

Hanna Grzeszczuk-Brendel

Das Gedächtnis des Raumes. Architektonisch-urbanistische Identifikationen in Posen nach dem Ersten Weltkrieg

Nach den Teilungen Polens gelangte Großpolen (Wielkopolska) am Ende des 18. Jahrhunderts unter preußische Herrschaft. Die Freiheitsbestrebungen der Polen einerseits und die preußische Germanisierungspolitik andererseits führten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu starken nationalen Antagonismen. Diese Konflikte wurden in Posen (Poznań) auch im städtischen Raum sichtbar, der durch die Situierung der Bauten im städtebaulichen Gefüge geprägt wurde. Um 1900 entstand eine Reihe preußischer Repräsentationsbauten in bewußt gewählten historischen Kostümen, die als „deutsche Nationalstile“ interpretiert wurden. Den Höhepunkt dieser Entwicklung markierte die Anlage des Schloßquartiers als neues Verwaltungs- und Kulturzentrum. Die Stilformen der einzelnen Gebäude – das neoromanische Schloß, die Königliche Akademie im Stil der „Norddeutschen Renaissance“, die neobarocke Ansiedlungskommission und das Theater in klassizistischen Formen – sollten die jahrhundertelange Prägung Posens durch deutsche Kultur suggerieren.¹ Zudem lag das Bauwesen in jenen Jahren fest in der Hand von in Deutschland – vor allem in Berlin – ausgebildeten Architekten, die dem Stadtbild ihren Stempel aufdrückten. All dies hatte zur Folge, daß Posen nach dem Ersten Weltkrieg vor allem von den Bewohnern der beiden übrigen Teilungsgebiete, die mit einer anderen Bautradition aufgewachsen waren und über ein anderes visuelles und kulturelles Gedächtnis verfügten, als „preußische“ Stadt wahrgenommen wurde. Nach dem Ersten Weltkrieg veränderte sich die Bevölkerungsstruktur Posens radikal: Die deutschen und jüdischen Bewohner, die sich dem Deutschtum zugehörig fühlten, verließen die Stadt, Polen aus dem ehemaligen österreichischen und russischen Teilungsgebiet zogen nach Posen. Die Frage der visuellen und mentalen Aneignung der Stadt erhielt dadurch eine existenzielle Bedeutung.

Władysław Czarnecki, einer der führenden Posener Architekten der Zwischenkriegszeit, der nach seinem Studium und einem Aufenthalt in Lemberg

¹ Mehr zu diesem Thema: PAŁAT (1983). – GRZESZCZUK-BRENDEL (2002).

(Lwów, L'viv) in die Stadt kam, notierte seine ersten Eindrücke: „Die Sicht aus der Caponnière und der erste Eindruck – mißlich. Die erdrückende, schwere Silhouette des steinernen, pseudoromanischen Schlosses und der hohe Turm als Dominante im Vordergrund verliehen der Stadt eine Prägung des Deutschtums. Ich kann mich erinnern, beim ersten Eindruck spürte ich es ganz deutlich“² (Abb. 1). Dies war keine Einzelstimme, und es wurden unterschiedliche Versuche der Aneignung des städtischen Raumes unternommen. Die Strategien reichten von der Weigerung die „fremden“ Bedeutungen wahrzunehmen und zu interpretieren, das heißt sie gleichsam totzuschweigen, bis hin zu Bestrebungen, den Stadtraum und seine bestimmenden Elemente umzuformen. Ästhetische Aspekte im Zusammenspiel mit dem historischen Kontext der Entstehung der Bauten lieferten die Kriterien, nach denen eine Definition des „Eigenen“ und des „Feindlichen“ vorgenommen wurde. Um so interessanter sind die Beispiele, bei denen letztlich rein künstlerische Qualitäten über den Erhalt und die Adaption bestimmter Fragmente des bestehenden Stadtraums und damit über seine visuelle Gestalt entschieden.

Die wesentlichste Änderung nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit bedeutete die Neuorientierung des städtischen Organismus: Hatte sich die Stadt in der preußischen Zeit nach Westen hin entwickelt und die Altstadt mehr und mehr an den Rand gedrängt, so „rundete“ die 1925 vorgenommene Eingemeindung der Vororte am rechten Ufer der Warthe (Warta) das Stadtgebiet ab und machte die Altstadt wieder annähernd zur geometrischen Mitte des Ganzen. Diese Entscheidung begründete man mit dem Wunsch nach einer harmonischen Entwicklung der Stadt, doch ist darin sicher auch ein Versuch der Aufwertung und Revitalisierung der während der Teilungszeit permanent vernachlässigten Stadtteile mit historisch-polnischer Prägung zu sehen. In der Altstadt befanden sich die meisten polnischen Denkmäler, die Stadtverwaltung behielt ihren Sitz im Renaissance-Rathaus, in dem das Büro des Stadtpräsidenten lag. Damit vollzog man eine bewußte Abkehr von der Stadtentwicklung der preußischen Zeit, die im 19. Jahrhundert außerhalb der mittelalterlichen Mauern stattfand, und kehrte gleichsam zur „Quelle“ zurück. Obwohl die Altstadt damals relativ heruntergekommen war, wurde sie zum Identifikationspunkt der polnischen Vergangenheit Posens.

Die ungünstige Struktur der Grundstücke an der Warthe, die mangelnde Infrastruktur, die geringe Siedlungsdichte und die finanziellen Schwierigkeiten der Nachkriegszeit verhinderten allerdings, daß die neue „Warschauer Siedlung“ („Osiedle Warszawskie“) am rechten Flußufer zur Keimzelle der Entwicklung dieses Teils der Stadt wurde. Die Bautätigkeit konzentrierte sich weiterhin auf die besser erschlossenen Gebiete im Westen. Die Schwierigkeiten bei der Erschließung der eingemeindeten Viertel zeigen, daß hier nicht nur praktische Überlegungen eine Rolle spielten. Die Wiederbelebung des Altstädtischen Marktes als Verwaltungszentrum brachte eine wesentliche Akzentverschiebung innerhalb des städtischen Raums mit sich.

² CZARNECKI (1987), 10.

Hintergrund für diese Maßnahmen war vor allem das Bestreben, dem Kaiserforum und den Ringstraßen, die als Manifestation der Germanisierungspolitik der Teilungsmacht galten, ihre Rolle als Verwaltungs- und Kulturzentrum zu entziehen. Einerseits konnte man die architektonische und städtebauliche Qualität des Schloßquartiers schwerlich ignorieren, andererseits jedoch blockierte seine antipolnische Konnotation die mentale Aneignung dieses Raumes.

Eine der möglichen Strategien im Umgang mit diesem Ensemble war, den ideellen Bedeutungen der Architektur die Anerkennung zu verweigern und die präzise durchdachten städtebaulichen Planungen Joseph Stübbers als Konzept zu bezeichnen, das „keinen Leitfaden hat und das auch bei der Situierung einzelner monumentaler Gebäude die grundsätzlichen Regeln des Städtebaus nicht beachtet“.³ Bezeichnenderweise werden in dieser und ähnlichen Bemerkungen ästhetische Argumente herangezogen, um den aus polnischer Sicht inakzeptablen politischen Gehalt des Schloßquartiers zu desavouieren.

