



KARL SCHNEIDER UND SEINE ARCHITEKTUR DER 1920ER JAHRE
EINE KOMPOSITION VON GEGENSÄTZEN

Monika Isler Binz

KARL SCHNEIDER UND SEINE ARCHITEKTUR DER 1920ER JAHRE
EINE KOMPOSITION VON GEGENSÄTZEN

Dissertation

Vorgelegt im Promotionsausschuss der
HafenCity Universität Hamburg

zur Erlangung des akademischen Grades
der Doktorin-Ingenieurin (Dr.-Ing.)

von

Monika Isler Binz, Dipl. Arch. ETH

aus

Basel (Schweiz)

Vorsitzende des Promotionsverfahrens: Prof. Dr. Lisa Kosok
Erstgutachter: Prof. em. Dr. Dirk Schubert
Zweitgutachter: Prof. Dr. Matthias Schirren

Tag der Disputation: 27. Oktober 2020

Hamburg, im September 2021

„Vor einer mit so viel Gefühl aufgelockerten Masse, die dem Anschein nach so einfach war, wurde keiner gewahr, wie er zu einer Art Glück geführt wurde durch fast unmerkliche Biegungen, durch Wendungen, die kaum merklich waren und zugleich allmächtig; und durch jene tiefe Verbindung des Regelmäßigen mit dem Unregelmäßigen, die er [der Architekt] in sein Werk eingeführt und darin verborgen hatte und die ebenso mächtig war wie unbeschreiblich.“

aus: Paul Valéry, *Eupalinos oder Der Architekt*.¹

¹ Valéry 2017 [1923], S. 49.

Zusammenfassung

In den 1920er und 1930er Jahren für sein Werk international anerkannt, geriet der deutsche Architekt Karl Schneider (1892–1945) nach seiner Emigration und seinem frühen Tod bald in Vergessenheit. Ab den 1970er Jahren wurde Schneider zwar wiederentdeckt, doch beschränkt sich die Wahrnehmung seiner Entwürfe bis heute auf einen eher regionalen Kontext. Auffallend dabei ist die Vielfalt der Bewertungen, die das Werk des Architekten entweder als äußerst bedeutenden Beitrag zur Entwicklung der Moderne, als regionale, moderatere Variante des Neuen Bauens oder schlicht als freies und für sich stehendes Werk sehen.

Vor dem Hintergrund dieser unterschiedlichen Betrachtungsweisen steht die Ausarbeitung einer übergeordneten Charakterisierung von Schneiders Hamburger Werk im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit. Etwaige Zusammenhänge zwischen der Beschaffenheit von Schneiders Architektur und deren heterogener Bewertung sollen untersucht sowie eine Kontextualisierung des Werks vorgenommen werden. Die Arbeit beleuchtet zum einen die Rahmenbedingungen von Schneiders Wirken, um die spezifischen Merkmale seiner Architektur im Zusammenhang ihrer Entstehungszeit besser beurteilen zu können. Zum anderen werden im Sinne eines Querschnitts durch die verschiedenen Bautypen ausgesuchte Gebäude und Entwürfe des Architekten eingehend betrachtet und die daraus gezogenen Erkenntnisse zu einer allgemeinen Aussage über Schneiders Werk zusammengeführt.

Als Ergebnis dieser Analyse hat sich mit der *Komposition von Gegensätzen* ein zentrales Motiv aus Schneiders Entwürfen herauskristallisiert. Es tritt auf verschiedenen Ebenen auf und umfasst städtebauliche, baukörperliche, räumliche, typologische, konstruktive sowie gestalterische Aspekte. Kennzeichnend ist dabei, dass nicht die Gegensätze an sich, sondern die aus ihrer Komposition entstehende, spannungsvolle Harmonie den Ausdruck von Schneiders Architektur prägt und zu deren Vielschichtigkeit beiträgt. Für die Einordnung in den zeitgenössischen wie auch architekturhistorischen Zusammenhang ist die Entwicklung dieses Prinzips wie auch der für Schneider typischen Formensprache bereits in der ersten Hälfte der 1920er Jahre und damit in einer durchaus vielfältigen Entwicklungsphase des Neuen Bauens ausschlaggebend. Im Sinne eines differenzierten Modernebegriffs verkörpert Schneider sich an Prinzipien und nicht an stilistischen Vorgaben orientierende Architektur ein auf der künstlerischen Komposition beruhendes, in seiner Qualität herausragendes und richtungsweisendes Werk der Frühmoderne.

Abstract

Internationally recognized for his work in the 1920s and 1930s, the German architect Karl Schneider (1892-1945) fell into oblivion for a long time after his emigration and early death. Although Schneider was rediscovered from the 1970s onwards, the perception of his designs is still limited to a more regional context. Remarkable is the diversity of evaluations, which see the architect's work either as an extremely significant contribution to the development of modernism, as a regional, more moderate variant of *Neues Bauen*, or simply as a free and independent work.

In view of these different perspectives, the present study focuses on the elaboration of a superordinate characterization of Schneider's Hamburg work. Possible connections between the nature of Schneider's architecture and its heterogeneous evaluation are examined and a contextualization of his achievements is undertaken. On the one hand, the work illuminates the general conditions of Schneider's work in order to assess appropriately the specific characteristics of his architecture in connection with its time of origin. On the other hand, selected buildings and designs by the architect are evaluated in detail in the sense of a cross-section through various building types. The insights thereby gained are brought together to a general statement on Schneider's oeuvre.

As a result of this analysis, the *composition of opposites* has emerged as a central motif from Schneider's designs. It appears on various levels and comprises urban planning, structural, spatial, typological, constructive and design aspects. A significant feature of Schneider's architecture is that it is not the contrasts as such, but the intriguing harmony resulting from their composition that characterises the expression of Schneider's architecture and contributes to its complexity. The development of this principle and of Schneider's typical formal language already in the first half of the 1920s, and thus in a very diverse phase of the development of „Neues Bauen“, is decisive for the classification in the contemporary as well as the architectural-historical context. Schneider's architecture, which is based on principles and not on stylistic specifications, represents in the sense of a differentiated concept of modernity a pioneering work of early modernism based on artistic composition and outstanding in its quality.

INHALTSVERZEICHNIS

1	Thema und Fragestellung	
1.1	Einleitung	9
1.2	Forschungsstand	19
1.3	Zielsetzung und forschungsleitende Fragen	36
2	Vorgehen	
2.1	Forschungsansatz und -design	39
2.2	Quellenlage und untersuchtes Material	40
2.3	Fallauswahl und Methode	46
2.4	Aufbau der Arbeit	51
3	Hintergrund und Prägungen	
3.1	Familie und Kindheit	53
3.2	Berufslehre und Kunstgewerbeschule Mainz	54
3.3	Erste Berufserfahrungen	61
3.3.1	Lossow & Kühne, Dresden	61
3.3.2	Walter Gropius, Berlin	65
3.3.3	Peter Behrens, Neubabelsberg	78
3.3.4	Unterbrechung durch Kriegsdienst	91
3.3.5	Heinrich Straumer, Berlin	94
4	Rahmenbedingungen und Einflüsse	
4.1	Neuanfang an der Elbe	103
4.2	Selbständige Tätigkeit als Architekt	111
4.2.1	Bezugsrahmen Hamburg und Altona	115
4.2.2	Interdisziplinäre und berufliche Netzwerke	123
4.2.3	Konkrete Arbeitsbedingungen	143
4.2.4	Lehrtätigkeit an der Landeskunstschule	147
4.2.5	Anerkennung und Ablehnung	150
4.3	Veränderte Vorzeichen	157
4.3.1	Folgen der neuen Machtverhältnisse	158
4.3.2	Exil in den USA	165

5	Architektur für eine neue Zeit	
5.1	Kontext der neuen Architektur	171
5.2	Betrachtete Einzelwerke	180
5.2.1	Haus Michaelsen	185
5.2.2	Wohnblock Habichtsplatz/Habichtstraße	201
5.2.3	Verwaltungsgebäude der Norddeutschen Wollkämmerei	221
5.2.4	Klein- und Kleinstwohnungen Dulsberg	233
5.2.5	Haus Müller-Drenkberg	245
5.2.6	Röntgenröhrenfabrik C. H. F. Müller	257
5.2.7	Haus Ridder	271
5.2.8	Kunstaustellungsgebäude	279
5.2.9	Tankstelle Dapolin Rothenbaumchaussee	291
6	Kompositorische Grundlagen	
6.1	Zentrale Entwurfsmerkmale	301
6.1.1	Einbettung in den Kontext	302
6.1.2	Ausbildung des Baukörpers	309
6.1.3	Raumkonzeption	321
6.1.4	Organisation und Konstruktion	335
6.1.5	Gestalterische Grundlagen	353
6.2	Hauptmotiv auf unterschiedlichen Ebenen	365
7	„Er will keinen Stil schaffen, und er hält sich keineswegs für fertig.“	
7.1	Im Spannungsfeld seiner Zeit	371
7.2	Konkrete Referenzen, Bezüge und Inspirationen	381
7.2.1	Reisen und Bibliothek	383
7.2.2	Architektonische Bezugssysteme	388
7.3	Positionierung im zeitgenössischen Kontext	398
7.4	Fazit und Ausblick	406
	Anhang	
	Dank	413
	Abkürzungsverzeichnis	415
	Literaturverzeichnis	416
	Abbildungsnachweis	438

1 Thema und Fragestellung

1.1 Einleitung

Das Werk des 1892 in Mainz geborenen Architekten Karl Schneider rückt seit einigen Jahren vermehrt in den Fokus einer breiteren Öffentlichkeit. Insbesondere im Hamburger Kontext wecken die Strahlkraft seiner Bauten und Entwürfe, seine beruflichen Stationen bei Meistern wie Peter Behrens oder Walter Gropius sowie seine Bedeutung für die moderne Architektur zunehmendes Interesse. Thematisch mit dem Architekten verknüpfte Veranstaltungen und Publikationen, unter anderem auch im Rahmen des 100-jährigen Jubiläums des Bauhauses im Jahr 2019, erfreuen sich entsprechend großen Zuspruchs.

Lange war dem aber nicht so. Nach dem abrupten Ausbremsen von Schneiders steiler Karriere durch die nationalsozialistischen Machthaber ab 1933, nach seiner Emigration ins Chicagoer Exil 1938 und seinem frühen Tod im Jahr 1945 geriet der einst so bekannte und erfolgreiche Architekt längere Zeit in Vergessenheit. Auch nach der in den 1970er Jahren einsetzenden, mit der Aufarbeitung der architektonischen Moderne einhergehenden Wiederentdeckung Schneiders war der Architekt immer noch eher ein Geheimtipp, der vor allem einem lokalen Fachpublikum bekannt war.

Zeitgenössische Dokumentation einer steilen Karriere

Dies erstaunt, wenn die Literatur aus der Zeit vor Schneiders Emigration gesichtet wird. Zeitgenössische Publikationen im In- und im Ausland stellten das Werk des Architekten zahlreich, ausgiebig und im Bewusstsein seiner hohen Qualität vor. Bereits einige von Schneiders ersten eigenständigen Arbeiten wurden in den frühen 1920er Jahren in Architekturzeitschriften veröffentlicht.¹ Mit der Aufnahme des 1923/24 in Hamburg-Blankenese erstellten Haus Michaelen in

¹ Siehe Behne, Adolf, „Der Wettbewerb der Turmhaus-Gesellschaft“, in: *WMH* 7 (1922–1923), S. 58–67, hier S. 64; Fries, „Arbeiten“, in: *BG* 7 (1925), H. 3, S. 135 u. 137–141 [Abbildungen]; ders., „Zum Modellwettbewerb für eine Exportmesse in Hamburg“, in: *BG* 7 (1925), H. 14, S. 950–961, hier S. 958f.

die dritte Auflage von Heinrich de Fries' Buch *Moderne Villen und Landhäuser* fand 1925 erstmals ein realisierter Bau Schneiders Eingang in eine Buchpublikation.² Und nur ein Jahr später schrieb de Fries wiederum über Haus Michaelson in seinem Buch *Junge Baukunst in Deutschland*: „Selten treten die neuen Grundlagen der Baukunst so klar in die Erscheinung, wie bei diesem Bauwerk, das nicht nur für seinen Urheber programmatisch genannt werden muss.“³

Es folgten vor allem in der zweiten Hälfte der 1920er und in den frühen 1930er Jahren eine Vielzahl von Darstellungen in nationalen und internationalen Veröffentlichungen, darunter auch in so bedeutenden Büchern wie Walter Gropius' erstem Band *Internationale Architektur* aus der Reihe der *Bauhaus-Bücher*, mehreren Publikationen von Adolf Behne und Bruno Taut, Ludwig Hilberseimers *Internationale Neue Baukunst*, Alberto Sartoris' *Gli elementi dell'architettura funzionale* oder Henry-Russell Hitchcocks *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*.⁴ Die Präsentation von Schneiders Ausstellungsgebäude für den Kunstverein in der 1932 im Museum of Modern Art (MoMA) gezeigten Ausstellung *Modern Architecture. International Exhibition* und die Aufnahme dieses Baus sowie von Haus Werner in die dazugehörige Publikation *International Style. Architecture since 1922* von Henry Russell Hitchcock und Philip Johnson stellten schließlich einen der Höhepunkte von Schneiders Publizität dar.⁵

Eine erste monographische Publikation über Schneiders Schaffen erschien zum Jahreswechsel 1928/29 in der Reihe *Neue Werkkunst* und wurde wiederum von de Fries herausgegeben.⁶ Die Monographie mit dem Titel *Karl Schneider Bauten*

² Siehe Fries, *Moderne Villen*, 1925, S. IX u. 89–92.

³ Fries, *Junge Baukunst*, 1926, S. 93–110, hier S. 93.

⁴ Siehe Gropius 1925, S. 66; Behne 1926, S. 27; ders. 1927, S. 111 u. 116; ders. 1928, S. 56; Taut, *Bauen*, 1927, S. 38f.; ders., *Wohnhaus*, 1927, S. 110f.; ders., *Neue Baukunst*, 1929, S. 75, 83, 137f. u. 180f.; Hilberseimer 1928 [1927], S. 52; Sartoris 1932, S. 256–261; Hitchcock 1993 [1929], S. 192, 194f. u. Abb. 51 [o. S.]. Zur publiz. Wahrnehmung von Schneiders Werk siehe Jaeger 1992.

⁵ Siehe Hitchcock/Johnson 1932, S. 210–213.

⁶ Siehe Fries 1929. Zu den Architektenmonographien aus der Reihe *Neue Werkkunst* siehe Jaeger, *Werkkunst*, 1998.

beinhaltet neben einer Einführung von de Fries eine umfangreiche Werkauswahl sowie bei einem Teil der Auflage einen mit zusätzlichem Bildmaterial versehenen Inseratenabschnitt. De Fries bezeichnete die Publikation ob ihres frühen Erscheinungsdatum – Schneider war damals erst 36 Jahre alt – als eine „Geschichte eines Arbeitsabschnittes“, nicht wissend, dass das Buch schon den Löwenanteil von Schneiders architektonischem Werk enthalten sollte. Klar war de Fries zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits die Bedeutung von Schneiders Œuvre, sah er doch in der Monographie ein Buch, das „in der Vielfältigkeit seiner Bilder zugleich ein Stück Geschichte der Baukunst von morgen verheißungsvoll zu umreißen scheint.“⁷ Ebenfalls 1929 erschien eine weitere, rund zwanzig Projekte enthaltende Publikation im fernen Japan.⁸ Die unter dem Titel *Kāru Shunaideru sakuhinshū* veröffentlichte Nummer der Zeitschrift *Kenchiku jidai* war ausschließlich Schneiders Bauten gewidmet und entstand früh in einer Reihe von monothematischen Heftausgaben, die unter anderem das Bauhaus in Weimar sowie die Arbeiten von Adolf Meyer, Walter Gropius, Antonin Raymond, Frank Lloyd Wright und Richard Neutra vorstellten.⁹

Nur zwei Jahre später, 1931, wurde Schneiders Werk gleich zweifach ausführlich gewürdigt. Zum einen veranstaltete die Hamburgische Sezession im Rahmen ihrer 10. Ausstellung die Sonderausstellung *Karl Schneider. Architektur in den neuen Räumlichkeiten* des Kunstvereinsgebäudes.¹⁰ Diese Werkschau wurde dem Architekten zum Dank für sein großes Engagement im Zusammenhang mit dem Bau des Ausstellungsgebäudes gewidmet; sie zeigte nicht nur Schneiders vollendete Bauten, sondern viele nicht realisierte Projekte und gewährte damit einen Einblick in sein sich über zahlreiche Baugattungen erstreckendes

⁷ Fries 1929, S. VIII.

⁸ Siehe *Kāru Shunaideru sakuhinshū*, [übersetzt: Die Werke von Karl Schneider], 1929. Der Hinweis auf diese Publikation stammt aus: Musicant 2012, S. 173–180, hier S. 174, Anm. 12.

⁹ U. a. konnten folgende weitere Heftnummern von *Kenchiku jidai* in diesem Zusammenhang recherchiert werden: *Bauhausu Weimāru hen* (1929), *Adorufu Maieru sakuhinshū* (1929), *Warutā Guropiusu sakuhinshū* (1930), *A. Reimond sakuhinshū* (1931), *Franku Roido Raito to Tariaisen* (1931), *R. J. Noitora sakuhinshū* (1931), *Work from people around Wright* (1931).

¹⁰ Kunstaussstellungsgebäude in Hamburg-Rotherbaum (1929/30), KSA, KS 18; siehe Kap. 5.2.8 S. 279–289.

und entsprechend vielseitiges Werk.¹¹ Dokumentiert wurde die Ausstellung in Form eines kleinen Katalogs, der Schneiders „Idealismus zugleich mit der ihm verliehenen schöpferischen Kraft“ erwähnte, die es ihm ermöglichten, „über das Geforderte hinaus ein der Zukunft gemäßes Kunstwerk zu schaffen, das notwendig wirken muß auf alle, die mit ihm in Berührung kommen.“¹² Zugleich sprach der Text bereits die Anfeindungen an, denen Schneider ausgesetzt war, und gab der Hoffnung Ausdruck, dass die Ausstellung einige der Kritiker Schneiders von der Qualität seiner Entwürfe überzeugen möge.¹³ Wie viele andere Exponenten der modernen Architektur war Schneider nämlich ins Visier von konservativ ausgerichteten, aber auch wirtschaftlich motivierten Kreisen geraten und vor allem für technische Mängel an seinen Bauten kritisiert worden.¹⁴

Zum anderen wurde ebenfalls 1931 das Werk des Architekten im Rahmen einer unter dem Titel *Neue Arbeiten von Prof. K. Schneider – Hamburg* publizierten Sondernummer der Zeitschrift *Der Baumeister* gewürdigt.¹⁵ Neben Schneiders Kunstverein und zahlreichen seiner Einzelwohnhäuser zeigt das Heft eine Aufstellung mit 23 Typengrundrissen für Kleinwohnungen sowie mehrere Konstruktionsdetails von Einzelhäusern. Den Sinn hinter dieser Zusammenstellung erschließen die textlichen Erläuterungen von Guido Harbers, welche die „differenzierten, jedem Zwecke vollendet angepaßten Grundrißlösungen der Einfamilienhäuser“ als eine direkte Folge der ausgeprägten „Schulung und Erfahrung,

¹¹ Die Bilder der Ausstellung liefern heute die einzigen Hinweise auf gewisse Zeichnungen, die 1943 den Bombennächten zum Opfer gefallen sind; siehe 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, KSA, KS 156. Außerdem befinden sich auch Bilder der Ausstellung im Nachlass von Karl Moser, der Schneider in Zusammenhang mit dem Bau des Zürcher Kunsthauses nach Material zum Kunstverein gefragt hat; siehe gta, Bestand 33, Sign. 1933-2. Für den Hinweis auf diese Bilder u. die entsprechende Korrespondenz danke ich Daniel Weiss vom gta Archiv.

¹² 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. Verbunden mit einer Sonder-Ausstellung Karl Schneider. Architektur, 1931, S. 8.

¹³ Vgl. ebd., S. 8.

¹⁴ Zu den publizistischen Angriffen auf Schneider siehe Kap. 4.2.5, S. 155ff. Da diese vor allem auch berufspolitischen Propagandazwecken dienten u. weniger Ausdruck einer objektiven Architekturkritik waren, werden diese Publikationen im Zusammenhang mit der Bewertung Schneiders nicht weiter erörtert.

¹⁵ Siehe Harbers 1931, S. 377–416 u. T. 106–116.

welche der Architekt in seinen zahlreichen Mietwohnungsbauten in grundriß-technischer Hinsicht gesammelt hat“, darstellen.¹⁶ Die gezeigten Baudetails stellen bis heute die einzige zeitgenössische Auseinandersetzung mit Schneiders Werk auf der Ebene der Baukonstruktion dar.

Bezugspunkt all dieser Publikationen war die große Anzahl an Bauten und Entwürfen, die Schneider in nur wenigen Jahren, zwischen der Aufnahme seiner selbständigen Tätigkeit im Mai 1921 und der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933 erarbeitet hat.¹⁷ Dazu ist anzumerken, dass der Löwenanteil an Bauten und Projekten in der erstaunlich kurzen Zeit zwischen 1926 und 1929 entstanden ist – entsprechend schrieb Hitchcock 1929 „that he [Schneider] alone since 1925 has executed quite as much building as the total production of the new manner in France and Holland in those years.“¹⁸ Die ersten Bauten konnte der Architekt schon bald nach der Aufnahme der selbständigen Tätigkeit im Zeitraum 1921/22 erstellen, bereits 1923/24 folgte mit dem Haus Michaelson in Hamburg-Blankenese ein Bau, der Schneider weitherum große Anerkennung brachte. Nach einigen Wettbewerbsteilnahmen schaffte Schneider dann 1926 mit seinem ersten Preis beim städtebaulichen Wettbewerb für die Planung der Jarrestadt in Hamburg-Winterhude endgültig den beruflichen Durchbruch. Die 1927/28 erfolgte Realisation des zentralen Wohnblocks „Raum“ in diesem Planungsgebiet reiht sich in eine Serie von Großwohnbauten ein, mit denen Schneider das Gesicht Hamburgs maßgeblich prägte. Viel Anerkennung gewann Schneider auch mit seinen Einzelhäusern, die in neuartiger Form den neuen Bedürfnissen der Menschen und ihrer Zeit Rechnung trugen. Das Werk des Architekten umfasst aber auch andere Bauaufgaben: unter anderem erarbeitete er Entwürfe für Tankstellen, Kulturbauten, Sportbauten, Bürogebäude, Schulen, Krankenhäuser sowie mehrere städtebauliche Planungen. Die

¹⁶ Ebd., S. 377–416, hier S. 382.

¹⁷ Zwar war Schneider auch nach 1933 noch als Architekt tätig, doch konnte er bis zu seiner Emigration 1938 nur einige wenige Umbauten, Abstellhallen, Büro- und Lagerräumlichkeiten für die Opel Dello AG sowie ein kleines Einzelhaus in Hamburg-Nienstedten realisieren. Seine Wettbewerbsteilnahmen wurden nach 1933 allesamt nicht prämiert.

¹⁸ Hitchcock 1993 [1929], S. 195.

hohe Qualität von Schneiders Werk kann nicht nur an der Veröffentlichungsdichte abgelesen werden, sondern findet Ausdruck in der häufigen Betonung der Klarheit der Entwürfe, ihrer harmonischen Komposition sowie ihres individuellen, modeunabhängigen Charakters.

Nach 1938 erfolgte Umwertung

Ein Blick auf die Bewertung und Einordnung von Schneiders Œuvre nach dessen Emigration beziehungsweise Tod offenbart eine sich von der früheren Berichterstattung in einigen Punkten stark abhebende Beurteilung. Neben der differenzierteren Betrachtung durch die historische Distanz mögen folgende Aspekte hierzu beigetragen haben: Erstens war der architektonische Stellenwert Hamburgs und Altonas in den 1920er und 1930er Jahren ein anderer als der heutige. Während Bruno Taut 1929 in *Die neue Baukunst* in Bezug auf den Wohnungsbau, aber auch allgemein auf die moderne Architektur von Zentren spricht, „von deren wichtigeren Hamburg, Frankfurt a. M. und Berlin als Sammelpunkte mit besonderem Charakter zu nennen“ seien, würde heute die Aufzählung architektonisch relevanter Städte sicherlich anders ausfallen.¹⁹ So kann die rückblickende Sichtweise die damalige Situation durchaus aus der eigenen Position heraus verzerrt wahrnehmen. Zweitens beeinflusst die kriegsbedingte Zerstörung von Schneiders öffentlichen Bauten, dem Ausstellungsgebäude für den Kunstverein und dem Kino Emelka-Palast, den Blick auf sein Werk bis heute, da dadurch hauptsächlich noch private Wohnhäuser und Mietwohnbauten des Architekten existieren, die weniger im Fokus der Öffentlichkeit stehen. Drittens ist auch aufzuführen, dass der Architekt selbst kein schriftliches Zeugnis seiner architektonischen Haltung hinterlassen hat; dies erschwert die Einschätzung von Schneiders Werk bis heute.²⁰ Und schließlich schaffte er es im Gegen-

¹⁹ Taut, *Neue Baukunst*, 1929, S. 44.

²⁰ Die bisher nicht zuordenbare Publikation *Eigenheim und Garage* von Karl Schneider u. Willi Kaempfert von 1939 kann inzwischen klar dem später ebenfalls in Hamburg tätigen Architekten Karl Schneider (1908–1994) zugeschrieben werden; siehe „Beruflicher Lebenslauf von Karl Schneider“, Bestand Karl Schneider, HAA. Publiziert wurde einzig eine von Schneider verfasste Wettbewerbsbesprechung, die de Fries als Verdienstmöglichkeit vermittelt hat; siehe Schneider, Karl, „Der erste Preis im Eutiner Krankenhaus-Wettbewerb“, in: *DBZ* 71 (1937), H. 10, S. 165f.

satz zu anderen Berufsgenossen im amerikanischen Exil nicht, als selbständiger Architekt erneut Fuß zu fassen und sich ein zweites Mal zu etablieren.

Zudem erweist sich das von Schneiders Werk nach seiner Emigration und posthum gezeichnete Bild als auffällig divers und in seinen verschiedenen Standpunkten widersprüchlich. So ist der Architekt in einigen Übersichtswerken zur Architektur im Allgemeinen sowie zur Architektur des 20. Jahrhunderts gar nicht aufzufinden, unter anderem in Sigfried Giedions *Space, Time and Architecture*, Nikolaus Pevsners *An Outline of European Architecture*, Jürgen Joedicke *Moderne Architektur. Strömungen und Tendenzen*, Kenneth Framptons *Modern Architecture*, dem von Adolf Placzek herausgegebenen *Macmillan Encyclopedia of Architects* oder in der von Ann Lee Morgan und Colin Naylor editierten Publikation *Contemporary Architects*.²¹ Werner Durth führt Schneider in *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen* ebenso wenig auf wie Norbert Huse in seiner *Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert*, Hildegard Kretschmer in *Die Architektur der Moderne. Eine Einführung* und Christian Freigang in seiner *WBG Architekturgeschichte*.²² Huse erwähnt Schneider immerhin in einer Anmerkung seiner Publikation *'Neues Bauen' 1918 bis 1933*; dies im Zusammenhang mit einer Gruppe von Architekten, denen „nicht die Aufmerksamkeit zuteil [wird], auf die sie in einer wirklichen Geschichte der Architektur Anspruch hätten. So wichtige Namen wie Schneider, Bartning, Salvisberg, Elsässer, Riphan und Fahrenkamp werden nicht einmal genannt, und selbst Max Taut ist nur am Rande erwähnt.“²³

Im Gegensatz zu dieser Ausgrenzung Schneiders aus der Architekturgeschichte stehen Einschätzungen wie zum Beispiel diejenige von Bruno Zevi, der Schnei-

²¹ Siehe Giedion 1941; Pevsner 1942; Joedicke 1969; Frampton 1980; Placzek 1982; Morgan/Naylor 1987. Lampugnani spricht im Zusammenhang mit Giedions Publikation gar von einer „Historiographie der Ausschließung“: Lampugnani, „Geschichte“, 1994, S. 273–295, hier S. 291.

²² Siehe Durth 2001; Huse 2008; Kretschmer 2013; Freigang 2015. Durth u. Sigel erwähnen Schneiders Werk zwar in ihrer Publikation *Baukultur*, jedoch nur marginal; siehe Durth/Sigel 2009, S. 238 u. 244.

²³ Huse 1975, S. 128, Anm. 4.

der in seiner *Storia dell'architettura moderna* neben Adolf Rading, den Brüdern Luckhardt, Otto Haesler, Hans Scharoun, den Brüdern Taut und Ernst May und anderen zu den Architekten zählt, von denen „jeder eine Quelle des Stolzes für jedes andere europäische Land sein würde“ [Übers. durch die Verf.].²⁴ Die Abbildung von Schneiders 1928/29 entstandenem Haus Müller-Drenkberg in Ludwig Hilberseimer *Contemporary Architecture. Its Roots and Trends* zeugt von der Bedeutung, die der Autor Schneider beimaß.²⁵ Auch der Reclams Kunstführer von 1967 ordnet Schneiders Bauten als Resultat „klar erkannter architektonischer Pionierarbeit“ ein und Barbara Miller Lane bezeichnet Schneiders Haus Römer in ihrer zu dieser Zeit wegweisenden Publikation von 1968 als eine „der gelungensten Anwendungen dieser [neuen] Formensprache“ und vergleicht es bezüglich „Bewegung und Spannung“ mit Gropius' Bauhaus, einem zum heutigen Kanon der Meisterwerke des Neuen Bauens gehörenden Bau.²⁶ Hermann Hipp zählt Schneider aufgrund des frühen Baudatums von Haus Michaelsen „neben den international bekannten Namen Gropius, Le Corbusier, Mendelsohn, Mies van der Rohe zu den Großen dieser Avantgarde.“²⁷ Und auch Winfried Nerdinger, für den das Haus Michaelsen eine der „Inkunabeln der modernen Villenarchitektur in Deutschland“ darstellt, streicht die „besondere Qualität der Bauten von Schneider“ heraus, der „wie nur wenige andere deutsche Architekten der 20er Jahre [...] auf Wirkung und Zusammenklang von Raum, Material und Farbe“ achtete.²⁸ Zum einen geht es bei diesen Einschätzungen um Schneiders Leistung, als einer der ersten die moderne Architektur umgesetzt zu haben; zum anderen beziehen sie sich auf die Qualität seines Werkes, aufgrund derer Schneider zu einer Elite von Architekten gezählt werden sollte, und stellen

²⁴ „Adolf Rading, i fratelli Hans e Wassily Luckhardt (tav. 27), Otto Haesler (tav. 21), Hans Scharoun (tav. 9), Karl Schneider, e ancora Max Taut, Bruno Taut (tav. 27), Ernst May (tav. 27)... e la lista potrebbe continuare almeno venti nomi, ognuno di quali sarebbe vanto per ogni altro paese europeo.“, Zevi 1953, S. 164.

²⁵ Siehe Hilberseimer 1964, S. 161.

²⁶ Rosemann 1967, S. 252f. u. 256, hier S. 252; Miller Lane 1986 [1968], S. 40.

²⁷ Hipp 1980, S. 3; ders. 1981, S. 8f.

²⁸ Nerdinger, „Karl Schneider“, 1992, S. 47–52, hier S. 48; ders., „Karl Schneider Ortsbestimmung“, 1992, S. 152–159, hier S. 153 bzw. 158.

damit die Deutungshoheit derer in Frage, die die Kanonisierung einiger weniger Meisterarchitekten vorangetrieben haben.²⁹

Wie bei der Bedeutung Schneiders treten auch bei der Zuordnung zu architektonischen „Richtungen“ sehr diverse Sichtweisen auf. Bereits zu Lebzeiten wurde der Architekt durch die Präsentation seiner Bauten in Publikationen wie *Internationale Architektur* von Gropius, *Internationale Neue Baukunst* von Hilberseimer oder *International Style. Architecture since 1922* von Hitchcock und Johnson als Teil einer globalen oder zumindest transkontinentalen Bewegung betrachtet.³⁰ Auch posthum erachtet Hipp Schneiders Werk als einen „im internationalen Horizont von de Stijl, Le Corbusier, vor dem Hintergrund der Rezeption der Architektur Frank Lloyd Wrights zu sehender Beitrag zur Moderne des Neuen Bauens, zum ‘Internationalen Stil’.“³¹ Für Vittorio Magnago Lampugnani hingegen ist Schneider ein „führender Vertreter des Neuen Bauens in Norddeutschland“, der für die Verbindung von „Avantgardetendenzen mit lokaler Baukonvention“ steht.³² Hartmut Frank ordnet Schneider einer „Hamburger Schule“ zu, die er als „kritischen Regionalismus“ bezeichnet.³³ Und schließlich stellt Gert Kähler den Architekten unter den Begriff einer „Hamburger Moderne“, der sich auf die Materialisierung in Backstein beziehungsweise Klinker und auch die Verwendung neuer Elemente bei gleichzeitiger Einbindung in die Tradition bezieht.³⁴

Ähnlich verhält es sich mit der Beurteilung der entwerferischen Individualität und der formalen Erscheinung: Während Leonardo Benevolo in seiner *Storia dell'architettura moderna* Schneider und mit ihm auch Hans Scharoun bezieht, „einer wörtlichen und formalistischen Interpretation der modernen Spra-

²⁹ Vgl. u. a. Nerdinger, „Karl Schneider“, 1992, S. 47–52, hier S. 47; ders., „Karl Schneider Ortsbestimmung“, S. 152–159, hier S. 152.

³⁰ Siehe Gropius 1925; Hilberseimer 1928 [1927]; Hitchcock/Johnson 1932.

³¹ Hipp 2006, S. 44–47, hier S. 44.

³² Lampugnani, „Schneider“, 1983, S. 331f., hier S. 331.

³³ Frank 2012, S. 227–235, hier S. 234.

³⁴ Vgl. Kähler 1985; zur „Hamburger Moderne“ S. 130–146.

che“ zu frönen und sich der „Erfahrung der Meister wie eines Repertoires“ [Übers. durch die Verf.] zu bedienen,³⁵ streicht Bartels in seinem Buch über *Altonaer Architekten* hervor, dass Schneider „einen sehr individuellen Weg [ging], der ihn hinderte, die ‘Neue Sachlichkeit’ als Mode anzunehmen.“³⁶ In gleichem Sinne schreibt Roland Jaeger in seinem Nachwort zur Neuauflage der Monographie *Karl Schneider Bauten*, dass de Fries in Schneider „einen Gegenpol zu dem durch Gropius repräsentierten Funktionalismus“ sah.³⁷ Und schließlich bezeichnete Hermann Hipp Schneiders Werk in seiner Festrede zum 100. Geburtstag des Architekten als „unbestimmt modern, undogmatisch sowieso, nicht für eine vorbereitete, letzte Schublade im Gebäude der Weltgeschichte bestimmt. [...] Es ist im wahrsten Sinne des Wortes ein ‘freies’ Werk.“³⁸ Konträr dazu fällt die Bewertung Schneiders in der dritten Ausgabe des *Lexikon der Weltarchitektur* aus, die im nach Nikolaus Pevsners Tod angefügten Nachtrags- teil Schneiders Einzelhäuser klar der Neuen Sachlichkeit zuordnet und seine Wohnungsbauten „einer streng funktionalistischen und konstruktiv entwickelten Formensprache, die er auf der Folie des für Hamburg typischen Backsteinbaus realisierte“, verpflichtet sah.³⁹

Die Aufzählung der widersprüchlichen Narrative über Schneider kann im Weiteren um die Betonung von Schneiders Fortschrittlichkeit auf der einen und seiner Traditionsverbundenheit auf der anderen Seite ergänzt werden. Robert Koch geht in seinen Ausführungen über Schneiders Bauten mehrfach auf deren Innovationscharakter ein, nennt Schneiders Bauten „Meilensteine auf dem Weg zur Entwicklung von Bautypen“, John Zukowsky ordnet die Entwürfe des Archi-

³⁵ „[...]“; anzi è interessante vedere che i più giovani, come Schneider e Scharoun, indulgono più facilmente a un’interpretazione letterale e formalistica del linguaggio moderno (figg. 658, 661); essi ricevono l’esperienza dei maestri come un repertorio bell’è fatto e giustificano talvolta, con le loro opere, le accuse di schematicismo che si fanno al movimento moderno, [...]“; Benevolo 1973 [1960], S. 602.

³⁶ Bartels 1997, S. 83.

³⁷ Jaeger, *Karl Schneider*, 2001, S. VII.

³⁸ Hipp, „Karl Schneider – Epitaph“, 1992, S. 17–38, hier S. 34.

³⁹ Pevsner et al. 1992 [1966], S. 783.

tekten einer „radikalen[n] Moderne“ zu;⁴⁰ dagegen sehen Manfredo Tafuri und Francesco dal Co in den halboffenen Höfen von Schneiders Großwohnbauten „ein Zugeständnis an die Kontinuität der traditionellen Stadttypologie“ und stellen diese den in Zeilenbau organisierten Siedlungen gegenüber.⁴¹ Auch im Zusammenhang mit der Zuordnung zu einer regionalen Moderne wird Schneider wie bereits erwähnt verschiedentlich ein starker Traditionsbezug attestiert.

Die Einschätzungen von Schneiders Œuvre zu dessen aktiver Zeit als freischaffender Architekt und die Bewertung seiner Entwürfe nach seiner Emigration beziehungsweise nach seinem Tod gehen also in vielen Fällen offensichtlich auseinander. Neben dieser auffallenden Diversität der Sichtweisen sticht außerdem die Widersprüchlichkeit einiger Aussagen ins Auge. Auch im heutigen Umgang mit Schneiders Werk ist nicht zu leugnen, dass es trotz der Faszination, die es auf die meisten Betrachtenden ausübt, schwer zu fassen und in seinem eigentlichen Wesen kaum zu beschreiben ist. Dieser Umstand bildet zusammen mit den augenfälligen Diskrepanzen in der Beurteilung den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Deren Bestreben ist es, Gründe für die Unbestimmtheit und die Unterschiede in den Beschreibungen zu suchen, eine genaue Charakterisierung und darauf basierend eine klare Einordnung von Schneiders Werk vorzunehmen.

1.2. Forschungsstand

Den Ausführungen zum Forschungsstand sei vorangestellt, dass von Beginn an in der Schneider-Forschung unterschiedliche Interessensfelder bearbeitet wurden. Insbesondere die Fokussierung zum einen auf denkmalpflegerische, kunsthistorische Belange und zum anderen auf eher architektonische Interessen führte zur Etablierung mehrerer Deutungshoheiten.

In den ersten zwanzig Jahren nach Karl Schneiders Tod sind nur einzelne Artikel über den Architekten erschienen. Neben dem vom Architekten Richard Tün-

⁴⁰ Koch 1986, S. 18; Zukowsky 1994, S. 112.

⁴¹ Vgl. Tafuri/dal Co 1988 [1979], S. 167.

gel verfassten, in der Zeitung *Die Welt* veröffentlichten Nachruf beschränkten sich die Nennungen des Architekten auf Beiträge in Überblickswerken und Kunst- beziehungsweise Reiseführern sowie auf einen 1962 im *Baumeister* gedruckten Artikel von Rudolf Ladders, der über den Architekten und sein Werk aus der Sicht des ehemaligen Angestellten schrieb.⁴² Die wissenschaftliche Aufarbeitung von Schneiders Œuvre nahm in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre mit einer Studentenarbeit über Leben und Werk des Architekten ihren Anfang; sie kam jedoch aufgrund des nur spärlich vorhandenen Materials kaum über die Aufarbeitung einiger Primärquellen hinaus.⁴³

Einsetzende Wiederentdeckung in den 1970er und 1980er Jahren

1970, im Jahr nach dem Abriss von Schneiders in Fachkreisen viel beachtetem Haus Römer in Hamburg-Othmarschen (1927/28), organisierte die Hamburger Ortsgruppe des Bunds Deutscher Architekten (BDA) eine erste posthume Ausstellung über Schneider, die von einem Sonderdruck der Zeitschrift *Der Architekt* begleitet wurde.⁴⁴ Dieser enthält neben einem tabellarischen Lebenslauf und den persönlichen Erinnerungen von Rudolf Ladders eine erste Werkliste. Das im darauffolgenden Jahr erschienene *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler* von Johannes Habich beziehungsweise Georg Dehio führt neben Schneiders Häusern Michaelsen und Römer auch einige seiner Reihenhäuser und Großwohnbauten auf.⁴⁵ 1978 nahm Roland Werner die Aufnahme dreier Wettbewerbsentwürfe und des Hauses Römer in die vom Europarat initiierte Ausstellung über *Tendenzen der Zwanziger Jahre* als Anlass für einen Artikel in der Zeitschrift *Der Architekt*.⁴⁶ Er stuft darin die Bauten und Projekte des Architekten als „kaum hoch genug zu bewertendes architektonisches Schaffen“ ein, das

⁴² Siehe Tüngel 1946; Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg 1953, S. 150 u. 172; Vollmer 2010 [1958], S. 423; Benevolo 1973 [1960], S. 601f.; Ladders 1962; Hilberseimer 1964, S. 161; Rosemann 1967, S. 252f. u. 256; Miller Lane 1986 [1968], S. 40f.; Marg/Marg 1968, Nr. 20, 34, 55, 56, 59; Hoffmann 1968, S. 14.

⁴³ Grimm ca. 1966/67.

⁴⁴ Ausstellung in den Räumlichkeiten des Hamburger BDA, Eröffnung 10. April 1970; *Karl Schneider Bauten*, Frankfurt 1970.

⁴⁵ Habich 1971, S. 47, 52f., 72 u. 84.

⁴⁶ Siehe Waetzoldt/Haas 1977, S. 2/75, 2/82, 2/162, 2/165, 2/171, 2/187, B/59; Werner 1978.

bisher nur einem kleinen Kreis von Kennern bekannt sei, und weist auf die starken Veränderungen einiger Bauten durch Modernisierungen hin.⁴⁷

Ab Mitte der 1970er Jahre befassten sich die Architekten Robert Koch und Eberhard Pook im Rahmen ihrer Lehr- und Forschungstätigkeit an der Hamburger Hochschule für bildende Künste (HfBK) mit dem Werk Schneiders. Dies führte zu einer 1984 zur Gründung des Karl Schneider Archivs (KSA), das bis heute die umfassendste Materialsammlung zu Schneider zusammengetragen hat.⁴⁸ Anlässlich des vierzigsten Todestages von Schneider veröffentlichte das KSA 1985 ein vorläufiges Werkverzeichnis im *Deutschen Architektenblatt*, begleitet von einem Artikel Ruth Asseyers und einem Interview mit den beiden Archivleitern.⁴⁹ Außerdem führten Koch, Asseyer, Pook und andere eine Vielzahl von Interviews mit Zeitzeugen Schneiders, die Einblicke in Schneiders Lebens- und Arbeitsweise lieferten sowie dabei halfen, einige von Schneiders ehemaligen Mitarbeitern zu eruiieren.⁵⁰ Zum anderen entstanden im Rahmen mehrerer seit den frühen 1980er Jahren an der HfBK durchgeführter Seminare zahlreiche Studierendenarbeiten, die sich entweder theoretisch oder praktisch mit Schneiders Architektur und seinen Möbelentwürfen befassten.⁵¹

Auch der Hamburger Denkmalschutz hat sich schon früh mit Bauten Schneiders beschäftigt. 1979 erstellte Roland Werner in dessen Auftrag eine Liste der Einzelhäuser Schneiders und trug damit zur Lokalisierung dieser Bauten bei. Im selben Jahr wurde eine großflächige Bestandsaufnahme von Geschosswohnungsbauten durchgeführt,⁵² deren Erkenntnisse schließlich in die viel beachtete und Schneider mehrfach aufführende Publikation *Wohnstadt Hamburg*.

⁴⁷ Werner 1978, S. 10.

⁴⁸ Siehe <https://www.karl-schneider-archiv.de> (zuletzt abgerufen am 6. November 2019).

⁴⁹ Siehe Asseyer, „Karl Schneider“, 1985, S. HS 177f.; dies., „Interview“, 1985, S. HS 178–182.

⁵⁰ Die Kassetten mit diesen Interviews sind heute in Privatbesitz; einige wenige sind transkribiert, die meisten sind zur Zeit nicht zugänglich, da die Bänder erst restauriert und digitalisiert werden müssen. Die vorhandenen Typoskripte liegen im KSA vor.

⁵¹ Die daraus resultierenden schriftlichen Arbeiten zu einigen Einzelhäusern und zu den Großwohnungsbauten Schneiders wie auch viele Modelle zu seinen Bauten sowie Nachbauten seiner Möbelentwürfe befinden sich im KSA.

⁵² Siehe Hipp/Kulturbehörde Hamburg 1979.

Mietshäuser zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise aus dem Jahr 1982 flossen.⁵³ In einem 1980 für das Hamburger Denkmalschutzamt verfassten und 1981 überarbeiteten Gutachten zur Vorbereitung der Unterschutzstellung bezeichnet Hipp das Haus Michaelsen in Hamburg-Blankenese als „das wichtigste Dokument für die Geschichte des ‘Neuen Bauens’ und der Villen der Avantgarde in den zwanziger Jahren“, das als „eine allererste Manifestation“ der neuartigen Architektur zu betrachten sei.⁵⁴ Auf den Beginn des Jahres 1982 ist eine Werkliste datiert, die das Denkmalschutzamt „auf der Grundlage des bis dahin gesammelten Materials“ erstellt hat.⁵⁵

Es war die Berichterstattung über Haus Michaelsen beziehungsweise über dessen ruinösen Zustand und den bereits genehmigten Abriss, die in den frühen 1980er Jahren zu einer Wahrnehmung von Schneiders Werk durch eine größere Öffentlichkeit führte.⁵⁶ Dank des Engagements der Galeristin und Sammlerin Elke Dröscher konnte dieser Bau gerettet, äußerlich (fast) in seinen ursprünglichen Zustand zurückgeführt und zu Teilen öffentlich zugänglich gemacht werden.⁵⁷ 1981 wurde im Rahmen einer Ausstellung und einer Broschüre die Jarrestadt in Hamburg-Winterhude und Schneiders zentraler Wohnblock „Raum“ (1927/28) näher vorgestellt.⁵⁸ Schneiders Engagement sowie seine zentrale Position in der Hamburger und Altonaer Kulturszene zwischen 1919 und 1933 wurden erstmals 1983 von Roland Jaeger und Cornelius Steckner im Rahmen ihrer aufschlussreichen Publikation *Zinnober* beleuchtet.⁵⁹

⁵³ Siehe Fischer et al. 1982.

⁵⁴ Hipp 1981, S. 8; Hipp 1980, S. 3 bzw. ders. 1981, S. 8. Die Unterschutzstellung von Haus Michaelsen erfolgte jedoch erst im September 1988; siehe Dröscher, *Karl Schneider*, 1992, S. 55.

⁵⁵ Werkverzeichnis Karl Schneider, K 521 – G. Hoberg, DAHH, o. Sign.

⁵⁶ Siehe u. a. Jaeger, Roland, „Kein Herz für Denkmalschutz“, in: *Szene Hamburg* 8 (1980), H. 7, S. 12f.; ders., „Selbstenteignung“, in: *Szene Hamburg* 8 (1980), H. 12, S. 8; „Eine verrottete Villa zum Geschenk“, in: *Die Zeit*, 8. Mai 1981.

⁵⁷ Zum Nutzungsvertrag u. zur Instandsetzung siehe Dröscher, „Karl Schneider“, 1992, S. 40f.

⁵⁸ Siehe Hänsel et al. 1982 [1981]. Die mehr als 20 Jahre später, 2003, vom Jarrestadt-Archiv herausgegebene Broschüre *Zwischen Neubau und Zerstörung. Die Jarrestadt 1929 bis 1945* beschreibt das Leben in der Jarrestadt und dessen Qualitäten aus Sicht der Bewohnenden, architektonische Aspekte werden eher beiläufig behandelt; siehe Groenewold/Sparr 2005.

⁵⁹ Siehe Jaeger/Steckner 1983.

1986 legte Janis Mink an der Universität Hamburg eine kunstgeschichtliche Dissertation zu Leben und Werk Karl Schneiders vor, in der sich unter anderem ein erster kommentierter Werkkatalog zu den in Deutschland realisierten Bauten sowie eine Auflistung der nicht realisierten Planungen und Wettbewerbe findet.⁶⁰ Mink beschreibt Schneider als „Gallionsfigur der modernen Bewegung in Hamburg“,⁶¹ bezeichnet jedoch seine „künstlerische Eigenart“ als „schwer zu fassen, weil wir in der Analyse seiner Bauten auf Formen stoßen werden, wie sie auch von anderen Architekten früher oder zur gleichen Zeit verwandt wurden.“⁶² Eine zusammenfassende Charakterisierung oder eine klare Einordnung von Schneiders Œuvre nimmt die Arbeit nicht vor. Ebenfalls 1986 stellt Robert Koch in einem Artikel von *Arch+* Schneider als typisches Beispiel eines Emigrantenschicksals vor.⁶³ Wolfgang Voigt zeichnet in seinen Artikeln „Fortsetzung oder Ende der Moderne? (I)“ und „Kontinuität oder Bruch? (II)“ von 1987 sowie 1988 die Wege einiger Schüler sowie Mitarbeiter Schneiders und deren Abgrenzung von ihrem früheren Arbeitgeber nach.⁶⁴ 1988 veröffentlichte die *Bauwelt* eine dem Architekten gewidmete Heftnummer, die neben Leben und Werk Schneiders ebenfalls die Wege von Schneiders Mitarbeitern nach 1933 und damit die „Wege zweier Generationen“ darstellt.⁶⁵ Außerdem wird auf Schneiders herausragendes zeichnerisches Talent hingewiesen und eingehender auf die verschiedenen Entwürfe des Architekten für Kulturbauten hingewiesen.

Ein Jahr später, 1989, ist von Robert Koch ein Aufsatz in der Publikation anlässlich der 222-Jahr-Feier der Hochschule für bildende Künste erschienen, der Schneiders Zeit als Professor am Lerchenfeld sowie die Umstände seiner Entlas-

⁶⁰ Siehe Mink 1990 [1986].

⁶¹ Ebd., S. 13.

⁶² Ebd., S. 19.

⁶³ Siehe Koch 1986, S. 18.

⁶⁴ Siehe Voigt 1987; Voigt, „Kontinuität“, 1988.

⁶⁵ Asseyer, „Karl Schneider“, 1988, S. 1076. Themenheft: *Karl Schneider 1892–1945*, Berlin 1988. Zu den weiteren Artikeln siehe Asseyer, „Zwischen“, 1988; Koch 1988; Voigt, „Emigration“, 1988; Höhns 1988; Bartels 1988.

sung im Frühjahr 1933 schildert.⁶⁶ Im selben Jahr reichte Brigitte Harms in Kiel eine Magisterarbeit über die Einzelhäuser Schneiders ein.⁶⁷ Als stilistische Quellen ordnet sie den Einzelhäusern die Architektur von De Stijl und vom Bauhaus zu, lässt jedoch eine genaue Einordnung von Schneiders Werk offen. 1990 zeigte das Karl Schneider Archiv im Rahmen eines Atelierberichts an der Hochschule für bildende Künste mehrere Bauten, Projekte und entsprechende Nachbauten von Modellen.⁶⁸ Einen Eindruck von Schneiders Tätigkeiten innerhalb des Altonaer Künstlervereins vermittelt eine 1990 anlässlich einer Ausstellung erschienene Publikation.⁶⁹ Abgeschlossen wurde die erste Phase von Schneiders Wiederentdeckung durch die Vorstellung von Haus Michaelsen in der italienischen Zeitschrift *Abitare* und durch Ulrich Höhns Buch über *Das ungebraute Hamburg*, das mit den Entwürfen für das Messehaus (1924/25), für ein Ausstellungsgelände und Sportforum (1926) sowie für ein Verwaltungsgebäude am Flughafen (1926) einige nicht realisierte Arbeiten des Architekten zeigt.⁷⁰

Würdigung zum 100. Geburtstag des Baumeisters

Anlässlich des 100. Geburtstages des Architekten wurde 1992 Schneiders Werk mit mehreren Anlässen und Publikationen gewürdigt. Zum einen fand eine Gedenkveranstaltung in der Freien Akademie der Künste Hamburg statt, die in Form des Büchleins *Karl Schneider. Zum 100. Geburtstag des Baumeisters* dokumentiert ist.⁷¹ Neben den Eindrücken Elke Dröschers als Bewohnerin und Auftraggeberin der Restaurierung von Haus Michaelsen sowie Friedhelm Grundmanns als eines mit der Instandsetzung eines Schneider-Baus befassten Architekten beinhaltet es auch Hermann Hipps Vortrag „Karl Schneider – Epitaph für

⁶⁶ Siehe Koch 1989.

⁶⁷ Siehe Harms 1989.

⁶⁸ Dokumentiert wurde die Ausstellung in Form einer kleinen Publikation, in der auch das Vorhaben einer großen Ausstellung samt Katalog vorgestellt wurde; siehe *Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste. Der Architekt Karl Schneider – Gedanken zu einer Ausstellung*, hg. im Selbstverlag, Hamburg 1990.

⁶⁹ Siehe Feuß 1990, S. 32–38, 103f.

⁷⁰ Siehe Irace, Fulvio, „Amburgo bianca. Haus Michaelsen“, in: *Abitare. Vivere nella casa, nella città, nel territorio* 31 (1991), H. 7/8, S. 178–181; Höhns 1991, S. 14, 34, 72f. 146, 158, 235ff. u. 284.

⁷¹ Siehe Dröscher et al. 1992.

einen Modernen“. Darin spricht Hipp vom „Hamburger Urteil über Schneider“, das den Architekten „als Verkörperung undogmatischer künstlerischer Freiheit und Individualität“ sieht und zählt ihn „zu den Großen dieser Avantgarde in Deutschland“.72 Zum anderen wurde Schneiders denkmalgerecht restaurierte Turnhalle in Hamburg-Farmsen pünktlich zum Geburtstag des Architekten wieder eröffnet.73 Ruth Asseyer schildert in ihrem Beitrag für das *Jahrbuch 1993* der hamburgischen Architektenkammer die wechselhafte Geschichte des Baus und verweist auf seine fein abgestimmte Farbigkeit.74

Schließlich wurde dem Architekten 1992 mit einer von Robert Koch, Eberhard Pook und Rüdiger Joppien kuratierten Ausstellung im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe sowie einer begleitenden Publikation gedacht.75 In der Publikation, die bisher die umfangreichste Sammlung von Aufsätzen und Material zu Schneider beinhaltet, werden in einem ersten Teil Schneiders Biographie, seine Lehrtätigkeit an der Landeskunstschule in Hamburg, die Wege einiger seiner Mitarbeiter, mit Schneider in Zusammenhang stehende Ausstellungen und Feste sowie die publizistische Rezeption seines Werks behandelt.76 Winfried Nerdinger nimmt zudem eine Einordnung Schneiders in den Kontext der Moderne vor und weist auf die Bedeutung des Architekten nicht nur als Protagonist der Moderne, sondern auch als ein Beispiel für die Vielfalt und den Reichtum des Neuen Bauens hin.77 Der zweite Teil des Katalogs stellt eine Auswahl von neun Werken aus Schneiders Wirkungszeit in Hamburg ausführlich vor, vorangestellt sind Ausführungen von Koch zu Schneiders Architektur im Allgemeinen, zum Gewerbe-, Industrie und Verkehrsbau sowie zum Geschoß-

⁷² Hipp, „Karl Schneider – Epitaph“, 1992, S. 17–38, hier S. 32 u. S. 24.

⁷³ Siehe Kulturbehörde Hamburg – Denkmalschutzamt [1992].

⁷⁴ Siehe Asseyer 1993.

⁷⁵ Koch/Pook 1992.

⁷⁶ Siehe Asseyer, „Karl Schneider“, 1992; Koch, „Jahre“, 1992; Voigt 1992; Jaeger 1992; Asseyer, „Ausstellungen“, 1992.

⁷⁷ Siehe Nerdinger, „Karl Schneider“, 1992, S. 47–52, hier S. 52; ders., „Karl Schneider Ortsbestimmung“, 1992, S. 152–159, hier S. 159.

wohnungsbau.⁷⁸ Koch weist auf Schneiders undogmatisches Entwerfen hin, ohne jedoch die Einbindung herkömmlicher Elemente und deren Kombination mit Neuartigem architekturhistorisch eingehender zu bewerten. Der dritte, von Eberhard Pook verfasste Teil der Publikation befasst sich mit dem im amerikanischen Exil entstandenen Werk und stellt erstmals sowohl Schneiders Produktdesign- und Kaufhaus-Entwürfe im Rahmen seiner Anstellung bei Sears, Roebuck & Co. wie auch seine freien architektonischen Arbeiten aus der Zeit nach 1938 vor.⁷⁹ Eine Verknüpfung der präsentierten Entwürfe mit den für Sears, Roebuck & Co. schließlich realisierten Produkten beziehungsweise Bauten wird nur punktuell vorgenommen. Der Anhang enthält eine detaillierte – und bis heute nicht mehr revidierte, jedoch überarbeitungsbedürftige – Werkliste beider Schaffensepochen.⁸⁰

In einem 1994 im Nachklang des 100. Geburtstages Schneiders erschienenen Artikel im *Deutschen Architektenblatt* liefert Roland Ostertag eine erste projektübergreifende architektonische Einschätzung der Geschosswohnbauten Schneiders und hebt deren städtebauliche Qualität hervor.⁸¹ Das im selben Jahr veröffentlichte Buch *Wohnhäuser der klassischen Moderne* von J. Christoph Bürkle weist mit der Aufnahme von Haus Michaelsen auf die Bedeutung dieses Baus hin; der Autor betont jedoch, dass der Innen-/Außenbezug im Vergleich zu anderen Bauten aus den 1920er Jahren nur in beschränktem Maße stattfindet.⁸² Die von den Geschosswohnbauten Schneiders handelnde Magisterarbeit von Julia Rieck aus dem Jahr 1995 stellt anhand der Analyse von vier Wohnblöcken deren städtebauliche Qualität, aber auch die individuelle Ausprägung der Architektur fest.⁸³ Rieck ordnet Schneiders Formensprache dem „Neuen Bauen“ zu,

⁷⁸ Siehe Koch, „Versuche“, 1992; ders., „Industrie“, 1992; ders., „Geschoßwohnungsbau“, 1992; ders., „Werkauswahl“, 1992.

⁷⁹ Siehe Pook, „Produkt Design“, 1992; ders., „Produkt Design für Sears“, 1992; ders., „Kaufhausplanung“, 1992; ders., „Private Studien“, 1992; ders., „Exil“, 1992.

⁸⁰ Siehe Diestel et al. 1992; Pook, „Amerika“, 1992.

⁸¹ Siehe Ostertag 1994, S. 1538f, hier S. 1539.

⁸² Vgl. Bürkle 1994, S. 42–45.

⁸³ Siehe Rieck 1995.

ohne diese eingehender zu beurteilen. In seinem Buch *Altonaer Architekten. Eine Stadtbaugeschichte in Biographien* streicht Olaf Bartels die Eigenart von Schneiders Architektur heraus und konstatiert, dass in Altona „kaum etwas Vergleichbares und vor allem in dieser Konsequenz modern Gebautes“ zu finden sei.⁸⁴

Annäherung von verschiedenen Seiten

Um die Jahrtausendwende setzte sich Roland Jaeger im Rahmen der Neuauflage zahlreicher Bände aus der Publikationsreihe *Neue Werkkunst* sowie seiner Forschung über Heinrich de Fries mehrfach mit Schneider, dessen publizistischer Rezeption und dem Verhältnis zwischen den beiden Architekten auseinander.⁸⁵ Einen erweiterten Blick auf die publizistische Verbreitung von Schneiders Werk bietet die Forschung von Joaquín Medina Warmburg, der auf die diversen Veröffentlichungen zu Schneider in spanischen Zeitschriften und auf den Kulturtransfer insbesondere zwischen Hamburg und den Kanarischen Inseln verweist.⁸⁶ Zudem liefert der Autor Informationen zum Architekten Richard Ernst Opper, mit dem Schneider mehrfach zusammengearbeitet hat.⁸⁷

Mit bis zu diesem Zeitpunkt weniger erforschten Bauten Schneiders beziehungsweise Baugattungen befassen sich mehrere Arbeiten aus den 1990er beziehungsweise 2000er Jahren: Zum einen erwähnt Bernd Polster 1996 im Rahmen seiner Forschung über Tankstellen entsprechende Bauten von Schneider.⁸⁸ Acht Jahre später widmete sich Martin Malte Blumenthal mit seiner Magisterarbeit ausschließlich den Tankstellen Schneiders und weist unter anderem darauf hin, dass Schneider einen Prototypen für die heutigen Großtankstellen erschaffen hat.⁸⁹ Zum anderen untersuchte Christine Tintelnot 2003 die Architektur des Emelka-Kinos in Eimsbüttel.⁹⁰ Und schließlich präsentierte Ingrid Oster-

⁸⁴ Bartels 1997, S. 81–88, hier S. 81.

⁸⁵ Siehe Jaeger, *Neue Werkkunst*, 1998; ders., *Karl Schneider*, 2001; ders., *Heinrich De Fries*, 2001.

⁸⁶ Vgl. Medina Warmburg 2005, S. 424f.

⁸⁷ Siehe Kap. 4.3.1, S. 162.

⁸⁸ Siehe Polster 1996, S. 50, 209ff., 224f.

⁸⁹ Vgl. Blumenthal 2004.

⁹⁰ Siehe Tintelnot 2003.

mann 2010 eine eingehende Untersuchung zum Thema *Fabrikbau und Moderne in Deutschland und den Niederlanden der 1920er und 30er Jahre* und schreibt, dass Schneider mit der Röntgenröhrenfabrik in Hamburg-Fuhlsbüttel (1928–30) „ein überzeugender und bestechend schöner Fabrikbau gelungen“ sei, der Analogien zum Bauhaus in Dessau zeige.⁹¹

2006 stellte die in der Hochschule für bildende Künste veranstaltete Präsentation *Karl Schneider Revisited. Historische und aktuelle Fotografien seiner Architektur* Foto-Paare, jeweils aufgenommen von Ernst Scheel und Felix Borkenau, einander gegenüber.⁹² Die begleitende Broschüre weist neben Beschreibungen zu ausgewählten Bauten und biographischen Angaben auch einen Text von Hermann Hipp auf, in dem dieser von dem neuen, den Schneider-Bauten eigenen Raumgefühl spricht, „dessen kulturelle Symptomatik kaum überschätzt werden kann.“⁹³ Nicht nur aus architektonischer, sondern vielmehr aus künstlerischer beziehungsweise kultureller Sicht fand Schneider in mehreren Publikationen Beachtung, die sich mit der Hamburgischen Sezession und dem kulturellen Leben in Hamburg während der 1920er Jahre befassten. Maike Bruhns' 2002 gehaltener und 2003 gedruckter Vortrag *Die Hamburgische Sezession von 1919* sowie insbesondere Friederike Weimars Buch über *Die Hamburgische Sezession 1919–1933* beleuchten Schneiders langjähriges Engagement für diese Künstlervereinigung, das sich nicht nur im Bau des Ausstellungsgebäudes für den Kunstverein, sondern auch schon früher im Rahmen der Gestaltung einiger Künstlerfeste, der Teilnahme an zahlreichen Ausstellungen oder der Tätigkeit Schneiders als Jurymitglied zeigte.⁹⁴

In ihrem Beitrag über Schneider für die *Hamburgische Biografie* erkennt Friederike Weimar werkübergreifend mehrere Themen, die im Werk des Architekten wiederholt auftreten; es sind dies „die Hervorhebung der Diagonale [sic!]

⁹¹ Ostermann 2010, S. 99–150, hier S. 145.

⁹² Siehe Pook et al. 2006.

⁹³ Hipp 2006, S. 44–47, hier S. 44.

⁹⁴ Vgl. Bruhns 2003, S. 71–90, hier S. 73, 76f., 80, 82f.; Weimar 2003, S. 10–13, 16–20, 23f., 36, 51f., 54, 56, 142f.

durch ungewöhnliche Ecklösungen und das Spiel mit Symmetrie und Asymmetrie sowie mit dem Kontrast zwischen traditionellen und modernen Elementen.“⁹⁵ Beachtung in mehrfacher Hinsicht wurde Schneider in dem 2010 publizierten Übersichtswerk *„Himmel auf Zeit“: Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg* geschenkt.⁹⁶ In seinem Beitrag zur Hamburger Architektur geht Jörg Schilling, etwaige persönliche Haltungen ignorierend, davon aus, dass „der ‘hansische Geist’ das Bauen vor der ideologischen Polarisierung in Funktionalisten und Traditionalisten bewahrte“ und deshalb „die einzigen Vertreter beider Vereinigungen [„Ring“ und „Block“] – Karl Schneider und Fritz Schumacher – entsprechende Positionskämpfe unterließen.“⁹⁷ Wenig später, 2011, weist Hartmut Frank auf „erstaunliche Übereinstimmungen“ im „generellen Architektur- und Gestaltungsverständnis“ vieler in Hamburg tätiger Architekten, insbesondere der 1920er Jahre, hin und spricht in diesem Sinne von einer „Hamburger Schule“, zu der er auch Schneider zählt.⁹⁸ Dass Schneider in diesem Kontext eine exponierte Künstlerpersönlichkeit darstellte, der ab den frühen 1930er Jahren starke Ablehnung widerfuhr, stellt Anke Blümm unter dem Titel *„Entartete Baukunst“? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933–1945 am Umgang mit einigen Einfamilienhäusern Schneiders in Hamburg-Bahrenfeld* eingehend dar.⁹⁹

Das Interesse am fotografischen Werk von Ernst Scheel und Ursula Wolff führte zu einer Aufarbeitung von deren Biographien und Œuvres, wodurch sich einige Rückschlüsse auf Schneider ergaben. Martin Malte Blumenthal beleuchtete mit seiner 2006 veröffentlichten Dissertation über Ursula Wolff, Schneiders zweiter Ehefrau, eingehend das Werk der Fotojournalistin und lieferte damit Hinweise auf Schneiders letzte Jahre in Deutschland sowie diejenigen im Exil.¹⁰⁰ Bereits 1983 wurde das Werk Ernst Scheels erstmals in einer Einzelausstellung mit Bil-

⁹⁵ Weimar 2006, S. 343ff., hier S. 344.

⁹⁶ Siehe Hempel/Weimar 2010, S. 135, 137, 206, 211ff., 215ff., 224, 230, 233, 239, 242, 244, 250, 260, 266f., 283, 290, 325.

⁹⁷ Schilling 2010, S. 203–233, hier S. 224.

⁹⁸ Frank 2011, S. 227–235, hier S. 227.

⁹⁹ Siehe Blümm 2013, u. a. S. 186f., 193, 204, 207.

¹⁰⁰ Siehe Blumenthal 2006.

dern aus der Sammlung von Hans Bunge gezeigt; im selben Jahr und dann nochmals 2003 befasste sich Roland Jaeger ebenfalls mit dem Fotografen.¹⁰¹ Im Jubiläumsjahr 1992 präsentierte eine von Bunge gestaltete Ausstellung Drucksachen mit Fotos von Scheel im Haus Michaelsen. Nachdem Karin von Behr den Architekturfotografen 2010 in einem Beitrag für die *Hamburgische Biografie* vorgestellt hatte, zeigte einige Jahre später, 2015, eine wiederum von Bunge kuratierte Ausstellung samt Katalog das Werk des Fotografen in seiner Breite und weist auf die enge Verbindung der Karrieren von Schneider und Scheel hin.¹⁰² Der im Katalog enthaltene Aufsatz von Rüdiger Joppien behandelt zudem ausführlich und aufschlussreich die von Schneider entworfenen Möbel wie auch dessen Bekanntschaft und Zusammenarbeit mit Naum Slutzky, dem vom Bauhaus kommenden Goldschmied, Innenarchitekten und Produktdesigner.¹⁰³ Bereits in seinem Aufsatz für die Publikation *Villen und Landhäuser* von 2012 war Joppien auf Schneiders Möbel eingegangen und zeigte neben Bildern der vom Architekten eingerichteten Räume anlässlich der Sezessionsausstellung von 1928 sowie der Wohnräume in Schneiders eigenem Haus auch ein heute im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe ausgestellt Ensemble bestehend aus Stahlrohrsesseln und einem Stahlrohr Tisch.¹⁰⁴

In dem von Bunge und Kähler herausgegebenen Band über *Villen und Landhäuser* fanden nicht nur die Einrichtungen Schneiders Beachtung;¹⁰⁵ in seinem einleitenden Aufsatz schreibt Kähler von der – durchaus auch auf Schneider zurückzuführenden – architektonischen Vorreiterrolle Hamburgs, was sich punktuell in Form einiger Wohnhäuser der Elbvororte manifestierte.¹⁰⁶ Olaf Bartels geht auf Schneiders Umgang mit lokalen Bauweisen ein, in seinen Augen war

¹⁰¹ Siehe Jaeger, Roland, „Ausschließlich mit schwerem Geschütz“, in: *Szene Hamburg* 10 (1983), H. 9, S. 12–15; ders. 2003.

¹⁰² Siehe Behr, „Scheel“, 2010; Bunge 2015.

¹⁰³ Siehe Joppien 2015, S. 232–253.

¹⁰⁴ Joppien 2012, S. 132–169, hier S. S. 155 u. 157. Zu den Möbeln Schneiders siehe auch Joppien 2016, S. 196–211, hier S. 200ff.

¹⁰⁵ Siehe Bunge/Kähler 2012.

¹⁰⁶ Vgl. Kähler 2012, S. 5–25, hier S. 23f.

der Architekt „sich der örtlichen Spezifika erkennbar bewusst und setzt damit besondere Marken, die seiner radikal modernen Architekturauffassung aber auch nicht widersprechen.“¹⁰⁷ Und schließlich gibt Bunge einen Überblick über die Rezeption der Villen und Landhäuser der Elbvororte und damit vor allem auch der Häuser Schneiders.¹⁰⁸ Ebenfalls mit zwei Wohnhäusern auf ehemals Altonaer Boden befasst sich eine 2013 veröffentlichte Publikation aus der Reihe der *Hamburger Bauhefte*; sie beschreibt die in unmittelbarer Nachbarschaft gelegenen Häuser Spörhase und Schneider in Hamburg-Bahrenfeld und enthält außerdem die Niederschrift persönlicher Erinnerungen von Schneiders Tochter Christel, Texte über Ernst Scheel und die Rezeption des Baus sowie Gedanken für den zukünftigen Umgang mit dem Bau.¹⁰⁹ Das eher seltener publizierte Eigenheim Schneiders wurde 2016 im Rahmen der Publikation *Der Architekt als Bauherr. Hamburger Baumeister und ihr Wohnhaus* von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit eingehend vorgestellt.¹¹⁰ Mit dem im Dachgeschoss gelegenen und von einer Terrasse umgebenen Atelier verkörpert es nicht nur den Typus des Atelierhauses, sondern übernimmt in seiner nach innen gerichteten Konzeption auch „die Rolle eines architektonischen Plädoyers für das Private“.¹¹¹

In seiner Publikation *Über der Elbe* erzählt Gert Kähler die Geschichte des Wettbewerbes für die Seefahrtsschule in Altona nach.¹¹² Obwohl nach der Disqualifikation Schneiders schließlich ein Projekt des Architekten Hans Meyer realisiert wurde, sieht Kähler durchaus Anleihen in der Architektur Schneiders und damit dessen Einfluss auf andere Architekten. Anlässlich des 200-jährigen Bestehens des Hamburger Kunstvereins legte Frank Schmitz 2017 in seinem Aufsatz über Schneiders Ausstellungsgebäude für den Kunstverein den innovativen Charak-

¹⁰⁷ Bartels 2012, S. 96–113, hier S. 109.

¹⁰⁸ Siehe Bunge 2012, S. 170–189.

¹⁰⁹ Siehe Bunge et al. 2013.

¹¹⁰ Siehe Isler Binz 2016.

¹¹¹ Ebd., S. 152–156, hier S. 156.

¹¹² Vgl. Kähler 2013, S. 30–35. Zu den bisher nicht bildlich dokumentierten Wettbewerbsbeiträgen Schneiders wurden von der Verfasserin Fotos der Modelle gefunden: AvLib, Karl Schneider, Group II, 31. Navigation College, div. Fotos, o. Sign.

ter dieses Baus und seine Bedeutung für die weitere Entwicklung des Museumsbaus dar.¹¹³ Interessant ist hier der Hinweis auf ein Kultur- und Wissenschaftsquartier, das sich mit der Realisierung von Schneiders Projekt für die Kammerspiele um den Kunstverein herum hätte entwickeln können.¹¹⁴ Im selben Jahr veröffentlichte Jörg Seifert den Stand seiner Forschung über *Modellmäßiges Bauen im Hamburg der 1920er Jahre* und legt anhand eines Abgleichs von Modellfotos beispielhaft dar, wie Schneider eine Alternative zur geplanten Massenmodellierung für Barmbek-Nord vorgeschlagen hatte und dies von der Behörde angenommen wurde.¹¹⁵

In Zusammenhang mit denkmalpflegerischen Bestrebungen wurde dem Thema der Farbe im Werk Karl Schneiders in den letzten Jahren vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Mehrere Bestandsaufnahmen vor Ort konnten wichtige Grundlagen für die diesbezügliche Forschung sichern;¹¹⁶ basierend auf einigen dieser Befunde entstand 2012 eine Ausstellung, in der Irina Panaitescu und Ulrich Garbe anhand von Farbtafeln Schneiders Verwendung von Farbe präsentierten.¹¹⁷ Die 2015 gegründete Karl Schneider Gesellschaft organisierte schließlich 2019 in Zusammenarbeit mit dem Hamburger Denkmalschutzamt das Symposium *Farbe in der Architektur. Karl Schneider in Hamburg*, das neben Beiträ-

¹¹³ Siehe Schmitz 2017.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 126–143, hier S. 141.

¹¹⁵ Vgl. Seifert 2017, S. 31–37.

¹¹⁶ Es existieren interne, vom Hamburger Denkmalschutzamt wie auch den Eigentümern und Eigentümerinnen in Auftrag gegebene Gutachten zum Wohnblock „Raum“ u. zu den Etagenhäusern Rationell in Hamburg-Winterhude, zu den Wohnblöcken Habichtsplatz/Habichtstraße u. Habichtstraße/Heidhörn in Hamburg-Barmbek, zum Haus Bauer in Hamburg-Wohldorf, zum Haus Müller-Drenkberg in Hamburg-Ohlstadt, zu den Reihenhäusern Lyserstraße in Hamburg-Bahrenfeld u. zur Turnhalle in Hamburg-Farmsen. Des Weiteren wurden die Farben der Etagenhäuser am Bahrenfelder Marktplatz in Hamburg-Bahrenfeld u. der Wohnblöcke Burmeister in Hamburg-Winterhude untersucht. Für die Auskunft zu den Farbuntersuchungen danke ich Ruth Hauer-Buchholz und Ulrich Garbe.

¹¹⁷ Garbe, Ulrich u. Irina Panaitescu, *Farbe in der Architektur. Karl Schneider 1923 bis 1933 in Hamburg*, Ausstellung vom 4. bis 27. Juni 2012 in der Paul-Gerhardt-Kirche (im Rahmen des Hamburger Architektur-Sommers 2012), Hamburg. Am 13. u. 14. September 2014 wurde die Ausstellung im Rahmen des Tags des offenen Denkmals im LutherCampus an der Lyserstraße gezeigt.

gen zum Thema Farbe im Allgemeinen sowie in der Architektur der Moderne einige Hinweise über Schneiders konkrete Anwendung von Farbe lieferte.¹¹⁸

Mit dem Einfluss von Peter Behrens auf Schneider befasst sich ein 2019 erschienener Artikel der Autorin der vorliegenden Arbeit.¹¹⁹ Neben der teils offensichtlichen architektonischen Prägung durch Behrens veranschaulicht der Aufsatz nicht nur die Einflüsse der Zeit bei Behrens auf Schneiders persönliches Netzwerk und damit auf seine Biographie, sondern vor allem auch hinsichtlich Schneiders späterer Tätigkeit als Designer für Sears, Roebuck & Co. Ebenfalls 2019 sind zwei Baumonographien zu Schneider erschienen: Zum einen Roland Jaegers Buch *Haus Michaelsen von Karl Schneider. Ein Pionierbau der Moderne in Entstehung und Rezeption*, das die Entstehungsgeschichte dieses Baus, seine architekturhistorische Bedeutung sowie seine Rezeptionsgeschichte detailliert nachzeichnet; zum anderen die überarbeitete Neuauflage des bereits erwähnten *Bauheftes* zu Haus Schneider und Haus Spörhase.¹²⁰

Betrachtung der Exilzeit

Den in den USA entstandenen Design- und Architekturentwürfen Schneiders wurde nach 1992 weit weniger Beachtung gezollt, was den oft nicht geklärten Umständen ihrer Entstehung geschuldet ist. 1993 erwähnte Pauline Saliga Schneider in ihrem Aufsatz über Chicagoer Design und sieht eine Parallele zu Ferdinand Kramer, der in den 1940er Jahren für das ebenfalls in Illinois angesiedelte Kaufhaus Alden ähnliche Produkte entwickelt hat.¹²¹ Matthew D. Hargreaves untersuchte die Geschichte der von Sears, Roebuck & Co. vertriebenen, zu weiten Teilen von Schneider entworfenen Flamex-Ofengeschirr-Serie, trug unter anderem die auf den Namen des Architekten (als Angestelltem von Sears) ausgeschriebenene Patente zusammen und fertigte ansprechende Foto-

¹¹⁸ Siehe Denkmalschutzamt der Freien und Hansestadt Hamburg/Karl Schneider Gesellschaft 2020, darin: Nelissen/Pook 2020, S. 107–125; Garbe 2020, S. 127–141; Hauer-Buchholz/Tammert 2020, S. 175–189; Kotte 2020, S. 191–201.

¹¹⁹ Siehe Isler Binz 2019.

¹²⁰ Siehe Jaeger 2019; Bunge et al. 2019.

¹²¹ Vgl. Saliga 1993, S. 265–281, hier S. 270f.

grafien der auffindbaren Teile der Produktionsserie an.¹²² Schließlich berichtet Marlyn Musicant in ihrem Artikel über Schneiders Arbeiten für Sears, dass der Architekt seine Entwürfe für Möbel auf der Basis von standardisierten Einheiten entwickelte und auch innerhalb enger Vorgaben durch das architektonische Programm des Konzerns eine große Bandbreite an Varianten für die Läden erschuf.¹²³

Aus einem anderen Blickwinkel beschäftigte sich die Exilforschung mit Schneiders Leben in den USA. Neben der Nennung im Lexikon der europäischen Emigranten liefert diesbezüglich vor allem Iain Boyd Whytes Artikel über Jakob Detlef Peters und Schneider einen spannenden Vergleich zwischen einem in den frühen 1920ern ausgewanderten und einem angesichts der politischen Veränderungen erst kurz vor dem Zweiten Weltkrieg emigrierten Architekten.¹²⁴ Nur marginale Erwähnung fand Schneider allerdings im *Handbuch der deutschsprachigen Emigration* aus dem Jahr 1998.¹²⁵ Regina Göckede hingegen führt in ihrer Publikation über Adolf Rading und den Exodus des Neuen Bauens Schneider als Beispiel für den mehr auf lineare Entwicklungen ausgerichteten und damit den Brüchen nicht gerecht werdenden Umgang mit dem Exilwerk eines Architekten an.¹²⁶ Sie hinterfragt die Bewertung von Schneiders in den USA entstandenem Werk und nimmt eine Einordnung seines Schicksals im Kontext anderer emigrierter Architekten vor.

Forschungsdefizite

Die Ausführungen zum bisherigen Stand der Forschung lassen auf den ersten Blick eine vielseitige und umfassende Auseinandersetzung mit Schneiders Leben und Werk vermuten, ein Eindruck, der sich bei genauer Betrachtung nur zu Teilen bewahrheitet. Wie im Abschnitt zur Quellenlage noch beschrieben wird,

¹²² Siehe Hargreaves 2004.

¹²³ Vgl. Musicant 2012, S. 173–180, hier S. 177f.

¹²⁴ Siehe Strauss/Röder 1983, S. 1043; Whyte 2007.

¹²⁵ Siehe Krohn et al. 2008 [1998], S. 700.

¹²⁶ Vgl. Göckede 2005, S. 49–51.

war und ist sowohl zu Schneiders Œuvre als auch zu seiner Vita nur in beschränktem Maße Material vorhanden.¹²⁷ Die bisherige Forschungsarbeit bestand zu einem großen Teil aus dem Zusammentragen der noch zu findenden Materialien; hier haben insbesondere Robert Koch und Eberhard Pook mit den Mitarbeitenden des Karl Schneiders Archivs (KSA) sowie Janis Mink, aber auch Wolfgang Voigt, Roland Jaeger und Elke Dröscher große Dienste geleistet. Die eher dürftige Materiallage hat zur Folge, dass bisher viele Fragen insbesondere zur Biographie des Architekten noch nicht abschließend geklärt werden konnten, einige Annahmen lediglich auf Spekulationen beruhen und sich die Aussagen zu Schneiders Architektur mehrheitlich auf die ausreichend dokumentierten Entwürfe und Bauten beschränken.

Die beiden bisher umfassendsten und einen Überblick über das Gesamtwerk bietenden Forschungsarbeiten – die Dissertation von Mink sowie der Ausstellungskatalog von Koch und Pook – konnten neben dem Hauptaugenmerk ihrer Arbeit, der Auflistung großer Werkteile beziehungsweise des gesamten Werks, nur ausgewählte Bauten eingehender beschreiben, wobei der Fokus eher auf bereits bekannten Häusern lag. Eine über die einzelnen Gebäudegruppen hinausgehende Beschreibung von Schneiders Architektur fand nicht statt. Die übrigen Abhandlungen zu Schneiders Architektur beschränken sich jeweils auf eine Baugattung, wobei den Einzelhäusern und Großwohnbauten aufgrund ihres häufigen Vorkommens am meisten Beachtung geschenkt wurde. Die vielen schließlich nicht realisierten Entwürfe und damit auch in der Literatur kaum thematisierte Baugattungen wie unter anderem Schulen, Verwaltungsbauten und Krankenhäuser, aber auch städtebauliche Planungen lagen bisher außerhalb der Aufmerksamkeit der Schneider-Forschung.

Die Betrachtung von Schneiders Werk beschränkt sich somit auf einige ausgesuchte Bauaufgaben und auf deren spezifischen Maßstab, ein Vergleich zwischen den verschiedenen Bauaufgaben fehlt. Im Weiteren legen die meisten Un-

¹²⁷ Siehe Kap. 2.2, S. 40ff.

tersuchungen ihren Schwerpunkt auf die formale Erscheinung und Einordnung von Schneiders Bauten, weshalb wichtige Aspekte wie die des Städtebaus, der Funktionalität, der Grundrissorganisation, der Räumlichkeit und der Konstruktion oft nur marginal behandelt werden. Mangels einer übergeordneten Charakterisierung von Schneiders Architektur blieb die bisherige Einordnung und Bewertung des Gesamtwerks widersprüchlich sowie eher vage.

1.3 Zielsetzung und forschungsleitende Fragen

Ziel dieser Arbeit ist vor allem anderen, den Grundzügen von Schneiders beeindruckender und begeisternder Architektur, ihrem Geheimnis zumindest ansatzweise auf die Spur zu kommen. Vor diesem Hintergrund ergaben sich aus den eben benannten Forschungsdefiziten sowie den in der Einleitung aufgeführten auffälligen Diskrepanzen und Unklarheiten in der Bewertung von Schneiders Œuvre mehrere für die vorliegende Arbeit forschungsleitende Fragen.

Diese im Folgenden aufgeführten Fragen befassen sich sowohl mit Schneiders Werk als auch mit dessen Wahrnehmung. Die Verknüpfung dieser beiden Aspekte erfolgt im Bewusstsein, dass die Bewertung eines architektonischen Werks maßgeblich auch dessen physische Erhaltung beeinflusst und in diesem Sinne rückkoppelnd wirkt.

Die forschungsleitenden Fragen lauten:

1. Gibt es eine grundlegende, über die einzelnen Baugattungen greifende Charakteristik von Schneiders Architektur und was macht sie aus?
2. Besteht ein Zusammenhang zwischen der Charakteristik und der bisherigen widersprüchlichen Bewertung Schneiders?
3. Wie ist Karl Schneiders Werk aufgrund seiner Charakteristik vom heutigen Standpunkt aus einzuordnen?

Im Zentrum dieser Fragen steht jeweils die Charakteristik von Schneiders Architektur, deren Ausarbeitung folglich das Herzstück dieser Arbeit darstellt. Die

Vielfalt der von Schneider bearbeiteten Bauaufgaben sowie die wechselnden Bedingungen gestalteten die Suche nach einem roten Faden in Schneiders Werk nicht einfach. Zwar zeigen sich einige wiederkehrende formale Elemente, doch reichte deren Benennung mitnichten aus, um fundierte Aussagen zur Charakteristik von Schneiders Architektur zu treffen. Aus diesem Grund umfasst die in dieser Arbeit dargelegte Charakteristik nicht nur stilistische Merkmale, sondern zieht insbesondere auch städtebauliche, grundrissbezogene, typologische, baukörperliche, räumliche und konstruktive beziehungsweise materielle Aspekte in die Betrachtung mit ein – und erlaubte es damit der Verfasserin, aus der Sicht einer Architektin ein maßgeblich prägendes Motiv beziehungsweise eine übergeordnete architektonische Haltung in Schneiders Schaffen zu finden. Dafür wurde für die vorliegende Arbeit ein eigener gegenstandsbezogener Ansatz entwickelt, der nicht von einer stilgeschichtlichen Aussage, sondern vielmehr vom konkreten Gegenstand – in diesem Fall den Entwürfen Schneiders – ausgeht. Ziel war die Verknüpfung von mehreren Einzelfall-Betrachtungen zu einer repräsentativen Untersuchung, die auf eine abstraktere Argumentationsebene und zu allgemeingültigen Aussagen über Schneiders Architektur führt.

Der Fokus der Betrachtung liegt auf den Arbeiten der Jahre 1921 bis 1933, womit die Zeitspanne zwischen der Aufnahme von Schneiders selbständiger Tätigkeit und der mit der nationalsozialistischen Machtergreifung einhergehenden starken Einschränkung von dessen Berufsausübung umfasst wird. In diesen zwölf Jahren ist Schneiders architektonisches Hauptwerk entstanden, wobei angemerkt werden muss, dass der Architekt aufgrund der wirtschaftlichen Lage in Deutschland bereits ab 1931 kaum noch bauen konnte. Das architektonische Werk aus der Zeit zwischen 1933 und 1937 beziehungsweise zwischen 1938 und 1945 wird in der vorliegenden Betrachtung ausgeklammert, da in diesen Phasen gänzlich andere Vorzeichen galten und damit ein direkter Vergleich wenig Sinn ergibt.¹²⁸

¹²⁸ Außerdem ist für beide Phasen nur in sehr beschränktem Maße Material vorhanden.

2 Vorgehen

2.1 Forschungsansatz und -design

Die vorliegende Untersuchung beruht – neben dem Zusammentragen historischer Fakten für den biographischen Hintergrund von Schneiders Wirken – auf qualitativer Forschung.¹ Diese umfasst eine Vielfalt von Ansätzen, für die alle typisch ist, „dass der untersuchte Gegenstand und die an ihn herangetragene Fragestellung den Bezugspunkt für die Auswahl und Bewertung von Methoden darstellen und nicht [...] das aus der Forschung ausgeschlossen bleibt, was mit bestimmten Methoden nicht untersucht werden kann.“² Einen Forschungsansatz, der vom empirischen Material und theoretischen beziehungsweise konzeptionellen Aussagen zu einer Einschätzung über Zusammenhangsstrukturen führt, stellt das Verfahren der Abduktion dar. Die Abduktion, wie sie von Charles Sanders Peirce als Erkenntnisweg entwickelt wurde, ist eine Form des Schlussfolgerns, bei der „sich aus beobachtbaren Phänomenen bislang unbegriffene Erklärungen bzw. neue Regelmäßigkeiten [...] auf tun können.“³ Ziel der Abduktion ist die Formulierung einer vom Gegenstand ausgehenden Hypothese, auf deren Basis eine neue, sinnstiftende Regel abgeleitet werden kann.

Um zu dieser Hypothese und der entsprechenden theoretischen Aussage zu gelangen, orientiert sich die dieser Untersuchung zugrunde liegende Methode am gegenstandsbezogenen Ansatz der *Grounded Theory Methodologie (GTM)*, der im Zusammenhang sozialwissenschaftlicher Forschung von Barney Glaser und An-

¹ Aufgrund der seit 1992 nicht mehr aktualisierten, teils Dopplungen enthaltenden Werkliste und noch ungeklärter Hinweise auf weitere Projekte ist das Forschungsfeld von Schneiders Entwürfen und Bauten nicht abschließend geordnet. Rein quantitative, sich auf formale Erscheinungen oder Bautypen beziehende Aussagen wären somit nicht zielführend und wurden als Ansatz ausgeschlossen. Mit ihnen ließen sich ohnehin nur Gemeinsamkeiten verschiedener Projekte bestätigen, nicht aber neue Aussagen über den Charakter von Schneiders Architektur ableiten.

² Flick et al. 2003, S. 22f.

³ Sturm 2006, S. 27–36, hier S. 27. CHARLES SANDERS PEIRCE (1839–1914): Astronom, Geometer, Mathematiker, Logiker, Philosoph und (Mit-)Begründer des Pragmatismus; siehe Sturm 2000, S. 46; dies. 2006, S. 27.

selm Strauss in den 1960er Jahren entwickelt wurde.⁴ Trotz der Unterschiede zwischen einem architektonischen Kontext und einem sozialwissenschaftlichen Setting dient die *Grounded Theory Methodologie* dieser Arbeit als Orientierungsrahmen, da sie eine stark anwendungsorientierte, auf der Empirie basierende Theoriebildung ermöglicht.⁵ Ausgehend von einem sensibilisierenden Konzept (in diesem Fall: Was ist charakteristisch für Schneiders Architektur?), das den Anstoß zur Forschung gibt, sind in der *Grounded Theory Methodologie* die einzelnen Forschungsschritte der Sammlung, Analyse und vergleichenden Auswertung von Daten nicht klar abgegrenzt und chronologisch aufeinander abgestimmt, sondern finden zeitlich parallel zueinander statt. Der Forschungsprozess verläuft also spiralförmig, Rückschlüsse und Querbezüge fließen im Rahmen des Vergleichens der einzelnen Fälle laufend in die Forschung ein und bestimmen den weiteren Arbeitsablauf sowohl bezüglich Auswahl und Erhebung als auch der Auswertung. Konkret wurden anhand der eingehenden Analyse ausgesuchter Entwürfe deren wichtigste Merkmale herauskristallisiert. Schließlich wurden nach den erfolgten Einzelfallanalysen die verschiedenen Merkmale projekt- und gattungsübergreifend miteinander in Beziehung gesetzt und danach gewonnene Rückschlüsse wiederum in die Analysen eingearbeitet. Dieser von der Verflechtung von Erhebung und Interpretation gekennzeichnete Prozess wurde so lange wiederholt bis eine belastbare Aussage mit Regelcharakter gewonnen werden konnte.

2.2 Quellenlage und untersuchtes Material

Bevor weiter auf die einzelnen Schritte der Untersuchung eingegangen wird, sollen erst das der bisherigen Forschung zugrunde liegende, das für die vorliegende Arbeit hinzugezogene und schließlich das konkret untersuchte Material dargestellt werden: Die meisten der von Karl Schneider entworfenen Gebäude wurden in Hamburg und in Altona, ab 1937 ein Teil Groß-Hamburgs, realisiert.

⁴ Siehe Glaser/Strauss 1967; dies. 1998 [1967].

⁵ Die Arbeit über *Alltägliche Architektur* von Stephanie Kernich sei als Beweis dafür aufgeführt, dass mit der *Grounded Theory Methodologie* durchaus bereits auch räumliche Zusammenhänge beschrieben werden können; siehe Kernich 2017.

Heute geben von der Vielzahl der Schneider-Bauten leider nur noch einzelne verlässlich Auskunft über ihren Originalzustand. Insbesondere die Großwohnanlagen im Nordosten Hamburgs sind während des Krieges stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Einige davon konnten in mehr oder weniger modifizierter Weise wieder aufgebaut werden, andere Gebäude wie zum Beispiel der Kunstverein in Hamburg-Rotherbaum (1929/30) oder das Kino Emelka-Palast in Hamburg-Eimsbüttel (1927/28) wurden gänzlich zerstört. Bei den im Krieg meist verschonten Einfamilienhäusern kam es später in mehreren Fällen zu substantiellen Umbauten. Einige Bauten wie das Haus Römer in Hamburg-Othmarschen (1927/28) oder das Wohn- und Atelierhaus Eber in Hamburg-Blankenese (1926/27) wurden abgerissen. Das ab den 1970er Jahren wieder erwachende Bewusstsein für die Qualität von Schneiders Architektur führte zur Unterschutzstellung mehrerer Bauten des Architekten, einige davon wurden in den vergangenen Jahren sachgemäß und in Anlehnung an den Originalzustand restauriert.

Vor seiner Emigration im Januar 1938 vertraute Karl Schneider seine Pläne und Zeichnungen sowie seine Bibliothek seinem Freund, dem Architekten Richard Tüngel, an.⁶ Dieses eingelagerte Material fiel den Flammen der Bombennächte zum Opfer, was die Erforschung von Schneiders Werk bis heute maßgeblich erschwert. Auch eine theoretische Hinterlassenschaft existiert nicht, da sich Schneider selbst nicht schriftlich zu seiner Architektur geäußert hat. So stützt sich die bisherige Forschung über Schneider vor allem auf Fotos von Bauten, von Plänen, aber auch von Modellen, die der Architekt mit sich in die Emigration genommen hat. 1985 erwarb das Getty Center for the History of Art and the Humanities in Santa Monica (heute Getty Research Institute in Los Angeles) den – zuvor auch der Stadt Hamburg angebotenen und von dieser schließlich nicht erworbenen⁷ – Nachlass Karl Schneiders, der ebendiese Fotografien sowie Pläne aus den Exiljahren und persönliche Dokumente umfasst. Reproduktionen dieses

⁶ Siehe Tüngel 1946. Zur Person Richard Tüngels siehe Kap. 4.2.1, S. 122.

⁷ Siehe Hipp, [o. Titel], 1992, S. 4–23, hier S. 23; Jaeger 1992, S. 34–46, hier S. 43.

Materials sowie weitere, über viele Jahre hinweg gesammelte Dokumente, Pläne und Bilder sowie Nachbauten von Modellen und Möbeln sind im Hamburger Karl Schneider Archiv gelagert, das damit die umfassendste Sammlung zu Schneiders Werk besitzt.

Von der Wertschätzung für Schneiders Architektur und vom Umfang seines Œuvres zeugen viele Publikationen aus der Wirkungszeit des Architekten.⁸ Dazu gehören Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, zahlreiche Beiträge in Büchern sowie die bereits erwähnte Werkmonographie aus dem Jahr 1929 und der Katalog zu der 1931 im Kunstverein gezeigten Ausstellung. Zu den bisher bekannten Bauten und Projekten hat unter anderem das Karl Schneider Archiv die Primärliteratur weitestgehend recherchiert und erfasst; die Ergänzung dieser Auflistung wird laufend vorgenommen. Als weitere Quelle sind mehrere Interviews zu nennen, die vom Karl Schneider Archiv seit den 1980er Jahren mit diversen Zeitzeugen Schneiders geführt wurden. Diese liefern interessante Einblicke in die Lebens- und Arbeitsweise Schneiders, müssen jedoch vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass zum Zeitpunkt ihrer Entstehung die Begegnung mit Schneider bereits einige Jahrzehnte zurücklag.⁹

Neu erschlossene Quellen

Die Besichtigung vieler der noch bestehenden Bauten, das Material aus den genannten Archiven sowie Unterlagen aus dem Hamburger Denkmalschutzamt bildeten die Basis für die vorliegende Untersuchung. Ergänzend kam im Laufe der Arbeit ein in der zur Columbia-University gehörenden Avery Architectural & Fine Arts Library in New York entdeckter Fotobestand hinzu.¹⁰ Dieser Bildbestand enthält zusätzlich zu den bereits aus dem Getty-Bestand bekannten Bil-

⁸ Zu den Veröffentlichungen über Schneiders Werk siehe Jaeger 1992; ders., *Neue Werkkunst*, 1998; ders., *Karl Schneider*, 2001; ders., *Heinrich de Fries*, 2001; siehe auch Kap. 1.1, S. 9–13.

⁹ Siehe Kap. 1.2, S. 21, Anm. 50. Einige Aussagen aus den Interviews konnten anhand von inzwischen gefundenen Unterlagen widerlegt werden; so war Schneider z. B. nicht beim Maler Max Beckmann in Basel zu Besuch, sondern bei seinem früheren Angestellten Fritz Beckmann. Auf eine Auswertung der Interviews im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde verzichtet.

¹⁰ Schneiders zweite Ehefrau, Ursula Schneider-Wolff, hat ihn noch zu ihren Lebzeiten der Bibliothek vermacht, die genauen Umstände der Schenkung sind leider jedoch nicht zu eruieren.

dern auch solche, die bisher als verschollen galten.¹¹ Außerdem existieren im Avery-Bestand auch Fotografien von Bauten und Projekten, zu denen bisher kein oder nur wenig Bildmaterial vorlag.

Der Besuch diverser Archive wie dem Staatsarchiv Hamburg, dem Hamburgischen Architekturarchiv, dem Stadtarchiv in Mainz und dem Archiv der Akademie der Künste in Berlin, die Konsultation von einschlägigen Datenbanken sowie Recherchen in den USA lieferten weitere die Biographie ergänzende Informationen. Zu nennen sind hier insbesondere die Wiedergutmachungsakten von Schneiders Kindern und seiner zweiten Ehefrau, die über Schneiders Lebensumstände nach 1933 Auskunft geben.¹² Gänzlich neue Einblicke in die Vita Karl Schneiders boten Unterlagen, die aus dem Nachlass von Schneiders Mitarbeiter Fritz Beckmann stammen.¹³ Darunter befinden sich auch einige persönliche Briefe Schneiders, die er nach seiner Abreise in die USA geschrieben hat und die einen Einblick in die Gedanken des Emigranten liefern. Aus dem Nachlass von Schneiders 2016 verstorbener Tochter Christel Karma führten persönliche Dokumente nochmals zu weiteren Erkenntnissen über Schneider.¹⁴ Weitere Informationen stammen aus Forschungsarbeiten über Architekten, zu denen Schneider einen Bezug hatte.¹⁵

Grundlage der gegenstandsbezogenen Untersuchung

Wie bereits erläutert können die noch bestehenden Bauten Schneiders nur selten zuverlässig Auskunft über den Originalzustand geben, die gebaute Architek-

¹¹ Insbesondere sind damit zahlreiche Fotografien gemeint, die Heinrich de Fries in seiner Schneider-Monografie von 1929 gezeigt hat.

¹² Siehe Wiedergutmachungsakte Rudolf u. Christel Schneider, StAHH, Best. 351-11 (Amt für Wiedergutmachung), Sign. 14252 u. 14253; Wiedergutmachungsakte Ursula Schneider-Wolff als Kopien eingesehen in DAHH, Unterlagen zu Karl Schneider.

¹³ Das Material aus dem Nachlass von Fritz Beckmann befindet sich in Privatbesitz.

¹⁴ Das Material aus dem Nachlass von Christel Schneider befindet sich im Archiv Elke Dröscher.

¹⁵ Z. B. Lossow & Kühne, Peter Behrens, Walter Gropius, Heinrich Straumer, Jean Krämer, Carl Fieger, Fritz Kaldenbach, Adolf Meyer, Fritz Höger, Richard Ernst Oppel u. Jakob Detlef Peters. Literaturverweise jeweils in den entsprechenden Kapiteln.

tur konnte folglich nicht als Basis der Untersuchung dienen.¹⁶ Die vorliegenden Analysen beziehen sich deshalb in erster Linie auf das noch vorhandene Planmaterial. Dies geschieht im Bewusstsein des Unterschieds zwischen gebauter und gezeichneter Architektur, die Martin Steinmann als zwei sich grundsätzlich unterscheidende „Existenzformen der gleichen Sache“ bezeichnet.¹⁷ Der Bauplan repräsentiert (mit Ausnahme der Publikations- beziehungsweise Dokumentationspläne) einen Zwischenschritt eines Prozesses, ist angesichts ständiger Änderungen von beinahe ephemeren Charakter und gewährt einen Blick auf eine im Entstehen begriffene Wirklichkeit. Die Architektur- und Bauzeichnung dient der Übermittlung, ist ein Werkzeug der Kommunikation und „markiert“, so David Ganzoni, „in der Architektenarbeit den Schritt vom Zeichentisch auf die Baustelle“, wodurch ihr auch eine besondere Nähe zum Architekten attestiert werden kann.¹⁸ Sie unterscheidet sich wesentlich von bildnerischen Kunstwerken, da sie nicht das angestrebte Endresultat, sondern meist lediglich einen Zwischenschritt auf dem Weg zum Ziel des vollendeten Baus ausmacht. Sie ist also eigentlich mehr Mittel zum Zweck als dass sie sich selbst genügt – auch wenn die kunstvolle Anfertigung gewisser architektonischer Zeichnungen, wie sie auch von Schneider bekannt sind, diesen Umstand leicht vergessen lässt.

Pläne eignen sich insbesondere als Grundlage einer architektonischen Betrachtung, weil sie auf allgemein verständliche, durch Konventionen festgelegte Weise einen komplexen Sachverhalt so darstellen, dass er ohne große Erläuterungen von verschiedensten Adressaten verstanden werden kann. Als Grundlage dient hierzu die Dreitafelprojektion mit Grundriss, Ansicht und Schnitt, welche um dreidimensionale und erläuternde Darstellungen ergänzt und bezüglich Inhalt sowie Darstellungsart an den Planungsstand des Projekts angepasst wer-

¹⁶ Sie liefert jedoch gerade bezüglich städtebaulicher, räumlicher o. materieller Fragen interessante Aufschlüsse.

¹⁷ Steinmann 1989, S. 6–9, hier S. 7.

¹⁸ Ganzoni 2013, S. 264–266, S. 265.

den kann.¹⁹ Uta Hassler und Daniel Stockhammer sehen die Planzeichnung als einen „Versuch der Abstraktion und Repräsentation“, der die Entwurfsidee, das architektonische Konzept in reduzierter Form wiedergibt – gerade diese Fokussierung auf die essentielle Idee macht Pläne zur geeigneten Grundlage für die Erarbeitung einer Charakterisierung von Schneiders Architektur.²⁰ Außerdem ermöglichen Baupläne Rückschlüsse auf die Struktur, die „Anatomie“ einer Architektur, wie sie sich aus der gebauten Realität – und ihrer Abbildung über Fotografien – oft nicht ziehen lassen.

Der aufgrund der Materialverluste im Zweiten Weltkrieg stark dezimierte Planbestand zu Schneiders Entwürfen hatte zur Folge, dass nicht durchgehend Pläne des gleichen Planungsstands zur Verfügung standen, sondern vielmehr mit den vorhandenen Plänen vorlieb genommen werden musste. In den meisten Fällen waren dies jedoch die im Maßstab 1:100 gezeichneten Pläne für den Bauantrag, die in den Bauakten auf Behördenseite den Krieg überstanden haben. Der Bauantrag stellt als Scheidepunkt zwischen Konzeption und Realisierung einen wichtigen Meilenstein im Entwurfs-, aber auch Bauprozess dar und präsentiert die Entwurfsintention anschaulich. Weitere Pläne in anderen Maßstäben wie zum Beispiel Detailpläne lieferten ergänzende Information.²¹ In einigen Fällen lagen mehrere Planvarianten vor. Hier wurde entweder in Abgleich mit dem gebauten Haus die der Realität entsprechende Variante oder bei nicht erfolgter Realisierung die letzte Entwurfsvariante gewählt.

Das in den meisten Fällen vorhandene Fotomaterial wurde gesichtet, diente jedoch nicht als Grundlage für die Analyse, sondern mehr zur Erläuterung gewisser Sachverhalte wie der Materialisierung, der räumlichen Zusammenhänge etc.

¹⁹ Siehe Pottgiesser et al. 2007, S. 123. Aufgrund des strukturalistischen Aspektes der Dreitafelprojektion wäre im Rahmen einer architektonischen Analyse eine Bildanalyse von Bauplänen im herkömmlichen Sinn nicht zielführend, da sich erst über die gedankliche Verbindung diverser Darstellungsebenen (Grundriss, Schnitt und Ansicht) ein Gesamteindruck der Architektur ergeben kann.

²⁰ Hassler/Stockhammer 2013, S. 284–289, hier S. 284.

²¹ Detailpläne lieferten z. B. genauere Maßangaben für die Überprüfung von Proportionen o. konkrete Angaben zur Materialisierung.

Als eigenständig zu verstehendes Interpretationsmittel dokumentieren Fotografien die Bauten und erläutern gewisse Aspekte anschaulich, sie stellen aber immer auch die Sichtweise des Fotografen dar. Die in großer Zahl vorhandenen und fast ausschließlich von Ernst Scheel angefertigten Fotografien von Schneiders Bauten bezeichnet Olaf Bartels entsprechend zurecht als „visuellen Kommentar“, der es Schneider ermöglichte „jeweils einen anderen Standpunkt, einen anderen Blickwinkel auf seine Arbeit einzunehmen.“²² Für die Betrachtung von Schneiders Entwürfen aus der Architektur heraus sind sie deshalb nur bedingt geeignet und werden als ergänzende Informationsebene betrachtet.²³

Erst nach der eingehenden Analyse der Pläne und der Sichtung der teilweise noch vorhandenen Bauten sowie des weiteren Bildmaterials wurde erläutern des Material in Form von Dokumenten (zum Beispiel aus den Bauakten, Korrespondenz), zeitgenössischen Publikationen oder weiterführender Literatur hinzugezogen. Diese strikte Trennung in Arbeit mit den Primärquellen und erst spätere Sichtung des weiteren Materials erfolgte in der Absicht, möglichst nah bei der Architektur zu bleiben und während der Analyse nicht von zusätzlichen Informationen abgelenkt zu werden.²⁴

2.3 Fallauswahl und Methode

Die Wahl der zu untersuchenden Entwürfe wurde nicht im Voraus oder nach chronologischen Gesichtspunkten festgelegt, sondern ergab sich im Laufe des Forschungsprozesses anhand der gefundenen Merkmale und somit aus dem Material heraus. Ausschlaggebend für diese schrittweise Auswahl der Fallbeispiele war dabei jeweils der maximal zu erwartende Erkenntnisgewinn, womit

²² Bartels 2015, S. 198–219, hier S. 199.

²³ Dies geschieht im Bewusstsein des Umstands, dass die Fotografie für die Verbreitung der modernen Architektur in den 1920er und 1930er Jahren eine große Rolle spielte. Doch gerade als populäres „Propaganda-Instrument“ nahm die Fotografie teils eine eigene Position ein, welche die Art der Wahrnehmung von Bauten stark beeinflussen konnte. Siehe dazu z. B. die Darstellung von Haus Michaelsen im ersten Band der *Bauhaus-Bücher* in Kap. 7.1, S. 376, Anm. 15.

²⁴ Die Fotografien stellen eigentlich keine Primärquelle dar. Da sie aber Auskunft über nicht mehr sichtbare Sachverhalte (z. B. Bezug zur Umgebung, Materialisierung) geben können, werden sie dennoch dieser Kategorie zugeordnet.

sich das sogenannte *theoretische Sampling* auf inhaltliche und nicht methodologische Kriterien bezog.²⁵ Auch die Fallzahl ergab sich während des Analyseprozesses; das Sampling wurde beendet, als angesichts des Erkenntnisgewinns eine *theoretische Sättigung* eingetreten war.²⁶

Als Grundlage für die Auswahl diente die Sichtung der über 380 vom Karl Schneider Archiv bisher identifizierten Bauten, Projekte und Skizzen, die dem Bereich Architektur und Städtebau angehören.²⁷ Der so erhaltene Überblick über das Schaffen Schneiders war wichtig, um ein Gefühl für die Gesamtheit seiner Architektur und Ansatzpunkte für das Sampling zu gewinnen. Im Sinne der maximalen Variation erfolgte die Fallauswahl baugattungsübergreifend und verteilt über den Zeitraum zwischen 1921 und 1933 hinweg. Der Schwerpunkt der Auswahl lag dabei auf der Analyse typischer, aber gleichzeitig eine große Bandbreite darstellender Fälle, wobei hier neben der Baugattung auch die Bauweise oder der Ort der Bauaufgabe eine wichtige Rolle spielten.²⁸ Ob ein Entwurf schließlich baulich realisiert wurde oder nicht, stellte – ganz im Sinne von Hartmut Franks Aufsatztitel „Die Realität des Erdachten“ – kein Ausschlusskriterium dar.²⁹ Ebenfalls wurden mit den Geschosßwohnungsbauten Entwürfe analysiert, die zwar der Zusammenarbeit Karl Schneiders mit anderen Architek-

²⁵ Vgl. Strauss/Corbin 1996 [1990], S. 148ff.

²⁶ Vgl. Glaser/Strauss 1998, S. 69.

²⁷ Hierzu ist anzumerken, dass die bisher gültige Werkliste aus der Publikation Koch/Pook 1992 in Zusammenarbeit mit dem KSA mit diversen im Nachlass von Schneider existierenden Werklisten abgeglichen u. aufgrund neuer Erkenntnisse modifiziert wurde; siehe Listen „Ausgeführte Bauten“, „Projekte“ u. „Wettbewerbe“, das ebenfalls von Schneider verfasste Verzeichnis mit den in Kunstverein 1931 präsentierten Projekten u. Bauten, die vom Büro Schneider erstellten Planrollen- u. Fotoverzeichnisse, eine von Ursula Wolffs Bruder, Emanuel Wolff, angefertigte Liste (alle im Getty Research Institute resp. KSA einsehbar), eine Projektaufzählung in einem am 26. Oktober 1925 geschriebenen Brief der Firma Wagner & Co. an den Gemeindevorsteher Timmermann, Poppenbüttel (StAHH, Best. 423-3/9) sowie das bei Mink 1990 [1986] publizierte Werkverzeichnis. Eine abschließende Überarbeitung der Werkliste steht jedoch noch aus. Daher ist die Zahl von über 380 Projekten nur als eine vorläufige zu erachten, da sie unter anderem einige Doppelnennungen (Projekte, die zusammengefasst werden können) u. auch ungeklärte Sachverhalte enthält.

²⁸ Erwähnt sei an dieser Stelle außerdem, dass die Materiallage zu den jeweiligen Entwürfen die Auswahl ebenfalls beeinflusste.

²⁹ Siehe Frank 1991, S. 6–9, hier S. 9.

ten entstammen, aber aufgrund ihrer Bedeutung im Gesamtwerk des Architekten Teil der Analyse sein sollten.³⁰

Einzelne Untersuchungsschritte

Die Analyse fand in Form mehrerer, einzeln durchgeführter Falluntersuchungen statt, die in einem weiteren Schritt miteinander in Beziehung gesetzt wurden.³¹ Dabei wurde auf eine vorangehende Festlegung der zu untersuchenden Kategorien verzichtet, um den möglichen Erkenntnisgewinn nicht von vornherein einzuschränken. Konkret begann jede Untersuchung mit der eingehenden Betrachtung der für die Analyse ausgesuchten Pläne.³² Dabei ging die Betrachtung vom Großen zum Kleinen, bezog sich zuerst auf städtebauliche, volumetrische Aspekte im Lageplan und in allenfalls vorhandenen dreidimensionalen Darstellungen, bevor sie sich dann unter anderem mit dem strukturellen und allenfalls konstruktiven Aufbau, mit Proportionen sowie den Details in den Grundrissen, Schnitten, Ansichten und, falls vorhanden, Detailplänen befasste.

Während der Betrachtung wurden entsprechend der *Grounded Theory Methode* sogenannte Kodierungen vergeben und in Form fortlaufender Zahlen direkt im Plan an der entsprechenden Stelle gut sichtbar notiert.³³ Diesen Vorgang des sogenannten *offenen Kodierens* bezeichnen Anselm Strauss und Juliet Corbin als „Prozess des Aufbrechens, Untersuchens, Vergleichens, Konzeptualisierens und

³⁰ Bei den Geschoßwohnungsbauten arbeitete Schneider in wechselnden Konstellationen, von denen die einzelnen Entwurfsleistungen leider nicht rekonstruierbar sind. Erstaunlicherweise besitzen diese Bauten trotz diverser Partner eine gewisse Kontinuität bezüglich des architektonischen Ausdrucks, weshalb die Vermutung nahe liegt, dass Schneider im Entwurf federführend war.

³¹ Auf eine paarweise Vergleichsanalyse, wie sie z. B. Kenneth Frampton mit seinen Studierenden über Jahre praktiziert und auch anschaulich publiziert hat, wird bewusst verzichtet, da auf diese Weise das Vorgehen entweder bezüglich der gattungsübergreifenden Betrachtung oder aufgrund festzulegender Vergleichsdimensionen massiven Einschränkungen unterliegen würde. Siehe Frampton 2015.

³² An dieser Stelle sei vermerkt, dass im Rahmen der Analyse keine Bildanalyse im eigentlichen Sinne erfolgte, da ein einzelner Plan noch nicht ausreichend Auskunft über einen Bau gibt. Außerdem wären für eine Bildanalyse Informationen über den Autor des Bildes wichtig, was aber gerade im Falle von Plänen nicht immer möglich ist. Siehe auch Kap. 2.2, S. 43ff.

³³ In der Literatur (z. B. Strauss/Corbin 1996 [1990]; Flick 2011 [2007]) werden die Kodierungen auch als Codes oder Konzepte bezeichnet.

Kategorisierens von Daten“, mit dem aus der Menge von Daten (im vorliegenden Fall aus den Plänen) wichtige Phänomene herausgefiltert werden können.³⁴ Die Kodierungen wurden in einer Liste erfasst und mit Erläuterungen ergänzt (Kodierungsstufe 1). Darauf folgte die Sortierung der zahlreichen Kodierungen in einem zweiten Arbeitsschritt, die Zusammenfassung der Kodierungen in Gruppen sowie die Benennung dieser Gruppen mit neuen, weiter abstrahierenden Titeln (Kodierungsstufe 2). Aus der so bereits reduzierten Liste der Kodierungen wurde nun jede einzelne bearbeitet: Durch das gezielte Stellen von Fragen und den Vergleich mit anderen Kodierungen ergaben sich neue Aufschlüsse sowie Erkenntnisse über Zusammenhänge.³⁵ Wiederum wurden einige Kodierungen zusammengefasst und mit einem neuen Namen versehen (Kodierungsstufe 3). Gewisse in den Kodierungen genannte Phänomene konnten aufgrund ihrer Eigenschaften weiter eingeordnet, das heißt zum Beispiel aufgrund ihrer Art ihres Auftretens präziser definiert werden. Aus dem Vergleich verschiedener Kodierungen ergaben sich sogenannte Oberbegriffe, hier als Kategorien bezeichnet.

Als weiterer Schritt in der Analyse erfolgte das *axiale Kodieren*, bei dem „durch das Erstellen von Verbindungen zwischen Kategorien die Daten nach dem offenen Kodieren auf neue Art zusammengesetzt werden.“³⁶ Dabei half das sogenannte paradigmatische Modell nach Strauss/Corbin, das ein Phänomen in Beziehung mit seinen ursächlichen Bedingungen, seinem Kontext, intervenierenden Bedingungen, Handlungs- und interaktionalen Strategien sowie seinen Konsequenzen setzt.³⁷ Auf diese Weise wurden die am meisten Erkenntnis versprechenden Kategorien weiter ausgearbeitet und vor allem mit ihren jeweiligen Subkategorien, aber auch mit anderen Kategorien in Ursache-Wirkung-

³⁴ Strauss/Corbin 1996 [1990], S. 43. Zum Vorgang des Kodierens siehe u. a. Strauss/Corbin 1996 [1990], S. 43–117; Flick 2011 [2007], S. 386–421.

³⁵ „Es gibt bestimmte allgemeine Fragen, die gleichsam automatisch an die Daten gestellt werden können. [...] Diese grundlegenden Fragen lauten Wer? Wann? Wo? Was? Wie? Wieviel? und Warum?“; Strauss/Corbin 1996 [1990], S. 58.

³⁶ Ebd., S. 75.

³⁷ Siehe ebd., S. 78.

Beziehungen gesetzt. Diesem Vorgehen entsprechend wurden sämtliche für die Analyse eines Projektes ausgesuchten Pläne bearbeitet und über eine Vielzahl von Kodierungen auf einige Kategorien heruntergebrochen.

Bei dem auf die Bestimmung und Ausarbeitung der Kategorien aufbauenden *selektiven Kodieren* ging es um „die Herausarbeitung der Kernkategorie, um die herum sich die anderen entwickelten Kategorien gruppieren lassen und durch die sie integriert werden.“³⁸ Ziel dieses Arbeitsschrittes war schließlich die Entwicklung einer auf den untersuchten Plänen basierenden strukturellen Aussage zu Schneiders Architektur. Dazu wurde die als solche identifizierte Kernkategorie bezüglich ihrer Eigenschaften eingehender differenziert und anhand des bereits erwähnten paradigmatischen Modells mit den weiteren Kategorien verknüpft. Im weiteren Verlauf der Untersuchung wurde in den Beziehungen zwischen den Kategorien nach Mustern gesucht, diese nach Möglichkeit benannt, systematisiert und verfestigt. Ausgehend von der Kernkategorie und den darum herum angeordneten anderen Kategorien entwickelte sich in einem mehrschichtigen Prozess eine Aussage zu Zusammenhangsstrukturen in Schneiders Architektur.

In einem nächsten Schritt galt es, anhand weiterer Projekte diese strukturellen Aussagen zu überprüfen, zu belegen oder allenfalls anzupassen. Sturm spricht in diesem Zusammenhang von Unterschiedsanalysen, die ausgehend von strukturellen Einschätzungen mit dem Ziel der „Generierung allgemeiner Aussagen“ vorgenommen werden.³⁹ Dies erfolgte in der vorliegenden Untersuchung über weitere Entwürfe, die nicht mehr auf die gleiche Weise analysiert wurden wie die ersten. Anhand dieser neu hinzugezogenen Entwürfe wurden die erarbeiteten Strukturaussagen jedoch hinterfragt und bestätigt. Dieser induktive Arbeitsschritt führte schließlich zur Formulierung und Präzisierung einer allgemeinen, theoretischen Aussage zu Schneiders Architektur – der in den Forschungszielen angestrebten Charakterisierung.

³⁸ Flick 2011, S. 396f.

³⁹ Sturm 2000, S. 48f.

2.4 Aufbau der Arbeit

Die Charakterisierung von Schneiders Architektur wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf zweierlei Weise in einen Kontext eingebettet: Um das Werk des Architekten vor dem Hintergrund seiner Entstehungszeit beurteilen zu können, galt es in einem ersten Schritt, die Umstände der Arbeit des Architekten sorgfältig zu beleuchten. Die in engem Bezug zur Biographie Schneiders stehenden Kapitel 3 *Hintergrund und Prägungen* sowie 4 *Rahmenbedingungen und Einflüsse* erläutern deshalb zum einen die Ausbildung des Architekten, seine Erfahrungen als angestellter Architekt und damit die Grundlagen für sein eigenes Entwerfen, zum anderen die Rahmenbedingungen, innerhalb derer sein Werk entstanden ist. In Kapitel 5 *Architektur für eine neue Zeit* erläutert zudem ein einleitender Text den allgemeinen Hintergrund des Bauens und Entwerfens in der Weimarer Republik, bevor die untersuchten Entwürfe und Bauten jeweils mit ihrem spezifischen Kontext, einer kurzen Beschreibung und anhand von Plan- und Bildmaterial vorgestellt werden.

Nach der Zusammenführung der Einzelbetrachtungen zu einer übergeordneten Charakteristik von Schneiders Architektur in Kapitel 6 *Kompositorische Grundlagen* erfolgt in Kapitel 7 *„Er will keinen Stil schaffen, und er hält sich keineswegs für fertig.“* die Einbettung von Schneiders Werk in den zeitgenössischen Kontext. Außerdem werden die Antworten auf die forschungsleitenden Fragen zusammengefasst, die architekturhistorische Bedeutung von Schneiders Werk erläutert und abschließend Wünsche für die weitere Forschung sowie für den künftigen Umgang mit Schneiders noch bestehenden Bauten aufgeführt.

Die Ortsbezeichnungen in den Texten und Legenden beziehen sich auf die heutigen, mit dem Groß-Hamburg-Gesetz von 1937 eingeführten Verhältnisse. Da vorrangig das im Karl Schneider-Archiv (KSA) aufbewahrte Material gesichtet wurde, ist das KSA auch im Falle von Kopien als Standort angegeben. Im Bildnachweis am Schluss ist jedoch aufgeführt, in welchen Fällen das Material als Original im Getty Research Institute vorliegt.

3 Hintergrund und Prägungen

3.1 Familie und Kindheit

Karl Rudolph Schneider wurde am 15. Mai 1892 in Mainz als Sohn des Tischlers Joseph Schneider (1850–1919) und seiner Frau Elisabetha (geborene Rothermel, 1858–1936) geboren.¹ Der 1891 geschlossenen Ehe der Eltern entstammten neben dem Sohn Karl keine weiteren Kinder; Schneiders Vater brachte jedoch aus erster Ehe die Kinder Heinrich, Theresie und Anna mit in die Verbindung.² Entgegen der Aussagen einiger Zeitgenossen war Karl Schneider nicht jüdischer Herkunft, sondern wurde am 5. Juni 1892 evangelisch getauft.³

Den Adressbüchern zufolge ist Schneider in seiner Kindheit oft umgezogen – bis zu Karls 18. Lebensjahr wechselte die Familie achtmal die Anschrift, Gründe für diese häufigen Wohnungswechsel sind keine bekannt.⁴ Die Familie lebte immer in der Neustadt, einer in den 1870er Jahren vom Stadtbaumeister Eduard Kreyßig geplanten Stadterweiterung;⁵ ab 1905 wohnte sie in der Nähe der vom Rheinufer nach Südwesten verlegten Eisenbahn beziehungsweise des 1884 eingeweihten Bahnhofs. Schneider wuchs folglich in einer relativ neu entstandenen, städtebaulich stark konzipierten, jedoch auch von Grünflächen geprägten Gegend auf, die sich von der Mainzer Altstadt mit ihren zahlreichen kirchlichen Gebäuden, den barocken Adelspalais und den engen, von Fachwerkhäusern gesäumten Gassen stark abhob.

¹ Siehe Geburtsregister der Stadt Mainz, StAM, Sign. 50/GR Mainz, Nr. 880. In der Taufurkunde wurde die Schreibweise Rudolf angewendet, ebenso wurde der Vater mit Josef und die Mutter mit Elisabeth angegeben; siehe Taufurkunde Karl Schneider, NLCS, ohne Sign.

² Die erste Ehefrau von Schneiders Vater war Theresie Schneider (geborene Siebert, 1850–1890); siehe Familienregister, StAM, Sign. 50/912, Familiennr. 26823, Joseph Schneider.

³ Siehe Taufurkunde Karl Schneider, NLCS, ohne Sign. Schneider verbrachte im Frühjahr 1933 mehrere Tage in Mainz, um seine arische Abstammung zu belegen, was sich aufgrund seines unehelich geborenen Vaters (Sohn eines nicht namentlich bekannten Malers) schwierig gestaltete; siehe Brief von Karl Schneider an seine Frau Emma, 28. Mai 1933, NLCS; handschriftliche Notizen Schneiders, o. D., NLCS, ohne Sign.

⁴ Siehe Adressbuch für Mainz [...], StAM, Sign. HBA I, Jahre 1892–1911.

⁵ Siehe Glatz 2010, S. 155f., hier S. 156.

Nach dem Besuch der Volksschule von 1898 bis 1901 war Karl Schneider ab April 1901 Schüler der beim Welschnonnenkloster gelegenen Oberrealschule, die mit ihrer naturwissenschaftlichen Ausrichtung auf die Ausbildung von Kaufleuten abzielte, aber auch zur Staatsprüfung im Baufach sowie zum Besuch Technischer Hochschulen berechnete.⁶ Der junge Karl war von Anfang an kein besonders guter Schüler und wurde bereits nach dem ersten Schuljahr an der Oberrealschule nicht versetzt.⁷ Er repetierte das Jahr und war dadurch für kurze Zeit in der Parallelklasse des später bei Peter Behrens, Walter Gropius und am Bauhaus tätigen Carl Fieger.⁸ Bis zum Ende der Tertia blieb Schneider auf der Oberrealschule; aufgrund ungenügender Noten in seinem Zeugnis wäre er jedoch wieder nicht versetzt worden.⁹ Wohl aus diesem Grund hat Karl Schneider die Schule im Frühjahr 1906 noch vor Beginn des neuen Schuljahres und nicht ganz 14-jährig verlassen.

3.2 Berufslehre und Kunstgewerbeschule Mainz

Von 1906 bis 1909 ging Schneider beim Mainzer Architekten beziehungsweise Bauunternehmer Jakob Secker in die Lehre, wobei nicht nachzuvollziehen ist, ob es sich dabei um eine offizielle oder eine informelle, eine handwerkliche oder zeichnerische Ausbildung handelte.¹⁰ Den Adressbüchern der Stadt Mainz ist zu

⁶ Vgl. 150 Jahre Staatliches Gymnasium am Kurfürstlichen Schloß zu Mainz: 1831–1981 [Festschrift], StAM, Dienstbibliothek, Sign. 3528; Putz 2021, S. 535–562, hier S. 543.

⁷ Siehe Censur-Liste für Klasse 6₂, Großherzogliche Realschule zu Mainz, StAM, Sign. 202/27.

⁸ Siehe Censur-Liste für Klasse 6₁, Großherzogliche Realschule zu Mainz, StAM, Sign. 202/28. CARL FIEGER (1893–1960), geb. in Mainz, Architekt; 1908 bis 1911 Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Mainz, Fachklasse für Kunstgewerbe- u. Möbelzeichner, Bau- u. Möbeltischler, Raumkunst; 1911–13 u. 1919 Mitarbeit bei Peter Behrens; 1913/14 Mitarbeit bei Walter Gropius; 1914–1918 Kriegseinsatz; 1920–34 Mitarbeit bei Walter Gropius in Weimar, Dessau u. Berlin, parallel dazu selbständige Tätigkeit; Lehrtätigkeit in der Bauabteilung des Bauhauses in Dessau u. Berlin; 1933–45 Berufsverbot; 1945–52 beteiligt am Wiederaufbau Dessaus, Stadtverordneter u. ehrenamtl. Stadtrat Dessaus; 1952/53 Anstellung bei der Deutschen Bauakademie Berlin, Institut für Wohnungsbau; siehe Vollmer 2010 [1955], S. 370; Ehlert 1961, S. 174–183; Wilhelm 1983, S. 290f.; Schmitt 2015 [2013]; Thöner/Perren 2018; siehe auch Kap. 3.3.3, S. 81.

⁹ Siehe Zensur-Liste für Klasse 3b₂, Großherzogliche Realschule zu Mainz, StAM, Sign. 202/31. Unter den zum Schuljahresende abgemeldeten Schülern war Schneider zwar nicht aufgelistet; er ist aber in keiner weiteren Zensurliste der Oberrealschule aufgeführt.

¹⁰ JAKOB HERMANN SECKER (1867–1955), geb. in Mainz-Mombach, Architekt u. Bauunternehmer; siehe Sterbeurkunde, Stadtarchiv Bad Nauheim, Sterberegister Sign. 24/1955.

entnehmen, dass Secker bis 1906 im zu Mainz benachbarten Gonsenheim und ab 1907 in der Neustadt wohnte; später zog er nach Bad-Nauheim.¹¹ In der Publikation *Nachrichtliches Verzeichnis der Kulturdenkmäler. Kreisfreie Stadt Mainz* von 2010 sind mehrere Bauten genannt, die Secker zwischen 1893 und 1913 gebaut hat;¹² in den historischen Bauakten ist noch von 1930 die Anzeige eines Umbaus durch Secker zu finden.¹³ Weiter befinden sich im Vorortarchiv Gonsenheim diverse Verträge zum Verkauf von Grundstücken, in die Secker involviert war. Aus den vorliegenden Hinweisen geht hervor, dass Secker hauptsächlich Wohnhäuser und diese vorwiegend „im Landhausstil“ oder mit „neuklassizistische[n] und Heimatstil-Einflüsse[n]“ gebaut hat, 1895 zeichnete er außerdem für den Bau einer Schule in Gonsenheim verantwortlich.¹⁴ Konkret in die Lehrzeit Schneiders fallen von den heute bekannten Bauten Seckers ein Einfamilienhaus und zwei Villen in Gonsenheim sowie ein Wohnhaus in der Mainzer Neustadt.¹⁵

Im Anschluss an die Lehre besuchte Schneider von Frühjahr 1909 bis Sommer 1911 während fünf Semestern die Mainzer Kunstgewerbeschule.¹⁶ Diese stand am (vorläufigen) Ende einer langen Entwicklung mit diversen Schulgründungen, die 1757 mit einer vom Mainzer Kurfürsten Johann Friedrich Carl von Ostein geförderten Maler- und Bildhauerakademie ihren Anfang genommen

¹¹ Siehe Adressbuch für Mainz [...], StAM, Sign. HBA I, Jahre 1905–1912.

¹² Siehe Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz 2010, S. 12, 27, 38f.

¹³ Siehe Großherzogliche Bürgermeisterei Mainz, Hessisches Archiv 1814/16–1945, StAM, Best. 70, Sign. 70/Bauakten nach 1900.

¹⁴ Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz 2010, S. 12, 39. Wie der Ausgabe des Verzeichnisses von 2016 zu entnehmen ist, wurden inzwischen mehrere Secker-Bauten abgerissen; siehe Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz 2016, S. 16 u. 54.

¹⁵ Es handelt sich dabei um eine Villa an der Lennebergstraße 12, Mainz-Gonsenheim (1906), eine Villa an der Heidesheimer Straße 40, Mainz-Gonsenheim (1907), ein Wohnhaus an der Feldbergstraße 6, Mainz-Neustadt (1907, mit Michael Holz) sowie ein Einfamilienhaus an der Gerhart-Hauptmannstraße 20, Mainz-Gonsenheim (1907–1909).

¹⁶ Siehe Lebenslauf von Herrn Architekt Karl Schneider, Hamburg 15, Spaldingstraße 160, 28. Mai 1930, NLCS. Schneider war im Bericht von 1910 unter dem Sommerhalbjahr 1909 bereits als Preisträger aufgeführt, hat also den Unterricht an der Kunstgewerbeschule im April 1909 aufgenommen; siehe Jahresbericht der Kunstgewerbeschule Mainz und Handwerkerschule Mainz von den Jahren 1908 bis 1910, Mainz 1910, StAM, Sign. 70/16120, S. 31.

hatte.¹⁷ Während die Akademien im 18. Jahrhundert vor allem auf die Ausbildung von künstlerischem Nachwuchs und auf höfische Repräsentation bedacht waren, zielten die im 19. Jahrhundert gegründeten Handwerkerschulen wie auch die Kunstgewerblichen Zeichenschulen auf die Verbesserung der Ausbildungsstandards von Handwerkern – sowie auch von Zeichenlehrern und Zeichenlehrerinnen – ab. In Mainz existierte seit 1841 eine Handwerkerschule, deren Gründung auf eine Initiative des Gewerbevereins zurückzuführen ist. 1883 wurde der seit 1879 bestehende „Offene Zeichensaal“ aus dieser Handwerkerschule ausgegliedert und unter der Direktion des Architekten Eugen Crecelius fortan als unabhängige Kunstgewerbliche Zeichenschule geführt.

Der 1890 eingesetzte Nachfolger von Crecelius, der Architekt Carl Kübel, wurde 1894 zusätzlich zum Direktor der Handwerkerschule berufen und vereinte fortan die Kunstgewerbeschule, die Handwerkerschule sowie die ebenfalls noch bestehende Abendzeichenschule unter einer einzigen Leitung.¹⁸ Kübel baute die Kunstgewerbeschule in seiner bis 1920 andauernden Amtszeit zu einem System mit Vorschule, Fach-, Handwerker- und Abendschule aus und führte in Form von Arbeitsstuben sowie Werkstätten den praktischen Unterricht ein, wie ihn führende Künstler und Architekten wie Peter Behrens, Henry van de Velde und Richard Riemerschmid einforderten.¹⁹ Er reiste viel, nahm an zahlreichen Versammlungen der Gewerbeschulen teil, war ab 1911 Mitglied des Werkbundes und unterstützte die Bestrebungen zur Reform des Kunstgewerbes. Entsprechend genoss die Mainzer Kunstgewerbeschule aufgrund ihrer fortschrittlichen Ausrichtung eine beachtliche Reputation. Parallel zu ihrer modernen Ausrichtung blieb die Kunstgewerbeschule jedoch stark auf die Verankerung in Mainz

¹⁷ Zur Geschichte der heutigen Fachhochschule Mainz bzw. der Mainzer Kunstschohlen siehe Greulich 2002; Hellmann 2004. Ein kurzer Abriss über Entstehung u. Ausbau der Kunstgewerbeschule u. der Handwerkerschule Mainz ist außerdem im Jahresbericht von 1910 zu finden, siehe Jahresbericht der Kunstgewerbeschule Mainz und Handwerkerschule Mainz von den Jahren 1908 bis 1910, Mainz 1910, StAM, Sign. 70/16120, S. 5.

¹⁸ CARL KÜBEL (1852–1945), geb. in Blaubeuren, Architekt u. Lehrer; Studium am Polytechnikum in Stuttgart; 1878–1885 Lehrer an der Baugewerbeschule in Buxtehude; 1890–94 Direktor der kunstgewerblichen Zeichenschule in Mainz; 1894–1920 Direktor der Kunstgewerbeschule Mainz; siehe Greulich 2002, S. 37–45; Hellmann 2004, S. 71–88.

¹⁹ Vgl. Hellmann 2004, S. 72.

und Umgebung bedacht und bezog sich laut Hellmann „auf den lokalen Bedarf und die in der Region angesiedelten Industriezweige“.²⁰

Einer Aufstellung des Jahresberichts der Schulen von 1908 bis 1910 ist zu entnehmen, dass die Kunstgewerbeschule aus einer Vorschule zu zwei Halbjahreskursen, aus vier Fachschulen zu je sechs Halbjahreskursen, aus einer Abteilung für Frauen und Mädchen sowie aus mit den Fachschulen verbundenen Arbeitsstuben und Werkstätten bestand.²¹ Über die Aufnahmebedingungen der Kunstgewerbeschule ist leider nichts Näheres bekannt.²² Schneider besuchte die Fachschule für Architekturzeichner, die von den Fachschulvorständen Direktor Kübel sowie dem Architekten Christian Musel geleitet wurde und mit einer freiwilligen Schlussprüfung abgeschlossen werden konnte.²³ Eine Auflistung der Unterrichtsfächer zeigt auf, dass neben dem Entwurf ein deutlicher Schwerpunkt auf der zeichnerischen Ausbildung lag, die mit der Vertiefung in zahlreichen Fächern breit aufgestellt war.²⁴ Außerdem wurde dem Führen von Skizzenbüchern ein großer Stellenwert beigemessen: „Um die Schüler zu veranlas-

²⁰ Hellmann 2004, S. 74ff. An dieser Stelle sei auf die Nähe zur 1899 in Darmstadt gegründeten Künstlerkolonie Mathildenhöhe hingewiesen, mit der die Kunstgewerbeschule, abgesehen von einigen Besuchen, nicht in direktem Austausch stand. Doch übte die Künstlerkolonie wohl vor allem mit ihren Ausstellungen von 1901, 1904, 1908 u. 1914 als Anschauungsobjekt Einfluss auf viele Lehrer und Schüler der Mainzer Schule aus.

²¹ Siehe Jahresbericht der Kunstgewerbeschule Mainz und Handwerkerschule Mainz von den Jahren 1908 bis 1910, Mainz 1910, StAM, Sign. 70/16120, S. 7f. Die vier Fachschulen waren: I. Fachschule für Musterzeichner, Graphiker, Maler, Zeichenlehrer, II. Fachschule für Kunstgewerbe- u. Möbelzeichner, Bau- u. Möbeltischler, Raumkunst, III. Fachschule für Architekturzeichner, IV. Fachschule für Modelleure u. Bildhauer.

²² Im 1908 veröffentlichten Jahresbericht wird lediglich darauf verwiesen, dass die Aufnahmebestimmungen in der Haus- u. Schulordnung enthalten sind; siehe Jahresbericht der Kunstgewerbeschule und Handwerkerschule Mainz über die Jahre 1906 und 1907, Mainz 1908, StAM, Sign. 70/16120, S. 10 u. S. 12.

²³ Schneider ist bei den Preisverteilungen der Fachschule für Architektur zugeordnet; siehe Jahresbericht der Kunstgewerbeschule Mainz und Handwerkerschule Mainz von den Jahren 1908 bis 1910, Mainz 1910, StAM, Sign. 70/16120, S. 29ff. Die Behauptung von Zeitzeugen, dass er als Graphiker ausgebildet wurde, trifft demzufolge nicht zu.

²⁴ Folgende Fächer wurden unterrichtet: 1. Beleuchtungslehre, 2. Perspektive, 3. Architektur, 4. Architektonisches Entwerfen, 5. Baukonstruktionen, 6. Innenausbau, 7. Aufnahmen mit Maßen, 8. Kostenanschlägen, 9. Werkzeichnungen, Fenster, Türen usw., 10. Entwerfen in beschränkter Zeit, 11. Mathematik, Statik, 12. Kunstgeschichte, 13. Zeichnen nach Natur, Ornament, Schrift, 14. Kunstgewerbliches Zeichnen und 15. Modellbau (Holz sowie Guss und Pappe); siehe Jahresbericht der Kunstgewerbeschule Mainz und Handwerkerschule Mainz von den Jahren 1908 bis 1910, Mainz 1910, StAM, Sign. 70/16120, S. 13.

sen, alles Schöne, was ihnen im Laufe des Tages aufstößt, zu studieren und festzuhalten, ist die Führung eines Skizzenbuches jedem Schüler der Kunstgewerbeschule zur Pflicht gemacht. Diese Skizzenbücher werden zu bestimmten Stunden in der Woche dem Direktor vorgelegt, der mit jedem einzelnen Schüler die zweckmäßigste Art der Führung des Buches bespricht und die Eintragungen kontrolliert.“²⁵ Das auf diese Weise geförderte eingehende Studium der Natur sollte „die historisierende Formenlehre, die ‘Kopierwutperiode’“ ablösen sowie „schöpferisches und experimentelles Arbeiten“ unterstützen.²⁶ Wie einer Äußerung Kübels zu entnehmen ist, strebte die Kunstgewerbeschule „keinen Buch- und Vorlagen-Unterricht, auch keinen Massenunterricht“ an;²⁷ so waren denn im Sommersemester 1909 117 und im Wintersemester 1909/10 110 Schüler auf die sechs Fachklassen verteilt, was einen eng betreuten Unterricht begünstigte. Erklärtes Ziel Kübels war es, die Schüler in ihrer Individualität und ihrer Befähigung zum selbständigen Arbeiten zu stärken.²⁸

Schneiders Begabung zeigte sich schon während seiner Ausbildung an der Kunstgewerbeschule, entsprechend wurden seine Arbeiten mehrfach ausgezeichnet.²⁹ Konkret erhalten ist aus der Studienzeit lediglich ein aus dem Jahr 1910 stammender Entwurf für eine Kirche mit Pfarrhaus und Schule.³⁰ Schneider selbst schrieb 1930 im Personalbogen der Berufsschulbehörde, dass er die Kunstgewerbeschule Mainz während zweieinhalb Jahren besucht und sie mit

²⁵ Ebd., S. 30.

²⁶ Hellmann 2004, S. 73.

²⁷ Kübel, Carl, Brief Betreff: Reformthesen für die Kunstgewerbeschulen zu 4823, an die Grossherzogliche [sic!] Zentralstelle für die Gewerbe in Darmstadt, Februar 1909, Stadtbibliothek Mainz, Sign. Mogm: 2^o/260, S. 18.

²⁸ Vgl. ebd. S. 18f.

²⁹ Siehe Jahresbericht der Kunstgewerbeschule Mainz und Handwerkerschule Mainz von den Jahren 1908 bis 1910, Mainz 1910, StAM, Sign. 70/16120, S. 29: 2. Preis für den „Entwurf zu einer kleinen Kirche“, 1909/10; ebd., S. 31: Preis für „Selbständiges Entwerfen in beschränkter Zeit“, 1909. Dieser Preis wurde verliehen, wenn mindestens die Hälfte der 16 bis 18 Aufgaben mit der Note 1 bewertet wurden. Ebd., S. 30: 1910 wurde ein 6. Preis für den Entwurf eines Leichenwagens für die Stadt Mainz an einen Schüler namens Schneider verliehen. Ob es sich dabei um Karl Schneider handelt, kann nicht abschließend festgelegt werden. Über weitere Preise ist nichts bekannt, da der Jahresbericht von 1911 nicht vorliegt.

