

Hanna GRZESZCZUK-BRENDEL*

OBSZARY ZNACZENIOWO-FORMALNE III RZESZY W POZNANIU JAKO STOLICY GAU WARTHELAND¹

Architektura III Rzeszy jest świadomie eklektyczna, co nie wynikało z jej elastyczności, lecz raczej z dążenia do multiplikowania środków perswazji. Omawiając architekturę Poznania w okresie II wojny światowej, skupię się na porównaniu dwóch przykładów architektury oficjalnej. Przybliżę przebudowę dawnego Zamku Cesarskiego na Deutsches Schloss i projekt hali zebrań na szczycie Cytadeli. Analiza ujawnia relację stosowanych form do zastanej pruskiej tradycji z perspektywy postawionych przed architekturą zadań zgermanizowania i znazyfikowania terenów włączonych do III Rzeszy.

Słowa kluczowe: nazyfikacja, Zamek Cesarski w Poznaniu, tradycja pruska, Deutsches Schloss, Stadtkrone

Architektura III Rzeszy była świadomie eklektyczna, co nie wynikało z jej elastyczności, lecz z dążenia do kontrolowania przez władzę wszystkich zakresów życia: publicznego i prywatnego. Jednocześnie poszczególne formy stylowe zostały przypisane do odrębnych funkcji architektury: w oficjalnej architekturze stosowano zmonumentalizowane, jeśli nie wręcz przeskalowane motywy klasyczne, w budownictwie mieszkaniowym punktem odniesienia stała się swojskość w rozumieniu ruchu Heimatschutz. Podkreślało to hierarchiczną różnicę między codziennością jednostki a wielkością państwa.

* Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Instytut Architektury, Urbanistyki i Ochrony Dziedzictwa. ORCID: 0000-0003-4467-8975.

¹ W artykule częściowo wykorzystano fragmenty opublikowanych prac, ale ukazano je z nowego punktu widzenia i w innym kontekście znaczeniowym. Artykuł powstał w ramach badań DS 2016-2019 „Nazistowski Poznań na tle porównawczym – problematyczne dziedzictwo architektoniczne i przestrzenne”.

W przypadku Poznania dodatkowym punktem odniesienia stała się tradycja zaboru pruskiego, co nabrało szczególnego znaczenia w planowanym *Gauforum*. Relacje między różnymi odniesieniami formalnymi miały znaczenie dla tworzenia spójnego programu ideowego na podbitych i włączonych do III Rzeszy terenach Wielkopolski.

W Poznaniu jako stolicy włączonego do III Rzeszy Gau Wartheland najważniejszym zadaniem było budownictwo mieszkaniowe uznane za „ważne dla celów wojennych/Kriegswichtig”, a także przekształcanie gmachów oficjalnych. Przede wszystkim przebudowano dawny Zamek Cesarski na Deutsches Schloss i siedzibę Hitlera, a w kolejnych latach stworzono projekt dla wielkiej hali zebrań jako korony miasta dla fortu Winiary/Cytadeli.

Neoromański zamek zbudowany według projektu Franza Schwechтена w latach 1905-1910 był dominantą dzielnicy cesarskiej, powstającej na podstawie planów rozszerzenia Poznania wykonanych przez Josepha Stübgena w 1903 r. Przebudowa zamku miała stanowić ~~on~~ początek ideowej narracji obrazującej wielowiekową obecność Niemiec na terenie Wielkopolski, co symbolizowały gmachy forum cesarskiego. Reprezentując kolejne epoki stylowe, miały „brakujące niemieckiemu Wschodowi kamienne ślady historii” [Voss 1913:7]. Zarazem zamek jako „dom Hohenzollernów (...) był przed wszystkim domem niemieckim, ponieważ Druga Rzesza chciała być państwem narodowym” [Pałat 2003: 59]².