Eine zweite Strategie war die „Korrektur“ des Raumes durch ergänzende Elemente. Da der repräsentative Charakter der bestehenden Gebäude außer Frage stand, wurde beispielsweise die Bebauung der freien Südseite des Platzes mit „einer monumentalen Kirche, die ein architektonisches Gegengewicht zum Schloß bilden würde“⁴, vorgeschlagen. Die neue Kirche sollte ein Manifest eines „polnischen Nationalstils“ werden und innerhalb des preußischen Ensembles einen neuen, monumentalen Akzent setzen.

Die noch in die Zeiten der Teilung Polens zurückreichende Diskussion über einen „nationalen“ Stil wurde im unabhängigen Polen weitergeführt: „Nationale“ Ausdrucksformen sollten den „eigenen“, polnischen Charakter des Stadtraums wiedererstehen lassen, in dem die Spuren der Teilungsmacht als Verfälschung empfunden wurden.⁵ Die polnische Tradition sah man am

³ PAJZDERSKI (1926), 2.

⁴ PAJZDERSKI (1926), 3: „jako południową ścianę placu [na południe od ulicy Wjazdowej] planujemy budowę kościoła monumentalnego, który stanowiłby architektoniczną równowagę dla Zamku“. Im polnischen Original ist das Wort „Schloß“ groß geschrieben, um die vom Autor beschriebene erdrückende Dominanz des Objekts im Stadtraum auch sprachlich zu unterstreichen und zugleich eine – wenn auch nur ungern eingestandene – Wertschätzung auszudrücken.

⁵ Eine aktuelle Interpretation des Phänomens „Nationalstil“ und der Rezeption historischer Stile in der Zwischenkriegszeit ist aufgrund des mangelnden Forschungsinteresses in Polen an diesem Thema relativ schwierig. Vielleicht war die 1995 in Warschau veranstaltete Konferenz „Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950“ [„Nationalismus in der Kunst und Kunstgeschichte 1789–1950“] ein erstes Anzeichen einer Änderung. Das Material dieser Konferenz wurde von Dariusz KONSTATYNÓW, Robert PASIECZNY und Piotr PASZKIEWICZ unter demselben Titel in Warschau 1998 herausgegeben. – MURAWSKA-MUTHESIUS (2000). – GAZEK (2000) – STÖRTKUHL (2000) – SZCZYPKA-GWIAZDA (2000) – MUTHESIUS (2000). – FREIGANG (2003). – RECEPCJA RENESANSU (2003). – Ferner eine Reihe von Konferenzen, deren Materialien noch nicht veröffentlicht sind: „Bauen für die Nation“ Collegium Carolinum, Teil 1: November 1996, Teil 2: November 1997 – „Nation, Style and Modernism“, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, September 2003 – „Neue Staaten Neue Bilder“, Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO), Leipzig, Oktober 2003.

besten im Herrenhaus des polnischen Landadels [„dworek polski“] aus der Zeit des letzten polnischen Königs Stanisław August Poniatowski repräsentiert. Daher dominierten Variationen über das „polnische Empire“⁶ die Architektur der zwanziger Jahre. Die Anknüpfung an historische Formen war vor allem ein soziologisches und politisches Phänomen. Der Klassizismus der Poniatowski-Zeit, der letzte Stil der Adelsrepublik vor der Teilung Polens, diente als architektonische Manifestation des Rechts auf staatliche Selbständigkeit. Der Rückgriff auf die historische Formensprache sollte ein Zeichen setzen: Die Bautätigkeit wurde an dem Punkt wiederaufgenommen, an dem sie durch die Teilungsmächte unterbrochen worden war.

Für die Neuankömmlinge im visuell „preußisch“ geprägten Posen war die Aneignung des Raumes auch eine Frage der Selbstbehauptung in der Stadt. Bezeichnungen wie schwer, düster, überwältigend – „typisch preußisch“ – waren ständig wiederkehrende Attribute für die wilhelminischen Bauten Posens aus der Zeit um 1900.⁷ Dieser Architektur wurden „polnische“, klassisierende Formen gegenübergestellt – als Synonym einer Kunst, die zwar Modifikationen unterliegt, doch in ihrem Wesen universal, beinahe archetypisch⁸ bleibt und in Polen in einer schlichten, reinen und klaren Version Anwendung fand: Die Form des polnischen Herrenhauses wurde zum Idealbild „nationaler“ Eigenschaften der polnischen Kultur (Abb. 2 und 3). Die Selbstverständlichkeit, mit der das klassizistische Repertoire als Rhetorik der Macht adaptiert wurde, sowie die Variationsbreite der Klassizismen der Zwischenkriegszeit sind bemerkenswert. Die Vielschichtigkeit dieser Phänomene kann im vorliegenden Beitrag lediglich skizziert werden.

Nach den Reformbewegungen in der Architektur um 1900, die mit der Ablehnung des Historismus durch den Jugendstil ihren Ausgang nahmen, ist das Stilkostüm, das in den zwanziger Jahren als Ausdruck eines nationalen Bewußtseins verwendet wurde, eher „unter dem Aspekt der Rezeption durch die Gesellschaft als der Form“ zu sehen.⁹ Die Manifestation nationaler Inhalte durch historische Architekturstile und nicht durch die Moderne verlegte den Diskurs auf eine assoziative Ebene, auf eine Lektüre der Formen, die sowohl den Architekten wie auch – und vielleicht vor allem – dem Publikum vertraut waren. Der „Nationalstil“ konnte daher als Neuansatz verstanden werden, der

⁶ Diese Bezeichnung wurde in bezug auf die klassizistische Formensprache der Gebäude während der Allgemeinen Landesausstellung (Powszechna Wystawa Krajowa) verwendet: WACHOWIAK (1930).

⁷ Derartige Wertungen sind ein charakteristischer Bestandteil solcher Beschreibungen.

⁸ Eine solche Interpretation der klassisch-antiken Formensprache, unabhängig vom Historismus des 19. Jahrhunderts, nahm beispielsweise der Symbolismus um 1900 vor, insbesondere in bezug auf die archaische Klassik.

⁹ KLAUSE (1999), 74.

auf einer breiteren, vor allem aber eigenen Tradition basierte.¹⁰ Zumal in Posen forderte die Gestalt des preußischen Schloßquartiers eine Replik in einer ebenso formellen und bedeutungsgeladenen Architektursprache geradezu heraus.

