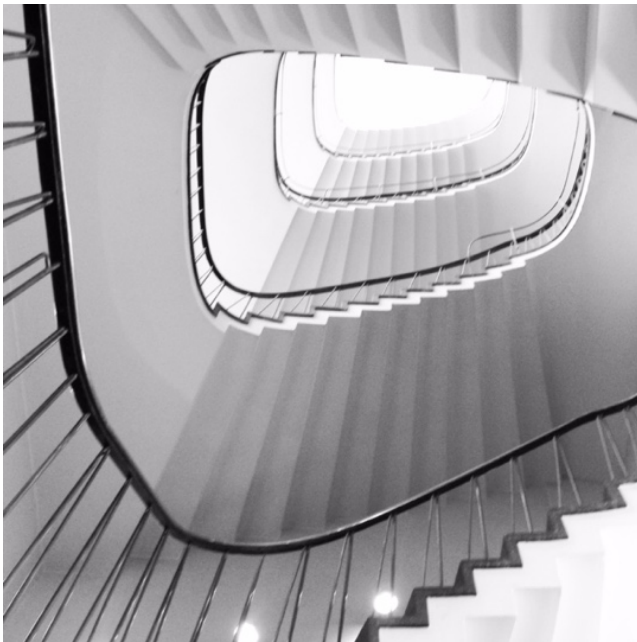


# „Die Idee des Gesamtkünstlerischen“ in der Nachkriegsmoderne

---

Das Werk des Architekten P. F. Schneider (1901-1981)

Band I



---

Ute Reuschenberg



„Die Idee des Gesamtkünstlerischen“  
in der Nachkriegsmoderne

Das Werk des Architekten P. F. Schneider (1901-1981)

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Ingenieurwissenschaften  
(Dr. ing.)

der Fakultät für Architektur und Bauingenieurwesen  
an der Technischen Universität Dortmund

vorgelegt von

Ute Reuschenberg  
aus Bergisch Gladbach

Erster Gutachter: Prof. Dr. sc. techn. Wolfgang Sonne, TU Dortmund

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Ir. Christoph Grafe, Bergische Universität Wuppertal

Vorsitzende der Prüfungskommission: Prof. Dipl. Arch. ETH Anna Jessen, TU Dortmund

Tag der Disputation: Dortmund, 12. Juli 2021

*Meinem Vater*

## Vorwort

Eine Tätigkeit für den damaligen Kölner Stadtkonservator Dr. Ulrich Krings/Amt für Denkmalschutz und Denkmalpflege der Stadt Köln, weckte in den frühen 90er Jahren meine Liebe zur Architektur der 1950er Jahre. Es war mein Kollege Dr. Wolfram Hagspiel, der eine Beschäftigung mit dem Werk P. F. Schneiders im Rahmen einer Dissertation anregte. Bis 1994 trug ich daher das Werk Schneiders zusammen und führte zahlreiche Gespräche mit Zeitzeug\*innen. Die Früchte dieser Vorarbeiten konnte ich jedoch zunächst nicht ernten. Eine veränderte Lebenssituation erforderte eine berufliche Neuorientierung. Erst vor einigen Jahren war es mir möglich, meinen lang gehegten Wunsch, diese Arbeit zu vollenden, auch in die Tat umzusetzen.

Mein ganz besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang meinem Doktorvater Prof. Dr. Wolfgang Sonne, der die Fertigstellung dieser Arbeit durch seine wohlwollende Begleitung erst ermöglichte und mir wertvolle Anregungen gab. Danken möchte ich außerdem Prof. Dr. Christoph Grafe, der als zweiter Gutachter zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

Großen Dank schulde ich posthum Marion Schneider, der Witwe des Architekten, die mich mehrmals herzlich empfangen und mir durch ihre Auskünfte sehr geholfen hat. Ebenso gilt mein Dank posthum den ehemaligen Mitarbeitern Schneiders, die mich damals ebenfalls durch Informationen oder Dokumente unterstützten. Ganz besonders erwähnen möchte ich Wolfgang Bley, Ewald Löffler, Willy Oberle und Hans Petzold. Danken möchte ich außerdem Marion Fey vom Historischen Archiv der Stadt Köln, die mir in allen Belangen des dort verwahrten Nachlasses Schneiders immer kompetent und hilfsbereit zur Seite stand. Wertvolle inhaltliche Hinweise verdanke ich Dr. Martin Bach, Dr. Barbara Pankoke und Dr. Susanne Willen. Meinen Arbeitskollegen und -kolleginnen, Freunden und Freundinnen danke ich für Ermunterung, Anregung und Unterstützung, ganz besonders Prof. Dr. Sonja Hnilica, Heike Rahm, Dagmar Spielmann-Deisenroth und Marion Stankowski. Für ihre langjährige wohlwollende Begleitung bin ich außerdem Reingard Düver, Dr. Wilhelm Schmidt-Freitag, Klaus Soostmeyer und – last but not least– meinem Sohn Arian dankbar.

# BAND I

## INHALTSVERZEICHNIS

1	EINFÜHRUNG	9
1.1	Quellenlage und Forschungsstand	13
1.2	Vorgehensweise	15
2	ZWISCHEN RUHRGEBIET UND WEITER WELT: GRUNDLAGEN EINES ARCHITEKTEN-SELBSTVERSTÄNDNISSES	18
2.1	Herkunft	18
2.2	Erste Ausbildung und „Flucht“ nach Italien während der Ruhrbesetzung	19
2.3	Peter Behrens und seine Wiener Meisterschule	21
2.3.1	Die Ausstellung der Behrens-Schule in Essen	25
2.3.2	Eine christozentrische Industriestadtkirche für das Ruhrgebiet	28
2.4	Im Büro von Edmund Körner	32
2.4.1	Mitarbeit beim Berliner Reichsbank-Wettbewerb 1933	35
2.5	Exkurs: Edmund Körner und Peter Behrens – Bauen als ganzheitliche Aufgabe	37
3	BAUEN UNTER NEUEN VORZEICHEN: DAS HERAUSTRETEN AUS EDMUND KÖRNER'S LANGEM SCHATTEN	40
3.1	Die Wohnhäuser in der Siedlung „Gartenstadt Schloss Schellenberg“ (1934)	41
3.1.1	Siedlungspläne im Schellenberger Wald	42
3.1.2	Wohnsitz eines Künstler-Architekten?	43
3.1.3	Körner, Behrens und das landschaftsbezogene Bauen	44
3.2	Die Ford Motor Company und die Arbeitsgemeinschaft mit Körner	46
3.3	Fabrik- und Verwaltungsgebäude Ford-Motor-Ges., Budapest (1939-40)	49
3.3.1	Zweckmäßigkeit und Ästhetik	50
3.4	Erweiterung des Karosseriewerks Deutsch, Köln (1938)	53
3.4.1	Der nationalsozialistische „Musterbetrieb“	55
3.5	Schneider als (Industrie-)Architekt im „Dritten Reich“	56
4	DAS FUNKHAUS DES NWDR KÖLN (1948-52): PROGRAMMATISCHER KULTURBAU DES „GESAMTKÜNSTLERISCHEN“ IN DER NACHFOLGE VON PETER BEHRENS	59
4.1	Ausgangslage 1945	59
4.2	Das Funkhaus als Politikum im Kampf um die Medienhoheit im Westen	62

4.3	Der umstrittene Standort im Stadtzentrum – Ausdruck des kulturellen Neubeginns_	63
4.4	Bautypus Funkhaus und seine Lösung in Köln_____	66
4.5	Planungsprozess und Entwurfsstadien_____	68
4.6	Konstruktion und Grundrisskonzeption_____	71
4.7	„Großflächiges Gliedern, übersichtliches Kontrastieren, gleichmäßiges Reihen“ – die äußere Gestaltung_____	73
4.8	Der Innenraum – Baukunst im ganzheitlichen Sinne_____	79
4.8.1	Das Hauptfoyer und seine „Treppenskulptur“_____	79
4.8.2	Die Konzert- und Sendesäle – Herzstück des öffentlichen Hauses_____	81
4.9	Die Einbindung der Künste_____	83
4.9.1	Ludwig Gies (1887-1966)_____	84
4.9.2	Joseph Enseling (1886-1957)_____	86
4.9.3	Georg Meistermann (1911-1990)_____	87
4.9.4	Anton Wolff (1911-1980)_____	88
4.10	Das Funkhaus – ein antifunktionalistisches Statement?_____	90
5	EXKURS: „ORGANIC DESIGN“ – ZUR NEUPOSITIONIERUNG DES DEUTSCHEN MÖBELS_____	93
5.1	Erfolgsschlager „Spaghetti-Stuhl“_____	93
5.2	„Neuzeitliche Sitzgelegenheiten“: Stahlrohrstuhl und Schwingsessel_____	95
5.3	„Stachelbeer-Lampen“ versus Leuchtstoffröhren_____	97
5.4	P. F. Schneider als Möbeldesigner_____	99
6	PRIMAT DES KÜNSTLERISCHEN: SCHNEIDERS BEITRAG ZUM WIEDERAUFBAU AN RHEIN UND RUHR_____	101
6.1	Geschäftshaus Wolfferts (1949-50) – Nobilitierung einer Alltagsarchitektur_____	102
6.1.1	„Goldener Schnitt“ – und eine Erinnerung an Marcel Duchamps_____	103
6.1.2	Rückbesinnung auf die künstlerischen Wurzeln_____	104
6.2	Haus Schneider – Wohnsitz eines Künstler-Architekten (1948–50)_____	106
6.2.1	Harmonie und Bescheidenheit_____	106
6.2.2	Die „schwebende“ Treppe oder der kleine, aber großzügige Wohnraum_____	107
6.2.3	Bekennnis gegen die „technische Perfektion“ in der Architektur?_____	108
6.3	Druck- und Verlagshaus der WAZ in Essen (1951-54) – der „objektive“ Raster für das Haus der neutralen Presse_____	111
6.3.1	Spiel mit dem Raster – Ausdruck individualisierter Objektivität_____	111
6.3.2	Modul, Quadrat und Proportion_____	113
6.3.3	Die Eingangshalle – Signal der Transparenz und Offenheit_____	115
6.3.4	Mittler zwischen dem „Neuen Essen“ und der historischen Stadt_____	116
6.4	Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes (1953-55) – Gebaute Dynamik_____	117

6.4.1	Die Duisburger Wedau – Wiege des westdeutschen Fußballsports _____	118
6.4.2	Die alte Sportschule von Hitzbleck – Bezugs- und Ausgangspunkt _____	119
6.4.3	Lokale Tradition trifft dynamisierende Gestaltung _____	121
6.4.4	Innengestaltung unter Führung der Kunst Georg Meistersmanns _____	123
6.4.5	Einflüsse und Alleinstellung im traditionsorientierten Sportschulbau _____	124
<b>6.5</b>	<b>Kesselhaus II der Kölner Ford-Werke AG – Versöhnung von Ästhetik und Technik</b>	<b>126</b>
6.5.1	Der Bautyp und Schneiders Lösung _____	127
6.5.2	Novum im Industriebau _____	128
6.5.3	Vorbild Behrens: die Zigarettenfabrik der Österreichischen Tabak-Regie _____	129
<b>6.6</b>	<b>Haus Brost – „bedürfnisorientiertes“ Wohnen im fließenden Raum</b>	<b>133</b>
6.6.1	Richard Neutra – neues Leitbild für alte Auffassungen vom Bauen _____	133
6.6.2	Raumorganisation und „floating space“ _____	135
6.6.3	Innenraumgestaltung als Teil einer „organisch“ verstandenen Architektur _____	136
<b>6.7</b>	<b>Hauptbad Essen – Harmonische Ordnung im Dienste von Sport und Erholung</b>	<b>138</b>
6.7.1	Die Städtische Badeanstalt und der Bautyp Hallenbad _____	139
6.7.2	Erste Überlegungen zum Wiederaufbau _____	140
6.7.3	Von der Vorplanung durch Karl Erbs zur Beauftragung Schneiders _____	141
6.7.4	Konzeption auf Basis der prominenten städtebaulichen Situation _____	142
6.7.5	Ein schwieriger Planungsprozess und einige Entwurfsstadien _____	144
6.7.6	Die Grundrisskonzeption – Paradigmenwechsel vom Alltag zur Freizeit _____	145
6.7.7	Kubische Verschachtelung versus geschwungene Glasfassade _____	148
6.7.8	Hauptbad Essen – ein Gesamtkunstwerk _____	149
6.7.9	Wider den „perfekten Funktionalismus“ _____	152
6.7.10	Rezeption und Verlust _____	153
6.7.11	Weiterentwicklung im Bäderbau bis 1971 _____	154
<b>7</b>	<b>SCHLUSSBETRACHTUNG</b>	<b>162</b>
	<b>ANHANG</b>	<b>168</b>
	<b>Abkürzungen</b>	<b>168</b>
	<b>Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur</b>	<b>168</b>
	<b>Veröffentlichte Schriften von P. F. Schneider</b>	<b>197</b>
	<b>Unveröffentlichte Schriften von P. F. Schneider</b>	<b>198</b>

## BAND II

### KOMMENTIERTES WERKVERZEICHNIS

#### Bauten und Projekte von 1925 bis 1977



# 1 Einführung

Immer noch schwebt der Mythos „Bauhaus“ über allem, was mit dem Begriff „Moderne“ verknüpft ist. Dabei zementierten die Aktionen, Ausstellungen und Feierlichkeiten zur 100. Wiederkehr der Bauhaus-Gründung im Jahr 2019 den Kult um die Design- und Kunstschule erneut.<sup>1</sup> Nach wie vor gilt es aber, den kanonisierenden Blick auf die Architektur der historischen Avantgarden – und hier spielt das Bauhaus schon durch seinen „Re-Import“ nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Amerikaner eine zentrale Rolle – zu relativieren.<sup>2</sup> Schon früh war es den Vertretern der Avantgarden gelungen, „die als ‚moderne Bewegung‘ titulierten Richtungen als die eigentlichen Richtungen des 20. Jahrhunderts auszuweisen und gleichzeitig andere Haltungen zu marginalisieren oder ihnen gar ihre historische Berechtigung abzustreiten.“<sup>3</sup> Die Architekturgeschichtsschreibung hat zwar inzwischen herausgearbeitet, dass die sogenannte Moderne in der Architektur des 20. Jahrhunderts nicht von einer, sondern von verschiedenen, teils im Widerspruch zueinander stehenden Richtungen geprägt war,<sup>4</sup> doch in der allgemeinen Wahrnehmung ist das Bauhaus oft noch ein Synonym für sachliche, „moderne“ Architektur.

Im Sinne einer diversifizierten, vielgestaltigen Moderne möchte diese Arbeit zum differenzierten Bild der Architektur der Moderne, speziell der des Wiederaufbaus beitragen. Gleichzeitig möchte sie ein Bewusstsein für baulich-gestalterische Qualitäten schaffen, die heute immer weniger nachvollziehbar sind. Denn die Bauzeugnisse drohen entweder von der Bildfläche zu verschwinden oder nachteilig verändert zu werden. Der regionale Fokus dieser Betrachtung liegt auf der Stadt Köln und dem rheinisch-westfälischen Industrierevier.

Der aus Essen stammende P. F. Schneider gehörte zu denjenigen Bauschaffenden, die für eine ganzheitlich orientierte Haltung in der Architektur stehen. Während über viele Architekt\*innen des rheinischen Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg mittlerweile Monografien vorliegen – zuletzt über Gottfried Böhm, Maria Schwarz oder Karl Band<sup>5</sup> –, ist Schneider, trotz einer kurzzeitigen Wiederentdeckung im Kontext des meist denkmalpflegerisch motivierten Interesses an Bauzeugnissen aus den 1950er Jahren, nahezu in Vergessenheit geraten. Anders als die oben Genannten, war Schneider nicht im Kirchenbau tätig, jedoch trägt auch sein Werk zum Verständnis und möglicherweise auch zur Verfeinerung

---

<sup>1</sup> Zu den offiziellen Feierlichkeiten vgl. die Homepage der Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar gGmbH: <https://www.bauhauskooperation.de/> (Zugriff am 22. September 2020)

<sup>2</sup> Zur politischen Indienstnahme in der BRD vgl. Scheer, „Bauhaus-Avantgarde“, 2019 und Ders., „Kein Bauhaus im Westen!“, 2019, S. 93 ff.

<sup>3</sup> Hanisch/Sonne 2014, S. 31 – hier auch generell zum Epochenbegriff der „Moderne“.

<sup>4</sup> Vgl. Sonne 2017, S. 14

<sup>5</sup> Krapp 2015 (Maria Schwarz) und Kastner 2013 (Karl Band); die Dissertation von Steffen Kunkel am Karlsruher Institut für Technologie, Titel: *Die Wallfahrtskirche ‚Maria, Königin des Friedens‘ – eine zeitgenössische Betrachtung*, wird derzeit veröffentlicht.

dessen bei, was gemeinhin unter dem Begriff der Moderne oder der Nachkriegsmoderne subsumiert wird.<sup>6</sup>

Die aktive Schaffensphase des 1901 in Essen geborenen Schneider umfasst weite Abschnitte des 20. Jahrhunderts, die von einschneidenden Umbrüchen geprägt waren. Seine Ausbildungszeit begann in der Kaiserzeit mit einer Maurerlehre in der Essener Gussstahlfabrik Krupp. Kurz nach dem Ersten Weltkrieg studierte Schneider an der Baugewerkschule in Essen. Den Höhepunkt seiner Ausbildung bildete 1925 ein einjähriges Studium bei Peter Behrens (1868-1940) in Wien an dessen Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste. Spätestens 1926 trat Schneider in das Büro des Essener Architekten Edmund G. Körner (1874-1940) ein und wirkte beim Bau des Museums Folkwang mit. Entscheidend wurde für Schneider aber das größte realisierte Projekt Körners: die 1930-31 in Köln erbauten Ford-Werke. Als Oberbauleiter des Werks am Standort Köln verlegte Schneider seinen Arbeits- und bald auch seinen Lebensmittelpunkt in die Domstadt. Nach 1933 blieb die Ford-Werke AG schon durch die bald einsetzende Aufrüstung ein wichtiger Auftraggeber für Körner und dessen Mitarbeiter Schneider. Nach Körners Tod im Februar 1940 übernahm Schneider das Kölner Büro Körners und führte die Tätigkeiten für Ford alleine weiter. Auch nach Kriegsende konnte er sich als Hausarchitekt der Ford-Werke halten und schon bald erste Planungen durchführen – Grundstein für seinen Nachkriegserfolg.

Im Zuge der bald vehement einsetzenden Bautätigkeit des Wiederaufbaus realisierte er einige architektonische Eckpfeiler der jungen Bonner Republik, vor allem in Köln und im Ruhrgebiet. Zentral ist das 1948 bereits vor der Währungsreform begonnene Funkhaus des Nordwestdeutschen Rundfunks, des ersten Kölner Kulturbaus nach dem Krieg, das dem Anspruch des Hörfunks als Säule der jungen Demokratie wirkungsvoll Ausdruck verleihen sollte. Ab 1950 bis Ende der Dekade folgte die produktivste Phase des „Ateliers“ Schneider, wie er sein Büro nach dem Vorbild Körners und zur Verdeutlichung eines künstlerischen Anspruchs fortan nannte. Schon durch den immensen Bedarf infolge der gravierenden Kriegszerstörungen realisierte Schneider auch quantitativ ein großes Spektrum an Bauaufgaben – vom Wohnhaus bis zum Industriebau, vom Funkhaus bis zum Hallenbad.

Gleichzeitig machte er sich im Design von Gebrauchsgegenständen einen Namen. Vor allem mit den für das Kölner Funkhaus entworfenen Lampen- und Möbelentwürfen konnte er Anfang der 1950er Jahre beachtliche Erfolge verbuchen und zur Neupositionierung des deutschen Möbels beitragen.

Den Zenit seiner Laufbahn erreichte Schneider Ende der 1950er Jahre, als ihm Bundespräsident Theodor Heuss aufgrund seiner „Verdienste um den Wiederaufbau mehrerer westdeutscher Städte“ das Bundesverdienstkreuz verlieh.

---

<sup>6</sup> Zu Begriff und zeitlichen Zäsuren vgl. Hillmann 2010, S.24-26

Im Verlauf des Baubooms der 1960er Jahre und des einsetzenden Wirtschaftswunders festigte Schneider vor allem seinen, bereits während der 1950er Jahre erworbenen Ruhm als Sport- und Bäderarchitekt. Auf der Basis von Wettbewerbserfolgen realisierte er – gegen Ende seiner Laufbahn in Partnerschaft mit der langjährigen Mitarbeiterin Mirl Kratzel – bis Anfang der 1970er Jahre mehrere Hallen- und Kombibäder, nun außerhalb seines bisherigen Wirkungsfeldes, etwa in Hessen (Gießen) oder am Niederrhein (Krefeld). Doch im Ganzen verschlechterte sich die Auftragslage Schneiders im Laufe der 1960er Jahre zunehmend. Während er in den Hochphasen der 1950er Jahre 30 bis 40 Mitarbeiter\*innen beschäftigte, dürften es später maximal zehn Angestellte gewesen sein. Nennenswertes letztes Projekt ist der 1970-76 entstandene Wohnpark Sürth-Rodenkirchen in Partnerschaft mit Mirl Kratzel und dem Berliner Architekten Werner Düttmann.<sup>7</sup> 1978 gab Schneider sein, seit 1952 am Kölner Heumarkt befindliches Büro, auf. Am 14. Dezember 1981 starb er 80-jährig im bayrischen Bad Wörishofen.<sup>8</sup> Den Kurort im landschaftlich reizvollen Allgäu hatte er über viele Jahre hinweg regelmäßig aufgesucht, gelegentlich auch gemeinsam mit seinem Freund Georg Meistermann.<sup>9</sup>

Durch sein Studium bei Peter Behrens an der Wiener Akademie der bildenden Künste sowie eine lange Berufspraxis im Büro von Edmund Körner wurde Schneider früh durch deren Auffassung von Architektur geprägt. Beide einte, dass sie sich unter dem Primat des Künstlerischen bewusst vom reinen Funktionalismus der Avantgarden abgrenzten<sup>10</sup> – eine Prägung, die sich, so die These, auch in Schneiders eigenem Werk nach 1945 niederschlagen und sein Architekturschaffen lange bestimmen sollte. Der von Behrens formulierten „Idee des Gesamtkünstlerischen“ lag die Vorstellung zugrunde, dass die verschiedenen Künste unter dem Dach der Architektur (als „Mutter der Künste“) zusammenfinden. Auch nach den Erschütterungen durch den Ersten Weltkrieg blieb Behrens' Anspruch an Architektur als hoher Kunst bestehen, ausgehend von „einem idealistischen, auf Goethe bezogenen ‚Totalitätsbegriff‘, der Kunstgattungen vereinen soll.“<sup>11</sup>

Mit Behrens Vorstellungen korrespondiert eine zentrale Triebfeder von Schneiders Schaffen: die Begeisterung für die bildenden Künste. Als Mitarbeiter Körners lernte Schneider, der sich ursprünglich ganz der Malerei widmen wollte, bereits Mitte der 1920er Jahre bedeutende Künstler wie den expressionistischen Maler und Grafiker Ernst Ludwig Kirchner oder den

---

<sup>7</sup> In der Literatur wird das Projekt allein Düttmann zugeschrieben, Schneider und Kratzel nur als Mitarbeiter genannt, vgl. Ochs 1990, S. 300; gemäß Bauakten und Plänen im HASTK, Bestand 1360, A 23 waren Schneider und Kratzel sowie Düttmann gleichberechtigte Entwurfsverfasser. Zuletzt zu Düttmann: Schmidt/Wittmann-Englert 2021.

<sup>8</sup> Gemäß Gedenkanzeige der Witwe Schneiders anlässlich des 100. Geburtstages 2001. Der bei Hagspiel 1996, S. 937 genannte Sterbeort Mindelheim stimmt sehr wahrscheinlich nicht.

<sup>9</sup> Mündliche Mitteilung Dr. Edeltrud Meistermann-Seeger, April 1994. Umgekehrt habe Schneider die Meistermanns auch öfters in ihrem Ferienhaus in Montagnola besucht. Dort habe er etwa den Künstler Hans Purmann (1880-1966) kennengelernt, von dem er sofort ein Gemälde erworben habe..

<sup>10</sup> Zur funktionalistischen Moderne, die eng mit der konstruktivistischen verwandt ist, vgl. Sonne 2017, S.24 ff. bzw. S. 19 ff.

<sup>11</sup> Nicolai 2013, S. 274

Bildhauer Ludwig Gies kennen. Beide waren an der künstlerischen Ausgestaltung des Museums Folkwang beteiligt. Den einen verehrte Schneider zeit seines Lebens glühend, der andere trug vor allem im frühen Nachkriegswerk entscheidend zu Schneiders Positionierung als Künstler-Architekt bei. Seine Leidenschaft für die Malerei spiegelte sich – wie seinerzeit bei Körner – auch in zahlreichen Kunstkäufen wider, darunter Werke von Kirchner, Emil Nolde, Fernand Léger, Raoul Dufy oder Pablo Picasso.<sup>12</sup>

Auch wenn einige von Schneiders Bauten der 1950er Jahre zumindest in Köln durch den Denkmalschutz eine Würdigung erfahren haben, so ist sein Werk im Ganzen in Vergessenheit geraten, oft dem Verfall oder dem Abriss preisgegeben. Dieses Schicksal ereilt aktuell das 1958 eröffnete Essener Hauptbad sowie das 1968-71 errichtete Zentralbad Gelsenkirchen. Das bauliche Erbe der Nachkriegsjahre stößt nicht selten auf Unverständnis und Ablehnung, insbesondere das der 1960er und 70er Jahre.<sup>13</sup> Aufgrund der relativen zeitlichen Nähe wird der Fachdiskurs immer noch kontrovers geführt. Doch ganz besonders diese Architektur, ebenso wie die der 1950er Jahre, um die es hier im Schwerpunkt gehen wird, erschließt sich nicht ohne den informierten „zweiten Blick“.<sup>14</sup>

Dass über den Architekten Schneider wenig bekannt ist, erschwert den Umgang mit seinem Œuvre zusätzlich. Der Kontext eines Werkzusammenhangs, in dem seine Bauten wahrgenommen werden könnten, fehlt bisher. Zahlreiche teils selbstinszenierte Mythen und Halbwahrheiten verwischen außerdem seine Spur und geben bis heute ein unklares Bild von Werk und Vita.<sup>15</sup>

An dieser Stelle soll daher der Versuch unternommen werden, anhand ausgewählter Bauten Schneiders spezifischen Beitrag zur Nachkriegsmoderne auszuloten. Handelt es sich dabei um Architektur im Sinne einer ganzheitlich verstandenen Baukunst, die sich aus dem Erbe der beiden Schneider prägenden Architekten und Vorbilder Peter Behrens und Edmund Körner speist? Schneiders Anspruch, den er in einigen wenigen schriftlichen Äußerungen verdeutlichte, war es in der Tat, Architektur nicht allein unter die Prämisse des Zwecks zu stellen. Sie beanspruchte, wie die seiner Vorbilder, umfassende Baukunst zu sein.

Diese Richtung der Architektur verstand sich ebenso als Teil der Moderne, wie der schon in der Weimarer Republik die Führung reklamierende Funktionalismus, der nach dem Krieg durch die Schützenhilfe der USA seinen Siegeszug antrat. Während des Kalten Krieges geriet die Architektur – wie auch die abstrakte Malerei – gleichsam zur Waffe: Dabei wurde dem International Style der Stammsitz in den USA zugewiesen, um deren Kulturfähigkeit zu

---

<sup>12</sup> Vgl. entsprechende Rechnungen von 1954 und 1956 (ehemaliges Privatarchiv Schneider); dass Schneiders 1972 in Leuven geborener Enkel, Brian O'Connell, heute ein international anerkannter, in den USA lebender Künstler ist, würde ihn mit Stolz erfüllt haben. Zu O'Connell, Sohn seiner Tochter Angela, siehe <https://roski.usc.edu/community/faculty/brian-o%E2%80%99connell> (Zugriff am 11.07.2021)

<sup>13</sup> Vgl. Eckardt/Meier/Scheurmann/Sonne 2017

<sup>14</sup> So auch das Motto der entsprechenden Publikation von Hnilica/Jäger/Sonne 2010

<sup>15</sup> Van der Grinten/Linden 2012; S. 174 ff. verfestigt z. B. erneut eine geschönte Vita Schneiders; Köhren-Jansen 2009, S. 73 ff. weist ihm einen falschen Namen zu (Paul Friedrich Schneider) und Lieb/Zimmermann 2007, S. 121 schreiben Schneiders Naafi-Shop seinem damaligen Chefarchitekten Peter Neufert zu.

beweisen und das Selbstbild der kulturellen und politischen Führungsmacht in der westlichen Welt zu untermauern.<sup>16</sup>

Schon 1990 verwies der Kölner Denkmalpfleger und Bauhistoriker Wolfram Hagspiel auf eine Gruppe Kölner Architekten um Rudolf Schwarz und Dominikus und Gottfried Böhm, die in Auseinandersetzung mit der Tradition Kölns „einen eigenen Weg suchte(n) aufgrund eigener Erkenntnisse und eines eigenen geistigen Fundaments zur Darstellung des Baukünstlerischen.“<sup>17</sup> Auch für sie sei die Auffassung vom Gesamtkunstwerk mit der Einbeziehung zahlreicher Künstler\*innen charakteristisch gewesen. Jedoch haben alle von Hagspiel genannten Bauschaffenden ihre Wurzeln im konfessionell gebundenen Bauen, insbesondere im katholischen Kirchenbau. Der aus dem Ruhrgebiet stammende Protestant und Industriearchitekt Schneider bewegte sich außerhalb dieses „inner circle“ und speiste sich ganz offensichtlich aus anderen Quellen.

## 1.1 Quellenlage und Forschungsstand

Grundlage dieser Arbeit über den Architekten P. F. Schneider ist sein Nachlass im Historischen Archiv der Stadt Köln (HASTK). Seit dem Einsturz des Archivs im März 2009 ist eine Arbeit mit diesen Quellen allerdings erschwert. Der 2005 nach dem Tod von Schneiders Witwe Marion nochmals erweiterte Nachlass ist vermutlich noch Jahre einer problemlosen Nutzung entzogen.<sup>18</sup> Davon abgesehen war die Primärquellenlage der Zeit vor 1945 durch Kriegsverluste extrem dürftig. Insgesamt ergänzen daher Sekundärquellen in Form von zeitgenössischen Architekturzeitschriften sowie der Baufachliteratur die Bestandsaufnahme entscheidend.<sup>19</sup> Das auf dieser Basis zusammengetragene Œuvre umfasst rund 160 Objekte, deren Großteil in die Phase des Wiederaufbaus nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs fällt. Ein weiterer, deutlich geringerer Teil von Schneiders Werk entstand noch bis Mitte der 1970er Jahre.

Durch bereits Anfang der 1990er Jahre geführte Gespräche d. V. mit der Witwe Schneiders,

---

<sup>16</sup> Vgl. Betts 2009, S. 205, hierzu zuletzt etwa Scheer, „Kein Bauhaus im Westen!“, 2019, S. 93 ff.

<sup>17</sup> Hagspiel 1990, S. 168

<sup>18</sup> Zum Bestand 1360 (Schneider, Peter Friedrich) im Historischen Archiv der Stadt Köln gibt es derzeit 909 Bergungseinheiten an unterschiedlichen Standorten (Stand 10.7.2020). Das dazugehörige Findbuch entspricht dem Stand vor dem Einsturz. Die hier verwendeten Signaturen sind sogenannte Altsignaturen und sollen im Zuge der anstehenden Datenbankfassung in neue überführt werden. Die 2005 nach dem Tod von Marion Schneider hinzugekommenen Archivalien sind noch nicht verzeichnet worden. Die im HASTK befindlichen Pläne waren für diese Arbeit nicht einsehbar. Nach dem derzeit (Sommer 2021) laufenden Umzug an den neuen Standort des Historischen Archivs (Eifelwall) sollte der Nachlass Schneiders aber grundsätzlich zu nutzen sein.

<sup>19</sup> Das Werkverzeichnis konnte bereits in großen Teilen vor dem Einsturz des Kölner Stadtarchivs erstellt werden. Auch konnten Unterlagen des ehemaligen Privatarchivs des Architekten vor der Übergabe an das HASTK eingesehen und ausgewertet werden. Sie werden durch den Zusatz „ehemaliges Privatarchiv Schneider“ gekennzeichnet. Da der Nachlass dennoch nur ein sehr unvollständiges Bild ergab und sich durch die Kriegszerstörung des Büros 1943 fast ausschließlich auf das Nachkriegswerk beschränkte, erfolgte parallel die systematische Sichtung der einflussreichsten zeitgenössischen Bauzeitschriften und Fachpublikationen oder Buchveröffentlichungen. Hierdurch konnte ein rund 160 Objekte umfassendes Werk aus geplanten und realisierten Werken zusammengetragen werden.

Marion Schneider, geb. Dorgerloh, sowie mit ehemaligen Mitarbeiter\*innen oder Zeitzeug\*innen wie der Psychoanalytikerin Edeltrud Meistermann-Seeger (1906-1999), Ehefrau von Schneiders Freund Georg Meistermann, eröffneten sich darüber hinaus wertvolle Einblicke in Persönlichkeit, Werkzusammenhänge und Arbeitspraxis Schneiders.<sup>20</sup> Baubezogene Recherchen in kommunalen Archiven oder Firmenarchiven (etwa im Haus der Essener Geschichte oder im Historisches Archiv des WDR) ergänzten die Faktenlage.

In der zeitgenössischen Rezeption fand Schneider noch einen deutlichen Widerhall: Überblickwerke wie „Planen und Bauen im neuen Deutschland“ zeigen das Funkhaus, die Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes, das Kesselhaus und das Essener Hauptbad.<sup>21</sup> „Bauen in Deutschland 1945-1962“, eine Publikation zur gleichnamigen Ausstellung anlässlich des 60jährigen Bestehens des BDA in Hamburg, würdigte am Ende der Dekade ebenfalls Schneiders Beitrag zum Wiederaufbau.<sup>22</sup> Auch „Bauten Kölner Architekten“, eine Bilanz zum Beitrag der Kölner Architekten zum Wiederaufbau, zeigt Werke Schneiders.<sup>23</sup>

In den 1980er Jahren gerieten Schneiders Kölner Bauwerke in den Fokus der lokalen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem baulichen Erbe der Nachkriegszeit in Köln und im Rheinland.<sup>24</sup> Dies geschah eng verknüpft mit einem denkmalpflegerischen Interesse.<sup>25</sup> Im Rahmen der Grundlagenforschung des Kölner Stadtkonservators wurden Einzelbauten seitdem in verschiedene Publikationen aufgenommen, doch in der gebotenen Kürze eher kurssorisch betrachtet.<sup>26</sup> Die erste weiterführende Analyse unternahm Tanja Schneider 1999 in ihrer Masterarbeit über das Kölner Funkhaus, in der sie bereits auf Einflüsse von Peter Behrens und Edmund Körner hinwies.<sup>27</sup> Das Funkhaus, das schon mit Blick auf den gewichtigen Bauherrn ohne Frage zu Schneiders bedeutendsten Beiträgen zählt, erfuhr generell in der Denkmalpflege<sup>28</sup>, aber auch in der Literatur zur Aufarbeitung der Rundfunkgeschichte des Westdeutschen Rundfunks, vielfach Beachtung.<sup>29</sup>

Im Gegensatz zu Köln blieb die Aufmerksamkeit der Denkmalpflege andernorts überschaubar. Joachim Petsch zählte das Essener Hauptbad in seinem Schnellinventar der denkmalwerten Essener Bauten der 1950er Jahre zwar zu den „bedeutendsten Beispielen des deutschen Bäderbaus der Nachkriegszeit“.<sup>30</sup> Jedoch ließ die Stadt Essen mehr als 20 Jahre

---

<sup>20</sup> 1993 und 1994 führte d. V. verschiedene Zeitzeugen-Interviews, u. a. mit den ehemaligen Büro-Mitarbeitern Jochen Heuser, Hans Petzold, Willy Oberle, Wolfgang Bley, Georg Gonsior, Georg Pollich und Ewald Löffler. Leider stand Mirl Kratzel nicht für ein Gespräch zur Verfügung. So konnte ihr sicherlich großer Anteil am Werk Schneiders nicht näher untersucht werden.

<sup>21</sup> BDA, *Planen und Bauen*, 1960

<sup>22</sup> Simon 1963, Objekt Nr. 97 (ganzseitiges Foto Kesselhaus Ford und weiter hinten – ebenfalls unter Nr. 97 – ein erläuternder Textabschnitt)

<sup>23</sup> BDA, *Bauten Kölner Architekten*, 1960

<sup>24</sup> Vgl. Honnef/Schmidt 1985

<sup>25</sup> Vgl. Hagspiel/Kier/Krings 1986, S. 84 ff. – Köln hatte hier als „Pionier“ in Sachen 50er Jahre ein 900 Positionen umfassendes Verzeichnis mit potenziellen Denkmalbauten erstellt.

<sup>26</sup> Etwa: Heinen/Pfeffer 1988, S. 44 oder Raschke 2001, S. 198

<sup>27</sup> vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 61

<sup>28</sup> Kier/Ernsting 1998

<sup>29</sup> Bernard, *Funkhausarchitektur*, 2006

<sup>30</sup> Petsch 1994, S. 101

verstreichen, sodass sich die Denkmalfrage infolge der nachteiligen Veränderungen sowie anderweitiger Planungen inzwischen erübrigt hat.<sup>31</sup> Zumindest das 1964-67 erbaute Krefelder Kombibad, eine Weiterentwicklung des Essener Vorbildes, bleibt der Nachwelt als Denkmal erhalten.<sup>32</sup>

Vita und Wirken Schneiders sind dazu in den Dissertationen über die Architekten Edmund Körner und Peter Neufert gestreift worden.<sup>33</sup> Eine indirekte Würdigung Schneiders erfolgte 2012 im Kontext der Wiederentdeckung des Kölner Fotografen Karl Hugo Schmölz (1917-1986) im Rahmen der Ausstellung „Wie sich Deutschland neu erfand“ im LVR-Landesmuseum Bonn.<sup>34</sup> Schneider legte auf künstlerisch hochwertige Fotos seiner Bauten sehr großen Wert. Wie schon Körner beauftragte auch er, vor allem in der frühen Nachkriegszeit, den angesehenen Architekturfotografen Karl Hugo Schmölz, der seit 1938 die traditionsreiche Fotowerkstätte seines Vaters Hugo (1879-1938) fortführte.

Vor dem Hintergrund der Abrissdebatte um das Essener Hauptbad hat d. V. versucht, einen ersten umfassenderen Überblick über Werdegang und Bauschaffen Schneiders zu geben.<sup>35</sup> 2017 folgte eine weitere Publikation über das Kölner Funkhaus als Beitrag einer „gesamtkünstlerischen“ Auffassung vom Bauen in der Nachfolge von Peter Behrens.<sup>36</sup> 2017 legte Matthias Oloew seine Dissertation über Schwimmbäder als Bauaufgabe der Daseinsvorsorge vor, in der Schneider erstmals eingehender als Architekt von Bäderbauten gewürdigt wird.<sup>37</sup> Eine zusammenfassende Darstellung von Schneiders Wirken und Werk steht bisher immer noch aus – diese Lücke soll mit dieser Arbeit geschlossen werden.

## 1.2 Vorgehensweise

Diese Arbeit gliedert sich in einen Textteil (Band I) mit den dazugehörigen Abbildungen jeweils am Abschluss eines Kapitels sowie in ein kommentiertes Werkverzeichnis (Band II). Dieses rund 160 Objekte umfassende Werkverzeichnis ermöglicht einen fundierten Überblick über das Gesamtwerk und gibt, wo es möglich ist, Hintergrundinformationen zu Baugeschichte sowie eine bauhistorische Zuordnung.

Die inhaltliche Gliederung des Textteils (Band I) beruht im Wesentlichen auf den Einschnitten durch die politische Geschichte Deutschlands, die in der Biografie Schneiders einen deutlich sichtbaren Wiederhall finden. Eine erste Werkphase bilden die Ausbildungs- und

---

<sup>31</sup> Vgl. Meys 2014

<sup>32</sup> Vgl. Köhren-Jansen 2009, S. 73-76

<sup>33</sup> Pankoke, 1996., S. 32 und Ghise-Beer 2000, S. 44 ff.

<sup>34</sup> Van der Grinten/Linden 2012 und 2014; Breuer 2012 zeigt auf dem Buchcover eine Nachtaufnahme des Kölner Funkhauses von Schmölz.

<sup>35</sup> Reuschenberg 2013 und 2014

<sup>36</sup> Reuschenberg 2017

<sup>37</sup> Matthias Oloew, Schwimmbäder als Bauaufgabe der Daseinsvorsorge, Diss. TU Berlin 2017 = Oloew 2019; Hess 1989 erwähnt Schneider nur kurz mit Blick auf die Vereinbarkeit von Funktion und Ästhetik beim Kombibad Krefeld (S. 17)

Lehrjahre während der 1920er Jahre. Die Zeit des Nationalsozialismus ist mit Blick auf die expandierenden Ford-Werke vor allem eine Phase der Arbeit für Edmund Körner, wobei Schneider dessen Werk 1940 fortführen wird. Gleichzeitig entstehen erste eigene Projekte. Die eigentliche Karriere Schneiders beginnt aber erst nach 1945, der Zeit des Wiederaufbaus und der jungen Demokratie – Schwerpunkt und Hauptteil dieser Arbeit. Diese Unterteilung bot sich an, um den langen Zeitraum von Schneiders Werk und Wirken übersichtlicher fassen und darstellen zu können. Es soll hiermit jedoch keine Aussage über eine zwangsläufig an politischen Zäsuren erfolgende Periodisierung des architektonischen Werks getroffen werden.<sup>38</sup>

Mit einer Fokussierung auf den Zeitraum zwischen 1948 bis 1960 weicht diese Arbeit vom allgemeinen Forschungsinteresse der Architekturgeschichtsschreibung ab, das sich inzwischen auf Architektur und Städtebau der 1960er, 70er und 80er Jahre konzentriert.<sup>39</sup> Doch ist das direkte Nachkriegsschaffen durchaus noch nicht umfassend erforscht.<sup>40</sup>

Im Textteil sollen durch die Analyse signifikanter Einzelbauten Erkenntnisse gewonnen werden über Prinzipien und Ausgestaltung einer Architektur, die die von Peter Behrens (und Edmund Körner) begründeten Traditionslinien bis in die Nachkriegszeit hinein verlängert. Der immer wieder von Schneider geäußerte Anspruch, eine Architektur schaffen zu wollen, die mehr sein will als nur „Grundriss-Akrobatik“, weist in diese Richtung.

Die Auswahl besonders signifikanter, vor 1945 entstandender Bauten ist allerdings problematisch: Aufgrund der dürftigen Quellenlage sind nur wenige Bauten Schneiders überliefert. Aus diesem Grund bestimmt für diese Werkphase die Überlieferungslage die Auswahl der besprochenen Bauten. Einen Grenzfall stellt dabei das Ford-Werk in Budapest dar, das durch Körners plötzlichen Tod von Schneider „im Geiste“ Körners weitergeführt wurde, wie es der einstige Duisburger Museumsdirektor und Körner-Freund August Hoff formulierte.<sup>41</sup> Da es sich um ein vollständig durchgeplantes und fertiggestelltes Œuvre handelte, das auf jeden Fall unter starker Beteiligung Schneiders entstanden ist und obendrein das umfassende Architekturverständnis von Körner/Schneider verdeutlichen kann, ist es hier dennoch bewusst aufgenommen worden.

Mit dem Blick auf die Prägung Schneiders durch die Leitbilder Peter Behrens und Edmund Körner wird der Fokus im einführenden Kapitel zunächst auf die Ausbildung bei Peter Behrens und erste Berufserfahrungen im Büro von Edmund Körner gelegt. In dieser Zeit bildete sich Schneiders Architekturverständnis heraus, das, so die These, Architektur im Sinne des Werkbundgedankens als Ganzheit auffasst. Damit steht sie gleichzeitig in der Tradition der Kunstgewerbebewegung, deren Träger ganz besonders Peter Behrens war. Es folgt

---

<sup>38</sup> Vgl. Sonne 2017, S. 15

<sup>39</sup> So etwa Eckardt/Meier/Scheurmann/Sonne 2017

<sup>40</sup> Vgl. Düwel/Mönninger 2011, S. 11

<sup>41</sup> Hoff, „Ford-Werk Budapest“, 1941, S. 377



ein Kapitel über das Schaffen unter veränderten Vorzeichen während der Zeit des Nationalsozialismus. Vor dem Hintergrund der Aufrüstung war eine langjährige Zusammenarbeit mit Edmund Körner für die Kölner Ford-Werke AG zentral. Hieraus sind erste eigene Aufträge Schneiders hervorgegangen. Erst nach 1945 begann Schneiders eigenständige Karriere als Architekt. Unmittelbar in den frühen Not- und Trümmerjahren entstand sein wichtigster Bau, das Funkhaus, dem aufgrund seiner Bedeutung im Werk ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Proportion und Harmonie sowie ein latenter Klassizismus bilden hier eine als würdig erachtete Form des Mediums Rundfunk als Säule der jungen Demokratie. Dieses Hauptbauwerk Schneiders mit seinen Rückbezügen bildet durch eine umfassende Analyse das Herzstück der vorliegenden Arbeit.

Es schließt sich ein Exkurs über das Möbeldesign an, das Schneider vor allem im Zusammenhang mit dem Funkhausbau entwickelte und mit dem er zur Neupositionierung des deutschen Möbels im Nachkriegsdeutschland beitragen konnte. Das letzte Kapitel nimmt das vor allem in den 1950er Jahren entstandene Werk der Hauptschaffensphase anhand ausgewählter, exemplarischer Bauten in den Fokus. Diese werden werkzentriert und umfassend analysiert: Nach einer Einführung in Bauaufgabe und Baugeschichte stehen die Umsetzung Schneiders und ihre Besonderheiten im Zentrum der Betrachtung. Gleichzeitig werden Schneiders Lösungen in den architekturgeschichtlichen Kontext gestellt. Die Objektauswahl bildet einen Querschnitt durch die wichtigsten Bauaufgaben des Büros, Aufgaben, die durch die immensen Zerstörungen notwendig und die unter der Prämisse der nach 1945 einsetzenden vehementen gesellschaftlichen Wandlungsprozesse erfüllt wurden.

Den Schluss bildet eine mehr überblickshafte Analyse der wichtigsten Bäderbauten der 1960er Jahre. Sie werden ausgehend vom Initialbau des Essener Hauptbades betrachtet, da sie dessen Qualität nicht mehr zu übertreffen vermochten. Außerdem sind sie fast alle, wie viele Projekte der Spätphase ab Mitte der 1960er Jahre, in Partnerschaft mit der österreichischen Architektin Mirl Kratzel entstanden, Schneiders begabter langjähriger Mitarbeiterin.

## 2 Zwischen Ruhrgebiet und weiter Welt: Grundlagen eines Architekten-Selbstverständnisses

### 2.1 Herkunft

Peter Friedrich Schneider wurde am 28. Mai 1901 als Friedrich Karl Jakob Schneider in Essen geboren.<sup>42</sup> Er war der älteste Sohn von Friedrich Schneider und seiner Frau Antonie Schneider, geborene Kranz.<sup>43</sup>

Der Vater Schneiders war Werkmeister bei W. Döllken & Cie. in Essen-Werden, einer 1887 gegründeten Holzhandlung mit Sägewerk. 1920 gründete er mit dem Kollegen Bruns die Holzverwertungsgesellschaft Bruns & Co., ebenfalls in Essen-Werden. Die Firma, zu der bald auch ein Hobelwerk gehörte, belieferte Bergmannssiedlungen mit Fenstern und Türen. Das expandierende Unternehmen wechselte 1935 ins benachbarte Mülheim/Ruhr. Vater Friedrich Schneider war zu 20 Prozent Mitinhaber und technischer Leiter.<sup>44</sup>

Schneider wuchs mit seinen beiden Geschwistern – 1903 wurde Bruder Karl, 1905 Schwester Antonie geboren – im bürgerlichen Essener Stadtteil Rüttenscheid in einfachen, protestantisch geprägten Verhältnissen auf. Rüttenscheid war erst 1905 mit 22.000 Einwohnern nach Essen eingemeindet worden.<sup>45</sup> Parallel zu Industrialisierung und dramatischem Bevölkerungswachstum im „langen 19. Jahrhundert“ bis zum ersten Weltkrieg wuchs auch Rüttenscheid rasch an und wurde im Gegensatz zum nördlichen, industriell geprägten Teil Essens vor allem Sitz städtischer Verwaltungen. 1910 hatte Rüttenscheid bereits eine fast doppelt so große Siedlungsdichte wie der Essener Stadtkern.<sup>46</sup>

Familie Schneider wohnte damals in einem Mehrfamilienhaus in der Witteringstraße, nicht weit von der Rüttenscheider Straße als Hauptschlagader des Stadtteils entfernt.<sup>47</sup> Nach der Volksschule besuchte der junge Schneider eine Oberrealschule, vermutlich die Krupp-Oberrealschule wie sein Freund Hanns Hartmann, der spätere Intendant des NWDR. Zu Beginn des ersten Weltkriegs beendete er 1915 die Pflichtschulzeit mit dem „Einjährigen“, der mittleren Reife, aufgrund seiner besonderen Leistungen im Fach Mathematik ein Jahr früher als

---

<sup>42</sup> Den Vornamen Peter führte Schneider erst seit etwa 1930 in Erinnerung an sein Vorbild Peter Behrens.

<sup>43</sup> Viel ist über die Herkunft der Familie leider nicht bekannt. Der Vater, geboren 1875, starb am 30.07.1942 in Essen, die Mutter wurde 1875 in Sterkelshausen (Hessen) geboren. (Dokument im ehemaligen Privatarchiv Schneiders). Die väterliche Familie soll ursprünglich aus Gumbinnen in Ostpreußen, die mütterliche Seite aus Hessen stammen (mündliche Mitteilung Marion Schneider, Dezember 1993).

<sup>44</sup> Mündliche Mitteilung von Joseph-Hans Bruns, Seniorchef von Bruns & Co., Dezember 2012. Um 1951 trennten sich die Bruns und Jakob Schneider als Nachfolger des Vaters, seitdem führt Bruns das Unternehmen allein weiter.

<sup>45</sup> Vgl. Prihoda 1998, S. 80

<sup>46</sup> Vgl. Weber 1966, S. 27

<sup>47</sup> Das Essener Adressbuch von 1925 gibt als Beruf des Vaters „Werkmeister“ an; 1937/38 – die Eltern wohnen nun am Süthers Garten 24 – war der Beruf mit „Werksleiter“ angegeben.

üblich.<sup>48</sup> Trotz dieser offensichtlichen mathematischen Begabung war der junge Schneider mehr den schönen Künsten zugetan. Da der konservative Vater mit dem vermeintlich brotlosen Beruf eines Malers nicht einverstanden war, einigte man sich auf eine Ausbildung zum Architekten.<sup>49</sup>

## 2.2 Erste Ausbildung und „Flucht“ nach Italien während der Ruhrbesetzung

Ab 1915 absolvierte Schneider unter kriegsbedingt sicherlich schwierigen Umständen eine dreijährige Maurerlehre in der Gussstahlfabrik Krupp.<sup>50</sup> Nach Kriegsende legte er 1918 die Gesellenprüfung ab und begann 1919 ein Studium an der, nach dem Untergang des Kaiserreichs nun staatlichen, Baugewerkschule in Essen.

Aufgabe der Schule war es seit deren Gründung 1908, auch Anwärtern aus weniger begüterten Kreisen „eine gute bautechnische Ausbildung“ zukommen zu lassen.<sup>51</sup> Der hiermit verknüpfte, durchaus hohe Anspruch manifestiert sich nicht zuletzt im repräsentativ-dominanten Gebäude der Baugewerkschule und seiner Lage. Die von Edmund Körner 1908-11 errichtete Schule lag exponiert im Zentrum des zeitgleich vom Essener Stadtplaner Robert Schmidt im reformerischen Geist als städtebauliche Einheit neu angelegten Moltkeviertels, ein gleichsam wie zu Lehrzwecken Vorbildliches Stadtviertel für den bauenden Nachwuchs. Die beiden Portalfiguren – Allegorien des Bauens – stammen von Joseph Enseling, der später an Schneiders prominentestem Nachkriegsbau, dem Kölner Funkhaus, mitwirken sollte.

Ausbildungsziel der Schule war der Baugewerkmeister oder Bauunternehmer für die mittlere technische Laufbahn.<sup>52</sup> Lag die durchschnittliche Schülerzahl an den rund 67 deutschen Baugewerkschulen 1913/14 bei 201 Schülern<sup>53</sup>, so kann Essen mit 485 Absolventen vor dem Ersten Weltkrieg durchaus zu den großen Einrichtungen gezählt werden.<sup>54</sup> Die seit 1908 vom Bauingenieur Alfred Schau geleitete Schule mit gutem Ruf profitierte von ihrer zentralen Lage im Ruhrgebiet, die eine enge Verbindung zum dortigen Baugeschehen und ergänzende Studienausflüge ermöglichte.<sup>55</sup> Besichtigt wurden vor allem technische Bauwerke wie Talsperren, Wasserwerke, Brückenbauwerke oder Schiffshebewerke. Parallel zur Entwicklung des Berufs des Baugewerkmeisters zum Bautechniker setzte auch an der Essener Schule

---

<sup>48</sup> Mündliche Mitteilung Marion Schneider, Dezember 1993. Der frühe Schulabschluss sei auf Drängen des patriotischen Vaters erfolgt, der seinen Sohn gerne als Offizier gesehen hätte.

<sup>49</sup> Dies ist ebenfalls durch Schneider Ehefrau Marion überliefert. Die besondere Neigung zur bildenden Kunst kennzeichnete Schneiders weiteren Lebensweg tatsächlich und äußerte sich nicht zuletzt in Kontakten und Freundschaften mit Künstlern wie Ernst Ludwig Kirchner oder Georg Meistermann.

<sup>50</sup> Zur Ausbildung bei Krupp haben sich keine Dokumente o. ä. erhalten (Schriftliche Mitteilung des Historischen Archivs Krupp, April 1994). Alle Daten zur Ausbildung folgen mangels anderer Quellen Schneiders Angaben auf dem Meldebogen zum Entnazifizierungsverfahren (LAV NRW R, NW 1049 Nr. 22540). Zur Bedeutung Krupps während des Ersten Weltkrieges siehe Wisotzky 2002, S. 369 f.

<sup>51</sup> Vgl. Festschrift Königl. Baugewerkschule Essen 1911, S.7

<sup>52</sup> Vgl. Watzlawik 1998, S. 79; Stachelhaus 2010, S. 10

<sup>53</sup> Vgl. vgl. Lecour 2009, S. 482

<sup>54</sup> Schülerzahlen nach: Königliche Baugewerkschule 1914

<sup>55</sup> Vgl. Kruschke 1958, S. 17

„eine stärkere Betonung naturwissenschaftliche(r) Erkenntnisse und ihrer Anwendung in der Bautechnik ein, u. a. in der Baustoffkunde und im Stahlbetonbau.“<sup>56</sup> Schneider, der die Baugewerkschule 1922 abschloss, erhielt demnach eine solide, praxis- und technikbetonte Ausbildung.