³⁰ Kirche mit Pfarrhaus und Schule (1910), KSA, KS 157a. Ob es sich bei dieser Arbeit um den mit einem Preis ausgezeichneten Entwurf handelt, ist nicht belegt; siehe Anm. 28.

einem Kunstexamen abgeschlossen habe, auch in einem Lebenslauf aus demselben Jahr und in einem Fragebogen zu Händen der Triennale in Mailand erwähnte er das Kunstexamen.³¹ Tatsächlich hat Schneider ab Ende 1911 die Berufstätigkeit aufgenommen und war folglich nur noch während des Sommersemesters 1911 an der Kunstgewerbeschule eingeschrieben. Das von Schneider erwähnte Kunstexamen ist mitnichten der freiwilligen Schlussprüfung gleichzusetzen, der sich die Schüler nach sechs Semestern in einer Fachklasse unterziehen konnten.³² Das Examen hatte einen für die Schüler viel praktischeren Zweck im Sinne der „Berechtigung zur erleichterten Einjährig-Freiwilligen-Prüfung“ und bot damit die Möglichkeit einer verkürzten Wehrpflicht.³³ So erhielt Schneider im August 1911 nach bestandenem Kunstexamen eine Bescheinigung der Großherzoglichen Zentralstelle für die Gewerbe, der zu entnehmen ist, dass er ein ausgezeichnete Schüler war und sich deshalb für den einjährig-freiwilligen Militärdienst bewerben durfte.³⁴ Wie in Schneiders Militärpass vermerkt ist, hat er später das Befähigungszeugnis für den einjährig-freiwilligen Dienst erhalten.³⁵

³¹ Siehe Personalbogen der Berufsschulbehörde, 29. Oktober 1930, NLCS; Lebenslauf von Herrn Architekt Karl Schneider, Hamburg 15, Spaldingstraße 160, 28. Mai 1930, NLCS; Formular z. H. Triennale Mailand, Studienkomitee für moderne Architektur, o. D., NLFB.

³² Siehe Jahresbericht der Kunstgewerbeschule Mainz und Handwerkerschule Mainz von den Jahren 1908 bis 1910, Mainz 1910, StAM, Sign. 70/16120, S. 32. Das Kunstexamen wurde 1908 und 1909 von 12 Schülern bestanden, während im selben Zeitraum nur ein Schüler die freiwillige Schlussprüfung abgelegt hat.

³³ Ebd., S. 32.

³⁴ Bescheinigung der Großherzoglichen Zentralstelle für die Gewerbe, 11. August 1911, KSA, o. Sign. Bedingung für die Verkürzung des Militärdienstes auf ein Jahr war zum einen ein über Zeugnisse höherer Schulen oder über das Ablegen einer Prüfung zu erlangender Berechtigungsschein sowie die Bereitschaft, die während des Dienstes anfallenden Kosten selbst zu tragen. Entsprechend waren unter den Einjährig-Freiwilligen vor allem Männer der privilegierten Schichten zu finden, die mit dem einjährig-freiwilligen Dienst auch vom Vorteil der Truppenwahl sowie der Zurückstellung profitieren konnten. Schneider konnte sich als einer der „junge[n] Leute, welche sich in einem Zweige der Wissenschaft oder Kunst oder in einer anderen dem Gemeinwesen zu Gute kommenden Tätigkeit besonders auszeichnen“ für den Berechtigungsschein bewerben; siehe *Deutsche Wehrordnung vom 22. November 1888*, Berlin 1904 [Neuabdruck mit Änderungen], <https://archive.org/details/deutschewehrord00germgoog/page/n5/mode/2up> (zuletzt aufgerufen 12. Mai 2020), S. 130, §89, 6.

³⁵ Militärpass von Karl Schneider, GRI, o. Sign.



Abb. 1 Karl Schneider, um 1911

3.3 Erste Berufserfahrungen

Direktor Kübel bezeichnete die Kunstgewerbeschule als „vorbereitende Schule“, die von den Schülern „mit dem 18. Jahre meist schon wieder verlassen [wurde], um entweder eine grössere [sic!] Schule zu besuchen, oder als Hilfskraft auf Zeichenbureaux eine Stelle zu finden; andere gehen in die Praxis zurück“.³⁶ In diesem Sinne sammelte Karl Schneider im Anschluss an die schulische Ausbildung während mehrerer Jahre praktische Berufserfahrung in verschiedenen Architekturbüros.

3.3.1 Lossow & Kühne, Dresden

Seine erste, wenn auch kurze Anstellung fand Schneider von „Ende 1911 – Anfang 1912“ im renommierten Büro Lossow & Kühne in Dresden.³⁷ Die genauen Umstände, die zur Anstellung führten, sind nicht bekannt; William Lossows Position als Direktor der Dresdner Kunstgewerbeschule seit 1906 und der dadurch wahrscheinliche Kontakt mit Carl Kübel beziehungsweise der Mainzer Kunstgewerbeschule oder auch die Teilnahme des Büros an der Hessischen Landesausstellung in Darmstadt von 1908 könnten durchaus mit Schneiders Anstellung in Zusammenhang stehen.³⁸

Das von William Lossow 1880 zusammen mit Ferdinand Viehweger gegründete Büro Lossow & Viehweger gehörte um die Jahrhundertwende zu einer der erfolgreichsten Architekturfirmen Dresdens.³⁹ Wie Matthias Donath in seinen

³⁶ Kübel, Carl, Brief Betreff: Reformthesen für die Kunstgewerbeschulen zu 4823, an die Grossherzogliche [sic!] Zentralstelle für die Gewerbe in Darmstadt, Februar 1909, Stadtbibliothek Mainz, Sign. Mogm: 2^o/260, S. 23.

³⁷ Lebenslauf von Herrn Architekten Karl Schneider, Hamburg 15, Spaldingstraße 160, 28. Mai 1930, NLCS.

³⁸ WILLIAM LOSSOW (1852–1914), geb. in Glauchau, Architekt; Besuch der Höheren Gewerbeschule in Chemnitz; Studium der Ingenieurwissenschaften an der Königlich Technischen Hochschule in Dresden; Ausbildung zum Architekten an der Dresdner Kunstakademie; Mitarbeit im Atelier Karl Weißbach, Dresden; 1880–1906 Architektenfirma Lossow & Viehweger; ab 1906 Direktor der Königlichen Kunstgewerbeschule in Dresden, Gründung des Büros Lossow & Kühne; siehe Thieme/Becker 2010 [1929], S. 281; Wasmuth 1931, S. 548; Hartmann 2007; Donath, „Lossow“, 2012.

³⁹ FERDINAND VIEHWEGER (1846–1922), geb. in Grünhain, Architekt; 1872/73 Ausbildung an der Dresdner Bauschule; Mitarbeit im Atelier Karl Weißbach, Dresden; 1880–1906 Architekten-

Ausführungen erläutert, wurde das Büro „durch geschmackvolle historistische Villen, Wohnhäuser und Geschäftshausbauten in Dresden bekannt“ und wandte sich nach einer Phase mit Bauten im Stil der deutschen Renaissance in den 1890er Jahren vermehrt auch dem sächsischen Barock zu.⁴⁰ Lossow engagierte sich stark für die Reformierung des Kunstgewerbes und zeichnete zusammen mit Fritz Schumacher für die Organisation der 1906 eröffneten Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden verantwortlich.⁴¹

Mit mehreren Beiträgen war auch Max Hans Kühne an dieser Ausstellung beteiligt.⁴² Er hatte sich mit seinen Villen bereits kurz nach der Aufnahme seiner selbständigen Tätigkeit im Jahr 1901 einen Ruf als begabter Architekt erarbeitet.⁴³ Nach der Ernennung Lossows zum Direktor der Kunstgewerbeschule Dresden und der Auflösung der Bürogemeinschaft Lossow & Viehweger wurde im Sommer 1906 das Büro Lossow & Kühne gegründet. Da Lossow sich intensiv um die Kunstgewerbeschule kümmerte und in zahlreichen Kommissionen sowie in der Kunstbewegung engagiert war, führte vor allem Kühne, seit 1906 auch Lossows Schwiegersohn, das Büro, wenn auch Lossow nach außen hin noch repräsentierte.⁴⁴ Die Firma Lossow & Kühne übernahm vielfältige Bauaufgaben und dehnte ihren Wirkungskreis über Dresden hinaus aus. Neben Sakralbauten,

firma Lossow & Viehweger; ab 1906 Büro nur unter eigenem Namen; siehe Thieme/Becker 2010 [1940], S. 281f.; Hartmann 2007, S. 7–38; <http://saebi.isgv.de/suche>, unter Viehweger (zuletzt aufgerufen 12. Mai 2020).

⁴⁰ Donath, „Lossow“, 2012, S. 1.

⁴¹ FRITZ SCHUMACHER (1869–1947), geb. in Bremen, Architekt; Studien in München u. Berlin; 1893–95 Mitarbeit bei Gabriel Seidl; Tätigkeit im Stadtbauamt Leipzig u. Professor an der Technischen Hochschule Dresden; 1909–1920 Leiter des Hochbauwesens u. Baudirektor in Hamburg; 1920–1923 Technischer Bürgermeister in Köln, Ausarbeitung eines Generalsiedlungsplans; 1924–1933 Oberbaudirektor in Hamburg, 1933 Zwangspensionierung; vielfältige Schriften, viele Bauten (Schulbauten etc.), Generalbebauungsplan für Hamburg; siehe u. a. Wasmuth 1932, S. 334; Thieme/Becker 2010 [1936], S. 147; Frank 1994, S. 302f.; Fischer 2003; Holstein 2013; Frank 2020.

⁴² MAX HANS KÜHNE (1874–1942), geb. in Dresden, Architekt; Studium an der Dresdner Kunstakademie bei Paul Wallot; Anstellungen bei Ernst von Ihne u. Ludwig Hoffmann (beide Berlin); eigenes Architekturbüro ab 1901 in Dresden; 1906 Gründung des Büros Lossow & Kühne, das auch nach Lossows Tod unter dem angestammten Namen weitergeführt wurde (bis 1942); siehe Thieme/Becker 2010 [1928], S. 485f.; Wasmuth 1931, S. 450f.; Hartmann 2007, S. 21–58; Donath, „Kühne“, 2012.

⁴³ Siehe u. a. *Der Industriebau* 3 (1912), H. 7, S. 153, zit. n. Hartmann 2007, Bd. 1, S. 39.

⁴⁴ Vgl. Hartmann 2007, Bd. 1, S. 426.

Verwaltungs- und Bürogebäuden, vielzähligen Landhäusern, Schlossumbauten beziehungsweise -erweiterungen und Villen erlangten Lossow & Kühne insbesondere auch mit dem Bau des Leipziger Hauptbahnhofs (1906–16) und des Dresdner Schauspielhauses (1911–13) große Beachtung.⁴⁵

In ihrer stilkritischen Betrachtung des Werks von William Lossow und Max Hans Kühne konstatiert Angela Hartmann „eine Unentschlossenheit des architektonischen Ausdrucks [...], welcher keine eindeutige Zuordnung zu einer jeweils vorherrschenden Formdoktrin gestattet.“⁴⁶ Während Lossows frühe Arbeiten sich stark an historischen Beispielen und später auch am Jugendstil orientierten, zeigte Kühnes Werk bereits in frühen Jahren eine mehr auf Schlichtheit sowie Materialästhetik bedachte Haltung und bezog sich auf die „als Ideal geltenden Bautraditionen des bürgerlichen Wohnhauses um 1800“ wie sie Paul Mebes und Paul Schultze-Naumburg in ihren Schriften propagierten.⁴⁷ Die Entwürfe aus der Zeit des gemeinsam geführten Büros überzeugten, so Donath, „durch ihre funktionale Grundrissgestaltung und eine auf Materialgerechtigkeit und handwerkliche Gediegenheit gerichtete Architekturauffassung“.⁴⁸ Bis ins Detail geplante, handwerklich hochwertig ausgeführte Raumausstattungen mit ausgesuchten Materialien und teils kräftigen, harmonisch abgestimmten Farben prägten den Stil des Büros, der in starkem Zusammenhang „mit der um die Jahrhundertwende einsetzenden Kunsterneuerungsbewegung, die 1907 im Deutschen Werkbund mündete und insbesondere durch Fritz Schumacher, Theodor Fischer, Hermann Muthesius, Richard Riemerschmid und Peter Behrens propagiert wurde“, stand.⁴⁹ Charakteristisch für das Büro war auch der starke Bezug zur lokalen Bautradition, der jedoch ohne zu stark historisierende Elemente auskam und zu einer Schlichtheit im Ausdruck führte – Robert Breuer sprach in diesem Zusammenhang von einem „neudresdener Typus“ oder Stil, an

⁴⁵ So wurde Lossow & Kühne u. a. ein Band der Reihe *Neue Werkkunst* gewidmet, siehe Jaeger, *Architekten Lossow & Kühne*, 1998 [1930].

⁴⁶ Hartmann 2007, Bd. 1, S. 450.

⁴⁷ Ebd., S. 451. Siehe dazu auch Mebes 1908; Schultze-Naumburg 1901–1917.

⁴⁸ Donath, „Kühne“, 2012.

⁴⁹ Hartmann 2007, Bd. 1, S. 452.

dessen Entstehung Lossow & Kühne maßgeblich beteiligt waren.⁵⁰ Nach Lossows Ausscheiden aus dem Büro blieb Kühnes Stil der Materialästhetik verpflichtet; der Architekt bezog sich weiterhin auf das Bewährte und repräsentierte eine auf Normalität und Selbstverständlichkeit bedachte Architektur. Eine Hinwendung zur Architektur des Neuen Bauens fand nicht statt.

Das Büro Lossow & Kühne gehörte zu den produktivsten Architekturfirmen seiner Zeit und beschäftigte eine Vielzahl von Mitarbeitern, welche „allerdings namentlich nicht hervor[traten], was deren Anteil an der Autorenschaft nicht ohne weiteres erkennen lässt.“⁵¹ Aufgrund der Zerstörung des Büros und seiner Archivbestände während eines Bombenangriffs auf Dresden 1945 lässt sich leider nicht eruieren, wie lange genau, mit wem und woran Schneider im Büro gearbeitet hat.⁵² Entsprechend ist es schwer auszumachen, welche Eindrücke den jungen Architekten während seiner kurzen Anstellung geprägt haben mögen. Neben den von Lossow & Kühne angestrebten Aspekten wie Materialästhetik und Sachlichkeit könnten insbesondere die Anwendung von Farbe und die funktionelle Ausrichtung der Grundrisse auf Schneider gewirkt haben. Außerdem konnte er in Dresden die Organisation einer großen und vielbeschäftigten Architekturfirma von innen kennenlernen.

Vermutlich parallel zu oder kurz vor seinem Eintritt in das Büro Lossow & Kühne fertigte Karl Schneider einen Wettbewerbsentwurf für ein Krematorium in

⁵⁰ Breuer um 1915, S. 6.

⁵¹ Hartmann 2007, Bd. 1, S. 426. Der Ruf des Büros motivierte einige auswärtige Architekten, bei Lossow & Kühne Berufserfahrungen zu sammeln, so z. B. Xaver Henselmann (1910/11), Friedrich Sauer (1917–22), Erich zu Putlitz (1919–21), Hellmuth Sachse (1924/25), Albert Patitz (1926–30) sowie Clemens Klotz (ohne Jahresangabe).

⁵² Siehe Hartmann 2007, Bd. 1, S. 429. Zu den Projekten von Lossow & Kühne, deren Bearbeitung sich mit Schneiders Mitarbeit 1911/12 nachweislich überschneiden hat, gehören die Talssperre Malter (Ausf. 1909–13), der Hauptbahnhof Leipzig (Ausf. Empfangsgebäude und Restaurant 1909–15), das Königliche Schauspielhaus in Dresden (Ausf. 1911–13) sowie allenfalls auch das Palasthotel Weber in Dresden (Ausf. 1911), der Um- bzw. Ausbau von Schloß Püchau in Püchau bei Wurzen (Ausf. 1912) und eine Mühlenanlage mit Speicher und Silo in Dresden (Ausf. 1912/13), außerdem die Wettbewerbe für eine Schule in Schönau (1912) und für die Bebauung der Frankfurter Wiesen in Leipzig (1912). Hinzu könnten einige der zahlreichen Projekte kommen, deren Datierung nur grob angegeben werden konnte; siehe Hartmann 2007, Bd. 2, S. 107–204.

Pforzheim ein, den er unter dem Motto „Macht und Stimmung“ eingab.⁵³ Der Entwurf zeigt eine dreigliedrige Anlage, in der ein niedriges Administrations- und Empfangsgebäude über einen länglichen Aufbewahrungstrakt mit dem hohen, kirchenartig anmutenden Krematorium verbunden wird. Die Nicht-Prämierung des Entwurfs mag dazu geführt haben, dass Schneider mangels eines eigenen Auftrages weiterhin als angestellter Architekt arbeitete.

3.3.2 Walter Gropius, Berlin

Vom renommierten Dresdner Büro Lossow & Kühne ging Karl Schneider 1912 nach Berlin in das noch junge Architekturatelier von Walter Gropius.⁵⁴ Gropius hatte sich im Anschluss an seinen im März 1910 erfolgten Weggang aus dem Büro von Peter Behrens selbständig gemacht; sein Atelier war erst in Neubabelsberg und später dann in Berlin ansässig. Von Beginn an war der vormals ebenfalls bei Behrens tätige Adolf Meyer bei Gropius angestellt;⁵⁵ Gropius und Meyer ergänzten sich in vielerlei Hinsicht und so wurde Meyer für lange Zeit zum wichtigsten und leitenden Mitarbeiter, der teils auch als Mitverfasser von Projekten aufgeführt wurde.⁵⁶ Ermöglicht wurde Gropius' Schritt in die Selbst-

⁵³ Wettbewerb Krematorium Pforzheim (1911/12), KSA, KS 152; siehe ZdB 31 (1911), Nr. 58, S. 364; ZdB 32 (1912), Nr. 17, S. 112.

⁵⁴ WALTER GROPIUS (1883–1969), geb. in Berlin, Architekt; Studium an den Technischen Hochschulen München u. Berlin; 1907–10 Mitarbeit im Atelier Peter Behrens; ab 1910 eigenes Architekturbüro; 1914–18 Kriegsdienst; ab 1918 Leitung des „Arbeitsrats für Kunst“; 1919–1928 Leiter des Staatlichen Bauhauses Weimar; ab 1919/20 wieder privates Atelier in Weimar, später in Dessau; ab 1928 Büro in Berlin; 1934 Emigration nach England, dort Zusammenarbeit mit Maxwell Fry; 1937 Umzug in die USA, Professur an der Harvard University; 1938–41 Büro zusammen mit Marcel Breuer; 1945 Gründung von The Architects Collaborative (TAC); siehe Thieme/Becker 2010 [1922], S. 314; Wasmuth 1930, S. 677; Isaacs 1983; Wilhelm 1983, S. 281–284; Nerdinger 1985, S. 311f.; Probst/Schädlich 1986, Bd. 1, S. 55–63.

⁵⁵ ADOLF MEYER (1881–1929), geb. in Mechernisch/Eifel, Tischler u. Architekt; Kunsttischlerlehre, Arbeit in Möbelwerkstätten; Besuch der Kunstgewerbeschulen Köln u. Düsseldorf, Schüler von Lauweriks u. Behrens; 1907–08 Mitarbeit bei Peter Behrens, 1909/10 bei Bruno Paul; 1910–14 Bürochef bei Walter Gropius; 1914 Mitarbeit bei Breest & Co.; 1915–18 Kriegsdienst; ab 1919 Meister u. Lehrer für Architektur am Staatlichen Bauhaus in Weimar, daneben Bürochef im Atelier Gropius; ab 1925 freier Architekt in Weimar; ab Herbst 1925 Städtischer Baurat in Frankfurt am Main, Leiter der Bauberatung im Städtischen Hochbauamt unter Ernst May u. Lehrer an der städtischen Kunstschule in Frankfurt; siehe Thieme/Becker 2010 [1930], S. 466; Wilhelm 1983, S. 286–290; Jaeggi 1994, S. 17–216.

⁵⁶ Die Zusammenarbeit dauerte bis 1925, bis zum Umzug des Bauhauses und dem damit verbundenen Weggang Gropius' nach Dessau; siehe Jaeggi 1994, S. 9–13.

ständigkeit durch Aufträge, die sich aufgrund seiner Bautätigkeit in Pommern im Jahr 1906 sowie aufgrund von Empfehlungen seiner Familie ergeben hatten. Neben Entwürfen für die Gartenstadt Ernst in Hagen realisierte das Büro Gropius in seinen Anfängen vornehmlich Neu- und Umbauten von Wohnhäusern und Gutsgebäuden in Pommern;⁵⁷ eine Vielzahl von Akquiseschreiben sowie die Teilnahme am Wettbewerb für ein Bismarck-Denkmal in Bingen weisen darauf hin, dass Gropius intensiv um neue Aufträge bemüht war.⁵⁸

Es ist einem dieser Bewerbungsschreiben, vermittelt durch Gropius' Schwager Max Burchard, zu verdanken, dass Gropius im Mai 1911 von Carl Benschmidt Senior mit der „architektonisch, künstlerische[n] Baugestaltung“ der in Alfeld an der Leine geplanten Schuhleistenfabrik Fagus GmbH betraut wurde.⁵⁹ Die Planung der Anlage lag anfänglich in den Händen des Architekten Eduard Werner, der bereits 1897 in Alfeld eine andere Schuhleistenfabrik erstellt hatte.⁶⁰ Da das Büro Gropius erst nach der Setzung der Fundamente konkret ins Bauvorhaben eingreifen konnte, sollte es nur kleine Verbesserungen an der grundsätzlichen Disposition vornehmen und sich vor allem um die Gestaltung der Fassaden kümmern. Die Art und Weise, mit der er dies tat, sollte nicht nur Gropius' Ruf als Wegbereiter des modernen Industriebaus begründen, sondern auch die Fagus-Werke zu einem der meistpublizierten Motive der Moderne werden lassen. Die mit ihrem Bau einhergehende Umsetzung der ersten Curtain-Wall in Europa, die Anordnung einer Glas-Eisenrahmen-Konstruktion zwischen sich nach oben verjüngenden Mauerwerkspfeilern, verkörpert die Synthese von Kunst und Tech-

⁵⁷ Siehe Probst/Schädlich 1986, Bd. 1, S. 70, 163f.; Jaeggi 1994, S. 222 u. S. 231–243.

⁵⁸ Gropius selbst sprach davon, dass er „in Hunderten von Briefen unbekanntem Klienten meine Dienste an[bot].“ Zit. n. Weber 1961, S. 7; zum Wettbewerbsentwurf siehe Isaacs 1983, S. 105ff.

⁵⁹ Brief Carl Benschmidt an Walter Gropius vom 13. Mai 1911, zit. nach Weber 1961, S. 30; zur Firmengeschichte der Fagus GmbH, zur Baugeschichte u. zum Baubeschrieb siehe Wilhelm 1983, S. 41–65; Jaeggi 1998, S. 11–39.

⁶⁰ EDUARD WERNER (1847–1923), Architekt; Mitarbeit beim Bauunternehmer u. –spekulanten Wallbrecht in Hannover; ab etwa 1886 Tätigkeit als selbständiger Architekt, vor allem in Hannover; siehe Jaeggi 1998, S. 17 u. 21. Zur Schuhleistenfabrik C. Behrens siehe ebd., S. 13.

nik und steht für die von Gropius auch in Vorträgen und Aufsätzen proklamierte Überformung der Technik- durch eine Kunstform.⁶¹

Karl Schneiders Einstellung im Büro Gropius kann nicht genau datiert werden; Schneider selbst gab in einem 1930 verfassten tabellarischen Lebenslauf lediglich das grobe Zeitfenster von „1912 – 1914“ an.⁶² Nachweislich zählte Schneider nach Meyer zu den ersten Angestellten von Gropius;⁶³ gemäß Annemarie Jaeggi erhielt er seine Anstellung wohl weniger im Zusammenhang mit der zu diesem Zeitpunkt in der Fertigstellung begriffenen ersten Bauphase der Fagus-Werke, sondern mit der Ausarbeitung zweier anderer Projekte, nämlich dem Landratsamt in Rummelsburg/Pommern und dem Kreiskrankenhaus in Alfeld – in diesem Zusammenhang müsste Schneiders Einstellung folglich im ersten Quartal des Jahres 1912 erfolgt sein.⁶⁴ Neben der exakten Datierung ist auch offen, wie beziehungsweise durch wessen Vermittlung oder Hinweis Schneider zu Gropius kam. Naheliegend ist hier die Vermutung, dass Carl Fieger in das Zustandekommen der Anstellung involviert war beziehungsweise seinen ehemaligen Schulkameraden und Kommilitonen Schneider dem Büro Gropius empfohlen hat. Denn wie Giacomo Calandra di Roccolino anhand einer im Nachlass des Behrens-Mitarbeiter Peter Großmann gefundenen Fotografie nachweisen konnte, war Fieger entgegen der bisherigen Meinung bereits vor März 1910, wahrscheinlich bereits 1909, im Atelier von Peter Behrens tätig und hatte damit Walter Gropius im Neubabelsberger Atelier kennengelernt.⁶⁵

⁶¹ Vgl. Wilhelm 1983, S. 23–26.

⁶² Lebenslauf von Herrn Architekt Karl Schneider, Hamburg 15, Spaldingstraße 160, 28. Mai 1930, NLCS.

⁶³ Siehe Biografien der Mitarbeiter in Wilhelm 1983, S. 286–294.

⁶⁴ Siehe Jaeggi 1994, S. 59. In ihrem Werkverzeichnis datiert Jaeggi die Arbeit an den Projekten für das Landratsamt auf „Januar/Februar 1912“ u. die Beschäftigung mit dem Kreiskrankenhaus auf „März – September 1912“; Jaeggi 1994, S. 258 u. S. 260.

⁶⁵ Fieger war 1909/10 zwar noch Schüler an der Kunstgewerbeschule in Mainz; denkbar ist, dass er in den Ferien bei Behrens als Praktikant gearbeitet hat. Für diesen Hinweis danke ich Giacomo Calandra di Roccolino herzlich. Fotografie der Belegschaft des Büro Behrens um 1909/10, Nachlass Großmann, Privatbesitz. Zu Fieger siehe S. 54, Anm. 7 in diesem Kapitel.

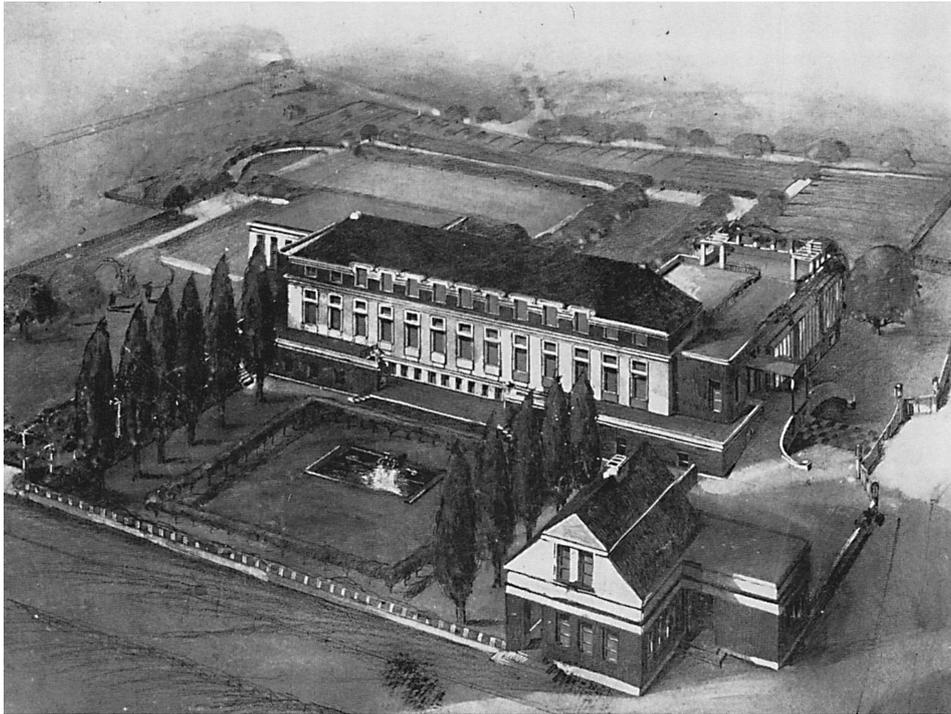


Abb. 2 Walter Gropius u. Adolf Meyer, Entwurf Landratsamt in Rummelsburg (1912)

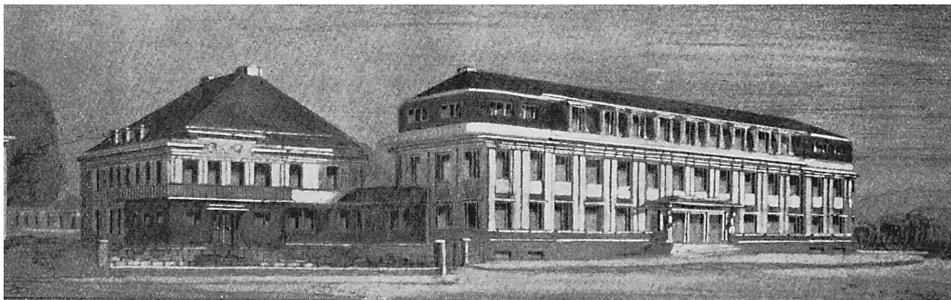


Abb. 3 Walter Gropius u. Adolf Meyer, Entwurf Krankenhaus in Alfeld/Leine (1912)

Die Entwürfe für das Landratsamt in Rummelsburg sowie für das Kreiskrankenhaus in Alfeld zeichnen sich beide durch die Anordnung mehrerer Gebäude im rechten Winkel zueinander aus, wobei in beiden Fällen ein langgezogener, schmaler Hauptbau zur Straße hin positioniert ist und jeweils ein niedrigerer, quaderförmiger Baukörper, das Wohnhaus beziehungsweise die Infektionsabteilung enthaltend, zurückversetzt liegt.⁶⁶ Bei beiden Entwürfen ist ein Bezug zur Architektur von Peter Behrens zu erkennen; Jaeggi verweist in diesem Zusammenhang auf die „im Werk des ‘Lehrers’ zu beobachtende charakteristische Behandlung von Baukörper und Oberfläche [...]: Klare Führung der Umrißlinie, Binnengliederung durch ‘graphische’ Mittel, insgesamt ein zurückhaltendes Oberflächenrelief, Wiederholung weniger Einzelelemente, kontrastreiche Farbgebung, Gleichgewicht von vertikalen Gliedern und horizontaler Linienführung.“⁶⁷ In beiden Fällen ist die Gesamtanlage asymmetrisch angelegt. Während jedoch der Entwurf für das Landratsamt seinem repräsentativen Anspruch entsprechend gestaltet ist, sind die Fassaden des Krankenhauses wesentlich vereinfacht ausgebildet. Beide Entwürfe wurden schließlich nicht ausgeführt. Aufgrund der Ähnlichkeiten im Zeichenstil zum Beispiel mit dem Wettbewerbsbeitrag für das Krematorium in Pforzheim kommt Schneider insbesondere als Verfasser der Perspektiven für das Kreiskrankenhaus in Frage.⁶⁸

Ebenfalls 1912 führte das Büro Gropius Werkwohnungen für die Bernburger Maschinenfabrik in Alfeld-Delligsen aus.⁶⁹ Es scheint, dass ursprünglich eine weit größere Siedlung geplant war, von der jedoch schließlich nur drei Doppelhäuser mit je vier Wohnungen sowie ein Stall- und Waschgebäude ausgeführt wurden. Jaeggi spricht den Werkshäusern „im Zusammenhang mit dem im Frühwerk stark vertretenen Thema der ländlichen Kleinwohnung eine Rolle als

⁶⁶ Siehe Nerdinger 1985, S. 218 u. S. 220; Jaeggi 1994, S. 258–262.

⁶⁷ Jaeggi 1994, S. 262.

⁶⁸ Siehe Perspektiven zum Krankenhaus Alfeld/Leine (1912) in Jaeggi 1994, S. 90 u. Perspektiven zum Entwurf für ein Krematorium in Pforzheim (1911/12), KSA, KS 152.

⁶⁹ Siehe Jaeggi 1994, S. 263–266.

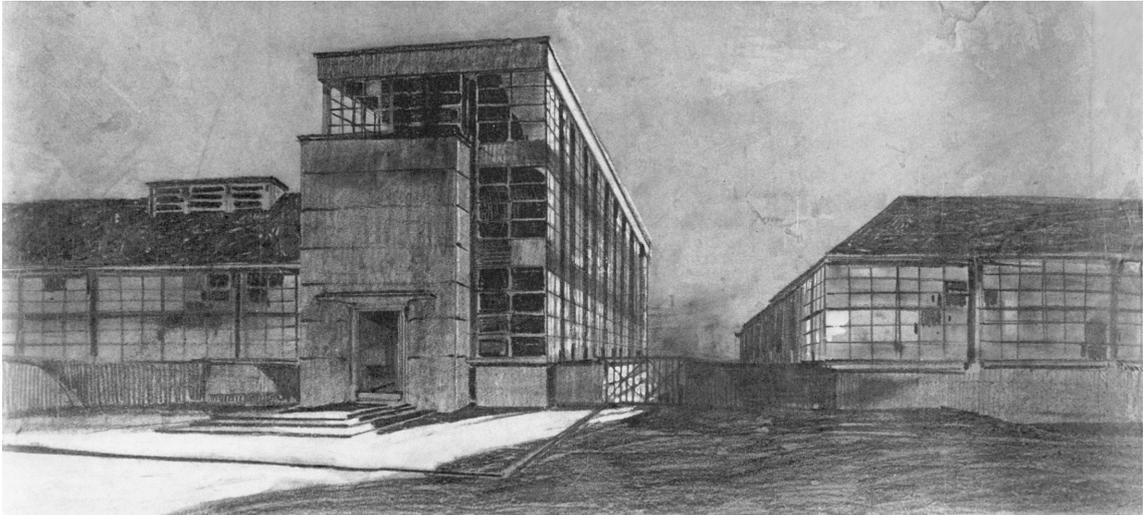


Abb. 4 Walter Gropius u. Adolf Meyer, Fagus-Werke in Alfeld/Leine (1913), Persp. Karl Schneider

Entwicklungsstufe zwischen Doppel- und Reiheneinfamilienhäusern einerseits und Mehrfamilienhäusern andererseits“ zu.⁷⁰ Die Grundrisse zeigen eine flurlose Anordnung von Wohnküche, Kammer und Stube, wobei die drei Räume um einen zentralen Kamin herum gruppiert sind. Die Fassaden und Grundrisse der Häuser waren auf einem aus Diagonalparallelen bestehenden Entwurfsraster aufgebaut; das Äußere der Häuser ist schlicht und betont ihre kubische Erscheinung.⁷¹

Schon bald nach der Fertigstellung der Fagus-Werke und einiger kleinerer Zusatzbauten wurde das Atelier Gropius mit einer Erweiterung der Anlage beauftragt. In diese zweite Projektphase der Fagus-Werke wurde Schneider nun miteinbezogen. Wie Karin Wilhelm nachweist, trugen Schneiders schon zu diesem Zeitpunkt stimmungsvolle Perspektivzeichnungen dazu bei, Carl Benschmidt Senior vom Erweiterungsprojekt zu überzeugen.⁷² In einem von Wilhelm mit Ernst Neufert geführten Gespräch bezeichnete dieser die Zeichnungen als „sagenhaft“ und als Ergebnis von Schneiders ganz besonderer Zeichenweise.⁷³ Gropius, der eigenen Aussagen zufolge nur mit großer Mühe zeichnen konnte, war auf die zeichnerische Umsetzung seiner Entwurfsgedanken und den in einem Wechselspiel zwischen ihm und einem Zeichner beruhenden Entwurfsprozess angewiesen.⁷⁴ In welchem Maße Karl Schneider, damals noch sehr jung und wohl vielmehr als Zeichner denn als Architekt eingestellt, in den Entwurf miteinbezogen wurde, bleibt offen.

Ab 1913 verbesserte sich die Auftragslage des Büro Gropius und so wurden aufgrund des zunehmenden Arbeitsvolumens mit Carl Fieger, den Schneider bereits aus Mainz kannte, und Fritz Kaldenbach zwei weitere Mitarbeiter einge-

⁷⁰ Ebd., S. 265.

⁷¹ Siehe ebd., S. 264f.

⁷² Siehe Wilhelm 1983, S. 135, Anm. 301.

⁷³ Ebd., S. 135, Anm. 301.

⁷⁴ Vgl. Isaacs 1983, S. 91 sowie den darin zit. Brief von Walter Gropius an seine Mutter Manon Gropius vom 21. Oktober 1907; Jaeggi 1994, S. 61f.



Abb. 5 Walter Gropius u. Adolf Meyer, Büro- u. Fabrikgebäude Werkbund-Ausstellung in Köln (1913/14)

stellt.⁷⁵ Neben der Erweiterung der Fagus-Werke, mehreren Projekten für Wohnhäuser und einer Wohnanlage, Möbelentwürfen, Inneneinrichtungen und der Gestaltung eines Eisenbahnwaggons fielen in die Zeit von Schneiders Aufenthalt im Atelier Gropius insbesondere auch Entwurf und Ausführung des Büro- und Fabrikgebäudes mit Deutz-Pavillon für die Werkbund-Ausstellung in Köln von 1914.⁷⁶ Gropius' Freund und Förderer Karl Ernst Osthaus hatte bereits in einem frühen Stadium der Konzeption für Gropius als Entwerfer der Sektion zum Industriebau plädiert, doch wurde dieser Auftrag schließlich erst nach dem Rückzug Hans Poelzigs definitiv an Gropius erteilt.⁷⁷ Ab April 1914 wurde sogar in Köln eine Zweigstelle des Büros errichtet; während Gropius in Köln war, leitete Meyer das Berliner Büro. Mit dem Büro- und Fabrikgebäude erstellte das Atelier Gropius innert kurzer Zeit einen zweiten maßstabssetzenden Verwaltungs- und Industriebau, bei dem Themen wie Symmetrie, klar definierte Stereometrien sowie die Anwendung von Kontrasten eine wichtige Rolle spielten. Ähnlich wie bei den Entwürfen für das Landratsamt in Rummelsburg und das Kreiskrankenhaus in Alfeld ist hier das Verwaltungsgebäude als schmale, längli-

⁷⁵ Zu Carl Fieger siehe S. 54, Anm. 7 u. S. 67, Anm. 64 in diesem Kapitel. FRITZ KALDENBACH (1887–1918), geb. in Aachen, Architekt; 1902–04 Ausbildung bei einem Kirchen- sowie einem Dekorationsmaler u. an der Kunstgewerbeschule Aachen; 1904–06 Studium an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf u. a. bei Lauweriks; 1907 Eintritt ins Atelier Fritz Helmuth Ehmcke, Düsseldorf; 1907/08 Wiederaufnahme des Studiums in Düsseldorf; 1909–11 Selbständigkeit u. mehrere Anstellungen, teilweise Zusammenarbeit mit Louis Ziercke; 1911–14 Mitarbeit bei Lauweriks, Lehrtätigkeit am Staatlichen Handfertigkeitssseminar in Hagen; 1914 Mitarbeit im Atelier Gropius, danach Rückkehr nach Aachen; 1915–18 angestellt bei der Hoch- und Brückenbaufirma Breest & Co. in Berlin. Siehe Thieme/Becker 2010 [1926], S. 42f.; Tummers 1972, S. 107ff.; Wilhelm 1983, S. 292f.; Jaeggi 1994, S. 451, Anm. 68; Ochs 1995, insbes. S. 19–27.

⁷⁶ Zu den Bauten, Inneneinrichtungen u. Projekten, die in der Zeit von Schneiders Anstellung im Atelier Gropius bearbeitet wurden, gehörten neben der ersten Bauetappe u. der ersten Erweiterung der Fagus-Werke (1911/12 u. 1913–15) sowie der Musterfabrik an der Werkbundaustellung (1913/14) ein Glashaus auf Gut von Brockhausen in Mittelfelde/Pommern (1911/12), die Wohnanlage der Bernburger Maschinenfabrik in Delligsen bei Alfeld (1912), die Inneneinrichtung für die Weltausstellung in Gent (1913), die Siedlung „Eigene Scholle“ in Wittenberge/Elbe (1913/14), ein Getreidespeicher u. Wohnhäuser in Märkisch-Friedland/Pommern (1913/14), außerdem Entwürfe für das Landratsamt in Rummelsburg (1912) u. für das Kreiskrankenhaus in Alfeld/Leine (1912); siehe Nerdinger 1985, S. 218–223; Probst/Schädlich 1986, S. 71–84, 165, 217, 257–279; Jaeggi 1994, S. 222–225, 243–284. Die Datierung der Projekte orientiert sich an den Angaben von Jaeggi.

⁷⁷ KARL ERNST OSTHAUS (1874–1921), geb. in Hagen, Kunstmäzen, Kunstsammler u. Gelehrter; 1893–98 Ästhetik-, Philosophie- u. Literaturstudium in Kiel, München, Berlin, Straßburg u. Wien; 1902 Eröffnung des Folkwang-Museums in Hagen; siehe Hesse-Frielinghaus et al. 1971, insbes. S. 15–118; Windsor 1985 [1981], S. 62f.

che Scheibe ausgebildet. Es ist auf beiden Seiten von vollständig verglasten, halbrunden Treppenhäusern eingefasst. Mittig im Verwaltungsgebäude ist ein Eingang platziert, der gleichzeitig auch als Durchgang zum Hof und somit zur Maschinenhalle fungiert. Die Fassaden des Bürogebäudes weisen neben dem symmetrischen Aufbau starke Kontraste in Materialien und Farben auf. Häufig leiten kontrastreich abgehobene Linien und Flächen zu anderen Elementen über.

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges im August 1914 veränderte sich die Lage im Atelier Gropius jedoch schlagartig: Walter Gropius wurde zum 5. August 1914 einberufen, ebenso musste Carl Fieger zum Kriegsdienst.⁷⁸ Wie Fritz Kaldenbach in einem Brief schreibt, hat Gropius „am 1. August das ganze Büro ohne Kündigung aufgelöst.“⁷⁹ Kaldenbach, als für den Wehrdienst untauglich eingestuft, blieb noch bis Mitte August. Adolf Meyer führte, so Jaeggi, das Büro noch bis Ende August weiter, um schließlich im September 1914 eine Anstellung in der Berliner Stahlbaufirma Breest & Co. zu übernehmen.⁸⁰ Damit wurde das Büro vorläufig geschlossen.

Die von Schneider im Atelier Gropius erfahrene Prägung ist in verschiedenen Bereichen zu sehen. So wird die Begegnung mit Gropius' sehr systematischer und auf die Funktion ausgerichteter Denkweise für den Berufsanfänger Schneider eine wichtige Erfahrung gewesen sein. Diese Art des Denkens wirkte sich nicht nur auf die Praxis des Entwerfens aus, sondern zeigte sich auch in den Bestrebungen von Gropius zur Systematisierung des Bauprozesses. Bei Schneiders eigenen Arbeiten ist ebenfalls ein stark systematisches Vorgehen zu erkennen, das im Atelier Gropius seinen Ursprung haben könnte.⁸¹

⁷⁸ Siehe Jaeggi 1994, S. 101f.

⁷⁹ Brief von Fritz Kaldenbach an Hermine Coers, 5. September 1914, Privatbesitz, Sign. I8, zit. n. Ochs 1995, S. 230.

⁸⁰ Siehe Jaeggi 1994, S. 102.

⁸¹ Zu nennen seien hier u.a. die Arbeit an den Großwohnprojekten, die eine intensive und systematische Auseinandersetzung mit Kleinwohnungsgrundrissen mit sich zog, wie z.B. in *BM*, 29 (1931), H. 10, Tafel 106/107 dargestellt, oder die Vielzahl von Entwürfen für Sears-Kaufhäuser aus den Jahren 1942–45, siehe Div. Systemstudien (zwischen 1942 und 1945), *KSA*, KS 365–379.

Einen großen Stellenwert in der Arbeit von Walter Gropius nahm zudem die Verwendung harmonischer Proportionen ein. Falls sich Schneider nicht schon im Rahmen seiner Ausbildung mit diesem Thema auseinandergesetzt hatte, dürfte er während seiner Anstellung in Berlin viel zu diesem Thema dazugelernt haben. Wie später erläutert wird, wurde Gropius während seines Aufenthaltes bei Peter Behrens eingehend in die Proportionslehre eingeführt und wird dies in seiner eigenen Praxis umgesetzt haben. Speziell sei hier aber auch auf Adolf Meyer hingewiesen, der in Düsseldorf ein Schüler von Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks gewesen war.⁸² Lauweriks hatte sich – wie sein Landsmann Karel P. C. de Bazel ebenfalls – ausführlich mit dem Thema der Proportionen auseinandergesetzt. Sie spielten in seinem eigens entwickelten Entwurfssystem eine große Rolle.⁸³ Seine Proportionierung beruhte auf einem Quadrat mit einbeschriebenem oder umgebendem Kreis, auf dem goldenen Schnitt oder auf dem Verhältnis von Quadratdiagonale zu Quadratseite. Alan Windsor beschreibt, wie Lauweriks aus einem Quadrat mit einbeschriebenem Kreis ein Raster ableitete, „indem die Quadrate unterteilt oder verdoppelt und schließlich als das definitive Muster benutzt wurden, um die Proportionen und relativen Dimensionen für jedes Einzelteil eines Gebäudes festzustellen“.⁸⁴ So konnten ausgehend von einer einfachen Figur auch komplexe Bauten geometrisch kontrolliert werden.

Annemarie Jaeggi weist nicht nur auf Lauweriks' Bedeutung für die Entwicklung der Moderne hin, sondern benennt auch Adolf Meyer und Fritz Kaldenbach als Jünger von Lauweriks, die dessen Lehre gefolgt sind.⁸⁵ Es ist davon auszugehen,

⁸² Zu Adolf Meyer siehe S. 65, Anm. 54 in diesem Kapitel. JOHANNES LUDOVICUS MATHIEU LAUWERIKS (1864–1932), geb. in Roermond, NL, Architekt, Kunstgewerbler u. Grafiker; Architekturstudium in Amsterdam; Redakteur, später Chefredakteur der Zeitschrift *Architectura*; Mitglied der Theosophischen Vereinigung; 1900–04 Lehrer an der Kunstgewerbeschule Haarlem, ab 1904 an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf; 1909 von Karl Ernst Osthaus nach Hagen berufen; 1916 Rückkehr nach Amsterdam; siehe Vollmer 2010 [1956], S. 394; Kaiser Wilhelm Museum 1987, S. 11.

⁸³ Siehe Kaiser Wilhelm Museum 1987, darin besonders Zoon 1987.

⁸⁴ Windsor 1985, S. 60.

⁸⁵ Siehe Jaeggi 1994, S. 29.

dass Meyer, der seine (heute leider verschollenen) Mitschriften aus dem Düsseldorf-Unterricht wie einen Schatz gehütet haben soll, viele von Lauweriks' Erkenntnissen später in seine eigene Arbeit hat einfließen lassen und diese auch an seine Mitarbeiter im Büro Gropius wie auch seine Schüler vermittelte.⁸⁶ Davon zeugt zum Beispiel der auf Quadraten aufgebaute Grundriss der Musterfabrik oder das rekonstruierte Entwurfsschema zu einem Arbeiterhaus auf Golzengut (1910), das die auf einem Raster von zueinander parallelen Diagonalen basierende Fassadengestaltung nachweist.⁸⁷ Und auch Kaldenbach, der zweite in die Lehre des Niederländers Eingeweihte im Büro Gropius, wird dessen Gedanken in das Büro getragen haben.

Wie Jaeggi in ihrer Publikation zu Adolf Meyer erläutert, war der Einfluss von Peter Behrens – wie auch neoklassizistischer Tendenzen im Allgemeinen, wie sie in Berlin zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu beobachten waren – auf das Werk des Atelier Gropius vor allem in der Vorkriegszeit deutlich sichtbar.⁸⁸ So entwickelten Gropius und Meyer einen „aus den Vorgaben des Meisters abgeleiteten eigenen Formen- und Typenschatz“, dessen Eigenständigkeit jedoch deutlich zu erkennen war.⁸⁹ Auch in theoretischen Belangen baute Gropius auf einigen Aspekten von Behrens' Haltung auf; so sind zum Beispiel die von Gropius zu einer „Kunstform“ erhobenen Faguswerke im Zusammenhang mit Behrens' Erläuterungen zum Kunstwollen zu sehen.⁹⁰ Für Schneider bedeutete dies, dass er bereits vor seiner Zeit bei Peter Behrens eine Entwicklungsform von dessen Einfluss erleben konnte, was dem jungen Architekten eine andere, vielleicht differenzierte Sicht auf das Vorbild ermöglichte. Als Bezugspunkt des Neoklassizismus und in Zusammenhang mit, so Jaeggi, „einem der Industrieproduktion entsprechenden Antikenverständnis“ hatte auch die Antike selbst auf das frühe

⁸⁶ Siehe ebd., S. 112.

⁸⁷ Siehe ebd., S. 77.

⁸⁸ Siehe ebd., S. 68–101.

⁸⁹ Ebd., S. 90.

⁹⁰ Siehe Nerdinger 1985, S. 10; siehe zum Kunstwollen S. 86f. in diesem Kapitel.

Werk von Gropius und Meyer großen Einfluss.⁹¹ Dies nicht nur in Form konkret angewendeter Elemente der klassischen Architektur, sondern vor allem auch in der Vereinfachung und Abstrahierung des Klassischen, was schließlich zu einem “hellenischen Geist des einfachen Monumentalen’ als Ausdrucksmoment eines neuen, moderne Materialien nutzenden Stils“ führen sollte.⁹²

Karl Schneider kam während seiner Zeit im Atelier Gropius jedoch nicht nur mit der Rezeption beziehungsweise Implementierung von Behrens in Berührung, auch das Werk von Frank Lloyd Wright wurde dort aufmerksam studiert.⁹³ Doch vor allem wurde der junge Architekt in die Entwicklung einer Architektur involviert, die einen eigenen, neuartigen Weg einschlug. Nach seiner Ausbildung in Mainz und einer ersten Mitarbeit bei Lossow & Kühne erlebte Schneider hier zum ersten Mal die deutliche Abgrenzung gegenüber herkömmlicher Architektur und nahm an der Entstehung eines aus den Ansprüchen der Gegenwart entspringenden architektonischen Ausdrucks teil. Insbesondere sind hier auch Gropius’ Bestrebungen hin zu einem „monumentalen Stil“ zu nennen, bei dem, so Nerdinger, die historische Formensprache in die Entwicklung einer neuen Industriekultur eingebunden werden sollte, „indem er [Gropius] die anonyme geschichtslose Kraft amerikanischer Funktionsbauten mit europäischem Kulturwillen überformte. Das Bürogebäude auf der Werkbundausstellung in Köln 1914 war als Prototyp einer solchen ‚Monumentalbaukunst‘ geplant.“⁹⁴ Für Schneiders eigene Ausrichtung sollte dies eine Art Initialzündung sein, nach der die kritische Infragestellung von Konventionen und die Suche nach neuen, der Zeit entsprechenden Lösungen zur Herangehensweise an eine Aufgabe gehörte.

Schließlich sollen an dieser Stelle auch die zahlreichen vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Entwürfe von Gropius und Meyer für Inneneinrichtungen sowie Möbel erwähnt werden, von denen der ausgezeichnete Repräsentations-

⁹¹ Jaeggi 1994, S. 74.

⁹² Ebd., S. 75. Zur Herkunft des Zitates im Zitat siehe ebd., S. 463, Anm. 131.

⁹³ Siehe Kap. 7.2.2, S. 390f.

⁹⁴ Nerdinger 1985, S. 11.

raum an der Weltausstellung in Gent wohl am besten bekannt ist.⁹⁵ Adolf Meyer war als Tischler bestens für diese Aufgaben vorbereitet, beschäftigte sich auch im Büro von Peter Behrens vornehmlich mit Aufgaben des Innenausbaus. Nach seinem kurzen Aufenthalt bei Lossow & Kühne kam Schneider hier zum zweiten Male mit dem Entwurf gediegener Innenräume in Berührung, mit denen das Atelier Gropius neue Maßstäbe setzte.

3.3.3 Peter Behrens, Neubabelsberg

Über die Monate unmittelbar nach Schneiders Austritt aus dem Büro von Walter Gropius ist kaum etwas bekannt. Wie bereits im Zusammenhang mit Schneiders Kunstexamen erläutert, besaß der junge Architekt das Befähigungszeugnis für den einjährig-freiwilligen Dienst, weshalb er sich wohl zurückstellen lassen konnte und nicht unmittelbar in den Kriegsdienst beordert wurde.⁹⁶ Im Weiteren findet sich ein vager Hinweis über Schneiders Aufenthaltsort in einem Brief von Adolf Meyer an Fritz Kaldenbach, in dem Ersterer über Schneider schreibt: „Die Adresse von Schneider ist mit leider nicht bekannt, ich glaube, ein Vorort von Mainz ist seine Heimat [...]“⁹⁷ Schneider ist demnach nach der Entlassung bei Gropius (und vielleicht auch aufgrund des Kriegsausbruchs) in seine Heimat zurückgegangen. Es bleibt allerdings unklar, wie lange Schneider in Mainz geblieben und wann er wieder nach Berlin zurückgekehrt ist.

In den diversen von Schneider verfassten Lebensläufen ist nach der Mitarbeit im Atelier Gropius als nächste Station eine Anstellung im Büro von Peter Behrens angegeben, die durchgehend auf die Jahre 1915 und 1916 datiert ist.⁹⁸ Der

⁹⁵ Inneneinrichtung, Weltausstellung Gent (1913), Auszeichnung mit einer Goldmedaille für das Herrenzimmer. Vgl. Jaeggi 1994, S. 383ff.

⁹⁶ Siehe S. 59, Anm. 33 in diesem Kapitel.

⁹⁷ Brief von Adolf Meyer an Fritz Kaldenbach, 4. Oktober 1914, Privatbesitz, Sign. III.47; zit. n. Ochs 1995, S. 273.

⁹⁸ Von Schneider verfasste Lebensläufe: Schreiben an Herrn Gemeindevorsteher Timmermann Poppenbüttel, 9. November 1925, StAHH, Gemeinde Poppenbüttel, Sign. 423-3/9 C2 123; Lebenslauf von Herrn Architekt Karl Schneider, Hamburg 15, Spaldingstraße 160, 28. Mai 1930, NLCS; Curriculum [sic!], [1941 o. 1942], GRI, o. Sign.; Application for Membership [in The American Institute of Architects], 28. Januar 1945, Chicago History Museum, o. Sign.

erst als Maler, später auch in den Bereichen des Kunstgewerbes, der Graphik, der Architektur und des Industriedesigns tätige Peter Behrens war eine der wichtigsten und anerkanntesten deutschen Künstlerpersönlichkeiten um die und vor allem nach der Jahrhundertwende.⁹⁹ Seinen unterschiedlichen Tätigkeitsschwerpunkten, den verschiedenen Lebensstationen und schließlich der künstlerischen sowie zeitgemäßen Entwicklung geschuldet durchlief Behrens mehrere künstlerische Phasen, die vom Jugendstil über den Neoklassizismus bis hin zum Expressionismus reichten. In all diesen Phasen tat sich Behrens als herausragender und prägender Künstler hervor, den Alan Windsor „auf Messers Schneide zwischen Neuerung und Tradition“ sowie als „Schrittmacher“ für seine Zeitgenossen beschrieben hat.¹⁰⁰ Außerdem äußerte sich Behrens häufig in Form von Vorträgen und Aufsätzen zu allgemeinen gesellschaftlichen und künstlerischen Fragen wie auch zu spezifischen Aspekten seiner Arbeit; er legte damit, so Hartmut Frank, Zeugnis ab von den „wechselnden Reflexionen eines großen Gestalters über seine spezifische intellektuelle Arbeit beim Entwerfen“ und leistete im Weiteren einen „wichtigen Beitrag [...] zum Denken seiner Disziplin“.¹⁰¹

Nach ersten beruflichen Stationen in München, Darmstadt und Düsseldorf zog Behrens 1907 aufgrund seiner Berufung zum künstlerischen Beirat der Allgemeinen Electricitäts-Gesellschaft (AEG) nach Berlin. Noch im selben Jahr richtete er eine alte Villa in Neubabelsberg bei Potsdam für sich und seine Familie her;

⁹⁹ PETER BEHRENS (1868–1940), geb. in Hamburg, Maler, Architekt u. Kunstgewerbler; 1885–91 Studium der Malerei in Karlsruhe, Düsseldorf u. München; Niederlassung als Maler in München, erste graphische Arbeiten; 1899 Berufung in die Künstlerkolonie Mathildenhöhe nach Darmstadt, dort 1901 Bau des ersten architektonischen Objekts, dem Wohnhaus Behrens; 1902/03 Meisterkurse am Bayerischen Gewerbemuseum Nürnberg; 1903 Berufung zum Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule; 1907 Berufung zum künstlerischen Beirat der Allgemeinen Electricitäts-Gesellschaft AEG in Berlin; 1907 Gründungsmitglied des Deutschen Werkbundes; 1921 Berufung an die Wiener Akademie der bildenden Künste als Leiter der Meisterschule für Architektur; ab 1936 Leiter der Meisterschule für Architektur an der Preußischen Akademie der Künste; siehe u. a. Thieme/Becker 2010 [1909], S. 354; Hoeber 1913, S. 221f.; Cremers 1928, S. 163f.; Anderson 1981 [1968], S. 449–485; Kadatz 1977, S. 131–134; Föhl/Pese 2013, S. 32–47, 320f.; Frank/Lelonek 2015, S. 1135ff.

¹⁰⁰ Windsor 1985 [1981], S. 7.

¹⁰¹ Frank 2015, S. 30–73, hier S. 36.

im Garten des sogenannten Erdmannshofes erbaute er ein geräumiges Atelier. Hier entwickelte sich in den folgenden Jahren das Atelier Behrens zu einem der wichtigsten Architektur- und Gestaltungsbüros Deutschlands und Behrens avancierte zum Protagonisten einer laut Sabine Beneke „zeitgemäßen bürgerlichen Architektur“ sowie einer innovativen Industriekultur.¹⁰² Dieses Renommee zog mit sich, dass zahlreiche junge Architekten im Rahmen einer Anstellung von Behrens als Meister und Lehrer zu profitieren suchten. So waren neben Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe und Le Corbusier auch die Architekten Adolf Meyer, Jean Krämer, Carl Fieger sowie Karl Schneider bei Behrens tätig, um nur die bekanntesten von Behrens' Angestellten zu nennen. Angesichts des späteren Werdegangs dieser Mitarbeiter bezeichnete Karl-Maria Grimme Behrens 1930 als den „Pionier unseres modernen Bauens überhaupt. Denn jene Kräfte, die das heutige Bauschaffen beherrschen, wurden von Behrens ausgebildet. Wenn heute Zweckgerechtigkeit und Sachlichkeit eine selbstverständliche Voraussetzung alles Bauens sind, dann haben wir dies dem beispielgebenden Werk dieses Architekten zu verdanken.“¹⁰³

Der Mitarbeiterstab im Atelier Behrens war heterogen aufgebaut und bestand sowohl aus sogenannten Flachkünstlern, also Malern und Graphikern, als auch aus Architekten.¹⁰⁴ Es herrschte eine hohe Fluktuation bei den Mitarbeitern.¹⁰⁵ Bei der Zusammensetzung der Atelierbesetzung fällt zum einen ein deutlicher Bezug zu Behrens Tätigkeit als Direktor der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf auf, waren doch Behrens erste Mitarbeiter in Neubabelsberg ausschließlich Schüler der Düsseldorfer Schule, so zum Beispiel Adolf Meyer und Jean Krämer.¹⁰⁶ Zum anderen ist unter den Behrens' Mitarbeitern eine von Schmitt als

¹⁰² Beneke 2013, S. 258–269, hier S. 258.

¹⁰³ Grimme 1930, S. 3ff., hier S. 4.

¹⁰⁴ Zu Schülern u. Mitarbeitern von Behrens siehe Calandra di Roccolino 2019.

¹⁰⁵ Jaeggi u. Anderson führten dies auf die Unzufriedenheit der Mitarbeiter (u. a. aufgrund der schlechten Bezahlung u. der strikten Arbeitsteilung) u. die damit verbundene Stimmung im Büro zurück. Vgl. Jaeggi 1994, S. 43f; Anderson 2011, S. 101–108, hier S. 108; ders. 2015, S. 24–81, hier S. 55f.

¹⁰⁶ Vgl. Jaeggi 1994, S. 43; vgl. Anderson 2015, S. 39. JEAN KRÄMER (1886–1943), geb. in Mainz-Kastel; 1903–05 Ausbildung an der Mainzer Kunstgewerbeschule; 1906–18 Mitarbeit bei Peter

„Mainzer Netzwerk“ bezeichnete Gruppe anzufinden;¹⁰⁷ allesamt in Mainz geboren, wurden – außer Heinrich Laurenz Dietz – die Architekten Jean Krämer, Carl Fieger und auch Karl Schneider an der Kunstgewerbeschule in Mainz ausgebildet.¹⁰⁸ Behrens hatte die fortschrittliche Ausbildungsstätte in Mainz bereits 1899 besucht.¹⁰⁹ Eine Vertiefung des Kontakts während Behrens' Zeit als Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule ist sehr wahrscheinlich. Und so ist mindestens noch ein weiterer Besuch im Februar 1909 belegt, der somit kurz vor Schneiders Studienzeit, aber während der Ausbildung von Fieger stattgefunden hat.¹¹⁰

Die Anstellung von Karl Schneider im Atelier Behrens könnte durchaus auf dieses „Mainzer Netzwerk“ und insbesondere wieder auf Carl Fieger zurückzuführen sein. Ebenso ist es aber auch denkbar, dass Walter Gropius oder Adolf Meyer ihren ehemaligen Mitarbeiter an Behrens weitervermittelt haben. Denn der Ausbruch des Krieges bedeutete nicht nur die Schließung des Büro Gropius, sondern auch für das Atelier Behrens eine große Zäsur, mussten oder wollten doch viele Mitarbeiter in den Kriegsdienst einrücken. Der Abgang mehrerer Mitarbeiter musste durch neue Angestellte kompensiert werden. Und Schneider konnte sich, im Gegensatz zu anderen jungen Männern, wohl aufgrund seines Berechtigungsscheins für den einjährig-freiwilligen Militärdienst zurückstellen lassen und somit die sofortige Einberufung in den Kriegsdienst verhindern.

Behrens in Düsseldorf und Neubabelsberg, ab 1908 als Atelierchef; ab 1918 selbständige Tätigkeit als Architekt in Berlin. Siehe Jaeger 1996 [1927]; Anderson et al. 2015.

¹⁰⁷ Schmitt 2015 [2013], S. 48.

¹⁰⁸ Zu den Biographien von Krämer u. Fieger siehe S. 80, Anm. 104 u. S. 54, Anm. 7 in diesem Kapitel. HEINRICH LAURENZ DIETZ (1888–1942), geb. in Mainz, Architekt; Ausbildung an der Großherzoglichen Hessischen Baugewerk- u. Gewerbeschule Bingen u. an der Technischen Hochschule Darmstadt; ab 1909 Anstellung bei Peter Behrens; 1915–18 Kriegsdienst; nach Kriegsende erneut Mitarbeit bei Peter Behrens; ab 1920 eigenes Architekturbüro in Potsdam; zusätzlich ab 1927 mit Philipp Maschmann Betrieb der Tischlerei Werkstätten Luisenhof; 1939–42 Kriegsdienst; siehe Neuhäuser 2002.

¹⁰⁹ Siehe Hellmann 2004, S. 86.

¹¹⁰ Siehe Jahresbericht der Kunstgewerbeschule Mainz und Handwerkerschule Mainz von den Jahren 1908 bis 1910, Mainz 1910, StAM, Sign. 70/16120, S. 24. Die zeitliche Überschneidung von Behrens' Besuch an der Kunstgewerbeschule in Mainz u. Fiegers Studienzeit stützt die von Ehlert vertretene These, dass Behrens den begabten Studenten zu sich ins Büro geholt hat; siehe Schmitt 2015 [2013], S. 45ff.

Über die Besetzung des Atelier Behrens während der Kriegsjahre ist nur bekannt, dass neben dem Atelierchef Jean Krämer, der von 1908 bis 1918 bei Behrens war, nachweislich die Architekten Karl Schneider und Jakob Detlef Peters in den Jahren 1915/16 sowie Heinrich de Fries von 1916–18 im Büro arbeiteten.¹¹¹ Letzterer teilte sich mit Jean Krämer die Rolle als Bürochef und war schließlich Behrens' Co-Autor für die Publikation *Vom sparsamen Bauen: Ein Beitrag zur Siedlungsfrage* von 1918.¹¹² Zur Arbeitsweise im Atelier zitiert Anderson Ludwig Mies van der Rohe mit den Worten: „Behrens had very definite ideas and his workers learned them. We were more Behrens-like than Behrens himself.“¹¹³ Wie Calandra di Roccolino aus den Notizen des nach dem Krieg bei Behrens angestellten Architekten Gregor Rosenbauer berichtet und auch Jaeggi in ihrer Publikation zu Meyer darlegt, war die Arbeit im Atelier stark struktu-

¹¹¹ JAKOB DETLEF PETERS (1889–1934), geb. in Jarrenwisch, Architekt u. Designer; 1903–07 Steinmetzlehre u. Besuch der Staatlichen Baugewerkschule zu Hamburg; 1908–12 Mitarbeit bei der Hoch- u. Tiefbahn sowie bei Jacob u. Ameis, beide Hamburg; 1912–14 u. 1915 Mitarbeit bei Carl Gustav Bensele in Düsseldorf u. Hamburg; 1914/15 u. 1916–18 Kriegsdienst; 1915/16 Mitarbeit bei Peter Behrens; 1918–1920 Mitarbeit bei Fritz Höger; 1920/21 Schriftleiter der *Bau-Rundschau*; 1920–22 Lehrtätigkeit u. Direktorenposten an der Handwerker- u. Kunstgewerbeschule in Altona; ab 1921 selbständige Tätigkeit in Hamburg, Kooperation mit Karl Schneider u. Knut Lønberg-Holm; 1922 Auswanderung nach Los Angeles, Mitarbeit im Architekturbüro Nehler; ab 1923 gelegentlich Designs für Filmsets; 1924–27 Mitarbeit bei Famous Players-Lasky als Set-Designer; ab 1927 selbständige Tätigkeit als Designer u. Architekt, teils mit Partnern; Lehrtätigkeit an der Academy of Modern Art in Los Angeles; 1931/32 Anstellung bei Paramount als Set Designer, daneben weiterhin eigene Projekte; siehe Personalbogen Handwerker- u. Kunstgewerbeschule Altona [von Jakob Detlef Peters], StAHH, 424-4 Personalakten Altona (1669–1967), Nr. P 117; Jaeger 1993; Long [in Vorbereitung]. Für die überaus freundliche Bereitstellung von Material zu Peters danke ich Christopher Long herzlich. HEINRICH DE FRIES (1887–1938), geb. in Berlin, Fachschriftsteller u. Architekt; Ausbildung an der Technischen Hochschule Hannover, an der Kunstakademie Düsseldorf, an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg u. an der Universität Bonn (überwiegend Studium der Kunstgeschichte u. der Literaturwissenschaft); 1915–19 freie Mitarbeit bei der Monatsschrift *Die Rheinlande*; 1916–18 Büroleiter bei Peter Behrens; 1918/19 Mitarbeit beim Städtebauexperten Hermann Jansen; 1919–23 Redakteur bzw. Herausgeber von *Der Städtebau*; 1920–1923 Redaktion für *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*; 1924–26 Redakteur u. Herausgeber der *Baugilde*; diverse eigenständige Publikationen u. Entwürfe; 1927–32 Professur für Städtebau u. Siedlungswesen an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf; 1936/37 Herausgeber der *Deutschen Bauzeitung*; siehe Vollmer 2010 [1955], S. 400f.; Jaeger, *Heinrich De Fries*, 2001.

¹¹² Siehe Behrens/De Fries 1918; siehe dazu auch Jaeger, *Heinrich De Fries* 2001, S. 19 u. S. 23–27; Anderson 2015, S. 24–67, hier S. 26–31. Da bereits Jean Krämer Atelierchef war, könnte es durchaus sein, dass sich die Bezeichnung „Atelierchef“ im Fall von de Fries, der selbst nicht über viel Baupraxis verfügte, auf eine höhere Lohnstufe bezog, die ihm aufgrund seiner theoretischen Kenntnisse u. der Co-Autorschaft zugesprochen wurde. Für diesen Hinweis danke ich Giacomo Calandra di Roccolino.

¹¹³ Anderson 2010, o. S.

riert und es herrschte eine klare Arbeitsteilung.¹¹⁴ In den Kriegsjahren könnte diese Aufteilung aufgrund des Fachkräftemangels jedoch etwas weniger strikt gehandhabt worden sein.

Während Schneiders Zeit im Atelier Behrens sind zwei Fabriken, mehrere Hallen, zwei Siedlungen und ein Ausstellungspavillon gebaut worden.¹¹⁵ Außerdem entstanden Entwürfe für einen Wettbewerb in Konstantinopel, die Erweiterung eines Verwaltungsgebäudes sowie eine Schnellbahnstation. Die Mitarbeit Schneiders ist bei keinem der Projekte belegt; bei mindestens einer Perspektive für den Wettbewerbsentwurf zum Haus der Freundschaft in Konstantinopel wie auch beim ersten Entwurf für die Siedlung in Berlin-Oberschöneweide lassen jedoch Ähnlichkeiten mit Schneiders späteren Zeichnungen den jungen Angestellten als Verfasser der Zeichnungen vermuten.¹¹⁶

¹¹⁴ Siehe Jaeggi 1994, S. 43; Calandra di Roccolino 2019. Die Notizen Gregor Rosenbauers (1890–1966) sind im Besitz seiner Familie.

¹¹⁵ Zu den Bauten u. Projekten, die 1915 u. 1916 im Atelier Behrens bearbeitet wurden, gehören Hallen der AEG Flugtechnischen Abteilung in Hennigsdorf bei Berlin (1915), eine AEG Siedlung in Berlin-Oberschöneweide (1915), die Waldsiedlung Lichtenberg in Berlin-Lichtenberg (1915–16), die Munitionsfabrik im AEG Turbinenfabrik-Komplex in Berlin-Moabit (1915–16), ein Verwaltungs- u. Fabrikgebäude für die Nationale Automobil-Gesellschaft in Berlin Oberschöneweide (NAG, 1915–17), der AEG-Ausstellungspavillon in Brüssel (1916), das Großkraftwerk Zschornowitz in Golpa mit Arbeitersiedlung, Haus des Betriebsleiters u. Transformatorenhäuschen (1915–19, Behrens nur als beratender Architekt), die Fabrikhallen für das AEG Kabelwerk Oberspree in Berlin-Oberschöneweide (1916/17) u. Entwürfe für eine Ausstellungshalle (circa 1913–15), eine Schnellbahn-Station in Berlin-Neukölln (1914–15?), den Umbau bzw. die Erweiterung des Verwaltungsgebäudes der Turbinenfabrik in Berlin-Moabit (1916) u. den Wettbewerb für das Haus der Freundschaft in Konstantinopel (1916/17); siehe Cremers 1928, S. 45ff., S. 56f., 128ff., S. 164; Anderson 2000 [1968], S. 349–352; Buddensieg 1979, S. D7, S. D24f., S. D92–98, S. D100–103, S. D106f., S. D116–127; Frank/Lelonek 2015, S. 483–489, S. 493, S. 1135ff. Im Arbeitszeugnis, das Peter Behrens für Jakob Detlef Peters ausgestellt hat, ist außerdem für den Zeitraum von September 1915 bis Ende August 1916 die Bearbeitung eines nicht weiter spezifizierten Fabrikgebäudes in Hamburg genannt, siehe Arbeitszeugnis Jakob Detlef Peters vom 12. September 1916, NLJdS, o. Sign. Für den Hinweis auf dieses Dokument danke ich Christopher A. Long.

¹¹⁶ Siehe Deutscher Werkbund/Deutsch-türkische Vereinigung 1918, nicht durchgeh. pag. Bildteil, S. 2–5 bei Projekt Behrens, insb. Innenperspektive auf S. 5; Cremers 1928, S. 56f. Interessant ist, dass gemäß der Liste von Schneiders Büchern die Publikation über den Wettbewerb für das Haus der Freundschaft in Schneiders Besitz war; zur Bibliothek Schneiders siehe Kap. 7.2.1, S. 385–388.

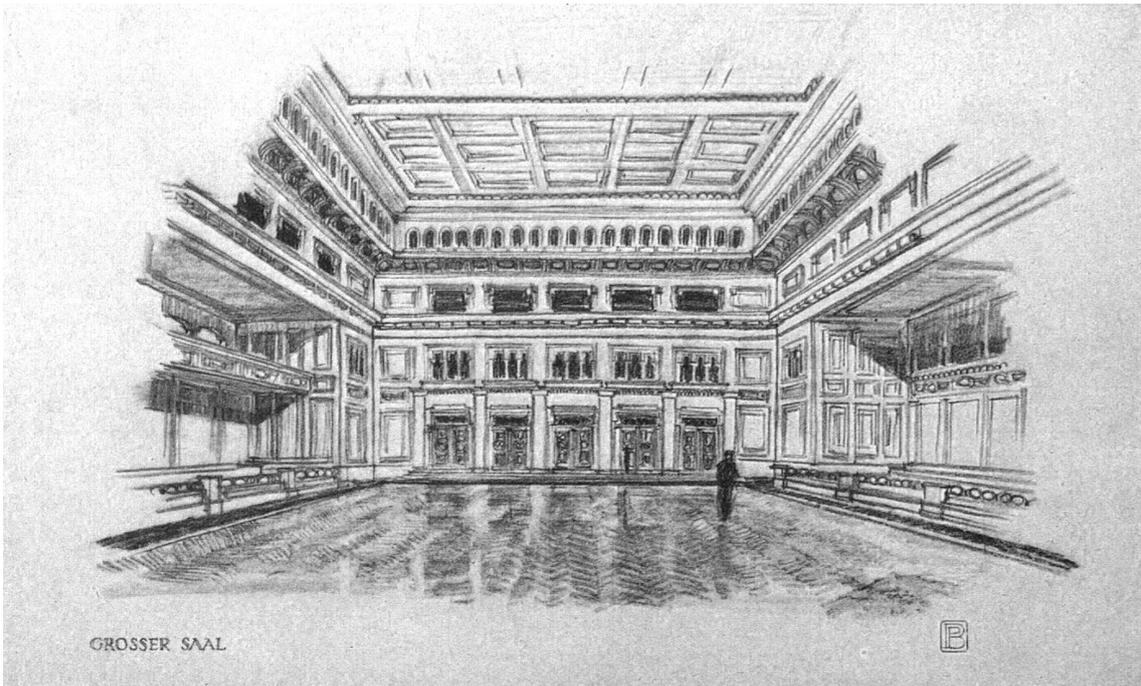


Abb. 6 Peter Behrens, Haus der Freundschaft in Konstantinopel (1916/17), Wettbewerbsbeitrag

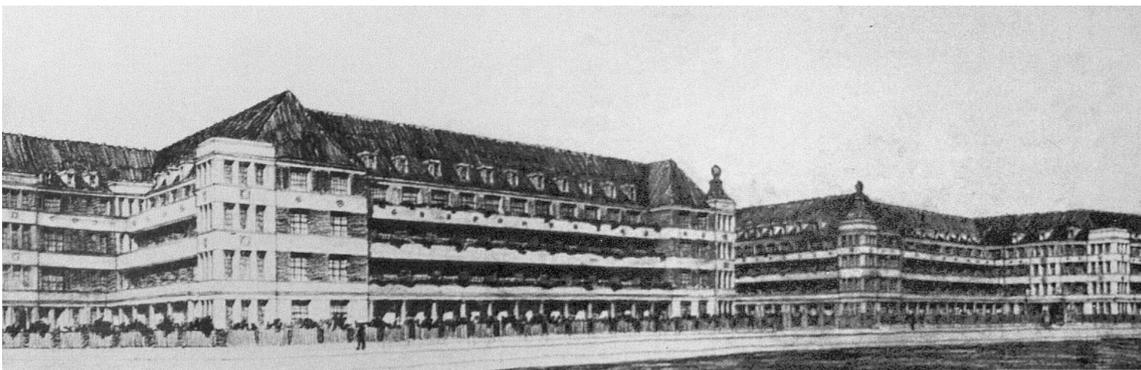


Abb. 7 Peter Behrens, AEG-Siedlung in Berlin-Oberschöneweide (1915), nicht ausgeführter Entwurf

Der Wettbewerb für das Haus der Freundschaft in Konstantinopel sollte Vorschläge für ein Zentrum liefern, das im Sinne deutsch-türkischer Kulturpolitik einen Ort zur Vermittlung deutscher Kultur und des gegenseitigen Austausches schaffen sollte.¹¹⁷ Auf Wunsch des Auftraggebers, der Deutsch-Türkischen Vereinigung, schlug der Deutsche Werkbund zwölf Architekten vor, die sich dieser Bauaufgabe in orientalischem Umfeld und an einem exponierten Bauplatz annehmen sollten.¹¹⁸ Der schließlich mit dem zweiten Platz bedachte Entwurf von Behrens erinnert mit seinen flachen sowie überstehenden Dächern, den auskragenden Gesimsen und der dadurch betonten Horizontalität stark an die Architektur von Frank Lloyd Wright, entspricht gleichzeitig aber auch den klimatischen Bedingungen beziehungsweise dem Bedürfnis nach Sonnenschutz.¹¹⁹ Die deutliche Differenzierung zwischen Erd- und Obergeschoss, Elemente wie ein Mittelrisalit an der Kopffassade oder eine Arkade auf einer Längsseite sowie die Anordnung des hohen Saalvolumens und eines sich in der Höhe ebenfalls abhebenden Eingangsvolumens lassen das Gebäude jedoch unruhiger und weniger sachlich beziehungsweise weniger monumental erscheinen wie andere Behrens-Projekte.

Neben der Projektierung der erst nach dem Krieg realisierten Waldsiedlung Lichtenberg war das Atelier Behrens 1915 mit dem Bau der AEG Siedlung in Berlin-Oberschöneweide beschäftigt. Bereits vor dem Krieg hatte Behrens einen Entwurf für eine „außergewöhnliche und umfangreiche großstädtische Bebauung mit insgesamt ca. 700 Wohnungen“ auf dem Areal geplant.¹²⁰ Erste Pläne von 1915 zeigen eine die ganze Tiefe des Geländes ausnutzende Bebauung, die

¹¹⁷ Vgl. Deutscher Werkbund/Deutsch-türkische Vereinigung 1918, S. 5. Die Ausschreibung erfolgte im Sommer 1916, als Abgabetermin wurde der 15. Oktober desselben Jahres festgelegt. Ebd., S. 12f.

¹¹⁸ Eingeladen wurden Peter Behrens, German Bestelmeyer, Paul Bonatz, Hugo Eberhardt, Martin Elsässer, August Endell, Theodor Fischer, Walter Gropius, Bruno Paul, Hans Poelzig, Richard Riemerschmid, Bruno Taut. Da Gropius nicht vom Militärdienst beurlaubt werden konnte, schied er aus dem Teilnehmerkreis aus. Vgl. *Haus der Freundschaft* 1918, S. 8.

¹¹⁹ Als Sieger aus dem Wettbewerb ging German Bestelmeyer hervor; siehe Deutscher Werkbund/Deutsch-türkische Vereinigung 1918, S. 13.

¹²⁰ Buddensieg 1979, S. D116.

abgehend von einer zentralen Wohnstraße mehrere kleine, geschlossene Hofbebauungen vorsieht.¹²¹ So ergeben sich nach außen zu den umliegenden Straßen hin Außenräume, die durch portalartige Bauten zwischen den einzelnen Blöcken einen halböffentlichen Charakter erhalten. In den Perspektiven fallen sowohl an der Wohnstraße als auch an den umliegenden Straßen sich von den dunklen Fassaden stark abhebende helle Bänder auf, die über weite Strecken als Balkonbrüstungen ausgebildet sind. Realisiert wurde in Oberschöneweide schließlich eine zweigeschossige, an drei Stellen durchbrochene Blockrandbebauung mit Mietergärten im großen Innenhof, mit Einfamilienhäusern sowie Geschosswohnbauten.¹²²

Es ist davon auszugehen, dass Schneider – wie andere Architekten vor und nach ihm – im Atelier Behrens einige grundsätzliche, sein eigenes Werk stark prägende Anregungen erfahren hat. So schrieb Gropius über seine Begegnung mit Behrens, dass er „von seiner systematischen Entwurfsmethode und von seiner Beherrschung der Technik, der räumlichen Beziehungen und der Proportionslehre [lernte]. Er führte mich in die Systemlehre der mittelalterlichen Bauhütten und in die geometrischen Regeln der griechischen Architektur ein.“¹²³ Als weiteren grundlegenden Einfluss nannte Gropius gegenüber Anderson, dass Behrens ihn lehrte, in Prinzipien zu denken.¹²⁴ Anderson interpretiert diese Aussage dahingehend, „that ‘thinking in principles’ meant for Gropius that, whereas the schools taught styles, Behrens tried to understand the principles behind the styles – and to reapply them again.“¹²⁵

Behrens bewegte sich mit seinem Denken auf einer weit abstrakteren Ebene jenseits der Stile und beschäftigte sich mit übergeordneten Themen. So war für sein Wirken sicherlich sein Bestreben maßgeblich, in der Vereinigung von Technologie und Kunst die moderne Zivilisation zu einer wahren Kultur zu er-

¹²¹ Siehe ebd., S. D116f.

¹²² Siehe Buddensieg, S. D120–127.

¹²³ Gropius 1967, S. 125.

¹²⁴ Siehe Anderson 2010, o. S.

¹²⁵ Ebd., o. S.

heben.¹²⁶ Dabei verstand Behrens das *Kunstwollen* als Mittel, um gegen die Verdrängung des Künstlerischen durch die Technik vorzugehen.¹²⁷ Dem „Dogma von einer tendenziell selbsttätigen entpersönlichten Formfindung“ stellte er sich, so Frank, entgegen, und „beharrt auf dem Primat des Künstlerischen in der Gestaltungsarbeit“.¹²⁸ Als weiteren wichtigen Aspekt für Behrens' Wirken ist die von ihm angestrebte Zeitgerechtigkeit zu nennen. Anderson sah in der Turbinenfabrik von 1908/09 Behrens' Versuch, „to 'crystallize' peculiarly modern materials, techniques, and needs into aesthetically willed strict, idealized forms in the symbolic service of what was taken to be the will-to-power of industry, State, and the era“ und so der Zeit beziehungsweise ihrem Charakter zu entsprechen.¹²⁹ Folglich forderte Behrens eine Technologie ein, die den künstlerischen Willen der Zeit beziehungsweise den Rhythmus der Zeit vermittelte.

In seiner Entwicklung weg von einer flächigen beziehungsweise linienbezogenen hin zu einer dreidimensionalen Architekturauffassung und damit zu einer betonten Körperlichkeit, die unter anderem auch auf Heinrich Wölfflins und August Schmarsows Arbeiten zurückzuführen war, gewannen für Behrens seit seiner Zeit in Düsseldorf der raumkörperliche Gedanke und damit einfache geometrische Formen immer mehr an Bedeutung;¹³⁰ entsprechend proklamierte er 1910: „Architektur ist Körpergestaltung“.¹³¹ Gerade die Bauten zwischen 1903 und 1907 offenbaren Behrens, so Hoeber in seiner Monographie von 1913, als „abstraktesten Raumkünstler, den es je in der Architekturgeschichte

¹²⁶ Siehe Anderson 2000, S. 105.

¹²⁷ Siehe Behrens 1909, S. 1f., hier S. 1.

¹²⁸ Frank 2015, S. 30–73, hier S. 54.

¹²⁹ Ebd., S. 43.

¹³⁰ Der Kunsthistoriker HEINRICH WÖLFFLIN (1864–1945) befasste sich mit der körperlichen Wirkung der architektonischen Form in Bezug auf das menschliche Körperempfinden; AUGUST SCHMARSOW (1853–1936), ebenfalls Kunsthistoriker, beschäftigte sich mit dem architektonischen Raum als Wahrnehmungs- u. Vorstellungsform; zu Behrens' theoretischem Hintergrund siehe u. a. Malcovati 2015, S.78f.

¹³¹ Behrens 1910, S. 176–180 u. S. LXXXI–LXXXV, hier S. LXXXI.

gegeben hat, der nichts anderes kannte als die reinen geometrischen Proportionen und kristallinische Gebilde von einer absoluten Stereometrie.“¹³²

Für die Anordnung der stereometrischen Körper vertraute Behrens auf festgelegte Proportionen, um, so Zoon, „die stereometrischen Figuren zu ordnen und sie als ein verborgenes System die Formen des Ganzen bestimmen zu lassen.“¹³³ Bereits in frühen Werkphasen hatte Behrens Wert auf harmonische Proportionen gelegt; seine Zeit in Düsseldorf schärfte sein Bewusstsein für deren Bedeutung noch weiter, was insbesondere auf seine Begegnung mit dem niederländischen Architekten Lauweriks zurückzuführen ist.¹³⁴ Behrens erachtete die Proportion als „das Alpha und Omega von allem Kunstschaffen“¹³⁵ und beschrieb sie 1908 in seinem Text über monumentale Kunst als nicht offensichtliche Gesetzmäßigkeit: „Wir ahnen sie nur und sind trotzdem in ihrem Bann. Wir glauben daran wie an etwas Wunderbares.“¹³⁶

„Behrens gestaltete nicht mit Formen“, führte Carsten Krohn über die Entwurfsmethode des Meisters aus, „sondern mit Relationen.“¹³⁷ Über Beziehungen und Verweise erzeugte Behrens in seinen Entwürfen vielfach Mehrdeutigkeiten und erreichte dadurch eine Steigerung der Komplexität. Er setzte gewisse architektonische Elemente manchmal mehrfach, aber leicht abgeändert ein, was zum einen Bezüge schuf und zum anderen zur Verwandlung des Ausdrucks führte. Die Wirkung dieser Bezüge umschreibt Krohn wie folgt: „Dabei nimmt das architektonische Detail eine räumliche Funktion ein, denn es verweist auf eine weitere Stelle im Raum. Die Betrachter werden um das Bauwerk herumgeführt, und dessen Körperlichkeit wird betont.“¹³⁸

¹³² Hoerber 1913, S. 28.

¹³³ Zoon 1987, S. 50.

¹³⁴ Zu Lauweriks siehe S. 75, Anm. 81 in diesem Kapitel.

¹³⁵ Behrens 1912, o. S.

¹³⁶ Behrens 1908, S. 46 u. 48, hier S. 48.

¹³⁷ Krohn 2013, S. 282–297, hier S. 287.

¹³⁸ Ebd., hier S. 283.

In seinen Erinnerungen an die Zeit bei Behrens erwähnte Gropius die gemeinsamen Besichtigungen von nahe dem Atelier gelegenen Bauten des Architekten Karl Friedrich Schinkel, in dem Behrens „seinen künstlerischen Ahnen“ sah.¹³⁹ Nach der Abwendung von Eklektizismus und Jugendstil fand in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts allgemein eine „geistige Anknüpfung an progressive Gedanken der Schinkelzeit“ statt, von Hans-Joachim Kadatz konkret als „Tendenzen einer Architektur zweckmäßiger Konstruktionen, funktionell guter räumlicher Dispositionen und ausgewählter Materialien“ umrissen.¹⁴⁰ Im weiteren wurde Behrens stark von der italienischen Architektur, im Speziellen der romanischen Baukunst der Toskana geprägt. Auf der Suche nach einer Architektur, die den unterschiedlichen Ansprüchen der Zeit gerecht werden konnte, fand Behrens im Neoklassizismus das für ihn geeignete Mittel. Denn der Neoklassizismus trug, so Bernd Nicolai, „moderne, zeitgemäße Züge – in seiner Form der Abstraktion, der seriellen Einsetzbarkeit, der Ausformulierung einer klaren Großform, die seine Anwendung in Industrie- und Verwaltungsbauten ermöglichte“, und entsprach somit Behrens’ Streben nach Zeitgerechtigkeit.¹⁴¹ Als weitere Charakteristika von Behrens’ Neoklassizismus sind streng symmetrische Anordnungen und eine Monumentalisierung zu nennen. Letztere verknüpft Behrens in seinen Ausführungen über monumentale Kunst mit dem Zurücktreten aller Einzelheiten „zugunsten einer großlinigen Gesamtwirkung“ und schließlich mit der Anwendung der Proportionalität.¹⁴²

¹³⁹ Gropius 1967, S. 125. KARL FRIEDRICH SCHINKEL (1781–1841), geb. in Neuruppin, Architekt u. Maler; 1798 Schüler im Atelier der Architekten David u. Friedrich Gilly; 1799 Mitglied der von Friedrich Gilly gegründeten Privatgesellschaft junger Architekten; 1799/1800 Studium an der Allgemeinen Bau-Unterrichts-Anstalt für die gesamten Königlichen Staaten in Berlin; eigene Projekte ab 1800; 1803/04 Italienreise, 1805 Rückkehr nach Berlin, Tätigkeit als Architekt u. Maler; ab 1810 Dezernent für künstlerische Fragen u. Geheimer Oberbauassessor in der Berliner Oberbaudeputation; ab 1811 Mitglied der Berliner Akademie der Künste; ab 1815 Geheimer Oberbaurat, als welcher er eine Vielzahl von Staatsbauten erschuf; außerdem Tätigkeit als Maler, Bühnenbildner u. Graphiker; siehe Thieme/Becker 2010 [1936], S. 360–365; Semino 1993, S. 213–226; Saure 2010, S. 370–375; Lüttichau 2012. Maßgeblich zur Schinkel-Rezeption in der Zeit von Behrens hat die von Fritz Stahl publizierte Monographie beigetragen; Stahl 1912.

¹⁴⁰ Kadatz 1977, S. 6.

¹⁴¹ Nicolai 2013, S. 272.

¹⁴² Behrens 1908, S. 46 u. 48., hier S. 48.



Abb. 8 Belegschaft des Atelier Behrens mit de Fries (verm.) u. Schneider rechts, 1916



Abb. 9 Belegschaft aus dem Atelier Behrens mit Schneider u. Peters rechts, 1915/16

Zuletzt sei auf die Rolle von Behrens als einem der Pioniere des Industriedesigns hingewiesen – auch wenn diese Aufgabe in den Jahren 1915/16 im Atelier Behrens keine Priorität hatte, enthüllt Behrens Zugang dazu viel über seine Haltung als Entwerfer. Martina Fischer beschreibt, dass bei Behrens „die gestalterische Betonung der industriellen Fertigung“ das Ziel des Entwurfes war, was eine „Trennung von Konstruktion und Gestaltung, von Innen und Außen“ mit sich zog.¹⁴³ Behrens wählte folglich eine andere, abstraktere Zugangsweise als die reine Funktion und wurde damit selbst zum Formgeber. Auch in Bezug auf das Industriedesign sah Behrens nach Anderson im Sinne des *Kunstwollens* die Aufgabe des Künstlers darin „to accept the imperatives of technological civilization and then to overcome them in the interest of a holistic culture.“¹⁴⁴

Neben der Prägung durch die architektonische Haltung von Behrens und dessen Arbeitsweise nahm Schneider aus der Neubabelsberger Zeit insbesondere zwei Kontakte mit, die für ihn im weiteren Verlauf seines Lebens wichtig sein sollten. Es waren dies die Freundschaften mit Jakob Detlef Peters und mit Heinrich de Fries, auf die an späterer Stelle noch weiter eingegangen wird.¹⁴⁵ Wie Christopher Long in seinem Buch über Peters schreibt, muss die Zeit während des Krieges, die Schneider bei Behrens verbringen durfte, als Geschenk betrachtet werden – verglichen mit dem Schicksal vieler anderer junger Männer, die bereits seit 1914 im Kriegsdienst standen.¹⁴⁶

3.3.4 Unterbrechung durch Kriegsdienst

Aufgrund der über die Dauer des Krieges erlittenen Verluste der deutschen Truppen wurden ab 1916 die Reservisten einberufen. Damit endete die von Schneider mit seinem Befähigungszeugnis zum einjährig-freiwilligen Dienst

¹⁴³ Fischer 2013, S. 212–239, hier S. 217.

¹⁴⁴ Anderson 2000, S. 116.

¹⁴⁵ Siehe Kap. 4.1, S. 108–113; Kap. 4.2.5, S. 150ff.; Isler Binz 2020, S. 93–105, hier S. 94 u. 101. Zu den Biografien von Peters u. de Fries siehe S. 82, Anm. 109 in diesem Kapitel.

¹⁴⁶ Vgl. Long [in Vorbereitung].



Abb. 10 Karl Schneider als Soldat, zwischen 1916 u. 1919

erwirkte Schonfrist. Im September 1916 begann die militärische Ausbildung des jungen Architekten, darauf folgte ab November sein Einsatz im Ersten Weltkrieg „als unged.[ienter] Landsturm“.¹ Am 13. Dezember 1916 wurde Schneider vereidigt, im Januar 1917 wurde er zur Eisenbahn-Betriebskompanie Nummer 94 versetzt.²

Militärischen Unterlagen aus dem Jahr 1919 ist zu entnehmen, dass der Architekt bis nach dem Krieg den Dienstgrad eines Pioniers innehatte; dieser niedrigste Dienstgrad weist darauf hin, dass Schneider trotz guter Führung wohl keine militärischen Ambitionen hegte.³ In einem während eines Urlaubs im März 1918 verfassten Schriftstück führt Schneider auf, dass er in Todesgefahr gewesen sei und deren Wiederholung auch befürchte.⁴ Trotz oder gerade wegen des Einsatzes in der Armee machte sich Schneider Gedanken über seine Zukunft und schmiedete entsprechende Pläne. So erwähnt er in oben genanntem Schriftstück: „schreibe 2 Briefe über Wasser, dort wo der 2te Brief hin geht komme ich hin.“⁵ Ob damit eine Bewerbung in Übersee gemeint war? Außerdem berichtet der junge Architekt von einem erlittenen Fehlschlag und weiter „bin Streber u. werde m. Ziel erreichen aber kämpfe darum“ – seine berufliche Zukunft schien Schneider sehr zu beschäftigen.⁶ Er erwähnt die geplante geschäftliche Zusammenarbeit mit einem Freund, im weiteren Verlauf des Schreibens führt Schneider auf, dass ihn ein (anderer?) Freund sehr verehere. Namen sind in diesem Zusammenhang jedoch keine genannt. Namentlich bezeichnet wird in dem Schreiben einzig Emmy, die Schneider als „m. braut“ aufführt; der Architekt kannte seine spätere Ehefrau, Emma Leon, also bereits 1918, wahrscheinlich sogar schon aus der Zeit vor seinem Kriegseinsatz.

¹ Siehe Lebenslauf von Herrn Architekt Karl Schneider, Hamburg 15, Spaldingstraße 160, 28. Mai 1930, NLCS; Militärpass von Karl Schneider, GRI, S. 1.

² Siehe ebd., S. 4 u. 2. Die Eisenbahntruppen gewährleisteten den Transport von Material u. Truppen durch den Bau, die Reparatur, den Betrieb u. auch die Zerstörung von Eisenbahnstrecken.

³ Siehe Entlassungsschein, 24. Oktober 1919, GRI.

⁴ Vgl. Brief bzw. Notiz [Format unklar], Berlin, 16. März 1918, NLCS.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

Nach Kriegsende geriet Schneider auf dem Rückmarsch am 8. Dezember 1918 in Kronstadt (Siebenbürgen) in Kriegsgefangenschaft; als letztes Gefangenenlager ist im Entlassungsschein „Belgrad; Serbien“ genannt.⁷ Über das nahe Augsburg gelegene Durchgangslager Lechfeld kam Schneider Ende August 1919 schließlich wieder nach Berlin, wo er am 24. Oktober 1919 aus dem Kriegsdienst entlassen wurde.

3.3.5 Heinrich Straumer, Berlin

In Berlin wartete Schneiders Braut, Emma Leon, auf den Kriegsrückkehrer. Als künftige Heimatadresse war im Entlassungsschein die Wohnung der Familie Leon an der Mittenwalderstraße angegeben.⁸ Nach den Jahren im Kriegsdienst konnte sich der junge Architekt nun endlich wieder seiner eigentlichen Berufung und damit architektonischen Projekten widmen; hiervon zeugen Studien zu einem Wettbewerb in Gelsenkirchen aus dem Jahr 1919.⁹ Die wirtschaftlichen Verhältnisse unmittelbar nach dem verlorenen Krieg waren unsicher, so dass sich Schneider dazu entschied, eine Anstellung beim Architekten Heinrich Straumer anzutreten.¹⁰ Aufgrund der differierenden Angaben Schneiders ist

⁷ Siehe Entlassungsschein, 24. Oktober 1919, GRI. In dieser Zeit musste Schneider den Tod seiner Halbschwester Anna Karoline (gest. 14. Februar 1919) und seines Vaters Joseph (gest. 4. Juni 1919) verkraften.

⁸ Siehe Entlassungsschein, 24. Oktober 1919, GRI. Die Adresse Mittenwalderstraße 29 ist bereits in Emma Leons Geburtsschein eingetragen u. steht auch in der Heiratsurkunde von Emma Leon u. Karl Schneider; siehe Landesarchiv Berlin, Geburtenregister der Berliner Standesämter 1874–99, Nr. 3034 (Emma Leon) bzw. Landesarchiv Berlin, Heiratsregister der Berliner Standesämter 1874–1920, Nr. 805 (Karl Schneider und Emma Leon).

⁹ Vermutlich handelt es sich hier um den im Herbst 1919 ausgeschriebenen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Bebauung der „Wiese“ mit Theater, Volkshaus u. Gewerkschaftshaus mit Abgabefrist bis zum 20. Dezember 1919 bzw. verlängert bis zum 20. Februar 1920; es ist fraglich, ob Schneider seinen Entwurf überhaupt abgegeben hat – er ist jedenfalls nicht unter den Preisträgern genannt. Vgl. *BM* 17 (1919), H. 10, Beilage S. B58; *BRS* 10 (1919), Nr. 36/37, S. 160; *DBZ* 54 (1920), Nr. 1/2, S. 8; *DBZ* 54 (1920), Nr. 43, S. 244; *DBZ* 54 (1920), Nr. 49, S. 268.

¹⁰ HEINRICH STRAUMER (1876–1937), geb. in Chemnitz, Architekt; Lehre im Baugewerbe, 1892–96 Ausbildung an der Königlichen Baugewerkeschule in Chemnitz, 1896–99 Studium an der Königlichen Akademie der bildenden Künste in Dresden, ab 1897 Meisterschüler bei Paul Wallot, Mitarbeit in den Ateliers Schilling u. Graebner sowie Wallot; ab 1903 Mitarbeit bei Cremer & Wolfenstein in Berlin; ab 1906 selbständige Tätigkeit als Privatarchitekt in Berlin, 1906–08 Assoziation mit Martin Schreiber, 1910/11 mit Regierungsbaumeister Hans Hermann; 1914–18 Kriegsdienst, ab 1916 als Beauftragter für Kriegsgräber; 1922 Aufnahme in die Preußische

nicht genau nachvollziehbar, ob der Antritt der Stelle schon 1919 oder erst 1920 erfolgte, ebenfalls ist die Dauer nicht genau belegt.¹¹ Da Schneider jedoch erst im Herbst 1919 aus der Gefangenschaft entlassen wurde, ist davon auszugehen, dass sich seine Mitarbeit zumindest in das Jahr 1920 hineinzog, wenn nicht sogar gänzlich im Jahr 1920 stattgefunden hat.

Heinrich Straumer hatte sich 1906 in Berlin selbständig gemacht und war innerhalb kurzer Zeit zu einem der meistbeschäftigten Architekten der Stadt avanciert. Sein Erfolg beruhte vor allem auf seinen ländlichen Wohnhäusern; seine ersten, eher bescheidenen Landhäuser baute Straumer hauptsächlich in der nördlich von Berlin gelegenen Villenkolonie Frohnau, ab 1912 verlagerte sich sein Wirkungsschwerpunkt auf größere, gediegenere Wohnhäuser in Dahlem oder Nikolassee. Wie Angelika Stubert in ihrer Untersuchung über Straumer ausführt, setzte dieser „die neuesten Strömungen der Zeit anhand einer eigenen charakteristischen Formensprache“ um und trug damit „als führender Landhausarchitekt Berlins neben Muthesius einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung des mittelständischen komfortablen Einfamilienhaus“ bei.¹² Wie Muthesius bezog sich Straumer in seinen Entwürfen stark auf die englischen Landhäuser und dies schon, bevor er 1913 selbst nach England gereist war.¹³ Straumer wurde zu verschiedenen Ausstellungen eingeladen, seine Bauten wurden schon vor dem Krieg mehrfach publiziert und der Architekt trat selbst auch als Autor einiger Artikel auf.¹⁴ Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde Straumers Tätigkeit als Privatarchitekt für längere Zeit beeinträchtigt beziehungsweise unterbrochen. Jedoch wurde Straumer aufgrund der Fürsprache von Ludwig

Akademie der Künste zu Berlin; siehe „Heinrich Straumer“, in: *BG* 9 (1927), H. 1, S. 3 u. 14–28, hier S. 3; Thieme/Becker 2010 [1938], S. 243; Stubert 1995, S. 8–48; Kaltenbach 1997, S. I–XVI.

¹¹ Im Schreiben an den *Herrn Gemeindevorsteher Timmermann Poppenbüttel* von 1925 datiert Schneider seine Mitarbeit auf 1919, im *Lebenslauf von Herrn Architekt Karl Schneider, Hamburg 15, Spaldingstraße 160* aus dem Jahr 1930 legt er sie in das Jahr 1920. Im *Curriculum* [sic!] von 1941 oder 1942 ist die Mitarbeit gar nicht erwähnt, während in der *Application for Membership* [in *The American Institute of Architects*] von 1945 die Mitarbeit auf den Zeitraum 1919/20 gelegt ist. Zu den Aufbewahrungsorten der Lebensläufe siehe S. 78, Anm. 97 in diesem Kapitel.

¹² Stubert 1995, S. 61 u. S. 6.

¹³ Siehe ebd., S. 53.

¹⁴ Siehe ebd., S. 155ff.

Hoffmann, Franz Heinrich Schwechten, Hermann Muthesius und Bruno Paul im Laufe des Krieges vom Frontdienst befreit und war ab Sommer 1916 Beauftragter für Kriegsgräber im polnischen Lublin.¹⁵ Im Dezember 1918 nahm Straumer die Tätigkeit als Privatarchitekt wieder auf und eröffnete erneut ein Büro in Berlin.

Es ist gut möglich, dass der Kontakt zwischen Schneider und Straumer über Heinrich de Fries zustande gekommen ist. De Fries arbeitete 1918/19 im Büro des Städtebauexperten Hermann Jansen und war ab 1919 Schriftleiter der Zeitschrift *Der Städtebau*.¹⁶ Jansen wiederum, selbst Herausgeber der Zeitschrift *Der Baumeister*, stand mit Straumer schon längere Zeit in Kontakt.¹⁷ Außerdem war Straumer mit Schneiders vormaligem Arbeitgeber Peter Behrens bekannt.¹⁸ Nach den Anstellungen in den Büros von Gropius und Behrens mag die Mitarbeit beim konservativen Architekten Straumer auf den ersten Blick erstaunen, doch sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Straumers Beitrag zur Entwicklung des Einzelhausbaus vor dem Krieg durchaus innovativ gewesen war. Im Weiteren ist Straumers Einstellung zu den Themen Materialgerechtigkeit und Qualität des Handwerks in der Linie der Ansichten von Lossow & Kühne wie auch Peter Behrens zu sehen.¹⁹

In der politisch und wirtschaftlich unsicheren Zeit der ersten Nachkriegsjahre musste Straumer sein Büro erst wieder aufbauen, das Auftragsvolumen war entsprechend noch klein; nachgewiesen werden kann für den Zeitraum von Schneiders Anstellung lediglich der Entwurf für ein Wohnhaus in Frohnau und die Teilnahme an einem Wettbewerb. Der Entwurf für ein Landhaus und der

¹⁵ Siehe ebd., S. 18. Diese Tätigkeit führte zu Straumers späterem Engagement im Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge, bei dessen Gründung Straumer mit Peter Behrens u. dem Generalsekretär Pfeiffer den Vorsitz innehatte.

¹⁶ Zu de Fries siehe S. 82, Anm. 109 in diesem Kapitel.

¹⁷ Siehe Stubert 1995, S. 20, Anm. 45.

¹⁸ Zu Straumers Netzwerk gehörten u. a. auch der Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt, Fritz Schumacher u. der Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann.

¹⁹ An dieser Stelle sei auf die wahrscheinliche Bekanntschaft Straumers mit Max Hans Kühne hingewiesen, der nur ein Jahr vor Straumer in das Meisteratelier von Paul Wallot aufgenommen worden war.

Bau einer Siedlung in Rathenow werden von Stubert vage „um 1920“ eingeordnet.²⁰ Aufgrund der wenigen Aufträge dürfte der Mitarbeiterstab in dieser Zeit sehr überschaubar gewesen sein. Belegt ist, dass Hermann Werner, ein langjähriger Mitarbeiter Straumers, 1919 im Büro tätig war.²¹ Er war insbesondere für die Bauleitung und die Detaillierung zuständig. Mit dem Haus Jessen entwarf Straumer sein letztes Haus in Frohnau und nahm mit ihm deutlich Bezug auf das benachbarte, bereits 1911 von ihm erbaute Haus Bordt.²² Aufgrund der wirtschaftlichen Verhältnisse ist das Haus bescheiden dimensioniert und als einstöckiges Gebäude mit steilem Satteldach und straßenseitiger Veranda konzipiert. Stubert führt auf, dass das Haus Experimente in der Grundrissdisposition aufzeigt;²³ der Verzicht auf eine Diele und die Erschließung des Dachgeschosses direkt aus dem Wohnzimmer heraus könnten aber auch auf die nur beschränkt zur Verfügung stehenden Mittel zurückzuführen sein. Erwähnenswert ist die Gestaltung der Räume als Durchgangszimmer.

Der Wettbewerb für eine Landwirtschaftliche Hochschule wurde vor dem Hintergrund ausgeschrieben, dass die Hochschule aufgrund von Raummangel aus Berlins Zentrum hinaus nach Dahlem verlegt werden sollte.²⁴ Zur Teilnahme am Wettbewerb wurden neben Heinrich Straumer die Architekten German Bestelmeyer, Erich Blunch, Emil Högg und Heinrich Schweitzer eingeladen, dem Preisgericht gehörte unter anderen als Experte für Städtebau Hermann Jansen an. Straumers Entwurf „Auf dem Lande“ zeichnet sich vor allem durch seine

²⁰ Zu den Bauten u. Projekten, die in der Zeit von Schneiders Anstellung im Büro Straumer bearbeitet wurden, gehören das Haus Jessen in Berlin-Frohnau (1919/20, nur Entwurf), der Wettbewerb für die Landwirtschaftliche Hochschule in Berlin-Dahlem (1920, realisiert 1921–26), wahrscheinlich auch die Rathenower Südsiedlung (um 1920) u. der Entwurf für ein Landhaus (um 1920). Ob die Fertigstellung des Hauses Huth (1914–19) auch in diesen Zeitraum fiel, kann nicht belegt werden; siehe Stubert 1995, Werkliste und Katalog 1905–1937 im Kommentierten Werkverzeichnis, o. S.

²¹ Siehe Stubert 1995, S. 40.

²² Siehe ebd., Katalog 1905–1937, Haus Jessen (1919/20), WK-Nr. 63 u. Haus Bordt (1911), WK-Nr. 28, o. S. Die Ausführung des Hauses Jessen oblag einem Baugeschäft u. wurde nicht von Straumer verantwortet.

²³ Siehe Stubert 1995, S. 135.

²⁴ Zum Wettbewerb siehe *ZdB* 40 (1920), Nr. 97, S. 612; *ZdB* 40 (1920), Nr. 98, S. 615; *ZdB* 40 (1920), Nr. 101, S. 629–632; *ZdB* 40 (1920), Nr. 103, S. 644ff.

Aufgliederung aus, der Bericht über den Wettbewerb spricht von einer „zerstreute[n] Bauweise“, bei der die Bauten nicht kompakt an der Lentzeallee angeordnet sind, sondern vielmehr neben einer flankierenden Bebauung der Allee eine senkrecht dazu stehende Achse einfassen und somit einen Bezug zu einer im Süden durchführenden Straße herstellen.²⁵ Zusätzlich überzeugte der Entwurf mit der Anordnung eines großzügigen Platzes im Kreuzungspunkt von Allee und Nord-Süd-Achse. Das Hauptgebäude an der Lentzeallee ist um drei Höfe herum aufgebaut, die einzelnen Institutsbauten sind als separate Bauten konzipiert. Über die Wirkung dieser Bauten schreibt das *Zentralblatt der Bauverwaltung*: „Die hier bei den Einzelinstituten geplanten Bauten und die daraus sich ergebenden Platz- und Straßenbilder sind wie die beim Hauptgebäude in ihrer einfachen Natürlichkeit und baulichen Gesundheit geeignet, vorbildlich für die Wiederbelebung des Backsteinbaues zu wirken.“²⁶ Die Jury bewertete die Entwürfe von Erich Blunck und Heinrich Straumer als die beiden gelungensten; die Bauherrschaft hat sich schließlich für die Ausführung des Straumerschen Entwurfes entschieden, der dann zwischen 1921 und 1926 realisiert wurde.

Die um 1920 entstandene Südsiedlung in Rathenow besteht mehrheitlich aus Doppelhäusern, die nach der Sonne ausgerichtet und in Rücksichtnahme auf die Beschaffenheit des Baugrundes angeordnet wurden.²⁷ Die Erschließung sowie die Ställe sind in einem eingeschossigen, von der Straßenfront zurückspringenden Seitenflügel untergebracht, wodurch sich vor den Hauseingängen Vorplätze ergeben. Stein hebt die „organische Aufteilung der Wohn- und Wirtschaftsräume“ in den einfachen Grundrissen hervor.²⁸ Sämtliche Gebäude sind, abgesehen von einem Erker im Wohntrakt, schlicht gestaltet.

Die Einflüsse Straumers, die auf Karl Schneider gewirkt haben mögen, sind sowohl im Konkreten als auch in einer allgemeinen Einstellung zum Beruf bezie-

²⁵ *ZdB* 40 (1920), Nr. 103, S. 644.

²⁶ *ZdB* 40 (1920), Nr. 103, S. 645.

²⁷ Siehe Stein 1925; Wolf 1926, S. 218; Stubert 1995, Katalog 1905–1937, Rathenower Südsiedlung (um 1920), WK-Nr. 65, o. S.

²⁸ Stein 1925, S. 293–300, hier S. 294.

hungsweise der architektonischen Haltung zu suchen. Angesichts der zahlreichen Einzelwohnhäuser, die Schneider im Laufe seiner Karriere entworfen hat, gilt es, insbesondere Straumers Beitrag zur Entwicklung des Landhauses hervorzuheben. Stubert legt in ihrer Arbeit dar, dass Straumer durch „die Synthese von innovativen und traditionellen Formen in Verbindung mit einer Reduzierung von Dekor [...] vor dem Ersten Weltkrieg zur Verbreitung des damals neuartigen ‘Landhausstiles’ wesentlich bei[trug].“²⁹ Allerdings sieht sie Straumer nicht als Mitglied einer „überregionalen Elite der modernen Bewegung, wie Hermann Muthesius oder Heinrich Tessenow“, dafür als einen der ersten, die die Ideen der Protagonisten aufnahmen, umsetzten und somit in Form konkreter Beispiele weitertrugen.³⁰ Die Innovation von Straumers Wohnhäusern lag vor allem in der Umsetzung von Errungenschaften der englischen Landhausbewegung. Dazu gehörten zum Beispiel die Aufgliederung in einen Wohn- und einen Wirtschaftstrakt, die Verlegung der Küche vom Souterrain ins Erdgeschoss, die Einrichtung einer zentralen Wohndiele mit Sitzplatz, offene Kamine, erhöhter Standard der sanitären Anlagen sowie eine komfortablere Innenausstattung der einzelnen Zimmer. Außerdem verbesserte sich durch den Wegfall des Sockelgeschosses die Verbindung von Haus und Garten, die Anordnung des Wohnhauses fand unter stärkerer Berücksichtigung der Landschaft sowie der Ausrichtung des Geländes statt. Nach seiner Englandreise im Jahr 1913 wendete Straumer unter anderem vermehrt große Kamine und Panoramafenster an, ab 1920 zusätzlich an der Giebelseite angeordnete Kamine nach niederländischem Vorbild. Neben dem Einfluss englischer Landhäuser sind bei Straumers Wohnhäusern auch klassizistische und an der Renaissance orientierte Elemente zu finden.

Wichtig war für Straumer außerdem, dass sich seine Häuser in die Landschaft, aber auch in die gebaute Umgebung einpassten. Er strebte den malerischen Charakter eines nicht künstlichen, sondern harmonisch gestalteten Gebäudes

²⁹ Stubert 1995, S. 134.

³⁰ Ebd., S. 148.

an, das schon bald von Pflanzen eingerahmt beziehungsweise überwachsen sein sollte. Straumer legte Wert auf eine sachliche Gestaltung seiner Häuser, was sich vor allem in der Gestaltung der Baukörper und der Fassaden zeigt, so zum Beispiel in großen zusammenhängenden Wandflächen. Im Weiteren spielte die materialgerechte und qualitativ hochstehende handwerkliche Verarbeitung der Baustoffe eine wichtige Rolle in seiner Arbeit. Bei der Innenausstattung seiner Häuser, die in vielen Fällen von Straumer selbst entworfen wurde, wendete der Architekt bisweilen kostbare Materialien an. Der Architekt setzte zahlreiche seiner Bauten in Backstein um, dessen „werkgerechte Verwendung“ er in „Berlin und in der Mark Brandenburg“ studiert hatte.³¹ Mehrfach kontrastierte er den Backstein mit Putzflächen. Inspiriert von älteren sächsischen Kleinstadtbauten versah Heinrich Straumer zahlreiche seiner Bauten mit starkfarbigen Putzen, so zum Beispiel in Frohnau und Hermsdorf.³² Er entsprach damit einer vom Heimatschutz, vor allem von Ferdinand Avenarius und Fritz Schumacher, postulierten Forderung nach Farbigkeit in der Architektur.³³

Wie bereits erwähnt war Straumer ein eher konservativ eingestellter Architekt, der seine Entwürfen in den Kontext der Bautradition stellte, sei dies nun eine örtliche oder handwerkliche Tradition. Er lehnte abrupte Wechsel ab, stellte sich entsprechend gegen den Arbeitsrat für Kunst, die Novembergruppe oder die Gläserne Kette, die den totalen Bruch mit der Tradition vertraten. Vielmehr ging es dem Berliner Architekten um eine „langsam reifende Entwicklung zu einer gemeinsamen künstlerischen Auffassung auf dem Boden des Volksempfindens“.³⁴ Dabei war er nicht gänzlich gegen Neuerungen, sondern war über neue Bewegungen durchaus informiert. Straumers Grundhaltung umreißen fasst Stubert deshalb wie folgt zusammen: „Traditionsbewußtsein, die Bereit-

³¹ „Heinrich Straumer“, in: *BG* 9 (1927), H. 1, S. 3 u. S. 14–28, hier S. 15.

³² Siehe ebd., S. 15.

³³ Siehe Stubert 1995, S. 59f. Entsprechend gehörte Straumer zu den Unterzeichnern des 1919 von Bruno Taut formulierten „Aufruf[s] zum farbigen Bauen“; siehe Zehder, H[ugo], „Aufruf zum farbigen Bauen!“, in: *BW* 10 (1919), H. 38, S. 11.

³⁴ Straumer, Heinrich, „Das gemeinsame Ziel“, in: *ID* 31 (1920), H. Mai, S. 152–159, hier S. 156, zit. n. Stubert 1995, S. 130.

schaft zum Einsatz innovativer Mittel unter der Prämisse allmählichen Wandels sowie das Verlangen nach Gemeinschaft und Einheit bildeten also bedeutende Prinzipien für Heinrich Straumer. Konkret auf seine Architektur bezogen bedeutet dies, dass Straumer neben der innovativen Implementierung des englischen Landhausgedankens in die Entwicklung des mittelständischen Wohnhauses und der Versachlichung der Gebäude auf konservative Gestaltungsmittel wie die Anwendung von (wenn teils auch gebrochenen) Symmetrien, die Betonung der Vertikalen und damit auf eine gewisse Monumentalität setzte.

Wenn Rolf Spörhase im Gespräch mit Mink sagte, dass Straumer der von Schneider am meisten geschätzte Arbeitgeber war, könnte dies auch mit einer grundsätzlichen Haltung Straumers in Zusammenhang stehen, die mit späteren Beschreibungen von Schneiders Haltung und Person in weiten Teilen übereinstimmt.³⁵ Zum einen betrifft dies ein architektonisches Grundverständnis, das Fritz Stahl in seiner Einführung zur Straumer-Monographie von 1927 als gemeinsame Basis einer Generation, als „die große Einfachheit, die Betonung der Grundform als des entscheidenden Faktors in der Wirkung eines Bauwerkes, die verständnisvolle Handhabung des Materials“ sieht.³⁶ Auf Straumer bezogen erwähnt Stahl dessen Einfügung in den räumlichen Kontext sowie sein Streben nach Harmonie. Zum anderen geht es um sein Berufsverständnis, das Stahl wie folgt beschreibt: „Kein Krampf, damit nur ja die Persönlichkeit nicht übersehen werde, kein Programm, das die Modernität beglaubige, nichts weiter als der das Ich vergessende sachliche Wille, bloß immer das Richtige zu tun.“³⁷

Der Grund für Schneiders Weggang aus dem Büro Straumer ist nicht überliefert. Angesichts der bescheidenen Auftragslage ist es gut möglich, dass es für den jungen Angestellten nicht mehr genügend Arbeit im Büro gab. Zu erwähnen ist zum Schluss noch Straumers berufspolitisches Engagement im Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge, in der Deutschen Gesellschaft für Städtebau und

³⁵ Vgl. Mink 1990, S. 4.

³⁶ Stahl 1927, S. VII–XII, hier S. IX.

³⁷ Ebd., S. VII–XII, hier S. XII.

Landesplanung sowie vor allem im Bund Deutscher Architekten (BDA). In letzterem hat sich Straumer ab 1919 stark engagiert und wurde im selben Jahr Schriftführer und Schatzmeister des neu gegründeten Bundesverbandes des BDA sowie Vorsitzender des Landesbezirks Berlin-Brandenburg.³⁸ In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Straumer eventuell die bereits 1921 erfolgte Aufnahme des noch jungen Architekten Schneider in den erlesenen Kreis des BDA unterstützt beziehungsweise ermöglicht hat.³⁹

³⁸ Siehe Stubert 1995, S. 24ff.

³⁹ Leider kann aufgrund von Kriegsschäden nicht nachgewiesen werden, auf wessen Empfehlung Karl Schneider in den BDA aufgenommen wurde. Schneider war seit Oktober 1921 Mitglied des BDA; siehe Handschriftliche Abschrift des Fragebogens vom 7. Juni 1933, Bund Deutscher Architekten, gesichtet in: KSA, sog. Grolle-Akte, o. Sign.

4 Rahmenbedingungen und Einflüsse

4.1 Neuanfang an der Elbe

Die Gründe für Schneiders berufliche Ausrichtung nach Hamburg sind bisher nicht eindeutig geklärt. Die wirtschaftlichen Verhältnisse nach dem Krieg waren schwierig, aufgrund der darniederliegenden Bauwirtschaft waren davon insbesondere auch viele freischaffende Architekten betroffen, die nebst der schlechten Auftragslage durch Bauverbote, Bauteuerung und Baustoffnot in ihrer Tätigkeit stark eingeschränkt waren. Gerade junge, noch nicht etablierte Architekten waren entsprechend konkret von Arbeitslosigkeit bedroht.¹ Im Falle Berlins kommt hinzu, dass zum einen hier die Architektendichte hoch und die Konkurrenz entsprechend groß war. Zum anderen stellte sich der konservative Stadtbaurat Ludwig Hoffmann gegen fortschrittliche Projekte, was die Bedingungen für viele – vor allem auch jüngere – zusätzlich erschwerte und in modern ausgerichteten Kreisen Widerstand auslöste.² In Hamburg wiederum ergaben sich zu Beginn der 1920er Jahre mit dem Bau des Kontorhausviertels für einige Architekturbüros große Aufträge und damit zu besetzende Stellen – Hamburg wurde dadurch für Architekten zu einer interessanten, da Arbeit versprechenden Option.

Ob diese allgemeinen Gründe Schneiders Fokus auf Hamburg lenkten oder ob er die Stadt aus konkretem Anlass wechselte, ist nicht belegt. Fest steht, dass sich Schneider ab 1920 beruflich nach Hamburg hin orientiert hat und in mehreren

¹ Unter dem Titel „Die Not der Architekten“ berichtet in diesem Zusammenhang zum Beispiel die *Bau-Rundschau* über eine gleichnamige Denkschrift des Landesbezirks Bayern des Bundes Deutscher Architekten, die die „materielle Not“ der Architekten wie auch die „ideelle[n] Schäden“ durch die Abwanderung mittelloser Architekten in andere Berufe thematisiert; vgl. *BRS* 11 (1920), H. 34/35, S. 138.

² LUDWIG HOFFMANN (1852–1932), geb. in Darmstadt, Architekt; Ausbildung in der Akademie in Kassel u. der Bauakademie in Berlin; selbständige Tätigkeit u. a. mit Peter Dybwad u. Emanuel Heimann; 1896–1924 Stadtbaurat in Berlin; siehe Stahl 1907; ders. 1914; Thieme/Becker 2010 [1924], S. 373f.; Döhl 2004. Der Widerstand gegen Ludwig Hoffmann manifestierte sich schließlich in der Gründung des Zehnerrings 1923/24, siehe dazu S. 133 in diesem Kapitel.

Zusammenhängen erwähnt wurde.³ Privat blieb der Architekt jedoch weiterhin in Berlin verwurzelt; am 24. September 1920 heiratete er dort seine Braut Emma Leon.⁴ Der Ehe entstammten zwei Kinder, Rudolf und Christel, von denen das erste 1921 noch in Berlin geboren wurde.⁵ Den Unterlagen des Meldewesens ist zu entnehmen, dass Emma Schneider erst im April 1922 von Berlin gezogen ist.⁶ Schneider hingegen kam in Hamburg bei Freunden beziehungsweise Bekannten unter,⁷ ein eigener Eintrag im Adressbuch ist erst im Altonaer Adressbuch von 1923 vermerkt.⁸ Es ist vor diesem Hintergrund unklar, ob Schneider von Beginn an plante, sich in Hamburg zu etablieren, oder ob er seine ersten beruflichen Schritte in der Hansestadt vielmehr als temporäres Gastspiel erachtete.

Motive für den Umzug

Die vielfach als Beweggrund für Schneiders Umzug nach Hamburg aufgeführte Anstellung im Büro von Fritz Höger und auch die angenommene Beteiligung an

³ Gemeint sind damit Berichterstattungen im Zusammenhang mit zwei Wettbewerben Fritz Högers, mit der Ausstellung der Hamburgischen Sezession u. mit einem Projekt für eine Ausstellungshalle, die im Folgenden erläutert werden; siehe S. 104, Anm. 12, S. 125, Anm. 93 u. S. 106, Anm. 17 in diesem Kapitel.

⁴ Vgl. Heiratsurkunde Karl Schneider u. Emma Leon, Landesarchiv Berlin, Heiratsregister der Berliner Standesämter 1874–1920, 1920, Nr. 805. Emma Maria Minna Leon war am 28. November 1893 als Tochter eines Maurers in Berlin zur Welt gekommen; vgl. Geburtsurkunde Emma Leon, Landesarchiv Berlin, Geburtenregister 1874–1899, 1893, Nr. 3034.

⁵ Vgl. Geburtsurkunde Rudolf Gerhard Schneider, Nr. 1103, in: StAHH, Bestand 351–11 Amt für Wiedergutmachung, Sign. 14252. Rudolf Schneider kam am 5. Juli 1921 in der Wohnung seiner Großeltern, Mittenwalderstraße 29, in Berlin zur Welt. Christel Karma Schneider kam am 14. Dezember 1925 in Hamburg zur Welt, vgl. Geburtsurkunde Nr. 586, in: StAHH, Bestand 351–11 Amt für Wiedergutmachung, Sign. 14253.

⁶ Vgl. Meldewesen, StAHH, Sign. 741-4 K4543. Gemäß einem Ausweis von Emma Schneider hatte sie jedoch noch im September 1924 ihren ständigen Wohnsitz in Berlin; vgl. Ausweis Nr. 242, 30.9.1924, NLCS.

⁷ So gab Schneider in der Geburtsurkunde seines Sohnes als Wohnadresse das 1920 von Jakob Detlef Peters u. dessen Familie bezogene Haus, Am Quickborn 2, an. Zu J. D. Peters siehe Kap. 3.3.3, S. 82, Anm. 109 u. S. 108–114 in diesem Kapitel. Gemäß Akten des Meldewesens in Altona ist Schneider am 17. Mai 1921 nach Altona gezogen (ohne Adressangabe), am 25. März 1922 an die Lindenallee zum Bildhauer August Henneberger; vgl. Meldewesen, StAHH, Sign. 741-4 K4543.

⁸ Im Altonaer Adressbuch von 1923 findet sich unter „[Schneider] – Carl [sic!], Architekt“ ein Eintrag unter der Adresse Lindenallee 11; siehe StaBi, <http://agora.sub.uni-hamburg.de/subhh-adress/digbib/view;jsessionid=4B4A8CDB141164B3C2B280DD4F58C505.agora11?did=c1:928687&sdid=c1:928835> (zuletzt aufgerufen 15. Mai 2020).

dessen bekanntestem Bau, dem Chilehaus, sei an dieser Stelle eingehend beleuchtet und in gewissem Sinne relativiert.⁹ Schneider selbst hat eine Anstellung bei Höger weder in den von ihm verfassten Lebensläufen noch im Personalbogen für die Berufsschulbehörde erwähnt; auch in zeitgenössischen Publikationen mit Angaben zu Schneiders Werdegang ist von Höger nie die Rede.¹⁰ Einzig in einem Fragebogen des Bunds Deutscher Architekten (BDA) aus dem Jahr 1933, in dessen Zusammenhang als Konsequenz für Falschaussagen der Ausschluss aus dem BDA angedroht wird, führt Schneider Fritz Höger als Station seines „Ausbildungsgangs“ auf.¹¹ Der weitgehenden Nicht-Nennung Högers steht die namentliche Nennung eines „Arch. Schneider“ als Mitarbeiter in Artikeln über Fritz Högers Beiträge zum „Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwurfs-Skizzen für das Deutsche Hygiene-Museum und die staatlichen naturwissenschaftlichen Museen in Dresden“ sowie zum „Wettbewerb für den Neubau einer Notkapelle auf dem Ohlsdorfer Friedhof“ gegenüber.¹² Diese vage Angabe belegt die Mitarbeit Karl Schneiders angesichts seines weit verbreiteten

⁹ JOHANN FRIEDRICH („FRITZ“) HÖGER (1877–1949), geb. in Bekenreihe bei Elmshorn, Architekt; 1893–96 Lehrer als Zimmermann in Elmshorn; 1897–99 Studium an der Baugewerkschule in Hamburg; nach Militärdienst 1901–05 Mitarbeit bei Lundt & Kallmorgen, Hamburg; 1905–07 Juniorchef im Baugeschäft Oldenburg in Hamburg-Langenhorn; ab 1907 selbständige Tätigkeit als Architekt in Hamburg; 1934/35 Professur an der Architekturabteilung der Nordischen Kunsthochschule in Bremen; siehe Bucciarelli 1991, S. 8–11; Turtenwald, *Fritz Höger Architekt*, 2003; Turtenwald, *Fritz Höger Moderne Monumente*, 2003, S. 215; Höhns 2012, S. 161ff.

¹⁰ Siehe von Karl Schneider verfasste Lebensläufe: Schreiben an Herrn Gemeindevorsteher Timmermann Poppenbüttel, 9. November 1925, StAHH, Best. 423-3/9 Gemeinde Poppenbüttel, Sign. C2 123; *Lebenslauf von Herrn Architekt Karl Schneider, Hamburg 15, Spaldingstraße 160*, 28. Mai 1930, NLCS; *Curriculum* [sic!], [1941 oder 1942], GRI, o. Sign.; *Application for Membership* [in The American Institute of Architects], 28. Januar 1945, Chicago History Museum, o. Sign.; Personalbogen für die Berufsschulbehörde, 29. Oktober 1930, NLCS, o. Sign. Zeitgenössische Publikationen mit Angaben zu Schneiders Werdegang: u. a. Hoffmann 1929, Bd. 2, S. 576; Wasmuth 1932, S. 315; Thieme/Becker 2010 [1936], S. 17; Vollmer 2010 [1958], S. 423.

¹¹ Abschrift des Fragebogens vom 7. Juni 1933, Bund Deutscher Architekten, Kopie im KSA, „Grolle-Akte“, o. Sign.

¹² Wettbewerb Hygiene-Museum: *BRS* 11 (1920), H. 16/17, S. 72; *BRS* 12 (1921), H. 14, S. 187–205; *WMH* 6 (1921/22), H. 1/2, S. 39–64; Fritz Höger ist nicht unter den Preisträgern. Wettbewerb Notkapelle: *BRS* 11 (1920), H. 22/23, S. 95; ebd., H. 34/35, S. 138; ebd., H. 44/45, S. 187–199; der Entwurf von Fritz Höger wurde mit einem Preis von 500 Mark belohnt. Bucciarelli, Turtenwald u. Höhns schlossen aus diesen Angaben auf Karl Schneider als Mitarbeiter; vgl. Bucciarelli 1991, S. 91; Turtenwald, *Fritz Höger Moderne Monumente*, 2003, S. 151f.; Turtenwald, *Fritz Höger Architekt*, 2003, S. 298f.; Höhns 2012, S. 71.

Nachnamens mitnichten, sie kann aber aufgrund des Zeichenstils insbesondere bei der einen Perspektive zum Hygiene Museum vermutet werden.¹³

Außerdem taucht der Name Schneiders in einigen von der Gaukulturhauptstelle Hamburg 1937 an die Abteilung Bildende Kunst der Reichsleitung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) gesandten Mitteilungen zur Person Högers auf, in denen es unter anderem um Plagiatsvorwürfe gegen Höger geht.¹⁴ Ein anonymen Verfasser berichtet in seinem Schreiben davon, dass Höger Schneider darum gebeten habe, Bestandteile eines bevorzugten Konkurrenzentwurfs in das eigene Projekt hineinzukopieren, um vielleicht doch noch den Zuschlag zu erhalten.¹⁵ Schneider habe sich dieser unehrlichen Arbeitsweise verweigert, ein anderer Angestellter habe den Dienst schließlich ausgeführt. Schneider, im Schreiben mit Vornamen und seinem Professorentitel aufgeführt, habe dieses Vorkommnis später auch in Zusammenhang mit einem gegen Höger geführten Plagiatsprozess in Celle erläutert. In Bezug auf diese Vorwürfe führte Höger in einem Verteidigungsschreiben aus: „Das Bemerkenswerte ist aber, dass der Schreiber dieser Verleumdung sich auf einen Architekten Schneider bezieht, zu dem ich aber nur erwähnen kann, dass dieser ein ganz 'Roter' war und deswegen auch seine Bleibe als Mitarbeiter bei mir nicht lange war.“¹⁶ Dass Höger hier nur sehr unspezifisch von Schneider spricht, irritiert insbesondere in Anbetracht des damaligen hohen Bekanntheitsgrades von Schneider, bestätigt aber gleichzeitig die Vermutung, dass die beiden Architekten sich nicht im Guten getrennt haben. Hierin und in der kurzen Dauer der Anstellung könnte denn auch der Grund dafür liegen, dass Schneider eine Nennung Högers in seinen Lebensläufen meist unterließ. Außerdem war Höger in gewissen Kreisen aufgrund seines Auftretens, seines Stils, aber auch seiner beruflichen Machenschaft

¹³ Die Abgabedaten dieser beiden Wettbewerbe waren zu Ende Juli bzw. zu Anfang September 1920 angesetzt; siehe Ausschreibungen der Wettbewerbe: Notkapelle, *BRS* 11(1920), H. 22/23, S. 95; Hygiene-Museum, *BRS* 11 (1920), H. 16/17, S. 72. Dies könnte allenfalls ein Hinweis darauf sein, dass Schneider nicht länger als Sommer 1920 bei Straumer angestellt war.

¹⁴ Siehe StAHH, Bestand 621-2/16 Fritz Höger, Sign. K 287.

¹⁵ Vgl. ebd., Teil V, Verfasser anonym, 21. Juni 1933.

¹⁶ Vgl. ebd., Antwortschreiben von Fritz Höger an die Reichsleitung der NSDAP, Abt. Bildende Kunst, 4. November 1937, S. 9.

ten durchaus umstritten, so dass sich Schneider wohl lieber auf die anderen, auch renommierteren Büros als Referenz berief.

Als weiterer Zusammenhang mit Höger ist von Schneider selbst in einer Liste mit Entwürfen ein auf 1920 datiertes Projekt für ein „Ausstellungsgebäude Löwengard, Höger, Koch, König“ genannt.¹⁷ Das Projekt ist im Zusammenhang mit der im Januar 1920 gegründeten Hamburger Ausstellungshallen-Gesellschaft e. V. zu sehen, die den Bau von Ausstellungshallen zum Ziel hatte. Diese sollten „zu einem Mittelpunkt für norddeutsches Schaffen und bodenständige norddeutsche Kunst“ werden sowie „der Qualitätsarbeit dienen, die Zusammenarbeit von Kunst und Handwerk, Industrie und Handel, Technik und Wissenschaft fördern“.¹⁸ Als Baugelände hatte der Staat Hamburg ein attraktives Gelände in den Wallanlagen zur Verfügung gestellt. Wie in der Meldung über die Gründung der Ausstellungshallengesellschaft aufgeführt, waren die Architekten Hugo Koch und Alfred Löwengard Vorsitzender respektive stellvertretender Vorsitzender der neuen Gesellschaft, der Landschaftsarchitekt Hermann Koenig im Verwaltungsrat sowie der Architekt Fritz Höger Mitglied derselben.¹⁹ Vor diesem Hintergrund könnte es sich beim genannten Projekt um eine Zusammenarbeit von Schneider mit den vier in Hamburg etablierten Herren handeln; wahrscheinlicher ist allerdings, dass der junge Architekt das Projekt in Abstimmung oder im Auftrag mit der oben genannten Gesellschaft beziehungsweise den involvierten Gremien erarbeitet beziehungsweise gezeichnet hat – ob dies allenfalls im Rah-

¹⁷ Siehe von Karl Schneider erstellte Liste Projekte, KSA, o. Sign.; Projekt Ausstellungsgebäude (1920), KSA, KS 226.

¹⁸ „Die Gründung der Hamburger Ausstellungshallen-Gesellschaft e. V.“, in: *BRS* 11(1920), H. 3/4, o. S.

¹⁹ Außerdem war Löwengard ab Herbst 1920 Mitglied der Kunstpflegekommission sowie Höger ab Ende 1920 Mitglied des Künstlerrates, beides Gremien, die die Schaffung von Ausstellungsflächen zum Ziel hatten; siehe u. a. zur Kunstpflegekommission: *BRS* 11 (1920), H. 16/17, S. 72; ebd., H. 36/37, S. 154; ebd., H. 40/41, S. 174. Zum Künstlerrat siehe *BRS* H. 16/17, S. 72; ebd., H. 50/52, S. 234.

men einer Anstellung im Büro Höger stattgefunden hat, entzieht sich der heutigen Kenntnis.²⁰

Ein Kontakt zwischen Schneider und Höger scheint also 1920 auf zwei Ebenen bestanden zu haben. Aufgrund der wenigen Anhaltspunkte zu Schneiders Mitarbeit im Büro Höger kann nur gemutmaßt werden, dass Karl Schneider entweder nur sehr kurz oder als freier beziehungsweise temporärer Mitarbeiter für einzelne Aufgaben wie die Wettbewerbe und das Ausstellungsgebäude hinzugezogen worden ist. An Högers Chilehaus, dessen Projektierungs- und Bauzeit von 1921 bis 1924 dauerte, war Schneider jedoch mit Sicherheit nur am Rande beziehungsweise in der Anfangsphase oder überhaupt nicht beteiligt.

Jakob Detlef Peters – ein Kontakt aus Neubabelsberger Zeiten

Zustande gekommen ist der Kontakt zwischen Höger und Schneider mit großer Wahrscheinlichkeit über den Architekten Jakob Detlef Peters, der wie bereits erwähnt in den Jahren 1915/16 mit Schneider zusammen bei Behrens gearbeitet hatte und ab 1918 im Büro von Höger angestellt war.²¹ Geboren in Dithmarschen und zu großen Teilen in Hamburg aufgewachsen, absolvierte Peters von 1903 bis 1907 eine Lehre als Steinmetz und besuchte parallel dazu die Staatliche Baugewerkschule zu Hamburg. Dort wurde er unter anderem vom späteren Baurat Wilhelm Daniel Vivié unterrichtet. Dieser erkannte das Talent des jungen Mannes und unterstützte ihn fortan zusammen mit seinem Freund, dem Kunsthistoriker und Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark.²² Wie Peters in einem Lebenslauf schrieb, „bemühten sich“ seine beiden Förderer „sehr, mir den Besuch einer technischen Hochschule zu ermöglichen. Da sich aber

²⁰ Wie Jaeger/Steckner aufgeführt haben, handelt es sich bei der in der *BRS* bereits im März 1920 gezeigten Ideenskizze für ein Ausstellungsgebäude um eine Zeichnung von Hugo Koch; siehe *BRS* 11 (1920), H. 9/11, o. S.; vgl. Jaeger/Steckner 1983, S. 70.

²¹ Zu Jakob Detlef Peters siehe Kap. 3.3.3, S. 82, Anm. 109 u. S. 108–114 in diesem Kapitel; Long (in Vorbereitung).

²² WILHELM DANIEL VIVIE (1848–1919); Sohn des Bildhauers u. Zeichenlehrers Ernst Georg Vivié; Baurat in der Baupolizeibehörde Hamburg. ALFRED LICHTWARK (1852–1914), geb. in Hamburg-Reitbrook, Kunsthistoriker, Kunstpädagoge u. Direktor der Hamburger Kunsthalle; siehe u. a. Marcks 1914; Gebhard 1947; Leppien 2003.

nicht genügend private Mittel fanden [...], ging ich 1912 nach Düsseldorf und besuchte die dortige Kunstgewerbeschule unter Herrn Prof. Kreis neben meiner Tätigkeit als Architekt bei Herrn Reg. Baumstr. Bensel.“²³ Auch der Kontakt zu Bensel war über Vivié, seines Zeichens nämlich der Schwiegervater von Bensel, entstanden.²⁴

Schon 1913 zog der junge Architekt vom Rhein wieder an die Elbe – das Büro Bensel hatte mehrere Wettbewerbe in Hamburg gewonnen und übersiedelte in die Hansestadt, um dort mehrere wichtige Bauten in der Innenstadt zu realisieren. Nach einer ersten Einberufung in den Kriegsdienst kehrte Peters 1915 nochmals in das Büro von Bensel zurück, bevor er dann die Anstellung bei Peter Behrens in Neubabelsberg annahm. 1916 wurde seine Tätigkeit als Architekt durch eine erneute Einberufung unterbrochen. Nach dem Krieg ging Peters 1918 zurück nach Hamburg, wo er auf Vermittlung von Fritz Schumacher, zu dem er ebenfalls persönlichen Kontakt pflegte, eine Stelle bei Fritz Höger antrat.²⁵

Bereits während eines Fronturlaubs 1918 schrieb Karl Schneider „m[it]. einem Freund werde ich geschäftlich arbeiten der Verwandten [sic!] m[einer oder it]. Frau wird mich hochbringen“; ob sich diese Aussage wohl auf Peters und vielleicht sogar auf eine Reise nach Hamburg bezogen hat?²⁶ Mit Gewissheit kann dies nicht behauptet werden, doch scheint Peters durchaus Schneiders Anknüp-

²³ Lebenslauf des Architekten J. D. Peters, 10. Juli 1920, NLJdS, o. Sign. CARL GUSTAV BENSEL (1878–1949), geb. in Iserlohn, Architekt; erst Studium der Philosophie u. Kunstgeschichte, dann Architekturstudium an den Technischen Hochschulen in Berlin-Charlottenburg, Dresden u. München; 1905–10 Regierungsbaumeister in der Bauabteilung der preußischen Eisenbahndirektion in Köln u. Krefeld; ab 1910 selbständige Tätigkeit als Architekt in Düsseldorf, zeitweilige Zusammenarbeit mit Fritz Breuhaus de Groot u. Johann Kamps; 1913 aufgrund von Wettbewerbserfolgen Umzug nach Hamburg; 1914–18 Kriegsdienst; ab 1924 Partnerschaft mit Johann Kamps, ab 1929 zusätzlich mit Heinrich Amsinck; 1943 Auflösung des Büros; siehe Lubitz 2008; ders. 2016; Kähler/Bunge 2016, S. 166f.