Bezeichnenderweise verschwinden diese Tendenzen am Ausgang der zwanziger Jahre. Den Höhe- und gleichzeitig Endpunkt der Diskussion um einen „Nationalstil“ dokumentieren die Bauten der Allgemeinen Landesausstellung (Powszechna Wystawa Krajowa), die zum 10. Jahrestag der wiedererlangten Unabhängigkeit 1929 als Präsentation der Leistungen Polens in Posen stattfand. Die Ausstellungspavillons der Regierung wurden „im Stil des polnischen Empire“ gestaltet, mehr Aufmerksamkeit erregten jedoch die Projekte der Avantgarde, die auch vom Publikum sehr positiv aufgenommen wurden.¹¹ Die wachsende Popularität des Neuen Bauens während der dreißiger Jahre zeigt, daß man nun auch in der Architektur eher nach Erklärungen für die Gegenwart als für die Vergangenheit suchte.¹² Das Stilkostüm war kein Bedeutungsträger mehr, es vermittelte keine ideellen, klar ablesbaren Assoziationen mehr. In jenen Jahren wurden für Posen Konzepte einer komplexen Umgestaltung des Stadtzentrums nach den neuen ästhetischen Prämissen entwickelt. Das für die vergangenen Jahre charakteristische Konglomerat ästhetischer und nationaler Elemente wich nun der Rhetorik des Fortschritts und der architektonischen Moderne.

Bevor es jedoch so weit war, schlug der aus Krakau (Kraków) kommende Bildhauer Ludwik Puget eine „Aneignung“ des Kaiserschlosses auf eine etwas kuriose Weise, durch die Hinzufügung „typisch polnischer“ Elemente, vor.¹³ „Die Türme [des Schlosses] sollten Helme in frei interpretierten Barockformen polnischen Charakters erhalten. [...] keine Kopie, sondern ein unbefangenes Märchen über den polnischen Turm und dadurch auch ein interessantes Kunstwerk, das der Silhouette Posens schon von weitem einen wahrhaft heimatlichen Charakter verleihen würde.“¹⁴ Anstoß zu diesen Überlegungen gaben Puget seine Reiseeindrücke: Von der Schweiz kommend, stellte er in Berlin „plötzlich mit Entsetzen“ fest, daß er sich „– was für eine Ironie – wie zu Hause“ fühlte.¹⁵ Inspirationen für die Turmprojekte sollten

¹⁰ OMILANOWSKA (1998), 151. Zum Rückgriff auf den Klassizismus in der künstlerischen Reformdiskussion um 1900 und zu nationalen Interpretationen dieses Stils u.a.: KOZINA (1998). – PASIECZNY (1998).

¹¹ WACHOWIAK (1930). – Jahrgang 1929 der Zeitschrift „Architektura i Budownictwo“ [„Architektur und Bauwesen“].

¹² Die Verwendung moderner Formen bedeutete nicht unbedingt den Verzicht auf nationale Interpretationen. So wurde die kubistische Architektur der Tschechoslowakei nach dem Ersten Weltkrieg bewußt in Gegensatz zur österreichischen Moderne vor 1914 gebracht.

¹³ PUGET (1928).

¹⁴ PUGET (1928), 11–12.

¹⁵ PUGET (1928), 3.

die architektonischen Impressionen von Stanisław Noakowski liefern, der in seinen Skizzenbüchern die Baudenkmäler Krakaus und der polnischen Ostgebiete festgehalten hatte (Abb. 4).

Die Idee Pugets, eines Außenseiters aus einer anders gearteten visuellen Kultur, fand keinen Widerhall. Das Beispiel zeigt jedoch in überspitzter Form, wie stark das Bedürfnis nach Identifikationspunkten im täglichen Umfeld war.

Die heftige politische und ästhetische Abneigung gegen die preußische Architektur führte zunächst nicht zu radikalen Eingriffen in das Stadtgefüge, die das „preußische“ Erscheinungsbild Posens abgeschwächt hätten.¹⁶ Das Kaiserschloß funktionierte man nominell zum Sitz des Präsidenten der Republik um, die Schloßkapelle wurde von der Universität genutzt, die ihren Sitz in den Gebäuden der ehemaligen Königlichen Akademie und der Preußischen Ansiedlungskommission erhielt. Weitere Grundstücke an den Ringstraßen wurden mit stattlichen Bildungseinrichtungen bebaut – 1924 entstand das Gymnasium der Ursulinen¹⁷ (Abb. 5), 1925 ein Studentenwohnheim¹⁸ (Abb. 6), an der Libelt-Straße (Königsstr.) wurden Häuser für Professoren errichtet, 1930 baute man neben dem ehemaligen Sitz der Landschaftsdirektion das monumentale Gebäude der Höheren Handelsschule¹⁹ (Abb. 7). Die Neubauten paßten sich dem repräsentativen Charakter der Ringstraßen sowohl in ihrer Funktion als öffentliche Einrichtungen als auch durch ihre monumentale Gestaltung in einem modifizierten, modernisierten Klassizismus an. Auch wenn die Situierung dieser Objekte sich wohl eher aus der Tatsache ergab, daß diese Grundstücke städtisches Eigentum waren, und nicht auf ein bewußt formuliertes „Bildungsprogramm“ zurückzuführen ist, veränderten sich die Funktionen – und damit auch die Wirkung dieses Stadtteils – entscheidend. Jedes Gebäude zeigt eine andere Nuance aus dem klassizistischen Formenkatalog, ein Zeugnis für dessen Attraktivität und Vielfalt in den zwanziger Jahren. Berief sich Adam Ballenstedt beim Entwurf des Ursulinengymnasiums mit einem ovalen Mittelrisalit und bewegten Gliederungen auf barocke Vorbilder, so zeigt Roger Sławskis Studentenwohnheim „eine Monumentalisierung der Körper unter Beibehaltung des traditionellen Formenrepertoires“²⁰ mit Säulenportikus, Tympanon und Pilastergliederung. Am modernsten gab sich die Höhere Handelsschule, deren schlichter,

¹⁶ An dieser Stelle sollte erwähnt werden, daß in den zwanziger Jahren viele orthodoxe Kirchen (z.B. in Warschau, Kalisz, Lublin) abgetragen wurden. Sie waren vom Zarenreich in ähnlicher Absicht wie das Posener Schloß vom Deutschen Kaiserreich gebaut worden – als Symbole „der Kunst des Nachbarlandes“ und als Herrschaftszeichen; dazu PASZKIEWICZ (1998).

¹⁷ Entworfen von Adam Ballenstedt.

¹⁸ Gebaut nach den Entwürfen von Roger Sławski.

¹⁹ Gebaut nach dem preisgekrönten Wettbewerbsentwurf von Adam Ballenstedt ab 1928.