Ob Schneider darüber hinaus auch die Essener Handwerker- und Kunstgewerbeschule besuchte, was er anlässlich der späteren Studienaufnahme bei Peter Behrens in Wien offenbar angab, ist nicht nachweisbar.<sup>57</sup> Möglicherweise war er Gasthörer. Durch die räumliche Nähe zum Elternhaus und seine künstlerische Neigung wäre dies zumindest nicht unwahrscheinlich. Die von Alfred Fischer geleitete städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule befand sich nur einen Kilometer entfernt im nahen Rüttenscheider Rathaus.<sup>58</sup> Zudem lag dem Architekten Fischer als Leiter der Essener Handwerker – und Kunstgewerbeschule die Ausbildung seines Berufsstandes besonders am Herzen und die Abteilung „Innen- und Raumkunst“ stand Architekten, Innenarchitekten oder Bauhandwerkern offen.<sup>59</sup>

Schneiders Ausbildung sowie berufliche Anfänge fallen in eine Zeit der Unruhen und der Instabilität.<sup>60</sup> Anders als in der übrigen Republik, war der erste Weltkrieg im Ruhrgebiet 1922, dem Jahr seines Studienabschlusses, noch nicht beendet. Nach Kapp-Putsch und anschließendem Ruhrkampf kam es zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen. Außerdem hatte das Ruhrgebiet nach dem verlorenen Krieg laut Versailler Vertrag den Hauptanteil der Reparationsleistungen zu übernehmen. Unter dem Vorwand, dass Deutschland seinen Verpflichtungen von Holz- und Kohlelieferungen nicht nachkäme, marschierten im Januar 1923 drei Divisionen der französischen Armee in Essen ein. Proteste der Bevölkerung und passiver Widerstand führten zu Repressalien durch die Besatzer und verschärften den Belagerungszustand.<sup>61</sup>

Ob Schneider in dieser Zeit, die auch das Bauwesen lähmte, in verschiedenen Architekturbüros volontierte, muss offenbleiben.<sup>62</sup> Verbrieft ist, dass er nach der Ruhrbesetzung durch die Franzosen mit Studienfreund Wilhelm Korintenberg Essen 1923 quasi über Nacht verließ: Gleich Handwerksgesellen, die nach dem Abschluss ihrer Lehrzeit „auf die Walz“ gehen, schlugen sich die beiden zu Fuß nach Italien durch. Ihre fast einjährige Wanderung führte sie durch Österreich und die Schweiz bis nach Sizilien.<sup>63</sup> Während sie in der Schweiz wohl unter anderem einige Wochen im Büro des Züricher Architekten Oskar Walz (1883-1963)

---

<sup>56</sup> Ebd. S. 18

<sup>57</sup> Zur Ausbildung Schneiders findet sich in den Unterlagen der Wiener Akademie: „Mittelschule, Baugewerbeschule-Kunstgewerbeschule, Essen“, schriftliche Mitteilung Dr. Wilfried Posch, Akademie der bildenden Künste Wien, Januar 1994

<sup>58</sup> Vgl. Hendrich 2011, S. 77; das Rathaus, wo kurzzeitig auch die Baugewerkschule untergebracht war, befand sich an der Ecke Martinstraße/Rüttenscheider Straße

<sup>59</sup> Vgl. Breuer „Alfred Fischer“, 2012, S. 44; Hendrich 2011, S. 81 f.

<sup>60</sup> Vgl. hierzu in Bezug auf die Prägungen dieser Architektengeneration: Durth 1988, S. 65

<sup>61</sup> Zur Ruhrbesetzung siehe Wisotzky 2002, S. 384 ff.

<sup>62</sup> In einer handschriftlichen Vita im ehemaligen Privatarchiv schrieb Schneider, dass er nach der Baugewerkschule als Volontär in verschiedenen Architekturbüros arbeitete.

<sup>63</sup> Nach Gertraude Mayer, der Tochter Korintenbergs, dauerte die Reise vom 18.5.1923 bis zum 30.4.1924 (Mündliche Mitteilung, April 1994). Stationen seien u. a. Sizilien, Pompeji, Rom, Florenz und Venedig gewesen. Dies lässt sich durch Fotos aus dem ehemaligen Privatarchiv Schneiders belegen.

Praxiserfahrungen sammeln<sup>64</sup>, studierten sie in Italien – ganz im Geiste der klassischen Architekturausbildung – die Kulturschätze des Landes mit Zeichenstift, Skizzenblock und Fotoapparat.

Ein Studium an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich oder der Akademie der Bildenden Künste in München, auf das sich Schneider selbst später immer wieder beruft, ist nicht nachweisbar und allenfalls in Form eines Gasthörerstatus während der Wanderschaft denkbar.<sup>65</sup> Mit Oskar Walz, seit 1929 Ehrensensator an der Technischen Hochschule Stuttgart,<sup>66</sup> soll Schneider bis zu dessen Tod im Jahre 1963 in Verbindung gestanden haben.

### 2.3 Peter Behrens und seine Wiener Meisterschule

*„An die Stelle der Dekorations-Malerei und – Plastik kann wirkliche Malerei und Plastik treten, wenn die Architektur selbst ihr ureigenes Wesen, ihren von materialistischer Zweckbestimmung befreiten Geist erkennt, wenn die Baukunst die freie Kunst nicht sklavisch unterordnet, sondern das Fundament ist, auf dem die freie Entfaltung aller Künste zu voller Auswirkung gelangt.“*

Peter Behrens, 1920<sup>67</sup>

Abschluss und Höhepunkt der Lehrjahre Schneiders bildete 1925-26 ein zweisemestriges Studium bei Peter Behrens in dessen Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste

---

<sup>64</sup> Nach der Erzählung von Gertraude Mayer (siehe Anm. 63) kam der Kontakt zum „Reichsdeutschen“ Walz durch Verwandte Schneiders in Zürich zustande. Vier Wochen seien sie bei Walz, zwei Wochen bei anderen Architekten gewesen. Mit Korintenberg, der sich 1934 laut Essener Adressbuch als Architekt selbständig machte, aber weniger erfolgreich war, blieb Schneider auch später beruflich verbunden: So übernahm Korintenberg in den 1950er Jahren die Bauleitung beim Druck- und Verlagshaus der WAZ in Essen.

<sup>65</sup> Nach dem Eintrag zu Schneider bei Kliemann/Taylor 1956 („Who`s who in Germany“) besuchte dieser die ETH Zürich sowie die Akademien der bildenden Künste von München und Wien (S. 1038 f.). Ebenfalls aufgeführt wird hier eine Mitgliedschaft in der „German Fed. of Arts and Crafts“ (S. 1039). Spätere Ausgaben des „Who`s who“, etwa von 1964 oder 1972, folgen diesen Angaben. Ein Studium ist gemäß Schreiben der ETH Zürich vom 25.7.1994 und der Akademie der Bildenden Künste München vom 22.3.1994 nicht nachweisbar. Die vermutlich von Schneider selbst kolportierte „geschönte“ Vita wird in der Sekundärliteratur seit den 1980er Jahren stets wiederholt, zuletzt bei van der Grinten/Linden 2012.

<sup>66</sup> Vgl. Nachruf Oskar Walz in: Schweizerische Bauzeitung 81. Jg. 1963, Heft 10, S.155. Über einen architektonischen Einfluss Walz‘ kann nur spekuliert werden, da über ihn wenig bekannt ist. 1932-33 baute er die der Tradition verpflichtete Seidentrocknungsanstalt Zürich, vgl. Schweizerische Bauzeitung 107. Jg. 1936, Heft 11, S.116-118.

<sup>67</sup> Peter Behrens, Das Ethos und die Umlagerung der künstlerischen Probleme, in: *Der Leuchter: Weltanschauung und Lebensgestaltung. Jahrbuch der Schule der Weisheit*, hrsg. von Hermann Keyserling, Darmstadt 1920, zit. nach Frank/Lelonek 2015, S. 730

in Wien.<sup>68</sup> Bereits Ende 1921 hatte Behrens die Nachfolge von Otto Wagner an der Akademie der bildenden Künste Wien angetreten.<sup>69</sup>

Der damals 58-jährige Behrens war zu dem Zeitpunkt als „Heros der ersten Moderne“ (Bernd Nicolai) immer noch eine Autorität von großer Strahlkraft und zog Studierende aus ganz Europa, ja sogar aus den USA an. Als Maler und Architekturautodidakt wurde er um 1900 Vorreiter der Kunstgewerbereform, als Direktor der Kunstgewerbeschule Düsseldorf 1903 Reformier der Architekturausbildung unter Einbeziehung des Handwerks und der angewandten Kunst, und als einer der Initiatoren des Deutschen Werkbundes setzte er sich seit 1907 für die „Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk“ ein, wie es bei dessen Gründung lautete. Seit seinem ersten Geniestreich, dem 1901 erbauten eigenen Wohnhaus in der Darmstädter Künstlerkolonie, war Behrens ganz im Sinne der reformerischen Erneuerungsbewegungen vom Gedanken eines Gesamtkunstwerks durchdrungen, der damals nicht nur die bildenden, sondern auch die darstellenden Künste einbezog.<sup>70</sup> Mit dem Gesamtkunstwerk ist die „ästhetische Synthese“ der Einzelkünste unter dem Dach der Architektur gemeint.<sup>71</sup>

Mit dem Bau der AEG-Turbinenhalle verschaffte er sich 1908/09 als Industriearchitekt und Bahnbrecher der Moderne schließlich internationale Anerkennung. Dabei bildeten die tektonischen Ordnungsprinzipien der Klassik seine Schaffensgrundlage. Behrens' Vorstellung von einer zeitgemäßen Baukunst, die unter der Führung der Architektur Kunst und Technik vereinte, sollte nach 1918 die klassische Moderne entscheidend beeinflussen.<sup>72</sup> Dies zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass die führenden Architekten der ihm nachfolgenden Generation, Walter Gropius, Mies van der Rohe und Le Corbusier, einst zu seinen Mitarbeitern zählten und durch ihn maßgebliche Impulse erhielten.

Doch nach dem Ersten Weltkrieg und dem Zusammenbruch der alten Ordnung geriet Behrens in eine Schaffenskrise und galt den Protagonisten des um Einfluss ringenden Neuen Bauens als unzeitgemäß: Adolf Behne, führender Chronist dieser Strömungen, bezichtigte Behrens etwa der „Phantasielosigkeit“.<sup>73</sup> Bei den Bemühungen, sich künstlerisch neu zu (er)finden, realisierte Behrens gleichzeitig völlig unterschiedliche Bauten: Neben den sachlichen Gebäuden für die Oberhausener Gutehoffnungshütte (1921-25) errichtete er die

---

<sup>68</sup> Im Wintersemester 1925/26 und im Sommersemester 1926; das Wintersemester 1926/27 krankheitshalber nicht besucht; schriftliche Mitteilung Dr. Wilfried Posch, Akademie der bildenden Künste Wien, Januar 1994 (Schneider findet sich unter Nr. 767 der Schülerliste Meisterschule Peter Behrens)

<sup>69</sup> Zur Geschichte der Akademie bzw. der dortigen Architekturschulen siehe Wagner 1967; zu den Umständen der Berufung von Behrens siehe hier besonders S. 321 ff.; Behrens blieb dort bis 1936, als er als Nachfolger des verstorbenen Hans Poelzig als Leiter der Meisterklasse für Architektur an die Preußische Akademie der Künste nach Berlin wechselte.

<sup>70</sup> Pfeifer 1990, S. 15

<sup>71</sup> Vgl. Fornoff 2004, S. 20; zur grundsätzlichen Problematik des Begriffs siehe vor allem Szeemann 1983; im Kontext mit der „Kunst am Bau“ vgl. vor allem Dühr 1991, S. 33 ff.

<sup>72</sup> Vgl. Nicolai 2013, S. 274

<sup>73</sup> Adolf Behne, Der moderne Zweckbau, München 1926 (Reprint Berlin 1997), S. 30; zitiert nach Nicolai 2013, S. 270; zur damaligen Kritik an Behrens vgl. auch Frank 2015, S. 52 ff

expressive Bautengruppe der Farbwerke Hoechst (1921-24). Dominiert in Oberhausen eine streng-lineare Formensprache durch De Stijl-Einflüsse oder die eines Frank Lloyd Wright, so zeigt sich in Frankfurt eine expressionistische Architektur des Gesamtkünstlerischen in der Tradition der Bauhütten gotischer Dome: Behrens' auf Unverständnis stoßende, umstrittene „romantische“ Phase.<sup>74</sup>

Dabei gehörte auch Behrens 1924 zu den Gründern des Berliner Zehnerrings, in dem sich die wichtigsten Vertreter des Neuen Bauens zusammengeschlossen hatten. Jedoch unterschied sich Behrens' Konzept von Moderne und Sachlichkeit grundlegend von dem der Wortführer des Neuen Bauens: Für Behrens galt weiterhin das Primat des Künstlerischen und nicht das Dogma einer „tendenziell selbsttätigen entpersönlichten Formfindung“.<sup>75</sup> Nicht Funktion, Konstruktion oder Material setzten für Behrens den Rahmen seiner Arbeit, sondern künstlerische Kriterien, da für ihn der Architekt trotz Technik vor allem Künstler blieb: „Für ihn bleibt der Anspruch von Architektur als hoher Kunst unvermindert bestehen, basierend auf einem idealistischen, auf Goethe bezogenen ‚Totalitätsbegriff‘, der Kunstgattungen vereinen soll.“<sup>76</sup> Es greift daher sicherlich zu kurz, wenn Stanford Anderson Bauten wie das Landhaus „New Ways“, das Behrens 1923 bis 1926 zur Zeit von Schneiders Behrens-Studium im englischen Northampton erbaute oder das Terrassenhaus der Weißenhofsiedlung von 1927, lediglich als einen missverstandenen International Style bewertet.<sup>77</sup>

Schneider trat im Wintersemester des Jahres 1925 in die Behrens-Schule ein – und damit in einer Zeit, in der Behrens seine baukünstlerische Position unter den veränderten Bedingungen neu auslotete, dabei aber seinem Grundverständnis von Architektur als Kunst treu blieb. Die Ausbildung der Behrens-Schule an der Wiener Akademie der bildenden Künste dauerte drei Jahre und schloss mit einem der Zweiten Staatsprüfung an der Technischen Hochschule gleichwertigen Diplom ab. Die Aufnahmebedingungen unterschieden sich dabei völlig von denen der Technischen Hochschule. Zwar war für die Behrens-Schule die Erste Staatsprüfung einer TH eigentlich Bedingung, doch konnten auch andere Bewerber aufgenommen werden, wenn die notwendigen Arbeitsproben belegten, „daß der Betreffende vor allem bei technischem Können über künstlerische Begabung verfügt.“<sup>78</sup> Hierbei gab Behrens selbst den Ausschlag für die Aufnahme, wobei bei gleichen Voraussetzungen Persönlichkeit und Bildung die entscheidenden Kriterien bildeten.<sup>79</sup> So öffneten sich dem damals 24-jährigen Schneider die Türen zu einer künstlerisch-akademischen Architekturausbildung, zu der er

---

<sup>74</sup> Vgl. Buddensieg 1990, S. 73

<sup>75</sup> Frank 2015, S. 54

<sup>76</sup> Nicolai 2013, S. 274

<sup>77</sup> Anderson 2000, S. 237 und S. 259. Zu New Ways: „The house is a hopeless compromise between Behrens' recent handicraft ambitions and a felt need to move with his ascending younger colleagues.“ (S. 237)

<sup>78</sup> Popp 1929, S. 9

<sup>79</sup> Behrens 1930, S. 12

aufgrund seiner Bildungsvoraussetzungen keinen Zutritt erhalten hätte. Von 30 bis 40 Bewerbern für die Schule wurden lediglich zehn ausgewählt.<sup>80</sup>

An der Schule, deren Räumlichkeiten sich in der Karl-Schweighofer-Gasse 3 hinter den Hofstallungen, dem heutigen Museumsquartier, befanden, herrschte damals eine Atmosphäre von „kosmopolitischer Freizügigkeit und Lockerheit“, wie sich der österreichische Architekt und Behrens-Schüler Ernst A. Plischke rückblickend erinnert.<sup>81</sup> Der Unterricht erfolgte in Abgrenzung zur Technischen Hochschule „in freier Form“.<sup>82</sup> Frei war auch die Wahl der zu bearbeitenden Aufgaben. Einzige Vorgabe von Behrens bildete der Umstand, dass sich die Aufgabe auf eine reale Situation zu beziehen hatte. In der praktischen Entwurfsarbeit wurde der Bau aus dem Grundriss heraus modelliert, habe doch so der Schüler „rasch und augenscheinlich die Gesetze von Rhythmus, Harmonie und Symmetrie vor sich“<sup>83</sup>, kurz: Behrens' zentrale Gestaltungskriterien. Doch weder sollte sich nach dieser Auffassung der Grundriss nach der Fassade gestalten, noch bedeutete ein guter Grundriss zwangsläufig einen guten Bau. Der Schüler „erkennt, dass nur aus den gegenseitigen Beziehungen von Grundriss und Aufriss, aus Notwendigkeit und schöpferischem Empfinden für Raum und Körper ein guter Bau entstehen kann.“<sup>84</sup> Schneider wird später die Überbewertung des Grundrisses als Ursache eines entmenslichten Funktionalismus kritisieren und sich im Gegensatz dazu als schöpferischer Baumeister positionieren.<sup>85</sup>

Behrens besuchte seine Schule etwa vier oder fünf Mal im Jahr für eine Woche, ansonsten lernten die Studenten voneinander unter dem Vorsitz seines Assistenten und späteren Büropartners Alexander Popp.<sup>86</sup> Schon aus einer Notwendigkeit heraus – Behrens führte wegen mangelnder Aufträge in Wien zur Existenzsicherung sein Berliner Büro weiter – wurde das eigenverantwortliche Lernen zum Prinzip erhoben. Gleichzeitig bedeutete Behrens' Methode Fortschrittlichkeit, denn es galt, die eigenen Fähigkeiten zu entwickeln statt einfach einem „Meister“ zu folgen. Sein amerikanischer Schüler William Muschenheim formulierte noch Jahre später voller Anerkennung: „Das wesentliche Charakteristikum seiner Lehrmethode war, dass er – nach seiner Erkenntnis der besonderen, individuellen, kreativen Fähigkeiten eines Studenten – darauf bestand, dass der Student lernen musste, seine eigenen Fähigkeiten zu entwickeln und sich ihrer Beziehung zu der neuen Epoche bewusst zu werden, statt irgendwelchen vorbestimmten Regeln zu folgen“.<sup>87</sup>

---

<sup>80</sup> Popp 1929, S. 10

<sup>81</sup> Plischke 1989, S. 55

<sup>82</sup> „Es gibt an der Meisterschule keine Vorlesungen, die vom Hörer verlangen dass ihm ausgerechnet von 8 bis 10 in Bauentwerfen und etwa 10 bis 12 in Formlehre etwas einfällt, sondern in völlig freier Form, in der Art eines Seminars vollzieht sich der Unterricht.“ (Popp 1929, S. 9)

<sup>83</sup> Popp 1929, S. 10

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Schneider, „Zur Krise der Architektur“, 1953, S. 89

<sup>86</sup> Vgl. Vogelgesang 1930, S. 719; vgl. hierzu auch Windsor 1985, 160

<sup>87</sup> Zit. nach Windsor 1985, S. 160



Die künstlerische Selbstständigkeit und Unabhängigkeit seiner Schüler hatte Behrens bereits 1903-07 als Reformator der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule am Herzen gelegen. Ebenso grundlegend war ihm damals und offensichtlich auch in Wien die „Erziehung des Schülers zum guten Geschmack und zum Gefühl für das Organische im Aufbau und der Anordnung, durch Anleitung der Schüler in der zeichnerischen und plastischen Darstellung, durch engen Anschluss an das Handwerk und Eindringen in das Wesen der Konstruktion und die Beschaffenheit des Materials“.<sup>88</sup>

Schneider blieb nur ein Jahr in Wien. Ob hierbei auch seine wirtschaftliche Situation eine Rolle spielte, wird ungeklärt bleiben müssen.<sup>89</sup> Doch auch wenn er das Studium bei Behrens nicht zu Ende führte, erachtete er diese Zeit in Wien als so bedeutsam, dass er Behrens zum Leitbild erhob: Zum Zeichen der Verehrung führte Schneider vermutlich bereits seit Ende der 1920er Jahre den Vornamen Peter und stilisierte sich somit – freilich nicht ohne eine gehörige Portion Eitelkeit – zum Künstler-Architekten.<sup>90</sup>

### 2.3.1 Die Ausstellung der Behrens-Schule in Essen

*„Wir sind stolz darauf, dass der rheinisch-westfälische Industriebezirk eine Reihe von Werken aufweist, die von seiner Meisterhand entworfen sind, und in ihrer Grundformel, in der organischen Verbindung von Zweck und Form zu edler Synthese, sehen wir zugleich das allgemeine Prinzip modernen architektonischen Schaffens.“*

Franz Bracht, Oberbürgermeister  
der Stadt Essen, 1926<sup>91</sup>

Einen ersten, mit Peter Behrens verknüpften, Erfolg konnte Schneider nach seiner Rückkehr aus Wien verzeichnen: Als eine von 76 Schülerarbeiten wurde ein Kirchen-Projekt Schneiders im Rahmen einer Ausstellung der Werke von Behrens und seiner Wiener Meisterschule

---

<sup>88</sup> Programm der Kunstgewerbeschule Düsseldorf für das Wintersemester 1903-1904, S. 1.; zit. nach Moeller 2010, S. 33.

<sup>89</sup> Popp berichtet von Schülern, welche die Schule nur halbtags besuchen konnten, da sie sich das Studium durch eine Erwerbstätigkeit finanzieren mussten. (Popp 1929, S.10) Dazu kam die Unsicherheit der Auftragslage für Behrens und seine Schüler in Österreich. (vgl. Griepentrog 1986, S. 83-85).

<sup>90</sup> Eine Zeichnung aus der Behrens-Zeit, ein Siedlungsprojekt, soll später im Büro Schneider gegangen haben. (Mündliche Mitteilung Gregor Gonsior, Januar 1994. Der Eiermann-Schüler Gonsior war 1955-59 im Büro Schneider tätig).

<sup>91</sup> Ausstellungskatalog Meisterschule 1926 („Zum Geleit“); Franz Bracht war 1924 bis 1932 Oberbürgermeister der Stadt Essen.

im November 1926 im Essener Börsenbau gezeigt (Abb. 2.1).<sup>92</sup> Mit den Ausstellungen knüpfte Behrens an die von Otto Wagner eingeführten Schulausstellungen an, um eine größere Öffentlichkeit für seine Tätigkeit und die Arbeiten seiner Schüler zu erreichen.<sup>93</sup>

1926 war es dem Essener Oberbürgermeister Franz Bracht gelungen, diese prestigefördernde Leistungsschau der Behrens-Schule in die Ruhrmetropole zu holen. Behrens hatte seinen Ruf als Industriearchitekt durch das 1925 fertiggestellte Hauptlagerhaus der Gutehoffnungshütte in Oberhausen im Industrieviertel wirkungsvoll untermauern können. Im Ringen um die Vormachtstellung unter den Ruhrgebietsstädten war Brachts Schachzug durchaus klug, machte die Schau doch die enge Verbindung Essens mit Behrens deutlich, dem „Führer auf dem Gebiet des Industriebaus“ (Bracht)<sup>94</sup>. Diese Verbindung wurde noch dadurch gestärkt, dass der Essener Publizist Paul Joseph Cremers seit 1925 eine zweite große Behrens Monographie in der Nachfolge von Fritz Hoerber vorbereitete. Sie erschien 1928 anlässlich von Behrens` 60. Geburtstag im Essener Baedeker Verlag.<sup>95</sup>

Die Ausstellung wurde am 29. November 1926 mit viel Prominenz auch aus der Architektenschaft eröffnet.<sup>96</sup> Das Presseecho war nicht nur auf lokaler Ebene beachtlich, auch die Fachpresse fand für die Ausstellung von Behrens mit seinen Meisterschülern fast einhellig überschwängliches Lob.<sup>97</sup> Wenn auch der von Schneider gezeigte Entwurf einer „Kirche für Essen“ nicht überliefert ist, erlaubt doch der erläuternde Beschreibungstext im Katalog den Rückschluss, dass die Planung Schneiders von der von den Kirchenoberen immer noch favorisierten Nachahmung historischer Baustile absah und damit im Einklang mit der Kirchenerneuerungsbewegung stand.<sup>98</sup> Diese nach dem Ersten Weltkrieg erstarkende Bewegung lehnte die für die Kirche immer noch verbindliche Neugotik für Kirchenbauten kategorisch ab.

---

<sup>92</sup> Vgl. Ausstellungskatalog Meisterschule 1926 (ohne Abb.): Nr. 26 a. Die Ausstellung zeigte auch 30 Arbeiten von Behrens und dauerte vom 29.11.1926 bis zum 2.1.1927. Aufgrund des großen Erfolges wurde sie bis zum 9.1.1927 verlängert.

<sup>93</sup> Vgl. Griepentrog 1986, S. 84; zu den Ausstellungen von Behrens Meisterschule siehe auch: Popp 1929, S. 10, Posch 2010, S. 163 und Frank 2015, S. 51 f.; Jahrgangsausstellungen waren demnach auch in Berlin und Hamburg (1928) zu sehen. In abgewandelter Form startete eine vom Behrens-Schüler William Muschenheim organisierte Jahrgangsausstellung 1930 vom New Yorker Brooklyn Museum auch durch die USA. 1930 wurde zudem ein zweisprachiger Katalog herausgegeben (Grimme 1930). Doch erscheint unklar, ob Grimme 1930 im Kontext der USA-Ausstellung entstanden ist, denn dort gab es einen eigenen Katalog auf Englisch (Frank 2015, S. 73 = Anm. 20 sowie Frank/Lelonek 2015, S. 982)

<sup>94</sup> Ausstellungskatalog Meisterschule 1926 („Zum Geleit“)

<sup>95</sup> Cremers 1928; Hartmut Frank (2015, S. 52) sieht in Cremers Behrens-Publikation allerdings keine Gleichwertigkeit zu Fritz Hoebers exzellenter Werkanalyse von 1913 (Hoerber 1913). Interessant ist Cremers aber insofern, als er zahlreiche Behrens-Entwürfe und -Projekte für das rheinisch-westfälische Industrieviertel zeigt.

<sup>96</sup> Laut *Essener Anzeiger* (N.N., „Peter Behrens“, 1926) waren zur Eröffnung neben Peter Behrens und Edmund Körner auch die Architekten Emil Fahrenkamp, Alfred Fischer, Georg Metzendorf und Robert Schmohl (Leiter des Kruppschen Baubüros) anwesend.

<sup>97</sup> So die Kölner *Baumarte*, die in der Ausstellung trotz Gesolei „die großartigste, interessanteste und bedeutendste Ausstellung für Westdeutschland in diesem Jahre“ sah (N.N. 1926, S. 849). Kritik, insbesondere an den Schülerarbeiten, hagelte es in der *Essener Volkszeitung*, vgl. N.N., 1927.

<sup>98</sup> Der Katalogtext zu Schneiders Projekt lautete: „Die Zeit der Nachahmung vergangener Baustile ist auch für den Kultbau vorüber und die Kirche wird sich der Bedeutung des neuen Kunstschaffens immer mehr bewusst.“ Ausstellungskatalog Meisterschule 1926, ohne Seitenangabe; die Bischöfe sprachen sich noch in den 1920er und 30er Jahren gegen expressionistische und funktionalistische Tendenzen in der Architektur aus: vgl. Pankoke, 1996, S. 152

Cremers, der mehrfach in der lokalen Presse über die Ausstellung berichtete, erwähnte Schneiders Arbeit lobend, wenngleich er den Behrens-Einfluss konstatierte.<sup>99</sup>

In der Tat setzte sich auch Behrens in den 1920er Jahren stark mit kirchlichen Bauaufgaben auseinander. Ein frühes Schlüsselwerk ist die Dombauhütte auf der Deutschen Gewerbeschau München von 1922, eine als Gesamtkunstwerk idealisierte mittelalterliche Bauhütte (Abb. 2.2). Hier ging es Behrens vor allem um den sakralen Raum als Gegenbild zum Materialismus, später auch zum Neuen Bauen.<sup>100</sup> So schreibt er noch 1929 an August Hoff, den Duisburger Museumsdirektor und Förderer der niederrheinischen Kunstszene, dass er „im Kultbau der Kirche ein Gegengewicht für unsere moderne Zeit gegen den Materialismus, die allzu große neue Sachlichkeit der neuen Zeit“ erkenne.<sup>101</sup> Kurz vor der Essener Ausstellung konnte Behrens 1924-25 das Kolleggebäude St. Peter in Salzburg bauen, dessen sakrale Ausstattungsgegenstände 1926 in der „Ausstellung für Christliche Kunst“ in Wien gezeigt wurden.<sup>102</sup> Parallel plante Behrens auch in Essen: Für den kunstfördernden, mit ihm befreundeten ehemaligen Neusser Pfarrer Josef Geller (1877-1958) entwarf er im April 1924 gemeinsam mit Hans Döllgast den – allerdings nicht realisierten – Neubau der Pfarrkirche St. Lambertus in Essen-Rellinghausen mit Kreuzgang und Vereinshaus.<sup>103</sup> Beide sakralen Entwürfe wurden im Rahmen der Ausstellung von Arbeiten Behrens' und seiner Meisterschüler gezeigt.

Der Gesamtkunstwerkgedanke und das, über den „Materialismus“ Hinausgehende der Bauaufgabe Kirche mögen auch den ebenso gläubigen wie kunstbegeisterten Schneider in den Bann gezogen haben. Wenn es ihm auch später nicht gelungen ist, auf dem Gebiet des Kirchenbaus tätig zu werden, so hatte dieses Aufgabenfeld für ihn, der in den 1960er Jahren zum Katholizismus konvertierte, stets eine große Anziehungskraft. Davon zeugen Freundschaften mit Klerikern ebenso wie einige Papier gebliebene Planungen für Sakralbauten (WV 120 und WV 133). Da sich Behrens' Meisterschüler nach dessen Vorgabe mit realen Aufgaben auseinandersetzen hatten, ist Schneiders Kirchenprojekt sicherlich nicht zufällig entstanden. Nicht nur Behrens, auch der Essener Architekt Edmund Körner, in dessen Büro Schneider spätestens im Sommer 1926 eintrat, hat sich intensiv mit dem Kirchenbau auseinandergesetzt. Als Meisterschüler des Neugotikers Johannes Otzen an der Berliner Akademie der Künste war er der sakralen Kunst und Architektur sehr zugetan.<sup>104</sup> Der Erbauer der Essener Synagoge – seit 1915 Mitglied der Künstlervereinigung „Ars Sacra“ – widmete sich in den 1920er Jahren wie Behrens intensiv der Bauaufgabe Kirche. Dadurch erscheint eine

---

<sup>99</sup> „Im Kirchenbau zeigt Schneider eine sympathische, wenn auch von Behrens beeinflusste Arbeit.“ (Cremers 1926)

<sup>100</sup> Vgl. Nicolai 2013, S. 275

<sup>101</sup> Behrens zitiert nach Pfeifer 1990, S. 21

<sup>102</sup> Vgl. Griepentrog 1986, S. 85

<sup>103</sup> Vgl. Buddensieg 1990, S. 72f.; Cremers 1928, S. 99-102, zeigt Modell, Ansichten und – in einem anderen, expressiveren Duktus – zwei Perspektiven, vermutlich von Döllgast (vgl. hierzu Buddensieg 1990). Wohnhäuser mit Jugendheim der Pfarrgemeinde wurden 1927 auch realisiert (Abb. bei Cremers 1928, S. 124).

<sup>104</sup> Vgl. Pankoke 1996, S. 23 ff.

bereits vor dem Besuch der Wiener Meisterschule begonnene Tätigkeit Schneiders bei Körner durchaus wahrscheinlich.

### 2.3.2 Eine christozentrische Industriestadtkirche für das Ruhrgebiet

Im Nachlass Schneiders hat sich der „Entwurf einer christozentrischen Industriestadtkirche für das Ruhrgebiet“ erhalten (Abb. 2.3).<sup>105</sup> Es muss offenbleiben, ob es sich um den im Rahmen der Behrens-Ausstellung gezeigten Entwurf handelt. Projektname und stilistische Merkmale legen jedoch nahe, dass der Entwurf aus derselben Zeit stammt. Da außerdem kein Hinweis auf ein konkretes Projekt erfolgt, könnte es sich tatsächlich um den Entwurf der Ausstellung handeln. Doch verwundert es, dass sich der prägnante Begriff „christozentrisch“ nicht im Katalog wiederfindet. Allerdings zeigen sich in Schneiders Entwurf einige Parallelen zu Behrens Entwurfsfassung für St. Lambertus in Essen-Rellinghausen, die während der Ausstellung der Meisterschule gezeigt wurde und die Paul Joseph Cremers in seiner Behrens-Publikation von 1928 veröffentlichte (Abb. 2.4).<sup>106</sup> So erinnern die Staffelung der Baukörper, die verbindenden Rundbögen oder der schlanke Kirchturm mit dem kreuzbekrönten flachen Pyramidendach stark an Behrens' Essener Kirchenentwurf.

Der Bau von Kirchen wurde nach dem Ersten Weltkrieg mit seinen gesellschaftlichen Umwälzungen besonders virulent. Vor allem in der dicht besiedelten Region an Rhein und Ruhr wurde der Kirchenbau zur wichtigen Bauaufgabe – nirgends entstanden es so viele baukünstlerisch hochwertige Gotteshäuser wie hier.<sup>107</sup> Durch seine Bezeichnung lässt sich der Entwurf im Umfeld der katholischen „Liturgischen Bewegung“ verorten, die nach 1918 in beiden Konfessionen, besonders stark aber im Katholizismus an Bedeutung gewann. Die christozentrische Idee geht auf Johannes van Acken (1879-1937) zurück. Neben dem Breslauer Religionsphilosophen Romano Guardini war van Acken wichtigster Wortführer der katholischen Reformbewegung. Van Acken war Rektor in einem Gladbecker Krankenhaus, sah sich als „Industrieseelsorger“. Entsprechend fasste er die Kirche als Industriekirche für Arbeitersiedlungen auf.<sup>108</sup> Van Ackens aufsehenerregende programmatische Schrift „Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk“ von 1922 – illustriert durch einen „Entwurf für eine christozentrische Industriestadtkirche zu Gladbeck i. W.“ des Kölner Architekten Carl Moritz – lieferte Pfarrern, Architekten und Künstlern praktische Vorschläge zur Umsetzung der Reformideen. Sein Entwurf formulierte die Idee eines auf der Liturgie beruhenden Gesamtkunstwerks, zu dem auch die Musik zählte.<sup>109</sup> Hauptrolle kam der Baukunst als Führerin der Künste zu, wobei die zentrale Forderung lautete: „Der Altar

---

<sup>105</sup> HASTK, Bestand 1360, A 20 (Pläne)

<sup>106</sup> Cremers 1928, S. 99-102

<sup>107</sup> Hoffmann 2014, S. 20

<sup>108</sup> Vgl. Posch 2010, S. 166

<sup>109</sup> Vgl. Wegener 1989, S. 99

als der ‚mystische Christus‘ soll der Ausgangspunkt und gestaltende Mittelpunkt des Kirchenbaus und der Kirchengestaltung sein.<sup>110</sup> Der Raum solle sich als Einheitsraum von der Altarstelle aus entwickeln – ein Zentral-, aber auch ein Langhaus- oder kreuzförmiger Bau waren denkbar. Der Altar sollte in die Vierung und so näher an die Gemeinde angerückt werden. Am Außenbau war die Altarstelle kenntlich zu machen, etwa durch einen Turm. Schneiders Kirchenentwurf folgt den Formen einer klassischen Basilika. Auffälligste Gestaltungsmerkmale sind die hohen schmalen Rundbogenfenster und ein seitlich angegliederter Campanile, der dem betonten, nordöstlichen Altarraum als Kontrapunkt entgegengesetzt ist. Zur Baugruppe gehört ein Schwesternhaus an der Altarseite mit eigenem Zugang zum Kirchenraum sowie ein Pfarr- und ein Küsterhaus. Letztere sind architektonisch durch Rundbogengänge mit dem Kirchenbau verbunden. Romanische Bogenelemente setzten sich in der Zwischenkriegszeit in Abgrenzung zum Historismus durch, ebenso wie klare Gliederungen.<sup>111</sup> Durch diese Bogengänge sind die Gebäude dem Kirchenbau winkelförmig angegliedert, sodass in der grundrisslichen Anordnung der Eindruck von ausgreifenden Windmühlflügeln entsteht (Abb. 2.5). Der engen baulichen Anbindung der Schwestern zur Kirche steht die lockere Zuordnung der „männlichen“ Funktionsbauten von Pfarrer und Küster gegenüber. Alle Gebäude sind mit flach geneigten Pyramidendächern und Backsteinfassaden versehen. Die Horizontale betonende Kragdächer akzentuieren die Zugänge, die Symmetrie der Basilika wird durch das Seitwärtsstellen des Turmes sowie durch die asymmetrische Anordnung und Staffelung der Baugruppe aufgehoben. Die Formensprache steht im Kontext einer vom Neuen Bauen oder von De Stijl beeinflussten Sachlichkeit. Als typisch für das rheinisch-westfälische Industriegebiet kann außerdem die Tatsache angesehen werden, dass hier der ursprünglich als minderwertig erachtete Ziegel – er war üblicherweise dem Arbeiterwohnbau und Fabriken vorbehalten – nun auch im Sakralbau zum Einsatz kam. Folgt man Wilhelm Busch, so kennzeichneten die Impulse aus dem Industriebau gerade in diesem Ballungsraum die gesamte profane und sakrale Bautätigkeit.<sup>112</sup>

Entsprechend zu van Acken Forderungen zeigt der Bau ein längsrechteckiges Kirchenschiff mit angedeutetem Querschiff und eine Teilung des Langhauses in drei Schiffe. Charakteristischerweise sind es aber nur sehr schmale Seitenschiffe, und da der Chorraum baulich nicht vom Kirchenschiff getrennt wurde, scheint er an den Typus der Einraumkirche anzuknüpfen, der damals in Abwandlung der historischen Basilika oder Hallenkirche aufkam. Da die christozentrische Idee die Gemeinschaft der Gläubigen betonte, folgte in der architektonischen Umsetzung ein möglichst nicht unterteilter Raum als Ausdruck der Einheit.<sup>113</sup> Herausragendes Beispiel: die Fronleichnamskirche von Rudolf Schwarz, 1928-30 mit Hans Schwippert erbaut (Abb. 2.6).

---

<sup>110</sup> Johannes van Acken, *Christozentrische Kirchenkunst: ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, 2. Auflage Gladbeck 1923, S III, zitiert nach Wegener 1989, S. 99

<sup>111</sup> Vgl. Kastner 2013, S. 20

<sup>112</sup> Vgl. Busch 1993, S. 86

<sup>113</sup> Vgl. Kahle 1985, S 14

Der Altar als liturgisches Zentrum wird entsprechend van Ackens Forderungen auch in Schneiders Entwurf betont: Eine vierungsturmartige Erhöhung des Baukörpers zeigt das „Heiligste“ auch im Außenbau. Rundbogenfenster lassen Licht von oben einfallen, ganz im Sinne der gewünschten, sich zum Altar hin steigenden Lichtführung. Unterstützt wird diese Wirkung auch durch die klare Achsenführung auf den Altar, den „geistigen und optischen Mittelpunkt“.<sup>114</sup> Verkörpert wird dieser geistige Mittelpunkt durch eine groß dimensionierte Christusfigur am Kreuz vor einem monumentalen Triforium-Fenster. Tatsächlich befindet sich der Altar sogar annähernd im Zentrum der Gesamtkomposition. Die betont sachliche Gestaltung von Schneiders Kirchenbau folgt ebenfalls den Ideen van Ackens, der eine Nachahmung historischer Stile ausschloss, indem er etwa Einfachheit, Konstruktionsrichtigkeit oder Zweckmäßigkeit forderte und durchaus Eisenbeton oder Rabitz im Kirchenbau empfahl.<sup>115</sup> Bei Raumausstattung und Kunstgewerbe waren van Ackens Arbeiten des Deutschen Werkbundes vorbildlich, seine Idee des Gesamtkunstwerks ist letztlich vom Expressionismus inspiriert, wenn er auch einen „gemäßigten Expressionismus“ empfahl. Er selbst stand schon durch die Wortwahl erkennbar deutlich unter dem Einfluss des Expressionismus.<sup>116</sup> Es ist nachvollziehbar, dass Schneider diese Bauaufgabe schon unter dem Aspekt des Gesamtkunstwerks anzog.

Auch Körner hatte sich mit der christozentrischen Idee im Kirchenbau auseinandergesetzt: Seine katholische Kirche „Heilige Schutzengel“ in Essen-Frillendorf ist ab 1922 in diesem Geiste entstanden (Abb. 2.7).<sup>117</sup> Körner entwickelte seine Kirche als Zentralbau auf ellipsenförmigem Grundriss und – ganz im Geist der frühen Nachkriegszeit – in lebhafter expressionistischer Formensprache mit einer gotisch inspirierten, fast mystischen Raumwirkung. Nach diesem Bau bemühte sich Körner weiter um Aufträge im Kirchenbau und nahm an verschiedenen Wettbewerben teil: 1927 gleich an dem zu St. Peter in Essen<sup>118</sup>, St. Franziskus in Düsseldorf sowie zur Frauenfriedenskirche in Frankfurt und 1927-28 für ein katholisches Fortbildungsinstitut für Gesundheitsfürsorge in Köln-Lindenthal (mit Kirche.) Durch den Campanile und seine Angliederung an den Baukörper mittels Rundbögen entspricht Schneiders Beitrag am ehesten Körners Wettbewerbsentwurf für St. Peter in Essen (Abb. 2.8).<sup>119</sup> Die Rundbögen tauchen – allerdings in Parabolform – zudem auch bei Körners Wettbewerbsentwurf für das katholische Fortbildungsinstitut für Gesundheitsfürsorge in Köln-Lindenthal von 1927-28 auf. Möglich ist daher durchaus, dass dieser frühe Beitrag Schneiders schon im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit für Edmund Körner fiel. Doch die Ähnlichkeit des Entwurfs, wenn auch nicht des Grundrisses, so doch der

---

<sup>114</sup> So August Hoff in seiner Beschreibung der Frillendorfer Kirche Körners, vgl. Hoff 1928, S.789

<sup>115</sup> Vgl. Wegener 1989, S. 100

<sup>116</sup> Vgl. ebd. S. 101

<sup>117</sup> Körner entwarf außer der Kirche Pastorat, Küsterwohnhaus mit Gemeindesaal, Schwesternhaus mit Kinderschule sowie Kaplanei – ausgeführt allerdings nur Pastorat und Kirche, der Bau zog sich wegen Geldmangels der Gemeinde bis 1928 hin, vgl. Pankoke 1996, S. 89 und Abb. 92-94

<sup>118</sup> Vgl. Pankoke 1996, S. 24 f. und S. 154 f.

<sup>119</sup> Abb. 132 bei Pankoke 1996, o. S.

Ansichten, mit denjenigen für St. Lambertus in Rellinghausen zeigen eine noch größere Beeinflussung durch Behrens. Die große Faszination, die der Sakralbaus auf Schneider ausübte, scheint aus dieser Zeit zu rühren. Eine Zeit, in der er durch eine Beschäftigung mit dieser Bauaufgabe an seine Vorbilder Behrens und Körner anzuschließen suchte.

## 2.4 Im Büro von Edmund Körner

*„Baukunst ist Zweckkunst, aber Demagogie treibt, wer in ihr nur ‚praktische‘ Erfüllung von Raumbedürfnissen sieht, es gibt keinen Unterschied zwischen künstlerischem und praktischem Bauen. Baukunst wird erst wirkliche, erhebende und befreiende Kunst, wenn sie vom Zweck gelöst erscheint, dieser als selbstverständlich zurücktritt.“*

Edmund Körner, 1917<sup>120</sup>

Nachweislich arbeitet Schneider seit seiner Rückkehr aus Wien im Sommer 1926 im Büro von Edmund Körner.<sup>121</sup>

Spätestens 1925 muss Körner von Schneider Notiz genommen haben. Er war Fachpreisrichter beim Ideenwettbewerb zur Bebauung des städtischen Grundstücks „Königlicher Hof“ mit einem Hotel- und Bürogebäude in Moers, bei dem Schneider erstmals in Erscheinung trat: Unter den 116 Einsendungen erzielte er zusammen mit Wilhelm Korintenberg einen Ankauf.<sup>122</sup> Möglicherweise war es daher sogar Körner, der dem jungen Schneider die Tür zur Wiener Meisterschule von Peter Behrens geöffnet hat. Die beiden Architekten kannten sich persönlich und sicherlich nicht erst seit der Essener Bauausstellung „Deutsches Bauwesen“, an der sich Behrens im Sommer 1925 als Ehrengast beteiligt hatte und bei der ein Gruppenfoto mit den führenden Essener Architekten entstand (Abb. 2.9).<sup>123</sup> Gemeinsam mit Georg Metzendorf, Peter Jacob Schneider, Alfred Fischer und Ernst Bode trug Körner – vor allem während der Zeit der Weimarer Republik – entscheidend zur baulichen Entwicklung der sich rasant von einer Provinzstadt zur Industriemetropole entwickelnden Stadt bei.<sup>124</sup> Essen hatte weder eine lange Architekturtradition noch ein gewachsenes Bürgertum. Doch konnte der damalige Bauboom, der von Körner und weiteren, meist aus dem süddeutschen Raum

---

<sup>120</sup> Edmund Körner, „Zeitgedanken über Individualismus und Organisation in der Baukunst“, in: *Festschrift zum 25-jährigen Regierungsjubiläum Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein*, Leipzig 1917, S.155-171, hier S.162, zit. nach Pankoke 1996, S. 149

<sup>121</sup> Mündliche Mitteilung Barbara Pankoke, Dezember 1993. Über Schneider schreibt sie aber fälschlicherweise, dass dieser seit 1925 Körners Bürovorsteher gewesen sei und belegt dies durch Eintrag im Essener Adressbuch von 1925 (Pankoke 1996, S. 32, Anm. 114). Im Adressbuch des Jahres 1925 findet sich tatsächlich ein Eintrag eines Bürovorstehers Peter Schneider mit Wohnsitz in der Krefelder Strasse 23, bei dem es sich aber nicht um Schneider handelt. Lediglich Schneiders Vater ist hier aufgeführt (Adresse: Witteringstrasse 33).

<sup>122</sup> *Deutsche Bauhütte*, 29. Jg. 1925, Heft 22, Seite 292; es haben sich keine Wettbewerbs-Unterlagen erhalten (gem. Schreiben des Stadtarchivs Moers vom 14.4.1994). Zu Körner vgl. *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 45. Jg. 1925, Heft 29, Seite 353; der Wettbewerb wurde am 1. September 1925 ausgelobt.

<sup>123</sup> Die Ausstellung fand im Kontext der Wanderversammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine vom 17. bis 21. Juli 1925 in Essen statt. Behrens, der zu dieser Zeit an der Gutehoffnungshütte Oberhausen arbeitete, hielt zudem am 19. Juli einen Vortrag („Industriebau als Kulturaufgabe“) – vgl. Pankoke 1990, S. 32; Pankoke vermutet allerdings umgekehrt, dass Behrens seinen Meisterschüler Körner empfohlen habe, schloss aber auch eine vorherige Tätigkeit bei Körner nicht aus.

<sup>124</sup> Ein Forschungsdesiderat wäre eine Neubeurteilung des Werks von Körner, da unerwartet Nachlasssteile mit bisher unbekanntem Projekten aufgetaucht sind: So im Teilnachlass von Peter Grund (Baukunstarchiv NRW) und im Nachlass von Körners ehemaligem Mitarbeiter Gottfried Backhauf (HdEG, Bestand 748).



stammenden Architekten getragen wurde, durchaus mit Berlin, Hamburg oder München mithalten.<sup>125</sup> Zugezogene Architekten wie Körner, Alfred Fischer, Georg Metzendorf oder Robert Schmohl, Leiter des Kruppschen Baubureaus, verhalfen diesem „am schärfsten herausgebildeten Wirtschaftszentrum“, wie es Mies an der Rohe 1926 formulierte, zu einem zeitgemäßen architektonischen Erscheinungsbild mit lokalem Bezug.<sup>126</sup> Zu dieser Entwicklung kam eine von reformerischen Idealen gespeiste kulturelle Blüte, die sich auch im Bauge-schehen manifestierte: Durch das Wirken des Kulturreformers und Förderers der Künste Karl Ernst Osthaus (1874-1921) und dem von ihm ausgehenden „Hagener Impuls“ wurde der westfälische Ort – neben Darmstadt – zu einem wichtigen Ausgangspunkt der europäischen Reformbewegung und beflügelte die gesamte kulturelle Entwicklung der Ruhrregion. Osthaus’ Grundgedanke und Ziel war „die kulturelle Hebung des industriellen Westens.“<sup>127</sup> Dabei trieb ihn die Idee des Gesamtkunstwerks, „die ideale Vorstellung der Veredelung, der kulturellen Nobilitierung des Alltags durch den alles erfassenden Gestaltungswillen und die daraus sich ergebende Veredelung des Menschen.“<sup>128</sup> Neben Henry van der Velde war es wiederum vor allem Peter Behrens, der zur gestaltenden Kraft dieser Ideale wurde. Osthaus war bereits während der Zeit der Darmstädter Künstlerkolonie auf diesen aufmerksam geworden. Seit Behrens’ Direktorat der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule ab 1903 intensivierte sich ihr Kontakt, und Behrens konnte den Bestrebungen Osthaus’ in Hagen und in der nahen Ruhrregion im gesamtkünstlerischen Sinne architektonischen Ausdruck verleihen.<sup>129</sup>

Edmund Körner übersiedelte 1908 durch den Auftrag für den Bau der Synagoge von Berlin nach Essen.<sup>130</sup> Zuvor hatte er in Berlin sein Studium an der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin als Meisterschüler des Neugotikers Johannes Otzen beendet. Bereits kurz nach seinem Tätigkeitsbeginn in Essen leitete Körner die Entwurfsabteilung des städtischen Hochbauamtes. 1911 wurde er – wie seinerzeit Peter Behrens – in die Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe berufen, um an einer mittlerweile dritten, für 1914 geplanten, Ausstellung mitzuwirken. Im selben Jahr machte sich Körner in Essen als Architekt selbstständig. Seit 1913 gehörte er dem Deutschen Werkbund an und beteiligte sich gemeinsam mit Georg Metzendorf, Alfred Fischer und dem Wiener Hofmann-Schüler Adolf Otto Holub an dessen erster Ausstellung in Köln. Als „Essener Raumkunstgruppe“ traten sie zur „Förderung des künstlerischen Innenausbaus“ an.<sup>131</sup> Wie seine Kollegen vertrat auch Körner eine ganzheitliche Auffassung von Baukultur, Handwerk und Kunst. Nach dem Ersten

---

<sup>125</sup> Rainer Metzendorf, Enkel und wissenschaftlicher Biograf von Georg Metzendorf, betrachtet den damaligen Bauboom sogar als im Deutschen Reich einmalig und nur von New York übertroffen (vgl. Metzendorf 1990 S. 122); zur baulichen Entwicklung Essens vgl. auch Krüssmann 2012

<sup>126</sup> Mies van der Rohe 1926, zitiert nach Neumeyer 1986, S. 316

<sup>127</sup> So Osthaus 1918 im Lebenslauf seiner Dissertation, zit. nach Sturm 1984, S. 103

<sup>128</sup> Sturm 1984, S. 104

<sup>129</sup> Zu Behrens und Osthaus siehe zuletzt Schulte 2014

<sup>130</sup> Grundlegend zur Vita Körners vgl. Pankoke 1996, S. 21 ff.

<sup>131</sup> Vgl. Pankoke 1996, S. 26; zur „Raumkunstgruppe“ siehe auch Hendrich 2011, S. 126

Weltkrieg geriet er – ähnlich wie Behrens - unter den Einfluss expressionistischer Strömungen. Backsteinbauten wie die Essener Börse (1922-24) oder die Kirche in Essen-Frillendorf (1922-28) zeigen das zeittypische expressionistische Pathos, doch teilte Körner ebensowenig wie Behrens die sozialutopischen Forderungen der Avantgarde des „Arbeitsrats für Kunst“ oder der „Novembergruppe“. Ab Mitte der 1920er Jahre fand Körner unter dem Einfluss von Frank Lloyd Wright, der Amsterdamer Schule und des Neuen Bauens, zu einer sachlicheren Auffassung, was etwa in seinen 1927 in Essen entstandenen Bauten für die Zeche Helene oder dem Bürohaus Deutscher Benzol-Vertrieb deutlich wird. Ein Hauptwerk Körners wurde das Museum Folkwang, dem als baulicher Ausdruck des kulturellen Hegemonieanspruchs Essens eine besondere Bedeutung zukam: Der Stadt Essen war es 1922 gelungen, nach dessen frühem Tod die Kunstsammlung von Karl Ernst Osthaus zu erwerben. Dank der Verbindungen von Alfred Fischer, Peter Behrens, Ernst Gosebruch (Leiter des Museums- und Kunstvereins) und Hermann Muthesius kam die kulturell aufstrebende Stadt Essen anderen Interessenten, etwa Düsseldorf, zuvor.<sup>132</sup> Daher plante man in Essen einen Museumsneubau. Körner setzte sich 1925 gegen die örtliche Konkurrenz von Ernst Bode, Georg Metzendorf und Alfred Fischer durch und realisierte das Museum Folkwang als gestalterisch zurückhaltenden Erweiterungsbau der beiden einzubeziehenden Goldschmidt-Villen. Als Höhepunkt und gleichzeitig Abschluss seines Werkes gelten die 1930-1931 im Kölner Norden erbauten Ford-Werke. Körners größtes realisiertes Bauvorhaben überhaupt stellt sich als streng linear aufgefasster Industriekomplex dar, der durch die damals neue, von Henry Ford eingeführte Fließbandproduktion nach amerikanischem Vorbild, Verwaltungstrakt, Produktionshallen und Kraftwerk in einem Baukörper zusammenfasst. Gestalterisch sind die Ford-Werke eine Weiterentwicklung von Körners Essener Bauwerken, ein Versuch, dem „Ethos Arbeit“ eine zeitgemäße architektonische Gestalt zu verleihen, wie Wilhelm Busch es formuliert.<sup>133</sup>

Ob Schneider im Büro Körner ein rascher Aufstieg als Chefarchitekt gelang, wie er später anführen wird, ist fraglich.<sup>134</sup> In Bezug auf den Bau des Museums Folkwang traf dieses sicherlich nicht zu: Körners Mitarbeiter Hermann Jacoby wurde mit der Leitung des Projekts betraut, als Körner im Sommer 1926 nach Südamerika reiste. Allerdings findet sich in diesem Kontext tatsächlich der erste Beleg für Schneiders Tätigkeit im Büro Körner.<sup>135</sup> Der Bau des

---

<sup>132</sup> Vgl. Busch 1993, S. 34

<sup>133</sup> Vgl. Busch 1993, S. 91; Pankoke wertet die Ford-Werke vor allem als Körners bedeutendsten Beitrag zum Neuen Bauen: Pankoke 1996, S. 131

<sup>134</sup> Historisches Archiv des WDR 04156 (Referenzen P. F. Schneiders vom 26.7.1950 im Zuge des Verfahrens Entzug der technischen Bauleitung. Er gibt an, von 1927 bis 1932 Chefarchitekt bei 25 Mitarbeitern gewesen zu sein. Dies ist allerdings kritisch zu hinterfragen. Folgende Projekte leitete er demnach: Folkwang, Verbands-Präsidium, Essen, Schutzengel-Kirche Essen-Frillendorf, Börse Essen, Verwaltungsgebäude Continental Köln, Ford (I.BA), Bergmanns-Siedlung Essen, Herrnsitz Odenwald „Auf dem Lützel“; in Arbeitsgemeinschaft mit Körner ab 1932 -1940 Ford 2. BA; als freischaffender Architekt ab 1934: Deutsch, Kraftwerke Vereinigte Ville, Tonerde-Werk II Martinswerk, Ford Neu- und Erweiterungsbauten, Ford Budapest, Wiederaufbau Ford Poissy/Paris; Ford Hembrug/Amsterdam, Ford Antwerpen)

<sup>135</sup> Pankoke 1996, S. 32 – Von Juli bis Dezember 1926 reiste Körner mit dem befreundeten ehemaligen Essener Oberbürgermeister und damaligen Reichskanzler Hans Luther durch Mexiko. Zur Vertretung während seiner

Museums könnte sogar der Grund für Schneiders Rückkehr aus Wien gewesen sein, denn im Juni 1926 konnte endlich mit dem ersten Bauabschnitt begonnen werden – dem Bau des Festsaals sowie der Rotunde für den Knaben-Brunnen von Georg Minne (Abb. 2.10).<sup>136</sup> Als sicher kann gelten, dass der Entstehungsprozess dieses bedeutenden, als Gesamtkunstwerk konzipierten Museums den kunstliebenden Schneider nachhaltig beeinflusst hat. Eine Verehrung Ernst Ludwig Kirchners rührte, wie bereits erwähnt, aus dieser Zeit, ebenso wie die Bekanntschaft mit Ludwig Gies.<sup>137</sup> Beide sind von Körner in die künstlerische Ausgestaltung einbezogen worden. Gies wird im frühen Nachkriegswerk Schneiders eine Rolle spielen.

