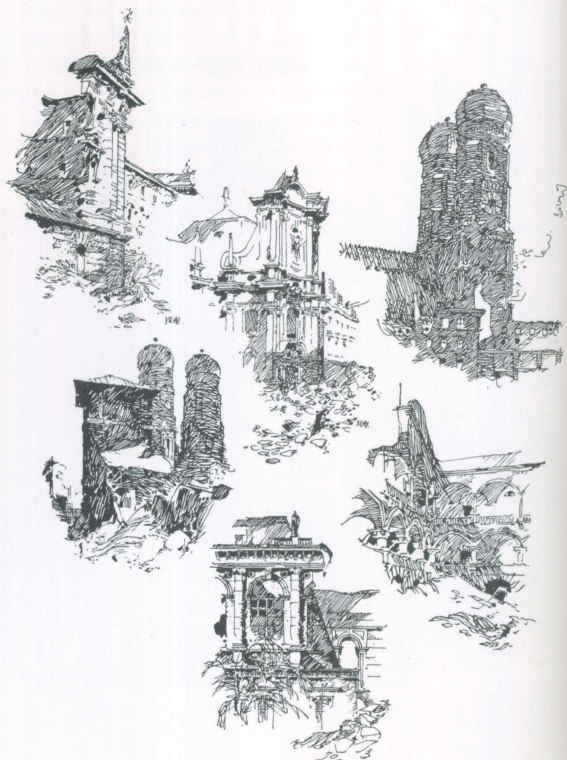
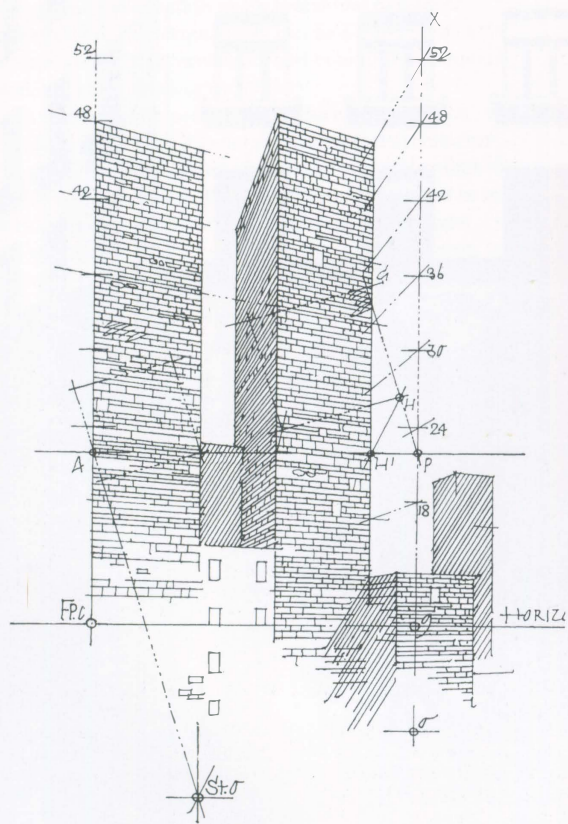
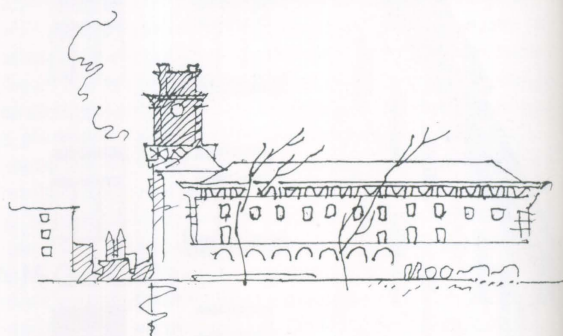
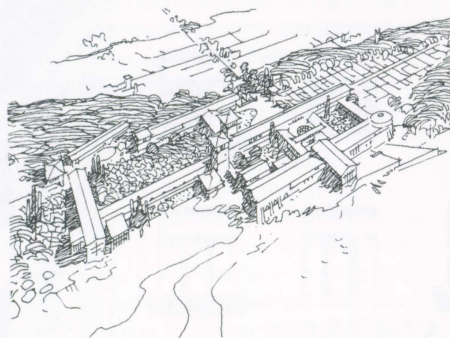
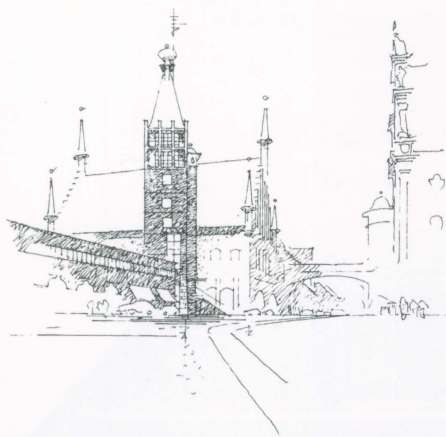




Hans Döllgast *Cheerfully puritanical architecture*

You will not find his name in encyclopedias of world architecture or of modern architecture. While it is not particularly surprising that he is absent from the major reference works on architecture in English, German publications about Döllgast in journals of before and after the Second World War are also scarce. And the few publications that exist are mostly rehased versions for anniversaries. In an age that measures the importance of an architect by the number of publications about him or her, this is a devastating circumstance for Döllgast. Hans Döllgast is conspicuously absent from the history of modern architecture.

However, if you ask architects in Bavaria about formative experiences or influential teachers, his name is likely to be the first that they mention. Is Hans Döllgast a personage of merely local significance, or does he belong in the history of twentieth-century German architecture?