Rys. 1. Franz Schwechten, Zamek Wilhelma II w obrębie Dzielnicy Zamkowej, 1905-1910 [Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu]

Decyzję o przebudowie zamku podjął Hitler już we wrześniu 1939 r., a więc miesiąc przed uznaniem Poznania za stolicę nowej prowincji włączonej do Rzeszy jako Gau Wartheland [Schwendemann 2003: 175]. Wyznaczone przez Hitlera Al-

² „Das Hohenzollernhaus (...) war vor allem ein Deutsches Haus, da das 1871 gegründete Reich ein Nationalstaat sein sollte” [Pałat 2003: 59].

bert Speer powierzył wykonanie projektu Franzowi Böhmerowi, a prace były finansowane zarówno ze środków państwowych, jak i – w coraz większym zakresie – z prywatnej szkatuły Hitlera [Schwendemann 2003: 177]. Na życzenie dyktatora w pierwszym rządzie zlikwidowano najbardziej prestiżowe pomieszczenia zamku: salę tronową i prywatną kaplicę cesarską, przebudowując je na wielką salę paradną i gabinet Führera. Zewnętrzną bryłę pozostawiono w neoromańskim kostiumie z kilkoma zmianami. Zlikwidowano apsydę, a powstały na jej miejscu balkon akcentował położenie gabinetu Hitlera, zaś pod dawną salą tronową przebito nowe reprezentacyjne wejście³. Klasycyzujące formy we wnętrzu wydają się oczywiste, biorąc pod uwagę główny punkt odniesienia, czyli Nową Kancelarię w Berlinie. Odwoływano się też do *Gauforów* tworzonych w miastach najważniejszych dla NSDAP, jak i do projektów przebudowy Berlina na Germanię, stolicę Niemiec jako światowej metropolii. Działania te zostały rozpoczęte w 1937 r. przez Alberta Speera, powołanego na stanowisko Generalnego Inspektora Budowlanego do spraw przebudowy stolicy Rzeszy. Te odniesienia dotyczą więc zarówno wnętrz zamkowych, jak i urbanistycznych przekształceń dzielnicy zamkowej oraz całego Poznania.



Rys. 2. Franz Böhmer, Przebudowa kaplicy zamkowej Wilhelma II, 1939-1945
[Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu]

³ Więcej o przebudowie zamku wilhelmowskiego na siedzibę Hitlera zob. H. Schwendemann, *Rezydencja Führera / Der Umbau des Schlosses zur „Führer-Residenz“*, w: *Kaiserschloss Posen. Von der „Zwingburg im Osten“ zum Kulturzentrum „Zamek“ / Zamek Cesarski w Poznaniu. Od „pruskiej warowni na wschodzie” do Centrum Kultury „Zamek“*, red. J. Pazder, E. Zimmermann, CK Zamek, Poczdam–Poznań 2003, s. 175-208. Według projektu Paula Baumgartena przebudowano także wnętrze pruskiej opery z początków XX w., zaprojektowanej przez Maxa Littmanna, oraz budynek poczty przy Al. Karola Marcinkowskiego.

Głównym problemem było włączenie zamku do planowanego centrum administracyjnego – *Gauforum*, w którego obrębie lokowano, wzorem innych miast, kanoniczne budowle partyjne i państwowe. Wśród nich najważniejsza miała być *Gauhalle*, zaprojektowana przez Erharda Schmidta, stanowiąca dominantę założenia jako miejsce zebrań partyjnych, manifestacji i zlotów. Jej znaczenie ideologiczne konkurowałoby w Poznaniu z nową rolą zamku jako nazistowskiego gmachu.

Istnienie w obrębie *Gauforum* dwóch gmachów o znaczącej wymowie ideologicznej tworzyło istotne problemy przy planowaniu głównej osi marszowej, która odgrywała istotną rolę w planie rozszerzenia Poznania. Przedstawiony przez Waltera Bangerta na początku 1940 r. musiał być tworzony od końca 1939 r. W jednej z wersji projektu rozpoczynająca się na zachodnim końcu ulicy Bukowskiej trasa marszowa była przedłużona poza wykop kolejowy, a *Gauhalle* umieszczono jako zamknięcie placu przed nowym dworcem. W drugiej wersji trasa rozwidlała się przed wykopem kolejowym i przesuwiała do placu przed zamkiem. *Gauhalle* została umieszczona naprzeciw zamku, zamykając plac od południa. Zapewne te problemy, jak i koncentracja na przebudowie zamku mogły spowodować rezygnację z dalszych prac nad *Gauforum*.



Rys. 3. Walter Bangert, jedna z wersji Gauforum, z Gauhalle naprzeciw Zamku Cesarskiego, ok. 1940 [zbiory prywatne]

We wnętrzach zamku szczególną rolę odgrywał gabinet Hitlera powstały na miejscu dawnej kaplicy. Podobnie jak w Nowej Kancelarii w Berlinie, przebudowa wnętrz zamkowych miała stworzyć odpowiednie ramy dla rytuałów panowania i inscenizacji władzy. Reprezentowałyby one też doskonały nazistowski porządek,

ideał kształtujący nową rzeczywistość i nowego człowieka. Odwołania do form antycznych w przeskalowanej, surowej formie legitymowały tym samym paneuropejskie i ponadczasowe ambicje III Rzeszy, tracąc swój uniwersalny, a przede wszystkim humanistyczny wymiar.