#### 2.4.1 Mitarbeit beim Berliner Reichsbank-Wettbewerb 1933

Schneiders Mitarbeit ist durch seine namentliche Erwähnung in der Fachpresse auch bei einigen Wettbewerbsbeiträgen Körners Ende der 1920er bzw. der 30er Jahre belegt: Zum einen war er 1928 am Ideenwettbewerb für die künstlerische Gestaltung der Friedhofsanlage im Rahmen der Gruga, Abteilung „Friedhof und Grabmal“, beteiligt.<sup>138</sup> Zum anderen arbeitete er beim 1929 ausgedienten Wettbewerb für das Fabrik- und Verwaltungsgebäude der Telephonfabrik H. Fuld & Co. in Frankfurt a. M. mit.<sup>139</sup> Im Gegensatz zum Essener Gruga-Wettbewerb ist der Vorschlag für den Frankfurter Industriebau in Form eines Modellfotos überliefert (Abb. 2.11): eine entsprechend der Bauaufgabe sachliche Konzeption auf dem Grundriss eines Kreissegments.

1933 beteiligte sich Schneider als Mitarbeiter Körners am legendären Wettbewerb zur Erweiterung der Reichshauptbank am Werderschen Markt in Berlin, der als letzter großer Wettbewerb der Weimarer Republik begann und nach dem politischen Systemwechsel unter anderen Vorzeichen endete.<sup>140</sup> Da dieser Wettbewerb der letzte ist, bei dem letztmalig und äußerst prominent die ganze Bandbreite des widerstreitenden architektonischen Spektrums

---

Abwesenheit notierte er dazu „P. F. Schneider weiß auch Bescheid.“ (Mündliche Mitteilung Barbara Pankoke, Dezember 1993).

<sup>136</sup> Zur wechselvollen Planungsgeschichte des als Erweiterungsbau der beiden Goldschmidt-Villen konzipierten Museums, vgl. Pankoke 1996, S. 93 ff.

<sup>137</sup> Beide Künstler waren in die Ausgestaltung des Museum Folkwang involviert, Kirchner sollte den Festsaal ausmalen und widmete sich dieser Aufgabe bis zu seinem Freitod (vgl. Pankoke 1996, S. 104). Zu Kirchners Entwürfen vgl. etwa Schiefler 1929. Gies gestaltete die Fassade eines Seitenflügels durch stilisierte Schlussteine und Travertin-Reliefs, die geflügelten Genien (vgl. Pankoke 1996, S. 98). „Glühend verehrt“ habe Schneider nach den Schilderungen seiner Witwe Marion Ernst Ludwig Kirchner. Er soll ihn sogar mehrfach in Davos besucht haben. Dies ließ sich nicht verifizieren, ist aber nicht unwahrscheinlich. Schneider sammelte später Kirchners Werke und hat Davos regelmäßig aufgesucht. Hiervon zeugt ein Umbau des Hotels St. Josephshaus von 1961 (WV 127).

<sup>138</sup> Körner erzielte bei diesem engeren Wettbewerb 1928 unter Mitarbeit von Schneider, Friedhofinspektor Richter und dem Essener Gartenarchitekten Heinz Hoffmann einen 3. Preis; vgl. Karl Heicke, „Friedhofskultur. Der Essener Ausstellungsfriedhof“, in: *Gartenkunst. Monatszeitschrift für Gartenkunst*, 42. Jg. 1929, Nr. 5, S. 79-80 und Pankoke, 1996, S. 187 (= WV 72)

<sup>139</sup> *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 14. Jg. 1930, Heft 10, S. 445; Schneider wird hier gleichberechtigt mit Körner genannt und erscheint erstmals als „P. F. Schneider“. Vgl. auch Pankoke 1996, S. 187 (= WZ 74)

<sup>140</sup> Hierzu zuletzt: Welzbacher 2016, S. 129 ff.; Welzbacher erwähnt Körner allerdings nicht.

aufeinandertraf, und Körners Beitrag gleichzeitig auf das frühe Nachkriegswerk Schneiders zu verweisen scheint, soll an dieser Stelle näher auf ihn eingegangen werden.

Körner und seine beiden Mitarbeiter – neben Schneider wird noch ein gewisser Ziegler erwähnt<sup>141</sup> – schlugen zwei Varianten zur Erweiterung der Reichshauptbank vor. Einer der beiden Vorschläge wies bereits einen monumentalen Neoklassizismus auf, der am Ende die repräsentative Schauseite des nationalsozialistischen Terrorregimes bilden sollte (Abb. 2.12).<sup>142</sup> Vermutlich ist Körners Einladung zum beschränkten Wettbewerb für den Erweiterungsbau der Berliner Reichsbank seiner Freundschaft mit Hans Luther als dem damaligen Reichsbankpräsidenten zu verdanken.<sup>143</sup> Der Wettbewerb war auf 30 Architekten beschränkt. Dem Preußischen Oberbaudirektor Kießling oblag die Auswahl der 30 Architekten: Darunter waren „radikal Moderne“ wie Mies van der Rohe oder Walter Gropius, „Konservative“ wie German Bestelmeyer und die große Gruppe der „Gemäßigt-Modernen“ (Nerdinger), zu der auch das Dortmunder Büro Pinno und Grund zählte, das zunächst die erste Preisgruppe erreichte.

Als der Wettbewerb im Februar 1933 endlich ausgeschrieben worden war, hatte Hitler bereits die Macht übernommen. Im März – und damit noch in der Frist des Wettbewerbs – wurde Körners Freund Luther aus dem Amt des Präsidenten der Reichsbank gedrängt. An seine Stelle trat Hjalmar Schacht. Unter den Fachpreisrichtern befand sich neben Fritz Schumacher oder Paul Bonatz auch Schneiders verehrter Lehrmeister Peter Behrens. Als Mitglied des „Ring“ und des Werkbunds nahm er offenbar eine vermittelnde Rolle zwischen den zerstrittenen Lagern der Moderne ein.<sup>144</sup> Im Mai schließlich fiel die Entscheidung – und ausgerechnet der von der Jury zuvor abgeschmetterte Entwurf des Reichsbankbaudirektors Heinrich Wolff wurde von Hitler persönlich ausgewählt und so zum ersten Berliner Dokument eines „auf Einschüchterung und Machtdemonstration kalkulierten Monumentalklassizismus.“<sup>145</sup>

Körners erster Entwurf für dieses Großprojekt mit einem gigantischen Raumprogramm für 4000 Bankangestellte war ein markanter Rundbau, allerdings kein Kressegment wie bei der Frankfurter Telephonfabrik Fuld, sondern ein vollständiger Kreis (Abb. 2.13). Dessen vier Hauptgeschosse erhoben sich über einem kräftigen Sockelgeschoss und wurden von einer Attika bekrönt. Auch Hans Poelzig und Konstanty Gutschow schlugen einen Rundbau als Solitär vor, doch fielen alle drei aus städtebaulichen Erwägungen durch.<sup>146</sup>

---

141 Sehr wahrscheinlich August Ziegler, der neben der Tätigkeit für Körner auch mit dessen weiterem Mitarbeiter Gottfried Backhaus „freie Arbeiten“ schuf. Auch Backhaus arbeitete beim Reichsbank-Wettbewerb mit, vgl. HdEG, Bestand 748 (= Nachlass Gottfried Backhaus) Nr. 13. Generell finden sich in diesem Nachlass viele Dokumente zu Planungen Körners.

142 Pankoke 1996, S. 134 ff., S. 190 (=WZ 185); zu Hintergründen und Verlauf des Wettbewerbs vgl. Nerdinger 2004, S. 91–98

143 Pankoke 1996, S. 35

144 Vgl. Welzbacher 2006, S. 203

145 Nerdinger 2004, S. 98; zum realisierten Bau vgl. Kroos 2013, S. 310-341

146 Vgl. Nerdinger 2004, S. 96

Körners zweite Variante ist wesentlich monumentaler und im Sinne eines Klassizismus aufgefasst: Ein in der Mitte durch einen risalitartig vorspringenden, erhöhten Bauteil betonter, axialsymmetrischer Baublock mit einer überhöhten, über drei Geschosse reichenden umlaufenden Pfeilerkolonnade. Die Gebäudekanten sind durch massive Ecken betont. Die Hauptseite des durch eine Lochfassade gegliederten Baus richtet sich zur Spree aus, mit Blickachsenbezug zum Berliner Stadtschloss und der historischen Nachbarbebauung. War der Rundbau als Solitär bewusst im Kontrast zur baulichen Umgebung aufgefasst worden, so hat Körner hier „eine gewisse Anpassung an die historischen Bauten gesucht.“<sup>147</sup>

Auch Schneiders Vorbild Behrens sollte sich nach seiner Rückkehr nach Berlin den Vorstellungen der neuen Machthaber entsprechend mit einem monumentalen Neoklassizismus präsentieren. 1936 war er als Nachfolger Poelzigs zum Leiter einer Meisterklasse für Architektur an die Preußische Akademie der Künste berufen worden. Mit einem Entwurf für die neue Hauptverwaltung der AEG beteiligte er sich am wichtigsten städtebaulichen Propagandaprojekt des NS-Regimes: der Nord-Süd-Achse als Prachtstraße der künftigen Welthauptstadt Germania (Abb. 2.14).

Dass der Entwurf für den Reichsbankwettbewerb auch im Falle Schneiders dessen Nachkriegsbauten formal in gewisser Weise vorwegnahm, ist nicht von der Hand zu weisen. Es war Winfried Nerdinger, der bereits 1985 feststellte, dass viele Vorschläge für die Erweiterung der Reichsbank in ihrer „monumentalen Nüchternheit durchaus aus Wettbewerben für Verwaltungsbauten der fünfziger und sechziger Jahre stammen“ könnten.<sup>148</sup> Tatsächlich lassen sich Schneiders frühe Nachkriegsplanungen hier durchaus einreihen, vor allem das einen latenten Klassizismus aufweisende Funkhaus. Allerdings kann hier von monumental nicht mehr die Rede sein.

## **2.5 Exkurs: Edmund Körner und Peter Behrens – Bauen als ganzheitliche Aufgabe**

Durch Edmund Körner wurde auch Schneiders früher Berufsweg von einer Architektenpersönlichkeit geprägt, die eine ganzheitliche Auffassung von Baukultur, Handwerk und Kunst vertrat und sich als Baukünstler im umfassenden Sinne verstand. Noch traditionell ausgebildet wie beispielsweise auch Georg Metzendorf und Alfred Fischer, gehörte Körner zu den prägenden Architekten, die der gesamten Region an Rhein und Ruhr einen identitätsstiftenden baulichen Stempel aufdrückten. Wie seine Essener Kollegen befand sich auch Körner stets in der Auseinandersetzung mit den aktuellen Strömungen der Architektur und setzte sie individuell und regionalspezifisch um. Körners Anteilnahme am Baugeschehen und seine auf die Region bezogene Adaption zeigte sich etwa in der Formensprache der Essener Börse, die

---

<sup>147</sup> Pankoke 1996, S. 137

<sup>148</sup> Nerdinger 2004 bzw. 1985, zit. nach Pankoke, 1996, S. 138

deutlich von Scharouns Wettbewerbsbeitrag von 1922 für das Hochhaus am Berliner Bahnhof Friedrichstraße inspiriert war und diesen für Essen weiterentwickelte.<sup>149</sup> Dabei wurde Körners Architektursprache ähnlich der von Behrens im Verlauf der 1920er Jahre zunehmend von den Tendenzen einer Versachlichung bestimmt, die vom Neuen Bauen und den internationalen Entwicklungen ausgingen.<sup>150</sup> Dennoch distanzierte auch er sich von einengenden Dogmen. Im Kontext des Kirchenbaus, einer Bauaufgabe, die per definitionem eine Gegenposition zu einer rein materialistischen Ausrichtung bedeutet, äußerte sich Körner hierzu unmissverständlich: „Wenn ich nur in gedanklich und restlos durchgeführter Technik das Heil sehe, und es fehlt das Plus des Seelischen, ist eben eine Konstruktion das Ergebnis und nicht ein Bauwerk.“<sup>151</sup> Gegen die vor allem publizistisch betriebene Propagierung des Neuen Bauens eines Gropius oder Le Corbusier bezog er in seinen architekturtheoretischen Äußerungen immer wieder kritisch Stellung.<sup>152</sup>

Körner erkannte in der Baukunst zwar eine Zweckkunst, doch gab es nach seinem Verständnis, wie das obige Zitat belegt, keinen Unterschied zwischen künstlerischem und praktischem Bauen. Dabei formte Körner seine Bauten wie seine Kollegen Fischer oder Metzendorf als Gesamtkunstwerk im Sinne des ursprünglichen Kunstgewerbegedankens. Wie diese ordnete auch er alle Bauteile einem einheitlichen künstlerischen Willen unter.<sup>153</sup> Bis hin zu Möblierung und Farbkonzept sind seine Gebäude auch innen minutiös durchgestaltet. Bei den meisten Bauten zog Körner Künstler hinzu.<sup>154</sup>

Parallelen zu Peter Behrens sind evident. Da Körner und Behrens die prägenden Architektenpersönlichkeiten Schneiders sind, soll daher abschließend ein kurzer Blick auf die Kohärenzen erlaubt sein: Wie Behrens gehörte auch der sechs Jahre jüngere Körner – wenn auch erst 1911-16 – zur Darmstädter Künstlerkolonie und war Mitglied des Werkbundes. Als Mitglieder der Darmstädter Künstlerkolonie wirkten beide 1917 an der Festschrift zum 25. Regierungsjubiläum von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen mit, dürften sich damals also gekannt haben.<sup>155</sup> Wie Behrens, war auch Körner von Nietzsches Schaffensidee und von Alois Riegl beeinflusst, indem er den Wert eines „zeitgebundenen Kunstwillens“ forderte.<sup>156</sup> Auch Körner war an der Kölner Werkbund-Ausstellung 1914 beteiligt und vertrat dort mit der „Essener Raumkunstgruppe“ den gesamtkünstlerischen Ansatz. Selbst die

---

<sup>149</sup> Abb. von Scharouns Entwurf bei Huse 1975, S. 41

<sup>150</sup> Vgl. Busch 1993, S. 141 f.

<sup>151</sup> Edmund Körner, „Organische Einfügung des Kirchenbaus in die Großstadt. Profaner Bauwille und die Gestaltung des Gotteshauses“, in: *Religiöse Kunst der Gegenwart, Berichte und Reden über die auf dem Essener Katholikentag 1932 behandelten religiösen Kunstfragen*, o. O., o. J. (Essen 1932), S.43; zit. nach Pankoke 1996, S. 151

<sup>152</sup> Vgl. Pankoke 1996, S. 144; zur Durchsetzung des Neuen Bauens vgl. Miller Lane 1986, S. 123 ff.

<sup>153</sup> Vgl. Busch 1993, S. 96 unter Bezugnahme auf Alfred Fischers Hans-Sachs-Haus sowie Georg Metzendorfs Essener Sparkasse

<sup>154</sup> Vgl. Pankoke 1996, S. 30

<sup>155</sup> Ebd. S. 201 (Anmerkung 115).

<sup>156</sup> Edmund Körner, „Organische Einfügung des Kirchenbaus in die Großstadt – Profaner Bauwille und die Gestaltung des Gotteshauses“, in: *Religiöse Kunst der Gegenwart, Berichte und Reden über die auf dem Essener Katholikentag 1932 behandelten religiösen Kunstfragen*, o. O., o. J. (Essen 1932), zit. nach Pankoke 1996, S. 151

architektonische Auseinandersetzung mit einem Museum für Osthaus' Kunstsammlung zieht sich durch beide Architektenbiografien: Gestaltete Behrens 1904-05 für Karl Ernst Osthaus den Vortragssaal des Hagener Museums Folkwang und plante er 1906-07 sogar einen Museumsbau in der Villenkolonie Hohenhagen<sup>157</sup>, so konnte Körner das Museum schließlich ab 1926, nach dem Verkauf der Sammlung Osthaus nach Essen, dort umsetzen. Für Körner wie für Behrens wurde das Ruhrgebiet zur wichtigen Wirkungsstätte. Auch nach seinem Weggang nach Berlin 1907 und nach Aufnahme seiner Lehrtätigkeit in Wien 1921 blieb Behrens dem rheinisch-westfälischen Industriegebiet verbunden, wie die Ausstellung seiner Wiener Meisterschule mit zahlreichen Projekten für die Region verdeutlicht.<sup>158</sup> Vor allem der Bau des Hauptlagerhauses der Oberhausener Gutehoffnungshütte (1921-25) verschaffte Behrens erneut hohes Ansehen und eine gewichtige Präsenz im Ruhrgebiet.

Beide bauten Automobilfabriken: Behrens bereits 1914-17 die Verwaltung und die Produktionsstätten der 1902 gegründete Nationalen Automobil-Gesellschaft (NAG), einer Tochterfirma der AEG mit rhythmisch gegliederten Fassaden ähnlich dem Funkhaus. Körner realisierte 1930-31 die Kölner Ford-Werke.

Dem sakralen Bauen schenkten beide viel Aufmerksamkeit, vor allem nach dem Ersten Weltkrieg, als der Bedarf aufgrund des Bevölkerungswachstums anstieg. Interessanterweise haben beide nicht nur christliche Kirchen, sondern auch eine Synagoge gebaut: Körner die in Essen, Behrens die in Vergessenheit geratene im slovakischen Zilina (1928-31).<sup>159</sup> Auch die persönlichen Kontakte Körners überschritten sich mit denen von Behrens. Beiden, denen es immer auch um die Integration der Künste ging, war der Kunsthistoriker August Hoff (1892-1971) als Förderer und Wegbereiter der modernen Künste eng verbunden.<sup>160</sup> Für Schneiders frühes Nachkriegswerk bildete Hoff nach 1945 in seiner Funktion als Leiter der Kölner Werkschulen einen entscheidenden Anknüpfungspunkt. Hierzu passt, dass Körner wie Behrens mit dem Künstler Ludwig Gies zusammenarbeitete, den Schneider vor allem beim Funkhausbau im größeren Stil hinzuziehen wird. Beider Leben endete noch während der NS-Diktatur, sodass sie bei den Auseinandersetzungen um den Wiederaufbau im Nachkriegsdeutschland keine aktive Rolle mehr übernehmen konnten. Beide starben im Februar 1940. Es ist Schneider, der nach 1945 bestrebt sein wird, dieses Erbe im Ringen um das „richtige Bauen“ fruchtbar zu machen.

---

<sup>157</sup> Ebd. S. 95

<sup>158</sup> Dennoch wird Behrens immer noch vor allem mit seiner Tätigkeit in Darmstadt oder Berlin verbunden, vgl. Borkopp-Restle/Welzel 2014, S. 11 f.; auch seine immerhin 15-jährige Tätigkeit in Wien wird kaum zur Kenntnis genommen; vgl. hierzu zuletzt Stiller 2012

<sup>159</sup> Revitalisierung von Peter Behrens' Neuer Synagoge in Zilina, in: Bauwelt, 2013, Heft 1-2, S. 33-35

<sup>160</sup> Zu Hoff und Körner vgl. Pankoke 1996, S. 179; zu Behrens und Hoff vgl. Joppien 1985, S. 405



Abb. 2.1: Edmund Körner, Börse Essen, um 1928  
(HdEG Bestand 748, Nr. 12)



Abb. 2.2: Peter Behrens, Dombauhütte aus: Eva Moser, „Deutsche Gewerbeschau, München, 1922“,  
in: *Historisches Lexikon Bayerns*, online publiziert am 11. Mai 2006 [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Deutsche\\_Gewerbeschau,\\_M%C3%BCnchen,\\_1922](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Deutsche_Gewerbeschau,_M%C3%BCnchen,_1922)

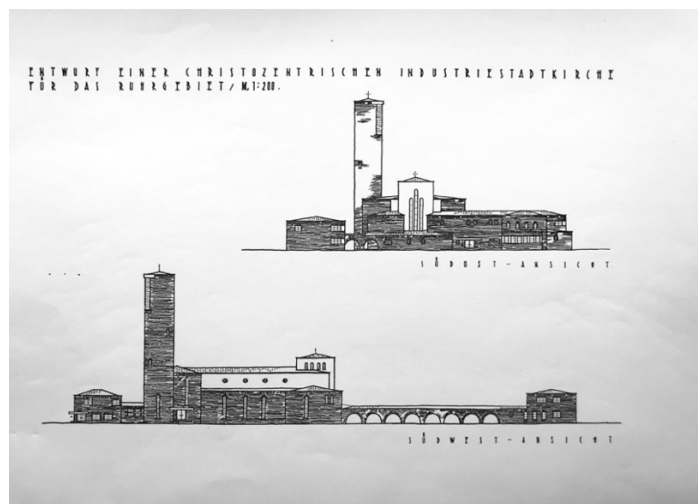


Abb. 2.3: P. F. Schneider, „Entwurf einer christozentrischen Industriestadt Kirche für das Ruhrgebiet“ (HASTK Bestand 1360, A 20)



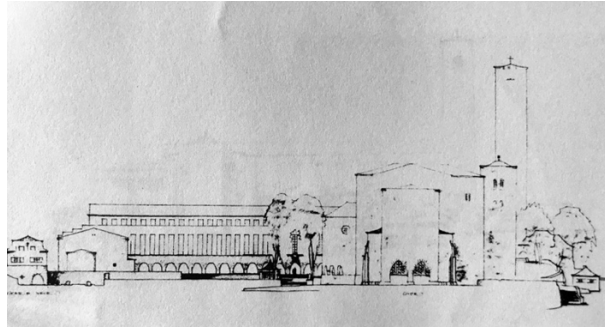


Abb. 2.4: Peter Behrens, Projekt St. Lambertus, Essen-Rellinghausen  
(aus: Paul Joseph Cremers, *Peter Behrens. Sein Werk von 1909 bis zur Gegenwart*, Essen 1928, S. 101)

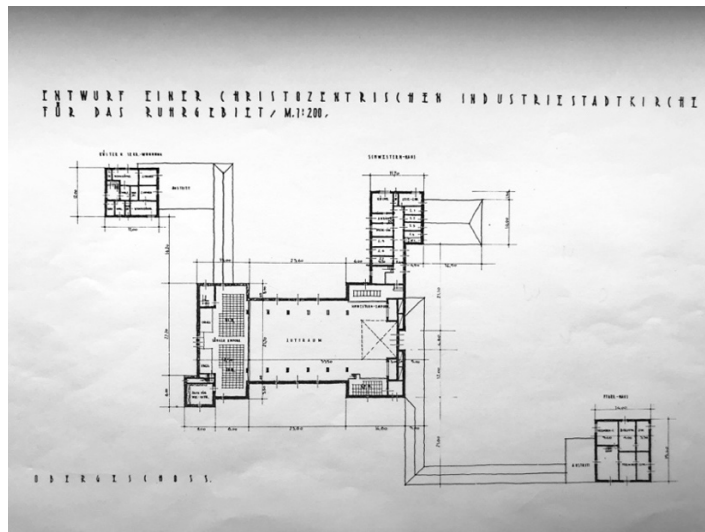


Abb. 2.5: P. F. Schneider, Grundriss zum obigen „Entwurf einer christozentrischen IndustriestadtKirche“ (HASTK Bestand 1360, A 20)

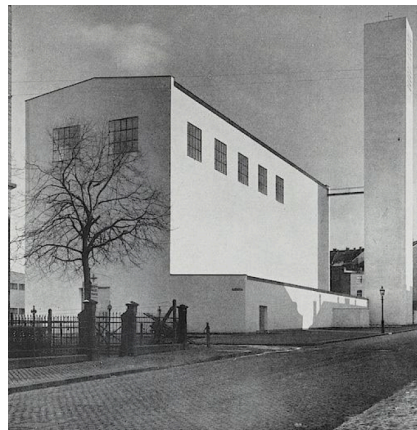


Abb. 2.6: Rudolf Schwarz, Fronleichnamskirche Aachen (aus: *Die Form*, 7. Jg. 1932, Heft 1, S. 33)



Abb. 2.7: Kirche Essen-Frillendorf  
(aus: *Deutsche Bauzeitung*, Berlin, 1928, Nr. 93, S. 789)

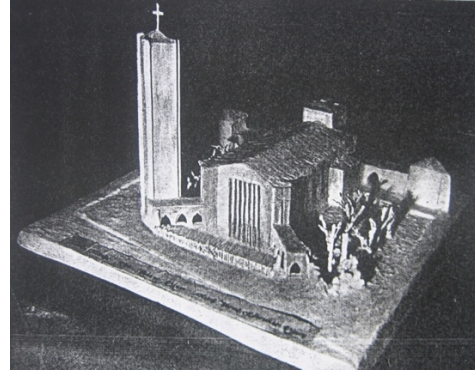


Abb. 2.8: Edmund Körner, Modell Wettbewerbsentwurf für St. Peter in Essen (aus: Barbara Pankoke, *Der Essener Architekt Edmund Körner (1874-1940) – Leben und Werk*, Weimar 1996, Abb. 132)



Abb. 2.9: Ausstellende Architekten der Essener Bauausstellung 1925 – Edmund Körner und Ehrengast Peter Behrens, beide mit Hut (aus: Barbara Pankoke, *Der Essener Architekt Edmund Körner (1874-1940) – Leben und Werk*, Weimar 1996, Abb. 2)



Abb. 2.10: Museum Folkwang mit Brunnen von Georg Minne und Wandmalereien von Oskar Schlemmer (aus: Barbara Pankoke, *Der Essener Architekt Edmund Körner (1874-1940) – Leben und Werk*, Weimar 1996, Abb. 114)

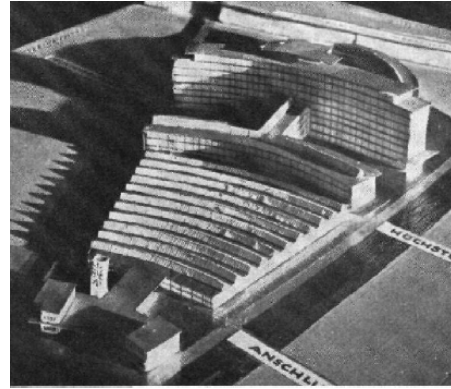


Abb. 2.11: E. Körner (Mitarbeit P. F. Schneider), Wettbewerb Telefonfabrik H. Fuld & Co., Frankfurt (aus: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 14. Jg. 1930, Heft 10, S. 445)

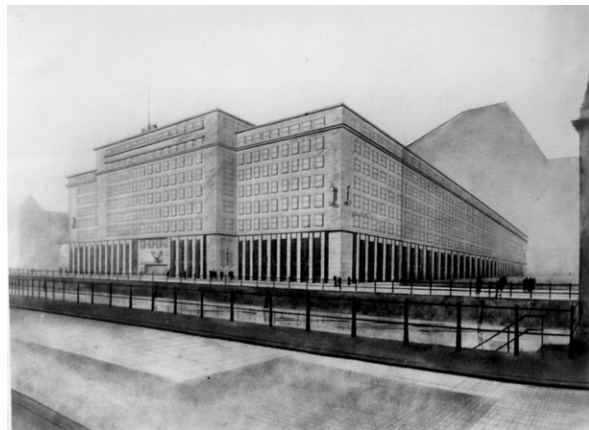


Abb. 2.12: Edmund Körner, Entwurf für den Erweiterungsbau der Reichsbank-Hauptstelle, Berlin, 1933 (Baukunstarchiv NRW, Bestand Edmund Körner im Bestand Peter Grund)



Abb. 2.13: Edmund Körner, Entwurfsvariante für den Erweiterungsbau der Reichsbank-Hauptstelle, Berlin, 1933 (HdEG, Bestand 748, Nr. 13)



Abb. 2.14: Peter Behrens, Verwaltungsgebäude der AEG an der Berliner Nord-Süd-Achse (aus: Gerdy Troost, *Das Bauen im neuen Reich*, 2. erweiterte Auflage Bayreuth 1939, S. 78)

### 3 Bauen unter neuen Vorzeichen: das Heraustreten aus Edmund Körners langem Schatten

In diversen Unterlagen gibt Schneider an, sich 1932 selbstständig gemacht zu haben.<sup>161</sup> Vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise und dem Einbruch der Bauwirtschaft erscheint dies eher unwahrscheinlich: 1931 waren 90 Prozent der Architekten arbeitslos.<sup>162</sup> „Selbst bekannte und gesuchte Architekten müssen bewährte Mitarbeiter entlassen, jeder noch so kleine Auftrag wird dankbar entgegengenommen.“<sup>163</sup> Wahrscheinlicher ist, dass auch Edmund Körner Mitarbeiter entlassen musste, er Schneider jedoch als freien Mitarbeiter weiterbeschäftigte.<sup>164</sup>

Ab 1936 ist Schneider in die bauliche Expansion der 1931 eröffneten Kölner Ford-Werke involviert. Nach der Etablierung der NS-Herrschaft hatten sich Körners Arbeitsbedingungen sowie die Auftragslage zusehends verschlechtert. Möglicherweise ein Grund für die enge Zusammenarbeit mit Schneider, der um die Mitte der 1930er Jahre auch seinen Lebensmittelpunkt nach Köln verlegte.

Vor allem aufgrund des Baus der Essener Synagoge galt Körner den neuen Machthabern als „belastet“. 1933 musste er sein Büro im Glückaufhaus für die Gauleitung Essen räumen.<sup>165</sup> Im Spätsommer traf ihn ein zeitweiliges Bauverbot für den Gau Essen, das Gauleiter Josef Terboven verhängte. Wenn auch das Bauverbot später wieder aufgehoben wurde<sup>166</sup>, so erholte sich Körner nie mehr ganz davon und teilt damit das Schicksal weiterer großer Essener Architekten und Kulturgrößen der Weimarer Zeit.<sup>167</sup> Dennoch scheint Körner zumindest in den kontinuierlichen Erweiterungen und Ausbauten der im Zuge der Aufrüstung

---

<sup>161</sup> Auf dem Meldebogen zum Entnazifizierungsverfahren (LAV NRW R, NW 1049 Nr. 22540) gab Schneider an, ab dem 1.5.1932 freischaffend gearbeitet zu haben. In seiner Referenz für den WDR (HA WDR 04156) führte er eine Arbeitsgemeinschaft mit Körner für den Zeitraum 1932-1941 (sic!) auf; dazu eine Tätigkeit als freischaffender Architekt ab 1934. Alle Angaben von Schneider selbst sind allerdings insofern zu hinterfragen, als er seine Vita gerne „geschönt“ hat: So habe er laut Meldebogen (s. o.) 1928 Behrens' Meisterschule bestanden und 1926 eine Aufnahmeprüfung an der TH München abgelegt. Nichts dergleichen lässt sich nachweisen. Hagspiel 1996 (S. 937) nennt als Jahr der Selbstständigkeit 1936; tatsächlich findet sich Schneider erstmals 1936 als Architekt im Branchenverzeichnis des Essener Adressbuchs.

<sup>162</sup> Vgl. Düwel 2012, S. 156

<sup>163</sup> Durth 1988, S. 68

<sup>164</sup> Für den Architekten Gottfried Backhaus, Körners Mitarbeiter am Standort Essen, ist zumindest eine wirtschaftlich bedingte Entlassung überliefert (Zeugnis von Körner vom 1.7.1931: HdEG, Bestand 748 Nr. 3)

<sup>165</sup> Pankoke 1996, S. 32 – Das Büro Körner zog ins nahe gelegene Baedeker-Haus in der damals in Hermann-Göring-Straße umbenannten Kettwiger Straße um. Das Kölner Büro im Hansa-Hochhaus (Hansaring 97/IV) unterhielt Körner nicht nur 1931-32, wie Pankoke ebd. anmerkt, sondern bis zu seinem Tode. Körner und Schneider teilten sich die Räumlichkeiten (Zimmer 109 und 110), die Kölner Telefonnummern waren identisch, die in Essen unterschiedlich.

<sup>166</sup> Zum Bauverbot Körners vgl. Pankoke, 1996, Seite 139 ff. (als Beleg für eine Aufhebung des Verbots gilt ihr der Umstand, dass Körner 1937-38 den Erweiterungsbau der Ford-Werke als Mitglied der Reichskammer durchführte; doch hat Körner bereits seit 1936 Ford-Erweiterungen realisiert.

<sup>167</sup> 1933 sahen sich Georg Metzendorf, der Leiter des Museums Folkwang, Ernst Gosebruch und Alfred Fischer als Direktor der Folkwang-Schulen, dem Vorwurf des „Kultur bolschewismus“ ausgesetzt und verloren ihre Ämter. Ernst Bode nahm 1934 eine Professur an und entzog sich auf diese Weise, Robert Schmidt verstarb wie Georg Metzendorf 1934.

expandierenden Ford-Werke eine späte sichere Einnahmequelle gefunden zu haben – in enger Zusammenarbeit mit Schneider, seinem Architekten vor Ort.<sup>168</sup>

Während es aber für Körner unter den neuen Vorzeichen offenbar schwieriger wurde, scheint Schneider profitiert zu haben. Nach seiner Hochzeit 1933 konnte er sein Wohnhaus 1934 in der damals neu angelegten Essener Siedlung im Schellenberger Wald errichten. Mittlerweile war er der neben dem Werkbund wichtigsten berufsständischen Vereinigung beigetreten, dem inzwischen „gleichgeschalteten“ Bund Deutscher Architekten (BDA).<sup>169</sup> Vermutlich wurde er direkt in die Reichskammer der Bildenden Künste (RKDBK) übernommen.<sup>170</sup> Körner wird aufgrund der Intervention von Gauleiter Terboven erst nachträglich aufgenommen worden sein. Erst 1938 soll er den unter den sich verschärfenden Bedingungen notwendigen „Ariernachweis“ für seine irische Frau vorgelegt haben.<sup>171</sup> Möglicherweise liegt hier der Schlüssel für Schneiders tragende Rolle bei den Werkserweiterung der Ford Motor Company AG Köln ab 1936.<sup>172</sup>

### **3.1 Die Wohnhäuser in der Siedlung „Gartenstadt Schloss Schellenberg“ (1934)**

Erste eigenständige Bauwerke Schneiders sind das eigene Wohnhaus sowie das des Freundes Hans Bilges (Abb.3.1 und Abb. 3.2). Leider haben sich nur einige wenige Baupläne der später abgerissenen Häuser erhalten. Trotz der dürftigen Quellenlage soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, sie mit Leben zu füllen und Schneiders Konzeption herauszukristallisieren. Es handelte sich, so die Annahme, beim eigenen Wohnhaus immerhin um eine erste Positionierung als „Künstler-Architekt“.

Auslöser der Baupläne war die Hochzeit Schneiders. Am 17. März 1933 heiratete der 32-jährige die gebürtige Ungarin Wanda Lehr und kaufte ein Grundstück im damals im Zuge der NS-Besiedlungspolitik neu erschlossenen Schellenberger Wald im Essener Süden.<sup>173</sup> Sowohl

---

<sup>168</sup> Es gibt aber Dokumente von Wettbewerbsbeteiligungen Körners, so am internationalen Wettbewerb um ein „Staatspalais“ in Kaunas (Litauen) 1940 (HdEG, Bestand 748 Nr. 6 und Nr. 9) oder am Wettbewerb „Palast der Sowjets“ ab 1931 (Ansichten im Teilnachlass Körner, im Teilnachlass Peter Grund, Baukunstarchiv NRW, Dortmund). 1933 hatte sich Körner außerdem um den Neubau der Heinkel Flugzeugwerke in Rostock bemüht, gemäß den Aufzeichnungen Herbert Rimpls für Ernst Heinkels Buch „Stümmisches Leben“, vgl. Sollich 2013, S. 38

<sup>169</sup> Gemäß Stempel auf den Bauplänen. Das Datum der Aufnahme Schneiders ist nicht bekannt, da sich Schneider in der Kreisgruppe Essen des BDA nicht nachweisen ließ (schriftliche Mitteilung des BDA, Kreisgruppe Essen, Oktober 1994; auch eine Anfrage beim Bundessekretariat des BDA vom März 2014 blieb ergebnislos). Zur „Gleichschaltung“ der Architektenschaft siehe Teut 1967, S. 65-117; neue Erkenntnisse zur Rolle von BDA und RDBK lieferte Anke Blümm, die im Rahmen ihrer Dissertation über das Neue Bauen als „entartete Baukunst“ auch den Berufsstand der Architekten und die NS-Baugesetzgebung untersucht hat (Blümm 2013).

<sup>170</sup> Akten im Bundesarchiv zur Mitgliedschaft Schneiders – oder auch Körners – in der RDBK haben sich nicht erhalten (schriftliche Mitteilung Bundesarchiv Berlin, März 2013).

<sup>171</sup> vgl. Pankoke 1996, S. 141

<sup>172</sup> Die „Eindeutschung“ des amerikanischen Unternehmens, die zum neuen Namen Ford-Werke AG Köln führte, erfolgte erst 1937.

<sup>173</sup> Zur Siedlung vgl. Weihsman 1998, S. 403 und S. 415 f.; die Grundstücke sollen nach einem unveröffentlichten Manuskript des Essener Lokalforschers Klaus Lindemann zur Geschichte von Essen-

sein eigenes als auch das Wohnhaus des Freundes Bilges wurden am neuen Straßenzug Renteilichtung realisiert. Bilges war Schriftleiter eines lokalen Zeitungsverlages, über den Schneider nach dem Krieg den Kontakt zu einem wichtigen Bauherrn, der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung, kurz WAZ, knüpfen sollte.<sup>174</sup> Basis für den Schritt des Hausbaus mögen die niedrigen Zinsen und Baupreise gewesen sein, die einen regelrechten Eigenheimboom in den wenigen wirtschaftlich stabilen Jahren bis Kriegsausbruch auslösten.<sup>175</sup>

### 3.1.1 Siedlungspläne im Schellenberger Wald

Im Gegensatz zu Essens industrialisiertem Norden diente der durchgrünte Süden der Erholung der arbeitenden Bevölkerung. Genau hier lag der Schellenberger Wald, in dem die Stadt Essen 1933/34 im Umfeld des Schellenberger Schlosses des Freiherrn von Vittinghoff-Schell eine neue Siedlung plante. Theodor Reismann-Grone, neuer nationalsozialistischer Oberbürgermeister von Essen und ein „alldeutsch-germanophiler Nationalist“ (Kastorff-Viehmann), sah sich persönlich berufen, der Bevölkerung mehr Grün zu erschließen.<sup>176</sup> Er initiierte die Siedlung „Gartenstadt Schloss Schellenberg“. Als „Völkischer“ rekurrierte er stark auf die Gartenstadt-Idee, denn die Großstadt wirke sich negativ auf die „arische Rasse“ aus.<sup>177</sup> Wegen ihrer Durchgrünung wurden Vorortsiedlungen der Nationalsozialisten gerne als Gartenstadt bezeichnet, allerdings hatten diese nicht mehr viel mit den reformerischen Idealen der Gartenstadtbewegung der Jahrhundertwende zu tun. Stattdessen wurde die Gartenstadtidée in den Dienst der neuen Ziele und Ideologien gestellt.<sup>178</sup>

Die Durchführung der Siedlung erfolgte über die 1933 gegründete Land- und Eigenheim GmbH.<sup>179</sup> Jacob Peter Schneider, der im Essen der 1920er Jahre zahlreiche Bauten zusammen mit Georg Metzendorf realisierte, entwarf als einer der Geschäftsführer und leitender Architekt der Gesellschaft den Bebauungsplan für die Siedlung mit 260 Eigenheimen entlang einer langen Achse vom Schloss zum Kordenbusch (Abb. 3.3).<sup>180</sup> Aufgelockert werden sollte die lange Achse durch Gruppierungen der Häuser und Plätze. Ein für einen späteren

---

Rellinghausen vor allem Parteimitgliedern und Sympathisanten zugeschanzt worden sein. Die Siedlung sei ein „Hort hochdekorierter Nationalsozialisten“ gewesen.

<sup>174</sup> 1949-55 war Hans Bilges Büroleiter des Essener Außenbüros der Deutschen Presse-Agentur (dpa), vgl. Wilke 1986, S. 48

<sup>175</sup> Vgl. Harlander, „Suburbanisierung“, 2001, S. 254; mit 7.000 RM verdiente Schneider 1934 gut – 80 bis 90 Prozent der Steuerpflichtigen verdienten 1934 nach Untersuchung des Statistischen Reichsamtes unter 3.000 RM pro Jahr, vgl. Harlander, „Eigenes Heim“, 2001, S. 260.

<sup>176</sup> Vgl. Kastorff-Viehmann 1998, S. 123; zu Reismann-Grone vgl. auch Kastorff-Viehmann 2014, S. 142 ff. und S. 270 f.

<sup>177</sup> Vgl. Frech 2009, S. 344

<sup>178</sup> Vgl. Mattausch 1981, S. 57 ff.

<sup>179</sup> Gemäß Klaus Lindemann (vgl. Anm. 173) ist die Land- und Eigenheim GmbH 1933 in Zusammenarbeit mit der SA gegründet worden, Grundbesitzer Freiherr von Vittinghoff-Schell war selbst Gesellschafter der GmbH (das sagt auch die Essener Chronik 1934), die keine traditionelle Siedlungsgemeinschaft, sondern eine Art koordinierende Treuhandgesellschaft gewesen sei. Der Freiherr sicherte sich selbst fünf wertvolle Grundstücke, eines davon kaufte Schneider. Erste Pläne zur dortigen Bebauung stammen aus dem Sommer 1933 (vgl. Polizeiverordnung zur Festlegung von Baufluchten, geplant für 5.8.1933 – HdEG, Rep. 102 I 6 – nach Lindemann).

<sup>180</sup> Generell zu Jacob Peter Schneider vgl. Metzendorf 1989 und 1990.

Zeitpunkt geplanter Kirchenbau sollte den Mittelpunkt der Siedlung darstellen – mit nebenstehender Schule und Gasthaus.<sup>181</sup> Es handelte sich also um das städtebauliche „Idealmodell der kleinstädtischen Dorfsiedlung“<sup>182</sup> ganz im Sinne der NS-Propaganda der ersten wohnungspolitischen Phase des NS-Staates 1933-35, als man die Siedlerideologie der „eigenen Scholle“ propagierte.<sup>183</sup>

### 3.1.2 Wohnsitz eines Künstler-Architekten?

Das eigene Wohnhaus sowie das an der Ecke zur Forsthausstraße gelegene Haus für den Freund Bilges, für den Vater Johann als Bauherr eintrat, plante Schneider als Teil einer Dreiergruppe, die wie im Bebauungsplan vorgesehen eine kleine Platzanlage bildete.<sup>184</sup> Die Entwurfsplanung für das einige Monate früher umgesetzte Haus Bilges stammt aus dem März 1934. Damit fallen beide Häuser in den ersten Bauabschnitt der Siedlung, der aufgrund des Eingriffs in den Waldbestand heftig umstrittenen war.

Die beiden fast baugleichen Häuser wurden als traditionelle Mauerwerksbauten aus annähernd quadratischen und konventionell aufgefassten Grundrissen entwickelt (Abb. 3.4).<sup>185</sup> Haus Schneider ist wie Haus Bilges zur abfallenden Nordostseite hin zweigeschossig ausgebildet, hier liegt bei Haus Schneider auch der seitliche Hauszugang. Das gewisse Extra der Bauten stellte sicherlich ein zur Straßenseite im Südosten eingeschobener erkerartiger Anbau dar. Bei Schneider fiel er deutlich größer aus, denn er nahm ein großzügig durchfenstertes Atelier auf, Ausweis des „Künstler-Architekten“ und bis in die 1960er Jahre Sitz seines Essener Büros. Den oberen Abschluss des Anbaus bildete jeweils eine Dachterrasse. Im Obergeschoss befand sich eine Einliegerwohnung, die für Vorteile bei der Finanzierung sorgte. Sie sollte später dem Wohnraum der Häuser zugefügt werden. In Schneiders Einliegerwohnung zog der befreundete Maler Otto Korn ein, mit dem er bereits beim Bau der Kölner Ford-Werke AG zusammengearbeitet hatte.<sup>186</sup>

Mit den nun obligatorischen geneigten Dächern, den hellen Putzfassaden und einer kontrastierenden Ruhrsandsteinverblendung in den Sockelzonen fügten sich beide Häuser zwar durch ihr Lokalkolorit ins ländliche gewünschte Erscheinungsbild ein. Doch arbeitete Schneider nicht nur mit Elementen der Heimatschutzarchitektur wie Schlagläden oder Sprossenfenstern, er setzte auch Asymmetrien, etwa durch ungleich lange Dachschenkel, ein. Um

---

<sup>181</sup> Vgl. N.N. 1934.

<sup>182</sup> Weihsmann 1998, S. 70.

<sup>183</sup> Teut 1967, S.252 ff., vgl. auch Weihsmann 1998, S. 64 ff., Teut folgend zu den drei Phasen des NS-Siedlungsbaus; grundlegend zum Siedlungsbau: Peltz-Dreckmann 1978, Mattausch 1981, Harlander 1995, Schickel 1993

<sup>184</sup> Vgl. Bauordnungsamtes der Stadt Essen, Bauakte Renteilichtung 114 (Haus Bilges) und Bauakte Renteilichtung 110 (Haus Schneider) im HdEG, Bestand 143 Nr. 23220. Ob Schneider auch das Haus Nr. 112 realisierte, ist nicht bekannt. Vermutlich nicht.

<sup>185</sup> Haus Schneider: 10,75 x 8,80 Meter und Haus Bilges: 9,70 x 8,70 Meter

<sup>186</sup> Otto Korn hat an der Farbgestaltung mitgewirkt, vgl. Körner o. J., S. 92; über Korn ist in der einschlägigen Literatur leider nichts überliefert.

die kubische Gestalt zu betonen, weisen sie zudem kaum Dachüberstände auf. Vor allem beim zweigeschossigen Gebäudeteil verwendete Schneider aus dem Neuen Bauen der 1920er Jahre weitergeführte Stilmittel wie spannungsvoll an die Gebäudekanten gesetzte Fenster (Abb. 3.5). Besonders die Eckausbildungen der Obergeschosse mit den durch Kragplatten betonten Fenstern brachen die ansonsten überwiegend konventionellen Formen der beiden Giebelhäuser.

### 3.1.3 Körner, Behrens und das landschaftsbezogene Bauen

Auch Schneiders Vorbild Körner setzte bauliche Elemente wie Terrassen, Kragdächer und Asymmetrien ein. So kennzeichnen diese sein zweites, 1929/30 errichtetes, kubisch gestaffeltes Haus am Camillo-Sitte-Platz im Reformviertel um den Essener Moltkeplatz (Abb. 3.6).<sup>187</sup> Zudem kann Körners in die Landschaft des Odenwalds hineinkomponiertes „Haus auf dem Litzelröder“ mit Laboratorium für den befreundeten jüdischen Krebsforscher Prof. Bruno Mendel – 1929-33 wegen der Flucht Mendels nur bis zum Rohbau errichtet – als Vorbild angesprochen werden. An der Umsetzung war Schneider als Mitarbeiter beteiligt.<sup>188</sup> Auch hier finden sich bauliche Elemente wie ungleich lange Dachschenkel und ein Dach ohne großen Überstand.<sup>189</sup> Auch der Materialkontrast von Naturstein und Putz ist prägnant, verleiht dem Haus „Bodenhaftung“ und verbindet es mit der umgebenden Natur (Abb. 3.7). Schon August Hoff würdigte Körners „Odenwaldprojekt“, betonte, dass sich der Bau „auf einer Bergkuppe im Odenwald der bodenständigen Bauweise an(passe)“ und dass Körner mit „dem am Ort gefundenen Baumaterial“ gearbeitet habe.<sup>190</sup> Wenn Schneider am Bau mitwirkte, so ist es nicht ganz unwahrscheinlich, dass er – vielleicht gemeinsam mit Körner – ein Werk von Behrens in Augenschein genommen hat: Im nahen Taunus entstand 1929-1931 in Kronberg und zeitgleich mit Körners Bau das Landhaus der Industriellentochter Clara Gans (Abb. 3.8). Mit der stark kubischen Auffassung und den Flachdächern zwar deutlich in Anlehnung an das Neue Bauen, aber ebenfalls mit prägnant gliedernden, seitlich über den Fenstern ausgreifenden Gesimsen, wie sie später auch Schneider verwendete. Tatsächlich findet sich hier besonders die Eckausbildung mit Kragplatte über dem Fenster und dem darunterliegenden Brüstungsgitter des Balkons in Essen wieder. Nur, dass die Brüstung nicht zu einem Balkon, sondern zur Dachterrasse auf dem Atelieranbau gehört. Und wie schon Körner hatte auch Behrens den kontrastierenden Naturstein als bewusstes Stilmittel eingesetzt: Die Gartenmauer weist den ortstypischen Taunusschiefer auf, wenn auch die Fassaden nicht mit

---

<sup>187</sup> Zuletzt Pufke 2019, S. 156 f., die Autoren Birgit Gropp, Marco Kieser und Sven Kuhrau verweisen dazu auf klassische Reminiszenzen: Schinkels Neuer Pavillon in Berlin-Charlottenburg sei Vorbild für Körners Flachdach, das durch ein Attikageschoss abgeschlossen wird (S.157).

<sup>188</sup> Mündliche Mitteilung Marion Schneider, Juli 1993

<sup>189</sup> vgl. Pankoke 1996, Abbildung 146 – Bruno Mendel wurde 1897 in Essen geboren, promovierte an der Humboldt-Universität Berlin und war u.a. an der Charité tätig. Er emigrierte nach Toronto und starb 1959 in Bussum bei Amsterdam.

<sup>190</sup> Hoff 1929, S. 34



Putz, sondern mit Muschelkalkquadern versehen sind. Dass Behrens bei der Veröffentlichung zur Villa ein Jahr nach Fertigstellung immer noch mit seiner künstlerischen Herkunft als Maler in Verbindung gebracht wurde<sup>191</sup>, dürfte Wasser auf Schneiders Mühlen gewesen sein. Er, der sich insgeheim immer auch als Künstler betrachtete, dürfte sich Behrens auch deswegen verbunden gefühlt haben. Dass Schneider, der mit seinem Haus in der Renteilichung auch erstmals sein Atelier als Architekt bezog, mit Otto Korn gleichzeitig einen Künstler als Mitbewohner aufnahm, war sicherlich kein Zufall.

Die Gesamterscheinung von Schneiders beiden Häusern ist aber vom Modernismus des Neuen Bauens weit entfernt. Stärker sind die Parallelen zu einigen Bauten der für den NS-Siedlungsbau richtungweisenden Kochenhofsiedlung: Dieser „Anti-Weißenhof“ (Lampugnani) wurde zum Musterbeispiel für das künftige Bauen am Stadtrand in Opposition zur internationalen Moderne der Weißenhofsiedlung.<sup>192</sup> Hier hatte bekanntlich auch Behrens einen Beitrag geleistet. Allerdings wurde sein Wohnhaus, angesichts spektakulärer aufgeständerter Kuben eines Le Corbusier, wegen seiner tektonischen Schwere und ausgewogenen Proportionalität als nicht zeitgemäß abgestempelt.<sup>193</sup>

Die Kochenhofsiedlung hingegen wurde mit ihren programmatischen Zielsetzungen 1933 breit und wohlwollend in der Fachpresse rezipiert und dürfte auch Schneider bekannt gewesen sein. Besonders das „modernste Haus der Kochenhofsiedlung“, das Haus Nr. 18 von Walter Körte, zeigt ebenfalls eine Ein- bis Zweigeschossigkeit mit einer sich daraus ergebenden asymmetrischen Dachform, wenn auch die Grundrisslösung kühner ausfällt.<sup>194</sup> Auch ein 1934 unter anderem in der Stuttgarter Bauzeitschrift „Moderne Bauformen“ abgebildetes Ferienhaus bei Lugano des Berliner Architekten Helmut Bohtz weist eine vergleichbare Eckbetonung und Asymmetrie der Dachform auf (Abb. 3.9).<sup>195</sup> Alle erwähnten Architekturbeispiele – von Körner über Behrens bis zu Bohtz – bemühten sich um ein landschaftsbezogenes Bauen, um das es auch Schneider – neben seiner Positionierung als Künstler-Architekt – in dieser von den neuen nationalsozialistischen Machthabern initiierten Siedlung vor den Toren der Industriestadt ebenfalls ging.