In his *Journal retour*,¹ an unconventional autobiography, not least because chronologically inverted, Döllgast, born in 1891, writes about Munich University as it was in the thirties, describing his own position as a 'mixture of undisputed avant-garde and reserved rearguard'. He was not part of the traditional or even nationalistic rearguard, but he was definitely not avant-garde either at that time. He defies pigeon-holing, so we shall take a closer look at his artistic development.

Hans Döllgast's training at the Technical University of Munich² was significant for him in a number of ways. From Paul Pfann, a brilliant draughtsman, he learnt how to sketch; from Friedrich von Thiersch, a master of architectural representation, he learnt how to use water-colours. Döllgast's working methods were based largely on his considerable graphical skills. He was constantly searching and thinking through the medium of drawing, using drawing as a means of expression for all questions of design – from typography to constructional detail, from perspective to the design of furnishings and fittings. Döllgast's stroke became famous, and was to influence the drawing of all the architects who came to Munich University in those days.

¹ Hans Döllgast, *Journal retour*, 3 volumes, Munich, n.d. Unless stated otherwise, the following quotations relate to these volumes of Döllgast's autobiography; see also the exhibition catalogue: *Hans Döllgast 1891-1974*, Munich, 1987.

² For the history of the Munich architecture faculty and its teachers, see Winfried Nerdinger, *Munich School of Architecture – Technical University of Munich 1868-1993*, Munich, 1993.

Hans Döllgast *Lichtvoetig-puriteinse architectuur*

Noch in het *Lexikon der Weltarchitektur* van Nikolaus Pevsner noch in het *Lexikon der modernen Architektur* komt de naam Hans Döllgast voor. Dat de bekende Engelstalige architectuurencyclopedieën hem niet kennen, is nauwelijks verbazingwekkend, maar ook in Duitse voor- en naoorlogse vaktijdschriften zijn maar een handvol artikelen over hem te vinden. En deze publicaties zijn dan meestal slechts vermeldingen die gewoon van elkaar zijn overgeschreven ter gelegenheid van een jubileum van zijn geboortejaar. In deze tijd, waarin de populariteit van een architect gemeten wordt aan het aantal publicaties over deze persoon, heeft dat een vernietigend resultaat. In de moderne architectuurgeschiedenis bestaat Hans Döllgast niet. Maar toch, als je bij architecten in Beieren navraagt, welke docenten een beslissende invloed op hem of haar hebben gehad, dan wordt zijn naam vaak als eerste genoemd. Is Hans Döllgast alleen een regionaal bekende persoonlijkheid of kan hem ook een plek worden toebedeeld in de Duitse twintigste-eeuwse architectuurgeschiedenis?

In zijn autobiografie *Journal retour*,¹ dat eigenzinnig in omgekeerde chronologische volgorde is geschreven, beschrijft Döllgast de hogeschool voor architectuur in München in de jaren dertig en noemt zijn positie in die context 'een mix van onbetwiste avant-garde en terughoudende achterhoede'. Avantgardistisch was hij in die jaren inderdaad niet, maar hij behoorde ook niet tot de conservatieve regionalistische of zelfs nationalistische achterhoede. Omdat hij niet makkelijk is in te delen is het van belang om zijn artistieke ontwikkeling wat nauwkeuriger onder de loep te nemen.

De opleiding van de in 1891 geboren Hans Döllgast aan de Technische Hogeschool in München² was voor hem in meerdere opzichten belangrijk. Bij de virtueuze tekenaar Paul Pfann leerde hij 'den Strich', bij Friedrich von Thiersch, een van de grote meesters van de architectuurtekening, leerde hij het aquarelleren. De uitzonderlijke beheersing van het tekenen werd kenmerkend voor de werkwijze van Döllgast. Hierbij stond de tekening als ontwerpmiddel centraal in de continue zoektocht naar vormgevend overwegingen, of het nu ging om een lettertype of een architectonisch detail, om een perspectief of een interieurontwerp. De beroemde 'Döllgast Strich' was van beslissende invloed

¹ Hans Döllgast, *Journal retour*, 3 delen, München, z.j. Voorzover niet anders vermeld zijn de citaten met betrekking tot Döllgast's biografie hieruit afkomstig. Zie ook de tentoonstellingscatalogus: *Hans Döllgast 1891-1974*, München, 1987.

² Over de geschiedenis van de architectuurfaculteit München zie ook: Winfried Nerdinger, *Architekturschule München – Technische Universität München 1868-1993*, München, 1993.

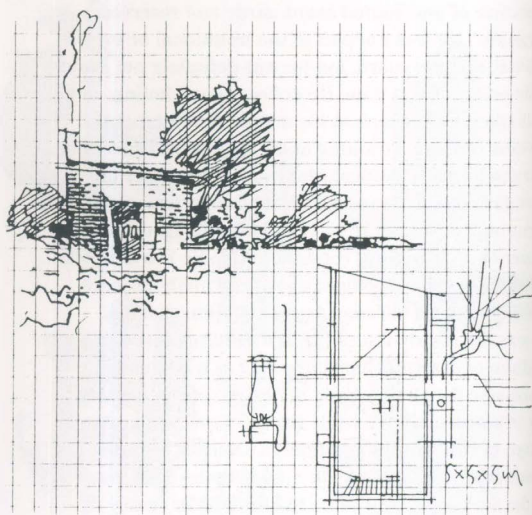
Before the First World War, the outstanding figure at Munich University was Theodor Fischer, a man who left a decisive mark on several generations of architects. One example is Lois Welzenbacher, who studied in Munich more or less contemporaneously with Döllgast, and whose career was analogous to his in many ways. Connections can always be made between Welzenbacher's work and the name of Fischer. Döllgast, however, only gave his teacher Fischer a single, marginal, mention in his recollections. Fischer's architecture, which was tied to tradition and derived inspiration from local examples, was obviously not congenial to him. Guided by Joseph Bühlmann, who wrote a textbook on the history of building forms, Döllgast intensively applied himself to the architecture of antiquity when still a student, and in 1914 he devised an award-winning design for the reconstruction of Pliny's villa. A tendency towards classical architecture, strict, axially-oriented architecture, as well as towards sound masonry, forms a thread throughout Döllgast's oeuvre. As the most important architectural examples, he was thus later to cite Stockholm Town Hall, Stuttgart railway station, Munich University, and the Chilehaus in Hamburg.