Ambicje tworzenia modelowego człowieka nazizmu w ramach „odnowy społeczno-biologicznej” [Ingrao 2013: 116] związane są ze zwrotem modernistycznym w okresie międzywojennym, w tym z koncepcją awangardowego człowieka przyszłości oraz kształtowaniem człowieka socjalistycznego w Związku Radzieckim. Dydaktyczna rola architektury odgrywać miała w tym procesie znaczącą rolę, co łączy te idee mimo wrogości między tymi środowiskami i znaczących różnic formalnych.

Natomiast akceptacja form wilhelmowskich była sprzeczna z obowiązującą negacją Cesarstwa Niemieckiego. Hitler demonstracyjnie zrywał związki z cesarstwem, bowiem ono – podobnie jak późniejsza Republika Weimarska – było obwiniane o niezrozumiałą społecznie kapitulację Niemiec pod koniec I wojny światowej. Także samego władcę oskarżano o zdradę kraju i narodu, zaprzepaszczenie jedności Niemiec i wyobrażenia o ich potęgę. Stało się to źródłem społecznej frustracji i w efekcie utorowało drogę NSDAP [Schwendemann 2003: 177]. Z drugiej strony doceniono obecną w Poznaniu wyrazistą, germanizacyjną wymowę dzielnicy cesarskiej i symbolikę *Drang nach Osten* / „parcia na wschód”, a zamek stał się symbolem podbojów zarówno „germańskich”, jak i pruskich. Niewątpliwie też istotną rolę w podjęciu decyzji o zachowaniu budynku odgrywały względy pragmatyczne – rozbiórka potężnego gmachu wymagałaby nieuzasadnionego w czasie wojny wysiłku organizacyjno-finansowego.

Współistnienie form (neo)romańskich i klasycyzujących wydaje się mniej konfliktowe, gdy uwzględni się pierwotną symbolikę zamku jako „świadczenia” wielowiekowej obecności Niemców w Wielkopolsce i ich roli nosicieli kultury (*Kulturträger*). Dopelnieniem pierwotnej retoryki dzielnicy zamkowej był pomnik Bismarcka, ustawiony przed zamkiem w 1903 r. (autorem projektu był Gustav Eberlein). Można więc sądzić, że skojarzenia architektury wilhelmowskiej z czasami Bismarcka, cenionego przez Hitlera za jego wielkomocarstwowe dążenia i politykę germanizacyjną, ułatwiały zachowanie historyzującej zewnętrznej szaty zamku⁴. W ten sposób zamek stanowiłby ideową podstawę dla nazistowskich planów zakładających w przyszłości wieczną obecność Niemiec. Koegzystencja (neo)średniowiecznej architektury wilhelmińskiej rozumianej jako świadectwo potęgi Niemiec oraz ponadczasowych form antycznych wynikała z traktowania ich jako różnych przejawów „germańskiego ducha”.

⁴ Wbrew faktom historycznym, w tym wzajemnej niechęci cesarza Wilhelma II i Bismarcka. Dla Hitlera mógł być istotny przydomek Bismarcka jako „Polakożercy”. Dowodem na uznanie przez Hitlera roli Bismarcka jest choćby nazwanie jednego z pancerników imieniem „Bismarck” w 1938 r. Hitler wykorzystał inaugurację pancernika do pochwały żelaznego kanclerza i włączenia jego postaci w ideologię narodowo-socjalistyczną [Schlie 2014].



Rys. 4. Panorama Dzielnicy Zamkowej z pomnikiem Bismarcka
[Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu]

W obrębie Dzielnicy Zamkowej nie tylko architektura neoromańska niosła ze sobą tego typu skojarzenia, zarówno w czasach Cesarstwa, jak i III Rzeszy. Pozornie neutralna budowla, jaką był otwarty w 1910 r. nowy teatr projektu Maxa Littmanna, została również przebudowana w czasie II wojny światowej według projektu Paula Baumgartena i Hermanna Bartelsa. Zmiany dotyczyły głównie foyer i widowni, gdzie zmieniono łożę na osi na łożę Hitlera. Wynikało to z przekonania, że niemiecki teatr w Poznaniu stanowi „ważne ogniwo w łańcuchu germanizacyj-

nych zabiegów, które na wschodnich kresach od dziesięciu lat podejmuje rząd pruski przeciw słowiańskiemu stanowi posiadania” [Deutsche Bauzeitung 1911: 57].