Haus Schneider, an das sich Jacob Peter Schneiders Sohn als „modernsten“ Bau der Siedlung erinnerte,<sup>196</sup> ist später ebenso wie Haus Bilges abgerissen worden. Anfang der 1950er Jahre

---

<sup>191</sup> So schreibt Zimmermann in seiner Besprechung des Hauses 1932 von „einer sehr vom malerischen Empfinden beeinflussten Art, an architektonische Gestaltung heranzugehen.“ (Zimmermann 1932, hier S. 33 f.)

<sup>192</sup> Zur Kochenhof-Siedlung vgl. Lampugnani 1992

<sup>193</sup> Vgl. Frank 2015, S. 58

<sup>194</sup> Zu Körte vgl. Schmidt 2012, S. 186: Körte war ehemaliger Mitarbeiter von Bonatz und ehemaliger Städtischer Baurat bei Martin Elsaesser – er baute 1933 „das modernste Haus der Kochenhofsiedlung“. Körte wurde damals aufgrund seiner Kritik an der „Rassegebundenheit der Architektur“ als „bolschewistischer Baukünstler“ angefeindet, kündigte als Lehrender der TH Stuttgart resigniert im Wintersemester 1933/34.

<sup>195</sup> Moderne Bauformen, 33. Jg. 1934, Heft 6, S. 308

<sup>196</sup> Peter Schneider, Sohn von Jacob Peter Schneider, der mit seiner Familie ab Dezember 1934 im vom Vater gebauten Wohnhaus in der Kantoriestraße gewohnt hat, erinnerte Schneiders Haus als „eines der modernsten Häuser der Siedlung“ (mündliche Mitteilung, März 2014).

wird Schneider verblüffend ähnliche Wohnhaustypen für die britischen Besatzer im Kölner Villenviertel Marienburg konzipieren und umsetzen (etwa WV 44).

### 3.2 Die Ford Motor Company und die Arbeitsgemeinschaft mit Körner

Für Schneiders eigenständige Architektenlaufbahn sollte nicht der Einfamilienhausbau, sondern seine Mitarbeit beim Bau der Kölner Ford-Werke entscheidend werden. Seit Baubeginn 1929 leitete er das zweite Büro Körners im Kölner Hochhaus am Hansaring, das dieser im Zuge des Großprojekts vor Ort führte.<sup>197</sup> Die ab Mitte der 1930er Jahre im Zuge der Aufrüstung expandierenden Ford-Werke sollten während der Zeit des Nationalsozialismus zu Schneiders Haupttätigkeitsfeld werden.

Das von Körner 1930/31 auf Basis der Ford-Standard-Normen erbaute Kölner Werk zählte zu den modernsten in Europa, denn erstmalig wurden die verschiedenen Produktionsbereiche unter einem Dach vereinigt.<sup>198</sup> Zwar kam die Produktion im frisch eingeweihten Ford-Werk bereits 1932 durch die Weltwirtschaftskrise fast zum Erliegen, doch erholte sich das deutsche Tochterunternehmen mit amerikanischer Konzernmutter nach 1933 im Zuge der Aufrüstung Deutschlands. Parallel erfolgte eine schrittweise „Eindeutschung“. Die neue Ausrichtung der Verkehrspolitik kam den Interessen des Ford-Konzerns durchaus entgegen: Der bekanntlich autobeegeisterte Hitler forcierte Massenmotorisierung und Autobahnbau – nicht zuletzt vor dem Hintergrund des großen wirtschaftlichen, militärischen und propagandistischen Potenzials einer Motorisierung bei der Durchsetzung der nationalsozialistischen Herrschaftsansprüche.<sup>199</sup> Im Rahmen des NS-Motorisierungsprogramms wurde die Kfz-Steuer abgeschafft, die „motorisierte Volksgemeinschaft“ avancierte zum Leitbild – wenn auch mehr in der Propaganda.

Obwohl Henry Ford aufgrund seines Antisemitismus (und Antisowjetismus) besonders im Umkreis der NSDAP und auch von Hitler persönlich geschätzt wurde<sup>200</sup>, profitierte der Konzern nicht sofort vom nationalsozialistischen System. Im Gegensatz zu Opel mit seinem deutschen Image hatte Ford in Deutschland von Anfang an gegen das Vorurteil anzukämpfen, ausländische Fabrikate zu bauen.<sup>201</sup> Ein Umstand der nach 1933 noch mehr Gewicht bekam: Eine Kommission des Reichsverbandes der Automobilindustrie stieß sich 1933 an einer

---

<sup>197</sup> Pankoke 1996, S. 32, gibt an, dass dieses Büro nur 1931-32 geführt worden sei, um den Bau der Ford-Werke zu betreuen. Tatsächlich bestand das Büro weiter bis zu Körners Tod, sicherlich aufgrund der rüstungsbedingten kontinuierlichen baulichen Erweiterungen der Ford-Werke. Schneiders Witwe Marion schilderte, dass Schneider Körner jeden Abend einen Bericht nach Essen schickte – vgl. Pankoke 1996, S.202, Anm. 120. Marion Schneider war allerdings erst seit etwa 1935 im Kölner Werk als Sekretärin von Ford-Chef Robert Schmidt tätig.

<sup>198</sup> Zum Ford-Bau Körners vgl. Pankoke 1996, S. 128 ff.; 1931 baute Körner auch die Berliner Ford-Vertretung mit der repräsentativen Adresse „Unter den Linden“, vgl. Pankoke 1996, S. 189

<sup>199</sup> Vgl. Hochstetter 2005, S. 156 f.

<sup>200</sup> Vgl. Durth 1987, S. 358, der zudem anführt, dass Henry Ford auch für Fritz Todt, Hitlers „Generalinspektor für das deutsche Straßenwesen“, Vorbild gewesen sei.

<sup>201</sup> Vgl. Rosellen 1986, S. 69 ff.

Werbung, die den Ford-Pkw als „Deutsches Erzeugnis“ anpries. Einwand: Er sei zur Hälfte mit ausländischen Teilen gebaut.<sup>202</sup> Erst nach einer Umstellung auf deutsche Zulieferteile bestand man den Produkten der Kölner Ford-Werke das Prädikat „Deutsches Erzeugnis“ zu.<sup>203</sup> Im Juli 1939 schließlich – kurz vor Kriegsausbruch – erhielt die Ford Motor Company auch den „germanisierten“ deutschen Namen: Ford-Werke AG. Ford entwickelte sich zu einem wichtigen rüstungsrelevanten Automobilkonzern, dessen Hauptrolle die Motorisierung der Wehrmacht war – 1938 stiegen die Einnahmen im Vergleich zu 1934 um 400 Prozent.<sup>204</sup> Die Schlüsselfigur des im Zuge der deutschen Besetzung Frankreichs, der Niederlande und Belgiens 1940 immer größer werdenden Ford-Imperiums unter deutscher Führung war Robert H. Schmidt, seit Ende 1938 Vorstandsvorsitzender der Ford-Werke AG und Generaldirektor. Innerhalb von zehn Monaten nach Kriegsbeginn erlangte Ford-Köln, mit Schmidt an der Spitze und mit Billigung der US-Konzernführung in Dearborn, im engen Zusammenspiel mit dem Speer-Ministerium Kontrolle über die meisten Tochtergesellschaften des Kontinents.<sup>205</sup>

Wie bereits bei der Werkserbauung ab 1929/30 übernahm Schneider auch 1936 die Bauleitung einer schon damals geplanten Erweiterung (Halle B).<sup>206</sup> Dabei agierte Schneider als Mitarbeiter Körners, später nach eigenen Aussagen als Partner in einer Arbeitsgemeinschaft.<sup>207</sup> Erst nach Körners Tod im Februar 1940 wird Schneider zum alleinigen „Hausarchitekten“ der Ford-Werke. Damit korrespondiert, dass Schneider 1941/42 erstmals im Kölner Adressbuch als Architekt aufgeführt wird. Inzwischen hatte er seinen Lebensmittelpunkt nach Köln verlegt: Mit seiner späteren zweiten Ehefrau Marion Dorgerloh, damals Chefsekretärin von Robert Schmidt, hatte er eine Liaison begonnen. Vermutlich weilte er ab diesem Zeitpunkt dauerhaft am Kölner Standort, um die sukzessiven Ausweitungen des Kölner Automobilwerks zu steuern und zu betreuen, daneben aber auch eigene kleine Aufträge anzunehmen.

Zwischen 1936 und 1939 wird Schneider unter anderem auch als Architekt diverser Ford-Projekte im Bautennachweis der Kölner Ausgabe des Parteiorgans „Westdeutscher Beobachter“ aufgeführt. Allerdings ist davon auszugehen, dass die Ford-Erweiterungen

---

<sup>202</sup> Ebd. S. 94

<sup>203</sup> Ebd. S. 146 (18.6.1937 Anerkennung Fords durch Reichskriegsministerium, am 1.9.1937 durch Reichsverkehrsministerium als „Deutsches Erzeugnis“). 1937 wird die „Eindeutschung“ der Ford-Werke auch durch eine Personalie auf höchster Ebene abgeschlossen. Geheimrat Heinrich F. Alberts löst den Briten Sir Perry am 11.6.1937 als Vorsitzender des Aufsichtsrates ab – auch Johannes Reiling vermutet in seinem Buch über Alberts, u.a. Betreuer der Ford-Gesellschaften im Herrschaftsgebiet Nazi-Deutschlands, dass man Ford damit ein „deutsches“ Aussehen geben wollte (Reiling 1997, S. 378, hier auch Anm. 401)

<sup>204</sup> Billstein 2000, S. 111

<sup>205</sup> Vgl. Billstein 2000, S. 112; hier auch weiter: Ford Amerika lieferte dem Werk in Köln weiterhin Material und Maschinenwerkzeuge aus den USA. Selbst 1941 schickte Dearborn noch Maschinen nach Köln, um hier die Kapazitäten für die Kriegsproduktion zu erhöhen. Zum Ford-Imperium siehe auch Billstein/Illner 1995, S. 184, allgemein zur Produktion vgl. auch Kier/Liesenfeld/Matzerath 1999, S. 328

<sup>206</sup> Vgl. N.N. 1936. Hier heißt es wörtlich: „Die örtliche Bauleitung liegt in Händen des Architekten P. F. Schneider, der vor einigen Jahren auch den Neubau geleitet hat.“ – Die Halle B schloss sich westlich an den Ursprungsbau (Halle A) an, vgl. auch Pankoke 1996, S. 131

<sup>207</sup> Pankoke 1996, S. 32, setzt die Arbeitsgemeinschaft ab Mitte der 1930er Jahre an – als Beleg dienen ihr Schneiders Nachruf auf Körner in der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung* (Nr. 89 vom 18.2.1940) und in der *Essener Volkszeitung* gleichen Datums, vgl. ebd. S. 202, Anmerkung 122.

weiterhin von Körner stammten.<sup>208</sup> Schneider war vermutlich eher die ausführende „rechte Hand“ am Standort Köln, während Körner offenbar sein Essener Büro hielt, aber kaum Aufträge bekam.<sup>209</sup> Nachweisen lassen sich indessen aber weiterhin Bautätigkeiten für Ford Köln. Sie sind auch durch Körners ehemaligen Mitarbeiter Gottfried Backhauf überliefert, der offenbar Körners Stütze im Essener Büro war.<sup>210</sup> So findet sich in dessen Nachlass die Ansicht einer Erweiterungsplanung der Ford-Verwaltung (Halle A) aus dem April 1938 (Abb. 3.10).<sup>211</sup>

Das mehrfach erweiterte Kölner Werk zählte 1938 zu den fortschrittlichsten Automobilwerken Europas, lag bei der Pkw-Produktion auf dem deutschen Markt an vierter Stelle und folgte als zweitwichtigster Lkw-Produzent dem Erzkonkurrenten Opel.<sup>212</sup> Noch im Laufe des Krieges hat sich Ford Köln durch weitere Hallenbauten nochmals vergrößert, da die Kapazitäten im Zuge der steigenden Produktion offenbar ausgereizt waren.<sup>213</sup> Belegt ist eine 1939-40 durch die Arbeitsgemeinschaft Körner-Schneider an der Nordseite des Werks errichtete vierschiffige Lagerhalle (WV 13). Nach Körners Tod im Februar 1940 führte Schneider die nach Kriegszerstörungen notwendigen Instandhaltungsarbeiten in den besetzten Ländern durch: in den Ford-Werken Amsterdam, Poissy/Paris und Antwerpen.<sup>214</sup> Sie unterstanden alle der Ford-Werke AG Köln.

Schneider erzielte gerade in den Kriegsjahren mit 26.000 bzw. 28.000 Reichsmark sein höchstes Jahreseinkommen.<sup>215</sup> Sein 1937 erfolgter, später verschwiegener Eintritt in die NSDAP dürfte seiner Karriere förderlich gewesen sein.<sup>216</sup> 1937 lockerten sich die Voraussetzungen zum Parteibeitritt nach der Aufnahmesperre vom 1. Mai 1933, die den „elitären“

---

<sup>208</sup> *Westdeutscher Beobachter*. Offizielles Mitteilungsorgan der NSDAP und sämtlicher Behörden, Ausgabe Köln (Stadt), Jahrgänge 1936-38. Im HAsTK (Bestand 485, Nr. 1075) befanden sich Pläne von Körner aus dem Jahr 1938 für eine Freizeithalle für Ford, die von Schneider lediglich unterschrieben waren und im Bautennachweis des *Westdeutschen Beobachters* vom 12.2.1939 aber unter Schneiders Namen liefen. Daher ist davon auszugehen, dass alle Bauten für Ford auch weiterhin von Körner stammten, auch wenn sie im *Westdeutschen Beobachter* unter Schneider liefen. So das Sportklubhaus (15.11.1936), die Beizelei und das Lagergebäude (11.7.1937), das Pfortnerhaus (28.11.1937), der Um- und Erweiterungsbau der Lagerhallen (30.1.1938) oder die Wagenunterstellhalle (15.1.1938).

<sup>209</sup> Vgl. Pankoke 1996, S. 141, die sich hier auf Aussagen von Körners Ehefrau Ria stützt: Körner habe sich „gezwungenermaßen auf die Entwurfstätigkeit“ verlegt; wegen des Bauverbots habe er wohl auch überlegt, Deutschland zu verlassen, doch durch den Ford-Bau hätte er als „Devisenlieferant“ einen Vorteil erwirken und sich gegen Terbovens Beschränkung wahrscheinlich 1938 durchsetzen können.

<sup>210</sup> Backhauf war 1924-40 Körners Mitarbeiter am Standort Essen, also nahezu parallel zu Schneider (vgl. das durch Körners Witwe Ria veranlasste Zeugnis vom 15.6.1940 (HdEG, Bestand 748 Nr. 5)).

<sup>211</sup> HdEG, Bestand 748 Nr. 8

<sup>212</sup> Vgl. Billstein 2000, S. 111

<sup>213</sup> Vgl. ebda; Billstein/Illner 1995, S. 183-184 sprechen vom Bau von drei neuen Hallen in Niehl; siehe hierzu auch Zielbericht des United States Strategic Bombing Survey (USSBS) Nr. I.E.2. vom 29.5.1943: „Die Gebäude 2, 3 und 4 sind seit 1939 dazugekommen. Es ist bekannt, dass die Gesellschaft plante, hinter dem Hauptgebäude eine Erweiterung zum Maschinensaal zu errichten.“ (Bericht in: Projektgruppe „Messelager“ 1996, S.131-133, hier S. 132)

<sup>214</sup> Nach Angabe Schneiders auf dem Meldebogen zum Entnazifizierungsverfahren im Jahr 1943 (LAV NRW R, NW 1049 Nr. 22540).

<sup>215</sup> Ebd.

<sup>216</sup> Bundesarchiv Abt. III Außenstellen Berlin-Zehlendorf (ehemals Berlin Document Center): Aufnahme zum 1.5.1937, Fritz Schneider, Mitglied-Nr. 5601656, Adresse Brunhildenstr. 24, Essen; die NSDAP-Gaukarteikarte und eine NSDAP-Zentralkarteikarte haben sich erhalten (schriftliche Mitteilung Bundesarchiv Berlin, März 2013).

Charakter hatte wahren sollen.<sup>217</sup> Aber auch mit Blick auf die Tätigkeit Schneiders bei Ford mag es gerade 1937 Beweggründe für den Parteibeitritt gegeben haben: 1937 wird die „Eindeutschung“ der Ford-Werke durch die Ablösung von Sir Perry durch Heinrich F. Alberts am 11. Juni 1937 als Vorsitzender des Aufsichtsrates abgeschlossen.<sup>218</sup>

Schneider wurde aufgrund seiner Tätigkeit für die Ford-Werke AG als Architekt der Rüstungsindustrie als „unabkömmlich“ vom Kriegsdienst befreit. Ein Vorteil, der nach der deutschen Niederlage eine nicht zu unterschätzende Rolle für den Architekten des Wiederaufbaus spielte.

### 3.3 Fabrik- und Verwaltungsgebäude Ford-Motor-Ges., Budapest (1939-40)

*„Die Organisation des Herstellungsbetriebes gibt die Anordnung der Räume. Die Übersichtlichkeit, der leicht zu handhabende Austausch und die Weitergabe der Erzeugnisse, die freie Beweglichkeit der Werkzeuge, Maschinen oder der Wagen verlangen offene und unverstellte, lichte Hallen. Die Arbeitsplätze seien so hell, die Raumbildung so klar wie möglich.“*

Peter Behrens (1925)<sup>219</sup>

Das 1939-40 für Ford in Budapest realisierte Fabrik- und Verwaltungsgebäude ist neben Schneiders beiden Essener Wohnhäusern und der Erweiterung eines Karosseriewerks in Köln, auf das weiter unten eingegangen wird, eines der wenigen überlieferten Werke jener Jahre (Abb. 3.11).

Mit diesem Bau sowie dem Karosseriewerk erschien Schneider erstmals in der Fachpresse – Körners Freund August Hoff stellte beide Projekte in der einflussreichen Stuttgarter Architekturzeitschrift „Moderne Bauformen“ vor.<sup>220</sup> Da Körner jedoch drei Monate nach Baubeginn unerwartet nach einer Krankheit starb, ist es sehr wahrscheinlich, dass Körner der Urheber zumindest der Budapester Planung war.<sup>221</sup> Hoff formulierte entsprechend, dass

---

<sup>217</sup> Vgl. hierzu Sollich 2012, S. 121 und Sollich 2013, S. 36, der dieser Frage im Kontext seiner Arbeit über Herbert Anton Rimpl nachgeht.

<sup>218</sup> Reiling 1997, S. 378, hier auch Anm. 401

<sup>219</sup> Behrens 1925, S. 97

<sup>220</sup> Hoff, „Ford Budapest“ 1941 und Hoff, „Karosseriewerk Deutsch“, 1941 (das Foyer des Budapester Baus schmückte auch den Titel dieses Heftes). August Hoff hat auch die Einleitung von Körners Publikation „Die neue Fordniederlassung Köln“, Köln o. J. (1933) verfasst.

<sup>221</sup> Vgl. Pankoke 1996, S. 131; vom Karosseriewerk Deutsch haben sich Pläne Schneiders erhalten (HASTK, Bestand 485, Nr. 620)

Schneider Körners Arbeiten dort „im gleichen Geiste“ fortsetze.<sup>222</sup> Dennoch soll das Bauwerk hier besprochen werden, da es ein augenfälliger Beleg für eine bauliche Kontinuität ist, die Schneider im Nachkriegsdeutschland fortsetzen wird.

Vom Hauptsitz in Köln aus expandierte Ford Deutschland auch nach Osteuropa: Mitte der 30er Jahre exportierte Ford-Köln ganze Fahrzeuge nach Ungarn, das mit dem nationalsozialistischen Deutschland zunächst kooperierte, um dadurch eigene Gebietsansprüche in Richtung Slowakei durchzusetzen. Mit den „Königlich-Ungarischen Staatlichen Eisen-, Stahl- und Maschinenfabriken (MAVAG)“ wurde eine Zusammenarbeit vereinbart, bei der die MAVAG den Ford „Eifel“ mit Teilen aus Köln baute. Die Geschäfte liefen so gut, dass Ford-Köln am 1. Oktober 1938 die Tochtergesellschaft „Ford-Motor-R. T. C. Budapest“ für Montage und Verkauf von Automobilen und Traktoren in Budapest gründete.<sup>223</sup> Die Leitung der Ford-Motor-R. T. C. in Budapest wurde 1938 Robert Schmidts Kölner Vize-Generaldirektor Erhard Vitger übertragen.<sup>224</sup> Unter diesem wird Schneider seine Laufbahn bei Ford nach 1945 bis Ende der 50er Jahre fortsetzen.

### 3.3.1 Zweckmäßigkeit und Ästhetik

Die Tochter der deutschen Ford-Werke AG siedelte sich in Budapest an der Allee Váci-ut an, der Hauptachse des im Juni 1938 neu gebildeten XIII. Bezirk von Budapest. Parallel zur Donau als wichtigem Schiffsweg verlaufend, war diese Allee vor allem im nördlichen Teil durch die Ansiedlung von Industrie geprägt. An der Ecksituation zur Klapka-utca entstand auf einem längsrechteckigen Grundstück ein zweigeschossiger, horizontal gelagerter Verwaltungsbau in Eisenbeton. Rückwärtig schloss sich die Reparaturwerkstatt an: eine dreischiffige, über einem quadratischen Grundriss von 60 mal 60 Metern errichtete Halle (Abb. 3.13). Auch ihre Konstruktion erfolgte – trotz kriegsbedingter Kontingentierung – mit Eisenbindern und eisernen Stützen mit Leichtdach. Während sich der Verwaltungstrakt mit dem Haupteingang zur Allee ausrichtete, wurde der rückwärtige Hallentrakt über einen Hof vom Straßenzug Klapka-utca aus erschlossen. Die Zufahrt flankierten ein Pförtnerhäuschen und eine Tankanlage mit Schnelldienststation. Der Luftschutzaspekte einbeziehende Verwaltungsbau – der Tiefkeller enthielt einen Luftschutzraum – wurde so konstruiert, dass eine spätere Aufstockung oder Erweiterung möglich gewesen wäre. Dieser Verwaltungsbau, der im Erdgeschoss neben Eingangshalle und Ausstellungsraum auch Lager sowie Wasch-

---

<sup>222</sup> Hoff, „Ford Budapest“ 1941, S. 377

<sup>223</sup> Vgl. Rosellen 1986, S. 154 – Rosellen schreibt hier auch, dass man bereits plante, die Montage zu einer eigenen Fabrikation auszubauen.

<sup>224</sup> Laut Munzinger.de/Personen unter <http://www.munzinger.de/search/portrait/Erhard+Vitger/0/7448.html>, (Zugriff am 8.12. 2014). Ab 1939 teilten sich Vitger und Robert Schmidt die Geschäftsführung der Kölner Ford-Werke. Da Vitger Däne war, musste er 1941 das Führungsamt dem Deutschen Schmidt überlassen (vgl. Billstein 2000, S. 114). Rosellen 1986, S. 171 schreibt, dass erst 1942 von Berlin aus bestimmt wurde, dass Schmidt alleiniger Vorstandsvorsitzender werden solle, da im Krieg nur Deutsche Industriebetriebe führen dürften.

Umkleide- und Speiseräume mit Küche für die „Gefolgschaft“ enthielt, wartete im Obergeschoss mit dem Direktorenzimmer, Casino, Speiseraum für die „Führungsebene“ und den Büros auf. Im Obergeschoss war zudem über dem Lager des Erdgeschosses ein Raum für eine „Motorschule“ untergebracht. Offensichtlich handelte es sich hier um einen Raum für das NS-Kraftfahrkorps (NSKK), das der Kölner Ford-Pressechef großzügig unterstützte.<sup>225</sup>

Die dreischiffige Werkstatthalle erhielt ihre Großzügigkeit im Innern durch eiserne Fachwerkbinder von 20 Metern Spannweite. Ziel waren auch hier „klare und geeignete Arbeitsplätze nach den bewährten Ford-Grundsätzen.“<sup>226</sup> Eine Belichtung durch Satteldach-Oberlichter und weitere, in die Verdachung eingelassene Oberlichter sorgte für optimale Sicht- und Arbeitsbedingungen. Die äußere und innere Gestaltung erfolgte unter höchsten Qualitätsansprüchen. Heimischen Materialien wie etwa dem braunroten Klinker der Fassadenverblendung wurde der Vorzug gegeben. Der horizontal gelagerte Verwaltungsbau wurde zusätzlich durch die muschelkalkfarbenen Kunststeingesimse streng linear betont. Durch horizontale Lagerung, Gesimse und die strengen, geometrischen Fensterreihungen und die sich hieraus ergebende Rhythmisierung der Flächen erinnert der Bau fast ein wenig an Behrens' Hauptlagerhaus der Gutehoffnungshütte in Oberhausen von 1920–1925. Wenn auch der Oberhausener Bau schon allein durch seine Dimensionierung eigentlich keinen Vergleich zulässt. Doch auch Behrens hatte seinen gigantischen Komplex aus einem gleichmäßigen Raster von sechs mal sechs Meter großen Elementen entwickelt, die sich aus den Positionen der tragenden Pfeiler ergaben. Und schon Behrens' Bau spiegelte dies in der gleichmäßigen Anordnung des Fensterrasters außen wider.<sup>227</sup>

Wie im Kölner Werk trennten auch in Budapest nur transparente Glaswände die Büros – bis hin zum Direktorenzimmer. Die Einzelteile der Wände aus Holz und Glas waren genormt, um die Büroräume ohne Eingriffe in die Bausubstanz je nach Bedarf verändern zu können. Auch die Unterbringung der Licht- und Signalnetze in Hohlposten und hohlen Gesimsen ermöglichte eine höchst moderne und flexible Nutzung. Äußerste Zweckmäßigkeit verbindet sich mit höchsten ästhetischen Ansprüchen und einer hohen Materialqualität: Die repräsentative Eingangshalle ist mit Treppenhaus und Ausstellungsraum durch kostbare Materialien geprägt: Rotgelber Pissekeyer Marmor dient als Bodenbelag, die Treppe erhielt Trittstufen aus hellem römischem Travertin und einen Mahagonihandlauf, graugelber Travertin bedeckte die Wände (Abb. 3.14).

Auch ausgewogene Proportionen spielten eine Rolle: „Im edlen Maß vor allem liegt die Schönheit“, so urteilte schon August Hoff.<sup>228</sup> Tatsächlich fällt das Spiel mit der quadratischen Form auf, das mehrfach variiert wird. Der gesamte Grundriss scheint auch hier aus

---

<sup>225</sup> Vgl. Rosellen 1986, S. 114

<sup>226</sup> Hoff „Ford Budapest“, 1941, S. 377

<sup>227</sup> Vgl. Klein-Wiele 2018, S. 10

<sup>228</sup> Hoff, „Ford Budapest“, 1941, S. 383

dem Quadrat entwickelt, was der in „Moderne Bauformen“ abgebildete Grundriss mit unterschiedlich großer Quadratrasterung von Hof- und Eingangshallenbelag andeutet (Abb. 3.15). Einen Wiederhall fand dieses in der quadratischen Untergliederung der fast bänderartig gereihten Fenster. Im Vordach über dem Haupteingang griffen zu Quadraten angeordnete quadratische Luxfer-Prismen das Motiv auf. Die Glasbausteine der Deutschen Luxfer-Prismen-Gesellschaft m.b.H. verwendete schon Bruno Taut bei seinem legendären Glaspavillon auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung in Köln 1914.<sup>229</sup> Innen zeigte sich an der Rückwand der Eingangshalle der mit quadratischen Glasprismen ausgefachte quadratische Raster der Eisenbetonkonstruktion. Der „Gefolgschaftsraum“ der Kantine nimmt das Motiv ebenfalls auf: in Form der Fensterteilung sowie des Bodenbelags mit Fliesen im Schachbrettmuster.

Der Budapester Bau ist formal klar dem Kölner Werk Körners verpflichtet (Abb. 3.12). Doch gibt es auch gravierende Unterschiede: War die Anlage in Köln „aus einem Guss“ und nach Produktionsprinzipien des Fließbandes unter einem Dach organisiert und ordnete sich hier entsprechend auch der Verwaltungstrakt ein, so sind bei der Budapester Dependence der den Repräsentationsansprüchen dienende Verwaltungstrakt und die dreischiffige rückwärtige Werkstatthalle in der Außenschau als getrennte Einheiten aufgefasst. Dies mag einem mehr traditionellen Verständnis entsprechen, dass Repräsentation und einfache Arbeit trennte.

Die Werkstatthallen waren durch ihre hell verputzten Wandflächen und die Muschelkalkgemise der großzügigen Verglasungen gleichzeitig in ihrer Massivität betont. Bestimmend sind auch die giebelbekrönenden Satteldachoberlichter mit parallel verlaufenden Oberlichtern. Hierdurch erhielten die Räume viel Licht, nicht zuletzt eine Forderung des Amtes „Schönheit der Arbeit“. Sind Verwaltungstrakt und Hallenbau im äußeren Erscheinungsbild ausdifferenziert, so sind sie allerdings im Inneren funktional verschränkt: So führte etwa die südliche Werkstatthalle, die das Lager aufnahm, den Lagertrakt des Hauptgebäudes fort. Der Speiseraum für die „Gefolgschaft“ war von der Werkstatt aus über Ankleide und Waschraum direkt zugänglich. Im Gegensatz zur streng-sachlichen Innenausstattung des Kölner Mutterwerks nahm das Design in Budapest nun Anleihen in der volkstümlichen Gebrauchskunst, erkennbar etwa an den als „Balken“-Decke gestalteten Unterzügen oder an den in Anlehnung an Bauernmöbel gestalteten Holzbänken (Abb. 3.16).

Einen zurückhaltenden Herrschaftsgestus drückt das klassische Ordnungsprinzip der Axialsymmetrie mit dem mittigen Eingangsportal auf vier Stützen aus. Der Kölner Bau weist im Kontrast noch ein stützenfreies Dach auf. Dennoch ist der Zugang auch in Budapest aus der Mittelachse nach links verschoben worden. Trotz dieser „Umdeutungen“ der Architektur vor dem Hintergrund der veränderten Rahmenbedingungen blieb die Bezugnahme auf das

---

<sup>229</sup> Museum digital: Sammlung Weißensee (Museum Pankow) <https://berlin.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=652> (Zugriff am 30.7.2020)



Kölner Werk bestimmend. Die Architektursprache der späten 1920er Jahre wurde von Körner und Schneider beibehalten. Auch der Anspruch, ein minutiös und bis in die Details durchgestaltetes Gesamtkunstwerk zu schaffen, ist offensichtlich. Obwohl sich das künstlerisch-architektonische Gestalten nun dem totalitären System und dem darin operierenden Unternehmen unterordnen musste, hielten Körner und sein Nachfolger Schneider auch unter erschwerten Bedingungen infolge von Kriegswirtschaft und Materialbeschränkungen an ihrem Gestaltungsanspruch fest.

### 3.4 Erweiterung des Karosseriewerks Deutsch, Köln (1938)

Ausgehend von seiner Tätigkeit für die Kölner Ford-Werke AG haben sich für Schneider auch zusätzliche, explizit eigenständige Aufträge ergeben. Bereits vor dem Ford-Bau in Budapest realisierte er 1938-39 Erweiterungen des Karosseriewerks Deutsch in Köln-Braunsfeld (Abb. 3.17). Auch dieses Werk ist durch einen Beitrag von August Hoff überliefert, der in derselben Ausgabe der „Moderne Bauformen“ erschienen ist, in der er auch das Budapester Ford-Werk vorgestellt hat.<sup>230</sup>

Die Firma Deutsch wurde 1916 im von kleineren Industrie- und Gewerbebetrieben geprägten Teil Köln-Braunsfelds nördlich der Aachener Straße am Maarweg gegründet. Deutsch lieferte und montierte individuelle Karosserien, denn bis in die 20er Jahre hinein war es üblich, dass Autofabriken ein Drittel ihrer Produktion als bloße Fahrgestelle herstellten. Die Firma Deutsch war dabei ein „Betrieb der allerersten Gilde der Auto-Couturiers“<sup>231</sup>. Ende der 1930er Jahre, als das Werk sich auf rund 30.000 Quadratmetern ausgedehnt hatte, stellte das Unternehmen an Spitzentagen 15 Karosserien fertig. Die Ford-Werke zählten zu den Hauptgeschäftspartnern.<sup>232</sup> Von 1935 an stellte Deutsch – wohl ersatzweise aufgrund von Auftragsrückgängen – Feldküchen her.<sup>233</sup> Seit 1939 arbeitete die Firma für das Oberkommando des Heeres. Noch in den Jahren 1937-38 und Anfang 1939 wurde das Werk – in Vorbereitung auf den Krieg – wesentlich vergrößert und sollte für eine Tagesproduktion von 100 Karosserien vorgesehen werden. Die letzte Werkserweiterung vor dem Krieg war ein Presswerk mit eigener Presswerkzeug-Herstellung. Das Unternehmen sollte auf mindestens 2.000 Beschäftigte anwachsen. Tatsächlich hatte Deutsch vor dem Krieg 500 Beschäftigte, die geplante Erhöhung der Mitarbeiter kam durch den Krieg nicht mehr zustande.<sup>234</sup>

Eine dieser Erweiterungen im Zuge der rüstungspolitischen Werksexpansion plante Schneider auf einem Eckgrundstück zur Stolberger Straße: eine für die beabsichtigte

---

<sup>230</sup> Hoff, „Karosseriewerk Deutsch“ 1941

<sup>231</sup> Stadt Köln 1986, S. 24 (Karosseriewerk Deutsch)

<sup>232</sup> Vgl. ebd.

<sup>233</sup> Soénius/Wilhelm 2008, S. 114

<sup>234</sup> Firmenakte Karosseriewerk Carl Deutsch im Rheinisch-Westfälischen Wirtschaftsarchiv zu Köln (RWWA), ohne Signatur

Fließbandarbeit ohne Stützen über einem Grundriss von 71 x 33 Metern errichtete, einschiffige Montagehalle in Holzbinderkonstruktion (Abb. 3.18). Sie fügt sich in ein bereits dicht mit Werkshallen bebautes Gewerbelände von Deutsch am Maarweg ein. Mit einer Spannweite von 33 Metern (nach dem System Kübler) stellte die neue Halle die bestehenden Hallen hinsichtlich der Dimensionierung weit in den Schatten: Mit 25 Metern Spannweite waren diese deutlich kleiner. Der Ersatzstoff Holz entsprach dabei ganz den gemäß „Vierjahresplan“ geforderten Rohstoffeinsparungen im Zuge der Kriegsvorbereitungen und Autarkiestrebungen.

Der horizontal gelagerte, sparsam gegliederte sachliche Hallenzweckbau wurde von einer mächtigen Sheddachkonstruktion aus einzelnen Oberlicht-Elementen in Satteldachform dominiert, die entsprechend dem Anstieg des leicht geneigten Satteldachs der Halle zur Mitte anstiegen und viel Licht in die Halle ließen. An das Kopfende schloss ein schmaler Gebäudetrakt an, der Büroräume und „Gefolgschafts“-Räume sowie die nun obligatorischen Luftschutzkeller aufnahm. Die architektonische Gestaltung zur Hofseite ist gemäß Plan und Foto (im Anschnitt) kubisch verschachtelt und durch eingeschobene Kragplatten über Fenstern und Eingangstür eine nahtlose Fortsetzung der Architektursprache der 1920er Jahre wie sie auch Körner verwendet hat (Abb. 3.19). So zeigen etwa die Zeche

Vereinigte Helene & Amalie oder das Bürohaus Deutscher Benzolvertrieb<sup>235</sup>, beide 1927 in Essen erbaut, ein ähnliches Erscheinungsbild: einen Wechsel zwischen der Vertikalbetonung durch die lisenenartige Gliederung der Fensterachsen und horizontalen Gegengewichten in Form von Kragplatten (Abb. 3.20). Ein nahe gelegener prägnanter Fabrikkomplex kann aber als eine noch näherliegende Referenz angesprochen werden: die Elektrofahrzeugfabrik Heinrich Scheele, 1923 erbaut nach den Plänen von Hubert Ritter an der Ecke Vogelsanger Straße/Maarweg (Abb. 3.21).

Ritter, damals noch Mitarbeiter des Kölner Bauamtes, ging kurz darauf als Stadtbaurat nach Leipzig und prägte die dortige bauliche Entwicklung nachhaltig. Die denkmalgeschützte heutige „Alte Wagenfabrik“ – 2003-09 in Annäherung an den Originalzustand zurückgebaut, heute Büronutzung und Sitz des Energiewirtschaftlichen Instituts der Universität zu Köln – orientiert sich mit ihrer strengen Gliederung durch die tief eingeschnittenen Fenster und die, wenn auch reduzierte, doch erkennbare tempelartige Gestaltung der zentralen Halle an Behrens' Festhalle der Kölner Werkbundaussstellung 1914.<sup>236</sup> Die eingeschobenen Kragplatten verweisen das Bauwerk aber eindeutig in die 1920er Jahre. Auch Schneiders Karosseriewerk wies eine durch die Fensteranordnung rhythmisierte strenge Gliederung auf, ebenso die charakteristischen eingeschobenen Kragplatten. Da der Komplex von Ritter am Kopf eines von drei Straßenzügen begrenzten Grundstücks äußerst prominent gelegen ist, dürfte seine

---

<sup>235</sup> Vgl. Hoff 1929, S. 38

<sup>236</sup> Vgl. <http://www.rheinische-industriekultur.com/seiten/objekte/orte/koeln/objekte/autofabrik-scheele.html>. (Zugriff am 6.7.2018); zu Scheele siehe auch Buschmann/Hennies/Kierdorf 2018, S. 192 f.

ausgefeilte Gestaltung hier Maßstäbe gesetzt haben. Schneiders Bezugnahme ist daher umso naheliegender. Indem er die Architektursprache des Ortes aufgreift, knüpft er an Bestehendes an und führt dieses weiter – eine Herangehensweise, die er auch in der Nachkriegszeit beibehalten wird.

### 3.4.1 Der nationalsozialistische „Musterbetrieb“

Das im Zuge der Rüstungskonjunktur expandierende Karosseriewerk Deutsch präsentierte sich gleichzeitig als Betrieb, der den Vorstellungen des Amtes „Schönheit der Arbeit“ (ASdA) entsprach. Als pseudogewerkschaftliche Organisation der Deutschen Arbeitsfront (DAF) war sie zum „Gesamt-Designer der Rüstungsindustrie“ avanciert.<sup>237</sup> Im April 1939 hat Deutsch die begehrte Auszeichnung „Nationalsozialistischer Musterbetrieb“ tatsächlich erhalten.<sup>238</sup>

Sämtliche Fragen zur Betriebsgestaltung fielen nach 1933 in den Zuständigkeitsbereich des Reichsamts „Schönheit der Arbeit“, welches vordergründig die Lebens- und Arbeitsbedingungen im Industriebau verbessern wollte.<sup>239</sup> In Wirklichkeit ging es aber auch hier um Kontrolle der Arbeiterschaft und um ihre ideologische und arbeitskrafttechnische Einbindung in die Kriegsziele des Systems. In diversen Kampagnen und Publikationen machte das Amt auf das Themenfeld „Arbeitsstätten in baulicher und hygienischer Hinsicht“ aufmerksam, wobei Belichtung, Belüftung, aber auch Banalitäten wie Anstriche, Sinnsprüche an den Wänden, ja selbst Topfpflanzen, eine Rolle spielten. Im Gegensatz zum großen propagandistischen Auftritt hatte das Amt aber keine exekutive Gewalt, das Engagement der „Betriebsführer“, wie Unternehmer im NS-Jargon genannt wurden, beruhte auf Freiwilligkeit. Doch es gab steuerliche Vergünstigungen, etwa für die Instandsetzung von Arbeits- oder Sozialräumen.<sup>240</sup> Zur baulich-gestalterischen Umsetzung sollten die Unternehmer die Gaureferenten des Amtes für „Schönheit der Arbeit“ hinzuziehen.<sup>241</sup>

Schneiders „Gefolgschaftsraum“, der über einen Aufgang direkt mit der Werkshalle verbunden war, wurde durch ein großzügiges Oberlicht und umlaufende Fensterbänder optimal

---

<sup>237</sup> Vgl. Friemert 1980, S. 296

<sup>238</sup> Firmenakte Karosseriewerk Carl Deutsch im Rheinisch-Westfälischen Wirtschaftsarchiv zu Köln (RWWA), ohne Signatur

<sup>239</sup> Zu den Aufgabengebieten des am 27.11.1933 von Robert Ley, Reichsorganisationsleiter der NSDAP und Leiter der DAF, im Rahmen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ gegründeten Amtes „Schönheit der Arbeit“ zählte die „Gesamtplanung der Betriebe, die Architektur, die Gestaltung der Arbeitsplätze bis hin zu den Büromöbeln und der Arbeitskleidung. Gefolgschaftsräume, Appellplatz, Kantine und Sportanlagen regelten den Tagesablauf der Arbeiterinnen und Arbeiter bis in die Freizeit.“ (Heiß 1993, S. 424 f.) Albert Speer wurde Leiter, Julius Schulte-Frohlinde Stellvertreter. Das Amt steht auch für den Kult von Produktivität und Modernität im Nationalsozialismus und leitet eine Wende gegenüber dem Traditionalismus der frühen NS-Ideologie ein (vgl. Krafczyk 2011, S. 60). Zum Amt vgl. auch Teut 1967, S. 280-286 und Friemert 1980, S. 87 ff.

<sup>240</sup> Friemert 1980, S. 108

<sup>241</sup> Hübbenet 1938, S. 258; in Köln war 1938 der Gaureferent Wolny zuständig (S. 262); Vertrauensarchitekt für den Gau Köln-Aachen war Emil Mewes (S. 263)

belichtet.<sup>242</sup> Einzig deren kleinteilige Gliederung – entgegen der ursprünglichen Planung, die nur eine horizontale Unterteilung vorsah – vermittelte einen leichten Hauch von Volkstümlichkeit, die solchen Räumen gemeinhin zugewiesen wurde (Abb. 3.22). Die mattierte Verglasung erfolgte vermutlich aus Gründen des Luftschutzes. Im Ganzen aber präsentierte sich das Karosseriewerk Deutsch als moderner Betrieb, der die Forderungen des ASdA nach Helligkeit, Ordnung und Sauberkeit mustergültig umgesetzt hat. Kann der Status eines „NS-Musterbetriebs“ für Deutsch tatsächlich nachgewiesen werden, so ist dieser auch für das Ford-Werk in Budapest anzunehmen. Das Herausstellen von lichten, hellen Arbeitsplätzen sowie einer schmucken Kantine in der Zeitschrift „Moderne Bauformen“ legen dieses zumindest nahe. In der Tat standen auch Werkskantinen im Rahmen der vierten, im Februar 1938 gestarteten Kampagne des ASdA („Warmes Essen im Betrieb“) im Fokus der Aufmerksamkeit.<sup>243</sup> Neben betriebstechnischen Notwendigkeiten infolge der eingeschränkten Konsumgüterproduktion wurde auch eine Lenkung des Verbrauchs angestrebt, um die beginnende Lebensmittelknappheit zu kaschieren.

Schneiders Raumgestaltung ist deutlich sachlicher ausgefallen, als die beispielsweise im Taschenbuch „Schönheit der Arbeit“ der DAF präsentierten Lösungen, die allesamt eine, dem Heimatschutz verbundene traditionelle Formensprache aufweisen.<sup>244</sup> Im privaten, nicht staatlich gelenkten Industriebau der Automobilbranche war aber offensichtlich weiterhin Sachlichkeit angesagt. Dies steht bekanntlich nicht im Widerspruch zur NS-Bauauffassung, die dem Zweckbau den „modernen Stil“ zuwies. Jedoch wurde auch im Industriebau selbst nach Funktionen ausdifferenziert: Hallen wurden funktional gestaltet, Werksiedlungen im Heimatstil und der Bauaufgabe „Gefolgschaftshaus“ waren ebenfalls überwiegend traditionelle Formen vorbehalten.<sup>245</sup> So orientierte sich Friedrich Wilhelm Kraemer, an dessen Nachkriegsschaffen der „Braunschweiger Schule“ Schneider sich später stark anlehnen sollte, beim Gefolgschaftshaus der Niedersächsischen Motorenwerke in Braunschweig-Querum im Gegensatz zu diesem an der Architektursprache der Stuttgarter Schule.<sup>246</sup>

### 3.5 Schneider als (Industrie-)Architekt im „Dritten Reich“

Während des Nationalsozialismus war die Architektursprache eine Frage der Bauaufgabe: Es war Gerhard Fehl, der erstmals folgerichtig vom „programmatischen Eklektizismus“ als dem eigentlichen „Stil“ des Nationalsozialismus sprach.<sup>247</sup> Ein Forschungskonsens besteht

---

<sup>242</sup> Im Einklang mit der mehrfach durchgeführten Propaganda-Kampagne „Gutes Licht – gute Arbeit“, vgl. Friemert 1980, S.146 ff.; zu den vom ASdA vorgeschlagenen Maßnahmen gehörten u. a. helle Anstriche und Oberlichter (Sheddächer).

<sup>243</sup> Vgl. Friemert 1980, S. 206

<sup>244</sup> Ebd.: Abb. S. 140 ff. für „Gemeinschaftsräume“ und S. 146 ff. für „Speiseräume“

<sup>245</sup> Vgl. Fehl. 1985, S. 108

<sup>246</sup> Abb. bei Lotz 1939; F. W. Kraemer war Kreisreferent des Reichsamtes SdA und Vertrauensarchitekt der DAF, vgl. Flaggmeyer 2007

<sup>247</sup> Fehl 1985, S. 92

inzwischen darüber, dass vor allem im Industriebau weiterhin sachlich gebaut wurde, wobei die These Fehls, dass der Industriebau auf der untersten Stufe der Gattungshierarchie rangiere und „Aschenputtel-Aufgaben“ wahrnahm, mittlerweile widerlegt werden konnte. Vor dem Hintergrund von Aufrüstung und Kriegsführung wurde zu Recht auf den Prestigewert des modernen Industriebaus verwiesen.<sup>248</sup> Prominent war etwa die Kraftzentrale des Zentralschachts Zollverein XII in Essen-Katernberg von Fritz Schupp und Martin Kremmer (Abb. 6.28). Obwohl bereits 1932 in Betrieb genommen, wurde sie in diverse Hochglanzpublikationen des NS-Regimes aufgenommen.<sup>249</sup>

Unumstritten ist demnach, dass die sachliche Formensprache auch während des Nationalsozialismus grundsätzlich die Aufgabe des Technischen übernahm, dies aber keineswegs ein Moment des Widerstandes war, wie es etwa Anna Teut und zum Teil auch Fehl in Fortführung von Rudolf Lodders Rechtfertigungsbemühungen von 1947 darstellten.<sup>250</sup> Lodders, seit 1934 Werksarchitekt der Hansa-Lloyd-Goliath-Werke in Bremen, hatte in der frühen Nachkriegszeit unter der Schlagzeile „Zuflucht im Industriebau“ für Furore gesorgt.<sup>251</sup> Gleich in der ersten Ausgabe seiner neugegründeten „Baukunst und Werkform“ hatte Alfons Leitl den Lodders` gleichlautenden Beitrag abgedruckt, in dem dieser die Weiterführung der Prinzipien des Neuen Bauens im Industriebau als gute Tat und Moment des Widerstands im NS-System kolportierte. Diese Legende einer Reinwaschung durch die Verwendung moderner Formen im Industriebau nach dem Motto „Wer modern baute, konnte kein Nazi gewesen sein“ ist inzwischen längst als „Lebenslüge einer Architektengeneration“ (Nerdinger) entlarvt worden.<sup>252</sup> Der Industriebau wurde schlicht zur Domäne der sachlich aufgefassten Moderne. So schufen Egon Eiermann (Totalwerke), Rudolf Lodders (Bogward), Hans Vaeth (Mannesmann) und Fritz Schupp und Martin Kremmer (rheinisch—westfälischer Zechenbau) durchweg sachliche Industrieanlagen, ebenso wie die ehemaligen Bauhäusler Mies van der Rohe und Erich Holthoff (Verseidag-Werke) oder Ernst Neufert, Hausarchitekt der Lausitzer Glaswerke.<sup>253</sup> Im Nationalsozialismus avancierte Neufert, einst Büroleiter von Walter Gropius, gar zum Normierungsexperten. Seine Bauentwurfslehre, die Rationalisierung, Typisierung und Normung in den Fokus stellte und bis heute als Standardwerk gilt, ist 1936 erstmals erschienen.<sup>254</sup>

Dennoch kam es durchaus auch zu Überlagerungen der widerstreitenden Architekturströmungen. Eine sachliche und eine der Tradition verbundene Formensprache müssen sich nicht ausschließen. So vereinigt Schneiders eigenes Wohnhaus wie das des Freundes Bilges durchaus Elemente des landschaftsbezogenen Bauens oder der Heimatschutzbewegung mit

---

<sup>248</sup> Vgl. Nerdinger 1993, S. 170

<sup>249</sup> Etwa Troost 1939

<sup>250</sup> Vgl. Teut 1967

<sup>251</sup> Vgl. Lodders 1947

<sup>252</sup> Vgl. Nerdinger 1993, S. 173 f.

<sup>253</sup> Ebd., S. 170

<sup>254</sup> Neufert 1936; „der Neufert“ ist 2018 in der 42. Auflage erschienen!

Stilmitteln einer von De Stijl inspirierten Moderne. Schneiders Werk kann im Spannungsfeld beider Pole verortet werden. Im Bereich des Industriebaus, der per se schon sachlicher ausfällt, mischen sich dennoch auch traditionsbewusste Elemente in die Gestaltung. So stehen ganz besonders beim Ford-Werk in Budapest auf Proportion und Harmonie basierende Kompositionsprinzipien im Zentrum. Bei gleichzeitiger künstlerischer Durchbildung bis in die Details des Innenausbaus. Sicherlich ist dies gerade hier Körners Beteiligung, wenn nicht gar Urheberschaft geschuldet. Als Gegner reiner Zweckmäßigkeit fasste Körner auch den Industriebau als umfassende Gestaltungsaufgabe auf.

Schon 1929 hatte sich Körner unter Berufung auf Nietzsche gegen den Funktionalismus positioniert: Mit Blick auf das Ruhrgebiet und seine Bedeutung für die Entwicklung der Architektur, schien ihm „das Doktrinäre, der literarische Gedanke, die Sucht zu mechanisieren, die Nur-Form ohne begründete Basis der Feind (...) der Entwicklung zu sein.“<sup>255</sup>

Wie im Industriebau gefordert, baute Körner zwar sachlich, jedoch niemals rein zweckgesteuert. Entsprechend würdigte Körners Freund August Hoff dessen Werk „Bei aller rationalen Bauweise zeigt Körners Schaffen eine ungewöhnliche Formphantasie. Er ist sich bewusst, dass Architektur mehr als Erfüllung reiner Nutz- und Zweckfragen ist, dass es auf Sinngestaltung aus tiefer und umfassender Weltanschauung ankommt.“<sup>256</sup> Diese Haltung tradierte Schneider, der Körner sehr verehrte, weiter und schöpfte hieraus auch nach 1945 sein Selbstverständnis als Architekt. Für die Zeit des Nationalsozialismus sei festgehalten, dass trotz aller Anpassungen an die neuen politischen Erfordernisse, etwa durch „Gefolgschaftsräume“ oder Aufmarschplätze, Körner und Schneider ihre bisherige Baupraxis und -auffassung weiterführten.

---

<sup>255</sup> N.N.1929, S. 307

<sup>256</sup> Hoff 1929, S. 38

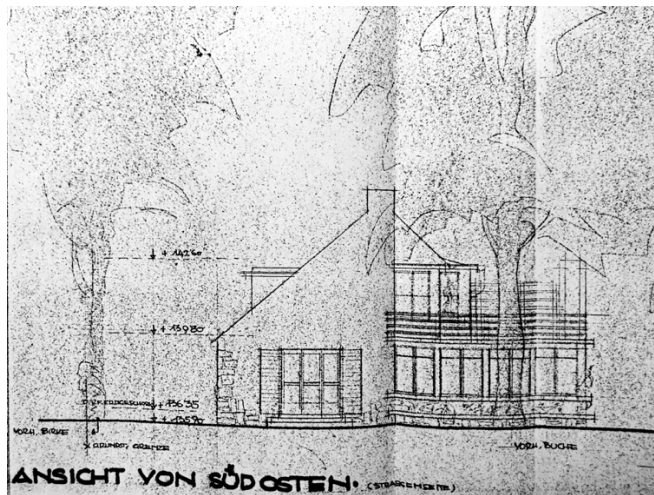


Abb. 3.1: P. F. Schneider, Haus Schneider  
(HdEG Bestand 143, Nr. 23220)

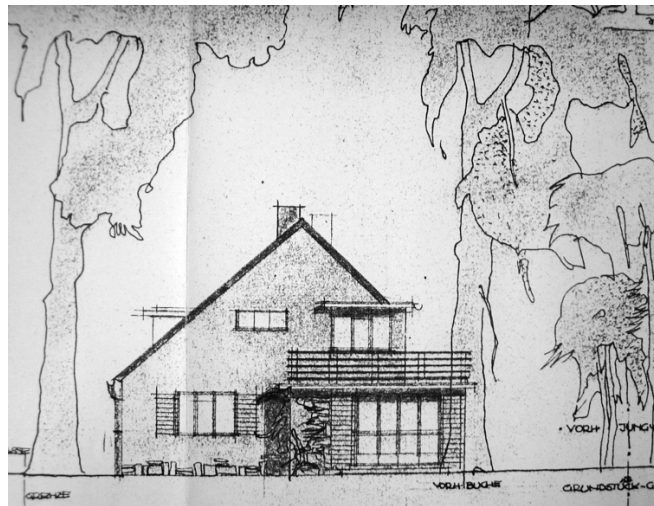


Abb. 3.2: P. F. Schneider, Haus Bilges  
(Bauordnungsamt der Stadt Essen, Bauakte)

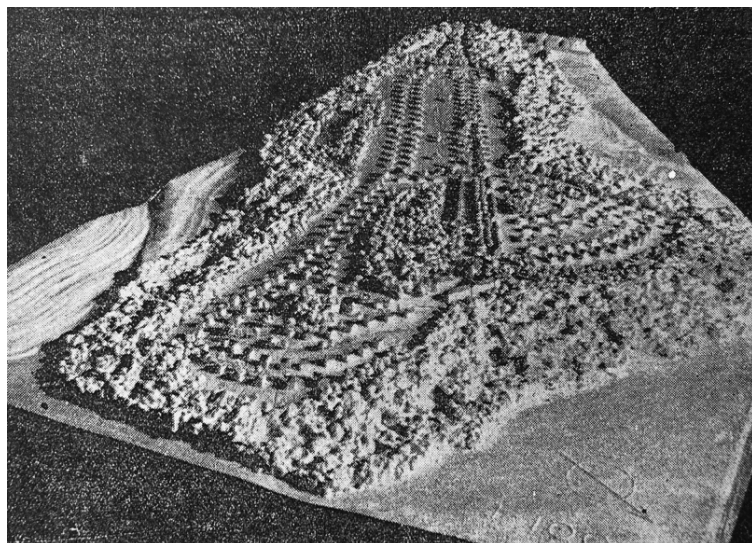


Abb. 3.3: Jacob Peter Schneider, Modell Bebauungsplan „Gartenstadt  
Schloss Schellenberg“ (aus: *Essener Volkszeitung* vom 28. Januar 1934)

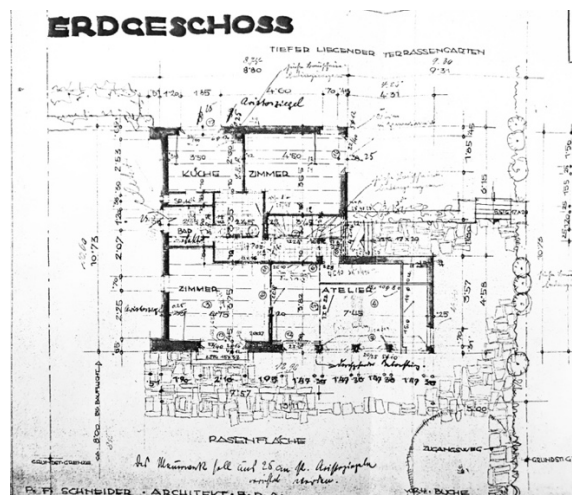


Abb. 3.4: P. F. Schneider, Haus Schneider, Grundriss Erdgeschoss  
(HdEG Bestand 143, Nr. 23220)

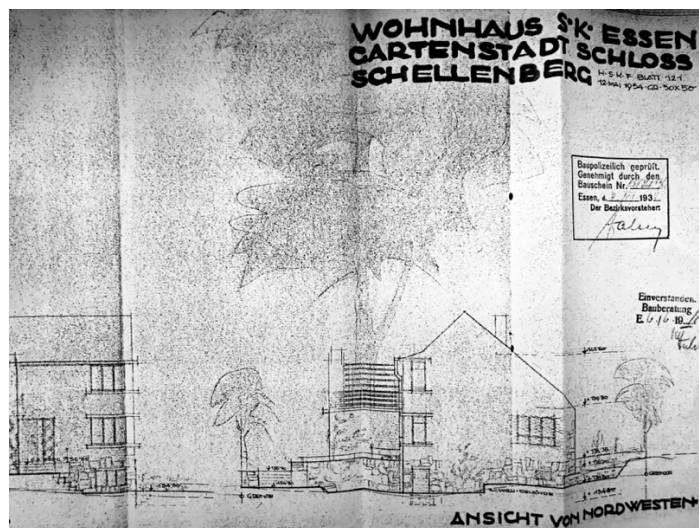


Abb. 3.5: P. F. Schneider, Haus Schneider, Ansicht Nordwesten  
(HdEG Bestand 143, Nr. 23220)



Abb. 3.6: Edmund Körner, Haus Körner II am Camillo-Sitte-Platz, Essen, um 1930  
(HdEG Bestand 748, Nr. 13)





Abb. 3.7: Edmund Körner, Haus Prof. Mendel, Lindenfels/Odenwald, um 1933  
(HdEG Bestand 748, Nr. 13)



Abb. 3.8: Peter Behrens, Landhaus Clara Gans, Kronberg/Taunus, um 1931  
(aus: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 70. Jg. 1932, April, o. S.)