After completing his studies and surviving the First World War, three very different architects became important for Döllgast: Richard Riemerschmid, Peter Behrens and Michael Kurz. From 1919 to 1922, he worked in the office of Riemerschmid,³ the Munich master of Jugendstil. Döllgast was later to speak of

op de tekentechniek van alle architecten, die in zijn tijd aan de faculteit studeerden.

De dominante figuur aan de Münchener hogeschool in de periode voor de Eerste Wereldoorlog was Theodor Fischer, die meerdere generaties architecten sterk heeft beïnvloed. Zo is bijvoorbeeld het werk van Lois Welzenbacher, die ongeveer tegelijk met Döllgast in München studeerde en wiens ontwikkeling op die van Döllgast lijkt, heel duidelijk op Fischer terug te voeren. Döllgast vermeldt zijn leraar Fischer in zijn autobiografie maar eenmaal kort. De architectonische leer van Fischer, die traditiegebonden en regionalistisch was, sprak hem duidelijk niet aan. Aangezet door Joseph Bühlmann, auteur van een standaardwerk over historische bouwvormenleer, hield Döllgast zich tijdens zijn studietijd intensief bezig met de architectuur uit de oudheid en schreef hij in 1914 een prijswinnende verhandeling over de reconstructie van de villa van Plinius. Een voorkeur voor het klassieke, voor sobere, axiale architectuur en voor eerlijke baksteenarchitectuur karakteriseert het hele werk van Döllgast. Hij noemt later dan ook als belangrijkste architectonische voorbeelden het raadhuis in Stockholm, het station in Stuttgart, de universiteit van München en het 'Chilehaus' in Hamburg.

Na de universiteit en de Eerste Wereldoorlog, die hij goed doorstond, werden voor hem drie heel verschillende architecten belangrijk: Richard Riemerschmid, Peter Behrens en Michael Kurz. Tussen 1919 en 1922 werkte hij bij Richard Riemerschmid,³ de bekendste Jugendstil-architect uit München. Over Riemerschmid sprak hij later met veel warmte en bewondering, hoewel zijn manier van ontwerpen



4

Riemerschmid with particular warmth and admiration, although Döllgast, with his drawing skills, wondered at Riemerschmid's design methods. 'He was capable of drawing an entire wooden house with all the details on one sheet of Din A4 graph paper, and, as if deciphering it wasn't difficult enough already, he drew things going in all directions. And what completely baffled us, he would set down the most refined plaster and wood mouldings without a spatial impression, and write dozens of complex colours with their numbers down the margin. But it invariably made sense.' From Riemerschmid, Döllgast learned that is not enough just to produce a competent, attractive drawing, as had been customary at Munich University in the nineteenth-century tradition, but that in every design drawing, the 'constructional representation', is essential.⁴

In 1922 he got to know Peter Behrens, who built a gothic-expressive cathedral site hut at the German trade exhibition. Behrens appears to have been greatly impressed by seeing Döllgast still drawing large banners free-hand the night before the exhibition. He worked with Behrens from 1922 to 1926 in his Düsseldorf and Vienna offices. Behrens was not an easy person to get on with. Döllgast described him in a letter

voor de virtueuze tekenaar Döllgast onbegrijpelijk was: 'Hij was in staat om een compleet houten huis inclusief alle details op een A4-tje te tekenen, maar dan wel alles dwars door elkaar, wat de ontcijfering behoorlijk moeilijk maakte. Hij maakte, wat voor ons volstrekt raadselachtig was, de fijnzinnigste stuc- en houtprofielen zonder ruimtelijke schetsen en schreef een dozijn samengestelde kleuren met hun nummers op de rand van het papier. Het klopte altijd.' Bij Riemerschmid leerde Döllgast dat de snelle en aantrekkelijke tekening die gebruikelijk was in de op negentiende-eeuwse traditie gestoelde Münchener hogeschool, niet genoeg was. Voor hem kwam het bij iedere ontwerp-tekening aan op de precisie van de 'constructieve weergave'.⁴

In 1922 leerde hij Peter Behrens kennen, die op dat moment op de Duitse vakbeurs een gotisch-expressieve 'Dombauhütte' bouwde. Naar men zegt was Behrens onder de indruk van Döllgast, toen hij zag dat deze in de nacht voor de opening van de tentoonstelling nog uit de vrije hand grote borden beschilderde. Tussen 1922 en 1926 werkte Döllgast in de Düsseldorfse en Weense bureaus van Behrens. Behrens was geen makkelijk mens. Döllgast beschreef hem in een brief aan zijn verloofde als 'humeurig, lui en vaag'.⁵ Bovendien ontwierp Behrens zelf bijna niets meer. Bij Riemerschmid had Döllgast praktisch geen moge-

5
Winfried Nerdinger, *Richard Riemerschmid – Vom Jugendstil zum Werkbund*, Munich, 1882.

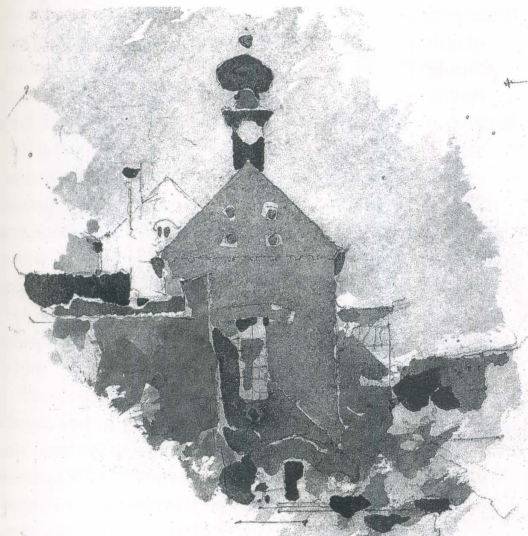
4
Hans Döllgast, *Journal retour*, private ownership, Munich.