Pierwotny wybór klasycystycznego kostiumu wynikał z ugruntowanej tradycji dziewiętnastowiecznego historyzmu, w którym antyk, kojarzony z początkami teatru i sztuki, stawał się punktem odniesienia dla budynków tych instytucji. Zarazem fasada poznańskiego teatru wyraźnie nawiązuje do znanych teatrów berlińskich, w tym Nowego Teatru projektu Karla Friedricha Schinkla z lat 1818-1821. Jak pisze Zenon Pałat, to podobieństwo było zamierzone i włączało budynek teatru w Poznanu w obręb germanizacyjnej polityki w Wielkopolsce [Pałat 2011: 182-187]. Potwierdza to też interpretacja grup rzeźbiarskich na fasadzie. Młodzieniec przy lwicy i dziewczyna na lwie odnoszą się do wątków dionizyjskich i apollońskich⁵ oraz *via activa* i *via contemplativa*, a tym samym ukazują wędrowkę „niemieckiego ducha po stolicy pruskich kresów wschodnich”, w której to przewodniczką staje się nie tylko teatr, ale też muzyka [Pałat 2011: 187].



Rys. 5. Max Littmann, teatr w czasie II wojny światowej, 1910 [Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu]

Antyk więc – nie tracąc swoich ponadczasowych konotacji, które „obiecwały” wieczność III Rzeszy – stawałby się jednocześnie świadectwem germańskiej potęgi. Potwierdzeniem obecności tego tropu myślowego w nazizmie są między innymi

⁵ W interpretacji Friedricha Nietzschego i Artura Schopenhauera.

słowa Alfreda Rosenberga: „Jak zewnętrzna statyka rasy nordyckiej jest grecka, to wewnętrzna dynamika jest specyficznie gatunkowa dla północnej nordyckości. Głowa Peryklesa i Fryderyka Wielkiego są dwoma symbolami wartości tej samej rasy – duszy i pierwotnie jednakowego ideału piękna” [Rosenberg 1934: 293].

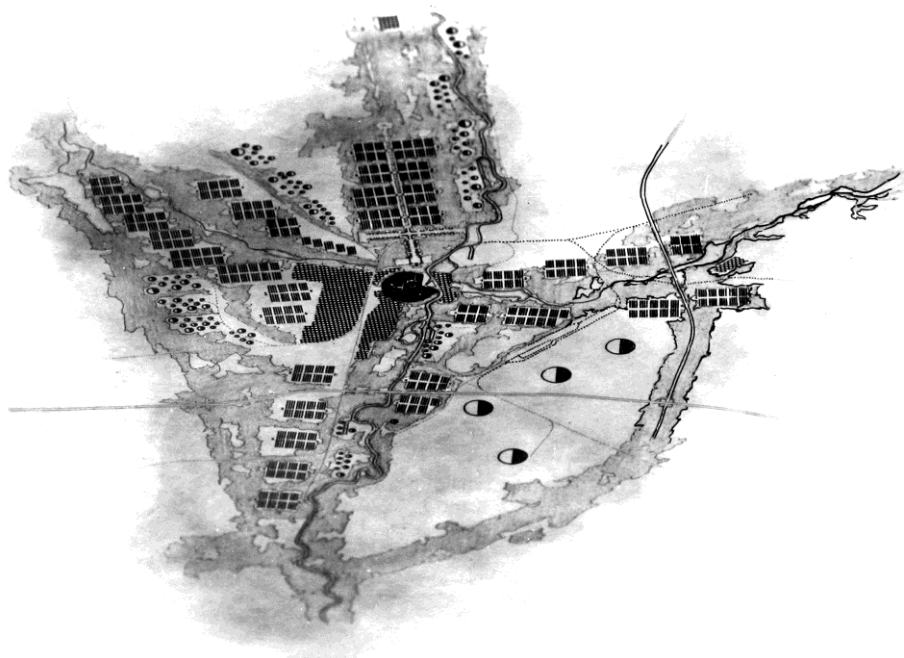
Kolejnym budynkiem, który przez swoją potęgę miał podkreślać przynależność Poznania do III Rzeszy, była wielka hala na szczycie Cytadeli, przewidziana przez Hansa Bernharda Reichowa [Bernhard 2006: 46]⁶ w planie rozszerzenia Poznania z lat 1942-1943. Powstał on na zlecenie Reichstelle für Raumordnung, zgodnie z koncepcją krajobrazu miejskiego (*Stadtlandschaft*)⁷ i zachował się jedynie w formie słownego opisu z niewielką liczbą fotografii słabej jakości. Związki z otoczeniem miały nie tylko wymiar estetyczny, ale przede wszystkim gospodarczy. W tym czasie Wielkopolska była traktowana jako zaplecze frontu wschodniego ze względu na rolnictwo i przemysł przetwórczy, zbrojeniowy oraz surowce, głównie budowlane. Poznań miał być centrum administracyjno-przemysłowym, co określało strukturę na podstawie jednostek przemysłowo-mieszkaniowych zapewniających bliskość pracy i mieszkania [zob. Grzeszczuk-Brendel 2012: 235-250]. Układy zieleni w tych jednostkach miały chronić mieszkańców przed szkodliwymi wpływami zakładów fabrycznych, ale także zapewniać ochronę przeciwlotniczą. Pod kątem tych założeń Reichow przewidywał przemodelowanie struktury miasta, aby zapewnić odpowiednie rozlokowanie poszczególnych rodzajów przemysłu i egalitarny skład mieszkańców. W opisie Poznania urbanista zwracał uwagę na krajobrazowe walory sylwetki Starego Miasta i jej ochronę, a także na Cytadelę jako dominantę krajobrazowo-ideologiczną.