²⁴ Zu den Umständen, die zur Anstellung führten, siehe Long (in Vorbereitung).

²⁵ Von diesem Kontakt zeugen mehrere Briefe von Schumacher an Peters, NLJdS, o. Sign. Zur Anstellung bei Höger siehe Personalbogen Handwerker- u. Kunstgewerbeschule Altona [von Jakob Detlef Peters], StAHH, 424-4 Personalakten Altona (1669–1967), Nr. P 117.

²⁶ Brief bzw. Notiz (Format unklar), Berlin, 16. März 1918, NLCS, o. Sign.

fungspunkt in Hamburg gewesen zu sein.²⁷ Zumindest nahm Schneider den Kontakt, falls er denn überhaupt unterbrochen war, schon bald nach seiner Freilassung aus der Kriegsgefangenschaft wieder auf und wohnte zeitweilig sogar bei Familie Peters in der Steenkamp-Siedlung in Altona-Bahrenfeld.²⁸

Peters war bis 1920 bei Höger angestellt.²⁹ Parallel dazu fing er an, sich publizistisch zu betätigen und veröffentlichte im November 1919 in der Hamburger Zeitschrift *Bau-Rundschau* einen ersten Artikel, in dem er sich vehement dagegen wehrte, „durch Formentlehnung unsere eigene schwere Zeit zu verleugnen.“³⁰ Vielmehr plädierte er dafür, „dass Architektur ein Sinnbild unserer Zeit zu sein hat, und dass dies nur künstlerisch von innen heraus gegeben werden kann“.³¹ Mit weiteren Artikeln wie „Bauet Räume, keine Zellen!“, „Chaos“ und einer Würdigung Fritz Schumachers empfahl sich Peters weiter als schreibender Architekt und löste schließlich im Mai 1920 Hugo Koch als Schriftleiter bei der *Bau-Rundschau* ab.³² Kurz zuvor, im April 1920, hatte Peters eine Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule in Altona angetreten, ab Oktober 1920 übernahm er sogar die Direktion der Schule.³³ Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass Peters seine Kontakte zur Hamburger Kunstszene weiter vertiefen konnte. Bereits 1919 stellte er einige seiner Arbeiten an der ersten Ausstellung der Hamburgischen Sezession aus und wurde ab 1920 als deren Mitglied aufge-

²⁷ Leider sind von Peters' Korrespondenz nur ausgesuchte Briefe erhalten, darunter u. a. die Korrespondenz mit seiner Frau Herta Peters, geb. Boeger, sowie einzelne Schreiben von Peter Behrens u. Fritz Schumacher. Von Karl Schneider existieren im Nachlass keine Briefe; siehe NLJdS.

²⁸ Siehe Geburtsurkunde von Rudolf Schneider, StAHH, Bestand 351-11 Amt für Wiedergutmachung, Sign. 14252. Die hierin angegebene Wohnadresse Schneiders, Am Quickborn 2, entspricht der Adresse von Peters. Familie Peters wohnte seit August 1920 in diesem Haus.

²⁹ Siehe Personalbogen von Jakob Detlef Peters, StAHH, Bestand Personalakten Altona 424-4, Sign. P 117.

³⁰ Peters, Jakob Detlef, „Architektonischer Götzendienst“, in: *BRS* 10 (1919), H. 45/46, S. 194f., hier S. 195.

³¹ Ebd., S. 194f., hier S. 194.

³² Siehe Peters, Jakob Detlef, „Bauet Räume, keine Zellen!“, in: *BRS* 11 (1920), H. 9-11, S. 36; ders., „Chaos“, in: *BRS* 11 (1920), H. 16/17, S. 61; ders., „Fritz Schumacher“, in: *BRS* 11 (1920), H. 18/19, S. 73.

³³ Anlässlich von Peters Berufung an die Kunstgewerbeschule wurde sein Schaffen in der *Bau-Rundschau* gewürdigt; siehe „Jakob Detlef Peters“, in: *BRS* 11 (1920), H. 12/13, S. 45-52.

führt.³⁴ Es liegt auf der Hand, dass Schneider über Peters Zutritt zu den Künstlerkreisen in Hamburg beziehungsweise Altona erhielt und so für seine eigene Karriere wichtige Kontakte knüpfen konnte.

Inwiefern und ab wann die beiden Architekten gemeinsame Entwürfe angefertigt haben oder sich über ihre jeweiligen Arbeiten ausgetauscht haben, ist nicht belegt. Fest steht, dass sich sowohl Schneider als auch Peters zu jener Zeit mit dem Thema des Landhauses beschäftigt haben. In Anbetracht der Tatsache, dass beide Architekten sich im darauffolgenden Jahr selbständig gemacht haben, erwiesenermaßen bei zwei Projekten zusammenarbeiteten und Schneider auch privat mit Peters verbunden war, ist ein architektonischer Austausch, wenn nicht sogar eine gemeinschaftliche Entwurfsarbeit durchaus denkbar. Die erhaltenen Landhausstudien von Peters zeichnen sich insbesondere durch ihre abgerundeten Formen sowie die betonten Kanten der Dächer aus – Elemente, die nicht nur in späteren Bauten Schneiders anzufinden sind, sondern vor allem auch in den erhaltenen Skizzen Schneiders zu einem ersten Planungsstand von Haus Michaelsen vorkommen und eine gegenseitige Inspiration nahe legen.³⁵

4.2 Selbständige Tätigkeit als Architekt

Da für das Jahr 1920 in Schneiders Werkverzeichnissen neben dem Entwurf für das Ausstellungsgebäude sowie der Landhausstudie keine weiteren Projekte vermerkt sind, kann davon ausgegangen werden, dass Schneider mit der Anstellung bei Straumer, allenfalls Arbeiten für Höger oder bisher unbekanntem Tätigkeiten ausgelastet war und nur vereinzelt eigene Entwürfe angefertigt hat.³⁶ Zum 1. Mai 1921 machte sich Schneider als Architekt selbständig und eröffnete

³⁴ Siehe Weimar 2003, S. 132f. In der Legende steht als Mitgliedsdauer 1919–33, im Text erwähnt Weimar jedoch, dass Peters erst in der zweiten Ausstellung als offizielles Mitglied aufgeführt wurde; vgl. Weimar 2003, S. 11. Ob Peters auch nach seiner Auswanderung noch Mitglied der Sezession geblieben ist, ist zu bezweifeln. Zur Hamburgischen Sezession siehe S. 124f. in diesem Kapitel.

³⁵ Haus Michaelsen in Hamburg-Blankenese (1922–24), KSA, KS 17.

³⁶ Landhausstudie o. O. (1920), KSA, KS 231; Projekt Ausstellungsgebäude Löwengard, Höger, Koch, König o. O. (1920), KSA, KS 226.

ein Büro.³⁷ Während Schneider privat auf Altona ausgerichtet war und hier über lange Zeit seinen Wohnsitz hatte,³⁸ entschied er sich beruflich für einen Bürositz in Hamburg.³⁹ Wie der Werkliste zu entnehmen ist, realisierte Schneider 1921/22 mehrere Bauten und schien sich wohl in der Aussicht auf diese bevorstehenden Aufträge selbständig gemacht zu haben.⁴⁰ Dabei fällt auf, dass sich der Architekt jeweils für die Realisierung von Bauten mit dem Regierungsbaumeister Witte zusammengetan hat;⁴¹ beim Umbau für das Ehepaar Eber sowie beim Neubau von Haus Schluck wirkte auch Jakob Detlef Peters mit.⁴² Nicht realisierte Entwürfe sowie die Teilnahme am Wettbewerb für das Turmhaus an der Friedrichstraße hat Schneider seinen Aufstellungen entsprechend alleine bear-

³⁷ Zu den div. Lebensläufen Schneiders siehe S. 104, Anm. 10. Da unter Schneiders langjähriger Büroadresse an der Spaldingstraße 160 in Hamburg-Hammerbrook erst 1923 ein Eintrag zu Schneider zu finden ist, bleibt offen, wo das Büro zu Beginn angesiedelt war. Siehe StaBi, <http://agora.sub.uni-hamburg.de/subhh-adress/digbib/view?did=c1:710896&p=3240> (zuletzt aufgerufen 15. Mai 2020).

³⁸ Bezeichnenderweise wurde Schneider mehrfach als Altonaer Architekt bezeichnet, siehe Thieme/Becker 2010 [1936], S. 17; Vollmer 2010 [1958], S. 423; Bartels 1997, S. 80–88. Schneider wohnte bis u. mit 1936 in Altona (zuletzt Immermannstraße 1); siehe StaBi, digitalisierte Adressbücher von 1923 bis 1936; <http://agora.sub.uni-hamburg.de/subhh-adress/digbib/tree?sdid=c1:962650> (zuletzt aufgerufen 15. Mai 2020).

³⁹ Schneiders Büro war gemäß den Hamburger Adressbüchern von 1923 bis u. mit 1933 an der Spaldingstraße 160 beheimatet. 1934 u. 1935 gab es keine Adresseinträge zu Schneider, 1936 war er unter der Moorweidenstraße 4 (o. Berufsbezeichnung), 1937 u. 1938 unter der Moorweidenstraße 7 verzeichnet. Wahrscheinlich diente hier die Wohnung gleichzeitig als Büro. Die Äußerung von Richard Tüngel, dass Schneider sich eine Wohnung an der Feldbrunnenstraße gemietet habe, konnte anhand der Adressbücher nicht verifiziert werden; vgl. Brief Richard Tüngel an Rechtsanwalt Horst Rudolph, 24. Januar 1962, „Grolle-Akte“, KSA, o. Sign.

⁴⁰ Arbeitersiedlung Wieman in Neumünster (1921/22, zus. mit K. Witte), KSA, KS 12; Haus Schluck in Hamburg-Volksdorf (1921/22, zus. mit J. Peters u. K. Witte), KSA, KS 77; Umbau Haus Eber in Hamburg-Blankenese (1921/22, zus. mit J. Peters u. K. Witte), KSA, KS 84; Umbau Bankhaus Jordan in Hamburg-Neustadt (1921/22, zus. mit K. Witte), KSA, KS 85.

⁴¹ KARL WILHELM GOTTFRIED WITTE (1891–1965), geb. in Klein-Hehlen bei Celle, Bauingenieur; Studium an der Technischen Universität München; Staatsprüfung im Eisenbahn- u. Straßenbau 1920; Umzug nach Hamburg; zu Beginn der 1920er Jahre Gründung der Karl Witte Ingenieur-Bau-Unternehmung in Barby (Sachsen-Anhalt), Spezialisierung insbesondere auf Straßenbau; 1951 Auswanderung nach Brasilien, 1955/56 Rückkehr nach Barby; siehe Personalstand der Königlich Bayerischen Technischen Hochschule zu München im Sommer-Semester 1909, darin unter Studierende, Zuhörer u. Hospitanten, S. 104, <http://mediatum.ub.tum.de/doc/1452442/1452442.pdf> (zuletzt aufgerufen 15. Mai 2020); Radespiel o. J.

⁴² Im Falle des Ehepaars Eber kann die Beteiligung von Peters o. sogar die Auftragsvergabe auf den seit der Sezessionsgründung bestehenden Kontakt zwischen Peters u. Lore Feldberg-Eber zurückgeführt werden.

beitet.⁴³ Einem Eintrag im Hamburger Adressbuch von 1923 ist zu entnehmen, dass zumindest Schneider und Witte sich ein Büro teilten.⁴⁴ Ob Peters sich allenfalls als Untermieter an der Spaldingstraße einmietete, ist nicht klar.⁴⁵ Aufgrund seiner Verpflichtungen als Direktor der Kunstgewerbeschule in Altona sowie als Schriftleiter der *Bau-Rundschau* wird er jedoch nur begrenzt Zeit für weitere Projekte gehabt haben. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Kooperation zwischen Peters, Witte und Schneider locker und nicht formal festgelegt war. Dem entspricht auch die Tatsache, dass weder Schneider noch Peters in ihren Lebensläufen sich gegenseitig als Partner aufgeführt haben; außerdem hat Peters seine Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule Altona für 1920/21 als hauptberufliche Tätigkeit angegeben.⁴⁶

Die Zusammenarbeit von Peters, Witte und Schneider dauerte jedoch nicht lange an: Witte zog in den frühen 1920er Jahren nach Sachsen-Anhalt und gründete dort ein Unternehmen, das erst vom Verkauf von Architekturzeichnungen profitierte und sich alsbald auf den Straßenbau spezialisierte.⁴⁷ Schneider, nun schon aufgrund einiger realisierter Bauten erfahrener, brauchte offensichtlich keinen praxisbezogenen Partner mehr. Peters suchte bald die Zusammenarbeit mit einem anderen Architekten; von 1922 liegen gemeinsame Entwürfe mit dem dänischen Architekten Knud Lönberg-Holm für die Wettbewerbe zum Börsenhof in Königsberg und zum Hochhaus für den Chicago Tribune vor.⁴⁸ Im November

⁴³ Projekt Auto-Garage Raffay o. O. (1921), KSA, KS 158; Projekt Elektromotorenwerke in Hamburg (1921), KSA, KS 159; Projekt Haus Graehlert in Hamburg-Rissen (1921), KSA, KS 160; Wettbewerb Turmhaus Friedrichstraße in Berlin (1921/22), KSA, KS 31.

⁴⁴ Siehe StaBi, <http://agora.sub.uni-hamburg.de/subhh-adress/digbib/view?did=c1:710896&p=3240>, (zuletzt aufgerufen 20. Mai 2020). Ab 1924 war nur noch Karl Schneider unter der Adresse eingetragen.

⁴⁵ Auf Plänen zu Haus Schluck ist ein Bürostempel für „Architekten Peters Schneider Witte“ mit der Adresse Spaldingstraße anzufinden; siehe Jaeger 2019, S. 12.

⁴⁶ Zu den div. Lebensläufen Schneiders siehe S. 104, Anm. 10; Personalbogen von Jakob Detlef Peters, StAHH, Bestand Personalakten Altona 424-4, Sign. P 117.

⁴⁷ Ob Schneider mit diesen Architekturzeichnungen in Verbindung stand, ist nicht bekannt.

⁴⁸ Siehe Long (in Vorbereitung), darin Kapitel 4. KNUD LÖNBERG-HOLM (1895–1972), geb. in Dänemark, Architekt, Grafikdesigner, Fotograf; nach Aufenthalt in Deutschland zu Beginn der 1920er Jahre 1923 Emigration in die USA; 1923 Lehrauftrag an der University of Michigan in Ann Arbor; siehe Stöneberg 2009, S. 338–341.

1922 reiste Peters in die USA und ließ sich in Los Angeles nieder. Zwei Erwähnungen eines „Schneiders“ in Briefen Peters' an seine Ehefrau lassen vermuten, dass die beiden Architekten nicht im Guten auseinander gegangen sind.⁴⁹

So blieb Schneider alleine zurück und führte sein Büro fortan ohne feste Partner.⁵⁰ Die Auftragslage war so gut, dass er bereits ab Dezember 1921 zumindest einen Mitarbeiter, den Diplomingenieur Enno Peters, bei sich im Büro beschäftigten konnte.⁵¹ Der junge Büroinhaber erregte schon mit einigen seiner frühen Entwürfe Aufsehen, so zum Beispiel mit dem 1922 realisierten Anbau an das Bootshaus Hansa, dessen Abbruch aufgrund seiner kompromisslosen Formensprache schon bald gefordert wurde, oder mit dem Umbau der Keramischen Fabrik Meimerstorf.⁵² Es war jedoch das 1923/24 ausgeführte Haus Michaelsen hoch über dem Blankeneser Elbufer, das Schneider schließlich schlagartig und auch über Hamburgs Grenzen hinweg bekannt machte.⁵³ Trotz der Anerkennung, die Schneider für dieses Werk erntete, waren Ausführungsaufträge jedoch noch rar. Schneider beschäftigte sich in den Jahren bis 1926 mit einer Vielzahl von Wettbewerben, die ein breites Aufgabenfeld absteckten. Erst mit dem ersten Platz beim Wettbewerb für Kleinwohnungsbau an der Jarrestraße in Hamburg-Winterhude avancierte er vom Wettbewerbstalent zu einer festen Größe

⁴⁹ Peters erhielt in Amerika die Anfrage, ob er für einen Herrn Erdmann in Deutschland (wohl Hamburg) ein Haus entwerfen wolle; Peters schlug vor, dass er sich um den Entwurf kümmere u. Kamps die Ausführung betreuen solle, hatte aber eigentlich eine ganz andere Idee: „Wie ich schon sagte / Herr Schneider wäre der Mann für die Aufgabe / aber er hat sich nicht so benommenen / alsdass ich mich verpflichtet fühle / ihm eine solche Aufgabe zu zuführen.“ Siehe Brief Jakob Detlef Peters an Herta Peters, 7. Februar 1923, NLJdS, o. Sign.

⁵⁰ Vor allem bei den Wohnblöcken kam es vermehrt zur Zusammenarbeit Schneiders mit anderen Architekten, was gemäß Robert Koch jedoch auf Auflagen der Hamburgischen Beleihungskasse für Hypotheken u. die strapazierten Kapazitäten von Schneiders Büro in seiner Blütezeit zurückzuführen ist; vgl. Koch, „Geschoßwohnungsbau“, 1992, S. 90–117, S. 92; Isler Binz 2021, S. 82–101, hier S. 99, Anm. 10. Zu Schneiders weiteren Kooperationen bei den Wohnblöcken siehe S. 141ff. in diesem Kapitel.

⁵¹ ENNO EDGAR PETERS (1895–?), Diplomingenieur; war von Dezember 1921 bis u. mit März 1923 bei Karl Schneider beschäftigt u. wurde zu Oktober 1927 in die 2. Hochbauabteilung der Baudeputation eingestellt; siehe StAHH, Bestand 131-15 Senatskanzlei – Personalakten, Sign. C 350, Personalbogen Enno Peters.

⁵² Bootshaus Hansa in Hamburg-St. Georg (1922), KSA, KS 10; Umbau Keramische Fabrik Meimerstorf in Hamburg-Wandsbek (1923/24), KSA, KS 13.

⁵³ Haus Michaelsen in Hamburg-Blankenese (1922–24), KSA, KS 17; siehe Kap. 5.2.1, S. 185–200.

in der Hamburger Architekturszene, konnte fortan viele Häuser umsetzen und gewann auch überregional Beachtung.⁵⁴

Die Menge und auch die Vielfalt der von Schneider erarbeiteten und größtenteils auch umgesetzten Entwürfe werden an anderer Stelle dargestellt.⁵⁵ An dieser Stelle sei lediglich darauf hingewiesen, dass Schneider den größten Teil seiner Bauten in den Jahren zwischen 1926 bis 1929 realisiert hat. Der Umfang dieses gebauten Werks ist angesichts der kurzen Zeitspanne seiner Entstehung enorm und so schreibt Heinrich de Fries zu Recht: „Es ist mir noch heute unerklärlich, daß und wie er diese Fülle praktischer Arbeit überhaupt bewältigen konnte. Aber er schaffte es eben.“⁵⁶ Dabei kamen dem Architekten in den Augen von de Fries die „Jahre der ideellen Arbeit, des Zuwartens, der Enge und des Reifenmüssens“ zugute, zusätzlich wohl auch seine systematische Arbeitsweise sowie ein großes Durchhaltevermögen.⁵⁷ Außerdem gehörten die meisten der umgesetzten Bauten zu einigen wenigen Baugattungen, sodass Schneider von den jeweiligen Erfahrungen bei anderen Projekten profitieren konnte.

4.2.1 Bezugsrahmen Hamburg und Altona

Es ist sinnvoll, Karl Schneiders berufliches Wirken im Zusammenhang mit den politisch-administrativen Rahmenbedingungen seiner Selbständigkeit zu beleuchten. Denn gerade im Falle Hamburgs bezogen sich diese nicht nur auf eine einzige Stadt, sondern vielmehr auf Hamburg und die die Hansestadt umgebenden Großstädte Altona, Wandsbek und Harburg/Wilhelmsburg. Die Hansestadt war vollständig von preußischem Staatsgebiet umgeben, welches wiederum unterschiedlichen Zuständigkeiten unterlag. An Altona, Harburg/Wilhelmsburg und Wandsbek grenzten insgesamt acht preußische Landkreise, die je nach Lage

⁵⁴ Zu weiteren Wettbewerbsteilnahmen Schneider in dieser Zeit siehe Isler Binz 2021, S. 82–101, hier S. 84.

⁵⁵ Siehe Kap. 5.2, S. 180–184.

⁵⁶ De Fries 2001 [1929], S. V.

⁵⁷ ebd., S. V.

den preußischen Provinzen Hannover oder Holstein zugeordnet waren.⁵⁸ Michelis sieht in diesen Rahmenbedingungen einen Hauptgrund für eine erschwerte oder gar verunmöglichte „organische Entwicklung [...], da sich eng nebeneinander Entwicklungen vollzogen, denen jeder Zusammenhang fehlte, die sogar oft bewusst gegensätzliche Wege gingen.“⁵⁹ Umgeben von fremdem Staatsgebiet und eingeschränkt durch die landschaftliche Grenze der Elbe konnten sich Hamburg und Altona folglich nur in einem engen Radius entwickeln. Für Altona bedeutete dies Entwicklungspotenzial lediglich im Norden und im Westen, für Hamburg im Norden, im Nordosten und im Osten. Die tatsächlichen und die wünschenswerten Entwicklungsmöglichkeiten Hamburgs stellte Fritz Schumacher um 1920 in seinen Achsenentwicklungsplänen zur Entwicklung „des Organismus Hamburg“ anschaulich dar und erläutert entsprechend in seinem 1919 publizierten Artikel „Groß-Hamburg als wohnungspolitische Frage“: „Das Großstadtproblem wird am besten gelöst, wenn man es in eine Reihe von Kleinstadtproblemen zerlegen kann. Dafür gibt das jetzige Hamburg keinen Raum, erst die Gebietserweiterung läßt diese Hoffnungen am Horizont auftauchen.“⁶⁰ Altona war zwar offiziell noch die größte Stadt Schleswig-Holsteins. „Faktisch“, so Christoph Timm, „war sie seit der Gründerzeit zum Bestandteil des Hamburger Großstadtraums geworden; die Grenze zur größeren Nachbarstadt verlief in eng bebauten Straßenzügen (1927 hatte Hamburg etwa 1,1 Millionen, Altona 230 000 Einwohner). [...] Seine [Altonas] periphere Lage im Großstadtbereich und sein ausgesprochen proletarischer Charakter ließen Altona zunehmend zu einer Stadt mit negativem Image werden.“⁶¹

Karl Schneider sah sich von Beginn seiner Selbständigkeit an also nicht nur zwei verschiedenen administrativen Systemen, sondern auch bis zu einem gewissen Grade unterschiedlichen Fragestellungen gegenübergestellt – wenn auch an

⁵⁸ Siehe Michelis, „Städtebau“, 2008, S. 51–97, hier S. 56; Schubert 2013, S. 35–57, hier S. 38f.

⁵⁹ Michelis, „Städtebau“, 2008, S. 51–97, hier S. 56.

⁶⁰ Schumacher 1919, S. 107–119, hier S. 118f. Zu den Achsenentwicklungsplänen siehe Harth 1994, S. 157–181, hier S. 178 u. Anm. 85.

⁶¹ Timm 1984, S. 20. Zur sozialen Struktur Altonas zwischen 1919 u. 1929 siehe Hoffmann 1929, Bd. 1, S. 218ff.

dieser Stelle darauf hingewiesen sei, dass die instabile wirtschaftliche Lage und die Wohnungsnot für beide Städte (wie für alle Städte in der gesamten Weimarer Republik) zu den vordrängendsten Problemen gehörten. Die Herangehensweise an die anstehenden Aufgaben wurde ab 1924 sowohl in der Hansestadt als auch in ihrer preußischen Nachbarstadt jeweils von starken und das Stadtbild nachhaltig beeinflussenden Persönlichkeiten geprägt – es waren dies der Hamburgische Oberbaudirektor Fritz Schumacher sowie der Altonaer Bausenator Gustav Oelsner.⁶²

Fritz Schumacher und Gustav Oelsner

Fritz Schumacher war von 1909 bis 1920 Leiter des Hochbauwesens in Hamburg und konnte in dieser Zeit mit dem Bau der Mönckebergstraße und der Errichtung des Stadtparks bereits wichtige Projekte umsetzen. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Köln konnte er 1923 Kompetenzstreitigkeiten mit dem Hamburger Ingenieurwesen zu seinem Vorteil ausgetragen, eine Abteilung für Städtebau etablieren und somit seinen Einfluss auf die städtebauliche Entwicklung Hamburgs weiter ausbauen. Ab 1924 war Schumacher Oberbaudirektor der Hansestadt. Seine Stadtentwicklungsprojekte basierten teils auf Bebauungsplänen aus der Vorkriegszeit, die er den aktuellen Bedürfnissen im Rahmen einer umsichtigen „Umformung“ angepasst hatte.⁶³ Zusammen mit der Bauordnung von 1918 wurden somit die Voraussetzungen geschaffen, um „die neuen städtebaulichen und wohnungspolitischen Ziele“ und damit verbesserte Le-

⁶² Zu Fritz Schumacher siehe Kap. 3.3.1, S. 62, Anm. 40. GUSTAV OELSNER (1879–1956), geb. in Posen/Westpreußen, Architekt; 1896–1900 Studium an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg; 1901–04 zwei Semester an der Technischen Hochschule München bei Prof. Theodor Fischer, erstes Staatsexamen u. Mitarbeit in diversen Büros, u. a. bei Paul Wallot in Berlin; 1904 Zweites Staatsexamen, Ernennung zum Regierungsbaumeister; 1904–07 Anstellung im Hochbauamt Breslau; 1907–11 Stadtbauinspektor in Breslau; 1911–22 Stadtbaurat in Kattowitz/Oberschlesien; 1923 Ausarbeitung eines Generalbebauungsplanes für den Groß-Hamburger Raum, zusammen mit Prof. Brix, Berlin; 1924–33 Bausenator in Altona; 1933–39 erzwungener Ruhestand in Hamburg; 1939 Emigration in die Türkei, Lehrtätigkeit an der Technischen Hochschule Istanbul u. Beratung der türkischen Regierung; nach der Rückkehr nach Deutschland 1949–52 Referent für Aufbauplanung in der Baubehörde Hamburg; siehe u. a. Lüth 1960; Vollmer 2010 [1962], S. 177f.; Timm 1984, S. 9ff.; Bartels 1997, S. 70–79; Dogramaci, *Gustav Oelsner*, 2008, S. 178–182; Michelis, *Architekt Gustav Oelsner*, 2008, S. 242f.; Dogramaci 2012, S. 231ff.

⁶³ Schumacher 1932, S. 47.

bensverhältnisse in der Stadt zu erreichen.⁶⁴ Schumacher ordnete die neu zu erstellenden Großsiedlungen entsprechend ringförmig um die bestehenden Gründerzeitquartiere an, legte somit einen von Grünzügen durchwachsenen „Gürtel um Hamburgs alten Leib“ und propagierte auf diese Weise ein organisches Stadtwachstum.⁶⁵ Die Umsetzung der zahlreichen Wohnsiedlungen überließ er Privatarchitekten, allerdings nicht ohne über die Vorgabe des zu verwendenden Backsteins eine Basis für eine homogen wirkende Gestaltung festzulegen. Neben seiner stark zur baulichen Identität Hamburgs beitragenden städtebaulichen Tätigkeit prägte Schumacher das Gesicht Hamburgs mit zahlreichen vor allem öffentlichen Bauten wie Schulen, Verwaltungsgebäuden, Polizei- und Feuerwehrräumen sowie Parkanlagen. Außerdem engagierte er sich stark für die Etablierung der Regional- sowie Landesplanung und gehörte zu ihren renommiertesten Exponenten. Und schließlich nahm Schumacher im Rahmen seiner Teilnahme an Wettbewerbsjürys auch indirekt Einfluss auf das bauliche Geschehen, war publizistisch sehr aktiv und verfasste eine Vielzahl von Schriften zu architektonischen, städtebaulichen, landesplanerischen, kulturellen und kulturpolitischen Themen.⁶⁶

Gustav Oelsner hatte bereits langjährige Erfahrung im preußischen Staatsdienst gesammelt als er 1923 vom preußischen Volkswohlfahrtsministerium mit der unter der Oberleitung des Berliner Städtebau-Professors Joseph Brix zu erfolgenden Ausarbeitung eines „Generalsiedlungsplans für die preußischen Städte und deren Umland rings um Hamburg“ beauftragt wurde. Ein Jahr später, 1924, wurde Oelsner dann zum neuen Bausenator Altonas gewählt – in einer Doppelwahl, mit der gleichzeitig der Sozialdemokrat Max Brauer zum Oberbürgermeis-

⁶⁴ Konkret war mit den Verbesserungen gemeint: „Verhinderung der Schlitzbauweise, besser durchlüftbare und besonnte Wohnungen, stufenweise Herabsetzung der Bauhöhe zum Stadtrand hin, mehr Grünflächen und Spiel- und Sportplätze, Zusammenfassung von kleinen Grundstücken zu Baublöcken, um architektonisch und städtebaulich günstigere Wirkungen zu erreichen sowie Schaffung von größeren Innenhofbereichen innerhalb der bebauten Blockränder.“ Schubert 2005, S. 42.

⁶⁵ Schumacher 1928, S. 395–399, hier S. 397.

⁶⁶ Siehe Preuß 2013.

ter von Altona bestimmt wurde.⁶⁷ Brauer wollte den sozialen Missständen in Altona mit einer aktiven Baupolitik Einhalt gebieten und somit gleichzeitig die Wohnungsnot sowie die Arbeitslosigkeit eindämmen;⁶⁸ entsprechend machte er den kommunalen Wohnungsbau zu einem wichtigen Thema seiner politischen Tätigkeit. Er fand in Oelsner einen engagierten Verfechter von Reformen im sozialen und baulichen Bereich, der mit seinen zahlreichen Wohn-, aber auch Verwaltungs-, Schul-, Industrie- und diversen Kleinbauten maßgeblich zur Entwicklung einer eigenständigen architektonischen Identität Altonas beitrug.⁶⁹ Altona wuchs in Oelsners Amtszeit flächenmäßig um mehr als das Dreifache an und avancierte aufgrund der umsichtigen Planungen des Bausenators zu einer Stadt, die Bruno Taut zusammen mit Frankfurt, Magdeburg und Duisburg als vorbildliches Modell für eine nach modernen Gesichtspunkten – Licht, Luft und Sonne! war hier das Credo – ausgerichtete Gestaltung bezeichnete.⁷⁰ Hier wurden neue Maßstäbe gesetzt, so zum Beispiel mit Oelsners Siedlung an der Bunsenstraße (1927/28), einer der ersten Zeilensiedlungen Deutschlands, oder mit seiner Grünraumpolitik, die sich dank des Erwerbs privater Parkflächen durch die Stadt Altona und die Realisierung eines öffentlichen Elbwanderweges bis in die heutige Zeit hinein positiv auswirkt.⁷¹

Wenn auch die beiden Architekten Schumacher und Oelsner im Laufe der Zeit freundschaftlich eng miteinander verbunden waren, so unterschieden sie sich doch stark in ihren Persönlichkeiten und ihren architektonischen Auffassungen. Während Schumacher wie etwa Peter Behrens, Theodor Fischer und Hans Poelzig zu den Wegbereitern der Moderne zu zählen ist und zwischen traditionalis-

⁶⁷ MAX BRAUER (1887–1973), geb. in Ottensen, Politiker; 1924–1933 Oberbürgermeister von Altona; nach mehrjährigem Exil in den USA von 1946–53 Oberbürgermeister Hamburgs.

⁶⁸ Siehe Timm 1984, S. 22.

⁶⁹ Siehe Bey, „Neue Bauen“, 2008, S. 18–37, hier S. 20f.

⁷⁰ Zum Wachstum Altonas siehe Hoffmann 1929, Bd. 1, S. 100–107; Dogramaci, „Gustav Oelsner (1879–1956)“, 2008, S. 9–22, hier S. 11. Zu Tauts Einschätzung siehe Bey, „Neue Bauen“, 2008, S. 18–37, hier S. 22.

⁷¹ Zur Bunsenstraße siehe Timm 1984, S. 37–41; Bey, „Kommunaler Wohnungsbau“, 2008, S. 98–155, hier S. 132–137; Dogramaci, *Gustav Oelsner*, 2008, S. 183. Zur Grünraumpolitik siehe Michelis, „Städtebau“, 2008, S. 51–97, hier S. 80–90.

tischen sowie avantgardistischen Positionen vermittelte, vertrat der zehn Jahre jüngere Oelsner konsequent eine moderne Architektursprache, welche jedoch, so Olaf Bey, „gepaart mit einem Gefühl für die norddeutsche Bautradition“ war.⁷² Beide Architekten hinterließen in ihrem Wirkungskreis ein vom Backstein beziehungsweise vom Klinker stark geprägtes Stadtbild. War es in Hamburg vor allem ein dunkler, roter bis violetter, in der Farbigkeit eher homogen angewendeter Backstein, dessen Anwendung für Einheitlichkeit im Stadtbild sorgen sollte, so setzte Oelsner in Altona vielfarbige, mitunter in Gelbtönen gehaltene Klinkerfassaden um.⁷³

Gemeinsam war Schumacher und Oelsner die Haltung, dass sie dem Städtebau als Basis für einen gesunden Stadtorganismus eine zentrale Bedeutung zumaßen. Außerdem erkannten beide – trotz der potentiellen Konkurrenz, in der sie sich aufgrund ihrer Ämter befanden – die Notwendigkeit, den Großraum Hamburg über politisch-strukturelle Grenzen hinweg in gegenseitiger Kooperation zu gestalten. Ab 1928 fanden sich Schumacher und Oelsner mit anderen im sogenannten Landesplanungsausschuss zusammen, welcher der Auffassung entsprang, „dass eine einheitliche Entwicklung des Hamburgisch-Preußischen Wirtschaftsgebietes an der unteren Elbe notwendig ist und [die Regierungen der Länder Hamburg und Preußen] erklären ihre Bereitwilligkeit, die hierzu erforderlichen Maßnahmen in gemeinsamer Arbeit so zu treffen, als ob Landesgrenzen nicht vorhanden wären.“⁷⁴ Nach 1933 wurde die Arbeit des Landesplanungsausschusses fortgeführt und mündete 1937 schließlich in das Groß-Hamburg-Gesetz, das den Zusammenschluss von Hamburg und seinen ehemals preußischen Nachbarstädten regelte.⁷⁵

⁷² Bey, „Neue Bauen“, 2008, S. 18–37, hier S. 20.

⁷³ Wie Wolfgang Voigt aufführt, hatte die Gestaltung von Oelsners Fassaden wohl „mehr mit dem Vorbild der Amsterdamer Schule und den Bauten von Berlage und de Klerk zu tun als mit Bruno Tauts emphatischem Aufruf zur Farbe im Bauen“ aus dem Jahr 1919; vgl. Voigt 2008, S. 67–74, hier S. 69.

⁷⁴ Schumacher, Fritz, *Wesen und Organisation der Landesplanung*, Hamburg 1932, S. 11, zit. n. Michelis, „Städtebau“, 2008, S. 51–97, hier S. 70.

⁷⁵ Siehe Michelis, „Städtebau“ 2008, S. 51–97, hier S. 73.

Über die direkte Zusammenarbeit zwischen Schneider und Schumacher beziehungsweise Oelsner existieren keine konkreten Angaben. Aufgrund hierarchisch-struktureller beziehungsweise politischer Begebenheiten unterschieden sich die Handlungsspielräume des Altonaer Bausenators und des Hamburger Oberbaudirektors stark. Während Oelsner die kommunalen Wohnbauten selbst realisieren konnte, musste „Schumacher Rücksicht auf die gut organisierte Architektenschaft [...] nehmen, die einen Teil der aus öffentlichen Mitteln bezahlten Bauten für sich beanspruchte.“⁷⁶ So realisierte Schneider auf Altonaer Boden vor allem Einzelwohn- oder Reihenhäuser und nur zwei Projekte für Wohnblöcke; umgekehrt baute er in Hamburg eine Vielzahl von Großwohnprojekten und vergleichsweise eher weniger Einzelhäuser.⁷⁷ Andere Bauaufgaben wurden tendenziell eher in Hamburg umgesetzt, so zum Beispiel Schneiders Fabrikbauten, der Kunstverein und das Kino Emelka.

Von Seiten der beiden Amtsinhaber sind es lediglich einzelne noch erhaltene Äußerungen, welche die hohe Wertschätzung für Schneiders Werk und dessen künstlerische Begabung vermitteln. Von Fritz Schumacher ist es vor allem das Manuskript einer Rede, die er anlässlich der Eröffnung *10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession* und damit der *Sonderausstellung Karl Schneider. Architektur* im neu erstellten Ausstellungsgebäude des Kunstvereins gehalten hat.⁷⁸ Auf der Suche nach individueller Qualität, so der Oberbaudirektor, „wird auf dem Gebiet der zeitgenössischen Architektur der Weg irgendwie auch zu Karl Schneider führen.“⁷⁹ Neben Schneiders großem künstlerischem und sich vor allem auch in seinen Zeichnungen offenbarendem Talent hob Schumacher im Weiteren „seinen Sinn für Proportionen, sein Gefühl für Rhythmik [sic!], seine Kraft der Dynamik“ hervor und spricht von „Imponderabilien“, die „die eigent-

⁷⁶ Voigt 2008, S. 67–74, hier S. 68.

⁷⁷ Die von Schneider im ehemaligen Altona gebauten Wohnblöcke sind: Etagenwohnhaus mit Sparkasse in Hamburg-Eidelstedt (1927), KSA, KS 22 u. Etagenwohnhäuser Bahrenfelder Marktplatz in Hamburg-Bahrenfeld (1928/29, zus. mit Karl Zöllner), KSA, KS 117.

⁷⁸ Schumacher, Fritz, Worte gesprochen bei Eröffnung der 10. Ausstellung der Hamburger Sezession von Fritz Schumacher 15. März 1931, NLFB, o. Sign.

⁷⁹ Ebd., S. 4.

lich tiefsten Werte des architektonischen Schaffens bedeuten.“⁸⁰ So offenes und uneingeschränktes Lob des Oberbaudirektors war selten und offenbarte seine große Anerkennung für Schneiders Wirken. Auch 1937, im Vorfeld von Schneiders Emigration, machte Schumacher keinen Hehl aus seiner hohen Meinung von Schneider, als er ihn in einem Brief an den amerikanischen Architekturkritiker Lewis Mumford als „one of the most able architects we have had in Hamburg in the last time“ beschrieb.⁸¹ Von Gustav Oelsner ist überliefert, dass er Projekte Schneiders, gegen die es Widerstand gab, unterstützte und sie durch seine Rückendeckung erst ermöglichte. Nach Schneiders Tod setzte er sich im Rahmen eines sogenannten Wiedergutmachungsverfahrens für die Entschädigung von Schneiders Ehefrau und Kindern ein, nannte ihn „wohl die stärkste [künstlerische Kraft] des Unterelbegebietes“ und beschrieb ihn als Menschen mit einer „gestaltenden Kraft und geistigen Beherrschung, die ihn unter die ersten Architekten Deutschlands einreichte.“⁸²

Zu erwähnen sind an dieser Stelle schließlich auch einige Mitarbeiter Oelsners beziehungsweise Schumachers, zu denen Schneider guten oder sogar freundschaftlichen Kontakt pflegte. Es sind dies zum einen aus dem Hamburger Amt für Städtebau und Stadtentwicklung Emil Maetzel und Richard Tüngel sowie zum anderen Rudolf Lodders aus dem Altonaer Hochbauamt.⁸³ Mit Maetzel und

⁸⁰ Ebd., S. 5f.

⁸¹ Brief von Fritz Schumacher an Lewis Mumford, Dezember 1937, Lewis Mumford Papers, University of Pennsylvania, Box 59. Für den Hinweis auf diesen Brief danke ich Dirk Schubert.

⁸² Abschrift eines Briefes von Gustav Oelsner an Dr. Stumme, 26. November 1955, KSA, „Grolle-Akte“, o. Sign.

⁸³ EMIL MAETZEL (1877–1955), geb. in Cuxhaven, Architekt, Maler u. Bildhauer; 1896–1900 Studium an den Technischen Hochschulen Hannover u. Dresden; 1900 Anstellung bei Arch. Mohrmann in Hannover; 1901–05 Regierungsbauprüfer in Altona; 1905–07 Bauführer bei der Reichsbahndirektion Altona; 1907 Übertritt in die Hochbauabteilung der Hamburgischen Bau-deputation; 1914–18 Militärdienst; 1919 Berufung zum Bauinspektor; 1924–33 Leiter des Amtes für Städtebau u. Stadtentwicklung; 1928–33 Vorsitzender der Hamburgischen Sezession; ab 1933 verstärkt Tätigkeit als Maler; 1939–43 Lehrer an der Kunstschule Schmilinsky; siehe Jaeger/Steckner 1983, S. 222; Weimar 2003, S. 124f.; Weimar, „Maetzel“, 2006, S. 242f.; Behr 2013, S. 124f.; Rump 2013, S. 284f.; Möllers/Fink 2017, S. 137–148. RICHARD TÜNGEL (1893–1970), geb. in Ahrensburg, Architekt u. Journalist; Studium; Baurat in Hamburg, engagiert innerhalb der Hamburgischen Sezession; 1933 Entlassung; Umzug nach Berlin, Tätigkeit als Schriftsteller u. Übersetzer; Mitbegründer der Wochenzeitung *Die Zeit*, dort Feuilletonchef u. später Chefredakteur; siehe Weimar 2003, S. 38f. RUDOLF LODDERS (1901–1978), geb. in Altona, Architekt;

Tüngel arbeitete Schneider im Zusammenhang mit dem sogenannten Modellmäßigen Bauen, das die Entwicklung der Gebäudevolumen in einem dafür angelegten Plastilinmodell vorsah, eng zusammen – Jörg Seifert spricht in diesem Zusammenhang gar von „Komplizenschaft als künstlerische[r] Praxis“.⁸⁴ Auf Emil Maetzel wird an anderer Stelle ausführlicher eingegangen.⁸⁵ Richard Tüngel war mit Schneider befreundet und ebenfalls in der Hamburgischen Sezession engagiert; er griff seinem Freund in den schwierigen Phasen nach 1933 mehrfach helfend unter die Arme.⁸⁶ Rudolf Ladders war Schneider verbunden, da er als junger Architekt in dessen Büro angestellt gewesen war.⁸⁷ Die gute und enge Zusammenarbeit Schneiders mit den wichtigsten Exponenten der Baubehörden in Altona und Hamburg war für Schneider von enormer Wichtigkeit: Zum einen kam der Architekt dadurch überhaupt erst in die engere Auswahl für einige Aufträge. Zum anderen wurden seine Projekte auch gegen Widerstände von außen verteidigt oder allenfalls Ausnahmegenehmigungen erteilt und damit die Umsetzung von Schneiders Werk sowie der von ihm angestrebte architektonische Ausdruck erst ermöglicht.

4.2.2 Interdisziplinäre und berufliche Netzwerke

Im Laufe seiner selbständigen Tätigkeit war Karl Schneider Teil mehrerer Netzwerke, die sein Schaffen verschieden intensiv beeinflusst haben. Es waren dabei nicht nur berufliche Netzwerke, sondern auch Kontakte zu anderen Disziplinen, die für Schneider prägend waren. Interessanterweise waren es gerade letztere, die über persönliche Kontakte, starkes zeitliches Engagement und wohl

Maurerlehre, 1921–24 Studium an der Höheren Schule für Baukunst in Hamburg; 1924/25 u. 1927 Mitarbeit im Büro Karl Schneiders; 1925–27 Tätigkeit im Hochbauamt Altona, 1927–29 im Hochbauamt Frankfurt; 1930/31 Mitarbeit im Stadtplanungsamt Köln; 1930 Staatspreis der Preußischen Akademie der Künste, 1931 Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom; ab 1931/32 eigenes Architekturbüro in Altona; ab 1946 Mitglied der Architektenarbeitsgemeinschaft Grindelberg; siehe u. a. Bartels 1997, S. 103–111; Schildt 2003, S. 260f.

⁸⁴ Seifert 2017, S. 32. Wie Seifert feststellt, konnte sich Schneider teils gegen die Vorgaben der Behörde durchsetzen; siehe ebd., S. 32f. Zu Schneiders Zusammenarbeit mit den Behörden siehe auch Isler Binz 2021, S. 82–101, hier S. 87.

⁸⁵ Siehe S. 127f. in diesem Kapitel.

⁸⁶ Siehe S. 163f. in diesem Kapitel.

⁸⁷ Siehe Voigt 1992, S. 28–33, hier S. 31.

zuletzt auch über eine inhaltliche Auseinandersetzung maßgeblich zu Schneiders Entwicklung und der Entstehung seines Werks beigetragen haben. Die wichtigsten Netzwerke seien im Folgenden dargestellt.

Hamburgische Sezession und Altonaer Künstlerverein

Wie bereits erwähnt, verfügte Jakob Detlef Peters über vielfältige Kontakte zu Hamburger und Altonaer Kunstkreisen, die er in den ersten Nachkriegsjahren weiter ausbauen konnte.⁸⁸ Als Gast stellte Peters bereits in der ersten Ausstellung der Hamburgischen Sezession im Dezember 1919 sechzehn architektonische Zeichnungen aus und erhielt dafür sehr positive Kritiken,⁸⁹ anlässlich der zweiten Ausstellung im Januar und Februar 1921 zeigte Peters seine Arbeiten dann als offizielles Mitglied der Sezession. Die 1919 gegründete Hamburgische Sezession, ein von Friederike Weimar als „offener Zusammenschluss“ von Künstlerinnen und Künstlern bezeichneter Verein, hatte „ein progressiv orientiertes, avantgardistisches und lebendiges Kulturleben“ zum Ziel.⁹⁰ Im Gegensatz zu den meist vor der Jahrhundertwende gegründeten Sezessionen in anderen Städten ging es der Hamburger Gruppe nicht um eine Abwendung von bisherigen Kunstrichtungen, sondern vielmehr um die Schaffung eines Forums, eines Milieus, in dem die Künstlerin oder der Künstler „geistige Reibung, Verständnis und damit Unterstützung zum mindesten bei Gleichgesinnten findet.“⁹¹ In diesem Sinne entstand im Rahmen der Hamburgischen Sezession ein Netzwerk, das seine Mitglieder über Ausstellungen und Feste hinaus mit Vorträgen und vielfältigen Veranstaltungen miteinander verknüpfte. Die Hamburgische Sezession verfolgte somit ein kulturpolitisches Ziel und wurde bis zu ihrer Auf-

⁸⁸ So trat Peters 1920 dem Hamburger Kunstverein bei; siehe Jahresbericht des Kunstvereins in Hamburg. 1920, Hamburg 1921, S. 28, <https://www.kunstverein.de/download/kunstverein-in-hamburg-jahresberichte-1920-1927.pdf> (zuletzt aufgerufen 16. Mai 2020). Außerdem kandidierte er im selben Jahr erfolglos für einen Sitz im Künstlerrat; siehe *BRS* 12 (1921), H. 11, S. 154.

⁸⁹ Siehe Jahresbericht des Kunstvereins in Hamburg. 1920, wie Anm. 88. Zur Beurteilung von Peters' Arbeiten siehe *BRS* 11 (1920), H. 1–2, S. 6 u. 8; Weimar 2003, S. 9f.

⁹⁰ Weimar 2003, S. 7.

⁹¹ *I. Ausstellung der Hamburgischen Sezession* [Ausstellungskatalog], Hamburg 1919, o. S., zit. n. Jaeger/Steckner 1983, S. 72.

lösung im Jahr 1933 zur wichtigsten Vereinigung innerhalb von Hamburgs Kulturlandschaft.

In Anbetracht von Peters' guter Vernetzung liegt es auf der Hand, dass er seinen Freund Schneider schon bald in diese Kunstszene eingeführt und ihn insbesondere in Kontakt mit der Hamburgischen Sezession gebracht hat. Und so kam es denn, dass Karl Schneider bereits in der zweiten Sezessionsausstellung eigene Arbeiten präsentierte, wenn auch vorerst als Gast.⁹² In den folgenden Jahren stellte er seine Entwürfe im Rahmen der Sezessionsausstellungen regelmäßig aus;⁹³ erst im Ausstellungskatalog von 1927 wurde Karl Schneider jedoch als Mitglied aufgeführt.⁹⁴ Der Architekt entwickelte sich im Laufe der Jahre zu einer für die Sezession wichtigen Figur: So wählte er nicht nur mehrfach als Jurymitglied die an den Ausstellungen zu zeigenden Werke aus und kümmerte sich von 1928 bis 1933 um die Gestaltung der unter dem Namen „Zinnober“ bekannten Faschingsfeste der Vereinigung.⁹⁵ Er hat außerdem das lang erkämpfte Ausstellungsgebäude des Hamburger Kunstvereins entworfen, realisiert, durch seinen Verzicht auf ein Honorar sowie eine persönliche Geldeinlage maßgeblich mitfinanziert und somit der Hamburgischen Sezession zu einer ansprechenden Ausstellungsmöglichkeit verholfen.⁹⁶ Sein Engagement für diesen Bau würdigte die Sezession mit der bereits in der Einleitung erwähnten Sonderausstellung über den Architekten.⁹⁷

⁹² Siehe Katalog zur zweiten Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Kopie im KSA, o. S.

⁹³ Schneiders Entwürfe wurden in den Sezessionsausstellungen von 1921, 1922, 1923, 1927, 1928 u. 1931 gezeigt, für die Jahre 1924 u. 1929 kann mangels Belegen keine Aussage getroffen werden.

⁹⁴ Da es in den Jahren 1923 u. 1924 keinen Ausstellungskatalog gab u. 1926 in einer Sonderchau nur Werke von Dorothea Maetzel-Johannsen, Friedrich Wield u. Walter Gramatté gezeigt wurden, kann nicht belegt werden, in welchem Jahr genau Schneider Mitglied der Hamburgischen Sezession wurde.

⁹⁵ Zu den Künstlerfesten siehe Jaeger/Steckner 1983, S. 66–69.

⁹⁶ Kunstausstellungsgebäude in Hamburg-Rotherbaum (1929/30), KSA, KS 18; siehe u. a. Hamburgische Sezession 1931, S. 7f; Jaeger/Steckner 1983, S. 71; Koch, „Werkauswahl“, S. 118–183, hier S. 165–169; Schmitz 2017. Siehe auch Kap. 5.2.8, S. 279–289.

⁹⁷ Siehe Kap. 1.1, S. 11f.

Auch in Altona war der Architekt in Kunstkreisen engagiert; so war er zum Beispiel ab Sommer 1927 Mitglied und von 1927 bis 1932 auch erster Vorsitzender des 1905 gegründeten Altonaer Künstlervereins.⁹⁸ In den noch existierenden Protokollen des Vereins wird mehrfach deutlich, dass Schneider zeitlich stark ausgelastet war, sich trotzdem aber um vielfältige Aufgaben kümmerte. 1929 war Schneider zusammen mit Theodor Brodersen, dem Geschäftsführer des Hamburger Kunstvereins, verantwortlich für die Organisation der *Kunstaustellung Altona*.⁹⁹ Diese weit beachtete Ausstellung fand in der von Gustav Oelsner errichteten Ausstellungshalle an der damaligen Flottbeker Chaussee (heute Bernadottestraße) statt.¹⁰⁰ Im Jahresbericht von 1929 steht entsprechend: „Die vom Architekten Karl Schneider inszenierte Ausstellung, die mit Architektur und Photographie verknüpft war, hatte einen Umfang, wie es bisher in Altona noch nicht der Fall gewesen war.“¹⁰¹ Neben der räumlichen Inszenierung mittels eines Umgangs und diverser Kojen waren es vor allem die wohlüberlegte Lichtführung und zurückhaltende Farbgebung, die zur geglückten Ausstellungsarchitektur beitrugen.¹⁰² Aufgrund fehlender zeitlicher Kapazitäten trat Schneider 1932 als Vorsitzender zurück; mit Werner Kallmorgen wurde wiederum ein Architekt zum ersten Vorsitzenden gewählt. Karl Schneider trat 1932 aus dem Verein aus.¹⁰³

⁹⁸ Von Schneiders Engagement zeugen die heute im Altonaer Museum verwahrten Protokolle des Künstlervereins, siehe Archiv des Altonaer Museums, Inventarnr. 1966-404. Zum Altonaer Künstlerverein siehe Hoffmann 1929, Bd. 2, S. 563; Feuß 1990, zu Schneider spez. S. 102f.

⁹⁹ Siehe Hoffmann 1929, Bd. 2, S. 563; Jaeger/Steckner 1983, S. 51; Feuß 1990, S. 36f.

¹⁰⁰ Zu der heute nicht mehr existierenden Ausstellungshalle siehe Timm 1984, S. 25f. u. S. 201; Dogramaci, *Gustav Oelsner*, 2008, S. 183; Michelis, „Industriebauten“, 2008, S. 200–213, hier S. 206–209.

¹⁰¹ Protokoll der Generalversammlung vom 6. März 1930, Jahresbericht 1929 [Altonaer Künstlerverein], Archiv des Altonaer Museums, Inventarnr. 1966-404, S. 126.

¹⁰² Siehe Assejer, „Ausstellungen“, 1992, S. 184–192, hier S. 185.

¹⁰³ Die Gründe für Schneiders Austritt werden in den Protokollen nicht direkt genannt. Da aber 1931 hitzige Diskussionen über einen im Zusammenhang mit der Ausstellung von 1929 durch Schneider aufgenommenen Kredit geführt wurden, ist es wahrscheinlich, dass Schneider aufgrund dieser Unstimmigkeiten bzw. Vorwürfe gegen ihn ausgetreten ist; siehe Protokoll der Generalversammlung vom 2. Mai 1933, [Altonaer Künstlerverein], Archiv des Altonaer Museums, Inventarnr. 1966-404, S. 136f.

Wichtige Kontakte aus Kunstkreisen

Ein Blick auf die anderen Mitglieder der Sezession beziehungsweise die als Gäste ausstellenden Künstlerinnen und Künstler gibt interessante Hinweise auf Schneiders Verbindungen und einige sich daraus ergebende Bauaufträge: So war zum einen die Malerin Lore Feldberg-Eber ein Gründungsmitglied der Hamburgischen Sezession.¹⁰⁴ Obwohl sie 1920 aufgrund von Unstimmigkeiten mit 13 anderen Mitgliedern aus der Vereinigung austrat, stellte sie in den folgenden Jahren weiterhin als Gast aus. 1921 heiratete sie den Kaufmann Moritz Eber. In den folgenden Jahren vergab das Ehepaar Feldberg-Eber mehrere Aufträge für Baumaßnahmen auf einem weitläufigen, in Blankenese gelegenen Grundstück; so bauten erst Peters, Schneider und Witte ein bestehendes Reetdachhaus um, dann erstellten Schneider und Witte einen Schuppen und schließlich realisierte Schneider allein ein Wohn- und Atelierhaus, das zu einem beliebten Treffpunkt der Kunstszene wurde.¹⁰⁵

Zum anderen gehörten auch die Malerin Dorothea Maetzel-Johannsen sowie ihr Ehemann, der Baurat und Maler Emil Maetzel, zu den Gründungsmitgliedern der Hamburgischen Sezession.¹⁰⁶ Insbesondere Emil Maetzel entwickelte sich über seine Tätigkeit im Amt für Städtebau, sein Engagement für die Künstlerfeste und als Vorsitzender der Sezession zu einer der zentralen Figuren des kulturellen Lebens im Hamburg der 1920er Jahre. Außerdem war er stark engagiert bezüglich der Bereitstellung eines Baugrundstückes für das schon lange von der

¹⁰⁴ LORE FELDBERG-EBER (1895–1966), geb. in Hamburg, Malerin; ab 1914 Ausbildung zur Malerin in Hamburg, München u. Berlin; 1919 Niederlassung in Hamburg, Gründungsmitglied der Hamburgischen Sezession; Mitglied des Deutschen Künstlerbundes, der Hamburgischen Künstlerschaft u. des Altonaer Künstlervereins; 1938 Emigration nach England; siehe Jaeger/Steckner 1983, S. 205; Weimar 2003, S. 84f.; Bruhns 2010, S. 114f.; Rump 2013, S. 119.

¹⁰⁵ Umbau Haus Eber in Hamburg-Blankenese (1921/22, zus. mit J.D. Peters u. K. Witte), KSA, KS 84; Schuppen Eber in Hamburg-Blankenese (1922/23, zus. mit K. Witte), KSA, KS 96; Wohn- und Atelierhaus Eber in Hamburg-Blankenese (1926/27), KSA, KS 34.

¹⁰⁶ DOROTHEA MAETZEL-JOHANNSEN (1886–1930), geb. in Lehnshahn/Holstein, Malerin; 1906–09 Ausbildung zur Zeichenlehrerin in Hamburg; 1909 Zeichenlehrerin in Schleswig; 1910 Heirat mit Emil Maetzel; während des Krieges Unterricht bei Lovis Corinth in Berlin; 1925 längerer Aufenthalt in Paris u. Chartres; siehe Jaeger/Steckner 1983, S. 223; Hans 1986; Reimers 2001, S. 195f.; Weimar 2003, S. 126f.; Rump 2013, S. 284f.; Behr 2016; Möllers/Fink 2017, S. 137–148. Zu Emil Maetzel siehe S. 122, Anm. 83 in diesem Kapitel.

Künstlerschaft geforderte Ausstellungsgebäude an der Neuen Rabenstraße. So kam es in verschiedenen Kontexten zu einer engen Zusammenarbeit zwischen Maetzel und Schneider: Auf ehrenamtlicher Ebene waren beide in die Gestaltung der Künstlerfeste und als Mitglieder der Jury in die Auswahl der Exponate für die Sezessionsausstellungen involviert; auf beruflicher Ebene arbeiteten die beiden Architekten bezüglich diverser Großwohnanlagen im Rahmen des Modellmäßigen Bauens, aber auch bezüglich des Kunstaussstellungsgebäudes zusammen. Die wiederholte und erfolgreiche Zusammenarbeit, aber auch die einander zugewandte Haltung der beiden auf Fotos der Sezessionsjury legen nahe, dass die Architekten Maetzel und Schneider sich wohlgesonnen, wenn nicht sogar auch freundschaftlich miteinander verbunden waren.¹⁰⁷

Schließlich sei an dieser Stelle auch auf den Bildhauer Richard Kuöhl hingewiesen, der in Hamburg eine Vielzahl von Bauplastiken – zum Beispiel an mehreren Bauten Fritz Schumachers oder am Chilehaus von Fritz Höger – und Denkmäler realisieren konnte.¹⁰⁸ Kuöhl, ebenfalls Mitglied der Hamburgischen Sezession von 1919 bis 1933, arbeitete mehrfach mit der Keramik-Manufaktur von Willi Meimerstorf zusammen.¹⁰⁹ Dass Schneider für Meimerstorf zwischen 1923 und 1925 drei Projekte erarbeitete, von denen schließlich der Umbau der Keramischen Fabrik in Hamburg-Wandsbek umgesetzt werden konnte, könnte durchaus auf den Kontakt zwischen Meimerstorf und Kuöhl beziehungsweise Kuöhl und Schneider zurückzuführen sein.¹¹⁰

¹⁰⁷ Siehe dazu die vorhandenen Bilder der Jury der Hamburgischen Sezession: u. a. in: Jaeger/Steckner 1983, S. 106 u. S. 116; Asseyer, „Ausstellungen“, 1992, S. 184–192, hier S. 188; Joppien 2015, S. 232–253, hier S. 232.

¹⁰⁸ RICHARD KUÖHL (1880–1961), geb. in Meißen, Bildhauer; 1896–1900 handwerkliche Ausbildung in einer Modellfabrik für Porzellan, Öfen u. Fliesen; 1900–02 Mitarbeit ebenda; 1902–05 Ausbildung zum Bildhauer in der Dresdner Kunstgewerbeschule; 1905/06 Mitarbeit in der bau-chemischen Versuchsanstalt Dr. Julius Bidtel; 1906 Umzug nach Berlin, erst Anstellung, dann Selbständigkeit; 1912 Umzug nach Hamburg; siehe u. a. Schmidt 1929, S. I–XVI; Jaeger, *Architekturplastik*, 1998, S. I–XVI; Weimar 2003, S. 118f; Rump 2013, S. 257.

¹⁰⁹ Siehe Verzeichnis der Tafeln in: Schmidt 1929, o. S. u. Jaeger, *Architekturplastik*, 1998.

¹¹⁰ Dass sich Schneider für Kuöhls Werk interessiert hat, belegt der in Schneiders Bibliotheksliste aufgeführte Titel: „Plastik, Richard Kuöhl“. Es handelt sich hier wohl um die oben genannte

Zwar nicht direkt über die Hamburgische Sezession, dafür über die Altonaer Künstlerkreise ergaben sich zwei weitere für Schneider bedeutende Bekanntschaften. Und wiederum könnte hier Jakob Detlef Peters den ersten Kontakt hergestellt haben. Wie bereits erwähnt war Peters ab 1920 als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Altona tätig. An der gleichen Schule unterrichtete auch der Bildhauer August Henneberger, den Paul Theodor Hoffmann 1929 als „Senior der Altonaer Plastiker“ beschrieben hat.¹¹¹ Der Bildhauer und Schneider scheinen sich gut verstanden zu haben, denn ab 1921, spätestens 1922 wohnte der Architekt nicht mehr bei Peters (dessen kleines Reihenhaus mit der inzwischen siebenköpfigen Familie ausgelastet war), sondern im Haus Hennebergers an der Lindenallee 11 in Othmarschen.¹¹² Bis zur Übersiedlung der Familie Schneider in das von ihm entworfene Wohnhaus an der Osdorfer Chaussee in Osdorf sollte dies Schneiders Wohnort bleiben.

Eine Schülerin Hennebergers war Elise „Ite“ Michaelsen. Sie war in zweiter Ehe mit Hermann Michaelsen, Inhaber einer Eisen- und Stahlgießerei in Altona, verheiratet. Die Bildhauerin war mit Henneberger auch privat befreundet und hat wahrscheinlich in diesem Zusammenhang Bekanntschaft mit Schneider gemacht. So kam es, dass das Ehepaar Michaelsen den jungen Architekten in Zusammenhang mit dem 1922/23 erfolgten Kauf eines waldigen Grundstücks hoch über dem Falkensteiner Ufer in Blankenese mit der Projektierung eines Wohnhauses beauftragte.¹¹³ Ite Michaelsen war eine Bauherrin, die sich in die

Publikation von Schmidt aus dem Jahr 1929, die Jaeger 1998 neu herausgegeben hat; siehe Schmidt 1929; Jaeger, *Architekturplastik*, 1998.

¹¹¹ Hoffmann 1929, Bd. 2, S. 548. AUGUST HENNEBERGER (1873–1961), geb. in Bad Kötzting, Bildhauer; Ausbildung u. a. an der Akademie der Künste in München; ab 1903 Leiter der Bildhauerklasse an der Handwerker- u. Kunstgewerbeschule Altona; siehe Hoffmann 1929, Bd. 2, S. 548; Thieme/Becker 2010 [1923], S. 49; Rump 2013, S. 190.

¹¹² Heute heißt die Straße Corinthstraße. Für diesen Hinweis danke ich Frau Erika Beilfuß vom Archiv Flottbek-Othmarschen e.V. Ab 1923 war Schneider (als Carl) auch unter dieser Anschrift im Altonaer Adressbuch eingetragen; siehe Adressbuch Altona, StaBi, <http://agora.sub.uni-hamburg.de/subhh-adress/digbib/view;jsessionid=683517178041CD8DD8AE26506BFE6D94.agora11?did=c1:928687&sdid=c1:928835> (CC BY-SA 4.0) (zuletzt aufgerufen 23. Mai 2020).

¹¹³ „Die Auffassung erfolgte am 21. November 1922, der Eintrag ins Grundbuch hingegen erst am 16. Mai 1923.“; Jaeger 2019, S. 14.

Entwicklung des Entwurfes einbrachte und schließlich auch eine Erweiterung des 1924 fertiggestellten Hauses Michael sen im Jahr darauf in eigener Regie in die Wege leitete. Obwohl Schneider schon zu Beginn seiner selbständigen Tätigkeit mit Bauten wie dem Bootshaus Hansa oder der Keramischen Fabrik Meimerstorf Aufsehen erregt hatte, nahm das Haus Michael sen einen ganz besonderen Stellenwert in seiner Vita ein, belegt es doch bis heute Schneiders Position in der Avantgarde der modernen Architektur.¹¹⁴ Oder in den Worten von Hermann Hipp: „Es [das Haus Michael sen] ist wohl das wichtigste Dokument für die Geschichte des ‘Neuen Bauens’ und der Villen der Avantgarde in den zwanziger Jahren, ja es ist das Fanal einer neuen Zeit in Hamburg“.¹¹⁵

Schneiders Vernetzung mit den ortsansässigen Künstlerkreisen ist aber nicht nur bezüglich seines beruflichen Fortkommens oder daraus entstandener Bauaufträge von Bedeutung, sondern auch bezüglich seiner eigenen künstlerischen beziehungsweise architektonischen Entwicklung. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie stark der Austausch mit Malern und Bildhauern beziehungsweise die regelmäßige Betrachtung von deren Werken Schneiders eigene Arbeiten beeinflusst haben. Gab es Eindrücke, die Schneider zeichnerisch beeinflussten? Wurde er allenfalls in der farblichen Gestaltung oder im volumetrischen Aufbau seiner Bauten durch diese Kontakte geprägt? Aufgrund mangelnder Kenntnis über die Häufigkeit und Zusammensetzung der Treffen kann nicht genau gesagt werden, wie stark eine allfällige Beeinflussung tatsächlich war. Dennoch sollte davon ausgegangen werden, dass Schneiders langjährige Einbettung in die wichtigsten Künstlervereinigungen Hamburgs und Altonas für sein eigenes Werk nicht ohne Folgen geblieben ist.

Berufsbezogene Netzwerke

Neben seinem Engagement für künstlerische Belange war Schneider in mehrere Berufsverbände eingebunden. Bereits erwähnt wurde seine frühe Aufnahme in

¹¹⁴ Haus Michael sen in Hamburg-Blankenese (1922–24), KSA, KS 17; siehe Kap. 5.2.1, S. 185–200.

¹¹⁵ Hipp, [o. Titel], 1992, S. 4–23, hier S. 6.

den Bund Deutscher Architekten,¹¹⁶ darüber hinaus war Schneider Mitglied des Deutschen Werkbundes, der Freien Akademie des Städtebaus und der Architektenvereinigung Der Ring. Der 1903 in Frankfurt gegründete Bund Deutscher Architekten (BDA) sah seine Aufgabe darin, „der Baukultur zu dienen und gemeinsam die hierfür notwendigen fachlichen, ehrenhaften und gesetzlichen Bedingungen herbeizuführen und sie der Allgemeinheit gegenüber zu gewährleisten.“¹¹⁷ Von vielen als elitärer Zusammenschluss künstlerisch ausgerichteter Architekten gesehen, engagierte sich der BDA in den ersten Jahren seines Bestehens jedoch insbesondere für grundlegende Bedürfnisse des Berufsstands wie etwa Vertrags- und Honorarbestimmungen, den Schutz der Berufsbezeichnung des Architekten, die Sicherung der Arbeitsbedingungen der Architekten oder die Bildung von Architektenkammern.¹¹⁸ Eine Mitgliedschaft im BDA stand für besonderes Berufsethos und diente als Qualitätsmerkmal, das für einen jungen Architekten wie Schneider mit Sicherheit von Vorteil war.

Während sich der BDA mit seiner Gründung von den praxisbezogenen Ingenieur- und Architektenvereinen abgrenzte, positionierte sich der 1907 formierte Deutsche Werkbund (DWB) als Gegenstück zum Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes beziehungsweise zum Kunstgewerbe-geschäft.¹¹⁹ So bezweckten beide Verbände, „die Position des Künstlers gegenüber dem Gewerbe zu stärken und den Entwurf als selbständige künstlerische Leistung durchzusetzen.“¹²⁰ Entsprechend dieser Überschneidungen erstaunt es nicht, dass zahlreiche – und auch prominente – Mitglieder sowohl im BDA als auch im DWB vertreten waren. Aufgrund seiner Interdisziplinarität war der Werkbund breiter aufgestellt und übte aufgrund seines nicht nur berufspoli-

¹¹⁶ Siehe Kap. 3.3.5, S. 101f.

¹¹⁷ Auszug aus der Gründungsproklamation des BDA, zit. n. Frielinghaus 2013, S. 6–11, hier S. 6.

¹¹⁸ Vgl. Reuter 2013, S. 4–9, hier S. 8.

¹¹⁹ Anders als beim BDA spielten jedoch bei der Gründung des DWB nicht nur Künstler, sondern auch Firmen eine wichtige Rolle. Entsprechend wurde die Gründungserklärung von 12 Künstlern u. 12 Firmen unterschrieben. Zur Gründung des DWB siehe Campbell 1989 [1978], S. 14–42.

¹²⁰ Pohl 2013, S. 16–19, hier S. 19.

tischen, sondern vor allem stark kulturpolitischen Ansatzes einen ganz anderen Einfluss aus als der BDA. Außerdem trug er mit diversen großen Ausstellungen wirkungsvoll zur Verbreitung seiner Ansichten bei; als prominenteste Beispiele seien hier die Werkbund-Ausstellungen in Köln von 1914 und diejenige in Stuttgart von 1927 genannt. Die Umstände von Schneiders Aufnahme in den Werkbund sind nicht zu klären, fest steht lediglich, dass Schneider ab 1928 Mitglied war.¹²¹

Einen weniger berufspolitischen, sondern vielmehr einen fachlich-inhaltlichen Zweck verfolgte die Gründung der Freien Deutschen Akademie des Städtebaues im Jahr 1922.¹²² So steht in ihrer Satzung, dass sie „die Förderung und Hebung des Städtebaues, Siedlungs-, Wohnungs- und des gesamten Verkehrswesens in Theorie und Praxis“ zum Ziel habe.¹²³ Die Tätigkeit der Akademie beschränkte sich vor dem Zweiten Weltkrieg vor allem auf die beinahe jährlich stattfindenden, in verschiedenen Städten abgehaltenen Hauptversammlungen, ihre Wirkung war entsprechend eingeschränkt. Karl Schneider wurde erstmals 1929 als Mitglied der Arbeitsgemeinschaft Niedersachsen verzeichnet, sein Eintritt in die Akademie könnte in Zusammenhang mit der in Hamburg 1927 abgehaltenen Jahrestagung der Vereinigung stehen.¹²⁴

¹²¹ Siehe Mitgliederverzeichnis nach dem Stande Ende April 1928, Deutscher Werkbund, 1928, Werkbundarchiv, Museum der Dinge, Berlin, S. 93. Im Verzeichnis von 1925 ist Schneider nicht vermerkt, für die Jahre 1926 u. 1927 gibt es keine Belege. Für diese Informationen danke ich Frau Rita Wolters vom Werkbundarchiv im Museum der Dinge, Berlin.

¹²² Zur Geschichte der Freien Deutschen Akademie des Städtebaues u. der aus ihr hervorgegangenen Deutschen Akademie für Städtebau, Reichs- u. Landesplanung bzw. Deutschen Akademie für Städtebau und Landesplanung (DASL) siehe Prager 1955; Düwel/Gutschow 2019.

¹²³ Satzung der Freien Deutschen Akademie des Städtebaues, §2, zit. n. Prager 1955, S. 53.

¹²⁴ Siehe Mitgliederverzeichnis der Niedersächsischen Arbeitsgemeinschaft von 1929, Privatsammlung, S. 2. Im Verzeichnis von 1927 war Schneider noch nicht aufgeführt, für 1928 liegt kein Verzeichnis vor. Diese Informationen u. weitere Hinweise zur Akademie verdanke ich Jörn Düwel von der HafenCity Universität Hamburg.

Architektenvereinigung Der Ring

Gänzlich anders war hingegen die Auswirkung der Architektenvereinigung Der Ring, der Karl Schneider ab 1926 angehörte.¹²⁵ Die Geschichte dieses Zusammenschlusses geht auf die Treffen mehrerer Architekten im Büro von Ludwig Mies van der Rohe zurück, die Hugo Häring rückblickend auf die Jahre 1923 und 1924 datierte.¹²⁶ Im Frühjahr 1924 trat dann eine Gruppe von Architekten aus dem Brandenburger Landesverband des BDA mit einem in der *Bauwelt* publizierten Beschluss an die Öffentlichkeit, in dem sie ihre Ablehnung gegen die immer noch anhaltende Entscheidungsmacht konservativer Kräfte bezüglich der Berliner Bauvorhaben äußerten – und sich damit offen gegen den früheren Stadtbaurat und nach seiner Amtszeit in der Kunstkommission vertretenen Ludwig Hoffmann stellten.¹²⁷ Neun der zwölf Unterzeichnenden des Beschlusses bildeten schließlich den als Zehnerring bekannten Zusammenschluss Berliner Architekten.¹²⁸

Nachdem sich im April 1926 die Brüder Hans und Wassili Luckhardt in einem Schreiben „Betr. Zusammenschluß der modernen Architekten“ für „eine feste Organisation“ ausgesprochen hatten, um „Einfluss auf die zuständigen behördlichen, sowie privaten Stellen im Reiche“ gewinnen zu können,¹²⁹ lud der Zehner-

¹²⁵ Zur Architektenvereinigung Ring siehe Kirsch 1987, S. 18f.; Blundell Jones 1999, S. 99–109; Joedicke/Lauterbach 2001 [1965], S. 10; Schirren 2001, S. 45–49.

¹²⁶ Siehe Schirren 2001, S. 45, Anm. 195 sowie Blundell Jones 1999, S. 99. HUGO HÄRING (1882–1958), geb. in Biberach an der Riß, Architekt; 1899–1903 Studium an den Technischen Hochschulen Stuttgart u. Dresden; 1904 praktische Tätigkeit in Stuttgart u. Ulm, Umzug nach Hamburg, Tätigkeit als angestellter Architekt; 1905–07 Lehrtätigkeit an der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg; 1906 Aufnahme der selbständigen Tätigkeit; 1915–1921 am Wiederaufbau Ostpreußens beteiligt; 1916–18 Kriegsdienst; 1921 Übersiedlung nach Berlin, vermehrt auch publizistische Tätigkeit; 1926–33 Sekretär der Architektenvereinigung Der Ring; 1935–43 Lehrtätigkeit u. Leitung der Reimann-Schule, später Kunst u. Werk. Private Schule für Gestaltung in Berlin; 1943 Umzug nach Biberach an der Riß; 1945/46 Leitung der Planungskommission für Südwürttemberg u. Hohenzollern; siehe Joedicke/Lauterbach 2001 [1965], S. 174; Blundell Jones 1999; Schirren 2001, S. 59–64.

¹²⁷ Zur Kritik Adolf Behnes an Hoffmann siehe Döhl 2004, S. 195f.

¹²⁸ Zur Namensgebung „Zehnerring“ trotz eigentlich nur neun Mitgliedern siehe Schirren 2001, S. 45. Dem Zehnerring gehörten Otto Bartning, Walter Curt Behrendt, Hugo Häring, Ludwig Hilberseimer, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Max u. Bruno Taut an.

¹²⁹ AdK, Sammlung Der Ring, Brief der Brüder Luckhardt an diverse Architekten, 8. April 1926, Sign. 01, S. 1.

ring kurz darauf zu einer Ende Mai 1926 stattfindenden Tagung nach Berlin ein.¹³⁰ An dieser nahmen mit Ausnahme von Hans Scharoun, Karl Schneider und Heinrich Tessenow alle eingeladenen Gäste teil. Die Tagung hatte „den Zusammenschluss aller fortschrittlichen Elemente der jüngeren und jüngsten Architekten-Generation“ zum Ziel und mündete in der Gründung der Architektenvereinigung Der Ring.¹³¹ Der Name war Programm – entsprach er doch der „Figur einer in sich geschlossenen Form ohne Spitze“¹³² – und ist, wie Matthias Schirren ausführt, auf den Architekten Martin Mächler zurückzuführen.¹³³

Hugo Häring wurde zum Sekretär der Vereinigung gewählt und kümmerte sich fortan von seinem Berliner Atelier aus um die Belange des Rings.¹³⁴ Die Vereinigung war weder Verein, noch hatte sie einen Vorstand, vielmehr hatte sie „Logencharakter, mit allen damit gegebenen Verpflichtungen der Mitglieder untereinander und nach aussen.“¹³⁵ Neue Mitglieder konnten nur bei einstimmigem Votum aufgenommen werden.¹³⁶ Die Finanzierung der Vereinigung und damit auch die Bezahlung des Sekretärs erfolgten über eine einmalige Beitritts-

¹³⁰ Eingeladen wurden Walter Curt Behrendt, Richard Döcker, Walter Gropius, Adolf Meyer, Otto Haesler, Adolf Rading, Hans Scharoun, Karl Schneider, Hans Soeder sowie Heinrich Tessenow; siehe AdK, Sammlung Der Ring, Bericht über die am 29. Mai 1926 in Berlin abgehaltene Tagung der Architekten-Vereinigung „Der Ring“ [Abschrift], Sign. 03, S. 1.

¹³¹ Ebd., S. 1.

¹³² „Architektenvereinigung ‘Der Ring‘“, in: *Die Form*, 1 (1926), H. 10, S. 225.

¹³³ Siehe Schirren 2001, S. 41. MARTIN MÄCHLER (1881–1958), geb. in Loham bei Straubing, Architekt u. Städtebauer; 1901–08 Auslandsaufenthalte u. a. in Ostasien, Rußland, Türkei, Frankreich, England u. Amerika; Niederlassung in Berlin; siehe Balg 1986. Wie Schirren darstellt, ist nicht nur der Name Der Ring auf Mächler zurückzuführen. Vielmehr gehörte Mächler schon bald nach Hugo Härings Umzug nach Berlin zu dessen Bekanntenkreis u. scheint sich mit diesem intensiv über architektonische u. städtebauliche Themen ausgetauscht zu haben – ein Einfluss, der sich schließlich auch auf Härings Engagement für den Ring auswirkte.

¹³⁴ Konkret waren dies: „Stellungnahme zu den Bauproblemen der Gegenwart. Siedlungsfragen. Städtebau. [...] Stellungnahme zur staatlichen und behördlichen Baukunst-Politik und Bauwirtschaft. [...] Archivierung, Nutzbarmachung und Austausch der technischen Erfahrungen der Mitglieder und Weiterverarbeitung derselben [...]. Ausstellungen. Publikationen [...]“ Bericht über die am 29. Mai 1926 in Berlin abgehaltene Tagung der Architekten-Vereinigung „Der Ring“ [Abschrift], AdK, Sammlung Der Ring, Sign. 03, S. 2.

¹³⁵ Ebd., S. 2.

¹³⁶ So wurde zum Beispiel Marcel Breuer aufgrund von Gegenstimmen nicht aufgenommen; siehe Brief von Hugo Häring an Richard Döcker, 12. Juni 1948, AdK, Häring-Archiv, zit. n. Blundell Jones 1999, S. 109.

zahlung sowie über eine honorarbezogene Abgabe.¹³⁷ Anfang Juni 1926 wurden ausgesuchte Architekten zum Beitritt in die Vereinigung eingeladen – Karl Schneider war auch dieses Mal unter den Adressaten des Schreibens und wurde neben 26 weiteren Architekten zu einem Mitglied von Der Ring.¹³⁸

Zu den Aktivitäten des Rings gehörten neben dem regen Austausch seiner Mitglieder untereinander vor allem auch die Verbreitung der modernen Architekturauffassung über Veröffentlichungen und Ausstellungen. Forderten die Brüder Luckhardt 1926 im Vorfeld der Ring-Erweiterung noch ein eigenes Publikationsorgan für die modernen Architekten, so entschied sich Der Ring aus praktischen Gründen schließlich dazu, die Arbeiten seiner Mitglieder (und auch anderer Vertreter des Neuen Bauens) in einer monatlichen Beilage zur *Bauwelt* zu publizieren. Sie hatte den Namen *Der Neue Bau. Veröffentlichungen der Architektenvereinigung 'Der Ring'* und wurde von Ludwig Hilberseimer sowie Hugo Häring betreut.¹³⁹ Insgesamt erschienen 25 Ring-Beilagen, die vor allem bezüglich der fotografischen Darstellung der gezeigten Bauten neue Wege gingen.¹⁴⁰ Daniel Weiss schreibt dazu im Zusammenhang mit späteren CIAM-Beilagen der *Bauwelt*: „Qualitativ hochstehende, ganzseitige Einzelbilder brachten die eigenständigen ästhetischen Reize der Fotografien zur Geltung, und in beinahe filmischen Abfolgen wurden die Gebäude aus allen möglichen Perspektiven beleuchtet.“¹⁴¹ Diese neuartige Darstellung wurde ganz bewusst eingesetzt. Die meisten

¹³⁷ Die Abgabe lag angepasst an die Einnahmen bei einem, zwei u. drei Prozent des jährlichen Brutto-Honorars; siehe Bericht über die am 29. Mai 1926 in Berlin abgehaltene Tagung der Architekten-Vereinigung „Der Ring“ [Abschrift], AdK, Sammlung Der Ring, Sign. 03, S. 3.

¹³⁸ Häring zählte in einem Schreiben als Mitglieder auf: Otto Bartning, Walter Curt Behrendt, Peter Behrens, Richard Döcker, Walter Gropius, Hugo Häring, Otto Haesler, Ludwig Hilberseimer, Arthur Korn, Karl Krayl, Hans Luckhardt, Wassily Luckhardt, Ernst May, Erich Mendelsohn, Adolf Meyer, Ludwig Mies van der Rohe, Bernhard Pankok, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Soeder, Hans Scharoun, Walter Schilbach, Karl Schneider, Bruno Taut, Max Taut, Heinrich Tessenow u. Martin Wagner; siehe AdK, Sammlung Der Ring, Schreiben des Sekretariats der Architektenvereinigung „Der Ring“, 12. Juli 1926, Sign. 07, S. 1.

¹³⁹ Die Beilagen erschienen von August 1926 bis März 1929; siehe Weiss 2010, S. 38–57, hier S. 50.

¹⁴⁰ Präsentation von Schneiders Werken: *Der neue Bau. Veröffentlichung der Architektenvereinigung 'Der Ring'*, Beilage zu *BW* 19 (1928), H. 8, S. 3–8 u. zu *BW* 20 (1929), H. 9, S. 1–8.

¹⁴¹ Weiss 2010, S. 38–57, hier S. 50.

dieser Bilder fertigte der Berliner Fotograf Arthur Köster an,¹⁴² der zu diesem Zweck eigens geschult wurde. In diesem Zusammenhang spricht Schirren der Vereinigung stark propagandistische Züge zu, die sich den aktuellen Medien und deren Gepflogenheiten anpasste und damit auch erfolgreich operierte.¹⁴³ Neben Beiträgen in Zeitschriften wurden mehrfach auch gezielt Arbeiten von Ring-Mitgliedern in Büchern präsentiert. So forderte der Ring-Sekretär Häring zum Beispiel im August 1926 die Mitglieder auf, Material (und auch Hinweise auf gute Beispiele anderer Architekten) für Bruno Tauts Publikation *Bauen. Der Neue Wohnungsbau* beizusteuern.¹⁴⁴

Ein weiteres wichtiges Tätigkeitsfeld des Rings stellten zudem Ausstellungen dar, an denen die Ring-Mitglieder ihre Arbeiten präsentieren konnten. So veranstaltete der Ring zum Beispiel zusammen mit der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Handwerkskultur, mit Erna Meyer und Hilde Grünbaum-Sachs in Berlin die Ausstellung *Die neue Küche*, in deren Rahmen die aus Einheitsmöbeln bestehende und flexible „R-Küche“ von Hugo Häring und Ludwig Hilberseimer gezeigt wurde.¹⁴⁵ Als weiteres Beispiel sei eine Sonderausstellung anlässlich der Großen Berliner Kunstausstellung 1927 erwähnt, bei der mehrere Ring-Architekten ihre städtebaulichen, auf einem Plan von Martin Mächler von 1917 aufbauenden Vorschläge für den Durchbruch durch die Ministergärten zeigten.¹⁴⁶ Und

¹⁴² ARTHUR KÖSTER (1890–1965), geb. in Pausa, Fotograf; 1915–18 Kriegseinsatz, 1917 Beginn einer Ausbildung zum Fotografen innerhalb der Fernmeldeeinheit, Kriegsberichterstattung, außerdem Begegnung mit Günther Wasmuth, dem Chef des Berliner Ernst Wasmuth Verlages; 1919 Umzug nach Berlin; 1920 Abschlussprüfung der Fotografenlehre; 1920/21–1926 Chef-Fotograf bei Wasmuth; 1926 Aufnahme der selbständigen Tätigkeit; 1931 Meisterprüfung im Fotografenhandwerk; siehe Stöneberg 2009, S. 21–56.

¹⁴³ Vgl. Schirren 2001, S. 46.

¹⁴⁴ Siehe AdK, Sammlung Der Ring, Schreiben des Sekretariats der Architektenvereinigung „Der Ring“, 30. August 1926, Sign. 11. Der Ring fungierte bei dieser Publikation als Herausgeber; siehe Taut, *Bauen*, 1927. Neben zahlreichen Ring-Mitgliedern, Schneider war mit der Arbeitersiedlung in Neumünster (1921/22, KSA, KS 12) vertreten, präsentiert das Buch auch Bauten französischer, österreichischer, niederländischer, dänischer, belgischer u. amerikanischer Architekten. ¹⁴⁵ Siehe „Die neue Küche“, nicht zuordenbarer Zeitschriftenartikel, o. D., AdK, Sammlung Ludwig Hilberseimer, Sign. 11, S. 1f.

¹⁴⁶ Siehe Berg, [Max?], „Der neue Geist im Städtebau auf der Grossen Berliner Kunstausstellung“, in: *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*, 8 (1927), H. 3, S. 41–50; Häring, Hugo, „Die Sonderausstellung städtebaulicher Projekte Gross-Berlins in der Grossen Berliner Kunstausstellung, veranstaltet von der Architekten-Vereinigung 'Der Ring'“, in: *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*,

schließlich sei die Beteiligung von Ring-Architekten an der vom Deutschen Werkbund initiierten Mustersiedlung am Stuttgarter Weißenhof genannt, in deren Vorfeld es zu Kompetenzstreitigkeiten zwischen dem Werkbund und dem Ring sowie schließlich zum Rückzug Härings und damit der von ihm vertretenen Vereinigung kam.¹⁴⁷ Nichtsdestotrotz waren zahlreiche Ring-Mitglieder, von denen ja auch viele Werkbund-Mitglieder waren, in die Erstellung der Mustersiedlung involviert, allen voran Ludwig Mies van der Rohe, der die künstlerische Leitung innehatte.¹⁴⁸ Karl Schneider war an der Mustersiedlung nicht beteiligt; es ist zu vermuten, dass er nicht angefragt wurde, da er 1926, also im Jahr der Siedlungsvorbereitung, noch keine größeren Projekte vorweisen konnte.¹⁴⁹ Er war jedoch an der begleitenden Ausstellung mit Fotos einiger seiner Bauten und Entwürfe vertreten.¹⁵⁰

Im Laufe der Jahre kam es, so Bruno Taut in einem Schreiben an Häring, innerhalb des Rings vermehrt zu Spannungen und Konflikten.¹⁵¹ Taut äußert sich im Weiteren dahingehend, dass zu Beginn im gemeinsamen Kampf für das Neue Bauen die Bindung der Mitglieder stark war und sich diese angesichts der allmählich einsetzenden Akzeptanz der modernen Architektur lockerte und veränderte. Auch Tauts Bruder Max schreibt in einem Rückblick auf den Ring, dass dieser sich aufgelöst habe, da er nicht mehr nötig gewesen sei: „die neue Architektur hatte Anerkennung gefunden.“¹⁵² Aufgelöst hatte sich der Ring aber nicht

8 (1927), H. 3, S. 50–55; Diehl, Gustav Eugen (Hg.), *Grosse Berliner Kunstausstellung 1927. Veranstaltet vom Kartell der vereinigten Verbände Bildender Künstler Berlins e. V. im Landesausstellungsgebäude*, aus der Reihe *Veröffentlichungen des Kunstarchivs*, Berlin 1927.

¹⁴⁷ Siehe Schirren 2001, S. 46ff.

¹⁴⁸ Am Weißenhof vertretene Ring-Mitglieder: Peter Behrens, Richard Döcker, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun, Bruno Taut u. Max Taut.

¹⁴⁹ In den Auflistungen von Kirsch ist zwar ein Schneider genannt, doch handelt es sich um WALTER SCHNEIDER (1902–1983), geb. in Reutlingen; Designer u. Architekt; siehe Kirsch 1987, S. 221.

¹⁵⁰ Vgl. Jaeger 2019, S. 69f.

¹⁵¹ Siehe Brief von Bruno Taut an Hugo Häring, 2. September 1929, AdK, Sammlung Der Ring, Sign. 38, S. 3.

¹⁵² Brief von Max Taut an Jürgen Joedicke, 13. Februar 1964, AdK, Max-Taut-Archiv, Sign. 1229, S. 2.

aufgrund seiner Überflüssigkeit, sondern – wie so viele Vereine und Vereinigungen – 1933 im Zuge der Gleichschaltung.

Wenn auch der Ring als Vereinigung nicht einmal zehn Jahre lang bestand, so ist die Wirkung dieses Zusammenschlusses nicht zu unterschätzen. Peter Blundell Jones spricht diesbezüglich von der politischen Wirkung der Vereinigung, die sich unter anderem 1927 im Rahmen der Wahl Gropius' in den Vorstand des BDA und mehr noch 1926 in der Berufung von Martin Wagner zum Stadtbaurat Berlins gezeigt hat.¹⁵³ Wagner stellte sich ganz in den Dienste des Neuen Bauens und ließ eine Vielzahl von Großsiedlungen von Architekten wie Walter Gropius, Hugo Häring, Ludwig Mies van der Rohe oder Hans Scharoun realisieren. Außerdem hatte der Ring Vorbildcharakter für spätere Gruppierungen – wie zum Beispiel auch für die im Folgenden erwähnten Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) – und war über seine Mitglieder weit und gut vernetzt. Denn mit Walter Curt Behrendt als Herausgeber der Werkbund-Zeitschrift *Die Form*, Ludwig Mies van der Rohe und Walter Gropius im Vorstand des Werkbundes, Mies als künstlerischem Leiter der Weißenhofsiedlung in Stuttgart und Gropius als Vorstandsmitglied des BDA ab 1927 waren Ring-Architekten und mit ihnen eine progressive Architekturauffassung an zahlreichen Schlüsselstellen vertreten.

Über das Engagement von Karl Schneider innerhalb des Rings ist kaum etwas bekannt.¹⁵⁴ Schneider war das einzige Ring-Mitglied aus dem norddeutschen Raum und dürfte schon aufgrund der Distanz beziehungsweise aus Zeitgründen

¹⁵³ Siehe Blundell Jones 1999, S. 99 u. S. 101f. MARTIN WAGNER (1885–1957), geb. in Königsberg, Architekt, Stadtplaner; 1905 u. 1909/10 Studium in Berlin u. Dresden; 1908/09 Mitarbeit bei Hermann Muthesius; 1911 Mitarbeit in der Hochbaudeputation Hamburg; 1911–1914 Leiter des städtischen Bauamts Rüstringen; 1914–18 Atelierleiter beim Verband Groß-Berlin; 1915 Promotion, vermehrt Beiträge in Fachzeitschriften; 1918 Kriegsdienst; 1918–20 Stadtbaurat in Schöneberg; 1920–25 Geschäftsführer des Verbands sozialer Baubetriebe; ab 1924 Geschäftsführer, ab 1925 Leitender Direktor der Deutschen Wohnungsfürsorge A. G. (DEWOG); 1926–33 Stadtbaurat Berlins; 1935–38 Exil in der Türkei, Berater für Stadt- u. Landesplanungsfragen, Leiter des Städtebaus in der Türkei; 1938 Berufung als Professor für Städtebau nach Harvard; siehe u. a. Homann 1985, S. 158–178; Scarpa 1986 [1983].

¹⁵⁴ Leider ist auch nicht bekannt, auf wessen Empfehlung hin der 1926 noch junge Architekt Schneider zu einer Mitgliedschaft kam.

nicht regelmäßig an den Treffen in Berlin und Breslau teilgenommen haben. Einen Hinweis auf ein nachlassendes Engagement der nicht aus Berlin stammenden Ring-Mitglieder gibt Bruno Taut in einem Schreiben an Hugo Häring, in dem er die „fast geschlossene Nichtbeteiligung einer auf angeblich hohen menschlichen und beruflichen Bindungen beruhenden Gemeinschaft an der Beerdigung eines ihrer gestorbenen Mitglieder [Adolf Meyer]“ beklagt und darauf hinweist, „dass der Weg nach Frankfurt am Main von Stuttgart, Dessau, Magdeburg, Hamburg, Celle, Kassel usw. nicht weiter ist als von Berlin, und dass man überhaupt in solchem Falle eine grössere Verpflichtung hat hinzufahren, als wenn es sich um irgend einen Kongress handelt.“¹⁵⁵ Schwierig könnte für Schneider gewesen sein, dass er in einigen Belangen offensichtlich die Haltung zumindest von Ring-Sekretär Häring nicht teilte. So hielt Schneider zum Beispiel an seiner Zusammenarbeit mit dem Fotografen Ernst Scheel fest, obwohl der Ring eigentlich Arthur Köster für die Anfertigung von Bildern vorsah. Auch als der Ring 1926 entschlossen hat, nicht nur Werner Hegemann, sondern auch de Fries nicht mehr mit Material zu bedienen, wird Schneider sich der Haltung der Vereinigung widersetzt haben.¹⁵⁶ Auch Härings kritische Haltung gegenüber der Reichsforschungsgesellschaft (RFG) dürfte Schneider, der ja immerhin mehrfach für die RFG Projekte entwarf und auch zwei Bauten für sie realisiert hat, in einen Interessenskonflikt versetzt haben.¹⁵⁷ Und trotzdem: Die Mitgliedschaft im angesehenen Ring bot dem jungen und in Hamburg aufgrund seiner radikalen Modernität singulären Karl Schneider Unterstützung und Rückhalt, war eine

¹⁵⁵ Brief von Bruno Taut an Hugo Häring, 2. September 1929, AdK, Sammlung Der Ring, Sign. 38, S. 3.

¹⁵⁶ Ob überhaupt und wie lange der Boykott gegen de Fries währte, ist nicht bekannt.

¹⁵⁷ Häring kritisierte an einer Tagung der Reichsforschungsgesellschaft 1929 „the excessive application of scientific techniques“; Blundell Jones 1999, S. 81. Von Schneider entworfene bzw. ausgeführte Projekte für die RFG: Projekt Versuchsbau Reichsforschungsgesellschaft in Hamburg (1928), KSA, KS 51; Projekt Reichsforschungsgesellschaft in Berlin (1928), KSA, KS 201; Wettbewerb Siedlung Haselhorst in Berlin-Spandau (1928/29, zus. mit Richard Tüngel), KSA, KS 21; Etagenwohnhäuser Rationell Jarrestadt in Hamburg-Winterhude (1928–30), KSA, KS 80. Bezüglich des Austritts aus der RFG äußerte sich Ernst May in einem Brief an Häring aufgrund der „ausserordentlichen Konsequenzen [von Mays Austritt] für die Stadt Frankfurt a. M.“ sehr kritisch; Brief von Ernst May an Hugo Häring, 16. Oktober 1929, AdK, Hugo-Häring-Archiv, Sign. 293, S. 3.

gute Möglichkeit zum Austausch und ermöglichte Kontakte über die Stadtgrenze hinweg.¹⁵⁸

CIAM – Congrès Internationaux d'Architecture Moderne

Als Zusammenschluss der Protagonisten des Neuen Bauens schien Der Ring die folgerichtige Vertretung Deutschlands in den 1928 gegründeten Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) darzustellen. Entsprechend wurde Der Ring – und später einzelne seiner Mitglieder – zu einer Teilnahme an der CIAM-Gründungsveranstaltung im schweizerischen La Sarraz eingeladen. Doch schon diese Einladung sorgte beim Ring beziehungsweise bei seinem Sekretär Häring für Unmut, bestand dieser doch darauf, dass ein 1927 in Stuttgart abgehaltenes Treffen als Gründungsveranstaltung der internationalen Vereinigung gelte und weitere Treffen mit dem Ring abzusprechen seien.¹⁵⁹ Schließlich nahmen Ernst May, Hugo Häring (anstelle des von den CIAM eingeladenen Gropius') und der Bauhaus-Direktor Hannes Meyer doch am Gründungskongress teil und wurden zu den Delegierten für Deutschland gewählt.

Die Spannungen zwischen dem Ring und den CIAM blieben indes bestehen, insbesondere zwischen deren Exponenten Häring und Le Corbusier. Zudem äußerten sich einige Ring-Mitglieder zunehmend kritisch gegenüber der am zweiten CIAM-Kongress in Frankfurt vertretenen funktionalistischen Haltung.¹⁶⁰ Trotz anfänglicher Vermittlungsversuche von Gropius kam es Ende 1930 schließlich anlässlich des dritten CIAM-Kongresses in Brüssel zum Eklat. Häring wurde als Delegierter abgewählt und durch Marcel Breuer ersetzt. Der Einfluss des Rings als Organisation innerhalb der CIAM wurde dadurch erheblich eingeschränkt,

¹⁵⁸ Über Schneiders persönliche Kontakte innerhalb des Rings ist nicht viel bekannt; ein Brief an u. einer von Hugo Häring zeugen von einem guten Verhältnis der beiden Architekten; siehe Brief von Hugo Häring an Senatsrat Adalbert Zinn, 13. Oktober 1930, Kunstgewerbeschule, StAHH, Bestand Landeskunstschule 544t., siehe dazu S. 148, Anm. 191 in diesem Kapitel; Brief Karl Schneider an Hugo Häring, 8. November 1937, AdK, Hugo-Häring-Archiv, Sign. 428. Ludwig Hilberseimer spielte in einer späteren Lebensphase von Schneider nochmals eine wichtige Rolle; siehe S. 168 in diesem Kapitel.

¹⁵⁹ Zu den Begebenheiten rund um die Teilnahme des Rings an den CIAM-Kongressen siehe Schirren 2001, S. 48f.; Harbusch et al. 2014, S. 162–195, hier S. 163ff.

¹⁶⁰ Siehe Blundell Jones 1999, S. 108f.

wenn auch mit May und später mit Gropius zwei Ring-Mitglieder eine führende Rolle innerhalb der CIAM übernahmen. Von der Bedeutung her verdrängten die CIAM nun den Ring; vor allem Gropius und der Kunsthistoriker Sigfried Giedion avancierten zur Schaltzentrale für die Belange des Neuen Bauens.¹⁶¹ Bereits im Januar 1931 sandte Gropius einen Brief an Giedion, in dem er Vorschläge für die neue deutsche Ländergruppe der CIAM auflistete; hierunter war auch Karl Schneider aufgezählt.¹⁶² Allerdings tauchte Schneider im Juni 1931 unter den Architekten, die die Einladung in die Ländergruppe akzeptiert hatten, nicht mehr auf.¹⁶³ Ob Schneider schließlich gar angefragt wurde oder eine Anfrage von sich aus abgelehnt hat, kann aufgrund mangelnder Belege nicht beantwortet werden.

Bewährte Kooperationen

Neben Kontakten über Vereinigungen oder Verbände profitierte Schneider auch von informellen Netzwerken, wie sie aufgrund von gemeinsamen Projekten, bewährten Kooperationen sowie gemeinsamen Interessen entstanden sind. Hier sei beispielsweise zum einen auf die häufige Zusammenarbeit mit der staatseigenen, 1923 gegründeten Gemeinnützigen Deutschen Wohnungsbau-Gesellschaft (G. D. W. G.) hingewiesen, die neben der Realisierung der Wohnanlage Heidburg in Hamburg-Winterhude zur Projektierung zahlreicher Projekt in und außerhalb Hamburgs geführt hat.¹⁶⁴ Für den Geschäftsführer der G. D. W. G.,

¹⁶¹ Diese Ablösung fand auch auf publizistischer Ebene statt; von August 1931 bis Ende 1932 gab die Bauwelt die Beilagen der *Internationalen Kongresse für Neues Bauen* heraus. Sie waren von Giedion verantwortet und orientierten sich stark an den früheren Ring-Beilagen; siehe Weiss 2010, S. 38–57, hier S. 47–55.

¹⁶² Siehe Brief von Walter Gropius an Sigfried Giedion, 24. Januar 1931, gta, Bestand 42, Sign. K-1931-Gropius-Giedion-4. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Daniel Weiss vom gta Archiv, ETH Zürich.

¹⁶³ Siehe liste der deutschen mitglieder der internationalen kongresse für neues bauen, gta, Bestand CIAM-Archiv, Mitgliederlisten, Typoskript 1 Bl./S., o. D. (ca. 1931). Zur deutschen Ländergruppe siehe Harbusch et al. 2014, S. 162–195, hier S. 164f.

¹⁶⁴ Für die Gemeinnützige Deutsche Wohnungsbau-Gesellschaft mbH (G. D. W. G.) projektierte Schneider Wohnblöcke in Erfurt (1927), KSA, KS 132; Wohnhäuser in Hamburg-Altona (1928) KSA, KS 50; Entwürfe für Lemgo, Salzuflen, München u. Altona (1928) KSA, KS 200; eine Geschoßwohnungsbauanlage in Berlin-Pankow (1928) KSA, KS 52; einen Wohnblock in Hamburg-Horn (1929) KSA, KS 27; einen Entwurf für Hamburg-Hammerbrook (1929) KSA, KS 253; Büromöbel für die G.D.W.G. (1929) KSA, KS 214. Bisher nicht geklärt werden konnte ein möglicher

Eduard Müller-Drenkberg, errichtete Schneider schließlich auch ein Wohnhaus.¹⁶⁵ Müller-Drenkberg war außerdem Mitbegründer der Deutschen Wohnungsbaugesellschaft (DEWOG) sowie für die Wohnungs-Beschaffungs-Aktiengesellschaft (WOBAG) tätig, für letztere entwickelte Schneider mehrere Einzelhaus- respektive Typenhausprojekte.¹⁶⁶ Zum anderen sei die Architektenvereinigung für fortschrittlichen Volkswohnungsbau gemeinnützige G.m.b.H (AVOBAU) aufgeführt, der bei ihrer Gründung 1926 die Architekten Berg & Paasche, Bomhoff, Distel & Grubitz, Dyrssen & Averhoff, Elingius & Schramm, die Gebrüder Gerson, Klement, Ostermeyer und Karl Schneider sowie der Hausmakler Edmund Wiener angehörten.¹⁶⁷ Ziel der Vereinigung war es, „die Lücke aufzufüllen, die zwischen den Planungen der Behörden einerseits und der privaten Bautätigkeit andererseits besteht.“¹⁶⁸ Konkret bedeutet dies, dass die AVOBAU aufbauend auf der Vorarbeit der Behörden (Modellmäßiges Bauen und Baupflege) „baureife Pläne für ganze Stadtteile“ ausarbeiten wollte, um das „Wachsen der Großstadt [...] bis in die letzten Verästelungen hinein in organische Bahnen“ zu lenken.¹⁶⁹ Die Vorteile in ihrer Arbeit sah die AVOBAU neben der Entlastung der zuständigen Behörden und einer Steigerung der künstlerischen Qualität der Bebauungen aufgrund einer größeren Einheitlichkeit vor allem auch in der Möglichkeit stärkerer Normierung und Typisierung, was zu wirtschaftlichen Vorteilen führen sollte. Direkt angesprochen wird in der Denkschrift AVOBAU der Bezug zum holländischen Städtebau, „wo gleichfalls die Planung ganzer Stadtteile einer beschränkten Anzahl von Architekten übergeben wird.“¹⁷⁰ Erklärte Absicht war es, mit der AVOBAU im Wohnungsbau neue Wege zu beschreiten und

Zusammenhang zwischen der G. D. W. G. u. der Deutschen Wohnungsbaugesellschaft (D. W. G.), für die Schneider weitere Projekte entworfen u. auch gebaut hat.

¹⁶⁵ Haus Müller-Drenkberg in Hamburg-Ohlstedt (1928/29) KSA, KS 20.

¹⁶⁶ Projekt Einfamilienhäuser WOBAG in Hamburg-Ohlstedt (1926) KSA, KS 9; Projekt WOBAG Typenhäuser o. O. (1926) KSA, o. Sign.; Projekt WOBAG Typenhäuser in Hamburg-Wohldorf (1927/28) KSA, KS 8; Projekt WOBAG Typenhäuser in Hamburg-Poppenbüttel (1928) KSA, KS 210.

¹⁶⁷ Siehe Denkschrift AVOBAU, StAHH, Bestand Baudeputation. Zur AVOBAU siehe auch Koch, „Geschosswohnungsbau“, 1992, S. 90–117, hier S. 91.

¹⁶⁸ Ebd., S. 1.

¹⁶⁹ Ebd., S. 3f.

¹⁷⁰ Ebd., S. 5.

damit auch Hamburgs Stellung in diesem Bereich zu stärken. Über das Bestehen der AVOBAU ist nur wenig bekannt. Schneider entwarf 1927 drei Projekte für die Vereinigung, welche jedoch alle nicht zur Ausführung gelangt sind.¹⁷¹ Außerdem war Schneider neben einigen Kaufleuten, den Architekten Bensel & Kamps, Paul A. R. Frank sowie Block & Hochfeld 1928 an der Gründung der Rationell Wohnhausgesellschaft m. b. H beteiligt und soll auch Anteile der Gesellschaft besessen haben.¹⁷² Für diese Gesellschaft erstellte Schneider einerseits die Etagenwohnhäuser Rationell am Rande der Jarrestadt in Hamburg-Winterhude, die als Teil einer Versuchssiedlung der Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bauwesen (RFG) neue, hier eine Skelettkonstruktion, und herkömmliche Bauweisen einander gegenüberstellte.¹⁷³ Zum anderen realisierte er in diesem Kontext die Etagenhäuser Rationell Lustberg in Hamburg-Fuhlsbüttel.¹⁷⁴ Zu erwähnen sei hier mit der Familie Praesent schließlich noch eine Bauherrschaft, die Schneider über die Jahre verschiedene Aufträge im privaten Bereich wie auch für die Firma Opel Dello zugesprochen hat.¹⁷⁵

4.2.3 Konkrete Arbeitsbedingungen

Karl Schneider unterhielt sein Architekturbüro in wirtschaftlich und politisch bewegten Zeiten. Zutreffend beschreibt Edith Oppens in ihrer Darstellung Hamburgs während der 1920er Jahre, dass man von den Jahren 1919 bis 1932 „noch nicht einmal die Hälfte als ‘normal’ bezeichnen“ könne, und bezieht sich damit

¹⁷¹ Projekt Avo-Bau in Hamburg (1927) KSA, KS 190; Projekt Avo-Bau Dulsberg in Hamburg-Dulsberg (1927) KSA, KS 191; Projekt Avo-Bau Pinneberger Chaussee in Hamburg-Eidelstedt (1927) KSA, KS 193.

¹⁷² Für die Informationen zu Rationell danke ich Dirk Schubert herzlich.

¹⁷³ Etagenhäuser Rationell Jarrestadt in Hamburg-Winterhude (1928–31) KSA, KS 80.

¹⁷⁴ Etagenhäuser Rationell am Lustberg in Hamburg-Fuhlsbüttel (1929–31) KSA, KS 97.

¹⁷⁵ Der Kaufmann Hans-Rudolf Praesent war Chef der Firma Ernst Dello & Co., der Opel-Generalvertretung in Nordwestdeutschland. Inneneinrichtung Junggesellenwohnung Praesent in Hamburg-Harvestehude (1923) KSA, o. Sign.; Innenraumgestaltung Haus Praesent in Hamburg-Winterhude (1923) KSA, KS 140; Ladenumbau Opel Dello in Hamburg-Altstadt (1929) KSA, KS 101; Werkstatthalle Opel Dello in Hamburg-Barmbek (1930) KSA, KS 113; Haus Praesent in Hamburg-Winterhude (1932) KSA, KS 78; Ladenumbau Opel Dello in Hamburg-Neustadt (1934) KSA, KS 114; Umbau Wohnung Praesent in Hamburg-Neustadt (1934/35) KSA, KS 115; Büro- u. Lagerhaus u. Abstellhalle Opel Dello in Hamburg-Barmbek (1936) KSA, KS 126; Abstellhalle Opel Dello in Hamburg-Neustadt (1936/37) KSA, KS 116.



Abb. 11 Karl Schneider, um 1927

auf die enormen Notlagen und Schwankungen, denen die Weimarer Republik ausgesetzt war und auf welche später noch näher eingegangen wird.¹⁷⁶ Nach den schwierigen ersten Nachkriegsjahren und der enormen Inflation im Jahr 1923 stabilisierte sich die Wirtschaft dank ausländischer Hilfe um den Jahreswechsel 1923/24. In der Folge kam es zu einem sich innerhalb weniger Jahre realisierenden allgemeinen Wirtschaftsaufschwung. Mit Hilfs- und Finanzierungsprogrammen wurde nun der lange brachliegende Wohnungsbau vorangetrieben, um der herrschenden Wohnungsnot Herr zu werden. Entsprechend waren große Aufträge zu vergeben, von denen einige Architekten profitieren konnten – unter ihnen auch Karl Schneider, der angesichts der guten Auftragslage sein Büro in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre stark vergrößern musste. Auf dem Höhepunkt von Schneiders beruflichem Erfolg waren mehr als 40 Angestellte in seinem Büro beschäftigt.¹⁷⁷ Dabei baute Schneider weniger auf Absolventen Technischer Hochschulen, sondern stellte vor allem Schüler und Absolventen der Baugewerkschulen, die oft auch eine handwerkliche Ausbildung genossen hatten, an.¹⁷⁸ Und nur einer der Angestellten Schneiders, Fritz Schleifer, hat seine Ausbildung am Bauhaus absolviert.¹⁷⁹ Neben dem Büro an der Spaldingstraße betrieb Schneider auch eine Zweigstelle in Berlin sowie ein zweites Büro in Hamburg.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Oppens 1969, S. 27. Zu den wirtschaftlichen u. politischen Rahmenbedingungen von Schneiders Wirken siehe Kap. 5.1, S. 173–176.

¹⁷⁷ Siehe Wiedergutmachungsakte von Christel K. Schneider, StAHH, Bestand 351-11, Sign. 14253, S. 12. Zur Beschreibung von Schneiders Büro siehe Asseyer, „Karl Schneider“, 1992, S. 9–19, hier S. 10f.; Voigt 1992, S. 28–33.

¹⁷⁸ Siehe Asseyer, „Karl Schneider“, 1992, S. 9–19, hier S. 10f. Zusätzlich zu den bei Voigt genannten Mitarbeitern konnten Fritz Beckmann (siehe S. 164 in diesem Kapitel), Emil Bruhn (für diesen Hinweis danke ich Hermann Hipp bzw. Jörg Schilling), Carl Lang, Hellmut Lubowski (siehe Zukowsky 1994, S. 143) sowie Wilhelm Tuntke u. Heinrich Klumb (siehe Jaeger, *Heinrich de Fries*, 2001, S. 114) als Angestellte Schneiders ermittelt werden.

¹⁷⁹ FRITZ SCHLEIFER (1903–77), geb. in Pfaffenhofen, Architekt; 1922–24 Ausbildung am Bauhaus in Weimar, Architekturstudium in München, Mitarbeit in mehreren Architekturbüros, darunter bei Karl Schneider; 1930–33 u. wieder n. 1945 Lehrer an der Landeskunstschule in Hamburg (Vorkurs u. Architekturklasse); siehe Höhns 1988; Joppien/Bunge 2019, S. 64, S. 86–99, S. 128–137 u. S. 268f. Zu Fritz Schleifer siehe auch S. 148 in diesem Kapitel.

¹⁸⁰ Siehe Asseyer, „Karl Schneider“, 1992, S. 9–19, hier S. 16, Anm. 4. Gemäß den Berliner Adressbüchern führte Schneider jedoch nur 1930 ein Büro in Berlin, siehe Berliner Adreßbuch für das Jahr 1930, Berlin [1930], digital. durch die Zentral- u. Landesbibliothek Berlin, 2002,

Doch die Zeit des Aufschwungs sollte nur auf wenige Jahre beschränkt sein. Bereits 1928 begann sich eine erneute wirtschaftliche Krise abzuzeichnen. Sie kulminierte schließlich im Börsenkrach von Ende Oktober 1929, der die Great Depression in Amerika sowie die Weltwirtschaftskrise auslöste. Über den Zusammenbruch des Außenhandels bekamen auch Deutschland und vor allem der Hamburger Hafen sowie die von ihm abhängenden Industrien seine Folgen zu spüren. Doch auch das ausschließlich auf den deutschen Binnenmarkt konzentrierte Handwerk hatte die Konsequenzen der Depression früh zu tragen. Büttner schreibt dazu: „Nachdem es [das Baugewerbe] 1928 durch die Errichtung großer öffentlicher und gewerblicher Zweckbauten und vor allem eine sehr intensive Wohnbautätigkeit eine ausgesprochen gute Konjunktur erlebt hatte, mußte es 1929 erste Rückschläge hinnehmen. Der Umfang des Wohnungsbaus verringerte sich um ein knappes Fünftel. Öffentliche Aufträge wurden wegen der allgemeinen schlechten Finanzverhältnisse ebenfalls seltener vergeben.“¹⁸¹ Ab Sommer 1931 wurde das Baugewerbe in Deutschland fast komplett ausgebremst, nach Büttner waren damals 80 bis 95% des Bau- und Baunebengewerbes ohne Beschäftigung.¹⁸²

Auch Karl Schneider und sein Büro erreichte die Krise mit voller Wucht, Schneider musste folglich bereits 1929 erste Mitarbeiter entlassen.¹⁸³ 1929/30 hatte das Büro noch zahlreiche früher begonnene Aufträge umzusetzen und zu beenden, doch fällt auf, dass sich ab 1929 die Wettbewerbsteilnahmen wieder häuften und nur wenige neue Bauaufträge – oder wenn, dann eher kleinere – verzeichnet sind. Umfangreiche Projekte wurden auf Eis gelegt oder ganz abgesagt. Im Herbst 1930 musste Schneider bei einem Projekt gar auf das umfangreiche

<https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:109-1-3955025> (zuletzt aufgerufen: 23. Januar 2019) unter Königgrätzerstraße 99. Das zweite Atelier in Hamburg erwähnt Schneider in einem Zeugnis für Fritz Beckmann, [Zeugnis] o. Titel, 29. Mai 1931, Privatsammlung, o. Sign.

¹⁸¹ Büttner 1982, S. 135.

¹⁸² Vgl. Büttner 1982, S. 135. Begründet war der Zusammenbruch der deutschen Wirtschaft unter anderem in der deutschen Bankenkrise, die mit der Krise der Darmstädter und Nationalbank K.G. (Danatbank) zusammenhing.

¹⁸³ Siehe Asseyer 1992, „Karl Schneider“, S. 9–19, hier S. 13.

Honorar für bereits erbrachte Leistungen verzichten.¹⁸⁴ Was öffentliche Bauaufträge betrifft, so konnte Schneider die Umsetzung des Ausstellungsgebäudes für den Kunstverein 1930 nur unter Verzicht auf sein Honorar und einer persönlichen Geldeinlage ermöglichen, das von ihm über längere Zeit bearbeitete Projekt für die Kammerspiele wurde 1931 aufgrund der wirtschaftlichen Lage sistiert.¹⁸⁵

4.2.4 Lehrtätigkeit an der Landeskunstschule

Vor dem Hintergrund der allgemeinen wirtschaftlichen Krise stellte Schneiders Lehrtätigkeit an der Hamburger Landeskunstschule für den Architekten nicht nur ein willkommenes neues Tätigkeitsfeld, sondern vor allem auch eine dringend notwendige finanzielle Absicherung dar.¹⁸⁶ Nach der Pensionierung des langjährigen Direktors der Landeskunstschule, Richard Meyer, hatte das Lehrerkollegium Karl Schneider als dessen Nachfolger vorgeschlagen. Es ist wohl vor allem wirtschaftlichen Überlegungen geschuldet, dass der Senat trotz dieses deutlichen Votums schließlich den Kunsthistoriker und Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Max Sauerlandt, auf Anfang Februar 1930 zum kommissarischen Leiter der Landeskunstschule berufen hat.¹⁸⁷ In seiner Doppelfunktion konnte Sauerlandt die gewünschte Verbindung zwischen Muse-

¹⁸⁴ Es handelte sich hier um ein nicht näher definiertes Projekt der G. D. W. G. Schneider verzichtete auf sein Honorar von 6 000 RM sowie auf seine Anteile in der Höhe von 80 000 RM zugunsten der Hamburgischen Beleihungskasse, dies allerdings im Glauben, dass ein anderer Bauträger das Projekt weiterführen würde; siehe Abschrift aus Ehescheidungsakte des Lg Altonas, März 1935, einges. als Kopie im DAHH, Akten Schneider, o. Sign.

¹⁸⁵ Kunstaussstellungsgebäude des Kunstvereins in Hamburg-Rotherbaum (1927, 1929/30), KSA, KS 134, KS 135 (Wettbewerb) u. KS 18 (Bau); siehe Koch, „Werkauswahl“, 1992, S. 118–183, S. 165–175. Projekte u. Wettbewerb Kammerspiele in Hamburg-Rotherbaum (1927–31), KSA, KS 29; siehe Koch, „Werkauswahl“, 1992, S. 118–183, hier S. 176–183.

¹⁸⁶ Die Umstände von Schneiders Anstellung u. seine Tätigkeit an der Landeskunstschule beschreibt Koch ausführlich; siehe Koch 1989, S. 193–210; ders., „Jahre“, 1992, S. 20–27.

¹⁸⁷ MAX SAUERLANDT (1880–1934), geb. in Berlin, Kunsthistoriker; Studium der Klassischen Philologie u. der Kunstgeschichte in Marburg, München u. Berlin; 1903 Promotion bei Heinrich Wölfflin; 1905–08 wissenschaftl. Mitarbeiter im Hamburger Museum für Kunst u. Gewerbe, 1908–14 Leitung des Städtischen Museums für Kunst u. Kunstgewerbe Halle in Schloss Moritzburg; Kriegsdienst; 1919 bis 1933 Direktor des Museums für Kunst u. Gewerbe in Hamburg, 1930–33 Leiter der Landeskunstschule in Hamburg; siehe u. a. Haar 1974, S. 545–596; Seckendorff 1983, S. 68–76; Fischer 1998 [1923], S. 86f; Baumann 2002; Mayr 2003, S. 359ff.; Joppien/Bunge 2019, S. 45–50.

um sowie Schule herstellen und vertrat beide Institutionen anhand zahlreicher Ausstellungen, aber auch mehrerer Schriftbeiträge wirksam in der Öffentlichkeit.¹⁸⁸

Zum Jahresende 1930 konnte Sauerlandt drei durch Pensionierungen frei gewordene Stellen neu besetzen. Zum einen stellte er den Maler und Pädagogen Alfred Ehrhardt sowie den Architekten Fritz Schleifer ein, um über sie eine Vor-klasse im Sinne des Bauhauses zu etablieren.¹⁸⁹ Zum anderen berief er als Ersatz für den Innenarchitekten Adolph Beune Karl Schneider an die Landeskunstschule, um so die Architektenausbildung zu verstärken. Dem Beginn von Schneiders Lehrtätigkeit gingen langwierige Verhandlungen voran, die sich aufgrund von später nicht bestätigten Vorwürfen bezüglich baulichen Mängeln bei zweien von Schneiders Bauten in die Länge gezogen haben.¹⁹⁰ Schließlich schaltete sich noch Hugo Häring in die Verhandlungen ein und empfahl seinen Ring-Kollegen im festen Glauben, „daß er als Lehrer den Schülern starke Anregungen geben würde [...]“¹⁹¹

So erhielt Schneider Anfang November 1930 endlich seinen Vertrag mit der Landeskunstschule, der ihm eine Anstellung für fünf Jahre und den Titel eines Professors garantieren sollte. Zudem durfte der Architekt weiterhin als freischaffender Architekt sein eigenes Büro führen. Schneider versinnbildlichte die

¹⁸⁸ So wurden zum Beispiel einige Artikel Sauerlandts in der Hamburger Zeitschrift *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur* publiziert; der Kunsthistoriker vermittelte darin die gesellschaftliche Bedeutung des jeweils einer Zeit zuzuordnenden „Kunstwollens“ als Indikator für die Entwicklung einer Kultur. Vgl. Weller „Moderne Zeiten“, 1989, S. 173–192, hier S. 175.

¹⁸⁹ ALFRED EHRHARDT (1901–84), geb. in Triptis, Maler, Pädagoge, Fotograf, Dokumentarfilmer; Musikstudium am Seminar Weißenfels; freies Studium der Bildenden Künste in Gera u. Hamburg; 1924–30 pädagogische Tätigkeit im Landerziehungsheim Marienheim/Dahlenburg; 1928/29 Studium am Dessauer Bauhaus; 1930–33 Dozent für Materialstudien an der Landeskunstschule in Hamburg; 1933–36 Organist u. Chorleiter in Cuxhaven; ab 1933 Zuwendung zur Fotografie, ab 1937 zum Film; siehe Joppien/Bunge 2019, S. 64–69, S. 70–85 u. S. 250f. Zu Fritz Schleifer siehe S. 145, Anm. 179 in diesem Kapitel.

¹⁹⁰ Der entsprechenden Korrespondenz zwischen Schneider u. diversen offiziellen Stellen ist zu entnehmen, dass der Architekt auch Angebote von der Kunstgewerbeschule in Altona und einer nicht näher bezeichneten technischen Hochschule erhalten hatte; vgl. StAHH, Personalakte Karl Schneider, Sign. 361-3 A0510.

¹⁹¹ Brief von Hugo Häring an Senatsrat Adalbert Zinn, 13. Oktober 1930, Kunstgewerbeschule, StAHH, Bestand Landeskunstschule 544t.

Verbindung zwischen Kunst und Architektur, verfügte über enge Kontakte sowohl in den (Bau-) Behörden als auch in der Kunstszene, was für die Schule einen großen Gewinn bedeutete. Er nannte seinen Kurs „Architektur und Raumkunst“ und unterrichtete fortan zwei Klassen (Unter- beziehungsweise Oberstufe). Während die Schülerzahlen zu Beginn von Schneiders Lehrtätigkeit im tiefen zweistelligen beziehungsweise im einstelligen Bereich lagen und somit ein enger Kontakt zwischen Professor und Schülern möglich war, wurden den Architekturklassen später auf Anordnung des Arbeitsamtes arbeitslose Bauingenieure zur Weiterbildung zugeteilt.¹⁹² Zur Voraussetzung für die Aufnahme in seinen Kursus forderte Schneider „Architektur a) 3 jährige Büropraxis, oder b) Abschlussprüfung einer Baugewerksschule, oder c) Vorprüfung einer Technischen Hochschule. Raumkunst. Mindestens 2 jährige Lehrzeit im Fachgebiet.“¹⁹³

Als Lehrer war Schneider bei seinen Schülern sehr beliebt. Die Art und Behandlung der von ihm gestellten Aufgaben sind über Interviews mit einigen seiner Schüler bekannt und werden von Robert Koch eingehend beschrieben;¹⁹⁴ Schneider verteilte Aufgaben mit verschiedenen Schwierigkeitsgraden und führte seine Schüler so ihren Kenntnissen entsprechend an das Entwerfen heran. Neben Zeichnungen – der begnadete Zeichner Schneider beeindruckte seine Schüler sehr mit seinem Können¹⁹⁵ – spielte auch die Arbeit am Modell eine wichtige Rolle im Entwurfsprozess. Zusätzlich zeigte Schneider, selbst weiterhin aktiv in der Baupraxis tätig, im Rahmen von Exkursionen seinen Schülern anhand gebauter Beispiele, aber auch im Rahmen zum Beispiel der Bauausstellung in Berlin von 1931 worauf es ihm ankam. Doch nicht nur bei seinen Schülern hinterließ Schneider einen positiven Eindruck; so wünschte sich Max Sauerlandt den charismatischen Architekten als Nachfolger auf seinem Posten als Direktor der Landeskunstschule und tat diese Absicht denn auch anderen gegen-

¹⁹² Siehe Koch 1989, S. 193–210, hier S. 199.

¹⁹³ Schreiben von Karl Schneider, 3. Juni 1931, Personalakte Karl Schneider, HfbK, o. Sign. Schneider konnte diesen Anspruch jedoch nur bei neuen und nicht bei schon länger an der Schule eingeschriebenen Schülern durchsetzen.

¹⁹⁴ Siehe Koch 1989, S. 193–210, hier S. 199–202; ders., „Jahre“, 1992, S. 20–27, hier S. 24.

¹⁹⁵ Siehe Koch, „Jahre“, 1992, S. 20–27, hier S. 24.

über kund.¹⁹⁶ Die Lehrtätigkeit Schneiders könnte jedoch auch Rückwirkungen auf die eigene Arbeit des Architekten selbst gehabt haben; wie Rüdiger Joppien plausibel aufführt, könnten die von Schneider anlässlich der Ausstellung im Kunstverein gezeigten Typenmöbel im Zusammenhang mit einer Entwurfsaufgabe an der Landeskunstschule stehen.¹⁹⁷

4.2.5 Anerkennung und Ablehnung

Mit der Verwirklichung zahlreicher Bauten und den vielen erfolgreichen Wettbewerbsteilnahmen Schneiders nahm die Berichterstattung über den Architekten rasant zu. Schneiders Werk wurde in allen wichtigen Publikationen zum Neuen Bauen erwähnt, fand überregional und auch über den Einbruch seiner Bautätigkeit hinaus Beachtung.¹⁹⁸ Während die erste publizistische Nennung Schneiders als Mitarbeiter von Fritz Höger 1920 in der von seinem Freund Jakob Detlef Peters geleiteten Zeitschrift *Bau-Rundschau* erfolgte,¹⁹⁹ so waren es im späteren Verlauf von Schneiders selbständiger Tätigkeit vor allem Heinrich de Fries sowie Rolf Spörhase, die Schneider über ihre Artikel einer breiteren Öffentlichkeit vorstellten und seine Karriere damit maßgeblich unterstützten.

Die Freundschaft mit De Fries ist wie diejenige mit Peters auf die gemeinsame Zeit im Atelier Behrens zurückzuführen und hielt trotz unterschiedlicher Wohnorte über die Jahre an.²⁰⁰ De Fries war Schriftleiter der *Wasmuths Monats-*

¹⁹⁶ Siehe Richard Tüngel, Schreiben vom 19. August 1955, KSA, „Grolle-Akte“, o. Sign., S. 1.

¹⁹⁷ Vgl. Joppien 2015, S. 232–253, hier S. 243. Dafür spricht auch die Tatsache, dass einige Schneider-Möbel an der Landeskunstschule eingelagert wurden; siehe Korrespondenz zw. Firma Reinecke, der Landeskunstschule u. Karl Schneider im Dezember 1935, Personalakte Karl Schneider, HfbK, o. Sign.

¹⁹⁸ Vgl. Jaeger 1992, S. 34–46. Eine Ergänzung zu Jaegers Darstellung ist außerdem im einleitenden Kapitel erwähnt, siehe Kap. 1.1, S. 11.

¹⁹⁹ Die erste Nennung Schneiders erfolgte in einem Artikel über den Wettbewerb zum Hygiene-Museum in Dresden, der von Hugo Koch verfasst wurde. Dieser kannte Schneider wohl bereits zu diesem Zeitpunkt über das Projekt für ein Ausstellungsgelände in Hamburg, siehe *BRS*, 11 (1920), H. 44/45, S. 187–199, hier S. 188 u. 194. Zum Ausstellungsgebäude S. 107f. in diesem Kapitel.

²⁰⁰ Zu Heinrich de Fries siehe Kap. 3.3.3, S. 82, Anm. 109, zum publizistischen Wirken de Fries' siehe Jaeger, *Heinrich de Fries*, 2001. Von der persönlichen Beziehung der beiden Architekten zeugt heute noch der vertraute Ton in den wenigen noch existierenden Briefen von de Fries an Schneider; siehe Briefe von Heinrich de Fries an Karl Schneider, 22. Januar 1937, 26. Januar

hefte für Baukunst, als Adolf Behne 1922 den Wettbewerbsbeitrag für ein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße erwähnte und damit erstmals eine eigene Arbeit des jungen Architekten veröffentlichte.²⁰¹ Er waltete zwischen 1924 und 1926 als Redakteur beziehungsweise Herausgeber der *Baugilde* und publizierte darin mehrfach Besprechungen von Schneiders Arbeiten. Außerdem zeigte er einige Bauten Schneiders in seinen Büchern *Moderne Villen und Landhäuser* sowie *Junge Baukunst in Deutschland*.²⁰² Eine ganz besondere Würdigung erfuhr Schneiders Schaffen im Rahmen der Monographie *Karl Schneider Bauten*, die de Fries 1929 in der Reihe *Neue Werkkunst* des Ernst Hübsch Verlages herausbrachte.²⁰³ Diese Publikation, gestaltet von Johannes Molzahn und damit ein wichtiges Zeugnis der damaligen Buchkunst, zeichnet sich in den Augen von Hubert Hoffmann besonders aus, „weil er [der Band] einem der bedeutendsten jüngeren deutschen Architekten gewidmet ist.“²⁰⁴ De Fries äußert sich zuweilen jedoch auch kritisch über Schneiders Werke, moniert zum Beispiel seinen „Hang zum Monumentalen“, den er im Innenhof des Wohnblocks Raum „bis an eine gefährdete Grenze heran[getrieben]“ sieht, oder eine Schwäche „in der plastischen Ausformung“ beim Eigenheim des Architekten, das für ihm „im Formalen [weniger] überzeugend“ ist.²⁰⁵ Und dennoch zählt de Fries Schneider „zu den begabtesten jüngeren Architekten unserer Zeit“, dessen Bauten sich durch die „innere Achtung vor der eigenen Wesenheit der Dinge“ und den Verzicht auf alles Überflüssige auszeichnen.²⁰⁶ Zudem lobt er die menschlichen Qualitäten

1937, 4. Februar 1937, NLFB, o. Sign. Außerdem befindet sich in Schneiders Unterlagen ein Portraitbild von de Fries, das Schneider gewidmet ist; siehe NLFB, o. Sign. Wie von Schneiders Tochter Christel überliefert, wohnte de Fries einmal über mehrere Wochen bei Familie Schneider; siehe Interview von Ruth Asseyer u. Robert Koch mit Christel Schneider, 3. Oktober 1991, Privatsammlung.

²⁰¹ Behne, Adolf, „Der Wettbewerb der Turmhaus-Gesellschaft“, in: *WMH* 7 (1922/23), S. 58–67, hier S. 64.

²⁰² Siehe Fries, *Moderne Villen*, 1925, S. IX u. 89–92; ders., *Junge Baukunst*, 1926, S. 93–110.

²⁰³ Siehe Fries, *Karl Schneider Bauten*, 1929; neu aufgel. u. mit einem Nachwort von Roland Jaeger siehe Jaeger, *Karl Schneider*, 2001. Zur Reihe *Neue Werkkunst* siehe Jaeger, *Neue Werkkunst*, 1998.

²⁰⁴ H.[erbert] H.[offmann], „Karl Schneider, Bauten“, in: [Mitteilungen aus der Fachwelt zu] *MBF* 28 (1929), H. 12, S. 222[?].

²⁰⁵ Fries, „Bildnis eines Architekten“, in: *SHE* 43 (1929), H. 19, S. 299–305, hier S. 302 u. 304.

²⁰⁶ Fries, *Moderne Villen*, 1925, S. IX u. 89–92, hier S. IX.

seines Freundes ausführlich und betont die Bescheidenheit Schneiders, dem die Selbstdarstellung im Gegensatz zu anderen Berufskollegen nicht wichtig sei.

Während sich Heinrich de Fries von Berlin beziehungsweise von Düsseldorf aus um die Veröffentlichung von Schneiders Bauten kümmerte, wirkte Rolf Spörhase lokal von Hamburg aus.²⁰⁷ Spörhase, von seiner Ausbildung her weder Architekt noch Kunsthistoriker, sondern Kaufmann, deckte in den Jahren seines Wirkens so unterschiedliche Aufgabenbereiche wie die des Architekturjournalisten, des Geschäftsführers einer Architektenkooperation, des Fachmanns für Wohnungswirtschaft und des Stadtportraitisten ab. Die Zusammenarbeit mit Schneider beschränkte sich dabei nicht nur auf die Publikation mehrerer Artikel über Bauten des Architekten und Spörhases Posten als Geschäftsführer der „Architektengemeinschaft Jarrestraße“,²⁰⁸ sondern auch auf einige dokumentierende Aufgaben, die Spörhase für das Büro von Schneider bis 1930 übernahm. Und schließlich waren sich Spörhase und Schneider auch privat verbunden – wohnen doch beide auf benachbarten Grundstücken in Hamburg-Bahrenfeld, für welche das Büro Schneider jeweils ein Einfamilienhaus entworfen hatte.²⁰⁹ Mit seinen Artikeln in Zeitschriften wie *Bau-Rundschau*, *Der Kreis* und *Stein – Holz – Eisen* befasste sich Spörhase aus der Hamburger Perspektive mit den wichtigen Bauaufgaben der Zeit und trug damit die wertvollen Entwicklungen der Ham-

²⁰⁷ RUDOLF („ROLF“) SPÖRHASE (1889–1983), geb. in Wiershausen bei Hannoversch-Münden, Kaufmann, Architekturpublizist, Fachmann für Wohnungswirtschaft; nach kaufmännischer Lehre dreijährige Tätigkeit für eine amerikanische Treibriemenfabrik; Kriegsdienst; 1923–26 Anstellung bei einer Hamburger Hafen- u. Handelsfirma; auf Empfehlung Karl Schneiders ab 1924 Mitarbeiter, 1926–32 Schriftleiter der Zeitschrift *Bau-Rundschau*; ab 1927 Geschäftsführer der „Arbeitsgemeinschaft Jarrestraße“, parallel dazu Tätigkeit im Büro von Karl Schneider (bis 1930); 1930 Hrsg. von *Das Bild. Monatshefte für Kunst und Technik*; Schriftleiter von *Haus und Garten*; Artikel für diverse Fachzeitschriften, mehrere Schriften über das gemeinnützige Wohnungswesen; 1945–49 nochmals Schriftleiter der *Bau-Rundschau*; 1951 eigene Zeitschrift *Bauhefte. Zeitschrift für Architektur, Städtebau, Wohnungswesen*; in den 1960er u. 1970er Jahren mehrere Stadtportraits in Zusammenarbeit mit Ingeborg u. Dietrich Wulff; siehe Jaeger 1992, S. 34–46, hier S. 35 u. Anm. 14, S. 44; Behr 2010, S. 350ff.

²⁰⁸ Im Rahmen dieser Architektengemeinschaft erbaute Schneider den zentralen Wohnblock „Raum“; Wohnblock Raum in Hamburg-Winterhude (1927/28), KSA, KS 48.

²⁰⁹ Haus Spörhase in Hamburg-Bahrenfeld (1927), KSA, KS 35; Haus Schneider in Hamburg-Bahrenfeld (1928), KSA, KS 40. Zum Haus Spörhase sagte Schneiders Mitarbeiter Peter Neve in einem Interview, dass es kein Entwurf von Karl Schneider, sondern von ihm sei; vgl. Interview von Robert Koch u. Eberhard Pook mit Peter Neve, 15. Februar 1983, Privatsammlung.

burger Architektur über die Stadtgrenzen hinaus. Spörhase hob mehrfach die gelungene Einfügung von Schneiders Landhäusern in die Landschaft, deren räumlich-wohnliche Qualität und die Einfachheit der volumetrischen Anordnung hervor. Er bezeichnete Schneider als einen „der wenigen, die heute in Hamburg unbeirrt den Weg gehen, der ihnen durch die neuen Aufgaben gewiesen wird.“²¹⁰ Aber auch Schneiders Arbeit an Typenhäusern wurde von Spörhase als wichtiger Beitrag zur Lösung der Wohnungsnot gewürdigt.²¹¹

Großen Einfluss auf die Wahrnehmung von Schneiders Werk übte auch der Fotograf Ernst Scheel aus.²¹² 1924 durch Rudolf Lodders mit Karl Schneider bekannt gemacht, war er fortan für fast alle Bilder von Schneiders Häusern verantwortlich.²¹³ Die enge Zusammenarbeit zwischen Schneider und Scheel umschreibt Olaf Bartels als „so etwas wie eine symbiotische Gemeinschaft“ und verweist darauf, dass Scheel mit seinen Bildkompositionen dem Architekten „einen anderen Standpunkt, einen anderen Blickwinkel auf seine Arbeit“ ermöglichte.²¹⁴ Wie die Zusammenarbeit konkret funktionierte, entzieht sich leider dem heutigen Wissensstand, doch scheint Schneider dem Fotografen Scheel viel Freiheit in der Wahl seiner Standpunkte zugesprochen zu haben.²¹⁵ Außerdem hat der Architekt den jungen Fotografen nicht nur durch eigene Aufträge gefördert, sondern ihn zum Beispiel im Vorfeld der *Kunstaussstellung Altona* im Jahr

²¹⁰ Spörhase 1925, S. 38–43, hier S. 41.

²¹¹ Spörhase 1927.

²¹² ERNST SCHEEL (1903–1986), geb. in Hamburg, Fotograf; 1918–23 Lehre beim Amtsgericht; 1924/25 Studium an der Kunstgewerbeschule Altona, Grafik-Klasse; 1924 Gewerbeschein als „Photograph und Händler von Bildwerken“, Aufnahme der selbständigen Tätigkeit als Fotograf, Kontakt mit Karl Schneider; 1925 erste Publikationen, vielzählige folgen; ab 1929 auch vereinzelt Buchgestaltungen; 1942–45 Kriegsdienst, Berichterstatter an der Front; 1945/46 Gefangenschaft; 1943 u. 1977 (Teil-)Verlust des Bildarchivs durch Bomben- bzw. Wasserschaden; siehe u. a. Jaeger, *Neue Werkkunst*, 1998, S. 52f; ders. 2003, S. 172f.; Bunge 2015, S. 8–43 u. 254.

²¹³ Zu Rudolf Lodders siehe S. 122, Anm. 83 in diesem Kapitel.

²¹⁴ Bartels 2015, S. 198–219, hier S. 199.

²¹⁵ Dies kann einem Interview von Robert Koch u. Eberhard Pook mit Peter Neve entnommen werden, siehe Interview von Robert Koch u. Eberhard Pook mit Peter Neve, 15. Februar 1983, Privatsammlung. Ein in den 1980er Jahren von Robert Koch, Dieter Mielke u. Eberhard Pook mit Ernst Scheel geführtes Interview ist zwar noch auf Tonband vorhanden, kann jedoch aufgrund technischer Schäden am Band zur Zeit nicht abgehört werden; siehe Interview von Robert Koch, Dieter Mielke u. Eberhard Pook mit Ernst Scheel, 20. Oktober 1981, Privatsammlung.

1929 beauftragt, auf einer Reise durch Deutschland Beispiele des Neuen Bauens zu fotografieren.²¹⁶ Die dabei entstandenen Bilder wurden dann an der Altonaer Ausstellung präsentiert. Die Architekturfotografie nahm insbesondere in den 1920er Jahren einen großen Einfluss auf die Verbreitung, aber auch die Wahrnehmung von Gebäuden und damit deren Wirkung,²¹⁷ entsprechend kann der stark grafischen, puristischen und mitunter auch harten Bildsprache Scheels nicht genug Bedeutung im Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Schneiders Bauten zugemessen werden – dies vor allem auch in Anbetracht der Tatsache, dass Schneider sich zu seiner Architektur nicht selbst geäußert hat.²¹⁸

Aufschlussreiche Hinweise auf das Interesse an Schneider liefert im Weiteren die heute im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg aufbewahrte Korrespondenz zwischen Walter Müller-Wulckow, dem Autor der populären Bände über zeitgenössische Architektur aus der Reihe der *Blauen Bücher*, und Karl Schneider.²¹⁹ Aufgrund der hohen Arbeitsbelastung war Schneider offenbar mehrfach nicht in der Lage, das von Müller-Wulckow angeforderte Bild- und Planmaterial rechtzeitig oder in der geforderten Qualität abzuliefern, so dass weniger Bauten als von Müller-Wulckow beabsichtigt gezeigt werden konnten. Müller-Wulckow erwies sich als ein Bewunderer von Schneiders Bauten und präsentierte sie anhand mehrerer Diabilder im Rahmen seiner Vorträge sowie in einer von ihm zusammen mit der *Vereinigung für junge Kunst* organisierten Ausstellung im Jahr 1928.²²⁰ Außerdem erkundigte er sich im Herbst 1928 beim Architekten, „ob Ihre Arbeiten bereits in grösserem [sic!] Zusam-

²¹⁶ Vgl. Jaeger, *Neue Werkkunst*, 1998, S. 52.