5
Letters in private ownership, Munich.

3
Winfried Nerdinger, *Richard Riemerschmid – vom Jugendstil zum Werkbund*, München, 1982.

4
Hans Döllgast, *Journal retour*, privébezit München.

5
Brieven in privébezit München.



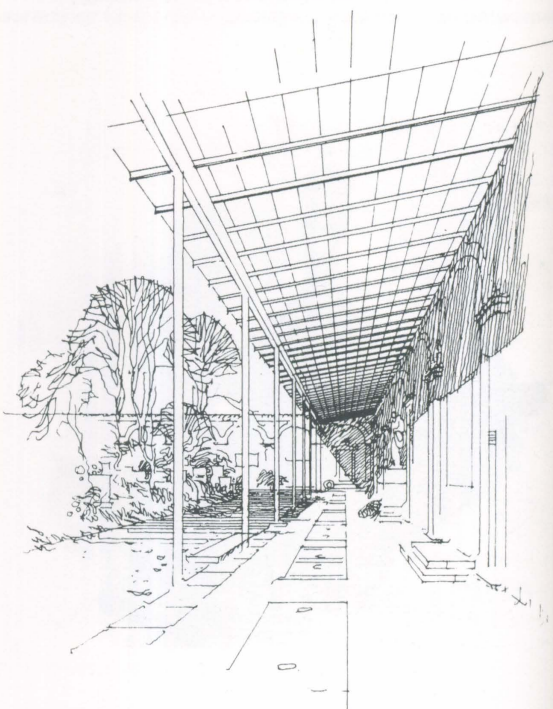
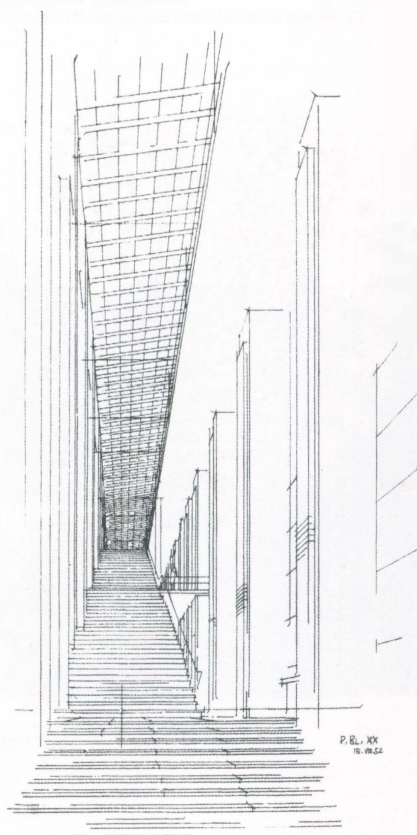
to his fiancée as 'lazy, moody and vague'.⁵ In addition, Behrens hardly did any drawing any more himself. Although Döllgast had very few opportunities for making his own designs at Riemerschmid, he had some 'happy years' there. At Behrens' office – a business 'as nervous as Mr Behrens himself' – he had to take care of nearly all the artistic work himself. Behrens satisfied himself with issuing orders such as, 'do as you like, no, do something round in a square, black, green and gold'. Accordingly, there was no specific direction in Behrens' office; the designs in the twenties oscillated between Expressionism and Neo-Classicism, between the traditional and International Modern. Behrens' office followed fashion, and a virtuoso draughtsman and designer like Döllgast was invaluable in such a situation. In 1914 he wrote to his bride-to-be, 'I don't mean to boast, but I am already regarded as the master here with regard to refinement of form. Negro ornamentation is all the rage here, and I am very good at it, though I say so myself.'

For Döllgast's later work, the Behrens period was to be fairly insignificant, despite his regard for the master. Not all the buildings for which Döllgast drew or was in charge of for Behrens are known, but examples include the college for the St. Peter in Salzburg, and the house at the Weissenhof in Stuttgart.⁶ In the third volume of the *Journal retour*, he wrote: 'In the Stuttgart Weissenhof, a striking parade of a young generation of architects... We of the Behrens atelier, with our tame,

lijkheden gehad om te ontwerpen of zich te ontwikkelen, maar hij had daar wel een goede tijd gehad. In het bureau van Behrens daarentegen, een bedrijf 'zo nerveus als de baas zelf', werd 'bijna het hele artistieke deel aan hem overgelaten'. Behrens volstond met aanwijzingen als 'Doe wat je wilt, of nee, maak het rond in de hoek en zwart, groen en goud.' Het bureau van Behrens kende daarom ook geen eigen stijl; deze zwakte in de jaren twintig tussen expressionisme en neoclassicisme, tussen het traditionele en het Nieuwe Bouwen. Het bureau van Behrens liep de mode achterna en daarom kon het een virtueuze ontwerper en tekenaar als Döllgast uitstekend gebruiken. In 1924 schreef hij aan zijn bruid: 'Overigens ben ik, zonder daar waarde aan te hechten, in het bureau intussen de autoriteit op het gebied van detaillering. "Negerornament" is nu in de mode en daar ben ik zeer bedreven in.'