Cytadela – fort Winiary, na początku XX w. straciła wcześniejsze znaczenie w systemie obronnym Poznania, o czym świadczą rozpoczęta w okresie międzywojennym zabudowa stoków i urządzone parki. Choć w okresie II wojny światowej nadal znajdowały się tu obiekty militarne obsadzone oddziałami wojskowymi, to równolegle tworzone plany dzielnicy uniwersyteckiej na Winiarach wskazują na dalszą redukcję funkcji strategicznych. Świadczy o tym także propozycja Reichowa, który w odniesieniu do „szczęśliwie zachowanej” istniejącej zabudowy zaproponował na szczycie Cytadeli lokalizację Hali Ludowej jako *Stadtkrone* / korony miasta [Grzeszczuk-Brendel 2011: 168-174]. Jako dominujący „pomnik architektury niemieckiego Poznania” miała ona być widoczna z każdego punktu miasta

⁶ Reichow od 1939 r. był radcą budowlanym w Szczecinie, gdzie opracował funkcjonalny układ urbanistyczny miasta jako zdecentralizowany organizm wzdłuż Odry [Bernhard, Musekamp 2006: 46].

⁷ W latach 20. XX w. Siegfried Passarge użył tego określenia dla nazwania nowego sposobu analizy miast, aby w ramach wspólnych właściwości wydzielić ich odrębne cechy wykreowane w powiązaniu z otaczającym krajobrazem i wpływami kultury. Używane w geografii określenie zostało następnie przyjęte przez urbanistykę w dążeniu do przezycięcia sprzeczności między miastem a wsią, co wcześniej ujawniło się w projektach dla Frankfurtu z 1939 r. i „funkcjonalnej” Kolonii na początku 1934.

i okolicy, a oprócz miejsca zebrań pełniłaby też funkcję *Weihehalle* (hali upamiętniającej bohaterów).



Rys. 6. Hans Bernhard Reichow, Koncepcja Poznania jako Stadtlandschaft, 1942-1943
[Archiwum Państwowe w Poznaniu]

Koncepcja *Stadtkrone* została zapożyczona z utopijnego projektu Brunona Tauta z 1919 r., ale w nowym kontekście polityczno-ideologicznym zyskała inne, niezgodne z pierwotnymi znaczenia.