²¹⁷ Zur Bedeutung der Architekturfotografie in der Moderne siehe z. B. Oechslin/Harbusch 2010.

²¹⁸ Zudem beruhen die heutigen Kenntnisse über Schneider zu einem großen Teil auf den Fotografien von Ernst Scheel, die zum einen Schneider mit ins Exil genommen hat u. die zum anderen noch als Abzüge aufzufinden waren. Scheel hat nicht nur die fertigen Bauten für Schneider fotografiert, sondern auch eine Vielzahl von Plänen, Modellen u. schließlich auch die große Sonderausstellung über Schneider im Jahr 1931.

²¹⁹ Siehe Quiring et al. 2013, „Verzeichnis der im Nachlass Müller-Wulckow und in den *Blauen Büchern* vertretenen Architekten“, S. 262–275, hier S. 272; LMO-MW, o. Sign.

²²⁰ Zur 1928 im Oldenburger Schloss gezeigten Ausstellung *Neue Baukunst* siehe Quiring 2013, S. 29–37, hier S. 30–34.

menhang publiziert werden? Es würde sich wirklich lohnen, eine Monographie herauszugeben.“²²¹ Nur einen Tag später antwortete Schneider, dass er diesem Ansinnen gegenüber sehr offen sei, dass aber bald eine Monographie über ihn im Hübsch Verlag herauskomme.²²² Er bezog sich im weiteren auf de Fries, der meine, „das müsste man grösser noch einmal zusammenfassen und vielleicht ein Jahr später.“²²³ Direkt an Müller-Wulckow gewandt fuhr Schneider fort: „Haben Sie überhaupt die Möglichkeit, einen Verleger dafür zu finden? An und für sich würde es mich ausserordentlich freuen.“²²⁴ Es ist gut möglich, dass es letztlich die Auswirkungen der Wirtschaftskrise waren, die diese zweite Buchpublikation über Schneider schließlich verhinderten.

Eine weitere Publikationsidee wurde durch die Bombennächte während des Krieges zunichte gemacht. Wie einem Schreiben Richard Tüngels zu entnehmen ist, hatte Schneider mit seinen Plänen – Tüngel sprach in diesem Zusammenhang auch von „Idealentwürfen“ – Großes vor: „Wenn sie [die Entwürfe], wie beabsichtigt gewesen ist, veröffentlicht worden wären, hätte ein solches Buch wahrscheinlich ein ähnliches Aufsehen gemacht wie die Bücher von Corbusier.“²²⁵

Kritik und offene Anfeindungen

Im Widerspruch zu der Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre wachsenden Anerkennung für Schneiders Werk standen die zunehmenden und schließlich enormen wirtschaftlichen Schwierigkeiten, in welche Schneider wie bereits erwähnt mit seinem Büro ab Ende der 1920er Jahre und vor allem zu Beginn der 1930er Jahre geriet. Parallel zum Einbruch der Auftragslage nahm auch die unverhohlene Kritik an Schneider und seiner Architektur überhand,

²²¹ Brief von Walter Müller-Wulckow an Karl Schneider, 16. Oktober 1928, LMO-MW, o. Sign.

²²² Siehe Brief von Karl Schneider an Walter Müller-Wulckow, 17. Oktober 1928, LMO-MW, o. Sign.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Richard Tüngel, Betr. Architekt Prof. Karl Schneider, Hamburg/Chicago, 19. August 1955, KSA, „Grolle-Akte“.

die sich nicht nur auf fachliche und bauliche Sachverhalte bezog, sondern in direkte persönliche Angriffe mündete. Vor allem die von Schneider entworfene, jedoch von einem Bauunternehmer innerhalb von nur wenig mehr als drei Monaten realisierte und schon bald unter Bauschäden leidende Siedlung der Deutschen Wohnungsbau-Gesellschaft (D. W. G.) in Harburg lieferte für Schneiders Feinde eine gute Möglichkeit, sich in Zeitungsartikeln über die Baumängel, vor allem aber über den Architekten Schneider zu ereifern.²²⁶ Ihren Höhepunkt fand diese Kritik in dem mehrfach aufgelegten Büchlein *Bausünden und Baugeldvergeudung. Mit 55 Bild-Dokumenten von Bauwerken der sog. modernen Sachlichkeit*, das Werke unter anderem von Ernst May, Martin Elsässer, Otto Haesler und schließlich Karl Schneider als „Probier-Baukunst“ mit baldigen Bauschäden oder keiner Widerstandskraft gegen Unwetter etc. dargestellt.²²⁷ Das Kapitel über Schneiders Harburger Siedlung ist mit dem Titel „Noch eine Katastrophe der Werkbund-Bauideale“ versehen und kritisiert nicht nur die bautechnischen Mängel der Gebäude, die notabene heute immer noch stehen, sondern vor allem auch den Architekten als Person.²²⁸ Als „Parteibuch-Architekt“, der „neben Riesenhonorar das Amt und den Titel ‘Professor’ erlangte“, beschreibt der Text Schneider und behauptet, dass Schneider nicht nur ausführender Architekt, sondern auch Aufsichtsrat der „Deutschen Wohnungsbau-Gesellschaft“ gewesen sei.²²⁹ Abschließend und allgemein auf Bausünden bezogen wird die „Verschwendung von Baugeldern durch unreife Experimente [...] eine Versündigung am deutschen Vaterlande“ genannt – Andersdenkende werden hier bereits als moralisch verwerflich diffamiert.²³⁰ An den Text schließt ein Reklameteil für „Deutsches Garantie-Baumaterial“ an, in dem auffällig viele Materialien für herkömmlich geneigte Dächer zu finden sind. Anke Blümm erfasst den Zweck solcher Angriffe entsprechend auch als Verteilungskampf, in dem es vor allem um

²²⁶ Siehe u. a. Hinrichs, Georg, „Ruinen der Baukunst“, in: *Der deutsche Architekt. Verbandsorgan der wirtschaftlichen Vereinigung Deutscher Architekten (WVDA)* 4 (1932), H. Juli/August, S. 58.

²²⁷ Vincentz 1932, o. S. [Einleitung].

²²⁸ Ebd. S. 52.

²²⁹ Ebd. Mangels Unterlagen zur D. W. G. kann weder belegt noch bestätigt werden, dass Schneider im Aufsichtsrat gewesen sei.

²³⁰ Ebd., S. 56.

Aufträge und Gewinne ging.²³¹ Max Sauerlandt erkannte die Stoßrichtung des Textes und schrieb an den Direktor des Stettiner Städtischen Museums, Walter Riezler: „Der ganze Ton der Schrift ist übel und läßt die Eingeweihten leicht erkennen, worum es geht: die zum großen Teil sicher nicht dem Architekten zur Last fallenden Schäden der technischen Ausführung werden benutzt, um den Architekten, und, mehr, den Stil zu diskreditieren.“²³² Mehr aus der konstruktiven Sicht befasst sich die Publikation *Vermeidet Mängel im Wohnhausbau!* mit den nachkriegszeitlichen Wohnbauten.²³³ Sie führt von Schneider den zentralen Block und die Etagenhäuser Rationell in der Jarrestadt sowie die Siedlung in Harburg auf, geht aber mit dem Architekten weit weniger hart ins Gericht als mit anderen seiner Berufskollegen – die Lage war für Schneider dennoch heikel.

4.3 Veränderte Vorzeichen

Hatte Karl Schneider bereits seit der Wirtschaftskrise 1929 und den stärker werdenden Anfeindungen zu Beginn der 1930er Jahre mit Projektstopps, finanziellen Schwierigkeiten und rufschädigenden Kampagnen zu kämpfen, so sollten sich die Bedingungen für sein Leben und Arbeiten im weiteren Verlauf des Jahrzehnts noch weit drastischer verändern. In lediglich kurzer Form, da nicht mehr Bezugsrahmen des architektonischen Schaffens zwischen 1921 und 1933 sowie an anderer Stelle bereits ausgeführt, seien Schneiders Lebensverhältnisse nach 1933 dargestellt.²³⁴

4.3.1 Folgen der neuen Machtverhältnisse

Nur kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933 bekam Schneider schmerzlich zu spüren, wie mit Exponenten der modernen Architektur unter den neuen Vorzeichen umgegangen wurde. Als Baubolschewist verfemt, verlor der Architekt trotz Protesten von Seiten der Studierenden seine

²³¹ Vgl. Blümm 2013, S. 28.

²³² Brief von Max Sauerlandt an Walter Riezler, 19.9.1932, in: Sauerlandt 1957, S. 409.

²³³ Siehe Hempel 1935. Für den Hinweis auf dieses Buch danke ich Kirsten David.

²³⁴ Zur Biographie Schneiders nach 1933 siehe Asseyer, „Karl Schneider“, 1992, S. 9–19, hier S. 13–19; Mink 1990 [1986], S. 13–18 u. S. 89–103.

Professur an der Landeskunstschule – nur zwei Wochen nach der Absetzung des Direktors Max Sauerlandt wurden gleichzeitig mit Schneider auch der Professor Friedrich Adler sowie die Dozenten Alfred Erhardt, Fritz Schleifer und Carl Lang beurlaubt.²³⁵ Die Gründe dafür wurden dem Architekten nicht mitgeteilt.

Ende Mai 1933 verbrachte Schneider einige Tage in Mainz, um seine arische Herkunft zu belegen;²³⁶ dies stand wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem im April desselben Jahres verabschiedeten Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums, das den neuen Machthabern ermöglichte, Beamte aufgrund ihrer jüdischen Herkunft oder ihrer politischen Haltung in den Ruhestand zu versetzen oder zu entlassen. Da Schneider nach einer kurzen Mitgliedschaft in der Sozialdemokratischen Partei (SPD) nach eigenen Angaben – und wohl aus taktischen Gründen – Mitglied der Deutschnationalen Volkspartei (DNVP) geworden war und er die Gründe für seine Entlassung wohl an anderer Stelle suchte, wollte er mit diesen Abklärungen wahrscheinlich die Gerüchte über seine scheinbar jüdische Herkunft entkräften.²³⁷ Jedoch gestaltete sich dieses Vorhaben aufgrund des unehelich geborenen Vaters von Schneider respektive dessen unbekanntem Vater als schwierig. In einem Brief an seine Frau Emma schrieb Schneider: „[...] vielleicht gelingt es mir doch noch den Namen des Vaters m. Vaters festzustellen ich glaube dass ich ein bild wiedererkenne welches von ihm stammt u. im Museum s. Zt. als ich klein war hing, dann hätte ich den Namen, er war Maler, das weiss ich aber den beweis zu führen dünkt mich un-

²³⁵ Die Beurlaubung Schneiders erfolgte am 21. April 1933, siehe Mitteilung der Landesschulbehörde, 21. April 1933, Personalakte Karl Schneider, HfbK, o. Sign.

²³⁶ Siehe Notizen von Schneider u. Brief von Karl Schneider an Emma Schneider, 28. Mai 1933, NLCS, o. Sign.

²³⁷ Es konnten trotz eingehender Recherchen weder Belege für Schneiders Mitgliedschaft in der SPD noch in der DNVP gefunden werden. Schneider führte auf, dass er von Ende 1930 bis Mitte 1932 Mitglied der SPD war. Dass er sich in der durchaus anti-semitisch gestimmten DNVP engagierte, ist aufgrund seiner späteren Heirat mit Ursula Wolff wenig glaubhaft. Auch auf dem vom Architekten ausgefüllten Fragebogen zur Durchführung des Gesetzes wurde die Angabe zur DNVP-Mitgliedschaft durchgestrichen u. der Fragebogen prominent mit dem Vermerk „SPD“ überschrieben; siehe Fragebogen zur Durchführung des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7. April 1933, StAHH, Personalakte Karl Schneider, Best. 361-3, Sign. A 0510.

möglich.“²³⁸ All diese Abklärungen halfen Schneider jedoch nicht mehr; am 31. Mai 1933 erhielt er die Kündigung seines Dienstverhältnisses auf den 30. September 1933.²³⁹

Schneider wurde als Mitglied des Bunds Deutscher Architekten (BDA) zum 15. Dezember 1933 zwar automatisch in die Reichskammer für Bildende Künste aufgenommen.²⁴⁰ Die neuen Bedingungen führten jedoch dazu, dass sich einige Bauherren von Schneider abwendeten, mehrere große Projekte kamen zum Erliegen.²⁴¹ Öffentliche Aufträge oder große Projekte im Bereich des Wohnungsbaus, die aus Zuschüsse der staatlichen Beleihungskasse angewiesen waren, wurden dem Architekten entzogen.²⁴² Schneider wurde mit einem generellen Bauverbot belegt, was jedoch in Ausnahmefällen aufgehoben wurde.²⁴³ Dazu kam, dass Schneiders Netzwerk, aus dem heraus ihm einige Aufträge zugegangen sind, ebenfalls stark von den Konsequenzen des Machtwechsels betroffen war. Fritz Schumacher, Gustav Oelsner, Emil Maetzel und Richard Tüngel wurden in den Ruhestand versetzt und konnten für Schneider folglich weder als Fürsprecher fungieren, noch ihm irgendwelche Aufträge beschaffen.²⁴⁴

²³⁸ Brief von Karl Schneider an Emma Schneider, 28. Mai 1933, NLCS, o. Sign., S. 3.

²³⁹ Siehe Kündigungsschreiben der Landeskunstschule an Karl Schneider, 31. Mai 1933, HfbK, Personalakte Karl Schneider.

²⁴⁰ Bei der Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933 wurde der BDA aufgelöst und zugleich wieder neu gegründet; vgl. Blümm 2013, S. 89.

²⁴¹ Gemäß Aussage von Richard Tüngel wurden in diesem Sinne das Projekt für das Café Hirte in Hamburg-Ottensen (1929) KSA, KS 213 (ev. zusätzlich auch KS 141 u. 221) u. für eine größere städtische Bebauung in Erfurt (entweder das Projekt von 1927, KSA, KS 132 o. die Erweiterung des Baus von 1929/30, KSA, KS 53) gestoppt.

²⁴² Siehe Eidesstattliche Versicherung von Ursula Wolff, 6. September 1955, Wiedergutmachungsakte, Kopie einges. DAHH, Akte Karl Schneider, o. Sign., S. 2.

²⁴³ Siehe Hinweis in den Unterlagen zu Haus Bührmann in Hamburg-Othmarschen (1932/33), KSA, KS 76 in einem Schreiben der Baupolizeibehörde vom 3. September 1932: "Dispens vom generellen Bauverbot wird erteilt."

²⁴⁴ Es mag Karl Schneider besonders zum Verhängnis geworden sein, dass er sich im Gebiet des von der SPD geförderten Kleinwohnungsbau besonders hervorgetan hat und deshalb nicht nur aufgrund seiner architektonischen Haltung, sondern auch im Zuge politischer Machtdemonstration beruflich kaltgestellt wurde.

Gegenläufig zu der ablehnenden beziehungsweise diffamierenden Haltung, die Schneider in Deutschland nach 1933 entgegenschlug,²⁴⁵ wurde Schneiders Werk vor allem im Ausland immer noch viel Anerkennung gezollt. Davon zeugen zahlreiche Publikationsanfragen aus Italien, England, den USA, Spanien, den Niederlanden und Norwegen.²⁴⁶ Außerdem erreichte Schneider die Bitte um Zusendung von Material und Angaben für eine „möglichst umfangreiche Dokumentensammlung über neuzeitliche Baukunst“, die von der Mailänder Triennale im Rahmen des Centro di studi sull'architettura moderna aufgebaut werden sollte.²⁴⁷

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass Karl Schneider schon früh die Möglichkeit der Emigration ernsthaft in Erwägung zog. Und so wendete er sich mit einem Schreiben, das er vom Deutschen ins Englische, Französische, Italienische, Niederländische und Spanische übersetzte beziehungsweise übersetzen ließ, bereits im Dezember 1933 an insgesamt zwölf, fast ausschließlich über Publikationsanfragen oder -projekte mit ihm bekannte Kontaktpersonen beziehungsweise -stellen im Ausland, um sie um ihre Hilfe bei der Suche nach einer neuen beruflichen Existenz im Ausland zu bitten.²⁴⁸ In dem Schreiben verweist

²⁴⁵ Siehe u. a. Hinweise bei Blümm 2013, S. 185–217.

²⁴⁶ Siehe z. B. Brief von F. R. S. Yorke (Verlag Architectural Press), London, 22. Mai 1933; Brief von Roberto Aloï (Verlag Ulrico Hoepli), Mailand, 12. Juni 1933; Brief von Luis Faure (Zeitschrift *Viviendas*), Madrid, 13. Juni 1933; Brief von J. H. Hansen Verlag, Cleveland (Ohio), 22. Dezember 1933; Brief von Mario Labò (i. A. Verlag Ulrico Hoepli), Genua, 28. Februar 1934; Brief von Riccardo Rothschild (i. A. Verlag Ulrico Hoepli), Mailand, 16. Oktober 1934; Brief von Thilo Schoder (für Artikel in Zeitschrift *Hus og Have*), Flekkefjord (Norwegen), 16. Mai 1935; Brief von J. G. Wattjes (TU Delft), Delft, 19. Juli 1935; Brief von Elisabeth Coit (Buchprojekt über Farbe in Wohnräumen), New York, 30. Januar 1936; Brief von E. Goldfinger, London, 3. Februar 1936; alle NLFB, o. Sign. Im Weiteren Brief der British Steelwork Association, London, 25. Mai 1933; Brief von Norbert Ebel, London, 10. Juni 1933; Brief von Raymond McGrath, London, 30. November 1933; Brief von The Royal Institute of British Architects, London, 29. September 1934; Brief von Dexter Morand, London, 20. Oktober 1934; alle KSA, o. Sign.

²⁴⁷ Brief von Giulio Barella an Karl Schneider, o. D. [aufgrund der Poststempel circa Januar, Februar 1935], NLFB, o. Sign.

²⁴⁸ In den von Schneider bei Fritz Beckmann in Basel hinterlassenen Unterlagen sind Durchschläge von Briefen an folgende Adressaten anzufinden: Roberto Aloï, Mailand; Marcel Chappey, Paris; Luis Faure, Zeitschrift *Viviendas*, Madrid; Gabriel Guévrékian, Paris; Philip Johnson, Museum of Modern Art, New York; Prof. Madeline, Paris; Lewis Mumford, The Regional Planning Association of America, New York; Roger Poulain, Paris; Alberto Sartoris, Rivaz; Prof. Eugène

der Architekt zum einen darauf, dass es seine Mittel nicht gestatten würden, „aufs Geraatewohl fortzugehen.“²⁴⁹ Zum anderen benennt der Architekt deutlich, dass er es nicht scheut, eine Anstellung anzunehmen, und schreibt deshalb: „Vielleicht wissen Sie unter Ihren Bekannten auch jemanden, der in seinem Büro einen modernen Architekten von meinem Können und meiner Arbeitskraft gebrauchen kann.“²⁵⁰ Leider sind die Antworten auf Schneiders Briefe nicht erhalten, doch kann aus Schneiders Verbleib in Hamburg darauf geschlossen werden, dass es keine Arbeitsmöglichkeit für ihn gab. Die wirtschaftlichen Bedingungen waren überall schwer, weshalb wohl freie Stellen zuerst an ortsansässige Architekten vergeben werden mussten.²⁵¹ Vielleicht war Schneider außerdem als Architekt schon zu bekannt und zu erfolgreich, als dass ihn jemand als Angestellten in sein Büro holen wollte. Neben der Tatsache, dass Schneider also bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt über eine Emigration nachdachte, lässt sich aus den Briefen auch herauslesen, wohin es Schneider zog beziehungsweise nicht zog. So kam zum Beispiel ein Umzug nach England oder nach Skandinavien für ihn nicht in Frage, obwohl entsprechende Kontakte bestanden hätten.²⁵²

Nach diesem offensichtlich erfolglosen Versuch, sich im Ausland eine Existenz aufzubauen, blieb Schneider vorerst nur übrig, weiterhin in Hamburg auszuhalten. Der Architekt konnte von 1933 bis 1937 fünf Umbauten, einzelne kleinere Einfamilienhäuser sowie Hallen- und Bürobauten für Opel Dello ausführen, sei-

Schoen, University College of Fine Arts, New York; Sindicato Nazionale Fascisto degli Architetti, Mailand; Prof. W. G. Wattjes, Technische Hoogeschool te Delft, Delft; NLFB, o. Sign.

²⁴⁹ Deutsches Original der Stellengesuche, NLFB, o. Sign.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Jedenfalls war es in Deutschland so, weshalb z. B. Fritz Beckmann laut Aussage seiner Kinder als Ausländer nicht weiter in Hamburg arbeiten durfte; siehe Gesprächsnotizen mit Familie Beckmann, 3. August 2015.

²⁵² Zum Beispiel bedankte sich 1933 Ragnar Östberg in einem Brief nicht nur für die in der Königlichen Kunstakademie in Stockholm gezeigte Ausstellung Deutscher Architekten, welche als Antwort auf eine schwedische Architekturausstellung in Berlin stattgefunden hat, sondern richtet sich auch noch ganz spezifisch an Schneider: „Persönlich verbeuge ich mich besonders vor Ihnen, Herr Architekt Schneider, und Ihrer ‘Röntgenröhrenfabrik’ Hamburg, die Zeugnis ablegt von einem äusserst fähigen Baumeister, der mit künstlerischem Talent es versteht, die schwere Aufgabe in einem grossartigen Baukörper zu manifestieren.“ Brief von Ragnar Östberg an Karl Schneider, 7. Februar 1933, NLFB, o. Sign. Auch zu dem nach Norwegen emigrierten Thilo Schoder bestand Kontakt; siehe Brief von Thilo Schoder, 16. Mai 1935, NLFB, o. Sign.

ne Teilnahmen an diversen Wettbewerben waren allesamt ohne Erfolg. Dazu kamen persönliche Schwierigkeiten; am 5. Juli 1935 wurde seine Ehe mit Emma Schneider (geb. Leon) geschieden.²⁵³ Aus dem Wohnhaus an der Grünwaldstraße war die Familie bereits zu Beginn des Jahres 1935 ausgezogen;²⁵⁴ das Haus wurde ebenfalls 1935 verkauft. Das Verhältnis zwischen den geschiedenen Eheleuten schien jedoch gut zu sein, der Kontakt Schneiders zu seinen Kindern blieb eng.²⁵⁵

In der Ausübung seines Berufes sehr eingeschränkt, litt Schneider immer mehr unter finanziellen Schwierigkeiten. Neben kleineren Nebenjobs arbeitete Karl Schneider auch für andere Architekten.²⁵⁶ Aufgrund von Aussagen Tüngels und den Übereinstimmungen der Bauaufgaben kann vermutet werden, dass Schneider für Richard Ernst Oppel gearbeitet hat.²⁵⁷ Mit diesem war Schneider schon seit der gemeinsamen Arbeit an der Jarrestadt-Planung bekannt und hatte mit ihm zu Beginn der 1930er Jahre mehrere Etagenhäuser in Hamburg-Dulsberg projektiert und realisiert.²⁵⁸ Wie einem Brief Schneiders an Fritz Beckmann zu entnehmen ist, hatte Oppel wohl zum Schluss den Architekten nicht mehr angemessen bezahlen wollen, weshalb Schneider einen Rechtsanwalt einschalten

²⁵³ Siehe Scheidungsakte, 5. Juli 1935, KSA, o. Sign.

²⁵⁴ In der Scheidungsakte ist sowohl für Emma als auch für Karl Schneider die Immermannstraße 1 in Altona als Adresse angegeben; siehe Scheidungsakte, 5. Juli 1935, KSA, o. Sign.

²⁵⁵ Vielleicht führte auch die Situation rund um die Scheidung dazu, dass Schneider nach 1935 weiterhin in Hamburg blieb, um in der Nähe seiner Kinder bleiben zu können.

²⁵⁶ Sein Freund Heinrich de Fries ermöglichte es ihm zum Beispiel, für die *DBZ* einen Artikel über einen Krankenhaus-Wettbewerb in Eutin zu schreiben und damit ein wenig Geld zu verdienen; siehe Briefe von Heinrich de Fries an Karl Schneider vom 26. Januar u. 4. Februar 1937, NLFB, o. Sign.

²⁵⁷ RICHARD ERNST OPPEL (1886–1960), geb. in Bremen, Architekt: 1904–10 Studium an der Königlich Sächsischen Hochschule in Dresden, u. a. bei Schumacher u. Gurlitt; 1910–22 Mitarbeit im Hamburger Hochbauamt, Bauleitung bei wichtigen Schumacher-Bauten; 1915 Kriegsteilnahme; nach 1922 Tätigkeit als freischaffender Architekt; 1932 Reise nach Teneriffa; 1932–36 Anstellung beim Architekten Miguel Martín-Fernández de la Torre in Las Palmas de Gran Canaria; 1936 Rückkehr nach Hamburg; ab 1938 erneut Tätigkeit für das Hochbauamt; 1948 Rückkehr nach Spanien, trotz schwieriger Bedingungen Arbeit als Architekt; siehe Medina Warmburg 2005, S. 426–452. Für den Hinweis, dass Oppel Lazarette und Kasernen geplant haben soll, danke ich Joaquín Medina Warmburg.

²⁵⁸ Etagenwohnhäuser in Hamburg-Dulsberg (1930–32) KSA, KS 108.

und auch seine Abreise in die USA nach hinten verschieben musste.²⁵⁹ Für die von Zeitzeugen gemachte Aussage, dass Schneider als Graphiker beschäftigt gewesen sei, ließen sich keine Belege finden. Es gab wohl auch Begebenheiten, die Schneider auf einen Auftrag im Ausland hoffen ließen; eine nicht näher benannte Frau ließ vom Architekten wohl Pläne für ein Privathaus in der Schweiz entwickeln, das schlussendlich aber nicht von Schneider gebaut wurde.²⁶⁰

Unterstützung erfuhr Schneider durch mehrere Freunde und Bekannte: Ludwig Heinrich Heydenreich, ein Kunsthistoriker aus dem Dunstkreis von Erwin Panofsky, und Schneider wohnten zeitweilig im selben Haus an der Moorweidenstraße 7 in Hamburg-Rotherbaum, außerdem soll der Kunsthistoriker laut einem Bericht von Richard Tüngel den Architekten in schwierigen Situationen finanziell unterstützt haben, ebenso der Architekt Erich Schmarje.²⁶¹ Die Beziehung zur jüdischen Fotografin Ursula Wolff, die seit 1929 als Fotografin und Fotojournalistin tätig war, verkomplizierte Schneiders Situation zusätzlich.²⁶² Von einer eifersüchtigen Bewunderin Schneiders bei der Gestapo angezeigt, mussten sich der Architekt und seine neue Partnerin zeitweilig in Berlin bei Richard Tüngel verstecken.

Als die Lage in Deutschland für Ursula Wolff immer gefährlicher wurde, emigrierte sie im November 1937 wie zuvor schon ihre Brüder Emanuel und Walter

²⁵⁹ Vgl. Brief von Karl Schneider an Fritz Beckmann, 16. Januar 1938, NLFB.

²⁶⁰ Siehe Schreiben von Richard Tüngel an Rechtsanwalt Dr. Horst Rudolph, 24. Januar 1962, KSA, sog. „Grolle-Akte“. Ob es sich dabei um Ite Michaelsen handelte, die sich schließlich im nahe des Monte Verità gelegenen Ortes Ronco sopra Ascona ein Haus vom Architekten Carl Weidemeyer bauen ließ, kann nicht abschließend belegt werden.

²⁶¹ Siehe Schreiben von Richard Tüngel an Rechtsanwalt Dr. Horst Rudolph, 24. Januar 1962, KSA, sog. „Grolle-Akte“.

²⁶² URSULA WOLFF (1906–1977), geb. in Berlin, Fotografin; 1918 Umzug nach Gießen; 1923/24 Marie Voigts Bildungsanstalt in Erfurt; Anstellung als „Haustochter“ beim Hamburger Operndirektor Leopold Sachse; Volontariat u. Assistententätigkeit bei einem Fotografie-Atelier u. 1928 bei einem Fotografen, beide in Wien; Aufenthalt in Berlin; 1929 Studentin der Fotografielasse an der Landeskunstschule in Hamburg; ab 1929 Fotografin u. Fotojournalistin, zahlreiche Veröffentlichungen, rege Reisetätigkeit; nach 1933 Arbeit unter Pseudonymen; 1937 Emigration in die USA, nach Chicago; 1938–41 Arbeit als medizinische Fotografin in einem Krankenhaus; 1941–73 Fotografin, resp. ab 1955 Cheffotografin am Oriental Institute der Universität von Chicago, Expeditionsfotografin; 1942 Heirat mit Karl Schneider, fortan Ursula Wolff Schneider; siehe Dick/Sassenberg 1993, S. 401f.; Blumenthal 2006, S. 12–17.

in die USA, genauer nach Chicago.²⁶³ Schon bald folgte ihr auch Karl Schneider ins Exil. Über seinen ehemaligen Angestellten, Gerd Raben, hatte er eine Einladung in die USA und damit die Erlaubnis zur Ausreise erhalten. Seine Emigration hat Schneider von der Schweiz aus organisiert. Wie sich die Kinder von Schneiders ehemaligem Mitarbeiter und Freund Fritz Beckmann erinnern, verbrachte Schneider 1936 und 1937 zweimal mehrere Wochen bei ihnen in Basel.²⁶⁴ Im November 1937 offenbart Schneider Hugo Häring in einem Brief seine Ausreisepläne – „Ihren Rat [...] werde ich befolgen, U. S. A.“ – , bittet um Unterstützung durch die Herstellung eines Kontaktes zu einem amerikanischen Professor. Er gibt in diesem Brief auch seiner Hoffnung Ausdruck, „daß ich Ihnen noch zum Abschied die Hand drücken kann daß ich also noch Zeit finde sie zu besuchen.“²⁶⁵ Ob dies wirklich so geschehen konnte, wissen wir nicht. Nachdem Karl Schneider seine Pläne, Zeichnungen, Modelle, Möbel und seine Bibliothek seinem Freund Richard Tüngel zur Einlagerung anvertraut hat, begab er sich Mitte Januar 1938 auf die Reise nach Amerika und ließ schweren Herzens seine Kinder und seine ehemalige Ehefrau in Hamburg zurück.²⁶⁶

²⁶³ Ursula Wolff bestieg am 3. November 1937 ein Schiff, das sie von Hamburg nach New York brachte; siehe Abschrift eines Schreibens der United States Lines vom 10. Februar 1956, Kopie einges. im DAHH, Akte Karl Schneider, o. Sign. Am 11. November 1937 wurde Wolffs Einreise in New York registriert; siehe Liste Einwanderung, ancestry.com. Bereits am 22. April 1937 war Wolff nach Southhampton (England), siehe Passagierliste, <https://die-maus-bremen.info/index.php?id=407> (zuletzt aufgerufen 19. Mai 2020). Ob sie von dort aus ihre Emigration vorbereitete, ist unklar. Blumenthal spricht von der Emigration in die USA über England, was jedoch widerlegt werden kann; siehe Blumenthal 2006, S. 15.

²⁶⁴ Beim einen Aufenthalt war auch Ursula Wolff anwesend; siehe Gespräche mit Familie Beckmann, 3. August 2015 u. 5. August 2015 u. von Ursula Wolff angefertigte Aufnahmen im Besitz der Familie. Zu den Aufenthalten siehe Stempel im Reisepass von Karl Schneider, KSA, o. Sign.

²⁶⁵ Brief von Karl Schneider an Hugo Häring, 8. November 1937, AdK, Hugo-Häring-Archiv, Sign. 428.

²⁶⁶ In Schneiders Reisepass ist der 15. Januar als Ausreisedatum angegeben; siehe Reisepass von Karl Schneider, KSA, o. Sign. In einem Schreiben der United States ist der 16. Januar 1938 als Tag der Abreise angegeben; siehe Abschrift eines Schreibens der United States Lines vom 10. Februar 1956, Kopie einges. im DAHH, Akte Karl Schneider, o. Sign.

4.3.2 Exil in den USA

Wie schwer Karl Schneider der Start in sein neues Leben fiel, dokumentieren zwei Briefe, die der Architekt nach Europa geschrieben hat.²⁶⁷ Nach einem kurzen Aufenthalt in New York und der Weiterreise nach Chicago litt der Architekt zum einen unter der klimatischen Umstellung – „[...] die klimatischen Verhältnisse sind so anders daß ich noch die Veränderung nicht überwunden habe – ich bin noch entsetzlich müde und somit noch gar nicht da [...].“²⁶⁸ Auch die Ungewissheit über seine weitere Zukunft plagte Schneider, denn auch fast einen Monat nach seiner Ankunft in den USA war die „Gesamtlage nebelhaft!“²⁶⁹ Zum anderen erwähnt Schneider die in den USA herrschende wirtschaftliche Krise, die ihm die Suche nach einem Auskommen deutlich erschwerte, und beurteilt die Situation mit „Qualität wird nicht gefragt – der Architekt ist hier ein Büromensch wie jeder clerk.“²⁷⁰ Auch im April 1938 war die Lage noch nicht entspannter: „Es ist hier eine grosse Depression und alles wartet auf das Ende – keiner weiss wann das sein wird.“²⁷¹ Schneider berichtet davon, dass Ursula Wolff für wenig Lohn in einem Krankenhaus arbeite, er jedoch noch immer keine Stelle habe. Die finanzielle Lage war sehr angespannt, zumal Schneider Deutschland fast mittellos verlassen musste.²⁷² Dass das amerikanische System ihm den Neustart als Architekt nur schwer möglich machte, klingt durch und so folgert Schneider: „ich muss ganz von vorne anfangen irgendwo als Zeichner oder so – weiss nicht was der liebe Gott noch mit mir vorhat – vielleicht hat er wirklich etwas mit mir vor.“²⁷³ Der amerikanischen Baukultur gegenüber zeigte sich Schneider skeptisch: „[...] was so hier verbaut worden ist, ist unvorstellbar – was haben die Leute Möglichkeiten ausgelassen – und werden sie [scheint?

²⁶⁷ Siehe Briefe von Karl Schneider an Fritz Beckmann, 21. Februar 1938 u. 4. April 1938, NLFB, o. Sign.

²⁶⁸ Brief von Karl Schneider an Fritz Beckmann, 21. Februar 1938, NLFB, o. Sign., S. 1.

²⁶⁹ Ebd., S. 1.

²⁷⁰ Ebd., S. 2.

²⁷¹ Brief von Karl Schneider an Fritz Beckmann, 4. April 1938, NLFB, o. Sign., S. 1.

²⁷² In einem Brief, den Schneider auf der Überfahrt in die USA verfasst hat, bittet er deshalb auch Fritz Beckmann um Überweisung von Geld (ein Honorar für in der Schweiz geleistete Arbeit?); siehe Brief von Karl Schneider an Fritz Beckmann, 16. Januar 1938, NLFB, o. Sign., S. 2f.

²⁷³ Brief von Karl Schneider an Fritz Beckmann, 4. April 1938, NLFB, o. Sign., S. 2.

nicht entzifferbar] mir weiter auslassen – Ein paar Sachen machen eine Ausnahme – New-York abends vom Rockefeller Center von ganz oben gesehen ist allerdings überwältigend schön aber wenn das alles geordnet wäre!“²⁷⁴

Schneider versuchte über vielfältige Kontakte, in seiner neuen Heimat beruflich Fuß zu fassen; ein im Mai 1938 verfasstes Schreiben des Vorsitzenden des Illinois State Housing Board lässt darauf schließen, dass Schneider hier für eine Mitarbeit vorgesehen war.²⁷⁵ Doch mit seiner Aufenthaltsbewilligung als temporary visitor war es ihm nicht erlaubt zu arbeiten. Schließlich reiste Schneider Mitte Juni 1938 nach Kanada aus, um Anfang Juli 1938 mit einem Immigrationsvisum zurückzukehren.²⁷⁶ Nun stand einer Berufstätigkeit nichts mehr im Wege, wobei dem Architekten die Rückkehr in seinen eigentlichen Beruf trotz prominenter Fürsprecher wie Walter Curt Behrendt oder Lewis Mumford aufgrund einer fehlenden Architektenlizenz nicht möglich war.²⁷⁷ So trat Schneider über die Vermittlung seines ehemaligen Angestellten Gerd Raben und dank eines Empfehlungsschreibens von Walter Gropius eine Stelle beim Versand- und Warenhaushändler Sears, Roebuck & Co. an.²⁷⁸ In diesem den amerikanischen Einzelhandel prägenden Unternehmen fand Schneider Arbeit als *aesthetic designer* im *Merchandise Testing and Development Department*, für das er unter anderem Werkzeuge, Haushaltsgegenstände, Möbel und Apparate gestaltete.²⁷⁹ Einige von Schneiders Entwürfen verkauften sich erfolgreich und blieben über Jahre im Sortiment, so zum Beispiel die *Bestmade Flamex Glass Cookware*.²⁸⁰

²⁷⁴ Brief von Karl Schneider an Fritz Beckmann, 21. Februar 1938, NLFB, o. Sign. S. 2.

²⁷⁵ Brief von Oscar W. Rosenthal an unbekannt, 27. Mai 1938, KSA, o. Sign.

²⁷⁶ Siehe Eidesstattliche Versicherung von Ursula Wolff, 20. Juni 1956, Wiedergutmachungsakte, Kopie einges. DAHH, Akte Karl Schneider, o. Sign., S. 2.

²⁷⁷ Siehe Empfehlungsschreiben von Walter Curt Behrendt, 21. März 1938 u. von Lewis Mumford, 20. Mai 1938, beide KSA, o. Sign.

²⁷⁸ Siehe Empfehlungsschreiben von Walter Gropius an A. J. Snow, Sears, Roebuck & Co., Mai 1938, KSA, o. Sign.

²⁷⁹ Zur Beschäftigung von Schneider als Industriedesigner bei Sears, Roebuck & Co. u. zu einigen seiner Entwürfe siehe Pook, „Produkt Design für Sears“, 1992; Hargreaves 2004; Musicant 2012; Isler Binz 2019.

²⁸⁰ Siehe dazu insbesondere Hargreaves 2004.

Architektonische Entwürfe konnte Schneider in dieser Zeit nur in seiner Freizeit anfertigen. Zahlreiche Skizzen von Einfamilienhäusern, Hochhäusern und auch Kulturgebäuden sowie Pläne für den Wettbewerb für die Smithsonian Gallery of Art in Washington/DC im Bestand des Getty Research Institute legen heute noch Zeugnis davon ab.²⁸¹ Für John „Jack“ Morgan, einen Designer bei Sears, erstellte Schneider um 1940/41 in Mount Prospect nahe Chicago ein Einfamilienhaus. Schneider trat hier allerdings lediglich als Consultant Architect auf.

Mit dem Kriegseintritt der USA verschlechterte sich die Situation im Land, Sears schränkte seine Produktpalette ein und stoppte die Produktentwicklung. Schneider musste um seine Anstellung, die ihn nur schlecht über Wasser hielt, fürchten. Doch wiederum kam ihm hier Gerd Raben zu Hilfe; da dieser sich freiwillig zum Militärdienst meldete, konnte Schneider 1942/43 dessen Stelle als *architectural designer* im *Store Planning and Display Department* übernehmen. Systematische Entwurfsstudien belegen Schneiders intensive Auseinandersetzung mit den Optimierungsmöglichkeiten für die Kaufhäuser.²⁸² Trotz enger Vorgaben bezüglich der Grundrissdisposition sowie der Materialisierung entwickelte der Architekt durch die Variation einzelner Komponenten eine breite Palette an Entwürfen. Neben seiner Arbeit für Sears erstellte Schneider im Auftrag des Kunsthistorikers Edgar Wind Zeichnungen von Entwürfen Michelangelo Buonarottis. Wind war als ein Schüler Erwin Panofskys Mitglied der Hamburger Warburg-Schule gewesen, ob er Schneider bereits aus dieser Zeit kannte, ist unbekannt. Er ließ Schneider auch seine Wohnung einrichten.²⁸³

Die persönliche Situation Schneiders muss in den Jahren nach dem Kriegseintritt der USA besonders schwer gewesen sein. Der Kontakt zu seiner Ex-Frau und den Kindern war nicht mehr möglich. Ob, wann und wie Schneider über den Tod Emma Schneiders im Jahr 1943 unterrichtet wurde, ist nicht bekannt. Auch

²⁸¹ Siehe Pook, „Private Studien“, 1992.

²⁸² Siehe Pook, „Kaufhausplanung“, 1992; Musicant 2012, S. 173–180, hier S. 177f.; Isler Binz 2019.

²⁸³ Innenraumgestaltung Wohnung Prof. Edgar Wind in Chicago (zw. 1942 u. 1944), KSA, KS 477.

das Schicksal von Ursula Wolffs in Deutschland verbliebenen Eltern war sicherlich sehr belastend.²⁸⁴ 1942 heiratete Schneider seine Lebensgefährtin Ursula Wolff. 1943 beantragte er die amerikanische Staatsbürgerschaft.²⁸⁵

Über Schneiders berufliche Vernetzung in Chicago, über die Aufnahme von Kontakten zu anderen aus Deutschland emigrierten Architekten und Künstlern ist kaum etwas bekannt. Ebenfalls in Chicago waren Ludwig Mies van der Rohe und Ludwig Hilberseimer, mit denen Schneider spätestens seit der gemeinsamen Mitgliedschaft im Ring persönlich bekannt war. Es erstaunt, dass diese beiden Architekten, die sich bald am Armour Institute of Technology in Chicago etablieren konnten, Schneider nicht ebenfalls an die Universität geholt haben.²⁸⁶ Immerhin war es Ludwig Hilberseimer, der 1945 Schneiders Antrag um Aufnahme in das American Institute of Architects (AIA) unterschrieben und sich damit für Schneiders Aufnahme eingesetzt hat.²⁸⁷ Im Januar 1945 erfolgte Schneiders Eintragung als „a duly registered Architect“ im Staat Illinois.²⁸⁸ Bereits im Frühjahr desselben Jahres nahm Schneider eine Tätigkeit beim etablierten Chicagoer Büro Loebel & Schlossman an. Doch nur wenige Monate nach Antritt der Stelle erkrankte Schneider schwer. Er starb am 11. Dezember 1945 an einer Herzerkrankung in Chicago.²⁸⁹

²⁸⁴ Der Sanskrit-Professor Fritz Wolff und seine Ehefrau Minna wurden nach Auschwitz deportiert, wo sie ums Leben gekommen bzw. verschollen sind. Siehe Dick/Sassenberg 1993, S. 401f.

²⁸⁵ Siehe Application for a Certificate of Arrival and Preliminary Form for Petition for Naturalization, 5. Oktober 1943, Kopie einges. KSA, o. Sign. Ebenfalls 1945 musste Schneider über Wochen ein Herzleiden auskurieren.

²⁸⁶ Einen Hinweis auf das Verhältnis von Schneider zu Hilberseimer u. Mies van der Rohe könnte eine Interview-Aussage von Norman J. Schlossman liefern: „As I say, I don't remember Mies coming through the office, but I do remember the others coming through. And maybe Mies, too. We had a German architect working for us who was from Hamburg. And when these guys came through the office, he was kind of critical of them, not critical so much, but didn't think very much of them.“ Siehe Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives, Oral History of Norman J. Schlossman, interviewed by Betty B. Blum, <https://digital-libraries.artic.edu/digital/collection/caohp/id/9903/rec/1> (aufgerufen am 3. Juni 2020), S. 43.

²⁸⁷ Siehe The American Institute of Architects, Application for Membership, 28. Januar 1945, Chicago History Museum, o. Sign.

²⁸⁸ Siehe Bescheinigung des Staates Illinois vom 15. Januar 1945, KSA, o. Sign.

²⁸⁹ Siehe Todesschein vom 11. Dezember 1945, Kopie aus dem Besitz der Familie Schneider, KSA, o. Sign.



Abb. 12 Karl Schneider beim Zeichnen in Chicago, vermutlich 1939

5 Architektur für eine neue Zeit

Die Haupt-Schaffenszeit von Karl Schneider fiel in eine Phase großer Umbrüche. Der verlorene Erste Weltkrieg und die darauffolgenden Revolutionsjahre hatten deutliche Spuren hinterlassen – nicht nur in Bezug auf die darniederliegende Wirtschaft, die zu leistenden Reparationszahlungen und die veränderten politischen Machtverhältnisse, sondern vor allem auch im Bewusstsein der Menschen. Die bisherigen Ordnungssysteme wurden stark angezweifelt oder auch abgelehnt, waren sie doch in den Augen vieler verantwortlich für den Ausbruch des Krieges oder standen zumindest im Zusammenhang mit dessen Auslösern.¹ Mehr denn je herrschte der Wunsch nach Veränderung der Kultur, ihrer Werte sowie nach der Erschaffung eines „neuen Menschen“ und so wurden die durch den Krieg jäh ausgebremsten Reformbestrebungen nach 1918 wieder aufgenommen – jedoch in einer durch den Krieg verstärkten, konzentrierten Art und Weise, die zu einem beispiellosen Aufbruch mit prägenden Entwicklungen unter anderem in gesellschaftlichen, aber auch in künstlerischen Bereichen führte.

5.1 Kontext der neuen Architektur

Unter den Künsten oblag es insbesondere der Architektur, diese umfassenden und vielseitigen Veränderungen auszudrücken und zu deren Umsetzung beizutragen. Diese besondere Rolle ist mehrfach begründet: Zum einen waren es einige Architekten, die sich in gewissen aus der Novemberrevolution von 1918 entstandenen Gruppierungen engagierten. So wurde vor allem der 1918 gegründete Arbeitsrat für Kunst von radikal denkenden Architekten wie Walter Gropius und Bruno Taut angeführt.² Seine Ziele sah der Arbeitsrat in der „Befreiung der Kunst von jahrzehntelanger Bevormundung“ sowie in der „Sammlung aller verstreuten und sich zersplitternden Kräfte, die über die Wahrung einseitiger Berufsinteressen hinaus am Neubau unseres gesamten Kunstlebens

¹ Zu entsprechenden Äußerungen von zum Beispiel Bruno Taut aus dem Jahr 1929 siehe Miller Lane 1986 [1968], S. 55.

² Siehe Rieger 1976, S. 42–48.

entschlossen mitwirken wollen.“³ Dass die Architektur hierbei aufgrund des großen ihr zuteil werdenden öffentlichen Interesses und ihres Symbolcharakters eine Vormachtstellung einnahm, zeigte sich im Leitsatz des Arbeitsrates mit der Formulierung „Zusammenschluss der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel“ und in der Wahl eines Architekturprogramms als erste Veröffentlichung des Arbeitsrats deutlich.⁴ Mit einer sich vom Herkömmlichen stark abgrenzenden Architektur sollte zu einem umfassenden gesellschaftlichen Wandel beigetragen werden; der Architektur kam in diesem Sinne, so Barbara Miller Lane, eine erzieherische Rolle zu.⁵ Die – unter anderem angesichts der schließlich nicht zustande gekommenen Revolution – herrschenden Umstände führten jedoch dazu, dass diese Baukunst noch nicht realisiert werden konnte, sondern sich die Mitglieder des Arbeitsrats vorerst mit der Ausarbeitung einer utopischen Architektur und der Beschäftigung mit allerlei mystischen Theorien begnügen mussten.

Zum anderen hatten sich fortschrittliche Architekten bereits vor dem Krieg im Rahmen ihres Engagements für den Deutschen Werkbund exponiert und ihre Anliegen einer breiten Öffentlichkeit präsentiert; Architektur war somit bereits vor dem Kriegsausbruch zu einem viel diskutierten Thema geworden. Es ist vor diesem Hintergrund naheliegend, dass der Architektur als konkretem Lösungsansatz für die durch den Krieg weiter verschärften Probleme und für den Wiederaufbau besondere Beachtung geschenkt wurde. Außerdem war die Architektur stärker als alle anderen Künste an die konkreten Bedingungen der neuen Begebenheiten gebunden und dadurch gezwungen, aber auch dazu prädestiniert, sich mit den drängenden Bedürfnissen der Nachkriegszeit auseinanderzusetzen.

Und schließlich sei an dieser Stelle auf die Propaganda der Architekten in eigener Sache hingewiesen, die spätestens ab Mitte der 1920er Jahre die moderne

³ *Die Freiheit. Tageszeitung der USPD*, 12. Dezember 1918; *BW* 9 (1918), H. 52, S. 5, zit. n.: Rieger 1976, S. 43.

⁴ Ebd.

⁵ Siehe Miller Lane 1986 [1968], S. 51.

Architektur zu einem im öffentlichen Bewusstsein stark präsenten Thema machte. Miller Lane sieht in der starken Medienpräsenz architektonischer Belange den Ursprung für eine Assoziation der modernen Architektur, dem sogenannten 'Neuen Bauen', „mit einer 'Neuen Zeit' oder einem 'Neuen Deutschland'.“⁶ Der Architektur wurde somit nicht nur eine künstlerische, wohnpolitische Bedeutung zugemessen, vielmehr stand sie als Symbol eines umfassenden kulturellen Wandels. Die Bestrebungen der insbesondere von Taut und Gropius vielfach angepriesenen neuen Architektur beschreibt Miller Lane in ihrem Ursprung als eher unpolitisch, doch kann nicht von der Hand gewiesen werden, dass die Architektur oder vielmehr die umfangreichen im Verlauf der 1920er Jahre angegangenen Bauvorhaben nicht zuletzt aufgrund ihrer staatlichen Förderung und ihrer Fürsprecher auf Behördenseite eine zentrale Rolle in der politischen Agenda gespielt haben.⁷ Auch dies führte dazu, dass der Architektur eine besondere Bedeutung beigemessen wurde.

Wirtschaftliche und politische Rahmenbedingungen

Wenn im Folgenden der allgemeine Kontext von Karl Schneiders Wirken erläutert wird, so spielen die wirtschaftlichen und politischen Umstände eine zentrale und vor allem auch alle anderen Bereiche stark beeinflussende Rolle.⁸ Nach dem verlorenen Krieg war die wirtschaftliche Lage in Deutschland desolat; zu den Zerstörungen und der unterbrochenen Wirtschaftstätigkeit kamen im Weiteren Reparationszahlungen hinzu, welche die junge Weimarer Republik an den Rand ihrer Belastbarkeit brachten. 1940 schrieb dazu der Architekturpublizist Rolf Spörhase:⁹ „Der für Deutschland unglückliche Ausgang des Weltkrieges und die dem deutschen Volke auferlegten, mit einer 'Schuld' begründeten untragbaren Verpflichtungen zeigten sich in ihren Folgen immer unheilvoller. Bis zum Weißbluten waren diese Verpflichtungen von Deutschland erfüllt worden.“¹⁰

⁶ Ebd., S. 125.

⁷ Siehe ebd., S. 76.

⁸ Zur wirtschaftlichen und politischen Situation in Hamburg nach dem Krieg siehe Büttner 1982, S. 24–140.

⁹ Zu Rolf Spörhase und seiner Verbindung zu Schneider siehe Kap. 4.2.5, S. 152f.

¹⁰ Spörhase 1940, S. 361.

Gerade für Hamburg und Altona waren die Auswirkungen des Krieges aufgrund der erschwerten beziehungsweise unterbrochenen Handelsbeziehungen groß; nicht nur der internationale Seehandel, sondern auch alle mit ihm zusammenhängenden Wirtschaftstätigkeiten waren durch den Krieg über längere Zeit lahmgelegt. Altona war als Arbeiterstadt mit wenig finanziellen Reserven von den Folgen des Krieges besonders schwer getroffen, was Paul Theodor Hoffmann folgendermaßen zusammenfasste: „Die Wohnungsnot wuchs ins Riesenhafte, die Arbeitslosigkeit ward erschreckend groß, das Elend der Massen zum Teil verzweifelt.“¹¹

Zur wirtschaftlichen Not nach dem Krieg kam eine große politische Instabilität in Deutschland hinzu, die sich in den Aufständen und Unruhen der Jahre 1918 und 1919 zeigte. Auch in Hamburg war von November 1918 an 140 Tage lang ein Arbeiter- und Soldatenrat an der Macht, dem auch Altona unterstellt war.¹² Die schließlich im März 1919 abgehaltenen Wahlen ergaben eine Mehrheit für die Hamburger Sozialdemokraten; diese integrierten jedoch viele Bürgerliche in ihre Politik und bestimmten den Demokraten Carl Petersen zum Ersten Bürgermeister der Hansestadt. Die so eingeleitete Zusammenarbeit zwischen Sozialdemokraten und Bürgerlichen brachte Hamburg Stabilität. In Altona wurden dem Magistrat als Folge der Geschehnisse von November 1918 entgegen dem Willen des bürgerlichen Oberbürgermeisters Bernhard Schnackenburg einige Sozialdemokraten als Beigeordnete hinzugefügt.¹³ Nach Schnackenburgs Tod übernahm der Sozialdemokrat Max Brauer, selbst ein Arbeiterkind aus Altona, dessen Amt und setzte sich zum Ziel „die sozialen und wirtschaftlichen Nöte unserer Bevölkerung zu mildern und zu überwinden.“¹⁴

Die wirtschaftliche Instabilität hielt nach Kriegsende noch einige Jahre an und führte schließlich zur völligen Entwertung der Reichsmark und zu einer Inflation enormen Ausmaßes. Erst mit der Einführung der Rentenmark im Oktober

¹¹ Hoffmann 1929, Bd. 1, S. 4.

¹² Siehe ebd., S. 8.

¹³ Siehe ebd., S. 40ff.

¹⁴ Rede Max Brauers zu seiner Amtseinführung, zit. n. Hoffmann 1929, Bd. 1, S. 42.

1923 und der neuen Reichsmark im August 1924 stabilisierte sich die Lage; außerdem führte Hilfe aus den USA, konkret der Dawes-Plan, zu einer weiteren Beruhigung der Lage. Auf der Grundlage dieser wirtschaftlichen Stabilisierung konnten nun endlich die drängendsten Aufgaben der Zeit angegangen werden und es folgte, so Werner Durth, „innerhalb weniger Jahre eine beispiellose Modernisierung und Rationalisierung der Wirtschaft.“¹⁵ Durch die Einführung der Hauszinssteuer konnten Wohnungsbauprogramme in Gang gesetzt werden und somit die Wirtschaft angekurbelt, aber auch die Lösung der Wohnungsnot angegangen werden.

Es war schließlich die große, sich ab 1929 ausbreitende Wirtschaftskrise, die der Phase der politischen und sozialen Stabilität wie auch des wirtschaftlichen Aufschwungs wieder ein Ende bereitete. Die große Depression zog alsbald politische Folgen mit sich; zum einen herrschte Uneinigkeit über die Lösung des Problems der Arbeitslosigkeit, zum anderen erstarkte die Kritik an der Regierung, die für die Krise verantwortlich gemacht wurde. Dies alles beförderte die politische Radikalisierung. Bei den auf die Auflösung des Reichstags folgenden Wahlen im September 1930 wurden die Nationalsozialisten zur zweitstärksten Partei – ein Wahlerfolg, der als Vorbote des Endes der Weimarer Republik gesehen werden muss.

Die Auswirkungen der Wirtschaftskrise trafen das Baugewerbe in voller Härte. Vor allem die Bankenkrise des Jahres 1931 brachte schließlich die Bautätigkeit in Deutschland fast vollständig zum Erliegen.¹⁶ Erschwerend kam für die fortschrittlichen Architekten hinzu, dass das Neue Bauen als Symbol des Aufbruchs in der Weimarer Republik ab den 1930er Jahren vermehrt angegriffen und schließlich komplett unterminiert wurde. Als einen der Hauptgründe für die Opposition der Nationalsozialisten gegen die moderne Architektur führt Barbara Miller Lane auf, dass diese damit „ihre Kritik an den politischen und wirtschaftlichen Mißerfolgen der [Weimarer] Republik vortragen [konnten], ohne

¹⁵ Durth 2001, S. 65.

¹⁶ Siehe Büttner 1982, S. 135ff.

sich selbst auf ein konkretes politisches und wirtschaftliches Programm festlegen zu müssen.“¹⁷ Damit avancierte jedoch die Architektur auch zu einem zentralen Thema der nationalsozialistischen Propaganda.¹⁸

Abschließend sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die wirtschaftlichen und politischen Geschehnisse in Schneiders Schaffenszeit große Auswirkungen auf alle Schichten der Bevölkerung hatten. Bezogen auf das Baugewerbe sind dadurch sowohl viele und in ihrer Aufgabenstellung neuartige Aufträge entstanden, so zum Beispiel der Kleinwohnungsbau, als auch viele Projekte von einem Tag auf den anderen gestoppt worden. Die Tätigkeit der Architekten war entsprechend großen Schwankungen unterworfen, was sich auch in der wechselhaften Geschichte von Schneiders Karriere abzeichnet.

Leben in der Großstadt

Die meisten seiner Entwürfe fertigte Karl Schneider für die Großstädte Hamburg und Altona an, sein architektonisches Wirken muss entsprechend vor dem Hintergrund dieser beiden modernen Großstädte betrachtet werden.¹⁹ Die seit dem 19. Jahrhundert allgemein stark angewachsenen Großstädte und die in ihnen herrschenden Lebensbedingungen standen schon vor dem Krieg im Fokus gesellschaftlicher, politischer und künstlerischer Debatten. Die um die Jahrhundertwende entstandene Disziplin des Städtebaus beschäftigte sich angesichts drohender Unruhen denn auch intensiv mit sozialen und gesellschaftlichen Aspekten der Großstadt.²⁰ Gerade in Deutschland wurde dem Städtebau große Bedeutung zugemessen und Stadtplaner wie Fritz Schumacher, Ernst May oder Martin Wagner trugen als Vertreter kommunaler Behörden strategisch und entwerferisch maßgeblich zur Entwicklung der Städte bei. Dass sich die öffentliche Hand des Städtebaus in dermaßen hohem Maße annahm, ist vor allem als

¹⁷ Miller Lane 1986 [1968], S. 20.

¹⁸ Siehe ebd.; Blümm 2013.

¹⁹ Schneider realisierte zudem Gebäude in Harburg-Wilhelmsburg und Erfurt; Entwürfe, die nicht zur Umsetzung kamen, fertigte er unter anderem für Berlin, Erfurt, Bremen und Königsberg an. Auch Schneiders Projekte außerhalb der Städte standen – entworfen für Bauplätze am Rande der städtischen Ballungsräume – meist in engem Bezug zu diesen.

²⁰ Zur Geschichte und Theorie des deutschen Städtebaus siehe Düwel/Gutschow 2019.

deutsches Phänomen zu betrachten, das aufgrund seines Erfolges internationale Beachtung fand.²¹ Im Zusammenhang mit dieser „Stadtentwicklungswelle“ waren die Bebauungspläne vor und zu Schneiders Zeit in vielen Fällen überarbeitet und angepasst worden. Es kann hier von einer planerischen Aufbruchsstimmung gesprochen werden,²² die sich zum Beispiel in der getrennten Anordnung der verschiedenen funktionalen Bereiche wie Industrie, Wohnen und Handel zeigte.²³

Um das Leben in der Großstadt zu verbessern, der nach dem Ersten Weltkrieg noch akuterer Wohnungsnot zu begegnen und der Stadtbevölkerung kurzfristig bezahlbaren Wohnraum zur Verfügung zu stellen, bedurfte es einer umsichtigen Planung und der raschen Bereitstellung von mehr Wohnraum. Dem geforderten Wachstum der Städte wurde im Falle Hamburgs und Altonas, aber auch der angrenzenden Städte Wandsbek und Harburg/Wilhelmsburg durch Erweiterungen um komplett neue Stadtteile sowie durch Verdichtungen und Restrukturierungen bestehender Quartiere entsprochen. Dafür mussten die Behörden, aber vor allem auch Planer und Architekten innerhalb der vorgegebenen politischen, administrativen und städtebaulichen Strukturen der Stadt Lösungen für die aktuellen Probleme erarbeiten. Hamburg war zu Schneiders Zeit zweitgrößte Stadt hinter Berlin und profitierte von seiner strategisch wichtigen Lage an der Elbe, als Handels- und Industriestadt war die Hansestadt von großer Bedeutung. Auch die Arbeiterstadt Altona lag günstig an der Elbe und war für die industrielle Produktion bedeutend; außerdem war die Nähe zur großen Nachbarstadt ein nicht zu vernachlässigender Vorteil. Vor allem in Hamburg waren für Planungsaufgaben zahlreiche Vorgaben wie zum Beispiel der Verlauf der Straßen bereits in rechtskräftigen Plänen und Gesetzen festgelegt.²⁴

²¹ Vgl. Harbusch et al. 2014, S. 163.

²² Auf die spezifischen Eigenheiten der für Schneider wichtigen Städte Hamburg und Altona wird in Kap. 4.2.1, S. 115ff. eingegangen.

²³ Vgl. Schubert 2005, S. 40.

²⁴ Andere Bedingungen wie zum Beispiel die Vorgabe von Klinker als Material für die Fassaden waren im Falle von gemeinnützigen Wohnprojekten zusätzlich von der Beleihungskasse vorgegeben.

Das Leben in der Großstadt, die Trennung der verschiedenen funktionalen Bereiche, die zunehmende Mobilität sowie die weiter voranschreitende Industrialisierung erforderten eine möglichst kurzfristige Anpassung der Bauten sowie der städtischen Infrastruktur. Wirtschaftliche Anforderungen und soziale Missstände verlangten nach einer Rationalisierung von städtebaulicher Planung wie auch des Bauens an sich, also sowohl der Bautypen als auch deren Herstellung. Außerdem sollte die gebaute Umwelt der veränderten Lebensweise der Menschen Rechnung tragen. Vor diesem Hintergrund stellten sich einige völlig neue Bauaufgaben oder zumindest Aufgaben, die anders als bisher praktiziert angegangen werden mussten. Auch der Funktionalität wurde höchste Priorität beigemessen. Technische Errungenschaften und neu für das Bauen verwendete Materialien wie Stahl oder Eisenbeton eröffneten unbekannte konstruktive Möglichkeiten, verlangten aber auch nach einem neuen architektonischen Ausdruck. Umgekehrt zogen gewisse architektonische Entscheidungen zum Beispiel für vereinfachte Bauvolumen oder ökonomischeren Umgang mit den Flächen neue Bauweisen wie das Flachdach oder Typen wie den Laubengang mit sich.

Waren die Mehrzahl von Schneiders Bauten im städtischen Umfeld entweder für die Öffentlichkeit oder für sozial schwächer gestellte Private konzipiert, so handelte es sich bei den Bauten am Rand oder im Umland der Großstädte – mit Ausnahme der Industriebauten – vor allem um Privathäuser, mitunter gediegene Villen beziehungsweise Landhäuser. Die Ruhe und gute Luft der randstädtischen oder ländlichen Umgebung scheint im Kontext Hamburgs vor allem den Bessergestellten vorbehalten gewesen zu sein; die von Schneider in Zusammenarbeit mit Karl Witte gebaute Arbeitersiedlung in Neumünster (1921/22) stellt hier eine Ausnahme dar, die jedoch an den Standort einer Fabrik gekoppelt war.²⁵ Es gibt nur wenige Entwürfe Schneiders, die in wirklich ländlichen oder dörflichen Strukturen angesiedelt waren.²⁶

²⁵ Arbeitersiedlung Wieman in Neumünster (1921/22, zus. mit Karl Witte), KSA, KS 12.

²⁶ Z. B. das Projekt für ein Sanatorium in Vorderhindelang (1930), KSA, KS 222.

Hinterfragung der Baukultur

Neben dem Thema der Großstadt und der mit ihrer Entwicklung verbundenen neuen Bauaufgaben war es insbesondere auch die bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert aufgekommene Hinterfragung der Baukultur, die zur Entwicklung der Architektur nach 1918 entscheidend beigetragen hat. Die Kritik an der „Kopierwut“ des Historismus, am Gebrauch verschiedenster Stile führte bereits vor dem Krieg zur Suche nach einem der Zeit entsprechenden Ausdruck für Kunsthandwerk und Architektur. Es war hier insbesondere der 1907 gegründete Deutsche Werkbund, der sowohl die Verbesserung von Produkten und Architektur als auch die künstlerische Erziehung von Konsumierenden und Produzierenden zum Ziel hatte.²⁷ Mit seinem kulturpolitischen Ansatz verfolgte der Werkbund eine Bezugnahme von Architektur und Kunsthandwerk auf den technischen Fortschritt und somit gemäß Werner Durth die Aufhebung der „Ungleichzeitigkeit der Entwicklungen in Kunst und Industrie“.²⁸ Entsprechend der multidimensionalen Kritik am status quo erfolgte die Suche nach einer der Zeit entsprechenden Architektur sowohl aus künstlerischer als auch aus politischer, technischer und sozialer Sicht.

Während in den ersten Jahren nach der Gründung des Werkbunds die verschiedenen Positionen der fortschrittlichen Architekten noch mehr oder weniger auf einen Nenner gebracht werden konnten,²⁹ entwickelten sich die Vorstellungen seiner Mitglieder nach dem Ersten Weltkrieg in gänzlich verschiedene Richtungen. So führt Miller Lane aus: „Eine Stilrichtung löste sich in auffälliger Weise sowohl von der Vorkriegsentwicklung als auch von der darauf aufbauenden fortschrittlichen Nachkriegsarchitektur. Von 1922 an sahen Walter Gropius und seine Anhänger, weit mehr als andere Architekten in Deutschland, die Architektur in zunehmendem Maße als Skulptur an. Sie entwarfen extrem vereinfachte

²⁷ Zum Deutschen Werkbund siehe Kap. 4.2.2, S. 131f.

²⁸ Durth 2001, S. 28.

²⁹ Eine Ausnahme bildete hier der sog. Werkbundstreit zwischen Karl Ernst Osthaus u. Hermann Muthesius im Jahr 1914.

Blöcke, asymmetrisch angeordnet und vollkommen schmucklos.“³⁰ Diese Richtung distanzierte sich vehement von der Vorkriegsarchitektur und basierte auf einer Tabula-rasa-Haltung. Und dennoch: so heterogen sich im Rückblick die diversen Positionen innerhalb des Neuen Bauens zeigen und so heftig die Auseinandersetzung zwischen „fortschrittlichen“ und „konservativen“ Architekten verlaufen sind, so einte sie doch die gemeinsame Haltung, dass es eine Entwicklung der Architektur brauchte, die sich den veränderten Bedürfnissen der Menschen anpasst, weg vom Historismus, hin zu neuen Bautypen und schließlich zu einem neuen Stil führte.

5.2 Betrachtete Einzelwerke

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden im Sinne eines Querschnitts durch verschiedene Bautypen mehrere Bauten und Entwürfe Karl Schneiders eingehend studiert. Diesen Betrachtungen sei ein knapper, vor allem quantitativer Überblick über das Gesamtwerk vorangestellt, um damit einen Eindruck von Schneiders gesamtem Schaffen sowie von der Bedeutung der einzelnen Bauaufgaben zu vermitteln. Dieser Überblick basiert auf dem 1992 von Robert Koch und Eberhard Pook veröffentlichten Werkverzeichnis, das bis dato den letzten Stand der Forschung darstellt.³¹

Insgesamt sind derzeit knapp 470 Entwürfe von Karl Schneider bekannt. Davon sind etwa 380 Entwürfe der Kategorie Architektur und Städtebau, gut 30 der Kategorie Inneneinrichtung und Möbel zugeordnet; die restlichen Entwürfe sind in den Kategorien Ausstellungsgestaltung, Industrial Design und Grafik sowie Gestaltung der Künstlerfeste erfasst. Der Schwerpunkt von Schneiders Werk

³⁰ Miller Lane 1986 [1968], S. 38.

³¹ Vgl. Diestel et al. u. Pook, „Amerika“, 1992. Wie in Kap. 2.2, S. 47, Anm. 27 erläutert, wurde die Werkliste in Zusammenarbeit mit dem Karl Schneider Archiv aufgrund der vorhandenen Werklisten angepasst, jedoch nicht komplett überarbeitet. Einzig zwei Wettbewerbsbeiträge, die vom Büro Fritz Högers eingereicht wurden, u. ein nicht existierendes Projekt wurden von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit bereits aus der Werkliste gestrichen. Die Durchsicht des Verzeichnisses u. die eingehende Beschäftigung mit einzelnen Projekten haben jedoch gezeigt, dass die vorliegende Werkliste aufgrund des erweiterten Wissensstands u. neuer Materialien dringend einer Überarbeitung bedarf, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit allerdings nicht geleistet werden konnte.

liegt somit – trotz seiner Anstellung als Designer in den USA – erwartungsgemäß deutlich auf dem architektonischen Entwurf. Von den architektonischen beziehungsweise städtebaulichen Entwürfen wurden 80 realisiert, was einem Anteil von über einem Fünftel entspricht. In 66 Fällen handelt es sich dabei um Neubauten und in 14 Fällen um Umbauten.³² Von den nicht realisierten städtebaulichen oder architektonischen Entwürfen sind 59 im Rahmen eines Wettbewerbes angefertigt worden.³³ Davon sind 18 erfolgreiche Teilnahmen belegt; konkret sind dies acht erste Ränge, drei zweite Ränge, drei dritte Ränge, zwei fünfte Ränge, eine Auszeichnung sowie ein Ankauf.³⁴

Eine aufgrund der vorliegenden Datierungen der umgesetzten Bauten vorgenommene Auswertung der Projektierungs- beziehungsweise Bauzeiten zeigt zum einen mit zehn zur Ausführung gelangten Projekten eine Anhäufung im Jahr 1922 auf.³⁵ Es handelt sich hier vor allem um Einzelwohnhäuser, Umbeziehungsweise Anbauten und Siedlungen mit Einzel- und Doppelhäusern. Zum anderen weist die Auswertung mit jeweils acht, 21, 29, 22 und 15 bearbeiteten Projekten eine intensive Bau- und Projektierungstätigkeit in den Jahren 1927 bis 1930 auf. Auffallend ist hier einerseits die zeitliche Verzögerung zu den für Schneiders Karriere maßgeblichen Ereignissen – des ersten Rangs beim Wettbewerb Kleinwohnungsbau Jarrestraße 1926 und der nach dem Börsencrash im Oktober 1929 einsetzenden Weltwirtschaftskrise; entsprechend sind 1927 ein starker Anstieg der Projektierungstätigkeit und 1930 ein Auftragseinbruch zu beobachten, wobei diese Verzögerung auf die träge Reaktion des Baugewerbes

³² Karl Schneider erfasste in seinen Projektlisten einige offensichtliche Umbauten schlicht als „ausgeführt“; diese Projekte werden in der vorliegenden Berechnung den Umbauten zugeordnet.

³³ Bei 23 Projekten ist unklar, ob sie realisiert wurden oder nicht. Sie wurden deshalb weder den realisierten noch den unrealisierten Projekten zugeordnet.

³⁴ Nicht miteinberechnet ist hier der Wettbewerb für die Seefahrtsschule in Altona (1930). Schneider hat vier Entwürfe eingereicht, wovon einer den 2. und einer den 3. Platz belegte. Schneiders Beiträge wurden jedoch vom Wettbewerb ausgeschlossen, da pro Teilnehmer nur eine Projekteingabe erlaubt war. Vgl. Kähler 2013, S. 35.

³⁵ Die Projektierungs- und Bauzeiten wurden bisher nicht differenziert behandelt, teils war dies aufgrund der unvollständigen Materiallage gar nicht möglich. So wurden sie für die Zwecke der vorliegenden Arbeit zusammen als Einheit ausgewertet. Bei der Auswertung wurden zum Beispiel für eine dreijährige Projektierungszeit jeweils bei allen drei Jahre ein Vermerk gemacht.

zurückzuführen ist. Andererseits hat Schneider in dieser kurzen Phase fast seine sämtlichen Geschosswohnbauten projektiert und realisiert, konkret also 14 von 16.³⁶ Ab 1931 nahm Schneiders selbständige Projektierungs- und Bautätigkeit rapide ab.

Die umgesetzten Bauten Schneiders verteilen sich auf insgesamt neun Baugattungen.³⁷ Mit insgesamt 49 realisierten Projekten liegt ein deutlicher Schwerpunkt auf der Baugattung Wohnen. Hiervon sind vermeintlich mit fast 30 Bauten die Einzelwohnhäuser am stärksten vertreten; Schneider hat jedoch im Weiteren 16 Geschosswohnprojekte mit insgesamt über 280 Wohnhäusern und geschätzt über 2000 Wohnungen gebaut. Aufgrund der zahlenmäßigen Dominanz ist dies die von Schneider am meisten umgesetzte Bauaufgabe. Dazu kamen noch vier Siedlungen (beziehungsweise Teile davon) mit etwa 35 Reihen- und Doppelhäusern.³⁸ Der Anzahl von 49 gebauten Wohnprojekten stehen insgesamt 165 Entwürfe in der Baugattung Wohnen entgegen, der Architekt konnte hier folglich beinahe jeden dritten Entwurf umsetzen. Die am zweithäufigsten realisierte Baugattung stellen die Verkehrsbauten dar, von denen Schneider sieben gebaut hat. Mit vier Tankstellen, einer Abstellhalle für Opel Dello und zwei Bauten für die Hochbahn handelt es sich hier jedoch durchgehend um kleinere Bauprojekte. Ebenfalls kleine Aufträge umfasst die mit sechs Bauten am dritthäufigsten realisierte Baugattung der Läden, hier handelt es sich vorwiegend um Umbauten.³⁹ Mit jeweils drei Realisierungen sind Industriebauten, Sportstätten und Schuppen beziehungsweise Gartengebäude vertreten. Weitere Bauten hat Schneider in den Gattungen Verwaltungs- beziehungsweise Lager-

³⁶ Die Bearbeitung des Projektes für den Wohnblock am Habichtsplatz begann bereits 1926, der Bau wurde 1928 fertig gestellt. Die Etagenhäuser Rationell am Lustberg (1929–1931) und die in Zusammenarbeit mit Richard E. Oppel realisierten Etagenhäuser am Dulsberg (1930–1932) sind die letzten von Schneiders Etagenwohnbauten, sie wurden beide erst nach 1930 fertiggestellt.

³⁷ Inneneinrichtungen u. Möbel sowie Ausstellungsgestaltungen sind hier nicht miteinberechnet.

³⁸ Diese Zahl kann nur geschätzt werden, da sowohl von der Arbeitersiedlung Wieman in Neumünster (1921/22, KSA, KS 12) als auch von der Siedlung Oldenfelde (1922, KSA, KS 162) keine gesicherten Zahlen zu den umgesetzten Bauten vorliegen.

³⁹ Nicht erfasst sind in dieser Aufzählung möglicherweise von Sears umgesetzte Warenhaus-Entwürfe Schneiders.

bauten, Kulturstätten und Werkstätten geschaffen. Außerdem liegen sechs realisierte Entwürfe aus dem Bereich Inneneinrichtung und Möbel vor.⁴⁰

Ein Blick auf die nicht realisierten Entwürfe zeigt aber, dass sich Schneider noch mit wesentlich mehr Bauaufgaben befasst hat. Von den nicht umgesetzten Entwürfen (bei 23 Entwürfen ist unklar, ob und wie sie umgesetzt wurden) befassten sich zum Beispiel 21 mit Verwaltungs- und Bürobauten, zehn mit Kirchen und Gemeindehausbauten, zehn mit Krankenhäusern und sechs mit Schulbauten.⁴¹ Auch nehmen unter den nicht realisierten Projekten insbesondere die Kulturstätten mit 15, die Sportstätten mit 13 und die Industriebauten mit elf Entwürfen einen besonderen Stellenwert ein. Vor diesem Hintergrund fällt die zu einem gewissen Grad verzerrte Wahrnehmung der tatsächlichen Ausrichtung von Schneiders Entwurfsarbeit auf, die eine vermeintlich starke Fokussierung auf Wohnfragen nahelegt. Der Schwerpunkt von Schneiders Werk lag sicherlich im Bereich des Wohnens, doch heißt dies mitnichten, dass er sich nicht mit vielen anderen Entwurfs- und Bauaufgaben beschäftigt hätte. Die im Folgenden präsentierte Auswahl analysierter Entwürfe und Bauten trägt diesem Aspekt Rechnung und umfasst verschiedenste Bauaufgaben.

Das im Zuge der Analysen gesichtete Material stammt zu großen Teilen aus dem Karl Schneider Archiv (KSA) in Hamburg. Hierzu ist jedoch anzumerken, dass es sich bei vielen im KSA gelagerten Plänen, Fotografien und Dokumenten um Kopien der an anderer Stelle gelagerten Originale handelt. Ein Großteil der Pläne und Akten stammen aus den jeweils zuständigen Bauämtern, die meisten Bilder des Fotografen Ernst Scheel sind Abzüge der im Getty Research Institute gelagerten Originale, weitere Unterlagen stammen aus dem Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, aus dem Hamburgischen Architekturarchiv, aus der Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University, New York, aus

⁴⁰ Auch in dieser Zahl sind eventuell von Sears produzierte Möbel-Entwürfe Schneiders nicht enthalten.

⁴¹ Es sind 24 erfasste Projekte aus der Gattung Büro- und Verwaltungsgebäude, allerdings handelt es sich bei zwei, eventuell drei Projekten vermutlich um Doppelnennungen beziehungsweise um einen Entwurf aus Schneiders Zeit als Angestellter.

mehreren privaten Sammlungen und weiteren Quellen. Da das Schneider Archiv jedoch die umfassendste Sammlung von Material zu Schneider beherbergt und auch den Ausgangspunkt für die vorliegende Forschung darstellt, sind bei den im Folgenden genannten Quellen jeweils die Signaturen des KSA angegeben, wenn das Material dort (ob als Original oder als Kopie) vorhanden ist. Weitere Fundorte sind nur dann genannt, wenn sie neues Material zu Schneider zutage gefördert haben.

Den folgenden Texten zu den analysierten Bauten beziehungsweise Entwürfen sind zur Illustration einige Pläne und Fotos hinzugefügt; es handelt sich dabei jedoch nicht immer um die Gesamtheit der untersuchten Pläne. Die analysierten Pläne sind jedoch in den Anmerkungen zu den Projektangaben aufgelistet. Da die analysierten Pläne in einigen Fällen in der Verkleinerung nur schwer lesbar wären, sind zugunsten des besseren Verständnisses in einigen Fällen auch Publikationspläne für die Darstellung der Projekte ausgewählt worden.⁴² Ob die jeweiligen Entwürfe eingehend oder im Rahmen der Unterschiedsanalyse nachträglich hinzugezogen wurden, ist als Anmerkung in der Projektlegende vermerkt.

⁴² Aufgrund der weltweiten Schließungen von Bibliotheken und Archiven im Zuge der Corona-Pandemie kurz vor Fertigstellung dieser Arbeit können in einigen Fällen leider keine hochwertigen Scans der Bilder u. Pläne, sondern lediglich zu Dokumentationszwecken angefertigte Bilder gezeigt werden.

5.2.1 Haus Michaelsen



Abb. 13 Haus Michaelsen in Hamburg-Blankenese (1922–24), Ansicht aus Südost, ohne Datum

Adresse: Grotiusweg 79, Hamburg-Blankenese

Ausführungsstatus: gebaut

Projektierungs- und Bauzeit: 1922–1924⁴³

Architekt: Karl Schneider

Bauherrschaft: Ite (und Hermann) Michaelsen

Baugattung: Einzelhaus

Baukosten: Etwa 150.000 Mark⁴⁴

Für die Unterschiedsanalyse gesichtetes Material: Zwei Publikationspläne sowie ein Lageplan, um den Jahreswechsel 1923/24 entstanden;⁴⁵ im Weiteren Luftbilder, Modellfotos (Entwurfsprojekt und ausgeführtes Projekt), Bilder von Leopold Schaul und Ernst Scheel sowie Bauakten.⁴⁶

⁴³ Zur Datierung siehe Jaeger 2019, S. 15–35.

⁴⁴ Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. X. De Fries merkt an dieser Stelle zu den Baukosten „nach heutigem Werte“ an.

⁴⁵ Aufgrund zu großer Unterschiede zwischen den Bauantragsplänen u. dem ausgeführten Bau dienen der Unterschiedsanalyse Publikationspläne als Grundlage. Die Publikationspläne wurden im Februar 1925 von de Fries in der *BG* gezeigt; sie sind also 1924 oder im Januar 1925 entstanden; siehe Jaeger 2019, S. 48ff. Pläne: KSA, KS 17, Fotomappen 9 u. 11, o. Sign.

⁴⁶ Luftbilder: KSA, KS 17, HR 10, Sign. 0037 u. L 158; Modellfotos u. Fotos: AvLib, Karl Schneider, Group I, 2. House Michaelsen, div. Fotos, o. Sign., KSA u. StAHH, div. Sign.; Bauakten: KSA, KS 17, Sign. 17 098–257.

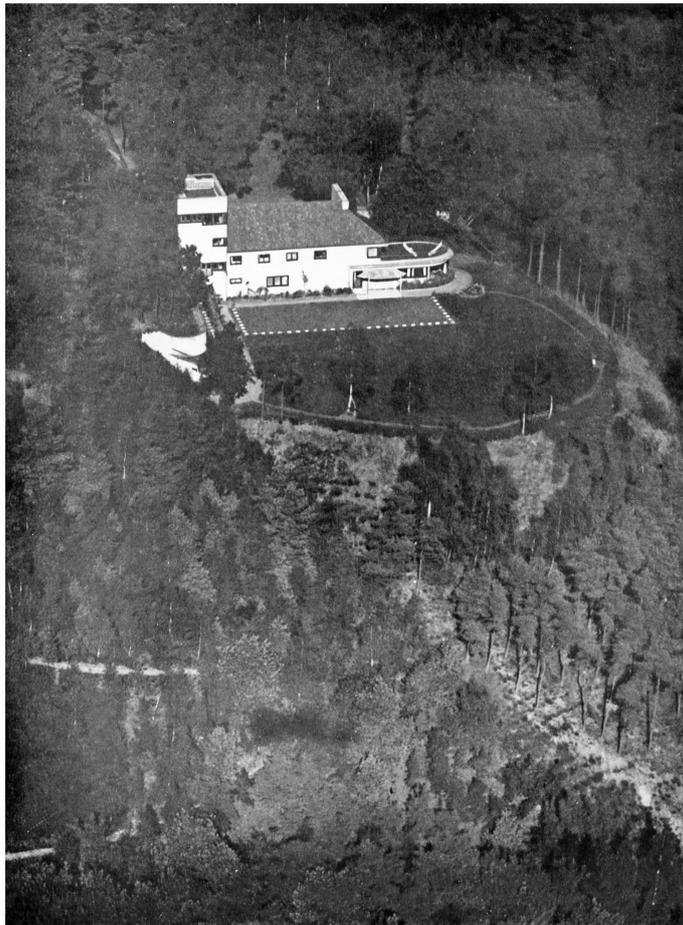


Abb. 14 Luftaufnahme aus Süden, um 1928

Bauherrschaft, Bauaufgabe und Grundstück

Hinter der schlichten Bezeichnung „Haus Michaelsen“ steckt eine bezüglich der Bauherrschaft interessante Konstellation: Entgegen damals üblicher Konventionen war nämlich nicht Hermann Michaelsen, Besitzer einer Altonaer Eisen- und Stahlgießerei, der federführende Bauherr des Bauprojekts; vielmehr war es seine zweite Ehefrau, die aus Blankenese stammende Bildhauerin Elise – Ite genannt – Michaelsen, die sich aktiv in den Entwurfsprozess des Hauses einbrachte und ab einem gewissen Zeitpunkt als alleinige Bauherrin und Besitzerin des Grundstückes fungierte.⁴⁷

Der Kontakt zwischen Ite Michaelsen und dem Architekten ist vor dem Hintergrund von Schneiders Verbindungen zur Altonaer Künstlerszene zu betrachten. Wie bereits an anderer Stelle erläutert, lernte Schneider mit großer Wahrscheinlichkeit über Jakob Detlef Peters den Bildhauer August Henneberger kennen, der wie Peters an der Altonaer Kunstgewerbeschule unterrichtete.⁴⁸ Dieser Kontakt wurde alsbald enger, Schneider wohnte im Haus des Bildhauers. Im Umfeld Hennebergers bewegte sich auch Ite Michaelsen und so wird die Bekanntschaft mit Schneider in diesem Rahmen ihren Ursprung haben.

Durch ihre Heirat verfügte Ite Michaelsen, so Hermann Hipp, über „die Mittel, ein Leben zu führen, das sie selbst zum Mittelpunkt künstlerischen Lebens machte.“⁴⁹ Das von ihr bei Schneider in Auftrag gegebene Haus sollte dafür den passenden Rahmen bilden. Entsprechend forderte die Bauaufgabe neben den für das alltägliche Leben der vierköpfigen Familie Michaelsen notwendigen Räumen auch geräumige Gesellschaftsräume; in Ergänzung dazu sollten auch Flächen für die künstlerische Tätigkeit der Hausherrin bereitgestellt werden.⁵⁰

⁴⁷ Zur Bauherrschaft sowie zum genauen Ablauf des Bauvorhabens siehe Jaeger 2019, S. 13–21.

⁴⁸ Siehe Kap. 4.2.2, S. 129f.

⁴⁹ Hipp 1981, S. 5.

⁵⁰ Ob das als Stallgebäude bezeichnete Nebenhaus tatsächlich je für diese Zwecke genutzt wurde oder ob es, wie von Jaeger angegeben, vor allem als Atelierfläche für Ite Michaelsen gedacht war, ist nicht belegt; siehe Jaeger 2019, S. 19.

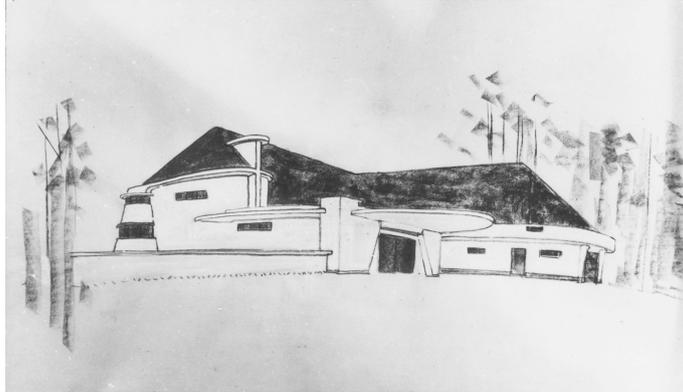


Abb. 15 Entwurfsskizze, ohne Datum



Abb. 16 Plastilinmodell, Variante I, ohne Datum



Abb. 17 Plastilinmodell, Variante II, ohne Datum

Der Bauplatz befand sich im Gebiet des damals noch spärlich besiedelten Falkensteins, eines sich von Hamburg-Blankenese bis nach -Rissen erstreckenden Waldgebiets. Das für den Bau ausgesuchte Grundstück, es bestand aus drei zusammengelegten Parzellen, lag an einem der höchsten Punkte des Geestrückens und ermöglicht einen weiten Ausblick. Wie Roland Jaeger in seiner Baubio- graphie zu Haus Michaelsen ausführte, soll die „Idee, die Hügelkuppe auf dem Bau- gelände zum Teil abzutragen und das Haus gegen die so entstandene Böschung zu setzen, [...] auf Ite Michaelsen zurückgegangen sein.“⁵¹

Projektbeschreibung

Ein dicht mit Bäumen bestandener Park schirmt das Haus Michaelsen von der Straße ab. Gegen Westen steht das Haus an der bereits erwähnten Böschung; nach Süden hin liegt vor ihm ein als Garten dienendes Plateau, das schließlich in den steilen Abhang zur Elbe hin übergeht. Die Entwicklungsgeschichte des Ent- wurfs für Haus Michaelsen zeigt mehrere sich voneinander stark unterschei- dende Stadien auf; sowohl Robert Koch als auch Roland Jaeger sind auf die Werkgenese bereits eingegangen und haben die unterschiedlichen Ausprägun- gen der Vorentwürfe beschrieben.⁵²

Neue Kenntnisse brachte die Entdeckung bisher nicht bekannter Modellfotos mit sich, die zwei weitere Entwurfsvarianten aufzeigen.⁵³ In beiden Fällen sind Haupt- und Nebengebäude zu einem winkelförmigen Volumen verbunden; bei einem (vermutlich früheren) Entwurf ist der Turm am einen Ende des Winkels platziert und über eine große Terrasse mit diesem verbunden, beim anderen Entwurf steht der Turm im Zentrum des Winkels und nimmt damit die Konstel- lation vorweg, die er in der gebauten Version als Angelpunkt der Anlage – wenn auch nicht eines abgewinkelten Hauses – hat. Beide Varianten zeigen einen noch niedriger konzipierten Turm, sind wesentlich kompakter als die schließlich ge-

⁵¹ Jaeger 2019, S. 17.

⁵² Siehe Koch, „Werkauswahl“, 1992, S. 118–183, hier S. 118f.; Jaeger 2019, S. 15–21.

⁵³ Siehe Fotos von Plastilinmodellen, AvLib, Karl Schneider, Group I, 2. House Michaelsen, div. Fotos, o. Sign.

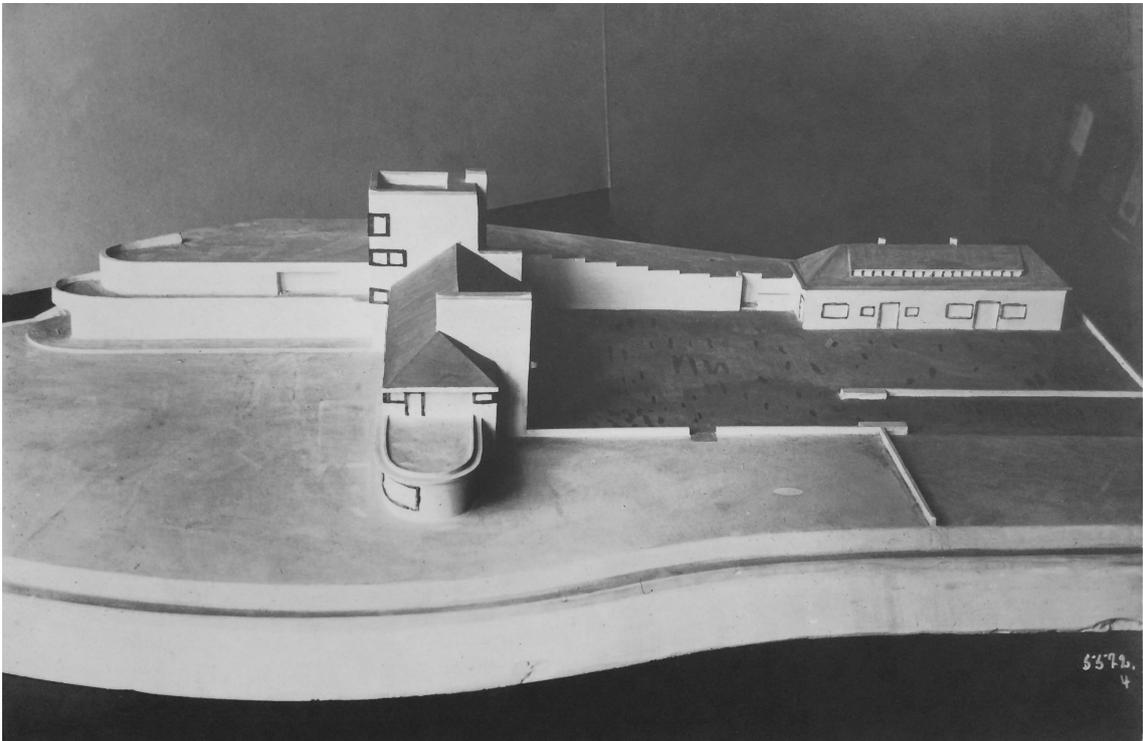


Abb. 18 Dokumentationsmodell, ohne Datum (1923/24)

baute Komposition und weisen auf eine im Entwurfsprozess zunehmende Auflösung in Baukörper und Linien (Mauern) hin.⁵⁴

Der schließlich realisierte Entwurf zeigt einen Baukomplex, der aus unterschiedlichsten Elementen besteht; stehende und liegende Baukörper, Mauern und Mauerscheiben sind hier zu einer raumgreifenden Komposition gefügt. Angelpunkt dieser Komposition ist ein viergeschossiger Turm, der in die den Ort bestimmende Hügelkuppe hineingestellt ist, jedoch nicht an ihrem höchsten Punkt steht. Nach Osten hin ist an den Turm ein länglicher, quaderförmiger und zweigeschossiger Baukörper angegliedert, der schließlich in eine eingeschossige, zum Ende hin abgerundete Verlängerung ausläuft. Nach Süden und nach Norden hin verlaufen vom Turm aus außerdem mehrere Mauern, die die Höhenunterschiede im Gelände aufnehmen. Die nach Norden gehende Mauer findet in einem ebenfalls in Nord-Süd-Richtung liegenden, länglichen Baukörper ihren Abschluss, wodurch mit dem Hauptbaukörper eine rückwärtige Hofsituation aufgespannt wird.

Der Turm als dominierendes Element wirkt aufgrund seines Flachdaches als reiner geometrischer Körper, die anderen beiden Baukörper übernehmen mit ihren Walmdächern den abfallenden Verlauf des Geländes und werden so in die Umgebung eingebettet. Auch die Terrassenmauern sind über Abrundungen und die Bepflanzung der Terrassen in das Gelände eingefügt. Einzig die Kamine durchschneiden als klar wahrnehmbare Scheiben den liegenden Baukörper beziehungsweise den Turm. Die Anlage ist nach Norden und Süden ausgerichtet, sämtliche Bauteile liegen im rechten Winkel zueinander. Die harmonische Gesamtkomposition zeichnet sich durch ihre Plastizität sowie die Kontraste zwischen horizontalen und vertikalen Elementen aus.

Der Grundriss des Erdgeschosses besteht aus zwei parallel zueinander liegenden Raumschichten sowie dem daran angefügten Turm. Letzterer steht jedoch

⁵⁴ Die vorliegenden Modellfotos dokumentieren wohl den Zwischenschritt zwischen den frühen, stark an die expressionistischen Entwürfe Erich Mendelsohns erinnernden Entwurfsskizzen und dem schließlich ausgeführten Projekt.

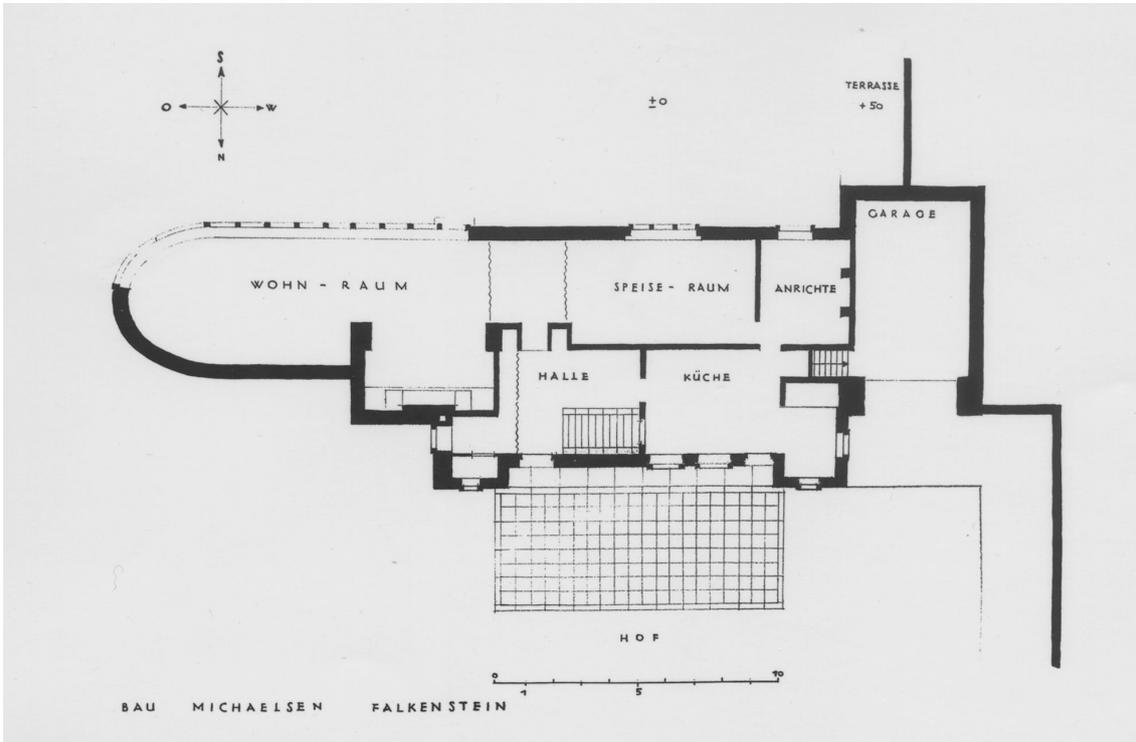


Abb. 19 Grundriss Erdgeschoss, Publikationsplan, ohne Datum (1924)

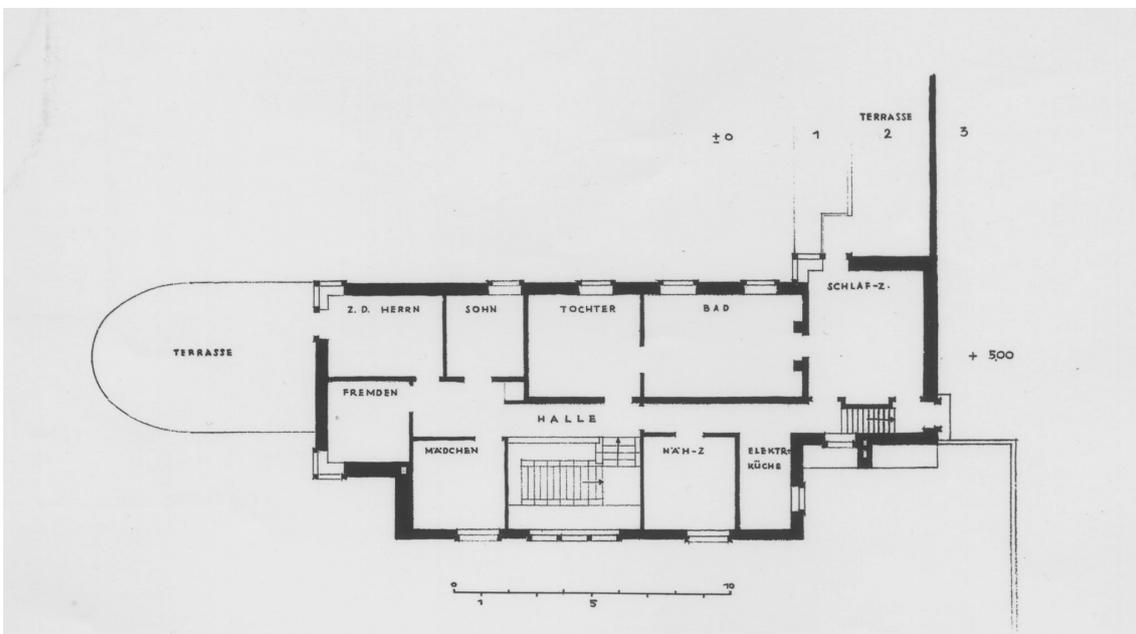


Abb. 20 Grundriss erstes Obergeschoss, Publikationsplan, ohne Datum (1924)

auf Erdgeschossniveau ganz im Hang und nimmt entsprechend die fensterlose Garage auf. Die nach Norden liegende Raumschicht enthält den Hauseingang, die Halle und die Küche mit zusätzlichem Außenzugang. Die zweite, zum Garten und zur Elbe ausgerichtete Raumschicht ist offener gestaltet; die Unterteilung in Wohn- und Speiseraum kann bei Bedarf mittels mobilen Elementen erfolgen.⁵⁵ Interessant ist hier, dass eine Zonierung dieses eigentlich fließenden Raums über sehr unterschiedlich angelegte Raumqualitäten erfolgt: Während der Speiseraum über drei Wände stark gefasst, nur über ein dreiteiliges, mittig angeordnetes Fenster belichtet und damit sehr stark nach Süden hin ausgerichtet ist, bewirkt die bandartige Anordnung der Fenster im Bereich des Wohnraums sowie deren Übergang in die große und abgerundete Panoramiascheibe eine dynamische, nach Süden und Osten orientierte Raumwahrnehmung. Außerdem ist hier der Zugang zum Garten angeordnet, die Verbindung mit dem Außenraum ist deutlich stärker als im Speisebereich. Ein in die Tiefe nach Norden geschobener Bereich mit einem rückwärtig angeordneten Kamin sorgt für eine Gegenbewegung in der sonst eher länglichen Raumanordnung.

Auch im Obergeschoss sind die beiden erwähnten Raumschichten ablesbar, wenn auch sie in kleinere Einheiten unterteilt sind. Gegen Süden sind in der ersten Schicht mehrere Schlafräume für die Familie angeordnet, nach Norden hin liegen der von der Vertikalerschließung ausgehende Flur, Nebenräume sowie ein Gastzimmer.⁵⁶ Am Ende des Flures liegen mit dem Zimmer des Herrn und dem Fremdenzimmer zwei Räume, die mittels Übereck-Fenstern nicht rein nach Süden beziehungsweise Norden, sondern auch nach Osten orientiert sind. Aus dem Zimmer des Herrn ist der Zugang auf die großflächige und am Ende abgerundete Sonnenterrasse möglich. Von dem im Turm untergebrachten Eltern

⁵⁵ Aus den Plänen kann nicht genau herausgelesen werden, ob es sich dabei um Faltschichten oder um Vorhänge handelt.

⁵⁶ In den Plänen, die später u. a. im *BM* veröffentlicht wurden, sind die Zimmer jeweils anders zugeordnet. So ist zum Beispiel das nach Nordosten liegende Fremdenzimmer später das Zimmer der Tochter; siehe Harbers 1931, S. 390–393, hier S. 393.

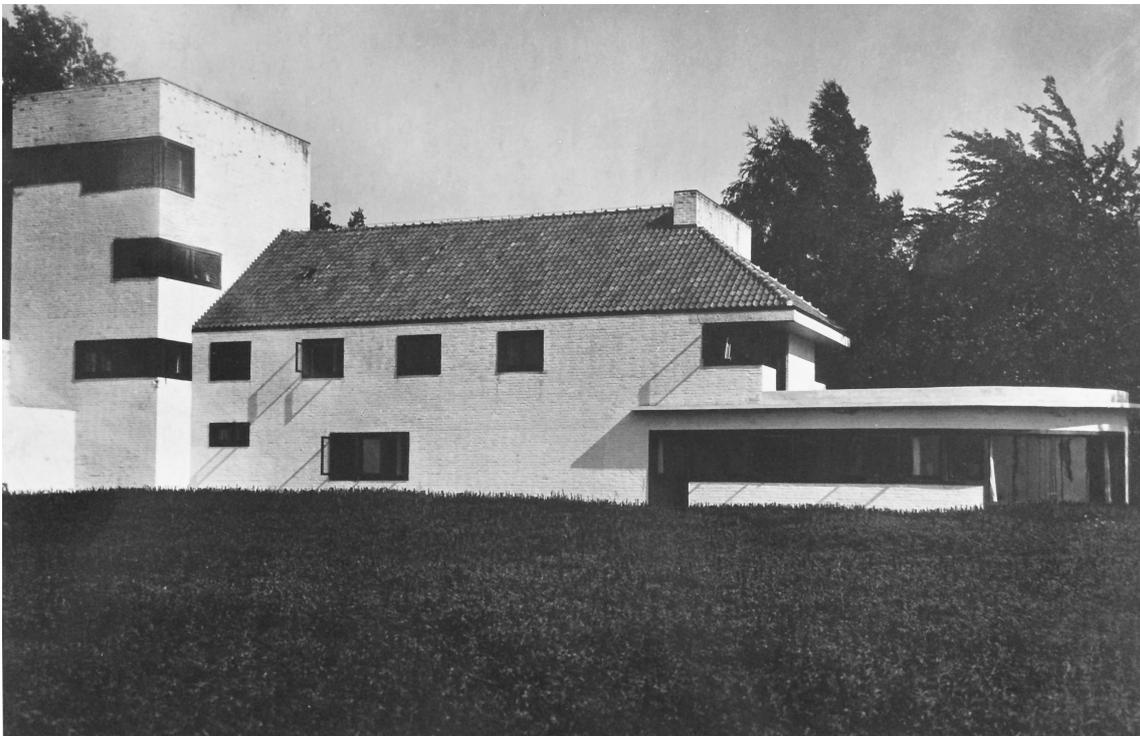


Abb. 21 Ansicht aus Süden, ohne Datum (Frühjahr 1924)

schlafzimmer führt ein Ausgang auf die mittlere Terrasse,⁵⁷ über eine Treppe kann vom Turm aus zudem die oberste Terrassenebene erreicht werden. Die weiteren Obergeschoße des Turmes enthalten Arbeitszimmer und einen Ausgang auf die einen unverstellten Rundblick bietende Dachterrasse.

Die äußere Erscheinung von Haus Michaelsen ist geprägt von der Reduktion seiner Elemente auf das Wesentliche, vom starken Kontrast zwischen den hellen Wandflächen und den dunklen Fenstern beziehungsweise Türen sowie von den klar und präzise gesetzten Öffnungen. Fassadenpartien mit einzeln gesetzten Lochfenstern sind neben um die Ecke greifenden, teils sogar bandartigen Fenstern angeordnet und ergeben im Zusammenspiel von Punktualität und Linearität eine spannungsreiche Komposition. Dasselbe gilt für die Kombination von Körpern, Scheiben und betonten Linien wie zum Beispiel dem Gesimsüberstand im Bereich des Wohnzimmers oder auch für den Kontrast zwischen der Rechtwinkligkeit der Anlage und der meisten ihrer Baukörper sowie dem gerundeten und dadurch betonten Abschluss des Wohnraums.

Ausgeführt wurde das Haus Michaelsen als Massivbau mit neuartigen Fensterstürzen im Bereich der Übereckfenster. In Anlehnung an lokale Bautraditionen ist das Mauerwerk aus Backstein weiß gekalkt und sticht so aus dem dunklen Grün der Umgebung heraus, während sich die grau eingedeckten Walmdächer hingegen ins Umfeld einfügen.⁵⁸ Die komplette Verfugung der Stoßfugen und das sich daraus ergebende horizontale Fugenbild betonen die Ausrichtung des Baus zusätzlich. Im Kontrast zum hellen Mauerwerk heben sich die Blockzargenfenster aus naturfarbenem Eichenholz dunkel ab. Eine bautechnische Neuheit stellte die großflächig gebogene Fensterscheibe im Bereich des Wohnzimmers dar, ein Element, das Schneider noch mehrfach anwenden sollte.⁵⁹ Über

⁵⁷ Der Ausgang auf die mittlere Terrasse wurde schließlich nicht wie in den Publikationsplänen eckig, sondern in Form eines Viertelkreises ausgeführt; siehe z. B. Fotografie in Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. 5 unten.

⁵⁸ Siehe Baubeschreibung im Bauantrag von März 1923, KSA, KS 17, Sign. 17 103.

⁵⁹ Beispiele anderer gebogener Glasscheiben in diesen Dimensionen u. zu diesem frühen Zeitpunkt sind nicht bekannt; vgl. Jaeger 2019, S. 82.

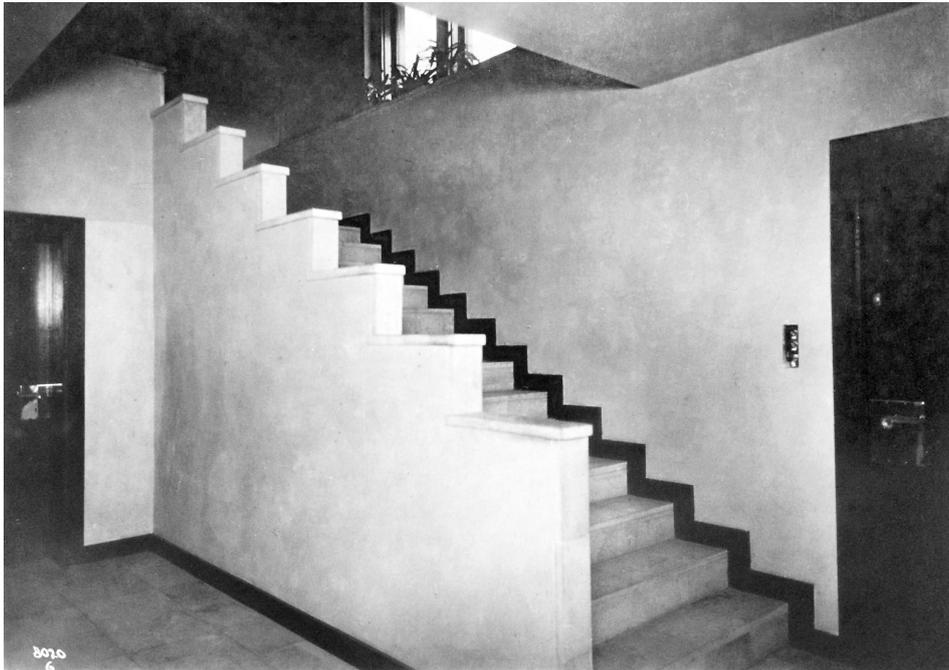


Abb. 22 Treppenraum im Erdgeschoss, ohne Datum

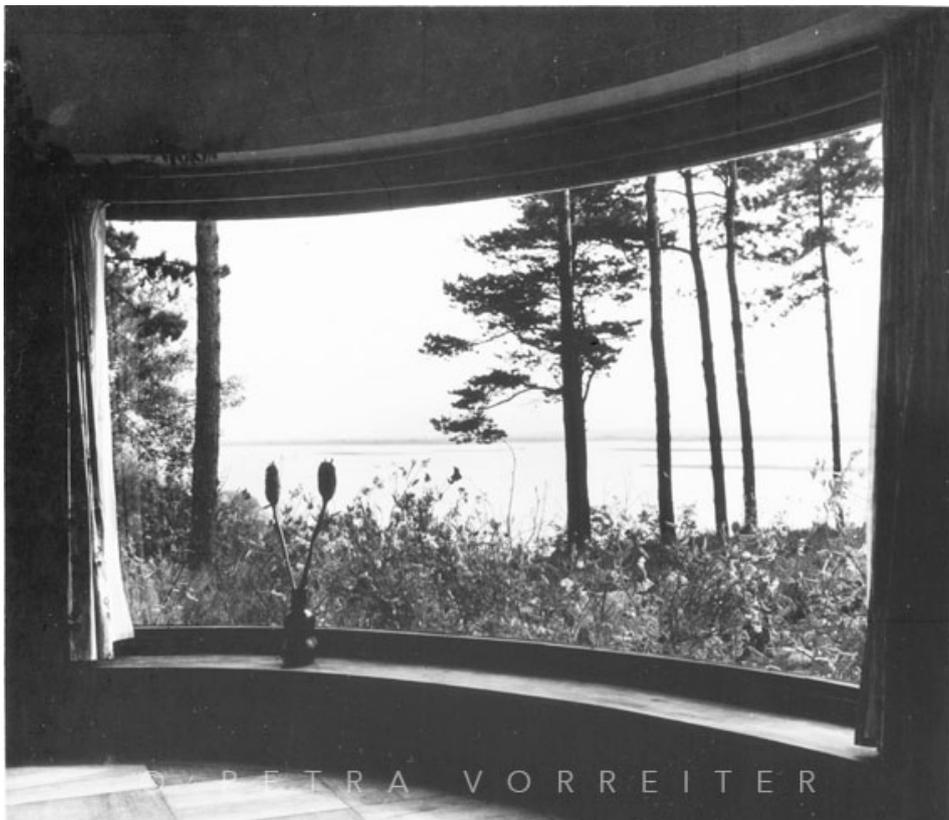


Abb. 23 Gerundetes Fenster im Wohnraum, ohne Datum (1928)

die Farbgebung und die Ausstattung im Inneren des Hauses ist nur wenig bekannt: Die Halle im Erdgeschoss wie auch die Treppe sind mit Solnhofener Platten ausgestattet, die Wände sind hell gestrichen, die Türen, Türrahmen wie auch die Fußleisten hingegen sind dunkel gehalten.

Bezüge und Rezeption

Die einzelnen Entwurfsstadien sowie der schließlich ausgeführte Entwurf zeigen mehrere Referenzen auf und geben somit Hinweise auf Schneiders frühes architektonisches Bezugssystem.⁶⁰ So erinnern einige der frühen Entwurfsskizzen an expressionistische Entwürfe von Erich Mendelsohn wie zum Beispiel seinen 1920–24 entstandenen Einsteinturm in Potsdam.⁶¹ Die zweite Variante des Plastilinmodells verweist hingegen in der Ausbildung des nach Osten zeigenden Abschlusses mit der durch prägnante Stützen gekennzeichneten Verandasituation auf Ludwig Mies van der Rohe, Haus Riehl (1906/07) in Neubabelsberg, das Schneider aus seiner Zeit bei Behrens gekannt haben könnte.⁶² Der finale Entwurf und damit der ausgeführte Bau nimmt mit seiner – abgesehen von Turm – betonten Horizontalität wie auch mit Details in Form großer Dachüberstände oder Trauflosigkeit zentrale Themen der Architektur von Frank Lloyd Wright auf; bereits im Büro von Walter Gropius ist Schneider mutmaßlich mit dessen Werk in Kontakt gekommen.⁶³

Ebenfalls bei Gropius wurde Schneider Zeuge der Anwendung kleinflächiger gebogener Glaselemente beim Bau des Büro- und Fabrikgebäudes für die Werkbund-Ausstellung in Köln 1914;⁶⁴ dies könnte durchaus die Inspiration für die große gebogene Fensterscheibe im Wohnraum von Haus Michaelsen gewesen

⁶⁰ Zu den möglichen Referenzen siehe u. a. Hipp 1981, S. 17f.; Jaeger 2019, S. 21–26.

⁶¹ Erich Mendelsohn, Einstein-Institut für Astrophysik in Potsdam (1920–24); siehe u. a. Zevi 1999 [1997], S. 60–70.

⁶² Ludwig Mies van der Rohe, Haus Riehl in Neubabelsberg bei Potsdam (1906/07); siehe u. a. Riley/Bergdoll 2001, S. 154–157, hier Foto S. 157 oben.

⁶³ Siehe Kap. 7.2.2, S. 390f.; *Ausgeführte Bauten* 1986 [1910].

⁶⁴ Walter Gropius u. Adolf Meyer, Musterfabrik auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln, Bürogebäude (1914); siehe u. a. Probst/Schädlich 1986, S. 270–279, hier Foto S. 271 oben.

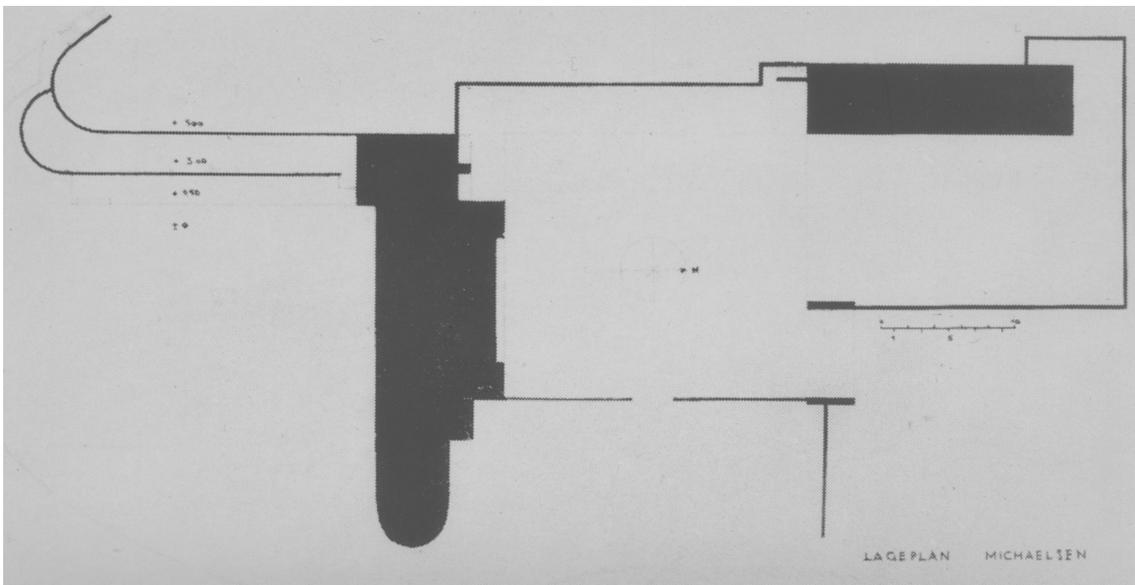


Abb. 24 Lageplan (Publikationsplan), ohne Datum (Ende 1923)

sein. Die Anwendung sich im Bauvolumen abzeichnender Scheiben für die Kamine sind unter anderem in Peter Behrens' Entwurf für ein Terrassenhaus aus dem Jahr 1920 zu finden.⁶⁵

Die Auflösung der Komposition in Körper und Linien beziehungsweise Flächen und Linien im Lageplan verweist stark auf die holländische De Stijl-Bewegung. Insbesondere in der Anordnung und Ausbildung des Turms zeigt sich eine mögliche Bezugnahme zum ersten Umbau der Villa Allegonda in Katwijk aan Zee von Jacobus Johannes Pieter Oud und Menso Kamerlingh Onnes.⁶⁶ Doch es waren nicht ausschließlich Referenzen zu international bekannten Bauten, sondern vielmehr auch der Bezug auf die lokale Bautradition weiß getünchter Backsteinbauten, von Rolf Spörhase in seinem Artikel von 1925 als „Heimatkunst“ bezeichnet, der zur Gestalt von Haus Michaelsen beigetragen hat.⁶⁷

Die zeitgenössische publizistische Rezeption von Haus Michaelsen schildert Roland Jaeger umfassend.⁶⁸ Das Haus wurde in mitunter äußerst namhaften Publikationen gezeigt und gehörte zu den in seiner Zeit am meisten veröffentlichten Bauten.

Auswahlbibliographie: Fries, „Arbeiten“, 1925; ders., *Moderne Villen*, 1925, S. IX u. 89–92; Spörhase 1925, S. 38–43, hier S. 40 u. 42f.; Gropius 1925, S. 66; Fries, *Junge Baukunst*, 1926, S. 93 u. 96–100; Behne 1927, S. 116; Taut, *Wohnhaus*, 1927, S. 110f.; Meyer 1927, T. 14; o. V., „Zu den Arbeiten von Karl Schneider – Hamburg“, in: *BWK* 5 (1928), H. 11, S. 245–258, hier S. 254f.; Hilberseimer 1928 [1927], S. 52; Fries, *Karl Schneider*, 1929, S. X, 4ff., Anhang S. 39; ders., „Bildnis“, 1929, S. 299–305, hier S. 304; Taut, *Neue Baukunst*, 1929, S. 83 u. 181 [Abb.]; Korn 1929, S. 173; Hitchcock 1993 [1929], S. 194; Müller-Wulckow 1932 [1930], S. 88; „New Influences in Architecture“, in: *Decorative Art. The studio yearbook of furnishing and decoration* (1930), S. 18–46, hier S. 29; Harbers 1931,

⁶⁵ Peter Behrens, Entwurf für ein Terrassenhaus, o. O. (1920); siehe Cremers 1928, S. 126f.

⁶⁶ Jacobus Johannes Pieter Oud u. Menso Kamerlingh Onnes, Villa Allegonda in Katwijk aan Zee (1916/17); siehe u. a. Engelberg-Dočkal 2006, S. 359–363.

⁶⁷ Spörhase 1925, S. 38–43, hier S. 43.

⁶⁸ Siehe Jaeger 2019, S. 40–104.

S. 390–393; ders. 1932, S. 80f. u. S. 137; Mink 1990 [1986], S. 46–61 u. 137–140; Dröscher, *Karl Schneider*, 1992; Dröscher, „Bewohnerin“, S. 5–9; Koch, „Werkauswahl“, 1992, S. 118–183, hier S. 118–130; Bürkle 1994, S. 42–45; Hansen 2000; Jaeger 2019.

Weitere Baugeschichte und Zustand heute: 1925 Umbau im Küchen- und Garagenbereich, Ergänzung um einen Anbau; ab den 1950er Jahren weitere Baumaßnahmen im Garagen- und Stallbereich. Langer Leerstand und Zerfall, 1980 Schenkung des Hauses an die Freie und Hansestadt Hamburg.⁶⁹ Pachtvertrag zwischen der Stadt und der Sammlerin sowie Galeristin Elke Dröscher, Instandstellung des Hauses 1985/86 durch Gerkan, Marg und Partner.⁷⁰ 1988 Aufnahme in die Denkmalliste. Heute guter Zustand, jedoch mit veränderter Raumaufteilung im Inneren; Nutzung als Puppenmuseum, Galerie und Wohnhaus.

⁶⁹ Zur Geschichte von Haus Michaelsen nach dem Eigentumswechsel siehe Hipp 1981, S. 41–52.

⁷⁰ Zur Instandstellung von Haus Michaelsen siehe Dröscher, *Karl Schneider*, 1992, S. 40–54; dies., „Bewohnerin“, 1992, S. 6–9.

5.2.2 Wohnblock Habichtsplatz / Habichtstraße



Abb. 25 Wohnblock Habichtstraße/Habichtplatz in Hamburg-Barmbek (1926–28), ohne Datum

Adresse: Habichtsplatz 2-6, Habichtstraße 114-130, Herbstweg 2-14, Eckmannsweg 1-11, Wittenkamp 2-6, Hamburg-Barmbek Nord

Ausführungsstatus: gebaut

Projektierungs- und Bauzeit: 1926–28⁷¹

Architekt: Karl Schneider in Zusammenarbeit mit Berg & Paasche

Bauherrschaft: Gemeinnützige Kleinwohnungsbaugesellschaft Groß-Hamburg m.b.H.⁷²

Bauleitung: Bauhütte Nord GmbH

Baugattung, Anzahl Einheiten: Geschosswohnungsbau, 240 Wohnungen sowie 3 Läden⁷³

Baukosten: Etwa 2,5 Millionen Reichsmark⁷⁴

⁷¹ Erster Bauantrag vom 9. November 1926, Bescheinigung der Schlussabnahme vom 13. Juli 1928; siehe Bauakten, KSA, KS 25, Sign. 25 021 u. 101.

⁷² Die Gründung der Gemeinnützigen Kleinwohnungsbau-Gesellschaft mbH, Hamburg (GKB) wurde im März 1926 vom Hamburger Ortsausschuss des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes (AGDB) u. weiteren Organisationen beschlossen, siehe Schwarz 2019, S. 782f. Der Wohnblock Habichtsplatz/Habichtstraße wurde von der GKB unter dem Namen BARMBEK I geführt.

⁷³ In der Bauanzeige war von 242 Wohnungen die Rede, siehe KSA, KS 25, Sign. 25 022. Die GKB spricht von vier Läden, siehe Neue Heimat 1952, S. 25. Ausgeführt wurden jedoch lediglich drei Läden, siehe Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. XIV.

⁷⁴ Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. XIV. In der Bauanzeige wurden die Baukosten noch auf 2,2 Mio. Reichsmark geschätzt, siehe KSA, KS 25, Sign. 25 022.

Für die Analyse gesichtetes Material: Pläne für den Bauantrag von Mai 1927 und eine undatierte Isometrie. Im Weiteren Luftbilder, Bilder von Ernst Scheel und den Gebrüdern Dransfeld, Bauakten und Materialien aus dem Staatsarchiv Hamburg, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg sowie dem Fritz-Schumacher-Institut.⁷⁵

Bauherrschaft, Bauaufgabe, Auftragsvergabe und Planungsgebiet

Bauherrschaft des Wohnblocks Habichtsplatz/Habichtstraße war die 1926 gegründete Gemeinnützige Kleinwohnungsgesellschaft m.b.H. (GKB), die ab 1939 unter dem Namen Neue Heimat weitergeführt wurde.⁷⁶ Die GKB entstand auf Initiative der Gewerkschaften und stand für eine neue Art von Wohnungsunternehmen, die eine gewerkschaftliche, von der öffentlichen Hand gesteuerte Wohnungspolitik vertraten. Aufgrund der „bevorzugte[n] Versorgung der GKB und ähnlich gearteter Gesellschaften (Typ ‘Ehrentei’) mit den Mitteln der zuvor neu gegründeten Beleihungskasse für zweitstellige Hypotheken“ konnte die GKB innerhalb nur weniger Jahre knapp 2500 Wohnungen bauen.⁷⁷

Wie einem Vertrag zwischen der Finanzdeputation und der GKB zu entnehmen ist, gehörte der Baugrund, auf dem der Wohnblock Habichtsplatz/Habichtstraße errichtet werden sollte, dem Hamburger Staat.⁷⁸ Dieser erteilte der GKB auf die Dauer von 75 Jahren ein Erbbaurecht für die beiden 6950 beziehungsweise 6100m² großen Grundstücke. Das Erbbaurecht war an eine Reihe von Bedingungen geknüpft, von denen hier die wichtigsten genannt seien: mindestens 25% der geplanten Wohnungen sollten an Bewohner und Bewohnerinnen des Sanierungsgebietes der Altstadt vermietet werden, mit dem Bau musste unverzüglich nach Erteilung der Baubewilligung begonnen werden, die Bebauung der

⁷⁵ Pläne: KSA, KS 25, Sign. 25.2, 25.4–7, 25.9–14, 25.17, 25.21, 25.32, 25.35; Isometrie siehe Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. 52; Luftbilder: Geschichtswerkstatt Barmbek Sign. 111-10a, 244-30, 111-11a, 111-12a sowie KSA, KS 25, Sign. 94; Fotos: KSA, KS 25, div. Sign.; Auszug aus den Bauakten: KSA, KS 25, Sign. 25 019–114; StAHH: Bestand 323-2, Sign. 105, Bestand 321-2, Sign. B 115, Bd. 4 u. aus der Plankammer des StAHH Sign. 20790, 20798; StaBi: Sign. NSch:II:A4(a,b) u. NSch:XVII:3:56-58; Fritz Schumacher-Institut: siehe Sign. Plankammer StAHH.

⁷⁶ Zur Geschichte der GKB u. ihrer Umbenennung in „Neue Heimat“ Gemeinnützige Wohnungs- u. Siedlungsgesellschaft m.b.H. vgl. Schwarz 2019, S. 782f.

⁷⁷ Neue Heimat 1952, S. 26.

⁷⁸ Vertrag vom 27. Juli 1927, KSA, KS 25, Sign. 25 038 – 050.

Grundstücke sollte bis zum 31. Dezember 1928 erfolgen und schließlich mussten konkrete Vorgaben zur Geschosshöhe sowie zur Gebäudetiefe eingehalten werden.⁷⁹ Außerdem wurden die Prüfung und Genehmigung aller Fassaden und Dachausbildungen sowie der Materialisierung durch die Baudeputation zur Bedingung gestellt und mit der Aussage „voraussichtlich wird ein Rohbau verlangt werden“ auf die Verwendung von Backstein angespielt.⁸⁰

Durch die Bauträgerin war die Erstellung von Kleinwohnungen vorgegeben.⁸¹ Zusätzlich zur Wohnfunktion sollten als sinnvolle Ergänzung einzelne Läden die Bedürfnisse des täglichen Bedarfs abdecken. Zielgruppe des Bauprojekts waren Arbeitnehmende, die Baukosten sollten durch die Verwendung einfacher Materialien und teils minimierter Flächen niedrig gehalten werden.⁸² Aufgrund des eingeschränkten finanziellen Rahmens lag außerdem die Typisierung der Wohnbauten nahe.

Über die Art der Auftragsvergabe durch die GKB ist kaum etwas bekannt; sie erfolgte ohne einen öffentlich ausgeschriebenen Wettbewerb. Weiter ist auch nicht belegt, ob die Auftragsvergabe von Anfang an zusammen an Karl Schneider und Berg & Paasche erfolgte oder ob die Zusammenarbeit erst nach der Vergabe beschlossen wurde. Robert Koch schreibt, dass die Kooperation mit anderen Architekten „eine Auflage der Hamburgischen Beleihungskasse für Hypotheken [war], um alle Architekten zu beschäftigen.“⁸³ Außerdem wurde wohl angesichts der Größe der Bauaufgabe und des knappen Zeitplans eine Aufstockung der Kapazitäten und eine Verteilung der Verantwortlichkeiten als sinnvoll erachtet. Entsprechend wurden viele der großen Mietwohnungsprojekte

⁷⁹ Den knappen Fristen geschuldet war der Bauantrag vor dem Erbbaurechtsvertrag gestellt worden.

⁸⁰ KSA, KS 25, Sign. 25 043.

⁸¹ Auf die durch die Beschränkung auf einen Wohnungstypus entstehende Problematik weist Spörhase hin; ohne mittelgroße Wohnungen fehlt den gemeinnützigen Gesellschaften eine Ausgleichsmöglichkeit zu den kaum rentablen Kleinwohnungen; siehe Spörhase 1947, S. 124f.

⁸² Trotz dieser Bestrebungen muss an dieser Stelle klargestellt werden, dass Neubauwohnungen für einfache Arbeitende meist zu teuer und deshalb vor allem von etwas besser gestellten Angestellten angemietet wurden. Vgl. dazu Hipp 2009 [1982], S. 17 bzw. S. 32ff.; Saldern 2006, S. 26.

⁸³ Koch, „Geschosswohnungsbau“, 1992, S. 90–117, hier S. 92. Leider ist diese Aussage aber durch keine entsprechende Quelle belegt.

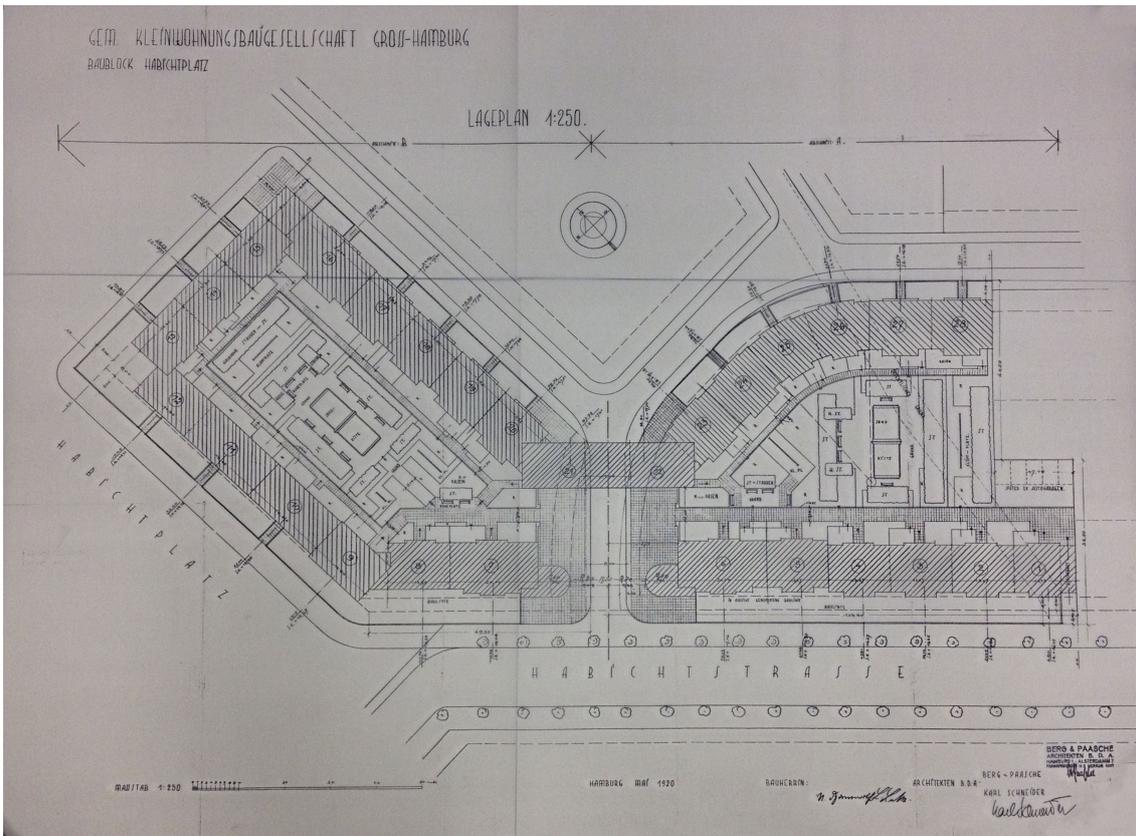


Abb. 26 Lageplan zum Bauantrag, Mai 1927

dieser Zeit jeweils von mehreren Architekturbüros bearbeitet. Für Schneider bedeutete dies verschiedene Kooperationen, unter anderem auch mit Elingius & Schramm oder mit Hermann Höger. Die Architekten Willy Berg und Max Paasche zählten nach anfänglich noch dekorativen Fassadengestaltungen bald zu den progressiveren Architekten im Hamburg der späten 1920er Jahre und realisierten eine Vielzahl von Großwohnanlagen in Hamburg und in Bremen.⁸⁴ Zwischen ihnen und Karl Schneider kam es einzig beim Wohnblock Habichtsplatz zu einer Zusammenarbeit, von der jedoch keine Einzelheiten bekannt sind.

Das Planungsgebiet umfasste zwei Grundstücke, von denen das eine an die Ostseite des Habichtsplatzes grenzt und das andere nach Südosten der vom Platz abgehenden Habichtstraße folgt.⁸⁵ Letzteres schließt jedoch nicht den ganzen Block bis zur Steilshoper Straße ein, sondern endet etwa nach knapp zwei Dritteln der Blocklänge ohne eigentlichen Abschluss und grenzt mit einem Versatz an weiteres Bauland. Der Habichtsplatz lag im Zentrum des damals erst im Entstehen begriffenen Stadtteils Nord-Barmbek und bildete mit dem länglichen Schwalbenplatz ein stadträumliches Ensemble.⁸⁶

⁸⁴ WILLY BERG (1882–1939), Architekt; von 1926 an Büro Berg & Paasche in Hamburg; siehe Hellberg et al. 1999, S. 340; MAX PAASCHE (1897–1957), geb. in Wustermark, Architekt; Studium an der höheren Schule für Hoch- u. Tiefbau in Hamburg u. an der Kunsthochschule; von 1926 an Büro Berg & Paasche in Hamburg; siehe Hellberg et al. 1999, S. 351. Einen Einblick in die architektonischen Interessen Max Paasches gibt ein Fotoalbum, das u. a. eine Studienreise nach Holland, England u. Belgien im Jahr 1929 dokumentiert; siehe Fotoalbum Max Paasche, Privatbesitz. Für diesen Hinweis danke ich Hans Bunge herzlich. Zu den bisher bekannten Wohnblöcken von Berg & Paasche siehe Voigt, *Bremer Haus*, 1992, S. 182; Hipp 2009 [1982], S. 40, 65, 70, 72, 76, 86, 107, 110, 150, 152, 156–158. Wie Schneider waren Berg & Paasche seit 1926 Mitglieder der Avobau, der Architektenvereinigung für fortschrittlichen Volkswohnungsbau gemeinnützige Ges. m. b. H., KSA, KS 48, Sign. 48 255; Koch, „Geschosswohnungsbau“, 1992, S. 90–117, hier S. 91 u. Kap. 4.2.2, S. 142f.

⁸⁵ Dass das Planungsgebiet für die Bauaufgabe aus zwei ursprünglich voneinander getrennten Grundstücken bestand, ist den Unterlagen über die Vergabe eines Erbbaurechtes an die Gemeinnützige Kleinwohnungsbaugesellschaft m.b.H. zu entnehmen, siehe Vertrag vom 27. Juli 1927, KSA, KS 25, Sign. 25 038 – 050. Dies entspricht auch der schematischen Zeichnung, die von Fritz Schumacher für das Gebiet in seiner Publikation von 1932 gezeigt wurde, siehe Schumacher 1932, S. 49.

⁸⁶ Der Habichtsplatz wird seit 1967 diagonal vom sogenannten Ring 2 durchschnitten. Die Grünfläche in der Platzmitte existiert nicht mehr; siehe Bezirksamt Hamburg-Nord 2013, S. 26f.

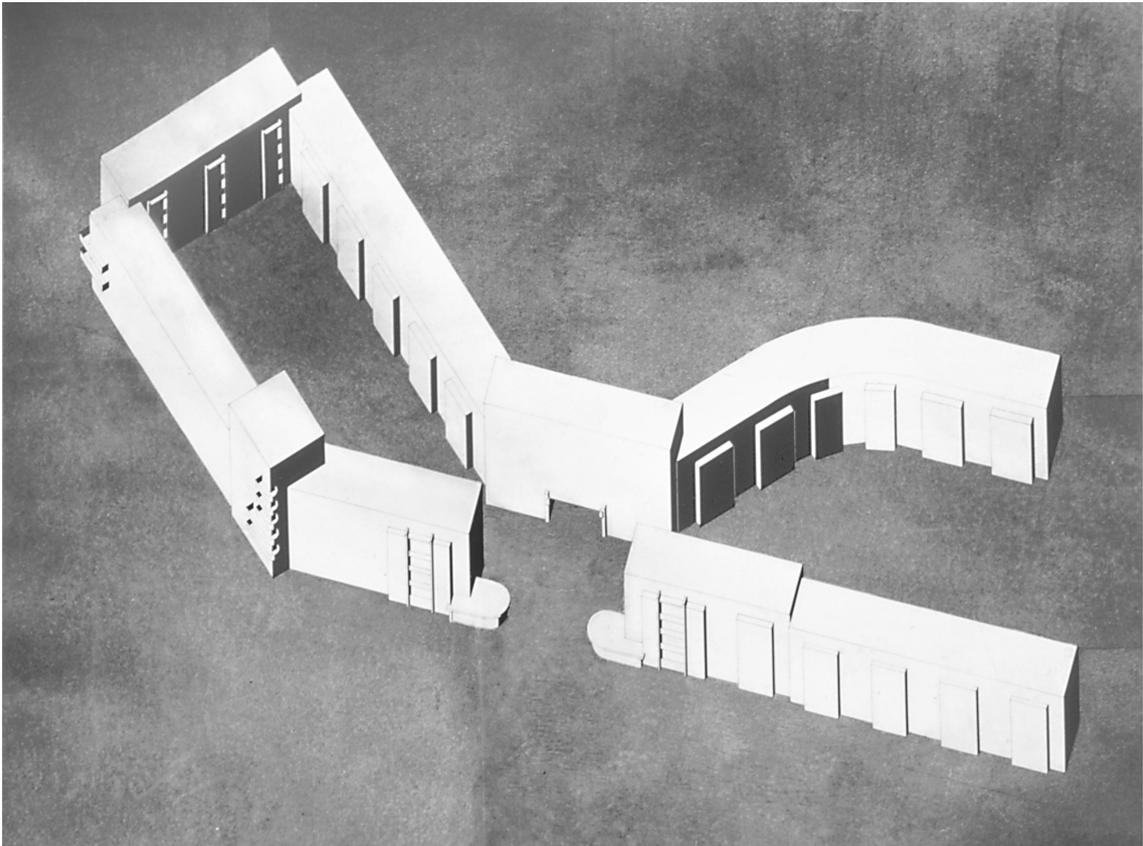


Abb. 27 Isometrie, ohne Datum

Projektbeschreibung

Der Wohnblock Habichtspratz/Habichtstraße erstreckt sich über zwei jeweils polygonale Grundstücke, die auf beiden Seiten des von der Habichtstraße abgehenden Herbstweges liegen. Das gegen Norden gelegene Baufeld B entspricht auf drei Seiten einem rechtwinkligen Block; seine Grenzen zum Wittenkamp beziehungsweise zum Habichtspratz und zum Eckmannsweg hin sind exakt nach Norden und Süden beziehungsweise nach Osten und Westen ausgerichtet. Das zweite Baufeld A ist entlang der Habichtstraße länger als auf der Seite des geschwungen verlaufenden Herbstweges. Es ist an der Habichtstraße nach Südwesten, am Herbstweg nach Norden beziehungsweise Nordosten orientiert. Auf städtebaulicher Ebene werden die beiden Grundstücke miteinander in Beziehung gebracht, indem die Blockrandbebauungen zur Mitte hin geöffnet und mit einer markanten Tordurchfahrt im Sinne einer Spange verbunden werden. Somit entsteht eine prägnante Großform, über welche die bezüglich Ausrichtung, Position und Form unterschiedlichen Bauparzellen zu einer zweiflügeligen Figur zusammengefügt werden. Die niedrigen Volumen der Läden auf beiden Seiten des von der Habichtstraße abzweigenden Herbstweges betonen den Hofeingang. Durch die Öffnung zu- und die Verbindung der beiden Höfe miteinander entsteht ein halböffentlicher Außenraum mit eigener Raumqualität.