De tijd bij Behrens had op zijn latere werk weinig invloed, ondanks zijn bewondering voor de oude meester. Welke projecten in het bureau van Behrens door Döllgast zijn begeleid is slechts gedeeltelijk bekend. In ieder geval kunnen de Kollegbau voor de St. Peter in Salzburg en het huis in de Weissenhofsiedlung in Stuttgart hiertoe worden gerekend.⁶ In het derde deel van zijn *Journal retour* schrijft hij daarover: 'In de Stuttgarter Weissenhof is een opzienbarende opmars van een jonge architectengeneratie zichtbaar... terwijl wij, van het bureau Behrens, met ons tamme schoenendoos- en terrashuis zelfs in de achterhoede helemaal achteraan staan.'

Tot het einde van de jaren twintig was Döllgast tijdens



box-like house with a terrace, stood right at the end like a rear guard.

During his student days until the late twenties, Döllgast spent some time in a third practice, that of Michael Kurz in Augsburg. This was only as an occasional collaborator and partner in competitions, but it did make a mark on him. In the *Journal retour* Döllgast recollected, 'What he (M. Kurz) did, was original and thoroughly sound. (...) He had little effect on me, a wanderer who can do everything and throws everything away again.' By that, Döllgast probably just meant that Kurz did not make an artist of him, but he did give him practical experience in building and cooperating with artists, and in dealing freely with both traditional and modern forms and materials. Like few architects of his day, Kurz combined a reduced, historical system of forms with new formal creations. Romanising spaces and windows, Jugendstil finishings and concrete columns make his Herz-Jesu church in Augsburg-Pfersee (1907-1909) one of the most individual buildings of the prewar period in Germany. In the twenties, Döllgast collaborated with Michael Kurz on many churches and competitions. His own work of the thirties, particularly the St. Raphael and St. Heinrich churches, can be seen as organic continuations of that collaboration.

Mastery of the tradition of craftsmanship without being antiquated, a natural treatment of historical and traditional forms without historicising, coming to terms with new materials and modern forms without Modernism; these are characteristics of buildings by a group of architects, including Döllgast, who, already in the twenties, could neither be counted among the radical Moderns nor the backward-looking historicists. Despite the heterogeneous nature of this group, it was accurately characterised and encapsulated in a series of publications entitled *Neue Werkkunst*. In about 30 monographs, buildings by Michael Kurz, Otho Orlando Kurz, Albert Eitel, Hans Herkomer and Werner March were published – all architects who are little mentioned today. In this collection of important *Werkkunst* architects, the first monograph on Döllgast might have appeared, had even architecture not taken the turn that it did in 1933. Indicatively, in an entry in his diary, Döllgast criticized the art historian Heinrich Wölfflin, commenting that he always brought everything to one point, that of the ornament, but 'Werkkunst, the art of crafts, was foreign to him'.

This was the framework in which Döllgast was to be placed, and in which he would have stayed, enjoying only local recognition, if he had not found his way to working with war-damaged building fabric during the reconstruction years; if he had not arrived at a way of expressing himself architecturally that combined a consciousness of history and *Werkkunst* in an almost

zijn studietijd ook nog in een derde bureau werkzaam, dat van Michael Kurz in Augsburg. Hij was hier weliswaar een sporadische medewerker en partner bij prijsvragen, maar toch waren de ervaringen dié hij daar opdeed voor hem vormend. In zijn *Journal retour* herinnerde Döllgast zich: 'Wat Michael Kurz maakte, kwam uit hemzelf en was kerngezoond. (...) Voor mij, de zwerver, die alles kan en vervolgens alles weer weggooit, heeft hij, de kunstenaar, weinig gedaan.' Döllgast bedoelde hiermee slechts dat Kurz van hem geen kunstenaar heeft gemaakt. Hij leerde daar wel de bouwpraktijk kennen, het samenwerken met beeldend kunstenaars en de vrije en onbezorgde omgang met traditionele en nieuwe vormen en materialen. Zoals maar weinig architecten in die tijd verbond Kurz een gereduceerde historische vormtaal met nieuwe vormen. 'Romaniserende' ruimte- en venstervormen, Jugendstildetails en betonnen kolommen maakten bijvoorbeeld de Herz-Jesu-Kirche in Augsburg-Pfersee (1907-1909) tot een van de eigenzinnigste gebouwen van de vooroorlogse periode in Duitsland. In de jaren twintig werkte Döllgast samen met Kurz aan talrijke kerkgebouwen en prijsvragen. Döllgasts eigen werk in de jaren dertig, en dan in het bijzonder de kerken St. Raphael en St. Heinrich, kan gezien worden als een vanzelfsprekend voortvloeiend uit deze samenwerking.

Beheersing van ambachtelijke tradities zonder te vervallen in ouderwetse ambachtelijkheid, een natuurlijke omgang met historische en traditionele vormen zonder historisme, gebruik van nieuwe materialen en moderne vormen zonder modernistisch te worden, dat zijn de kenmerken van het werk van een groep architecten uit de jaren twintig, die noch tot de radicale moderneren, noch tot de terugblikkende historisten gerekend kunnen worden. Hiertoe behoort ook Döllgast. Ondanks de heterogeniteit van deze groep is ze in een serie publicaties onder de naam *Neue Werkkunst* treffend gekarakteriseerd en samengevat. In ongeveer dertig monografieën is het werk van Michael Kurz, Otho Orlando Kurz, Albert Eitel, Hans Herkomer en Werner March gepubliceerd. Dit zijn allen architecten die vandaag de dag meestal ontbreken in de architectuurgeschiedenis. In deze serie over belangrijke *Werkkunst*-architecten, die zich onttrekken aan het predikaat modern of conservatief, had ook de eerste monografie over Döllgast kunnen verschijnen, ware het niet dat zijn werk na 1933 een wending nam. Typerend hiervoor is de kritiek die Döllgast in zijn dagboek leverde op de kunsthistoricus Heinrich Wölfflin, die volgens hem alles tot één ding reduceert, namelijk het ornament, 'maar de *Werkkunst*, die kent hij niet'.