Abb. 3.9: Helmut Bohtz, Ferienhaus bei Lugano, um 1933 (aus: *Das Werk*, 22. Jg. 1935, Heft 5, S. 150)

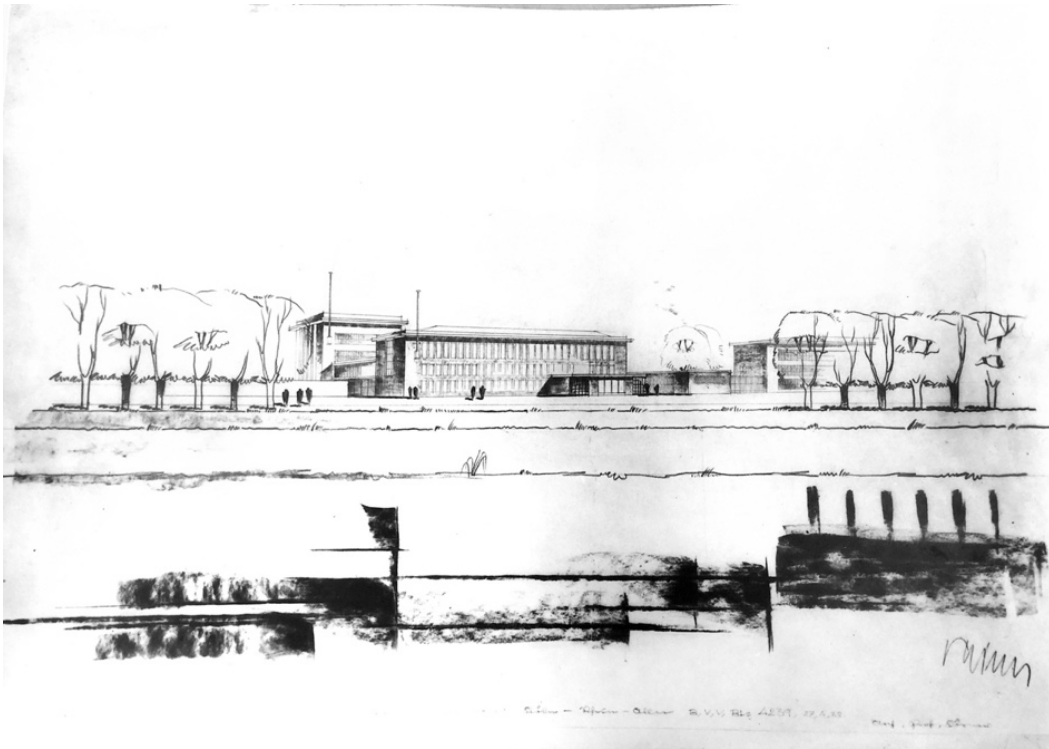


Abb. 3.10: Edmund Körner, Erweiterungsplanung Verwaltungstrakt Ford Köln an der Rheinallee, 1938 (HdEG Bestand 748, Nr. 8)



Abb. 3.11: Körner/Schneider, Ford-Motor-R.T.C. (aus: *Moderne Bauformen*, 1941, H. 9, S. 377)



Abb. 3.12 Edmund Körner, Ford-Werke AG, Köln (aus: Körner, *Die neue Fordniederlassung Köln*, Köln o. J. (1933), S. 75)



Abb. 3.13: Edmund Körner/P.F. Schneider, Ford-Motor-Ges., Budapest, Reparaturwerkstatt  
(aus: *Moderne Bauformen*, 1941, H. 9, S. 386)



Abb. 3.14: Edmund Körner/P. F. Schneider, Ford-Motor-Ges., Budapest, Foyer  
(aus: *Moderne Bauformen*, 1941, H. 9, S. 380)

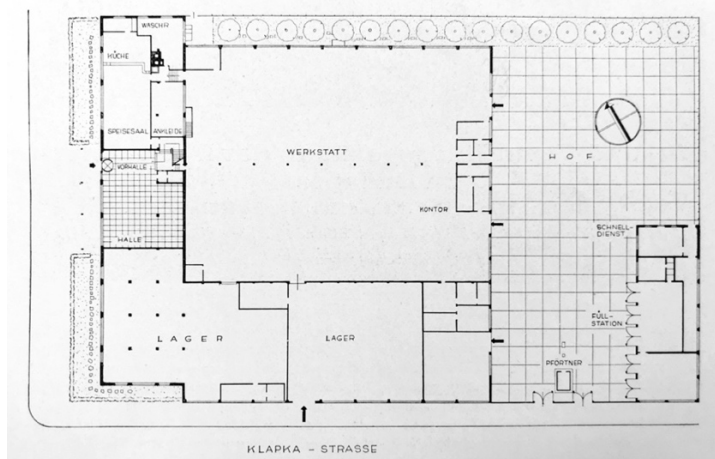


Abb. 3.15: Edmund Körner/P.F. Schneider, Ford-Motor-Ges., Budapest, Grundriss Erdgeschoss  
(aus: *Moderne Bauformen*, 1941, H. 9, S. 378)



Abb. 3.16: Edmund Körner/P. F. Schneider, Ford-Motor-Ges., Budapest, Speiseraum der „Gefolgschaft“ (aus: *Moderne Bauformen*, 1941, H. 9, S. 385)



Abb. 3.17: P. F. Schneider, Karosseriewerk Deutsch, Köln, Altbau (aus: *Moderne Bauformen*, 1941, H. 9, S. 390)



Abb. 3.18: P. F. Schneider, Karosseriewerk Deutsch, Köln, Montagehalle (aus: *Moderne Bauformen*, 1941, H. 9, S. 391)

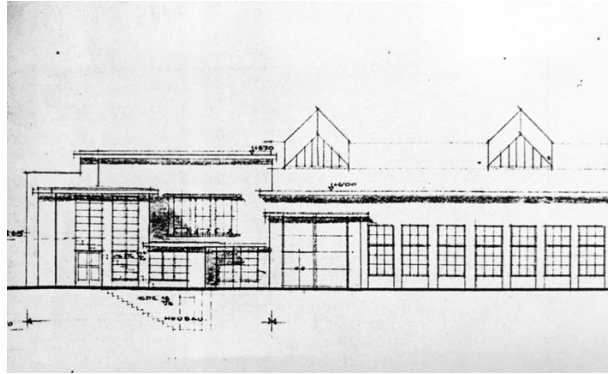


Abb. 3.19: P. F. Schneider, Karosseriewerk Deutsch, Hofansicht der Erweiterung, 1938  
(HASTK Bestand 485, Nr. 620)

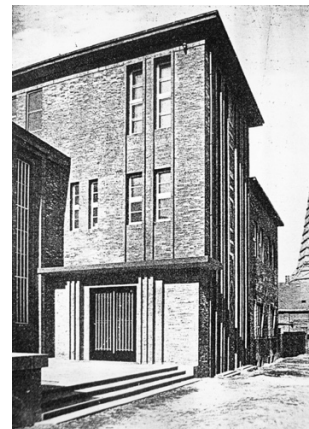


Abb. 3.20: Edmund Körner, Zeche Vereinigte Helene und Amalie, Essen  
(aus: *Die Baugilde*, 1928, H. 14, S. 1050)



Abb. 3.21: Hubert Ritter, Elektrofahrzeugfabrik Heinrich Scheele, 2018 (Foto und ©: Ute Reuschenberg)

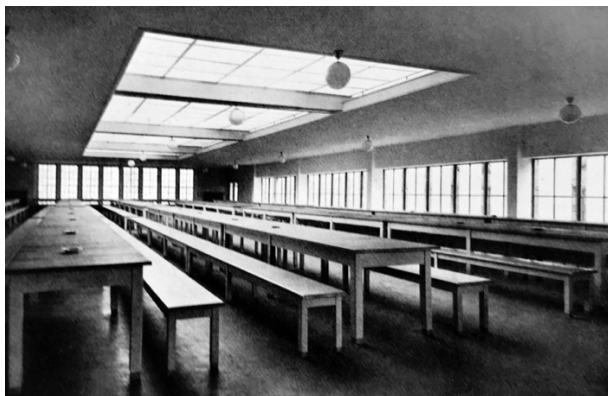


Abb. 3.22: P. F. Schneider, Karosseriewerk Deutsch, „Gefolgschaftsraum“  
(aus: *Moderne Bauformen*, 1941, H. 9, S. 392)

## 4 Das Funkhaus des NWDR Köln (1948-52): programmatischer Kulturbau des „Gesamtkünstlerischen“ in der Nachfolge von Peter Behrens

*„Die Idee des Gesamtkünstlerischen muss von der Architektur ausgehen. Der Begriff ist nicht zu verstehen als ein Zusammenfügen verschiedener Kunstarten, wie es vielleicht in einer Ausstellung geschieht, nicht als Dekoration, die die Künste zusammensetzt. Es ist ein Auseinander-Herauswirken, ein gegenseitiges Sich-Benötigen und Sich-Unterstützen.“*

Peter Behrens (1922)<sup>257</sup>

### 4.1 Ausgangslage 1945

Am 7. März 1945 eroberten die amerikanischen Truppen das linksrheinische Köln und fanden ein Bild vollständiger Verwüstung vor: Bis zu 95 Prozent der Innenstadt war zerstört, mit Ausnahme des Domes waren alle bedeutenden Bauwerke, Kirchen und Denkmäler dem Erdboden gleich. Keine andere vergleichbar große Stadt hatte es so verheerend wie Köln getroffen. Mit etwa 40 Prozent an Gebäude- und Maschinenschaden war die Industrie allerdings auch in Köln noch erstaunlich intakt.<sup>258</sup> Ein Umstand, der auch Julius Posener überraschte, als er 1945 als britischer Offizier in sein Heimatland zurückkehrte. Nur 20 Prozent des Industriepotenzials seien an Rhein und Ruhr zerstört, konstatierte er, jedoch 80 Prozent der Wohnungen und zwei Drittel davon ganz oder fast zerstört.<sup>259</sup> Auch die Kölner Ford-Werke blieben nahezu ohne Kriegsschäden und konnten ihre Produktion bereits am 8. Mai 1945 wiederaufnehmen – diesmal für die US-Streitkräfte. Als Kriegsprofiteur hatte Ford bereits zuvor auf beiden Seiten Gewinne erzielt, erfuhr aber aufgrund dieser rüstungsindustriellen Bedeutung keine Sanktionen.<sup>260</sup> Die maßgeblichen Führungskräfte blieben auch nach 1945 im Amt, ein Umstand, der Schneider ein Anknüpfen an seine bisherige Tätigkeit ermöglichte. Erhard Vitger, 1938 Leiter der Ford-Niederlassung in Budapest, wurde nach 1945 neuer Generaldirektor des Kölner Werks. Auch der ehemalige „Wehrwirtschaftsführer“ Robert H. Schmidt nahm nach einer vorübergehenden Inhaftierung wieder seinen

---

<sup>257</sup> Peter Behrens, „Stil?“, in: *Die Form*, 1. Jg. 1922, Heft 1, S. 5-8, zit. nach Frank/Lelonek 2015, S. 778

<sup>258</sup> Vgl. Heinen 1992, S. 219

<sup>259</sup> Posener 2001, S. 9

<sup>260</sup> Vgl. Kresse 2012, S. 15

Platz in der Firmenführung ein.<sup>261</sup> Dass Schneider aufgrund der Tätigkeit für die Ford-Werke als „unabkömmlich“ eingestuft worden war, sollte sich nun als Vorteil erweisen. Nahezu nahtlos konnte er als Architekt weiterarbeiten: Erste Aufgaben waren die Rückverlagerung der Produktion aus dem bergischen Land und die Instandsetzung des Niehler Werks.<sup>262</sup>

Das Entnazifizierungsverfahren verlief reibungslos: Am 12. Dezember 1945 hatte Schneider den entsprechenden Meldebogen eingereicht – am 12. April 1948 wurde das Verfahren zeitgleich mit dem Baubeginn des Funkhauses beendet.<sup>263</sup> Nach 1945 fügte sich auch sein Privatleben auf neue Weise: Von seiner ersten Ehefrau Wanda hatte er sich im Laufe der 1930er Jahre getrennt und seinen Lebensmittelpunkt, begünstigt durch die Tätigkeit für die Ford-Werke, nach Köln verlegt. Mittlerweile lebte Schneider bereits mit seiner zweiten Frau Marion Dorgerloh zusammen, die er aber erst nach seiner Scheidung im Mai 1951 heiraten konnte. Am 16. Januar 1947 wurde Tochter Angela geboren, seine zweite Tochter Petra folgte am 7. Juli 1952. Ex-Gattin Wanda bewohnte zeit ihres Lebens das von Schneider in der Renteilichtung erbaute Haus in Essen, das auch weiterhin als dortiger Bürostandort diente. Doch sollte Köln zum Ausgangspunkt seiner zweiten, eigenständigen Karriere werden. Da das Büro im Hochhaus bei einem Luftangriff im Juli 1943 zerstört wurde, eröffnete Schneider 1946 – noch in Zeiten äußerster existenzieller Not – sein Büro am Sachsenring 51.<sup>264</sup> Gehörte er der berufsständigen Vereinigung des BDA Essen bereits seit etwa 1932/33 an, so wechselte er zu Beginn des Jahres 1947 in die Ortsgruppe Köln.<sup>265</sup> 1949 gehörte er sogar kurzzeitig dem Vorstand an.<sup>266</sup> Im Gegensatz zu seinen Vorbildern Peter Behrens und Edmund Körner wurde Schneider allerdings kein Mitglied des sich 1947 in Rheydt neukonstituierenden Werkbundes.<sup>267</sup> Doch arbeitete er durchaus in diesem Sinne, wie die Einbeziehung der Kölner Werkschulen und der dem Werkbund nahestehenden Künstler wie

---

<sup>261</sup> Robert H. „Robby“ Schmidt wurde technischer Direktor und war bis 1958 auch stellvertretender Direktor der Kölner Ford-Werke. Der Däne Erhardt Vitger war bereits während der Zeit des Nationalsozialismus Finanzchef und Vize-Generaldirektor von Schmidt.

<sup>262</sup> Das Werk war vermutlich seit 1944 ausgelagert worden: „Since October 44 approximately 80% of machinery has been moved east of the Rhine to points from ten to twenty miles from the Rhine“, berichtete R. H. Schmidt im „initial report“ den amerikanischen E1H2-Wirtschaftsoffizieren, die das Niehler Werk bereits am 11.3.1945 aufsuchten (zit. nach Billstein/Illner 1995, S. 221 = Anm. 468) Ebd. S. 181 heißt es in deutscher Übersetzung: „Das Verwaltungsgebäude ist im Verlauf der Evakuierung von den Deutschen in Brand gesetzt und zerstört worden. Ein kleiner Teil der Maschinen wurde abgebaut und über den Rhein gebracht. Von diesen Ausnahmen abgesehen, wiesen die Fabrikanlagen keine Schäden durch Bomben und Granatbeschuss auf und befanden sich in einem exzellenten Zustand.“

<sup>263</sup> Siehe Meldebogen Schneiders (LAV NRW R, NW 1049 Nr. 22540). Schneider wurde in Kategorie 5 eingestuft. Als Zeugen benannte er die Witwe Körners, Ria Körner, den Freund Wilhelm Korintenberg und – ausgerechnet – den von den Nationalsozialisten als Essener Stadtbaurat eingesetzten Sturm Kegel (zu Sturm Kegel: vgl. Wehsmann 1998, S. 395 ff.)

<sup>264</sup> Vgl. Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte zum Behelfsheim für Carl Deutsch von 1946. Im Januar 1946 gab Schneider noch die Essener Adresse und die der Ford-Werke an, im April den Sachsenring 51.

<sup>265</sup> Nach mündlicher Mitteilung des BDA Köln (1993) habe sich Schneider 1946 angemeldet und sei am 21.2.1947 in den BDA, Kreisgruppe Köln, berufen worden.

<sup>266</sup> So angegeben in: *Der Architekt*, 2. Jg. 1949, Heft 11, S. 12. Seit 1950 gehörte er nicht mehr zum Vorstand. Nach der Erinnerung von Schneiders Witwe Marion soll er sich im BDA um kulturelle Belange gekümmert haben.

<sup>267</sup> Schriftliche Mitteilung Werkbund-Archiv Berlin, April 2014; man wies allerdings darauf hin, dass die Mitgliederlisten nicht vollständig seien. 1953, 1958 und 1962 wurde Schneider aber nicht als Mitglied geführt.

Georg Meistermann vor allem beim Funkhausbau zeigen wird. 1949 bis 1952 wechselte das Atelier Schneider, wie Schneider sein Büro zur Verdeutlichung seines schöpferischen Anspruchs fortan in Anlehnung an Körner nennen wird, vom Sachsenring in den 1948 begonnenen Funkhausbau am Wallrafplatz. Im Anschluss daran siedelte er 1952 zum Heumarkt 58 über, wo sein Büro bis zur endgültigen Auflösung 1978 blieb. Sein Bürobetrieb vergrößerte sich durch das frühe erste Großprojekt deutlich: Beschäftigte Schneider 1947 nur zehn Leute, so waren es 1952, als das Funkhaus durch den damaligen Bundespräsidenten Theodor Heuss feierlich eröffnet wurde, bereits rund 30 bis 40 Mitarbeiter\*innen.<sup>268</sup> Eine zentrale Rolle spielte die österreichische Architektin Mirl Kratzel, die während des Funkhausbaus in Schneiders Büro eintrat und in den späten 1960er Jahren bei den wichtigsten Projekten zur gleichberechtigten Büropartnerin avancierte.<sup>269</sup> Auf ihr vielseitiges Talent als Architektin, Innenarchitektin und Designerin konnte sich Schneider bis zum Ende seiner Laufbahn stützen. Ihr Anteil am Werk kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Als Architekt scheint Schneider generell mehr als Einzelgänger agiert zu haben: So trat er dem 1950 gegründeten „Ring Kölner Architekten“, dem fast alle namhaften Baumeister der Domstadt angehörten, um das „moderne Bauen“ zu fördern, nicht bei.<sup>270</sup> Möglicherweise blieb ihm, dem aus dem Ruhrgebiet kommenden (protestantischen) Industriearchitekten, auch einfach der Zugang zu den stark konfessionell geprägten Architektenkreisen Kölns verwehrt. Weniger an den in Köln besonders gewichtigen Sakralbau gebundene Architekten, etwa Hans Schumacher oder Wilhelm Riphahn, konnten nach 1945 immerhin an ihre Erfolge der Weimarer Zeit anknüpfen.

Entscheidend für Schneiders Karriere wurde daher die kontinuierliche Tätigkeit für die Ford-Werke und sein Netzwerk. Noch vor der Währungsreform hat Schneider so seinen ersten, sogleich aufsehenerregenden Auftrag erhalten: den des Funkhaus-Erweiterungsbaus für den Nordwestdeutschen Rundfunk, kurz NWDR. Der 1948-52 am Kölner Wallrafplatz errichtete Baublock (Abb. 4.1), der aufgrund des parallel zum Bauprozess ansteigenden Raumbedarfs im direkten Anschluss 1953-54 am Margarethenkloster erweitert wurde, markiert für den fast

---

<sup>268</sup> Mündliche Mitteilung Jochen Heuser, August 1993. Heuser, ein Neffe von Ludwig Gies, war 1947 bis 1952 Chefarchitekt Schneiders. 30 bis 40 Mitarbeiter erinnerte auch Peter Neufert, der 1953 Heusers Nachfolge als Chefarchitekt antrat, vgl. Ghise-Beer 2000, S. 24

<sup>269</sup> Annemarie Kratzel, genannt Mirl (1922-?) kam 1949/50 während der Funkhausbaus ins Büro, vermittelt durch Schneiders damaligen Chefarchitekten Jochen Heuser (Mitteilung Jochen Heuser, s.o.); Kratzel hatte 1936-40 an der Staatsgewerbeschule Graz studiert und setzte ihre Ausbildung 1941-44 an der Staatsschule für Handwerk und angewandte Kunst, Abteilung Innenraumgestaltung, in Weimar fort. Bei Schneider war sie zunächst für die Innenarchitektur zuständig, avancierte laut Heuser aber rasch zur Hauptplanerin. 1968 wurde sie offizielle Partnerin im Büro Schneider (Gemäß Schreiben Schneiders an die Redaktion von *Glasforum* vom 17.8.1970: ehemaliges Privatarchiv Schneider). Das Thüringische Hauptstaatsarchiv Weimar verwahrt im Bestand „Staatliche Hochschule für Baukunst, bildende Künste und Handwerk“ unter der Nr. III/02/856 eine Schülerakte Kratzels (Schriftliche Mitteilung Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Februar 2014).

<sup>270</sup> Vgl. Hagspiel 1986, S. 41: Dem „Ring“ gehörten 23 BDA-Architekten an, u. a. Karl Band, Gottfried Böhm, Richard Nöcker, Wilhelm Riphahn, Fritz Schaller, Hans Schilling, Hans Schumacher, Rudolf Schwarz, Emil Steffann, Willy Weyres und Wilhelm Wucherpfennig. Immerhin bezeichnet Schneider die Kollegen Fritz Schaller, Karl Band und O.M. Ungers als „befreundete Architekten“ (Schreiben Schneiders an Konrad Gatz, Herausgeber der Zeitschrift *Detail*, vom 25.4.1962: ehemaliges Privatarchiv Schneider).



50-Jährigen das größte realisierte Bauvorhaben überhaupt. Für den NWDR, aus dem 1956 der Westdeutsche Rundfunk hervorging, ist der 1996 unter Denkmalschutz gestellte Funkhausbau die Keimzelle des sich zwischen Dom und Appellhofplatz erstreckenden Rundfunk-Quartiers.<sup>271</sup>

## 4.2 Das Funkhaus als Politikum im Kampf um die Medienhoheit im Westen

Den Auftrag für den Funkhausbau erhielt Schneider am 8. April 1948 – direkt von Hanns Hartmann.<sup>272</sup> Hartmann war im Herbst 1947 als Kölner Intendant des NWDR eingesetzt worden. Dass dieser 1933 als Generalintendant der Chemnitzer Städtischen Bühnen entlassen worden war, machte ihn, ebenso wie sein Antifaschismus, zum Wunschkandidaten von „Chief Controller“ Hugh Carleton Greene, „Schlüsselfigur für die Rundfunkpolitik der britischen Besatzungsmacht“.<sup>273</sup> Hartmann, 1901 in Essen geboren, war ein alter Schulfreund Schneiders.<sup>274</sup> Es ist davon auszugehen, dass dieser Umstand bei der Auftragsvergabe eine entscheidende Rolle spielte. Schneider wurde bereits im Januar 1948 in die Planungen einbezogen. Zunächst wurde lediglich überlegt, die am Wallrafplatz gelegene, gut erhaltene Ruine des Hotels Monopol-Metropol als „Dependance“ des bisherigen, als Funkhaus dienenden Gebäudes in der Dagobertstraße 38 umzubauen.<sup>275</sup> Es sollte anders kommen.

Da das Hamburger „Norag-Haus“ als einziges Funkhaus der britischen Zone den Krieg überstanden hatte, wurde es zum Hauptsitz des neugegründeten Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR). Denn der Rundfunk wurde in der britischen Besatzungszone nach dem Vorbild der BBC zentral organisiert. Dies besiegelte jedoch das Ende aller Kölner Hoffnungen auf eine Wiederaufnahme der eigenen, 1926 begründeten Rundfunktradition der Westdeutschen Rundfunk AG (WERAG). Ebenso wie die Sender Hannover und Berlin, wurde auch Köln zur „Nebenstelle“ Hamburgs degradiert.<sup>276</sup> Schon seit der Jahreswende 1945/46 kam es daher zu rundfunkpolitischen Spannungen zwischen Köln/Düsseldorf und Hamburg. Doch Versuche des Landes Nordrhein-Westfalen, bereits mit seiner Gründung 1946 eine unabhängige Rundfunkanstalt mit Sitz in Köln zu erhalten, scheiterten. Auch standen fehlende Sendefrequenzen der Unabhängigkeit Kölns entgegen: Der Sender der Domstadt und derjenige Hamburgs nutzten eine gemeinsame Mittelwellenfrequenz, da die Kölner Mittelwelle für die deutschen Sendungen der BBC beschlagnahmt worden waren. Auch die

---

<sup>271</sup> Trotz anfänglich erbitterter Widerstände war das Funkhaus 1986-91 im Einvernehmen mit der Denkmalpflege generalsaniert worden. Zu Denkmalschutz und Sanierung vgl. vor allem Kier/Ernsting 1998 und Westdeutscher Rundfunk 1993

<sup>272</sup> „In Abweichung von dem früheren Direktionsbeschluss, wonach alle Bauvorhaben von der Technik durchzuführen sind, wird aus einer Reihe von Gründen die Durchführung des Projektes ‚Neues Funkhaus Köln‘ Herrn Intendant Hartmann zur direkten Verantwortung übertragen.“ Aktenvermerk einer Besprechung mit Greene, Hartmann, Dir. Wirtz, Dr. Nestel vom 10. März 1948 (HA WDR Nr. 10609).

<sup>273</sup> Vgl. Bausch 1980, S. 46

<sup>274</sup> Mündliche Mitteilung Willy Oberle, Januar 1994. Oberle war 1948 bis etwa 1961 Bau- und Projektleiter im Büro Schneider. Zur Vita Hartmanns vgl. Wagner 2005, S. 232 ff. und Wagner 2006, S. 184 ff.

<sup>275</sup> Schneider sollte die Kosten für den Umbau des Hotels zum Funkhaus schätzen, vgl. auch Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 14f.

<sup>276</sup> Vgl. Bierbach, 1977, S. 8 oder Wagner 2006, S. 17

internationale Wellenkonferenz in Kopenhagen änderte 1948 nichts an diesen unumstößlichen Fakten. Erst der Ultrakurzwellenfunk verschaffte Köln ab Mai 1950 ein eigenes Regionalprogramm für Nordrhein-Westfalen. Doch fiel auch hier der Programmanteil gemessen an der Bedeutung Nordrhein-Westfalens als bevölkerungsreichstem Bundesland der jungen Republik immer noch vergleichsweise gering aus.<sup>277</sup>

In diesem Spannungsfeld geriet das Kölner Bauvorhaben zwischen die „Fronten“: Während Greene zwar nicht die Unabhängigkeit Kölns, wohl aber das Bauprojekt unterstützte, verschärfte sich die Situation nach dem Wegfall der britischen Verantwortlichkeit und der Unabhängigkeit des NWDR als öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalt. Der in der Hamburger Zentrale amtierende Adolf Grimme, seit November 1948 Nachfolger von Greene als Generaldirektor, setzte alles daran, den Funkhaus-Neubau in Köln zu stoppen.<sup>278</sup> Massive Vorwürfe des vor diesem Hintergrund eingeschalteten Rechnungshofs der britischen Zone trafen nicht nur Intendant Hartmann, sondern auch dessen Architekten. Anschuldigungen von Unwirtschaftlichkeit oder fehlender Sorgfalt bei der Bauaufsicht führten noch im Sommer 1950 fast zur Stilllegung des Baus am Wallrafplatz und zu einem vermeintlich günstigeren Neubau am Stadtrand.<sup>279</sup> Dennoch feierte die Presse kurz darauf den bereits zwei Jahre vor Eröffnung fertiggestellten großen Sendesaal als „akustische Sensation“.<sup>280</sup> Am Ende ist es Hanns Hartmann schließlich gelungen, den Bau mit Unterstützung der Landesregierung – in Person von Ministerpräsident Arnold – durchzusetzen. Doch erst 1954/55 führten die politischen Weichenstellungen nach Wegfall des Besatzungsrechtes dazu, dass der neugeschaffene Westdeutsche Rundfunk (WDR) zum Jahresbeginn 1956 auf Sendung gehen konnte.<sup>281</sup>

### **4.3 Der umstrittene Standort im Stadtzentrum – Ausdruck des kulturellen Neubeginns**

Auslöser des Neubaus waren die unzulänglichen Produktionsbedingungen im bisher als Funkhaus genutzten Gebäude in der Dagobertstraße. Seit 1926 war der einstige Verwaltungsbau der Schlosser-Innung Sitz der WERAG. Es handelte sich also noch nicht um ein

---

<sup>277</sup> Bierbach 1977, S. 10; zu den politischen Kontroversen zwischen Hamburg und Köln vgl. vor allem Bausch 1980, Band I, Flamm 1985, Keller 2002 und Wagner 2006

<sup>278</sup> Vgl. Flamm 1985, S. 496

<sup>279</sup> vgl. Bierbach, 1977, S. 12, Keller 2002, S. 61f.; zu den Vorwürfen gegen Schneider und den Konsequenzen im Einzelnen, siehe „Entstehungsgeschichte des Funkhausbaus am Wallrafplatz“, im Folgenden „Entstehungsgeschichte“ (HA WDR 04156, Akte Provenienz Intendant). Der Bericht des Rechnungshofs vom 23.6.1950 wird dort wie folgt zitiert: „Der NWDR errichte den Bau auf teuerstem Baugelände der Stadt und auf fremden Grund und Boden. Er habe erst ein (sic) Teil des Baugeländes während der Ausführung des Bauvorhabens erworben. (...) Bei einer Durchführung im Flachbau wären erhebliche Aufwendungen vermieden worden.“ Hieraus schloss man, „dass es zweckmäßiger und finanziell günstiger wäre, das bisherige Bauvorhaben aufzugeben und an anderer Stelle eine Neubau in Flachbauweise zu errichten (...). Der Bau in seinem jetzigen Zustand könne ohne wesentliche Verluste als Büro- und Geschäftshaus verwertet werden.“ Schneider wurde daraufhin die technische Leitung entzogen, die künstlerische Leitung behielt er aber bei. Er setzte den Bau auch weiterhin um – nun eng kontrolliert vom NWDR-Baubüro. Hartmann hingegen sollte entlassen oder „weggelobt“ werden (vgl. Wagner 2006, S. 190).

<sup>280</sup> Vgl. N.N. 1950

<sup>281</sup> Vgl. Bierbach 1996, S. 402; erst zu Beginn des Jahres 1955 wurde die auch den Rundfunk regelnde Verordnung 118 des britischen Besatzungsrechts aufgehoben.

Funkhaus im eigentlichen Sinne, das es aufgrund der jungen Bauaufgabe erst seit Ende der 1920er Jahre gab. Zudem war das Gebäude nach Kriegszerstörungen nur unvollkommen wiederaufgebaut worden.<sup>282</sup>

Erste Überlegungen, neu zu bauen, gab es bereits 1947. Zunächst soll man einen Standort am Decksteiner Weiher im äußeren Grüngürtel in Erwägung gezogen haben.<sup>283</sup> Schon während der NS-Zeit war hier ein Funkhaus geplant worden. Doch knüpften die Nationalsozialisten an ältere Pläne aus der Weimarer Zeit an, die bereits das „Provisorium“ in der Dagobertstraße beenden wollten.<sup>284</sup> Ein 1939 ausgelobter engerer Wettbewerb prämierte den Entwurf des Kölner Architekten Josef Op gen Oorth, eine monumentale burgartige Vierflügel-Anlage (Abb. 4.2). Jedoch stellte man alle Planungen 1942 kriegsbedingt ein.<sup>285</sup>

Unter Intendant Hartmann, der den Kölner Anteil des neu gegründeten NWDR engagiert im wahrsten Sinne des Wortes auszubauen gedachte, nahmen die Baupläne erneut Gestalt an: Im Januar 1948 fasste man das in der Nähe des bisherigen Funkhauses in der Dagobertstraße gelegene Grundstück am Wallrafplatz ins Auge. Hier, im Herzen der nahezu vollständig dem Erdboden gleichgemachten Altstadt Kölns, lag die ausgebrannte, aber relativ gut erhaltene Ruine des Hotels Monopol-Metropol. 1927 hatte Emil Fahrenkamp begonnen, das 1898 von Ludwig Paffendorf im eklektischen Stil des Historismus errichtete Hotel im Sinne einer sachlichen Moderne umzugestalten. Realisiert wurden jedoch nur das aufgesetzte Attikageschoss, der markante Eckturm und der mondäne Innenausbau des Cafés Monopol.<sup>286</sup>

Um Material und Kosten zu sparen, sollte die Hotel-Ruine nur umgebaut werden und die Räumlichkeiten in der nahen Dagobertstraße durch Büros und einen Sendesaal ergänzen. Nach Besichtigung des Bauplatzes wurde diese Lösung allerdings als unzureichend erachtet und kurz darauf stand der Entschluss, unter Einbeziehung der Nachbargrundstücke ein eigenständiges Funkhaus zu bauen.<sup>287</sup>

Allerdings führte die Wahl des in der unmittelbaren Domumgebung gelegenen Trümmergrundstücks für ein derart großes Bauvorhaben zu Konflikten mit dem Kölner Stadtplanungsausschuss und seinem „Generalplaner“ Rudolf Schwarz: Seit 1946 leitete Schwarz die

---

<sup>282</sup>Zum Funkhaus in der Dagobertstraße vgl. Becker 1996, Bernard, „Funkhaus Dagobertstraße“, 2006 und Bernard, „Funkhausarchitektur“, 2006

<sup>283</sup> Bierbach, 1977, S. 10; Keller 2002, S. 60, nimmt an, dass man Anfang 1948 auf Vorkriegspläne im Grüngürtel zurückgriff.

<sup>284</sup> 1930/31 plante wohl schon der WERAG-Intendant Ernst Hardt einen Neubau auf einem Grundstück im äußeren Grüngürtel, vgl. Bernard, „Funkhaus Dagobertstraße“, 2006, S. 286 und Bernard, „Funkhausarchitektur“, 2006, S. 294; zu den möglichen Standorten vgl. auch Becker 1996, S. 157

<sup>285</sup> Zu den Kölner NS-Funkhaus-Planungen vgl. Bernard, „Funkhaus Dagobertstraße“, 2006, S. 286 f. und Bernard, „Funkhausarchitektur“, 2006, S. 295 ff. bzw. S. 298; zu Wettbewerb und Preisträgern vgl. *Baumwelt* 1940, Heft 41, S. 650 ff., Heft 47, S. 1-8 sowie Heft 50 S. 806 ff. und *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 24. Jg. 1940, Heft 12, S. 317-24

<sup>286</sup> Vgl. Heuter 2002, S. 359 ff.

<sup>287</sup> Vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 12 ff. und S. 68: Im Januar 1948 begannen die konkreten Planungen, wobei es sich zunächst nur um Umbau und Instandsetzung des Hotels handelte. Am 23. Februar 1948 teilte der technische Direktor des NWDR, Dr. Werner Nestel, Hugh Carleton Greene als Beauftragtem der Militärregierung für Rundfunkfragen mit, dass das Hotel nicht ausreichend sei und schlug einen Neubau vor. (Vgl. auch HAWDR Nr. 04156 „Entstehungsgeschichte“)

mit der Organisation des Kölner Wiederaufbaus beauftragte „Wiederaufbau GmbH“. Im April 1947 hatte Schwarz bereits seine ersten Ideen für Leitlinien zur Entwicklung Kölns vorgestellt, die er schließlich 1950 unter dem Titel „Das neue Köln. Ein Vorentwurf“ publizierte. Dabei suchte Schwarz einen Mittelweg zwischen Modernisierung und Bewahrung der historischen Weidelstruktur der alten Stadt.<sup>288</sup> Auf der einen Seite stand die Idee der dezentralistischen „Stadtlandschaft“, eines Kölner Städtebundes mit föderalistischer Gliederungsstruktur und vielen, möglichst selbständigen Stadtteilen. Köln als Doppelstadt mit einer Kultur- und Handelsstadt im Süden und einer Industriestadt im Norden – eine „schwingende Bandstadt“ statt „Ringstadt“. Auf der anderen Seite sollten sich geistig-kulturelle Werte in der Innenstadt, der „Hochstadt“, konzentrieren. Den Dom sah Schwarz von einer „stillen Zone“ umgeben.<sup>289</sup> Ein Funkhaus wurde daher als störend erachtet.

Nicht nur Schwarz' städtebauliche Vorstellungen, auch die dem neuen Leitbild der gegliederten und aufgelockerten Stadt folgende Fachdiskussion befürwortete im Kontext der um 1948 auch andernorts einsetzenden Funkhausplanungen schon aus schalltechnischen Gründen die kostengünstigere Pavillonbauweise außerhalb der Kernstadt. Parallele Bauvorhaben des NWDR-Funkhauses in Hannover und des Funkhauses des Südwestfunks in Baden-Baden wurden zum Anlass für heftige, die innerstädtische Bauweise zumeist ablehnende Debatten.<sup>290</sup>

Doch Hartmann, für den ein Funkhaus ähnlich einem Opernhaus für das Publikum erreichbar und zugänglich sein sollte, stellte sich einer Verlegung des Bauplatzes an den Stadtrand vehement entgegen.<sup>291</sup> Erst als drohte, das Projekt an eine andere Stadt (vermutlich nach Düsseldorf) zu verlieren, lenkte man ein.

Die prominente Lage entsprach dem neuen Selbstverständnis des Senders. In völliger Umkehrung zur missbräuchlichen Instrumentalisierung des Rundfunks im Nationalsozialismus, sollte vom Wallrafplatz aus nicht nur gesendet werden – mit zwei öffentlichen Konzertsälen verstand man sich als Kulturträger der Stadt. Die Hörer sollten zu aktiven Teilhabern am Kulturleben werden und mehr sein, als nur „stumme Empfänger am Gerät“.<sup>292</sup> Der Rundfunkbau sollte dementsprechend ein Zeichen des kulturellen Neubeginns setzen. Für Birgit Bernard ist das Funkhaus daher auch architektonischer Ausdruck eines entscheidenden Paradigmenwechsels im Verständnis von Öffentlichkeit – eine völlige Umkehrung der

---

<sup>288</sup> Vgl. Pehnt 2010, S. 17

<sup>289</sup> Dies schloss die Verlegung des Hauptbahnhofs mit ein. Zu Rudolf Schwarz als „Generalplaner“ sowie seiner Wiederaufbaukonzeption für Köln vgl. Pehnt/Strohl 1997 S. 117 ff., Heinen 1992, S. 222 ff.; Illner 1996, S. 195 ff. und Kier 2001, S. 413 ff;

<sup>290</sup> Vgl. Berger o. J., S 33 ff. und BDA, *Planen und Bauen*, 1960, S. 249 ff. mit Beispielen vor allem der Pavillonbauweise; zum Funkhaus Hannover vgl. Auffarth 1987

<sup>291</sup> Hartmann: „Wenn bei der Erörterung des Wiederaufbaus des Kölner Opernhauses in den Zeitungen die Ansicht zum Ausdruck kam, dass ein Opernhaus verkehrstechnisch günstig gelegen sein muss, so gilt dies ebenso für ein Funkhaus. Auch ein Funkhaus hat Publikumsverkehr durch seine öffentlichen Veranstaltungen.“ (Bericht an den Rechnungshof, 12.7.1950, HA WDR 04156); Rudolf Schwarz hatte sich im Frühjahr 1947 bezüglich des Standortes des neuen Opernhauses auch mit dem Kölner Theaterintendanten Herbert Maisch überworfen, vgl. Illner 1996, S. 200

<sup>292</sup> Schneider 1960, S. 246

abgeschotteten Planungen unter den Nationalsozialisten.<sup>293</sup> Auch die Konzeption als Gesamtkunstwerk, durch die der Bau minutiös bis ins Detail durchgeplant wurde, ist vor diesem Hintergrund zu sehen.<sup>294</sup> Es ist Hartmanns Verdienst, dass die Innenstadt Kölns an dieser Stelle kultureller Mittelpunkt blieb.<sup>295</sup>

#### 4.4 Bautypus Funkhaus und seine Lösung in Köln

Der vergleichsweise junge Bautypus Funkhaus, der in sich Büros, Konzertsäle und Studios vereint, entstand in Deutschland erst mit dem im Juni 1929 erfolgten Übergang der Niederfrequenztechnik von der Reichspost auf die Reichrundfunkgesellschaft (RRG). Zum Vorbild vieler Funkhäuser wurde das 1929-30 erbaute Berliner *Haus des Rundfunks* von Hans Poelzig – das erste eigenständige Funkhaus Europas – neben dem der BBC. Poelzig löste die Bauaufgabe in einer Art und Weise, die vorbildlich für weitere Bauten dieses Typs wurde. So legte er die schalltrichterartig auf trapezförmigem Grundriss angelegten Sendesäle nach innen und schirmte sie durch die umliegenden Bürotrakte vom Straßenlärm ab.<sup>296</sup> Bereits Poelzig setzte sich mit der Frage auseinander, welche Gestaltung dem körperlosen Funk als neuem Medium angemessen sei – die eines Zweck- und Verwaltungsbaus oder die eines Kulturbaus als „Ort geistiger und künstlerischer Leistungen.“<sup>297</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Bauaufgabe erneut virulent, da die meisten deutschen Rundfunkbauten der ersten Generation zerstört waren.<sup>298</sup> Bauliche Vorbilder suchte man diesmal – wie generell – im europäischen Ausland, vor allem in Skandinavien. In seiner selbst initiierten Funkhaus-Publikation von 1954 verweist auch Schneider vor allem auf nordische Beispiele.<sup>299</sup>

Durch die Doppelfunktion des Funkhauses als Sendebetrieb und öffentlicher Veranstaltungsort mit zwei Konzertsälen, ergab sich für die Konzeption die Notwendigkeit, die Gegensätze von Öffnung und Abschirmung zu vereinigen, ja beide Nutzungen möglichst optimal zu verschränken. Im Gegensatz zu den nur wenig später einsetzenden Planungen für Hannover oder Baden Baden<sup>300</sup> gab es in Köln nicht nur die geräuschreiche innerstädtische

---

<sup>293</sup> Vgl. Bernard, „Funkhausarchitektur“, 2006

<sup>294</sup> Gesamtkunstwerk meint hier die „ästhetische Synthese“ (Fornoff 2004, S. 20) der Einzelkünste unter dem Dach der Architektur; zur grundsätzlichen Problematik des Begriffs siehe vor allem Szeemann 1983; im Kontext der „Kunst am Bau“ vgl. vor allen Dühr 1991, S. 33 ff.

<sup>295</sup> Vgl. Kier/Ernsting 1998, S. 323

<sup>296</sup> Vgl. Cobbers 1998, S. 130 f.

<sup>297</sup> Cachola Schmal/Voigt 2007, S. 117; vgl. auch Mayer 1986, S. 76 ff.

<sup>298</sup> Vgl. Bausch 1980, S. 43 ff.

<sup>299</sup> Berger o. J. (1954); dieses Buch ist als PR-Instrument Schneiders mit kritischer Distanz zu würdigen. Alexander Koch, dessen renommierter, einst der Kunstgewerbereform nahestehender Verlag es herausbrachte, war mit Schneider gut befreundet (vgl. Korrespondenz im ehemaligen Privatarchiv Schneiders).

<sup>300</sup> Funkhaus des NWDR in Hannover: 1948-51, Friedrich Wilhelm Kraemer in Arbeitsgemeinschaft mit Gerd Lichtenhahn und Dieter Oesterlen, zunächst nur mit Hörspielstudio; Funkhaus des Südwestfunks in Baden-Baden: um 1954, Architekt Dietrich Heinz Eber

Lage zu bewältigen: Der Gesamtplan des Entwurfs wurde von der Notwendigkeit bestimmt, die Bausubstanz der Ruine im Scheitelpunkt des Grundstücks am Wallrafplatz an der Ecke Unter Fettehennen/An der Rechtschule einzubeziehen.<sup>301</sup> Dabei wurde sie „schon aus ihrer Lage heraus, mit ihrer Geschoßzahl und Geschoßhöhe von bestimmenden Einfluss auf Konzeption und Gestaltung.“<sup>302</sup>

Ausgehend von dieser Ruine und ihrer Maßstäblichkeit legt sich der 1948-52 im ersten Bauabschnitt errichtete fünfgeschossige Baublock mit zurückgesetztem Dachgeschoss um einen teils überbauten Innenhof. Im Altbauteil, dem die Platz- und Ecksituation prägenden „Gesicht“ des Funkhauses, wurden Redaktions- und Verwaltungsräume untergebracht. Im Erdgeschoss befand sich die Teestube, die über den Haupteingang am Platz mit der anschließenden zentralen Eingangshalle erreichbar war. Von hier aus gelangt man auch in den Kammermusiksaal im Bereich des ehemaligen Hotelwintergartens. Die beiden an den Altbau anschließenden Neubautrakte nehmen zur Gasse Unter Fettehennen den großen Sendesaal mit den dazugehörigen Foyers auf, sowie insgesamt sieben weitere Studios mit den entsprechenden Räumen des technischen Betriebsablaufs. Im Staffelgeschoss auf dem Altbau befand sich damals ein Erfrischungsraum für die Angestellten. Von dort aus waren auf zwei Ebenen platzseitige Dachterrassen mit fulminantem Domblick zugänglich. Eine auf dem Flachdach positionierte Kantine ist ein von Poelzig beim Berliner Funkhaus eingeführtes Novum, das auch Wilhelm Lauritzen bei seinem nach 1945 besonders vorbildlichen Kopenhagener „Radiohuset“ (1938-45) übernommen hat.<sup>303</sup> Am Abschluss des Neubautraktes zur Straße An der Rechtschule bildet eine geschosshohe Durchfahrt den Zugang zu einer damals neu angelegten Privatstraße, die bis zur Burgmauer führte und das Funkhaus für den Pkw-Verkehr erschließen sollte. Um von hier aus eine Zufahrt über den Innenhof bis vor den rückwärtigen wettergeschützten Publikumseingang zu ermöglichen, wurde der den Innenhof umschließende westliche Funkhaustrakt mit den Produktions- und Verwaltungsräumen auf zwei mächtige Pilzstützen aufgeständert (Abb. 4.3). Die Privatstraße ist aufgrund der geänderten Verkehrsführung im Dom-Areal als öffentliche Straße konzipiert worden. Daher haben die Fassaden hier ebenfalls eine Gestaltung erhalten. Unter der Straße plante Schneider außerdem ein- bis zweigeschossige Garagen, die aber nicht ausgeführt worden sind.<sup>304</sup>

Durch eine einheitliche Fassadengestaltung mit einer hellen – 1981 erneuerten<sup>305</sup> – Travertinverblendung erscheint der dreiteilige Baublock als Einheit. Proportion und Maßstäblichkeit nehmen ihm Wucht und Massivität, die Rhythmisierung der Fassaden durch unterschiedliche Fenstergruppierungen lockert auf und gibt dem Ganzen bei aller Sachlichkeit eine gewisse

---

<sup>301</sup> Ursprünglich ist man wohl davon ausgegangen, 37 Prozent statt der tatsächlichen 25 Prozent alter Bausubstanz nutzen zu können: vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 12 (Anm. 58)

<sup>302</sup> Schneider 1952, o. S.

<sup>303</sup> Vgl. Jørgensen/Sestoft/Lund 1994, S. 135

<sup>304</sup> Zur Garagenplanung vgl. Hoff 1950, S. 435

<sup>305</sup> Siehe Gutachten zur Unterschutzstellung, Stadtkonservator Köln (Bezirksakte)

Eleganz. Die enggestellten bänderartig gereihten Fenster des vierten Obergeschosses fungieren dabei als Attika und lassen die tektonischen Ordnungsprinzipien der Klassik aufscheinen (Abb. 4.4). Den Kontrapunkt bildet das Erdgeschoss als Sockel. Dieses ist im Altbauteil – analog zum alten Hotel – fast vollständig verglast und führt Transparenz sowie die programmatische Öffnung zum Publikum sinnfällig vor Augen. Dabei zeigt die Verglasung an der engen Gasse Unter Fettenhennen den wichtigsten öffentlichen Bereich an: den des großen Sendesaals mit seinen Hauptfoyers. Die reiche künstlerische Innenausstattung kündigt sich bereits außen in Form von zwei, den Haupteingang seitlich flankierenden Reliefs von Ludwig Gies an. Sie weisen das Gebäude gleichzeitig als Kulturbau aus (Abb. 4.5).

Da sich das Funkhaus bereits während des ersten Bauabschnitts als zu klein dimensioniert erwies, legte Schneider bereits im November 1952 Pläne für einen Erweiterungsbau auf dem Nachbargrundstück „Am Margarethenkloster“ vor. Denn wurde das Funkhaus zunächst für die Produktion eines vollständigen Mittelwellenprogramms konzipiert, so reichte der Platz mit Einführung des Ultrakurzwellenfunks und der Übernahme eines vollen UKW-Programms nicht mehr aus. Zudem wurde die Entwicklung des Fernsehens unterschätzt. Die direkt im Anschluss 1953-54 realisierte Erweiterung nahm daher ein Fernsehstudio und die „Deutsche Welle“ auf, denn der NWDR hatte 1953 die Produktion dieses „Kurzwellendienstes nach Übersee“ übernommen.<sup>306</sup>

Gestalterisch passt sich die Erweiterung, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden soll, fast nahtlos an den Hauptteil an. Von der mit einem Relief von Ludwig Gies geschmückten Fassade zur Privatstraße abgesehen, fällt sie wesentlich reduzierter und schlichter aus. Die entscheidende leitmotivische Verschränkung von öffentlichen und internen Funktionen ist programmatisch allein im Kernbau am Wallrafplatz erfolgt.

#### 4.5 Planungsprozess und Entwurfsstadien

Der Planungsprozess erwies sich als außergewöhnlich schwierig, denn er verlief parallel zu den Bauarbeiten und unterlag daher zahlreichen Änderungen.<sup>307</sup> Das gesamte Raumprogramm soll von Hartmann und Schneider innerhalb von drei Tagen, zehn Tage vor Baubeginn erstellt worden sein.<sup>308</sup> Das erforderliche Gesamtvolumen des Baus war aber schwer zu ermitteln, denn der Kölner Kampf um Wellenkapazitäten und Programmanteile verlief gleichzeitig.<sup>309</sup> Am Ende umfasste das fertiggestellte Raumprogramm etwa 130 Büroräume,

---

<sup>306</sup> Vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 19, die Pläne befanden sich ursprünglich im Baubüro des WDR. Zum Zeitpunkt der Recherche d. V. 2013 waren aber weder diese, noch die Pläne des Ursprungsbaus vorhanden. Lediglich Pläne der Generalsanierung liegen im HA WDR vor. Im Bauarchiv des WDR befanden sich allerdings noch Möbelentwürfe. Alle Bestände des Bauarchivs dürften inzwischen in das HA WDR überführt worden sein.

<sup>307</sup> Vgl. Berger o. J., S. 161

<sup>308</sup> Vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 15

<sup>309</sup> Vgl. Nestel 1953, S. 78 f.