Das Motiv des Blockrands wird hier zwar weiterhin verwendet, doch über die Öffnung der Höfe neu interpretiert. Außerdem sind die Wohnungen dem Sonnenstand nach und nicht nach innen oder außen ausgerichtet, wodurch sich eine Mischform zwischen Blockrand und Zeilenbau ergibt. Entsprechend findet die Haupteinschließung der Häuser nicht ausschließlich über die Straßenseiten, sondern in gewissen Bereichen über den Hof statt. Die Abstände zwischen den einzelnen Bauteilen beziehungsweise die Innenabmessungen des Hofes erlauben eine gute Belichtung und Belüftung; außerdem sind die einzelnen Wohnungen in den meisten Fällen vor zu direkten Einblicken geschützt. Die Gebäude sind rundherum viergeschossig, an ausgesuchten Stellen auch fünf- oder sechsgeschossig ausgebildet.



Abb. 28 Ansicht Baublock Habichtstraße und in den Innenhof, ohne Datum

Entsprechend der städtebaulichen, aber auch kleinmaßstäblicheren Gewichtung ist der Baukörper je nach Situation individuell gestaltet. Bewusst gesetzte Akzente und Höhendifferenzierungen im Baukörper führen zu Gliederungen des Volumens, die dem Baukörper in sich und auch bezüglich der Umgebung einen dynamischen oder ruhigen Ausdruck geben. So sind insbesondere die Ecke Habichtstraße/Habichtsplatz, die verbindende Tordurchfahrt sowie die Fassade zum Wittenkamp durch höhere Volumen ausgezeichnet. Änderungen im Grundriss oder auch in der Nutzung äußern sich ebenfalls in der Form des Baukörpers, so zum Beispiel bei den Läden, die durch ihre Eingeschossigkeit und ihren halbrunden Abschluss gekennzeichnet sind. Insgesamt besteht die Bebauung aus zu einem Ganzen gefügten, über Versprünge und Höhendifferenzierungen klar einzeln ablesbaren länglichen Quadern. Als Ausnahmen sind der vertikale betonende Turm am Habichtsplatz, die gerundeten Ladenlokale beidseitig des Hofeingangs und der geschwungene Blockteil am Herbstsweg zu sehen, der jedoch wiederum aus mehreren einzelnen Quadern besteht. Während auf städtebaulicher Ebene eine prägnante und identitätsstiftende Großform entsteht, wird in der Ausbildung des Baukörpers die Aufgliederung der Masse durch Versprünge und Balkone vorgenommen. An den meisten Fassaden sind die einzelnen Häuser klar ablesbar. Dies ist orientierungsfördernd und bricht die Großform in einen kleineren, menschlichen Maßstab auf. Außerdem wird dadurch eine Rhythmisierung der langen Fassaden erreicht, die mit der Dynamik des Baukörpers zusammenspielt. Wie von Behördenseite vorgegeben, wurde die Bebauung als Rohbau, genauer gesagt in Klinker ausgeführt. Einzig die aus dem Baukörper vorstehenden Balkone sind verputzt. Die Fenster sind grundsätzlich als Lochfenster ausgebildet, sitzen aber fast bündig zur Außenwand und sind dadurch in die Fassadenfläche eingebunden. Einzig die über Eck gehenden Fenster lösen den Massivbau an gewissen Stellen auf.⁸⁷

⁸⁷ Die Übereckfenster werden ringsum von einer aus der Fassadenebene herausragenden Klinkerschicht umfasst, wodurch die Dekonstruktion der Ecke zusätzlich betont wird.

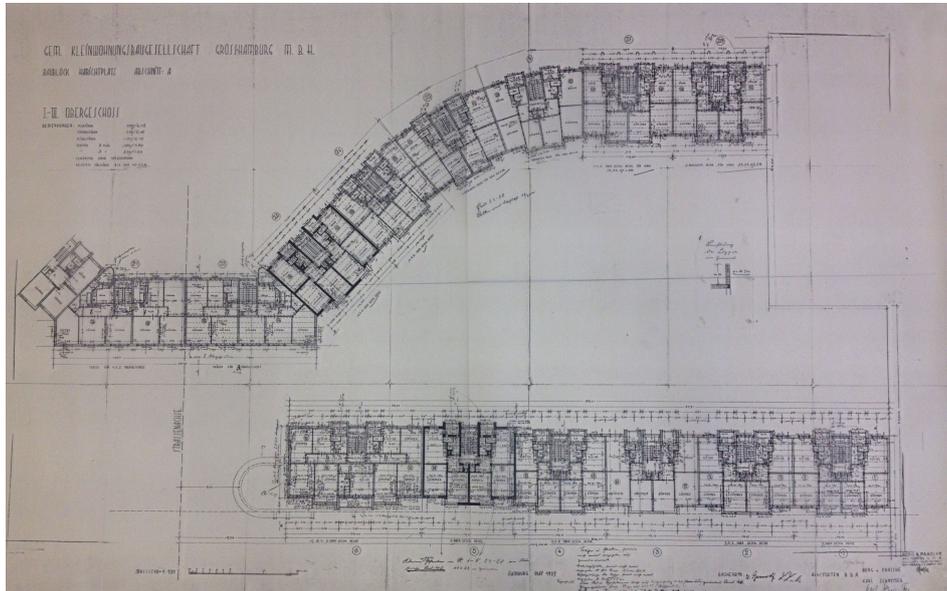


Abb. 29 Grundriss Abschnitt A, 1.-3. Obergeschoss, Mai 1927

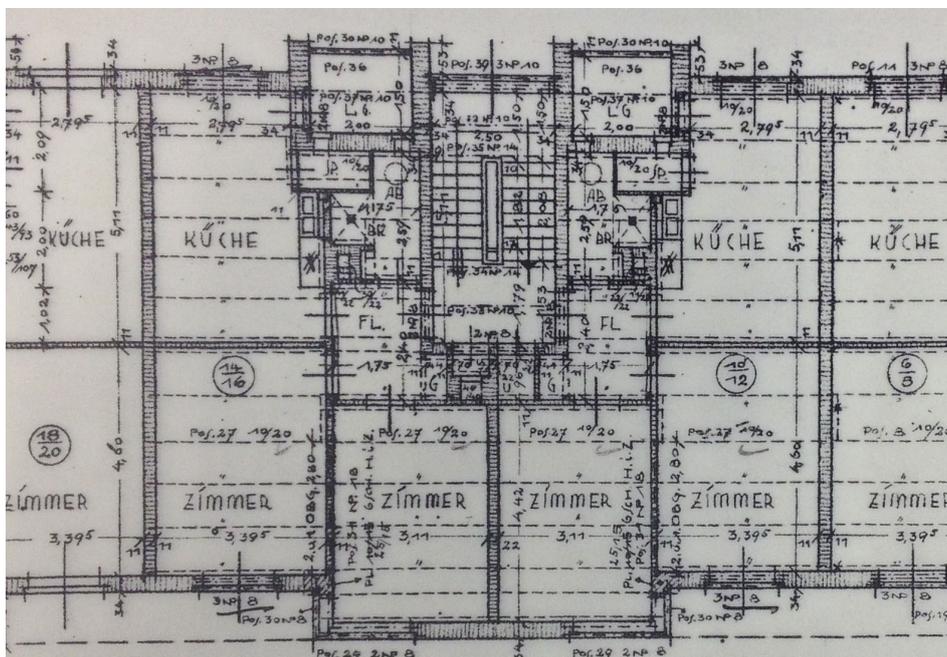


Abb. 30 Grundriss Abschnitt A, 1.-3. Obergeschoss, Ausschnitt, Mai 1927

Der Wohnblock enthält 2-, 2,5- und 3-Zimmer-Wohnungen. Den gesetzlichen Vorgaben entsprechend sind die Grundrisse größtenteils als Zweispänner angelegt, pro Etage werden also zwei Wohnungen vom Treppenhaus aus erschlossen.⁸⁸ Eine Ausnahme bilden hier die Häuser 6 und 7 jeweils auf beiden Seiten der abgerundeten Läden, die als Dreispänner ausgebildet sind;⁸⁹ hier war jedoch angedacht, die Wohnungen in wirtschaftlich besseren Zeiten zu vergrößern und so wieder Zweispänner zu erhalten.⁹⁰ In 15 der insgesamt 28 Häuser wurde ein Wohnungsgrundtypus angewendet, meist ohne Abweichungen, entlang der Kurve des Herbstwegs jedoch mit Anpassungen an die Geometrie des Baukörpers.⁹¹ Beim Grundtypus liegt das Treppenhaus auf der Hofseite beziehungsweise zum Eckmannsweg und zum Herbstweg hin, also nach Nordosten oder Osten. Die spiegelsymmetrischen Wohnungsgrundrisse zeigen die Anordnung von jeweils einem Wohnungsflur, einem Duschbad und einer kleinen Loggia links und rechts des Treppenhauses. Auf diese Weise werden die Wohnräume von der Vertikalerschließung akustisch abgeschirmt. Seitlich an jede Loggia schließt eine große Wohnküche mit Speisekammer an, während auf der gegenüberliegenden Gebäudeseite zwei in der Größe etwa gleichwertige Zimmer die halbe Breite des Hauses einnehmen. Das zur Hausmitte hin liegende Zimmer ist um einen Meter aus dem Grundriss herausgerückt, kann so über ein Eckfenster belichtet und in seiner Diagonalen geöffnet werden. Mit Ausnahme des Flurs werden alle Räume der Wohnung natürlich belüftet. Als weitere Annehmlichkeiten sind eine wohl für die Garderobe gedachte Nische im Flur sowie eine vom Treppenhaus zugängliche Aschschütte zu nennen. Gemeinschaftliche Flächen wie Treppenhäuser und Hauseingangsbereiche sind minimal gehalten. Alle Wohnungen verfügen über eigene Keller- und Dachbodenabteile, die Keller sind

⁸⁸ Zum Gesetz zur Förderung des Baus kleiner Wohnungen aus dem Jahr 1918 siehe Hipp 2009 [1982], S. 11–14.

⁸⁹ Interessanterweise wurden gerade die Grundrisse dieser Dreispänner mehrfach veröffentlicht, obwohl dabei die eine Wohnung ausschließlich zur Habichtstraße orientiert ist und auch nicht quer gelüftet werden kann. Siehe u. a. „Zeitfragen der Architektur“, in: *BWK* 6 (1929/30), S. 45ff., hier S. 46; „Hamburger Grosswohnungsbauten“, in: *NB* 11 (1929), H. 23, S. 453–458, hier S. 454; Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg 1929, S. 329.

⁹⁰ Siehe *NB* 11 (1929), H. 23, S. 453–458, hier S. 454 u. 456.

⁹¹ Häuser 1–5, Häuser 17–20, Häuser 23–28.



Abb. 31 Ansicht Habichtstraße, ohne Datum



Abb. 32 Ansicht Herbstweg, ohne Datum (vor 1930)



Abb. 33 Ansicht Habichtsplatz, ohne Datum

zudem mit Waschküchen und von außen zugänglichen Fahrradräumen ausgestattet. Die weiteren fünf Grundrisstypen sind an der Kopffront zum Wittenkamp, am Habichtsplatz, am Übergang von Habichtstraße zu Habichtsplatz, auf beiden Seiten der Hofeinfahrt sowie über der Tordurchfahrt zu finden. Außerdem kommt in Haus 8 zwar der Grundtypus, jedoch ohne die aus der Fassadenfront geschobenen Zimmer und entsprechend ohne Eckfenster vor.

Der Verwendung eines Wohnungsgrundtyps entsprechend wird in weiten Teilen der Überbauung derselbe Fassadentypus benutzt. Zur Habichtstraße bei den Häusern 1–6 beziehungsweise zur Hofseite bei den Häusern 17–20 sowie 23–28 hin ist er geprägt von den mit Eckfenstern versehenen Erkern, welche die ruhig gehaltene, in ihrer Horizontalität betonte Fassade im Sinne vertikaler Akzente unterteilen. Die Ansicht zeigt eine aufgrund weniger Fensterformate ruhige Fassadenanordnung, in der das Motiv A–B–B–A repetiert wird.⁹² Auf der gegenüberliegenden Gebäudeseite des Grundtypus' ragen die Loggien mit ihren hell gehaltenen seitlichen Begrenzungen leicht aus der Fassadenfront hervor. Auf beiden Seiten der Treppenhäuser angeordnet, ergeben sie pro Haus eine spiegelsymmetrische Figur mit dem Motiv A–B–C–B–A, welche die vertikale Gliederung betont. Die Fenster sind auf dieser Gebäudeseite nicht auf einer durchgehenden Höhe angeordnet, sondern aufgrund des Treppenhausfensters auf Zwischenpodesthöhe zueinander versetzt. Neben den bereits auf der gegenüberliegenden Gebäudeseite vorkommenden quadratischen Fensterformaten kommen zusätzlich liegende dreiflügelige Fenster bei den Treppen sowie kleine hochformatige Fenster in der Rückwand der Balkone vor.⁹³ Unauffällig integriert

⁹² Hauptsächlich kommen bei den Fenstern die Formate 1,50 x 1,50 Meter, 1,50 x 2,00 Meter sowie 0,60 x 0,60 Meter vor. Die Fenster im Maß 1,50 x 1,50 Meter sind als Eckfenster sowie als normale Fenster mit u. ohne Lüftungsflügel vorzufinden. Einzig bei den Balkonen in Haus 6 sind stehende Formate vorzufinden.

⁹³ Quadratische Formate: 1,50 x 1,50 Meter mit kleinem Lüftungsflügel oder als Eckfenster sowie Keller- u. Dachbodenfenster im Maß 0,60 x 0,60 Meter. Weitere Formate: Treppenhausfenster 2,50 x 1,35 Meter mit drei gleichen großen Flügeln u. auf die Balkone gehende Fenster von Speisekammer u. Duschbad 0,40 x 0,75 Meter (gemessen, in den Plänen nicht genau angegeben).



Abb. 34 Balkone am Habichtsplatz, ohne Datum

sind in diese Fassaden die Hauseingänge, die in der Ebene der Treppenfenster liegen und über ein schmales Vordach eine Verbindung zur Ebene der Balkone schaffen. Die Abgänge zu den Fahrradkellern und Waschküchen im Kellergeschoss sind über entsprechende Geländer gekennzeichnet.

Die Fassaden zum Habichtsplatz, zum Wittenkamp und bei der Tordurchfahrt haben aufgrund ihrer ebenen, horizontal betonten und formal reduzierten Gestaltung einen eher monumentalen Charakter. Hier tritt das Einzelhausmotiv hinter die Gesamtwirkung der jeweiligen Ansicht zurück. Die exponierte Fassade am Habichtsplatz wird von unregelmäßig gesetzten, ungleich großen und weiß verputzten Balkonbrüstungen gerahmt und so mit dem Turm zu einer ausgewogenen Komposition verbunden. Die abgerundeten Balkone an der Ecke zur Habichtstraße hin betonen in ihrer Plastizität diese städtebaulich wichtige Kante.

Die farbliche Erscheinung der Bauten wird vor allem über die Anwendung von Klinker und dessen materialimmanenter Farbigkeit geprägt. Dessen starke Farbigkeit und die Struktur der Fugen binden die Flächen, aber auch den Baukörper als Ganzes zusammen und verleihen ihm einen homogenen Ausdruck. Gleichzeitig wird in der näheren Betrachtung über die Fugen ein zweiter, weit kleinteiligerer Maßstab hinzugefügt. Die Fensterrahmen und -flügel sind in unterschiedlichen, eher helleren Farbtönen gehalten und stehen noch stärker als die Fugen in Kontrast zum dunklen Ton des Klinkers. Ebenso verhält es sich mit den weiß verputzten Balkonen, die den Baukörper auf beiden Seiten des Habichtsplatzes einfassen. Über den Material- und Farbkontrast werden sie in Szene gesetzt und vom Rest der Bebauung stark abgehoben. Außerdem ergeben sich über die Vorsprünge in den Fassaden, aber vor allem über die Balkone gestalterisch stark wirksame Schattenspiele.

Auf den Plänen befinden sich Hinweise auf die Innenausstattung der einzelnen Wohnungen: So wurden als Böden in den Zimmern Holz, in den Bädern Stein-



Abb. 35 Treppenhaus, ohne Datum

holz, in den Loggien Zementestrich, in den Eingängen Platten sowie in den Läden Terrazzo verwendet.⁹⁴ Einbaumöbel kamen nicht zum Einsatz.⁹⁵ Wie einer aufgefundenen Schwarz-Weiß-Aufnahme zu entnehmen ist, waren zumindest die Eingangsbereiche des Wohnblocks farbig und mit rautenförmigen Deckenmustern gestaltet.⁹⁶ Über die farbliche Gestaltung der Wohnungen und Treppenhäuser ist leider nichts bekannt.

Bezüge und Rezeption

Von den insgesamt 16 von Karl Schneider umgesetzten Geschosswohnbauprojekten gehört der Wohnblock Habichtsplatz/Habichtstraße zu den frühesten Entwürfen und verweist insofern mehr auf externe als auf werkinterne Referenzen.⁹⁷ Wie erwähnt war die Umsetzung in Sichtmauerwerk vorgegeben. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Aufnahme, die von der Sonderausstellung zu Karl Schneider 1931 im Kunstverein angefertigt wurde.⁹⁸ Sie zeigt ein nicht näher datierbares Modell des Wohnblocks Habichtstraße/Habichtsplatz, offensichtlich ein Zwischenstand der Projektentwicklung. Auffallend sind hier helle Brüstungsbänder, die sowohl auf der Hof- wie auch auf der Straßenseite das Äußere der Bebauung stark horizontal betonen. Die Ausführung der Bauten in Backstein tritt auf diese Weise hinter die hellen Bänder zurück. Ebenfalls sind die heute so prägnanten Balkone an der Ecke des Habichtsplatzes noch nicht vorhanden. Wie später auch im zentralen Block „Raum“ in der Jarrestadt intendierte Schneider mit der Anwendung dieser Brüstungsbänder wohl ein Zusammenbinden der Überbauung als Ganzes und eine Beto-

⁹⁴ Siehe KSA, KS25, Sign. 25.4 u. 25.5.

⁹⁵ Jedenfalls ist dies den vorliegenden Plänen und Quellen nicht zu entnehmen.

⁹⁶ Siehe Hamburgisches Architekturarchiv, Nachlass Neue Heimat, Fotos zum Projekt Habichtsplatz/Habichtstraße.

⁹⁷ Einzig die Entwürfe für die Wettbewerbe für die Bebauung der staatlichen Grundstücke an der Jarrestraße bzw. für ein Etagenwohnhaus mit Sparkasse in Eidelstedt wurden ebenfalls 1926 erarbeitet; siehe Wettbewerb für die Bebauung der staatlichen Grundstücke an der Jarrestraße in Hamburg-Winterhude (1926), KSA, KS 7 u. Wettbewerb Etagenwohnhaus mit Sparkasse in Hamburg-Eidelstedt (1926/27), KSA, KS 94. Letzteres wurde schließlich 1927 gebaut, siehe Etagenwohnhaus mit Sparkasse in Hamburg-Eidelstedt (1927), KSA, KS 22.

⁹⁸ KSA, Reproduktionen GRI, Negative Mittelformat, Sign. 000064.

nung der Horizontalen.⁹⁹ Als Vorbild dafür kommt ein schließlich nicht in dieser Form ausgeführter Entwurf für eine Wohnsiedlung in Berlin-Oberschöneweide in Frage, der 1915 – also zur Zeit von Schneiders Mitarbeit – im Büro von Peter Behrens erarbeitet wurde.¹⁰⁰

Einen weiteren und bedeutenden Bezugspunkt für den Wohnblock an der Ha-bichtstraße bildete die niederländische Architektur, insbesondere die Bauten von Jacobus Johannes Pieter Oud. Es ist anzunehmen, dass Schneider die Ent-wicklungen der niederländischen Architektur im Rahmen diverser Publikatio-nen beobachtete und die Arbeiten des Rotterdamer Stadtbaumeisters schon früh entdeckt hat;¹⁰¹ mit großer Wahrscheinlichkeit hat Schneider die 1926 in Hamburg gezeigte Ausstellung *Neuzeitlicher Volkswohnungsbau im In- und Aus-lande* sowie den in diesem Rahmen von Oud in der Kunsthalle gehaltenen Vor-trag, der einige seiner eigenen Bauten zeigte, besucht.¹⁰² Ob sich die beiden Ar-chitekten in diesem Kontext persönlich kennengelernt haben, bleibt jedoch of-fen – mehrere gemeinsame Bekannte wie Fritz Schumacher, Gustav Oelsner o-der auch der Leiter des Altonaer Baupflegeamts, Werner Jakstein, hatten sowohl zu Schneider als auch zu Oud Kontakt. Belegt werden kann jedoch durch einen Vermerk auf der Hefrückseite eines erhaltenen Exemplars, dass Schneider im Besitz der von Paul Westheim herausgegebenen Juni-Ausgabe von *Das Kunst-blatt* aus dem Jahr 1926 war.¹⁰³ In diesem Heft wird ganz konkret Ouds Entwurf

⁹⁹ Wohnblock „Raum“ in Hamburg-Winterhude (1927/28), KSA, KS 48.

¹⁰⁰ Peter Behrens, AEG-Siedlung in Berlin-Oberschöneweide (1915), siehe Buddensieg 1979, S. D116f. Zur Bezugnahme Schneiders auf dieses Projekt von Behrens siehe Isler Binz 2019, S. S. 89–101, hier S. 91. Der schlussendliche Verzicht auf die Brüstungsbänder könnte in finanziellen Entscheidungen, baurechtlichen Aspekten oder gestalterischen Vorgaben begründet sein; am naheliegendsten ist jedoch die Vermutung, dass die Balkonbänder aufgrund ihrer verputzten Ausführung und zugunsten der einheitlichen Gestaltung mit Backstein nicht zugelassen wurden.

¹⁰¹ Siehe auch Bezüge von Haus Michaelsen zur Villa Allegonda, S. 199 in diesem Kapitel.

¹⁰² Siehe „Hamburger Vortragsabende. Die Entwicklung der modernen Architektur in Holland“, in: *Hamburger Fremdenblatt*, 9. Juni 1926; „Holland und die Baukunst“, in: *Hamburger Correspondent*, 5. Juni 1926; beide zit. n. Engelberg 2008, S. 53–66, hier S. 66, Anm. 36.

¹⁰³ Siehe *Das Kunstblatt. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Male-rei/Skulptur/Baukunst/ Literatur/Musik* 10 (1926), H. 6, Vermerk auf Rückseite: „Schneider, Spaldingstr. 160 III“, Privatsammlung. Für diesen Hinweis danke ich Hans Bunge herzlich.

für die Wohnhausgruppe Hoek van Holland gezeigt.¹⁰⁴ Die aufgrund ihrer Gestaltung mit halbrundem Grundriss, großflächiger Verglasung und betonter horizontaler Kante, aber auch aufgrund ihrer besonderen Lage im Projekt augenfälligen Ladenlokale an der Habichtstraße könnten sich durchaus auf Ouds Lösung für Hoek van Holland beziehen.¹⁰⁵ Doch sei an dieser Stelle auch darauf hingewiesen, dass Schneider selbst das Element des abgerundeten und in Glas aufgelösten Raumabschlusses bereits 1924 bei Haus Michaelsen eingesetzt hat und sich mit den Läden also vielmehr auf sich selbst bezieht als auf Oud.¹⁰⁶

Doch nicht nur die Läden verweisen auf die Architektur Ouds, vielmehr sind es übergeordnete Aspekte von Schneiders Entwurf, die stark an die Architektur des Rotterdamer Stadtarchitekten erinnern. Wie Eva von Engelberg-Dočkal ausführt, kennzeichnet sich Ouds Architektur unter anderem durch ihren kubischen Charakter, ihren Abstraktionsgrad, die betonte Flächenausbildung, die Verwendung von Rundformen sowie von Symmetrien und serienhafter Anordnungen aus.¹⁰⁷ Wenngleich der Wohnblock Habichtstraße/Habichtsplatz sich durch seine Ausführung in Klinker und die Rahmenbedingungen des polygonalen Grundstücks stark von Ouds Bauten abhebt, so sind es gerade diese genannten Aspekte, welche die Erscheinung des Baus maßgeblich prägen. Ein Bezug zu Ouds ist hier offensichtlich und setzt somit Schneiders Entwurf in den größeren Kontext der niederländischen und insbesondere der De-Stijl-Architektur.

Das Motiv der die Ecke betonenden und sich im Material vom Baukörper abhebenden, runden Balkone findet sich auch bei dem im selben Zeitraum entstandenen Woga-Komplex von Erich Mendelsohn in Berlin.¹⁰⁸ Inwieweit ein Aus-

¹⁰⁴ Siehe „J. J. P. Oud: Wohnhausgruppe für Hoek van Holland“, in: *Das Kunstblatt. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Malerei/Skulptur/Baukunst/Literatur/Musik* 10 (1926), H. 6, S. 226.

¹⁰⁵ Jacobus Johannes Pieter Oud, Siedlung Hoek van Holland in Rotterdam (1924–27), siehe u. a. Taverne et al. 2001, S. 260–273, hier Grundriss S. 264 u. Foto S. 271; Engelberg 2006, S. 452–458, hier Fotos S. 456.

¹⁰⁶ Vgl. Isler Binz 2021, S. 82–101, hier S. 97.

¹⁰⁷ Vgl. Engelberg-Dočkal 2006, S. 127–134.

¹⁰⁸ Erich Mendelsohn, Woga-Komplex am Kurfürstendamm in Berlin (1926–28), siehe u. a. Zevi 1983 [1982], S. 94f.

tausch zwischen den beiden Architekten stattgefunden hat oder ob Schneider sich mit dieser die Dynamik der Straße nachformenden Geste allgemein am Werk Mendelsohns orientiert hat, bleibt jedoch offen.

Der Wohnblock Habichtsplatz/Habichtstraße wurde vielfach publiziert, zum Beispiel auch 1929 von Bruno Taut in seinem Buch *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*.¹⁰⁹

Auswahlbibliographie: Spörhase 1929, S. 489–512, hier S. 496f.; Fries 1928, S. 477; ders., *Karl Schneider*, 1929, S. XIIIff., 52–56, Anhang S. 10f., 19, 25, 44ff.; ders., „Bildnis“, 1929, S. 299–305, hier S. 299 u. 304; Heyken 1929, S. 453–458, hier S. 454ff.; Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg 1929, S. 329; Taut, *Neue Baukunst*, 1929, S. 75 u. 137 [Abb.]; Mink 1990 [1986], S. 185ff.; Koch, „Geschosswohnungsbau“, 1992, S. 90–117, S. 93, 112ff.

Weitere Baugeschichte und Zustand heute: Der Wohnblock Habichtsplatz/Habichtstraße wurde 1943 weitgehend zerstört und 1950–52 wieder aufgebaut, wobei sich der Wiederaufbau am Original orientiert hat.¹¹⁰ Der heutige Zustand weist Schäden in den Fassaden, auch Probleme mit Feuchtigkeit auf. Eine Instandsetzung der Außenfassaden ist in Planung.¹¹¹ 2005 resp. 2013 Aufnahme in die Denkmalschutzliste.

¹⁰⁹ Siehe Taut, *Neue Baukunst*, 1929, S. 75 u. 137 [Abb.]

¹¹⁰ Siehe *Neue Heimat* 1952, S. 26f., 32ff., 56–59. Beim Wiederaufbau wurden jedoch Veränderungen in der Fassade sowie im Grundriss vorgenommen.

¹¹¹ Gemäß Aussage der Eigentümerin, der SAGA Unternehmensgruppe, 2019.

5.2.3 Verwaltungsgebäude der Norddeutschen Wollkämmerei



Abb. 36 Wettbewerb Verwaltungsgebäude der Norddeutschen Wollkämmerei in Bremen (1927)

Adresse: Rudolf-Hilferding-Platz 1 (frühere Bezeichnung des betreffenden Platzbereichs: Contrescarpe), Auf dem Rövekamp 12, Richtweg 25 & 27, Schillerstraße, Bremen-Mitte

Ausführungsstatus: nicht realisiert (Wettbewerb)

Projektierungszeit: 1927¹¹²

Architekt: Karl Schneider

Auslober: Norddeutsche Wollkämmerei und Kammgarnspinnerei Bremen

Baugattung: Bürogebäude

Wettbewerbsrang: Kein Preis, kein Ankauf¹¹³

Für die Analyse gesichtetes Material: Abgabepläne für den Wettbewerb¹¹⁴

¹¹² Ausschreibung des Wettbewerbes im Frühjahr 1927, Ende der Abgabefrist am 30. Juni 1927; siehe Ausschreibung in *DBZ*, 61 (1927), Nr. 31/32, S. 280; *ZdB*, 47 (1927), H. 17, S. 201; *BRS*, 18 (1927), H. 7, S. 106.

¹¹³ Siehe *ZdB*, 47 (1927), H. 30, S. 377; *BRS*, 18 (1927), H. 14, S. 217.

¹¹⁴ Pläne: KSA, KS 59, Sign. 000267, 000046 u. AvLib, Karl Schneider, Group II, 18. Administration for a Spinning Mill, Bremen, div. Fotos, ohne Sign. Es ist nicht eindeutig nachweisbar, ob alle vorliegenden Pläne tatsächlich in dieser Form eingereicht wurden.

Bauherrschaft, Bauaufgabe, Grundstück und Auftragsvergabe

Der Bezeichnung des 1927 ausgeschriebenen Wettbewerbes ist zu entnehmen, dass er von der Norddeutschen Wollkämmerei und Kammgarnspinnerei („Nordwolle“) ausgelobt wurde. Die Wollkämmereien bei Bremen waren aus dem Wollhandel heraus entstanden, da durch das Waschen der Rohwolle ein erheblicher Gewichtsverlust und damit große Ersparnisse bezüglich der weiteren Transportkosten erwirkt werden konnten. Vom Bremer Kaufmann Martin Christian Leberecht Lahusen 1884 gegründet, blieb die Norddeutsche Wollkämmerei und Kammgarnspinnerei bis 1931 ein Familienbetrieb und wurde von drei weiteren Generationen der Familie Lahusen geführt.¹¹⁵ Das als „Nordwolle“ bezeichnete Unternehmen avancierte zwischen den 1890er und den 1920er Jahren zu einem der größten Textilkonzerne Europas, wenn nicht sogar der Welt. In der Zeit der Weimarer Republik ging unter der Führung von G. Carl Lahusen eine Veränderung der Unternehmensstruktur im Sinne einer Produktionsausweitung bei gleichzeitiger Zentralisierung einher. Sinnbildlich dafür sollte eine Konzernzentrale im städtischen Kontext Bremens – und nicht in Delmenhorst, wo die ursprünglichen Fabriken standen – die stark gewachsene Verwaltung des Unternehmens aufnehmen. Eine unglückliche Unternehmenspolitik mit spekulativen Vorgehensweisen, die ungünstige Entwicklung des Wollpreises und schließlich auch die 1929 einsetzende Wirtschaftskrise führten zu großen Problemen und Liquiditätsengpässen bei der „Nordwolle“, die schließlich 1931, kurz nach der Fertigstellung des neuen Verwaltungsgebäudes, in den Konkurs des Unternehmens mündeten.¹¹⁶

Der Wettbewerb wurde im April 1927 unter Architekten mit Wohnsitz in Bremen, Bremerhaven, Wesermünde, Hamburg und Altona ausgeschrieben; die

¹¹⁵ Siehe Reeken 1996, S. 67–106; ders. 1999, S. 147ff.

¹¹⁶ Vgl. Müller/Precht 1999, S. 150–166, hier S. 153–157. Dies führte nicht nur zur Verurteilung der Brüder G. Carl und Heinz Lahusen zu mehrjährigen Haft- u. hohen Geldstrafen, sondern hatte, wie von Dietmar von Reeken beschrieben, weitreichende Folge für die gesamtdeutsche Wirtschaft: Der Zusammenbruch des Nordwolle-Konzerns hatte negative Auswirkungen auf die Danatbank (Darmstädter und Nationalbank K.G.), was im Sommer 1931 zur umfassenden deutschen Bankenkrise u. der daraus sich verschärfenden Wirtschaftskrise führte, die auch auf Schneiders Karriere große Auswirkungen hatte; vgl. Reeken 1996, S. 84.

Abgabefrist endete am 30. Juni 1927.¹¹⁷ Das Preisgericht stand unter dem Vorsitz des Hamburger Oberbaudirektors Fritz Schumacher, der sich zur Bauaufgabe und deren Bedeutung folgendermaßen äußerte: „Der Neubau wird zu einer für die Stadt besonders wichtigen Angelegenheit, da er an hervorragender Stelle Bremens eine jener Umentwicklungen einleitet, die in gewissen periodischen Abständen in einer lebendig sich ausdehnenden Stadt einzutreten pflegen. Eine bevorzugte Wohngegend wird vom Geschäftsleben erfaßt, ein neuer Bautypus schiebt sich in das alte Bild. Es ist eine Frage des künstlerischen Taktes, einen Ausdruck zu finden, der dem neuen Bedürfnis gerecht wird und doch nicht schroff und feindselig in das Gesamtbild eingreift. Eine Lösung des Zwiespaltes war in diesem Falle um so eher möglich, als es sich nicht um ein eigentliches Geschäftshaus, sondern um ein Gebäude handelt, das neben seiner praktischen Benutzung zugleich einer vornehmen Repräsentation dienen soll, wo also der maschinenhafte Charakter des modernen Bürohauses nicht ein inneres Erfordernis war.“¹¹⁸ Konkrete Anforderungen des Wettbewerbs wie zum Beispiel das Raumprogramm liegen leider nicht vor.

Als Bauplatz für das Verwaltungsgebäude konnte die Familie Lahusen durch den Kauf mehrerer Grundstücke eine nordwestlich an die Bremer Wallanlagen angrenzende Fläche in guter Lage, genauer an der „Nahtstelle zwischen Geschäftsstadt, Bahnhofsviertel und großbürgerlicher Vorstadt“ sichern.¹¹⁹ Diese lag in Sichtbeziehung zum Herdentor beziehungsweise zum Herdentorsteinweg und damit zum wichtigsten Zugang zur Altstadt. An der Contrescarpe (heute: Rudolf-Hilferding-Platz) standen zu jener Zeit mehrere baufällige Wohnhäuser, über deren Abriss verhandelt werden musste. Es kam schließlich zu einem Kompromiss zwischen der „Nordwolle“ und der Stadt, der eine Begrenzung der

¹¹⁷ Siehe *ZdB* 47 (1927), H. 17, S. 201.

¹¹⁸ Schumacher, Fritz, zit. n. Gildemeister 1952, S. 307–311, hier S. 307ff. Nils Aschenbeck vermerkt in seinen Anmerkungen zu Recht Zweifel an der Authentizität des Zitates, da es nicht gesichert ist. Möglicherweise hat Gildemeister die Aussage Schumachers lediglich dem Sinn nach wiedergegeben; vgl. Aschenbeck 1999, S. 15–39, hier S. 25, Anm. 17.

¹¹⁹ Ebd., hier S. 22.

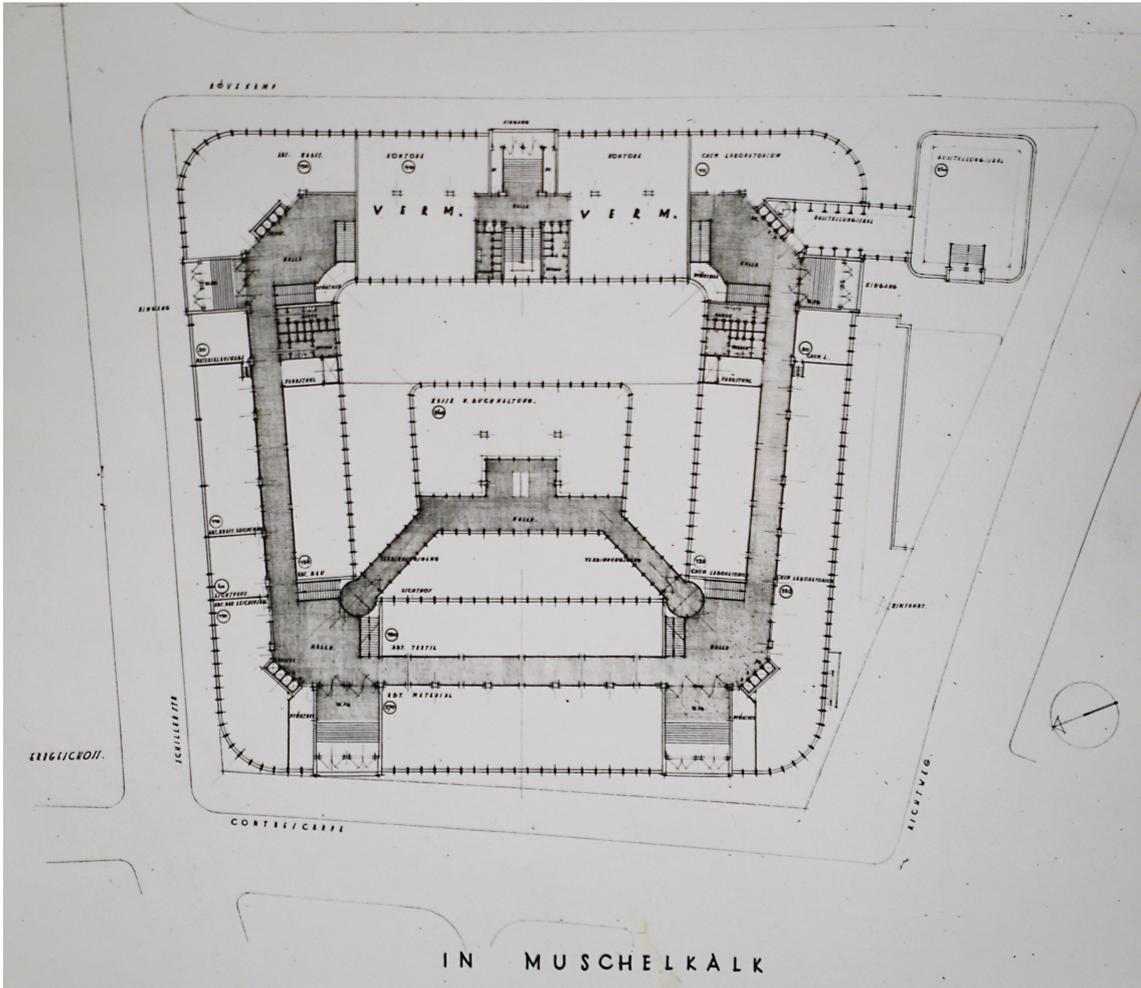


Abb. 37 Grundriss Erdgeschoss für Wettbewerbseingabe, 1927

Bauhöhe sowie eine Abstufung des Baukörpers vorsah, um den benachbarten Wohnhäusern die Besonnung zu garantieren.¹²⁰

Insgesamt gaben 87 Architekturbüros Entwürfe für den Wettbewerb ein. Die Jury vergab den ersten Preis an den Hamburger Architekten Friedrich Dyrssen, den zweiten Preis an die Brüder Hermann und Eberhard Gildemeister aus Bremen und zwei dritte Preise an Heinrich Bomhoff mit Hermann Schoene sowie an die Architekten Distel & Grubitz.¹²¹ Dyrssens Entwurf ist schlicht gehalten, zeigt eine Lochfassade mit vertikalen Fenstern und einen aus der Fassade hervorgehobenen Risalit. Noch reduzierter erscheint der Beitrag der Brüder Gildemeister, der eine horizontale Betonung der Fassade und ein auffälliges Eingangsportaal zeigt. Die Bauherren wählten schließlich den Entwurf der Brüder Gildemeister für die Ausführung aus; dieser erfuhr in der Überarbeitung noch wesentliche Veränderungen und wurde schließlich von 1928–30 realisiert.

Entwurfsbeschreibung

Schneiders Wettbewerbsbeitrag zeichnet sich im Grundriss durch seine klare geometrische Grundform aus. Trotz des unregelmäßig polygonalen Umrisses des Grundstücks wurde als Grundform für den Blockrand ein gleichschenkliges Trapez mit weit abgerundeten Ecken gewählt, wodurch zwei Seiten des Baukörpers zueinander parallel liegen und insgesamt eine spiegelsymmetrische Anordnung entsteht. Die Basis des Trapezes sowie sein einer Schenkel orientieren sich am Rövekamp beziehungsweise an der Schillerstraße. Der Geometrie des Trapezes geschuldet verlaufen die anderen beiden Seiten nicht parallel zu den entsprechenden Straßen. Die dadurch freie, spitzwinklige Ecke im Süden des Grundstücks ist mit einem Anbau besetzt, den ein Durchgang mit dem Hauptbau verbindet. Der Annexbau ist quaderförmig und hat ebenfalls abgerundete Ecken. Der Entwurf ist mit vier Vollgeschossen sowie einem Staffelgeschoss konzipiert.

¹²⁰ Siehe ebd., S. 22.

¹²¹ Siehe *ZdB* 47 (1927), H. 30, S. 377. Es wurden zudem mehrere Entwürfe angekauft, darunter der außer Konkurrenz laufende Beitrag von Konstanty Gutschow.

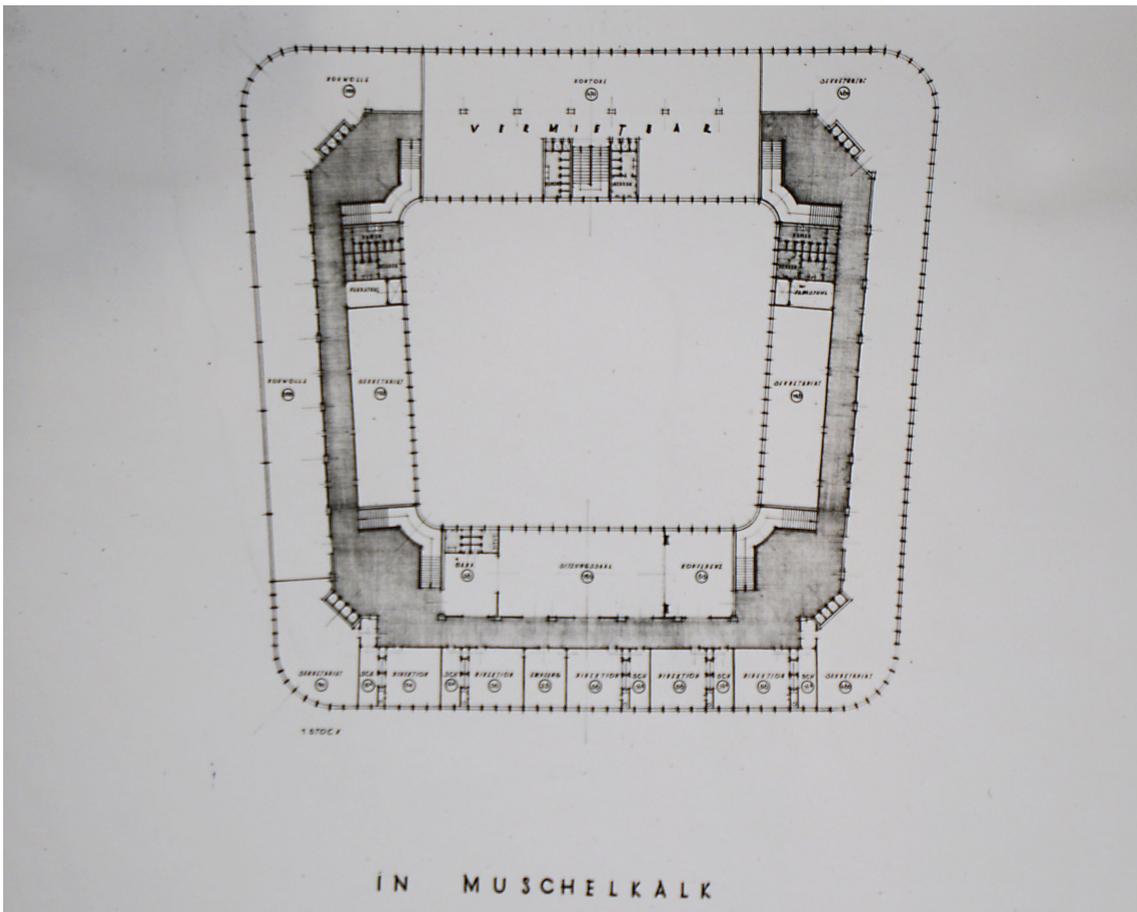


Abb. 38 Grundriss Obergeschoss für Wettbewerbseingabe, 1927

Der Grundriss ist mit Ausnahme des bereits erwähnten Anbaus komplett spiegelsymmetrisch aufgebaut. Der im Innern des Trapezes ausgesparte Hof enthält auf der Ebene des Erdgeschosses einen kleineren Einbau für die Kasse und die Buchhaltung, der über zwei diagonal aus den Hofecken ragende Flure mit dem Hauptbau verbunden ist. An der repräsentativen und gegenüber den Wallanlagen liegenden Contrescarpe (heute: Rudolf-Hilferding-Platz) sind die beiden Haupteingänge mit ihren breiten Treppen angeordnet. An den beiden Schenkeln liegen zwei kleinere Eingänge mehr zum Rövekamp hin. Und schließlich ermöglicht ein fünfter, mittig in der Basisseite eingebauter Eingang die unabhängige Erschließung eines vermietbaren Teiles des Verwaltungsgebäudes. Der kleine Annxbau, der als Ausstellungsfläche dienen soll, verfügt über einen separaten Zugang. Die innere Erschließung des Gebäudes erfolgt über mittig im „Trapezring“ angeordnete Flure; diese münden im Bereich der Gebäudeecken und damit nahe zu den Hauseingängen jeweils in großzügige Erschließungszonen mit winkelförmigen Treppen, einer Pater-Noster-Anlage sowie einer Halle. Bei gleicher Gestaltung der vermietbaren Fläche wäre sogar ein Umgang einmal rund durch das Gebäude möglich.

Auffällig im Grundriss sind die großen, frei einteilbaren Räume für die einzelnen Abteilungen wie Textil, Material etc. Da kein starres Stützenraster auszumachen ist, kann davon ausgegangen werden, dass die Lasten über die Fassaden sowie über die Wände entlang der Flure abgetragen werden und Stahlbetondecken die entsprechend großen Spannweiten überbrücken sollten. Der Grundriss der Obergeschosse verfügt über einen komplett freien Innenhof. Außerdem weist er zum einen kleinteilige Räume für die Direktion an der Contrescarpe (heute: Rudolf-Hilferding-Platz) und so zu den Wallanlagen hin aus, zum anderen sind die Räume an den Außenfronten der beiden Seiten nun (fast) über ihre ganze Länge frei einteilbar.

Die Fassaden weisen eine sehr regelmäßige, stark horizontale Gestaltung ohne Balkone oder sonstige Vorsprünge auf. Trotz der kleinteiligen Fenstereinteilung und den sich daraus ergebenden hochformatigen, von der Fassadenebene leicht

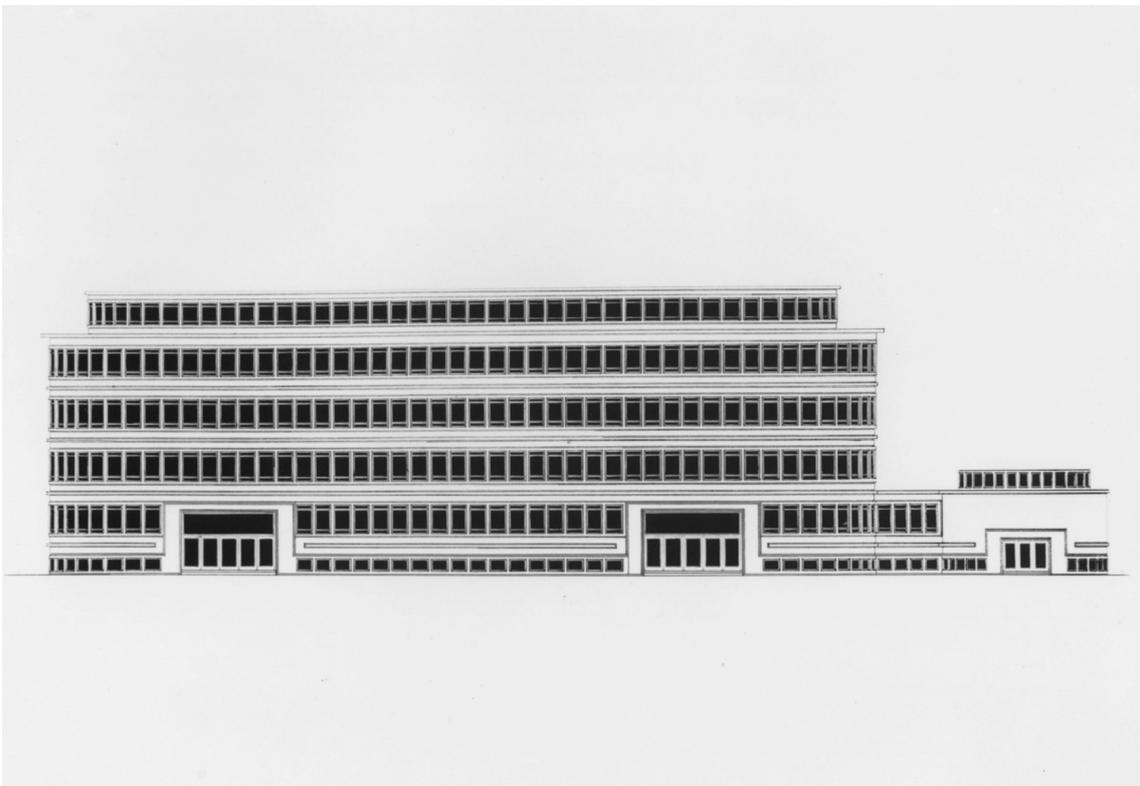


Abb. 39 Fassade Contrescarpe (vermutlich) für Wettbewerbseingabe, 1927

zurückversetzten Fenstern wird die Wirkung von Fensterbändern über die umgehende und lückenlose Anordnung der Fenster erreicht. Unterstützt wird dies überdies durch Brüstungsbänder, die jeweils mit einem Gesimsprofil im Sinne eines Stockwerksgesimses optisch betont und zugleich unterteilt werden. Die Eingänge sind als großformatige Sonderelemente in die Fassaden eingelassen und entweder mittig oder symmetrisch zur Mittelachse angeordnet. Sie sind jeweils stark von der Fassadenebene zurückversetzt. Zusätzlich werden die umlaufenden Fensterbänder an der Schillerstraße (Nord-Nordost) von einem Feld mit großformatigen und geschosshohen Fensterscheiben unterbrochen. Es liegt nahe, dass hinter diesem komplett verglasten Fassadenfeld Räume mit hohem Lichtbedarf liegen – in den Grundrissen sind die Räume mit „Rohwolle“ beschriftet, zu deren Klassierung reines Nordlicht notwendig ist.¹²² Der kleine Annexbau ist durch die Verwendung ähnlicher Gestaltungselemente in die Ästhetik der Fassaden eingebunden. Der Abschluss des vierten Obergeschosses sowie des Staffelgeschosses erfolgt über eine auskragende Platte. Das Gebäude ist mit einem Flachdach versehen. Der Name des Entwurfes – „In Muschelkalk“ – legt nahe, dass die Fassaden in diesem edlen und auch etwas unüblichen Material geplant waren, wohl auch, um dem repräsentativen Anspruch der Aufgabe zu entsprechen. Schneider wählte damit ein sich von der Mehrheit der Wettbewerbsbeiträge abhebendes Material. Die schlichte Gestaltung der Fassaden, die Betonung der Ausnahmeelemente durch deren Überzeichnung und die starke Horizontalität bewirken eine monumentale, fast schon abstrakte Erscheinung des Baus, der seinen repräsentativen Charakter durch Harmonie und die Wirkung des edlen Fassadenmaterials erreichen sollte.

Bezüge und Rezeption

Mit seiner betonten Horizontalität, seinen abgerundeten Ecken und der dadurch erreichten dynamischen Anmutung nimmt der Entwurf Schneiders ein Thema auf, das in der Großstadtarchitektur der 1920er Jahre stark präsent war. Das Projekt für die Wollkämmerei reiht sich so ein in eine Gruppe von Entwürfen,

¹²² Siehe Gildemeister 1952, S. 307–311, hier S. 309.

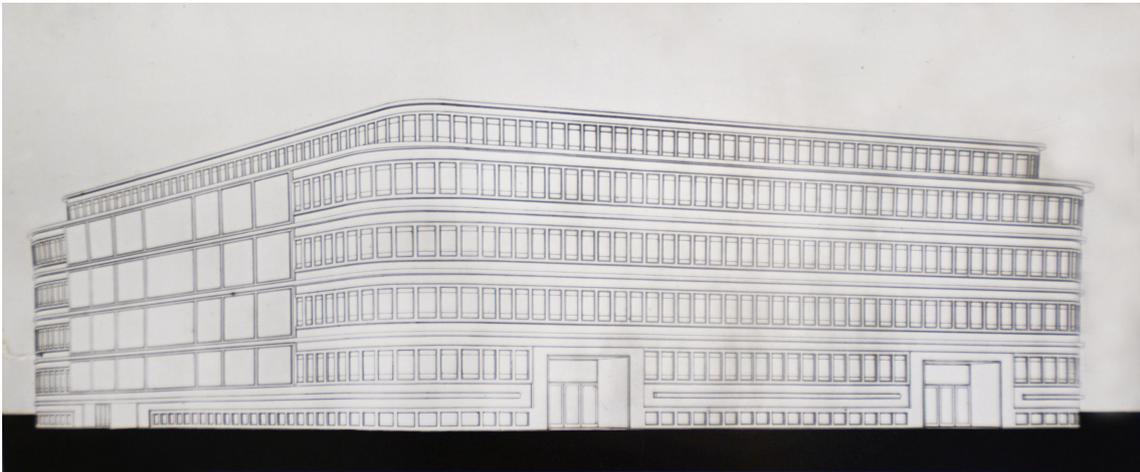


Abb. 40 Idealperspektive (vermutlich) für Wettbewerbseingabe, 1927

wie sie zum Beispiel von den Kaufhäusern Erich Mendelsohns, aber auch später von der Brüdern Wassili und Hans Luckhardt bekannt sind.¹²³ Insgesamt scheint jedoch Schneiders Entwurf weniger abstrakt beziehungsweise funktionalistisch gehalten als zum Beispiel Ludwig Mies van der Rohes Berliner Büro- und Kaufhausentwürfe, sondern findet einen repräsentativen Ausdruck, der sich in Details wie den Gesimsprofilen manifestiert. Bezüglich dieser Profile drängt sich ein Verweis auf Mendelsohns Umbau des Bürohauses des Berliner Tagblatts aus den frühen 1920er Jahren auf, bei dem die Brüstungen ebenfalls mit einem horizontalen Zierelement versehen sind.¹²⁴ Hingewiesen sei an dieser Stelle noch auf die Darstellungsart des Projektes, die mit dem Mittel der Photomontage eine starke Einbettung in die Umgebung vornimmt und sich einer unter anderem von Mies van der Rohe bereits früh verwendeten Technik bedient.¹²⁵ Schneider wendet die Photomontage nur vereinzelt und häufig in Zusammenhang mit darzustellenden Gewässern an.

Der Wettbewerb für das Verwaltungsgebäude der Norddeutschen Wollkämmerei fand neben marginalen Erwähnungen in der Fachpresse keine größere Aufmerksamkeit. Schneiders Entwurf wurde einzig in der Monographie von de Fries sowie 1928 in einem allgemeinen Artikel Richard Heykens über „Neue Arbeiten von Arch. Karl Schneider, Hamburg“ – neben dem Kino Emelkapalast, der Turnhalle in Farmsen und dem Wettbewerbsentwurf für ein Verwaltungsgebäude des Flughafens in Hamburg-Fuhlsbüttel – publiziert.

Auswahlbibliographie: *DBZ* (61) 1927, H. 31/32, S. 280; *ZdB* 47 (1927), H. 17, S. 201 u. H. 30, S. 377; Heyken 1928, S. 8–13, hier S. 10, 13 [Abb.]; Fries, *Karl Schneider*, 1929, S. XV u. 88; Koch, „Versuche“, 1992, S. 56–73, hier S. 71.

¹²³ Erich Mendelsohn, Kaufhaus Schocken in Stuttgart (1926–28) o. Kaufhaus Rudolf Petersdorff in Breslau (1927/28), u. a. in: Zevi 1999 [1997], S. 142–153 u. 165ff.; Wassili u. Hans Luckhardt, Wettbewerbsentwurf für den Umbau des Alexander-Platzes in Berlin (1929), 1. Platz, u. a. in: Kultermann 1958, S. 62–67.

¹²⁴ Erich Mendelsohn, Umbau des Bürogebäudes des Berliner Tagblatts in Berlin (1921–23), u. a. in: Zevi 1999 [1997], S. 86–89.

¹²⁵ Siehe z. B. Ludwig Mies van der Rohe, Hochhaus an der Friedrichstraße in Berlin-Mitte, 1921, Photomontage, u. a. in: Riley/Bergdoll 2001 [2001], S. 181.

5.2.4 Klein- und Kleinstwohnungen Dulsberg

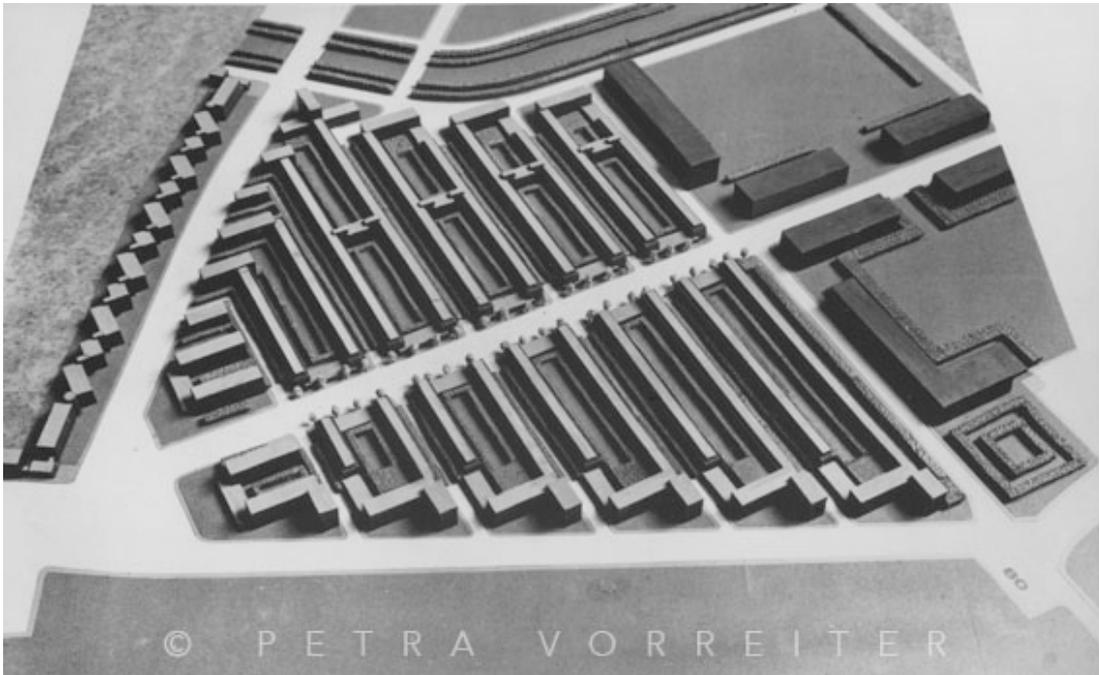


Abb. 41 Wettbewerb Klein- und Kleinstwohnungen in Hamburg-Dulsberg (1927/28)

Adresse: Eulenkamp, Alter Teichweg, Kiehhörn, Kulmer Gasse, Thorner Gasse und Graudenzer Weg, Hamburg-Dulsberg¹²⁶

Ausführungsstatus: nicht realisiert (Wettbewerb)

Projektierungszeit: 1927/28¹²⁷

Architekt: Karl Schneider

Auslober: Hamburgische Beleihungskasse für Hypotheken¹²⁸

Baugattung: Städtebau, Wohnsiedlung

Wettbewerbsrang: Zweiter Preis¹²⁹

Für die Analyse gesichtetes Material: Abgabepläne für den Wettbewerb, Modellfotos¹³⁰

¹²⁶ Heutige Straßen, die um das und im Wettbewerbsgebiet liegen.

¹²⁷ Ausschreibung des Wettbewerbes am 1. September 1927, Ende der Abgabefrist am 6. Januar 1928; siehe Ausschreibungstext Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen von Klein- und Kleinstwohnungen auf einem Gelände am Dulsberg, KSA, KS 11, Sign. 11 160 – 163.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Siehe Niederschrift des Preisgerichts über den Ideenwettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für Klein- und Kleinstwohnungen auf einem Gelände am Dulsberg, KSA, KS 11, Sign. 11 166 – 169.

¹³⁰ Pläne: KSA, KS 11, Sign. 39a03, 61a25, 61a25, Pl 1 41, 11/34 sowie eine Isometrie o. Sign. u. AvLib, Karl Schneider, Group II, 19, Housing Project for small Apartments, div. Fotos, ohne Sign.; Modellfoto: KSA, KS 11, 000194. Es ist nicht eindeutig nachweisbar, ob gewisse Pläne nicht nachträglich für die Publikation in Zeitschriften angefertigt wurden.

Bauherrschaft, Bauaufgabe, Planungsgebiet und Bewertung des Wettbewerbs

Der Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen von Klein- und Kleinstwohnungen auf einem Gelände am Dulsberg wurde von der Hamburgischen Beleihungskasse für Hypotheken ausgeschrieben. Die 1914 gegründete Beleihungskasse hatte die Aufgabe, „durch Beleihung sicherer Hamburgischer Hypotheken dem Kreditbedürfnis des Handels und Gewerbes in Hamburg Rechnung zu tragen“, und spielte insbesondere im Zusammenhang mit dem seit Kriegsende geförderten Kleinwohnungsbau eine tragende Rolle.¹³¹ Als Ausloberin zahlreicher Wettbewerbe zum (Klein-)Wohnungsbau nahm sie zum Beispiel über Vorgaben bezüglich der Bauweise oder auch des angewendeten Wohnungsschlüssels großen Einfluss auf den Hamburger Wohnungsbau der 1920er und frühen 1930er Jahre.

Wie bereits im Titel der Ausschreibung vermerkt, war es Aufgabe der teilnehmenden Architekten, eine reine Wohnsiedlung mit kleinen beziehungsweise kleinsten Wohneinheiten zu planen. Ziel war es, „der Lösung des Problems einer wirtschaftlich möglichst günstigen, hygienisch einwandfreien Klein- und Kleinstwohnung näherzukommen“, wobei die „Frage, wie eine günstige bauliche Anordnung mit möglichst geringem Aufwand erreicht wird“, im Zentrum der Beurteilung stand.¹³² Ungefähr 40% der Wohnungen sollten 1- bis 1,5-Zimmer-Wohnungen mit maximal 48 Quadratmetern Wohnungsfläche, 35% 2-Zimmer-Wohnungen mit maximal 55 Quadratmetern und die restlichen 25% 2,5-Zimmer-Wohnungen mit maximal 65 Quadratmetern sein. Größere Wohnungen sollten nur vereinzelt auftreten; für die Kleinstwohnungen wurden Vorschläge gesucht, die auch eine spätere Zusammenlegung zu größeren Wohnungen ermöglichen. Für die Wohnungen unter 55 Quadratmetern Fläche verlangte das Wettbewerbsprogramm gemeinschaftliche Badeanlagen und Wasch- beziehungsweise Trockenräume. Zulässig für das Gelände waren dreigeschossige

¹³¹ Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg 1929, S. 26.

¹³² Ideen-Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen von Klein- und Kleinstwohnungen auf einem Gelände am Dulsberg, KSA, KS 11, Sign. 11 160 – 163, S. 1.

Bauten; betreffend der äußeren Gestaltung der Bauten waren „Backsteinrohbau und flaches Dach anzunehmen.“¹³³

Das Planungsgebiet erstreckte sich über den östlichsten, unmittelbar an Preußisches Staatsgebiet angrenzenden Bereich des Dulsberg-Geländes, das damals noch zum Stadtteil Barmbek gehörte. Gemäß Ausschreibungstext waren „die Hauptverkehrszüge und die durchgehenden Grünanlagen“ festgelegt, die „Aufteilung der dazwischen liegenden Blockflächen“ stand den Teilnehmern jedoch frei.¹³⁴ Das Gelände umfasste eine Fläche von etwa 12,5 Hektaren und grenzte gegen Süden an einen breiten Grünstreifen. Es wurde von einer großen Verkehrsachse in Richtung Wandsbek diagonal durchschnitten.

Neben Plänen und Modellen mussten im Rahmen der Wettbewerbsteilnahme umfangreiche Unterlagen mit Berechnungen nicht nur zur Anzahl der Wohnungen, zu den Straßen- und Wohnflächen sowie zum umbauten Raum, sondern auch zu den voraussichtlichen Mieten abgeliefert werden. Von 103 eingereichten Entwürfen gelangten 26 in die engere Auswahl. Das Preisgericht unter dem Vorsitz von Senator Paul de Chapeaurouge bewertete die Entwürfe mit einem Punktesystem hinsichtlich städtebaulicher Aspekte, der Qualität der Wohnungen sowie der Wirtschaftlichkeit (Beachtung der Massen- wie auch der Konstruktionsökonomie), wobei dem letzten Punkt doppeltes Gewicht beigemessen wurde.¹³⁵

Den ersten Preis des Wettbewerbes gewannen die Architekten Hinsch & Deimling, die beiden zweiten Preise gingen an Karl Schneider und Paul A. R. Frank, die drei dritten Preise wurden an Dietrich Billing, Richard Ernst Oppel und Ro-

¹³³ Ebd., S. 3.

¹³⁴ Ebd., S. 3.

¹³⁵ Das Preisgericht bestand aus Senator Dr. Paul de Chapeaurouge, Oberbaudirektor Prof. Dr. Fritz Schumacher, Oberbaudirektor Leo, Baupolizeidirektor Bürstenbinder, Oberbaurat Peters, Senator und Stadtoberbaurat Gustav Oelsner (Altona), Oberbaurat Brunke, Stadtbaurat Dr. Martin Wagner (Berlin), Architekt Wilhelm Riphahn (Köln), Architekt Friedrich Ostermeyer u. Herrn Adolf Römer; vgl. Niederschrift des Preisgerichts über den Ideenwettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für Klein- und Kleinstwohnungen auf einem Gelände am Dulsberg, KSA, KS 11, Sign. 11 166 – 169, S. 1.



Abb. 42 Lageplan für Wettbewerbseingabe, 1927/28

bert Friedmann vergeben. Wie bereits im Zusammenhang mit dem Kleinwohnungswettbewerb Jarrestraße praktiziert und in der Ausschreibung angekündigt, plante im weiteren Verlauf eine aus den sechs Preisträgern zusammengesetzte Architektengruppe die Bebauung. Der überarbeitete Lageplan zeigt senkrecht zur Hauptverkehrsachse angeordnete Zeilen, eine Disposition, die bei der Mehrheit der Preisträger zu finden war. Spätere Pläne zeigen, dass der Planungsbereich unter den Architekten aufgeteilt wurde;¹³⁶ Karl Schneider realisierte zusammen mit Richard Ernst Oppel 1930–32 einige Etagenwohnhäuser am Graudenzer und am Thorner Weg, welche bis heute bestehen.¹³⁷

Entwurfsbeschreibung

Der Wettbewerbsentwurf Karl Schneiders zeigt eine städtebaulich klare und dennoch komplexe Disposition: Beidseitig einer Hauptverkehrsachse in der Verlängerung des Alten Teichwegs und im rechten Winkel dazu sind lange, gerade Zeilen angeordnet. Hieraus ergibt sich ein strikt angelegtes System von Haupt- und Nebenerschließung. An den nördlichen und östlichen Rändern des Planungsbereichs liegen kurze, höhere und vorwiegend parallel zur Mittelachse angeordnete Volumen, welche die übrige Bebauung gegen außen abschirmen. An der nordöstlichen Spitze des Gebiets gehen diese Elemente in eine Reihe von kurzen Volumen über, die so bemessen sind, dass zur Grundstücksgrenze hin Freiflächen und eine größere Platzfläche am Knotenpunkt der drei zusammenlaufenden Straßen entstehen. Außerdem sind am Rand des Planungsbereichs sechs höhere, im Lageplan als „Dominante“ bezeichnete Volumen angeordnet, die den Übergang zwischen der rechtwinkligen Bebauung und dem polygonalen Planungsgebiet bewerkstelligen.

Zur der als Allee ausgebildeten Mittelachse hin sind jeweils zwei der langen Zeilen über eingeschossige Bauten verbunden; auf den Außenseiten des Geländes fassen die bereits erwähnten höheren Volumen die Zeilenpaare zusammen. Es

¹³⁶ KSA, KS11, Sign. 108 41–43 [sic!].

¹³⁷ Etagenwohnhäuser Graudenzer Weg/Thorner Gasse in Hamburg-Dulsberg (1930–32, zus. mit Richard Ernst Oppel), KSA, KS 108.

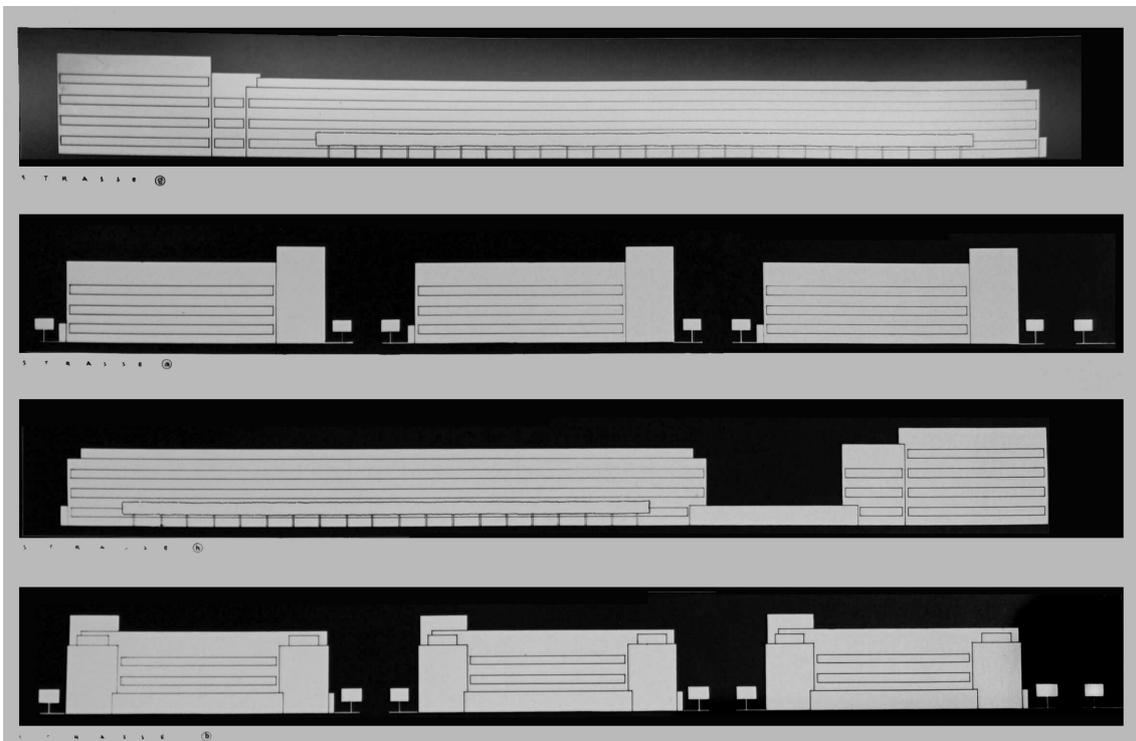


Abb. 43 Ansichten, (vermutlich) für Wettbewerbseingabe, 1927/28

entsteht somit ein Bebauungsmuster, in dem sich Zeilenbau und gefasste Hofräume überlagern. Die sogenannten Hofräume, durch entsprechende Bepflanzung in ihrer Geschlossenheit betont, werden an ihren äußeren Enden über eine Abstufung auf ein eingeschossiges Volumen wiederum diagonal geöffnet. Die vier Zeilenpaare gegen Südosten werden zusätzlich durch ein Klammerelement im Hofraum zusammengehalten, wodurch die Außenräume weiter unterteilt werden. Jenseits der in Nord-Süd-Richtung verlaufenden Straße (heute Eulenkamp) ist eine lange Kette von kurzen, zueinander versetzten und über höhere Bindeglieder miteinander verbundenen Volumen angeordnet. Die Staffelung ihrer Glieder nimmt direkten Bezug zu den höheren Randvolumen auf der gegenüber liegenden Straßenseite.

Die langen Zeilen südöstlich der Mittelachse sind mit durchgehenden, jeweils zur Hofseite liegenden Laubengängen konzipiert; die abschließenden Kopfbauten zum Gebietsrand hin enthalten jeweils drei bis sechs Wohnungen pro Stockwerk an einem Laubengang. Nördlich der Mittelachse sind in den Zeilen mehrheitlich mit einem Laubengang kombinierte Vierspänner und nur in den beiden zentralen Zeilen Zweispänner angeordnet. Hier liegen die Laubengänge gegen außen hin. In den Randbauten sind Zweispänner oder die Kombination von Laubengang und Drei- beziehungsweise Vierspännern angeordnet. Die Verbindungsbauten entlang der Mittelachse enthalten allesamt einen mittigen Durchgang in die Hofräume hinein, ebenso die niedrigen Volumen am anderen Ende der Höfe. Die kurzen Volumen an der Spitze des Planungsgebiets sind ebenfalls meist als Kombination von Laubengang und Vierspänner organisiert, die Bauten der Kette auf der anderen Straßenseite werden über die jeweils zwischen den zueinander versetzten Baukörpern liegenden Treppenhäuser erschlossen, wodurch also eigentlich Dreispänner über zwei Häuser hinweg entstehen. Die Ansichtspläne zeigen die langen Zeilenbauten mit drei Vollgeschossen und einem zurückspringenden Dachgeschoss, die Volumen an den Rändern enthalten jeweils vier Vollgeschosse und haben keine Rücksprünge. Die sogenannten „Dominanten“ sind fünfgeschossig vorgesehen. Die schematischen Ansichten zeigen lange Bandfenster, die die Horizontale stark betonen.

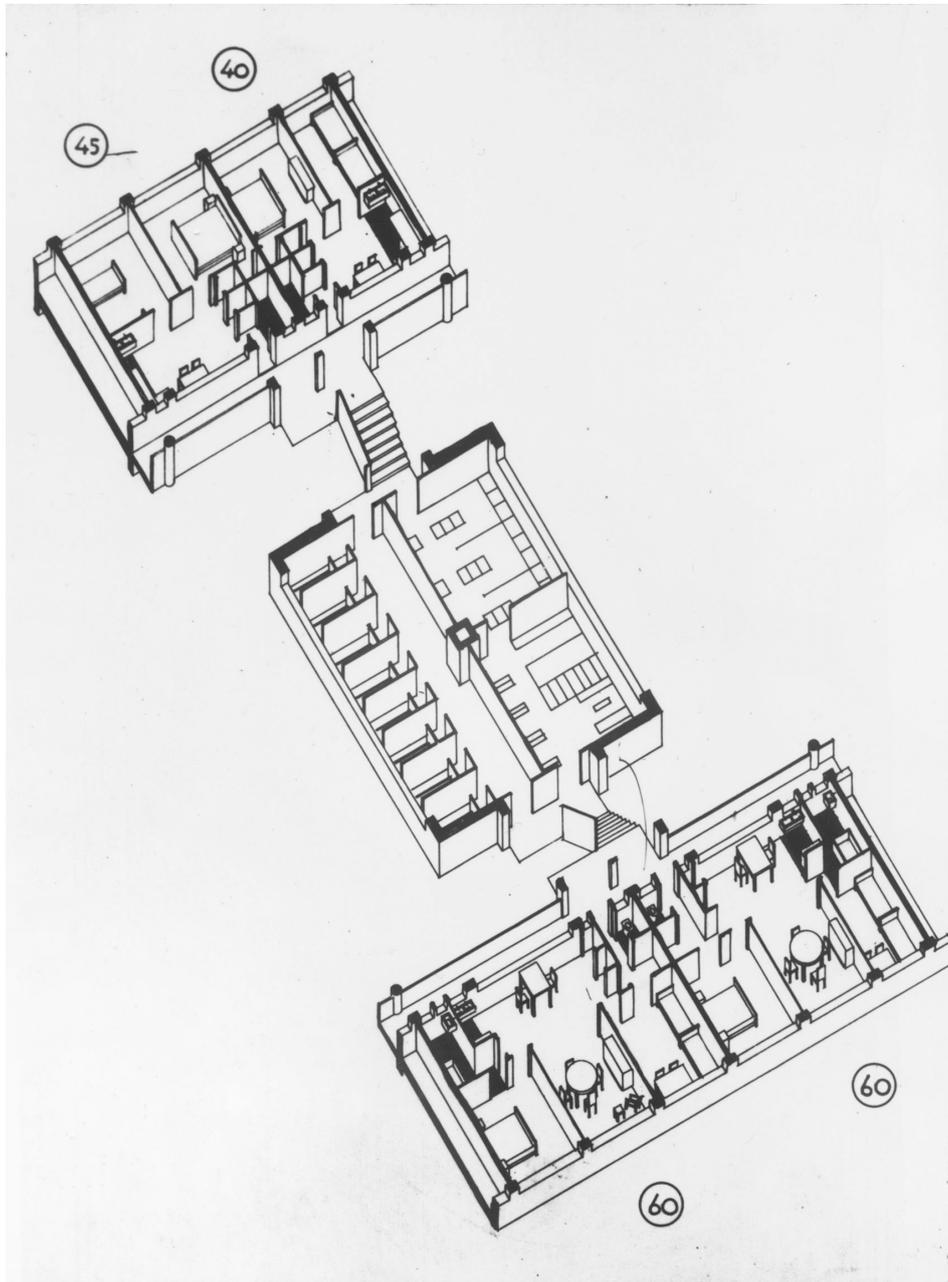


Abb. 44 Isometrie mit gem. Baderäumen, (vermutlich) für Wettbewerbseingabe, 1927/28

Wie im Lageplan angegeben, sind in der Bebauung hauptsächlich drei Wohnungstypen vorgesehen. Typ I enthält Wohnungen in der Größe von 40 bis 45 Quadratmetern, Typ II solche von 53 Quadratmetern und Typ III solche von 60 bis 63 Quadratmetern. Typ I ist entweder im Vierspänner mit kurzem Laubengang, beim langen Laubengang oder in den Bauten der „Kette“ zu finden. Typ II kommt beim Vierspänner mit Laubengang vor. Typ III ist bei den Zweispännern oder beim langen Laubengang anzufinden. Die Wohnungen im Vierspänner mit kurzem Laubengang können bei Bedarf zu jeweils zwei großen Wohnungen mit Balkonen umgewandelt werden.

Allen Wohnungen ist die Anordnung von eher kleinen Küchen, bei denen der Essplatz außerhalb, also im Wohnraum liegt, gemeinsam. In einigen Fällen ist die Küche zum Wohnraum hin offen, kann aber bei Bedarf über ein mobiles Element abgeschlossen werden.¹³⁸ Dieser Küchentypus ist nochmals knapper bemessen. Lediglich die großen Wohnungen verfügen über ein eigenes Badezimmer; die Mehrzahl der Wohnungen hat eine direkt beim Eingang angeordnete Toilette sowie ein separates Waschbecken im Schlafzimmer. Den Bewohnerinnen und Bewohnern dieser Wohnungen stehen gemeinschaftlich genutzte Baderäume in den Klammerelementen oder im Keller zur Verfügung. Die Mehrzahl der Wohnungen besitzt keinen privaten Außenraum, nur die Wohnungen in den Zweispännern haben Balkone.

Auffallend ist die trotz der beschränkten Wohnungsgrößen deutliche Trennung von Wohn- und Schlafbereichen. Oftmals sind die privaten Schlafräume durch eine Wand von Einbauschränken vom halb-öffentlichen Wohnraum abgeschirmt. Allgemein sind als Stauraum Einbauschränke vorgesehen. Innerhalb der Wohnungen sind – abgesehen vom Eingangs- bzw. Garderobebereich – die Erschließungsflächen meist im Wohnzimmer integriert, sodass dieses als Verteiler dient. Einzig in den großen Wohnungen sind kurze separate Flure vor den Schlafzimmern anzufinden. In den verwandelten Grundrissen, in denen also

¹³⁸ Aus dem Plan heraus wird nicht ersichtlich, ob es sich um eine Faltwand o. einen Vorhang handelt.

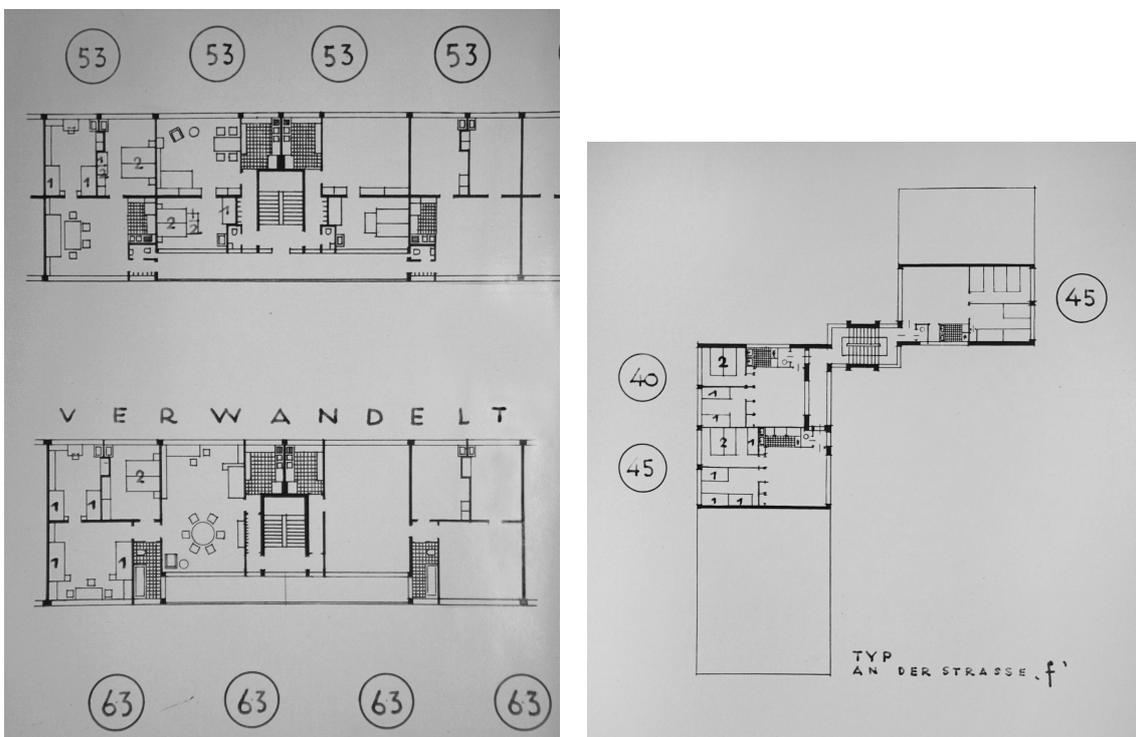


Abb. 45 u. 46 Grundrisse Laubengangtyp u. Ecktyp, (vermutlich) für Wettbewerbseingabe, 1927/28

zwei Wohnungen zusammengelegt werden, sind über die ganze Gebäudetiefe durchlaufende Wohnräume anzufinden. Diese Wohnungen haben eine Fläche von 106 Quadratmetern und sind für bis zu sechs Personen konzipiert. Neben den gemeinschaftlich genutzten Bad- und Wasch- beziehungsweise Trockenräumen sind in den sogenannten Klammerelementen auch Räume für einen Kindergarten angelegt.

Bezüge und Rezeption

Die Anordnung der Häuserzeilen annähernd in Nord-Süd-Ausrichtung erlaubte es Schneider, jeweils zwei Zeilen zueinander zu orientieren und sie zu einer Einheit zu verbinden. Die Schließung der zur Mittelachse offenen Innenhöfe im Erdgeschoss ist auch bei einem schließlich nicht in dieser Form ausgeführten Projekt von Peter Behrens aus der Zeit von Schneiders Mitarbeit anzufinden.¹³⁹

Über den Wettbewerb wurde zahlreich und auch von Fritz Schumacher höchstpersönlich berichtet.¹⁴⁰ Eine weitere Entwurfsvariante Schneiders mit bogenförmig angeordneten Straßen und einem zentralen Platz wurde ebenfalls publiziert.¹⁴¹

Auswahlbibliographie: „Der Hamburger Wettbewerb“, in: *BW* 19 (1928), H. 7, S. 137–146, H. 20, S. 479, H. 21, S. 499; Schumacher, Fritz, „Kleinstwohnungen. Ein Hamburger Wettbewerb“, in: *Wettbewerbe für Baukunst und Schwesterkünste. Monatsheft zur DBZ* 62 (1928), H. 4, S. 49–57; ders., „Praktische Arbeit am Problem der ‚Kleinstwohnung‘“, in: *Der Kreis* 5 (1928), H. 6, S. 365–375; Spörhase 1929, S. 489–512, hier S. 492; Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. XVI, 73–77; Fries, „Bildnis“, 1929, S. 299–305, hier S. 300; Koch, „Geschosswohnungsbau“, 1992, S. 90–117, hier S. 93, 110f.

¹³⁹ Peter Behrens, AEG Siedlung in Berlin-Oberschöneweide (1915); siehe u. a. Buddensieg 1979, S. D116f.

¹⁴⁰ Siehe Schumacher, Fritz, „Kleinstwohnungen. Ein Hamburger Wettbewerb“, in: *Wettbewerbe für Baukunst und Schwesterkünste. Monatsheft zur DBZ* 62 (1928), H. 4, S. 49–57.

¹⁴¹ Ebd., S. 52, „Verfasser unbekannt“. Derselbe Entwurf wurde von de Fries in der Schneider-Monographie gezeigt u. damit eindeutig zugeordnet; siehe Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. 77.

5.2.5 Haus Müller-Drenkberg



Abb. 47 Haus Müller-Drenkberg in Hamburg-Ohlstedt (1928/29), ohne Datum

Adresse: Bredenbekstraße 29, Hamburg-Ohlstedt

Ausführungsstatus: gebaut

Projektierungs- und Bauzeit: 1928/29¹⁴²

Architekt: Karl Schneider

Gartenarchitekt: Hermann Koenig

Bauherrschaft: Eduard Müller-Drenkberg

Baugattung: Einzelhaus

Baukosten: Etwa 130.000 Mark¹⁴³

Für die Unterschiedsanalyse gesichtetes Material: Pläne von Juli bis September 1928 sowie Publikationspläne, Detailpläne, Modellfotos, ein publizierter Gartenplan, Bilder von Ernst Scheel sowie Dokumente aus der Hausakte.¹⁴⁴

¹⁴² Siehe Bauanzeige vom 11. April 1928, KSA, KS 20, Sign. 20 020f.

¹⁴³ De Fries schrieb zum Jahreswechsel 1928/29 noch von Kosten von „etwa 70 000 Mk.“; Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. XII. 1929 nannte ein Artikel in *MBF* eine Bausumme in der oben angegebenen Höhe; siehe „Karl Schneider, Hamburg. Haus Müller-Drenkberg, Ohlstedt bei Hamburg“, in: *MBF* 28 (1929), H. 5, S. 179.

¹⁴⁴ Lagepläne, Grundrisse, Schnitt: KSA, KS 20, Sign. KS 11b2, 11b3, 11b6, 11b7; Schnitt, Fassaden, Detailpläne, Modellfotos u. Fotos: AvLib, Karl Schneider, Group I, 10. House Mueller-Drenckberg [sic!], div. Fotos, o. Sign; Gartenplan publ. in: *BRS* 19 (1928), H. 17, S. 333ff., hier S. 335; Fotos: KSA, KS 20; Bauakten: KSA, KS 20, Sign. 20 017–090.

Bauherrschaft, Auftragsvergabe, Grundstück und Bauaufgabe

Bauherr dieses Hauses war Eduard Müller-Drenkberg, ein Kaufmann, der in diversen Wohnungsbaugesellschaften leitende Positionen innehatte. Als Geschäftsführer der Gemeinnützigen Deutschen Wohnungsbaugesellschaft mbH (G.D.W.G.) hatte er mit Schneider seit 1927 mehrfach Wohnblöcke projektiert und schließlich von diesem 1927/28 in Hamburg-Winterhude die sogenannte Heidburg realisieren lassen.¹⁴⁵ Der Bauherr war außerdem für die Wohnungs-Beschaffungs-Aktien-Gesellschaft (WOBAG) tätig sowie Mitbegründer der Deutschen Wohnungsbaugesellschaft (DEWOG). Müller-Drenkberg war geschäftlich mit Ernst Lehmann verbunden, auch dieser ließ sich 1929/30 im benachbarten Hamburg-Duvenstedt von Schneider ein großzügiges Wohnhaus errichten.¹⁴⁶

Der Kontakt zwischen Bauherrn und Architekt bestand also bereits vor dem Bauauftrag für das Einfamilienhaus Müller-Drenkberg. Ob Hermann Michaelsen, der Mann der Bauherrin von Haus Michaelsen und dadurch mit Schneider bereits seit den frühen 1920er Jahren bekannt, zur Auftragsvergabe beigetragen hat, ist nicht belegt, aber durchaus auch möglich.¹⁴⁷ Michaelsen beabsichtigte, ein großflächiges Grundstück aus seinem Besitz in Ohlstedt „für Siedelungszwecke aufzuschliessen“ und beauftragte die Wohnungs-Beschaffungs-Aktien-Gesellschaft (WOBAG) mit der Durchführung dieses Projektes.¹⁴⁸ Die WOBAG plante entsprechend ab 1926 oder 1927 mit Schneider auf dem Gesamtgrund-

¹⁴⁵ Projekt Wohnblöcke für die G.D.W.G. in Erfurt (1927), KSA, KS 132; Heidburg in Hamburg-Winterhude (1927/28, zus. mit Elingius & Schramm), KSA, KS 26; Projekt Wohnhäuser für die G.D.W.G. in Hamburg-Altona Nord (1928), KSA, KS 50; Projekt Geschosswohnungsbauanlage G.D.W.G. in Berlin-Pankow (1928), KSA, KS 52; Projekte für diverse Standorte G.D.W.G. in Lemgo, Salzuflen, Altona, München (1928), KSA, KS 200; Projekt Wohnblock G.D.W.G. in Hamburg-Horn (1929), KSA, KS 27; Projekt G.D.W.G. Hammerbrook in Hamburg-Hammerbrook (1929), KSA, KS 253; Büromöbel G.D.W.G. in Hamburg (1929), KSA, KS 214. Ob u. in welchem Zusammenhang die Deutsche Wohnungsbau-Gesellschaft (D. W. G.) mit der G. D. W. G. stand, ist unklar. Für die D. W. G. baute Schneider den Wohnblock Erfurt D.W.G. in Erfurt (1929/30), KSA, KS 53 u. die Großwohn-Anlage Harburg D.W.G. in Hamburg-Harburg (1929/30), KSA, KS 82.

¹⁴⁶ Haus Lehmann in Hamburg-Duvenstedt (1929/30), KSA, KS 68. Ernst Lehmann konnte das Haus jedoch nie beziehen.

¹⁴⁷ Zu Hermann Michaelsen siehe S. 187 in diesem Kapitel.

¹⁴⁸ Siehe Bestätigungsschreiben von Hermann Michaelsen, 19. Dezember 1927, Akte Bredenbe-
kstr.29, Bauamt Hamburg-Walddörfer, KSA, KS 20, Sign. 20 023.

stück die Erstellung einer Siedlung;¹⁴⁹ ein Lageplan von Dezember 1927 zeigt entsprechend im Gebiet Bredenbekstraße/Sthamerstraße die Anlage von 30 Einfamilienhäusern auf unterschiedlich großen Parzellen.¹⁵⁰ Aus dieser umfassenden Planung sollten dann einzelne Parzellen herausgelöst werden – so geschehen im Falle des Hauses Müller-Drenkberg.

Die Siedlung stieß jedoch auf den Widerstand der Baupflegekommission und wurde schließlich nie realisiert. In diesem Zusammenhang wurde auch gegen die Planung von Haus Müller-Drenkberg Einspruch erhoben, da dieses als erster Bau auf dem Gelände hätte realisiert werden sollen. Die Baupflegekommission befürchtete, dass durch „die Errichtung des Wohnhauses in der geplanten Art [...] das Landschaftsbild verunstaltet“ würde.¹⁵¹ Erst durch das Verschieben und die Vergrößerung des für das Haus Müller-Drenkberg vorgesehenen Bauplatzes, durch die Anlage von Baumgruppen und einem kleinen Hügel war das Haus in den Augen der Kommission so gut verborgen, dass der Einspruch zurückgenommen wurde.¹⁵²

Das annähernd in Ost-West-Richtung liegende Grundstück, das für das Haus Müller-Drenkberg zur Verfügung stand, war rechteckig, mehrheitlich flach, stieg lediglich nach Süden etwas an und hatte eine Größe von über 7000 Quadratmetern. Es bot damit ausreichend Platz für ein großzügiges Einfamilienhaus, in dem neben dem Ehepaar Müller-Drenkberg und ihren beiden jüngsten Kindern auch noch die Schwester des Hausherrn und ihr Kind Platz fanden.

¹⁴⁹ Im KSA sind für das 1872 zusammengelegte Gebiet des heutigen Stadtteils Wohldorf-Ohlstedt mehrere Projekte aufgeführt, bei denen noch überprüft werden muss, ob es sich teilweise auch um dieselben handeln könnte: Projekt Einfamilienhäuser WOBAG in Hamburg-Ohlstedt (1926), KSA, KS 9; Projekt WOBAG Typenhäuser in Hamburg-Wohldorf (1927/28), KSA, KS 208; Siedlung Müller-Drenkberg in Hamburg-Ohlstedt (1927), KSA, KS 236. Unklar ist zudem bei diesen Projekten die Datierung, da sich die Nennungen in den diversen Werklisten widersprechen.

¹⁵⁰ Siehe Lageplan vom 6. Dezember 1927, KSA, KS 20, o. Sign.

¹⁵¹ Bauanzeige vom 11. April 1928, Akte Bredenbekstr.29, Bauamt Hamburg-Walddörfer, KSA, KS 20, Sign. 20 020f., hier 20 021.

¹⁵² Vgl. Auszug aus dem Protokolle der Baupflegekommission, 23. Juni 1928, KSA, KS 20, Sign. 20 042f.

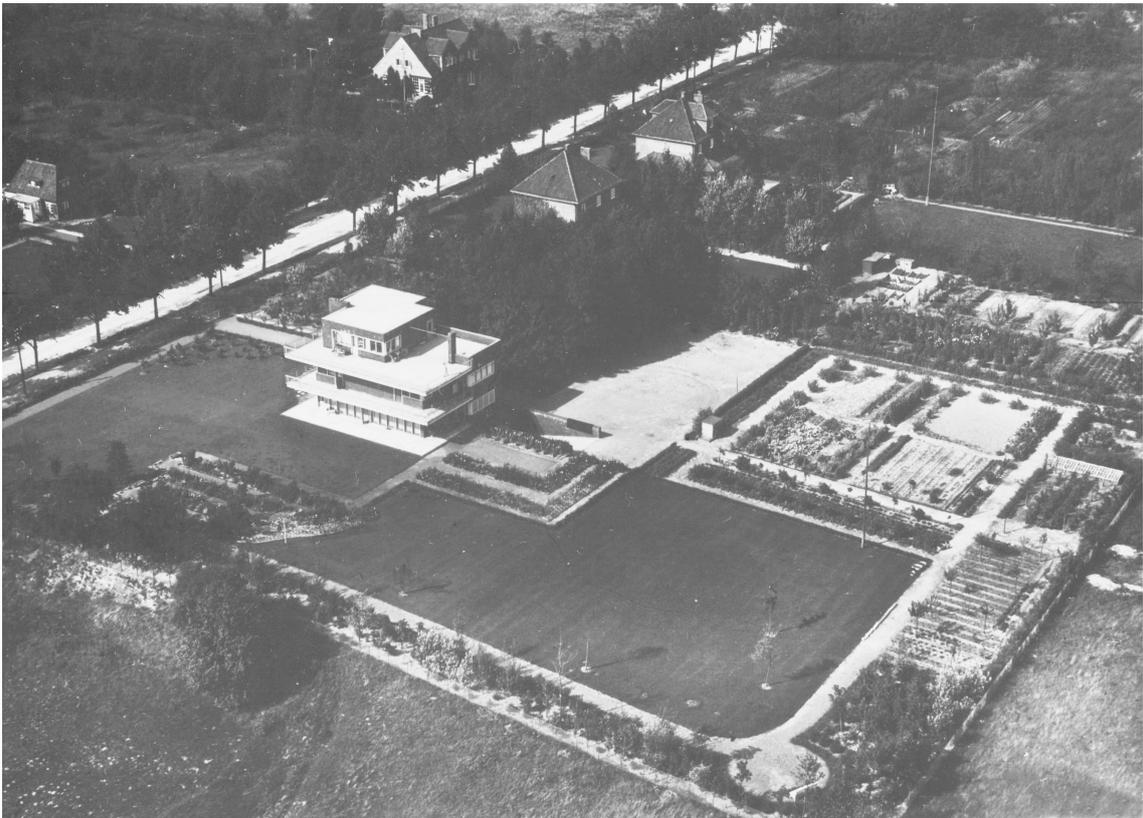


Abb. 48 Luftbild, ohne Datum

Projektbeschreibung

Der Zugang zu Haus Müller-Drenkberg erfolgt über die Bredenbekstraße und damit über die Nordwestseite des Grundstücks. Das Gebäude ist von der Straße weggerückt, wodurch sich auch gegen Westen/Nordwesten eine großzügige Gartenfläche ergibt. Der vom Gartenarchitekten Hermann Koenig streng geometrisch angelegte Garten baut sich aus mehreren, sich teils überschneidenden Rechtecken (meist Quadraten) auf; die Positionierung des Gebäudes im Gelände bezieht sich auf diese geometrischen Festlegungen und unterteilt das Gelände in einem ganzzahligen Verhältnis.¹⁵³ In seiner Ausrichtung quer zur Straße liegend wird das Haus über einen geraden, rechtwinklig von der Straße abgehenden Zugangsweg erschlossen.

Der Grundriss des Erdgeschosses setzt sich aus zwei Raumschichten zusammen, die in ihrer Addition – abgesehen von drei kleinen Versätzen – als Rechteck gelesen werden können. Während auf der Zugangsseite Nebenräume, Erschließung und das Zimmer der Dame (jeweils mit Ausrichtung nach Westen, Norden beziehungsweise Osten) angeordnet sind, liegen nach Süden vorgelagert das Speisezimmer, das Zimmer des Herrn sowie eine große, diese beiden Räume umfassende Terrasse. Speise- und Herrenzimmer können bei Bedarf zu einem großen Raum verbunden werden, sie sind zur Terrasse hin auf der ganzen Breite mit bodentiefen Fenstertüren versehen und dadurch stark auf den Garten bezogen. Stärker als bei allen anderen seiner Bauten verzahnte Schneider hier Innen- und Außenraum. Eine Verbindung zwischen Zimmer des Herrn und Zimmer der Dame ermöglicht eine um die Ecke fließende Raumanordnung und damit die Durchdringung der beiden Raumschichten. Der Grundriss des Erdgeschosses zeigt in seinen Grundzügen symmetrische Ansätze und ist auf mehreren Quadraten aufgebaut, die strenge Ordnung wird jedoch durch situative Ausnahmen im Bereich der Nebenräume aufgebrochen.

¹⁵³ Die gegen Osten liegende Kante des Gebäudes unterteilt das Gelände etwa im Verhältnis 2 zu 3.

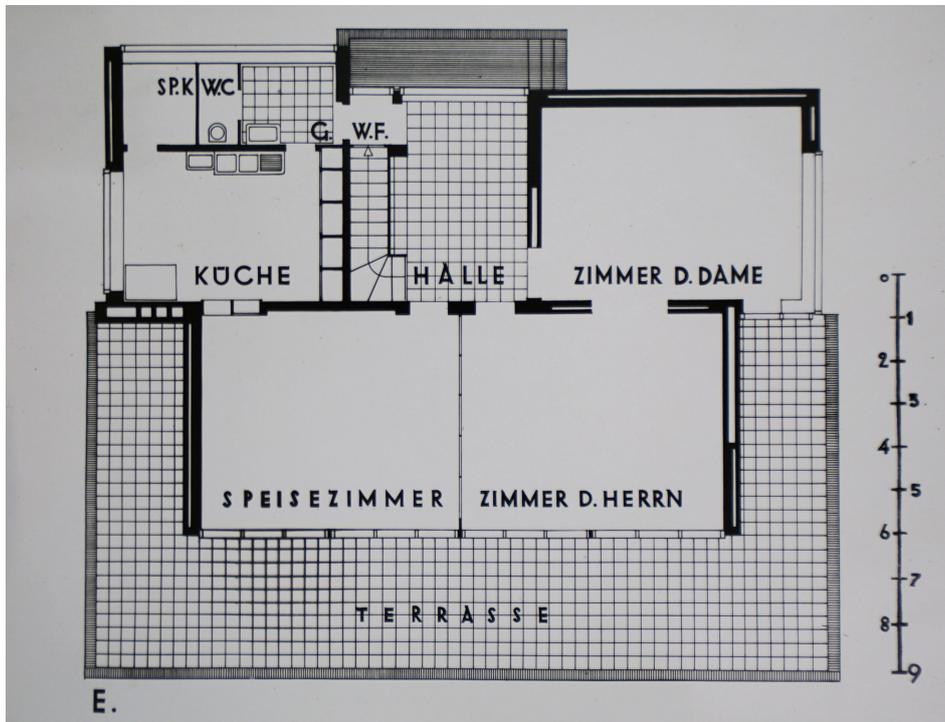


Abb. 49 Grundriss Erdgeschoss, Publikationsplan, ohne Datum

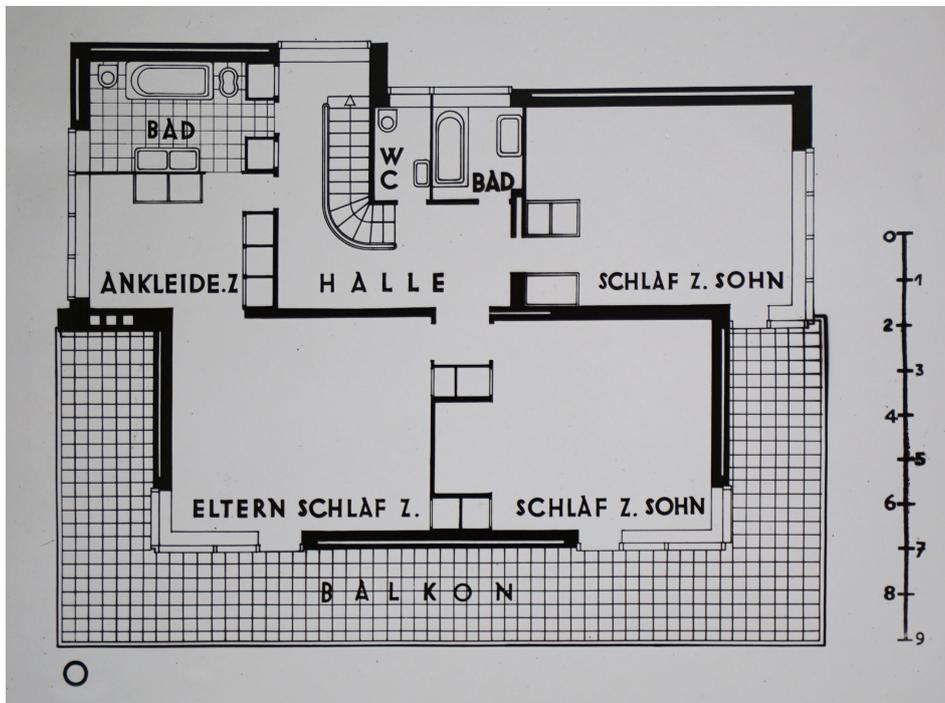


Abb. 50 Grundriss 1. Obergeschoss, Publikationsplan, ohne Datum

Aus der zentralen und direkt belichteten Eingangshalle führt eine eher schmale, jedoch aufgrund ihrer Einfassung mit einer dunkel gebeizten, vollflächigen Eichenholzverkleidung sehr präsenze Treppe in die Obergeschosse. Auffällig sind hier die schlichten Handläufe, die mit ihrer Ausführung in Messing an die Optik eines Schiffsgeländers erinnern. Mit seinen abgerundeten Deckenausschnitten, der in gleicher Weise wie die Treppeneinfassung gehaltenen Sturzabsicherung im Flur und dem ausgewogenen Spiel zwischen dunklen Holz- und hellen Putzflächen erhält das Treppenhaus eine elegante, sehr plastische und großzügige Wirkung. Ein über die Geschosse gehendes Treppenhausfenster versorgt den Raum mit Licht und unterstützt die gelungene Inszenierung dieser über die einzelnen Geschosse hinausgehenden Raumdurchdringung.

Der Aufbau des ersten Obergeschosses basiert auf den beiden bereits genannten Raumschichten, wobei hier eine Durchdringung durch die Verbindung von Ankleide und Elternschlafzimmer auf der Westseite stattfindet. Die Ausrichtung der Nebenräume sowie des einen Kinderzimmers entsprechen den Räumen des Erdgeschosses, das zweite Kinderzimmer sowie das Schlafzimmer der Eltern in der von einem Balkon umgebenen Schicht sind nicht nur nach Süden, sondern übereck auch nach Südwesten beziehungsweise Südosten orientiert. Eingebaute Wandschränke bieten ausreichend Stauraum. Das Dachgeschoss enthält neben einem Zimmer und einem WC für Angestellte einen Bodenraum sowie eine Einliegerwohnung mit Wohnraum, Schlafzimmer und Bad, jedoch ohne Küche. Der Aufbau dieses Geschosses unterscheidet sich stark von den unteren beiden Geschossen, sind die Räume doch in der Nordwest-Ecke konzentriert und in zwei nicht ganz quadratischen Volumen angeordnet.

Die Fassaden sind geprägt durch das Außenmauerwerk aus blaugebranntem Bockhorner Klinker, die großflächigen Fenster mit farblich zueinander in Kontrast stehenden grauen Rahmen und orangeroten Flügeln sowie die mehrfach angewendeten Eckfenster mit ihren positiv-negativen Ecken. Auffälligstes Element der Fassaden sind jedoch die ausladenden Deckenplatten im Bereich der Terrassen und deren Einfassung durch schlichte Metallgitter. Während in der

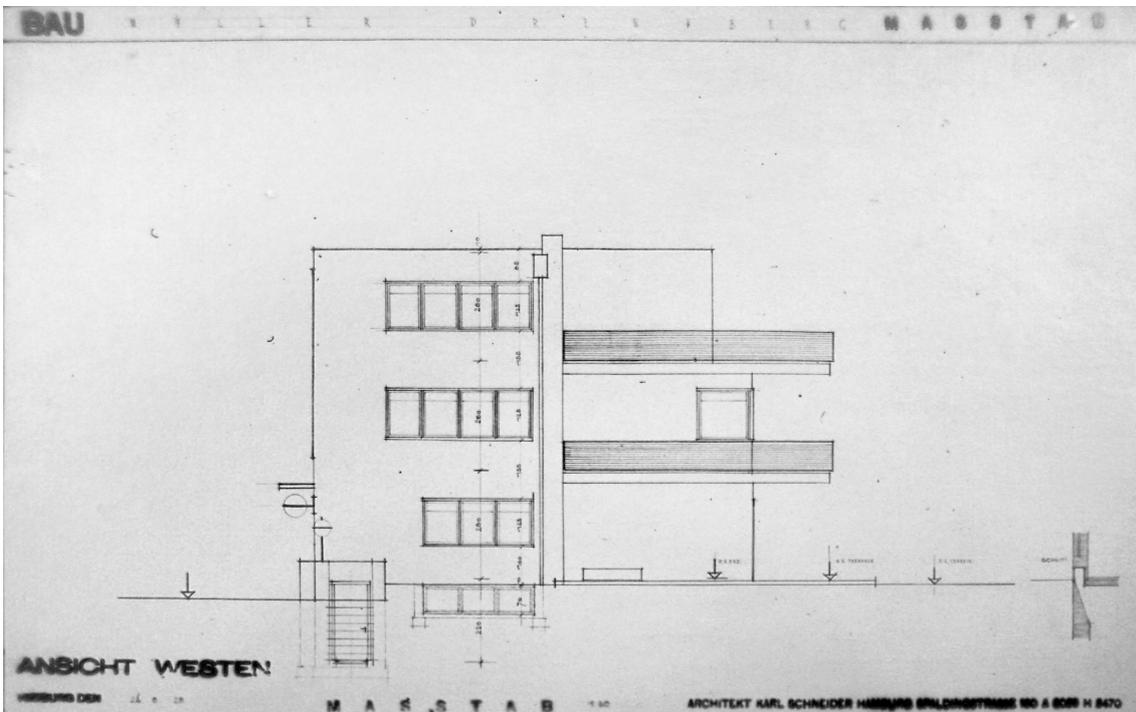


Abb. 51 Ansicht Westfassade, vermutlich für Baueingabe, 26. August 1928

nach Süden ausgerichteten Fassade eine von kleinen Unregelmäßigkeiten überlagerte Symmetrie und die ausgeprägte Horizontalität dominiert, ist die Nordansicht mit einer Betonung der Vertikalen wesentlich plastischer und als Komposition einzelner sowie sehr unterschiedlicher Öffnungen aufgebaut. In den Fassaden der beiden kurzen Gebäudeseiten sind hingegen die beiden erwähnten Raumschichten klar ablesbar, ebenso im Schnitt.

Der inneren Raumgestaltung des Hauses liegt ein prägnantes Farbkonzept zugrunde, das zum einen in der zeitgenössischen Literatur erwähnt wurde und zum anderen über restauratorische Befundaufnahmen präzise rekonstruiert werden konnte.¹⁵⁴ Es sieht die Anwendung je nach Raum ganz unterschiedlicher Farben vor; so ist im Erdgeschoss das nach Osten orientierte Zimmer der Dame in einem Grünton gehalten, während die nach Süden orientierten Räume in einem kräftigen Gelbton gestrichen sind. Die Holzarbeiten sind jeweils in einer dem Wandton entsprechenden Farbe lackiert. Das nach Westen und Süden gerichtete Schlafzimmer der Eltern im ersten Obergeschoss ist an den Wänden in Blau mit vereinzelt gelben Flächen, die Decke ist in einem warmen Gelb gehalten. Die Wände der Ankleide sind in einem Ockergelb und die Decke in einem Hellgrau gestrichen, während das Holzwerk sich mit seinem Malachit-Grün vom Wandton farblich abgesetzt – wie die Holzrahmen auf diesem Geschoss im Allgemeinen. Die weiteren Räume auf dieser Etage sind in einem Kakaobraun an den Wänden und einem bräunlichen Grau an der Decke bzw. in einem kräftigen Blau und einem warmen Ockerton gehalten. Das Holzwerk ist in diesen beiden Räumen mit einem Lack in hellem Umbra behandelt. Im zweiten Obergeschoss sind die Wände in einem Schlammtön, die Decke in Beige und das Lackwerk in Umbra gestaltet, das ehemalige Angestelltenzimmer hingegen verfügt über dunkelgelbe Wände, Lackwerk in dunklem Gelb und eine auffallende, da ochsenblutfarbene Decke. Die Erschließungszonen im ganzen Haus sind in einem

¹⁵⁴ Die stark an der ursprünglichen Farbverwendung orientierte, heute vorhandene Farbgebung stammt aus dem Jahr 2011/12. Eine restauratorische Befunduntersuchung liegt im Hamburger Denkmalschutzamt vor.



Abb. 52 Treppenaufgang im 1. Obergeschoss, ohne Datum

satten Umbraton gestrichen.¹⁵⁵ Im Einklang mit dem Farbkonzept standen auch die von Schneider entworfenen Innenausbauten und Möbel.¹⁵⁶ Nennenswert sind in diesem Zusammenhang die mit Profilen oder Rücksprüngen versehenen Türrahmen.

Bezüge und Rezeption

Mit Haus Müller-Drenkberg hat Karl Schneider ein Wohnhaus entworfen, das sich zum einen mit der Verwendung von Klinker der Bautradition der Gegend anpasst, zum anderen jedoch mit der starken Verzahnung von Innen- und Außenraum, aber vor allem auch mit den prägnanten Terrassen ganz neue Wege einschlug. Augenfällig ist die Unterschiedlichkeit der Nord- und der Südfassade; während erstere mit der Komposition der in der Klinkerfläche angeordneten Öffnungen einen Bezug zu De Stijl aufweist, tritt auf der Südfassade der Baukörper zu großen Teilen komplett hinter die prägnant auskragenden Terrassenplatten mit ihren Geländern zurück. Die auffallende Zweiteilung des Baus in einen rückwärtigen und einen stark zur Umgebung orientierten Teil nimmt Züge von Frank Lloyd Wrights Haus Falling Water auf, bei dem die Terrassen allerdings noch weit plastischer wirken sollten.¹⁵⁷

Haus Müller-Drenkberg wurde vielfach publiziert, so unter anderem auch in der spanischen Zeitschrift *Arquitectura*, in welcher der Architekt P. Linder 1930 eine kleine Auswahl von Schneiders Werken vorstellte.

Auswahlbibliographie: *BRS* 19 (1928), H. 17, S. 333ff., hier S. 335 [Gartenpläne von Hermann Koenig]; o. V., „Zu den Arbeiten von Karl Schneider – Hamburg“, in: *BWK* 5 (1928), H. 1, S. 245–258, hier S. 245 u. 248f.; Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. Xlf., S. 26f., Anhang S. 8f.; Fries, „Bildnis“ 1929, S. 299–305, hier S. 305; „Karl Schneider, Hamburg. Haus Müller-

¹⁵⁵ Für die präzisen Angaben zur Farbanwendung danke ich Frau Catherine Jessen herzlich.

¹⁵⁶ Zum Farbkonzept u. zur Möblierung siehe Garbe 2020; Nelissen/Pook 2020, S. 107–125, hier S. 119–123..

¹⁵⁷ Frank Lloyd Wright, Haus Kaufmann („Fallingwater“) in Bear Run (Pennsylvania) (1935/36); siehe u. a. Zevi 1980 [1979], S. 148–155, hier Bilder S. 148, 150 u. 152f.

Drenkberg, Ohlstedt bei Hamburg“, in: *MBF* 28 (1929), H. 5, S. 179; Taut, *Neue Baukunst* 1929, S. 83 u. 180 [Abb.]; Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg 1929, S. 155 u. 220 [Abb.]; Hoffmann, *Neue Villen*, 1929, S. 51; „New Influences in Architecture“, in: *Decorative Art. The studio yearbook of furnishing and decoration* 38 (1930), S. 18–46, hier S. 40; Linder, „Sobre especialistas“, 1930, S. 333–339, hier S. 338 [Abb.]; Harbers 1931, S. 405f., T. 113; ders. 1932, S. 68f., 137f.; Hoffmann 1933, S. 84; Mink 1990 [1986], S. 206–210; Koch, „Werkauswahl“, 1992, S. 148–153; Steinhausen, Ansgar, „Denkmal Radikal“, in: *Häuser. Das Magazin für Architektur & Design* 37 (2015), H. 3, S. 116–122.

Weitere Baugeschichte und Zustand heute: 1939 Zwangsversteigerung nach dem Tod des Bauherrn. 1959 und 1976 Verkleinerung des Grundstücks durch Abtrennung zweier Parzellen, 1982 weitere Teilung.¹⁵⁸ 1987 Aufnahme in die Denkmalliste. Nach mehreren Besitzerwechseln 2011/12 Instandsetzung nach denkmalpflegerischen Aspekten (inklusive Farbigkeit der Innenräume), 2015 Entfernung eines Nachbarhauses und damit Wiederherstellung der ursprünglichen Belichtung der Südseite.

¹⁵⁸ Siehe Akten des Hamburger Denkmalschutzamtes zu Haus Müller-Drenkberg, KSA, KS 20, Sign. 20 103f.

5.2.6 Röntgenröhrenfabrik C.H.F. Müller



Abb. 53 Röntgenröhrenfabrik C. H. F. Müller in Hamburg-Fuhlsbüttel (1928–30), ohne Datum

Adresse: Röntgenstraße 22–26, Hamburg-Fuhlsbüttel

Ausführungsstatus: gebaut

Projektierungs- und Bauzeit: 1928–30¹⁵⁹

Architekt: Karl Schneider

Bauherrschaft: C.H.F. Müller A.G.

Übernehmer: Carl Brandt A.G.

Baugattung, Anzahl Einheiten: Fabrikbau mit einem Fabrik- und einem Verwaltungsgebäude, einem Maschinenhaus und einem separaten Schornstein

Baukosten: Etwa 3 Millionen Reichsmark¹⁶⁰

Für die Analyse gesichtetes Material: Pläne für den Bauantrag vom Juli 1929, einzelne Ergänzungspläne von Januar und Februar 1930, eine vermutlich zu Publikationszwecken erstellte Isometrie, Bilder von Ernst Scheel und unbe-

¹⁵⁹ In ihrer eingehenden Untersuchung der Röntgenröhrenfabrik erwähnt Ostermann zwei erste Entwürfe Schneiders, die auf den 8. November 1928 datiert sind, siehe Ostermann 2010, S. 111. Außerdem Bauantrag vom 17. Juli 1929, Beantragung der Schlussabnahme am 30. Juli 1930 für den 2. September 1930, siehe Bauakten, KSA, KS 73, Sign. 73 018–131. Grundsteinlegung am 26. Oktober 1929, siehe Stamer 1998, S. 54.

¹⁶⁰ Siehe Ostermann 2010, S. 126. Im Gegensatz dazu nennt eine Aufstellung vom 3. Juni 1931 eine Bausumme in der Höhe von 1,1 Mio. RM; siehe Bauakten, KSA, KS 73, Sign. 73 128/129.

kannt, Luftbilder, Bauakten und Angaben zur Korrespondenz aus der Publikation Ingrid Ostermanns.¹⁶¹

Bauherrschaft, Bauaufgabe, Auftragsvergabe und Grundstück

Auftraggeberin für das Bauvorhaben an der damals noch als Fuhlsbütteler Damm bezeichneten Röntgenstraße war die C.H.F. Müller AG. Diese war 1864 vom Glasbläser Carl Heinrich Florenz Müller gegründet worden und stellte anfangs neben kunsthandwerklichen Glaserzeugnissen auch Glasgeräte für Technik und Wissenschaft her.¹⁶² Nur kurz nach der Entdeckung der Röntgenstrahlen im November 1895 stieg die Firma in die Produktion von Röntgenröhren ein, worauf sie sich alsbald spezialisierte. Nebenbei produzierte die Firma ab 1914 auch Radioröhren; 1924 kam es zur Gründung der Tochterfirma Radio Röhrenfabrik GmbH (RRF). Der Firmensitz von „Röntgen-Müller“, so die Abkürzung im Volksmund, war erst Hamburg-St. Georg, danach in -Hammerbrook.

Im April 1927 gingen nach vorausgegangenen wirtschaftlichen Schwierigkeiten die C.H.F. Müller AG sowie die Radio Röhrenfabrik GmbH in den Besitz der niederländischen Firma N.V. Philips Gloeilampenfabrieken (heute Royal Philips) über. Philips nahm so eine weltweit führende Rolle in der Röntgenröhrentechnik ein. Aufgrund des Bekanntheitsgrades der Hamburger Firma blieb der angestammte Name erhalten. Für die Planung und Ausführung des neuen Fabrikgebäudes bedeutete dies, dass offiziell die C.H.F. Müller AG als Bauherrin galt, jedoch der Grundstückskauf, die ganzen Planungen sowie die Realisierung mit der Firmenzentrale in Eindhoven abgesprochen werden mussten.¹⁶³

Die Bauaufgabe umfasste große Flächen für die Fabrikation von Röntgenröhren, Räumlichkeiten für Verwaltungsräume, Räume für die Angestellten wie Garde-

¹⁶¹ Pläne: KSA, KS 73, Sign. 73.2, 73.4–6, 73.8/9, 73.11/12, 73.14, 73.16, 73.18–20, 73.23/24, 73.26/27, 73.29, 73.22 (12b6), 73.25 (12b9), Blattnr. 37, 12a u. 38; Isometrie Sign. Foto 000392; Fotos: KSA, KS 73, div. Sign.; Pläne u. Fotos: AvLib, Karl Schneider, Group Ib, 17. Factory for X-Ray Tubes. Mueller Inc., div. Pläne und Fotos, o. Sign.; Auszug aus den Bauakten: KSA, KS 73, Sign. 73 018–131; Firmengeschichtliches Archiv – PMS – Philips Deutschland; Ostermann 2010, S. 99–150.

¹⁶² Siehe Stamer 1998, S. 70. Ostermann und Sengemann nennen 1865 als Gründungsjahr, vgl. Ostermann 2010, S. 99; Sengemann 2004, S. 58.

¹⁶³ Zur Firmen- sowie Planungsgeschichte siehe Stamer 1998; Ostermann 2010, S. 109–122.

roben und Kantine, ein Maschinenhaus, einen Schornstein und zu Anfang auch Wohnungen für die beschäftigten Arbeiterinnen und Arbeiter.¹⁶⁴ Der Produktionsprozess der Röhren verlangte nach spezifischen Vorkehrungen wie Strahlenschutz und der Gewährleistung sauberer Arbeitsverhältnisse. Geplant wurde anfangs eine große Anlage mit zwei Fabrikgebäuden und einem verbindenden Verwaltungstrakt. Die Gesamtanlage sollte in Etappen entstehen, wozu es aber aufgrund der wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse nie gekommen ist.

Die Auftragsvergabe umfasste erst die Erstellung eines Vorprojektes, aufgrund dessen die Baugenehmigung beantragt werden sollte. Karl Schneider wurde von der C.H.F. Müller für diese Aufgabe ausgewählt, da ihn der für die Grundstückssuche zuständige Makler Wiener sowie Oberbaurat Emil Maetzel aufgrund seiner guten Kontakte zu den Hamburger Behörden vorgeschlagen hatten.¹⁶⁵ Dieser Aspekt spielte eine große Rolle, weil es Gegenstimmen gegen einen mehrgeschossigen Industrieneubau in Hamburg-Fuhlsbüttel gab und die Firma sich mit Schneider bessere Chancen für die Bewilligung erhoffte. Da aus dem Auftrag für das Vorprojekt keine weitere Auftragsbindung hervorgegangen ist, wurde das Feld möglicher Kandidaten später erweitert. Trotzdem fiel die Wahl für die Ausführungsplanung und die Realisierung wieder auf Karl Schneider, der nicht nur mit seinen guten Kontakten, sondern wohl auch mit der architektonischen Qualität seiner Entwürfe überzeugte.¹⁶⁶ Die Ausführung des Baus erfolgte durch die Firma Carl Brandt AG. Betreffend Leitungsaufgaben verhielt es sich so, dass „die Entwurfsarbeit einschl. der Oberleitung in meinen [Karl Schneiders] Händen liegt und dass die örtliche Bauführung in Händen der C.H.F. Müller A.G. liegt, welche Herrn Dipl. Ing. Schröter damit beauftragt hat.“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Siehe Ostermann 2010, S. 118f.

¹⁶⁵ Beim Makler handelte es sich wahrscheinlich um Edmund Wiener, der wie Schneider Gründungsmitglied der AVOBAU war, siehe dazu Kap. 4.2.2, S. 142f.

¹⁶⁶ Siehe Ostermann 2010, S. 111 u. 115.

¹⁶⁷ Brief von Karl Schneider an die Polizeibehörde vom 2. September 1929, KSA, KS 73, Sign. 73 045.

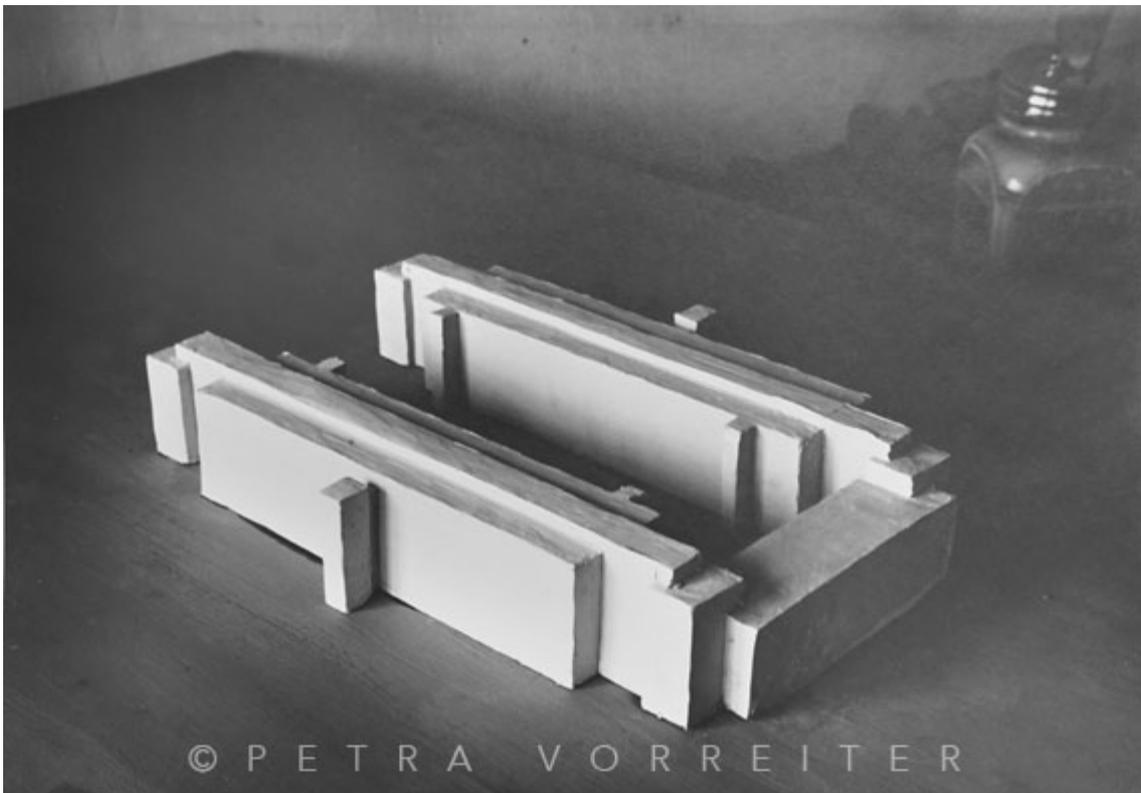


Abb. 54 Plastilinmodell alle Bauetappen, frühes Entwurfsstadium, ohne Datum

Nach der Evaluation mehrerer Grundstücke fiel die Wahl auf ein städtisches Grundstück in Hamburg-Fuhlsbüttel und dies, obwohl die Eindhovener Firmenzentrale Bedenken betreffend der durch die Grundstückslage vorgegebenen Ausrichtung der Gebäude geäußert hatte.¹⁶⁸ Das Dorf Fuhlsbüttel gehörte bereits im Mittelalter zu Hamburg und „war bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts sehr malerisch.“¹⁶⁹ 1913 wurde es zum Stadtteil und liegt heute am nördlichen Ende des Bezirks Hamburg-Mitte. Die frühe Anbindung an die öffentlichen Verkehrsmittel und deren Ausbau führte zu einer zunehmenden Besiedelung Fuhlsbüttels.¹⁷⁰ 1911 wurde in Fuhlsbüttel ein Luftschiffhafen errichtet; bis heute dient er als Flughafen der Hansestadt. Ende der 1920er Jahre war das Gebiet rund um den damaligen Fuhlsbütteler Damm (heute Röntgenstraße) nur locker bebaut. Für das Bauvorhaben der C.H.F. Müller AG hatte dies den Vorteil, dass die Luft von keiner Nachbarindustrie verschmutzt war und so den hohen hygienischen Ansprüchen der Firma entsprach.

Projektbeschreibung

Bauplatz für die Röntgenröhrenfabrik ist ein längliches, in Nord-Süd-Richtung liegendes Grundstück, dessen nördliche Seite an den früheren Fuhlsbütteler Damm (heute Röntgenstraße) stößt. Das Gelände fällt gegen Süden und Westen leicht ab. Der Lageplan sieht für die Gesamtanlage eine spiegelsymmetrische, U-förmige Bebauung vor, die aus einem Verwaltungsbau an der Straße und zwei rechtwinklig daran anschließenden Fabrikflügeln besteht. Im dadurch entstehenden Hof sind zwei Schornsteine und ein niedriges Maschinenhaus vorgesehen. Wie durch Hervorhebung im Plan gekennzeichnet ist, umfasst die erste Bauetappe nur einen Teil des Verwaltungsgebäudes sowie etwas mehr als die Hälfte des gegen Osten liegenden Fabriktrakts, also insgesamt etwa ein Viertel

¹⁶⁸ Zur Diskussion standen Grundstücke auf der Veddel, in Fuhlsbüttel sowie in Lokstedt, siehe Ostermann 2010, S. 110.

¹⁶⁹ Melhop 1932, S. 344.

¹⁷⁰ U-Bahn-Station Fuhlsbüttel ab 1918, siehe Sengelmann 2004, S. 29.

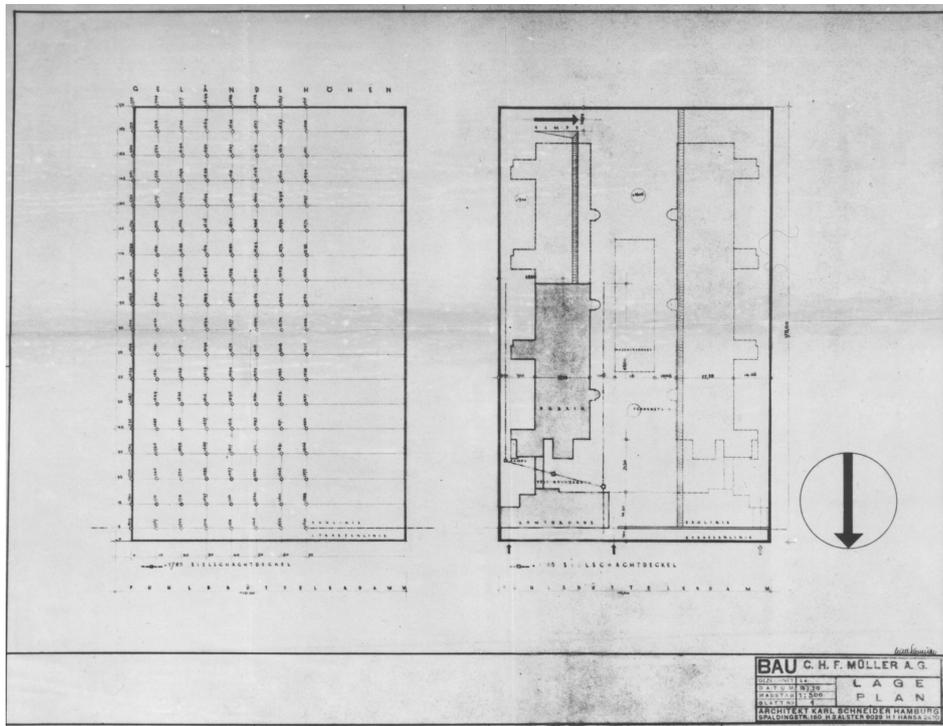


Abb. 55 Geländehöhen u. Lageplan, 1. Bauabschnitt dunkel gekennz., 15. Juli 1929

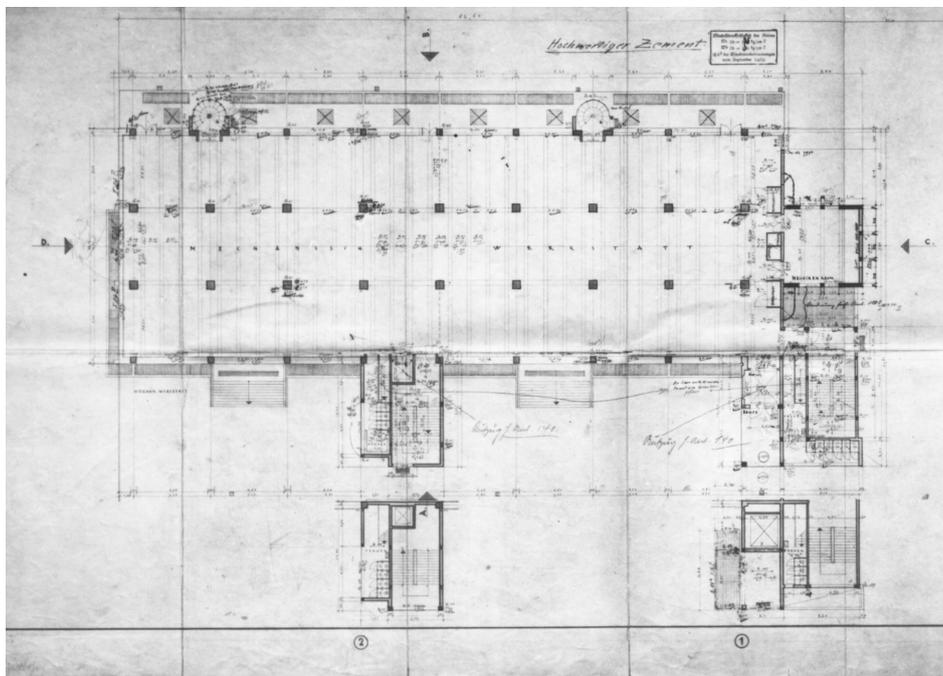


Abb. 56 Grundriss Erdgeschoss, Haus A, 15. Juli 1929

der Gesamtanlage.¹⁷¹ Das Fabrikgebäude (Haus A) ist voll unterkellert und verfügt über fünf oberirdische Geschosse, in denen unter anderem eine Werkstatt, eine Blaserei sowie ein Laboratorium untergebracht sind. Das Gebäude ist als längsrechteckiger Skelettbau aus Eisenbeton konstruiert, dessen Lastabtragung über Rippendecken, Unterzüge und viereckige Stützen funktioniert.

Das Stützenraster verfügt nicht durchgehend über die gleichen Achsmaße; so umfasst es in der Breite drei Felder, von denen das mittlere geringfügig schmaler ist als die zur Außenwand gelegenen.¹⁷² Die Außenhülle liegt auf der Innenseite der Tragstruktur, was dem Wunsch der Bauherrschaft nach möglichst glatten Flächen im Innenraum entspricht. An den rechteckigen Körper der Fabrikhalle angefügt sind auf der Ostseite zwei Erschließungstürme mit Treppen, Liftanlagen und Toiletten sowie auf der Westseite zwei Nottreppen. Außerdem ist gegen Norden hin am Kopf des Baukörpers ein im Grundriss quadratischer Maschinenraum angebracht.

Obwohl aufgrund der Skelettkonstruktion voneinander unabhängig, liegen die Fassaden und die Tragstruktur in direkter Nähe. Die Fassaden werden durch durchgehende, in Sichtbeton belassene und lediglich geschlammte Sohlbänke, von Geschoss zu Geschoss schmalere werdende Stützen sowie eine großflächige Verglasung geprägt. Dabei sind die Fenster als Stahlfenster mit Rahmen in einem hellen Kobaltblau und kleinmaßstäblicher, am Farbton der Verglasung orientierter Sprosseneinteilung konzipiert. Die Verglasung besteht größtenteils aus „Überfangglas“, das weiß gehalten ist, um zwar Licht durchzulassen, aber auch Sonnenschutz zu gewähren. Einzig die unterste Reihe der Sprossenfenster ist mit transparentem Fensterglas ausstaffiert. Die Fassade ist in ihrer Horizontalen betont, die vertikalen Erschließungselemente auf beiden Längsseiten bilden dazu vertikale, im Falle der Nottreppen farblich abgesetzte Kontraste.

¹⁷¹ Die übrigen Teile der Fabrik wurden in der Folge nie gebaut, die erste Etappe blieb also Fragment. Ostermann erwähnt, dass wohl einige Verantwortliche bereits im Februar 1929 die Komplettierung in Frage gestellt hätten, vgl. Ostermann 2010, S. 116.

¹⁷² Das Raster umfasst vier Stützenreihen in der Breite und neun in der Länge. Das Achsmaß des mittleren Feldes beträgt 6,85m, das der beiden äußeren Felder 7,185m; siehe GR Keller, KSA, KS 73, Sign. 73.2.



Abb. 57 Ansicht mit Auflagern für die Erweiterung, ohne Datum

Die Dächer sind leicht überstehend und als eigenständige, die Horizontalität unterstreichende Elemente ausgebildet. Das vierte Obergeschoss verfügt über eine mittig in Längsrichtung angebrachte „Laterne“, welche für zusätzliche Beleuchtung sorgt. Die Laterne geht gegen Norden in den Anbau des Maschinenraums über und bildet eine Art Bügel mit diesem. Auf der Südfassade stehen für die geplante Erweiterung vorgesehene Auflager aus der Fassadenebene hervor.

Im Inneren von Haus A erfolgt die Raumeinteilung über Leichtbauwände aus Glas und Holz, was eine über die einzelnen Einheiten hinausgehende Raumwirkung erlaubt. Die Erschließung des Fabriktrakts erfolgt zum einen über zwei breite Treppen, die auf der Ostseite in das Kellergeschoss, genauer zu den Garderoben führen. Zum anderen liegt zum Verwaltungsgebäude hin eine im 1. und 2. Obergeschoss gedeckte sowie im 3. Obergeschoss offen gehaltene Passerelle, die die beiden Gebäude miteinander verbindet. Sie ist ebenfalls in Sichtbeton und in Glas gehalten. Unterhalb dieses Übergangs befindet sich im Erdgeschoss noch ein weiterer Zugang zum Fabrikgebäude.

Das Nord-Süd-orientierte Verwaltungsgebäude ist als klinkerverkleideter Stahlskelettbau konzipiert.¹⁷³ Der Baukörper ist sowohl im Grundriss als auch im Schnitt gestaffelt: Während der Gebäudegrundriss zur Straße hin gerade verläuft, springt er auf der Hofseite nach Osten hin zweifach zurück. Außerdem ist Haus B auf der Straßenseite dreigeschossig und zum Hof hin viergeschossig; der zur Straße orientierte Dachbereich über dem zweiten Obergeschoss kann als Dachterrasse genutzt werden. Das Verwaltungsgebäude wird direkt von der Straße aus erschlossen; eine durch das Gebäude führende Durchfahrt an seinem östlichen Ende ermöglicht die Erschließung des restlichen Areals. Die länglichen Fenster von Haus B sind über nicht weiter definierte dunkle Einrahmungen zu horizontal betonten Fensterbändern zusammengefasst. Auf der Hofseite ist das Treppenhaus geschossübergreifend verglast, wodurch ein vertikales Element

¹⁷³ Gemäß einem Hinweis in einem Artikel über die Röntgenröhrenfabrik scheint es sich bei der Klinkerverkleidung um eine Vorgabe seitens der Hamburger Behörden zu handeln; vgl. *BM* 29 (1931), H. 10, S. 477.



Abb. 58 Raumaufteilung in Haus B, ohne Datum



Abb. 59 Strassenansicht Haus B, Dezember 1949

als Kontrast geschaffen wird. Die innere Gliederung des Verwaltungsgebäudes findet über einen mittig angelegten Flur statt, von dem aus die Räume erschlossen werden. Im Bereich des Eingangs sowie des Treppenhauses weitet sich der Flur zu einem hallenartigen Raum, aus dem auch der Übergang zum Fabrikgebäude stattfindet.

Bezüge und Rezeption

Die von Ostermann ausführlich dargestellte Werkgenese zeigt anhand einiger nicht realisierter Entwurfsdetails wie einer durchgängig in Glas gehaltenen Fassade oder komplett verglasten Nottreppen starke Bezüge zur ersten Etappe der Fagus-Werke (1910–13/14) und zum Fabrikgebäude für die Kölner Werkbundausstellung (1914) von Walter Gropius und Adolf Meyer auf.¹⁷⁴ Die zweigeschossige Passerelle, welche das Fabrik- und das Verwaltungsgebäude miteinander verbindet, erinnert an ein weiteres Gebäude aus der Feder von Gropius, das Bauhaus in Dessau (1925/26).¹⁷⁵

Neben Firmenschriften und Publikationen zum Wirtschaftsstandort Hamburg präsentierten einzelne Fachzeitschriften die Röntgenröhrenfabrik; Ostermann wertet dies als eine für einen Industriebau gute Resonanz,¹⁷⁶ merkt jedoch an, dass der ursprünglich vorgesehenen symmetrischen Fabrikanlage „sicherlich in der zeitgenössischen Rezeption mehr Beachtung geschenkt worden“ wäre.¹⁷⁷

Auswahlbibliographie: „Röntgenröhrenfabrik C. H. F. Müller A.-G., Hamburg-Fuhlsbüttel“, in: *BM* 29 (1931), H. 12, S. 477f. u. 480; „Neue Hamburger Bauten“, in: *BW* 22 (1931), H. 40, S. 9 [Abb.]; Spörhase 1932, S. 491–499; Holme 1935, S. 72f.; Mink 1990 [1986], S. 254ff.; Koch, „Gewerbe“, 1992, S. 74–89, hier S. 75, 81–86; Stamer 1998; Ostermann 2010, S. 99–150.