In deze groep kreeg Hans Döllgast ook een plaats, en hij zou een regionale beroemdheid zijn gebleven, ware het niet dat hij zich in de Wederopbouwperiode bezig ging houden met door de oorlog beschadigde gebouwen. Hierin vond hij een architectonische expressie, die een historisch bewustzijn op een eigenzinnige en voorbeeldige wijze combineert met de *Werkkunst*. Zijn 'creatieve restauratie' van de Alte

6

Döllgast's part in Behrens' production in the twenties has been overlooked so far, but it could be largely reconstructed on the basis of the drawings.

6

Het aandeel van Döllgast in het gebouwde werk van Behrens in de jaren twintig is tot nu toe niet in kaart gebracht, men zou het echter vergaand kunnen reconstrueren aan de hand van tekeningen.

unique and exemplary manner. His 'creative restoration' of the Alte Pinakothek,⁷ the St. Bonifaz basilica and the Munich North, East and South cemeteries, makes him stand out in early postwar architecture, which was characterised by suppression of the Nazi period through faceless new buildings without a history. There were occasional attempts in the fifties to retain the readable crimes in the war-destroyed architecture as witnesses and warnings, as, for example, in the case of the Gürzenich in Cologne by Rudolf Schwarz, but no architect has preserved history more convincingly and skilfully than Döllgast. In the reconstruction of the badly damaged Alte Pinakothek in Munich, which had already been released for demolition, Döllgast made the bomb crater readable using the simplest of means. The old structure of the building and the sparing supplements are starkly juxtaposed without any kind of aestheticising. The break in German history was given form in a way that is as convincing as it is natural.

As a measure of this achievement, Döllgast can by all means be compared with Carlo Scarpa. Whereas Scarpa, however, underlined the contrast between old and new in an aestheticising way using material contrasts and joints, thereby creating a new, artistic unity of historical and modern building fabric, Döllgast supplemented destroyed buildings with a simplicity that was both bold and self-evident, so that the buildings restored in this 'creative' way assumed the status of new historical monuments. This historically conscious, lively architecture therefore has nothing to do with any restorative or reconstructive preservation of historic buildings. Steen Eiler Rasmussen called Döllgast's achievement with the Alte Pinakothek, 'absolutely brilliant'. Döllgast once described his simple buildings as 'cheerfully puritanical'. This quality neither fitted in with the need for suppression of the early postwar years nor with the self-representation of the 'economic miracle' period, and it fitted in even less with the post-modernist 'search for identity'. Döllgast's timelessness is likely to keep him in the role of an outsider for a long time to come.

Translation, Claire Jordan

Pinakothek,⁷ de St. Bonifazbasiliek en de Münchener noordelijke, oostelijke en zuidelijke begraafplaats nam volledig afstand van de vroege naoorlogse architectuur die over het algemeen werd gekenmerkt door nieuwbouw zonder historisch besef en identiteit — om de sporen die de geschiedenis had achtergelaten uit te wissen. Er zijn in de jaren vijftig slechts zelden pogingen gedaan om de in de oorlog verwoeste gebouwen, waaraan de misdaad van de nazitijd is af te lezen, te behouden als getuige en als waarschuwing. Een voorbeeld hiervan is de verbouw van de Gürzenich in Keulen door Rudolph Schwarz. Maar geen enkele architect kon zo overtuigend de geschiedenis van een gebouw in stand houden als Döllgast. Bij de restauratie van de sterk verwoeste Alte Pinakothek in München, die eigenlijk al voor sloop was bestemd, heeft hij met zeer eenvoudige middelen de littekens van de bominslagen zichtbaar gemaakt. De oude bouwstructuur en de spaarzame ingrepen zijn zonder enige esthetisering koud naast elkaar geplaatst: een even overtuigende als vanzelfsprekende vormgeving van de breuk in de Duitse geschiedenis.

Om deze prestatie naar waarde te kunnen schatten kan Döllgast zeker met Carlo Scarpa vergeleken worden. Terwijl Scarpa de tegenstelling tussen oud en nieuw esthetiserend naar voren bracht door materiaalcontrasten en voegen naar voren brengt en hiermee een nieuwe artistieke eenheid tussen historische en moderne materie schiep, heeft Döllgast de verwoeste gebouwen op doordachte en tegelijk vanzelfsprekende manier aangevuld. Door gebouwen 'creatief' te restaureren, krijgen deze de status van een *nieuw* historisch monument. Met restaurerende of reconstruerende monumentenzorg heeft deze historisch bewuste en vitale architectuur niets te maken. Steen Eiler Rasmussen noemde Döllgasts prestatie met betrekking tot de Alte Pinakothek 'eenvoudig geniaal'. Döllgast zelf heeft zijn werk eens gekarakteriseerd als 'opgewekt puriteins'. Deze kwaliteit komt niet voort uit de behoefte de eerste naoorlogse periode te verdringen, en ook niet uit de zelfbewuste houding gedurende het *Wirtschaftswunder*, en al helemaal niet uit de postmoderne 'zoektocht naar identiteit'. Döllgasts 'tijdloosheid' zal hem nog lang in de rol van buitenstaander houden.