70 technische Räume, 30 Wirtschafts-, Archiv- und Lagerräume sowie acht Studios und eine Nutzfläche von 16.000 Quadratmetern. Die von Schneider im Mai 1949 mit 8,6 Millionen DM veranschlagten Baukosten verdoppelten sich am Ende fast auf 16,8 Millionen DM.<sup>310</sup>

Doch wollte man in Köln frühzeitig Fakten schaffen: Mit der Enttrümmerung der Grundstücke wurde bereits vor dem Baugesuch am 5. April 1948 begonnen.<sup>311</sup> Dass die Grundstücke auch zum Zeitpunkt des Bauantrags noch nicht in den Händen des Bauherrn waren, dürfte die Situation nicht vereinfacht haben.<sup>312</sup> Dennoch begannen mit Vorlage der ersten Entwürfe die Ausschachtungs- und Gründungsarbeiten im Sommer 1948.<sup>313</sup> Zwar konnte am 1. Februar 1949 das Richtfest gefeiert werden, doch sind die endgültigen Pläne erst im Juni 1949 bei der Kölner Bauverwaltung eingegangen.<sup>314</sup>

Entsprechend tastend verlief der Entwurfsprozess unter Beteiligung verschiedenster Akteure. Von der finalen Fassung weicht der früheste überlieferte Entwurf, der am 5. Oktober 1948 in der *Kölnischen Rundschau* abgebildet wurde, noch recht stark ab (Abb. 4.6).<sup>315</sup> Es handelte sich um einen noch um ein Geschoss höheren, das gesamte Gelände gleichförmig umfassenden Baukörper mit einem aufgesetzten Dachgeschoss an der Ecksituation.<sup>316</sup> Die 15 Achsen zum Straßenzug An der Rechtschule und die 17 Achsen zum Wallrafplatz sind hier noch nicht – wie in der späteren Umsetzung – nach Alt- und Neubauteil differenziert worden. Stattdessen findet sich hier eine gleichförmige Lochfassade mit tief eingeschnittenen ungeteilten Fenstern. Der Eingang des NWDR liegt an der Seite zur Rechtschule. Der Zugang vom Platz aus wird durch einen darüber liegenden Balkon betont, in Erinnerung an den gründerzeitlichen Hotelbau weist das Erdgeschoss hier Rundbogenfenster auf. Ein Gesims trennt Erdgeschoss und Obergeschosse. Somit zeigt die Gestaltung bereits bei diesem Entwurf eine klassische Dreiteilung. Vermutlich war im Erdgeschoss bereits eine Teestube geplant, doch im Gegensatz zum später umgesetzten Konzept einer Verschränkung von Nicht-öffentlichem und Öffentlichem, liegt hier noch eine Trennung von Sendebetrieb und Publikumsnutzung vor, wie sie auch Josef Op gen Oorths Funkhaus-Planung der NS-Zeit vorsah.<sup>317</sup>

Parallel scheinen die Planungen aber bereits weiter vorangeschritten zu sein: Die Niederschrift einer Baubesprechung bei der Wiederaufbau GmbH belegt, dass eine von Schneider

---

<sup>310</sup> Vgl. HA WDR 04156 („Entstehungsgeschichte“) und Strodthoff 2006, S. 289 f.

<sup>311</sup> HA WDR Nr. 10609 („Funkhausneubau Köln – Zeitlicher Ablauf aller wichtigen Vorgänge“, im Folgenden „Zeitlicher Ablauf“)

<sup>312</sup> Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte (Schreiben Schneiders zum Baugesuch vom 4.8.1948)

<sup>313</sup> Vgl. Berger o. J., S. 162; der Bauantrag erfolgte am 31.7.1948 (Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte – es haben sich keine Pläne dieser Zeit erhalten).

<sup>314</sup> Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte (Schreiben o. D. an den Regierungspräsidenten) – Noch im Januar 1949 rügte der Rechnungshof der britischen Zone „daß ein schriftlich festgelegtes Bauprogramm sowie ein genauer Kostenanschlag (...) nicht vorliege.“ (HA WDR 04156, „Entstehungsgeschichte“)

<sup>315</sup> N.N., „NWDR baut am Wallrafplatz, 1948

<sup>316</sup> Pläne zu Vorentwürfen sind nicht erhalten, es gibt aber Fotos von verschiedenen Modellvariationen im Fotoarchiv Schmölz bei Wim Cox. Im Wesentlichen zeigen sie den Baublock in der später umgesetzten Form, variieren jedoch in den Details.

<sup>317</sup> Vgl. Bernard, „Funkhausarchitektur“, 2006, S. 304



vorgeschlagene Verglasung des Neubautrakts zur engen Gassensituation Unter Fettenhennen gutgeheißen wurde, man aber die durchgehenden Fensterbänder aus „städtebaulichen und architektonischen Gründen“ beanstandete und Zäsuren zwischen Alt- und Neubauten sowie eine durchgehende Verglasung für den Eingang plus Gesims vorschlug.<sup>318</sup>

Damit zeichneten sich die zentralen Merkmale der später verwirklichten Gestaltung ab: Die Verglasung des Erdgeschosses, inklusive Haupteingang, Zäsuren zwischen Alt- und Neubautrakten durch vertikale Mauerscheiben und differenzierende Rhythmisierungen der Wandöffnungen. Einzig das Gesims kam später nur als knappe, umlaufende Abschlusskante zur Ausführung. Die anschließend entstehenden Modellvarianten drücken alle einen mehr oder weniger starken Neoklassizismus aus, der durch betonte Sockel- und Attikageschosse, breite Dachgesimse, Sprossenfenster und eine Art bossierter Wandverkleidung durchaus Erinnerungen an Repräsentationsbauten der gerade erst überwunden geglaubten NS-Ära wecken (Abb. 4.7).<sup>319</sup>

Erst im Juni 1949 gelangte Schneider zur annähernd finalen Fassung, wobei er laut Bauantrag nur das gesamte Erdgeschoss mit Travertin oder Muschelkalk verblenden, den Rest in einem „gekratzten Edelputz in hellem Ton“ auszuführen gedachte.<sup>320</sup> Ein im Oktober 1949 publiziertes Modell wies zwar immer noch deutliche Bezüge zum Klassizismus auf – etwa das angedeutete Satteldach des Sendesaals mit „Tympanon“, das in Verbindung mit den Stützen des Fensterrasters sicherlich nicht zufällig Erinnerungen an einen antiken Tempel weckt – doch waren diese schon durch das jetzt knappere Dachgesims deutlich zurückgenommen (Abb. 4.8).<sup>321</sup> Auch Fenstergliederungen und Achsenteilungen erfolgten hier schon wie später umgesetzt.<sup>322</sup> Dazu wichen die traditionellen Sprossenfenster jetzt schlichten, horizontal geteilten Fenstern. Die Behandlung der Fassaden blieb durch die horizontal verlegte Verblendung und das dezent bossierte Erdgeschoss aber unverändert und betonte immer noch die tektonische Schwere des Baublocks. Die am Ende durchgeführte Lösung einer glatten, um das Gebäude gespannten und entgegen der Blockausrichtung vertikal verlegten Travertin-Verblendung verhalf dem Baukörper dagegen am Ende zu wesentlich mehr Leichtigkeit. Alle

---

<sup>318</sup> Vgl. Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte. Aus einer Niederschrift des Hochbauamts vom 5.10.1948 geht hervor, dass man sich das Büro Schneider mit Vertretern der Stadt Köln (Bauamt, Denkmalamt) und Dombaumeister Weyres bei Rudolf Schwarz als Leiter der Wiederaufbau GmbH eingefunden hatte, um die Entwürfe zu besprechen. „Die Durchführung der horizontalen Fensterbänder von Wallrafplatz bis zur Unterführung wurde aus städtebaulichen und architektonischen Gründen beanstandet und die Grenze zwischen früherem Altbau und Neubau als die gegebene Stelle für eine Zäsur bezeichnet.“ Zu den Verbesserungsvorschlägen gehörte „auch die Ausbildung des Gesimses.“ – Allerdings wurde Schwarz' Einfluss schon ein Jahr später eingeschränkt, denn am 1.10.1949 wurde die ‚Wiederaufbau GmbH‘ ins Städtebauamt und damit in die Stadtverwaltung eingegliedert: vgl. Pehnt/Strohl 1997, S. 120

<sup>319</sup> Vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 62. Sie weist hier auf ein frühes undatiertes Modell mit einer „bossierten Verkleidung, Sprossenfenstern, Portalrahmung und dem plastischen bildhauerischen Schmuck“ hin, welches sie in Verbindung zum Reichsluftfahrtministerium von 1935/36 von Ernst Sagebiel bringt.

<sup>320</sup> Vgl. Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte

<sup>321</sup> Foto im HASTK, Bestand 1360, A 16

<sup>322</sup> Zum Wallrafplatz hin acht Fensterachsen im Erdgeschoss neben dem Eingang, sechsachsige Fensteranlage zur Gasse Unter Fettenhennen, im Obergeschoss des Altbaus 11 Achsen zum Platz, 22 Achsen im attikaartigen Fensterband des vierten Obergeschosses sowie 21 im Staffageschoss.

Bezüge zum Klassizismus wurden im Gegensatz zu den frühen Versionen minimiert – zugunsten einer sachlicheren Lösung. Auch der ursprünglich fast monumental überhöhte Sendesaal wurde letztlich schlicht gehalten. Betont wurde dagegen die davorliegende Dachterrasse mit der filigran inszenierten Wendeltreppe zur zweiten Ebene auf dem Dach des Staffageschosses. Die praktische Nutzbarkeit des Gebäudes rückte am Ende in den Vordergrund und verwies den, vor allem den repräsentativen Charakter betonenden Klassizismus in die zweite Reihe.

#### 4.6 Konstruktion und Grundrisskonzeption

Die Lage des Grundstücks im verkehrsreichen Stadtzentrum erforderte besondere akustische und schalltechnische Maßnahmen, die sich auch auf das konstruktive Gerüst erstreckten.<sup>323</sup> Schneiders Erfahrungen als Industriearchitekt kam ihm beim Funkhausbau als „Zwitter“ aus Technik- und Kulturbau zugute. Immer wieder mussten neue Konstruktionswege gesucht werden, um trotz Geschossbauweise den hohen schalltechnischen Anforderungen zu genügen. Ist der alte Gebäudeteil als Ausgangspunkt wieder als Mauerwerksbau ausgeführt worden, so schlossen sich die Neubautrakte in Stahlbetonskelettbauweise an. Eine Ausnahme bildete der Trakt mit dem Sendesaal, da er besonders schnell fertig werden sollte. In der kulturhungrigen frühen Nachkriegszeit wurde ein Konzert- (und Sendesaal) sehnsüchtig erwartet. Hier kam daher eine Stahlrahmen-Konstruktion mit mehrschichtigen Wänden und Decken aus Fertigbetonteilen zur Anwendung, vorgespannte Stahlbetonplatten – sogenannte Schäferplatten<sup>324</sup>

Der große Sendesaal und die über ihm angeordneten Studios weisen der Bauaufgabe entsprechend unabhängige Konstruktionen auf eigenen Fundamenten auf: An einer auf hohe Stützen gestellten Träger- und Binderkonstruktion hängen die Studios freitragend über dem großen Sendesaal. Dessen eigenes 12 Meter hohes Konstruktionsgerüst ist separat in den darunterliegenden Hohlraum „wie eine Schublade eingeschoben.“<sup>325</sup> Auf diese Weise konnten unabhängige Einheiten ohne die gefürchtete Schallübertragung geschaffen werden. Schon bei den Funkhäusern der ersten Generation wurde der Sendesaal bis in die Fundamente hinein vom Rest des Gebäudes getrennt.<sup>326</sup> Neben den eingehängten Decken und luftgepolsterten Dreifachwänden sorgten außerdem „schwimmende“ Fußböden für möglichst wenig störende Geräusche.<sup>327</sup> Diesen schalltechnischen Erfordernissen folgte der gesamte

---

<sup>323</sup> Vgl. auch die sehr detaillierte Beschreibung von Konstruktion und Baugeschehen bei Berger o. J., S. 161 ff.

<sup>324</sup> Schäferplatten: vorgespannte Bimsbetonhohlplatten, im Gegensatz zu normalem Stahlbeton geringe Dicke, besitzen Mehrfaches der vorgeschriebenen Tragfähigkeit, nach KR vom 27.8.1949

<sup>325</sup> Vgl. Schneider, „Architektur im Dienste des Rundfunks“, 1953, S. 83

<sup>326</sup> Vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 51

<sup>327</sup> Um Trittschall auszuschließen verwendete man ‚schwimmende Böden‘: „Dazu wird zwischen die Betonlagen eine Iporkalage eingefügt, auf der die oberste Betonschicht ‚schwimmt‘. Iporka ist eine schwammartige, nachgiebige weisse Masse, leichter als Kork, die den Schall aufsaugt.“ (*Kölnische Rundschau* vom 27.8.49)

Innenausbau – vom Anstrich bis zu den Deckenverkleidungen. Ebenso wie Hans Schwippert beim 1949 erbauten Plenarsaal des Bundeshauses im nahen Bonn – als politisches Gesicht der jungen Bonner Republik ebenfalls besonders identitätsstiftend –, setzte auch Schneider eine höchst komplexe bau-akustische sowie elektro-akustische Ausstattung um.<sup>328</sup>

Die Grundrisskonzeption entwickelte Schneider von innen heraus und gemeinsam mit den Rundfunk-Ingenieuren des NWDR. Die technische Betriebsabwicklung und die Schallisolation waren die Basis. Doch bildete die Begegnung mit dem Hörer einen weiteren wesentlichen Stützfeiler des Projekts, galt es doch den Rundfunk im Zuge der Re-Education für den Aufbau der Demokratie zu nutzen – vor allem ein zentrales Anliegen der britischen Besatzer. Daher waren beide Nutzungen so zu verschränken, dass ein störungsfreier Sendebetrieb auch bei öffentlichen Veranstaltungen möglich war.

Der Altbau selbst wurde aus schalltechnischen Gründen nur mit Räumen der Verwaltung belegt, wobei die Redaktionen Gruppen bildeten (so etwa „Kulturelles Wort“ im zweiten Obergeschoss). Die Abteilungsleiter erhielten die Eckzimmer des Altbaus, die Generaldirektion Räume in der „bel étage“, dem Staffelgeschoss mit Domblick.<sup>329</sup>

Indem Schneider die beiden Konzertsäle nebeneinanderlegte, war eine gemeinsame Nutzung der (öffentlichen) Foyers und der (internen) Regie- und Technikräume möglich (Abb. 4.9). Die zentrale Erschließungsfunktion übernimmt die Eingangshalle im Altbau, von der aus alle öffentlichen Räume – die beiden Sendesäle mit den Foyers, die Teestube und die Kantine mit der nur Konzertbesuchern zugänglichen Bar –, aber auch die internen Redaktions- und Verwaltungsbüros bis heute erreichbar sind. Ein zweiter Erschließungsweg führte über die Privatstraße. Der aufgeständerte Technik-Trakt („Pilzbau“) ermöglichte das Vorfahren der motorisierten Gäste bis zum rückwärtigen Zugang des Sendesaals in der Flucht des Seitenfoyers.

Die größte Herausforderung stellte der um den reaktivierten Hotel-Altbau gruppierte Sendebetrieb mit den Studios dar. Von den Studios konnte im Altbau einzig der Kammermusiksaal im Bereich des ehemaligen Wintergartens – nun überwiegend überbauter Innenhof - untergebracht werden, die restlichen Studios verteilten sich über die Neubautrakte. Für den Betriebsablauf war diese räumliche Situation ungünstig. Doch ließ sich das Problem durch eine feste Zuordnung der Studios zu bestimmten Orchestern als „Klangkörpern“ lösen: Das Raumvolumen der Studios wurde auf die jeweilige Nutzung ausgerichtet. Lange Wege der Kulturschaffenden ließen sich durch entsprechend zugeordnete Aufenthaltsräume vermeiden. Insgesamt folgte das Grundkonzept der damals beim NWDR üblichen technischen

---

<sup>328</sup> Vgl. Breuer 2009, S. 53: Auch Schwippert stattete den Bonner Plenarsaal mit einem „schwimmenden“ Boden und einer Akustikdecke aus, die auch als Beleuchtungsträger diente.

<sup>329</sup> Vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 22

Betriebsabwicklung im Sinne einer weitgehenden Dezentralisierung. Dabei bildete das jeweilige Studio mit den ihm zugeordneten Räumen eine „Produktionseinheit“.<sup>330</sup>

Die Grundrisskonzeption hatte also unter größtmöglicher Berücksichtigung der Betriebsabläufe eine öffentliche und nichtöffentliche Nutzung sicherzustellen – und außerdem den konstruktiven Schallschutz zu unterstützen. So pufferten geräuscharme Archivräume und Bibliotheken über dem Sendesaal diesen ab. Noch heute schützen ihn die zwischen Alt- und Neubau vermittelnden zweigeschossigen Seitenfoyers mit galerieartigem Zwischengeschoss.

#### **4.7 „Großflächiges Gliedern, übersichtliches Kontrastieren, gleichmäßiges Reihensystem“ – die äußere Gestaltung**

Leitmotiv der architektonischen Gestaltung ist die durch unterschiedliche Fenstergruppierungen rhythmisierte horizontale Entwicklung des Baublocks in bewusster Rücksichtnahme auf die städtebauliche Situation. Ausschlaggebend war vor allem die durch die Trümmerwüste damals noch gegebene direkte Nachbarschaft zum Dom, „dem man keine kleinliche Vertikale gegenüberstellen durfte.“<sup>331</sup> Außerdem galt es, am Wallrafplatz selbst wieder einen prägnanten Stadtraum auszubilden und hierdurch die Intimität der Platzsituation zu bewahren. Dabei gibt die Ruine nicht nur Geschosshöhe und Kubatur, sondern auch die Lage des Haupteingangs zum Platz und die großzügig geöffnete Sockelzone im Erdgeschoss vor. Hatte das Hotel einst verglaste Fensterarkaden, so weist das Funkhaus eine hinter die neuen Bronzestützen gesetzte Verglasung auf. Auch die hier ursprünglich positionierte Teestube bewahrt in Form eines Restaurants bis heute die Erinnerung an das Hotel mit dem „Zeitungscafé, das auch im Kunstleben der Stadt eine Rolle spielte.“<sup>332</sup>

Die Aufgabe der zu verschränkenden Bereiche von Sende- und Publikumsbetrieb spiegelt sich auch in der zum Platz ausgerichteten äußeren Gestaltung wider: So zeigen die Verglasungen vor allem bei Altbau und anschließendem Sendesaaltrakt die öffentlichen Publikumsbereiche von Teestube, Haupteingang mit Vestibül und Foyers an. Besonders eindrucksvoll kamen diese des nachts durch ihre Beleuchtung zur Geltung.

An der Gasse Unter Fettenhennen, wo eine hinter das Betonraster gezogene sechsachsige Fensteranlage das Gebäude fast fassadenhoch in Glas auflöst, wurde der Druck der Baumas- sen als Reaktion auf die städtebauliche Situation der engen Gasse bewusst zurückgenommen. Insgesamt galt es, den Block einheitlich und doch abwechslungsreich zu gestalten. Vertikale Mauerflächen setzen – entsprechend den Forderungen der Wiederaufbau GmbH – Zäsuren

---

<sup>330</sup> Es handelte sich um vier Räume, die untereinander durch Fenster für den Sichtkontakt und Sprechanlage verbunden waren. Der hier entstandene Programmteil wurde in weiterer Raumgruppe, dem „Programm-Sternpunkt“, zum Gesamtprogramm zusammengefügt (hier gab es wieder vier mit einander verbundene Räume – für Sendeleitung, Ingenieur, Sprecher und Magnetophon vom Dienst.) Die drei Programm-Sternpunkte (für Mittel-, Ultrakurz- und Kurzwelle) wurden von einem gemeinsamen Schaltraum bedient; vgl. Nestel 1953, S. 78 f.

<sup>331</sup> Schneider, „Architektur im Dienste des Rundfunks“, 1953, S. 82

<sup>332</sup> Schmitt-Rost 1974, S. 333 – Es gebe „allerlei räumliche Anklänge“ an den Altbau: Das Café sei in Form einer Teestube geblieben, „auch der Haupteingang befindet sich an alter Stelle“ (ebd.).

zwischen Altbau und den Neubautrakten. Dennoch wird das Funkhaus durch die durchgängige Fassadenverblendung mit Travertin als gegliederte Einheit wahrgenommen. Auch dieses Material ist durch den Vorgängerbau vorgeprägt: Fahrenkamps Aufstockung des Hotels Monopol im Zuge des Umbaus von 1927 sah für die Fassaden ebenfalls Travertin vor. Dies wurde nur mit der Auflage genehmigt, dass „die gesamte Aussenwand des Hotels mit Travertinsteinen ausgekleidet würde.“<sup>333</sup>

Die Ausrichtung des Baublocks erfolgte zum Platz mit dem Hauptzugang. Dieser ist Teil des „gläsernen Bands“, welches das gesamte Erdgeschoss des Altbaus umspannt und seine Fortsetzung in der einen Schlusspunkt setzenden Vertikale der Fensterwand zu Unter Fettenhennen findet. Den Haupteingang flankierende Travertin-Reliefs von Ludwig Gies, eine abstrakte Darstellung von Noten, betonen den Charakter eines Kulturbaus. Während diese Seite dem Publikum vorbehalten war, konzentrierte sich der Sendebetrieb im rückwärtigen Bereich an der Privatstraße und dem Rechtsschulen-Trakt.

Das Erscheinungsbild des Altbauanteils – das gleichsam wie schon von Fahrenkamp geplant, sachlich-schlicht wieder auferstandene Hotel – wird durch eine für Verwaltungsbauten typische traditionelle Lochfensterfassade bestimmt. Wichtigstes Gliederungselement waren die schmal profilierten, horizontal geteilten blauen Stahlrahmenfenster der Obergeschosse, so genannte Carda-Schwingflügelfenster, die Schneider aus Schweden übernommen hat.<sup>334</sup> Aus Gründen des Schallschutzes wurden sie als Doppelfenster ausgebildet. Im Gegensatz zu den ursprünglichen geplanten Sprossenfenstern unterstrichen sie die Sachlichkeit des Baus. Holzfenster, die man im Verlauf des finanziell schwierigen Baugeschehens aus Kostengründen vorschlug, lehnte Schneider aus „architektonischen Gründen“ ab.<sup>335</sup>

Sowohl beim Altbau, als auch bei den Neubauteilen ist eine klassische Dreiteilung des Baukörpers in Sockelzone, Hauptbaukörper und eine attikaartige Dachzone erkennbar – ein laterer Klassizismus, der in den Vorplanungen deutlich stärker ausfiel.

Die Neubauteile erlauben schon durch ihre Stahlbetonskelettbauweise mit engerer Achsstellung einen Rhythmuswechsel. So liegen an der langen Straßenflucht der Rechtsschule mit dem kurzen Straßenabschnitt zum Vorplatz des von Rudolf Schwarz wiederaufzubauenden Wallraf-Richartz-Museums alle Fenster lotrecht in der Achse der schmalen „Attika“-Fenster. Eine Kannelierung der hier etwas zurückliegenden Brüstungsfelder unterstreicht auch hier einen, wenn auch zurückgenommenen, Klassizismus, ebenso wie ihre kassettenartige Gestaltung im Bereich der breiten Geschossdecke zwischen den beiden zweigeschossigen

---

<sup>333</sup> Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte: Schreiben des Rechtsanwalts Nicolini der Firma Monopol-Metropol vom 1.2.1944 an die Stadt als „Ortspolizeibehörde“. Aus dem Schreiben geht auch hervor, dass die Verblendung der unteren Geschosse aus Kostengründen „ausgesetzt“ und auf späteren Zeitpunkt verschoben wurden.

<sup>334</sup> Vgl. Schneider, Typoskript *Bauen und Bauen in Schweden*, 1950; zu den Fenstern vgl. v.a. Berger o. J., S. 191. Im Zuge der Generalsanierung des WDR sind die Original-Fenster leider durch ungeteilte, breit profilierte braune Metallfenster ersetzt worden. Dies führt bedauerlicherweise zu einer empfindlichen Störung des architektonischen Gesamtbildes.

<sup>335</sup> Vgl. HA WDR Nr. 10609 („Zeitlicher Ablauf“);

Studios IV und V am Abschluss des Rechtschulen-Trakts. Unter ihnen befindet sich die durch ein Relief von Ludwig Gies künstlerisch akzentuierte Durchfahrt zur Privatstraße. Dieser Abschnitt der dreiteiligen langen Front zur Rechtschule setzt durch die fassadenhohe vierachsige Studiofensteranlage analog zum Teil an Unter Fettenhennen einen abschließenden vertikalen Akzent. Das im Mittelteil der langen Front gelegene Studio III bildet durch seine Fensterlosigkeit eine massive Sockelzone aus. Aufgelockert wird sie durch die sieben, hier angebrachten schräg gestellten Vitrinen, welche die Funktion von Schaufenstern des im Wiederaufbau begriffenen Kölner Geschäftszentrums übernehmen und gleichzeitig den „perspektivischen Tiefenzug“ der langen Front bremsen.<sup>336</sup>

Analog zum Rechtschulen-Trakt erfuhr der Baukörper auch zur Privatstraße eine Dreigliederung. Eine mittlere Zäsur setzt hier das verglaste Treppenhaus zur Erschließung der technischen Räume im Bereich des Sendesaals sowie des technischen Flügels. Eine nüchterne, aber durch ihre geknickten Stufen plastisch inszenierte Treppe präsentiert sich hinter dem verglasten, risalitartig vorgezogenen schwarz-grauen Raster des Eingangs. Die rückwärtige Sendesaal-Fassade erfährt dazu eine horizontale Dreiteilung durch eine analog zur „Attika“ erfolgende niedrigere Fenstergliederung in Erdgeschoss und erstem Obergeschoss. Begründet ist dies durch den Ausgleich der ungleichen Geschosshöhen. Den dritten Teil der Baugruppe an der Privatstraße bildet der auf nur zwei mächtige Stützen aufgeständerte Trakt unmittelbar an der Zufahrt. Auf den beiden, sich nach unten verjüngenden „Pilzstützen“ auf ellipsenförmigem Grundriss lastet ein Gewicht von 400 Tonnen (Abb. 4.3).<sup>337</sup> Die Stützen galten ebenso als konstruktive Neuerung wie die über einer Stahlbetonrippe frei geschwungene Treppe im Hauptfoyer.<sup>338</sup> Hier dürfte Schneider von seiner Erfahrung als Industriearchitekt und langjähriger Mitarbeiter Körners beim Neubau der Kölner Ford-Werke profitiert haben: Auch die Hallen der Niehler Automobilfabrik weisen zum Teil „Pilzdecken“ mit entsprechenden Stützen auf – auf rechteckigem Grundriss, in geometrischer Formensprache inklusive „Kapitell“ (Abb. 4.10).<sup>339</sup>

Es ist auffallend, dass die äußere Gestaltung des Baus weniger einem „Form Follows Function“ in der Nachfolge des Neuen Bauens folgt, als dem Oberprinzip einer harmonischen proportionalen Gestaltung im Sinne von Peter Behrens, für den die Proportionen „das Alpha und Omega von allem Kunstschaffen“ waren.<sup>340</sup> Entwurfs- und Gestaltungsprinzipien von Behrens scheinen bei diesem programmatischen Kulturbau der frühen Nachkriegszeit einen starken Nachhall zu finden. So hat Schneider die Fassaden an der Platzseite des Baublocks so

---

<sup>336</sup> Kier/Ernsting 1998, S. 322

<sup>337</sup> Vgl. Hoff 1950, S. 437

<sup>338</sup> Vgl. Schneider 1952

<sup>339</sup> Abgebildet bei Körner o. J., S. 27

<sup>340</sup> Behrens in der Berliner Morgenpost vom 27.11.1912 nach Fritz Hoerber, zit. nach Neumeyer 1979, S. 22

konzipiert, dass die Grenze von Alt- und Neubau exakt in den Goldenen Schnitt der Gesamtansicht fällt (Abb. 4.11).<sup>341</sup>

Diese Wirkung war Schneider offensichtlich wichtiger, als die Übereinstimmung von Form und Zweck: Denn hinter den beiden rechten Fenstern im ersten Obergeschoss der Altbaufassade lagen keine Büroräume, wie vorgetäuscht, sondern das obere Seitenfoyer. Innen wird der Widerspruch der Nutzung durch eine Glasschiebewand kaschiert. Ebenso wird Innen die konstruktive Schnittstelle zwischen Alt- und Neubau überspielt. Dort wo das zweigeschossige Hauptfoyer vor dem großen Sendesaal in das eingeschossige Seitenfoyer überführt wird, bildet es eine Stirnwand aus, die durch ein Hartstuckrelief von Gies gestaltet und künstlerisch aufgewertet wird. Die Widersprüche, bedingt durch die notwendige Integration des Altbaus in einen technisch anspruchsvollen Neubau, wurden, wo es erforderlich war so gelöst, dass sie an der Außenfassade nicht sichtbar in Erscheinung traten. Innen wurden sie mithilfe einer künstlerischen Gestaltung umgedeutet.

Die Unterteilungen der Gesamtansichten im Sinne des Goldenen Schnitts erfolgen auch an den Fassaden zu Rechtschule und Privatstraße an signifikanten Punkten. An der Rechtschule begrenzt die Linie des Goldenen Schnitts ebenfalls den Altbau, zur Privatstraße verläuft sie – legt man Baukörper inklusive Schnitt durch den Rechtschulen-Trakt ohne die spätere Erweiterung am Margarethenkloster zugrunde – in der Mitte der beiden markanten Pilzstützen.

Die Maßverhältnisse des Goldenen Schnitts werden als harmonisch wahrgenommen, denn sie entsprechen der – idealen – menschlichen Proportionalität.<sup>342</sup> Da Schneider sein Funkhaus im Gegensatz zur vorangegangenen Diktatur ganz auf den Menschen und seine Bedürfnisse ausrichten wollte, ergibt dies auch in dieser Hinsicht einen Sinn.

Entsprechend sind auch die Proportionen der unterschiedlichen Fensterformate aufeinander abgestimmt. Die Höhe der „Attikafenster“ etwa entspricht der Breite der Obergeschossfenster im Altbau. An der Fassade zur Rechtschule wurde sogar in der letzten Fensterachse des Altbaus ein dritter Fensterflügel ergänzt, um die Gesamtproportionalität und Bündigkeit zu wahren. Auch die Proportionen der verglasten vertikalen Wände entsprechen der derjenigen der übrigen Fensterformate.

Hier wird der Rückbezug auf Peter Behrens – neben dem latenten Klassizismus – spätestens deutlich. Fritz Neumeyer hat in seiner brillanten Analyse des Hauses Wiegand, das Behrens auf Basis eines proportionalen Entwurfssystems entwickelte, auch auf dessen Unterrichtsmethoden hingewiesen: So ließ er seine Düsseldorfer Kunstgewerbeschüler

---

<sup>341</sup> Vgl. Tanja Schneider: *Das Funkhaus von Peter Friedrich Schneider am Wallrafplatz in Köln*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität zu Köln: 1999, S. 25

<sup>342</sup> Adolf Zeising hat in seinem Werk „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers“ 1854 die Maße des menschlichen Körpers untersucht und Bezüge zu den Statuen der klassischen Antike hergestellt.

Gestaltungsstrukturen aus Teilung und Proportionierung entwickeln.<sup>343</sup> Ein grundlegendes Prinzip, das er mit sehr großer Wahrscheinlichkeit auch den Studierenden seiner Meisterschule an der Wiener Kunstakademie vermittelt hat. Gleichzeitig nahm Behrens konstruktive Mängel aus formalen Gründen in Kauf, vertrat das Primat der Form gegenüber dem Zweck: „Die Funktion der Kunst, über den Zweck hinauszugreifen und ihn zu nobilitieren (...), stellte Behrens nicht in Frage.“<sup>344</sup>

Architektur solle nach Peter Behrens nicht enthüllen, sondern Raum einschließen: „Für Behrens bestand Gestaltung aus Rhythmus und Proportion, um ‚ästhetisch das Gefühl der Stabilität und Formberuhigung‘ zu schaffen. Seine Entwurfsformel lautete: ‚Großflächiges Gliedern, übersichtliches Kontrastieren, gleichmäßiges Reihern.‘“<sup>345</sup>

Schneider hat bei seiner architektonischen Formfindung offenbar bewusst versucht, an diese Entwurfsformel von Behrens anzuknüpfen. Ein Vergleich der Abwicklung der Funkhausfassaden mit der von Behrens‘ AEG-Kleinmotorenfabrik in Berlin-Wedding macht seine Bezugnahme mehr als deutlich (Abb. 4.12). Besonders die früheren Entwurfsstadien des Funkhauses lassen Behrens‘, Schinkelsche Klassik atmendes Werk der 1910er Jahre erneut aufscheinen.

Schneider hat in seinem Vortrag „Das Funkhaus und die Krise der Architektur der Gegenwart“ seine Haltung verdeutlicht: „...die Lebendigkeit der geistigen, künstlerischen und über alle Stufen des Menschlichen reichende(n) Allöffentlichkeit, die den Funk auszeichnet. Ihr gerecht zu werden war mein Grundanliegen.“<sup>346</sup> Doch sei gerade ein Funkhaus „so vielfältig zweckgebunden und darum in der Darstellung einem rationalistischen oder gar abstrakten Konstruktivismus zugänglicher.“ Er habe aber weder den einen, noch den anderen Weg gewählt, weil er eine längere Gültigkeit anstrebe. Natürlich hätten Zweck und Funktion erfüllt werden müssen. „Aber indem ich sie vom Fundament an in die Baukonstruktion einbezog und in der Architektur aufgehen ließ, gewann ich die Freiheit, die eigentliche Idee meiner Konzeption zu verwirklichen, die mehr will, als nur Dienst an Funktion und Zweck. Sie zielt auf den Menschen (...) in der Universalität seines Seins.“<sup>347</sup>

Hier scheint Schneider bewusst auf Behrens und seinen Anspruch auf den „grundsätzlich künstlerischen Charakter der Gestaltungsarbeit und seinem Credo von einer prinzipiellen Vereinbarkeit von Kunst und Technik“<sup>348</sup> zu rekurrieren. Mit dem Funkhaus bekannte er sich zu einer auf Behrens fußenden Architekturauffassung des „Gesamtkünstlerischen“. Auch

---

<sup>343</sup> „Die Entwicklung von Gestaltungsstrukturen aus Teilung und Proportionierung war u. a. Gegenstand des Unterrichts in der Klasse von Behrens.“ (Neumeyer 1979, S. 20, Neumeyer verweist hier in Anm. 28 auf Stanford Anderson, der eine Aufgabe wiedergibt, wo die Schüler eine Fläche durch Teilung harmonisch strukturieren sollten. „Der ornamentale Effekt sollte nur aus der Proportionierung und Interrelation gewonnen werden.“)

<sup>344</sup> Vgl. Neumeyer 1979, S. 51

<sup>345</sup> Peter Behrens, zit. nach Mönninger 2015

<sup>346</sup> Schneider, Typoskript *Krise der Architektur*, 1953 – ein Auszug des Vortrags wurde im Umfeld der Bauhaus-Debatte 1953 im BDA-Organ „Der Architekt“ abgedruckt, vgl. Schneider, „Zur Krise der Architektur“, 1953

<sup>347</sup> Ebd.

<sup>348</sup> Frank 2015, S. 71



Behrens wollte unter der Führung der Architektur Kunst und Technik vereinen (siehe Kapitel 2). Auch mit Körner konnte sich Schneider in Übereinstimmung wissen, erachtete dieser doch Baukunst dann als „erhebende und befreiende Kunst, wenn sie vom Zweck gelöst erscheint, dieser als selbstverständlich zurücktritt.“<sup>349</sup>

Auf der Suche nach einem direkten architektonischen Vorbild für den Kölner Funkhausbau fallen sofort Körners Wettbewerbsbeitrag für den Erweiterungsbau der Reichshauptbank von 1933 sowie das zwei Jahre zuvor entstandene Verwaltungsgebäude der Continental-Gummiwerke AG Köln ins Auge (Abb. 6.6) – an beiden Projekten hatte Schneider mitgewirkt. Auch Körners Erweiterung der Ford-Verwaltung an der Rheinallee von 1938 lässt sich heranziehen, wenn auch die Rhythmisierung hier lediglich durch die pfeilerartigen Fensterreihenungen erfolgte (Abb. 3.10).

Interessanterweise findet sich aber in Wien, Schneiders altem Studienort, ein noch deutlicheres Vorbild: das 1935-39 erbaute Funkhaus der österreichischen Radio Verkehrs AG (RAVAG) in der Argentinierstraße des IV. Bezirks (Abb. 4.13).<sup>350</sup>

Der ebenfalls innerstädtisch gelegene Bau, ein Funkhaus der ersten Generation, ist durch die Arbeitsgemeinschaft Heinrich Schmid & Hermann Aichinger gemeinsam mit Clemens Holzmeister realisiert worden.<sup>351</sup> Der Klassizismus ist hier wesentlich stärker und monumentaler ausgeprägt, schon durch die fensterlose Überhöhung und das abschließende Attika-Fensterband oder das deutlich auskragende Flachdach. Holzmeister, der den Außenbau maßgeblich formte, verehrte Behrens und wurde auch in seinem Schaffen stark durch diesen beeinflusst.<sup>352</sup>

Der Wiener Funkhaus-Bau könnte Schneider über eine Veröffentlichung in der „Deutschen Bauzeitung“ bekannt gewesen sein.<sup>353</sup> Durch seine Reisen nach Budapest während der Arbeiten am ungarischen Ableger der Ford-Werke könnte er den damals spektakulären Funkhausbau sogar durchaus in Augenschein genommen haben. Denn das Wiener Beispiel zählte damals zu den größten städtebaulichen Projekten in der Donaumetropole. Am Wettbewerb hatten sich auch Peter Behrens und Alexander Popp beteiligt, zwar mit einem durchaus monumentalen, aber insgesamt wesentlich sachlicheren Entwurf.

---

<sup>349</sup> Edmund Körner, „Zeitgedanken über Individualismus und Organisation in der Baukunst“, in: *Festschrift zum 25-jährigen Regierungsjubiläum Sr. Kgl. Hohheit des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein*, Leipzig 1917, S.155-171, hier S. 162; zit. nach Pankoke 1996, S. 149

<sup>350</sup> Heute ORF-Funkhaus; zu den Parallelen vgl. auch Reuschenberg 2014, S. 401f.; zum Wettbewerb 1935 vgl. Jäger-Klein 2010, S. 268 und Architekturzentrum Wien 2006, S. 107

<sup>351</sup> Die Architektengemeinschaft Schmid/Aichinger musste nach einem Wettbewerbserfolg Clemens Holzmeister als dominierende Persönlichkeit der Kulturpolitik des Austrofaschismus einbeziehen. Insbesondere die Außengestaltung mit dem betont monumentalen Charakter geht auf Holzmeister zurück, vgl. Architektenlexikon Wien 1770-1945 des Architekturzentrums Wien (AZ Wien) (<http://www.architektenlexikon.at/de/551.htm>) (Zugriff am 21.10.2020)

<sup>352</sup> Vgl. Posch 2010, S. 137 und S. 143. Seit 1924 leitete Holzmeister als Nachfolger von Friedrich Ohmann die zweite Meisterklasse für Architektur an der Wiener Akademie der Bildenden Künste.

<sup>353</sup> DBZ (Berlin), 74. Jg 1940, Heft 39, S. 149-152

## 4.8 Der Innenraum – Baukunst im ganzheitlichen Sinne

Wie damals üblich, erfolgte auch beim Funkhaus die vollständige feste und bewegliche Ausstattung nach Entwürfen von Schneider. Die Durchgestaltung im Sinne eines Gesamtkunstwerks erfolgte in der Baugeschichte letztmalig in den 50er Jahren.<sup>354</sup> Als Kulturträger und als baulicher Ausdruck des sich selbstbewusst von Hamburg abgrenzenden Kölner Senders wurde das Funkhaus besonders reichhaltig ausgestattet.

Der Hauptzugang zum Gebäude erfolgt vom Platz aus über eine flache asymmetrisch ausschwingende Basalt-Stufenanlage. Die Eingangssituation selbst gibt sich wie das gesamte öffentliche Erdgeschoss transparent: Über zweiflügelige Glastüren in doppelter Reihe gelangten die Besucher damals in die Eingangshalle. Vis à vis befindet sich das von hier aus nicht einsehbare Haupttreppenhaus. Erst ab dem ersten Obergeschoss bildet sie das ovale Treppenauge und ab hier wird auch erst das über mehrere Geschosse reichende Farbglasfenster Georg Meistersmanns sichtbar. Treppe wie der daneben befindliche Paternoster dienen noch heute allein der internen Erschließung. Die Verschränkung von interner und öffentlicher Nutzung wird aber schon hier visualisiert: Die Treppe führt breit ausladend quer über die rückwärtig erweiterte Eingangshalle und „rahmt“ durch das lang gezogene Zwischenpodest den darunterliegenden Zugang zum öffentlichen Kammermusiksaal. Rechterhand gelangt man zum Herzstück des Gebäudes, dem großen Sendesaal mit den dazugehörigen Haupt- und Seitenfoyers. Durch eine raumhohe Verglasung – die Türen sitzen in sehr schmalen Stahlzargen – ist das öffentliche Zentrum des Hauses bereits von der Eingangshalle aus sichtbar. Eine zweite Glaswand trennt Eingang und Teestube. Die Verglasung sorgt im Eingangsbereich des Altbaus trotz seiner gewissen räumlichen Enge für einen Eindruck von Weitläufigkeit. Glaswände mit eingelassenen Glastüren aus vorgespanntem Sicherheitsglas ohne Rahmen und gläsernen Aussteifungen waren damals ein Novum, sie wurden erst um 1955 üblich.<sup>355</sup>

### 4.8.1 Das Hauptfoyer und seine „Treppenskulptur“

Der Zutritt ins „Allerheiligste“, in den großen Sendesaal, erfolgte über das zweigeschossige Hauptfoyer, das durch die verwendeten Materialien und die Art der Beleuchtung vor allem Festlichkeit ausstrahlt. Seiner Erschließung dient eine damals spektakulär wirkende freitragende Treppe, die sich über einer parabelförmig gebogenen Mittelrippe ohne Zwischenpodest ins obere Foyer windet (Abb. 4.14).

---

<sup>354</sup> Vgl. Bartetzko 2014, S. 11 („Die kurze Zeitspanne zwischen der Mitte und dem Ende der fünfziger Jahre ist ein Glückszustand im Werdegang modernen Bauens. Selten zuvor und nie mehr danach gelang eine derart perfekte ausgewogene Synthese aus Nutz- und Schmuckform, Baukunst und Bildender Kunst“)

<sup>355</sup> Vgl. N.N., „Glas im Funkhaus Köln“, 1955, S. 24; die Ganzglastüren aus Sekurit-Glas wurden in Köln erst im Nachhinein „aus gestalterischen Gründen“ geplant und erst durch die Sprinkleranlage möglich (Vgl. Schreiben Schneiders vom 21.4.1951 an die Bauaufsicht (Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte:)

Geknickte Stufenplatten erhöhen dabei ihre skulpturale Wirkung, vor allem in der Untersicht. Ein Stilmittel, das Schneider höchstwahrscheinlich von Lauritzens Kopenhagener Vorbild übernommen hat. In Haupttreppenhaus und Techniktrakt variierte er dieses Motiv. Auf diese Weise erfuhr jedes Treppenhaus eine individuelle Behandlung, sei es durch unterschiedliche Querschnitte, Beläge oder Geländer, mit und ohne tragende Mittelrippe. Durch ihre Parabelform bildet die Foyer-Treppe gleichzeitig eine visuelle Analogie zur parabelförmig verlaufenden Schwingung von Tönen, entsprechend dem Grundthema des Hauses.

Die Foyertreppe bezieht sich gleichzeitig auf den sie umgebenden Raum: So folgt sie durch ihre Ausschwingung zum einen der gekrümmten Rückwand des Sendesaals. Zum anderen steht sie in einer allerdings nur teilweise sichtbaren Verbindung zur Haupttreppe. Beide formen in der Aufsicht eine Ellipse und sind durch das filigrane bronzene Doppelstützen-Geländer auch in ihrer Materialität aufeinander bezogen. Das Material Bronze kehrt wiederum bei den freiliegenden Erdgeschossstützen des Gebäudes wieder.

Wie im gesamten öffentlichen Bereich, fällt auch hier die handwerklich-künstlerische Durchbildung auf. Der weißgraue Kunststein der Foyertreppe, geschliffen und gestockt, wirkt auch durch seine differenzierte, in der Haptik betonte Materialität. Hierzu kontrastiert ein Trittsufenbelag aus geräucherter Eiche sowie das bronzene Geländer.<sup>356</sup> Auch hier zeigt sich ein mit Behrens verwandtes Verständnis von Baukunst. Diesem galten Handwerker als Baukünstler, die mit der künstlerischen Ausführung von alltagtauglichen Elementen und Produkten befasst waren. Behrens Auffassung vom Handwerk rückt dieses in die Nähe der bildenden Kunst.<sup>357</sup> So zeigt etwa die Tabakfabrik in Linz „steinmetzmäßig bearbeiteten Kunststein bei Treppen und Stiegenhäusern.“<sup>358</sup> Im Funkhaus wird die sorgsame handwerkliche Betonung der Materialqualitäten auch bei den Pilzstützen oder dem geschliffenen Betonrahmen des Treppenhauses im Techniktrakt augenfällig. In Linz verwendeten Behrens und Popp ebenfalls Bronzehandläufe und ließen alle Metallteile inklusive der Fenster stahlblau streichen.<sup>359</sup> Auch Schneider verwendete bei allen Stahlfenstern und -türen des Funkhauses einen Blauton. Noch in den 1960er Jahren, als längst ein durch die Industrialisierung des Bauens bedingter Schematismus um sich griff, forderte Schneider eine „mitprägende schöpferische Initiative des Handwerkers am Bau“ ein.<sup>360</sup>

Die Raumwirkung des Hauptfoyers wird außerdem maßgeblich von der großen Fensterwand geprägt. Um den Mangel an Tageslicht und Belüftungsmöglichkeiten zur engen Gassensituation an Unter Fethenhennen zu kompensieren, ließ Schneider die Räume vollständig klimatisieren und wählte eine künstliche Beleuchtung. Opake Gussglasfenster wurden hierfür von Ludwig Gies mit kristallinen Schliffornamenten künstlerisch gestaltet und zur

---

<sup>356</sup> Vgl. Berger o. J., S. 80

<sup>357</sup> Vgl. Behrens 1930, S. 11

<sup>358</sup> Steindl 2010, S. 22

<sup>359</sup> Ebd. S. 64

<sup>360</sup> Schneider, Typoskript *Vollkommenheit*, o. D. (1962); vgl. auch Schneider 1992 und 1966

Schallisolierung als Doppelfenster ausgeführt. Auch hier verbinden sich Ästhetik (= Kultur) und Technik leitmotivisch: Das verwendete gerippte Gussglas wurde zuvor nur für technische Zwecke genutzt.<sup>361</sup> Gies wertete das Glas künstlerisch auf und machte es, gesteigert durch eine integrierte Beleuchtung, zum Träger einer festlichen Raumwirkung.

#### 4.8.2 Die Konzert- und Sendesäle – Herzstück des öffentlichen Hauses

Den Höhepunkt des Hauses bildet – entsprechend dem hierarchischen Konzept des Innenausbau – der große Sendesaal (Abb. 4.15).<sup>362</sup> Bereits im Jahr 1949 fand er, dessen Fertigstellung schon wegen der in Köln durch die Kriegszerstörungen fehlenden Veranstaltungsräume heraus forciert wurde, vergleichsweise früh seine Gestalt.<sup>363</sup> Er wurde bereits ein knappes Jahr vor dem Funkhaus am 19. Oktober 1951 eröffnet.<sup>364</sup> Der fensterlose voll klimatisierte Sendesaal mit 800 Sitzplätzen verband in seiner Gestaltung ebenfalls Ästhetik mit ausgefeilter Technik. Den gestalterischen Höhepunkt bildet die Orgel des Bonner Traditionsorgelbauers Klais mit über 62 klingenden Registern.

Da der große Sendesaal Rundfunkstudio und Konzertsaal in einem ist, galt es, nicht nur eine gute Mikrofon-Akustik, sondern auch eine entsprechende Akustik für Konzertbesucher sowie gute Sichtverhältnisse zu schaffen. Die Wände sind einschließlich der seitlichen wellenförmigen Deckenteile mit Schweizer Birnbaumholz verblendet worden. Dabei wechseln schallbedingt glatte mit gestäbten Elementen. Den Abschluss der Wandvorsprünge bildet jeweils ein breites Vertikal-Profil mit Schnitzereien von Ludwig Gies im Stile ornamentaler nordischer Kunst. Auch sie verbinden Schönheit und Zweck, denn sie dienen der Schallstreuung. Schneider wollte dabei die „akustischen und abschirmenden Erfordernisse nicht (...) kaschieren, sondern sie in architektonischen Raumformen lebendig und künstlerisch wirksam (...) machen.“<sup>365</sup> Dies gilt auch für die Hängendecke aus vorfabrizierten Hartstuckplatten sowie das „parabolische Raumgefüge“: Entsprechend dem Verlauf von Klangschwingungen nähert sich auch der Sendesaal im Längsschnitt einer Parabelform an.<sup>366</sup>

Analog zum dominierenden Material Holz, dem „Werkstoff des Waldes“, drängen sich durch die Farbgebung des Saals Naturassoziationen auf. So liegt hier, wie in den Foyers, ein

---

<sup>361</sup> Vgl. N.N., „Glas im Funkhaus“, 1955

<sup>362</sup> Vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 30 – Sie bezieht sich hier auf eine Aktennotiz vom 28.4.1951: „Reicher“ auszustatten seien demnach großer Sendesaal, Vestibül, Foyers und „Wandelgänge“, „gehoben“ Kammermusiksaal, Intendanten- und Sitzungszimmer und Teestube, „besser“ die übrigen Studios, Zimmer der Abteilungsleiter und die „Künstlerkantine“, „einfach“ die Büroräume; die technischen Räume sollten als „reine Zweckräume, in Farbe und Material jedoch modern“ sein.

<sup>363</sup> Vgl. *Westdeutsche Zeitung* vom 13.10.1949 (= N.N. 1949): Die Entwurfsarbeit für Innenausstattung Sendesaal sei „so gut wie beendet, so dass Innenausbau bereits vergeben werden konnte.“ Für den Sendesaal wurde mit den Maßen 2,20 m x 1,20 m ein sehr großes und detailliertes Modell angefertigt, was Fotografien von Karl Hugo Schmölz belegen (HASTK, Bestand 1360, A 49).

<sup>364</sup> Der Sendesaal wurde zum 1.8.1950, sein Foyer jedoch erst zum 8.9.1951 fertiggestellt (Stadtkonservator Köln, Bezirksakte).

<sup>365</sup> Schneider, „Architektur im Dienste des Rundfunks“, 1953, S. 86

<sup>366</sup> Vgl. Berger o. J., S. 92

dunkelbrauner Eichenparkettboden, dazu kommen olivgrüne Sitze und eine blaugraue Deckenfarbe. Dieser „natürliche Grundfarbenaufbau jenes größeren Raumes, in den der Mensch gestellt ist“ war aber durchaus gewollt.<sup>367</sup> In diese nordisch inspirierte natürliche Ästhetik fügen sich auch Gies` Schnitzereien. Tatsächlich standen bei den holzdominierten Sendesälen der deutschen Funkhäuser die Konzertsäle der skandinavischen Moderne Pate. Vorbildlich wurde vor allem das Konzerthaus in Göteborg von Nils Einar Eriksson (1935). Eriksson wich bereits von einer traditionellen Gestaltung im Sinne eines Stils ab und machte die akustischen Notwendigkeiten zum Ausgangspunkt seines Entwurfs. Damit hatte er das erste schwedische Konzerthaus weiterentwickelt, das streng nach akustischen Gesetzen gebaut worden war: das 1932 eingeweihte Konzerthaus in Helsingborg von Sven Markelius.<sup>368</sup> Auch technisch waren die Funkhäuser des europäischen Auslands weiterentwickelt, als die ohnehin zerstörten deutschen: Die Studios im Funkhaus Kopenhagen hatten aus akustischen Gründen perforierte oder geschlitzte Wandelemente mit unterschiedlichen Hinterfüllungen. In Köln wurde dieses Prinzip statt der üblichen Profilierung übernommen, um architektonisch freier gestalten zu können.<sup>369</sup>

Die skandinavische Architektur wurde nicht erst in der jungen Demokratie entdeckt: Noch während der nationalsozialistischen Diktatur erfolgte ihre Rezeption durch eine 1940 erschienene Publikation von Steen Eiler Rasmussen.<sup>370</sup> Interessant ist, dass Rasmussen am Beispiel des Konzerthauses von Erikssons den menschlichen Aspekt des Bauens betont: „Nicht weniger wichtig ist die menschliche Note des Bauwerkes. Es will nicht imponieren, es ist freundlich mit schlichten Werkstoffen.“<sup>371</sup> Dies trifft auch auf Schneiders Intentionen beim Funkhausbau zu.

Neben der Schweiz avancierte Schweden nach 1945 zum wichtigsten Pilgerstätte für deutsche Architekten. Bereits während des Funkhausbaus reiste Schneider im Zuge seiner Teilnahme am 1948 ausgelobten internationalen städtebaulichen Wettbewerb „Österleden“ nach Stockholm.<sup>372</sup> Daher hatte er Gelegenheit, die neuen architektonischen Leitbilder aus erster Hand zu studieren. Skandinavische Einflüsse zeigen sich beim Holz-dominierten Innenausbau, aber auch bei den Fenstern, Carda-Schwingflügelfenstern, die Schneider ebenso aus Schweden übernommen hat, wie die Akustikplatten.<sup>373</sup>

Einen starken skandinavischen Einfluss zeigt auch der für 200 Besucher ausgerichtete Kammermusiksaal (Abb. 4.16). So ist der Parkettboden wie beim Kopenhagener Vorbild im Zebrastrreifen-Muster verlegt worden. Und ähnlich wie beim ab 1938 erbauten Osloer Funkhaus

---

<sup>367</sup> Ebd., S. 93

<sup>368</sup> Vgl. Olsson/Silow 1955, S. 26

<sup>369</sup> Vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 52 f.

<sup>370</sup> Hans Josef Zechlin ermöglichte die Publikation, wie Rasmussen im Vorwort anführt, vgl. Rasmussen 1940, o. S.. Zechlin stand im Kontext der Veröffentlichung von Bauten auch mit Schneider im Kontakt.

<sup>371</sup> Rasmussen 1940, S. 134

<sup>372</sup> 1950 erzielte das Planungsteam, dem Schneider als Architekt angehörte, den zweiten Preis (WV 29).

<sup>373</sup> Vgl. Schneider, Typoskript *Bauen und Bauten in Schweden*, 1950

von Nils Holter, das kriegsbedingt erst 1950 fertiggestellt werden konnte, geht die freihängende sägeförmige Decke in die freigestellte Rückwand über, beide sind von den Seitenwänden abgesetzt. Das Holz von Wänden und Decke ist aus akustischen Gründen unregelmäßig perforiert, was dem Architekten jede gestalterische Freiheit ließ. Schneider hat sich hier daher „von den akustisch gegebenen Grundformen weitgehend gelöst.“<sup>374</sup> Die Schrägstellungen von Rückwand und Decke haben hier „mehr dekorativen als akustischen Inhalt.“<sup>375</sup> Schneiders Kammermusiksaal wurde wiederum selbst zum Vorbild für nachfolgende Gestaltungen von Konzertsälen.<sup>376</sup> Alle übrigen Studios fielen wesentlich schlichter aus und variierten diese zweckmäßige Formensprache.