¹⁷⁴ Vgl. Ostermann 2010, S. 109–122, hier S. 121f. Walter Gropius u. Adolf Meyer, Schuhleistenfabrik Fagus in Alfeld/Leine (1911–1913/14) u. Musterfabrik auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln, Bürogebäude (1914); siehe u. a. Probst/Schädlich 1986, Bd. 1, S. 257–262 u. S. 270–279.

¹⁷⁵ Walter Gropius, Bauhausgebäude in Dessau (1925/26); siehe u. a. Probst/Schädlich 1986, Bd. 2, S. 76–87, hier S. 80f.

¹⁷⁶ Vgl. Ostermann 2010, S. 143.

¹⁷⁷ Ebd., S. 150.



Abb. 60 Treppenhaus Haus B und Passerelle, ohne Datum

Zustand heute: Die anfangs vorgesehene Erweiterung fand nicht statt. Keine größeren Kriegsschäden, jedoch durch Umbau- und Erweiterungsmaßnahmen offensichtliche Veränderung des Erscheinungsbildes.¹⁷⁸ Seit November 2014 in der Denkmalliste aufgeführt, bereits früher im Hamburger Verzeichnis für erkannte Denkmäler notiert. Nutzung weiterhin als Produktionsstätte durch die Firma Philips und Integration in den Produktionsstandort für Röntgenröhren der Firma. Zuletzt Fassadeninstandsetzung und Kernsanierung des vierten Obergeschosses.

¹⁷⁸ Als Beispiele seien hier die nicht mehr vorhandene starke Farbigkeit einiger Elemente, der Ersatz der Fenster, die stark veränderte Verkleidung der Nottreppen und die Schließung der Laterne im 4. OG genannt.

5.2.7 Haus Ridder



Abb. 61 Haus Ridder, in Hamburg-Blankenese (1929), ohne Datum

Adresse: Mörikestraße 19, Hamburg-Blankenese

Projektierungs- und Bauzeit: 1929¹⁷⁹

Architekt: Karl Schneider

Bauherrschaft: Johannes Ridder

Baugattung: Einzelhaus

Baukosten: keine Angaben

Für die Unterschiedsanalyse gesichtetes Material: Zwei Grundriss-Pläne sowie Bilder von Ernst Scheel, außerdem ein 1931 im *Baumeister* abgedruckter Detailplan.¹⁸⁰

¹⁷⁹ In der Karl Schneider gewidmeten Heftnummer des *BM* ist als Baujahr 1929 angegeben, ebenso in der vom Büro Schneider angefertigten Liste „Ausgeführte Bauten“ und im Verzeichnis der in der Ausstellung im Kunstvereinsgebäude 1931 gezeigten Bauten; siehe *BM* 29 (1931), H. 10, S. 413ff., hier S. 413; Liste „Ausgeführte Bauten“ und Ausstellungsverzeichnis KSA, o. Sign.

¹⁸⁰ Pläne und Fotos: AvLib, Karl Schneider, Group I, 14. House Ridder, zwei Grundrisse u. div. Fotos, o. Sign.; Detailplan in: *BM* 29 (1931), H. 10, Tafel 115.

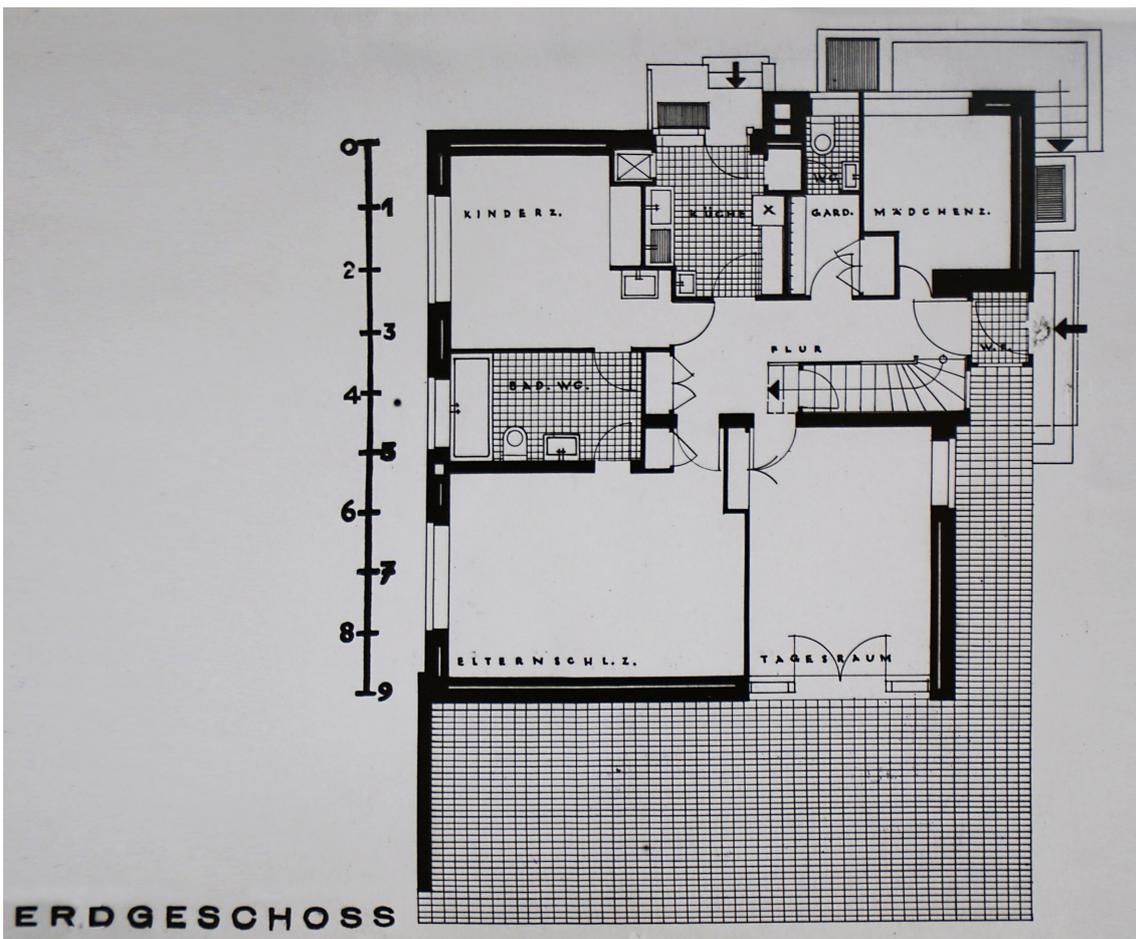


Abb. 62 Grundriss Erdgeschoss, Publikationsplan, ohne Datum

Bauherrschaft, Auftragsvergabe, Bauaufgabe und Grundstück

Zu Haus Ridder existieren nur wenige Angaben. Bauherr war der Lehrer Johannes Ridder, der auch als Maler tätig war. Ridder unterrichtete an diversen Schulen, neben der Passmanschen Schule, der Mädchenschule an der Bismarckstraße und der Schleeschule in Othmarschen auch zeitweilig an der Landeskunstschule in Hamburg.¹⁸¹ Der Kontakt zu Karl Schneider könnte über das Ehepaar Eber hergestellt worden sein, das in unmittelbarer Nachbarschaft zum Bauplatz Ridder in den frühen 1920er Jahren ein bestehendes Wohnhaus hat umbauen sowie später einem Schuppen und 1926/27 ein Wohn- und Atelierhaus von Schneider hat errichten lassen.¹⁸² Letzteres wurde zu einem Treffpunkt für Künstler und so bleibt offen, ob es nachbarschaftliche oder aber künstlerische Verbindungen waren, die hier zu einem Zusammentreffen mit Schneider geführt haben könnten.¹⁸³ 1929, als Ridder und Schneider wohl bereits im Verhältnis von Bauherr und Architekt standen, stellte der Maler in der von Schneider organisierten Kunstaussstellung in Altona aus.¹⁸⁴

Das Raumprogramm ist an der Tätigkeit des Bauherrn als Maler ausgerichtet und sieht entsprechend einen nach Norden ausgerichteten Arbeitsraum im Obergeschoss vor. Ansonsten umfasst es die üblichen Räume für eine vierköpfige Familie. Das für den Bau ausgesuchte Grundstück umfasst 1000 Quadratmeter, ist in seiner Form länglich und liegt in Ost-West-Richtung. Guido Harbers umschreibt es wie folgt: „Reste einer typisch Schleswig-Holsteiner Landschaft noch vorhanden, teilweise begrenzt durch alte Knicks (Hecken).“¹⁸⁵

¹⁸¹ Vgl. StAHH, Personalakte Sign. 361-3_A 1398; zur Anstellung an der Landeskunstschule vgl. ebendort, Schreiben vom 28.3.1929.

¹⁸² Umbau Haus Eber in Hamburg-Blankenese (1921/22), KSA, KS 84; Schuppen Eber in Hamburg-Blankenese (1922/23), KSA, KS 96; Wohn- u. Atelierhaus Eber in Hamburg-Blankenese (1926/27), KSA, KS 34. Heutige Adresse: Mörikestraße 24.

¹⁸³ Außerdem stellte ein J. Ridder im November 1927 einen Antrag auf Aufnahme in den Altonaer Künstlerverein, dessen Vorstandsvorsitzender zu dieser Zeit Karl Schneider war – es besteht also auch die Möglichkeit, dass sich Bauherr u. Architekt in diesem Rahmen getroffen haben könnten. Siehe Altonaer Museum, Altonaer Künstlerverein, Protokollbuch, S. 113, Inventarnr. 1966-404-113.

¹⁸⁴ Siehe Feuß 1990, S. 36.

¹⁸⁵ Harbers 1931, S. 377–416, T. 106–116, hier S. 413.

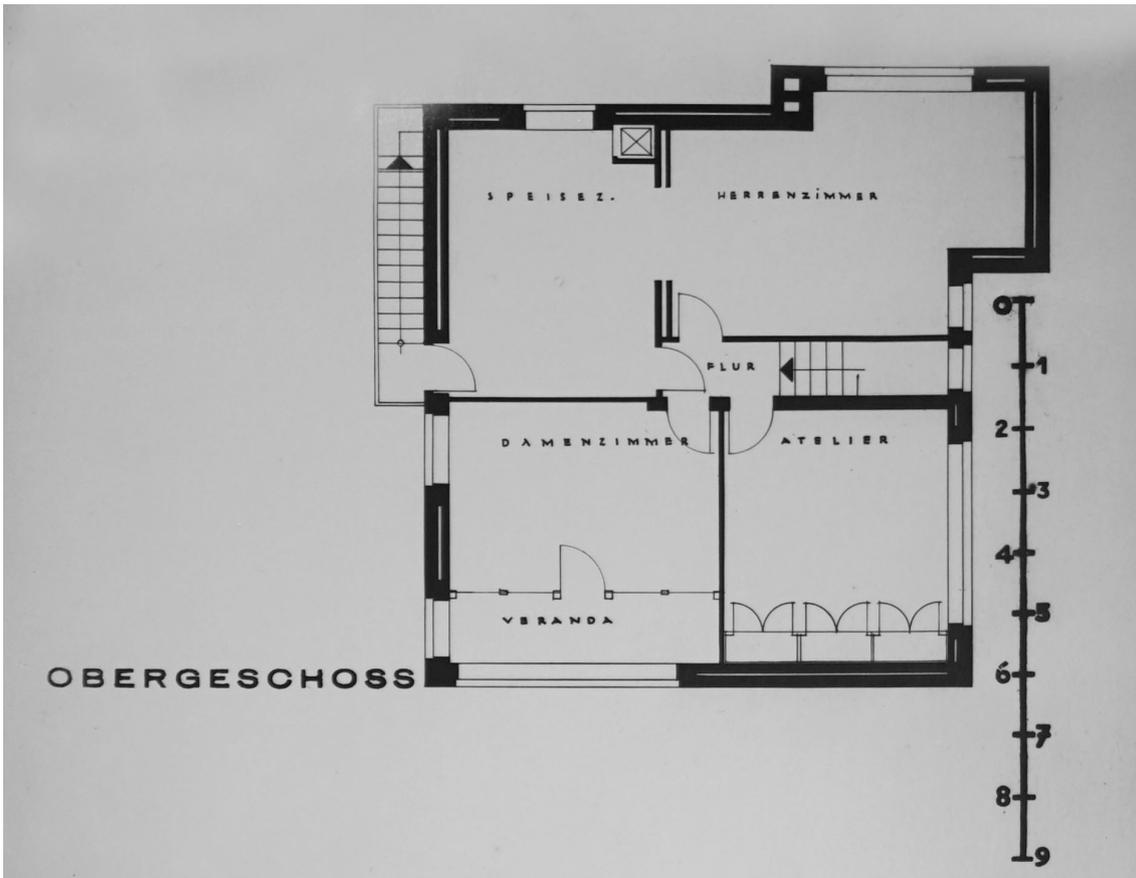


Abb. 63 Grundriss Obergeschoss, Publikationsplan, ohne Datum

Projektbeschreibung

Der im Grundriss beinahe quadratische Bau ist von der Straße zurückversetzt, sodass ihm gegen Westen und Osten jeweils große zusammenhängende Rasenflächen vorgelagert sind. Der Zugang zum Gebäude erfolgt seitlich über die nach Norden orientierte Hausfront, der Kellerzugang geht ebenfalls von dort ab. Die sich an den Hauseingang respektive den Windfang direkt anschließende Halle sticht als länglicher Raum bis ins Zentrum des Gebäudes hinein und dient als zentraler Verteiler für (fast) alle Räume des Erdgeschosses. Um die Halle herum sind die Räume jeweils nach unterschiedlichen Himmelsrichtungen orientiert: Der Tagesraum mit Austritt zur Terrasse ist nach Osten, das Eltern-, das Kinderschlaf- sowie das Badezimmer sind nach Süden, die Nebenräume nach Westen orientiert. Von beiden Schlafzimmern aus besteht ein direkter Zugang zum Bad, die Küche verfügt über einen Ausgang zum Garten. Auffallend ist, dass der Tagesraum sowie die Schlafzimmer jeweils über eine Ecke erschlossen und über ein annähernd mittig in der Wand platziertes Fenster belichtet werden. Dem Bau ist nach Osten hin eine breite, um die Ecke nach Norden reichende Terrasse vorgelagert, die nach Süden durch eine Klinkerwand gefasst ist.

Im Obergeschoss fällt die an die einläufige Treppe anschließende Flurzone äußerst knapp aus. Von ihr aus erfolgt der Zugang zum nach Westen liegenden Zimmer der Dame und dem Speiseraum, zu dem mit einem großen Nordfenster ausgestatteten Atelier des Hausherrn sowie zu dem nach Süden und Osten orientierten Wohnraum. Letzterem ist eine raumbreite Veranda mit einem langen, innerhalb des Gebäudes liegenden Blumenkasten vorgelagert. Der Speiseraum ist über einen kleinen Warenlift mit der Küche im Erdgeschoss direkt verbunden, außerdem kann er bei Bedarf vom Zimmer der Dame abgetrennt werden.¹⁸⁶ Miteinander verbunden ergeben diese beiden Zimmer einen über einen Erker sowie eine Richtungsänderung dynamisch gestalteten Raum.

¹⁸⁶ Aus dem Grundriss kann nicht herausgelesen werden, ob es sich um einen Vorhang oder allenfalls um eine Schiebetüre handelt.



Abb. 64 Ansicht aus Südosten, ohne Datum

Vom Wohnraum aus führt eine filigrane Eisentreppe auf die Dachterrasse, die lediglich durch ein schlichtes, leicht vom Dachrand zurückversetztes und volumetrisch nicht wirksames Geländer eingefasst ist. Der reduzierte Ausdruck des Hauses basiert zum einen auf dem einfachen Baukörper; zum anderen unterstreichen die in hellgrauem Zementputz ausgeführten, großflächig geschlossenen Mauerflächen den hohen Grad an Abstraktion. Durch die bewusste geometrische Festlegung der Öffnungen entsteht eine harmonische Komposition; so sind zum Beispiel in der Ostfassade Aufteilungen im Verhältnis des Goldenen Schnittes und quadratische Wandflächen angewendet.¹⁸⁷ Die Blockzargenfenster sind farbig gestrichen und liegen von der Fassadenfläche zurückversetzt, einzig das großflächige Verandafenster ist leicht überstehend konstruiert.

Bezüge und Rezeption

Das Haus Ridder reiht sich in eine Serie von kleineren Einfamilienhäusern ein, die Schneider ab Mitte der 1920er Jahre gebaut hat. Dabei unterscheiden sich zwei Gruppen: die eine Häusergruppe weist einen einfachen rechteckigen Grundriss auf, während die andere jeweils einen Hauptkörper mit einem dazu versetzt angeordneten Annex zeigt. Vielen dieser Einfamilienhäuser ist die windmühlenartige Anordnung der Räume um ein Zentrum herum zu eigen, so auch dem Haus Ridder. Der nach außen eher geschlossene, in sich ruhende Baukörper zeigt Bezüge zur Holländischen Baukunst auf, so unter anderem zur Gartenfassade von Ouds Reihenhäusern in der Stuttgarter Weißenhofsiedlung (1926/27).¹⁸⁸ Auf formaler Ebene erinnert die reduzierte Fassadengestaltung unter anderem an Häuser der Brüder Luckhardt, wobei sich jedoch bei deren Häusern die Skelettbauweise deutlich in den fast über die ganze Fassadenbreite gehenden Fensterbändern zeigt.¹⁸⁹

¹⁸⁷ In Ermangelung von Fassadenplänen konnten die Proportionen lediglich aus einer frontal aufgenommenen Fotografie geschätzt werden.

¹⁸⁸ Jacobus Johannes Pieter Oud, Reihenhäuser in der Werkbund-Ausstellung in Stuttgart-Weißenhof (1927), siehe Kirsch 1987, S. 94.

¹⁸⁹ Wassili u. Hans Luckhardt, Reihenhäuser in Berlin-Dahlem (1928), siehe Kultermann 1958, S. 36–39.

Auswahlbibliographie: Harbers, Guido, „Haus Ridder, Blankenese an der Elbe, Baujahr 1929“, in: *BM* 29 (1931), H. 10, S. 413ff. u. T. 115; ders. 1932, S. 22ff. u. S. 137; Mink 1990 [1986], S. 230f.

Weitere Baugeschichte und Zustand heute: Umbau in den 1970er Jahren, starke Veränderungen vor allem zur Straße hin. Nicht in der Denkmalliste.

5.2.8 Kunstausstellungsgebäude

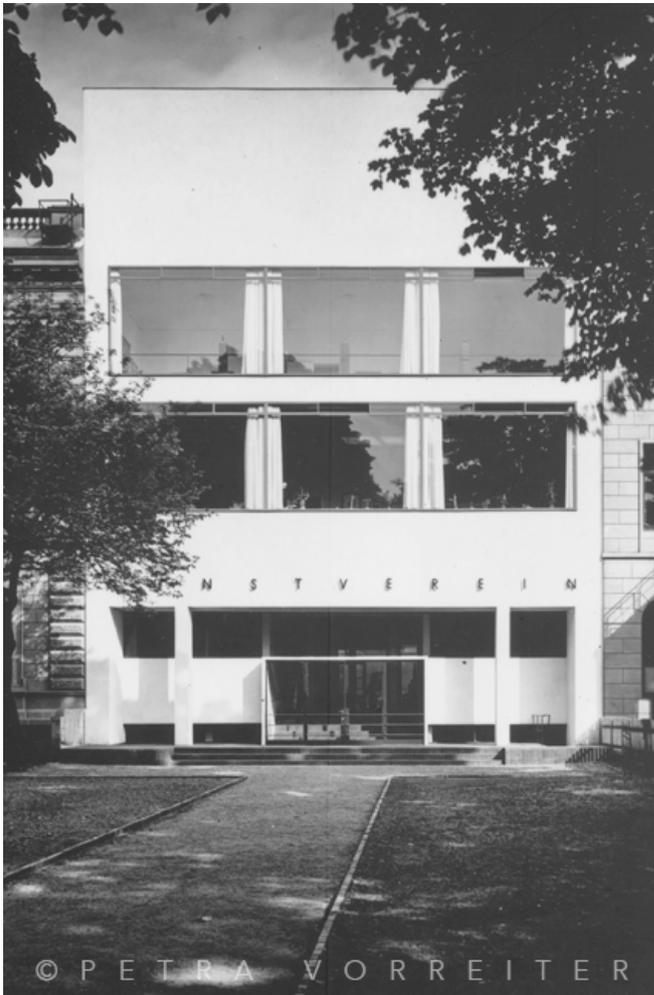


Abb. 65 Kunstausstellungsgebäude in Hamburg-Rotherbaum (1929/30), ohne Datum

Adresse: Neue Rabenstraße 25, Hamburg-Rotherbaum

Ausführungsstatus: gebaut

Projektierungs- und Bauzeit: 1929/30¹⁹⁰

Architekt: Karl Schneider

Übernehmer: Eckmann & Kröning

Bauherrschaft: Hamburger Kunstverein

Baugattung: Umbau; Ausstellungsgebäude mit Büros, Bibliothek und Haus-
wartwohnung

Baukosten: 120.000 Mark¹⁹¹

¹⁹⁰ Siehe Bauanzeige, 26. September 1929, Information über Fertigstellung des Gebäudes von Karl Schneider an die Baupolizei, 28. April 1930, Hausakte aus der Bauprüfteilung Hamburg-Eimsbüttel, KSA, KS 18, Sign. 18 066 u. 126.

¹⁹¹ Siehe ebd., KSA, KS 18, Sign. 18 066.

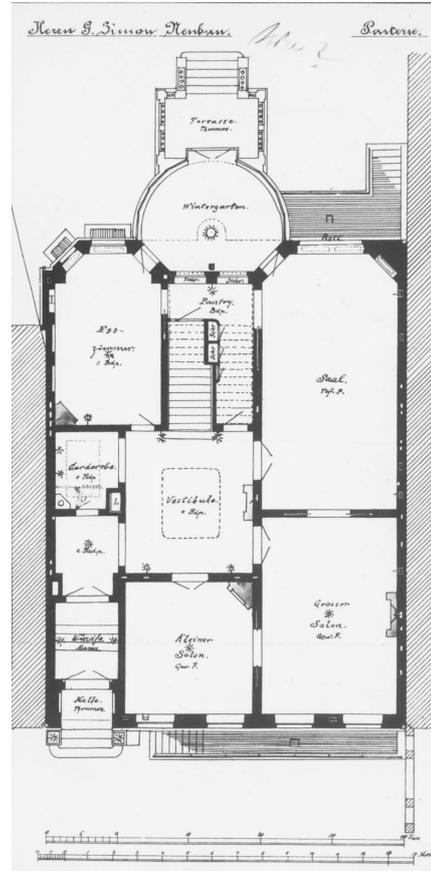


Abb. 66 u. 67 Ursprüngliche Fassade und alter Grundriss Erdgeschoss, vor 1930

Für die Unterschiedsanalyse gesichtetes Material: Zwei mit „Bau“ bezeichnete Pläne mit Grundrissen des Keller- und Erdgeschosses, Fassaden und Schnitt sowie ein Lageplan von Oktober 1929 [nachträglich zum Bauantrag], ein Plan von August 1929 mit den Grundrissen der Obergeschosse, Bilder von Ernst Scheel und einem unbekanntem Fotografen, Publikationspläne und Bauakten.¹⁹²

Bauherrschaft, Bauaufgabe, Bauplatz und Wettbewerb

Das Ausstellungsgebäude an der Neuen Rabenstraße wurde im Auftrag des Hamburger Kunstvereins erstellt. Dieser war 1817 gegründet worden und zählt damit zu den ältesten Vereinen dieser Art in Deutschland. Seine Bedeutung für das Hamburger Kulturleben zeigt sich unter anderem darin, dass es Mitglieder dieses Vereins waren, die maßgeblich zur Konzeption und Entstehung der 1869 eröffneten Hamburger Kunsthalle beitrugen. Wie Bettina Steinbrügge ausführt, blieb der Kunstverein „aufgrund seiner Mitgliederstruktur lange einem bürgerlichen Kunstgeschmack verhaftet, der oftmals auch Kompromisse nötig machte.“¹⁹³ Und trotzdem habe der Verein die Etablierung der Moderne in Hamburg befördert, unter anderem durch Ausstellungen mit avantgardistischer Kunst.

Der Realisierung des Ausstellungsgebäudes für den Kunstverein war eine längere Entwicklungsgeschichte vorangegangen, die bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren Anfang genommen hatte.¹⁹⁴ Nachdem der Kunstverein zum Jahreswechsel 1914/15 seine eigenen Räumlichkeiten verloren hatte und nur Übergangslösungen zur Verfügung standen, wurde in den 1920er Jahren, auch von Seiten der Hamburgischen Sezession und anderer Künstlervereinigungen, der Ruf nach einem Ausstellungsgebäude lauter. In diesem Zusammenhang hatte sich Schneider bereits 1920 mit einem Ausstellungsgebäude beschäftigt.¹⁹⁵ In den folgenden Jahren wurden mehrere Standorte in Betracht bezogen, ohne dass jedoch die Planungen über die Projektphase hinaus kamen. Es bedurf-

¹⁹² GR UG, EG, Fassaden, Schnitt, 17. Oktober 1929, KSA, KS 18, Sign. KS 19 b1 (18.4), KS 19 b2 (18.5), KS 20 b4 (18.3); Lageplan, KSA, KS 18, Sign. KS 20 b4 (18.3); GR 1., 2. u. 3. OG, 26. September 1929, o. Sign., Privatbesitz; Fotos: KSA, KS 18, div. Sign.; Hausakte aus der Bauprüfabteilung Hamburg-Eimsbüttel [Auszug], KSA, KS, Sign. 18 047–153.

¹⁹³ Steinbrügge 2017, S. 102–125, hier S. 104.

¹⁹⁴ Siehe dazu Koch, „Werkauswahl“, 1992, S. 118–183, hier S. 165f.

¹⁹⁵ Siehe dazu Kap. 4.1, S. 107f. Projekt Ausstellungsgebäude Löwengard, Höger, Koch, König [in Hamburg] (1920), KSA, KS 226.

te erst der Verständigung der verschiedenen künstlerischen Vereine auf ein gemeinsames Vorgehen sowie eines Gesinnungswandels bezüglich der Art des zu suchenden Bauplatzes und der Umsetzung der Bauaufgabe, um das lange in der Schwebe verharrende Bauanliegen voranzutreiben. Die Suche nach einer privaten Villa, die für Ausstellungszwecke umgebaut werden sollte, wurde von Oberbaudirektor Fritz Schumacher erst skeptisch betrachtet; die Besichtigung der von George Simon zum Kauf angebotenen Villa an der Neuen Rabenstraße überzeugte ihn jedoch von den Möglichkeiten eines Umbaus und so äußerte er sich wie folgt: „Wenn es sich darum handelt, für Ausstellungszwecke nicht neu zu bauen, sondern ein bestehendes Haus dafür zu verwenden, scheint mir das Haus des Herrn Simon gut dafür geeignet zu sein. [...] Für die Zwecke von Kunstausstellungen wird es erst ganz richtig funktionieren durch den Anbau eines Oberlichtsaales im Garten, aber auch ehe das geschehen ist, wird das Haus brauchbar sein, wenn man sein Dachgeschoß zu Oberlichträumen ausbaut.“¹⁹⁶

So erwarb schließlich der Kunstverein nach mehrmonatigen Verhandlungen und vom Hamburger Staat durch ein Darlehen unterstützt zu Beginn des Jahres 1929 die Liegenschaft an der Neuen Rabenstraße 25 – eine zwischen zwei Nachbargebäuden eingebaute Villa, die der Architekt Martin Haller in den 1880er Jahren gebaut hatte. Wie bereits früher vom Bund Deutscher Architekten (BDA) gefordert, erfolgte nun die Ausarbeitung eines Projektes über einen eingeschränkten Wettbewerb, zu dem die Architekten Felix Ascher, Block & Hochfeld, Fritz Höger sowie Karl Schneider eingeladen wurden.¹⁹⁷ Entgegen des Wettbewerbsprogrammes behielt Schneider bei seinem Entwurf die alte Fassade nicht bei, sondern ersetzte sie mit einer modernen Front. Mit der neuen äußeren Erscheinung und einer die Lichtverhältnisse im Inneren des Hauses optimierenden Lösung konnte Schneider die Jury von seinem Entwurf überzeugen und wurde mit der Ausführung des Projektes betraut.

¹⁹⁶ Fritz Schumacher, Schreiben an den Staatsrat, 21. Juli 1928, StAHH, Finanzdeputation, Errichtung eines Kunstausstellungsgebäudes, zit. n. Koch, „Werkauswahl“, 1992, S. 118–183, hier S. 166.

¹⁹⁷ Siehe Bekanntgabe des Ergebnisses unter „Wettbewerbe“, in: *BRS* 20 (1929), H. 18, S. 409.

Projektbeschreibung

Wie von Fritz Schumacher in obigem Zitat erwähnt, erweiterte Schneider zwecks Erlangung von ausreichend Ausstellungsfläche die Villa durch einen Saal im Garten. Durch das Verlegen der vorhandenen vertikalen Erschließung aus der zentralen Achse des Grundrisses heraus an eine Seitenwand entsteht eine zusammenhängende Raumabfolge zwischen Vorgarten, Eingangsbereich, Halle und Ausstellungsraum, die Alt- und Neubau zu einem Ganzen fügt. Präzise gesetzte Niveausprünge sorgen hierbei für eine räumliche Differenzierung und diverse Zonierungen; so wird zum Beispiel der Außenraum durch die Platzierung der Eingangstreppe im Windfang in das Gebäude hineingezogen. Die klare Anordnung von Büros, Halle, Nebenräumen, Erschließung und Ausstellungsflächen ergibt im Erdgeschoss einen annähernd symmetrischen Grundriss, wobei die Setzung der Büroräume beidseitig des Eingangs einen Puffer zwischen Innen- und Außenraum schafft und die zentrale Achse zusätzlich betont.

Der lange Ausstellungssaal im Gartenbereich wird von oben beleuchtet, wobei eine Staubdecke aus Überfangglas das einfallende Licht filtert. Schneider entwickelte für diesen Raum ein neuartiges System aus klappbaren, hell gestrichenen Sperrholzwänden, das eine Vielzahl von Ausstellungsmöglichkeiten wie auch Raumkonzeptionen ermöglicht. Das Interesse an dieser neuartigen Entwicklung dokumentieren entsprechende Anfragen des Schweizer Architekten Karl Moser sowie von Philip Johnson.¹⁹⁸ Der Kunstverein selbst, als eigentlicher Nutzer des Systems, bescheinigte Moser: „Mit unseren verstellbaren Wänden haben wir ganz ausgezeichnete Erfahrungen gemacht.“¹⁹⁹

¹⁹⁸ Moser erkundigte sich im Zusammenhang mit einem Erweiterungsprojekt für das Zürcher Kunsthaus, Johnson bat darum, einem amerikanischen Architekten, der ein Museum für Hartford, Connecticut plante, Informationen zu den Wänden zu vermitteln; siehe Korrespondenz zwischen Karl Moser, dem Kunstverein und Karl Schneider zwischen 12. u. 26. August 1932, Archiv gta, ETHZ, NL Karl Moser, Projekt 2. Erweiterung des Kunsthauses, HR Sign. 33-1933-3; Brief von Philip Johnson an Karl Schneider, 23. Juni 1932, NLFB. Für den Hinweis auf die Korrespondenz zwischen Moser u. Schneider danke ich Daniel Weiss vom gta Archiv.

¹⁹⁹ Siehe Brief vom Kunstverein in Hamburg an Prof. Karl Moser, 13. August 1932, Archiv gta, ETHZ, NL Karl Moser, Projekt 2. Erweiterung des Kunsthauses, HR Sign. 33-1933-3.

Neben der Erweiterung durch den Ausstellungssaal im Gartenbereich stellen die bereits erwähnte Verlegung der vertikalen Erschließung und vor allem die großzügige Öffnung der Geschosdecken im Bereich von Halle und Treppe die zweite große Veränderung im Rahmen des Umbaus dar. Über die Deckendurchbrüche kann das durch die Oberlichter einfallende Tageslicht bis in das Erdgeschoss gelangen, womit eine Belichtung auch in der Tiefe des Gebäudes erreicht wird. Außerdem findet eine räumliche Durchdringung mit vielen Quer- und Durchblicken über die einzelnen Geschosse hinweg statt, der Treppenraum – dessen Wandflächen ebenfalls zu Ausstellungszwecken dienen können – wird so zum zentralen Raum des Gebäudes. Betont wird seine Bedeutung zusätzlich durch einen roten Anstrich der Treppenwangen.

Die Grundrisse des ersten und zweiten Obergeschosses offenbaren einen räumlichen Richtungswechsel: Während im Erdgeschoss die Ausrichtung in die Tiefe des Grundstückes dominiert, sind in den beiden darüber liegenden Geschossen die Bibliothek beziehungsweise ein Ausstellungsraum parallel zur Fassade angeordnet. Mit ihrer über die ganze Gebäudebreite gehenden Verglasung treten sie in den Dialog mit dem Außenraum; Frank Schmitz spricht in diesem Zusammenhang von einer „ungewöhnlichen Öffnung der Ausstellungsräume“, die „Entwicklungen im Museumsbau nach dem Zweiten Weltkrieg vorweg[nahm]“.²⁰⁰ Weitere Ausstellungsflächen sowie diverse Nebenräume ergänzen das Raumangebot dieser beiden Geschosse. Das dritte Obergeschoss enthält neben einer Hauswartwohnung einen zur Straße hin komplett geschlossenen, von oben belichteten Ausstellungssaal.

Die augenfälligste Veränderung, die der Umbau mit sich brachte, ist die neu aufgebaute Straßenfassade, die sich mit ihrer abstrakt-modernen Gestaltung, ihrer Ausführung in hellem Putz und den fast gebäudebreiten Fensterbändern stark von den Nachbargebäuden abhebt. Der harmonischen Komposition der Fassade liegen ganzzahlige Größenverhältnisse sowie die Anwendung des Goldenen

²⁰⁰ Schmitz 2017, S. 126–143, hier S. 139.



Abb. 69 Ausstellungssaal im Erdgeschoss, Sonderausstellung *Karl Schneider. Architektur*, 1931

Schnittes zugrunde.²⁰¹ Neben den präzise gesetzten Öffnungen ist als zusätzliches Element der über die ganze Fassadenbreite gehende Schriftzug KUNSTVEREIN angebracht; die in der von Schneider bevorzugten Schriftart Neo-Futura gesetzten Buchstaben verursachen ein subtiles Schattenspiel in der sonst schmucklosen Fassade. Die durch das fassadenbündige Einsetzen der Fenster und die großen zusammenhängenden Putzbereiche erreichte flächige Wirkung der Ansicht wird im Erdgeschoss durch die räumliche Aufgliederung des zurückspringenden Eingangsbereichs kontrastiert und zusätzlich betont.

Bezüge und Rezeption

Wenn auch bezüglich der Farbigkeit und der Oberflächenstruktur eine große Abweichungen bestehen, so sind doch Ähnlichkeiten der Fassade des Kunstvereins zu Ouds 1925 in Rotterdam erbautem Café De Unie nicht von der Hand zu weisen.²⁰² Wie der Kunstverein spannte sich die Fassade dieses als Provisorium gedachten Gebäudes zwischen zwei Altbauten auf und kontrastierte sie mit seiner abstrakten, flächigen Gestaltung. Ähnlich sind auch die augenfällige Unterteilung in Eingangsbereich und die oberen Geschosse sowie die – wenn auch unterschiedliche gelöste – Integration eines Schriftzuges in die Fassadengestaltung.

Das Urteil über das Ausstellungsgebäude des Kunstvereins fiel divers aus. Während der Tagespresse durchaus Kritik gegen die neuartige Erscheinung zu entnehmen war, fand der Umbau in Fachkreisen viel positive Beachtung. Neben der optimierten Grundrissanordnung, der durch das Stellwandsystem ermöglichten Variabilität und den vielfältigen Belichtungssituationen war es insbesondere die klare, konsequent moderne Erscheinung des Baus, der viel Lob gezollt wurde. Trotz oder gerade wegen des symmetrischen Aufbaus der Fassade wurde der Kunstverein in der 1932 von Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson im

²⁰¹ Siehe Harbers 1931, S. S. 377–416, T. 106–116, hier S. 378, sowie Zeichnungen der Verf.

²⁰² J. J. P. Oud, Café de Unie in Rotterdam (1925), siehe Engelberg 2006, S. 459–462, hier Foto S. 459.

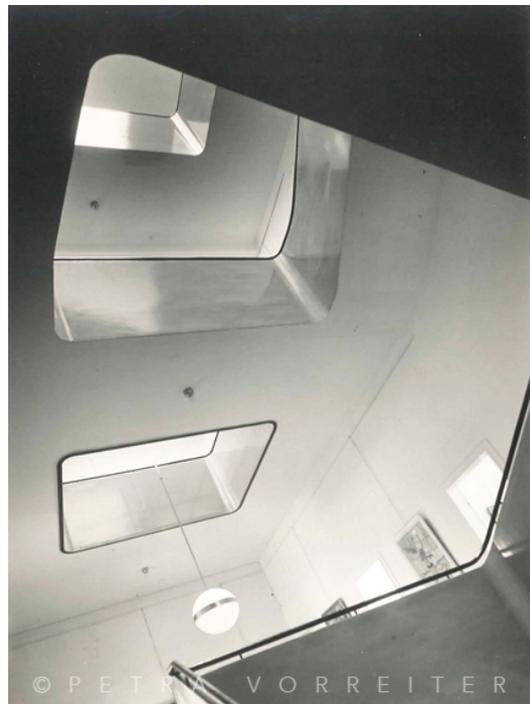
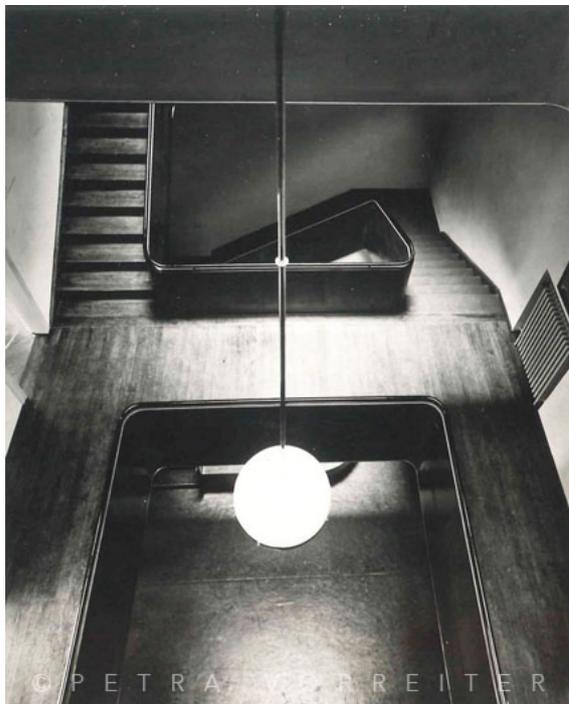


Abb. 70 u. 71 Ansichten Treppenhaus von oben und von unten, ohne Datum

New Yorker Museum of Modern Art organisierten Ausstellung *Modern Architecture: International Exhibition* gezeigt. Wie von Schmitz ausgeführt, hat Schneider mit seinem modernen Kunstvereinsgebäude den Standard für spätere Ausstellungsbauten gesetzt.²⁰³

Auswahlbibliographie: „Ein Ausstellungshaus“, in: *Das Neue Frankfurt*, 5 (1930), S. 236ff.; Tüngel 1930; Bahlsen 1930; Linder 1930; Fries 1931; Harbers 1931, S. 377–416, T. 106–116, hier S. 377–381; Posener 1931; Hitchcock/Johnson 1985 [1932], S. 172ff.; Gutschow/Zippel 1932, S. 102f.; Pagano 1934, S. 22–31, hier S. 31; Mink 1990 [1986], S. 62–74 u. 249ff.; Koch, „Werkauswahl“, 1992, S. 118–183, hier S. 165–175; Schmitz 2017, S. 126–143; ders. 2019, S. 13–26.

Weitere Baugeschichte: Versteigerung des Ausstellungsgebäudes 1937, danach Einzug der NS-Frauenschaft. 1943 bis auf einige Räume im Erdgeschoss weitgehende Zerstörung durch einen Bombentreffer, in den 1980er Jahren Abriss der noch bestehenden Räume.

²⁰³ Vgl. Schmitz 2017, S. 126–143, hier S. 138ff.

5.2.9 Tankstelle Dapolin Rothenbaumchaussee



Abb. 72 Tankstelle Dapolin in Hamburg-Rotherbaum (1930/31), ohne Datum

Adresse: Rothenbaumchaussee 110/Hansastraße, Hamburg-Harvestehude

Projektierungs- und Bauzeit: 1930/31²⁰⁴

Ausführungsstatus: gebaut

Architekt: Karl Schneider

Bauherrschaft: Deutsch-Amerikanische Petroleum Gesellschaft (DAPG)

Baugattung: Tankstelle

Baukosten: über 35.000 RM²⁰⁵

Für die Analyse gesichtetes Material: Pläne für den Bauantrag von August/September 1930, einzelne Ergänzungspläne von Oktober und November 1930, Bilder von Ernst Scheel und Photo Schorer, Luftbilder sowie Bauakten.²⁰⁶

²⁰⁴ Eine erste Bauanzeige wurde noch vom Technischen Büro der Deutsch-Amerikanischen Petroleum-Gesellschaft eingereicht, siehe Bauanzeige, 12. Februar 1930, KSA, KS 6, Sign. 6 005. Einen ersten Nachweis über Karl Schneiders Beteiligung am Projekt liefert ein Lageplan aus dem Büro Schneider vom 19. August 1930, vgl. KSA, KS 6, Sign. 24b26 (6.6). Brief der Deutsch-Amerikanischen Petroleum-Gesellschaft an die Baupolizei mit Bitte um vorläufige Gebrauchsabnahme, 29. Januar 1931, KSA, KS 6, Sign. 6 056.

²⁰⁵ Siehe Bauanzeige, 3. September 1930, KSA, KS 6, Sign. 6 033.

²⁰⁶ Pläne: KSA, KS 6, 17b35 (6.2), 17b34, 24b32; Fotos: div. o. Sign.

Bauherrschaft, Bauaufgabe, Auftragsvergabe und Grundstück

Auftraggeber für die Tankstelle war die in Hamburg ansässige Deutsch-Amerikanische Petroleum Gesellschaft (DAPG), die 1890 von deutschen Kaufleuten und der Standard Oil Company gegründet wurde. Ab Beginn des 20. Jahrhunderts vertrieb die DAPG das Petroleum unter dem Namen DAPOL und das (amerikanische) Benzin unter DAPOLIN. In den 1950er Jahren ging die DAPG in die bis heute bestehende Marke Esso über.

Die Bauaufgabe beinhaltete die Errichtung einer Großtankstelle, um den Bedürfnissen des zunehmenden Automobilverkehrs und des damit verbundenen erhöhten Bedarfs an Betriebsstoffen zu entsprechen. Einer dem Bauantrag von Februar 1930 beigelegten Bau- und Betriebsbeschreibung ist zu entnehmen, dass sich solche Dapolin-Stationen „seit längerer Zeit bereits in den meisten deutschen Grosstädten und im Auslande in Betrieb“ befänden.²⁰⁷ Auch auf mindestens eine schon existierende Dapolin-Station in Hamburg wird in diesem Text Bezug genommen – ob es sich hier um eine der beiden 1929 von Karl Schneider gebauten Tankstellen Levystein handelt, kann nicht nachgewiesen werden.²⁰⁸ In der Baubeschreibung wird die Tankstelle als „Anlage, die zunächst als vorübergehende Anlage, nicht als Dauereinrichtung gedacht ist und als solche angesehen werden muss,“ dargestellt.²⁰⁹ Entsprechend sollte auch das „Bedienungshäuschen als transportables Stahlhaus konstruiert“ sein.²¹⁰ Martin Blumenthal schließt aus den vorliegenden Akten, dass es sich um eine Anlage mit Modellcharakter handelt;²¹¹ dem widerspricht jedoch die oben erwähnte Aussage über mindestens eine bereits in Hamburg bestehende ähnliche Anlage. Es ist jedoch denkbar, dass die Anlage, wie von Blumenthal vermutet, später an

²⁰⁷ Siehe Bau- und Betriebsbeschreibung, o. D., KSA, KS 6, Sign. 6 006–008.

²⁰⁸ Wie Blumenthal erläutert, war es damals durchaus üblich, dass eine Tankstelle die Kraftstoffe mehrerer Hersteller anbot; vgl. Blumenthal 2004, S. 33. So könnte bei der Tankstelle Kuhmühle, die mit einem Shell-Schriftzug versehen war, durchaus auch Dapolin-Benzin angeboten worden sein. Diese Tankstelle verfügte jedoch anfangs noch nicht über Wagenheber, was, so Blumenthal, zu einer Großtankstelle gehört.

²⁰⁹ Bau- und Betriebsbeschreibung, o. D., KSA, KS 6, Sign. 6 006–008, hier S. 6 006.

²¹⁰ Ebd., S. 6 007.

²¹¹ Vgl. Blumenthal 2004, S. 36.

anderer Stelle wieder aufgebaut werden oder – hierfür könnten insbesondere die hohen Baukosten ein Indiz sein – als Prototyp für weitere Tankstellen dienen sollte.²¹²

Über die genauen Umstände der Auftragsvergabe ist kaum etwas bekannt. Schneider hatte bereits 1927/28 eine Tankstelle für Dapolin in Hamburg-Blankenese entworfen und gebaut sowie 1929 zwei weitere Tankstellen für den Betreiber Levystein realisiert.²¹³ Der Kontakt zum Auftraggeber hatte also bereits vor der Tankstelle in Harvestehude existiert, ebenfalls könnten in diesem Zusammenhang Schneiders frühere Projekte für Opel Dello und die Familie Praesent Relevanz haben. Wie den Unterlagen zum ersten, noch vom Technikbüro der Deutsch-Amerikanischen Petroleum-Gesellschaft eingereichten Bauantrag von Februar 1930 zu entnehmen ist, konnte der „Zulassung der geplanten Tankstelle“ aufgrund städtebaulicher Bedenken „nicht zugestimmt werden.“²¹⁴

Die nächste in den Akten enthaltene Bauanzeige ist von Karl Schneider signiert;²¹⁵ ob auch in diesem Falle, wie schon bei der Röntgenröhrenfabrik, die guten Kontakte Schneiders zur Baubehörde zu seiner Wahl als Architekt beigetragen haben, ist möglich, aber nicht überliefert.

Der für die Tankstelle ausgesuchte Bauplatz liegt in Harvestehude, unweit der Alster und unmittelbar bei den damals schon bestehenden Tennisplätzen. Das sich in städtischem Grundbesitz befindliche Grundstück befindet sich an der Ecke von Rothenbaumchaussee und HansasträÙe; es liegt damit verkehrsgünstig an einer Hauptstraße. Unter dem Grundstück verläuft ein Tunnel der Hochbahn, weshalb es für den Bau eines nicht unterkellerten Bauwerks besonders geeignet war.

²¹² Vgl. ebd., S. 57.

²¹³ Tankstelle Dapolin 1 in Hamburg-Blankenese (1927/28), KSA, KS 128; Tankstelle Levystein 1 in Hamburg-Hohenfelde (1929), KSA, KS 93; Tankstelle Levystein 2 in Hamburg-St. Georg (1929), KSA, KS 212.

²¹⁴ Akte ohne Titel, 29. Februar 1930, KSA, KS 6, Sign. 6 018f., hier 6 019.

²¹⁵ Siehe Bauanzeige, 3. September 1930, KSA, KS 6, Sign. 6 033.

Projektbeschreibung

Die Tankstelle ist leicht von der Rothenbaumchaussee zurückversetzt, bezieht sich in ihrer Ausrichtung auf den Verlauf dieser Straße und liegt damit in Nord-Süd-Richtung. Zur leicht schräg in die Rothenbaumchaussee mündenden Hansastrasse nimmt die Geometrie des Baus keinen Bezug auf. Das Grundstück ist relativ eben und fällt nur zur Straße hin leicht ab.

Die Tankstelle besteht hauptsächlich aus zwei Elementen: einem langen und auf schmale Stützen gestellten, flach anmutendem Dach und einem niedrigeren, kubischen Tankwart-Haus. Im Weiteren grenzen eine Wand aus Glasbausteinen sowie ein Eisengeländer die Tankstelle von ihrer Umgebung ab. Gegen Süden ist zwischen den letzten Dachstützen eine Wand angebracht, sodass das Dach quasi zum Boden geht und mit den Stützen ein Volumen andeutet. Das Tankwart-Haus ist nur leicht unter das Dach gerückt, wodurch die beiden unterschiedlichen Elemente miteinander in Beziehung gesetzt werden.

Um die Abläufe in der Tankstelle möglichst effizient zu gestalten, sind die einzelnen Funktionen klar voneinander getrennt. Die Einfahrt erfolgt über die Rothenbaumchaussee, die Ausfahrt an der Hansastrasse. Differenzierte Bodenbeläge weisen die Fahrbahn sowie die Bereiche für die Fußgänger und Fußgängerinnen aus, außerdem ist die Tankstelle von mehreren Rasenflächen umgeben. Während die fünf Zapfsäulen jeweils auf den Längsseiten des Daches in der Nähe des Tankwart-Hauses stehen, ist gegen Süden hin ein Bereich samt Wagenhebern für Wartungsarbeiten und Reparaturen ausgewiesen. Im Tankwart-Haus sind neben einem Kundenraum mit Telefon eine Toilette, Räumlichkeiten für den Tankwart sowie diverse Geräte untergebracht.

In Ausführung und Materialisierung wird die Unterschiedlichkeit zwischen dem für Wetterschutz sorgenden Dach und dem einen abgeschlossenen Innenraum bietenden Tankwart-Haus betont. Während das Dach, der Dachrand und seine Stützen ganz einfach gestaltet und in der Ansicht weiß verputzt sind, besteht das Tankwart-Haus aus quadratischen, von Nickelsprossen eingefassten Glasplatten. Im Gegensatz zur reduzierten Gestaltung des Daches und der verputz-



Abb. 74 Ansicht aus Nordwesten, ohne Datum

ten Stahlstützen ist auf einigen mit weißem Überfangglas gefüllten Feldern des Tankwart-Hauses in roter Farbe der Firmenname Standard zu lesen.²¹⁶ Im Eingangsbereich sowie an ausgesuchten Stellen ist anstelle des Überfangglases Klarglas angebracht, sodass sich ein Bezug zur Umgebung ergibt. Bemerkenswert ist, dass das große Dach und die Überdachung des Tankwart-Hauses als sehr flache, in Holz konstruierte Satteldächer ausgeführt wurden.

Neben der schlichten, fast schon abstrakt anmutenden Gestaltung der Tankstelle sowie der hellen Farbe von Tankwart-Haus und Dach bewirken zahlreiche Bezüge sowie aufeinander abgestimmte Proportionen, dass die Tankstelle trotz unterschiedlichster Funktionen ein Ganzes bildet. In diesem Sinne sind auch Tanksäulen, Beschriftung und Reklamekästen in den architektonischen Entwurf integriert; zum Beispiel bezieht sich die rote Beschriftung auf das leuchtende Rot der Zapfsäulen. Die Reduktion der Elemente bewirkt einen ruhigen Ausdruck, der auf den ersten Blick nicht auffallen lässt, dass im Bereich der Einfahrt eine Stütze nach hinten in die Mitte des Dachs verrückt ist. Prägend für die Tankstelle ist die Betonung der Horizontalen durch die Länge des Daches und die Proportionen der Stützenfelder.

Bezüge und Rezeption

Da der Entwurf einer Großtankstelle eine neuartige Aufgabe darstellte, gab es keine Projekte, auf die sich der Architekt hätte beziehen können. Der Tankstelle als Bauaufgabe wurde relativ wenig Bedeutung zugemessen wurde, trotzdem fand Schneiders Tankstelle in zumindest einer zeitgenössischen Publikation Erwähnung.

Auswahlbibliographie: o. V., „Tankstellen von Otto E. Schweizer, Karlsruhe, Karl Schneider, Hamburg und Clauss und Daub, Cleveland“, in: *MBF* 33 (1934), H. 4, S. 193–197, hier S. 194ff.; Mink 1990 [1986], S. 261ff.; Koch, „Gewerbe“, 1992, S.

²¹⁶ Auf dem Plan vom 7. Oktober 1930 ist noch DAPOLIN als Beschriftung über die ganze Breite des Kassenhäuschens vorgesehen; siehe KSA, KS 6, Sign. 17b34 (6.1).

74–89, hier S. 76, 88; Polster 1996, S. 50, 209ff., 224f.; Blumenthal 2004, S. 35–39, 55–59; Vieweg 2011, S. 110f.

Weitere Baugeschichte: Die Tankstelle wurde im Krieg beschädigt, jedoch wieder in Stand gesetzt. In den 1950er Jahren erhielt die Deutsche Esso als Betreiberin die Genehmigung, die Tankstelle zu erweitern; in den späten 1990er Jahren erfolgte der Abriss der Tankstelle.²¹⁷

²¹⁷ Vgl. Blumenthal 2004, S. 39.

6 Kompositorische Grundlagen

Eine umfassende Aussage zur Charakteristik von Karl Schneiders Entwürfen verlangt nach einem Vergleich über die verschiedenen Baugattungen und Werkphasen hinweg. So gilt es im Folgenden, sich von den jeweiligen entwurfsspezifischen Kontexten zu lösen und auf einer übergeordneten Betrachtungsebene nach generellen Merkmalen im Sinne kompositorischer Grundlagen von Schneiders Entwürfen zu suchen.¹ Auf diese Weise soll sich aus der Betrachtung der Einzelfälle eine allgemeine Aussage zu Schneiders Architektur entwickeln. Einige der in Kapitel 4 ausgeführten *Rahmenbedingungen und Einflüsse* sowie der in Kapitel 5 geschilderte *Kontext der neuen Architektur* bilden dabei den zeitgeschichtlichen, aber auch spezifisch auf Schneider bezogenen Hintergrund, vor dem die jeweiligen Merkmale zu betrachten sind.² In der Auswertung der Einzelfall-Analysen zeigte sich, dass einige Merkmale mehrfach oder gar durchgängig sowie in unterschiedlichen Variationen auftreten. Außerdem stellte sich heraus, dass diese Merkmale in Abhängigkeit von Lage und Öffentlichkeitsgrad der Bauaufgabe stehen und sich folglich gewisse Muster in den Entwürfen Karl Schneiders nachzeichnen lassen. Im ersten Teil dieses Kapitels seien diese Merkmale und Muster vor dem Hintergrund von fünf Themenbereichen dargestellt. Im zweiten Teil werden sie zu einem übergeordneten Motiv von Schneiders Architektur zusammengeführt.³

6.1 Zentrale Entwurfsmerkmale

Die aus den Einzelfallbetrachtungen herauskristallisierten Entwurfsmerkmale lassen sich meist klar den Themenbereichen der stadt- und landschaftsräumlichen Einordnung, der Ausbildung der Baukörper, der Beschaffenheit der Räume, der Konzeption von Grundrissen und Konstruktionen sowie der Gestal-

¹ In der Grounded Theory, an der sich die für die vorliegende Analyse angewendete Methode orientiert, werden diese Merkmale als Kategorien bezeichnet; siehe Strauss/Corbin 1996 [1990], S. 47–53.

² Siehe Kap. 4, S. 103–170 u. Kap. 5.1, S. 171–180.

³ Strauss/Corbin sprechen in diesem Zusammenhang von der Kernkategorie; siehe Strauss/Corbin 1996 [1990], S. 100ff.

tungsmittel zuweisen.⁴ In einigen Fällen kommt es zu Überschneidungen zwischen den einzelnen Themenbereichen; gewisse Merkmale werden entsprechend mehrfach, jedoch aus jeweils anderer Sichtweise behandelt. Zwecks Verdeutlichung der einzelnen Aussagen sind im Lauftext Seitenangaben zu den entsprechenden Bildern in den Werkbeschreibungen sowie in diesem Kapitel eingefügt. In den Fußnoten sind Verweise auf weitere Bauten und Entwürfe Schneiders angeführt.

6.1.1 Einbettung in den Kontext

Die Untersuchung des stadt- beziehungsweise landschaftsräumlichen Bezuges von Schneiders Entwürfen und Bauten erläutert, wie Schneiders Projekte mit dem vorhandenen Kontext umgehen, in welchem Grad und auf welche Weise sie sich in die gegebenen Strukturen eingliedern oder davon abheben. Grundsätzlich ist bei Schneiders Entwürfen eine mehr oder weniger starke Einbettung der Projekte in den Kontext zu beobachten, die aber auf unterschiedliche Weise erfolgt. Es fällt auf, dass die Integration bei starken Vorgaben aus der Umgebung höher ist als bei neutralen, unauffälligen Kontexten. In diesem Sinne ist der Bezug zur Umgebung bei Haus Müller-Drenkberg (S. 248), Haus Ridder (276) und auch bei der Röntgenröhrenfabrik (360), die alle mehr oder weniger auf der grünen, flachen Wiese entstanden sind, weniger stark. Diese Gebäude stehen deshalb mehr für sich und definieren aus der eigenen Form heraus Vorgaben für eine neue räumliche Situation.⁵

Anders verhält es sich bei Haus Michaelsen (186), dem Wohnblock am Habichtsplatz, den Kleinwohnungen am Dulsberg (233) oder auch beim Ausstellungsgebäude für den Kunstverein (280). Sie alle befinden sich in einem landschaftlich markanten beziehungsweise städtebaulich definierten oder geplanten Kontext, der für den Entwurf den Ausgangspunkt darstellt. Die Anpassung an

⁴ Weitere Entwurfsmerkmale sind entweder in den Darstellungen der einzelnen Entwürfe aufgeführt oder wurden aufgrund fehlender Relevanz für die Gesamtanalyse vernachlässigt.

⁵ Die Winkelformen der Häuser Römer in Hamburg-Othmarschen (1927/28, KSA, KS 36) u. Werner in Hamburg-Fuhlsbüttel (1929, KSA, KS 66) schaffen noch prägnantere neue Räume.

den Kontext erfolgt dabei auf unterschiedlichen Ebenen, so unter anderem über die Einpassung in die Topographie, über den Bezug zur Landschaft oder aber auch über die Angleichung an die vorhandene oder in manchen Fällen erst planerisch vorgegebene Bebauungsstruktur. Die Einfügung in die Umgebung erfolgt bei Haus Michaelsen (190) zum einen über das Walmdach, das sich der abfallenden Bewegung des Geländes anpasst, und zum anderen über die Einpassung der vom Turm ausgehenden Terrasse direkt in das Gelände. Auf wesentlich unauffälligerer, pragmatischerer Art erfolgt die Anpassung an das Gelände zum Beispiel bei der Röntgenröhrenfabrik und bei der Wohnbebauung am Habichtsplatz (214); das Gelände wird hier nur unwesentlich präpariert, vielmehr ordnen sich die Gebäude und vor allem der sichtbare Teil des Kellergeschosses dem Geländeverlauf unter, was zu einer situativ angepassten Größe der Kellerfenster führt. Zur Einbettung in die umgebende Bebauungsstruktur dienen verschiedene Instrumente. Bei den Wohnblöcken am Habichtsplatz (304) erfolgt sie über typologische Anpassungen. Konkret wird die Bebauung der Blockränder nicht im klassischen Sinne, sondern mit einer typologisch unorthodoxen Großform umgesetzt; so entstand aus zwei zueinander geöffneten Blöcken und deren Verbindung über ein Bindeglied eine Klammerfigur, die nicht nur die Qualität der Höfe verbessert, sondern auch einen für das Quartier wertvollen, neuartigen Stadtraum fasst.⁶

Eine weitere Art der Einbettung erfolgt über die Anpassung an bereits existierende Maßstäblichkeiten sowie über die Unterordnung von Baukörper und Ge-

⁶ Als weitere Beispiele für die typologische Anpassung können der Wohnblock Heidburg (1927/28, zus. mit Elingius & Schramm, KSA, KS 26) u. der Wohnblock Raum (1927/28; KSA, KS 48), beide in Hamburg-Winterhude, aufgeführt werden. Bei der Heidburg fügen sich zwei geometrisch komplexere Blockränder zu einer Großform zusammen, so dass der zwischen den Blöcken entstehende Raum einen weiteren, halböffentlichen Außenraum bildet. In der Jarrestadt sind zwar die Ränder des quadratischen Grundstückes im klassischen Sinne bebaut, jedoch ist der Block nach Südosten hin geöffnet, sodass der geplante Grünzug durch den Block hindurchgehen kann. Der Eingang in den Hof ist entsprechend von zwei hohen Türmen flankiert.

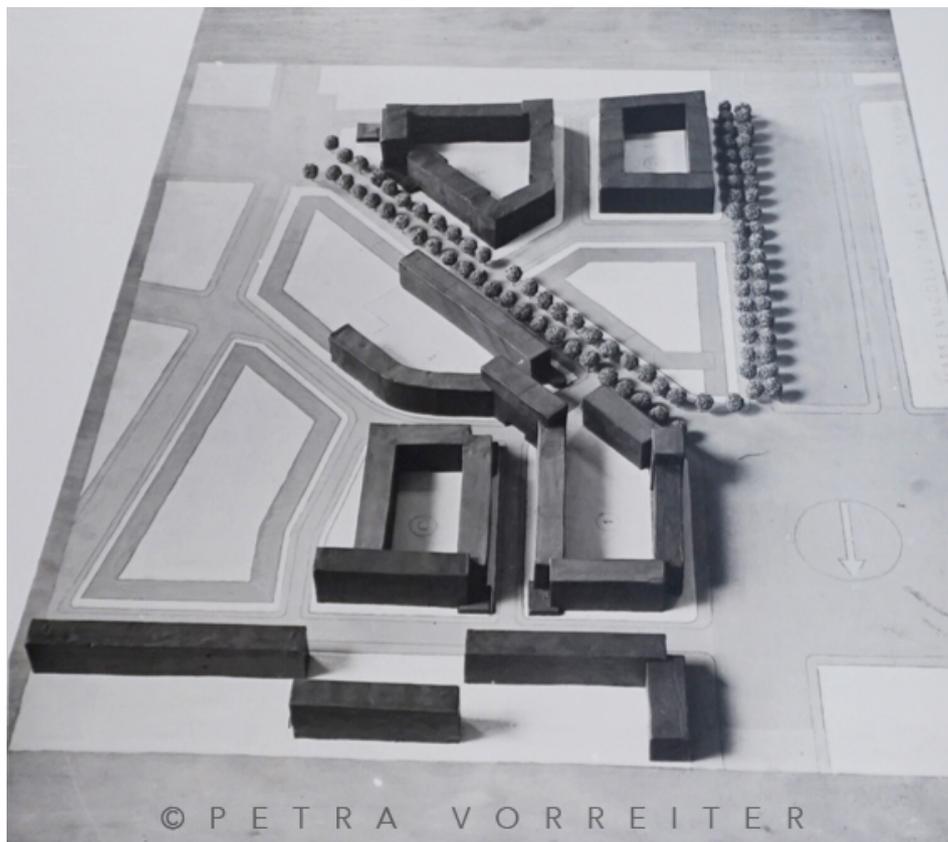


Abb. 76 Wohnblock Habichtsplatz/Habichtsstraße, Modell, ohne Datum

staltung an vorhandene Gegebenheiten.⁷ So nimmt die Fassade des Ausstellungsgebäudes für den Kunstverein (279) Bezug zum Sockelgeschoss der Nachbargebäude auf. Und auch bei der Gestaltung des Verwaltungsgebäudes in Bremen hätten angesichts des repräsentativen Anspruchs der Aufgabe durchaus andere Gestaltungsprämissen als die schlichte Blockrandbebauung gewählt werden können. In diesem Sinne ist auch die Anpassung an übliche oder in der Umgebung vorhandene Materialien zu sehen, wie sie zum Beispiel die Wahl der ortsüblichen Bauweise mit geschlammtem Backstein bei Haus Michaelen (194) oder die in Backstein ausgeführten Fassaden des Verwaltungsgebäudes der Röntgenröhrenfabrik (266) aufzeigen.⁸ Die Tankstelle Dapolin (294) integriert gar bereits vorhandene Elemente wie Mauern und Zäune in ihre Gestaltung mit ein.

Eine weitere Art der Einbettung findet über die Anpassung an ein übergeordnetes Ordnungsprinzip statt, das alte und neue Strukturen miteinander verbindet. Auf diese Weise funktioniert die starke Achse im Wettbewerbsentwurf für die Siedlung am Dulsberg (236), welche die Straßenzüge aus dem Bereich außerhalb des Planungsgebietes mit dem Hauptordnungselement des neuen Entwurfes verbindet. Die klare Ordnung des Straßenraums an der Habichtsstraße übernimmt eine ähnliche Funktion. Bei beiden Projekten übernimmt außerdem die Bepflanzung eine den Städtebau stark unterstützende Funktion.

Prägnante Betonungen

Bei wenigen Vorgaben durch den Kontext hat Schneider mit einer starken Form oder Setzung eine die Umgebung prägende Lösung angewendet, häufig mit ausdrucksstarken Großformen. In dieser Hinsicht bereits erwähnt wurden die Wohnblöcke am Habichtsplatz (206), aber auch das Verwaltungsgebäude für die Nordwolle (224) in Bremen besticht durch seine einfache und klare

⁷ Zur Maßstäblichkeit siehe auch S. 362f. in diesem Kapitel.

⁸ In den meisten Fällen der Großwohnbauten war allerdings der Klinker als Fassadenmaterial vorgegeben; seine Anwendung ist deshalb nicht einer persönlichen Entscheidung Schneiders zuzuschreiben.



Abb. 77 Röntgenröhrenfabrik, Blick nach Süden, ohne Datum

Form, ebenso die (nie vollendete) Gesamtanlage der Röntgenröhrenfabrik (260). Diese Großformen heben sich deutlich vom Kontext ab und setzen somit einen starken Akzent. Dies geschieht sowohl über die veränderte Maßstäblichkeit als auch über die meist betonte Einfachheit der Formen.⁹

Zudem hat Schneider an städtebaulich, landschaftlich oder auch nur funktional besonderen Stellen oft starke Betonungen in Form auffälliger Baukörper angewendet.¹⁰ So ist am Habichtsplatz (206) der Übergang zwischen Straße und Platz durch ein abgesetztes und höher ausgebildetes Volumen gekennzeichnet; beim Entwurf für das Dulsberg-Gelände (233) setzen die als „Dominanten“ bezeichneten Gebäude Akzente, die im Kontrast zur grundlegenden Ordnung stehen, da sie quer dazu und höher ausgebildet sind. Sie markieren den Rand der Bebauung und betonen diesen. Bei Haus Michaelsen (185) wird das Zentrum der Anlage mit dem schlichten, hohen Turm betont, der insbesondere auch aus der Ferne wahrgenommen wird.

Zur Hervorhebung bestimmter Stellen kommen mehrfach auch Spezialelemente, oft mit runden Formen, zum Einsatz. Bei der Wohnüberbauung am Habichtsplatz (208) signalisieren die abgerundeten Ladenelemente nicht nur den Eingang in den Innenhof, sondern vor allem auch die Ladennutzung.¹¹ Außerdem wird die städtebaulich wichtige Ecke zwischen Habichtsplatz und Habichtstraße (214) durch prägnante abgerundete sowie weiß verputzte Balkone betont.¹² Rund sind auch die Nottreppen der Röntgenröhrenfabrik (306), die nicht nur innerhalb der Fassade einen Rhythmus vorgeben und eine vertikale Betonung

⁹ Zu den Themen der Baukörper bzw. der Maßstäblichkeit siehe S. 309–321 u. S. 362f. in diesem Kapitel.

¹⁰ Zum Thema der Betonung siehe S. 305–308 in diesem Kapitel.

¹¹ Auf die gleiche Weise werden auch bei den Etagenwohnhäusern am Bahrenfelder Marktplatz in Hamburg-Bahrenfeld (1928/29, zus. mit Karl Zöllner, KSA, KS 117) abgerundete Ladenlokale angewendet.

¹² Sich weiß vom Klinker absetzende Balkone im Sinne von Akzenten kommen auch beim Wohnblock Heidburg (1927/28, zus. mit Elingius & Schramm, KSA, KS 26) in Hamburg-Winterhude und bei den im selben Stadtteil liegenden Etagenwohnhäusern Rationell (1928–31, KSA, KS 80) vor. Bei der in Putz ausgeführten Großwohnanlage für die Deutsche Wohnungsbau-gesellschaft D.W.G. in Hamburg-Harburg (1929/30, Farbgestaltung von Hinrich Groth, KSA, KS 82) heben sich die Balkone mit einer starken Farbigkeit vom weißen Putz der Bauten ab.

bewirken, sondern sich auch farblich von der Fassade des Fabrikgebäudes absetzen und somit fast schon einen dekorativen Charakter annehmen. Bei den Einzelwohnhäusern setzte Schneider mehrfach bei den Gesellschaftsräumen wie Musik- oder Wohnzimmern runde Formen ein, die über eine gebogene Glasscheibe großflächig verglast waren, so auch bei Haus Michaelsen (192).¹³

Die von Schneider eingesetzten Betonungen setzen nicht nur gestalterische Akzente und wirken so der Monotonie von Großprojekten entgegen, vielmehr schaffen sie Hierarchien innerhalb des Stadt- und Landschaftsgefüges wie auch innerhalb der Bauprojekte selbst. Diese Hierarchien entstehen durch die Ausdifferenzierung verschiedener Bereiche, die in bestimmter Art zueinander in Beziehung gesetzt werden. Schneider setzt sie häufig in ausgeprägter Weise ein. Auf städtebaulicher Ebene bilden sie damit halböffentliche Zwischenzonen wie bei den Wohnblöcken am Habichtsplatz und bei der Planung für den Dulsberg. Sie bilden eine Mittelstufe zwischen privatem Außenraum und öffentlichem Straßenraum, tragen somit zur Diversifizierung der Stadträume bei. Damit greift Schneider in die Organisation des Stadtgefüges ein und verankert seine Entwürfe umso stärker in der Umgebung.

Muster der städtebaulichen und landschaftsräumlichen Einordnung

In Hinblick auf die Lage und die Art der Bauaufgabe gilt bezüglich der städtebaulichen und landschaftsräumlichen Einordnung von Schneiders Entwürfen, dass der Einbegradsgrad bei zentral in der Stadt gelegenen Bauten generell höher ist als bei solchen an der Peripherie, was mit den Vorgaben aus dem bereits vorhandenen Kontext zusammenhängt. Die Einbettung ist bei starken Kontexten höher als in neutralen Umgebungen – in diesem Sinne erklärt sich auch die starke Einbettung von Haus Michaelsen trotz der Lage im Umland. Die Anpassung an das Umfeld ist bei öffentlichen Bauaufgaben tendenziell größer als bei privaten; dies ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass die privaten Bauten meist freistehend und mit ausreichend Abstand zu den Nachbargebäu-

¹³ Weitere Beispiele dafür sind das Haus Römer in Hamburg-Othmarschen (1927/28, KSA, KS 36) und das Landhaus mit halbkreisförmigem Wohnraum (o. O., 1931, KSA, KS 72).

den errichtet wurden.¹⁴ Prägnante Betonungen finden sich bei zahlreichen der großzügigen Privathäuser, aber auch an städtebaulich relevanten Punkten wie zum Beispiel bei Platzsituationen. Schneiders Bauten und Projekte sind dadurch in der jeweiligen Umgebung verankert und schaffen gleichzeitig eine starke, eigenständige Identität. Die Entwürfe fügen sich in das bestehende Stadt- oder Landschaftsgefüge ein, weben es auf eigene Art weiter und prägen es somit maßgeblich. Daraus ergibt sich eine starke Einbindung und aufgrund ausdifferenzierter Außenräume eine Präzisierung und schließlich eine Aufwertung der gesamträumlichen Situation.

6.1.2 Ausbildung des Baukörpers

Die eingehende Betrachtung der von Schneider entworfenen Baukörper befasst sich mit deren Form sowie deren Wirkung auf die unmittelbare Umgebung. Außerdem geht der folgende Abschnitt auch auf die Anwendung massiver und aufgelöster Strukturen ein. Schneiders Bauten und Entwürfe weisen fast immer eine ausgeprägte Körperlichkeit auf, die Ruhe, Schwere und damit auch einen statischen Ausdruck vermittelt. Erreicht wird diese Art der Körperlichkeit zum einen über die Form der Baukörper sowie den Grad ihrer Geschlossenheit beziehungsweise ihrer Öffnung, zum anderen über ihre materielle und konstruktive, bauliche Ausbildung. Im Allgemeinen verwendet Schneider für seine Entwürfe eher geschlossene, geometrisch einfache Baukörper.¹⁵ Als augenfälligste Beispiele seien hierfür die kleinen schlicht quaderförmigen Einfamilienhäuser wie Haus Ridder (276) genannt,¹⁶ doch auch Entwürfe für andere Bauaufgaben wie das Verwaltungsgebäude für die Wollkämmerei in Bremen (221) weisen einfache geometrische Grundformen auf, in diesem Fall ein Trapez. Oft verwendete der Architekt als Grundform schlichte Quader; in gewissen Fällen, meist bei

¹⁴ Eine Ausnahme bilden hierbei repräsentative Bauaufgaben, da ihrem Repräsentationsanspruch oft mit Betonungen entsprochen wird. Als gutes Beispiel hierfür dienen die Entwürfe für die Hamburger Kammerspiele, die mit ihren teils ausladenden runden Formen ein starkes Zeichen im Stadtgefüge von Hamburg-Rotherbaum gesetzt hätten (1927–31, zus. mit Block & Hochfeld, KSA, KS 29).

¹⁵ Siehe auch S. 354 in diesem Kapitel.

¹⁶ Ähnlich konzipiert sind unter anderem auch die projektierten Häuser für die Wobag in Hamburg-Ohlstedt (1926, KSA, KS 9) u. Haus Blunck in Hamburg-Rissen (1928, KSA, KS 37).

Einzelwohnhäusern (192) oder Läden der Großwohnprojekte (201), treten wie bereits erwähnt auch runde Formen, genauer Halbkreise in Erscheinung.¹⁷

Bei größeren Bauaufgaben oder bei Bedarf nach einer raumfassenden Komposition setzen sich die Baukörper oft aus mehreren – ebenfalls einfachen – geometrischen Grundkörpern zusammen, so zum Beispiel die Röntgenröhrenfabrik (257).¹⁸ Auf die gleiche Weise fügte Schneider bei städtebaulichen Planungsaufgaben aus einzelnen geometrischen Grundformen einen zusammenhängenden Baukomplex beziehungsweise Bebauungsplan zusammen, der trotz der Addition einzelner Elemente stark als Einheit wirkt. Im Falle des Entwurfs für das Dulsberg-Gelände (233) erfolgt die Gewichtung in der Baumasse – und damit auch ein Anschluss an die Umgebung – über Differenzierungen in der Höhe, konkret über die Anordnung niedrigerer, meist quaderförmiger und kompakter gestalteter Elemente am Ende der Zeilen oder über die überhöhten Klammern, welche die einzelnen Wohnzeilen miteinander verbinden.

Die Zusammenfügung einfacher Grundkörper zu einem größeren Ganzen erfolgt auf zweierlei Weise. Entweder findet eine Addition der Einzelkörper statt, oft auch über die Verwendung von Verbindungselementen wie zum Beispiel der großflächig verglasten Passerelle (268) in der Röntgenröhrenfabrik oder dem schmalen Ausstellungssaal im Nordwolle-Entwurf (224). Oder – und dies tritt in der Mehrzahl der Fälle auf – es kommt zu einer Durchdringung der einfachen Körper und dadurch zu einem komplexeren Baukörper, dessen ursprüngliche Bestandteile, die einfachen geometrischen Körper, jedoch weiterhin ablesbar sind. Als Beispiele seien hierfür das Fabrikgebäude der Röntgenröhrenfabrik

¹⁷ Das eigene Wohnhaus von Schneider in Hamburg-Bahrenfeld zeigt auf, wie die Form des Quaders über einen Rahmen nachgezeichnet wird, auch wenn der eigentliche Baukörper aus baurechtlichen Gründen im Bereich des Dachgeschosses zurückspringen muss (1928, KSA, KS 40). Einige Wohnhäuser haben zugunsten der Einbettung in die Umgebung eine etwas komplexere, aber immer noch klare Form; so besteht das Haus Werner in Hamburg-Fuhlsbüttel (1929, KSA, KS 66) aus zwei im Grundriss ineinander geschobenen Quadraten.

¹⁸ Weitere Beispiele hierfür sind das Projekt für die Keramische Fabrik Meimerstorf in Hamburg-Wandsbek (1925, KSA, KS 95) u. der Wettbewerbsentwurf für die Mittelschule in Hamburg-Niendorf (1926, KSA, KS 8).

(260) oder die Verbindungsbügel beim Entwurf für das Dulsberg-Gelände (233) genannt.¹⁹

Neben der klaren Form fällt bei der Betrachtung von Schneiders Baukörpern auch deren tendenziell geschlossener Charakter auf. Dieser beruht zum einen auf der oft massiven Konzeption der Entwürfe, die der Architekt insbesondere bei seinen Wohnbauten fast durchgehend eingesetzt hat.²⁰ Die Häuser Michael- sen (194), Ridder (271) und zu Teilen Müller-Drenkberg (252), aber auch Großwohnbauten wie diejenigen am Habichtsplatz belegen dies. Dabei ist es nicht nur die massive Bauweise, die den Eindruck der Abgrenzung erzeugt, sondern vor allem auch die Großflächigkeit der geschlossenen Wandpartien. Dass diese bewusst gestaltet und proportioniert sind sowie als starker Kontrast zu den Öffnungen eingesetzt werden, erweist sich mehrfach. So werden beim Wohnblock am Habichtsplatz zum Beispiel die Fenster in der nach Norden weisenden Stirnfront am Wittenkamp so nah zum Nachbargebäude gerückt, dass eine möglichst große zusammenhängende Wandfläche entsteht und die Körperlichkeit des Baus zusätzlich betont wird.

Während Schneider bei privateren Bauaufgaben grundsätzlich auf massive und geschlossene Baukörper setzte,²¹ sind bei öffentlichen beziehungsweise halböffentlichen Bauten auch strukturelle Lösungen anzufinden. Bei der ersten Gruppe dieser Entwürfe, zu der auch der Umbau für den Kunstverein (279) gehört, vermittelt zwar der große Anteil an geschlossenen Wandflächen einen massiven Eindruck, die auffallenden und breiten Bandfenster verweisen jedoch auf eine

¹⁹ Im gleichen Sinne sind Haus Goebel in Hamburg-Blankenese (1925/26, KSA, KS 24), Haus Römer in Hamburg-Othmarschen (1927/28, KSA, KS 36) u. Haus Werner in Hamburg-Fuhlsbüttel (1929, KSA, KS 66) entworfen.

²⁰ Eine massive Bauweise war bei vielen Großwohnbauten vorgegeben; aber auch bei den Einzelhäusern hat sich Schneider von sich aus meist für eine massive Bauweise entschieden.

²¹ Eine Ausnahme bilden hier die Etagenhäuser Rationell am Rande der Jarrestadt in Hamburg-Winterhude (1928–31, KSA, KS 80); gefördert von der Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen (RFG) dienten diese Bauten der Überprüfung neuer Bauweisen und waren daher zumindest teilweise in Skelettbauweise ausgeführt.



Abb. 78 Wohnblock Habichtsplatz, Ansicht aus Nordwest, ohne Datum

(zumindest teilweise) strukturelle Lösung.²² Die zweite Gruppe von Entwürfen zeigt die Skelettstruktur auf den ersten Blick, so unter anderem die Röntgenröhrenfabrik (257) mit ihrer aus betrieblichen Gründen außenliegenden Tragsstruktur.²³ Bei den strukturellen Lösungen fallen die Einfachheit und Klarheit der verwendeten Formen sowie deren bis auf wenige Ausnahmen regelmäßige Gestaltung auf. Die Formen sind – im Gegensatz zu vielen massiven Bauten – nicht aufgebrochen, um trotz der Auflösung der Wände eine klare Abgrenzung der Baukörper zum Außenraum hin zu erhalten. Das Verwaltungsgebäude für den Nordwolle-Konzern (228) gehört schließlich zur dritten Gruppe, die zwar vermeintliche Bandfenster aufweist, die jedoch in Wirklichkeit aus einer Reihe von hochformatigen Fenstern bestehen; hier übernehmen nicht hinter der Fassade liegende Stützen, sondern die schmalen Pfeiler in der Fassade die Tragfunktion.²⁴

Bewusste Auflösung des Baukörpers

Als Kontrast zum meist eher geschlossenen Charakter der Baukörper wird in zahlreichen Fällen eine ganz bewusste Aufbrechung des Volumens – oder eine Andeutung davon – angewendet, die auf dreierlei Weise aufzufinden ist. Vor allem auf städtebaulicher Ebene wirksam ist die erste Variante; hier betont eine negative Ausbildung der Ecke, also eine volumetrische Auslassung, die im Entwurf hervorzuhebende Stelle und damit auch die Körperlichkeit des Bauvolumens. Beim Habichtsplatz (312) findet sich diese Situation beidseits der

²² Weitere Beispiele für diese Entwurfsgruppe sind die Keramische Fabrik Meimerstorf in Hamburg-Wandsbek (1923/24, KSA, KS 13), aber auch Wettbewerbsbeiträge für die Telefonfabrik Fuld in Frankfurt/Main (1929/30, KSA, KS 65) u. die Fassadengestaltung für die Deutsche Allgemeine Zeitung in Berlin (1924, KSA, KS 86).

²³ Auch die Entwürfe für eine nicht lokalisierbare Bürohausstudie (1922, KSA, KS 88), für den Wettbewerb zum Verwaltungsgebäude der Provinzial-, Lebens-, Unfall- und Haftpflicht-Versicherungsanstalt in Kiel (1928, KSA, KS 60), für den Wettbewerb zum Messehaus in Hamburg-Altstadt (1924/25, KSA, KS 2) sowie für ein ebenfalls nicht genauer spezifiziertes Büro- und Geschäftsgebäude (o. D., KSA, KS 153) gehören zu dieser Gruppe. Insbesondere letzterer weist eine komplett aufgelöste Skelettstruktur mit einer vorgehängten Glasfassade auf, die einen hohen Abstraktionsgrad besitzt.

²⁴ Ähnlich verhält es sich beim Wettbewerbsentwurf für den Börsenhof in Königsberg/Kaliningrad (1922, KSA, KS 55).



Abb. 79 Haus Michaelson, Ansicht aus Südost, ohne Datum (1924)

Fassade am Wittenkamp wieder, wo die Ecke auf der einen Seite nicht und auf der anderen nur mit einem eingeschossigen Ladenlokal besetzt ist.²⁵

Als zweites und von Schneider häufig eingesetztes Mittel zum Aufbrechen des Baukörpers dient die Öffnung der Gebäudeecken mittels Übereckfenstern – eine Anordnung, die bereits früh im Werk Schneiders anzufinden ist.²⁶ Zum einen bewirkt der Materialwechsel von Mauerwerk zu Glas bereits an sich eine körperliche Öffnung. Zum anderen formt die Fensterkonstruktion von außen gesehen zwar jeweils eine Ecke, generiert aber durch einen in den meisten Fällen auftretenden Rücksprung eine negative Ecke wie bei Haus Michaelsen (314) oder am Habichtsplatz (208) und manchmal – über einen weiteren Vorsprung innerhalb des Rücksprungs – gar eine negativ-positive Ecke wie bei Haus Müller-Drenkberg (340).²⁷ In anderer Form kommt die Öffnung des Baukörpers über Eckfenster auch bei der Röntgenröhrenfabrik (264) sowie im Entwurf für das Dulsberg-Gelände (233) vor. Bei letzterem Entwurf findet die Öffnung der Ecken nicht im Gebäude selbst, sondern auf der Ebene des Baublocks statt; hier sind die Außenräume jeweils in einem Eckbereich nur durch ein eingeschossiges Volumen abgegrenzt, sodass in den oberen Geschossen eine Öffnung in der Diagonalen stattfindet.

Schließlich findet als dritte Variante das Aufbrechen der Baukörper durch die Anfügung halbrunder und großflächig verglaste Elemente statt. Beim gediegeneren Einzelwohnhaus Michaelsen (192) kennzeichnet der Bereich mit der gebogenen Panoramascheibe den Bereich des gesellschaftlichen Zusammenkom-

²⁵ Ähnlich ist Schneider bei seinem siegreichen, aber nicht in dieser Form ausgeführten Entwurf „Raum“ für den Wettbewerb Kleinwohnungsbau Jarrestraße in Hamburg-Winterhude (1926, KSA, KS 7) vorgegangen, wobei hier die Ecken in den oberen Geschossen wirklich geöffnet sind.

²⁶ Sie kommt bereits – wenn auch noch in etwas anderer Form – beim Haus Schluck in Hamburg-Volksdorf (1921/22, KSA, KS 77) u. bei den Häusern der Arbeitersiedlung Wieman in Neumünster (1921/22, KSA, KS 12) u. somit in zweien der ersten realisierten Projekte Schneiders vor. Bei Haus Jordan in Großhansdorf (1922/23, KSA, KS 83) sind hochformatige Fenster um die Ecke herum platziert, es handelt sich jedoch nicht um ein Eckfenster.

²⁷ Auch bei Haus Bauer in Hamburg-Wohldorf (1925–28, KSA, KS 38) ist eine positiv-negative Ecke anzufinden; siehe entsprechende Detailzeichnung in *BM 29* (1931), H. 10, T. 108. Zur negativen bzw. positiv-negativen Ecke bei Schneider u. Mies van der Rohe siehe Nerdinger, „Karl Schneider“, 1992, S. 47–52, hier S. 48; Koch, „Versuche“, 1992, S. 56–73, hier S. 59 u. 73 [Abb.]. Zur Inspiration für dieses Motiv siehe Kap. 7.2.2, S. 394.

mens, das Wohnzimmer.²⁸ Ähnlich, wenn auch auf anderer Ebene, sind bei den Großwohnblöcken am Habichtsplatz (201) in den abgerundeten und verglasten Volumen die Läden und somit auch ein Ort der sozialen Begegnung anzufinden. Zum einen wird bei all diesen Beispielen die Ecke des Baukörpers durch eine Rundung ersetzt, was die Körperlichkeit an sich aufbricht. Zum anderen tritt in den Rundungen eine großflächige, teils sogar raumhohe Verglasung auf, die in starkem Kontrast zur Massivität des restlichen Gebäudes steht. Und schließlich findet über diese halbrunden, verglasten Elemente eine Verwebung von Innen- und Außenraum auf visueller Ebene statt, da sich Wohnraum und Umgebung über die Verglasung zueinander öffnen. Bei Haus Michaelen (196) wird über das Panoramafenster der Blick elbaufwärts gegen Osten geöffnet und damit dem Raum eine deutliche Ausrichtung gegeben.

Abschluss und Durchdringung des Baukörpers

Das Dach und dessen Ausbildung spielen bei den sehr körperlichen und in ihrer Form klaren Bauten Schneiders eine große Rolle. Bei vielen seiner Entwürfe hat der Architekt sich für ein Flachdach entschieden, das als solches kaum wahrnehmbar ist und sich komplett als Teil des Baukörpers in diesen integriert. Dies gilt beispielsweise für das Turmdach bei Haus Michaelen (314) sowie für die Wohnbauten am Habichtsplatz (201), wobei jedoch bei letzterem kein Flachdach im eigentlichen Sinne, sondern ein sehr flaches Walmdach ausgeführt ist.

Wenn das Dach nicht in das Volumen integriert werden soll, ist es ziemlich deutlich artikuliert und zwar über Dachüberstände. So zum Beispiel bindet beim Fabrikbau der Röntgenröhrenfabrik (257) die betonte Horizontale der Dachkanten die unterschiedlichen Elemente des Hauses zusammen. Beim Entwurf für das Verwaltungsgebäude der Nordwolle in Bremen (230) wird mit der moderaten Auskragung der Dachrand und damit auch die Horizontale betont; der

²⁸ Als weiteres Beispiel kann hier auch das Haus Römer in Hamburg-Othmarschen (1927/28, KSA, KS 36) aufgeführt werden. Anders verhält es sich bei Haus Lehmann in Hamburg-Duvenstedt (1929/30, KSA, KS 68): Wohl aus Gründen der Ausrichtung ist hier der gegen Nordosten ausgerichtete Scheitel der Rundung nicht in Glas aufgelöst, sondern gemauert. Dafür sind jeweils seitlich lange Bandfenster angebracht.

Dachrand nimmt außerdem einen Bezug zur horizontalen Profilierung in der Fassade auf. Auch bei den mit einem Walmdach versehenen Bauten – so unter anderem bei Haus Michaelsen (194) – hebt sich dieses sowohl durch seine stark andersfarbige Bedeckung als auch über einen Überstand auf der Schmalseite vom quaderförmigen Baukörper ab.²⁹

Der Aufgabe und ihren ganz unterschiedlichen Funktionen geschuldet besteht die Tankstelle Dapolin (318) aus einem großen mit Stützen zu einem Rahmen verbundenen Dachelement und einem würfelförmigen Baukörper für die Kasse sowie die dazugehörigen Funktionen. Die einzelnen Elemente der Tankstelle sind auf das Wesentliche reduziert und sehr schlicht ausgebildet; trotzdem ist vor allem der Dachrahmen sehr prägnant ausgebildet, wodurch ihm auch in seiner räumlichen Durchlässigkeit eine gewisse Körperlichkeit eigen ist.³⁰ Dazu trägt auch die abschließende Wand beziehungsweise das ausgefachte Rahmenfeld gegen Süden bei.

So klar und in sich geschlossen die meisten der von Schneider entworfenen Baukörper scheinen, so kommt es doch in einigen Fällen zu einer Durchdringung der Volumen durch linear wirkende Elemente. Es sind dies jeweils Mauerscheiben, die meist einseitig aus dem Baukörper herausragen. Bereits bei Haus Michaelsen (190) sind die Kamine in einer solchen Mauerscheibe untergebracht, die jedoch nur im Dachbereich als eigenes Element wahrzunehmen ist.³¹

²⁹ Ebenfalls einen Dachüberstand auf der Schmalseite weist das Haus Bührmann in Hamburg-Othmarschen (1932/33, KSA, KS 76) auf. Das Dach des in Hamburg-Winterhude realisierten Hauses Praesent (1932, KSA, KS 78) hingegen schließt mehr oder weniger bündig mit den Wandflächen ab.

³⁰ Auch bei der Turnhalle in Hamburg-Farmsen (1926–28, KSA, KS 45) entsteht über die Auskragung des Daches auf der Frontseite ein als solcher gefasst wirkender Außenraum.

³¹ Das nie ganz vollendete Haus Lehmann in Hamburg-Duvenstedt (1929/30, KSA, KS 68) weist gleich zwei aus dem Hauptvolumen herausragende Mauerscheiben auf; die eine markiert den Übergang zwischen rechtwinkligem Baukörper u. dem abgerundeten Volumen, die andere liegt im Bereich des Eingangs u. zeichnet in Abgrenzung zum Annex des Eingangs das Hauptvolumen nach. Scheibenelemente weist vor allem auch das in den USA entstandene Werk Schneiders auf, so das Haus Morgan in Mount Prospect/Illinois (1940 o. 1941, zus. mit einem ortsansässigen Architekten/Bauunternehmer, KSA, KS 415) mit der prägnanten Kaminscheibe oder die Kaufhaus-Entwürfe für Sears, Roebuck & Co., bei denen die Scheibe vor allem auch den Schriftzug trägt (z. B. Systemstudien E, X und P (o. O., o. D. (zwischen 1942–45), KSA, KS 373, 366, 368).



Abb. 80 Tankstelle Dapolin, Ansicht aus Norden, ohne Datum

Auf ganz andere Art und Weise werden die nach Nordosten gehenden Fassaden der Wohnblöcke am Habichtsplatz und an der Habichtstraße (212) von Scheibenelementen durchstoßen. Hier sind es die den Balkon definierenden Mauern, die über die Fassadenebene hinaustreten und so als eigenständige Elemente sichtbar werden. Sie strukturieren die Fassade und geben ihr einen Rhythmus.

Muster der baukörperlichen Ausbildung

Verallgemeinernd kann aus der Analyse der Einzelfälle gefolgert werden, dass die Entscheidung für eine geschlossene und massive oder eine offenere und strukturelle Ausbildung von Schneiders Baukörpern weniger mit der Lage des Projektes als mit seinem Öffentlichkeitsgrad zusammenhängt. So sind die Baukörper für private Nutzungen grundsätzlich massiv ausgebildet, bei öffentlichen Funktionen kommen eher strukturelle Lösungen zum Einsatz. Bei geschlossenen, privat genutzten Baukörpern wird vielfach bei Räumen mit einer öffentlicheren Funktion (Wohn- oder Musikzimmer) die Ecke aufgebrochen und somit ein Bezug zum Außenraum geschaffen. Dies erfolgt über Eckfenster, gerundete und großflächige Glasflächen oder sogenannte „Schaufenster-Bereiche“ mit einem Wechsel in eine strukturelle Bauweise. Die massiven Baukörper können ganz schlicht als geometrische Grundform oder als komplexe Komposition einfacher Bauformen auftreten. Bei öffentlicheren Bauaufgaben fällt die Wahl meist auf strukturelle und als solche regelmäßig gestaltete Lösungen, die auf einfachen geometrischen Grundformen aufgebaut und oft in ihrer Gestaltung abstrakt gehalten sind, wodurch sie wiederum stark als Körper wirken.

Auffallend ist, dass der Architekt im Vergleich zu vielen seiner Zeitgenossen weniger auf eine Auflösung des Volumens oder die Betonung der Horizontalen bedacht war, sondern den Baukörper als solchen betont. Aus dieser Vorgehensweise ergibt sich eine eher statische, ruhige und geschlossene Wirkung der Entwürfe, ohne dass der Baukörper schwer erscheint. Im Zusammenhang mit der bereits beschriebenen Einbettung beziehungsweise der identitätsstiftenden Betonungen sowie der bewussten Öffnung der Volumen an ausgewählten Punk-



Abb. 81 Kunstausstellungsgebäude, Ausstellungsraum im 2. Obergeschoss, ohne Datum

ten nehmen die Baukörper trotz ihres eher introvertierten Charakters einen starken und oft prägenden Bezug zum Umfeld auf.

6.1.3 Raumkonzeption

Die Erläuterung der Raumkonzeptionen Schneiders befasst sich vorrangig mit der Gestaltung der Innenräume, aber auch mit den durch Bauten gefassten Außenräumen. Sie legt die Beschaffenheit der Räume hinsichtlich des Grades ihrer Fassung oder Öffnung sowie bezüglich ihrer Form und Ausrichtung dar. Außerdem wird in diesem Zusammenhang auch kurz das Thema der Raumfarben angeschnitten.³² Allgemein sind die von Karl Schneider entworfenen Räume klar definiert und in sich eher geschlossen. Dies kann bis zu einem gewissen Grad auf die bereits erwähnte prägnante Körperlichkeit der Bauvolumen sowie auf die häufige Verwendung einer massiven Bauweise zurückgeführt werden. Es wäre jedoch zu simpel, die Raumkonzeption ausschließlich mit äußeren Bedingungen zu begründen; vielmehr zeigt die eingehende Untersuchung der Räume auf, dass Schneider diese sehr bewusst gestaltet hat.

Die von Schneider entworfenen Räume sind in ihrer Form oft schlicht und bauen auf quadratischen, rechteckigen oder halbrunden Formen im Grundriss auf. Diese einfachen geometrischen Grundformen machen den Raum leicht fassbar und auch seine Begrenzung an Orten spürbar, die ausnahmsweise aufgebrochen sind. Bezüglich des Außenbereichs seien an dieser Stelle der Lageplan für das Dulsberg-Gelände (233) mit seinen im Erdgeschoss gefassten, in den oberen Etagen jedoch geöffneten länglichen Freiräumen und der durch Fabrikbau, Passerelle und Verwaltungsgebäude eingegrenzte Innenhof der Röntgenröhrenfabrik (260) genannt. Bei den Innenräumen mag die einfache Form bei den Kleinwohnungsprojekten auf der Hand liegen, bei den Entwürfen für das Ausstel-

³² Das Thema der Farbe in Schneiders Werk kann zum jetzigen Zeitpunkt mangels breiter angelegter Untersuchungen nicht profund behandelt werden. Eine erste Annäherung an das Thema u. die Präsentation des derzeitigen Forschungsstands erfolgte anlässlich des von der Karl Schneider Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Hamburger Denkmalschutzamt veranstalteten Symposiums *Farbe in der Architektur – Karl Schneider in Hamburg*, das am 4. und 5. Mai 2019 in Hamburg abgehalten wurde; siehe Denkmalschutzamt der Freien und Hansestadt Hamburg/Karl Schneider Gesellschaft 2020.

lungsgebäude des Kunstvereins (320) oder auch für die großzügigen Einzelhäuser wie Müller-Drenkberg (250) fällt sie jedoch auf. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Schneider in seinen Innenräumen auf Höhensprünge sowohl im Boden als auch in der Decke verzichtete. Bei den untersuchten Wohnhäusern gibt es kein Beispiel, bei dem im Inneren des Hauses abgesehen von der Haupteingangsfläche Stufen eingebaut sind. Einzig beim Verwaltungsgebäude in Bremen (224) und beim Ausstellungsgebäude für den Kunstverein (284) sind Niveauunterschiede auszumachen; sie sind jedoch im Bereich des Hauseingangs sowie des Übergangs zwischen Altbau und Neubau angesiedelt. In der Gestaltung der Außenräume hingegen sind mehrfach Niveauunterschiede anzutreffen; sie bewirken eine räumliche Differenzierung und Abgrenzung ohne Einsatz von Bauvolumen. Auf diese Weise hebt sich die Terrasse bei Haus Ridder (271) deutlich vom Garten ab, ebenso ist der Garten von Haus Müller-Drenkberg (248) mit seinen verschiedenen Niveaus in diesem Sinne gestaltet.

Neben dem Einsatz von einfachen Grundkörpern führen noch weitere grundlegende Entwurfsvorgaben zur klaren Form von Schneiders Räumen. Auf einer größeren Maßstabsebene zeigt sich dies vor allem in der fast durchgängig auftretenden Rechtwinkligkeit der Anlagen. Sowohl die Bauten der Röntgenröhrenfabrik (262) und der Planung für das Dulsberg-Gelände (236) als auch die einzelnen Baukörper des Hauses Michaelsen (Mauern, Wohnhaus, Nebenhaus, 198) sind zueinander rechtwinklig angeordnet. Einzig die Bauten am Habichtsplatz (204) nehmen die polygonale Form des Grundstückes auf. In kleinerem Maßstab kommen verschiedene Ordnungsmittel zur Anwendung, auf die an anderer Stelle weiter eingegangen wird:³³ So zum Beispiel hat der Maschinenraum der Röntgenröhrenfabrik (262) die Form eines Quadrates, eine Figur, die bei diesem Bau – wie auch bei den Wohnblöcken am Habichtsplatz (210, versteckt), beim Kunstverein (284), bei der Tankstelle Dapolin (294), bei Haus Ridder (272, 274) und Haus Michaelsen (192) – im Grundriss wie auch in den Schnitten mehrfach auftaucht. Bei Haus Müller-Drenkberg (250) ist die Eingangshalle im

³³ Zu den gestalterischen Ordnungsmitteln siehe S. 353–360 in diesem Kapitel.

Verhältnis eins zu zwei und somit auf einem ganzzahligen Verhältnis aufgebaut; ganzzahlige Proportionen sind bei Schneiders Entwürfen mehrfach anzufinden. Allgemein fällt auf, dass die Räume so ausgelegt sind, dass sie in ihrer Form ausgeglichen sind, also weder zu länglich noch zu breit wirken. Die ausgewogene Proportionierung bewirkt auch bei engen Verhältnissen einen möglichst großzügigen Raumeindruck. Ebenfalls bei Haus Müller-Drenkberg, aber auch in der Röntgenröhrenfabrik, zeigen sich in den Plänen zahlreiche Bezüge beziehungsweise Bezugslinien auf – Schneider hat dieses Mittel also nicht nur für die Gestaltung der Fassaden, sondern auch der Grundrisse und Schnitte, hier konkret bei Haus Müller-Drenkberg (250) für die im Zusammenhang mit dem Treppeneinde stehende Platzierung der Türe zum Zimmer des Herrn, benutzt. Und schließlich wendete der Architekt bereits im außenliegenden Eingangsbereich von Haus Michaelsen, aber auch bei den Blöcken am Habichtsplatz (201) und der Planung für den Dulsberg (236) sowie im Innenraum der Röntgenröhrenfabrik (262) in der Grundform symmetrische Anordnungen, manchmal aber auch leicht durchbrochene Symmetrien an.

In mehreren Fällen wird eine einfache Raumform um eine Erweiterung ergänzt. Zum einen kann die Erweiterung um einen rechteckigen Annex erfolgen; hier durchdringen sich zwei einfache Räume und bilden zusammen eine komplexere Raumfigur, wobei der Annex als solcher ablesbar bleibt. Bei Haus Ridder (274) ist das Herrenzimmer auf diese Weise um einen Eck-Erker erweitert, bei Haus Michaelsen (192) kann der Kaminraum als Erweiterung des langen Wohn- und Speiseraums betrachtet werden. Auch das Zusammenspiel des Kassenhauses und des Daches bei der Tankstelle Dapolin (296) kann auf diese Weise interpretiert werden, obwohl hier die unterschiedliche Durchlässigkeit der Räume die Verbindung nicht auf den ersten Blick nahe legt. Im Falle der Wohnungen für das Dulsberg-Gelände (328) bildet die durch einen Vorhang abtrennbare Küche ebenfalls einen räumlichen Annex zum Wohnzimmer. Mit Ausnahme von Haus Ridder bleibt der Hauptraum bei diesen Beispielen immer noch klar ablesbar und dominiert räumlich. Zum anderen sind mehrfach Raumerweiterungen an-



Abb. 82 Röntgenröhrenfabrik, Treppenhaus Haus B, ohne Datum

zufinden, bei denen der Raum und die Ergänzung zu einem neuen Ganzen verschmelzen. Die Erweiterung hat hier eine abgerundete Form und verlängert einen ursprünglich rechteckigen Raum. Bei Haus Michaelsen (192) wird der abgerundete Abschluss durch eine Verbreiterung des Raums und die asymmetrische Setzung der Öffnung zusätzlich stark beeinflusst, beim Laden im Wohnblock am Habichtsplatz (201) schließt die verglaste Rundung der Raum auf organische Weise ab.

Maßgeblich für die Qualität der Räume ist neben ihrer Form und Größe auch die Art ihrer Belichtung. Wie an anderer Stelle eingehender beschrieben wird, kam der optimierten Belichtung und Belüftung der Räume bei Schneider eine große Bedeutung zu.³⁴ So sind die von ihm konzipierten Räume fast ausnahmslos direkt belichtet und belüftet, in vielen Fällen findet dies über großflächige Verglasungen wie unter anderem beim Verwaltungsgebäude für den Nordwolle-Konzern (230) oder aber auch bei den Wohnungen für das Dulsberg-Gelände (240), beim Tagesraum in Haus Ridder (271) und bei den Wohnräumen in Haus Müller-Drenkberg (245), deren Fenster die ganze Zimmerbreite einnehmen. Zur Anordnung der Fenster in der Wandfläche kann keine verallgemeinernde Aussage getroffen werden, da diese von den individuellen Bedingungen abhängig ist. Es kommen folglich mittig zentrierte, leicht asymmetrische und komplett in die Ecke geschobene Anordnungen vor. Generell verfügen die Fenster über eine Brüstung, Innen- und Außenraum fließen also meist nicht direkt ineinander über. Bodentiefe Verglasungen sind eher selten anzufinden, so zum Beispiel im Bereich von Ausgängen und Treppenhäusern oder im Speisezimmer sowie Zimmer des Herrn beziehungsweise Tagesraum von Haus Müller-Drenkberg (245) und von Haus Ridder (271). Die großflächige Verglasung bei Haus Michaelsen (194) ist mit Ausnahme der Terrassentüre nicht bis zum Boden geführt,

³⁴ Siehe S. 335f. in diesem Kapitel.

auch im Erdgeschoss der Röntgenröhrenfabrik ist eine analog zu den Obergeschossen gestaltete Brüstung umgesetzt.³⁵

Die Anordnungen von Schneiders Räumen zueinander weisen zahlreiche Richtungswechsel in der Raumausrichtung auf, abgesehen von einzelnen Ausnahmen kommen sie bei beinahe allen analysierten Entwürfen vor; sie scheinen nicht nur aus funktionalen, sondern vor allem aus gestalterischen Gründen angewendet zu sein. Auf städtebaulicher Ebene finden die Richtungswechsel im Entwurf für das Dulsberg-Gelände (236) zwischen dem zentralen Achsenraum, den Hof- und Straßenräumen zwischen den Zeilen und schließlich den Dominanten am Grundstücksrand statt. Die Bebauung am Habichtsplatz (206) weist eine Richtungsänderung im Bereich der Hofeinfahrt auf, wo sich der längliche Hofraum mit dem quergestellten Durchfahrtsraum überkreuzt. Auf architektonischer Ebene zeigen sich die Richtungsänderungen besonders deutlich bei den quer gestellten Erschließungen in der Röntgenröhrenfabrik (262) und im Kunstverein (284) zwischen den ursprünglichen und den neu gestalteten Räumen; im Haus Michaelsen (192) erfolgt die Richtungsänderung über die Überlagerung des langen Wohn- und Speisezimmers sowie des rechtwinklig dazu angeordneten Kaminbereichs, im Haus Ridder (274) in Form der windmühlenartigen Anordnung der einzelnen Zimmer.³⁶ Durch die Richtungswechsel entstehen zum einen räumliche Überlagerungen und dadurch spannungsvolle Kompositionen, außerdem etabliert sich dadurch innerhalb der für sich jeweils schlicht gestalteten Räume eine gewisse Bewegung und Dynamik.

Öffnung des Raumes

Ebenfalls eine Bewegung, jedoch innerhalb der einzelnen Räume, bewirkt das bei Schneider häufig vorkommende Entwurfsmotiv des Eckfensters. Durch den

³⁵ Auch bei Schneiders eigenem Wohnhaus in Hamburg-Bahrenfeld (1928, KSA, KS 20) sind nur die Fenster im Bereich der Terrasse bis zum Boden geführt, obwohl die weiteren Wohnräume ebenfalls zum Garten hin liegen.

³⁶ Die windmühlenartige Anordnung der Grundrisse kommt bei einigen der kleineren Wohnhäuser vor, so u. a. bei Haus Werner in Hamburg-Fuhlsbüttel (1929, KSA, KS 66). Siehe dazu auch Kap. 7.2.2, S. 392f.

Einsatz eines Übereckfensters – wie es bereits bei Haus Michaelen (314), aber auch in den Wohnungen am Habichtsplatz (208) und bei Haus Müller-Drenkberg (250) anzufinden ist – wird der Raum in seiner Diagonalen geöffnet und betont.³⁷ Durch dieses Aufbrechen und die Lichtzuführung in der Diagonalen wird der Raum visuell erweitert und erfährt eine ganz eigene Ausrichtung. Gerade im Bereich der Kleinwohnungen führt dies zu einer enormen räumlichen Aufwertung. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass die Ecke nicht wirklich geöffnet ist, da der Eckpfosten des Fensters von innen her deutlich wahrzunehmen ist und den Raum als solches fasst.³⁸ Der Raum bleibt also trotz der Öffnung der Ecke in seiner Form erhalten und erfahrbar. Die Öffnung der Diagonalen kommt insbesondere bei in ihrer Form geschlossenen Räumen wie den Wohnräumen von Kleinwohnungen oder bei Einzelzimmern in den Einfamilienhäusern vor.

Abgesehen von den Räumen mit geöffneter Diagonale finden sich in Schneiders Entwürfen weitere räumlich offene beziehungsweise offenere Anordnungen. Zum einen sind dazu die Räume in den strukturellen Bauten zu nennen, die zum Beispiel im Falle der Röntgenröhrenfabrik (266) zwar durch dünne Trennwände in kleinere Einheiten unterteilt sind, jedoch über die Verglasung im oberen Bereich den Eindruck eines großen offenen Raumes aufrechterhalten. Ähnlich verhält es sich mit dem großen Ausstellungssaal im Kunstverein (338), der mittels speziell entwickelter Faltschirme flexibel eingeteilt werden kann. Da die Faltschirme nicht bis zur Decke reichen, bleibt der Raum trotz Unterteilung als eine Einheit erfahrbar. Zum anderen hat Schneider einige Wohnräume entworfen, die sich durch das Ineinander-Übergreifen einzelner Räume auszeichnen. In

³⁷ Bereits bei den frühesten von Schneider realisierten Bauten, der Arbeitersiedlung Wieman in Neumünster (1921/22, KSA, KS 12), dem Haus Schluck in Hamburg-Volksdorf (1921/22, KSA, KS 77) u. dem Umbau von Haus Eber in Hamburg-Blankenese (1921/22, KSA, KS 84), kommen die Eckfenster vor. Der Architekt hat sie in zahlreichen Projekten umgesetzt, so u. a. auch im Wohnblock Raum in Hamburg-Winterhude (1927/28, KSA, KS 48) oder im Haus Werner in Hamburg-Fuhlsbüttel (1929, KSA, KS 66).

³⁸ Bei Haus Müller-Drenkberg wird durch die Montage zweier Bretter vor der eigentlichen Rahmenebene eine in den Raum dringende Ecke generiert, bei den Wohnblöcken am Habichtsplatz bilden die Pfosten selbst den Raumabschluss; siehe Detailpläne, S. 340 in diesem Kapitel.

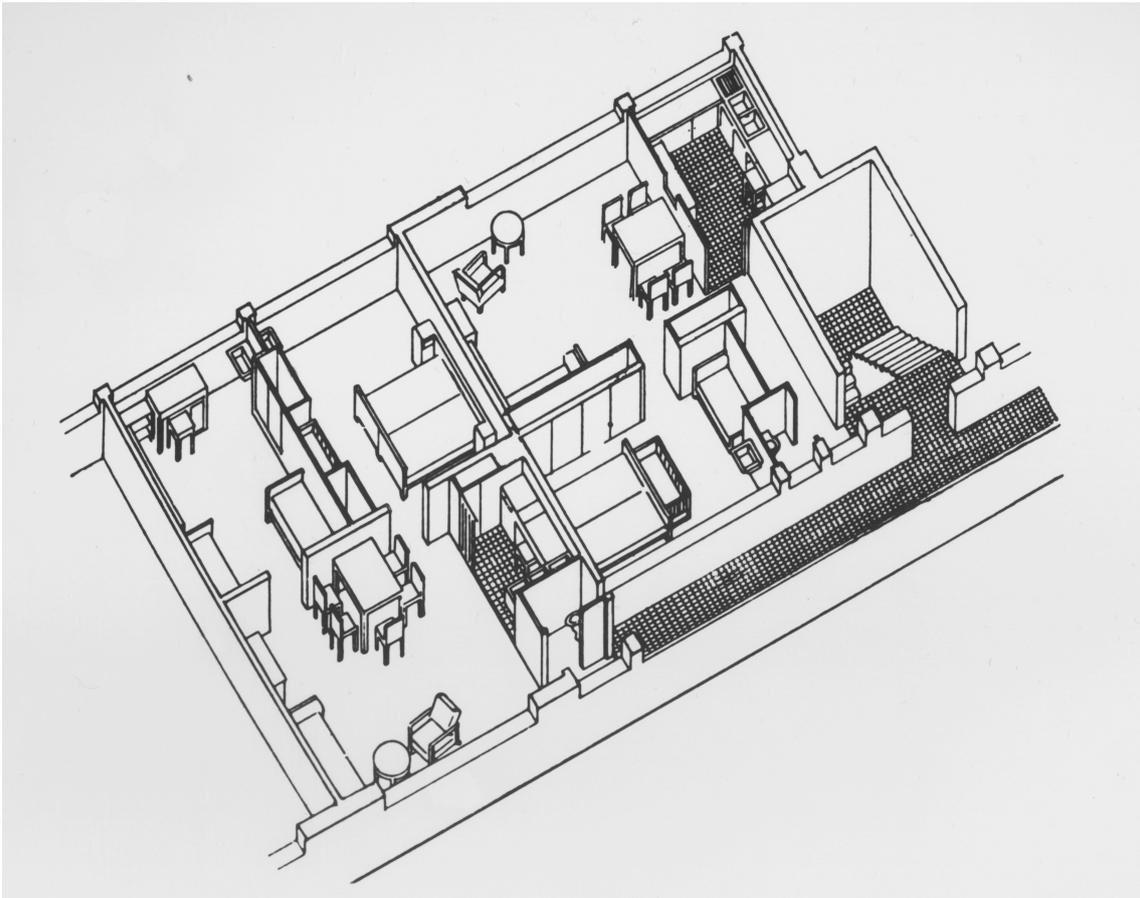


Abb. 83 Klein- u. Kleinstwohnungen Dulsberg, Isometrie Laubengangtyp, ohne Datum

diesem Sinne sind die offenen Verbindungen zwischen dem Speisezimmer und dem Herrenzimmer im Haus Ridder (274), zwischen Speisezimmer, Zimmer des Herrn und Zimmer der Dame im Haus Müller-Drenkberg (250) oder zwischen Wohn- und Speiseraum im Haus Michaelsen (192) zu sehen. In allen drei Fällen können durch Schiebe-, Falttüren oder Vorhänge die einzelnen Bereiche räumlich und damit auch funktional voneinander getrennt werden.³⁹ Ähnlich funktionieren auch die in einigen Wohnungen des Dulsberg-Entwurfs (328) vorgesehenen offenen Küchen, die über ein mobiles Element vom Wohnraum abgetrennt werden können.

In allen Fällen verfügen die Raumgruppen über eine geschlossene, dunkle Rückseite und über eine je nach Situation mehr oder weniger mit Öffnungen durchbrochene Gegenseite. Während im Haus Müller-Drenkberg (245) die Front zum Garten hin zu großen Teilen aus bodentiefen Fensterelementen besteht und im Haus Michaelsen (196) eine längliche, gebogene Verglasung den Raum dominiert, sind es im Haus Ridder (276) punktuelle Öffnungen, die die Belichtung bewerkstelligen. Trotz der Verbindung der einzelnen Räume miteinander sind sie immer noch als einzelne Einheiten wahrnehmbar; Schneider hat somit zwar miteinander verbundene Räume, aber noch kein offenes Raumkontinuum geschaffen.

Die Unterteilung dieser Räume in verschiedene Zonen erfolgt über eine starke Differenzierung, die ohne räumliche Abgrenzungen, dafür über unterschiedliche Oberflächengestaltungen oder räumliche Ausrichtungen funktioniert. Die Oberflächengestaltungen kommen vor allem im Außenbereich zum Zuge, wie die Beispiele der Hofgestaltung in den Wohnblöcken am Habichtsplatz (204) oder die Ausweisung der einzelnen Funktionszonen bei der Tankstelle Dapolin (294) zeigen. Die räumlichen Differenzierungen über unterschiedliche Ausrichtungen sind unter anderem in den oben beschriebenen Wohnräumen, aber auch im Ausstellungsgebäude für den Kunstverein (284) oder aber im Verwaltungs-

³⁹ Bei Haus Ridder ist zwar die Schiebetüre nicht im Plan eingezeichnet, jedoch weist die Ausbildung der Mauer auf eine solche hin.



Abb. 84 Haus Müller-Drenkberg, Eingangshalle Erdgeschoss, ohne Datum

gebäude für die Wollkämmerei (224) anzutreffen. Im Bremer Entwurf wird durch die Orientierung zum Innenhof den Eckzonen mit der vertikalen Erschließung und den Nebenräumen eine gänzlich andere Qualität als den Fluren zur horizontalen Erschließung verliehen.

Im Zusammenhang mit der räumlichen Öffnung beziehungsweise Durchdringung sei an dieser Stelle besonders auf Schneiders Behandlung der Vertikalererschließung hingewiesen. Wie die meisten von Schneiders Räumen sind auch die Erschließungszonen klar gefasst und umrissen, so zum Beispiel diejenigen im Haus Müller-Drenkberg (330), im Kunstverein (288) oder im Haus Ridder. Im Gegensatz zu anderen Räumen sind die Treppenhäuser häufig groß- oder gar vollflächig verglast, so auch im Verwaltungsgebäude der Röntgenröhrenfabrik (324) oder im Haus Müller-Drenkberg. Vor allem bei den Einzelwohnhäusern, aber auch in einigen öffentlichen oder halb-öffentlichen Gebäuden übernehmen die Treppen neben der Erschließungsaufgabe auch die Funktion der räumlichen Öffnung und Durchdringung. Entweder geschieht dies über die stark plastische Ausbildung der Treppen. Als Beispiele seien in diesem Zusammenhang die Nottreppen der Röntgenröhrenfabrik (344), aber auch die Treppe im Haus Müller-Drenkberg (254) aufgeführt.⁴⁰ Oder aber die dreidimensionale Durchdringung entsteht durch die Öffnung des Treppenraumes wie sie im Haus Michaelsen (196), aber auch im Kunstverein (288) oder im Verwaltungsgebäude des Nordwolle-Konzerns anzufinden ist. Bei allen drei Beispielen werden die unterschiedlichen Geschosse über Öffnungen in der Decke oder Lufträume miteinander verbunden. Während dies beim Kunstverein ein großzügiges Treppenauge und zusätzlich ein Luftraum im Erschließungsbereich bewerkstelligen, inszeniert die L-förmige Treppenanlage im Bremer Verwaltungsgebäude die Verbindung zwischen den Geschossen. Bei den Wohnhäusern wie Müller-Drenkberg (330) oder Michaelsen (196) ist die Treppenanlage offen in die Halle integriert und wird über diese auch mit Licht versorgt, was sie umso attraktiver macht.

⁴⁰ Die plastisch am stärksten wirkende Treppe hat Schneider in seinem eigenen Wohnhaus in Hamburg-Bahrenfeld eingebaut (1928, KSA, KS 40).

Farbe als räumlich wirksames Mittel

Im Zusammenhang mit der Beschaffenheit der Räume sei an dieser Stelle kurz auf Schneiders Anwendung von Farbe verwiesen – auch wenn dazu im Rahmen der Werkbetrachtung weder aus den Plänen noch den in Schwarz-Weiß gehaltenen Fotos verlässliche Informationen gewonnen werden konnten.⁴¹ Da nur für vereinzelte Bauten Angaben zur Farbigkeit vorliegen, können zum jetzigen Zeitpunkt nur Vermutungen angestellt werden, deren allgemeine Gültigkeit anhand von weiteren Farbuntersuchungen zu überprüfen sein wird.⁴² Da nur für zwei der analysierten Bauten Farbuntersuchungen vorliegen, wurden zur Erläuterung des Themas ausnahmsweise auch andere Bauten hinzugezogen.

Der Architekt scheint Farbe nicht nur als Mittel zur Flächengestaltung und damit zur Schaffung eines besonderen Raumcharakters, sondern auch zur Unterstreichung räumlicher Aspekte eingesetzt zu haben.⁴³ Restauratorische Befunduntersuchungen im Haus Müller-Drenkberg legen nahe, dass sich die Farbigkeit der einzelnen Räume zumindest teilweise stark an die jeweilige Farbtonwelt des Außenraumes und an durch den Sonnenstand beeinflusste Lichtstimmungen angepasst hat.⁴⁴ Vor diesem Hintergrund lässt die eher ungewöhnlich anmutende Anwendung von Umbrarot an Wänden und Decken der Zimmer im Zentralen Block der Jarrestadt vermuten, dass Schneider jeweils die Farben der Umgebung (Rot für den in der Jarrestadt durchgängig verwendeten Backstein; Blau, Grün und Gelb für die Landschaft der Umgebung) in die Innenräume geholt hat.⁴⁵ Die im eigenen Wohnhaus von Schneider in den nach Süden gerichtete-

⁴¹ Es wird in diesem Zusammenhang ausschließlich auf die Farbe der Innenräume eingegangen; zur Beschaffenheit der Fassaden, der Materialfarbigkeit oder auch der vielfach zweifarbigen Fenster siehe S. 361 in diesem Kapitel.

⁴² Zu den bereits existierenden Farbuntersuchungen siehe Kap. 1.2, S. 32, Anm. 115. Zu Verwendung von Farbe in Schneiders Werk siehe Garbe 2020; Hauer-Buchholz/Tammert 2020 u. Nelissen/Pook 2020.

⁴³ Restauratorische Befunduntersuchungen im Wohnblock Heidhörn Habichtstraße in Hamburg-Barmbek (1928/29, zus. mit Hermann Höger, KSA, KS 103) haben aufgezeigt, dass die Eingangsbereiche und Treppenhäuser der einzelnen Wohnhäuser abwechselnd in warmen oder kälteren Farbtönen gehalten waren. Auf diese Weise wurde für die einzelnen Wohnhäuser jeweils eine spezifische Identität geschaffen.

⁴⁴ Für die detaillierten Farbangaben zu Haus Müller-Drenkberg danke ich Catherine Jessen.

⁴⁵ Wohnblock Raum in Hamburg-Winterhude (1927/28, KSA, KS 48).

ten Wohnräumen angewendeten Beige- und Brauntöne als Abbild der umliegenden Felder sowie der in der nach Norden orientierten Halle applizierte kräftige Blauton stützen diese Vermutung,⁴⁶ ebenso die zum Alsterlauf hin verwendeten Blau- und Grüntöne in den Wohnräumen von Haus Bauer.⁴⁷ Auf diese Weise könnte der Architekt eine Verwebung von Innen- und Außenraum bezweckt haben, die aufgrund der doch vorhandenen Abgrenzung der Innenräume zum Außenraum hin verstärkt werden sollte.

Auf andere Weise sind bei kleinen Räumen wie zum Beispiel dem Mädchenzimmer im zweiten Obergeschoss von Haus Müller-Drenkberg starke Farben wie ein Dunkelgelb für die Wände und ein leuchtendes Ochsenblutrot für die Decke verwendet. In diesem Fall sorgt die Intensität der Farben für eine Betonung und damit Aufwertung des an sich kleinen Raumes. Ein ähnliches Vorgehen ist beim Haus Bauer anzufinden; hier waren gemäß Befunduntersuchungen der schmale Flur und die Garderobe mit einer orangefarbenen Decke versehen. Auch die bereits erwähnte intensive Farbigkeit in den Kleinwohnungen des Zentralen Blocks in der Jarrestadt kann auf dieses Vorgehen zurückgeführt werden.⁴⁸

Aus den bisherigen Farbuntersuchungen sowie aus einigen Innenraumaufnahmen kann zudem geschlossen werden, dass Schneider in einigen Fällen die Farbe der Decke um einige Zentimeter auf die Wandebene gezogen hat und der Farbwechsel aufgrund dieses Deckenstreifens deshalb nicht an der Flächenkante, sondern auf der Wandfläche stattfindet. Daraus ergibt sich für die Decke die Wirkung eines Daches oder eines Baldachins, sie wirkt nicht als Fläche, sondern als räumlich wirksames Element. In ähnlicher Absicht sind in einigen Fällen, so auch bei Haus Müller-Drenkberg, sämtliche Wände eines Raumes jeweils in ei-

⁴⁶ Haus Schneider in Hamburg-Bahrenfeld (1928, KSA, KS 40).

⁴⁷ Haus Bauer in Hamburg-Wohldorf (1925–28, KSA, KS 38).

⁴⁸ Auch die Wände im Mädchenzimmer in den Reihenhäusern an der Lyserstraße in Hamburg-Bahrenfeld (1928/29, zus. mit Karl Zöllner, KSA, KS 79) waren ursprünglich in einem dunklen Rotorange gestrichen. Für diesen Hinweis danke ich Ulrich Garbe.

nem Ton gestrichen, es ergibt sich daraus ein geschlossener Raumeindruck.⁴⁹ Beim bereits erwähnten Haus Schneider findet der Farbwechsel zwischen Wand und Decke auf andere Weise, nämlich tatsächlich an der Kante des Aufeinandertreffens der beiden Elemente statt, sodass die Farbe hier den Wechsel zwischen vertikalen und horizontalen Flächen unterstreicht. Der Raum wird dadurch in Flächen aufgelöst. Fachartikeln entsprechend sollen die Wände der Eingangshalle in Haus Schneider auch in unterschiedlichen Farben gestrichen worden sein – der einheitliche Raumeindruck wurde hier aufgegeben, um mit den einzelnen Flächen und ihrer Farbe eine stärkere Betonung der einzelnen Raumelemente zu erzeugen.⁵⁰ Die noch dünne Befundlage erlaubt zum jetzigen Zeitpunkt leider keine weitere Vertiefung; weitere Untersuchungen zu diesem Thema sind dringend wünschenswert.

Muster der Raumkonzeption

Anhand der vorliegenden Betrachtungen kann der Schluss gezogen werden, dass die von Schneider entworfenen Räume mit abnehmender Öffentlichkeit und zunehmender Privatheit geschlossener ausgebildet wurden. Diese Aussage bezieht sich sowohl auf den der Bauaufgabe innewohnenden Öffentlichkeitsgrad als auch auf den unterschiedlichen Grad an Privatheit innerhalb einer einzelnen architektonischen Einheit, also zum Beispiel eines Wohnhauses oder einer Wohnung. Offenere, eher fließende Räume sind hingegen vor allem bei öffentlichen Bauaufgaben, im Schutz einer vorgelagerten Raumschicht oder im Bereich des privaten Wohnungsbaus in peripherer Lage anzutreffen. Sowohl die eher geschlossenen wie auch die verbundenen Räume sind in ihren Umrissen klar definiert und gefasst, die Räume sind so in sich zentriert und weisen einen eher introvertierten Charakter auf. Die bewusst gesetzten Öffnungen schaffen verschiedene Lichtsituationen, beeinflussen aber vor allem auch die Ausrichtung der Räume. Einige der geschlossenen Räume werden über eine Öffnung der Ecke diagonal ausgerichtet und visuell vergrößert.

⁴⁹ Die Decken sind jedoch meist in einem anderen Farbton gehalten.

⁵⁰ Siehe Heyken, R.[ichard], „Landhäuser von Architekt Karl Schneider, Hamburg“, in: *Die Kunst* 62 (1930), hier S. 202.

Die Raumkonzeptionen Schneiders weisen einen hohen Grad an Privatheit auf, die den Nutzerinnen sowie Nutzern Rückzugsmöglichkeiten und Ruhe bietet. Zu diesem Zweck sind einige Räume teils sogar durch „Pufferzonen“ in Form von Schränken, Erschließungszonen oder vorgelagerten Räumen vom öffentlicheren Bereich oder durch austarierte Abstände vor Einblicken geschützt. Die Beziehung zum Außenraum wird durch großflächige Fensteröffnungen aufgenommen, in gewissen Fällen durch gerundete Scheiben sogar stilisiert, doch gehen Innen- und Außenbereich nicht fließend ineinander über, sondern sind mittels Brüstungen meist klar voneinander getrennt.

6.1.4 Organisation und Konstruktion

Die äußere und innere Organisation von Schneiders Entwürfen sowie die Art der angewendeten Bauweisen beleuchten den Umgang des Architekten mit den Themen der Funktionalität und der Konstruktion, vor allem aber auch den Innovationsgrad seiner Architektur.⁵¹ Um allerdings die Fortschrittlichkeit von Schneiders Entwürfen klar herausstreichen zu können, bedarf es eines Hinweises auf die allgemein in seiner Zeit gestellten Ansprüche an Bauten: Die Forderung nach einer Verbesserung der Lebensverhältnisse in den Städten zeigte sich nicht nur auf städtebaulicher Ebene in Form der Trennung der verschiedenen Funktionen, der besseren Verteilung der Bauvolumen und der Einrichtung von ausreichend Grünflächen, sondern vor allem auch auf architektonischer Ebene in der Durchsetzung des Rufes nach Licht, Luft und Sonne. Die angestrebte Verbesserung von Belichtung und Belüftung führte nicht nur – auch dank neuartiger technischer Möglichkeiten – zu größeren Fenstern, sondern bei einigen Baugattungen zu teils starken typologischen Veränderungen. Schneider entsprach also mit einigen Neuerungen den allgemeinen Forderungen seiner Zeit, wenngleich er sie auf individuelle Art umsetzte; andere Innovation sind jedoch ausschließlich auf den Architekten zurückzuführen und sollten entsprechend

⁵¹ Die konstruktive Ausbildung von Schneiders Bauten kann jedoch nur bedingt bewertet werden, da kaum Detailpläne oder genauere sonstige Angaben vorhanden sind. Die in diesem Kapitel getroffenen Aussagen stützen sich folglich auf die wenigen vorhandenen Informationen.

anders bewertet werden. In gewissen Zusammenhängen, zum Beispiel in der Disposition der Küche, ist trotz der beschränkten Entstehungszeit von Schneiders Werk eine Entwicklung festzustellen, die stark im Zusammenhang mit allgemeinen architektonischen und auch wirtschaftlichen Entwicklungen steht.⁵²

Grundsätzlich war Schneiders Zugang zu den ihm gestellten Aufgaben sehr innovativ; die funktionale Optimierung spielte in allen seinen Entwürfen eine wichtige Rolle und dies auf der Ebene des Städtebaus, des Grundrisses sowie der Raumgestaltung. Zu Recht zählte der Architekt zu den Protagonisten der modernen Architektur, da er in zahlreichen Fällen typologisch und funktional, aber auch formal neue Wege beschritt. Er fand Lösungen für komplett neue Bauaufgaben oder für Typen, die den bisherigen Anforderungen nicht mehr entsprachen. Allgemein stehen Schneiders Bauten beziehungsweise Entwürfe häufig in starker Beziehung zu den Himmelsrichtungen und sind entsprechend konzipiert. Insbesondere bei den freistehenden Einzelwohnhäusern wie Haus Müller-Drenkberg (250) oder Haus Michaelsen (192) sind die Bauten als Ganzes nach der Sonne ausgerichtet und die Wohnräume konsequent zur Sonnenseite hin, die Nebenräume sowie die Erschließung nach Norden orientiert.⁵³ Weniger flexibel bezüglich Ausrichtung nach der Sonne sind die größeren Projekte, bei denen oft eine Bebauung der Blockränder oder die Schließung einer Baulücke vorgegeben war, so zum Beispiel die Bauten rund um den Habichtsplatz (204) oder der Kunstverein (280).

Aus städtebaulicher Sicht sind insbesondere Schneiders Großwohnprojekte sehr innovativ. Hier gab es zwar schon existierende Vorbilder, doch waren gerade diese seit Ende des 19. Jahrhunderts heftiger Kritik ausgesetzt, insbesondere aufgrund der schlechten wohnhygienischen Verhältnisse als Folge von zu

⁵² So wendete Schneider nach dem anfänglichen Entwurf von Wohnküchen im Laufe der 1920er Jahre meist kleine beziehungsweise mit dem Wohnraum verbindbare Küchen an, vgl. Isler Binz 2021, S. 82–101, hier S. 97.

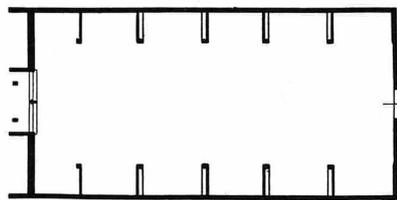
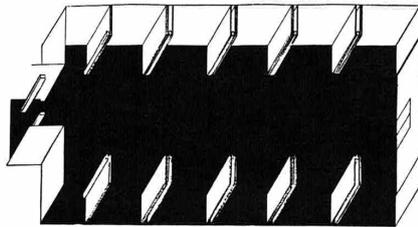
⁵³ Ebenso verhält es sich zum Beispiel auch bei Schneiders eigenem Wohnhaus in Hamburg-Bahrenfeld (1928, KSA, KS 40). Einen Ausnahmefall stellt das nicht ganz fertig gestellte Haus Lehmann in Hamburg-Duvenstedt (1929/30, KSA, KS 68) dar, dessen Wohnräume der Aussicht auf den Alsterlauf geschuldet mehrheitlich nach Osten u. nur partiell nach Süden geöffnet sind.

dichter Bebauung sowie fehlender Grünflächen. Von Behördenseite aus gab es einige Bestrebungen, die zu einer Verbesserung der Wohnverhältnisse führten. Karl Schneiders Verdienst ist es, dass er innerhalb dieser Vorgaben weitere Innovationen einbrachte, die gänzlich neue städtebauliche Typen generierten. So wendete Schneider beim Entwurf für das Dulsberg-Gelände (233) mit der Zeilenbauweise eine neuartige Bauweise an.⁵⁴ Während das Modell eines frühen Entwurfsstadiums noch klare Zeilen aufweist, sind beim eingegebenen Entwurf jeweils zwei Zeilen an ihrem Außenrand durch einen Bau zu Klammern gefasst und zur Mittelachse durch ein niedriges Gebäude abgeschlossen. Schneider hat hier eine eigene Mischform zwischen Block und Zeile geschaffen, die vom Typ her dem Zeilenbau entspricht, jedoch an eine Blockstruktur adaptiert ist.⁵⁵ Ebenfalls auf städtebaulicher beziehungsweise landschaftlicher Ebene, aber in einem anderen Maßstab, setzt sich der Architekt auch beim Haus Michaelsen (190) typologisch von bisherigen Bauten ab. Dies geschieht zum einen über den hohen Turm, der als ungewöhnliches Element aus der Hügelkuppe heraussticht; zum anderen über die Terrassen und das niedrige Element des östlichen Flügels, welche beide – auf jeweils eigene Art – in die Landschaft integriert sind.⁵⁶ Die sich daraus ergebende asymmetrische Winkelform öffnet sich zur Umgebung hin und erzeugt eine neue Art des Landhauses.

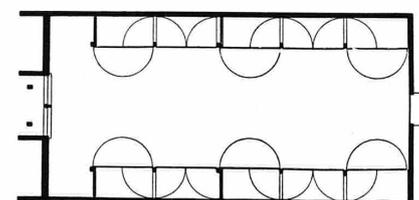
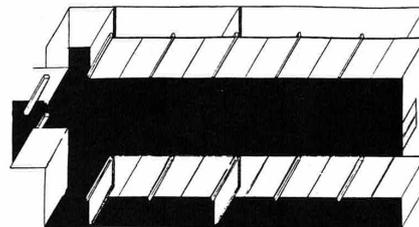
⁵⁴ Ebenfalls Zeilen hat Schneider beim Wettbewerb für einen Wohnblock in Hamburg-Lokstedt (1926, KSA, KS 14), beim Entwurf für den Wettbewerb Siedlung Haselhorst in Berlin-Spandau (1928/29, KSA, KS 21), bei den Etagenwohnhäusern Rationell am Rand der Jarrestadt in Hamburg-Winterhude (1928–1931, KSA, KS 80) u. beim Projekt für das Notprogramm an der Karl-Marx-Straße in Hamburg-Altona Nord (1930, KSA, KS 131) umgesetzt.

⁵⁵ Auch der Entwurf „Raum“ für den Wettbewerb Kleinwohnungen Jarrestadt in Hamburg-Winterhude (1926, KSA, KS 7) sowie das Projekt für Wohnblöcke für die Gemeinnützige Deutsche Wohnungsbaugesellschaft G.D.W.G. in Erfurt (1927, KSA, KS 132) zeigen eine Mischform von Block und Zeile auf, in der jeweils die Ecken mit Hilfe niedriger Volumen aufgelöst sind. Vgl. dazu Isler Binz 2021, S. 82–101, hier S. 87f.

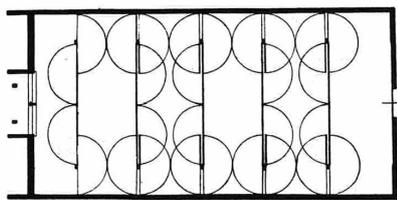
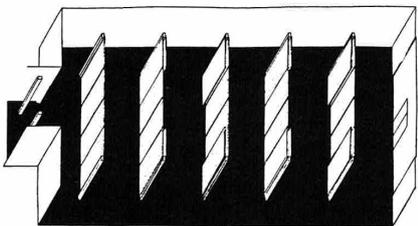
⁵⁶ Wie Julius Posener im Zusammenhang mit Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* schreibt, waren die Häuser um 1900 jeweils auf die Landschaft aufgesetzt und nicht in sie integriert: „Spricht er [Schultze-Naumburg] etwa davon, wie ein Haus sich zu einem Hanggrundstück verhält, so zeigt sein Beispiel ein Haus aus der Zeit um 1800, wo der Hang abgestuft ist und der Zugangsweg mit Treppen und ‘Pausen’ sich dem Hange anbequemt, während im Gegenbeispiel ein Haus der Zeit um 1900 einfach auf dem Hang ‘reitet’: soll der Hang doch sehen, wie er mit dem Haus fertig wird! Die Umgebung ist nicht mehr die Bedingung des Hauses, zu der es sich verhalten muß.“ Posener, Julius, [Titel unbekannt], zit. n. Günter 2009, S. 47.



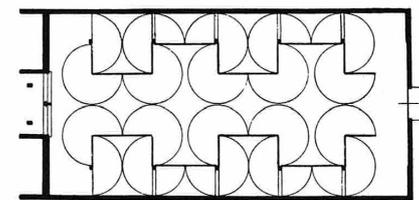
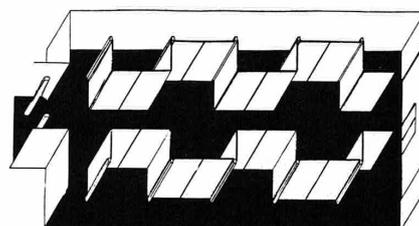
Stellung A. 118 laufende Meter



Stellung B. 74 laufende Meter



Stellung C. 167 laufende Meter



Stellung D. 204 laufende Meter

Abb. 85 Kunstausstellungsgebäude, Varianten der Faltwände, ohne Datum

Auf architektonischer Ebene stellen die Tankstelle Dapolin und der Kunstverein von den analysierten Entwürfen die zwei innovativsten dar. Bei beiden hat sich der Architekt in der grundsätzlichen Konzeption für ganz neue Wege entschieden. Die Tankstelle Dapolin (318) steht am Ende einer seit 1927 von Schneider realisierten Serie von solitär stehenden Tankstellen und stellt den Urtypus der uns heute bekannten Großtankstelle dar. Dach und Kassenhaus sind klar voneinander entkoppelt, die unterschiedlichen Nutzungsbereiche sind über gestalterische Mittel klar ausgewiesen. Für das Ausstellungsgebäude des Kunstvereins (286, 338) erfand Schneider ein System mobiler sowie vielseitig einsetzbarer Faltwände und wendete überdies unter anderem neuartige Belichtungsarten für die Ausstellungsräume an – auch bei dieser Bauaufgabe setzte der Architekt Maßstäbe, welche die weitere Entwicklung dieses Typus' stark beeinflussten. Wie auch bei den städtebaulichen Innovationen beruhte die Neuerung bei diesen beiden Bauaufgaben auf einer grundsätzlich neuen Konzeption.

Im Weiteren erweist sich auch der Entwurf für die Kleinwohnungen auf dem Dulsberg-Gelände (242) als sehr innovativ. Schneider entschied sich in diesem Fall für Laubenganghäuser, die er in einigen Fällen jeweils paarweise über einen Verbindungsgang mit gemeinschaftlich nutzbaren Räumen verband. Entgegen anderer Kleinwohnungsprojekte finden sich hier unter anderem auch kleine Küchen wieder, die bei Bedarf zum Wohnraum geöffnet werden können. Außerdem weist die Häuserzeile im Osten des Geländes die Ausgliederung der Treppen auf, wodurch diese jeweils mehreren Häusern als Erschließung dienen können.