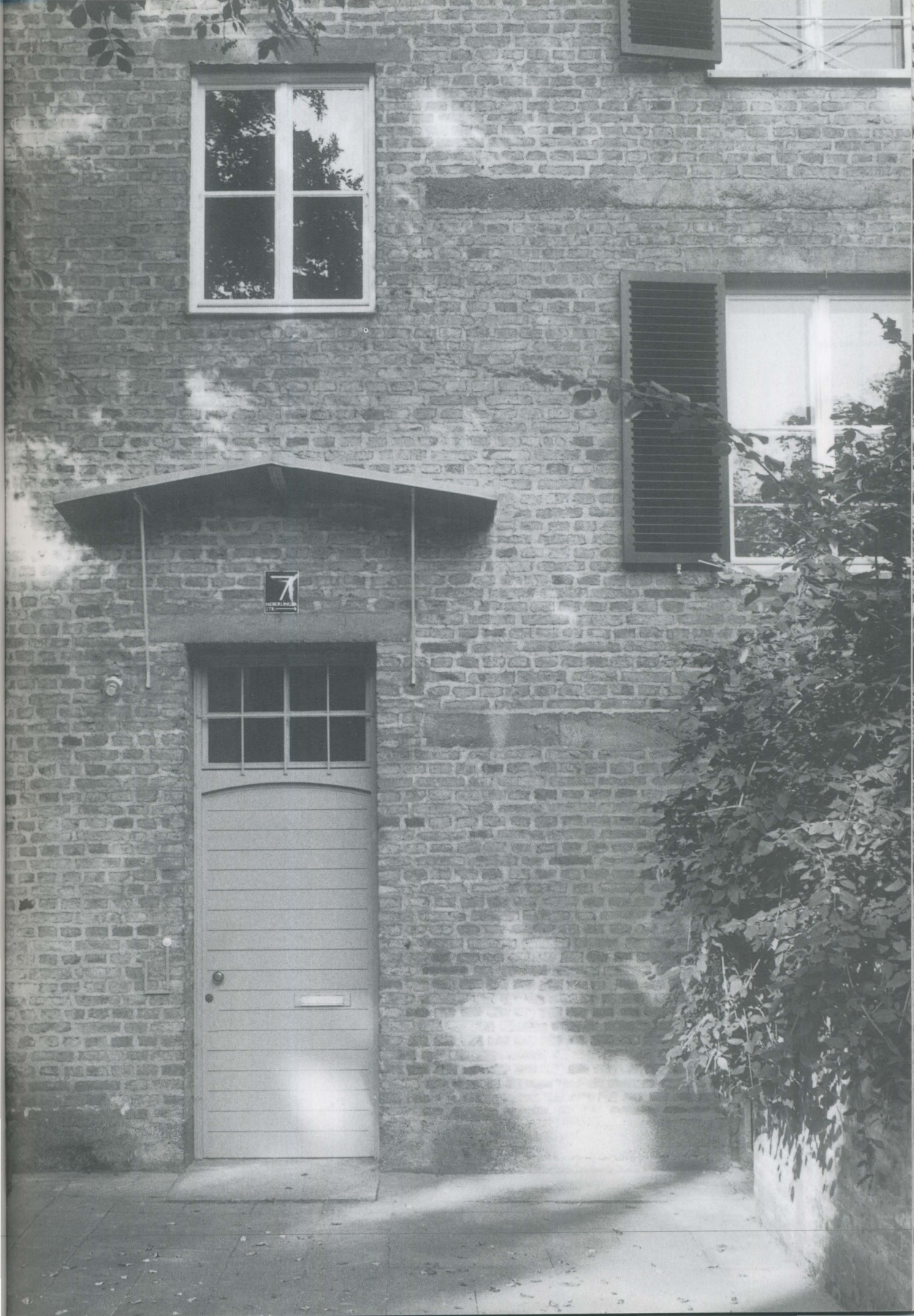
Vertaling, Candice de Rooij, Eireen Schreurs