²⁰ KLAUSE (1999), 90.

achsal gegliederter Baukörper die Unregelmäßigkeiten des Grundrisses verschleiert (Abb. 8). Den Bezug zur klassizistischen Tradition stellt der in die Fassade eingebundene Portikus mit hohen glatten Pfeilern her, der mit der Rustika-Verkleidung der Wand kontrastiert. Die maximale Abstraktion klassischer Architekturmotive war kennzeichnend für die „klassizistische Moderne“, die zur selben Zeit unter anderem auch bei den Ministeriumsbauten in Warschau (Warszawa) zur Anwendung kam.²¹

Im Zuge dieser Ergänzungen erhielt das ehemalige Schloßquartier eher den Charakter eines Campus als eines Verwaltungszentrums.²² Die Funktionsänderung, die einen neuen Nutzerkreis mit sich brachte, definierte den Raum unmißverständlich neu. Im Mittelpunkt stand nun die Wissenschaft und nicht die politische Macht – die Kaiserfamilie und die Beamten wurden durch Professoren und Studenten ersetzt. Diese letztlich auch mentale Veränderung ermöglichte eine neue Selbstdefinition und ein neues Selbstverständnis der Posener in ihrer Stadt. Der anfänglich „fremde“ Stadtraum konnte allmählich akzeptiert werden. Der Bedeutungswandel bei gleichzeitiger Beibehaltung des repräsentativen Charakters des Raumes läßt sich auch an der Errichtung des Herz-Jesu-Denkmal als Denkmal der Dankbarkeit anstelle des Bismarckmonuments (Abb. 9) im Jahre 1932 ablesen.²³ Die triumphbogenartige Architektur des neuen Denkmals sollte „die Aufmerksamkeit des Stadtbesuchers von dem erdrückenden Schloßturm ablenken“.²⁴ Der Triumphbogen konnte zwar nicht als „nationales“ Motiv vereinnahmt werden, doch die Verwendung klassischer Formen an dieser Stelle ist wiederum im Sinne eines polnischen „Nationalstils“ zu verstehen.

Die genannten Beispiele machen einen bezeichnenden Dualismus in der Einstellung zu den „feindlichen“ Elementen der Stadt deutlich. Der „fremde“ Stil der Bauten rief Ablehnung hervor; man versuchte, den Wert der Objekte mit besonders starker ideeller Ausdruckskraft herabzusetzen. Akzeptiert wurde jedoch die Raumstruktur mit den Ringstraßen als bemerkenswerte städtebauliche Anlage, auf deren Vorgaben die ergänzenden Bauten Rücksicht nahmen. So verwies unter anderem Architekt Sylwester Pajzderski darauf, daß die Raumstruktur dank der „Lektüerverweigerung“, dank der

²¹ Monumentalität und klassizistisches Formenrepertoire sind auch kennzeichnend für die Repräsentationsarchitektur des „Dritten Reiches“ – die „klassizistische Moderne“ der Zwischenkriegszeit wurde mit unterschiedlichen Bedeutungen unterlegt und politischen Manipulationen dienstbar gemacht.

²² Auch das Gebäude des Finanzamtes unweit der Kreuzung der Libelt-Straße störte diesen Campus-Eindruck nicht.

²³ Das Denkmal wurde von Lucjan Michałowski entworfen, die Christus-Skulptur stammt von Marcin Rożek. Die Planungen zur Errichtung des Denkmals begannen bereits 1920, das Bismarckdenkmal wurde bereits 1918 abgetragen.

²⁴ Lucjan Michałowski, zit. nach HAŁAS (2001/02), 135.

Verdrängung des ursprünglichen Ideengehalts, erhalten und erweitert werden konnte.²⁵

Was im Bereich der Repräsentationsarchitektur ideologisch konnotiert war, wurde in den Wohnvierteln nach anderen Kriterien wahrgenommen. Dies zeigt erneut, daß künstlerische Formen an sich neutral sind und sich vor allem aufgrund des Wandels ästhetischer Vorlieben verändern. Indem sie sich einen bestimmten Teil der künstlerischen Vorschläge ihrer Zeit zu eigen macht, läßt die Ideologie einen Überbau von Bedeutungen entstehen.

Die Forderung nach gesunden und hygienischen Wohnverhältnissen führte in der Zwischenkriegszeit zu einer Revolution in der Architektur der internationalen Avantgarde, beeinflusste jedoch auch weniger radikale Lösungen. Grundlegend war die Forderung nach der Durchgrünung der Städte und der Verbesserung der hygienischen Verhältnisse, um gesunde Wohnbedingungen zu schaffen.

Begrünte Freiflächen zwischen den Häusern, die eine ausreichende Sonneneinstrahlung und Belüftung der Wohnungen sicherten, gehörten sowohl vor wie auch nach dem Ersten Weltkrieg zu den wichtigsten Fragen städtebaulicher Planung. In den Wohnanlagen für Arbeiter und Beamte, deren Bau in den zwanziger Jahren zu den vordringlichen Aufgaben der städtischen Behörden gehörte, kam jedoch eine gänzlich andere Formensprache als vor 1914 zur Anwendung. Während die preußischen Architekten unregelmäßige Hofanlagen bevorzugt hatten, in denen sich malerische Winkel einrichten ließen, wurden die Wohnbauten nun um einen Hof mit geometrisch aufgeteilten Rasenflächen angeordnet. Solche symmetrischen, klar ablesbaren, auf klassischen Ideen basierenden Raumanlagen wurden in den zwanziger Jahren auch in anderen polnischen Städten projektiert – zum Beispiel in den ersten Wohnkolonien in Żoliborz in Warschau oder in den Bebauungsplänen von Gdingen (Gdynia) von Adam Kuncewicz. Als modellhaft in architektonischer wie in sozialer Hinsicht galt in Posen die Arbeitersiedlung an der Wspólna- und Rolna-Straße aus den zwanziger Jahren von Władysław Czarnecki, die als Musterlösung auf dem Kongreß für Städtebau 1935 in Prag (Praha) vorgestellt wurde.

Die symmetrisch-geometrische Anordnung der Innenhöfe der Wohnanlagen bestätigt erneut das Fortwirken klassischer Formprinzipien während der zwanziger Jahre, insbesondere bei aus anderen Teilungsgebieten stammenden Architekten, die diese Prinzipien als universelle Regeln und nicht als Stil auffaßten. Probleme bei der Komposition eines Gebäudes löste Władysław Czarnecki, indem er die Maßverhältnisse des Mittelrisalits mit ionischen Säulen nach dem Goldenen Schnitt bestimmte. Gleichzeitig sorgte die Vereinfachung des Baudekors im großstädtischen Mietwohnhaus für eine Anpassung

²⁵ PAJZDERSKI (1926), 2.

an die Gegenwart. Charakteristisch für Posen war das Aufeinandertreffen von unterschiedlichen ästhetischen Vorlieben und Gewohnheiten, je nach früherem Umfeld und Ausbildung der Betroffenen. In seinen Erinnerungen beschreibt Czarnecki eine Episode im Zusammenhang mit dem Bau eines weiteren Wohnhauses, das eine aus dem 19. Jahrhundert stammende neogotische Schule verdecken sollte; der aus Posen stammende, in Charlottenburg ausgebildete Architekt Kazimierz Ruciński legte dagegen Protest ein.²⁶

Die an sich nicht ideologisch bedingte Realisierung unterschiedlicher formaler Leitbilder im Wohnungsbau schloß dennoch eine nationale Interpretation nicht ganz aus. Insbesondere bei einzelnen, an exponierter Stelle entstehenden Häusern wurden gerne Formen „im Geiste des polnischen Empires“ verwendet, um einen Gegenakzent zur „Schwere“ der preußischen Architektur zu setzen (Abb. 10). Doch auch hier war der Verzicht auf das Stilkostüm des 19. Jahrhunderts vor allem dem generellen Wandel der künstlerischen Vorlieben zuzuschreiben; die Verwendung ideologischer Argumente verschleierte diesen Zusammenhang. Schließlich hatte man schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Stilpluralismus und die Beliebigkeit der eklektischen Architektur abgelehnt, und auch der Jugendstil und die massiven, „versachlichten“ Formen der Reformarchitektur galten nach dem Ersten Weltkrieg in vielen Ländern Europas als überholt.