Eine teils ungewöhnlich kräftige Farbigkeit gehörte zu den wesentlichen Ausstattungsmerkmalen des Funkhauses. Sie zeigte sich sehr deutlich in der Künstlerkantine im Hochkeller, wo Schneiders leuchtend gelb bespannte Stahlrohrstühle mit einem großflächigen Wandgemälde von Anton Wolff korrespondierten. Insgesamt pendelte das Farbspektrum bewusst zwischen kalten und warmen Tönen, zwischen denen man „ein gleichwertiges Spannungsverhältnis“ schaffen wollte.<sup>377</sup> Der Farbwirkungen war man sich durchaus bewusst: Ein Anfang der 1960er Jahre erschienener Beitrag Schneiders erläuterte am Beispiel des Industriebaus die psychologische Wirkung von Farben auf den Menschen.<sup>378</sup> Die Ausführungen über die bei einem Waldspaziergang erlebbaren moosgrünen und dunkelbraunen Farbtöne, die durch ihre beruhigende Wirkung für ein erholsames Erlebnis sorgen, dürften auch für das Farbkonzept des Funkhauses gelten. Schneider schrieb außerdem dem im Funkhaus ebenfalls auffallend oft verwendeten Farbton Gelb eine geistig anregende Wirkung zu. Und anregend sollte ein Aufenthalt in dieser kreativen Produktionsstätte der Kultur ganz gewiss sein. Bereits Körner gestaltete Räume bewusst farbig, der Kunsthistoriker Richard Klapheck hielt gar „die Fähigkeit, farbig zu komponieren, für die stärkste künstlerische Seite Edmund Körners.“<sup>379</sup>

#### 4.9 Die Einbindung der Künste

Bereits früh plante der NWDR, Künstler\*innen in die Ausgestaltung einzubeziehen.<sup>380</sup> Kunst wurde daher zum integralen Bestandteil des Gebäudes, sowohl Innen als auch Außen. Die 1949 wiederbelebte Förderung der Kunst am Bau, die vorsah einen bestimmten Anteil der

---

<sup>374</sup> Müller 1953, S. 91

<sup>375</sup> Ebd.

<sup>376</sup> So ist der Einfluss des Kölner Beispiels deutlich bei der Neugestaltung des kleinen Musiksaals in der Hamburger Laeiszhalle von 1954 erkennbar, vgl. Lange 2008

<sup>377</sup> Berger o. J., S.

<sup>378</sup> Schneider 1961, S. 160

<sup>379</sup> Klapheck 1914, S. 68

<sup>380</sup> So las man 1949 in *Die Welt* „Zur Innengestaltung der Sendesäle plant man freischaffende Künstler, Bildhauer, Wand- und Glasmaler heranzuziehen, um vielleicht im Rahmen kleiner Wettbewerbe die besten Arbeiten zu finden (...). Der Funk als Kunstmäzen wird sich diese vielleicht etwas kostspielige Angelegenheit am modernsten Funkhaus Europas gestatten können.“ (N.N., „Das modernste Funkhaus“, 1949)

Bausumme in das Einbeziehen der bildenen Künste zu investieren, erleichterte die Umsetzung.<sup>381</sup> In der Regel wurden Wettbewerbe ausgelobt, zu denen man vier bis fünf Künstler\*innen lud. Die Kunst verschmolz als angewandte Kunst mit der Architektur. Dabei hielt Schneider am baukünstlerischen Anspruch und dem Ideal des Gesamtkunstwerks fest. Eine applizierte Kunst am Bau im Sinne einer konventionellen, meist allegorischen Baudekoration, „ästhetisches Elend unseliger Reihengruppen und modisch bunter Rasterverblendungen“<sup>382</sup>, lag ihm fern.

Wie einst Körner beim Museum Folkwang, wo Schneider mit dem Innenausbau befasst war<sup>383</sup>, legte er den Schwerpunkt auf die vor allem künstlerische Ausgestaltung des Inneren. Für den Kunstfreund und -sammler spielte dies eine zentrale Rolle, wobei er bei den einzuwendenden Künstlern persönliche Vorlieben durchzusetzen suchte – notfalls auch unter Umgehung von Wettbewerbsverfahren.

Vier Künstler haben bei der Ausgestaltung des Funkhauses mitgewirkt: Joseph Ensling, der die Portraitmasken an der Empore der Haupttreppe schuf, Anton Wolff, der Teestube und Kantine mit Wandmalereien ausstattete, Georg Meistermann, der das große Farbglasfenster des Haupttreppenhauses gestaltete und Ludwig Gies, der verschiedenste Arbeiten im großen Sendesaal und den dazugehörigen Hauptfoyers übernahm und dazu – gleichsam an der Schwelle von Innen und Außen - die repräsentativen Zugänge an Wallrafplatz und Privatstraße durch Fassadenreliefs betonte. Im Unterschied zur Weimarer Zeit „wirkt die (nun zunehmend akzeptierte) kulturelle Moderne (freilich in einer Schrumpfvvariante) zum ersten Mal in der deutschen Geschichte politisch stabilisierend.“<sup>384</sup>

#### 4.9.1 Ludwig Gies (1887-1966)

Rüdiger Joppien verwies als erster auf die besondere Wertschätzung Schneiders für den 1950 aus Berlin an die Kölner Werkschulen berufenen Ludwig Gies. Er begründet dies mit dem Kontakt aus der Bauzeit des Museums Folkwang, wo Gies 1928 die Genien-Skulpturen des Ehrenhofs schuf.<sup>385</sup> Der vor allem durch seine Medaillen bekannt gewordene Gies war zwar gelernter Bildhauer, doch ein ganzheitlicher „Allrounder“. Er arbeitete auch mit Materialien wie Glas, Metall oder Stuck, beherrschte ebenso die Techniken der Glasmalerei wie des

---

<sup>381</sup> Am 21.5.1950 verabschiedete der Deutsche Bundestag ein Rahmengesetz, das zunächst ein, später zwei Prozent der Bausumme für Kunst an und in der Architektur vorsah; vgl. Flagge 1984, S. 159. Nicht klar ist allerdings, welche Anteile der künstlerischen Funkhaus-Ausstattung über diese Förderung finanziert wurden. Zur Kunst am Bau nach 1945 vgl. auch Dühr 1991, S. 70 ff. und BMVBS 2011.

<sup>382</sup> Camilla Blechen, 1983 in der „Welt“, zit. nach Dühr 1991, S. 96

<sup>383</sup> Mündliche Mitteilung Barbara Pankoke, Januar 1994 - Schneider habe die Pläne des Innenausbaus 1927-29 unterzeichnet.

<sup>384</sup> Bollenbeck 2000, S. 200

<sup>385</sup> Vgl. Joppien 1985, S. 411; Ludwig Gies (1887-1966), geboren am 3.9.1887 in München, 1904-06 Metallbildhauerlehre, Studium Akademie München, 1917-37 Leiter einer Bildhauerklasse am Kunstgewerbemuseum Berlin (später Hochschule der Bildenden Künste), 1950-61 Lehrer für Bildhauerei an den Kölner Werkschulen; vgl. auch Honnef/Schmidt 1985, S. 521

Mosaiklegens.<sup>386</sup> Gies hatte nicht nur mit Körner, sondern auch mit Behrens zusammengearbeitet. Obwohl das Kruzifix, das er für Behrens' Münchner Dombauhütte geschaffen hat, 1937 in der Propagandaschau „Entartete Kunst“ diffamiert wurde, konnte er im nationalsozialistischen Deutschland weiterarbeiten.<sup>387</sup> In der Bundesrepublik wurde vor allem sein Bundesadler für den Bonner Plenarsaal bekannt, der noch heute in abgewandelter Form im Plenum des Deutschen Bundestages zu sehen ist.

Für geplante Intarsienarbeiten am oberen Teil der glatt vertäfelten Sendesaal-Abschlusswand im Hauptfoyer sollte auf ausdrücklichen Wunsch Schneiders direkt Gies herangezogen werden – ohne Wettbewerbsverfahren.<sup>388</sup> Sicherlich lag diesem Ansinnen auch der Wunsch zugrunde, eine Gestaltung „aus einem Guss“ zu erhalten. Doch wenn es um künstlerische Belange ging, hatte Schneider auch klare Vorstellungen und Präferenzen.

Gies war es auch, der die Kopfwand des oberen Foyers, die konstruktive Schnittstelle zwischen Alt- und Neubautrakt, künstlerisch gestaltete: Hier geht die freihängende Akustikdecke in die helle Stirnwand über, aus deren Gipsverputz Gies das dynamisch schräg angeordnete Strichrelief des Orpheus herausarbeitete (Abb. 4.17). Die mythologische Gestalt in spätexpressionistischer Formensprache visualisiert den Klang – ein nicht sichtbares, ätherisches Erlebnis, das doch von großer Wirkung ist. Der griechische Sänger und Dichter Orpheus, der mit seiner Lyra selbst den Gott der Unterwelt betörte, wird hier heraufbeschworen, ein bis heute vor allen in Werken der Musik fortlebender Mythos. Ebenfalls Motive des Klangs assoziieren die seitlichen Travertinreliefs am Haupteingang sowie das Harfen-Relief an der Zufahrt zur Privatstraße. Gänzlich abstrakt hingegen gestaltete Gies den gekrümmten, fensterlosen Fassadenabschnitt des Erweiterungsbaus am Margarethenkloster, hinter dem sich ein Fernsehstudio befand. Ebenso schuf er den künstlerischen Schliff der Gussglasfenster in einer vegetativen Formensprache. Im großen Sendesaal stammen nicht nur die nordisch anmutenden Schnitzereien der Wandvorlagen von Gies, sondern auch der heute verschollene Vorhang (Abb. 4.18). 1951 ist für diesen ein Wettbewerb ausgelobt worden, bei dem Gies den Zuschlag erhielt.<sup>389</sup> Der zweigeteilte Vorhang, der das Orgel- vom Musikerpodium trennte, war durch seinen sandbraunen Grundton ganz auf den Raum abgestimmt. Durch seine

---

<sup>386</sup> Vgl. Kölner Werkschulen 1979, o. S. (Biografie Ludwig Gies)

<sup>387</sup> So schuf Gies etwa die plastischen Dekorationen im Filmraum der Ausstellung „Gebt mir vier Jahre Zeit!“ von 1936-1937 auf dem Messegelände in Berlin-Charlottenburg, deren Architektur Egon Eiermann entwickelte, vgl. Hildebrand 1999, S. 337; Gies war auch Urheber eines monumentalen Wandfresko von 1935 für den Duisburger Hauptbahnhof, vgl. Kölner Werkschulen 1979, o. S. (Biografie Ludwig Gies)

<sup>388</sup> Vgl. Joppien 1985, S. 416 (Anm. 38), Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 36 (Anm. 143); zu Gies' Arbeiten vgl. Berger o. J., S. 123 ff.

<sup>389</sup> Einsendeschluss war der 22.10.51. Schneider hatte fünf Künstler\*innen vorgeschlagen, der Verwaltungsrat des NWDR wollte weitere Künstler\*innen einbeziehen (Notiz des Verwaltungsrats vom 19.3.1951 im HA WDR Akte Intendant zu den „Bauangelegenheiten“). Der Stoff des zweigeteilten Vorhangs sollte aus akustischen Gründen eine besondere Beschaffenheit haben (vgl. Ausschreibungsunterlage im HA WDR 10609 (Provenienz Justitiar); hier Nennung der aufgeforderten Künstler: Immeke Mitscherlich (Krefeld), Ludwig Gies (früher Berlin), Cäsar Klein (Pansdorf/Lübeck), Prof. Kowalsky (Berlin), Peof. Malau (Hamburg) und Kaspar Pillatz (Köln). Preisrichter: Dr. Werner Nestel und Hanns Hartmann, Fachpreisrichter Prof. Heinrich Kamps, Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie, August Hoff als Direktor der Kölner Werkschulen sowie P. F. Schneider.



dunkelbraunen und goldfarbenen Stickereien von Lyra- und Noten-Motiven thematisierte er in Übereinstimmung mit den Reliefs den musikalischen Klang.

#### 4.9.2 Joseph Enseling (1886-1957)

Joseph Enseling zählt zu den ebenfalls von Schneider präferierten Künstlern, die er zur Gestaltung seines Funkhauses hinzuzog.<sup>390</sup> Enseling, der an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule auch bei Peter Behrens studiert hatte, dürfte Schneider bereits aus dessen Essener Zeit im Büro Körners vertraut gewesen sein.

Enseling zählte zum Künstlerkreis der Essener Margarethenhöhe und hatte für Körner schon die Portalfiguren der 1911 eröffneten Essener Baugewerkschule geschaffen (Abb. 4.19). Bereits als Baugewerkschüler muss Schneider daher über diese Allegorien des Bauens von Enseling Notiz genommen haben. Noch 1932 ist eine bronzene Portraitbüste Körners entstanden, die Enseling als damaliger Leiter der Bildhauerklasse der Folkwang-Schule ausführte.<sup>391</sup>

Für das Funkhaus des NWDR entwarf Enseling drei bronzene Portraitmasken, die in Höhe des emporenartigen Zwischenpodestes der Haupttreppe angebracht waren.

Hierdurch wurde diese gleichsam zur Bedeutungsträgerin im wahrsten Sinne des Wortes. Denn die Portraits zeigen den Physiker Heinrich Hertz (1857-1894), (Abb. 4.20), Hans Bredow (1879-1959) als ersten Organisator des Rundfunks in Deutschland und Ernst Hardt (1876-1947), seit 1926 Intendant der WERAG und 1933 von den Nazis abgesetzt. Hatten sich Hertz und Bredow um die technische Entwicklung des Rundfunks verdient gemacht, so Hardt um die kulturelle. Indem die Kölner durch das Portrait von Ernst Hardt an ihre eigene rheinische Rundfunktradition anknüpften, sendeten sie ein unmissverständliches Zeichen der Eigenständigkeit in Richtung Hamburg.

Bezeichnenderweise hat Schneider auch hier einen Wettbewerb verwehrt und stattdessen direkt Joseph Enseling, Zoltán Székessy und Edwin Scharff vorgeschlagen. Enseling hat den Zuschlag auf Basis einer Probearbeit erhalten, die alle drei abliefern sollten: eine Maske von Heinrich Hertz.<sup>392</sup>

---

<sup>390</sup> Joseph Enseling wurde am 28.10.1886 in Coesfeld geboren, Studium der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, u.a. bei Peter Behrens, 1910-12 Aufenthalt in Paris (Académie Colarossi), seit 1913 Leiter der Bildhauerklasse der Essener Handwerker- und Kunstgewerbeschule (die spätere Folkwang-Schule), 1938-52 Professor für Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf; zur Vita Enselings vgl. Honnef/Schmidt 1985, S. 520

<sup>391</sup> Vgl. Pankoke 1996, S. 107; durch diese Büste ehrte die Stadt Essen noch im Februar 1933 Edmund Körner als Erbauer des Museums Folkwang. Aufgrund der neuen Gemengelage nach der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten fand sie hier aber nur kurz Aufstellung. Heute steht die Büste in der ebenfalls von Körner erbauten Essener Synagoge.

<sup>392</sup> Vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 32; sie beruft sich auf ein Dokument von Werner Nestel vom 25.5.1952 im ehemaligen Bauarchiv des WDR.

### 4.9.3 Georg Meistermann (1911-1990)

Den spektakulärsten künstlerischen Beitrag des Funkhauses stellt sicherlich das über mehrere Geschosse reichende Farbglasfenster des Haupttreppenhauses von Georg Meistermann dar (Abb. 4.21).<sup>393</sup> Erstmals schuf Meistermann hier eine mehrteilige, fensterübergreifende Komposition: Ein Fenster, das sich nie ganz, sondern allein in der Bewegung des Treppensteigens erschließt. Mit Hilfe seiner abstrakten Motive verbindet es Kunst und Technik als „Grundakkord“ des gesamten Hauses. Meistermann wollte die Technik „poetisieren, durch freie, schwingende und schwebende Verwendung farbiger Akzente.“<sup>394</sup> Die Körperlosigkeit des Funk- und Sendewesens übersetzte Meistermann in abstrakte Chiffren in Anlehnung an die Malerei des Informel – und fand damit frühzeitig eine in Deutschland noch ungewohnte abstrakte Formensprache.<sup>395</sup>

Das Fenster ist auf Basis eines beschränkten Wettbewerbs entstanden, den der NWDR Ende Januar 1952 ausgelobt hatte.<sup>396</sup> Zur Einweihung des Hauses konnte ein fertiggestellter Abschnitt des Fensters bereits als „moderne Kunst mitten im Leben – nicht im sterilen Museumsraum“ gefeiert werden.<sup>397</sup>

Mit diesem Werk, Meistermanns erster monumentaler öffentlicher Arbeit außerhalb des Sakralbaus,<sup>398</sup> wurde dieser über Nacht bekannt und zählte bald zu den Hauptvertretern abstrakter Malerei in Deutschland. Neben Willi Baumeister vertrat vor allem Meistermann politisch pointiert die Gegenposition zu Hans Sedlmayr („Verlust der Mitte“), dem Sprachrohr der „konservativen Gralshüter des christlichen Abendlandes“<sup>399</sup> Eine Position, die Schneider

---

<sup>393</sup> Abb. der Gesamtansicht des Fensters von außen bei Berger o. J., S. 122; Georg Meistermann wurde am 16.6.1911 in Solingen geboren, 1928-33 Kunstakademie Düsseldorf, 1933 Abbruch des Studiums und Ausstellungsverbot, 1944 Zerstörung aller frühen Bilder, 1949 Übersiedlung von Solingen nach Köln, 1948 Karl-Ernst-Osthaus-Preis; 1947 Gründungsmitglied der Donnerstagsgesellschaft in Alter des neu gegründeten Deutschen Künstlerbundes (u.a. mit Hubert Berke), 1955 Teilnahme an der *Dokumenta I* und 1959 *Documenta II* in Kassel, 1956 Großer Kunstpreis des Landes NRW, 1958 Fenster für Vatikan-Kirche auf der Weltausstellung in Brüssel, 1967-1972 Präsident des Deutschen Künstlerbunds; zur Vita Meistermann vgl. Mingels 2007, S. 252, Honnef/Schmidt 1985, S. 523 und zuletzt Wilhelmus 2014, S. 25 f.

<sup>394</sup> Georg Meistermann, Erläuterungsbericht zum Wettbewerb, ehemals BA WDR, HMK 1, zitiert nach Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 33; vgl. hierzu auch Wilhelmus 2014, S. 116 und S. 276 sowie die etwas schwülstige Beschreibung des Fensters bei Berger o. J., S. 128 ff.

<sup>395</sup> Vgl. Wilhelmus 2014, S. 117; das Jahr 1952 wird als Beginn der Strömung des Informel in der deutschen Malerei angesehen. Sie kann sich aber erst Ende der 1950er Jahre durchsetzen. Bei der Definition des Begriffs Informel als künstlerischer Haltung folgt Wilhelmus Christoph Zuschlag: Das Informel lehne das klassische Form- und Kompositionsprinzip wie auch die geometrische Abstraktion ab und strebe eine zwar gegenstandsfreie, aber „offene und prozessuale Bildform“ an (Zuschlag 1998, S. 39).

Meistermann gilt hier als Pionier, da er die Glasmalerei über die Tafelmalerei hinausgehend als Teil eines architektonischen Gesamtkunstwerks erschloss. Beim Funkhaus zudem im Profanbereich.

<sup>396</sup> Von den aufgeforderten sechs Künstlern reichten neben Meistermann Wilhelm Teuwen, Werkschule Köln, Ludwig E. Ronig, Köln-Rath, Ludwig Gies, Werkschule Köln sowie Prof. Ludwig Kowalski, Berlin-Zehlendorf, Entwürfe ein; vgl. HA WDR Nr. 10609 und HA WDR 04156 (Provenienz Intendant) sowie Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 33; aufgefordert wurde auch Prof. Campendonk, Kunstakademie Düsseldorf; anders äußert sich hierzu allerdings Wilhelmus 2014, S. 276: Sie nimmt an, dass Meistermann schon im November 1951 mit dem Entwurf befasst war. Die Glaswerkstatt Derix in Kaiserswerth übernahm die Ausführung des Entwurfs im Juni und Juli 1952.

<sup>397</sup> N.N., „Abstraktes Treppenhausfenster“, 1952

<sup>398</sup> Zum Fenster vgl. Wilhelmus 2014, S. 115 ff. und S. 275 ff.; das Funkhaus bildete den Auftakt für weitere vergleichbare Arbeiten, etwa 1956 für das Finanzamt Ost in Solingen (Wilhelmus 2014, S. 301 f.) oder 1957 für das Kreishaus Düren (Wilhelmus 2014, S. 323 ff.)

<sup>399</sup> Vgl. Ruhrberg, 1989, S. 17

als Verehrer der klassischen Moderne von Herzen geteilt haben dürfte. In den kommenden Jahren wird Schneider den Freund Meistermann immer wieder in sein Schaffen einbeziehen. So gestaltete Meistermann 1954 das sich ebenfalls über alle Geschosse erstreckende Betonglasfenster im Treppenhaus des Funkhaus-Erweiterungsbaus am Margarethenkloster<sup>400</sup> sowie das zweiteilige Fenster in Sitzungssaal und Foyer des 1958-61 errichteten Erweiterungsbaus im Anschluss an den Sendesaaltrakt (WV 110).<sup>401</sup> Außerhalb des NWDR beteiligte Schneider Meistermann etwa beim 1952-1954 in Köln-Müngersdorf erbauten Haus des Ford-Arztes Dr. Wenzel (WV 57), dem Tagungshaus der 1953-55 in Duisburg-Wedau errichteten Sport- schule des Westdeutschen Fußballverbandes (WV 66, siehe auch Kapitel 6) oder der 1959 in der Kölner Altstadt eingeweihten Königin-Luise-Schule (WV 89).<sup>402</sup>

#### 4.9.4 Anton Wolff (1911-1980)

Die großflächigen, graphischen Wandmalereien von Anton Wolff prägen noch heute den Raumeindruck der in der ehemaligen Teestube befindlichen öffentlichen Gastronomie (Abb. 4.22).<sup>403</sup> Wolff gilt als wichtigster Kölner Plakatkünstler der 1950er und 60er Jahre und hat beispielsweise den Katalog zur Werkbund-Ausstellung von 1949 „Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945“ grafisch gestaltet.<sup>404</sup>

Die Malereien in der Funkhaus-Teestube wurden mit Kaseinfarben auf Putzgrund ausgeführt.<sup>405</sup> Die Motive erinnern an Arbeiten von Braque, Delaunay oder Picasso.<sup>406</sup> Auch die Künstler-Kantine im Hochkeller des Hauses gestaltete Wolff durch ein, die Stirnwand nahezu ausfüllendes Wandgemälde, für die Zeit von ungewöhnlich intensiver Farbigkeit. Alle drei Darstellungen Wolffs – das Stilleben mit Weingläsern in der Künstler-Kantine, die Motive Maler und Modell sowie der musizierende Harlekin – thematisieren die Sinne Sehen, Hören und Schmecken. In der Teestube sind zusätzlich auch die Malerei und die Musik als

---

<sup>400</sup> Vgl. Berger o. J., S.107; zum Fenster zuletzt Wilhelmus 2014, S. 284 ff. (Farbigkeit beziehe sich auf die Architektur, das Stahlblau der Treppengeländer, Chromgeld der Tragsäulen, Dunkelblau des Bodenbelags (ebd. S. 285).

<sup>401</sup> Vgl. Wilhelmus 2014, S. 360 f.; Meistermann erhielt den Auftrag im November 1959 direkt durch Schneider, im Februar 1960 war das Fenster schon montiert – Inbetriebnahme des Baus im Oktober 1960. Der Bau wurde 1981 abgebrochen, das Meistermann-Fenster dem Kölnischen Stadtmuseum geschenkt (ebd. S. 360)

<sup>402</sup> Vgl. Wilhelmus 2014, S. 310 f., S. 593 und S. 352 f.

<sup>403</sup> Anton Wolff wurde 1911 in Köln geboren, 1928 Studium an den Kölner Werkschulen unter dem Direktorat von Richard Riemerschmid bei Friederich Ahlers-Hestermann, Heinrich Hußmann und Richard Seewald; 1942 Lehrer an den zur „Meisterschule des Deutschen Handwerks der Hansestadt Köln“ eingegangenen Kölner Werkschulen; seit 1946 unter August Hoff Leiter der Vorschulklasse „Zeichnen und kompositorische Übungen“; seit 1962 leitete er die Klasse für „Dekorative Malerei“ und 1968 bis 1976 den Lehrbereich Graphik-Design, vgl. Joppien 1985, S. 416 und Kölner Werkschulen 1979, o. S. (= Biografie Anton Wolff); über die Auftrags Hintergründe ist nichts bekannt (Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 34, Anm. 138).

<sup>404</sup> Vgl. *Deutscher Werkbund* 1949; Wolff war später auch weiterhin freiberuflich für den NWDR und später den WDR tätig. So entwickelte er zum Beispiel das Signet des WDR, Plakate oder Broschüren, vgl. Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999, S. 34 (Anm. 139)

<sup>405</sup> Vgl. Berger o. J., S. 132 f.; nach Restaurierungen im Zuge der Neueröffnung des Restaurantbetriebs im Mai 2013 sind die Malereien jetzt farblich kräftiger gefasst und auf einer grünen, statt der ursprünglich beige Wand.

<sup>406</sup> Zur Popularität Picassos als unerschöpflicher Inspirationsquelle auch für das Kunsthandwerk der 1950er Jahre vgl. vor allem Borngräber 1985, S. 242 ff.

Künste angesprochen. Dennoch sind es wohl diese Arbeiten Wolffs, die dem konventionellen Verständnis der angewandten Kunst als gefällige Idylle am ehesten entsprechen – im Gegensatz zur avantgardistischen Kunst.<sup>407</sup>

Ein weiteres Kunstwerk sollte ursprünglich zur Ausgestaltung des Funkhauses als Kulturbau beitragen: das flache Relief eines „figuralen Ornaments“ aus Stampf-Beton des Düsseldorfer Bildhauers Peter Strasmann, mit dem dieser als Sieger aus einem Wettbewerb hervorging.<sup>408</sup> Warum die anthropomorphen Formen einer stehenden und einer sitzenden Frauengestalt nicht, wie geplant, auf die Rückfront des Rechtschulen-Trakts aufgebracht wurden, ist nicht bekannt. Sehr wahrscheinlich war das Budget für die Einbindung der Künste bereits ausgeschöpft.<sup>409</sup>

Besonders durch den zehn Jahre jüngeren Georg Meistermann, dessen Schaffen während der Zeit des Nationalsozialismus stark eingeschränkt war, und dessen Kunst nach 1945 durch das Funkhaus den Durchbruch erlangte, erreichte es Schneider, mit seinem aus den 1920er Jahren tradierten Gesamtkunstwerk-Konzept an internationale Entwicklungen der Künste anzuknüpfen. Gerade hierdurch scheint die sonst oft zu beobachtende Diskrepanz zwischen „künstlerischer Nachkriegs-Avantgarde“ und der „öffentlich-angewandten“ Kunst aufgelöst. Insgesamt blieb die Kunst am Bau qualitativ tatsächlich eher prekär.

Auch der Maler und Grafiker Hubert Berke, der bei Schneiders Funkhausbuch gemeinsam mit Meistermann künstlerisch mitwirkte, gehörte zur „Phalanx abstrakter Kunst im Rheinland“.<sup>410</sup> Berke war 1932-33 einer der letzten Meisterschüler von Paul Klee an der Düsseldorfer Kunstakademie.

Mit Beteiligung all dieser Künstler, wurden im Funkhaus die prägenden Kunstströmungen der Nachkriegszeit als integrale Bestandteile unmittelbar erfahrbar. Dies ist in einer Zeit, wo die moderne Kunst mit dem 1951 eröffneten Museum Schloss Morsbroich in Leverkusen erst kurz zuvor eine erste Heimat im Rheinland gefunden hat, durchaus beachtenswert. Die großen Häuser der Kunst, das Museum Ludwig und die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen sind erst Gründungen der 80er Jahre. Noch 1989 würdigte Georg Meistermann rückblickend den Beitrag Hanns Hartmanns (und Schneiders) zur wiedererstandenen Kultur nach 1945: „Das neue Gebäude wurde mit moderner Kunst vorzüglich ausgestattet. Es war beispielhaft und beispielbildend, was da geschah.“<sup>411</sup>

---

<sup>407</sup> Zu dieser Problematik vgl. Dühr 1991, S. 97 f.

<sup>408</sup> Abbildung in: Berger o. J., S. 126; zum Wettbewerb vgl. N.N. 1952: Das Preisgericht tagte am 27.10.1952, den zweiten Preis hat Ludwig Gies erhalten.

<sup>409</sup> In der Lokalpresse scheinen alle Entwürfe durchgefallen zu sein: Die Genenaldirektion des NWDR hätte über die Umsetzung zu entscheiden, bräuchte sich aber nicht gebunden zu fühlen (N.N. 1952.)

<sup>410</sup> Schmidt 1985, S. 430; Hubert Berke (1908-1979) stammte aus Gelsenkirchen-Buer und lebte wie Schneider in Köln-Rodenkirchen. Eine Freundschaft ist zumindest mündlich durch Schneiders Witwe Marion überliefert.

<sup>411</sup> Meistermann 1989, S.94

#### 4.10 Das Funkhaus – ein antifunktionalistisches Statement?

Geprägt vom Leitbild Peter Behrens und von den praktischen Erfahrungen im Büro Edmund Körners ab Mitte der 1920er Jahre, vertrat Schneider wie diese eine ganzheitliche Auffassung von Architektur unter dem Primat der Kunst vor dem des Zwecks. Im frühen Nachkriegswerk des NWDR-Funkhauses zeigt sich dies erstmals besonders deutlich. Verwirklicht wurde es indirekt durch den Behrens und Körner gleichermaßen verbundenen August Hoff: Seit 1945 leitete dieser die Kölner Werkschulen. Unter ihrer Beteiligung konnte das Funkhaus tatsächlich in diesem Geiste als Gesamtkunstwerk durchgeformt werden: Hoff, Kunsthistoriker und von 1924 bis zu seiner Absetzung 1933 Direktor des Duisburger Museums, war nicht nur ein Wegbereiter der modernen Kunst, der sich für Wilhelm Lehmbruck oder Johan Thorn-Prikker einsetzte. Er förderte auch Peter Behrens, Dominikus Böhm oder Ludwig Gies und war zudem ein „Streiter für die Sache der angewandten Kunst“.<sup>412</sup> Hoff lebte den ursprünglichen Werkbundgedanken, die Verbindung von Kunst und Handwerk, und prägte seine Werkschulen entsprechend: „Weder die Erziehung zum reinen Künstler, noch zum ausschließlichen Handwerker wurde angestrebt; basierend auf den Programmen der Direktoren Martin Elsässer (1920-25) und Richard Riemerschmid (1926-31) wurde wieder der am Werk, d.h. der am Material selbst geschulte Gestalter gefordert.“<sup>413</sup> Hoff spielte auch bei der Neugründung des rheinischen Werkbundes eine bedeutende Rolle.<sup>414</sup>

Zwei Lehrende der Kölner Werkschulen prägten den Bau besonders augenfällig: der Grafiker und Maler Anton Wolff und der Bildhauer Ludwig Gies, dessen Berufung an die Werkschulen parallel zu den Funkhausarbeiten erfolgte.<sup>415</sup>

Mit dem Funkhaus hat Schneider versucht, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen und dabei dennoch eine zeitgemäße, bescheidene und am Ende sachliche Formensprache zu finden, ohne mit der Tradition und Behrens` Gestaltungsprinzipien von Harmonie und Ordnung zu brechen.

Hiermit steht Schneider im Gegensatz zu anderen Auffassungen vom Bauen, die bald das Geschehen dominieren sollten. Vor allem bildete er ein Gegengewicht zu Egon Eiermann und seiner zeitgleichen Konzeption für den Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart, dessen Grundriss an die „strenge Disziplin von Industriehallen“<sup>416</sup> erinnert und der konsequent funktionale ‚Fabrikarchitektur‘ im Sinne des „Form Follows Function“ umsetzte. Eiermann,

---

<sup>412</sup> Joppien 1985, S. 405

<sup>413</sup> Ebd.

<sup>414</sup> Vgl. Oestereich 2000, S. 434; Hoff hatte bereits vor 1933 enge Kontakte zum Deutschen Werkbund. Im Dezember 1948 gründete sich eine Kölner Gruppe des Werkbunds. Zum Kern der Gruppe „Köln-Mittelrhein“ zählten neben Hoff auch Hans Schmitt-Rost, Carl Oskar Jatho, Wilhelm Riphahn und Eugen Blanck.

<sup>415</sup> Ludwig Gies wurde Nachfolger von Wolfgang Wallner, für den Schneider bereits während des Krieges einen kleinen Umbau seines Privathauses durchführte.

<sup>416</sup> Auffarth 1987, S. 135

der zuvor die Planung Kraemers für das Funkhaus Hannover ebenso wie die von Schneider studiert hatte<sup>417</sup>, bezog sich wie diese auch auf Lauritzens Kopenhagener Funkhaus als „Musterbeispiel für einen guten Bau dieser Art“<sup>418</sup> Es waren aber Eiermann und Kraemers Entwürfe, die anlässlich der Kölner Werkbund-Ausstellung „Deutsche Architektur seit 1945“ in der Zeitschrift „Baukunst und Werkform“, dem 1947 gegründeten „Sprachrohr des wiederbelebten Werkbunds“ einhellig gelobt wurden als „hervorragende Beweise für die verhältnismäßig einheitlichen Grundauffassungen der architektonischen Formensprache“<sup>419</sup> Schneiders Bau wurde im Rahmen dieser programmatischen Ausstellung dagegen nicht gezeigt. Ebenso wie die innerstädtische Lage – ein Bekenntnis zur historischen Stadt als Ort des kulturellen Lebens – scheint auch das architektonische Konzept, welches unter Rückbezug auf Behrens das Primat des Technischen ablehnt, nicht dem sich abzeichnenden funktionalistischen Mainstream entsprochen zu haben.<sup>420</sup>

Bereits aus den 1920er Jahren rührten die nach 1945 erneut aufflammenden Spannungen und Kämpfe um das „richtige“ Bauen. Explizit künstlerische Auffassungen vom Bauen galten in den Avantgarde-Kreisen als veraltet. Dagegen wurden „Rationalisierungserfordernisse seriel-ler und industrieller Produktion in den Vordergrund gerückt und im höchsten Maße ideologisiert.“<sup>421</sup> Die hieraus erwachsenen und seit den 1950er Jahren endgültig die Oberhand erlangenden Gestaltungsdoktrinen dominierten am Ende den Wiederaufbau der meisten west-deutschen Städte und führten zur vielzitierten „Unwirtlichkeit unserer Städte“ (Alexander Mitscherlich).<sup>422</sup>

Doch schon Behrens war der Überzeugung, ein Künstler dürfe bei aller Vereinfachung und Abstraktion keine technischen Sachzwänge dulden: „So attackierte Behrens den Urheber der materialistischen Produktionslogik, Gottfried Semper, der alle Formen aus Technik, Stoff und Gebrauchszweck ableitete, und verehrte Alois Riegls psychologische Dynamik des schöpferischen Kunstwillens.“<sup>423</sup> Schöpferisches Kunstwillen statt materialistische Produktionslogik oder purer Gebrauchszweck! Auch Körner war vom Sieg des Geistigen über das Materielle – und damit über den Materialismus respektive Funktionalismus – überzeugt.<sup>424</sup>

---

<sup>417</sup> Ebd.; in Bezug auf Schneider: mündliche Mitteilung Wolfgang Bley, Frühjahr 1994. Bley war Eiermann-Schüler und 1953-56 Chefarchitekt Schneiders.

<sup>418</sup> Eiermann, zit. nach Auffarth 1987, S. 135

<sup>419</sup> L. Schoberth in *Baukunst und Werkform*, 2. Jg. 1949, S. 52; zit. nach Auffarth 1987, S. 135; die Ausstellung *Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945* zeigte vom 14. Mai bis zum 3. Juli 1949 sowohl den Funkhausneubau des NWDR in Hannover als „preisgekrönter Wettbewerbsentwurf“ von Friedrich Wilhelm Kraemer, als auch den von Dieter Oesterlen sowie Egon Eiermanns Wettbewerbsbeitrag für Radio Stuttgart (1. Preis). Von Eiermanns Entwurf kam nur der große Sendesaal in der ausgebannten Ruine der „Villa Berg“ zur Ausführung, vgl. Hoffmann/Kaspar 1956, S. 119

<sup>420</sup> Die Forschung tat sich daher bislang mit der formalen Einordnung des Funkhauses schwer und schlug den Bau mal dem Neuen Bauen (so etwa Hagspiel 1986, S. 46), mal der Tradition zu (Schultz-Coulon 1991, S. 260) oder gleich beidem (Fußbroich 1997, S. 99).

<sup>421</sup> Frank 2015, S. 71

<sup>422</sup> Alexander Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt a. M. (1965), 27. Auflage 2013; vgl. hierzu auch Saldern 2015

<sup>423</sup> Mönninger 2015

<sup>424</sup> Zu Körners Selbst- und Kunstverständnis vgl. Pankoke 1996, S. 143 ff.

Auch er war ein Anhänger von Riegl. Außerdem war er, Schüler des Neugotikers Johannes Otzen, ein Verfechter einer per definitionem „antimaterialistischen“ Baugattung: des Sakralbaus (siehe Kapitel 2). In dieser Traditionslinie steht auch Schneider. Im Rahmen der 1953 geführten Bauhaus-Debatte, Höhepunkt und Ende aller fruchtlosen Diskurse hatte sich Schneider, seinem Kollegen Rudolf Schwarz folgend, und in Abgrenzung zum Funktionalismus als schöpferischer Künstler-Architekt positioniert.<sup>425</sup>

Auch für Rudolf Schwarz, nicht nur bis 1952 Generalplaner der Stadt Köln, sondern seit den 1920er Jahren vor allem ein renommierter Kirchenbaumeister, ging es um eine Transformation jenseits der Polaritäten von Tradition und Moderne, vor allem aber um den Kunstan-spruch in der Architektur.<sup>426</sup> In der 1953 vor allem in der Zeitschrift „Baukunst und Werkform“ ausgetragenen Bauhaus-Debatte hat Schwarz ein letztes Mal versucht, seiner Auffassung Gehör zu verschaffen. Dies misslang allerdings gründlich, denn Ziel seiner verbalen Attacke waren nicht die in unterschiedlichen Auffassungen von Architektur begründeten Differenzen, sondern die Person Walter Gropius selbst. Wie kein anderer verkörperte dieser für ihn „die ästhetisierend-technische und einseitig rechnerisch-zweckmäßige Position“.<sup>427</sup> Die Debatte schlug zwar hohe Wellen, verebbte aber ergebnislos und besiegelte letztlich das Ende aller Diskurse zwischen den unterschiedlichen Lagern.<sup>428</sup>

---

<sup>425</sup> Schneider, „Zur Krise der Architektur“, 1953; hier heißt es: „Der moderne Architekt als der vom Wesen des Schöpferischen ausgehende Baumeister erkenne, (...) dass nicht mehr Funktion, sondern Sein, dass nicht mehr Rationalismus, sondern Universalismus, nicht mehr Konstruktivismus, sondern schöpferische Freizügigkeit, nicht mehr sachliche Zweckgerechtigkeit, sondern menschliche Bezogenheit, ganzmenschliche und nicht nur funktionelle Bezogenheit der modernen Architektur nottun.“ (S. 90); vgl. hierzu auch Reuschenberg 2017, S. 83

<sup>426</sup> Vgl. Durth/Sigel, 2009, S. 458

<sup>427</sup> Pehnt 1997, S. 138

<sup>428</sup> Zur Dokumentation der Debatte vgl. Nerdinger/Conrads/Droste/Strohl 1994; vgl. hierzu auch Durth 1994, S. 298 und Hilpert 2009; zuletzt hierzu: Scheer, „Kein Bauhaus im Westen!“ S. 91 ff.



Abb. 4.1: P. F. Schneider, Funkhaus des Nordwestdeutschen Rundfunks, 1950er Jahre  
(© Rheinisches Bildarchiv Köln, rba\_091 208)

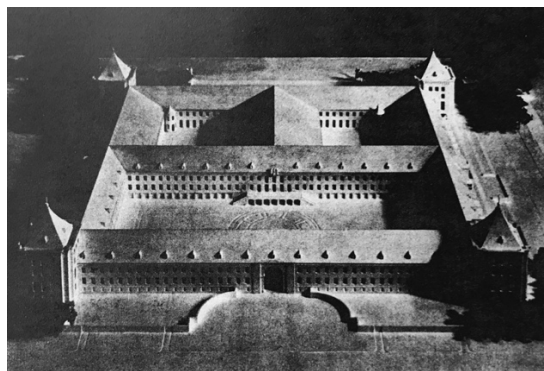


Abb. 4.2 Josef Op Gen Oorth, Wettbewerbsbeitrag für ein Kölner Rundfunkhaus  
(aus: *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 24. Jg. 1940, Heft 12, S. 317)



Abb. 4.3: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR, sogenannte „Pilzstützen“ des Technikflügels  
(aus: *Bauen und Wohnen*, 5. Jg. 1950, Heft 8, S. 440)





Abb. 4.4: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR, Fassade An der Rechtschule, 1950er Jahre  
(© Rheinisches Bildarchiv Köln, rba\_090 012)



Abb. 4.5: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR, Haupteingang mit Reliefs von Ludwig Gies, 2018  
(Foto: Ute Reuschenberg; Ludwig Gies: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021)

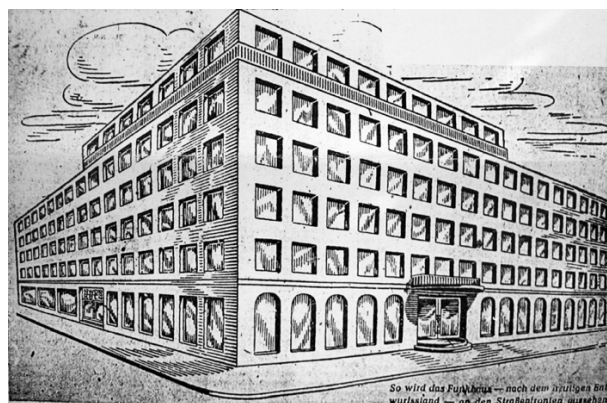


Abb. 4.6: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR, frühester bekannter Vorentwurf  
(aus: *Kölnische Rundschau* vom 5. Oktober 1948)

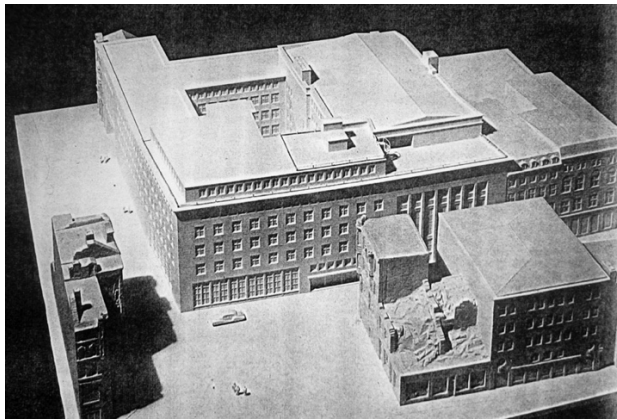


Abb. 4.7: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR, Modell Vorentwurf 1948  
(aus: *Kölnische Rundschau* vom 4. Dezember 1948)

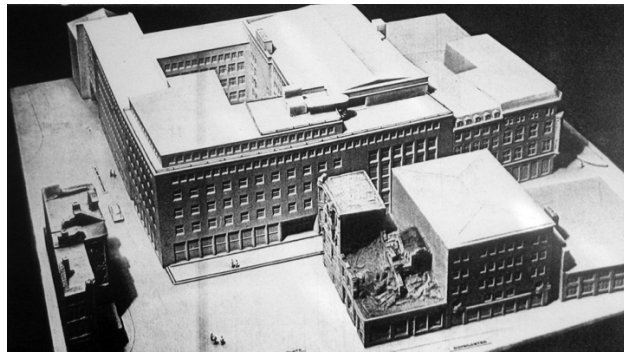


Abb. 4.8: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR, Modell Vorentwurf 1949  
(*Westdeutsche Zeitung* vom 13. Oktober 1949)

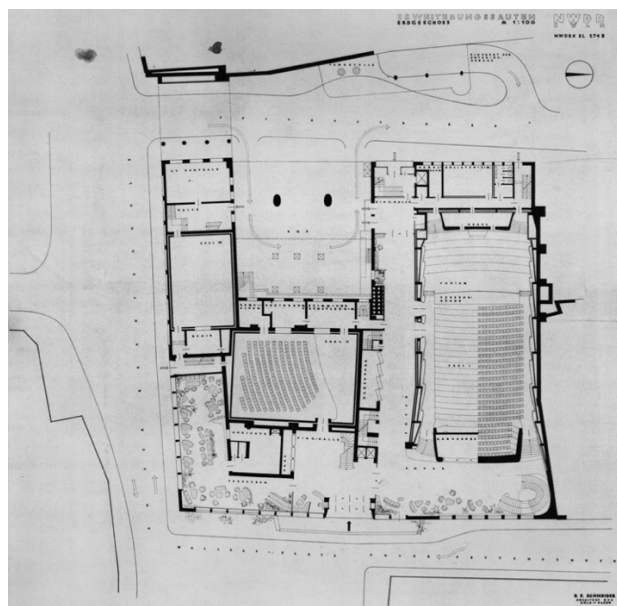


Abb. 4.9: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR, Grundriss Erdgeschoss  
(Aus: *Bauen und Wohnen*, 5. Jg. 1950, Heft 8, S. 436)

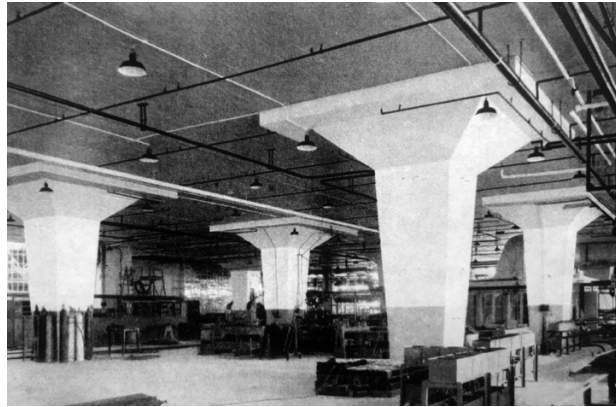


Abb. 4.10: Edmund Körner, Ford-Werke AG, Köln, Pilsstützen  
(aus: Edmund Körner, *Die neue Fordniederlassung Köln. Der Bau in seiner Entstehung und die betriebstechnischen Einrichtungen*, Köln o. J. (1933), S. 27

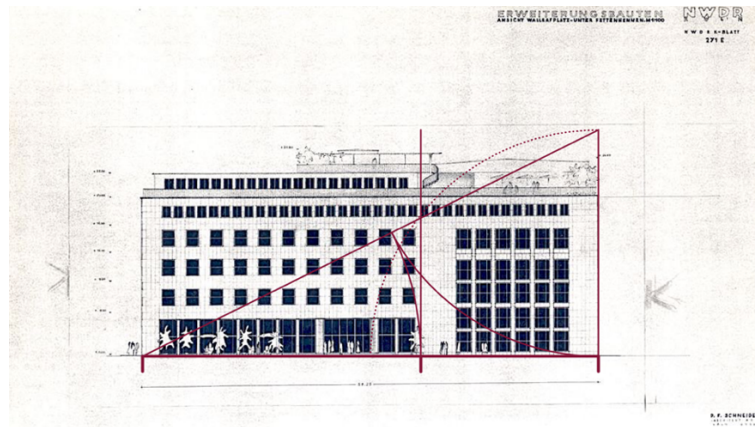


Abb. 4.11: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR, Ansicht zum Wallrafplatz/Unter Fettenhennen  
(Foto ohne rote Einzeichnung aus: *Bauen und Wohnen*, 5. Jg. 1950, Heft 8, S. 435)



Abb. 4.12: Peter Behrens, AEG-Kleinmotorenfabrik, Berlin-Wedding, Voltastraße, 1910-13  
(© Bildarchiv Foto Marburg/Fotograf\*in unbekannt, Aufn.-Datum um 1911)



Abb. 4.13: Funkhaus der Radio Verkehrs AG (RAVAG), Wien um 1938  
(© Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: L55774C)



Abb. 4.14: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR, Hauptfoyer, 1961  
(© Rheinisches Bildarchiv Köln, rba\_104 452)



Abb. 4.15: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR, großer Sendesaal mit Schnitzereien von Ludwig Gies,  
(aus: Franz Berger, *Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung*, Stuttgart o. J. (1954), S. 92;  
Ludwig Gies: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021



Abb. 4.16: Schneider, Funkhaus des NWDR, Kammermusiksaal  
(aus: Franz Berger, *Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung*, Stuttgart o. J. (1954), S. 97)



Abb. 4.17: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR, Foyer Obergeschoss mit geschliffenen Gussglasfenstern und Orpheus-Relief von Ludwig Gies an der Stirnwand, 1961 (© Rheinisches Bildarchiv Köln, rba\_104\_460; Ludwig Gies: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021).



Abb. 4.18: P. F. Schneider, Funkhaus des NWDR Vorhang nach einem Entwurf von Ludwig Gies (aus: Franz Berger, *Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung*, Stuttgart o. J. (1954), S. 91 Ludwig Gies: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

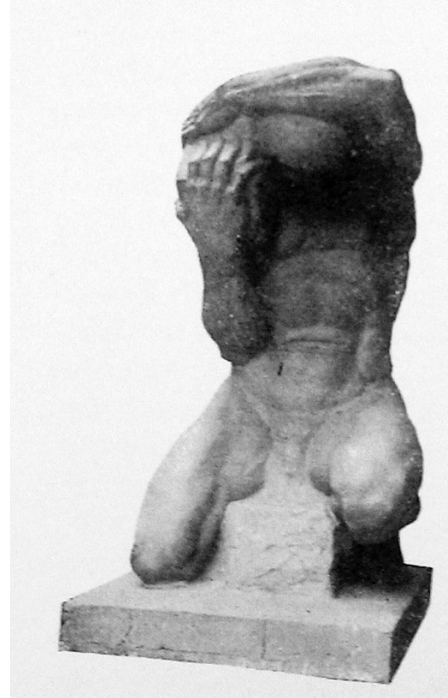


Abb. 4.19: Joseph Ensling, Allegorie des Bauens (aus: Festschrift zur Einweihung der *königlichen Baugewerkschule Essen Rubr 1911.*) Essen o. J., o. S.)

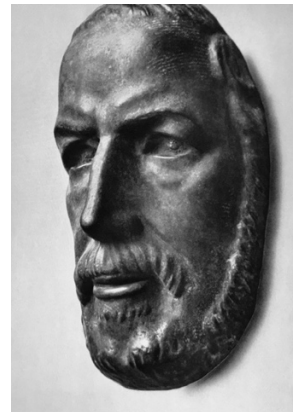


Abb. 4.20: Joseph Enseling, Bronzemaske von Heinrich Hertz, um 1952 (aus: Franz Berger, *Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung*, Stuttgart o. J. (1954), S. 129

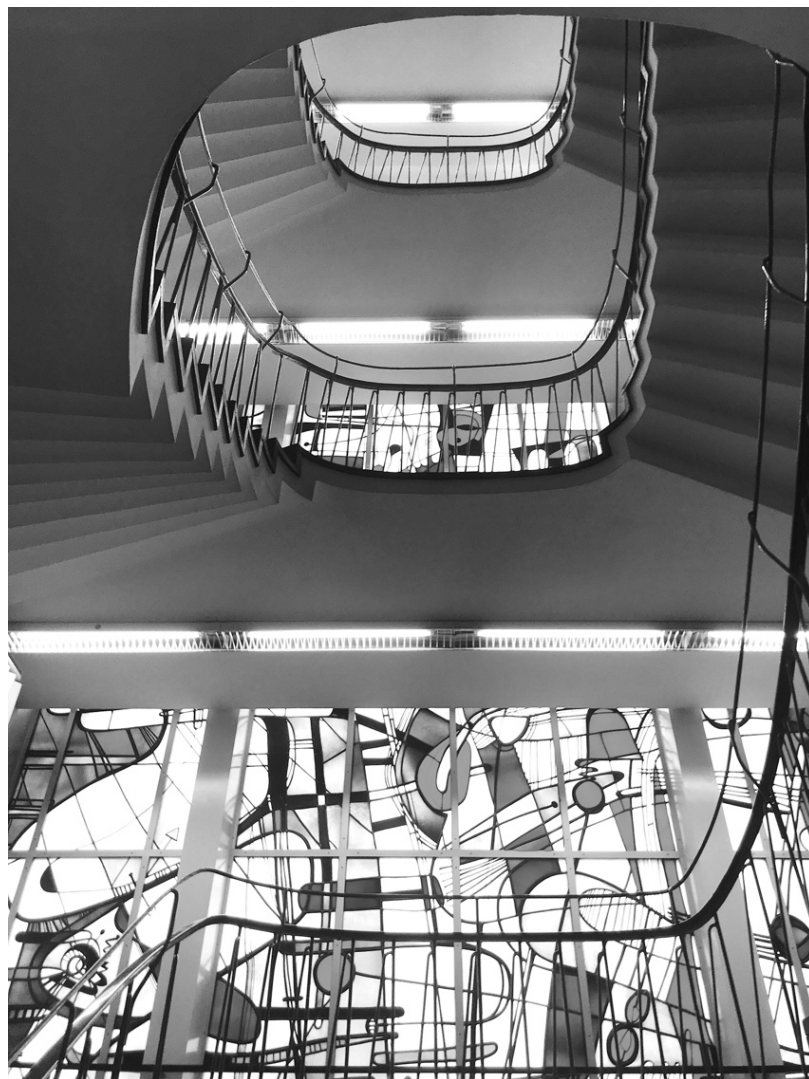


Abb. 4.21: Funkhaus des NWDR, Farbglasfenster nach einem Entwurf von Georg Meistermann, 2021 (Foto: Ute Reuschenberg. Georg Meistermann: © Georg-Meistermann-Nachlassverwaltung, Dr. Justinus Maria Calleen, VG Bild-Kunst, Bonn 2021)



Abb. 4.22: Funkhaus des NWDR, Teestube mit einer Wandmalerei von Anton Wolff (aus: Franz Berger, *Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung*, Stuttgart o. J. (1954), S. 133



## 5 Exkurs: „Organic Design“ – zur Neupositionierung des deutschen Möbels

Schneider vertrat einen umfassenden Gestaltungsanspruch, tradiert aus den Reformbestrebungen der Zeit um 1900, als sich Impulse der englischen Arts and Crafts-Bewegung auch in Deutschland niederschlugen. Die Architektur avancierte wieder zur „Mutter aller Künste“ und die Grenzen zwischen Kunst, Kunsthandwerk und Architektur wurden fließend. Peter Behrens war nicht nur Künstler, sondern auch Architekt und Designer, ebenso wie sich der von Schneider ebenfalls sehr verehrte Ernst Ludwig Kirchner vom Architekten zum Künstler wandeln konnte.<sup>429</sup>

Wie Behrens, Körner oder Kirchner – während seines Architekturstudiums an der Technischen Hochschule Dresden –, hat sich auch Schneider mit dem Entwurf von Möbeln und Lampen auseinandergesetzt. Die erfolgreichsten Entwürfe sind im Zusammenhang mit dem Bau des Funkhauses entstanden. So konnte das Mobiliar die architektonische Aussage der Räume entscheidend unterstützen, beides zu einer Einheit verschmelzen.<sup>430</sup> Besonders die teils in Serie produzierten Stahlrohrstühle, die Schneider für das Funkhaus entwarf, wurden recht populär.