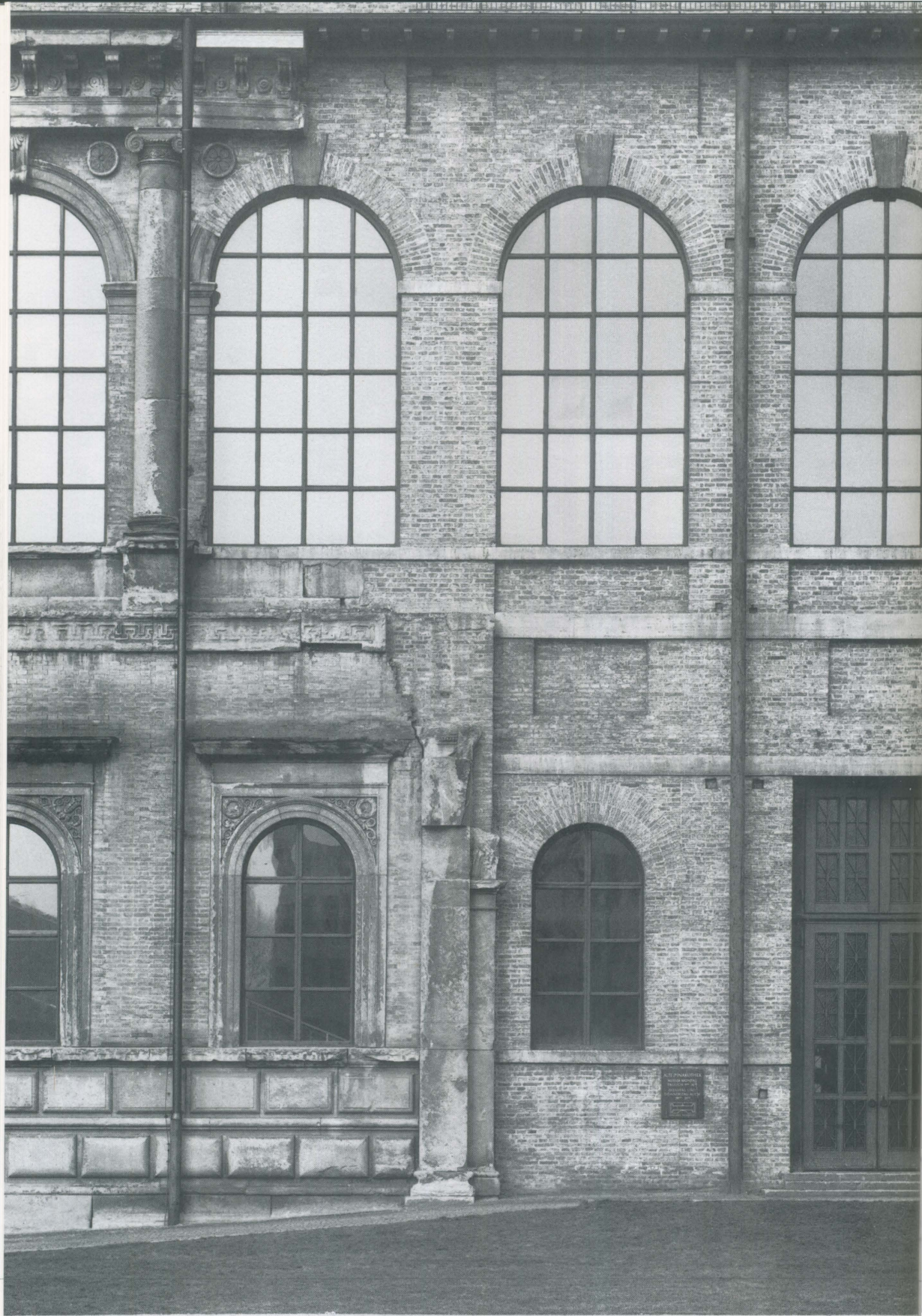
7

See Winfried Nerdinger, 'Hans Döllgast – ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco', in: *Casabella*, No. 636, p. 46-55.

7

Zie ook: Winfried Nerdinger, 'Hans Döllgast – ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco', in: *Casabella*, nr. 636, p. 46-55.



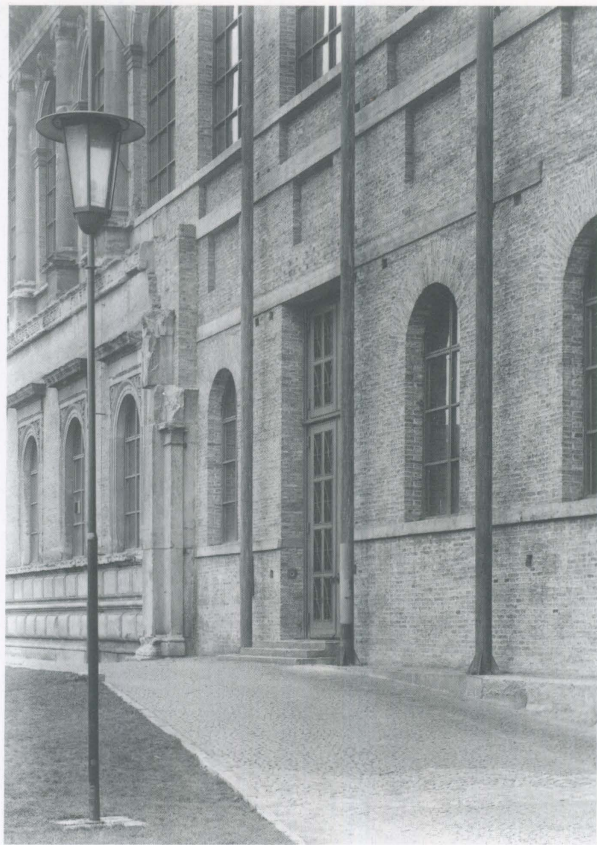


Alte Pinakothek München; Leo von Klenze 1826-1836, gebombardeerd 1944, wederopbouw 1946-1957 door Hans Dollgast /
Alte Pinakothek Munich; Leo von Klenze 1826-1836, destroyed 1944, reconstruction 1946-1957 by Hans Dollgast

↓ Het nieuwe centrale trappenhuis werd door Hans Dollgast in de lengterichting achter de door hem gereconstrueerde zuidgevel geplaatst. De oorspronkelijke monumentale trappen van Von Klenze bevonden zich in de oost- en de westvleugel / The new main staircase was placed by Hans Dollgast parallel to the new part of the south façade reconstructed by him. The original monumental stairs by Von Klenze were situated in the east and west wings

↑ Detail zuidgevel. Dollgast nam de structuur van het oude gebouw over, zijn invulling echter heeft een geheel andere textuur. Door baksteen uit het oorlogspuin te gebruiken en in het zicht te laten, blijft de oorlogswond zichtbaar, het gebouw is museum en oorlogsmonument tegelijk / Detail south façade. Dollgast's infill continues the structural rhythm of the old part, but changes texture. Using the bricks from the war ruins leaving them unplastered, the scar of the war is kept visible, the building is a museum and a war memorial at the same time





↑ ↑ Detail zuidgevel. Het zware reliëf van de oorspronkelijke gevel is ter plaatse van de invulling vervangen door een 'uitgeklede' vlakke gevel, die leeft door de textuurverschillen van de drie onbewerkte, in het zicht gelaten materialen: metselwerk, beton en staal / Detail south façade. Döllgast replaced the heavy relief of the original façade by the subtle differentiation of the texture of the three materials he used: unplastered brickwork, fair-faced concrete and steel

↑ Zuidgevel, overzicht; oost- en westvleugel werden bij de bombardementen in december 1944 en januari 1945 nagenoeg niet beschadigd, het middendeel werd volledig verwoest en door Hans Döllgast opgevuld / South façade, general view; the east and west wings survived the bombing in december 1944 and january 1945, the central part was completely destroyed and reconstructed by Hans Döllgast

→ Detail zuidgevel / Detail south façade