Taut, podobnie jak inni ekspresjoniści, nawiązywał do tradycji renesansowych utopii miasta idealnego jako modelu idealnego społeczeństwa, wierzył w przemianę społeczną na drodze duchowej przemiany człowieka i natury – z udziałem artysty/architekta jako twórcy przyszłego świata⁸. W architekturze ekspresjonistycznej symbolem duchowej przemiany stało się szkło jako odmaterializowana materia – w nawiązaniu do idei szklanej architektury / *Glasarchitektur* Paula Scheerbarta. Szkło pozwoliłoby wyzwolić się z brzydoty i nędzy istniejącego świata, odzyskać

⁸ Interpretacja *Stadtkrone* i *Alpine Architektur* Brunona Tauta została przeprowadzona na podstawie artykułu mojego autorstwa (zob. H. Grzeszczuk-Brendel, *Expressionist utopia and dystopia (architecture, literature, film)*, in: *Utopia(s) – Worlds and Frontiers of the Imaginary*, red. M. Rosária Monteiro, M. S. Ming Kong, M. J. Pereira Neto, CRC Press, Londyn–Nowy Jork–Leiden 2017, s. 213-218. H. Grzeszczuk-Brendel 2017: 213-218.

łącność z naturą dzięki nowym możliwościom technicznym, pogodzić postęp i pierwotną czystość człowieka. Swoją wizję rajy na ziemi, po raz pierwszy opublikowaną w 1893 r. [Scheerbart 1893], Scheerbart rozwinął w 1914 r. i zadedykował Brunonowi Tautowi, traktując pawilon szklany na wystawie Werkbundu w Kolonii jako pierwsze urzeczywistnienie wspólnej idei.

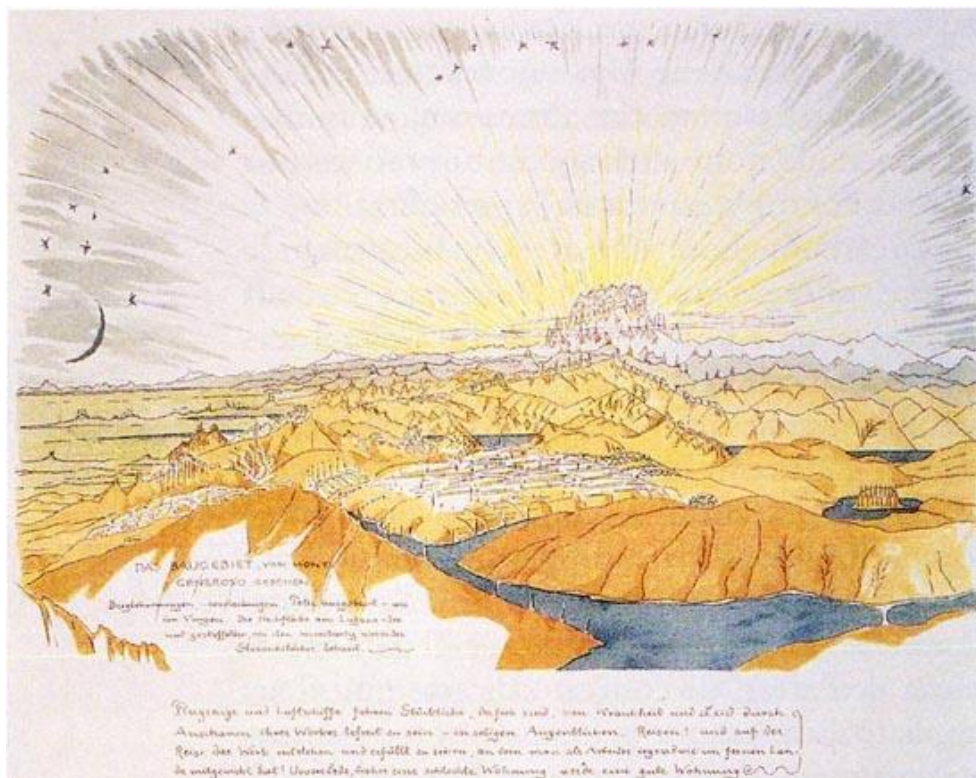
Powiązana z doskonałością człowieka i społeczeństwa idea harmonii natury i przekształcającej ją działalności człowieka została wyrażona przez Tauta także w koncepcji architektury alpejskiej (*Alpine Architektur*) [Taut 1919] z 1919 r. Można ją interpretować jako wizję kosmicznego Gesamtkunstwerku i jako rozwinięcie czy też rysunkową konkretyzację wizji *Kunstnatur* Scheerbarta.