Was die konstruktive Detaillierung betrifft, so fällt auf, dass Schneider insbesondere bei den Fenstern neuartige Konstruktionen anwendete. Bereits bei seinen ersten Bauten beziehungsweise Umbauten wendete der junge Architekt

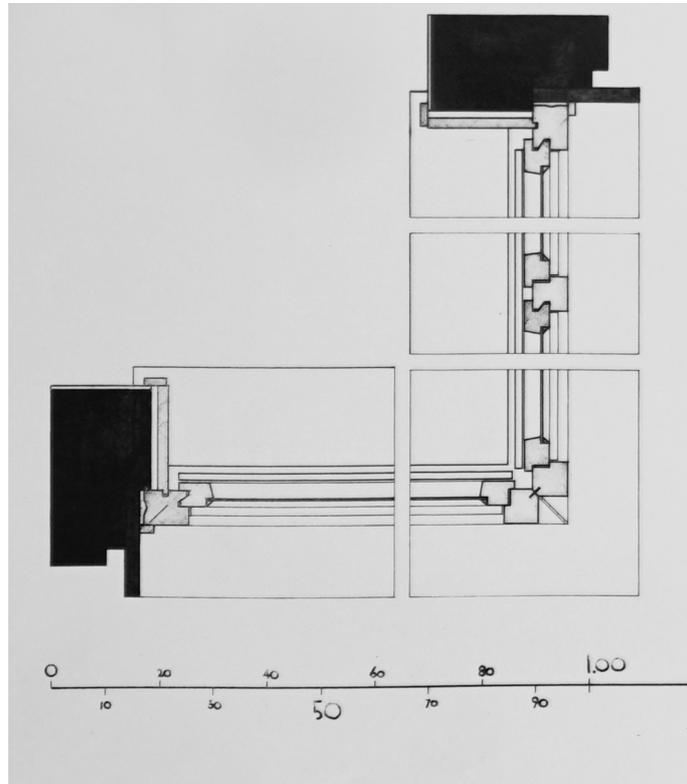


Abb. 86 Wohnblock Habichtstraße, Detail Eckfenster, o. Datum

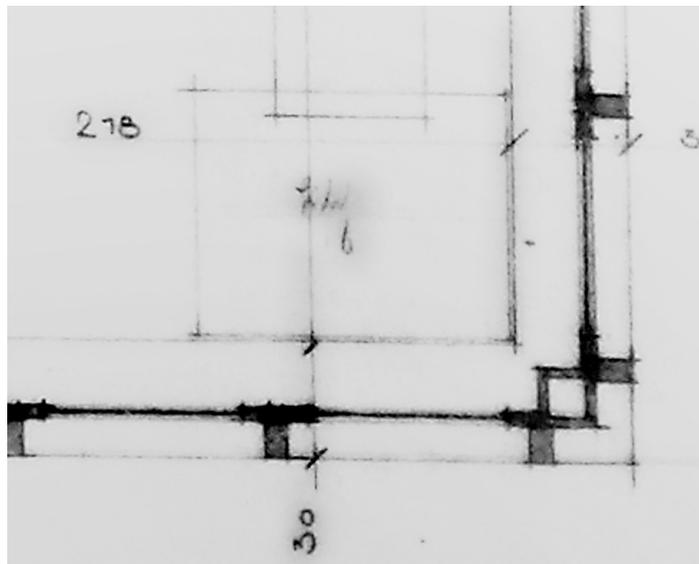


Abb. 87 Haus Müller-Drenkberg, Detail Eckfenster, ohne Datum

Blockzargenfenster an, die ohne einen gemauerten Eckpfosten auskamen.⁵⁷ Bei Haus Michaelen (314) wurde der Einbau dieser Fenster über den Einsatz eines neuartigen und von außen sichtbaren Sturzes aus Eisenbeton möglich, der die darüber liegende Mauerecke abfängt, bei den Eckfenstern am Habichtsplatz (208) ist der Sturz von der Klinkerverkleidung verdeckt.⁵⁸ Auch das Haus Müller-Drenkberg (250) weist Eckfenster auf. Während bei den Wohnungen am Habichtsplatz (340) die Fensterpfosten der rechtwinklig aufeinander treffenden Fenster an ihren Kontaktecken von außen nicht sichtbar miteinander verbunden sind und so einen Pfosten mit Rücksprung bilden, sind die Pfosten bei Haus Müller-Drenkberg (340) stumpf zu einer Ecke gefügt. Der Effekt der negativ-positiven Ecke wird hier durch zusätzlich vor die Fensterebene gestellte Holzpfosten erreicht. In beiden Fällen liegen die Eckfenster zwar in der Ebene der Außenmauer, die Fensterbänke sowie die seitlich begrenzenden Einfassungen stehen jedoch darüber hinaus; auf diese Weise wird die Öffnung des Baukörpers nochmals betont.

Eine weitere technische Neuerung zeigt sich in der bei Haus Michaelen (196) und in den Läden am Habichtsplatz (208) anzufindenden Anwendung einer großflächigen gebogenen Fensterscheibe.⁵⁹ Die gebogene Glasscheibe kennzeichnet, wenngleich unterschiedlich eingesetzt, in beiden Fällen eher öffentliche beziehungsweise in ihrer Funktion spezielle Räumlichkeiten. Dieses Prinzip wendete Schneider mehrfach und sowohl bei Einfamilienhäusern wie auch bei Großwohnbauten an.⁶⁰ Ebenfalls als fortschrittlich zu betrachten ist die nach

⁵⁷ Dazu gehören das Haus Schluck in Hamburg-Volksdorf (1921/22, KSA, KS 77), die Arbeitersiedlung Wieman in Neumünster (1921/22, KSA, KS 12) u. der Umbau von Haus Eber in Hamburg-Blankenese (1921/22, KSA, KS 84). Zur Bedeutung der Eckfenster für den Baukörper bzw. den Raum siehe S. 315 u. S. 326f. in diesem Kapitel. Zur Inspiration für dieses Detail siehe Kap. 7.2.2, S. 394.

⁵⁸ Zur Ausbildung der Eckfenster siehe auch S. 315 u. S. 327 in diesem Kapitel.

⁵⁹ Zur Neuartigkeit der Panoramasscheibe siehe Kap. 5.2.1, S. 195.

⁶⁰ Das Dachfenster im privaten Atelier Schneiders in seinem Wohnhaus in Hamburg-Bahrenfeld (1928, KSA, KS 40) steht für eine weitere konstruktive Innovation im Fensterbereich. Dieses leicht über die Dachebene hervorstehende Fenster liegt nicht nur horizontal im Deckenbereich, sondern reicht in der Wandebene bis auf Brüstungsebene hinunter. Es ist somit winkelförmig u. zieht im Kontext der Aussparung des Daches im Terrassenbereich die Dachöffnung in den Innenraum hinein. Wie einer Fotografie zu entnehmen ist, konnte das Fenster im Dachbereich

außen sichtbare Tragstruktur bei der Röntgenröhrenfabrik (306). Wie bereits geschrieben, ist die Verlegung der Tragstruktur vor die Außenhaut wohl auf den Wunsch der Bauherrschaft nach möglichst glatten Flächen im Innenraum zurückzuführen. Um eine optimale Belichtung zu erreichen, entschied sich Schneider für eine strukturelle Lösung und legte diese folglich nach außen. Die Tragstruktur ist innen wie außen in ihrer Funktion wahrnehmbar.

Weiterentwicklung oder Übernahme bestehender Typen

In zahlreichen Fällen war Schneider mit Bautypen konfrontiert, die nicht mehr den Bedürfnissen der Zeit entsprachen und entsprechend einer mehr oder weniger starken Überarbeitung bedurften. Der Architekt unterzog diese jeweils einer starken Optimierung, was teils zur Weiterentwicklung des Vorhandenen, teils zur Überlagerung verschiedener Typen und so wiederum zum Entstehen eines neuen, eigenständigen Typs führte. Bezogen auf den Städtebau sei hier der neuartige und individuelle Umgang mit dem Block aufgeführt, der bei den Wohnbauten an der Habichtstraße und am Habichtplatz (206) zum Tragen kommt. Durch das Aufbrechen der herkömmlichen Blockstruktur und die Öffnung zweier Wohnblöcke zueinander entsteht eine zusammenhängende Großform mit einem neuartigen Außenraum, der aufgrund seines halböffentlichen Charakters eine eigene Qualität besitzt.⁶¹ Zudem waren die Wohnungen nicht nach der Straßen- und Hoffassade, sondern nach der Sonne ausgerichtet; so liegen zum Beispiel die Küchen und Balkone in der einen Häuserreihe auf der Hofseite, während sie in der gegenüberliegenden Reihe zur Straße hin angeordnet sind.

Auf städtebaulicher wie auch architektonischer Ebene verkörpert das Verwaltungsgebäude für den Nordwolle-Konzern (224, 228) ein Beispiel für einen auf neue Weise interpretierten Typus. Zum einen wird die klassische Blockrandbe-

geöffnet werden, während es in der vertikalen Ebene fix befestigt war, siehe Fotografie des Ateliers, AvLib, o. Sign. Auch das beim Umbau der Keramischen Fabrik Meimerstorf in Hamburg-Wandsbek (1923/24, KSA, KS 13) angewendete, über Eck gehende u. mit gerundeten Scheiben versehene Stahlfenster stellte in seiner Zeit sicherlich nicht eine übliche Konstruktion dar.

⁶¹ Siehe S. 303 in diesem Kapitel.

bauung durch ihre Loslösung vom Straßenverlauf auf einer Seite und die Auslagerung des Ausstellungsgebäudes abgewandelt. Zum anderen suggerieren die Fenster den Eindruck eines Bandfensters beziehungsweise einer hinter der Fassade liegenden Skelettstruktur, in Wirklichkeit handelt es sich jedoch um einen Bau mit tragender, in schmale Fensterfelder aufgelöster Fassade. Der bereits bekannte Typus des Kontorhauses mit hochformatigen Fenstern wird hier also so eingesetzt, dass die horizontale Wirkung eines Bandfensters trotz Hochformat erreicht wird.⁶²

Zu zahlreichen architektonischen Anpassungen kam es insbesondere bei den Wohnbauten, genauer bei den Großwohnbauten. Vor dem Hintergrund des Credo „Licht, Luft und Sonne“ sind beim Wohnprojekt am Habichtsplatz (210) fast durchgängig Zweispänner angewendet,⁶³ die im Gegensatz zu den früher üblichen Dreispännern eine Querlüftung aller Wohnungen garantieren. Ihre Treppenhäuser werden aufgrund ihrer Lage an der Außenseite direkt mit Tageslicht versorgt. Doch nicht nur das Treppenhaus weist eine gute Belichtung auf, auch Küche, Speisezimmer und Bad sind konsequent direkt und damit natürlich belichtet beziehungsweise belüftet. Auf diese Weise erhöhen sich die Funktionalität der Räume und ihr Gebrauchswert. Vor diesem Hintergrund wurden wohl die Ecken beidseitig der Nordfassade am Wittenkamp nicht nur aus städtebaulichen Gründen, sondern vor allem zugunsten der optimierten Belichtung der angrenzenden Wohnungen nicht beziehungsweise nur eingeschossig bebaut.⁶⁴

Im Weiteren weisen die Nebenräume der Dach- und Untergeschosse am Habichtsplatz und im Wettbewerbsentwurf für den Dulsberg eine gute Belichtung und Belüftung auf. Die Optimierung der Belichtung zeigt sich auch bei den

⁶² Zum Typus des Kontorhauses siehe Lange 2015.

⁶³ Einzig bei den Häusern 6 u. 7 direkt an der Habichtstraße finden sich Dreispänner. Es war gedacht, dass in wirtschaftlich besseren Zeiten der Dreispänner in einen Zweispänner mit größeren Wohnungen umgewandelt werden könnte; siehe Grundrisse Obergeschosse, KSA, KS 25, Sign. 25.6 u. 25.7.

⁶⁴ Dass Schneider die Auflösung der Ecken als eine diesbezüglich wichtige Lösung erachtete, zeigt sich in der mehrfachen Anwendung dieses Prinzips, zum Beispiel beim Entwurf „Raum“ für den Wettbewerb Kleinwohnungsbau Jarrestadt in Hamburg-Winterhude (1926, KSA, KS 7).



Abb. 88 Röntgenröhrenfabrik, Innenansicht Nottreppe, ohne Datum

Einzelwohnhäusern, hier wie bereits erwähnt häufig in ihrer klaren Nord-Süd-Ausrichtung, welche die Wohnräume zur Sonne und die Nebenräume nach Norden orientiert. Schneider hat auch die bei Wohnhäusern der gehobenen Klasse herkömmliche Halle im Eingangsbereich zwecks direkter Belichtung meist an die Außenwand verlagert, so auch bei den Häusern Michaelsen (196) und Müller-Drenkberg (330).⁶⁵

Die natürliche sowie optimierte Belichtung und Belüftung ist auch bei anderen Bautypen durchgängig anzufinden: Beim Entwurf für den Nordwolle-Konzern (230) sind die Räume jeweils fast über ihre ganze Breite mit Fenstern versehen, bei den Produktionsräumen der Röntgenröhrenfabrik (264) reichen die Fenster von der Brüstungshöhe bis fast unter die Decke (Unterkante des Unterzuges) und bewirken so eine großzügige Versorgung mit natürlichem Licht. Zusätzlich ermöglicht im vierten Obergeschoss des Produktionsgebäudes eine Laterne mit Oberlichtern größere Raumhöhen im Mittelbereich und eine zusätzliche Belichtung des als Laboratorium genutzten Raumes. Auch das Untergeschoss wird über Oberlichter und Kasematten mit ausreichend Licht und Luft versorgt. Schließlich ermöglichen Glaselemente in den Nottreppen (344) eine attraktive Belichtung. Im Ausstellungsgebäude des Kunstvereins (286, 320) bewirkt die heterogene Belichtung unterschiedliche Raumstimmungen und damit verschiedene Optionen für die Ausstellung. Außerdem schaffen die großflächigen Fenster im ersten und zweiten Obergeschoss eine starke Verbindung mit dem Außenraum und verbinden so symbolisch die Welt der Kunst mit derjenigen des städtischen Lebens.

Auch abgesehen von Verbesserungen bezüglich Belichtung und Belüftung hat Schneider in den Grundrissen (vor allem der Großwohnbauten) zahlreiche Optimierungen vorgenommen, die sich auf die Erhöhung des Nutzungswertes oder

⁶⁵ Die Halle liegt auch bei den Häusern Römer in Hamburg-Othmarschen (1927/28, KSA, KS 36), Schneider in Hamburg-Bahrenfeld (1928, KSA, KS 40) u. Lehmann in Hamburg-Duvenstedt (1929/30, KSA, KS 68) an der Außenwand. Anders verhält es sich beim Haus Goebel in Hamburg-Blankenese (1926/26, KSA, KS 24), bei dem die Halle mitsamt Kamin im Zentrum des Hauses liegt.

auch der Wirtschaftlichkeit ausgewirkt haben. So sind beim Habichtsplatz (210) die Zimmer der Kleinwohnungen in den meisten Fällen nicht entlang der Fassade aufgereiht,⁶⁶ sondern entwickeln sich eher in die Tiefe des Gebäudes, wodurch zum einen ein ökonomischer Umgang mit den Fassadenflächen stattfindet und zum anderen gefangene Räume im Inneren des Gebäudes vermieden werden. Außerdem konzentrieren sich die Verkehrsflächen und Nasszellen rund um die Treppe, die Wohn- und Schlafräume liegen um diesen Kern herum und sind damit vom lärmbelasteten Treppenhaus abgeschottet. Die Räume werden von einem zentralen, meist kompakten Flur aus erschlossen, es gibt kaum Durchgangszimmer.⁶⁷

Eine klare und sichtbare Funktionstrennung prägt nicht nur die Großwohnprojekte, sondern auch die anderen Entwürfe Schneiders. Während sich beim Habichtsplatz (206) die Läden durch ihre Form, ihre Transparenz, aber auch ihre Lage vom Rest der Architektur abheben, sind bei der Röntgenröhrenfabrik (262) Verwaltung und Fabrik, aber auch Noterschließung, Schornstein, Maschinenhaus oder Laboratorium ganz klar voneinander getrennt. Die einzelnen Funktionsbereiche sind aufgrund ihrer differenzierten Volumina, aber auch ihrer formalen Gestaltung deutlich voneinander abzulesen. Klar als solche zu verstehende Verbindungsstücke fügen die einzelnen Gebäude zu einem Ganzen, so zum Beispiel eine verglaste Passerelle bei der Röntgenröhrenfabrik (268), die Klammern mit den Gemeinschaftsräumen im Entwurf für den Dulsberg (240) oder ein Verbindungsgang im Rahmen der Ausstellungsflächen beim Verwaltungsgebäude in Bremen (224). Die Trennung der Funktionen und ihre gründliche Planung führt zu reibungslosen Abläufen, so zum Beispiel bei der direkten Erschließung der im Untergeschoss liegenden Garderoben der Röntgenröhrenfabrik über Außentreppen oder bei der klaren Wegführung ohne Gegenverkehr und der Ausweisung verschiedener Funktionsbereiche bei der Tankstelle Dapölin.

⁶⁶ Eine Ausnahme bilden hier die Häuser 10, 11 u. 12, in denen die Zimmer längs zur Fassade angeordnet sind.

⁶⁷ Eine Ausnahme bilden hier Schlafzimmer, die über das Wohnzimmer erschlossen werden.

Auch Verbesserungen im Bereich der Ausstattung führen zu einer starken Erhöhung des Nutzungswertes der Bauten. Im Bereich des Kleinwohnungsbaus seien hier der Einbau von Zentralheizungen, sanitären Einrichtungen in jeder Wohnung, einigen Einbaumöbeln, gut ausgestatteten Gemeinschaftseinrichtungen und oftmals auch privaten Außenbereichen in Form von Balkonen genannt. Während die Wohnungen am Habichtsplatz fast durchgängig jeweils ein eigenes Dusch-WC aufweisen, sind beim Projekt für den Dulsberg (240) in den kleineren Wohnungen zwar nur separate Toiletten und Waschbecken in den Schlafräumen zu finden, dafür waren im Verbindungstrakt zwischen zwei Zeilen jeweils Badezellen zur gemeinschaftlichen Benutzung vorgesehen.⁶⁸ Beim Verwaltungsgebäude für die Nordwolle (224) war der Einbau von Paternostern zur Verbesserung der Erschließung geplant. Und schließlich führte bei der Tankstelle an der Rothenbaumchaussee (294) die Kombination von Tanksäulen mit mehreren Wartungsplätzen inklusive Wagenhebern zu einer erheblichen Steigerung des Dienstleistungsangebotes.

Es sind in den Entwürfen Schneiders jedoch auch einige Fälle anzufinden, bei denen der Architekt auf herkömmliche Bautypen und vor allem auch -weisen zurückgegriffen hat. Beim städtebaulichen Entwurf für das Dulsberg-Gelände (236) fällt der Einsatz einer starken zentralen Achse und die Verwendung einer (ansatzweisen) Symmetrie auf.⁶⁹ Schneider entschied sich hier gegen organische oder weniger hierarchische Planungsmuster. Auf architektonischer Ebene hat sich Schneider insbesondere bei den am Habichtsplatz (210) angewendeten Wohnküchen auf die herkömmliche und in den 1920er Jahren vor allem durch das Modell der Frankfurter Küche in Frage gestellte Wohnküche entschieden.⁷⁰

⁶⁸ In allen anderen Wohnprojekten sind fast ausnahmslos pro Wohnung Dusch- oder Wannensäulen vorgesehen. Beim Dulsberg könnte die Entscheidung für gemeinschaftlich genutzte Säulen auf den Kostendruck zurückzuführen sein.

⁶⁹ Ebenfalls eine Zeilenanordnung mit zentraler Achse hat Schneider beim Entwurf für den Wettbewerb Siedlung Haselhorst in Berlin-Spandau (1928/29, KSA, KS 21) u. beim Projekt für das Notprogramm an der Karl-Marx-Straße in Hamburg-Altona Nord (1930, KSA, KS 131) umgesetzt.

⁷⁰ Auch zum Beispiel die Heidburg in Hamburg-Winterhude (1927/28, KSA, KS 26) oder der Wohnblock für die Deutsche Wohnungsbaugesellschaft D.W.G. in Erfurt (1929/30; KSA, KS 53) weisen Essplätze in der Küche auf. In der Fläche minimalisierte Küchen ohne Essmöglichkeit

Mit einer Fläche von knapp über 16 Quadratmetern waren die Küchen sehr großzügig gestaltet; so konnten sie auch die Funktion eines gemeinschaftlichen Wohnraumes übernehmen und die Nutzung der anderen Räume zum Schlafen oder sonstigen Rückzug ermöglichen. Bei den Einzelhäusern waren es insbesondere manche Raumanordnungen, bei denen sich der Architekt auf bewährte Muster bezog, so zum Beispiel bei Haus Müller-Drenkberg (250) die später nicht mehr übliche Aufteilung in ein Zimmer des Herrn und ein Zimmer der Dame. Dies mag aber vor allem auch auf die Wünsche der Bauherren zurückzuführen sein.

Was die konstruktive Ausbildung betrifft, so erweist sich die Tankstelle Dapolin (296) im Bereich des Daches als unerwartet traditionell. Entgegen dem optischen Eindruck handelt es sich hier um eine Holzdachkonstruktion, die auf ummantelten Eisenstützen ruht und nicht um eine Eisenbetonkonstruktion. Auch die Wohnblöcke am Habichtsplatz verfügen zum Beispiel über traditionelle Holzbalkendecken. Für den Innenausbau wurden gängige Materialien wie Holz, Steinholz und Terrazzo für die Böden verwendet.⁷¹

Rationalisierung, Typisierung und Flexibilität

Einige der vorgenommenen Optimierungen waren dem Bedürfnis nach Rationalisierung zugunsten erhöhter Wirtschaftlichkeit geschuldet. Insbesondere bei den Kleinwohnungsbauten, bei der Röntgenröhrenfabrik und auch bei der Tankstelle Dapolin spielten wirtschaftliche Überlegungen eine große Rolle. Beim Habichtsplatz (210) zeigt sich die Rationalisierung in der über weite Strecken beinahe identischen Ausbildung der Wohnungen. Spezialtypen kommen in den exponierten Eckbauten, bei der Hofeinfahrt und über der Tordurchfahrt vor. In den gekurvten Teilen der Überbauung sind die Häuser lediglich der run-

sind unter anderem im Wohnblock Schäfer in Hamburg-Fuhlsbüttel (1927/28, KSA, KS 49), in der Großwohnanlage Harburg für die Deutsche Wohnungsbaugesellschaft D.W.G. in Hamburg-Harburg (1929/30, KSA, KS 82) sowie im Projekt Notprogramm Karl-Marx-Straße in Hamburg-Altona (1930, KSA, KS 131) anzufinden. Zu Schneiders Umgang mit dem Thema der Küche siehe Isler Binz 2021, S. 82–101, hier S. 94.

⁷¹ Siehe Bemerkungen auf dem Erdgeschossplan Abschnitt A, KSA, KS 25, Sign. 25.4.

den Geometrie angepasst, entsprechen aber sonst dem Grundtypus der Wohnungen. Bei der Röntgenröhrenfabrik ist aus Gründen der Wirtschaftlichkeit, wohl aber auch der Praktikabilität die Haustechnik offen geführt. Sowohl beim Habichtsplatz, beim Projekt für den Dulsberg als auch bei der Röntgenröhrenfabrik und beim Verwaltungsgebäude für die Nordwolle sind die einzelnen Geschosse weitgehend gleich behandelt – bei der Röntgenröhrenfabrik hat auch das Erdgeschoss konsequenterweise eine Brüstung und nicht zum Boden geführte Fenster.

Mehreren Bauaufgaben ist der sehr ökonomische Umgang mit den Flächen gemeinsam. Beim Entwurf für das Dulsberg-Gelände (240) werden die Schlafzimmer teils über die Wohnzimmer erschlossen, der Essplatz ist dem Wohnraum zugewiesen, was zu kleineren Küchen führt. Die Grundrissgestaltung ist insgesamt sehr kompakt, mit konzentrierten Nasszellen und Küchennischen sowie in einigen Fällen auch eingebauten Möbeln wie zum Beispiel Kinderbetten in entsprechenden Nischen in den Elternschlafzimmern. Bei der Röntgenröhrenfabrik (262) ist im Erschließungsblock neben der Treppe ein Zwischengeschoss eingefügt, das über eine eigene Treppe erreicht wird; hier sind weitere Toiletten untergebracht. Die Flächen und Höhen werden also möglichst ökonomisch genutzt. Oft tritt die Minimalisierung der Flächen in Kombination mit punktueller räumlicher Großzügigkeit auf; so sind zum Beispiel beim Habichtsplatz (210) die Verkehrs- und Eingangsflächen minimal gehalten, im Gegenzug dazu sind die einzelnen Zimmer der Wohnungen etwas größer konzipiert. Bei der Tankstelle (294) steht die rationale Gestaltung der einzelnen Tanksäulen und -orte sowie das knapp bemessene Kassenhaus in Kontrast zum großzügig bemessenen Dach, das die ganze Anlage zusammenfasst. Und auch beim Verwaltungsgebäude in Bremen (226) werden die kleinen Büros über weite Eingangshallen erschlossen, die Vertikalerschließung mit Paternostern und die Sanitäreinrichtungen sind wiederum kompakt angeordnet.



Abb. 89 Typengrundrisse für Wohnungsbau, ohne Datum

Im Zusammenhang mit dem Streben nach Rationalisierung ist auch eine Typisierung zu beobachten, die sich vor allem auf den Bereich des Wohnens bezog.⁷² Im Bereich der Einzelwohnhäuser zeigen sich verschiedene Typen wie mit Haus Ridder ein Beispiel für ein kleines, kompakt gestaltetes Haus und mit den Häusern Michaelsen und Müller-Drenkberg jeweils für ein repräsentatives Wohnhaus im Umland der Großstadt.⁷³ Nichtsdestotrotz findet sich bei den Einzelhäusern immer auch ein sehr individueller Aspekt, der jeweils auf die Bauherren zugeschnitten war.

Anders verhielt es sich bei den Kleinwohnungen. Wie die im *Baumeister*-Heft von 1931 aufgeführte Doppelseite mit Typengrundrissen (350) zeigt, nahm sich der Architekt der Ausarbeitung von Kleinwohnungsgrundrissen sehr systematisch an.⁷⁴ Die Aufstellung zeigt 23 nach Größe sortierte Grundrisse mit Flächen zwischen 33 und 72 Quadratmetern auf, darunter sind als Nummern 11 und 13 auch Grundrisse vom Wohnblock am Habichtsplatz (Haupttyp) und vom Entwurf für das Dulsberg-Gelände (Laubengang) aufgeführt. Gemeinsam ist allen Grundrissen, dass die Installationen für Bad und Küche fast immer kompakt zusammengefasst sind sowie in Nähe des Treppenhauses liegen. In der Legende zu den Tafeln schreibt Guido Harbers unter „Allgemeine Gesichtspunkte für die Gestaltung der Typengrundrisse“, dass die Erschließung der Räume möglichst direkt vom Flur oder über den Wohnraum und die Wirkung der Zimmer „geräumig“, in den Wohnräumen der Bewegungsraum „zusammengefaßt“ sein sollte.⁷⁵ Durch klare Zonierung der einzelnen Wohnfunktionen würde „räumlich Ordnung und eine gewisse Spannung (Polarität)“ geschaffen. Die nicht alle eindeutig einem bekannten Projekt zuzuordnenden Grundrisse zeigen zum einen unterschiedliche Anordnungen von Balkonen sowie zum anderen sowohl

⁷² Bei den Geschosswohnbauten u. den Einzelhäusern handelt es sich um diejenigen Aufgaben, die Schneider am häufigsten realisierte – bei den anderen Baugattungen kann aufgrund der nur geringen umgesetzten Bauten nicht von Typisierung gesprochen werden.

⁷³ Ein von Rolf Spörhase verfasster Artikel über von Schneider entworfene Typen-Einfamilienhäuser gibt Einblick in die diesbezüglichen Typisierungsbestrebungen des Architekten; siehe Spörhase 1927.

⁷⁴ Siehe *BM* 29 (1931), H. 10, Tafel 106/107.

⁷⁵ Ebd.

Wohnküchen als auch minimierte Küchen angelehnt an das Frankfurter Modell – beides wird stark in Abhängigkeit zu Lage, Budget und Bauherr gestanden haben. Laubengangtypen treten nur in zwei Fällen auf.⁷⁶ Die Tafeln mit den Typengrundrissen zeigen jedoch in der Vielfalt der Varianten auch auf, dass Schneider trotz aller Typisierungsbestrebungen die jeweiligen Lösungen immer stark an den Einzelfall angepasst hat.

Ein weiteres Thema, das bei mehreren Entwürfen auftritt, ist die Flexibilität. Bei der Röntgenröhrenfabrik (266), beim Verwaltungsgebäude in Bremen (226) sowie beim Kunstverein (286) zeigt sie sich in Form der frei einteilbaren Grundrisse, die mit Leichtbauwänden beziehungsweise verstellbaren Faltschleusen den jeweiligen Bedürfnissen angepasst werden können. Im Falle der Röntgenröhrenfabrik war sogar eine nachträgliche und schließlich nicht umgesetzte Erweiterung vorgesehen, wovon die sichtbaren Auflager für die neue Tragstruktur noch heute zeugen. Und in Bremen ermöglicht der Entwurf dank separater Erschließung und Infrastruktur sogar die Vermietung gewisser Flächen an Externe, er gewährt somit Flexibilität im unternehmerischen Sinne.⁷⁷ Bei den untersuchten Kleinwohnungen am Habichtsplatz (210), aber auch am Dulsberg (242) ermöglichen ausgewogene Zimmergrößen eine gewisse Nutzungsneutralität. Außerdem hätten die Wohnungen der beiden Dreispänner an der Habichtstraße zu zwei größeren Wohnungen zusammengelegt werden können. Ähnliches war beim Entwurf für den Dulsberg vorgesehen; hier hätten die vergrößerten Wohnungen dann auch ein eigenes Bad und in einigen Fällen einen über die ganze Tiefe der Wohnung verlaufenden Wohnraum erhalten. Auch im kleineren Rahmen war im Dulsberg-Entwurf Flexibilität geboten; so konnte das Kinderzimmer der einen größeren Wohnung am Laubengang sowohl über das Wohnzimmer wie über den Eingangsbereich erschlossen werden.

⁷⁶ Ein Grundriss eines Laubengangtyps entstammt dem Entwurf für das Dulsberg-Gelände, der andere kann nicht zugeordnet werden.

⁷⁷ Ob die Möglichkeit der Vermietung von Büroflächen im Verwaltungsgebäude des Nordwolle-Konzerns vom Auslober verlangt oder von Schneider aus vorgeschlagen wurde, ist nicht bekannt.

Muster in der Grundriss- und konstruktiven Konzeption

Aus den einzelnen Analysen kann geschlossen werden, dass bei allen Entwürfen Schneiders die Optimierung der Funktionalität unter Bewahrung einer hohen räumlichen Qualität eine große Rolle spielt. Dies zeigt sich auf einer übergeordneten Ebene vor allem in der klaren Abgrenzung der einzelnen Funktions- beziehungsweise Öffentlichkeitsbereiche. Auffallend ist im Überblick, dass mit steigendem Öffentlichkeitsgrad der Bauaufgabe die funktionale und konstruktive Innovation zunimmt. Auch städtebaulich relevante Projekte gehen auf planerischer Ebene neue Wege. Bei privateren Bauaufgaben hat der Architekt eher Optimierungen bestehender Bautypen vorgenommen und sich an den privaten Wünschen und Wohnbedürfnissen der Bauherrschaft orientiert. Häufig ist hier eine Kombination zwischen Innovation und Kontinuität in der Optimierung herkömmlicher Typen zu finden. Mit dem Einsatz von Spezialfenstern kommen bei den Wohnbauten neuartige Konstruktionen zum Zuge, während Schneider ansonsten eher auf herkömmliche Bauweisen gesetzt hat. Die Konstruktion scheint der Funktionalität untergeordnet zu sein und wurde als solche nicht groß thematisiert.

6.1.5 Gestalterische Grundlagen

Die eingehende Betrachtung der von Karl Schneider angewandten Gestaltungsmittel findet vor dem Hintergrund statt, dass der Architekt aufgrund seiner Abwendung von der historistischen Architektur nach einem eigenen, neuen Ausdruck für seine Bauten suchen musste. Im Folgenden wird dargelegt, worauf dieser Ausdruck basierte und was ihn spezifisch definiert. Die Untersuchung von Schneiders Entwürfen zeigt auf, dass sich der Architekt stark an einigen Ordnungsprinzipien orientierte und seine Entwürfe grundlegend nach diesen ausrichtete. Es waren vor allem klassische, schon seit dem Altertum angewendete Gestaltungsmittel, die unter anderem auch Schneiders frühere Arbeitgeber Gropius und Behrens konsequent angewendet und als die Basis ihres Entwer-

fens betrachtet haben.⁷⁸ Diese Instrumente kommen sowohl beim Entwurf der Bauvolumen, bei der Gestaltung der Grundrisse als auch bei der Komposition der Fassaden zum Tragen.

Wie bereits beschrieben, sind bei vielen von Schneiders Entwürfen einfache geometrische Grundformen auszumachen – ob alleine als Baukörper oder in einem Ensemble zu einer komplexeren Figur zusammengesetzt.⁷⁹ In letzterem Fall signalisieren als reine Formen betonte Volumen oft städtebaulich oder für die Komposition wichtige Stellen. So kennzeichnet der rechteckige Turm an der Ecke des Habichtsplatzes (206) prägnant den wichtigen Übergang von Habichtstraße zu Habichtsplatz, die halbrunden Formen der Läden an der Habichtstraße lassen von Weitem die Hofeinfahrt und die sich vom Wohnen abhebende Ladennutzung erkennen; ebenso bezeichnet der schnörkellose Turm bei Haus Michaelsen (194) das Zentrum des Entwurfes, während das abgerundete Fenster das Wohnzimmer als den öffentlichsten Raum kennzeichnet. Dass die Betonung eines Bauteils auch auf einen ganzen Baukörper ausgedehnt sein kann, zeigt die klare Form des trapezförmigen Verwaltungsgebäudes für die Nordwolle, die die Bedeutung und den Repräsentationsanspruch des Baus unterstreicht.

Die Tendenz zu geometrischen Grundformen zeigt sich jedoch nicht nur im Vorkommen von Quadern und (Halb-)Zylindern bei den Bauvolumen, sondern vor allem auch in der Anwendung von Rechtecken und Quadraten sowie (Halb-)Kreisen in den Grundrissen und Fassaden. Hier kommt insbesondere dem Quadrat eine besondere Bedeutung zu; es taucht in den Grundrissen der betrachteten Bauten vielfach auf und scheint häufig als Grundlage der Grundrisskonzeption gedient zu haben. Beispielhaft sei hier die Röntgenröhrenfabrik (262) genannt, bei der Quadrate nicht nur im Raster der Halle, sondern unter anderem auch im Grundriss des Maschinenraums, in der Verglasung der Passerelle oder in der Fassade des Verwaltungsgebäude vorkommen. Beim Wettbewerbsentwurf für den Nordwolle-Konzern (224) ist das Gebäude an den bei-

⁷⁸ Siehe Kap. 3.3.2, S. 75f. u. Kap. 3.3.3, S. 87f.

⁷⁹ Siehe S. 309ff. in diesem Kapitel.

den Mittelachsen gemessen ziemlich genau gleich breit wie tief, ebenfalls annähernd identische Maße sind in den Erschließungshallen zu finden, in denen sich die in den Achsen gemessenen Breiten und Tiefen ebenfalls entsprechen. In zahlreichen Entwürfen findet sich ein quadratisches Fensterformat wieder, das sich beim Habichtsplatz (214) entweder in reiner Form zeigt oder in die Fensereinteilungen einschreiben lässt. Beim Entwurf für Bremen (228) bilden die Breite von zwei Fenstern und die Fensterhöhe plus Gesimsbänder ein Quadrat. In der Fassade des Kunstvereins (279) zeigt sich unter anderem ein Quadrat, das von der Breite des Gebäudes und von der Höhe zwischen Dachabschluss und oberer Kante des Eingangsbereichs aufgespannt wird. Meist handelt es sich um präzise konstruierte Quadrate, in einigen Fällen ist jedoch auch nur die Annäherung an ein Quadrat anzufinden.

Neben dem 1:1-Verhältnis der Quadrate ist in Schneiders Entwürfen häufig auch ein doppeltes Quadrat, also ein 1:2-Verhältnis anzufinden. Es ist unter anderem im Querschnitt am Dach der Tankstelle (298), in der Seitenansicht der „Dominanten“ beim Entwurf für den Dulsberg (238), aber auch in der Südfassade des Fabriktrakts der Röntgenröhrenfabrik oder in der Kopfansicht von Haus 12 beim Habichtsplatz (312) anzufinden. Zu diesen beiden Proportionen gesellen sich mehrere ganzzahlige Verhältnisse, die in den Entwürfen Schneiders immer wieder auftauchen. So sind es unter anderem häufig Proportionen im Verhältnis 1: 3, wie in der großflächigen Verglasung in der Nordostfassade des Verwaltungsgebäudes Bremen (230), 2:3, wie in der Seitenansicht am Habichtsplatz (312) oder in den Fenstern der Röntgenröhrenfabrik (264), 2:5, wie im Grundriss der Mensa in der Röntgenröhrenfabrik, 3:5 oder auch 4:7, wie im Verhältnis von Höhe zu Breite des Kassenhäuschens in der Seitenansicht sowie von Höhe Raum unter Dach zu Abstand zwischen zwei Stützen der Tankstelle Dapolin (298), die aus den Plänen zu Schneiders Entwürfen herausgelesen werden können. Bei der Tankstelle Dapolin stehen die Höhe des Kassenhauses, die Höhe unterhalb des Daches und die Länge des Daches im Verhältnis 3:4:7. Schneider hat also vielfach ganzzahlige Verhältnisse (und in einigen Fällen eine Annäherung daran) verwendet.

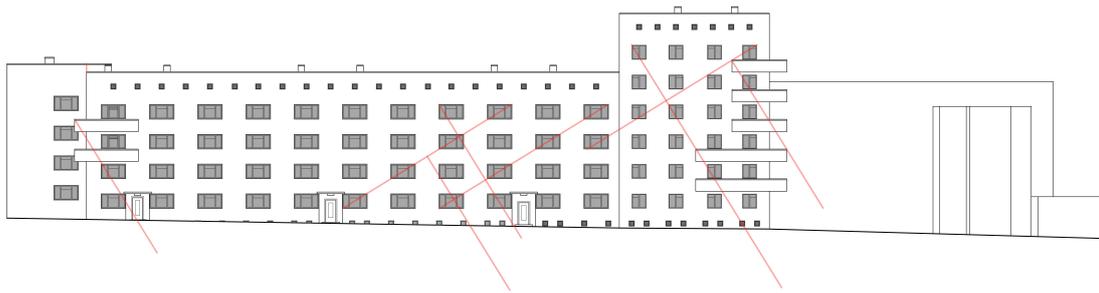


Abb. 90 Wohnblock Habichtsplatz, Ansicht aus Westen, Nachzeichnung der Verf.

Bei einigen Entwürfen sind nicht nur auf Zahlen basierte, sondern auch geometrische Verhältnisse vorzufinden. In den Plänen der Wohnblöcke am Habichtsweg (204) ist mehrfach der Goldene Schnitt (oder eine Annäherung daran) angewendet.⁸⁰ In dieser klassischen Proportion wurde die Unterteilung der langen Front an der Habichtstraße in die Häuser 1 bis 4 und die Häuser 5 bis 6 sowie die Kopfansichten von Haus 6 und von Haus 15 gestaltet.⁸¹ Auch in der Fassade des Kunstvereins (279) findet sich der Goldene Schnitt mehrfach wieder; die Unterkante des Fensters im ersten Obergeschoss teilt die Höhe des Gebäudes in diesem Verhältnis.⁸² Ein weiteres, geometrisch konstruierbares Verhältnis stellt die Quadratische Verlängerung dar, die sowohl beim Wohnblock am Habichtsweg als auch beim Kunstverein anzufinden ist.⁸³ Auf diese Weise entspricht beim Kunstverein die Höhe von Eingangsniveau zur Oberkante des Fensters im zweiten Obergeschoss der Quadratseite und die Höhe bis zur Dachkante der quadratischen Verlängerung.

Neben der Verwendung der oben beschriebenen Proportionen sorgt die Wiederholung desselben Verhältnisses zusätzlich für eine ausgewogene, harmonische Wirkung. Die Verwendung solcher Relationslinien tritt vor allem in den Fassaden auf, aber auch in Schnitten und Grundrissen. So sind bei der Röntgenröhrenfabrik im Schnitt des Verwaltungsgebäudes zwei zueinander parallele Linien eingezeichnet, die als Hinweis für die Verwendung solcher Linien interpretiert werden können. In den Fassaden des Wohnblocks am Habichtsweg (356) ist die Position von Dächern, Balkonen, Fenstern, Lampen häufig über Bezugslinien definiert, die sich auf ein Flächenverhältnis der Fassade beziehen.

⁸⁰ Eine Strecke ist im Goldenen Schnitt unterteilt, wenn das Verhältnis der ganzen Strecke zu ihrem größeren Teilstück (Major) dem Verhältnis der beiden Teilstücke (Major und Minor) zueinander entspricht.

⁸¹ Unterteilung Häuser 1 bis 4 u. Häuser 5/6: Häuser 1–4 $L=54,764\text{m}$, Häuser 5/6 $L=33,846\text{m}$, $54,764:33,846=1,61803$; Kopfansicht Haus 6: $B=6,55\text{m}$, $H=10,65\text{m}$, $10,65:6,55=1,61832$; Ansicht Haus 15: $B=10,35\text{m}$, $H=16,55/16,65/16,75\text{m}$ (je nach Position), $16,75:10,35=1,61836$ (Maße jeweils als Angabe im Plan oder aus Plan gemessen). Goldener Schnitt= $1,61803$.

⁸² Mangels genauer Maßangaben konnte dies lediglich aus den vorhandenen Plänen im Maßstab 1:100 gemessen werden.

⁸³ Die quadratische Verlängerung entsteht, indem die Diagonale eines Quadrates auf die Grundlinie übertragen wird.

Ebenso sind sie für Fensterteilungen und die Dimensionierung der Passerelle bei der Röntgenröhrenfabrik (268) angewendet worden.

Zur Wiederholung einer gleichen Proportion gesellt sich ein weiteres Gestaltungsmittel, das Schneider mehrfach angewendet hat. Es ist dies die Serie, die sich sowohl in der mehrfachen Wiederholung eines einzelnen Elements als auch in der Anwendung von Rastern zeigt. Die dadurch erzeugte Gleichmäßigkeit sorgt für Ordnung und Ruhe im Entwurf. Schneider wendet die Serien nicht immer auf gleiche Art und Weise an; beim Habichtsplatz (212) gibt es kleinere Serien (3 gleiche Elemente) und größere (5 bis 6 Wiederholungen), absolut gleichmäßige Serien (Häuser 13 bis 15) und solche mit Abweichungen (Häuser 1 bis 6). Auffallend ist hier, dass die Gleichmäßigkeit bei Bauten oder Fassaden mit repräsentativem Anspruch weitaus rigoroser durchgesetzt wird als bei solchen ohne. Entsprechend kommt in den Fassaden der Tordurchfahrt und direkt am Habichtsplatz neben den Keller- und Dachbodenfenstern hauptsächlich nur ein einziges Fensterformat vor. Im Falle des Entwurfs für den Dulsberg (238) sorgt die regelmäßige Gestaltung der Gebäude trotz der unregelmäßigen Form des Grundstückes für eine starke, ruhig wirkende Ordnung. Auch bei den Entwürfen für die Röntgenröhrenfabrik (360) und für das Verwaltungsgebäude in Bremen (228) spielen Regelmäßigkeit und Serialität eine wichtige Rolle. Die Anwendung eines Rasters ist bei den analysierten Bauten lediglich bei der Röntgenröhrenfabrik (262) anzufinden. Interessant ist, dass auch bei dieser strukturellen Lösung kein strenges Raster angewendet wird, sondern dieses durchaus den unterschiedlichen Situationen angepasst ist.

Bei Schneiders Entwürfen treten mehrfach Symmetrien auf und zwar in starker sowie leicht abgeschwächter Form. Am konsequentesten und prägnantesten sind sie bei Fassaden mit öffentlichem Charakter eingesetzt, so zum Beispiel beim Verwaltungsgebäude der Nordwolle (228), beim Ausstellungsgebäude für den Kunstverein (279) oder auch bei der Tordurchfahrt des Wohnblocks am Habichtsplatz (201). Die Symmetrie wird hier eingesetzt, um einen repräsentativen Charakter der Fassade zu erreichen. Aber auch bei weniger repräsentativen

tiven Aufgaben sind Symmetrien anzutreffen, die jedoch oft aufgebrochen sind, also weniger streng angewendet werden. Zu nennen seien hier als Beispiele die Längsansicht der Tankstelle Dapolin (291), in der durch die Setzung des Kasenhauses eine Auflockerung erreicht wird, oder die Südansicht von Haus Müller-Drenkberg (245), deren Strenge durch die einseitige Anordnung des Dachgeschosses gebrochen wird. Auf städtebaulicher Ebene ergibt sich aus der Verwendung von Symmetrien der Einsatz von Achsen, wie er bei der Planung für den Dulsberg (236) beobachtet werden kann. Zwar ist hier das Grundstück nicht annähernd symmetrisch ausgebildet, doch vermittelt die starke Mittelachse den Eindruck einer symmetrischen Anordnung.⁸⁴

Kontraste und Akzente

Wenn auch Schneider in einigen Fällen reine Symmetrien angewendet hat, sind doch weitaus mehr Symmetrien mit Brüchen oder Überblendungen vorzufinden. In diesem Sinne sind die Kopffassaden beidseits der Hofeinfahrt am Habichtsplatz (208) zwar symmetrisch aufgebaut, diese Symmetrie wird aber vom Laden im Erdgeschoss und den seitlich vorstehenden Erkern überblendet. Ebenso verhält es sich mit der Kopffassade des Fabriktrakts der Röntgenröhrenfabrik (264), deren symmetrischer Aufbau optisch durch den Erschließungstrakt und die Passerelle zu einer lockereren Komposition ergänzt wird. Auch beim sehr klar gestalteten Verwaltungsgebäude in Bremen (228) wird die Symmetrie der Anlage durch den Annexbau, der sich in der Ansicht der Fassade unterordnet, durchbrochen. Durch das Aufbrechen oder Überlagern der Symmetrien wird jedoch nicht nur die Strenge der Anordnung abgeschwächt und eine gewisse Leichtigkeit erreicht; vielmehr werden durch die „Störungen“ auch Gegengewichte und damit auch Betonungen erzeugt. Im Fall der Fassade direkt am Habichtsplatz (212) sorgen die als jeweilige Gegengewichte zueinander

⁸⁴ Ein ähnliches Vorgehen ist auch bei Schneiders Entwurf für den Wettbewerb Siedlung Haselhorst in Berlin-Spandau (1928/29, KSA, KS 21) zu finden, der eine rigide axiale Anordnung zum Zentrum des Entwurfs macht. Und auch beim Projekt für das Notprogramm an der Karl-Marx-Straße in Hamburg- Altona Nord (1930, KSA, KS 131) und beim Projekt für Reihenhäuser am Osdorfer Weg (1931/32, KSA, KS 129) kommt dieser Ansatz in gewisser Weise zum Einsatz.

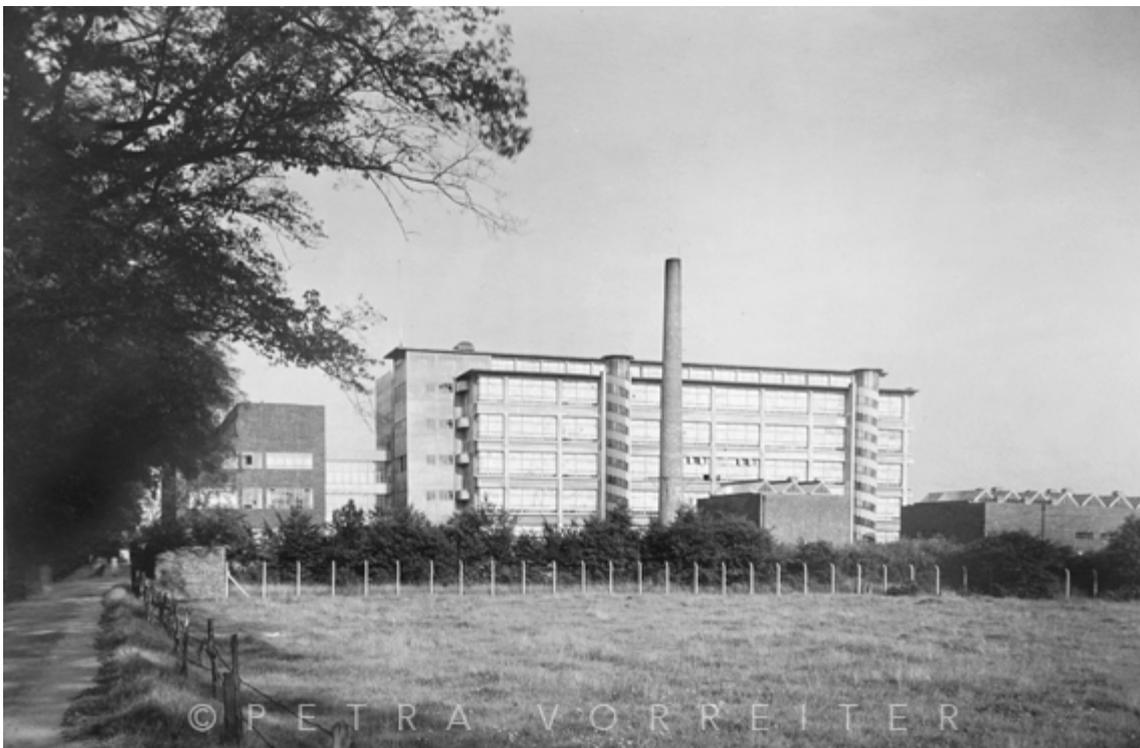


Abb. 91 Röntgenröhrenfabrik, Ansicht aus Westen, ohne Datum

platzierten Elemente des Turms und der Balkone an der gegenüberliegenden Ecke dafür, dass die Symmetrie der Fassade noch besser zur Geltung kommt, und schaffen so eine ausgewogene sowie spannungsreiche Komposition.

Betonungen kommen jedoch nicht nur im Zusammenhang mit Symmetrien vor, sondern stellen allgemein ein häufig von Schneider angewendetes Gestaltungsmittel dar. Dabei kommen verschiedene Arten der Akzentuierung zum Einsatz. Zum einen werden Spezialsituationen, andere Nutzungen und auch städtebaulich wichtige Punkte oft mit Elementen betont, die sich in ihrem Volumen, ihrer Form, ihrer Materialisierung oder auch ihrer Farbe vom übrigen Baukörper abheben. Beim Entwurf für den Dulsberg (233) sind es in diesem Sinne die sich vom Rest der Bebauung abhebenden „Dominanten“. Bei der Röntgenröhrenfabrik (360), der Wohnbebauung am Habichtsplatz (208) und bei Haus Michaelsen (192) weisen die Nottreppen, die Läden oder das Wohnzimmer runde Formen auf, während bei der Tankstelle Dapolin (318) das mit Glasplatten versehene Kassenhäuschen sich von der Materialisierung des Tankstellendaches und wieder am Habichtsplatz (212) die verputzt ausgeführten, strahlend weißen Balkone sich von der übrigen Bebauung stark unterscheiden. In gewissen Fällen wird die Betonung eines Ortes im Projekt durch die ausgeprägte Plastizität eines Bauteils erreicht; dies ist bei den Nottreppen der Röntgenröhrenfabrik (306) oder aber auch bei den Balkonen an der Ecke des Habichtsplatzes (212) der Fall.

Zum anderen wird durch bewusste Betonung der Vertikalen oder der Horizontalen der Charakter der Gebäude stark beeinflusst und eine Richtung vorgegeben. Bei der Wohnbebauung am Habichtsplatz (208) gibt die Betonung der vertikalen Elemente in den langen Fassaden eine starke Taktung vor, in ähnlicher Weise kontrastieren die Nottreppen der Röntgenröhrenfabrik (360) die Struktur des liegenden Baukörpers. Eine Hervorhebung der Horizontalen kommt vermehrt im Zusammenhang mit Repräsentationsansprüchen vor, so zum Beispiel an den Platzfassaden des Wohnblocks am Habichtsplatz (212), in den Fassaden des Verwaltungsgebäudes der Röntgenröhrenfabrik (266), beim Entwurf für das Dulsberg-Gelände (238) und vor allem beim Verwaltungsgebäude für

den Nordwolle-Konzern (230). Bei letzterem heben feine Profile in der Fassade die Betonung der Horizontalen, die bereits über die Anordnung der Fenster zu vermeintlichen Bändern betont wird, zusätzlich hervor.⁸⁵

Maßstäblichkeit und Abstraktion

Die Sonderelemente erschaffen nicht allein Betonungen, sondern übernehmen – zusammen mit anderen Elementen und in manchen Fällen auch mit dem Material – eine Gliederungsfunktion. Im Falle der Wohnblöcke am Habichtsplatz (212) dienen dazu aus der Fassadenebene herausgeschobene Balkone, Erker und Treppenhäuser, beim Verwaltungsgebäude in Bremen (221) gliedern zarte Profilmäander die Brüstung zusätzlich. Durch diese Gliederung erhalten Großformen beziehungsweise lange Fassaden einen Rhythmus und werden auf eine kleinere Maßstabebene heruntergebrochen. Auf diese Weise erhalten die oft auf Stadtebene bezogenen Entwürfe einen annähernd menschlichen Maßstab und wirken leichter. Die Aufgliederung in kleinere Einheiten (zum Beispiel einzelne Häuser) erleichtert zudem die Orientierung und auch die Identifikation mit den Gebäuden.

Im Kontrast zu diesem Herunterbrechen auf eine kleinere Maßstabebene steht die mehrfache Anwendung von klaren Großformen, die für Schneiders Entwürfe typisch ist. Gerade bei städtebaulich relevanten Projekten wie den Wohnblöcken am Habichtsplatz (206), dem Entwurf für den Dulsberg (233) und dem Verwaltungsgebäude in Bremen (224) hebt sich die Großform von der Umgebung ab, klärt die Situation, schafft Ruhe und auch eine starke Identität beziehungsweise Orientierungsmöglichkeit.⁸⁶ Dabei fällt auf, dass sich die Großformen jeweils stark dem Grundstück und der Situation anpassen. Zusammen mit der vorhin erläuterten Verwendung kleinerer Maßstabebenen ergibt sich so eine kontrastreiche Überlagerung von verschiedenen Maßstäben, was zu mehr-

⁸⁵ Diese Profilmäander gehören zu den wenigen von Schneider angewendeten Elementen, denen ausschließlich eine ornamentale Funktion zugesprochen werden kann.

⁸⁶ Weitere prägnante Großformen sind beim Wohnblock Heidburg in Hamburg-Winterhude (1927/28, zus. mit Elingius & Schramm, KSA, KS 26) sowie beim zentralen Wohnblock Raum in Hamburg-Winterhude (1927/28, KSA, KS 48) anzufinden.

fachen Deutungen und einer Komplexität führt. So weist der Entwurf für Bremen (230) neben der Großform des Trapezes, der feingliedrigen Einteilung durch die schmalen Fenster sowie die Profilbänder mit den leicht überdimensionierten Eingängen und vor allem auch den großen „Schaufenstern“ auf der Nordostfassade drei Maßstabsebenen auf, die sich zu einer kontrastreichen und spannenden Komposition zusammenfügen. Gerade im Falle des Habichtsplatzes ist die Großform in ihrer Ausformung dem Grundstück angepasst und entspricht somit keiner klaren geometrischen Form. Es handelt sich also um eine freie, jedoch stark einprägsame Form, die aufgrund ihrer einzelnen geometrischen Komponenten gut wahrzunehmen ist und dennoch einen starken Zusammenhalt sowie eine Regelmäßigkeit beziehungsweise Regelmäßigkeit ausstrahlt.

Gegenläufig zum Thema der Mehrdeutigkeit wendete Schneider bei seinen Entwürfen häufig eine sehr schlichte Gestaltung an, die in vielen Fällen zu einem abstrakten Ausdruck führte. Besonders ausgeprägt ist dieser unter anderem bei der Tankstelle Dapolin (291), beim Ausstellungsgebäude für den Kunstverein (279) und beim Verwaltungsgebäude in Bremen (221), aber auch bei Wohngebäuden wie Haus Michaelsen (194) sowie Haus Ridder (271). In den meisten Fällen wird diese Abstraktion in der Anwendung von weiß verputzten beziehungsweise gestrichenen Flächen und Strukturen sowie der Reduktion der Elemente erreicht; der Rahmen der Tankstelle Dapolin sowie die Fassade des Kunstvereins mögen hierfür als Vorzeigebispiele gelten.⁸⁷ Gerade die schlichte Gestaltung der Fassaden verlangt nach einer sehr ausgewogenen Gestaltung; noch mehr als sonst nimmt hier die Proportionierung eine wichtige Rolle ein. So stechen unter anderem beim Kunstverein die Verhältnisse besonders ins Auge, die wiederum für ein harmonisches, klassisch wirkendes Erscheinungsbild sor-

⁸⁷ Doch gerade auch mit Klinker verkleidete Projekte wie Haus S.[chneider] in Hamburg-Osdorf (1924/25, KSA, KS 32) oder Haus Werner in Hamburg-Fuhlsbüttel (1929, KSA, KS 66) weisen in ihren schlicht gehaltenen Fassaden einen hohen Abstraktionsgrad auf, ebenso wie die in Hamburg-Winterhude gelegenen Großwohnprojekt Heidburg (1927/28, KSA, KS 26) sowie der zentrale Block in der Jarrestadt (1927/28, KSA, KS 48).

gen. Es besteht hier also eine Abhängigkeit von Abstraktionsgrad und Proportionierung, beide bedingen sich gegenseitig.

Muster in der Gestaltung

Generell zeichnen sich die Entwürfe Karl Schneiders durch einen neuartigen und eigenständigen formalen Ausdruck aus, der jedoch stark von einigen alt-hergebrachten Gestaltungsinstrumenten wie der Verwendung von Proportions-systemen und teils auch Symmetrien geprägt ist. Die Anwendung ausgewogener Proportionsverhältnisse ist bei allen Entwürfen anzufinden. Bei öffentlicheren oder auch zentraler gelegeneren Aufgaben ist eine stärkere Ordnung in der Gestaltung aufzufinden, was sich in der Anwendung von Symmetrien, Serien und einfachen Grundformen zeigt. Oftmals ist bei diesen Aufgaben auch eine Großform anzufinden, die aber mit zunehmender Größe auch eine stärkere Feingliederung erhält. Mit höherem Repräsentationsgrad sind Aspekte wie Gleichmäßigkeit und Symmetrie stärker ausgebildet. Bei prominenter Lage kommt es eher zum Einsatz von Kontrasten. Private, kleinere Bauaufgaben unterliegen einer weniger strengen Ordnung, sind teils auch vom Volumen her aufgegliederter gestaltet und weisen eine freiere Gestaltung auf. Allen Entwürfen Schneiders ist eine gewisse Schlichtheit zu eigen, die je nach Aufgabe auch in einem sehr abstrakten Ausdruck mündet. Je abstrakter der Ausdruck, desto prägnanter die Proportionen. Auffallend ist, dass bei stärkerer Ordnung und engeren Vorgaben die Kontraste in der Gestaltung prägnanter ausfallen.

Die Anwendung der geschilderten Gestaltungsmittel hat ausgewogen komponierte, in sich harmonisch wirkende Gebäude zur Folge, deren formaler Anspruch augenscheinlich ist. Ihr Ausdruck ist schlicht, mitunter abstrakt und manchmal auch monumental. Doch auch bezüglich der Einbettung in den Kontext ist den Entwürfen eine starke Individualität zu eigen. Auffallend ist der stimmige Rhythmus der Kompositionen, der mehrfach auch von Kontrasten unterbrochen wird. Ornamente kommen nur in einem Ausnahmefall vor, ansonsten ersetzen die Materialität und die Körperlichkeit der Bauten, aber auch betonte Bauelemente wie zum Beispiel Treppen oder Balkone das Ornament. Die Farbgestal-

tung des Äußeren der Gebäude findet über die materialimmanente Farbigkeit, über helle Putze oder über die Anwendung farbiger sowie zwischen Rahmen und Flügel differenzierender Fensteranstriche statt.

6.2 Hauptmotiv auf unterschiedlichen Ebenen

Aus der Betrachtung der Einzelfälle gehen insgesamt zehn Hauptmerkmale von Schneiders Architektur hervor, die sich jeweils zu Begriffspaaren anordnen lassen. Obwohl sich diese Begriffspaare aus sehr unterschiedlichen Themenbereichen entwickelt haben, weisen sie doch alle eine Gemeinsamkeit auf und können folglich um einen zentralen Aspekt – die sogenannte Kernkategorie – herum gruppiert werden.⁸⁸ Diese Kernkategorie bezieht sich auf den analysierten Entwurf beziehungsweise auf die daraus entstehende Architektur und beschreibt das Grundprinzip der Architektur Karl Schneiders.

Kontrastreiche Begriffspaare

Bei Schneiders Umgang mit dem Kontext der Bauaufgabe lassen sich die auftretenden Entwurfsmerkmale unter den beiden Begriffen *Einbettung* und *Betonung* zusammenfassen. Generell ist bei allen Entwürfen die Tendenz zur Einbettung zu beobachten, doch findet diese teils über prägnante Betonungen statt oder wird durch Betonungen kontrastiert. Bei der Untersuchung bezüglich der Ausbildung der Baukörper kristallisieren sich die Oberbegriffe *Körperlichkeit* und *Auflösung* als deutlichste Merkmale heraus. Grundsätzlich konzipierte Schneider eher geschlossene Baukörper, die sich jedoch an bestimmten Orten sehr bewusst auflösen. Bei nicht massiven Strukturen hingegen ist die Abgrenzung mit Hilfe der Anwendung klarer geschlossener Formen umgesetzt. In der Konzeption der Innenräume können die beobachteten Merkmale unter den Begriffen *Abgrenzung* und *Öffnung* zusammengefasst werden. Die Räume sind klar gefasst, weisen an ausgesuchten Stellen jedoch prägnante Öffnungen, oftmals in der Diagonalen, auf. Die Analyse von Grundriss und konstruktiver Konzeption ergibt, dass die entsprechenden Merkmale sich stark als *Innovation* oder als in

⁸⁸ Siehe S. 301, Anm. 3 in diesem Kapitel.

einer *Tradition* stehend erweisen. So zog Schneider trotz aller Neuerungen in seinen Entwürfen häufig auch herkömmliche Anordnungen oder Bauweisen heran. Und schließlich lassen sich die Merkmale der Gestaltung den Begriffen *Ordnung* und *Kontrast* zuordnen. Die den Entwürfen Schneiders zugrunde liegenden klassischen Ordnungsprinzipien werden in vielen Fällen mit Ausnahmen und Betonungen kontrastiert.

Bei der Betrachtung dieser Begriffspaare sticht ins Auge, dass es sich in allen Fällen jeweils um die Kombination zweier starker Gegensätze handelt – oder vielmehr sogar um Begriffe, die sich im Sinne eines Entweder/Oder gegenseitig eigentlich ausschließen. Und dennoch treten die zu Paaren angeordneten Hauptmerkmale fast ausnahmslos jeweils zusammen in den einzelnen Entwürfen auf, allerdings oft auf unterschiedlichen Ebenen beziehungsweise an verschiedenen Orten des Entwurfs. So hebt sich im städtebaulichen Kontext die Zeilenbebauung für den Entwurf am Dulsberg unter anderem mit den prägnanten „Dominanten“ am Grundstücksrand deutlich von der Umgebung ab, während die zentrale Achse für eine Einbettung in den weiteren Kontext sorgt. Bezüglich der Körperlichkeit grenzt sich die Bebauung am Habichtsplatz durch die Form ihrer Baukörper, aber auch ihre massive Bauweise klar vom Außenraum ab, während gewisse Ecken auf Fensterebene in Glas aufgelöst sind. Bei Haus Michaelsen steht die Anwendung einer herkömmlichen Bauweise mit weiß geschlammtem Backstein im Gegensatz zu der in ihrer Form neuartigen, da gebogenen Fensterscheibe im Wohnzimmer. Und schließlich steht die abstrakte und fast spiegelsymmetrische Gestaltung des Daches bei der Tankstelle Dapolin im Kontrast zum frei platzierten Kassenhaus.⁸⁹

Die in den Begriffspaaren zusammengefassten Merkmale stehen manchmal in Abhängigkeit voneinander, so zum Beispiel baut die Innovation der vorgehängten Bandfenster im Verwaltungsgebäude für den Nordwolle-Konzern in Bremen auf der etablierten Tradition des Kontorhauses auf, die aufgrund der

⁸⁹ Die Fassaden am Habichtsplatz u. am um die Ecke gelegenen Wittenkamp zeigen jedoch, dass Symmetrie und starke Kontraste durch Betonungen auch in einer Ebene vorkommen können.

schmalen Fenster eine flexible Raumeinteilung erlaubt. Häufiger stehen die gegensätzlichen Merkmale jedoch in einer losen Beziehung zueinander wie beim Wohnblock am Habichtsplatz, bei dem die Umsetzung in einer traditionellen Bauweise mit einem neu interpretierten Bautypus koexistiert, ohne dass dies in einem starken Zusammenhang miteinander stehen würde. Die gegensätzlichen Entwurfsmerkmale treten zwar zusammen, jedoch mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung auf. Die Gegensätze lassen sich auch über die verschiedenen Themenbereiche hinweg beobachten, wie sich dies beim Ausstellungsgebäude für den Kunstverein in Form der Innovation bezüglich der Ausstellungsräume und der Anwendung einer reinen Symmetrie in der Fassade zeigt.

Die den Merkmalspaaren innewohnende Gegensätzlichkeit zeigt sich teils direkt, so wie zum Beispiel in den Fassaden der Wohnblöcke am Habichtsplatz, wo die Regelmäßigkeit und die teilweise vorhandene Symmetrie durch die Setzung des Turmes oder das Anbringen der Balkone stark kontrastiert wird. In anderen Bereichen sind die Gegensätze nicht auf den ersten Blick zu erraten; als Beispiel dafür sei die Tankstelle Dapolin genannt, deren Anmutung sehr modern und innovativ ist, während die für das Dach verwendete und nicht direkt sichtbare Bauweise trotz der reduzierten Form sehr traditionell ist. Ähnlich verhält es sich bei Haus Michaelen: Der Aspekt der Betonung zeigt sich in Form des Turms direkt, die Einbettung über die Verwendung von Walmdächern hingegen ist weniger gut ersichtlich, da die Dachform meist als formale Anpassung an herkömmliche Bauweisen interpretiert wird.

Die in allen Werkphasen und Themenbereichen auftretende Gegensätzlichkeit in Schneiders Entwürfen lässt sich also auf vielfache Weise belegen und erweist sich als eine wiederkehrende Konstante im Werk des Architekten. Die Art des Vorkommens der Gegensätze, ihre Bezüge untereinander sowie ihre Offensichtlichkeit wurden entsprechend erläutert. Doch nur die Gegensätzlichkeit an sich umschreibt Schneiders Architektur nicht ausreichend, schließlich liegt es bekanntlich in der Natur von Zeiten des Umbruchs, dass neue und alte Elemente miteinander kombiniert werden. Es bedarf also noch einer weiteren Vertiefung

des Hauptmotivs, um die spezifische Charakteristik von Schneiders Architektur – über den Zeitpunkt ihrer Entstehung hinaus – definieren zu können.

Komposition von Gegensätzen

Die Gewichtung zwischen den beiden jeweils als Paar zusammengefassten Merkmalen fällt in einigen Fällen ausgeglichen aus, so zum Beispiel bei der Röntgenröhrenfabrik mit der Auflösung des Baus in eine sichtbare Tragstruktur sowie in eine großflächige Verglasung und mit der Geschlossenheit des Volumens in seiner Form. Bei anderen Beispielen gibt es eine stärkere Tendenz hin zu einem Aspekt wie bei Haus Ridder. Hier dominiert die Geschlossenheit des Volumens, obwohl ein Quader diagonal aus dem Baukörper herausgeschoben wird. Aber auch bei einer stärkeren Gewichtung eines Merkmals ist die Wirkung nicht einseitig, sondern ausgeglichen. Interessant ist im Weiteren, dass sich die genannten Gegensätze nicht gegenseitig aufheben oder sich gegenseitig abschwächen. So führt zum Beispiel gerade die Prägnanz des Turmes am Habichtsplatz und der betonten Balkone zu einer Einbettung des Wohnblocks in den städtebaulichen Kontext, genauso wie die Einbettung in die Umgebung oft als Basis für gewisse prägnante Betonungen dient. Bei Haus Ridder sind es die großen Öffnungen, die durch ihre Position nahe zur Volumenkante die Körperlichkeit und Geschlossenheit des Baus stärker wirken lassen. Die Gegensätze verstärken also ihre jeweilige Wirkung im gemeinsamen Auftreten.

Die in sich harmonische und ganzheitliche Wirkung von Schneiders Entwürfen weist darauf hin, dass Schneider nicht nur Gegensätze einander gegenüber oder nebeneinander gestellt hat, sondern die Gegensätze so miteinander kombiniert hat, dass aus ihnen eine zusammengehörende Ganzheit entstanden ist. Aus der Komposition diverser Gegensätze entsteht also etwas Neues und damit ist es nicht die Gegensätzlichkeit an sich, sondern vielmehr die gelungene Synthese von Gegensätzen, die das Hauptmotiv von Schneiders Architektur darstellt.⁹⁰

⁹⁰ Der Begriff der Synthese ist auf das altgriechische Wort *sýnthesis* (σύνθεσις) zurückzuführen, das mit Zusammensetzung, Zusammenfassung oder Verknüpfung übersetzt wird. Unter der

Die Aufhebung des Gegensatzes oder vielmehr die Fügung zu einer harmonisch wirkenden neuen Einheit zeigt sich im Werk Schneiders auf mannigfaltige Weise. Beim Ausstellungsgebäude für den Kunstverein ergibt sich zum Beispiel aus der Kombination von Abstraktion und Öffnung zum Platz sowie der Anwendung von Gestaltungsmitteln wie Symmetrie und präzisen Proportionen eine klassisch und monumental wirkende Fassade, die formal ganz neue Wege geht. Mit der Tankstelle Dapolin wurde der neuartige und auf größtmögliche Funktionalität ausgerichtete Bautyp der Großtankstelle geschaffen, der zusammen mit der völligen Reduktion von Kassenhaus und Dach auf grundlegende architektonische Elemente ein raumschaffendes Ensemble mit ebenfalls eleganter Wirkung ergibt. Die Wohnbebauung am Habichtsplatz verbindet eine aufgrund der Materialisierung und auch der Bebauungsart auf den ersten Blick leicht traditionell wirkende Anlage mit zahlreichen Innovationen im Grundriss, in den Fassaden, aber auch auf städtebaulicher Ebene zu einer verfremdeten und modernen Art des Blockrandes im Sinne eines Hybrids. Bei der Röntgenröhrenfabrik schafft die aus funktionalen Gründen geschuldete Auflösung und Verlegung der Tragsstruktur auf die Außenseite zusammen mit den trotz ihrer Sachlichkeit ornamenthaft wirkenden Nottreppen sowie der Zunahme der Auskragungen nach oben hin eine gestalterisch stimmige Außenwirkung. Und schließlich weist das Verwaltungsgebäude des Nordwolle-Konzerns eine monumentale und dennoch dynamische Außenwirkung auf, die aus den vermeintlichen Bandfenstern, der Abstraktion in der Fassadengestaltung sowie der einfachen Körperlichkeit entstanden ist. Aus der Komposition von Gegensätzen ergibt sich folglich eine *Harmonie im Kontrast*, deren spezifische Wirkung auf der Wechselbeziehung von Gegensätzen beruht. Dieser Wechselbeziehung entspringt eine Spannung, die maßgeblich zur Verdichtung und Intensivierung von Schneiders Werk beiträgt und so dessen Ausdruck prägt.

chemischen Synthese ist die Vereinigung mehrerer Elemente zu einer neuen Einheit gemeint, häufig wird aber auch das Produkt dieses Aktes damit bezeichnet. Im philosophischen Kontext wird die Synthese als Methode zum Erkenntnisgewinn begriffen und zudem als „Vereinigung mehrerer Anschauungs- oder Erkenntnisinhalte zu einem Ganzen“ definiert; siehe *Brockhaus*, Synthese (Philosophie), [Lexikoneintrag], <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/synthese-philosophie>(zuletzt aufgerufen: 29. Mai 2020).

7 „Er will keinen Stil schaffen, und er hält sich keineswegs für fertig.“¹

Aus der Komposition von Gegensätzen resultiert folglich eine für Schneiders Entwürfe kennzeichnende Vielschichtigkeit, die zum einen die Qualität und zum anderen auch die Eigenständigkeit seines Werks ausmacht. Sie erschwert allerdings auch die Einordnung in einen architektonischen Kontext, was die zu Beginn dieser Arbeit erwähnte auffallende Heterogenität der Bewertungen von Schneiders Œuvre bestätigt. Für eine präzise Festlegung von Schneiders Position innerhalb der architektonischen Entwicklungsstränge ist deshalb eine differenzierte Kontextualisierung auf verschiedenen Ebenen und auch die Hinterfragung unserer heutigen Wahrnehmung der damaligen Zeit erforderlich. In diesem Sinne wird im Folgenden die Gegensätzlichkeit in Schneiders Werk vor dem Hintergrund einiger in der damaligen Zeit vorhandener Spannungsfelder dargestellt. Im Weiteren wird näher auf das kompositorische Prinzip Schneiders und auf darauf wirkende Einflüsse eingegangen, bevor schließlich eine Positionierung Schneiders innerhalb seines zeitgenössischen Kontextes vorgenommen wird.

7.1 Im Spannungsfeld seiner Zeit

Mit seinem Haus Michaelsen in Blankenese, aber auch mit weniger bekannten oder kleineren Bauten wie zum Beispiel der Arbeitersiedlung Wieman in Neumünster, dem Bootshaus Hansa in Hamburg-St. Georg oder dem Umbau für die Keramische Fabrik Meimerstorf in Hamburg-Wandsbek konnte Karl Schneider einige frühe Manifestationen im Sinne des Neuen Bauens umsetzen.² Wenn auch der Begriff *Neues Bauen* heute oft synonym für die Architektur der Moderne eingesetzt wird, so soll an dieser Stelle doch betont werden, dass er in erster Linie eine zeitliche, auf sozialen, politischen sowie kulturellen Entwicklungen

¹ Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. VII.

² Haus Michaelsen in Hamburg-Blankenese (1922–24), KSA, KS 17; Arbeitersiedlung Wieman in Neumünster (1921/22, Karl Schneider in Zusammenarbeit mit Karl Witte), KSA, KS 12; Bootshaus Hansa in Hamburg-St. Georg (1922), KSA, KS 10; Umbau der Keramischen Fabrik Meimerstorf in Hamburg-Wandsbek (1923/24), KSA, KS 13.

basierende Erscheinung nach dem Ersten Weltkrieg sowie eine daraus entstandene Absicht umschreibt und damit weniger einen Stil als vielmehr einen Prozess bezeichnet. Diesem weit gefassten Ansatz entsprechend schloss das Neue Bauen zu Beginn seiner Entwicklung mehrere unterschiedliche Strömungen mit ein, innerhalb derer deutliche Unterschiede bestanden. Allen gemeinsam war jedoch das Ziel, die historisierende Stilarchitektur des 19. Jahrhunderts zu überwinden sowie eine gegenwartsbezogene und damit lebendige Baukunst zu schaffen.³ Im Entwicklungsprozess des Neuen Bauens gab es einige Spannungsfelder, innerhalb derer sich die Architekten zu positionieren hatten. Gerade angesichts der mitunter hitzig geführten Diskussionen über gewisse Themen bietet Schneiders Werk und die ihm eigene Gegensätzlichkeit die Gelegenheit, die vermeintliche Unvereinbarkeit gewisser Haltungen zu relativieren und dadurch eine weniger von Polaritäten geprägte Sichtweise zu gewinnen.

Moderne und Tradition

Die Anwendung traditioneller Gestaltungsgrundsätze wie zum Beispiel von Symmetrien, die Anpassung an vorhandene Stadtstrukturen, aber auch die Anwendung herkömmlicher Raumabfolgen oder Bauweisen auf der einen Seite und die typologische Innovation sowie die radikale Abwendung von herkömmlichen Architekturstilen auf der anderen Seite verleihen den Entwürfen Schneiders eine auffällige Eigenständigkeit im Ausdruck. Diese basiert darauf, dass Schneiders Architektur der Zeitgerechtigkeit Rechnung trägt, ohne sich den Dogmen und diversen Schulen ihrer Zeit komplett unterzuordnen. Sie unterscheidet sich zum Beispiel bezüglich der geschlossenen Ausbildung der Baukörper und der klaren Fassung der Räume oder auch über ihren teils monumentalen Ausdruck stark von den Konzepten einiger von Schneiders avantgardistischen Kollegen. Doch nicht nur im Konkreten, sondern auch im Grundsätzlichen unterschied sich Schneiders Vorgehensweise deutlich von dem seiner Berufskollegen: So nahm zum Beispiel Walter Gropius gewisse Charakteristika der Bautradition bewusst auf, wandelte sie um und überzeichnete sie teilweise fast schon. Dies führte bei den Fagus-Werken zu einer „antithetische[n] Architek-

³ Vgl. Wieser 2005, S. 31.

tur“, in der das „Alte wie das Neue des Baukörpers [...] in seiner Konfrontation immer zugleich vorhanden [ist] und [...] sich umso entschiedener voneinander ab[stößt].“⁴ Im Gegenteil dazu forderte Bruno Taut eine „Synthese zwischen der alten Tradition und der modernen Zivilisation“ ein.⁵ Schneider hingegen komponierte verschiedene Elemente zu einem neuen Ganzen, ohne den jeweiligen Charakter der einzelnen Bestandteile zu verändern.

Schneiders Werk aufgrund der Aufnahme lokal verankerter Bautraditionen und -weisen, des weitgehenden Verzichts auf Skelettstrukturen, der Anwendung von formalen Mitteln wie der Symmetrie oder eines monumentalen Ausdrucks eine Tendenz zur Neuen Tradition oder zu einer sogenannten „moderaten Moderne“ zuzuordnen, trifft den Kern der Sache jedoch nicht. Vielmehr sollte sein Umgang mit dem Spannungsfeld zwischen Moderne und Tradition vor dem Hintergrund von Peter Meyers 1927 veröffentlichten Büchlein *Moderne Architektur und Tradition* – übrigens auch Bestandteil der Schneiderschen Büchersammlung – betrachtet werden, in welchem auch Schneiders Haus Michaelsen als ein Beispiel für „Moderne Architektur“ aufgeführt ist.⁶ Für Meyer war es „nicht eine neue Formensprache, ein neuer ‘Stil’ im Sinn der historischen, den die moderne Architektur sucht, sondern eine Abkehr von allem Formalismus, wofür keine neue Lehre, sondern vor allem nur die Auflockerung alter Vorurteile nötig ist.“⁷ Im Sinne dieser Vorurteilslosigkeit ist Schneiders gleichzeitige Anwendung sowohl neuer als auch in der Tradition verankerter Aspekte möglich, ohne sich damit einem Traditionalismus zu verschreiben.

Hauptwesenszug aller klassischen Baustile war in den Augen Meyers die monumentale Haltung, die auf der Repräsentation und somit auf der Abgrenzung beziehungsweise Unterscheidung zwischen den verschiedenen sozialen Schichten beruht. Die „monumentale Isolierung des klassischen Baukörpers, die Unterordnung aller Lebensbedürfnisse unter das Gesetz der Repräsentation“ wa-

⁴ Wilhelm 1983, S. 55.

⁵ Bruno Taut, Ansprache zur Eröffnung der Taut-Ausstellung in Istanbul am 4. Juni 1938, zit. n. Akademie der Künste 1980, S. 260.

⁶ Siehe Meyer 1927, Tafel XIV.

⁷ Ebd., S. 8.

ren also Konsequenz des Machtanspruchs der höheren Schichten.⁸ Für den Schweizer Architekturkritiker zeichnete sich die Gegenwart folglich durch den Verzicht auf repräsentative Gesten aus und konnte auf diese Weise die Formalismen der Vergangenheit überwinden. Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit, beide beitragend zur Glaubhaftigkeit eines Baus, hatten zu den Maßstäben einer modernen Architektur zu werden. Dazu führten maschinelle Herstellungsmethoden zu „Ornamentlosigkeit und Gleichartigkeit der Bauteile“.⁹

Vor dem Hintergrund von Meyers Erläuterungen – und damit einer sich von Moden und zeitgenössischen Dogmen abgrenzenden Haltung – kann Schneiders Anwendung von Symmetrien und Axialität sowie der teils monumentale Charakter einiger seiner Bauten zutreffender bewertet werden. Die genaue Betrachtung zeigt nämlich auf, dass der Architekt solche eher repräsentativ wirkenden Gestaltungsmittel nicht bei seinen gehobenen Einzelhäusern oder bei seinen Kulturbauten wie dem Kino Emelka-Palast oder dem Entwurf für die Kammerspiele angewendet hat, die im herkömmlichen Sinn eine repräsentative Rolle hätten übernehmen können.¹⁰ So zeichnen sich zum Beispiel die Einzelhäuser Michaelsen, Bauer, Römer und Lehmann durch ihren starken Bezug zur Umgebung, ihren asymmetrischen Aufbau sowie durch ihre Anpassung an die jeweiligen Wohnbedürfnisse aus. Hingegen kommen die für Repräsentation stehenden Gestaltungsmittel bei Aufgaben wie unter anderem den Geschosswohnbauten, den industriellen oder gewerblichen Bauten sowie den großmaßstäblichen Planungen neuer Siedlungen vor und repräsentieren damit die Existenz der großstädtischen Bevölkerung in ihrer Masse. Schneider hat damit den herkömmlichen Repräsentationsanspruch zugunsten einer Betonung oder gar Erhebung der gesellschaftlichen Gleichheit aufgehoben und sich im Sinne Meyers von Vorurteilen befreit. Diese neuartige Verbindung von Repräsentation und Allgemeinheit trägt neben vielen funktionalen, formalen und technischen Aspekten

⁸ Ebd., S. 11.

⁹ Ebd., S. 54.

¹⁰ Die symmetrische und klassische Anmutung des Ausstellungsgebäudes für den Kunstverein bildet hier eine Ausnahme, die jedoch zum einen auf die optimale funktionale Lösung und zum anderen auf die Einpassung in die Umgebung mit deren historistischer Architektur zurückzuführen ist.

zur Modernität seiner Architektur bei. So hebt sich Schneiders Architektur vom Kontext sowie von herkömmlichen Lösungen zwar ab, ohne jedoch mit diesen komplett zu brechen, zeigt aber gleichzeitig völlig neuartige Aspekte auf. Die Verpflichtung Schneiders gegenüber der Zeitgerechtigkeit, aber nicht gegenüber den in seiner Zeit vorherrschenden Moden führt somit auf übergeordneter Ebene zu einer *Zeitlosigkeit in der Modernität*.

Internationalität und Ortsbezug

Schneiders Entwürfe zeichnen sich aus durch ihren sensiblen Umgang mit dem vorhandenen Kontext, durch die durchdachte Umsetzung von Vorgaben zu Material oder Struktur sowie durch die Anpassung an wirtschaftliche und funktionale Anforderungen. Der Architekt integrierte diese Aspekte auf selbstverständliche und pragmatische Weise in seine Entwürfe, ohne sie zum maßgeblichen Thema der Projekte zu machen. Parallel dazu versah er seine Entwürfe mit einem prägnanten und radikal modernen Ausdruck, der die Publikation von Schneiders Bauten in Büchern wie Walter Gropius' *Internationale Architektur*, Ludwig Hilberseimers *Internationale Neue Baukunst* und schließlich in Henry-Russell Hitchcocks und Philip Johnsons *Der Internationale Stil* mit sich zog.¹¹

Hilberseimer schreibt in seiner Publikation, dass der neuen Baukunst „keine Stilprobleme, sondern Bauprobleme zugrunde“ liegen und erklärt daraus „die überraschende Übereinstimmung der äußeren Erscheinungsform dieser internationalen neuen Baukunst“.¹² Dass der Autor unter dem Ausdruck international vielmehr die Universalität dieser Baukunst, die für ihn „elementarer Ausdruck einer neuen Baugesinnung“ ist, versteht, verdeutlicht sein Hinweis auf die Differenzierungen „durch örtliche und nationale Sonderheiten und durch die Person des Gestalters“.¹³ Hilberseimer geht es also mehr um die Umsetzung eines architektonischen Prinzips, dessen Resultat keineswegs uniform, aber einheitlich hinsichtlich seines geistigen Hintergrunds sein soll. Ganz anders sehen es nur wenige Jahre später Hitchcock und Johnson; sie propagieren in ihrer Pub-

¹¹ Siehe Gropius 1925; Hilberseimer 1927; Hitchcock/Johnson 1985 [1932].

¹² Hilberseimer 1927, S. 5.

¹³ Ebd., S. 5.

likation einen „Stil unserer Zeit, weltweit verbreitet, [...] einheitlich und umfassend“.¹⁴ Auch für Hitchcock und Johnson bietet – wie bei Hilberseimer – der Begriff „international“ Raum für nationale und persönliche Eigentümlichkeiten, doch führt die Verwendung eines Stils auch zu einer formalen Einheitlichkeit.

Während Schneiders Architektur mit der Idee des universalen neuen Bauge-dankens von Hilberseimer übereinstimmt, zeigen sich im Vergleich mit den von Gropius favorisierten, kubischen Baukörpern doch zahlreiche Abweichungen, sei es in Form gerundeter Formen oder der Dachform wie bei Haus Michaelsen, das von Gropius konsequenterweise nur mit seinem flach gedeckten Teil gezeigt wurde.¹⁵ Auch den Stilprinzipien von Hitchcock und Johnson entsprechen Schneiders Entwürfe nicht umfänglich. Zum einen widersprechen die starke Körperlichkeit sowie die fast durchgängig angewendete massive Ausbildung der Baukörper dem Streben von Hitchcock und Johnson nach der Auflösung der Masse in eine Skelettbauweise. Zum anderen wendete Schneider anstelle der in *International Style* verlangten modularen Regelmäßigkeit bevorzugt freiere Kompositionen an.¹⁶ Schneiders Architektur ist folglich mehr einem universalen, als einem internationalen Baugedanken zuzuordnen.

Diametral entgegengesetzt zu einer solchen Architekturauffassung sah Rolf Spörhase die weiß geschlammten und damit an lokale Begebenheiten angepassten Mauern von Haus Michaelsen als „ein Stück Heimatkunst in einem neuen Sinne, der seine Berechtigung in diesem Falle nicht aus der Tradition, sondern aus einer zeitgemäßen künstlerischen Tat erhält.“¹⁷ Regionalspezifische, traditi-

¹⁴ Hitchcock/Johnson 1985 [1932], S. 26. Diesen Stil definieren sie mittels dreier Prinzipien, erstens „Architektur als umschlossener Raum“, zweitens „Bemühung um modulare Regelmäßigkeit“ und drittens „Vermeidung aufgesetzter Dekorationen“; ebd. S. 41, 52 u. 62.

¹⁵ Siehe Gropius 1925, S. 66. Wie Jaeger in seiner Publikation zu Haus Michaelsen bemerkt, könnte die Auswahl eines Bildes der Westansicht auch darauf zurückzuführen sein, dass die Südfassade des Hauses noch nicht fertiggestellt war. Vgl. Jaeger 2019, S. 57. Nerdinger verweist jedoch darauf, dass Gropius im Rahmen der 1923 gezeigten Ausstellung *Internationale Architektur* auch von Taut, Mendelsohn und Häring eher untypische geometrische Entwürfe zeigte; vgl. Nerdinger, „Karl Schneider“ 1992, S. 47–52, hier S. 47; ders., „Karl Schneider Ortsbestimmung“ 1992, S. 152–159, hier S. 152f.

¹⁶ Die von Schneider mehrfach angewendete Symmetrie wird jedoch von Johnson und Hitchcock nicht per se verurteilt, beim Kunstverein sehen die Autoren die symmetrische Anordnung sogar als die funktional sinnvollste Lösung an.

¹⁷ Spörhase 1925, S. 38–43, hier S. 43.

onell verankerte Charakteristika konnten also durchaus in das Neue Bauen einfließen – hier im Sinne der Einbettung in die Umgebung. Auch Peter Meyers Bild von einer modernen Architektur war keineswegs auf einen festgelegten Formenkanon beschränkt, sondern baute auf einem pluralistischen Bild auf, das auch den Bezug zu örtlichen Traditionen – „ein seelisches Klima, dem man sich nicht entziehen kann“ – miteinbezog.¹⁸ Deshalb war für Meyer „das Einfügen eines neuen Bauwerkes in seine Umgebung unter allen Umständen eine Taktfrage [...], die mit modern und unmodern nichts zu tun hat.“¹⁹ Schneiders Haus Michaelsen war in Meyers Büchlein entsprechend in einer Gruppe von Wohnhäusern aufgeführt, die Meyer mit „mehr oder weniger starke Anlehnung an landesübliche Bauart, modern vor allem durch die gänzlich unrepräsentative Haltung, und die Vorurteilslosigkeit dem Wohnbedürfnis gegenüber“ beschrieb.²⁰

Ein wenig anders verhielt es sich jedoch mit der Verwendung von Backstein respektive Klinker. Bereits die Reformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte dem Backstein zu breiter Verbreitung in Hamburg verholfen; wichtige Protagonisten wie zum Beispiel Fritz Schumacher oder Fritz Höger wendeten ihn nicht nur flächendeckend für ihre Bauten an, sondern propagierten ihn als ein in der Hamburger Tradition verankertes, bodenständiges Material, das vor allem den klimatischen Anforderungen Norddeutschlands entspreche. Das Material war dadurch mit einer Bedeutung aufgeladen, die der damit erbauten Architektur bis heute anhaftet. Schneider verwendete den Klinker jedoch auf eine eigene, vorurteilslose Weise, nahm zum Beispiel mit rot eingefärbten Fugen das Muster der Fugen zurück und betonte so die Flächigkeit der Mauern.²¹ Der Bodenständigkeit des Materials stellte er eine Abstraktion der Baukörper sowie der Flächengestaltung gegenüber und erwirkte dadurch eine neuartige Qualität der Erscheinung. Schneider verstand es, eine Balance zwischen Fügung in die vorhandenen Bedingungen und der Umsetzung des neuen Baugedankens zu

¹⁸ Meyer 1927, S. 33.

¹⁹ Ebd., S. 33.

²⁰ Ebd., Tafel XIV.

²¹ Siehe Kotte 2020, S. 191–201, hier S. 193.

finden – und dem Entwurf gerade dadurch einen ganz eigenen Charakter zu verleihen. In der Gleichzeitigkeit von Ortsbezug und einem prägnanten, radikal modernen Ausdruck des Entwurfs ergab sich auf diese Weise eine reizvolle Mischung, die einen *Ortsbezug in der Universalität* ermöglicht.

Funktionalität und künstlerische Individualität

Das Neue Bauen entwickelte sich auf der Basis einer sich um die Jahrhundertwende durchsetzenden sachlichen Herangehensweise an architektonische Aufgaben. Dieser Sachlichkeit entsprechen die hohe, der Verpflichtung den Nutzen gegenüber geschuldete Zweckgerechtigkeit von Schneiders Entwürfen und deren entsprechende Loslösung von traditionellen formalen Vorgaben. Die Funktionalität von Schneiders Architektur hat eine große Selbstverständlichkeit, die sich in der häufigen Anpassung der Typen und der Wahl einfacher Mittel zur Umsetzung der Veränderungen zeigt. Die Erfüllung der funktionellen Bedürfnisse führt nicht zu räumlichen oder gestalterischen Einbußen, sondern ist vielmehr wichtiger Bestandteil der architektonischen Qualität.

In seiner Einleitung zur Schneider-Monographie gibt Heinrich de Fries mehrere Hinweise, die sich durchaus mit den Erkenntnissen der im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchgeführten Werkbetrachtung decken: „Es sind vor allem seine [Schneiders] grundrißlichen Bemühungen, seine Dispositionsklarheit im Wesentlichen eines Hauses, sein Blick für das organisch Wichtige im baukünstlerischen Schaffen, die ihn außerhalb des Modeschicksals stellen. Er hat sachlich gebaut, aber nicht davon geschwätzt, [...]“²² Schneider entwarf nach funktionalen und in einigen Punkten auch rationalen Gesichtspunkten, dies vor allem im Wohnungs- und Industriebau, optimierte seine Grundrisse und städtebaulichen Planungen. Seine Herangehensweise an einige Bauaufgaben war sehr systematisch, wie zum Beispiel die Doppelseite mit Typengrundrissen im *Baumeister*-Heft von 1931 anschaulich aufzeigt.²³ Er wandte Rationalismus und Funktiona-

²² Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. S. V–XVI, hier S. VI f.

²³ Siehe Harbers 1931, S. 377–416, T. 106–116, hier T. 106 f.

lismus als Prinzipien seiner Arbeit an, widersetzte sich jedoch ihrer dogmatischen Anwendung als Stil und damit den von de Fries erwähnten Moden.

De Fries' Bezugnahme auf das „organisch Wichtige“ sowie auf baukünstlerische Aspekte verweist denn auch klar auf die weder mit Rationalismus noch Funktionalismus zu vereinbarenden Punkte im Entwerfen Schneiders: Der Bezug zum Organischen und damit zum Individuellen widerspricht klar der verallgemeinernden Absicht des Rationalismus und dessen wissenschaftlicher Komponente.²⁴ Außerdem wandte Schneider fast durchgehend eine massive Bauweise an und verzichtete damit auf strukturelle Lösungen und auf den sich daraus ergebenden freien Grundriss wie dies Funktionalisten und Rationalisten forderten. Zwar war die massive Ausbildung bei den Geschosswohnbauten vom Bauherrn vorgegeben und stand folglich nicht zur Diskussion, doch hat sich Schneider auch bei seinen Einfamilienhäusern für mehrheitlich massive Wände entschieden und auf die Verwendung von Stahl- oder Betonkonstruktionen weitgehend verzichtet.

Schneiders nicht nur von de Fries attestiertes künstlerisches Talent, seine künstlerische Herangehensweise standen außerdem der Haltung eines radikalen Funktionalisten wie Hannes Meyer entgegen, für den Bauen „ein technischer, kein ästhetischer Prozess [ist], und der zweckmässigen Funktion eines Hauses widerspricht je und je die künstlerische Komposition.“²⁵ Doch gerade der künstlerischen Komposition entspringen zum Beispiel die Balkone an der Ecke Habichtsplatz/Habichtstraße, denen wohl aufgrund ihrer schon zur Bauzeit exponierten Lage weniger eine Funktion als privater Außenraum (der ja schließlich in Form der Loggia auf der Hofseite gegeben ist), sondern vielmehr die Aufgabe der städtebaulichen Betonung und vor allem der Schaffung eines

²⁴ Nichtsdestotrotz hat Schneider mehrere Entwürfe bzw. Bauten für die Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- u. Wohnungswesen (RFG) angefertigt, die sich der Erforschung neuer Möglichkeiten der Rationalisierung u. Finanzierung im Bauwesen widmete; Projekt Versuchsbau Reichsforschungsgesellschaft in Hamburg (1928), KSA, KS 51; Projekt Reichsforschungsgesellschaft in Berlin (1928), KSA, KS 201; Wettbewerb Siedlung Haselhorst in Berlin-Haselhorst (1928/29, zus. mit Richard Tüngel), KSA, KS 21; Etagenwohnhäuser Rationell, Jarrestadt in Hamburg-Winterhude (1928–31), KSA, KS 80.

²⁵ Meyer 1926, S. 205–224, hier S. 222.

Gleichgewichts innerhalb der Fassadenkomposition am Habichtsplatz zugeprochen werden muss.²⁶

So entsprach Schneiders Architektur insbesondere der am Bauhaus propagierten, stark auf Funktionalität, Rationalisierung, Ökonomie und auch Internationalisierung ausgerichteten Haltung nicht in allen Bereichen. Über einen engeren und konkreten Austausch Schneiders mit anderen Architekten des Bauhauses selbst ist denn auch nichts bekannt; auch mit dem aus der Mainzer Zeit mit Schneider bekannten Carl Fieger bestand später kein Kontakt mehr. Die konkreten Berührungspunkte Schneiders mit dem Bauhaus beschränkten sich – abgesehen vom Kontakt mit Bauhaus-Mitgliedern im Ring und der Publikation von Haus Michaelen in Gropius' ersten Band der *Bauhausbücher* – nach heutigem Wissensstand auf zwei Personen: erstens auf die Zusammenarbeit mit dem Goldschmied und Lampengestalter Naum Slutzky, deren bekanntestes Ergebnis die Leuchtkörper in dem von Schneider realisierten Kino Emelka-Palast in Hamburg-Eimsbüttel waren,²⁷ und zweitens auf die Mitarbeit des Bauhaus-Schülers Fritz Schleifer im Büro Schneiders.²⁸ Außerdem griff Schneider bei der Möblierung einiger seiner Häuser und auch bei Inneneinrichtungen gerne auf Möbel von Bauhaus-Mitgliedern zurück.²⁹ Schneider entwarf also sachlich und funktional, ohne einem funktionalistischen oder rationalistischen Stil zu entsprechen. Die augenscheinliche Sachlichkeit seiner Entwürfe geht aber einher mit nicht zu leugnenden Formalismen, die sich in der Reduktion der architektonischen Mittel, in den Großformen, der Anwendung von Symmetrien und dem Hang zur Monumentalität zeigen. Dies ergibt einen *Formalismus in der Sachlich-*

²⁶ Siehe Kap. 5.2.2, S. 215.

²⁷ Kino Emelka-Palast in Hamburg-Eimsbüttel (1927/28), KSA, KS 46. NAUM SLUTZKY (1894–1965), geb. in Kiew; Goldschmied, Beleuchtungsarchitekt u. Designer; Goldschmiedlehre, Mitarbeit bei der Wiener Werkstätte; 1919–23 am Bauhaus in Weimar tätig, zuletzt als Leiter der Goldschmiedelehrwerkstatt; 1924 Umzug nach Hamburg, Gestaltung von Leuchten u. Zusammenarbeit mit div. Architekten; 1930 Teilnahme an der Ausstellung des Deutschen Werkbunds in Paris; 1933 Emigration nach England; nach dem Krieg Kunstschullehrer; 1957–64 Leiter des Fachbereichs Design am Birmingham College of Arts & Crafts; siehe u. a. Joppien 1995; ders. 2010, S. 344ff. Zur Zusammenarbeit von Schneider u. Naum Slutzky siehe Joppien 2015, S. 232–253, hier S. 233–239.

²⁸ Zu Fritz Schleifer siehe Kap. 4.2.3, S. 145, Anm. 179.

²⁹ Haus Schneider in Hamburg-Bahrenfeld (1928), KSA, KS 40; Innenraumgestaltung Holthusen in Hamburg-Eppendorf (1930), KSA, KS 133. Zu Möbeln von Bauhaus-Mitgliedern in Schneider-Bauten vgl. Joppien 2012, S. 133–170, hier S. 154–157; ders. 2016, S. 196–211, hier S. 201f.

keit, der jedoch gerade aufgrund des ihm eigenen Gegensatzes eher dezent auftritt.

Im Weiteren führen die klar definierte, einfache Ausbildung und die spürbare Ordnung in Schneiders Baukörpern und Räumen in sich selbst, aber auch in Bezug auf ihren Kontext zu Gewichtungen, schaffen voneinander unterschiedene Zonen und stellen somit auch Hierarchien her. Auf diese Weise ergeben sich verschiedene Öffentlichkeitsgrade; neben abgeschirmten privaten Bereichen sind öffentlichere Flächen, aber immer wieder auch halböffentliche Zwischenzonen anzufinden – und dies auf der Ebene der Stadt wie auch des einzelnen Hauses.³⁰ Aus diesen Differenzierungen ergibt sich eine zweite, wesentlich komplexere Raum- beziehungsweise Nutzungsstruktur, die in einer spannungsvollen Wechselbeziehung zur ursprünglich schlichten Anordnung der Baukörper sowie Räume steht und diese aufwertet. Ähnlich im Prinzip, aber auf anderer Ebene vermengen sich die von Schneider als Entwurfsbasis eingesetzten klaren Ordnungsprinzipien und einfachen Formen über die Anwendung von Überlagerungen, Additionen, Öffnungen, Rhythmisierungen, Kontrastierungen und Akzentuierungen zu einer harmonisch wirkenden Komposition. Es ergeben sich dadurch Mehrdeutigkeiten und Verdichtungen, welche die Bauten inhaltlich aufladen, ohne dass dabei die grundsätzliche Schlichtheit der Wirkung verloren geht. Auf diese Weise ergibt sich eine spannungsvolle *Komplexität in der Einfachheit*, wobei sich diese beiden Aspekte gegenseitig aufwerten.

7.2 Referenzen, Bezüge und Inspirationen

Die Gegensätzlichkeit beziehungsweise die Komposition von Gegensätzen stellt in der Architektur ein wichtiges Entwurfsthema dar, dessen umfassende Erörterung den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde. Architekten wie unter anderem Theodor Fischer und Bruno Taut vertraten die Haltung, dass axiale und allzu strikte geometrische Anordnungen aufgebrochen werden müssten (Fischer), beziehungsweise machten das „Spiel mit Symmetrie und Asymmetrie“

³⁰ Bei den Wohnprojekten findet dies auch auf der Ebene der einzelnen Wohnung statt.

zu einem wiederkehrenden Motiv ihrer Entwürfe (Taut).³¹ Ziel des sich gegen Systematisierung und Schematisierung sperrenden Vorgehens von Taut war die Schaffung eines Bauorganismus im Sinne eines „atmenden Wesens“.³² Während die Ablehnung von Symmetrien und Achsen bei Taut vor allem auch in einem Bewusstsein für die demokratische Basis der neuen Gesellschaft wurzelte, bezog sich Fritz Schumacher vor allem auf gestalterische Gründe, als er in der Rede anlässlich der Eröffnung der Schneider-Ausstellung im Kunstverein sagte: „Aber man darf nie vergessen, dass es zwei Gefahren für die Physiognomie einer Stadt gibt: die eine besteht darin, dass ihr Gesicht sich fratzenhaft verzerrt, wenn einzelne seiner Teile zusammenhanglos übermässig hervortreten, die andere besteht darin, dass dies Gesicht in leer werdenden Zügen erstarrt.“³³ Schumacher sprach sich damit gegen Monotonie in der Stadtgestaltung aus und begrüßte sich von der Masse abhebende und starre Anordnungen durchbrechende Bauten – vorausgesetzt, diese entsprachen, wie eben die Bauten Schneiders, seinem architektonischen Qualitätsanspruch.

Noch stärker in den Zusammenhang mit Gestaltungsfragen stellt der Architekt Georg Steinmetz das Thema der Gegensätzlichkeit im Rahmen seiner 1928 erschienenen Publikation *Körper und Raum*, eine Publikation die sich übrigens auch im Besitz von Karl Schneider befand.³⁴ Dieser erste, allerdings erst nach den anderen erschienenen Band der dreiteiligen und vom Deutschen Bund Heimatschutz herausgegebenen Reihe *Grundlagen für das Bauen in Stadt und Land, mit besonderer Rücksicht auf den Wiederaufbau in Ostpreußen* verfolgte im Sinne einer Entwurfslehre, „durch Betrachtung der zu allen Zeiten gültigen Voraussetzungen eine sichere Grundlage für die Lösung der mannigfachen Probleme zu finden, die unserem Bauschaffen durch den Wandel der Zeiten gegeben sind.“³⁵

³¹ Speidel, „Frühen Fassadengestaltungen“, 1995, S. 99–108, hier S. 99. Zum Motiv des Gegensatzes bzw. Brechens von Regeln bei Fischer u. bei Taut siehe Nerdinger, „Großer Baum“, 2001, S. 9–23, hier S. 12ff.

³² Winfried Nerdinger spricht im Zusammenhang mit Tauts Siedlungsbau von „atmenden Wesen“; siehe Nerdinger, „Großer Baum“, 2001, S. 9–23, hier S. 13.

³³ „Worte gesprochen bei Eröffnung der 10. Ausstellung der Hamburger Sezession von Fritz Schumacher 15. März 1931“, Privatsammlung.

³⁴ Steinmetz 1928. Zu dieser Publikation siehe auch S. 402f. in diesem Kapitel. Für den Hinweis auf dieses Buch danke ich Hartmut Frank herzlich.

³⁵ Steinmetz 1928, S. 1.

Was die Gegensätzlichkeit betrifft, so stellt sich Steinmetz – im Geiste des Heimatschutzes und dessen Haltung gegen das Neue Bauen – erst gegen jene, die „das Disharmonische betonen wollen und das Harmonische als ‘altväterlich’ abtun.“³⁶ Nur wenige Seiten später jedoch führt der Autor als Mittel für die Schaffung „guter und wohlgefälliger Verhältnisse aller Teile unter sich“ unter anderem die „Betonung des Gegensätzlichen zum harmonischen Gegenklang“ auf und zählt den Kontrast als „Mittel schönheitlichen Schaffens“ auf.³⁷ Auffallend ist in der Argumentation Steinmetz’, dass Gegensätzlichkeit und Harmonie einander nicht gegenüberstehen, sondern als Zweiklang verstanden werden, der schließlich zum harmonischen Endresultat führt.

Die Auseinandersetzung mit der Gegensätzlichkeit als Entwurfsmotiv war also durchaus eine zu Schneiders Zeit nicht ungewöhnliche Erscheinung. Doch zeichnet sich das Werk Schneiders im Speziellen dadurch aus, dass die Komposition von Gegensätzen zum einen durchgängig über die ganze Dauer der selbständigen Tätigkeit des Architekten auftaucht und es sich folglich nicht um einen temporär beschränkten Formfindungsprozess im Zuge einer Stilentwicklung, sondern um ein grundlegendes Charakteristikum handelt. Zum anderen tritt die Komposition von Gegensätzen auf verschiedensten Ebenen auf, bezieht sich also nicht ausschließlich auf rein gestalterische, sondern auch auf städtebauliche, baukörperliche, räumliche, typologische und konstruktive Aspekte. Die Gegensätzlichkeit wurde von Schneider also in einem weit umfassenderen Sinne als Kompositionsprinzip angewendet, was schließlich die auffallende Eigenständigkeit seines Werks begründet und die Basis für die Qualität seiner Entwürfe bildet.

7.2.1 Reisen und Lektüre

Auf der Suche nach dem Ursprung des bei Schneider so auffallenden Kompositionsprinzips der Gegensätzlichkeit soll nun der Blick weg vom konkreten Œuvre des Architekten und hin zu seinem Umfeld gerichtet werden. Gewiss wurde Karl

³⁶ Ebd., S. 8.

³⁷ Ebd., S. 12 u. 14.

Schneider auch vom Werk anderer Architekten und Künstler, von allgemeinen Kunst- und Kulturströmungen, aktuellen Diskursen und theoretischem Wissen beeinflusst. Leider fehlen dazu jedoch persönliche Aussagen des Architekten, fundierte Belege oder präzise Berichte von Zeitgenossen. Deshalb können an dieser Stelle nur Vermutungen zu diesen Bezügen angestellt werden, die auf Hinweisen in Schneiders Werk, biographischen Anhaltspunkten sowie Angaben zu seiner Bibliothek basieren.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang das Bewusstsein darüber, dass der Architekt einer Handwerkerfamilie, folglich also nicht einem großbürgerlichen (Bildungs-)Hintergrund entstammte wie zum Beispiel Fritz Schumacher, Peter Behrens oder auch Walter Gropius. Dies wird Schneiders Zugang zur Architektur sowie seine theoretische (oder eben nicht theoretische) und künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema erheblich beeinflusst haben. Bemerkbar macht sich dieser Umstand zum Beispiel im Zusammenhang mit dem Sammeln von architektonischen Eindrücken auf Reisen: Aus Schneiders Bewerbung für die Mitgliedschaft im American Institute of Architects ist bekannt, dass der Architekt neben Deutschland auch die Niederlande, Österreich, Ungarn, Rumänien, Jugoslawien, die Schweiz und Italien bereist hat.³⁸ Bei keiner dieser Reisen handelte es sich jedoch um eine ausgedehnte Studienreise wie sie einige von Schneiders Berufsgenossen unternommen haben; wohl aufgrund der allgemeinen Situation nach dem Krieg, aber auch seiner persönlichen Finanzlage und aufgrund seiner familiären Verpflichtungen konnte sich dies Schneider kaum leisten.³⁹ Während die Aufenthalte in Rumänien, Ungarn und Jugoslawien der Zeit im Kriegsdienst beziehungsweise in der Gefangenschaft zuzuordnen sind, unternahm Schneider die übrigen Reisen erst spät in den 1920er beziehungsweise in den frühen 1930er Jahren – für sein architektonisches Hauptwerk

³⁸ Siehe The American Institute of Architects, Application for Membership, Anmeldeformular ausgefüllt u. unterschrieben am 28. Januar 1945 von Karl Schneider, Chicago History Museum, Sign. Box 9 1986.194.

³⁹ Schneider wurde bereits mit 29 Jahren, im Jahr seiner Bürogründung, Vater u. hatte fortan eine Familie zu versorgen.

konnten sie also nicht prägend gewesen sein.⁴⁰ Über Reisen innerhalb Deutschlands ist kaum etwas bekannt. Schneider besaß in den Blütezeiten seines Büros zwar ein Automobil, hätte damit theoretisch mindestens in seinem näheren Umfeld Architektur besichtigen können. Doch legt die enorme Arbeitsbelastung in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre nahe, dass er dies aus zeitlichen Gründen, wenn überhaupt, nur in beschränktem Maße durchführen konnte.

Einen verlässlicheren Ausgangspunkt, um die Interessensgebiete Schneiders wenigstens grob nachzuzeichnen, bietet eine erhaltene Inventarliste der Bibliothek des Architekten.⁴¹ Es ist nicht bekannt, wann, von wem, in wessen Auftrag und aus welchem Grund diese sich im Nachlass Schneiders befindliche Liste angefertigt wurde, ebenso ist offen, ob es sich um die Bücher aus Schneiders Büro und/oder um diejenigen aus seiner privaten Bibliothek handelt.⁴² Nicht belegt ist außerdem, ob auf der Liste die ganze Bibliothek Schneiders erfasst ist oder nur Teile davon.⁴³ Bei zahlreichen Büchern könnte es sich um Belegexemplare handeln, die Schneider im Zusammenhang mit der Veröffentlichung seiner Bauten erhalten hat; die Auflistung dieser Titel muss also nicht bedeuten, dass Schneider diese Bücher von sich aus erworben hätte. Und schließlich sagt die Liste nicht aus, ob Schneider die Bücher auch wirklich gelesen, ob er sie einge-

⁴⁰ Im Zusammenhang mit der Projektierung der Röntgenröhrenfabrik fuhr Schneider 1929 mindestens einmal in die Firmenzentrale von Philips im holländischen Eindhoven; ob der Architekt im Rahmen dieser Reise auch Bauten seiner holländischen Berufskollegen besichtigen konnte, ist nicht belegt; siehe Telegramm von Florenzius [Pieter Franziskus Sylvester], 2. Februar 1929, zit. n. Ostermann 2010, S. 116 [im KSA nicht auffindbar]. Die Reisen in die Schweiz u. nach Italien nahm Schneider erst in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre u. wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Vorbereitung seiner Emigration vor; siehe Kap. 4.3.1, S. 164.

⁴¹ [Bibliotheksliste] o. Titel, KSA, o. Sign. Zahlreiche Angaben sind fehlerhaft oder unvollständig, in vielen Fällen konnten jedoch Titel u. Autor ausfindig gemacht werden. Schwieriger verhält es sich mit den Auflagen, da die Liste dazu oft keine Angaben enthält. Möglicherweise entstand die Liste als Inventar von Schneiders Bibliothek kurz vor deren Einlagerung im Winter 1937/38; in diesem Zusammenhang könnte es auch sein, dass Schneider einige wenige Bücher mit in die USA genommen hat. Roland Jaeger hat bereits 1992 eine erste Einschätzung der Bibliothek abgegeben; siehe Jaeger 1992, S. 34–46, hier S. 45f., Anm. 101.

⁴² Bilder von Schneiders privatem Atelier in seinem Wohnhaus zeigen eine umfangreiche Büchersammlung; Haus Schneider (1928), Hamburg-Bahrenfeld, KSA, KS 40.

⁴³ Insgesamt sind in der Inventarliste 470 Titel erfasst, wobei mehrbändige Werke jeweils nur als eine Publikation aufgeführt sind. Mit den einzelnen Bänden ergibt sich folglich eine Anzahl von knapp 600 Büchern. Dazu kommen noch 101 Bände mit gebundenen Zeitschriften, die leider nicht genauer bezeichnet sind. Denkbar wäre, dass Schneider vor seiner Emigration diejenigen Bücher, die er in Hamburg einlagern wollte, in der Liste hat erfassen lassen.

hend studiert oder eventuell auch kommentiert hat.⁴⁴ Aus all diesen Gründen muss diese Liste mit Vorsicht interpretiert werden. Nichtsdestotrotz liefert sie einen interessanten Einblick in die Themen, mit denen sich Schneider beschäftigt hat.

Aus der Durchsicht der Bücherliste ergibt sich das Bild eines breit interessierten, das aktuelle Zeitgeschehen und die darin stattfindenden Entwicklungen tiefgründig, kritisch und von mehreren Seiten her hinterfragenden Menschen, der sich allerdings nicht auf einen klassisch-bürgerlichen Bildungskanon bezog. Werke der klassischen Literatur sind in der Liste entsprechend nicht zu finden. Schneider war keineswegs nur an Architektur und Kunst interessiert, sondern scheint sich intensiv mit den Veränderungen seiner Zeit – seien sie politischer, wirtschaftlicher oder sozialer Art – befasst zu haben.⁴⁵ Zahlreiche Publikationen über den Ersten Weltkrieg implizieren eine Auseinandersetzung (oder wenigstens den Versuch davon) mit den erlebten Schrecken des Krieges und dessen Folgen.

Auch die Literatur aus dem Bereich der Architektur zeichnet die eingehende Beschäftigung mit den drängenden Fragen der Zeit nach.⁴⁶ Insbesondere die Themen der Großstadt (und damit auch des Städtebaus) sowie des Wohnungsbaus scheinen Schneider beschäftigt zu haben. Mit einigen theoretischen Exponenten seiner Zunft hat sich Schneider intensiv auseinandergesetzt, darunter zum Beispiel Ludwig Hilberseimer und Le Corbusier.⁴⁷ In der Liste kommen

⁴⁴ Als Gegenbeispiel sei hier zum Beispiel die erhaltene Bibliothek von Ludwig Mies van der Rohe aufgeführt, die mit den in den Büchern zu findenden Anstreichungen u. Kommentaren die Basis von Fritz Neumeyers Analyse von Mies' theoretischem Hintergrund bildet; siehe Neumeier 1986.

⁴⁵ So finden sich in der Liste zum Beispiel sowohl Bücher von Henry Ford als auch die Publikationen *Fünf Jahre, die die Welt verändern. Erzählung vom großen Plan* von Michail Iljin u. *So lebt der Russe* von William White.

⁴⁶ Im Bereich Architektur dominieren baugattungsspezifische Publikationen, sie machen ein Viertel dieser Gruppe aus. Den vielen von Schneider publizierten Wohnbauten entsprechend sind am meisten Veröffentlichungen zum Thema Wohnen zu finden, wobei hier etwas mehr Werke zum Wohnungs- u. Kleinwohnungsbau vorkommen als zum Themenblock Wohn-, Siedlungs- u. Einfamilienhaus. Außerdem finden sich mehrere Bücher zu den Bereichen Übungs- u. Sportstätten sowie zum Krankenhausbau, ferner zum Schul-, Museums- u. Kirchenbau – hier wird die Breite von Schneiders Beschäftigungsfeld sichtbar.

⁴⁷ Es sind dies zum einen Publikationen zum Thema des Neuen Bauens beziehungsweise der modernen Architektur, hier finden sich jeweils mehrere Veröffentlichungen der Autoren Adolf

auch einige Schriften Fritz Schumachers vor;⁴⁸ Schumachers Publikation über den Backstein fehlt jedoch in der Bibliothek, genauso wie allgemein Bücher zum Backstein als Material.⁴⁹ Unter den in der Liste erfassten Architekten-Monographien finden sich Titel zu modern gesinnten Berufsgenossen,⁵⁰ aber auch zahlreiche Publikationen konservativer bis gemäßigt modern eingestellter Architekten.⁵¹ Bei den Büchern über ausländische Architekten sind Vertreter aus Österreich, aus den Niederlanden, aus den Vereinigten Staaten von Amerika, aus Belgien, aus Ungarn und aus Frankreich zu finden.⁵² Über das spezifische Werk einzelner Architekten wird sich Schneider jedoch auch in den gängigen Zeitschriften informiert haben, die in der Liste jedoch nicht detailliert aufgeführt sind. Jaeger nennt Schneiders Büchersammlung „eine beeindruckende Fachbibliothek zur modernen Architektur“, die nicht nur alle Bauhaus-Bücher sowie einige Jahrbücher und die meisten Veröffentlichungen des Werkbundes, sondern auch „die maßgeblichen Architekturbücher“ einer Vielzahl namhafter Deutscher Verlage enthielt.⁵³

Unter den Publikationen zum Thema Kunst sind neben Werken zu klassischer und antiker Kunst vor allem auch viele Veröffentlichungen zur modernen Kunst zu finden. Auch zum Thema Fotografie besaß Schneider mehrere Bücher. Zu-

Behne, Le Corbusier, Heinrich de Fries, Ludwig Hilberseimer, Erich Mendelsohn, Bruno Taut u. Henry van de Velde, wobei es sich bei einigen Publikationen Behnes, Tauts u. von de Fries auch um Belegexemplare handeln könnte. Zu nennen sind ferner Publikationen wichtiger Exponenten wie Leo Adler, Otto Bartning, Walter Curt Behrendt, Victor Bourgeois, Otto Haesler, Henry Russell Hitchcock, Arthur Korn, Lewis Mumford, Richard Neutra, Jacobus Johannes Pieter Oud, Roger Poulain, Alberto Sartoris, Paul Schultze-Naumburg, Heinrich Tessenow u. Martin Wagner. Zu Le Corbusier siehe S. 396ff. in diesem Kapitel.

⁴⁸ Namentlich: [Zur *Hamburger Universitätsfrage. Ein Gutachten*, München 1918]; *Wie das Kunstwerk Hamburg nach dem großen Brande entstand*, Berlin 1920; [„Das Entstehen einer Groszstadt-Straße. Der Mönckebergstraßen-Durchbruch“], in: *Fragen an die Heimat*, Braunschweig 1922; [Köln]. *Entwicklungsfragen einer Groszstadt*, Saaleck/Köln 1923; *Zukunftsfragen an der Unterelbe. [Gedanken zum „Großhamburg“-Thema]*, Jena 1927; *Zeitfragen der Architektur*, Jena 1929.

⁴⁹ Siehe Schumacher 1985 [1920].

⁵⁰ Darunter Bücher über Dominikus Böhm, Emil Fahrenkamp, Otto Haesler, Hanns Hopp, Erich Mendelsohn u. Max Taut.

⁵¹ Darunter Publikationen zu Paul Bonatz, Fritz Breuhaus de Groot, Hans Herkommer, Otto R. Salvisberg, Bruno Schmitz, Heinrich Straumer u. Paul Wallot.

⁵² Es sind dies Publikationen u. a. über Le Corbusier (Schweiz/Frankreich), Béla Malnai (Ungarn), H. Th. Wijdeveld u. Jan Wils (beide Niederlande). Bücher über zeitgenössische italienische oder skandinavische Architektur fehlen hingegen.

⁵³ Jaeger 1992, S. 34–46, hier S. 46.

dem befasste sich der Architekt mit kunsthistorischen und -theoretischen Fragen sowie mit dem Thema des Kunstgewerbes; dies belegt das Vorkommen von Büchern unter anderem aus der Feder von Carl Einstein, Cornelius Gurlitt, Karl Ernst Osthaus, Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin sowie die Schriften des Sozialliberalen Friedrich Naumann.⁵⁴

Das, abgesehen von einigen Schriften Platons, Lao Tses, Tagores und einer Publikation Paul Valérys, auffallende Fehlen von philosophischen Werken lässt darauf schließen, dass sich Schneider dem Thema der Architektur beziehungsweise des Raums nicht von dieser Seite her angenähert hat. Eine klassische Architekturbibliothek mit Architekturtheoretikern vergangener Zeiten besaß Schneider nicht. Daraus lässt sich in Bezug auf die Ursprünge von Schneiders zentralem Kompositionsprinzip schließen, dass der Architekt dieses wohl weniger aufgrund einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema, sondern vielmehr in einem künstlerisch-kompositorischen Zusammenhang entwickelt hat. Gerade der zu seiner Zeit eher ungewöhnliche und konsequente Verzicht Schneiders, sich auf irgendeine Weise theoretisch zu seinem Werk zu äußern, deutet auf einen stark künstlerisch-intuitiven Zugang zum Entwurf hin, der für den Architekten wohl auch verbal schlecht zu fassen war. Vor diesem Hintergrund ist das Entwerfen mit Gegensätzen als kompositorischer Vorgang zu sehen, mit dem unterschiedlichste Elemente durch einen künstlerischen Akt zu einer neuen, formal eigenständigen Einheit erhoben wurden.

7.2.2 Architektonische Bezugssysteme

Wenn das Prinzip der Komposition der Gegensätze also nicht auf einer theoretischen Auseinandersetzung beziehungsweise Basis beruht, so gewinnt die Frage, von welchen Werken Schneider im Konkreten beeinflusst sein könnte, umso

⁵⁴ Einstein, Carl, *Negerplastik*, o. O. u. o. J. [keine Angabe zur Auflage, Erstauflage Leipzig 1915]; Gurlitt, Cornelius, *Andrea Palladio*, Berlin 1914 (*Bibliothek alter Meister der Baukunst* 1); Naumann, Friedrich, *Der Geist im Hausgestühl. Ausstattungsbriefe*, München o. J. [keine Angabe zur Auflage, Erstauflage 1906]; ders., *Deutsche Gewerbekunst. Eine Arbeit über die Organisation des Deutschen Werkbundes*, Berlin 1908; ders., *Die Kunst und Industrie*, o. J. u. o. O.; ders., *Ausstellungsbriefe*, Berlin 1909; Osthaus, Karl Ernst, *Grundzüge der Stilentwicklung*, Hagen [1918 o. 1919]; Panofsky, Erwin, *Die Sixtinische Decke*, Leipzig 1921 (*Bibliothek der Kunstgeschichte*); Wölfflin, Heinrich, *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921.

mehr an Bedeutung. Die eingehende Betrachtung von Schneiders Architektur legt einige Hinweise auf mögliche Einflüsse frei; sie wurden teils bereits im Rahmen der einzelnen Projektbeschreibungen aufgeführt wurden und sollen im Folgenden, unter anderem auch vor dem Hintergrund von Schneiders Bibliotheksliste, eingehender dargestellt werden.

Peter Behrens

Im biographischen Teil dieser Arbeit wurde der Einfluss von Schneiders diversen Arbeitgebern auf dessen eigenständige Arbeit beziehungsweise auf sein Arbeitsverständnis bereits erörtert. Nach der Betrachtung von Schneiders Bauten, aber auch im Zusammenhang mit deren Rezeption scheint von allen ehemaligen Arbeitgebern Peter Behrens den nachhaltigsten Einfluss auf den Architekten gehabt zu haben.⁵⁵ Dieser zeigt sich sowohl auf baukörperlicher Ebene in der Verwendung einfacher stereometrischer Körper, in einigen formalen Details,⁵⁶ aber auch in einem übergeordneten Sinne bezüglich der Zeitgerechtigkeit der Entwürfe, die jedoch außerhalb von Moden steht. Wenn Hartmut Frank Behrens „bei aller radikalen Vereinfachung und Abstraktion seiner Bauten einem Entwurfskonzept verpflichtet [sieht], das die formalen Entscheidungen vom Künstler individuell und autonom verantworten lässt und nicht mit objektiven, durch Funktion, Konstruktion oder Material vorgegebenen, quasi *technischen* Bedingungen begründet“, so gilt dies genauso auch für Schneider.⁵⁷ In seinen Schriften hat Behrens mehrfach bewiesen, dass er nicht nur mit der Architektur- und Kunstgeschichte, sondern auch mit einigen philosophischen Werken durchaus

⁵⁵ Zum Einfluss von Behrens auf Schneider siehe Isler Binz 2019. In Schneiders Bibliotheksliste finden sich zwei leider nicht präzise definierte Einträge zu Behrens: „256. Peter Behrens, Biographie“ u. „270. Peter Behrens Biographi [sic!] Band II“. Es könnte sich hier um folgende Publikationen handeln: Höber, Fritz, *Peter Behrens*, München 1913; Meyer-Schönbrunn, F. (Hg.), *Peter Behrens*, Hagen/Dortmund 1913 (*Monographien Deutscher Reklame-Künstler* 5); Cremers, Paul Joseph, *Peter Behrens. Sein Werk von 1909 bis zur Gegenwart*, Essen 1928.

⁵⁶ Als Beispiel sei hier Behrens' schließlich nicht realisierter Entwurf für die AEG Siedlung in Berlin-Oberschöneweide (1915) aufgeführt; sowohl die Schließung der Hofräume im Wettbewerbsentwurf für das Dulsberg-Gelände als auch die weißen Balkonbrüstungen im zentralen Wohnblock Raum in der Jarrestadt sind wohl davon beeinflusst; Wettbewerb Klein- und Kleinstwohnungen in Hamburg-Dulsberg (1927/28), KSA, KS 11; Wohnblock Raum in Hamburg-Winterhude (1927/28), KSA, KS 48.

⁵⁷ Frank 2015, S. 30–73, hier S. 58.

vertraut war.⁵⁸ Auf dieser Basis entwickelte sich Behrens' ausgeprägter Formwille wie auch die Körperlichkeit seiner Architektur. Vor einem bescheideneren theoretischen Hintergrund tritt der Wille zur Form auch bei Schneider prägnant auf; was bei Behrens aus der Theorie entwickelt worden war, fand bei Schneider als Reflektion von Behrens' Vorbild eine intuitive Umsetzung. Die Beschäftigung Schneiders mit Palladio und der Architektur der italienischen Renaissance mit ihren klaren Baukörpern ist wohl auch auf Peter Behrens zurückzuführen.⁵⁹

Mehrere Schriften in Schneiders Bücherliste zeugen von dessen Auseinandersetzung mit dem Themenblock Kunst und Industrie, ein Themenkomplex, der in Deutschland vor allen anderen von Peter Behrens geprägt worden war.⁶⁰ Mit dem Aspekt der Typisierung befasste sich Schneider vor allem im Bereich der Möbel; neben Möbeln für gediegene Wohnsituationen hatte Schneider 1931 eine Serie von Typenmöbeln präsentiert, die erschwinglich und einfach zu kombinieren waren.⁶¹ Bezogen auf die Architektur war es Schneider im Rahmen seiner Geschosswohnbauten nicht immer möglich, durchtypisierte Lösungen vorzuschlagen, jedoch befasste er sich im Zusammenhang mit Einzel- und Reihenhäusern ausführlicher mit dem Thema.⁶² Und spätestens im Rahmen seiner Beschäftigung für den Versandhauskonzern Sears, Roebuck & Co. gehörte die Typisierung zu den wichtigsten Bedingungen von Schneiders Arbeit. Wie groß in diesem Zusammenhang der individuelle Bezug zu Behrens oder dessen Rolle als

⁵⁸ Vgl. Malcovati 2015, S. 75–103, hier S. 76–80.

⁵⁹ In Schneiders Bibliotheksliste sind folgende Titel aufgeführt: Gurlitt, Cornelius, *Andrea Palladio*, Berlin 1914 (*Bibliothek alter Meister der Baukunst* 1); Lukomskij, Georgij, *Andrea Palladio*, München 1924 (*Schriften und Abhandlung zur Kunst- und Kulturgeschichte*).

⁶⁰ Siehe Kap. 3.3.3, S. 86f.

⁶¹ Zu den 1931 im Zusammenhang mit der Sonderausstellung *Karl Schneider. Architektur* im Rahmen der 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession präsentierten Typenmöbeln Schneiders siehe Asseyer, „Ausstellungen“, 1992, S. 184–192, hier S. 186 u. 191; Joppien 2015, S. 232–253, hier S. 242f.

⁶² Typisierten Geschosswohnhäuser: Projekt Etagenhaus-Typen o. O. (1927), KSA, KS 183; Projekte G.D.W.G. Typen-Großwohnhäuser in Lemgo, Salzuflen, Altona, München (1928), KSA, KS 200. Außerdem sind in diesem Zusammenhang auch die Typengrundrisse zu beachten, die 1931 im *BM* gezeigt wurden, siehe Harbers 1931, S. 377–416, T. 106–116, hier T. 106f. Typisierte Einzelhäuser: Projekt WOBAG-Typenhäuser o. O. (1926), KSA, o. KS-Nummer; Projekt WOBAG-Typenhäuser in Hamburg-Wohldorf (1927/28), KSA, KS 208; Projekt WOBAG-Typenhäuser in Hamburg-Poppenbüttel (1928), KSA, KS 210; Projekt Entwicklungsfähiges Einzelhaus in vier Baustufen o. O. (1931), KSA, KS 71; Projekt Einfamilien-Typenhäuser o. O. (1932), KSA, KS 30. Zu den Typenhäusern siehe u. a. Spörhase 1927.

Vorreiter des Industriedesigns im Allgemeinen war, kann in Ermangelung von Belegen jedoch nicht abschließend beantwortet werden.

Frank Lloyd Wright und die organische Architektur

Wie von Nerdinger aufgeführt, galt das von Wasmuth 1910/1911 herausgegebene Portfolio *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* im Büro Gropius als „Bürobibel“ und wird auch von Schneider genau studiert worden sein.⁶³ Direkte Bezüge auf die Wrightsche Architektur wie auch deren Art der Darstellung sind denn auch in einigen der frühen eigenen Entwürfe Schneiders deutlich zu erkennen, so beim Haus Jordan (1922/23) in Form des überstehenden Dachs und der betonten Horizontalität oder bei Haus Schluck (1921/22) anhand des Plans mit seinem Querformat und der Blattaufteilung.⁶⁴ Vincent Scully erläutert in der Einleitung zur Neuauflage, dass es vor allem anderen die Abstraktheit von Wrights „Grundrisse[n] und Außenansichten [war], die ihre [der europäischen Architekten] Einbildungskraft beschäftigte und wesentlich dazu beitrug, sie ihren eigenen Weg finden zu lassen.“⁶⁵ In der Liste von Schneiders Bibliothek sind mehrere Publikationen zu Frank Lloyd Wright aufgeführt; außerdem stand Schneiders Freund Heinrich de Fries als Autor einer Monographie über Wright in direktem Kontakt mit dem amerikanischen Architekten.⁶⁶

Im Vergleich mit Wrights Werk finden sich bei Schneider einige Aspekte, die auf eine Beeinflussung durch den amerikanischen Baumeister schließen lassen. Zum einen sind dies im Hinblick auf Schneiders größere Einzelhäuser die Ein-

⁶³ O. V., *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* 1986 [1910]; vgl. Nerdinger 1985, S. 48. FRANK LLOYD WRIGHT (1868–1959), geb. in Richland Center, USA, Architekt; 1885–87 Gasthörer des Ingenieurwesens an der University of Wisconsin; Mitarbeit in den Büros von Allen D. Conover; 1887 Umzug nach Chicago, Mitarbeit in den Büros Joseph Lyman Silsbee, Sullivan & Adler; 1893–96 Partnerschaft mit Cecil Corwin; 1896 Gründung des eigenen Büros erst in Chicago, später in Oak Park; 1905 erste Reise nach Japan; 1909 Reise nach Europa; 1911 Gründung der Gemeinschaft Taliesin in Spring Green, Wisconsin; umfangreiche Bautätigkeit; 1921–24 Aufenthalt in Kalifornien; umfangreiche publizistische Tätigkeit; siehe u. a. Vollmer 2010 [1961], S. 930f.; Zevi 1980 [1979], S. 260–267; Lampugnani, „Wright“, 1983, S. 411–417.

⁶⁴ Haus Schluck (1921/22), Hamburg-Volksdorf, KSA, KS 77; Haus Jordan (1922/23), Großhansdorf, KSA, KS 83.

⁶⁵ Scully 1986, S. 7–11, hier S. 8.

⁶⁶ O. V., *Frank Lloyd Wright. Ausgeführte Bauten*, Berlin 1910 o. 1911; Fries, *Frank Lloyd Wright*, 1926 [wahrscheinlich!]; Hitchcock, Henry-Russell, *Frank Lloyd Wright*, Paris 1928. Zur Entstehung und Rezeption der Publikation von de Fries über Wright siehe Jaeger, *Heinrich de Fries*, 2001, S. 98–118.

passung der Bauten in die Landschaft sowie ihre raumgreifende und -schaffende Komposition aus den jeweils spezifischen Bedürfnissen heraus, die stark an Wrights Prärie-Häuser erinnern. Gerade bei Haus Michaelsen weist die Verbindung des eigentlichen Baukörpers mit den die Landschaft modellierenden und auch integrierenden Elementen der Mauern einen starken Bezug zu Wrights Werk auf.⁶⁷ Während frühe Einzelhäuser Schneiders wie das Haus Schluck auch in der Disposition des Grundrisses an Wright erinnern, sind es bei späteren Häusern, wenn auch in abstrakterer Form, vielmehr die T- oder L-förmigen Gesamtanlagen. Beiden Architekten ist die Durchdringung einfacher geometrischer Körper gemeinsam, ebenso die ab und zu auftretende Anwendung von Symmetrien beziehungsweise auch das Aufbrechen eben dieser. Wie bei Wright finden sich in Schneiders Bauten im Allgemeinen immer wieder Quadrate und Überschneidungen dieser Figur in den Grundrissen wieder.

Zum anderen verweist die Abstraktion von Schneiders Architektur klar auf den amerikanischen Architekten. Schneider fand zwar zu einer wesentlich weitreichenderen Abstraktion als Wright, was sich nicht nur in den reduzierten Baukörpern, sondern auch in den formal nochmals schlichteren Fassaden zeigt. Mit seinen Entwürfen für große Wohnhäuser wie die Häuser Schluck, Michaelsen, Bauer, Römer, Lehmann und auch das in den USA nach Plänen Schneiders realisierte House Morgan bezog sich Schneider stark auf den amerikanischen Architekten und seine von innen nach außen entwickelten Entwürfe.⁶⁸ Allerdings fällt die Verbindung von Innen- und Außenraum bei Schneider weniger stark aus wie beim amerikanischen Baumeister.

Zahlreiche Bauten Schneiders, wie zum Beispiel die kleinen Wohnhäuser, sind weniger von innen nach außen entwickelt, sondern passen sich der starken

⁶⁷ Auch die Massierung zu einem die ganze Anlage überragenden Zentrum ist bei zahlreichen von Wrights Bauten und Entwürfen vorzufinden, wobei der Turm von Haus Michaelsen dies weiter steigert.

⁶⁸ Haus Schluck in Hamburg-Volksdorf (1921/22, zus. mit J. D. Peters u. K. Witte), KSA, KS 77; Haus Michaelsen in Hamburg-Blankenese (1922–24), KSA, KS 17; Haus Bauer in Hamburg-Wohldorf (1925–28), KSA, KS 38; Haus Römer in Hamburg-Othmarschen (1927/28), KSA, KS 36; Haus Lehmann in Hamburg-Duvenstedt (1929/30), KSA, KS 68; Haus Morgan in Mount Prospect, Ill. (1940 o. 1941, zus. mit einem unbekanntem Arch./Bauunternehmer), KSA, KS 415.

Form des Baukörpers an. Aber auch hier ist eine grundlegende Anordnung vorzufinden, wie sie auch bei Wright des Öfteren vorkommt: bei beiden handelt es sich um den ähnlich einer Swastika angelegten Grundriss. Schneider stellte hier zwar nicht wie Wright den Kamin ins Zentrum der Disposition, aber geht auf ähnliche Weise mit der Erschließung und der Verteilung der Räume um, so zum Beispiel bei Haus S. [Schneider], Haus Ridder oder beim Projekt für ein Einfamilienhaus.⁶⁹ Nicht die Grundkonzeption, aber die äußere Erscheinung betrifft ein formales Detail, das bei Wright und bei Schneider zu finden ist, nämlich der als Scheibe stark in Szene gesetzte Kamin.⁷⁰ Frank Lloyd Wrights Architektur übte konkret also vor allem auf Schneiders Einzelwohnhäuser einen großen Einfluss aus.

Grundsätzlich stand Wright für ein organisches Architekturverständnis, das auch Schneiders Wirken zugrunde lag. Ebenfalls als Vertreter einer organisch konzipierten Architektur sind Erich Mendelsohn und Hans Scharoun zu nennen; Während Schneider sich in mehreren seiner Werke auf die Architektur des Ersteren bezogen hat, so stand er laut Überlieferung dem Letzteren persönlich nahe, wofür jedoch keinerlei Belege mehr vorhanden sind.

Niederländische Architektur, Jacobus Johannes Pieter Oud und De Stijl

Das Interesse Schneiders für das Architekturgeschehen in den Niederlanden ist durch mehrere entsprechende Buchtitel in seiner Bibliothek belegt.⁷¹ Es ist zudem anzunehmen, dass Schneider nicht nur über zahlreiche Veröffentlichungen

⁶⁹ Haus S. [Schneider] in Hamburg-Osdorf (1924/25), KSA, KS 32; Haus Ridder in Hamburg-Blankenese (1929), KSA, KS 67; Projekt Einfamilienhaus o. O. (1931), KSA, KS 70. Bei Haus S. steht immerhin der Ofen im Zentrum des Hauses.

⁷⁰ In Schneiders Kaufhausentwürfen für Sears, Roebuck & Co. treten die Scheibenelemente nochmals prägnanter, oft auch als Träger des Firmennamens auf; siehe Pook, „Kaufhausplanung“, 1992, S. 228–249, hier S. 232f. u. 237f.

⁷¹ In Schneiders Bibliotheksliste sind neben mehreren, leider nicht datierten Bänden der Zeitschrift *Wendingen* folgende Buchtitel zur niederländischen Architektur aufgeführt: Behne, Adolf, *Holländische Baukunst in der Gegenwart*, Berlin 1922; Jobst, Gerhard, *Kleinwohnungsbau in Holland*, Berlin 1922; Strasser, Emil Emanuel, *Neuere holländische Baukunst*, München-Gladbach 1926 (*Die Auswahl aus neuerer Dichtung und Kunst*); Oud, Jacobus Johannes Pieter, *Holländische Architektur*, München [1926 o. 1928] (*Bauhausbücher* 10); Behrendt, Walter Curt, *Die holländische Stadt*, Berlin 1928; [o. V.], *Jan Wils*, Genf 1930; Hendricus Theodorus Wijdeveld, *Eine internationale Arbeitsgemeinschaft. Ein Projekt mit 16 Illustrationen*, Santpoor 1931; [Angabe in der Liste „Bauen in Holland“] Loghem, J. B. van, *Bouwen, bouwen, bâtir, building – Holland. Nieuwe zakelijkheid, neues bauen, vers une architecture réelle, built to live in*, Amsterdam 1932.

in Zeitschriften, sondern insbesondere über die Beschäftigung seines Freundes de Fries mit der neueren niederländischen Baukultur und über dessen direkte Kontakte gut über die Geschehnisse in den Niederlanden unterrichtet war.⁷²

Gerade hinsichtlich der in Klinker auszuführenden Geschosswohnbauten war die niederländische Architektur mit ihrer Backstein-Tradition für Schneider ein spannendes Vorbild. So wendete er zum einen wie etwa Hendrik Petrus Berlage, aber auch später Willem Dudok sehr einfache und klare stereometrische Körper an, die er bei komplexeren Situationen zu einem Ensemble zusammenfügte. Die plastische Wirkung der Baukörper ist dabei auffällig. Zum anderen verbaute Schneider den Klinker ähnlich wie Dudok auf eine sehr flächig wirkende Art und Weise, womit eine gewisse Abstraktion erreicht wurde. Dabei sind immer wieder großzügige geschlossene Mauerflächen zu sehen, die diesen Eindruck unterstützen.⁷³ Ein für Schneider charakteristisches Element, das in der niederländischen Architektur bereits früh anzufinden ist, stellt das Eckfenster dar.⁷⁴

Die Annahme, dass zwischen dem Werk von Jacobus Johannes Pieter Oud und Schneiders Arbeit einige Parallelen bestehen, beruht nicht nur auf offensichtlichen Ähnlichkeiten mit bereits erwähnten konkreten Werken Ouds.⁷⁵ Es sind vor allem einige Übereinstimmungen in der grundsätzlichen architektonischen Haltung, die auffallen. Beide Architekten verwendeten oft kubisch geschlossene Baukörper, in denen zuweilen zwar einzelne Flächen hervortreten, aber dennoch die Körperlichkeit überwiegt. Wie bei Oud ist auch bei Schneider der mehrfache Einsatz von Rundformen und Symmetrien zu beobachten, was sowohl von der De Stijl-Gruppe als auch von den Bauhaus-Architekten abgelehnt wurde.⁷⁶ Von ihrer Grundhaltung her waren beide Architekten eher unpolitisch, dennoch spielte bei beiden die soziale Komponente, die Auswirkung ihrer Architektur eine bedeutende Rolle. Vor diesem Hintergrund behandelte Schneider die unterschiedlichen Bauaufgaben gleich, nahm keine hierarchisierende Be-

⁷² Siehe Jaeger, *Heinrich de Fries*, 2001, S. 78f.