Übernommen wurden jedoch die Raumideen; in den vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Wohnvierteln wurden die Neubauten in den vorgefundenen räumlichen Kontext integriert. Das Neue Bauen der dreißiger Jahre (nach der Weltwirtschaftskrise) ließ sich ausschließlich von künstlerischen Gesichtspunkten leiten. Architekten, die früher historisierende Formen verwendeten, arbeiteten jetzt im Stil einer gemäßigten Moderne. In den besseren Wohnvierteln, deren Charakter durch die Vorkriegsbebauung bestimmt wurde, entstand jetzt eine in Typus und Größenverhältnissen ähnliche, jedoch bereits moderne Architektur (Abb. 11–13).

Insgesamt wurde der Charakter der Viertel mit lockerer Bebauung beibehalten. Auch knüpfte man an Posener Spezifika an, indem man zum Beispiel in den dreißiger Jahren den Typus des freistehenden, villenartigen Mietwohnhauses mit hohem Wohnstandard aufgriff, der anderswo in der Zwischenkriegszeit aufgegeben worden war. Im sogenannten „Johow-Gelände“ baute man beispielsweise in Anlehnung an den ursprünglichen Entwurf vom Beginn des 20. Jahrhunderts weiter, der eine geschlossene Bebauung zur Straße hin und einen gemeinsamen Innenhof des jeweiligen Häuserblocks vorsah. Auch hier wurde die Hofgestaltung etwas modifiziert, indem man die

²⁶ CZARNECKI (1987), 32.

malerischen Parkanlagen durch geometrische Kompositionen ersetzt. Ebenso wurden die Konturen der Häuser vereinfacht.

Die Rhetorik der nationalen Antagonismen in bezug auf einzelne Objekte und auf das Stadtzentrum, wo man eine Änderung des visuellen Eindrucks anstrebte, während gleichzeitig beim Wohnungsbau die räumlichen Vorgaben oft übernommen wurden, belegen, daß nicht die Formen, sondern ihre Interpretationen den Diskurs von der ästhetischen auf die politische Ebene verlagerten.

Im Umgang mit dem – unerwünschten – Erbe der Vergangenheit zeigt sich eine Inkonsequenz, die nicht nur für das Posen der Zwischenkriegszeit kennzeichnend ist, sondern als soziologisches Phänomen in Situationen politischer und ideologischer Umwälzungen – wenn eine Gruppe versucht, eigene Werte in einen von anderen Grundsätzen beherrschten Bereich einzuführen – auftritt.²⁷

Als besonders wichtig erweist sich in Posen der räumliche Kontext der Objekte. Der offizielle Raum, den die Gebäude nicht nur physisch markierten, sondern vor allem ideologisch prägten, indem sie der bildlich-symbolischen Selbstdarstellung der Machthaber dienten, ist in materieller Hinsicht am dauerhaftesten. Die städtebaulichen Ensembles, die aufgrund ihrer Größe die stärkste Suggestivkraft ausüben, provozierten zu Neuinterpretationen in Abhängigkeit von der jeweiligen historischen Konjunktur. Dies lenkte die Diskussion auf die politische Vergangenheit des jeweiligen Ortes, und aus dieser Perspektive wurden künstlerische Lösungen bewertet. Ebenso wurden neue Objekte nicht nur in Hinsicht auf ihren ästhetischen Wert betrachtet: Sie sollten den Bedeutungsgehalt der älteren Bauten neutralisieren und dadurch die Wirkung ganzer städtebaulicher Ensembles verändern. Im vorliegenden Beitrag wurden verschiedene Strategien der Aneignung in bezug auf das Kaiserschloß in Posen dargestellt. Im Wohnungsbau weckten ästhetisch und ideell fremd empfundene Formen nicht so viele politische Emotionen, visuelle Korrekturen ergaben sich daher in erster Linie aus aktuellen künstlerischen Vorlieben.

Eine Gemeinsamkeit läßt sich im Umgang mit beiden Elementen des städtischen Raums – des Repräsentations- und des Alltagsraums – feststellen: Negative Reaktionen auf einzelne Gebäude führten nur selten zur Ablehnung der gesamten städtebaulichen Anlage, was sich zum Beispiel in der Aufrechterhaltung ihres Charakters und ihrer Struktur äußerte.

Das Respektieren der räumlichen Anordnung wurde möglich durch die gemeinsamen – europäischen – ästhetischen Bezüge, welche die fremde Symbolik neutralisierten: Dem Schloßquartier liegt letztlich der Typus des

²⁷ Hier ließen sich zahlreiche Beispiele nennen – die Zerstörung Warschaws durch die Truppen Hitlers, der polnische Wiederaufbau Danzigs (Gdańsk) nach dem Zweiten Weltkrieg, die Sprengung faschistischer Bauten in Nürnberg, die Diskussionen über den Kulturpalast in Warschau und zum Teil auch die Revalorisierung Leipzigs.

Forum Romanum zugrunde, die Konzepte für den Wohnungsbau wurden in der Reformdiskussion nach 1900 entwickelt. Eine wichtige Rolle spielte auch die Verlagerung von Funktionen innerhalb der Stadtanlage, wodurch die Wertigkeit und die Wahrnehmung einzelner Viertel verändert wurde. Die Konstanz gewisser ästhetischer Grundsätze trug dazu bei, daß die Stadt allmählich und unter Wahrung der Kontinuität ihre ursprüngliche Struktur ergänzte und dabei nur die äußere Form der Wohnhäuser und anderer Gebäude modifizierte. So konnte die historisch gewachsene Stadtanlage bewahrt werden.

Die Frage, inwieweit ästhetische Präferenzen aggressive politische Rhetorik abzumildern beziehungsweise zu verstärken vermögen, bedarf weiterer Untersuchungen, insbesondere in Regionen mit mehrfacher historischer und kultureller Identität.

Literatur

CZARNECKI, Władysław: To był też mój Poznań [Es war auch mein Posen]. Poznań 1987.

FREIGANG, Christian: Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich 1900–1930. München–Berlin 2003.