Przekształcenie Alp w dzieło będące syntezą architektury i krajobrazu pozwoliłoby osiągnąć „wieczną harmonię świata” [Pehnt 2005: 45]. O ile *Alpine Architektur* była swobodną kreacją, utopijną wizją, to *Stadtkrone*, opublikowana w 1919 r.⁹, jest utopią miasta przyszłości, wyprowadzoną z przywoływanych przykładów historycznych oraz opatrzoną wyliczeniem niezbędnych kosztów.

Jeśli miasto byłoby odbiciem wewnętrznej struktury człowieka i jego myśli, to realizacja odpowiedniego kształtu miasta wyrażającego duchowe dążenia będzie zwrotnie oddziaływała na system społeczny i człowieka. Ale, jak pisze Taut, nie wystarczą zdrowe mieszkania, ogrody, parki, fabryki i sklepy, jeśli ten korpus będzie pozbawiony głowy. Tronujący nad miastem zespół budynków mieściłby instytucje socjalne, kulturalne i artystyczne, a jednocześnie wyrażał związek z porządkiem kosmicznym. Miały to być cztery wysokie wieże zorientowane według Słońca, stanowiące podstawę najwyższego gmachu górującego jako czysta architektura nad całością. Prześwietlony blaskiem słońca kryształowy budynek tronowałby jak błyszczący diament na znak najwyższego spokoju i pogody duszy oraz ujawniałby istotę ducha i materii z ich lśnieniem, przejrzystością i czystością. *Stadtkrone* jako dowód duchowej harmonii człowieka z samym sobą, innymi ludźmi i kosmosem będzie dominantą, miastem, w którym można będzie mieszkać i żyć nie tylko zdrowo i bezpiecznie, ale szczęśliwie, jeśli jako szczęście – zgodnie z zaleceniami Arystotelesa – będziemy rozumieli świadomość sensu, zaspokojenie wyższych potrzeb egzystencjalnych.

Dążenia Tauta i Scheerbarta, podobnie jak ich wizja społecznego ładu opartego na doskonałości duchowej człowieka i jedności z naturą, są nieprzystawalne do ideologii, które stały u podstaw nazistowskiej koncepcji Reichowa. Podstawowa różnica wynika z odmiennego traktowania człowieka jako członka społeczeństwa: u Tauta wspólnota była tworzona przez człowieka realizującego w niej i przez nią własną wolność i dążenie do duchowej doskonałości: jasności. Natomiast w nazizmie koncepcja społeczeństwa była oparta na dyktaturze władzy, podporządkowaniu pojedynczego człowieka społecznej hierarchii i kontroli partyjnej, ograniczeniu wolności i posłuszeństwie, wykluczeniu Innego.

⁹ Koncepcja była gotowa już w 1917 r., ale dopiero w 1919 r. została opublikowana.



Rys. 7. Bruno Taut, Stadtkrone, 1919

W tym kontekście różnica między szklanymi wieżami *Stadtkrone* a masywnością poznańskiej Hali Ludowej staje się nie tylko różnicą formalną, ale głównie ideową. Scheerbat głosił: „Ziemia bardzo by się przeobraziła, jeśli wszędzie ceglana architektura zostałaby wyparta przez szklaną architekturę. Wyglądałoby, jakby ziemia przyodziła się w brylanty i ozdoby z emalii. (...) Mielibyśmy wówczas raj na ziemi i nie musielibyśmy tęsknić do raju w niebie” [Scheerbat 1914: akapit XVIII]. Reichow nie opisuje dokładnie wyglądu swojej *Stadtkrone*, wspominając w zasadzie o jej potężde i czterech wieżach z umieszczonymi na nich masztami radiowymi. Biorąc jednak pod uwagę, że najwyraźniej podstawą Hali Ludowej miały być zabudowania fortu, a stylistycznie mieściłaby się ona w repertuarze monumentalnych, ciężkich form architektury oficjalnej III Rzeszy, można ją wyobrazić sobie jako potężną bryłę o wielkiej skali, górującą nad miastem i otoczeniem, a z bliska wyeksponowaną przez otaczające ją wielkie place i być może monumentalne schody. Tworzyłyby to nie tylko wizualny pomnik niemieckiego i narodowo-socjalistycznego Poznania, ale pozwalało na „akustyczne” panowanie nad całym *Gau*.