⁷³ Siehe u. a. Dudoks Schule in Hilversum (1921/22), u. a. in: Mieras/Yerbury 1926, S. XXXI.

⁷⁴ Siehe z. B. in Mieras/Yerbury 1926.

⁷⁵ Siehe Kap. 5.2.1, S. 199 u. Kap. 5.2.2, S. 218f.

⁷⁶ Zu Ouds Gegenposition zum „Nieuwe Beelding“ vgl. Engelberg 2006, S. 131f.

wertung vor. Vielmehr wandte er gerade bei seinen Geschosswohnbauten in Form von symmetrischen Anordnungen und monumental anmutenden Fassadengestaltungen durchaus repräsentative Elemente an, ähnlich wie dies auch Oud vornahm.⁷⁷ Und schließlich verband die beiden Architekten, dass sie – wenn auch auf unterschiedliche Weise – traditionelle Elemente in ihre Architektur integrierten.⁷⁸

Der mehrfach hergestellte Bezug Schneiders zu der 1917 gegründeten De Stijl-Gruppe sollte differenziert betrachtet werden. Zum einen muss auf die verschiedenen Phasen von De Stijl hingewiesen werden, in denen zum Beispiel jeweils die Architekten oder die Maler und damit auch entsprechend unterschiedliche Auffassungen dominierten. Zum anderen vertraten die Mitarbeiter von De Stijl keine homogene Haltung, sondern jeweils eigene, teils sehr unterschiedliche Auffassungen. Entsprechend sieht von Engelberg insbesondere in den Anfangsjahren der Gruppe keine einheitliche Architekturtheorie, räumt aber ein: „Dennoch sind Gemeinsamkeiten festzustellen, die über die allgemein in dieser Zeit vertretenen Vorstellungen von moderner Architektur hinausgehen. So plädierten alle Mitarbeiter für Abstraktion, was in der Architektur den vollständigen Verzicht auf Dekoration und eine betont reduzierte, klare Formensprache bedeutete, sowie für den Einsatz moderner Materialien und Konstruktionen und für eine farbige Architektur.“⁷⁹ Außerdem war der Einfluss von Frank Lloyd Wright auf die Architektur von De Stijl offensichtlich. Nach den Auseinandersetzungen zwischen Oud und der zentralen Figur von De Stijl, Theo van Doesburg, sowie dem Maler Piet Mondrian in den Jahren 1921 und 1922 fand eine Entwicklung der architektonischen Haltung von De Stijl statt, die sich schließlich 1923 in der Ausstellung der De-Stijl-Architekten in Paris manifestierte. 1924 publizierte dann van Doesburg in *De Stijl* den Text „Tot een beeldende architec-

⁷⁷ Vgl. Engelberg 2006, S. 307.

⁷⁸ Eva von Engelberg positionierte Oud entsprechend zwischen Tradition und De Stijl; vgl. Engelberg 2006. Wie in diesem Kapitel erläutert wird, trifft dies auf Schneider nicht auf dieselbe Weise zu; siehe S. 373ff. in diesem Kapitel.

⁷⁹ Engelberg 2006, S. 95.

tuur“, der allgemein als die Architekturtheorie von De Stijl gewertet wird.⁸⁰ Während Schneiders Haltung durchaus mit den gemeinsamen Grundlagen der De Stijl-Architekten der ersten Phase übereinstimmt und sich wie oben beschrieben auch in vielerlei Hinsicht mit derjenigen Ouds deckt, entspricht ihr van Doesburgs Manifest, das eine „antikubische, asymmetrische Architektur ohne Wiederholungen, Normierung und Frontalität“ propagiert, nicht.⁸¹ Schneiders künstlerisch-individuelle Haltung widersprach – genauso wie diejenige Ouds – diesem Programm in mancherlei Hinsicht.⁸²

Le Corbusier und die Französische Architektur

Bei der Durchsicht von Schneiders Bibliotheksliste fallen neben einer Häufung von Publikationen zur niederländischen Architektur auch mehrere Publikationen zur französischen Architektur sowie einige vom beziehungsweise über den schweizerisch-französischen Architekten Le Corbusier ins Auge.⁸³ Insbesondere die Tatsache, dass Schneider mit *Kommende Baukunst* und *Städtebau* auch Übersetzungen der bereits in seiner Bibliothek vorhandenen Originaltitel *Vers une architecture* und *Urbanisme* besaß, deutet auf eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Werk Le Corbusiers hin.

⁸⁰ Siehe Doesburg, Theo van, „Tot een beeldende architectuur“, in: *De Stijl* 8 (1924), H. 6/7, S. 78–83.

⁸¹ Engelberg 2006, S. 97.

⁸² Zur Abgrenzung Ouds von De Stijl siehe Fanelli 1985 [1983], S. 53–57, 58f., 94f.; Engelberg 2006, S. 131f.

⁸³ Zur französischen Architektur im Allgemeinen sowie französische Literatur zur modernen Architektur: [Van de Velde, Henry], *Der Moderne Stil in Frankreich*, [Berlin 1925]; o. V., *Constructions modernes*, Paris 1928 (*Encyclopédie de l'architecture* 10); Chappey, Marcel, *Architecture internationale*, Paris [1928?]; o. V., *Frankreich, Neues Bauen*, Bd. 3, [o. J. u. o. O., nicht eruierbar]; Badovici, Jean (Hg.), *L'architecture vivante*, o. J. [Zeitschrift erschienen zw. 1923 u. 1933]; Poulain, Roger, *Villas modernes*, Paris [um 1930]; ders., *Ecoles*, Paris [um 1930]; ders., *Bâtiments*, Bd. I u. II, Paris 1931; ders., *Boutiques*, Paris 1931. Zu bzw. von Le Corbusier: Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris o. J. [Auflage unklar, Erstauflage 1923]; ders., *Urbanisme*, Paris [1924 o. 1925, Auflage unklar] (*Collection de 'L'esprit nouveau'*); Le Corbusier (Red.), *Almanach d'Architecture Moderne. Documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standards, apologie et idéalisation du standard, organisation, industrialisation du bâtiment*, Paris 1925; Le Corbusier, *Kommende Baukunst*, übers. u. hg. von Hans Hildebrandt, Stuttgart 1926; ders., *Une Maison – un Palais. 'A la recherche d'une unité architecturale'*, Paris [1928 o. 1929, Auflage unklar]; ders., *Städtebau*, Stuttgart u.a. 1929; Boesiger, Willy u. Stonorov, Oscar, *Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr gesamtes Werk von 1910–1929*, Zürich 1930 [franz. Original 1930].

„Die primären Formen sind die schönen Formen; denn sie sind klar zu lesen.“ – ganz im Sinne dieser Aussage Le Corbusiers aus *Vers une architecture* bevorzugte Schneider für seine Baukörper ebenfalls einfache geometrische Formen.⁸⁴ Auch die von Schneider angewendete Abstraktion in der Gestaltung wird von Le Corbusier propagiert. Ebenfalls in den „Drei Mahnungen an die Herren Architekten“ spricht Letzterer von der Außenhaut, die mittels „formanzeigende[r] Qualitäten“ zur Individualität eines jeden Baukörpers beiträgt;⁸⁵ Schneider hat mit seinen bewusst gestalteten Fassaden die Körperlichkeit seiner Bauten auf diese Weise zusätzlich betont. Die im Zusammenhang mit dem Grundriss von Le Corbusier betonte Bedeutung von Ordnung und Rhythmus ist auch aus Schneiders Grundrissen zu lesen und steht im Sinne von Le Corbusiers Ausspruch: „Wo Ordnung herrscht, entsteht Wohlbefinden.“⁸⁶

Bereits an anderer Stelle wurde auf die Bedeutung von Proportionssystemen für Schneiders Entwerfen hingewiesen.⁸⁷ In *Vers une architecture* widmete Le Corbusier den *tracés régulateurs* (Bezugslinien, später übersetzt als Maß-Regler) ein ganzes Kapitel – auch Schneider hat diese Methode mehrfach angewendet. Ob sie als „Versicherung gegen die Willkür“ direkt auf Le Corbusier zurückzuführen ist oder schon früher von Schneider praktiziert wurde, muss offen bleiben.⁸⁸ Ein letzter Aspekt, der in *Vers une architecture* vertieft wurde und auch bei Schneider auftritt, ist die Typenbildung. Le Corbusier bezeichnete Typen als eine „Sache der Logik, der Analyse, gewissenhaften Studiums“, die sich im Laufe von gesammelter Erfahrung immer mehr herauskristallisieren.⁸⁹ Nicht nur bei den Geschosswohnbauten, zu denen Schneider sogar Typengrundrisse veröffentlicht hat, sondern vor allem auch bei den Einzelhäusern treten bei Schneider verschiedene Typen auf, die jeweils mit kleinen Anpassungen den konkreten Umständen angeglichen wurden.

⁸⁴ Le Corbusier 1982 [1926, franz. Original 1922], S. 36.

⁸⁵ Ebd., S. 43.

⁸⁶ Ebd. S. 52.

⁸⁷ Siehe Kap. 6.1.5, S. 355–358.

⁸⁸ Le Corbusier 1982 [1926, franz. Original 1922], S. 67.

⁸⁹ Ebd. S. 104.

Die Übereinstimmung Schneiders mit vielen von Le Corbusier in *Vers une architecture* aufgeführten Punkten soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die beiden Architekten in ihrer weiteren Entwicklung stark auseinander bewegten. Insbesondere Le Corbusiers anlässlich der Weißenhofausstellung in Stuttgart publizierter Aufsatz „Fünf Punkte zu einer neuen Architektur“ aus dem Jahr 1927 entsprach die Architektur Schneiders mit ihrer massiven Bauweise und der entsprechenden Konzeption der Räume nicht. Bezüglich der formalen Anmutung von Schneiders Bauten ist bei einigen eine Ähnlichkeit mit der reduzierten und harmonisch proportionierten Architektursprache Le Corbusiers – aber auch anderer französischer Architekten wie zum Beispiel André Lurçat – zu finden; beim 1928 erbauten Eigenheim Schneiders in Hamburg-Bahrenfeld ist zudem eine ganz konkrete formale Anleihe bei Le Corbusier zu entdecken.⁹⁰

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass sowohl Peter Behrens, Frank Lloyd Wright, Johannes Jacobus Pieter Oud als auch Le Corbusier Künstlerarchitekten waren, bei denen das individuelle, künstlerische und formalgestalterische Moment eine große Rolle spielte. Sie alle beharrten auf einer individuellen und (abgesehen von Le Corbusier) auch undogmatischen Formensprache. Schneiders Selbstverständnis als Baukünstler und auch sein Hang zu formal stark ausgebildeten Entwürfen zeichnen sich in seinem architektonischen Bezugssystem ab.

7.3 Positionierung im zeitgenössischen Kontext

Karl Schneider war ein Vorkämpfer des Neuen Bauens, der schon in der ersten Hälfte der 1920er Jahre zu einer modernen Architektursprache gefunden hat. Seine Bauten und Entwürfe zeigen eine Vielzahl von neuartigen, sowohl formal als auch typologisch radikal modernen Elementen auf. Im Sinne der von Peter Meyer beschriebenen Vorurteilslosigkeit und der Anpassung an die Umgebung des Baus integrierte Schneider zwar durchaus einige traditionelle Aspekte in

⁹⁰ Haus Schneider in Hamburg-Bahrenfeld (1928), KSA, KS 40. Zur Ähnlichkeit zwischen Haus Schneider u. Le Corbusiers Dachgärten in Pessac bzw. in der Stuttgarter Weißenhofsiedlung vgl. Isler Binz 2016, S. 152–156, hier S. 154. Frank Schmitz verweist in seinem Aufsatz über den Kunstverein auf einen weiteren formalen Bezug zu Le Corbusier; vgl. Schmitz 2017, S. 126–143, hier S. 135.

seine Entwürfe, dies jedoch nicht hinsichtlich formaler oder stilistischer Zwecke, sondern im Zusammenhang mit dem Ortsbezug des Entwurfs, gestalterischer (Ordnungs-)Absichten oder der Umkehrung herkömmlicher Repräsentation. So sind diese vermeintlichen Bezüge zur Tradition oder zur örtlichen Bauweise mehr im Rahmen der Prinzipien des Neuen Bauens als im Zusammenhang mit einer Neuen Tradition beziehungsweise einem Regionalismus zu sehen. Und so findet durch sie auch keine Mäßigung – oder negativ ausgedrückt Verwässerung – neuartiger Entwurfsideen statt. Entsprechend sind die von Schneider entworfenen Bauten nicht moderat im Sinne einer Zwischenstufe zwischen modern und traditionell, sondern zeigen klar eine grundsätzlich moderne Haltung, die existierende Bauweisen oder -formen integriert und sich zu eigen macht. In ihrer Setzung im Kontext, in ihrer Grundriss-Disposition und schließlich in ihrer formalen Erscheinung war Schneiders Architektur prägnant modern. Auch die vom Architekten beim Kunstverein oder bei der Turnhalle in Farmsen angewendeten Symmetrien bauen, so Nerdinger, „keine Hierarchie von Bauteilen und Funktionen auf, es entsteht kein starrer Block mit einer Symmetrieachse als Führungslinie. Das ist der entscheidende Unterschied zu Bauten wie etwa dem gleichzeitig erbauten Hygiene-Museum von Wilhelm Kreis in Dresden, die nach symmetrisch axialen Ordnungsprinzipien aufgebaut sind und nur scheinbar durch Ornamentlosigkeit und kubische Baukörper einen modernen Eindruck erwecken.“⁹¹

Schneider hat sich einer neuen Baukultur verschrieben, einem universalen, übergeordneten Prinzip, das neben Abkehr von den herkömmlichen Stilen, Vereinfachung der Baukörper, Einbettung in die Umgebung und Berücksichtigung funktionaler Ansprüche vor allem auch eine Lösung von Vorurteilen und Vorbehalten beinhaltet. Den sich teils aus dieser neuen Baukultur entwickelnden Stilen passte sich der Architekt jedoch nicht an, da diese einigen der genannten prinzipiellen Grundlagen widersprachen. Diese Skepsis Stilen gegenüber und das stete Streben Schneiders nach Weiterentwicklung betonte denn auch Heinrich de Fries in seiner Einleitung zur Schneider-Monografie: „Er will keinen Stil

⁹¹ Nerdinger 1998, S. 87–100, S. 91.

schaffen, und er hält sich keineswegs für fertig.“⁹² Insofern hielt sich Schneider lieber eng an die übergeordneten Prinzipien und entwarf auf diese Weise unabhängig von stilistischen Vorgaben beziehungsweise Moden.

Grundlage von Schneiders Entwerfen war eine sachliche Haltung, die auf der klaren städtebaulichen, aber auch grundrissbezogenen Disposition und der funktionalen Optimierung jeder individuellen Aufgabe beruhte. Dazu kam eine ausgeprägte baukünstlerische Veranlagung Schneiders, die sich insbesondere in der Formung der Baukörper, der Komposition der Fassaden sowie in der Komposition von Gegensätzen zu einem spannungsvollen Ganzen zeigte. Zwar hatte sich der Architekt an teils einschneidende Vorgaben bezüglich der Materialwahl zu halten, doch gelang es ihm auch in diesen Fällen, durch starke Abstraktion (unter anderem mittels einfacher Baukörper oder Betonung der Flächigkeit) einen eigenen Ausdruck zu entwickeln und sich dadurch stark von vorhandenen, aber auch zeitgenössisch entstehenden Bauten abzusetzen. Auffallend ist die betonte Körperlichkeit von Schneiders in sich ruhenden Bauten und Entwürfen. Während diese zur Stadt und zur Landschaft hin auch in der Höhenentwicklung äußerst differenziert und sensibel reagieren, überrascht bei der Gestaltung der Innenräume die bei Schneider nicht vorkommende Differenzierung der Raumhöhen beziehungsweise die nur auf Treppenträume beschränkte Öffnung in der Höhe – dies vor allem auch hinsichtlich seiner in anderen Bereichen offensichtlichen Bezugnahme auf Architekten wie Frank Lloyd Wright und Le Corbusier, die beide ihre Innenräume besonders auch durch die Gestaltung der Höhen aufwerteten. Die Gestaltung der Grundrisse der Einzelhäuser zeigt eine starke Anpassung an die neuen, von Repräsentationsaufgaben weitgehend befreiten Wohnbedürfnisse; auf die Konzeption eines freien Grundrisses verzichtet Schneider jedoch.

Bereits die ersten realisierten Bauten Schneiders zeigen Elemente auf, die der Architekt im Rahmen seiner zwar zeitlich beschränkten, aber äußerst produktiven Karriere in Deutschland immer wieder, wenn auch leicht modifiziert an-

⁹² Fries, *Karl Schneider*, 1929 bzw. Jaeger, *Karl Schneider*, 2001 [1929], S. VII.

wenden sollte. Dazu gehörten zum Beispiel die Eckfenster oder runde Raumabschlüsse. Diese Elemente kennzeichneten zusammen mit der im Ausdruck reduzierten Ausbildung der Baukörper und einer starken Abstraktion in der Gestaltung Schneiders Architektur und hoben sie von vielen zeitgenössischen Bauten ab. Während bei den Einzelwohnhäusern gewisse Typen wie das gehobene, zur Landschaft geöffnete Wohnhaus oder das auf ein klares geometrisches Volumen beschränkte, kleine Einfamilienhaus herauskristallisieren, sind zwar bei den großmaßstäblichen Siedlungsplanungen Bebauungstypen sowie bei Geschosswohnbauten durchaus Wohnungstypen, jedoch keine Haustypen auszumachen.

Für die Einordnung Schneiders ist ausschlaggebend, dass sich der junge Architekt bereits zu Beginn der 1920er Jahre dem Neuen Bauen verschrieben hat und schon früh zu einer entsprechenden Formensprache mit charakteristischen Elementen sowie zum Prinzip der Komposition von Gegensätzen gefunden hat. In dieser frühen Phase zeigte sich das Neue Bauen wie gesagt noch deutlich vielfältiger und weiter gefasst war als zu einem späteren Zeitpunkt. Schneiders Vorliebe für kubische, aber auch für runde Formen fand in dieser pluralistischeren Sichtweise ebenso gut ihren Platz wie seine Verwendung von asymmetrischen, aber auch symmetrischen Anordnungen. Die ab Mitte der 1920er Jahre stattfindende Ausbildung einer mehr oder weniger dominanten Hauptrichtung des Neuen Bauens – wie sie unter anderem von Walter Gropius und dem Bauhaus propagiert wurde – führte zu einer verengten Sichtweise auf die Bewegung. Mit seinen sehr körperlichen und häufig auch geschlossenen Baukörpern, mit der Verwendung von Backstein und seinen mitunter symmetrischen Konzeptionen entsprach Schneider den Forderungen nach der konsequenten Entwicklung des Baukörpers von innen nach außen, nach weißen Putzflächen und asymmetrischen Anordnungen nicht mehr umfassend. In seiner Zeit mag dies weniger augenfällig gewesen sein, da die breitere Auffassung des Neuen Bauens noch gegenwärtig war und Schneider folglich lediglich einen individuellen, undogmatischen und trotzdem sehr erfolgreichen Weg zu gehen schien. In der posthumen Betrachtung schlug und schlägt sich bis heute Schneiders Distanz zu der rück-

blickend als dominant erachteten Hauptrichtung des Neuen Bauens in einigen Vereinfachungen nieder, die sich in gewissen zu Beginn dieser Arbeit ausgemachten Zuordnungen sowie in deren Heterogenität manifestieren.

Im durchaus vielfältigen Werk Schneiders, das nicht nur unterschiedliche Aufgaben umfasste, sondern teils auch sehr klaren Vorgaben unterstand, bildet die Gegensätzlichkeit beziehungsweise die Komposition der Gegensätze den roten Faden. Offen bleibt, aus welchem Antrieb heraus Schneider das umschriebene Entwurfsmotiv der Komposition von Gegensätzen angewendet hat. Die Konstanz, die Konsequenz und die Vielfalt der Anwendungsarten dieses Motivs lässt einen bewussten oder zumindest selbstverständlichen Umgang damit vermuten. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Artikel „Bildnis eines Architekten“ von Heinrich de Fries, der in ganz eigener Form den Architekten nicht nur über sein Werk, sondern vor allem über seine Persönlichkeit vorstellt. Analog zu Tauts Verwendung von auf den Menschen abzielenden Termini wie „atmend“ oder „Organismus“ streicht de Fries die Widersprüchlichkeit als einen menschlichen Zug heraus, wenn er Schneider als einen Menschen lobt, „der durchblutet ist von der Fülle seines Widerspruchs, angespannt von den Grenzen seiner inneren Gegensätzlichkeit, Geschöpf aus Kälte und Güte, Schöpfer zugleich aus Erde und Feuer, kurzum ein Mensch!“⁹³ Für de Fries ist also gerade der Widerspruch Kennzeichen einer menschlichen Haltung und im Speziellen auch von Karl Schneider. Ob er daraus geschlossen hat, dass Architektur mit Widersprüchen eine entsprechend menschlichere Architektur sei, bleibt dahingestellt. Schneiders Bauten und Entwürfe haben allerdings die Bedürfnisse des Menschen stets in ihr Zentrum gestellt und wurden auf deren Erfüllung hin ausgerichtet; die im Vergleich zu anderen Protagonisten der Moderne auffallende Geschlossenheit von Schneiders Räumen mag in diesem Zusammenhang, genauer gesagt bezüglich des menschlichen Bedürfnisses nach Schutz und Privatheit, gesehen werden.⁹⁴ Vor allem aber präsentieren seine Bauten und Entwürfe mit ihrer prägnanten Körperlichkeit eine vom Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin

⁹³ Fries, „Bildnis“, 1929, S. 299–305, hier S.305.

⁹⁴ Zum Thema des Privaten bei Schneider siehe Isler Binz 2016, S. 152–156, hier S. 155f.

als „Formkraft“ bezeichnete Kraft, die der uns aus eigener Körpererfahrung bekannten „Gewalt der Schwere“ entgegentritt und „ein formloses Zusammenfallen“ verhindert. Auf diese Weise entsteht im Sinne Wölfflins ein starker Bezug zwischen Mensch und Architektur.⁹⁵

Auch in der bereits erwähnten Publikation *Körper und Raum* von Georg Steinmetz, die übrigens viele der in Schneiders Entwürfen umgesetzten Prinzipien enthält, nimmt der Organismus eine wichtige Rolle ein. So schreibt der Autor in der Einführung: „Aus Raum, Körper und Konstruktion muß eine einfache und sinnfällige ‘organische’ Einheit entstehen, die auch für den Beschauer als Einheit fühlbar und faßbar wird. Diese Einheit als ‘Bauorganismus’ ist Grundlage und Ziel eines guten und sachlichen Bauens.“⁹⁶ Für Steinmetz musste der Organismus einfach, funktional, vor allem aber auch nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet sein, wobei nicht „Stil- und Einzelformen [...] das Kunstwerk [bestimmen], sondern Gestaltung und Abstimmung des Organismus in seiner Raum- und Körperbildung.“⁹⁷ Diese Aussagen können uneingeschränkt auch auf das Werk Schneiders bezogen werden und decken sich mit seiner Beeinflussung durch Frank Lloyd Wright. Dennoch grenzt sich Schneiders Werk durch seine starke Geometrie von demjenigen der Vertreter einer „organischen“ Architektur wie zum Beispiel Hugo Häring oder auch Hans Scharoun ab.

Das Bild des Organismus und der starke Bezug zwischen Mensch und Architektur spielen überdies noch in einem anderen Kontext eine wichtige Rolle in Schneiders Werk. Verbunden mit ihrer Lebendigkeit sind Mensch oder Organismus stets auch dem Wandel der Zeit untergeordnet. Den dadurch sich ergebenden Veränderungen passte sich Schneider mit seinen Innovationen, aber auch mit der Überarbeitung herkömmlicher Typen an, er verpflichtete sich dadurch dem vor allem auch im Zusammenhang mit Peter Behrens verwendeten Begriff der Zeitgerechtigkeit. Und so gelang es Schneider in den Augen des Architekturkritikers Lewis Mumford „to translate the structure of modern living

⁹⁵ Wölfflin 1999 [1886], S. 17.

⁹⁶ Steinmetz 1928, S. 3.

⁹⁷ Ebd., S. 5.

into truly living structures“⁹⁸ – in lebendige Strukturen also, die dank ihrer Unabhängigkeit von Moden, ihrer starken Anpassung an die Umgebung wie auch an die Bedürfnisse der Nutzenden sowie ihrer individuell-künstlerischen Durchbildung einen ganz eigenen und bis heute stark wirkenden Ausdruck haben.

Und Hamburg?

Aufgrund der Strahlkraft seiner Entwürfe repräsentierte Schneider in Hamburg die moderne Architektur; ob er jedoch wirklich für eine „Hamburger Moderne“ stand, sei an dieser Stelle in Frage gestellt. Der einheitlich verwendete Backstein ließ zwar unterschiedlichste Stilrichtungen zu einem über das Material verbundenen Ensemble verschmelzen. Für Hermann Hipp war konkret „die sich zwangsläufig immer ergebende Flächentextur aus gleichmäßigen ‘Maschen’ eines Stein-/Fugensystems“ dafür verantwortlich, „daß letztlich Heimatstil, Expressionismus und Neues Bauen, soweit sie sich diesem Grundkonsens unterwarfen, ihre sonst extremen Distanzen voneinander verloren“, wenn auch die einzelnen Richtungen durchaus ablesbar blieben.⁹⁹ Einen Schritt über die Materialisierung hinausgehend definiert Gert Kähler für die Hansestadt eine nicht nur durch den Backstein geprägte, sondern zugleich „eigenständige Spielart des Neuen Bauens, eine charakteristische, durch Material gebundene und durch Tradition gefilterte ‘Hamburger Moderne’, die mit Berechtigung als ‘Moderne’ bezeichnet werden kann und in der Verbindung von Material, Ästhetik und Grundriß ihren adäquaten Ausdruck fand.“¹⁰⁰ Dieser Hamburger Moderne ist, so Kähler, ein Formenkanon zuzuordnen, der demjenigen des Neuen Bauens in der Weimarer Republik in weiten Teilen entspricht, sich jedoch durch die Materialwahl davon nicht nur abhebt, sondern auch eine andere Ausprägung erfährt. Sie steht durch die Verwendung von Backstein/Klinker sowie über die Einbindung traditioneller Elemente in einer kontinuierlichen architektonischen Entwick-

⁹⁸ Lewis Mumford, „Memorandum on Karl Schneider“, 20.5.1938, Kopie im Karl Schneider Archiv Hamburg.

⁹⁹ Hipp 2009 [1982], S. 75f.

¹⁰⁰ Kähler 1985, S. 130.

lung und bricht nicht mit Vorangegangenen.¹⁰¹ Kähler sieht die Hamburger Variante des Neuen Bauens als geprägt „durch eine gewisse Neugier, eine Aufgeschlossenheit gegenüber dem Neuen, aber auch durch die Vorsicht, es ungeprüft zu übernehmen.“¹⁰²

Auch Hartmut Frank weist auf die augenfälligen, in anderen Städten nicht auf diese Weise auftretenden Gemeinsamkeiten im Werk zahlreicher Hamburger Architekten hin, so auf „eine gewisse Schwere und Strenge“, die Verwendung ähnlicher Materialien, eine vereinfachte und schlichte Gestaltung der Baukörper und das Fehlen gewisser Gestaltungsmoden – alles Eigenschaften, die zu Teilen, aber nicht ausschließlich auf den großen Einfluss von Fritz Schumacher und Gustav Oelsner zurückzuführen sind.¹⁰³ Frank spricht in diesem Zusammenhang – zeitlich und stilistisch etwas weiter gefasst als die „Hamburger Moderne“ – von einer „Hamburger Schule“; diese „hatte sich nach dem 1. Weltkrieg unter einem deutlich erkennbaren niederländischen und dänischen Einfluss immer stärker von ihrer anfänglichen Verankerung in einer engen und lokal verstandenen Heimatschutzbewegung emanzipiert und war gewissermaßen von einem analog argumentierenden Regionalismus zu einem abstrakteren, heute würde man sagen, kritischen Regionalismus geworden, den klare stereometrische Formen, eine einheitliche Verwendung des dunklen, roten Backsteins und eine ins Auge fallende Bodenhaftung und Schwere kennzeichnet.“¹⁰⁴ Die bei Kähler erwähnte Einbindung in die Tradition erklärt sich damit aus der von Frank aufgeführten ursprünglich engen Verbindung mit der Heimatschutzbewegung.

Sowohl Kähler als auch Frank zählen Karl Schneider zu der von ihnen erläuterten „Hamburger Moderne“ beziehungsweise „Hamburger Schule“. Tatsächlich hat Schneider die meisten seiner Geschosswohnbauten in Backstein-/Klinkerrohbauweise erstellt, dazu auch bei einigen seiner Einzelwohnhäuser dieses Material angewendet. Seine Bauten entsprechen in zahlreichen Fällen dem von Kähler definierten Formenkanon sowie den von Frank genannten Cha-

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 130f. u. S. 143.

¹⁰² Ebd., S. 145.

¹⁰³ Frank 2012, S. 227–235, hier S. 227.

¹⁰⁴ Ebd., S. 234.

rakteristika. Jedoch steht dem die Tatsache gegenüber, dass der Architekt auch zahlreiche Bauten mit Putz oder mit einem weniger schweren und vielmehr stark abstrakten Ausdruck erstellt hat, die dem prototypischen Hamburger Backsteinbau diametral entgegenstehen. Es stellt sich hier also die Frage, ob Schneider wirklich so stark vom Hamburger Weg beeinflusst worden ist oder ob seine Architektur, die an sich nicht den dogmatischen Ausprägungen des Neuen Bauens entsprach, sich nicht einfach sehr gut in die Hansestadt und die dort eigentümliche Architektursprache eingefügt hat. Schneider hat durchaus traditionelle Elemente aufgenommen, sie jedoch auf seine Art interpretiert und dadurch zum Teil einer modernen Komposition gemacht. Die Haltung einer gemäßigten Moderne passt außerdem nicht so recht zu ihm, da er jeweils nicht den Kompromiss oder eine abgeschwächte Form gewählt, sondern vielmehr die einander gegenüberstehenden Gegensätze kombiniert und dadurch auch gerade die Modernität der einzelnen Elemente betont hat. Bei seinen in Klinker ausgeführten Bauten fällt auf, dass der Architekt, so Hipp, „die Bindung an das bodenständige und in Hamburg bodenständig ideologisierte Material Backstein akzeptierte und seine provinzielle Gravitation zugleich aufhob.“¹⁰⁵ So sticht also die Modernität von Schneiders Architektur gerade vor dem Hamburger Hintergrund deutlich hervor.

7.4 Fazit und Ausblick

Anhand der Charakterisierung sowie der Kontextualisierung von Karl Schneiders Werk können nun folgende Erkenntnisse zusammengefasst werden: Erstens hat sich bei der eingehenden und vergleichenden Betrachtung diverser Bauten und Entwürfen des Architekten die Komposition von Gegensätzen als zentrales Entwurfsprinzip Schneiders herauskristallisiert. Die Komposition von Gegensätzen kommt oft mehrfach und auf verschiedensten Ebenen vor, so im Bereich der städtebaulichen beziehungsweise landschaftlichen Einbettung, der Formung von Baukörpern, der Ausbildung von Räumen, der Typologie sowie der formalen Gestaltung. Meist nimmt der eine Aspekt des Gegensatzpaars die

¹⁰⁵ Hipp, „Karl Schneider – Epitaph“, 1992, S. 17–38, hier S. 32.

den Ausdruck vorrangig dominierende Rolle ein, er wird jedoch vom ihm entgegengesetzten Aspekt kontrastiert und dadurch zusätzlich betont. Kennzeichnend ist jedoch, dass nicht die Gegensätzlichkeit an sich, sondern die aus ihrer Komposition entstehende spannungsvolle Harmonie den Ausdruck von Schneiders Bauten prägt. Die Komposition von Gegensätzen trägt zur Vielschichtigkeit von Schneiders Architektur und damit zu deren herausragender Qualität bei.

Zweitens erklären sich aus diesem Entwurfsprinzip die unterschiedlichen Beurteilungen von Schneiders Werk, die zu Beginn dieser Arbeit thematisiert wurden. Die Bauten und Entwürfe des Architekten weisen in vielen Bereichen ein „Sowohl“ und ein „Als auch“ auf, je nach Blickpunkt und Absicht des Betrachters oder der Betrachterin können entsprechend verschiedene Aspekte hervorgehoben werden. Die Vielschichtigkeit von Schneiders Architektur bietet diversen Deutungen ihre jeweiligen Anhaltspunkte. Auch die Tatsache, dass Schneiders Werk viel zu lange auf die ihm gebührende Aufmerksamkeit warten musste, hängt mit der werkimmanenten Gegensätzlichkeit zusammen; die Zuordnung zu einer formal klar definierten Richtung und eine entsprechende Würdigung wurde durch die oft vorhandenen Widersprüche erschwert beziehungsweise gänzlich verhindert.

Drittens kann im Bewusstsein der Komposition von Gegensätzen als grundsätzlichem Entwurfsmotiv sowie des frühen Zeitpunkts der Ausbildung von Schneiders charakteristischer Architektursprache eine präzise Einordnung in den zeitgenössischen Kontext vorgenommen werden. Als einer der ersten, die tatsächlich in Deutschland modern gebaut haben, vertrat der Architekt eine von Grund auf moderne Haltung, die sich jedoch stets auf die Prinzipien des Neuen Bauens und weniger auf die sich später daraus ergebenden Stile wie zum Beispiel den Funktionalismus bezogen hat. Die Integration von nicht kubischen Elementen oder von ortsüblichen Bauweisen sowie der Entwurf massiver und im Vergleich eher geschlossener Baukörper steht einer modernen Haltung, wie sie in den Anfängen des Neuen Bauens als solche verstanden wurde, nicht entgegen; vielmehr wird dadurch die Ortsbezogenheit, der Bezug auf den Men-

schen mit seinen Bedürfnissen und schließlich die Vorurteilslosigkeit gegenüber formalen Vorgaben betont – dies alles grundlegende Forderungen des Neuen Bauens. Die Komposition von Gegensätzen steht nicht im Spannungsfeld zwischen moderner oder nicht-moderner Haltung, sondern ist als reines Entwurfsprinzip, das der architektonischen Komposition verpflichtet ist, zu verstehen. Eine den Bau als ganzheitlichen Organismus behandelnde, durchwegs künstlerische Haltung diente Schneider als Basis für sein sehr eigenständiges Schaffen.

Architekturhistorische Bedeutung von Schneiders Werk

Als herausragendes Beispiel für die pluralistischere Haltung der frühen Moderne ist Schneiders Werk bisher vor dem Hintergrund eines doch eingeschränkten Bildes der Moderne oft nur unzureichend gewürdigt worden. Zwar ist das lange Zeit dominante Bild der „klassischen“ oder „weißen“ Moderne bereits vor einiger Zeit im Zuge der Betrachtung anderer Spielarten des Neuen Bauens erweitert worden.¹⁰⁶ Dabei gelangte vor allem die „andere“ Moderne im Sinne einer gemäßigten beziehungsweise moderateren Ausprägung in den Fokus des Interesses.¹⁰⁷ Im Weiteren fanden auch regionale Ausprägungen des Neuen Bauens ihre berechtigte Aufmerksamkeit; dies geschah ganz im Sinne Winfried Nerdingers, in dessen Augen Karl Schneider ein Paradebeispiel dafür war, „daß eine Beachtung auch regional begrenzter Architekturleistungen zu einem neuen, wesentlich differenzierteren Bild moderner Architektur führt.“¹⁰⁸ Und schließlich wurde auch die Architektur im Sinne einer „antimodernen Moderne“, die mit einer bürgerliche Bauweise eine „Neue Tradition“ begründen wollte, thematisiert.¹⁰⁹

Im Hinblick auf die in dieser Arbeit präsentierten Erkenntnisse zu Schneider drängt sich nun eine weitere Verfeinerung der Sichtweisen auf die Moderne auf. Zum einen ist es notwendig, in Bezug auf die Entwicklung der modernen Architektur gerade die erste Phase des Neuen Bauens mit ihrer breiten Aufstellung

¹⁰⁶ Siehe u. a. Lampugnani, „Geschichte“, 1994, S. 273–295; Zukowsky 1994; Bußmann 2004 [2003], S. 4–11.

¹⁰⁷ Siehe z. B. Steinmann/Lichtenstein 1995 [1985], S. 6–11.

¹⁰⁸ Nerdinger, „Karl Schneider“, 1992, S. 47–52, hier S. 47.

¹⁰⁹ Siehe Krauskopf et al. 2009.

und ihren vielfältigen Ausprägungen intensiver zu untersuchen, um nach der Hinterfragung des bisherigen, eher eng gefassten Modernebegriffs der Vielfalt der modernen Strömungen besser zu entsprechen. Zum anderen gilt es zu überprüfen, ob von der Integration örtlicher Bauweisen tatsächlich immer auf eine eher regionale und mitunter traditionsbezogene Architektur zu schließen ist oder ob, wie im Falle Schneiders vorgeschlagen, dieses Vorgehen nicht vielmehr gerade ein Indiz für eine moderne, da sich am Ort orientierende Haltung ist. So wären Schneiders Entwürfe und Bauten nicht als ein prominentes Beispiel für eine moderater ausgeprägte, regional beschränkte Richtung der Moderne, sondern vielmehr als ein trotz der prägenden Vorgaben immer noch sehr modernes Werk zu erachten. Und schließlich wäre eine allgemeinere, über Einzelbiografien hinausgehende Beschäftigung mit bisher als individuell-künstlerischen, „freieren“ Architektenœuvres wünschenswert. Der Fokus sollte dabei auch auf der Frage liegen, ob es sich tatsächlich immer um jeweils singuläre, oft auf einen spezifischen Kontext beschränkte Herangehensweisen handelt oder ob sich vielmehr eine generelle Auffassung künstlerischer Arbeitsweisen zeigt, die sich mehr auf Prinzipien, denn auf die Umsetzung formal einheitlicher Kriterien konzentriert.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Karl Schneiders Werk nicht nur als „unbestimmt modern, undogmatisch sowieso“ und in diesem Sinne als frei bezeichnet werden sollte.¹¹⁰ Vielmehr ist es ein sich auf die grundlegenden Prinzipien der Moderne beziehendes und gerade deshalb für die Architekturge-schichte bedeutendes Werk, dessen Modernität im Sinne Peter Meyers gerade in seiner Vorurteilslosigkeit, in seiner Entspanntheit und der Abwendung von Stilen – und seien es auch neue Stile! – liegt. So steht die Architektur Schneiders für eine im wörtlichen Sinne prinzipielle Moderne, die sich über ihre Grundsätze, ihre Menschbezogenheit, aber auch über ihre Sachlichkeit und Offenheit definiert.¹¹¹ Das in seiner Zeit viel beachtete Œuvre Schneiders stellt damit heute

¹¹⁰ Hipp, „Karl Schneider – Epitaph“ 1992, S. 17–38, hier S. 34.

¹¹¹ Dass diese Architektur eventuell als indirekte Kritik an der sich schließlich zum Stil entwickelnden funktionalistischen beziehungsweise rationalistischen Moderne aufgefasst wurde, könnte neben dem jeweils persönlichen Lebensweg sowie etwaigen persönlichen Differenzen

ein hervorragendes Beispiel für eine noch besser zu erforschende Facette des Neuen Bauens dar, was ihm als solches eine besondere Bedeutung verleiht.

Außerdem überzeugten die Bauten und Entwürfe Schneiders nicht nur in ihrer Zeit mit ihrem hohen Innovationsgrad, sondern nahmen zum Teil, man denke hier zum Beispiel an das Haus Müller-Drenkberg oder an den Kunstverein, auch formale und typologische Entwicklungen der Nachkriegszeit vorweg. Auf theoretischer Ebene antizipierten sie mit der Komposition von Gegensätzen vor allem auch zentrale Anliegen eines der wichtigsten Manifeste der Postmoderne, nämlich Robert Venturis 1966 erschienene Publikation *Complexity and Contradiction in Architecture* – ein Buch, das zum einen die Integration der Tradition wie auch die Vielschichtigkeit von Architekturen propagiert und sich gegen eine zu stark im Funktionalismus verankerte Haltung ausspricht.¹¹² Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob Venturis der Postmoderne zugesprochene Forderungen denn wirklich im Gegensatz zur Moderne an sich oder lediglich zu einigen Strömungen der Moderne stand.

Wünsche für die Zukunft

Vor dem Hintergrund der dargelegten architekturhistorischen Bedeutung Schneiders, aber auch aufgrund jüngster Materialfunde sowie neuer Erkenntnisse stellt die Überarbeitung der bisherigen Werkliste und die Ausarbeitung eines Werkkatalogs oder zumindest eines Werkverzeichnisses ein dringendes Desiderat der Schneider-Forschung dar. Wünschenswert wäre auch die einge-

auch der Grund für Schneiders Schicksal nach seiner Emigration gewesen sein. Während die Protagonisten von dogmatisch vertretenen u. auch medial stark inszenierten Richtungen wie Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe oder auch Ludwig Hilberseimer ihre berufliche Laufbahn im Exil fortsetzen u. ihre Reputation noch weiter ausbauen konnten, schien Schneider als Vertreter eines weiteren Verständnisses des Neuen Bauens kein Ruf im Ausland vorauszuweilen u. für die amerikanische Architekturszene weniger von Bedeutung zu sein. Es ist doch erstaunlich, dass weder Gropius, Mies van der Rohe noch Hilberseimer Schneider bei der Etablierung in den USA mit mehr als einzelnen Empfehlungsschreiben behilflich waren – insbesondere die beiden letztgenannten, die wie Schneider ebenfalls in Chicago ansässig waren. Gropius verfasste ein Empfehlungsschreiben zu Händen von Sears, Roebuck & Co., siehe Brief von Walter Gropius an A. J. Snow, Mai 1938, KSA, o. Sign. Hilberseimer gab seine Empfehlung für Schneider im Antrag für Aufnahme in das American Institute of Architects ab; siehe The American Institute of Architects, Application for Membership, Endorsement by Proposers, 28. Januar 1945, Chicago History Museum, o. Sign.

¹¹² Siehe Venturi 1966.

hendere Beschäftigung mit Schneiders Leben in den USA sowie dem dort entstandenen Werk, das neben Entwürfen für Industriedesign auch zahlreiche Architekturzeichnungen umfasst. Das zwar vorhandene, aber nicht immer in Zusammenhang mit konkreten Aufgaben gebrachte Planmaterial erschwert dies jedoch bisher. Aber auch Schneiders noch in Deutschland entstandenen Entwürfen für Typenhäuser, -möbel und -grundrisse sowie dem Umgang des Architekten mit dem Thema Farbe sollte ausführlicher Beachtung geschenkt werden. Aus der Sicht der Architektin stellt außerdem das allgemeine Thema der Gegensätzlichkeit als Kompositionsprinzip ein Themenfeld dar, dessen Bearbeitung sehr lohnenswert erscheint.

Im Weiteren bleibt zu hoffen, dass denkmalpflegerische Bestrebungen im Zusammenspiel mit verständigen Eigentümerinnen und Eigentümern zur fortdauernden Erhaltung von Schneiders noch existierenden Bauten beitragen beziehungsweise führen werden. Wie fragil die in sich stimmigen Kompositionen von Schneiders Bauten und Entwürfen sind, beschrieb Heinrich de Fries bereits 1925, als er im Zusammenhang mit Haus Michaelsen feststellte, „daß es schlechthin unmöglich scheint, irgendeinen Bestandteil dieses Werkes herauszulösen und durch Andersartiges zu ersetzen. Das Ganze würde sofort auseinanderfallen, [...]“¹¹³ Dass die Bedeutung der einzelnen Bestandteile für den gesamten Bauorganismus – Wölfflin sprach von der „Einheit der mannigfaltigen Teile unter einer Idee“¹¹⁴ – im Zusammenhang mit der Synthese von Gegensätzen und der daraus sich ergebenden Komplexität steht, belegt ein Zitat aus der bereits erwähnten Publikation Venturis: „Eine Architektur der Komplexität und des Widerspruchs hat aber auch eine besondere Verpflichtung für das Ganze: ihre Wahrheit muß in ihrer Totalität – oder in ihrer Bezogenheit auf diese Totalität – liegen. Sie muß eher eine Verwirklichung der schwer erreichbaren Einheit im Mannigfachen sein als die leicht reproduzierbare Einheitlichkeit durch die Elimination des Mannigfachen.“¹¹⁵ In diesem Sinne ist zu wünschen, dass künftige Instandsetzungen von Schneiders Bauten im Bewusstsein von deren

¹¹³ Fries, „Arbeiten“, 1925, S. 135 u. 137–141 [Abbildungen], hier S. 135.

¹¹⁴ Wölfflin 1999 [1886], S. 24.

¹¹⁵ Venturi 1978 [1966], S. 24.

Vielfalt und Komplexität durchgeführt werden. Denn ganz abgesehen von ihrem architekturhistorischen Wert liefern Schneiders Bauten auch fast einhundert Jahre nach ihrer Entstehung ein qualitätsvolles Beispiel für eine dem Menschen und übergeordneten Prinzipien der Moderne verpflichteten Architektur, die weit über sich selbst in ihre Umgebung hinauswirkt und in ihrer Suche nach der „Wesenheit der Dinge“ auch heutigen Planungen als Inspiration dienen kann.¹¹⁶ Gerade mit der Komposition von Gegensätzen hat Karl Schneider einen entwerferischen Ansatz entwickelt, der zur Bewältigung unserer immer komplexer werdenden Wirklichkeit einen wertvollen Beitrag zu liefern vermag.

¹¹⁶ Fries, *Moderne Villen*, 1925, S. IX.

Anhang

Dank

Für seine beständige, anregend hinterfragende und motivierende Begleitung danke ich meinem Erstbetreuer Prof. Dr. Dirk Schubert von der HafenCity Universität von Herzen. Mit seiner zielorientierten Art und zahlreichen hilfreichen Hinweisen hat er wesentlich zum Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen. Wertvolle Anregungen und weiterführende Verweise verdanke ich auch Prof. Dr. Matthias Schirren von der Technischen Universität Kaiserslautern; er hat die Arbeit als Zweitbetreuer begleitet und mich zur Erweiterung meines Denkens angeregt.

Den konkreten Anstoß zur Aufnahme meiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit Karl Schneider gab – neben der Faszination, die Schneiders Bauten seit meinem Zuzug nach Hamburg auf mich ausübten – ein von der Sutor-Stiftung ausgeschriebenes Promotionsstipendium. Für die finanzielle Unterstützung sowie das Interesse an meiner Arbeit möchte ich der Stiftung und dem Leiter des Stiftingskontors der Sutor Bank, Dirk Schoch, herzlich danken.

Für den Zugang zu seiner umfangreichen Sammlung von Material zu Karl Schneiders Leben und Werk sowie für zahlreiche interessante Gespräche danke ich dem Karl Schneider Archiv, namentlich seinem Leiter, Prof. Eberhard Pook, und seiner ehemaligen Mitarbeiterin Birgit Nelissen. Das Getty Research Institute in Los Angeles, die Avery Architectural & Fine Arts Library der Columbia University in New York sowie Petra Vorreiter vom Ernst Scheel Archiv haben meine Arbeit mit ihrem Entgegenkommen stets wohlwollend unterstützt, wofür ich ihnen sehr verbunden bin. Im Rahmen meiner Recherchen habe ich zahlreiche weitere Archive konsultiert, die mir helfend zur Seite gestanden sind; ihnen und auch ganz besonders dem Team der Bibliothek der HafenCity Universität sei herzlich gedankt. Namentlich genannt seien an dieser Stelle die Nachfahren von Fritz Beckmann und Prof. Dr. Christopher Long von der University of Texas in

Austin, die mit dem von ihnen geteilten Material dazu beigetragen haben, einige Lücken in Schneiders Biographie zu ergänzen.

Für den fruchtbaren fachlichen Austausch und Hinweise auf beziehungsweise die Bereitstellung von Material danke ich Hans Bunge, Dr. Giacomo Calandra di Roccolino, Elke Dröscher, Prof. Hartmut Frank, Dr. Roland Jaeger, Annette Niethammer, Katrin Peter-Bösenberg sowie den Vorstandsmitgliedern der Karl Schneider Gesellschaft von ganzem Herzen. Besondere Erwähnung soll an dieser Stelle Christian Wassmann finden, der mir durch seine Fotoaktion die Bilder in der fernen Avery Bibliothek zugänglich gemacht hat – vielen Dank dafür!

Mit einem offenen Ohr für methodische Fragen und mit guten Gesprächen standen mir Dr. Mariam Arouna, Dr. Kirsten David und Birte Eckmann stets unterstützend zur Seite, wofür ich Ihnen sehr dankbar bin. Herzlicher Dank gebührt außerdem Dr. Verena Gernert, Dr. Yvonne Siegmund und PhD Marie Ulber, die mich insbesondere auf den letzten Metern dieser Arbeit geduldig und mit hilfreichem Rat begleitet haben. Ruth Asseyer hat als Erstleserin zur sprachlichen Schärfung der Arbeit beigetragen und mich stets motivierend unterstützt, wofür ich ihr zu großem Dank verpflichtet bin.

Meiner Familie, meinen Freundinnen und Freunden danke ich für ihr wohlwollendes Interesse und ihre Zuversicht. Meinen Söhnen Maximilian, Constantin sowie Carl und insbesondere meinem Mann Rainer gebührt für ihre Geduld, ihre Nachsicht und ihre Unterstützung mein größter Dank.

Abkürzungsverzeichnis

Zeitschriften:

BG	Die Baugilde
BM	Der Baumeister
BRS	Bau-Rundschau
BW	Bauwelt
BWK	Die Bau- und Werkkunst
DBZ	Deutsche Bauzeitung
ID	Innendekoration
MBF	Moderne Bauformen
NB	Der Neubau
SHE	Stein Holz Eisen
WMH	Wasmuths Monatshefte für Baukunst
ZdB	Zentralblatt der Bauverwaltung

Archiv-Bestände:

AdK	Akademie der Künste, Berlin
AvLib	Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University, New York
DAHH	Denkmalschutzamt Hamburg
KSA	Karl Schneider Archiv, Hamburg
GRI	Getty Library, Getty Research Institute, Los Angeles
gta	Archiv des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), Eidgenössische Technische Hochschule, Zürich
HAA	Hamburgisches Architekturarchiv
HfbK	Hochschule für bildende Künste Hamburg
LMO-MW	Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Nachlass Müller-Wulckow
NLCS	Nachlass Christel Schneider in der Sammlung Elke Dröscher, Hamburg
NLFB	Nachlass Fritz Beckmann in Privatbesitz, Hamburg
NLJdS	Nachlass Jock de Swart, University of California, Santa Barbara
StaBi	Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg
StAM	Stadtarchiv Mainz
StAHH	Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, Hamburg

Literaturverzeichnis

ANDERSON, Stanford, *Peter Behrens and the New Architecture of Germany, 1900–1917*, Ann Arbor (Michigan) 1981 [Diss., Columbia University New York 1968].

ANDERSON, Stanford, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge, Massachusetts/London 2000.

ANDERSON, Stanford, „Considering Peter Behrens. Interviews with Ludwig Mies van der Rohe (Chicago 1961) and Walter Gropius (Cambridge, MA, 1964)“, in: *La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, 11 (2010), Nr. 81, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1723 (zuletzt aufgerufen: 13. Mai 2020).

ANDERSON, Stanford, „Riflessioni su Peter Behrens. Interviste con Ludwig Mies van der Rohe e Walter Gropius“, in: Malcovati, Silvia u. Alessandra Moro, *Peter Behrens. Maestro di Maestri*, Mailand 2011 (*Maestri di Architettura*), S. 101–108.

ANDERSON, Stanford, Karen Grunow u. Carsten Krohn, *Jean Krämer. Architekt und das Atelier von Peter Behrens [Architect and the Atelier of Peter Behrens]*, Weimar 2015.

ANDERSON, Stanford, „Das Atelier von Peter Behrens, 1908–18“, in: Anderson, Stanford, Karen Grunow u. Carsten Krohn, *Jean Krämer. Architekt und das Atelier von Peter Behrens [Architect and the Atelier of Peter Behrens]*, Weimar 2015, S. 24–81.

ARCHITEKTEN- UND INGENIEUR-VEREIN ZU HAMBURG (Hg.), *Hamburg und seine Bauten mit Altona, Wandsbek, und Harburg-Wilhelmsburg 1918–1929*, Hamburg 1929.

ARCHITEKTEN- UND INGENIEUR-VEREIN ZU HAMBURG (Hg.), *Hamburg und seine Bauten 1929–1953*, Hamburg 1953.

ASCHENBECK, Nils, „Ein Bremer Kontorhaus“, in: Der Senator für Finanzen (Hg.), *‘Haus des Reichs’. Von der Nordwolle zum Senator für Finanzen. Architektur und Geschichte eines Bremer Verwaltungsgebäudes*, Bremen 1999, S. 15–39.

ASSEYER, Ruth, „Karl Schneider. Erinnerung an den Architekten“, in: *Deutsches Architektenblatt* 17 (1985), H. 12, S. HS 177f. [Ausgabe Hamburg/Schleswig-Holstein].

ASSEYER, Ruth, „Interview mit Robert Koch und Eberhard Pook“, in: *Deutsches Architektenblatt* 17 (1985), H. 12, S. HS 178–183 [Ausgabe Hamburg/Schleswig-Holstein].

ASSEYER, Ruth, „Karl Schneider und seine Mitarbeiter: Wege zweier Generationen“, in: *Bauwelt* 79 (1988), H. 25, S. 1076.

ASSEYER, Ruth, „Zwischen Erfolg und Exil“, in: *Bauwelt* 79 (1988), H. 25, S. 1077f.

ASSEYER, Ruth, „Karl Schneider“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 9–19.

ASSEYER, Ruth, „Ausstellungen und Feste“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 184–192.

ASSEYER, Ruth, „Ein Tempel für Körper und Geist. Karl Schneiders Turnhalle in Farmsen“, in: Hamburgische Architektenkammer (Hg.), *Architektur in Hamburg. Jahrbuch 1993*, Hamburg 1993.

Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright, Tübingen 1986 [Erstausg. 1910], verkl. Nachdruck der 1910 ersch. Portfolioausgabe, mit einem Vorwort von Vincent Scully.

BAHLSSEN, „Haus des Kunstvereins in Hamburg“, in: *ZdB* 50 (1930), H. 45, S. 777–780.

BALG, Ilse, *Martin Mächler – Weltstadt Berlin*, hg. im Rahmen der Internationalen Bauausstellung Berlin, Berlin 1986.

- BARTELS, Olaf, „Rudolf Ladders – Zwischen Erfolg und Rechtfertigung?“, *Bauwelt* 79 (1988), H. 25, S. 1091ff.
- BARTELS, Olaf, *Altonaer Architekten. Eine Stadtbaugeschichte in Biographien*, Hamburg 1997.
- BARTELS, Olaf, „Eine hamburgische Landhausarchitektur“, in: Bunge, Hans u. Gert Kähler (Hg.), *Villen und Landhäuser. Bürgerliche Baukultur in den Hamburger Elbvororten von 1900 bis 1935*, München/Hamburg 2012 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*), S. 96–113
- BARTELS, Olaf, „‘Der richtige Blick’. Ernst Scheel und die Hamburger Architektur der 1920er bis 1970er Jahre“, in: Bunge, Hans (Hg.), *Ernst Scheel Fotograf. 1903–1986*, Hamburg/München 2015 (*Schriften des Hamburgischen Architekturarchivs*), S. 198–219.
- BAUMANN, Beatrice, *Max Sauerlandt. Das kunstkritische Wirkungsfeld eines Hamburger Museumsdirektors zwischen 1919 und 1933*, Hamburg 2002.
- BEHNE, Adolf, *Der moderne Zweckbau*, München/Wien/Berlin 1926.
- BEHNE, Adolf, *Neues Wohnen, neues Bauen*, Leipzig 1927.
- BEHNE, Adolf, *Eine Stunde Architektur*, Stuttgart 1928.
- BEHR, Karin von, „Scheel“ [Lexikoneintrag], in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 5, Göttingen 2010, S. 323f.
- BEHR, Karin von, „Spörhase“, in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 5, Göttingen 2010, S. 350ff.
- BEHR, Karin von, *Emil Maetzel. Baumeister Maler Sezessionist. Ein Künstlerleben der 20er Jahre in Hamburg*, Neumünster/Hamburg 2013.
- BEHR, Karin von, *Dorothea Maetzel-Johannsen. Nachlese. Leben und Werk*, Kiel/Hamburg 2016.
- BEHRENS, Peter, „Was ist monumentale Kunst? Aus einem Vortrage“, in: *Kunstgewerbeblatt* 20 (1908), Nr. 3, S. 46 u. 48.
- BEHRENS, Peter, „Kunst und Technik“, in: *Der Zeitgeist* (Beiblatt zum *Berliner Tageblatt*), Nr. 4, 25. Januar 1909, [S. 1f.].
- BEHRENS, Peter, „Kunst und Technik“, in: *Industriebau* 1 (1910), H. 8, S. 176–180 u. H. 9, S. LXXXI–LXXXV ebenso in: *Deutsche Wirtschafts-Zeitung* 6 (1910), Nr. 20, 15. Oktober 1910, S. 919–932.
- BEHRENS, Peter, „Professor Peter Behrens“ [Übergeordneter Titel: „Berlins dritte Dimension“], in: *Berliner Morgenpost*, Nr. 326, 27. November 1912, Erste Beilage, o. S. sowie in: *Berlins dritte Dimension*, Sonderdruck der Berliner Morgenpost, red. von Alfred Dambitsch, Berlin 1913, S. 9ff.
- BEHRENS, Peter u. Heinrich de FRIES, *Vom sparsamen Bauen. Ein Beitrag zur Siedlungsfrage*, Berlin 1918.
- BEHRENS, Peter, [„Prof. Behrens over moderne Nederlandsche bouwkunst“], 1922, in: Frank, Hartmut u. Karin Lelonek (Hg.), *Peter Behrens. Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900–1938*, Hamburg 2015, S. 796–799 [Originaltext], S. 800–805 [dt. Übers.].
- BEHRENS, Peter, „Sachlichkeit und Gesetz“, in: *Bouwkundig Weekblad Architectura* 48 (1928), H. 21, S. 161–168.
- BENEKE, Sabine, „Abstrakte Raumkunst. Die frühe Ausstellungs- und Gartenarchitektur von Peter Behrens“, in: Föhl, Thomas u. Claus Pese (Hg.), *Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign*, Weimar 2013, S. 258–269.
- BENEVOLO, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Roma/Bari 1973 [1960], fünfte Aufl.
- BEY, Olaf, „Das ‘Neue Bauen’ in Altona“, in: Michelis, Peter (Hg.), *Der Architekt Gustav Oelsner. Licht, Luft und Farbe für Altona an der Elbe*, München/Hamburg 2008, S. 18–37.

- BEY, Olaf, „Kommunaler Wohnungsbau“, in: Michelis, Peter (Hg.), *Der Architekt Gustav Oelsner. Licht, Luft und Farbe für Altona an der Elbe*, München/Hamburg 2008, S. 98–155.
- BEZIRKSAMT HAMBURG-NORD, Management des öffentlichen Raumes (Hg.), *Grünzüge Barmbek-Nord 1909–2013*, Hamburg 2013.
- BLUMENTHAL, Martin Malte, *Bauen für das mobile Zeitalter: Tankstellen und Autohäuser des Hamburger Architekten Karl Schneider*, Mag.-Arb., Universität Hamburg 2004.
- BLUMENTHAL, Martin Malte, *Ursula Wolff (1906-1977) – Fotografin für die illustrierte Presse. Leben und Werk einer modernen Fotojournalistin in der Weimarer Republik*, Diss., Universität Hamburg 2006.
- BLÜMM, Anke, *‘Entartete Baukunst’? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933–1945*, München 2013 (*Schriften der Berliner Forschungsstelle ‘Entartete Kunst’*, hg. von Klaus Krüger).
- BLUNDELL JONES, Peter, *Hugo Häring. The Organic versus the Geometric*, Stuttgart/London 1999.
- BREUER, Robert, „Vorwort“, in: Lossow, William u. Max Hans Kühne, *Arbeiten aus den Jahren 1906–1913*, o. O. um 1915.
- BRUHNS, Maike, „Die Hamburgische Sezession von 1919“, in: Plagemann, Volker (Hg.), *Die Kunst der Moderne in Hamburg*, Hamburg 2003 (*Vorträge der Stiftung Denkmalpflege Hamburg* 4), S. 71–90.
- BRUHNS, Maike, „Feldberg-Eber“, [Lexikoneintrag], in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 5, Göttingen 2010, S. 114f.
- BUCCIARELLI, Piergiacomo, *Fritz Höger. Maestro Hanseatico. 1877–1949*, Venedig 1991.
- BUDDENSIEG, Tilmann, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914*, Berlin 1979.
- BUNGE, Hans, „Spiegelungen. Die Rezeption in der zeitgenössischen Fachliteratur und Presse“, in: Bunge, Hans u. Gert Kähler (Hg.), *Villen und Landhäuser. Bürgerliche Baukultur in den Hamburger Elbvororten von 1900 bis 1935*, München/Hamburg 2012 (*Schriften des Hamburgischen Architekturarchivs*), S. 170–189.
- BUNGE, Hans (Hg.), *Ernst Scheel Fotograf. 1903–1986*, Hamburg/München 2015 (*Schriften des Hamburgischen Architekturarchivs*).
- BUNGE, Hans u. Gert KÄHLER (Hg.), *Villen und Landhäuser. Bürgerliche Baukultur in den Hamburger Elbvororten von 1900 bis 1935*, München/Hamburg 2012 (*Schriften des Hamburgischen Architekturarchivs*).
- BUNGE, Hans, Elke DRÖSCHER, Ulrich GARBE u. Jörg SCHILLING, *Haus Schneider / Haus Spörhase 1927–1928*, hg. von Florian Afflerbach u. Jörg Schilling, Hamburg 2013 (*Hamburger Bauhefte* 6).
- BUNGE, Hans, Elke DRÖSCHER, Ulrich GARBE u. Jörg SCHILLING, *Das Haus von Karl Schneider 1928/2019*, hg. von Jörg Schilling, Hamburg 2019 [2013] (*Hamburger Bauhefte* 6), erw. u. verb. Neuauf.
- BÜRKLE, J. Christoph, *Wohnhäuser der klassischen Moderne*, Stuttgart 1994.
- BUßMANN, Annette, *Zu Adaption und Demontage von Architekturgeschichte im ‘Neuen Bauen’ der Weimarer Republik: Alfred Gellhorn (1885-1972). Bauten, Projekte, Schriften 1920 bis 1933*, Diss., Philipps-Universität Marburg 2004 [2003], <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2006/0797/pdf/Textband.pdf> [zuletzt abgerufen: 28. April 2020].
- BÜTTNER, Ursula, *Hamburg in der Staats- und Wirtschaftskrise 1928–31*, Hamburg 1982 (*Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte* 16).
- CALANDRA DI ROCCOLINO, Giacomo, „Collaboratori, allievi ed epigoni di Peter Behrens“, in: *La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale* 20 (2019), Nr. 164, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3600 (zuletzt aufgerufen: 13. Mai 2020).

- CAMPBELL, Joan, *Der Deutsche Werkbund. 1907–1934*, München 1989 [engl. Originalfass. 1978].
- CREMERS, Paul Joseph, *Peter Behrens. Sein Werk von 1909 bis zur Gegenwart*, Essen 1928.
- DENKMALSCHUTZAMT DER FREIEN UND HANSESTADT HAMBURG u. KARL SCHNEIDER GESELLSCHAFT (Hg.), *Farbe in der Architektur – Karl Schneider in Hamburg*, Kiel 2020 (*Hamburg-Inventar* 12).
- DEUTSCHER WERKBUND u. DEUTSCH-TÜRKISCHE VEREINIGUNG (Hg.), *Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel. Ein Wettbewerb Deutscher Architekten*, mit einer Einf. von Theodor Heuss, München 1918.
- DICK, Jutta u. Martina SASSENBERG (Hg.) *Jüdische Frauen im 19. und 20. Jahrhundert. Lexikon zu Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg 1993.
- DIESTEL, Karsten, Robert KOCH, Eberhard POOK u. Lotar WEYNAND, „Werkliste Karl Schneider. Europa 1910–1938“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 276–281.
- DOGRAMACI, Burcu (Hg.), *Gustav Oelsner. Stadtplaner und Architekt der Moderne*, Hamburg 2008.
- DOGRAMACI, Burcu, „Gustav Oelsner (1879–1956) – Stadtplaner und Architekt der Moderne“, in: Dogramaci, Burcu (Hg.), *Gustav Oelsner. Stadtplaner und Architekt der Moderne*, Hamburg 2008, S. 9–22.
- DOGRAMACI, Burcu, „Oelsner“, in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 6, Göttingen 2012, S. 231ff.
- DÖHL, Dörte, *Ludwig Hoffmann. Bauen für Berlin 1896–1924*, Tübingen 2004.
- DONATH, Matthias, „Kühne, Max Hans“, in: *Sächsische Biografie*, Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. (Hg.), [http://saebi.isgv.de/biografie/Max_Hans_Kühne_\(1874-1942\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Max_Hans_Kühne_(1874-1942)) (zuletzt aufgerufen: 12. Mai 2020).
- DONATH, Matthias, „Lossow, William“, in: *Sächsische Biografie*, hg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., [http://saebi.isgv.de/biografie/William_Lossow_\(1852-1914\)](http://saebi.isgv.de/biografie/William_Lossow_(1852-1914)) (zuletzt aufgerufen: 12. Mai 2020).
- DRÖSCHER, Elke (Hg.), *Karl Schneider. Landhaus Michaelsen*, Hamburg 1992.
- DRÖSCHER, Elke, Friedhelm GRUNDMANN u. Hermann HIPPE, *Karl Schneider. Zum 100. Geburtstag des Baumeisters. Dokumentation einer Veranstaltung in der Freien Akademie der Künste Hamburg im Mai 1992*, Hamburg 1992 (*Schriften der Freien Akademie der Künste in Hamburg*).
- DRÖSCHER, Elke, „Eine Bewohnerin über das Abenteuer einer Restaurierung. Das Landhaus Michaelsen“, in: Dröscher, Elke, Friedhelm Grundmann u. Hermann Hipp, *Karl Schneider. Zum 100. Geburtstag des Baumeisters. Dokumentation einer Veranstaltung in der Freien Akademie der Künste Hamburg im Mai 1992*, Hamburg 1992 (*Schriften der Freien Akademie der Künste in Hamburg*), S. 5–9.
- DURTH, Werner, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970*, Stuttgart/Zürich 2001.
- DÜWEL, Jörn u. Niels GUTSCHOW, *Ordnung und Gestalt. Geschichte und Theorie des Städtebaus in Deutschland 1922–1975*, Bd. 1, Berlin 2019.
- EHLERT, Ingrid, „Carl Fieger – ein Vorkämpfer der Baukunst unserer Zeit“, in: *Dessauer Kulturspiegel* 8 (1961), H. 6, S. 174–183.
- ENGELBERG-DOČKAL, Eva von, *J. J. P. Oud zwischen De Stijl und klassischer Tradition. Arbeiten von 1916 bis 1931*, Berlin 2006.

- ENGELBERG-DOČKAL, Eva von, „Moderne und Heimatschutz – Oelsners Wohnbauten unter dem Einfluss Hollands und der lokalen Bautradition“, in: Dogramaci, Burcu (Hg.), *Gustav Oelsner. Stadtplaner und Architekt der Moderne*, Hamburg 2008, S. 53–66.
- FANELLI, Giovanni, *Stijl-Architektur. Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne*, Stuttgart 1985 [ital. Originalfass. Rom 1983].
- FEUß, Axel, *Altonaer Künstlerverein 1919–1932*, Ausst.-Kat. Altonaer Museum in Hamburg – Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg 1990.
- FISCHER, Hans W., *Hamburger Kulturbilderbogen. Eine Kulturgeschichte 1909–1922*, neu hg. u. komm. von Scholz, Kai-Uwe, Mathias Mainholz u. Rüdiger Schütt, Hamburg 1998 [Erstausgabe München 1923] (*Schriftenreihe Hamburgische Kulturstiftung* 8).
- FISCHER, Manfred F., Hermann HIPPE u. Volker PLAGEMANN (Hg.), *Wohnstadt Hamburg. Miethäuser zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise*, hg. im Auftrag der Kulturbehörde, Hamburg 1982 (*Hamburg-Inventar* 1).
- FISCHER, Manfred F., „Schumacher“, in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 2, Hamburg 2003, S. 388ff.
- FISCHER, Martina, „Vom Ornament ohne Form zur Form ohne Ornament? Peter Behrens und Industriedesign“, in: Föhl, Thomas u. Claus Pese (Hg.), *Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign*, Weimar 2013, S. 212–239.
- FLICK, Uwe, Ernst von KARDORFF u. Ines STEINKE, „Was ist qualitative Forschung? Einleitung und Überblick“, in: Flick, Uwe, Ernst von Kardorff u. Ines Steinke (Hg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2003 (*rowohlts enzyklopädie*).
- FLICK, Uwe, *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, Reinbek bei Hamburg 2011 [2007] (*rowohlts enzyklopädie*).
- FÖHL, Thomas u. Claus PESE (Hg.), *Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign*, Weimar 2013.
- FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture. A Critical History*, London 1980.
- FRAMPTON, Kenneth, *A Genealogy of Modern Architecture. Comparative Critical Analysis of Built Form*, Zürich 2015.
- FRANK, Hartmut, „Die Realität des Erdachten“, in: Höhns, Ulrich (Hg.), *Das ungebaute Hamburg. Visionen einer anderen Stadt in architektonischen Entwürfen der letzten hundertfünfzig Jahre*, Hamburg 1991 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*), S. 6–9.
- FRANK, Hartmut (Hg.), *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, Stuttgart 1994 (*Schriften des Hamburgischen Architekturarchivs*).
- FRANK, Hartmut, „Die Hamburger Schule in der Architektur: Höger, Schumacher, Schneider und andere“, in: ICOMOS – *Hefte des Deutschen Nationalkomitees* 24 (2012), H. LIV: Hesse, Frank Pieter (Hg.), *Stadtentwicklung zur Moderne. Die Entstehung großstädtischer Hafen- und Bürohausquartiere/Urban Development towards Modernism. The Birth of the Metropolitan Harbour and Commercial Districts*, S. 227–235.
- FRANK, Hartmut, „Entwerfen Bauen Schreiben“, in: FRANK, Hartmut u. Karin LELONEK (Hg.), *Peter Behrens. Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900–1938*, Hamburg 2015, S. 30–73.
- FRANK, Hartmut, *Fritz Schumacher*, Hamburg 2020 (*Hamburger Köpfe*).
- FRANK, Hartmut u. Karin LELONEK (Hg.), *Peter Behrens. Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900–1938*, Hamburg 2015.
- FREIGANG, Christian (Hg.), *WBG Architekturgeschichte. Die Moderne (1800 bis heute)*, Darmstadt 2015.

- FRIELINGHAUS, Michael, „Im Spiegel deutscher Geschichte. 1903–2013: 110 Jahre Bund Deutscher Architekten“, in: Bund Deutscher Architekten BDA (Hg.), *Chronik einer Wahlgemeinschaft. 1903–2013*, Berlin 2013, S. 6–11.
- FRIES, Heinrich de, „Zu den Arbeiten des Architekten BDA K. Schneider“, in: *BG 7* (1925), H. 3, S. 135 u. 137–141 [Abbildungen].
- FRIES, Heinrich de, *Moderne Villen und Landhäuser*, Berlin 1925, [dritte Aufl.].
- FRIES, Heinrich de, *Junge Baukunst in Deutschland. Ein Querschnitt durch die Entwicklung neuer Baugestaltung in der Gegenwart*, Berlin 1926.
- FRIES, Heinrich de (Hg.), *Frank Lloyd Wright. Aus dem Lebenswerke eines Architekten*, Berlin 1926.
- FRIES, Heinrich de, „Bauten von Architekt Karl Schneider, Hamburg“, in: *Bau-Rundschau* 19 (1928), H. 23, S. 471–474, S. 477.
- FRIES, Heinrich de (Einl.), *Karl Schneider Bauten*, Berlin/Leipzig/Wien 1929 (*Neue Werkkunst*).
- FRIES, Heinrich de, „Das Werk Karl Schneiders“, in: Jaeger, Roland (Hg.), *Karl Schneider Bauten. Mit einer Einleitung von Heinrich de Fries und einem Nachwort zur Neuauflage von Roland Jaeger*, Berlin 2001 (*Neue Werkkunst*) [Erscheinungsjahr des Originals 1929].
- FRIES, Heinrich de, „Bildnis eines Architekten“, in: *Stein Holz Eisen* 43 (1929), H. 19, S. 299–305.
- FRIES, Heinrich de, „Eine Kunstaussstellung von Karl Schneider. Hamburg“, in: *MBF* 30 (1931), H. 2, S. 80–84 u. 106f.
- GANZONI, David, „Archive der Arbeit. Vermittlung zwischen Zeichentisch und Baustelle“, in: Spiro, Annette, David Ganzoni u. Mario Carpo (Hg.), *Der Bauplan. Werkzeug des Architekten*, Zürich 2013, S. 264ff.
- GARBE, Ulrich, „Schneider, Farbe und Bauhaus – Vergleiche. ich sehe nicht, dass die Farben der Körper Licht in mein Auge reflektieren“, in: Denkmalschutzamt der Freien und Hansestadt Hamburg u. Karl Schneider Gesellschaft (Hg.), *Farbe in der Architektur – Karl Schneider in Hamburg*, Kiel 2020 (*Hamburg-Inventar* 12), S. 127–141.
- GAST, Klaus-Peter, *Le Corbusier. Paris – Chandigarh*, Basel 2000.
- GEBHARD, Julius, *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*, Habil., Universität Hamburg 1947, <http://d-nb.info/1023722844> (zuletzt aufgerufen: 15. Mai 2020).
- GENERALDIREKTION KULTURELLES ERBE RHEINLAND-PFALZ (Hg.), *Nachrichtliches Verzeichnis der Kulturdenkmäler. Kreisfreie Stadt Mainz*, Ausg. 2010, <https://www.edoweb-rlp.de/resource/edoweb:4373442> (zuletzt aufgerufen: 11. Mai 2020).
- GENERALDIREKTION KULTURELLES ERBE RHEINLAND-PFALZ (Hg.), *Nachrichtliches Verzeichnis der Kulturdenkmäler. Kreisfreie Stadt Mainz*, Ausg. 2016, <https://www.edoweb-rlp.de/resource/edoweb:7004263> (zuletzt aufgerufen: 11. Mai 2020).
- GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.) 1941.
- GILDEMEISTER, Eberhard, „Das ‘Haus des Reichs’ (das frühere Verwaltungsgebäude der Norddeutschen Wollkämmerei)“, in: Thalenhorst, Carl (Hg.), *Bremen und seine Bauten 1900–1951*, Bremen 1952, S. 307–311.
- GLASER, Barney G. u. Anselm L. STRAUSS, *The discovery of the grounded theory*, Chicago 1967.
- GLASER, Barney G. u. Anselm L. STRAUSS, *Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung*, Bern 1998 [engl. Originalfass. New York 1967].
- GLATZ, Joachim, „Eduard Kreyßig (1830–1897)“, in: Dumont, Franz u. Ferdinand Scherf (Hg.), *Mainz – Menschen, Bauten, Ereignisse. Eine Stadtgeschichte*, Mainz 2010, S. 155f.

- GÖCKEDE, Regina, *Adolf Rading (1888–1957). Exodus des Neuen Bauens und Überschreitungen des Exils*, Berlin 2005 [Diss., Ruhr-Universität Bochum 2002].
- GREULICH, Andreas, *Von der kurfürstlichen Akademie zur University of Applied Sciences. Die Fachhochschule Mainz im Spiegel ihrer Geschichte*, Heidelberg 2002.
- GRIMM, Gerd, *Karl Schneider. Leben und Werk*, Baugesch.-Arb., Hochschule für Bildende Künste Hamburg ca. 1966/67.
- GRIMME, Karl Maria, „Peter Behrens und seine Wiener Akad. Meisterschule“, in: Grimme, Karl Maria (Hg.), *Peter Behrens und seine Wiener Akad. Meisterschule*, Wien/Berlin/Leipzig 1930, S. 3ff.
- GROENEWOLD, Elke u. Maria SPARR, *Zwischen Neubau und Zerstörung. Die Jarrestadt 1929 bis 1945*, hg. vom Jarrestadt-Archiv, Hamburg 2003.
- GROPIUS, Walter (Hg.), *Internationale Architektur*, München 1925 (*Bauhausbücher* 1).
- GROPIUS, Walter, *Apollo in der Demokratie*, Cambridge (Massachusetts) 1967 (*Neue Bauhausbücher*).
- GÜNTER, Roland, *Der Deutsche Werkbund und seine Mitglieder 1907–2007. Ein Beitrag des Deutschen Werkbunds zur Kulturhauptstadt Ruhr im Jahr 2010*, Essen 2009 (*Einmischen und Mitgestalten. Eine Schriften-Reihe des Deutschen Werkbunds Nordrhein-Westfalen*).
- GUTSCHOW, Konstanty u. Hermann ZIPPEL, *Umbau. Fassadenveränderung, Ladeneinbau, Wohnhausumbau, Wohnungsteilung, seitliche Erweiterung, Aufstockung, Zweckveränderung. Planung und Konstruktion. 86 Beispiele mit 392 vergleichenden Ansichten, Grundrissen und Schnitten*, Stuttgart 1932.
- HAAR, Carel ter, „Max Sauerlandt – Kunst und Kunstpolitik für die Nation“, in: Sauerlandt, Max, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2, hg. und komm. von Heinz Spielmann, Hamburg 1974, S. 545–596.
- HABICH, Johannes (Bearb.), *Hamburg und Schleswig-Holstein*, München 1971 (Dehio, Georg, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*).
- HAMBURGISCHE SEZESSION (Hg.), *10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession verbunden mit einer Sonderausstellung Karl Schneider. Architektur*, Ausst.-Kat. Kunstverein, Hamburg 1931.
- HANS, Mathias F. (Hg.), *Dorothea Maetzel-Johannsen 1886–1930. Monographie und kritischer Werkkatalog*, Hamburg 1986.
- HÄNSEL, Sylvaine, Beate KRUGER, Sabine NOACK, Holger PRIESS, Michael SCHOLZ u. Ursula SDUNNUS, *Die Jarrestadt. Eine Hamburger Wohnsiedlung der 20er Jahre*, Hamburg 1982 [1981], zweite Aufl.
- HANSEN, Astrid, „Wohnen zum Licht. Haus Michaelsen, Hamburg-Blankenese, 1921–24“, in: Schneider, Romana, Winfried Nerdinger u. Wilfried Wang, *Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland*, Ausst.-Kat. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, München/London/New York 2000 (*Länderreihe des Deutschen Architektur-Museums* 8), S. 78f.
- HARBERS, Guido, „Neue Arbeiten von Prof. K. Schneider – Hamburg“, in: *BM* 29 (1931), H. 10, S. 377–416, T. 106–116.
- HARBERS, Guido, *Das freistehende Einfamilienhaus von 10 – 30 000 Mark und über 30 000 Mark*, München 1932.
- HARBUSCH, Gregor, Daniel WEISS, Konstanze Sylva DOMHARDT u. Muriel PÉREZ, „Established Modernists Go into Exile, Younger Members Go to Athens“, in: van Es, Evelien, Gregor Harbusch, Bruno Maurer, Muriel Pérez, Kees Sommer u. Daniel Weiss, *Atlas of the Functional City. CIAM 4 and Comparative Urban Analysis*, Bussum/Zürich 2014, S. 162–195.
- HARGREAVES, Matthew D., *Flamex. The Sears & Roebuck glass cookware and ovenware, 1941–1949*, o. O. [MDH Press] 2004.

HARMS, Brigitte, *Das Einzelhaus im Werk Karl Schneider's* [sic], Mag.-Arb., Christian-Albrechts-Universität Kiel 1989.

HARTH, Susanne, „Stadt und Region. Fritz Schumachers Konzepte zu Wohnungsbau und Stadtgestalt in Hamburg“, in: Frank, Hartmut, *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, Stuttgart 1994 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*), S. 157–181.

HARTMANN, Angela, *William Lossow, Max Hans Kühne. Zwei Architektenmonographien*, Diss., Bauhaus-Universität Weimar 2007.

HASSLER, Uta u. Daniel STOCKHAMMER, „Aus der Entwicklungsgeschichte des Bauplans. Wissenstransfer, Demonstration einer Bauidee oder Anleitung zum Bauen?“, in: Spiro, Annette, David Ganzoni u. Mario Carpo (Hg.), *Der Bauplan. Werkzeug des Architekten*, Zürich 2013, S. 284–289.

HAUER-BUCHHOLZ, Ruth u. Julia TAMMERT, „Das farbige Treppenhaus. Neue Befunde zur Farbigekeit in Siedlungsbauten von Karl Schneider“, in: Denkmalschutzamt der Freien und Hansestadt Hamburg u. Karl Schneider Gesellschaft (Hg.), *Farbe in der Architektur – Karl Schneider in Hamburg*, Kiel 2020 (*Hamburg-Inventar* 12), S. 175–189.

HELLBERG, Lennart, Heike ALBRECHT u. Heino GRUNERT, *Harburg und Umgebung*, Hamburg 1999 (*Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Hamburg-Inventar: Bezirk Harburg* 7.1).

HELLMANN, Ullrich, *Kunstschulen in Mainz seit 1757. Die Geschichte zu einer 250-Jahr-Feier der Akademiegründung*, Mainz 2004.

HEMPEL, Dirk u. Friederike WEIMAR (Hg.), *„Himmel auf Zeit“. Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg*, Neumünster 2010.

HEMPEL, Helmut, *Vermeidet Mängel im Wohnhausbau! Ein Buch warnender Beispiele*, Berlin 1935.

HESSE-FRIELINGHAUS, Herta, August HOFF, Walter ERBEN, Klaus VOLPRECHT, Sebastian MÜLLER, Peter STRESSIG u. Justus BUEKSCHMITT, *Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk*, Recklinghausen 1971.

HEYKEN, [Richard], „Neue Arbeiten von Arch. Karl Schneider“, in: *Die Bauschau. Zeitschrift für Technik und Architektur* 1 (1928), H. 19, S. 8–13.

HEYKEN, R[ichard], „Hamburger Großwohnungsbauten“, in: *Der Neubau* 11 (1929), H. 23, S. 453–458.

HILBERSEIMER, Ludwig, *Internationale neue Baukunst*, Stuttgart 1928 [1927] (*Die Baubücher* 2), zweite Aufl.

HILBERSEIMER, Ludwig, *Contemporary Architecture. Its Roots and Trends*, Chicago 1964.

HIPP, Hermann, *Betr.: Grotiusweg 79, ehemaliges Landhaus Michaelsen*, (Gutachten, [Denkmalschutzamt Hamburg], K 521), 12. November 1980.

HIPP, Hermann, *Das Landhaus Michaelsen in Hamburg*, (Gutachten, Denkmalschutzamt Hamburg, K 521), 16. September 1981.

HIPP, Hermann, *Wohnstadt Hamburg. Mietshäuser zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise*, Neuausg. mit aktuellen Beiträgen von Hermann Hipp und Gert Kähler, Hamburg 2009 [1982, Fischer et al.] (*Hamburg-Inventar, Themen-Reihe* 1).

HIPP, Hermann, [o. Titel], in: Dröscher, Elke (Hg.), *Karl Schneider. Landhaus Michaelsen*, Hamburg 1992, S. 4–23.

HIPP Hermann, „Karl Schneider – Epitaph für einen Modernen“, in: Dröscher, Elke, Friedhelm Grundmann u. Hermann Hipp, *Karl Schneider. Zum 100. Geburtstag des Baumeisters. Dokumentation einer Veranstaltung in der Freien Akademie der Künste Hamburg im Mai 1992*, Hamburg 1992 (*Schriften der Freien Akademie der Künste in Hamburg*), S. 17–38.

- HIPP, Hermann, „Karl Schneider. Raumgefühl und Oberfläche“, in: Pook, Eberhard, Ruth Asseyer u. Hermann Hipp, *Karl Schneider Revisited. Historische und aktuelle Fotografien seiner Architektur*, hg. vom Karl Schneider Archiv, Ausst.-Kat. Hochschule für bildende Künste Hamburg, Hamburg 2006, S. 44–47.
- HIPP, Hermann u. KULTURBEHÖRDE HAMBURG (Hg.), *Siedlungsbauten (Mietshäuser) der zwanziger Jahre und öffentliche Gebäude der Schumacher-Zeit in Hamburg. Ergebnisse einer im Juli bis November 1979 in der Kulturbehörde – K 521 – durchgeführten Bestandsaufnahme*, Hamburg 1979.
- HITCHCOCK, Henry-Russell, *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, New York 1993 [1929], erste Da Capo Press-Aufl. mit neuem Vorwort.
- HITCHCOCK, Henry-Russell und Philip Johnson, *International Style. Architecture since 1922*, New York 1932.
- HITCHCOCK, Henry-Russell u. Johnson, Philip, *Der Internationale Stil 1932*, Wiesbaden 1985 [engl. Original 1932].
- HOEBER, Fritz, *Peter Behrens*, München 1913.
- HOFFMANN, Gretl, *Reiseführer zur modernen Architektur. Deutschland: Bundesrepublik und West-Berlin*, Stuttgart 1968.
- HOFFMANN, Hermann, *Neue Villen. 124 große und kleine Einfamilienhäuser von 84 deutschen und ausländischen Architekten. In Ansichten, Grundrissen und Beschreibungen nebst einem Gartenanhang*, Stuttgart 1929 (*Haus und Raum. Ratgeber für Bauen und Wohnen* 1).
- HOFFMANN, Hermann, *Neue Villen. Neue Ausgabe. 140 kleine und größere Ein- und Zweifamilienhäuser in 326 Ansichten und 304 Grundrissen, mit Beschreibung, Baukosten und Gartenanhang*, Stuttgart 1933 (*Haus und Raum. Ratgeber für Bauen und Wohnen* 1) [neue Ausgabe].
- HOFFMANN, Paul Theodor, *Neues Altona 1919–1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt*, Bd. 1, Jena 1929.
- HOFFMANN, Paul Theodor, *Neues Altona 1919–1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt*, Bd. 2, Jena 1929.
- HOFMANN, Werner, *Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst*, München 2004.
- HÖHNS, Ulrich, „Fritz Schleifer – Architekt im Abseits“, in: *Bauwelt* 79 (1988), H. 25, S. 1088ff.
- HÖHNS, Ulrich (Hg.), *Das ungebraute Hamburg. Visionen einer anderen Stadt in architektonischen Entwürfen der letzten hundertfünfzig Jahre*, Hamburg 1991 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*).
- HÖHNS, Ulrich, *Fritz Höger*, Hamburg 2012 (*Hamburger Köpfe*).
- HOLME, Charles Geoffrey (Red.), *Industrial Architecture*, London/New York 1935.
- HOMANN, Klaus, *Martin Wagner 1885–1957. Wohnungsbau und Weltstadtplanung. Die Rationalisierung des Glücks*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1985.
- HUSE, Norbert, *‘Neues Bauen’ 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik*, München 1975.
- HUSE, Norbert, *Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert*, München 2008.
- ISAACS, Reginald R., *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1, Berlin 1983.
- ISLER BINZ, Monika, „Haus Schneider. Ein verkanntes Bild gebauter Innerlichkeit“, in: Kähler, Gert u. Hans Bunge (Hg.), *Der Architekt als Bauherr. Hamburger Baumeister und ihr Wohnhaus*, München/Hamburg 2016 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*), S. 152–156.
- ISLER BINZ, Monika, „Un incontro incisivo. Karl Schneider nell’atelier di Peter Behrens (1915–1916)“, in: *La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, 20 (2019),

Nr. 164, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3618 (zuletzt aufgerufen: 25. März 2020).

ISLER BINZ, Monika, „Ein Reformier mit der Befähigung eines echten Kulturträgers“. Anmerkungen zu Leben und Werk Karl Schneiders“, in: Denkmalschutzamt der Freien und Hansestadt Hamburg u. Karl Schneider Gesellschaft (Hg.), *Farbe in der Architektur – Karl Schneider in Hamburg*, Kiel 2020 (*Hamburg-Inventar* 12), S. 93–105.

ISLER BINZ, Monika, „Vermittler der Moderne. Karl Schneiders Geschosswohnungsbauten in Hamburg und Altona“, in: Schubert, Dirk u. Peter Michelis (Hg.), *Hamburger und Altonaer Reformwohnungsbau der 1920er Jahre. Vergleichende Perspektiven von Modellen der Moderne*, Hamburg 2021 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*), S. 82–101.

JAEGGER, Roland, „Über Hamburgs Grenzen hinaus“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 34–46.

JAEGGER, Roland, „Von Altona nach Los Angeles: Jakob Detlef Peters (1889–1934). Ein Rekonstruktionsversuch von Roland Jaeger“, in: Hamburgische Architektenkammer (Hg.), *Architektur in Hamburg. Jahrbuch 1993*, Hamburg 1993

JAEGGER, Roland (Hg.), *Jean Krämer. Mit einer Einleitung von Dr. Phil. Max Osborn und einem Nachwort zur Neuauflage von Piergiacomo Bucciarelli*, Berlin 1996 (*Neue Werkkunst*) [Erscheinungsjahr des Originals 1927].

JAEGGER, Roland (Hg.), *Heinrich Straumer. Mit einer Einleitung von Fritz Stahl und einem Nachwort zur Neuauflage von Angelika Kaltenbach*, Berlin 1997 (*Neue Werkkunst*) [Erscheinungsjahr des Originals 1927].

JAEGGER, Roland, *Neue Werkkunst. Architekten-monographien der zwanziger Jahre*, Berlin 1998.

JAEGGER, Roland (Hg.), *Architekturplastik. Bildhauer Richard Kuöhl. Mit einer Einleitung von Rudolf Schmidt und einem Nachwort zur Neuauflage von Roland Jaeger*, Berlin 1998 (*Neue Werkkunst*) [Erscheinungsjahr des Originals 1929].

JAEGGER, Roland (Hg.), *Architekten Lossow & Kühne Dresden. Mit einer Einleitung von Werner Hegemann und einem Nachwort zur Neuauflage von Angela Hartmann*, Berlin 1998 [Erscheinungsjahr des Originals 1930] (*Neue Werkkunst*).

JAEGGER, Roland (Hg.), *Karl Schneider Bauten. Mit einer Einleitung von Heinrich de Fries und einem Nachwort zur Neuauflage von Roland Jaeger*, Berlin 2001 [Erscheinungsjahr des Originals 1929] (*Neue Werkkunst*).

JAEGGER, Roland, *Heinrich de Fries und sein Beitrag zur Architekturpublizistik der Zwanziger Jahre*, Berlin 2001 (*Architektur-Archiv* 2).

JAEGGER, Roland, „Architekt der Fläche. Der Fotograf Ernst Scheel“, in: *Architektur in Hamburg. Jahrbuch 2003*, Hamburg 2003, S. 172f.

JAEGGER, Roland, *Haus Michaelsen von Karl Schneider. Ein Pionierbau der Moderne in Entstehung und Rezeption*, Hamburg 2019.

JAEGGER, Roland u. Cornelius STECKNER, *ZINNOBER. Kunstszene Hamburg von 1919 bis 1933*, Hamburg 1983.

JAEGGI, Annemarie, *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Berlin 1994 [überarb. u. erw. Fassung der Diss., Albrecht-Ludwig-Universität Freiburg/Br. 1992].

JAEGGI, Annemarie, *Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus*, Berlin 1998.

JOEDICKE, Jürgen, *Moderne Architektur. Strömungen und Tendenzen*, Stuttgart 1969.

JOEDICKE, Jürgen u. Heinrich LAUTERBACH, *Hugo Häring. Schriften Entwürfe Bauten*, Stuttgart/Zürich 2001 [Erstauflage 1965], zweite u. überarb. Aufl.

- JOPPIEN, Rüdiger, *Naum Slutzky. 1894–1965. Ein Bauhaus-Künstler in Hamburg*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1995.
- JOPPIEN, Rüdiger, „Slutzky“, [Lexikoneintrag], in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 5, Göttingen 2010, S. 344ff.
- JOPPIEN, Rüdiger, „Raumkunst und Wohnkultur“, in: Bunge, Hans u. Gert Kähler (Hg.), *Villen und Landhäuser. Bürgerliche Baukultur in den Hamburger Elbvororten von 1900 bis 1935*, München/Hamburg 2012 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*), S. 133–170.
- JOPPIEN, Rüdiger, „Partner der Künste. Ernst Scheel als Fotograf der Kunstszene der 1920er und 1930er Jahre in Hamburg“, in: Bunge, Hans (Hg.), *Ernst Scheel Fotograf. 1903–1986*, Hamburg 2015 (*Schriften des Hamburgischen Architekturarchivs*), S. 232–253.
- JOPPIEN, Rüdiger, „Wie Architekten wohnen“, in: Kähler, Gert u. Hans Bunge (Hg.), *Der Architekt als Bauherr. Hamburger Baumeister und ihr Wohnhaus*, München/Hamburg 2016 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*), S. 196–211.
- JOPPIEN, Rüdiger u. Hans BUNGE, *Bauhaus in Hamburg. Künstler Werke Spuren*, München/Hamburg 2019 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs* 39).
- KADATZ, Hans-Joachim, *Peter Behrens. Architekt – Maler – Grafiker und Formgestalter. 1868–1940*, Leipzig 1977.
- KÄHLER, Gert, *Wohnung und Stadt. Hamburg Frankfurt Wien. Modelle sozialen Wohnens in den zwanziger Jahren*, Braunschweig/Wiesbaden 1985.
- KÄHLER, Gert, „Skizzen zu Politik und Gesellschaft in den Elbvororten 1900 bis 1935“, in: Bunge, Hans u. Gert Kähler (Hg.), *Villen und Landhäuser. Bürgerliche Baukultur in den Hamburger Elbvororten von 1900 bis 1935*, München/Hamburg 2012 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*), S. 6–25.
- KÄHLER, Gert, *Über der Elbe. Von Rainville's Garten über die Seefahrtschule zum Campus Rainvilleterrasse*, hg. von Meinhard von Gerkan, München/Hamburg 2013.
- KÄHLER, Gert u. Hans BUNGE (Hg.), *Der Architekt als Bauherr. Hamburger Baumeister und ihr Wohnhaus*, München/Hamburg 2016 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*).
- KAISER WILHELM MUSEUM (Hg.), *Masssystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J. L. M. Lauweriks*, Ausst.-Kat. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld 1987.
- KALTENBACH, Angelika, „Architektur zwischen Tradition und Innovation. Anmerkungen zu Heinrich Straumer und seinem Werk 1910–1926“, in: Jaeger, Roland (Hg.), *Heinrich Straumer. Mit einer Einleitung von Fritz Stahl und einem Nachwort zur Neuauflage von Angelika Kaltenbach*, Berlin 1997 (*Neue Werkkunst*).
- KARL SCHNEIDER ARCHIV, „Vorläufiges Werkverzeichnis“, in: *Deutsches Architektenblatt* 17 (1985), H. 12, S. H[amburg]S[chleswig-Holstein] 183.
- Karl Schneider 1892–1945*, Berlin 1988 (Themenheft *Bauwelt* 79 (1988), H. 25, S. 1067–1106).
- Karl Schneider Bauten*, Frankfurt 1970 (Sonderheft *Der Architekt* 19 (1970), H. 4, S. 111–118).
- Kāru Shunaideru sakuinshū*, Tokio 1929 (Sonderheft *Kenchiku jidai* (1929)).
- KERNICH, Stephanie, *Alltägliche Architektur. Die gebaute Umwelt in unserer Alltagswirklichkeit*, Konstanz/München 2017 [Diss., Universität Zürich 2016].
- KIRSCH, Karin, *Die Weissenhofsiedlung. Werkbund-Ausstellung 'Die Wohnung' – Stuttgart 1927*, Stuttgart 1987.
- KOCH, Robert, „Erinnerung an eine vergessene Moderne“, in: *Arch+* 19 (1986), H. 84, S. 18.
- KOCH, Robert, „Versuche zu einer neuen Architektur“, in: *Bauwelt* 79 (1988), H. 25, S. 1079–1083.

KOCH, Robert, „Eine Episode mit Folgen. Karl Schneider und die Landeskunstschule“, in: Frank, Hartmut (Hg.), *Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, Hamburg 1989, S. 193–210.

KOCH, Robert, „Versuche zu einer neuen Architektur“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 56–73.

KOCH, Robert, „Gewerbe, Industrie und Verkehrsbau“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 74–89.

KOCH, Robert, „Geschosswohnungsbau“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 90–117.

KOCH, Robert, „Werkauswahl“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 118–183.

KOCH, Robert, „Die Jahre an der Landeskunstschule“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 20–27.

KOCH, Robert u. Eberhard POOK [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992.

KORN, Arthur, *Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand*, Berlin 1929.

KOTTE, Jens, „Die Kunst der farbigen Fuge. Kann eine Fassade aus Klinker farbiger als klinkerfarben sein?“, in: Denkmalschutzamt der Freien und Hansestadt Hamburg u. Karl Schneider Gesellschaft (Hg.), *Farbe in der Architektur – Karl Schneider in Hamburg*, Kiel 2020 (*Hamburg-Inventar* 12), S. 191–201.

KRAUSKOPF, Kai, Hans-Georg LIPPERT u. Kerstin ZASCHKE (Hg.), *Neue Tradition. Konzepte einer antimodernen Moderne in Deutschland von 1920 bis 1960*, Dresden 2009.

KRETSCHMER, Hildegard, *Die Architektur der Moderne. Eine Einführung*, Stuttgart 2013.

KROHN, Carsten, „Ideelle Raumbegrenzungen. Zur Entwurfsmethodik von Peter Behrens“, in: Föhl, Thomas u. Claus Pese (Hg.), *Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign*, Weimar 2013.

KROHN, Claus-Dieter, Patrik VON ZUR MÜHLEN, Gerhard PAUL u. Lutz WINCKLER (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Darmstadt 2008 [1998], zweite, unveränd. Ausg.

KULTERMANN, Udo, *Wassili und Hans Luckhardt. Bauten und Entwürfe*, Tübingen 1958.

KULTURBEHÖRDE HAMBURG – DENKMALSCHUTZAMT (Hg.), *Turnhalle Farmsen instandgesetzt. Zum 100. Geburtstag von Karl Schneider*, Hamburg [1992] (*Denkmalpflege Hamburg*).

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago (Hg.), *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, „Funktionalismus“, [Lexikon-Eintrag], in: ders. (Hg.), *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983, S. 123f.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, „Rationalismus“, [Lexikon-Eintrag], in: ders. (Hg.), *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983, S. 305–308.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, „Schneider, Karl“, [Lexikon-Eintrag], in: ders. (Hg.), *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983, S. 331f.

- LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, „Wright, Frank Lloyd“, [Lexikon-Eintrag], in: ders. (Hg.), *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983, S. 411–417.
- LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, „Die Geschichte der Geschichte der ‘Modernen Bewegung’ in der Architektur 1925–1941: eine kritische Übersicht“, in: Lampugnani, Vittorio Magnago u. Romana Schneider (Hg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Stuttgart 1994, S. 273–295.
- LANGE, Ralf, *Das Hamburger Kontorhaus. Architektur. Geschichte. Denkmal*, Hamburg / München 2015.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris 1922.
- LE CORBUSIER, *Ausblick auf eine Architektur*, Braunschweig/Wiesbaden 1982 [1926, franz. Originalfass. Paris 1922] (*Bauwelt Fundamente*).
- LEPPIEN, Helmut R., „Lichtwark, Alfred“ [Lexikoneintrag], in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 2, Hamburg 2003, S. 250ff.
- LINDER, Paul, „Das neue Hamburger Ausstellungsgebäude“, in: *Museum der Gegenwart. Zeitschrift der deutschen Museen für neuere Kunst*, 1 (1930), H. 3, S. 112–116.
- LINDER, P[aul?], „Sobre especialistas, sobre arquitectura universal y sobre el arquitecto hamburgués Karl Schneider“, in: *Arquitectura. Revista Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos* 12 (1930), H. 139, S. 333–339.
- LODDERS, Rudolf, „Karl Schneider“, in: *Der Baumeister. Zeitschrift für Baukultur und Bautechnik* 59 (1962), H. 3, S. 200f.
- LONG, Christopher, *Jock Peters and the Varieties of Modernism*, in Vorbereitung.
- LUBITZ, Jan, „Bensel“, [Lexikoneintrag], in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 4, Göttingen 2008, S. 45f.
- LUBITZ, Jan, „Schneider, Karl Rudolf“, [Lexikoneintrag], in: Tegethoff, Wolf, Bénédicte Savoy u. Andreas Beyer, *Allgemeines Künstlerlexikon Online*, https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00146495/html (zuletzt aufgerufen 18.06.2021).
- LUBITZ, Jan, *Geformter Raum. Die Hamburger Architekten Bensel, Kamps & Amsinck*, München/Hamburg 2016 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*) [Diss., Universität Stuttgart 2015].
- LÜTTICHAU, Felix von, „Daten zu Leben, Werk und Zeit“, in: Schulze Altcappenberg, Hein.-Th., Rolf H. Johannsen u. Christiane Lange (Hg.), *Karl Friedrich Schinkel*, München 2012, S. 341–347.
- LÜTH, Erich (Hg.), *Gustav Oelsner. Porträt eines Baumeisters*, Hamburg 1960.
- MALCOVATI, Silvia, „Der schreibende Architekt: Schlüsselbegriffe im Architekturverständnis von Peter Behrens“, in: Frank, Hartmut u. Karin Lelonek (Hg.), *Peter Behrens. Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900–1938*, Hamburg 2015, S. 75–103.
- MARCKS, Erich, *Alfred Lichtwark und sein Lebenswerk*, Leipzig 1914, <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/PPN767047478> (zuletzt aufgerufen 15. Mai 2020).
- MARG, Anke u. Volkwin MARG, *Hamburg. Bauen seit 1900. Ein Führer zu 120 ausgewählten Bauten*, Hamburg 1968.
- MAYR, Gudula, „Sauerlandt“, [Lexikoneintrag], in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 2, Hamburg 2003, S. 359ff.
- MEBES, Paul, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, München 1908.
- MEDINA WARMBURG, Joaquín, *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien (1918–1936). Dialog – Abhängigkeit – Polemik*, Frankfurt a. M. 2005.

- MELHOP, Wilhelm, *Die Alster. Geschichtlich, ortskundlich und flußbautechnisch beschrieben*, Hamburg 1932.
- MEYER, Hannes, „Die neue Welt“, in: *Das Werk. Architektur und Kunst* 13 (1926), H. 7, S. 205–224.
- MEYER, Peter, *Moderne Architektur und Tradition*, Zürich 1927.
- MICHELIS, Peter (Hg.), *Der Architekt Gustav Oelsner. Licht, Luft und Farbe für Altona an der Elbe*, München/Hamburg 2008.
- MICHELIS, Peter, „Industriebauten“, in: Michelis, Peter (Hg.), *Der Architekt Gustav Oelsner. Licht, Luft und Farbe für Altona an der Elbe*, München/Hamburg 2008, S. 200–213.
- MICHELIS, Peter, „Städtebau“, in: Michelis, Peter (Hg.), *Der Architekt Gustav Oelsner. Licht, Luft und Farbe für Altona an der Elbe*, München/Hamburg 2008, S. 51–97.
- MIERAS, J. P. u. Francis Rowland YERBURY, *Holländische Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926.
- MILLER Lane, Barbara, *Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945*, Braunschweig 1986 [engl. Originalausgabe: *Architecture and Politics in Germany, 1918–1945*, Cambridge (Mass.) 1968].
- MINK, Janis, *Karl Schneider. Leben und Werk*, Diss., Universität Hamburg 1990 [eingereicht 1986 unter dem Namen Janis Nordt].
- MÖLLERS, Sebastian u. Luisa Pauline FINK (Hg.), *Ein Künstlerpaar der Moderne. Emil Maetzel & Dorothea Maetzel-Johannsen*, Petersberg 2017.
- MÜLLER, Christian u. Hans-Hermann PRECHT, „Die Nordwolle – Aufstieg und Niedergang eines Konzerns“, in: Der Senator für Finanzen (Hg.), *‘Haus des Reichs’. Von der Nordwolle zum Senator für Finanzen. Architektur und Geschichte eines Bremer Verwaltungsgebäudes*, Bremen 1999, S. 150–166.
- MÜLLER-WULCKOW, Walter, *Die Deutsche Wohnung der Gegenwart*, Königstein im Taunus/Leipzig 1932 [Erstauflage 1930] (*Die Blauen Bücher*), vierte Aufl.
- MUSICANT, Marlyn, „Mass-Produced Merchandise and Standardized Stores: Karl Schneider’s Designs for Sears, Roebuck and Co. (1938–45)“, in: *Getty Research Journal* 4 (2012), <http://www.jstor.org/stable/41413140> (zuletzt aufgerufen: 4. November 2019), S. 173–180.
- NELISSEN, Birgit u. Eberhard POOK, „‘... der taktvolle Einsatz von Farbe und Material’. Karl Schneider und die Farbe – Versuch einer Annäherung“, in: Denkmalschutzamt der Freien und Hansestadt Hamburg u. Karl Schneider Gesellschaft (Hg.), *Farbe in der Architektur – Karl Schneider in Hamburg*, Kiel 2020 (*Hamburg-Inventar* 12), S. 107–125.
- NERDINGER, Winfried, „Karl Schneider und die Moderne“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 47–52.
- NERDINGER, Winfried, „Karl Schneider und die Moderne. Eine Ortsbestimmung von Winfried Nerdinger“, in: Hamburgische Architektenkammer (Hg.), *Architektur in Hamburg. Jahrbuch 1992*, Hamburg 1992, S. 152–159.
- NERDINGER, Winfried, *Walter Gropius. Der Architekt Walter Gropius. Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger Museum der Harvard University Art Museums Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin*, Ausst.-Kat. Busch-Reisinger Museum Cambridge (Mass.)/Bauhaus-Archiv Berlin/Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, Berlin 1985.
- NERDINGER, Winfried, „‘Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher’. Diskussionen um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik“, in: Schneider, Romana u. Wilfried Wang (Hg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 87–100.

NERDINGER, Winfried, „Ein großer Baum muß tiefe Wurzeln haben'. Tradition und Moderne bei Bruno Taut“, in: Nerdinger, Winfried, Kristiana Hartmann, Matthias Schirren u. Manfred Speidel (Hg.), *Bruno Taut. 1880–1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Stuttgart/München 2001, S. 9–23.

NEUE HEIMAT (Hg.), *Neue Heimat Hamburg. Ein Beispiel gewerkschaftlicher Wohnungspolitik*, Hamburg 1952.

NEUHÄUSER, Simone, „Der Architekt Heinrich Laurenz Dietz (1888–1942)“, in: *Brandenburgische Denkmalpflege* 11 (2002), H. 2, S. 63–75.

NEUMEYER, Fritz, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986.

NICOLAI, Bernd, „Der ganze Behrens. Heros der ersten Moderne, sich selbst historisch geworden, mit unsicherem Ausgang“, in: Föhl, Thomas u. Claus Pese (Hg.), *Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign*, Weimar 2013, S. 270–281.

OCHS, Haila, *Fritz Kaldenbach 1887–1918. Ein Architekt muß Künstler sein mit Leidenschaft*, Weimar 1995 [publ. Fassung der Diss., Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1995].

OECHSLIN, Werner u. Gregor HARBUSCH (Hg.), *Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich 2010.

OPPENS, Edith, *Der Mandrill. Hamburgs zwanziger Jahre*, Hamburg 1969.

OSTERMANN, Ingrid, *Fabrikbau und Moderne in Deutschland und in den Niederlanden der 1920er und 30er Jahre*, Berlin 2010 [überarb. Fassung der Diss., TU Delft 2006].

OSTERTAG, Roland, „Der Architekt Karl Schneider“, aus der Artikelreihe „Unbefriedete Vergangenheit“, in: *Deutsches Architektenblatt* 26 (1994), H. 10, S. 1538f.

O. V., „Karl Schneider. Bauten“, Sonderdruck aus der Zeitschrift *Der Architekt* 19 (1970), Beilage zu H. 4, S. 111–118.

P[AGANO], G[iuseppe], „Rifacimenti“, in: *Casabella* 7 (1934), H. 75, S. 22–31.

PEVSNER, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth 1942 (*Pelican Books* A 109).

PEVSNER, Nikolaus, Hugh HONOUR u. John FLEMING, *Lexikon der Weltarchitektur*, München 1992 [engl. Erstaufl. 1966], dritte, aktual. u. erw. Aufl.

PLACZEK, Adolf K. (Hg.), *Macmillan Encyclopedia of Architects*, New York 1982.

PLATZ, Gustav Adolf, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin 1927 (*Propyläen-Kunstgeschichte* Ergänzungsbd. 2).

POHL, Walfried, „Zwei Wege zum gleichen Ziel? 1907–1914: BDA und Werkbund“, in: Bund Deutscher Architekten BDA (Hg.), *Wider das Baupfuschertum. 1903–1918*, Berlin 2013, S. 16–19.

POLANO, Sergio, *Hendrik Petrus Berlage. Opera completa*, Mailand 1987.

POLSTER, Bernd, *Super oder Normal. Tankstellen – Geschichte eines modernen Mythos*, Köln 1996.

POOK, Eberhard, „Produkt Design und Architekturentwürfe in den USA 1938–1945“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 194ff.

POOK, Eberhard, „Produkt Design für Sears, Roebuck and Company“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 197–227.

POOK, Eberhard, „Kaufhausplanung für Sears, Roebuck and Company“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl*

Schneider. Leben und Werk (1892–1945), Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 228–249.

POOK, Eberhard, „Private Studien, Wettbewerbe und Entwürfe“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 250–269.

POOK, Eberhard, „Exil und Kulturtransfer“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 270–274.

POOK, Eberhard, „Amerika 1938–1945“ [Werkliste Karl Schneider], in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 282–286.

POOK, Eberhard, Ruth ASSEYER u. Hermann HIPPE, *Karl Schneider Revisited. Historische und aktuelle Fotografien seiner Architektur*, hg. vom Karl Schneider Archiv, Ausst.-Kat. Hochschule für bildende Künste Hamburg, Hamburg 2006.

POSENER, Julius, „Bâtiment d'Exposition du 'Kunstverein' à Hambourg“, in: *L'architecture d'aujourd'hui* 2 (1931), H. 4, S. 23ff.

POTTGIESSER, Uta, Thomas KESSELER, Jörg BREUER u. Verena WRIEDT, *Architektur- und Plan-darstellung*, Paderborn 2007.

PRAGER, Stephan, *Die Deutsche Akademie für Städtebau und Landesplanung. Rückblick und Ausblick 1922–1955*, Tübingen 1955.

PREUß, Werner H., „Ein deutscher Denker – Der Schriftsteller, Visionär und Theoretiker Fritz Schumacher“, in: *Reform der Grossstadtkultur. Das Lebenswerk Fritz Schumacher (1869–1947)*, hg. vom Fritz-Schumacher-Institut (Mitherausgeber: Schädel, Dieter; Schädel, Gisela), Hamburg 2013, S. 195–206.

PROBST, Hartmut u. Christian SCHÄDLICH, *Walter Gropius*, Bd. 1: *Der Architekt und Theoretiker. Werkverzeichnis Teil 1*, hg. von der Sektion Architektur der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Berlin 1986.

PROBST, Hartmut u. Christian SCHÄDLICH, *Walter Gropius*, Bd. 2: *Der Architekt und Pädagoge. Werkverzeichnis Teil 2*, hg. von der Sektion Architektur der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Berlin 1986.

PUTZ, Andreas, „Die Kerlchen freuen sich wie die Waldteufel auf ihr Titelchen und schufteten ehrlich.' Wandlung des Fachs im Zuge der Einführung des Promotionsrechts an den Technischen Hochschulen“, in: Stalla, Robert (Hg.), *Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten*, Wien/Köln/Weimar 2021, S. 535–562.

QUIRING, Claudia, Andreas ROTHHAUS u. Rainer STAMM, *Neue Baukunst. Architektur der Moderne in Bild und Buch. Der Bestand Neue Baukunst aus dem Nachlass Müller-Wulckow im Landesmuseum Oldenburg*, Bielefeld/Berlin 2013.

QUIRING, Claudia, „Neue Baukunst in Oldenburg. Vorträge und eine Ausstellung zur modernen Architektur im Landesmuseum“, in: Quiring, Claudia, Andreas Rothaus u. Rainer Stamm, *Neue Baukunst. Architektur der Moderne in Bild und Buch. Der Bestand Neue Baukunst aus dem Nachlass Müller-Wulckow im Landesmuseum Oldenburg*, Bielefeld/Berlin 2013, S. 29–37.

RADESPIEL, Andreas, „Witte, Karl Wilhelm Gottfried“ [Lexikoneintrag], in: *Magdeburger Biographisches Lexikon MBL*, <http://www15.ovgu.de/mbl/Biografien/0810.html> (zuletzt aufgerufen 15. Mai 2020)

REEKEN, Dietmar von, *Lahusen. Eine Bremer Unternehmerdynastie 1816–1933*, Bremen 1996.

REEKEN, Dietmar von, „Die Familie Lahusen. Bremer Wirtschaftsbürger zwischen Tradition und Moderne“, in: Der Senator für Finanzen (Hg.), *'Haus des Reichs'. Von der Nordwolle zum Senator*

für Finanzen. *Architektur und Geschichte eines Bremer Verwaltungsgebäudes*, Bremen 1999, S. 147ff.

REIMERS, Brita, „Maetzel-Johannsen“, [Lexikoneintrag], in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 1, Hamburg 2001, S. 195f.

REUTER, Brigitte, „Der ‘Privat-Architekt’. Um 1900: Die Gründung des BDA“, in: Bund Deutscher Architekten BDA (Hg.), *Wider das Baupfuschertum. 1903–1918*, Berlin 2013, S. 4–9.

RIECK, Julia, „Die Geschoßwohnbauten Karl Schneiders in Hamburg“, Mag.-Arbeit, Christian-Albrechts-Universität Kiel 1995.

RIEGER, Hans Jörg, *Die farbige Stadt. Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910–1939*, Diss., Universität Zürich 1976.

RILEY, Terence u. Barry BERGDOLL (Hg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, München/London/New York 2001 [engl. Originalausg. 2001].

ROSEMANN, H. R. (Hg.), *Niedersachsen. Hansestädte. Schleswig-Holstein. Baudenkmäler*, Stuttgart 1967 (*Reclams Kunstführer. Deutschland* 5).

RUMP, [Familie] (Hg.), *Der neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs*, Neumünster/Hamburg 2013 [Neuauf. des Lexikons von Ernst Rump (1912), erg., überarb. und auf den heutigen Wissensstand gebracht von Maike Bruhns].

SALDERN, Adelheid von, „Wohnen in der europäischen Großstadt 1900–1939. Eine Einführung“, in: Janatková, Alena u. Hanna Kozińska-Witt, *Wohnen in der Großstadt 1900–1939. Wohnsituation und Modernisierung im europäischen Vergleich*, [Konferenzschrift], Stuttgart 2006, S. 12–38.

SALIGA, Pauline, „‘To Build a Better Mousetrap’: Design in Chicago, 1920–1970“, in: Zukowsky, John (Hg.), *Chicago Architecture and Design 1923–1993. Reconfiguration of an American Metropolis*, München 1993, S. 265–281.

SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell’architettura funzionale. Sintesi panoramica dell’architettura moderna*, Mailand 1932.

SAURE, Felix, *Karl Friedrich Schinkel. Ein deutscher Idealist zwischen ‘Klassik’ und ‘Gotik’*, Hannover 2010.

SCARPA, Ludovica, *Martin Wagner und Berlin. Architektur und Städtebau in der Weimarer Republik* (*Schriften des Deutschen Architekturmuseum zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie*), Braunschweig/Wiesbaden 1986 [ital. Originalfass. Rom 1983].

SCHILDT, Axel, „Lodders“, [Lexikoneintrag], in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 2, Hamburg 2003, S. 260f.

SCHILLING, Jörg, „Von Harmonie und Geist? Hamburger Architektur zwischen 1919 und 1939“, in: Hempel, Dirk u. Friederike Weimar (Hg.), *„Himmel auf Zeit“. Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg*, Neumünster 2010, S. 203–233.

SCHIRREN, Matthias, *Hugo Häring. Architekt des Neuen Bauens. 1882–1958*, mit einem krit. Werkkatalog von Sylvia Claus u. Matthias Schirren, ausgew. Texten von Hugo Häring sowie einem Geleitw. von Vladimir Šlapeta, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Ostfildern-Ruit 2001.

SCHMIDT, Rudolf, [Einleitung], in: Jaeger, Roland (Hg.), *Architekturplastik. Bildhauer Richard Kuöhl. Mit einer Einleitung von Rudolf Schmidt und einem Nachwort zur Neuausgabe von Roland Jaeger*, Berlin 1998 (*Neue Werkkunst*) [Erscheinungsjahr des Originals 1929], o. S.

SCHMITT, Uta Karin, *Vom Bauhaus zur Bauakademie. Carl Fieger Architekt und Designer (1893–1960)*, Diss., Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2015 [Einreichung 2013], <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-heidok-189796> (zuletzt aufgerufen: 11. Mai 2020).

SCHMITZ, Frank, „Ein Schlüsselwerk des modernen Ausstellungsbaus. Karl Schneiders Kunstvereinsgebäude von 1930“, in: Fleckner, Uwe u. Uwe M. Scheede, *Bürgerliche Avantgarde. 200 Jahre Kunstverein in Hamburg*, Berlin 2017, S. 126–143.

- SCHMITZ, Frank, *Hanseatisch modern. Texte zu Architektur und Stadtgesellschaft in Hamburg*, Berlin 2019.
- SCHOLZ, Kai-Uwe, Mathias MAINHOLZ u. Rüdiger SCHÜTT, „Mentor der Moderne im Hamburg der 20er Jahre. Der Feuilletonist und Kulturkritiker Hans W. Fischer“, in: Fischer, Hans W., *Hamburger Kulturbilderbogen. Eine Kulturgeschichte 1909–1922*, neu hg. u. komm. von Scholz, Kai-Uwe, Mathias Mainholz u. Rüdiger Schütt, Hamburg 1998 [Erstausgabe München 1923] (*Schriftenreihe Hamburgische Kulturstiftung* 8), S. 166–171.
- SCHUBERT, Dirk, *Hamburger Wohnquartiere. Ein Stadtführer durch 65 Siedlungen*, Berlin 2005.
- SCHUBERT, Dirk, „Fritz Schumacher und die Regional- und Landesplanung in Hamburg“, in: *Reform der Grossstadtkultur. Das Lebenswerk Fritz Schumacher (1869–1947)*, hg. vom Fritz-Schumacher-Institut (Mitherausgeber: Schädel, Dieter; Schädel, Gisela), Hamburg 2013, S. 35–57.
- SCHULTZE-NAUMBURG, Paul, *Kulturarbeiten*, München 1901–1917.
- SCHUMACHER, Fritz, „Groß-Hamburg als wohnungspolitische Frage“, in: *Schmollers Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft* 7 (1919), H. 43, S. 107–119.
- SCHUMACHER, Fritz, „Hamburgs Wohnungsbaupolitik“, in: *BG* 10 (1928), Berlin 1928, S. 395–399.
- SCHUMACHER, Fritz, *Das Werden einer Wohnstadt, Bilder vom neuen Hamburg*, Hamburg 1932 (*Hamburgische Hausbibliothek*).
- SCHUMACHER, Fritz, *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaus*, München 1985 [1920].
- SCHWARZ, Ullrich (Hg.), *Neue Heimat. Das Gesicht der Bundesrepublik. Bauten und Projekte 1947–1985*, München/Hamburg 2019 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*).
- SCULLY, Vincent, „Vorwort“, in: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. Studies and Executed Buildings by Frank Lloyd Wright*, Tübingen 1986 [1910], S. 7–11.
- SECKENDORFF, Eva von, „Der Fall Sauerlandt“, in: *Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933–1945*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Marburg 1983, S. 68–76.
- SEIFERT, Jörg, *Modellmäßiges Bauen im Hamburg der 1920er Jahre*, <http://edoc.sub.uni-hamburg.de/hcu/volltexte/2017/372/>, Hamburg 2017 (zuletzt aufgerufen: 10. Mai 2020).
- SEMINO, Gian Paolo, *Karl Friedrich Schinkel*, Zürich/München/London 1993 [ital. Originalfass. 1993].
- SENGELMANN, Manfred, *Hamburg-Fuhlsbüttel. Zeitsprünge*, Erfurt 2004.
- SIEKER, Hugo (Hg.), *Hans W. Fischer. Ein Buch des Gedenkens*, Hamburg 1948.
- SINGELENBERG, Pieter, *H.P. Berlage*, Amsterdam 1969 (*Bildende Kunst und Baukunst in den Niederlanden*).
- SINGELENBERG, Pieter, *H. P. Berlage. Idea and Style. The Quest for Modern Architecture*, Utrecht 1972.
- SPEIDEL, Manfred, „Die frühen Fassadengestaltungen“, in: Speidel, Manfred (Hg.), *Bruno Taut. Natur und Fantasie 1880–1938*, Berlin 1995, S. 99–108.
- SPÖRHASE, Rolf, „Landhausbauten“, in: *Der Kreis* 2 (1925), H. 9, S. 38–43.
- SPÖRHASE, Rolf, „Eigenheime mit drei bis sieben Zimmern. Architekt Karl Schneider, Hamburg“, in: *BW* 18 (1927), H. 25, S. 5–8.
- SPÖRHASE, Rolf, „Vom Hamburg-Altonaer Wohnungsbau“, in: *MBF* 28 (1929), H. 12, S. 489–512.
- SPÖRHASE, Rolf, „Karl Schneider. Röntgenröhrenfabrik“, in: *MBF* 31 (1932), H. 10, S. 491–499.
- SPÖRHASE, Rolf, *Bauverein zu Hamburg Aktiengesellschaft. Entstehung und Geschichte im Werden des gemeinnützigen Wohnungswesens in Hamburg seit 1842*, Hamburg 1940.

- SPÖRHASE, Rolf, *Wohnungs-Unternehmungen im Wandel der Zeit*, Hamburg 1947.
- STAHL, Fritz, [„Text“], in: *Ludwig Hoffmann*, Berlin 1907 (Sonderheft *Berliner Architekturwelt*, 10 (1914), Nr. 7).
- STAHL, Fritz, *Schinkel*, Berlin 1912.
- STAHL, Fritz, [„Text“], in: *Ludwig Hoffmann*, Berlin 1914 (Sonderheft *Berliner Architekturwelt*, 17 (1914), Nr. 14).
- STAHL, Fritz, [„Einleitung“], in: *Heinrich Straumer*, Berlin/Leipzig/Wien 1927 (*Neue Werkkunst*).
- STAHL, Fritz, [„Einleitung“], in: Jaeger, Roland (Hg.), *Heinrich Straumer. Mit einer Einleitung von Fritz Stahl und einem Nachwort zur Neuausgabe von Angelika Kaltenbach*, Berlin 1997 [Erscheinungsjahr des Originals 1927] (*Neue Werkkunst*).
- STAMER, Willi, *100 Jahre Röntgenröhren. Vom einfachen Röntgenrohr zur Hochleistungs-Drehanodenröhre*, Hamburg 1998.
- STEIN, Georg, „Zwei neue Siedlungen und Landsitze. Arch. Prof. Heinrich Straumer, Berlin“, in: *Der Neubau* 7 (1925), H. 24, S. 293–300.
- STEINBRÜGGE, Bettina, „Einzug der Moderne. Der Kunstverein in Hamburg in den zwanziger Jahren“, in: Fleckner, Uwe u. Uwe M. Scheede, *Bürgerliche Avantgarde. 200 Jahre Kunstverein in Hamburg*, Berlin 2017, S. 102–125.
- STEINMANN, Martin, „Techne“, in: *Architekturgalerie Luzern* (Hg.), *Partituren und Bilder. Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985–1988*, Haldenstein 1989, S. 6ff.
- STEINMANN, Martin u. Claude LICHTENSTEIN, „Eine andere Moderne?“, in: Lichtenstein, Claude, O. R. Salvisberg, *Die andere Moderne*, aus der Reihe *Dokumente zur modernen Schweizer Architektur*, Zürich 1995 [1985], S. 6–11.
- STEINMETZ, Georg, *Körper und Raum*, hg. vom Deutschen Bund Heimatschutz, München 1928 (*Grundlagen für das Bauen in Stadt und Land* 1).
- STÖNEBERG, Michael, *Arthur Köster. Architekturfotografie 1926–1933. Das Bild vom „Neuen Bauen“*, Berlin 2009 [Diss., Georg-August-Universität Göttingen 2006].
- STRAUSS, Herbert A. u. Werner RÖDER, *International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933–1945. The Arts, Sciences, and Literature*, Bd. 2, München/New York/London/Paris 1983.
- STRAUSS, Anselm u. Juliet CORBIN, *Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*, Weinheim 1996 [engl. Original: Newbury Park 1990].
- STUBERT, Angelika, *Heinrich Straumer (1876–1937). Architekt in Berlin*, Diss., Freie Universität Berlin 1995.
- STURM, Gabriele, *Wege zum Raum. Methodologische Annäherungen an ein Basiskonzept raumbbezogener Wissenschaften*, Opladen 2000.
- STURM, Gabriele, „Abduktion“, in: Behnke, Joachim, Thomas Gschwend, Delia Schindler u. Kai-Uwe Schnapp (Hg.), *Methoden der Politikwissenschaft. Neuere qualitative und quantitative Analyseverfahren*, Baden-Baden 2006, S. 27–36.
- TAFURI, Manfredo u. Francesco DAL CO, *Klassische Moderne*, Stuttgart 1988 [ital. Originalfassung 1979] (*Weltgeschichte der Architektur*).
- TAUT, Bruno, *Bauen. Der Neue Wohnbau*, Leipzig/Berlin 1927.
- TAUT, Bruno, *Ein Wohnhaus*, Stuttgart 1927 (*Kosmos Hausbücher*).
- TAUT, Bruno, *Modern Architecture*, London 1929.
- TAUT, Bruno, *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, zweite Aufl., Stuttgart 1929, (*Bauformen-Bibliothek* 26).

- TAVERNE, Ed, Cor WAGENAAR u. Martien DE VLETTER, J. J. P. *Oud. Poetic Functionalist. 1890–1963. The Complete Works*, Rotterdam 2001.
- THIEME, Ulrich u. Felix BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Über 250.000 Biographien auf einer CD*, Bd. III, Leipzig 2010 [Erstaufgabe 1909], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- THIEME, Ulrich u. Felix BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Über 250.000 Biographien auf einer CD*, Bd. XV, Leipzig 2010 [Erstaufgabe 1922], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- THIEME, Ulrich u. Felix BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Über 250.000 Biographien auf einer CD*, Bd. XVI, Leipzig 2010 [Erstaufgabe 1923], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- THIEME, Ulrich u. Felix BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Über 250.000 Biographien auf einer CD*, Bd. XVII, Leipzig 2010 [Erstaufgabe 1924], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- THIEME, Ulrich u. Felix BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Über 250.000 Biographien auf einer CD*, Bd. XIX, Leipzig 2010 [Erstaufgabe 1926], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- THIEME, Ulrich u. Felix BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Über 250.000 Biographien auf einer CD*, Bd. XXII, Leipzig 2010 [Erstaufgabe 1928], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- THIEME, Ulrich u. Felix BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Über 250.000 Biographien auf einer CD*, Bd. XXIII, Leipzig 2010 [Erstaufgabe 1929], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- THIEME, Ulrich u. Felix BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Über 250.000 Biographien auf einer CD*, Bd. XXIV, Leipzig 2010 [Erstaufgabe 1930], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- THIEME, Ulrich u. Felix BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Über 250.000 Biographien auf einer CD*, Bd. XXX, Leipzig 2010 [Erstaufgabe 1936], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- THIEME, Ulrich u. Felix BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Über 250.000 Biographien auf einer CD*, Bd. XXXII, Leipzig 2010 [Erstaufgabe 1938], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- THIEME, Ulrich u. Felix BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Über 250.000 Biographien auf einer CD*, Bd. XXXIV, Leipzig 2010 [Erstaufgabe 1940], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- THÖNER, Wolfgang u. Claudia PERREN (Hg.), *Carl Fieger. Vom Bauhaus zur Bauakademie*, mit Texten v. Uta Schmitt, Ausst.-Kat. Bauhaus Dessau, Bielefeld/Berlin 2018 (*Edition Bauhaus* 52).
- TIMM, Christoph, *Gustav Oelsner und das Neue Altona. Kommunale Architektur und Stadtplanung in der Weimarer Republik*, Hamburg 1984.
- TINTELNÖT, Christine, *Das Emelka in Hamburg-Eimsbüttel. Die Architektur eines Kinos im Übergang von der Stumm- zur Tonfilmzeit*, Mag.-Arb., Universität Hamburg 2003.
- TUMMERS, Nic., *Der Hagener Impuls. Das Werk von J. L. M. Lauweriks und sein Einfluß auf Architektur und Formgebung um 1910*, Hagen 1972 [niederl. Originalausg. 1968].
- TÜNGEL, Richard, „Sinn und Zweck des neuen Hamburger Ausstellungsgebäudes“, in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur* 7 (1930), H. 6, S. 325–329.
- TÜNGEL, Richard, „Karl Schneider“, in: *Die Welt*, 7. März 1946.
- TURTENWALD, Claudia, *Fritz Höger (1877–1949). Architekt zwischen Stein und Stahl, Glas und Beton*, Diss., Westfälische Wilhelm-Universität Münster 2003.

- TURTENWALD, Claudia, *Fritz Höger (1877–1949). Moderne Monumente*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2003 (*Schriften des Hamburgischen Architekturarchivs*).
- VALÉRY, Paul, *Eupalinos oder Der Architekt*, Berlin 2017 [franz. Originalfass. Paris 1923], ins Deutsche übertragen von Rainer Maria Rilke.
- VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966.
- VENTURI, Robert, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Braunschweig 1978 [engl. Original 1966] (*Bauwelt Fundamente*).
- VIEWEG, Christof, *Volltanken bitte! 100 Jahre Tankstelle*, Bielefeld 2011.
- VINCENTZ, Kurt R. (Hg.), *Bausünden und Baugeld-Verschwendung. Mit 55 Bild-Dokumenten von Bauwerken der sog. modernen Sachlichkeit*, hg. von *Deutsche Bauhütte, Zeitschrift der Deutschen Architektenschaft*, Hannover 1932, 4. Aufl.
- VOIGT, Wolfgang, „Fortsetzung oder Ende der Moderne? (I) Zum Weg einiger Mitarbeiter und Schüler des Hamburger Architekten Karl Schneider nach 1933“, in: *Deutsches Architektenblatt* 19 (1987), H. 12, HS 173–177.
- VOIGT, Wolfgang, „Kontinuität oder Bruch? (II). Zum Weg einiger Schüler und Mitarbeiter Karl Schneiders nach 1933“, in: *Deutsches Architektenblatt* 20 (1988), H. 1, HS 6–11.
- VOIGT, Wolfgang, „Emigration oder Integration? Die Mitarbeiter Karl Schneiders und ihre Wege nach 1933“, in: *Bauwelt* 79 (1988), H. 25, S. 1084–1087.
- VOIGT, Wolfgang, „Die Mitarbeiter und ihre Wege“, in: Koch, Robert u. Eberhard Pook [Karl Schneider Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg] (Hg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 28–33.
- VOIGT, Wolfgang, *Das Bremer Haus. Wohnungsreform und Städtebau in Bremen 1880 bis 1940*, Hamburg 1992 (*Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs*) [Diss., Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover 1986].
- VOIGT, Wolfgang, „Zwei Städte, zwei Stadtarchitekten, zwei Junggesellen: Gustav Oelsner und Fritz Schumacher in Altona und Hamburg“, in: Dogramaci, Burcu (Hg.), *Gustav Oelsner. Stadtplaner und Architekt der Moderne*, Hamburg 2008, S. 67–74.
- VOLLMER, Hans (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, Bd. 2, Leipzig 2010 [1955], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- VOLLMER, Hans (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, Bd. 3, Leipzig 2010 [1956], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- VOLLMER, Hans (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, Bd. 4, Leipzig 2010 [1958], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- VOLLMER, Hans (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, Bd. 5, Leipzig 2010 [1961], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- VOLLMER, Hans (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, Bd. 6, Leipzig 2010 [1962], zweite u. überarb. Aufl. der CD-Version.
- WAETZOLDT, Stephan u. Verena HAAS (Red.), *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*, Berlin 1977.
- WASMUTH, Günther (Hg.), *Wasmuths Lexikon der Baukunst. C bis Gyp*, Bd. 2, Berlin 1930.
- WASMUTH, Günther (Hg.), *Wasmuths Lexikon der Baukunst. H bis Ozo*, Bd. 3, Berlin 1931.
- WASMUTH, Günther (Hg.), *Wasmuths Lexikon der Baukunst. P bis Zyp*, Bd. 4, Berlin 1932.
- WEBER, Helmut, *Walter Gropius und das Faguswerk*, München 1961.

- WEIMAR, Friedericke, „Maetzel“, [Lexikoneintrag], in: Kopitzsch, Franklin u. Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Bd. 3, Göttingen 2006, S. 242f.
- WEIMAR, Friedericke, *Die Hamburgische Sezession. 1919–1933*, Fischerhude 2003.
- WEISS, Daniel, „‘Mit der Redaktion ist beauftragt: S. Giedion, Zürich’. Die Architekturseiten der *Cahiers d’art* und die CIAM-Beilagen der *Bauwelt*“, in: Oechslin, Werner u. Gregor Harbusch (Hg.), *Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich 2010, S. 38–57.
- WELLER, Christian, „Moderne Zeiten. Reformbestrebungen unter Max Sauerlandt“, in: Frank, Hartmut (Hg.), *Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, Hamburg 1989, S. 173–192.
- WERNER, Roland, „Wohnhaus Spörhase/Wohn- und Atelierhaus Schneider“, aus der Reihe „Dokumente der Architektur des 20. Jahrhunderts“, in: *Der Architekt* 27 (1978), S. 10 u. 50.
- WHYTE, Iain Boyd, „Peters and Schneider: The Drawing Board as Home“, in: Eckmann, Sabine u. Lutz Koepnick (Hg.), *Caught by Politics. Hitlers Exiles and American Visual Culture*, New York/Houndmills 2007.
- WIESER, Christoph, *Erweiterung des Funktionalismus 1930–1950. Mit Beispielen aus der Schweiz und Schweden*, Diss., Ecole polytechnique fédérale de Lausanne 2005, Online-Quelle: <https://infoscience.epfl.ch/record/33672> (zuletzt abgerufen: 28. Februar 2020).
- WILHELM, Karin, *Walter Gropius. Industriearchitekt*, Braunschweig/Wiesbaden 1983.
- WINDSOR, Alan, *Peter Behrens. Architekt und Designer*, Stuttgart 1985 [engl. Originalausg. London 1981].
- WOLF, Paul, *Wohnung und Siedlung*, Berlin 1926.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Jasper Cepl, Berlin 1999 [1886] (*Edition Ars et Architectura*).
10. *Ausstellung der Hamburgischen Sezession verbunden mit einer Sonder-Ausstellung Karl Schneider. Architektur*, Ausst.-Kat. Hamburgische Sezession, Hamburg 1931.
- ZEVI, Bruno, *Storia dell’architettura moderna*, Turin 1953.
- ZEVI, Bruno, *Frank Lloyd Wright*, Zürich/München 1980 [ital. Originalfassung 1979].
- ZEVI, Bruno, *Erich Mendelsohn*, Zürich/München 1983 [ital. Originalfassung 1982].
- ZEVI, Bruno, *Erich Mendelsohn. The Complete Works*, Basel/Boston/Berlin 1999 [Ital. Originalfass. 1997].
- ZOON, Cees, „Auf dem Wege zu einer monumentalen ‘Nieuwe Kunst’ – Die Proportionslehre und Entwurfstheorie von J. L. Mathieu Lauweriks“, in: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld (Hg.), *Masssystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J. L. M. Lauweriks*, Ausst.-Kat. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld 1987, S. 32–53.
- ZUKOWSKY, John (Hg.), *Architektur in Deutschland 1919–1939. Die Vielfalt der Moderne*, München/New York 1994.

Abbildungsnachweis

Fotos:

Gebrüder Dransfeld: 35

Leopold Schaul: 16–18, 21, 22, 79

Ernst Scheel (© Petra Vorreiter, Hamburg): Titelbild, 11, 13, 23, 25, 28, 31–34, 41, 47, 53, 54, 57, 58, 60, 61, 64, 65, 69–72, 74, 76–78, 80–82, 84, 88, 91, Schlussbild

Landesbildstelle Hamburg: 48

Luftbildabteilung Luftverkehrsgesellschaft Hamburg: 14

Ursula Wolff (© Milne Special Collections & Archives Division, Dimond Library, University of New Hampshire, Durham, N. H.): 12

Von Ernst Scheel abfotografierte Skizzen und Pläne: 15, 19, 20, 24, 27, 36–40, 42–46, 49–51, 62, 63, 83, 86, 87

Standorte:

Bei Bildern, die als Original in der Getty Library des Getty Research Institute, in der Avery Architectural & Fine Arts Library, in den Milne Special Collections & Archives, in der Sammlung Roland Jaeger bzw. im Staatsarchiv Hamburg sowie in Form einer Reproduktion im Karl Schneider Archiv vorliegen, wurden jeweils beide Standorte angegeben.

Archiv gta, Eidgenössisch Technische Hochschule, Zürich: 69

Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University, New York: Titelbild, 13–18, 21, 22, 24, 25, 27, 31–34, 36–47, 49–54, 57, 58, 60–66, 70, 71, 72, 74, 76–80, 82, 83, 86–88, 91, Schlussbild

Firmengeschichtliches Archiv – PMS – Philips Deutschland, Hamburg: 59

Getty Library, Getty Research Institute, Los Angeles: 11–13, 15, 21, 23, 25, 28, 34, 39, 41, 47, 53, 57, 65, 72, 74, 80, 88

Hamburgisches Architekturarchiv: 35 (Bestand Neue Heimat), 52 u. 84 (Bestand Hinze)

Karl Schneider Archiv, Hamburg: 1, 8–13, 15, 21, 23, 25, 26, 28–30, 34, 39, 41, 42, 47, 48, 53, 55–58, 65, 67, 72–75, 80, 81, 82, 84, 88, 91, Schlussbild

Kunstverein Hamburg: 71

Milne Special Collections & Archives Division, Dimond Library, University of New Hampshire, Durham, N. H.: 12

Sammlung Elke Dröscher: 70

Sammlung Roland Jaeger: 14, 58, 82, 88, 91, Schlussbild

Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg: Titelbild, 13, 14, 19, 20, 23, 32, 34, 42

aus: Buddensieg 1979, S. D119: 7

aus: Fries 1931, S. 107: 85

aus: Gutschow/Zippel 1932, S. 102: 68

aus: Harbers 1931, Tafel 106/107: 89

aus: Heuss, Theodor, Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel. Ein Wettbewerb deutscher Architekten, München 1918, S. 5: 6

aus: Jaeggi 1994, S. 90 u. S. 88: 2, 3

aus: Nerdinger 1985, S. 37: 4

aus: Wilhelm 1983, S. 230: 5

**Die Vorsitzende des
Promotionsausschusses**

Überseeallee 16
D-20457 Hamburg
Telefon:040 42827-4585

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig sowie ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) festgelegten Standards guter wissenschaftlicher Praxis wurden eingehalten. Bei der Auswahl und Auswertung folgenden Materials haben mir die nachstehend aufgeführten Personen in der jeweils beschriebenen Weise entgeltlich/unentgeltlich geholfen:

1. ...
2. ...

Weitere Personen waren an der inhaltlich-materiellen Erstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberater oder anderer Personen) in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere an Eides statt, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

Vor Aufnahme der obigen Versicherung an Eides statt wurde ich über die Bedeutung der eidesstattlichen Versicherung und die strafrechtlichen Folgen einer unrichtigen oder unvollständigen eidesstattlichen Versicherung belehrt.

Hamburg, 10.6.2020
.....
(Ort, Datum)

U. Lorenz
.....
(Unterschrift)

Unterschrift des die Versicherung an Eides statt aufnehmenden Beamten:

.....
(Ort, Datum)

.....
(Unterschrift)



*Er will keinen Stil schaffen,
und er hält sich keineswegs für fertig.*

Heinrich de Fries über Karl Schneider, 1929