GAZEK, Dorotea: Upper Silesian Neo-baroque on Both Sides of the Border. In: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie. Proceedings of the 4th Joint Conference of Polish and English Art Historians, University of East Anglia, Norwich*. Hg. v. Katarzyna MURAWSKA-MUTHESIUS. Warszawa 2000, 197–204.

GRZESZCZUK-BRENDEL, Hanna: Repräsentation und Privatsphäre. Zur Ikonographie des Schloßquartiers in Posen (Poznań). In: *Hansestadt – Residenz – Industriestandort. Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Oldenburg*, 27.–30. September 2000. Hg. v. Beate STÖRTKUHL, München 2002, 233–242.

HAŁAS, Hanna: Pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa [Das Denkmal des Allerheiligsten Herz Jesu]. In: *Kronika Miasta Poznania* (2001/02), 120–151.

KLAUSE, Gabriela: Roger Sławski 1871–1963: architekt. Poznań 1999.

Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950 [Nationalismus in der Kunst und Kunstgeschichte 1789–1950]. Hg. v. Dariusz KONSTATYNÓW, Robert PASIECZNY und Piotr PASZKIEWICZ. Warszawa 1998.

KOZINA, Irma: Styl około 1800. Styl narodowy czy nowa rzeczywistość w architekturze Górnego Śląska [Der Stil um 1800. Nationalstil oder neue Wirklichkeit in der Architektur Oberschlesiens]. In: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*. Hg. v. Dariusz KONSTATYNÓW, Robert PASIECZNY und Piotr PASZKIEWICZ. Warszawa 1998, 171–182.

Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie. Proceedings of the 4th Joint Conference of Polish and English Art Historians, University of East Anglia, Norwich. Hg. v. Katarzyna MURAWSKA-MUTHESIUS. Warszawa 2000.

MUTHESIUS, Stefan: Germanys western and eastern borders: the architecture of Alsace-Lorraine and Eastern Upper Silesia 1870–1935. In: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie. Proceedings of the 4th Joint Conference of Polish and English Art*

Historians, University of East Anglia, Norwich. Hg. v. Katarzyna MURAWSKA-MUTHESIUS. Warszawa 2000, 227–232.

OMILANOWSKA, Małgorzata: Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku [Nationalismus und Nationalstile in der europäischen Architektur des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts]. In: Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Hg. v. Dariusz KONSTATYNÓW, Robert PASIECZNY und Piotr PASZKIEWICZ. Warszawa 1998, 145–155.

PAJZDERSKI, Sylwester: Stan rozbudowy miasta Poznania [Der Stand des Ausbaus der Stadt Posen]. Poznań [1926].

PAŁAT, Zenon: Ostatnie Forum Cesarskie. Forma i symbolika urbanistyczno-architektoniczna założenia poznańskiego Ringu [Das letzte Kaiserforum. Form und architektonisch-städtebauliche Symbolik der Ringanlage in Posen]. In: *Artium Questiones* 2 (1983), 57–71.

PASIECZNY, Robert: Klasycyzm jako wyraz tendencji nacjonalistycznych w architekturze rosyjskiej początku XX wieku [Klassizismus als Ausdruck nationalistischer Tendenzen in der russischen Architektur am Anfang des 20. Jahrhunderts]. In: Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Hg. v. Dariusz KONSTATYNÓW, Robert PASIECZNY und Piotr PASZKIEWICZ. Warszawa 1998, 185–190.

PASZKIEWICZ, Piotr: Spór o cerkwie prawosławne w II Rzeczypospolitej. „Odmoskwienie” czy „polonizacja”? [Der Streit um orthodoxe Kirchen in der Zweiten Republik. „Entmoskauisierung” oder „Polonisierung”?]. In: Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950 [Nationalismus in der Kunst und Kunstgeschichte 1789–1950]. Hg. v. Dariusz KONSTATYNÓW, Robert PASIECZNY und Piotr PASZKIEWICZ. Warszawa 1998, 227–233.

PUGET, Ludwik: O wygląd Poznania [Über das Erscheinungsbild Posens]. In: *Kurjer Poznański*. Spalte „Kunst und Kultur”. Posen 1928.

RECEPCJA RENESANSU w XIX i XX wieku [Die Rezeption der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert]. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Łódź, listopad 2002. Łódź 2003.

STÖRTKUHL, Beate: Interwar Silesian Architecture in the Tension Zone of National Assertiveness. In: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie. Proceedings of the 4th Joint Conference of Polish and English Art Historians, University of East Anglia, Norwich*. Hg. v. Katarzyna MURAWSKA-MUTHESIUS. Warszawa 2000, 212–220.

SZCZYPKA-GWIAZDA, Barbara: Polish and German concepts of architecture and town planning in Upper-Silesia between World War I and World War II. In: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie. Proceedings of the 4th Joint Conference of Polish and English Art Historians, University of East Anglia, Norwich*. Hg. v. Katarzyna MURAWSKA-MUTHESIUS. Warszawa 2000, 221–226.

Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w 1929 roku [Allgemeine Landesausstellung in Posen im Jahre 1929]. Ein Sammelwerk unter der Leitung von Dr. Stanisław WACHOWIAK, dem Vorstandsvorsitzenden der PWK. Bd. 2, Poznań 1930.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–4, 9: Nationalmuseum Posen (Muzeum Narodowe w Poznaniu); Abb. 5–8, 10–13: Hanna Grzeszczuk-Brendel.

Streszczenie: Pamięć przestrzeni. Architektoniczno-urbanistyczne identyfikacje w Poznaniu po I wojnie światowej

Po podziale Polski między trzech zaborców Wielkopolska znalazła się od końca XVIII wieku pod panowaniem Prus. Niepodległościowe dążenia Polaków oraz staranie Prus o włączenie tych ziem w obręb państwa niemieckiego spowodowały, że XIX wiek przebiegał w Poznaniu pod znakiem anatgizmów narodowościowych, które ujawniały się również w architekturze i przestrzeni miejskiej. Szczególnie wyraźnie manifestowało się to na przełomie XIX/XX wieku poprzez wybór ideologicznie określonych form stylowych, szczególnie gmachów dzielnicy cesarskiej.

Po I wojnie nastąpiła w Poznaniu radykalna zmiana struktury ludności, gdy po wyjeździe Niemców do Wielkopolski napłynęli Polacy z zaboru austriackiego i rosyjskiego, wychowani w odmiennej tradycji budowlanej i dysponujący inną pamięcią wizualno-kulturową. W tej sytuacji problem przyswojenia przestrzeni miejskiej nabierał wymiarów egzystencjalnych i dokonywał się na kilka sposobów, oscylując od odmowy odczytania wpisanych w nią „obcych” znaczeń po próby przemodelowania jej kształtu i elementów składowych.

