden die von orientalischem Unmaß, schlechtem Geschmack und kriegerischer Aggression geprägten Germanen bzw. Deutschen. Diese antagonistischen Charakterisierungen wandelten sich im Kontext des deutschen Expressionismus zu sich komplementär ergänzenden Selbstbestimmungen: Lateinische Klassik wurde mit – nunmehr positiv konnotiertem – germanischem Ausdruckswillen kontrastiert. Mit einem einflussreichen Theoretiker dieser nationalen Stilpsychologien stand auch Poelzig in direkter Verbindung, nämlich mit Wilhelm Worringer, der durch seine Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* von 1907 weithin bekannt geworden war. In der vier Jahre danach erschienenen Habilitationsschrift *Formprobleme der Gotik* wird die tektonische Anschaulichkeit – durchaus nicht überraschend – als zentraler Baugedanke der Klassik benannt. Der „griechische Formwille“ mit seinem „Einheitsbewußtsein von Mensch und Aussenwelt“ gehe in dem Bestreben auf, „auch alles Tektonisch-Notwendige zu einem Organisch-Notwendigen zu machen“.²⁹ Demgegenüber stehe die Gotik mit ihrem „Ausdrucksbedürfnis [als] das Primäre“.³⁰ Noch prägnanter wird etwa bei Karl Scheffler in *Geist der Gotik* zwischen griechischem und gotischem Stil unterschieden. „Die griechische Säule hat etwas Endgültiges“, sei in sich ruhend, repetitiv, apollinisch, die gotische Architektur hingegen ein Massenstil, männlich, ruhelos, voller Spannung, dionysisch.³¹ Grundlegend ist in diesen Stilpsychologien ein ethnologischer Determinismus: Griechen und Gotiker, Lateiner und Germanen, Franzosen

25 „La soirée de propagande de L'Architecture d'Aujourd'hui“. In: *L'Architecture d'aujourd'hui* 2 (1931), Nr. 8, S. 77–90; „Rapport de M. Jules Posener“. In: Ebd. 6 (1935), Nr. 10, S. 12–14.

26 Siehe oben Anm. 2.

27 Paul Valéry: „Eupalinos ou l'architecte“. In: Ders.: *Œuvres*, II. Paris: Gallimard, 1960, S. 79–147; dt.: *Eupalinos od. Über d. Architektur*. Leipzig: Insel-Verlag, 1927.

28 *Architecture vivante* 1 (1923), Nr. 1, S. 5.
29 Wilhelm Worringer: *Formprobleme der Gotik*. München: R. Piper, 1911, S. 64.

30 Ebd., S. 73.

31 Karl Scheffler: *Der Geist der Gotik*. Leipzig: Insel-Verlag, 1922, S. 29 und passim.

32 O[tto] Grautoff u.a. (Hgg.): *Handbuch der Frankreichkunde*. 2. Tl. Frankfurt/M.: Diesterweg, 1930, vor allem S. 370–478 (Konstantin Hilpert: „Die französische Kunst“) und S. 479–517 (Otto Grautoff:

„Das gegenwärtige Frankreich“), hier S. 395.

33 Julius Posener: „Die Brüder Perret“. In: *Deutsch-französische Rundschau* VI (1933), Nr. 2 (Februar), S. 99–104; Karl Vossler: *Die romanischen Kulturen und der deutsche Geist*. München: Verlag der Bremer Presse, 1926; Eduard Wechsler: *Esprit und Geist. Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen*. Bielefeld, Leipzig: Velhagen und Klasing, 1927; Friedrich

Sieburg: *Gott in Frankreich? Ein Versuch*. Frankfurt/M.: Frankfurter Societäts-Druckerei, 1929.

34 Auguste Perret: „Erscheinungen und Aufgaben neuzeitlicher Baukunst“. In: *Deutsche Bauzeitung* 49 (1938), B, S. 1330–1332; außerdem: Ders.: „Principes d'Architecture“. In: *Cahiers franco-allemands* 5 (1938), S. 281–287; Ernst Sagebiel: „La nouvelle architecture allemande“. In: Ebd., S. 274–280.

und Deutsche drücken sich demnach notwendigerweise im jeweiligen Stil aus. Poelzig argumentierte ganz offenbar auf der Grundlage derartiger Denkfiguren, füllte sie auf mit Motiven aus den französischen Diskursen, um letztendlich seine künstlerische Identität als deutscher Architekt daraus abzuleiten.

Intensive gegenseitige Wahrnehmung von Deutschland und Frankreich und gleichzeitig fundamentale Absetzung voneinander: Derartige „Interferenzen“ bilden auch die grundlegende Denkfigur, mit der in den 1920er Jahren von aufgeklärten, jenseits xenophober Antipathien agierenden Geistern eine gegenseitige Vermittlung propagiert wurde: „Die schöpferische, irrationale Kraft des gotischen Raumwillens entstammt germanischer Volksseele, die ordnende, rationale Kraft des strukturellen Systems römischem Geist, die leichte, schlanke Eleganz, mehr aber noch die verschwenderische Schmuckfreude gallischer Sinnlichkeit.“³² Durchgängig ist hier das Konzept präsent, beide Völker nicht moralisch und politisch gegeneinander auszuspielen, sondern als europäische Komponenten zu begreifen, die sich synergetisch ergänzen. Repräsentativ dafür ist in mehrerer Hinsicht der Kunsthistoriker Otto Grautoff, bis 1933 Schriftleiter der *Deutsch-französischen Rundschau* und Vorsitzender der Deutsch-französischen Gesellschaft. In genau diesem journalistischen Kontext agierte im Übrigen auch der deutsch-französische Vermittler Posener, der eben zu jener Zeit, in der er sich mit Poelzig austauschte, in der *Deutsch-französischen Rundschau* über Auguste Perret berichtete.³³

Wie man weiß, blieben die deutsch-französischen Interferenzen zwischen polarisierender Abgrenzung und synergetischer Komplementierung eine politische Gratwanderung. In Deutschland stieg mit der Machtübernahme der Nazis der monumentale Klassizismus zu einem Universalstil auf, der den weltumspannenden, „internationalen“ Herrschaftsplänen ihres Regimes Ausdruck geben sollte. Nationale Konkurrenzen im Bereich der Architektur wie auch in der Politik sollten danach ohnehin obsolet sein. In diesem Kontext erscheint nun Perrets Verhältnis zu Deutschland – nach der volkpsychologischen Kontrastierung zu van de Velde und der visionierten Partnerschaft mit Poelzig – in einer dritten und wiederum höchst signifikanten politischen Vereinnahmung. 1938 folgte der französische Baumeister nämlich einer Einladung der nunmehr gleichgeschalteten Deutsch-französischen Gesellschaft nach Baden-Baden, um seine Architekturkonzeption vorzutragen. Als ergänzende Darstellung der deutschen Architektur führte Ernst Sagebiel die neuen Monumentalprojekte in Deutschland vor.³⁴ Diese würden intendieren, Konstruktion

mit den Eigenschaften von Rasse, Landschaft, Schicksal und Geschichte zu verbinden, wofür Perret ja als Vorläufer gelten könne. Die respektvoll abwehrende Hochachtung, die Poelzig seinem französischen Kollegen bezeugt hatte, war nunmehr zu einer arroganten, aber höchst signifikanten Abwertung zu einem bescheidenen Vorreiter innerhalb einer angeblich teleologischen Entwicklung der deutschen Architektur geworden.