O ile więc autentyczna *Stadtkrone* Tauta wzywałaby do duchowej doskonałości jednostki i społeczeństwa, to pseudo-*Stadtkrone* Reichowa głosiłaby zniewolenie jednostki i podporządkowanie całego społeczeństwa dyktaturze władzy – podobnie jak zamek przebudowany na siedzibę wodza „wiecznej” Rzeszy. Swoisty komentarz do tych dążeń stanowi wyrok dla Artura Greisera, Gauleitera Reichsgau Wartheland. Na podstawie wyroku Najwyższego Trybunału Narodowego został on stracony na Cytadeli przez powieszenie 21 lipca 1946 r.

LITERATURA

- Bernhard K., Musekamp J., 2006, *1945-ein Bruch? Stadtplaner in Stettin und Szczecin*, „Nordost-Archiv”, Nr 15.
- Grzeszczuk-Brendel H., 2011, *Na szczycie i u stóp Cytadeli*, „Kronika Miasta Poznania”, nr 4.
- Grzeszczuk-Brendel H., 2017, *Expressionist utopia and dystopia (architecture, literature, film)*, in: *Utopia(s) – Worlds and Frontiers of the Imaginary*, red. M. Rosária Monteiro, M. S. Ming Kong, M. J. Pereira Neto, CRC Press, Londyn–Nowy Jork–Leiden, s. 213-218.
- Grzeszczuk-Brendel H. (oprac.), 2012, *Zakłady przemysłowe w krajobrazie Poznania w latach 40. XX wieku. Idee Hansa Bernharda Reichowa*, tłum. M. Mikołajczak, „Kronika Miasta Poznania”, nr 3.
- Ingrao Ch., 2013, *Wierzyć i niszczyć. Intelktualiści w machinie wojennej*, tłum. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Pałat Z., 2003, *Pruska „Twierdza na Wschodzie / Die „Zwingburg im Osten”*, w: *Kaiserschloss Posen. Von der „Zwingburg im Osten” zum Kulturzentrum „Zamek” / Zamek Cesarski w Poznaniu. Od „pruskiej warowni na wschodzie” do Centrum Kultury „Zamek”*, red. J. Pazder, E. Zimmermann, CK Zamek, Poczdam–Poznań, s. 55-62.
- Pałat Z., 2011, *Architektura a polityka. Gloryfikacja Prus i niemieckiej misji cywilizacyjnej w Poznaniu w początku XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Pehnt W., 2005, *Deutsche Architektur seit 1900*, Deutsche Verlags Anstalt, Ludwigsburg–Monachium.
- Rosenberg A., 1934, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, Verlag Hoheneichen, München.
- Scheerbat P., 1914, *Szklana architektura / Glasarchitektur*, Verlag Der Sturm, Berlin.
- Schlie U., 2014, *Wie Hitler Bismarck für seine Zwecke nutzte*, „Die Welt”, <https://www.welt.de/kultur/article125180436/Wie-Hitler-Bismarck-fuer-seine-Zwecke-nutzte.html> (dostęp: 20.10.2022).
- Schwendemann H., 2003, *Rezydencja Führera / Der Umbau des Schlosses zur „Führer-Residenz”*, w: *Kaiserschloss Posen. Von der „Zwingburg im Osten” zum Kulturzentrum „Zamek” / Zamek Cesarski w Poznaniu. Od „pruskiej warowni na wschodzie” do Centrum Kultury „Zamek”*, red. J. Pazder, E. Zimmermann, CK Zamek, Poczdam–Poznań, s. 175-208.
- Taut B., 1919, *Alpine Architektur*, Folkwang-Verlag G.m.b.H., Hagen.
- Voss G., 1913, *Die Schloßkapelle. Im Auftrag Er. Majestät Kaiser Wilhelm II*, Ostdeutsche Buchdruckerei u. Verlagsanstalt A.G., Poznań.

**FORMAL AND IDEOLOGICAL AREAS OF THE THIRD REICH
IN POZNAŃ AS THE CAPITAL OF GAU WARTHELAND**

Summary

The architecture of the Third Reich was consciously eclectic, which did not result from its flexibility but rather from a desire to multiply means of persuasion. On the example of Poznań, as the capital of the Gau Wartheland, used forms and their relationship to the existing Prussian tradition can be considered from the perspective of the tasks set for art – Nazification and Germanisation of the areas incorporated into the Third Reich. These ideological foundations of Nazi architecture in Poznań are confirmed primarily by the reconstruction of the former Imperial Castle and the plan for the People's Hall in the Citadel.

Keywords: Nazification, Imperial Castle Poznań, Deutsches Schloss, Stadtkrone, Prussian tradition