Po odzyskaniu niepodległości zmianą najbardziej podstawową była reorientacja kierunków rozwoju organizmu miejskiego w kierunku Warszawy i dowartościowanie Starego Miasta ze śladami polskiej historii Poznania. W tym kontekście forum cesarskie i ringi utraciły częściowo pierwotną rolę centrum administracyjno-kulturalnego, choć poprzez jakość zastosowanych tutaj rozwiązań architektoniczno-urbanistycznych nadal funkcjonowały silnie w przestrzeni miasta. W latach 20-tych podejmowano różne próby złagodzenia prusko-germańskiej sugestywności monumentalnego założenia przez wprowadzenie form „swojskich” – w formie propozycji „polskiej” wieży barokowej na zamku lub budowy kościoła jako jego architektonicznej przeciwwagi. Korektę znaczeń przy jednoczesnej kontynuacji reprezentacyjnego charakteru przestrzeni potwierdza wzniesienie w 1932 roku pomnika Najświętszego Serca Jezusowego jako Pomnika Wdzięczności – na miejscu zburzonego pomnika Bismarcka.

Jednak przekształcenie charakteru ringów nastąpiło głównie przez wprowadzenie budynków oświatowych, które wpisywały się w ich reprezentacyjny charakter, ale wyraźnie zmieniały funkcje, a tym samym odbiór tego fragmentu miasta, opanowanego przez studentów i uczniów.

Budynki odwoływały się do różnych wersji klasycycko-barokowej architektury, świadcząc o atrakcyjności tych stylów i ich przydatności do legitymowania zupełnie czasem odmiennych idei.

Wybór tych form wynikał z dyskusji na temat stylu narodowego, prowadzonej po odzyskaniu niepodległości. Za najbardziej polską tradycję uznano ostatecznie dworek szlachecki z epoki stanisławowskiej, a wariacje na temat „empirium polskiego” zdominowały architekturę lat 20-tych. Nawiązywanie do

niego w Wielkopolsce zacierają epokę rozbiorów przez symboliczne podjęcie budownictwa w tym punkcie, w którym zostało ono „przerwane” przez państwa zaborcze.

Zasady klasycznej kompozycji funkcjonowały nie tylko w budowlach reprezentacyjnych, ale też w architekturze i układach urbanistycznych zespołów mieszkaniowych dla robotników i urzędników. Symetryczne, logicznie czytelne układy przestrzenne ze wspólnym podwórzem o geometrycznych podziałach stosowane były powszechnie w wielu miastach polskich, a w Poznaniu różniły się wyraźnie od malowniczości pruskich kwartałów mieszkaniowych ze zróżnicowanymi typami i zmiennymi gabarytami zabudowy. Nie interpretowane ideologicznie, ale wyraźnie odmienne stylistycznie formy, stosowane w latach 20-tych, wydobywały kulturowe różnice między przeszłością a współczesnością.

Apogeum, a zarazem zamknięcie dyskusji o stylu narodowym nastąpiło przy okazji Powszechnej Wystawy Krajowej w 1929 roku, zorganizowanej w Poznaniu z okazji 10-tej rocznicy odzyskania niepodległości Polski. Wystawy rządowe mieściły się w budynkach „o charakterze empiru polskiego”, ale w prasie fachowej większą uwagę budziły awangardowe pawilony, życzliwie przyjęte także przez publiczność.

W latach 30-tych nastąpił powszechny zwrot w stronę modernizmu, co zakończyło dyskusję o ideologicznych znaczeniach poszczególnych form stylowych. Nadal chętnie nawiązywano do poznańskiej specyfiki budownictwa, na przykład podejmując typ wolnostojącej kamienicy willowej o wysokim standardzie, gdzie indziej w okresie międzywojennym właściwie zarzucony. Generalnie zachowywano charakter kwartałów o rozluźnionej zabudowie, określony przez zabudowę sprzed I wojny światowej, a zgodny z nowoczesnymi wymogami higieny miejskiej – wentylacji, światła i zieleni.

Retoryka antagonizmów narodowościowych, stosowana w odniesieniu do pojedynczych obiektów i do centrum miasta, gdzie dążono do zmiany ogólnego wrażenia wizualnego, a przy tym kontynuacja założeń przestrzennych i „naturalna” zmiana środków formalnych w budownictwie mieszkaniowym wskazują, że to nie formy stylowe, ale ich interpretacja przenosiła dyskurs z płaszczyzny estetycznej na polityczną.

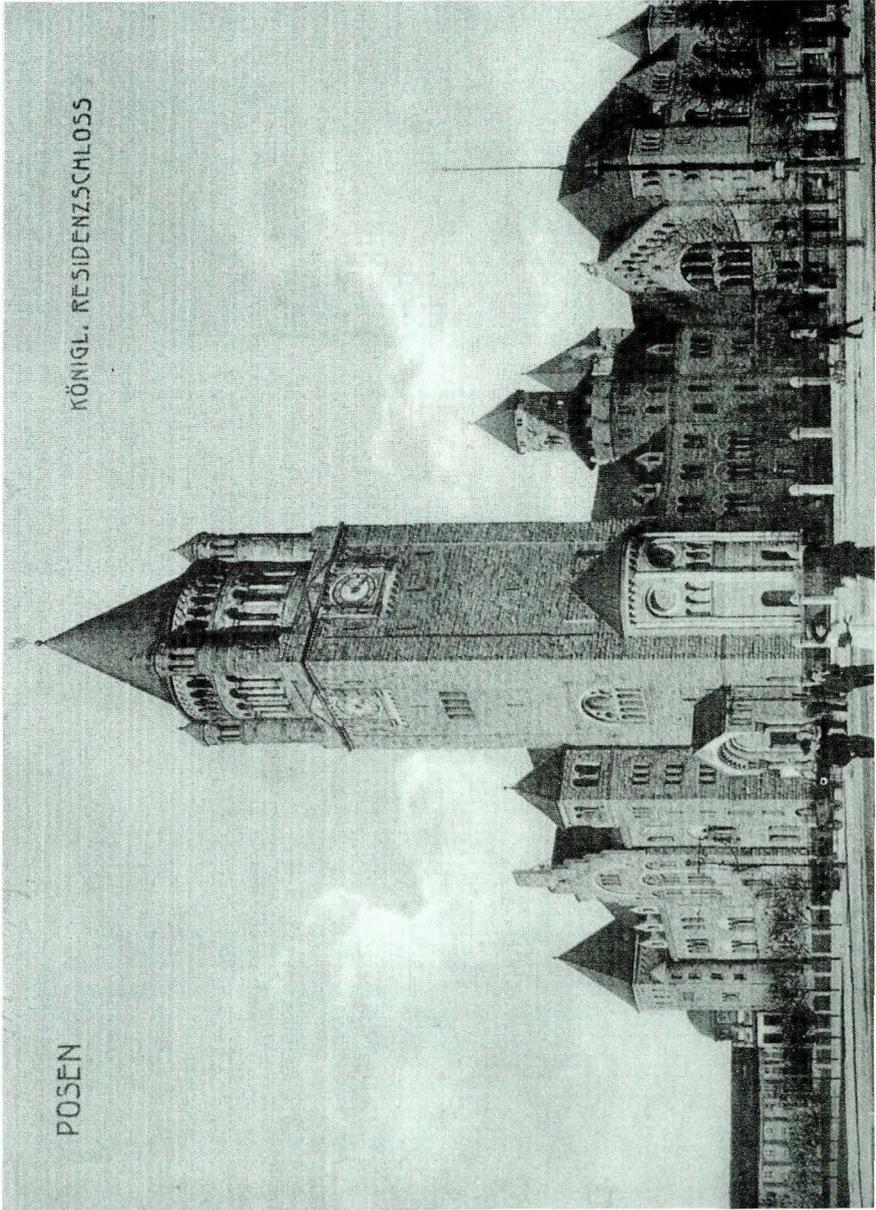


Abb. 1: Posen, Kaiserschloß, um 1910.



Abb. 2: Posen (-Łazarz), Westbahnhof, um 1910



Abb. 3: Posen (-Łazarz), Westbahnhof, 1929



Abb. 5: Posen, Gymnasium der Ursulinen, Adam Ballenstedt, 1924

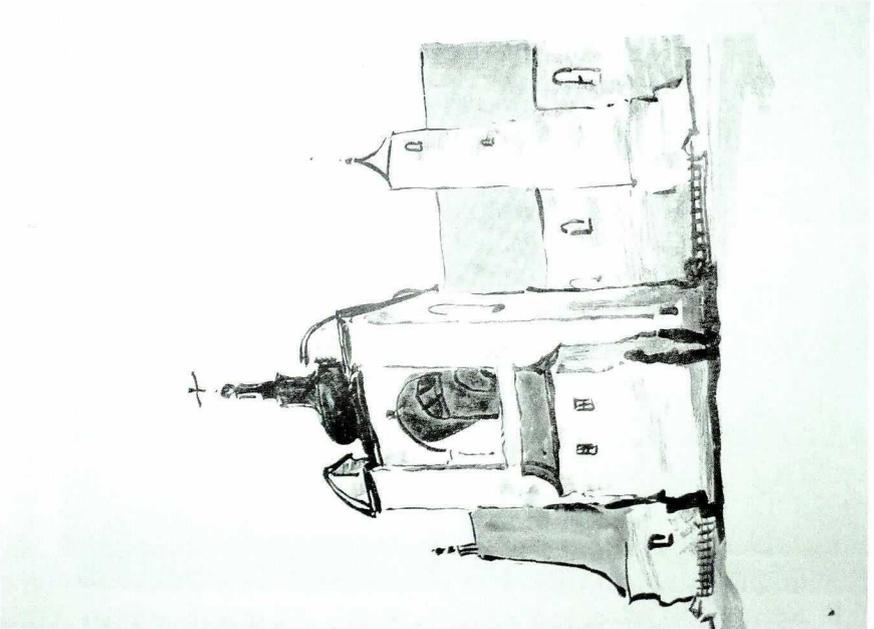


Abb. 4: Architektonische Impressionen von Stanislaw Noakowski



Abb. 6: Posen, Studentenwohnheim, Roger Sławski, 1925



Abb. 7: Posen, Höhere Handelsschule und ehemaliger Sitz der Landschaftsdirektion



Abb. 8: Posen, Höhere Handelsschule, Adam Ballenstedt, 1930



Abb. 9: Posen, Bismarckdenkmal, 1903 (historische Postkarte)



Abb. 10: Posen, Preußische Stadtschule und Mietshaus, Władysław Czarnecki



Abb. 11: Posen, Mietshäuser, um 1910/1930



Abb. 12: Posen, Mietshäuser, um 1910/1930

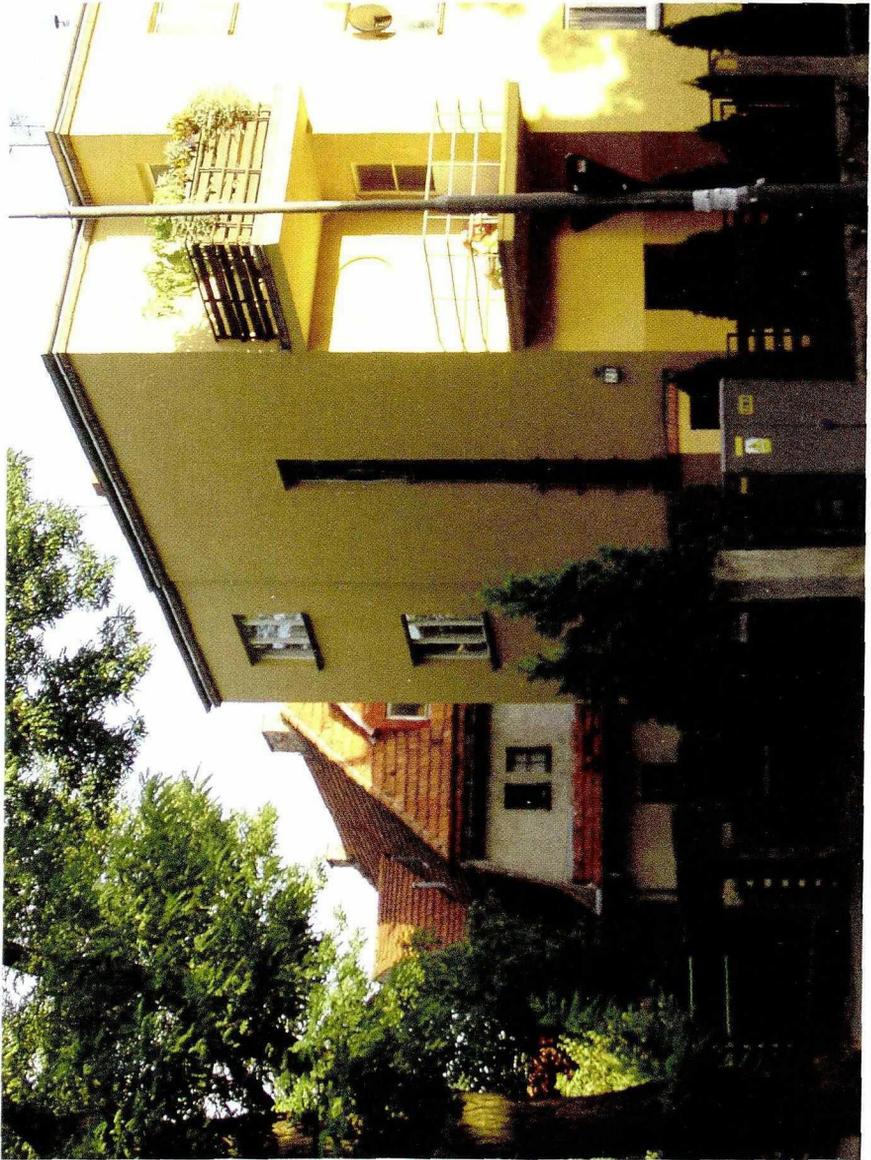


Abb. 13: Posna (-Solacz), Villensiedlung, um 1910/1930