### 5.1 Erfolgsschlager „Spaghetti-Stuhl“

Ein mit farbigen Kunststoffschnüren aus Igelith bespannter Garten- und Terrassenstuhl für den Dachgarten des Funkhauses, wurde Schneiders größter Erfolg (Abb. 5.1). 1954 präsentierte Schneider den Entwurf in einer hohen und einer niedrigen Sesselvariante dieses Typs, im Volksmund liebevoll als „Spaghetti-Stuhl“ bezeichnet, auf der Kölner Möbelmesse. Bereits damals war sie die deutsche Leitmesse in puncto Möbeldesign schlechthin. Der farbenfrohe, wetterfeste und stapelbare Stuhl fand nicht nur in der zeitgenössischen Fachpresse viel Beachtung – er wurde 1985 auch in die Initial-Ausstellung „Aus den Trümmern - Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945-1952“ aufgenommen, in deren Rahmen man die Ära der 1950er Jahre unter unterschiedlichsten kulturellen Aspekten wiederentdeckte.<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> Vgl. Apfelbaum/Sonne/Stremmenos 2020, S. 16

<sup>430</sup> Erkennbar wird dies bei Berger 1951, wo das Musikerpodium des großen Sendesaals vor der offiziellen Eröffnung im Juni 1952 mit antiquiert wirkenden Holzstühlen gezeigt wird, statt mit Schneiders Stahlrohrstühlen (S. 145 und S. 147).

<sup>431</sup> Die Ausstellung wurde im Rheinischen Landesmuseum Bonn, dem Kunstmuseum Bonn und dem Museum Bochum gezeigt, Katalog: Honnef/Schmidt 1985; zu Schneiders Gartenstühlen vgl. hierin Schepers 1985, S. 126 und 174; zeitgenössische Literatur neben Berger o. J., S. 139 ff.: Berger 1952/53, S. 181 f.; Witzemann 1954, S. 163; Aloï, *Illuminazione*, 1956, S. 263; Stolper 1954, S. 58 f. und das Bauwelt Sonderheft 25 (Einzelmöbel und Leuchten), 1956, S. 12 f.

Bei der Gestaltung spielten neben der Zweckmäßigkeit vor allem das „menschliche Maß“ und eine hieraus erwachsende Ästhetik eine entscheidende Rolle. Nicht nur in der Architektur, auch bei Möbeln und Gebrauchsgegenständen rückte der Mensch wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit: „Nach dem menschenverachtenden (...) System des Nationalsozialismus sollte nun erklärtermaßen das Natürliche, Organische, schlicht der Mensch oder die menschlichen Bedürfnisse Ausgangs- und Endpunkt aller gestalterischen Bemühungen sein.“<sup>432</sup>

Beide Varianten des Gartenstuhls folgten dementsprechend der damals populären Åkerblom-Sitzlinie: Die auf Basis von Forschungen des schwedische Arztes Bengt Åkerblom gestalteten Sitzmöbel sollten durch Sitzhöhe und Form der Rückenlehne ein anatomisch richtiges, nicht ermüdendes Sitzen ermöglichen. Charakteristisch wurde der den Rücken- und Lendenbereich stützende „Åkerblom-Knick“, eine elegant-dynamische Linie, die, da sie dem Zeitgeschmack entgegenkam von vielen Designern begeistert aufgenommen wurde.<sup>433</sup> Die Solinger Firma Bremshey produzierte den schönen wie zweckmäßigen Verkaufsschlag jahrelang in Serie und verhalf damit dieser neuen Sitzlinie erstmals im großen Stil zum Durchbruch.<sup>434</sup>

Direktes Vorbild scheint vor allem ein von *Knoll Associates* (New York) hergestellter Stuhl von André Dupré zu sein, den dieser um 1948 entwarf und der 1949 in der Ausstellung „An Exhibition for Modern Living“ in Detroit gezeigt wurde.<sup>435</sup> Knoll importierte den stapelbaren und mit Kunststoffschnüren bespannten Stahlrohrstuhl aus Europa und bildete ihn im Knoll-Katalog von 1950 dramatisch inszeniert ab.<sup>436</sup> Schneider dürfte schon durch seine Verbindungen über Ford Zugang zu amerikanischen Quellen und Vorbildern gehabt haben. Doch wurde die Knoll-Stühle auch auf der Kölner Werkbund-Ausstellung „Neues Wohnen“ gezeigt, ebenso wie zwei von Georg Maria Lünenborg entwickelte Stühle mit Perlonbespannung.<sup>437</sup> Der „Spaghetti-Stuhl“ lag damals im Trend: Bereits 1949 hatten auch die mit dem Schweizer Werkbund zusammenarbeitenden Embru-Werke Stühle und Liegestuhl mit einer farbigen Kunststoffbespannung auf den Markt gebracht (Altdorfer Spaghetti-

---

<sup>432</sup> Schepers 1985, S. 119

<sup>433</sup> Vgl. Siepen 1954, wo Schneiders Modelle „Dachgarten“ und „Funkhaus“ Hauptbildträger des anlässlich der Kölner Möbelmesse erschienenen Beitrags in *Die Kunst und das schöne Heim* sind; zu Åkerblom siehe auch Widman 1950

<sup>434</sup> Das 1856 gegründete Familienunternehmen Bremshey & Co., Solingen-Ohligs, hatte sich auf die Produktion von Stahlrohr-Möbeln spezialisiert und stellte sowohl Schneiders für das Funkhaus entworfene, als auch weitere Stahlrohrmöbel aus seiner Feder her. Bremshey erlangte durch den 1932 auf den Markt gebrachten Taschenschirm „Knirps“ und den zusammenklappbaren Servierwagen „Dinett“ (1955) Weltruhm. Die Firma geriet in den 1970er Jahren in eine Krise und wurde 1982 aufgelöst (vgl. N.N.1982).

<sup>435</sup> Abbildung in: Hanks 2017, S. 210

<sup>436</sup> Vgl. Hanks 2017, S. 210-211

<sup>437</sup> Vgl. Joppien 1985, S. 408 und S. 412; da es weder bei Joppien noch im Katalog von 1949 eine Abbildung gibt, kann das Vorbild von Lünenborgs Entwurf nicht beurteilt werden. Lünenborg (1907-1972) war seit 1948 Leiter für Möbelbau und Innenraum-Gestaltung an den Kölner Werkschulen. Schon hieraus ergibt sich eine Nähe zu Schneider. Auch steht ein anderes Modell Lünenborgs, ein Polstersessel, in direkter Verwandtschaft mit entsprechenden Entwürfen Schneiders (Abb. bei Joppien 1985, S. 413).

Stuhl).<sup>438</sup> Alle Modelle greifen letztlich aber auf Vorbilder der 1920er Jahre zurück. Sicherlich kann der minimalistische „Chaise sandow“ des französischen Designers René Herbst von 1928/29 mit seiner Gummischnur-Bespannung als wichtigster Vorreiter angesprochen werden.<sup>439</sup> Die berühmtesten Varianten dieses Klassikers aus den 1950er Jahren sind der legendäre Acapulco-Chair eines unbekanntenen Designers und Verner Pantons „Tivoli Chair“ von 1955 für den gleichnamigen Kopenhagener Freizeitpark. Da der Hamburger Park „Planten un Blomen“ mit Schneiders Stuhl ausgestattet wurde<sup>440</sup> – vermutlich im Rahmen der Internationalen Gartenausstellung 1953 – ist Schneider als Vorbild für Panton zumindest denkbar.

## 5.2 „Neuzeitliche Sitzgelegenheiten“: Stahlrohrstuhl und Schwingsessel

Die für die Studios und Sendesäle des Funkhauses konzipierten Stahlrohrstühle konnten sich ebenfalls eine Weile auf dem Markt behaupten (Abb. 5.2). Die „neuzeitlichen Sitzgelegenheiten“ waren auf unterschiedliche Sitzbedürfnisse ausgerichtet und punkteten im Sinne der Werkbund-Ideale durch eine „physikalisch einwandfrei bequeme, materialgerechte, sachlich zweckdienliche und ästhetisch befriedigende Form.“<sup>441</sup> So erhielt der Kammermusiksaal – im Gegensatz zum fest polsterbestuhlten großen Sendesaal – flexibel einsetzbare, mit chromgelbem Kunststoff bezogene Stahlrohrstühle. Auch diese waren stapelbar und zerlegbar, sollten die Leichtigkeit des Stuhls mit den Vorteilen eines Sessels verbinden. Wie die Gartenmöbel wurden auch sie von Bremshey hergestellt und waren als „Erzeugnisse industrieller Formgebung Serienfabrikate und also besonders preiswürdig.“<sup>442</sup> Hier zeigt sich, dass die industrielle Formgebung als Kontrapunkt zum Handwerk durch die Gestaltungsreform im Umfeld des Werkbundes seit Anfang der 1950er Jahre eine immer stärkere, wenn auch nicht unumstrittene Rolle spielte.<sup>443</sup> Vorbild von Schneiders Stühlen waren die 1929 von Josef Albers entwickelten stapel- und zerlegbaren Bauhaus-Stahlrohrstühle. Nicht zuletzt eine fotografische Inszenierung im Funkhausbuch, welche Schneiders Stuhlmodell sowohl gestapelt, als auch für den Versand in platzsparende Einzelteile zerlegt, zeigt, lässt dieses deutlich werden.<sup>444</sup> Sein auf die 1920er Jahre zurückgehendes Stuhl-Design variierte Schneider bei weiteren Modellen für das Funkhaus.<sup>445</sup> Ähnliche Stühle finden sich auch im Funkhaus Stuttgart von Egon

---

<sup>438</sup> Das 1904 gegründete Unternehmen im Schweizerischen Rütli stellte bereits seit den 1930er Jahren in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Werkbund Typenmöbel her, etwa nach Entwürfen von Marcel Breuer oder Werner Max Moser, vgl. Lepel 2014

<sup>439</sup> Abb. bei Fiell 2000, S.196

<sup>440</sup> Vgl. Schepers 1985, S. 174 (leider konnte d. V. keinen Nachweis für diese Behauptung von Schepers finden).

<sup>441</sup> Berger 1952/53, S. 180

<sup>442</sup> Berger 1952/53 S. 182

<sup>443</sup> Vgl. Oestereich 2007, S. 97

<sup>444</sup> Berger o. J., S. 139; der Stuhl von Albers ist abgebildet in: Werner Blaser, Mies van der Rohe – Möbel und Interieurs, Stuttgart 1980, S. 19 (Abb. 39)

<sup>445</sup> In Serie produziert wurde auch der Orchesterstuhl „Modell Funkhaus“ (Gestell weiß ofenlackiert, chromgelber Kunststoffstoffsitz und -lehne, blaue, Kunstgummi überzogene Griffe) und der Orchesterstuhl „Modell Studio“ (Sitz und Lehne in Stahlblau), vgl. Berger o. J., S. 140

Eiermann oder im Funkhaus Hannover von Friedrich Wilhelm Kraemer.<sup>446</sup> Die funktionalistischen Stahlrohrstühle scheinen zumindest einen gemeinsamen Nenner zu bilden.

Vor allem auf die handwerklich geprägte skandinavische Moderne hingegen bezieht sich ein schmal gepolsterter Schwingsessel mit Holzgestühl, den Schneider mit neapelgelben, moosgrünen oder terrakotta-farbenen Stoffbezügen für die Foyers des Funkhauses entwickelte (Abb. 5.3). Auch dieser Sessel wurde recht erfolgreich und von Schneider immer wieder in weitere Innenraumgestaltungen einbezogen. Da der Sessel dem ungezwungenen, entspannten Sitzen diene, folgte die durchgeführte Sitz- und Rückenfläche einer ergonomisch durchgeformten Linie. Die asymmetrisch bogenförmigen, aus dem Kirschholz- oder Buchengestell hoch geführten Lehnen sollen das Aufstehen erleichtern.

„Hier ist moderne Sachlichkeit, weil nicht von der Funktion allein, sondern vom Menschen her verstanden, reine Schönheit geworden“, lässt Schneider Berger im Funkhausbuch über eine ebenfalls für die Foyers geschaffene Polsterbank formulieren.<sup>447</sup> Sessel wie Bank wurden in das WKS-Fertigungsprogramm aufgenommen.<sup>448</sup> „WK Wohnen“ ist der älteste Hersteller deutscher Designmöbel: Nach dem Zweiten Weltkrieg tat sich die 1948 in Stuttgart neu gegründete WK-Gruppe mit der „Sozialwerk für Wohnung und Hausrat GmbH“ aus Baden Baden zusammen und produzierte unter der Marke „WK-Sozialwerk“ zeittypisch sparsam-schlichte Möbel für alle Bevölkerungsschichten. Es handelte sich um „raumsparende, ergänzbare Anbaumöbel – WKS-Möbel genannt – von guter Form und Qualität zum geringstmöglichen Preis.“<sup>449</sup>

Vorbild für Schneiders Schwingsessel ist sehr wahrscheinlich der „Arbeitsstol“, den der Schwede Bruno Mathsson 1933-36 in Abgrenzung zu den damals in Schweden vorherrschenden geometrisch-funktionalistischen Möbeln entwickelt hatte (Abb. 5.4). Schon Mathsson passte seinen später „Eva“ genannten Stuhl durch organische Formen an den menschlichen Körper und seine Sitzhaltung an. Durch ergonomische Kriterien erlaubte er mehr Flexibilität, unterstützt durch eine schmale Polsterung. Der „Arbeitsstol“ leitete in Skandinavien einen Generationswechsel zur organischen Moderne ein: Noch vor Alvar Aalto, der seinen Freischwinger-Stuhl (Nummer 406) aus gebogenem Schichtholz etwas später entwarf, wurde Mathsson so zum Pionier.<sup>450</sup> Über die USA kam das moderne skandinavische Design nach dem Zweiten Weltkrieg nach (West)-Deutschland, etwa durch die 1948 in der amerikanischen Besatzungszone erschienene Publikation „In USA erbaut“<sup>451</sup>.

Mit seiner Orientierung am skandinavischen Design traf Schneider den Zeitgeschmack. Der 1947 in Rheydt neukonstituierte, offiziell erst 1950 wieder gegründete Deutsche Werkbund

---

<sup>446</sup> Abgebildet etwa bei Rüdener 1954

<sup>447</sup> Berger o. J., S. 138

<sup>448</sup> Vgl. Koch 1952, S. 74 und Witzemann 1954, S. 14

<sup>449</sup> N.N., „WK- und WKS-Möbelschaffen“, 1956, S. 476; zum WK-Verband vgl. auch Wichmann 1992

<sup>450</sup> vgl. Fiell 2013, S. 448 ff.

<sup>451</sup> Mock 1948

folgte dieser Linie ebenfalls. Schneiders Schreibtischsessel mit Buchenholzgestell und stoffbezogenem Schaumgummipolster ist eng mit dem Polsterstuhl verwandt, den Josef Lucas und Jupp Ernst 1949 im Rahmen der Ausstellungseinheit „Die Wohnung für das Existenzminimum“ der Kölner Werkbundsausstellung zeigten.<sup>452</sup>

Doch nicht nur die Anleihen beim skandinavischen, handwerklich geprägten Design sind evident. Auch Einflüsse des US-amerikanischen „organic design“ sind unübersehbar: Bereits in den 1930er Jahren entwickelten Charles und Ray Eames, Florence Knoll oder Isamu Noguchi an der Cranbrook Academy of Art in Bloomfield die Moderne jenseits der Maschinenästhetik der 1920 Jahre weiter, indem sie ihre Entwürfe ganzheitlich auf die Anatomie des menschlichen Körpers ausrichteten. In Österreich, dem Schneider seit seiner Zeit bei Behrens schon durch seine Freundschaft mit dem Architekten und Behrens-Meisterschüler Walter Mayr aus Klagenfurt lebenslang verbunden blieb, sorgte der Architekt und Designer Josef Frank schon in der Hochphase der klassischen Moderne für eine unkonventionelle Vielfalt jenseits des Dogmas der Puristen.<sup>453</sup> Dieses organische Funktionalismus-Verständnis beeinflusste das deutsche Möbeldesign der Nachkriegszeit maßgeblich. Bis heute wird diese Entwicklung vereinfachend dem populären „Nierentischstil“ zugeschlagen, Gegenpol zur konsumkritischen funktionalen Strenge der Ulmer Schule für Gestaltung.<sup>454</sup> Bekannt wurde das vom New Yorker Museum of Modern Art geförderte „organic design“ durch zahlreiche Publikationen in deutschen Fachzeitschriften. Zudem gründete Knoll Associates, die führende amerikanische Designmöbelfirma von Hans und Florence Knoll, 1951 ihre erste Auslandsdependance „Knoll International“ in Stuttgart und machte ihre Möbel zusätzlich durch Wanderausstellungen bekannt. Entwürfe wie der auch für Schneider als Vorbild erkennbare Gurtstuhl von Jens Risom waren in allen Amerikahäusern zu finden und prägte das deutsche Möbeldesign nach 1945 nachhaltig.<sup>455</sup>

### 5.3 „Stachelbeer-Lampen“ versus Leuchtstoffröhren

Im Gegensatz zu den Möbelentwürfen Schneiders, lösten sich diejenigen für Lampen und Beleuchtungsformen nicht vom Ursprungsbau, dem Funkhaus. Dennoch sollen sie zumindest Erwähnung finden.

Auslöser von Schneiders Betätigung im Lampendesign waren die Studios des Funkhauses, die fast alle ohne Tageslicht auskommen mussten und daher andere Lichtquellen benötigten. Schneider verzichtete bewusst auf Leuchtstofflampen und wählte stattdessen Glühlampen, um ein wärmeres Licht zu erhalten. Wie die Innenausstattung selbst, so folgte auch die

---

<sup>452</sup> Abbildung von Schneiders Sessel bei Berger o. J., S. 136, Abbildung des Sessels von Jupp Ernst z. B. bei Schepers 1985 (D 23-D 25) oder Breuer, *Jupp Ernst*, 2007, S. 79

<sup>453</sup> Vgl. Mießgang 2015 (anlässlich der Ausstellung „Josef Frank: Against Design“ vom 16.12.2015 bis 12.6.2016 im Museum für angewandte Kunst Wien)

<sup>454</sup> Vgl. Eisele 2007, S. 158 f.

<sup>455</sup> Vgl. Borngräber 1985, S. 237 f.

Beleuchtung einem quasi hierarchischen Konzept: Schneider staffelte die Stärke der Beleuchtung nach Bedeutung, wobei der große Sendesaal – und hier wiederum Orgel und Solistenpodium – den lichtintensiven Höhepunkt bildete.<sup>456</sup> Für die festliche Einstimmung sorgte das Licht der Hauptfoyers: Zum einen durch die hinterleuchteten Fenster von Gies mit ihrem metallischen Schimmer. Zum anderen platzierte Schneider im unteren Hauptfoyer im Farbton harmonisierende, kreiselartig geformte Lampen aus gelochtem Messingblech, deren Licht von den darüber liegenden kreisförmigen Kalotten („Reflexmuscheln“) der Akustik-Rabbitzdecke, reflektiert wird (Abb. 4.14).<sup>457</sup> Dies sorgt nicht nur für eine stimmungs- und effektvolle indirekte Beleuchtung, sondern nimmt auch die technisch notwendigen kreisförmigen Schallschluckelemente gestalterisch auf und überführt diese in eine übergeordnete Ästhetik des Raumes.

Diese Beleuchtungsform wurde im unteren Seitenfoyer durch Wandleuchten mit tütenförmigen Schirmen aus gelochtem Messingblech variiert. Zu dieser Lampenfamilie gehörte auch eine dreiarmige Stehleuchte als klassische „Tütenlampe“ der 1950er Jahre (Abb. 5.5). Ein im Verlag des befreundeten Alexander Koch jun. erschienenenes Buch über „Neuzeitliche Leuchten“ zeigt, wie sehr Schneider im Trend des zeitgenössischen Lampendesigns lag.<sup>458</sup>

Unter den Lampen sind auch die Glaspendelleuchten hervorzuheben (Abb. 5.6). Ihre durch schmale Messingabschlüsse lampionartige Form brachte ihr die hausinterne Bezeichnung „Stachelbeer-Lampe“ ein. Sie ist wesentlich spielerischer aufgefasst, als die verwandten Pendelleuchten im Kopenhagener Radiohuset von Lauritzen.<sup>459</sup> Auch vergleichbare Leuchten von Wilhelm Wagenbach klingen hier an, wenngleich auch diese im Sinne des Bauhauses wesentlich funktionaler ausfielen. Zum Einsatz kommen Schneiders doppelt geätzte Leuchten aus Mattglas noch heute in der einstigen Teestube, im Kammermusiksaal und im oberen Hauptfoyer.

Die enge Verbindung mit den technischen Erfordernissen wird besonders bei den Studiolampen deutlich: Ihre gläsernen Lampenschirme aus konzentrischen Ringen dienten auch der „akustischen Diffusität“ (Abb. 5.7).<sup>460</sup>

---

<sup>456</sup> Allgemein zur Beleuchtung vgl. Berger o. J., S. 142 ff.; Aloï “Illuminazione” 1956; Richter 1953, S. 138 u. S. 146, Lieb/Zimmermann 2007, S. 161

<sup>457</sup> Vgl. Krohn/Hierl 1952, S. 120

<sup>458</sup> Vgl. Koch 1953, S. 55

<sup>459</sup> Schneiders und Lauritzens Modelle sind bei Krohn/Hierl 1952, S. 54 nebeneinander abgebildet; auch Wilhelm Wagenfeld entwarf 1952 ähnliche ovale Glashängelampe, bauhausmäßig streng und hergestellt von Peill & Putzler

<sup>460</sup> Müller 1953, S. 90

## 5.4 P. F. Schneider als Möbeldesigner

Schneiders Möbel- und Lampenentwürfen sind in vielen zeitgenössischen Überblickswerken und Fachbüchern erschienen.<sup>461</sup> Mit seinen 1954 auf der Kölner Möbelmesse präsentierten Möbeln trug auch Schneider zur Neupositionierung des deutschen Möbels bei.<sup>462</sup> Noch 1952 hatte die Leitmesse der Branche in Köln mit dem, am breiten Publikumsgeschmack ausgerichteten Programm, überwiegend Möbel im schwülstigen Stil des „Gelsenkirchener Barock“ präsentiert. Herta-Maria Witzemann, tonangebende Innenarchitektin und Designerin der Bonner Republik, sah sich denn auch erst 1954 publizistisch in der Lage, einen „ersten Versuch seit dem zweiten Weltkrieg, Entwicklung und Stand des deutschen Möbels zu zeigen.“<sup>463</sup> In ihrem kundigen Überblick über das deutsche Möbeldesign fanden mehrere Funkhaus-Möbel Eingang. Ihre Devise, die Schneider geteilt haben dürfte: „Das ‚Deutsche Möbel‘ soll gut und solid in der Konstruktion sein, zweckentsprechend für seine Funktion, einfach und klar in der Form und liebevoll im Detail.“<sup>464</sup> Vor allem Schneiders stapelbare Stahlrohrstühle für das Funkhaus, die schon zum Erfolg der Kölner Möbelmesse von 1954 beitrugen, halfen dabei, deutsche Möbel auf dem internationalen Parkett wieder „salonfähig“ zu machen.

Dennoch überdauerten Schneiders Entwürfe – im Gegensatz zu denen seines einflussreichen Zeitgenossen Egon Eiermann – nicht allzu lange ihre Entstehungszeit. Eiermanns dreibeiniger Biegeholzstuhl SE 42 von 1949 hingegen, der dem damals außerordentlich populär werdenden Beispielen des amerikanischen Architekten- und Designerpaares Charles & Ray Eames folgt, wird vom Hersteller Wilde + Spieth noch heute aufgelegt.<sup>465</sup> Weitere Möbelentwürfe Schneiders sind zwar auch später noch nachweisbar – etwa eine auf der Kölner Möbelmesse 1956 gezeigte Polsterbank<sup>466</sup> – doch fanden diese kein vergleichbares Echo mehr. Schneider griff letztlich auch bei seinen späteren Raumgestaltungen der 1950er

---

<sup>461</sup> Bempohl/Winkelmann 1958 zeigen in ihrem Nachschlagewerk die Stahlrohrstühle des Funkhauses (S. 44, S. 74, S. 338), aber auch weitere Möbel Schneiders wie einen Tisch mit Glaseinlage auf verchromtem Stahlrohr (S. 141) oder einen Stahlrohr-Schreibtisch (S.169), beide von der Firma Bremshey ausgeführt.

Winkelmann/Kappel/Droll/Hügel 1956, S. 94, 95; Aloï, *Illuminazione*, 1956, No. 262; Aloï, *Mobili*, 1956, S. 13, Landesgewerbeamt, *Wie wohnen*, 1954, S. 40 f., Bruckmann 1955, S. 108

<sup>462</sup> Unter der Rubrik „Interessantes von der Möbelmesse 1954“ zeigt *Architektur und Wohnform* (62. Jg. 1953/54, Heft 5, S. 192) Schneiders Stahlrohrstuhl Modell „Funkhaus“; *Die Innenarchitektur* (1. Jg. 1953/54, Heft 10, S. 5) oder die *Deutsche Bauzeitschrift* (DBZ, 2. Jg. 1954, Heft 7, S. 453) zeigen anlässlich der Kölner Möbelmesse 1954 die Gartenstühle für den Dachgarten des Funkhauses.

<sup>463</sup> Witzemann 1954 im Vorwort, o. S.; Möbel Schneiders ebd. S. 14, 42, 45, 47, 52, 92, 127, 163; Herta-Maria Witzemann (1918-1999), 1938-42 u. a. Studium an Hochschule für angewandte Kunst in Wien, 1952-85 Professorin für Möbelbau an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart; Designerin des WK-Verbandes; sie avancierte in den 1950er Jahren zur stilbildenden Innenarchitektin der Bonner Republik (Kanzlerbungalow Bonn, Stuttgarter Fernsehturm). Schneider soll mit ihr enger zusammengearbeitet haben. Zur Vita Witzemanns vgl. Wichmann 1992, S. 380

<sup>464</sup> Witzemann 1954

<sup>465</sup> Zu Eiermann als „deutschem Eames“ vgl. Mehlstäubler 2004 - Eiermann folgte bei seinen Möbelentwürfen vor allem dem „organischen Design“ der Amerikaner Charles & Ray Eames. Eiermanns dreibeiniger Biegeholzstuhl SE 42 von 1949 wird noch heute vom damaligen Hersteller Wilde + Spieth aufgelegt.

<sup>466</sup> Vgl. König 1955/56, S. 204-207; gezeigt wird außerdem ein Bett mit schlichtem Holzgestell (Hersteller: Abelen, Köln) und auf S. 208 ein Stahlrohrstuhl (Modell Studio?) Schneiders. Auf dieser Möbelmesse feierte auch Arne Jacobsens berühmter Nachfolger der „Ameise“, der Schichtholzstuhl der „Serie 7“, seine Premiere (ebd. S. 210)

Jahre vor allem auf das Funkhaus-Mobiliar zurück. So etwa beim Neubau des Druck- und Verlagshauses der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung. Allerdings entwickelte er für einige Projekte Maßanfertigungen, so bei den Wohnhäusern von Erich Brost und Jakob Funke (siehe Kapitel 6). Ganz auf deren individuelle Bedürfnisse zugeschnitten, blieben sie aber Einzelstücke.



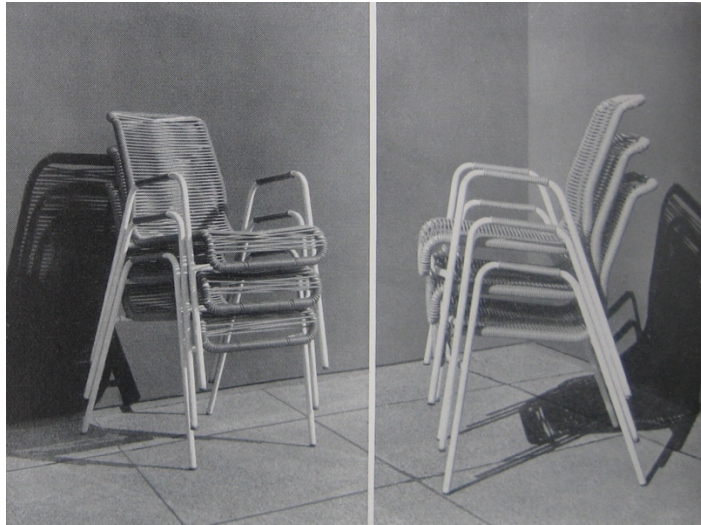


Abb. 5.1: P. F. Schneider, Stahlrohrsessel „Modell Dachgarten“, um 1953  
(aus: Franz Berger, *Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung*, Stuttgart o. J., S. 140)



Abb. 5.2: P. F. Schneider; Stahlrohrstuhl für den Kammermusiksaal  
(aus: Franz Berger, *Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung*, Stuttgart o. J., S. 139)



Abb. 5.3: P. F. Schneider, WKS-Schwingsessel, um 1952  
(aus: Franz Berger, *Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung*, Stuttgart o. J., S. 137)



Abb. 5.4: Bruno Mathsson, „Arbeitsstol“, 1933-1936  
(aus: Charlotte Fiell, Peter Fiell, *Scandinavian design/ Skandinavisches Design*, Köln 2013, S. 449)



Abb. 5.5.: P. F. Schneider, Stehlampe  
(aus: Franz Berger, *Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung*, Stuttgart o. J., S. 142)

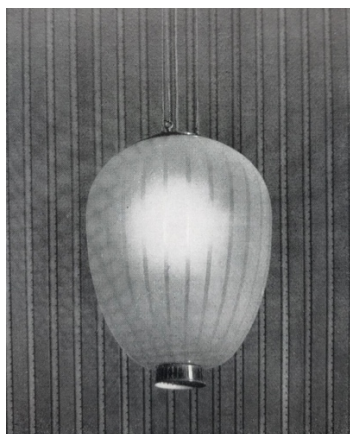


Abb. 5.6 und Abb. 5.7: P. F. Schneider, „Stachelbeer-Lampe“ (links) und Studiolampen (rechts)  
(aus: Franz Berger, *Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung*, Stuttgart o. J., S. 143 und S. 101)

## 6 Primat des Künstlerischen: Schneiders Beitrag zum Wiederaufbau an Rhein und Ruhr

Mit dem Neubau des NWDR-Funkhauses ist Schneider der Durchbruch als Architekt gelungen. Das Auftragsvolumen wuchs vor dem Hintergrund der Herausforderungen des Wiederaufbaus kräftig. Von heute aus betrachtet, bildet das Bauen nach dem Zweiten Weltkrieg tatsächlich die „quantitativ größte geschlossene Bauepoche der deutschen Geschichte.“<sup>467</sup> Es handelte sich schlicht um eine gigantische Wiederaufbauleistung: „Noch nie standen Architekten und Planer in der deutschen Geschichte vor einer ähnlich komplexen Aufgabe.“<sup>468</sup>. Nach der Währungsreform setzte generell rasch eine rege Neubautätigkeit ein. Bereits um 1950 hatte sich eine Neuorientierung in der deutschen Architektur bemerkbar gemacht, die sich aus den Einschränkungen der frühen Notjahre zu lösen und sich internationalen Entwicklungen zu öffnen begann.<sup>469</sup> Die Architektur des benachbarten europäischen Auslands diente bereits früh der Orientierung der deutschen Architekten. Subventionierte Studienreisen der Besatzer in deren Herkunftsländer zeigten bald ihre Wirkung.<sup>470</sup> Amerikanische Einflüsse wurden besonders prägend, schon durch die mit der Re-Education verbundenen Ausstellungen in den Amerikahäusern.

Stand das Funkhaus noch ganz in der Tradition von Schneiders künstlerischer Herkunft, die sich in den Personen Behrens und Körner verdichtete, so kamen bald neue Orientierungen hinzu. Denn Schneider rekrutierte seine Mitarbeiter\*innen aus den beiden, den Wiederaufbau prägenden, konkurrierenden Architekturschulen: Viele von ihnen hatten eine Ausbildung im Sinne der „Braunschweiger Schule“ durchlaufen, der Architekturlehre der Technischen Hochschule Braunschweig mit ihren zentralen Persönlichkeiten Friedrich Wilhelm Kraemer, Dieter Oesterlen und Walter Henn. Zu den „Braunschweigern“ zählten etwa August Welp, der das Essener Hauptbad mitplante oder Ewald Löffler.<sup>471</sup> Ihr Gegenstück bildete die „Karlsruher Schule“, die Lehre der Technischen Hochschule Karlsruhe mit Egon Eiermann als prägender Persönlichkeit. Auch sie gewann über die in Schneiders Büro Beschäftigten an nicht zu übersehenden Einfluss. Erwähnt sei Wolfgang Bley, von Dezember 1953 bis Juni 1956 Schneiders Chefarchitekt.<sup>472</sup> Während dieser allerdings mit den funktionalistisch

---

<sup>467</sup> Düwel/Mönninger 2011, S. 10

<sup>468</sup> Frank 1983, S. 43

<sup>469</sup> Vgl. Hagspiel 1986, S. 40 f.

<sup>470</sup> Vgl. Pehnt 2010, S. 21 – Schneider reiste 1948/49 nach Schweden, da er am Wettbewerb „Österleden“ teilnahm, 1956 in die USA, wo er Richard Neutra begegnet ist und nach England (Zeitpunkt unbekannt, mündliche Mitteilung Marion Schneider, Dezember 1993)

<sup>471</sup> Ewald Löffler machte sich 1962 mit Hans Dietrich Stange selbstständig. 1956-62 war dieser Schneiders Chefarchitekt. Mündliche Auskunft Ewald Löffler, Januar 1994. 1962-66 folgte der „Braunschweiger“ Miro Kraus als Chefplaner (mündliche Mitteilung Miro Kraus, Oktober 1993)

<sup>472</sup> Zu Bley vgl. auch Denk, „Große Einigkeit“, 2004; auch der Eiermann-Schüler Georg Pollich zählte damals zu den Mitarbeitern Schneiders; zu Pollich vgl. Denk, „Im Dienst der Republik“, 2004

betonten Eiermann-Schülern des öfteren in Konflikt geriet<sup>473</sup>, scheint er sich architektonisch stärker an den Braunschweigern orientiert zu haben.<sup>474</sup>

Jedoch wird zu fragen sein, inwieweit Schneider seinen Wurzeln trotz dieser neuen, das architektonische Geschehen im Wiederaufbau prägenden Einflüsse und Orientierungen treu geblieben ist. Ausgehend von der These, dass der Anspruch des „Gesamtkünstlerischen“ und das Primat des Künstlerischen für Schneider auch weiterhin Gültigkeit besaß, sollen dessen zentrale Leitwerke in diesem Kapitel in den Blick genommen werden. Zum unterstellten Anspruch würde die künstlerisch und locker anmutende Atmosphäre im Bürobetrieb, die sich auch in witzig-kreativen Collagen oder Fotos der Belegschaft ausdrückte, zumindest gut passen.<sup>475</sup>

## 6.1 Geschäftshaus Wolfferts (1949-50) – Nobilitierung einer Alltagsarchitektur

Parallel zum Funkhausbau realisierte Schneider 1949-50 den Wiederaufbau des Geschäftshauses der Firma Wolfferts an der Kölner Richmodstraße (Abb. 6.1). Die 1899 von Jean Wolfferts in Düsseldorf gegründete Firma war auf Sanitär- und Heizungsinstallationen spezialisiert und Ende der 1920er Jahre vom Schwiegersohn des Firmengründers, dem Kölner Ingenieur Alfred Wittmer, übernommen worden. Die Kölner Filiale avancierte zum Hauptsitz und befand sich im Hochhaus am Hansaring, wo sich auch das Büro Körners befand.<sup>476</sup> Körner arbeitete mit Wolfferts nicht nur bei seinen Essener Projekten zusammen, sondern auch beim Bau der Kölner Ford-Werke. Nach Körners Tod hatte Schneider 1941 einige Räume in Wittmers Wohnhaus in Köln-Marienburg umgestaltet (WV 16).<sup>477</sup>

An der Richmodstraße 7 unweit des Kölner Neumarkts war die Firma bereits vor dem Krieg ansässig. 1937 hat Schneider dort einen Erweiterungsbau ausgeführt.<sup>478</sup> Der sich in die Häuserzeile einfügende Ursprungsbau auf L-förmigem Grundriss, der vermutlich aus der Gründerzeit stammte, wurde wie seine Nachbarn im Krieg stark zerstört. Lediglich das

---

<sup>473</sup> Wolfgang Bley berichtete, dass er sich mit Schneider wegen unterschiedlicher Architekturauffassungen gestritten hätte, die von ihm vertretene „Strenge“ hätte Schneider abgelehnt. (Mündliche Mitteilung Wolfgang Bley, Frühjahr 1994)

<sup>474</sup> So fotografierte vermutlich Schneider selbst etwa die Willy-Hellpag-Schule Kraemers in Heidelberg während er mit dem Bau der Königin-Luise-Schule befasst war (Negative der Fotos im ehemaligen Privatarchiv Schneiders).

<sup>475</sup> So berichtete Willy Oberle, 1948 bis 1961 Schneiders Bau- und Projektleiter, dass es im Bürobetrieb lockerer als damals üblich zugeht. Wichtig sei natürlich gewesen, dass am Ende trotzdem geleistet wurde (mündliche Mitteilung Willy Oberle, Januar 1994). Schneiders Mitarbeiter\*innen kreierte für ihren Chef des öfteren künstlerisch-humoristische Collagen oder Fotos. Einige dieser zu besonderen Anlässen wie Weihnachten oder Geburtstag überreichten Geschenke haben sich im ehemaligen Privatarchiv Schneiders erhalten.

<sup>476</sup> Vgl. *90 Jahre Wolfferts – 1899-1989*, Köln 1989 (= Festschrift)

<sup>477</sup> Vgl. Auftragsbuch von Karl-Hugo Schmölz (Buch 8, 1941, 11068a 1) im Fotoarchiv Schmölz bei Wim Cox. 1956 baute Schneider, der nach Auskunft seiner Witwe Marion mit Alfred Wittmer befreundet war, die am Bayenthalgürtel 11 a befindliche Villa im Auftrag der Wittmers um (WV 95); vgl. hierzu auch Hagspiel 1996, S. 109.

<sup>478</sup> Vgl. *Westdeutscher Beobachter* vom 16.1.1938 (Bautennachweis „Gewerbliche Bauten“: P. F. Schneider, Hochhaus – Erweiterungsbau der Firma J. Wolfferts, 1937, Richmodstr. Köln). Es ist aber nicht auszuschließen, dass dieser – wie die Ford-Erweiterungen siehe Anm. 208 – durch Körner realisiert worden ist.

Erdgeschoss war noch erhalten. Ähnlich wie beim Funkhaus, gab der Ursprungsbau auch in diesem Fall den Rahmen vor.<sup>479</sup> Der viergeschossige Wiederaufbau Schneiders mit zurückgesetztem Dachgeschoss und Flachdach hat seine Tordurchfahrt in der rechten Achse beibehalten. Sie führte zum Werkhof mit den zwei- bis dreigeschossigen Bauten von Werkstatt, Garage und Lager. Von der Durchfahrt aus erfolgte auch der Zugang ins Gebäude. Auch der Grundriss entsprach mit seiner L-Form weiterhin dem gründerzeitlichen Vorgänger. Das Gebäude wurde in Ziegelsteinmauerwerk, im Bereich des Dachgeschosses auch in Stahlfachwerk ausgeführt. Tief eingeschnittene Fenster prägen durch ihre strenge, bänderartige Reihung die Lochfassade entscheidend. Die Fassade mit einer kostspieligen Auerkalksteinverblendung diente nicht nur Repräsentationszwecken. Sie war auch der Lage geschuldet, denn am Neumarkt mit der dominierenden romanischen Kirche St. Aposteln erhielten auch profane Bauwerke Werksteinfassaden.<sup>480</sup> Hiervon zeugt noch heute der erhaltene Turm des direkt gegenüberliegenden Richmodis-Hauses. Das 1928-29 von Paul Bonatz erbaute Geschäftshaus gilt als das „zeitgenössisch ausgereifteste(s) Beispiel für die Verschmelzung von Tradition und Moderne.“<sup>481</sup> Ähnlich den Kölner Bauten des Mittelalters kennzeichnete es eine flächige Behandlung des Natursteins.<sup>482</sup> Dies Charakteristikum zeigt auch der benachbarte Schwerthof, bereits 1921-22 nach Plänen von Jacob Koerfer und Theodor Veil errichtet. Mit dem Geschäftshaus Wolfferts führte Schneider diese Tradition nach 1945 weiter und verband die zeitgenössische Architektur auf diese Weise mit der des alten, im Bombenhagel untergegangenen Köln.

### 6.1.1 „Goldener Schnitt“ – und eine Erinnerung an Marcel Duchamps

Im Februar 1947 war zunächst Wilhelm Riphahn mit der Wiederherstellung des Gebäudes betraut worden.<sup>483</sup> Zunächst erfolgte vermutlich nur eine teilweise Instandsetzung, damit die im Krieg ausgelagerte Firma ihre Arbeit wieder vom zentral gelegenen Sitz aus aufnehmen konnte. Denn erst Schneider, der das Projekt fast genau zwei Jahre später von Riphahn übernahm, überführte den Wiederaufbau des zerstörten Vorgängers durch die ausgewogenen Proportionen der edlen Auerkalksteinfassade in eine schlichte, aber edle Form. Hierfür nahm er im Februar 1949 eine neue Achsenteilung der Fassade vor: Statt der von Riphahn vorgeschlagenen fünf Achsen wählte er für die Obergeschosse nun acht Achsen.<sup>484</sup> Dies erlaubte zum einen eine wirtschaftlichere Unterteilung der Räume. Zum anderen konnten so

---

<sup>479</sup> 40 Prozent der Bausubstanz konnten am Ende in den Wiederaufbau integriert werden (vgl. Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte)

<sup>480</sup> Vgl. Hagspiel 1986, S. 38

<sup>481</sup> Welzbacher 2019, S. 65

<sup>482</sup> Vgl. ebd.

<sup>483</sup> Am 10.2.1947 stellte Riphahn einen Bauantrag für die Wiederherstellung der Werkstatt- und Büroräume. Ein weiterer Antrag („Application for Licence“) folgte. Zunächst für den Wiederaufbau bis einschließlich viertem Obergeschoss. Dann folgte am 30.4.1948 ein Antrag für die Wiederherstellung des ersten und zweiten Obergeschosses. Erst am 22.2.1949 stellte Schneider schließlich seinen Antrag als Nachtrag zu den vorherigen, das Dachgeschoss und bauliche Veränderungen betreffend (Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte).

<sup>484</sup> Vgl. Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte

Vorstellungen von Proportion und Harmonie zum Tragen kommen – wie bereits zuvor beim Funkhaus. Denn interessanterweise lässt sich nun ein Raster im Verhältnis 3:5 auf die Fassade der Obergeschosse legen (Abb. 6.2). Dieses entspricht dem „Goldenen Schnitt“ als idealer Proportion einer Fläche oder Strecke, die als besonders harmonisch empfunden wird. Fritz Neumeyer hat dieses Rasterschema auch bei Haus Wiegand von Peter Behrens nachgewiesen: Das Verhältnis 3:5 wird von Palladio, für Haus Wiegand tonangebendes Vorbild, als einer der sieben schönsten Raumtypen empfohlen. Es sei „einer Teilung nach den Regeln des ‚Goldenen Schnittes‘ stark angenähert“<sup>485</sup> (Abb. 6.3). Auch hier ging es um die Nobilitierung der (Alltags)Architektur, von der so Ruhe, Ausgewogenheit und Harmonie ausgeht – natürlich ganz besonders, wenn es sich wie im Falle von Behrens um die Villa eines bekannten Altertumsforschers handelt.

Eine klassische Dreigliederung lässt sich auch hier ähnlich dem Funkhaus beobachten: Neben Sockel-, Obergeschoss- und Dachzone, sind es drei Obergeschosse mit horizontalbetonten, tief eingeschnittenen Fensterbändern. Im Erdgeschoss wiederum bilden die Öffnungen von Schaufenster und Tordurchfahrt ebenfalls einen Dreiklang und sorgen für eine gewisse Ausgewogenheit von horizontalen und vertikalen Kräften.

In Erdgeschoss und erstem Obergeschoss richtete Schneider Ausstellungsräume statt der bisherigen Lagerräume ein. Durch das Entfernen alter Trennwände und den Einsatz von raumhohen Verglasungen, etwa zur Unterteilung von Empfangsraum und Ausstellungsraum, schuf er, trotz der durch den Vorgängerbau gegebenen Enge, so eine gewisse Großzügigkeit. Durch großflächige Wandmalereien von Ludwig Gies auf gespachteltem Sperrholzuntergrund erfuhr der Hauptausstellungsraum im Erdgeschoss eine Aufwertung (Abb. 6.4). Denn der Neubau sollte eine permanente Musterausstellung aufnehmen, eigene Entwürfe der technischen Abteilung des Hauses als „ständige Weiterentwicklung der technischen wie ästhetischen Formen, ob es sich nun um Armaturen und Geräte oder um Heizungsanlagen (...) handelt.“<sup>486</sup> Mit Hilfe einer diagonal den Raum durchschneidenden halbhohen Wand konnten die Produkte des Sanitärbedarfs fast Kunstobjekten gleich präsentiert werden (Abb. 6.5). Mit Blick auf ein prominentes Werk von Marcel Duchamps, das Urinal als erstem *Readymade*, das 1917 unter dem Titel *Fountain* die Kunstwelt herausforderte, vielleicht gar nicht so abwegig.

### 6.1.2 Rückbesinnung auf die künstlerischen Wurzeln

Auch dieser Bau knüpft wie das Funkhaus an die sachlichen Bauten Körners aus den frühen 1930er Jahren an. Ein zentrales Gestaltungselement, die unpräntentöse, sachlich-strenge Reihung der tief eingeschnittenen und horizontal geteilten Fenster ist im Verwaltungsgebäude

---

<sup>485</sup> Neumeyer 1979, S. 17

<sup>486</sup> Beilage von Berger o. J., o. S. („Firmen, die am Bau des Hauses mitgearbeitet haben“, hier der Abschnitt zur Firma „J. Wolfferts, Köln“).

der Continental AG, einst an der Inneren Kanalstraße/Ecke Aachener Straße in Köln gelegen, vorgebildet (Abb. 6.6). Gleichzeitig lässt sich auch hier ein Nachwirken von Behrens' Bekenntnis zu Proportion und Harmonie erkennen. Um eine entsprechende Gestaltung zu erzielen, hat Schneider ausdrücklich entsprechende bauliche Veränderungen vorgenommen, statt einen einfachen Wiederaufbau auszuführen. Auch die Beteiligung von Ludwig Gies steht für diese Tradition, er symbolisiert sie gleichsam *in persona*.

Obwohl es sich hier um eine vergleichsweise unspektakuläre Bauaufgabe handelte – ein schlichter Wiederaufbau eines einfachen Geschäftshauses in der Kölner Altstadt – so hat Schneider doch auch hier seinen künstlerischen Anspruch geltend gemacht. In einer fast unsichtbaren, aber wirksamen Form durch eine harmonische Proportionierung und einen freieren Grundriss – gleichsam eine unaufgeregte Nobilitierung von Alltagsarchitektur in den frühen Jahren des Wiederaufbaus. Hierzu passt Benedict Boucseins Analyse „Graue Architektur“, in der er auch Haus Wolfferts in den Kontext der unscheinbaren Massenarchitektur des (Essener) Wiederaufbaus stellte.<sup>487</sup> Würde diese auch nur als „vages Hintergrundrauschen“ wahrgenommen, so sei sie architektonisch qualitätvoller als ihr Ruf und lasse aller Vorurteile zum Trotz Entwurfsprinzipien erkennen, die in ihrer Architektursprache Traditionalismus und Moderne verbinden.

Die Kölner Denkmalpflege hatte das Geschäftshaus Wolfferts seinerzeit in die Liste der erhaltenswerten Kölner Bauten der 1950er Jahre aufgenommen.<sup>488</sup> Allerdings musste es noch vor seiner Unterschutzstellung Mitte der 80er Jahre dem Bau der Neumarkt-Passage (Architekt Hans Schilling) weichen.

---

<sup>487</sup> Vgl. Boucsein 2010, o. S. (= Bildstecke zu Ladenbauten in der Bauwelt, 1945-1965)

<sup>488</sup> Vgl. Hagspiel/Kier/Krings 1986, S. 98 und S. 243; Hagspiel 1986, S. 46

## 6.2 Haus Schneider – Wohnsitz eines Künstler-Architekten (1948–50)

In die frühe, noch stark von der Ästhetik der Bescheidenheit geprägte Werkphase Schneiders fällt auch das 1948-50 erbaute eigene Wohnhaus in der Hermann-Löns-Straße in Köln-Rodenkirchen (Abb. 6.7).<sup>489</sup>

Der Straßenzug gehört zu einem damals in Rheinnähe entstehenden durchgrüntem Wohngebiet für gehobene Ansprüche. Das erst 1975 nach Köln eingemeindete Rodenkirchen wurde aufgrund seiner malerischen Rheinlage schon früh zur bevorzugten Adresse für gehobene Kreise. Mit dem Hausbau festigte Schneider seinen Lebens- und Schaffensmittelpunkt in der Wahlheimat Köln.

Das im Vergleich zum ersten eigenen Wohnhaus in der Siedlung „Gartenstadt Schloss Schellenberg“ schmucklos auftretende Haus weist einen kubisch betonten Baukörper mit einem wenig überstehenden, flach geneigten Satteldach auf. Aufgrund der materiellen Einschränkungen wurde das 1948 begonnene Haus als Doppelhaus konzipiert und kostensparend aus Betonfertigteilen und Bimshohlblocksteinen errichtet. Den anderen Teil des Doppelhauses bewohnte W. Anger, Direktor der Hochtief AG.<sup>490</sup> Das trauf- beziehungsweise giebelständige zweigeschossige Wohnhaus mit Putzfassaden ist teils unterkellert und durch einen eingeschossigen Flügel jeweils mit dem Nachbarn verbunden. Während der zweigeschossige Teil ganz dem Wohnen (Erdgeschoss) und Schlafen (Obergeschoss) vorbehalten war, befanden sich im eingeschossigen Verbindungsflügel Hauseingang mit Diele und funktionaler Küche, Einliegerwohnung und Garage. Die Kubatur der Baugruppe ist betont schlicht, ein außen verlaufender Kamin setzt als eigener Baukörper einen Akzent und verweist auf diesen als Inbegriff des behaglichen Wohnens.

### 6.2.1 Harmonie und Bescheidenheit

Seine architektonische Wirkung erfährt das Haus an der nach Südosten ausgerichteten Straßenseite vor allem durch die über die Fensteröffnungen erreichte, harmonisch-rhythmische Fassadengestaltung. Dabei setzt die mittige fünfgliedrige Fenstergruppe einen zentralen Akzent.<sup>491</sup> Ihre Entsprechung findet sie an der nach Nordwesten ausgerichteten Gartenseite: Hier öffnet sich das Wohnhaus ebenfalls mittig durch ein erkerartig angesetztes, raumhohes

---

<sup>489</sup> Offiziell ist Schneiders zweite Ehefrau Marion Bauherrin, vermutlich weil Schneider noch Verpflichtungen in Essen nachzukommen hatte. Marion hatte das Grundstück bereits im Herbst 1948 für die ein Jahr zuvor geborene Tochter Angela gekauft. (Schreiben vom 8.9.1948 im ehemaligen Privatarchiv Schneider). Erst nach der Hochzeit 1951 trat er als Bauherr an ihre Seite.

<sup>490</sup> Wie schon Körner, so arbeitete auch Schneider immer wieder mit der Essener Hochtief AG zusammen. Zur Zeit des Hausbaus errichtete er gleichzeitig (1949-50) einen Bauhof für die Kölner Niederlassung der Hochtief AG ganz in der Nähe der Kölner Ford Werke (WV 33).

<sup>491</sup> Exakt mittig dann, wenn die Abmessungen nur bis zum Fallrohr zugrunde gelegt werden.



Blumenfenster, welches das Hausinnere in den Gartenraum erweitert. Ein aufgesetzter Balkon entspricht dieser Öffnung zur Natur im oberen Schlafgeschoss.

Wesentlich für die Gesamtwirkung der Baugruppe war, dass sie bewusst von der Straße zurückgesetzt wurde, um so einen offenen und fließenden Übergang vom privaten zum öffentlichen Raum zu schaffen. Gleichzeitig kann der Zutritt über das Durchschreiten dieses „Zwischenraums“ bewusster erlebt werden. Um einen großzügigen „gartenmäßigen Rahmen“ schaffen zu können, hat Schneider die Grundstücke beider Nachbarn – die Direktoren Anger und Hucklenbroich – miteinbezogen und den Gartenarchitekten Guido Erxleben (1892-1950) mit einer Gesamtplanung beauftragt.<sup>492</sup>

### **6.2.2 Die „schwebende“ Treppe oder der kleine, aber großzügige Wohnraum**

Vergleichbar mit dem Funkhaus liegt der gestalterische Schwerpunkt des Hauses auf dem Innenausbau. Dabei schafft Schneider auch hier eine raumbestimmende dynamische Diagonale – ähnlich wie in der Funkhaus-Teestube. Im eigenen Wohnhaus ist es eine wangenlose Treppe, die als Hängekonstruktion mit freien Trittstufen aus Rotbuche zu schweben scheint, die als gestalterischer Mittelpunkt im Wohngeschoss inszeniert ist (Abb. 6.8). Es ist diese durch eine raumhohe Verglasung flankierte Treppe, die das Haus nicht nur platzsparend ohne Treppenhaus vertikal erschließt. Sie unterteilt auch den etwa 80 Quadratmeter großen Wohnraum in die unterschiedlichen Bereiche von Atelier, Esszimmer sowie Sitzecke mit Kamin. Die Übergänge sind fließend, so wie Treppe und ebenfalls Regale von transparenter filigraner Eleganz sind. Trotz der knappen räumlichen Abmessungen entsteht so ein Eindruck von Weite. Durch Vorhänge konnte die Glaswand bei Bedarf aber auch eine trennende Funktion übernehmen. Die warmen Hölzer der Wandverblendungen, meist Rotbuche, bildeten den Materialkontrast zum kühlen Glas. Einen künstlerischen Akzent setzte auch hier Ludwig Gies, indem er die holzummantelte tragende Stahlstütze mit kunstvollen Schnitzereien versah. Die gesamte Möblierung und Innenausstattung stammte selbstredend aus der Feder von Schneider.

Neben der Treppe bestimmt das große, sich zum Garten öffnende bodentiefe Blumenfenster die Raumwirkung. Hier fließen Innen- und Außenraum gleichsam ineinander: Das innen gelegene Pflanzbeet setzt sich draußen fort. Betont wird dies durch die einheitliche Ebene von Eichenparkettboden, Pflanzbeet und Terrasse. Eine erste Planung sah hier zunächst nur eine

---

<sup>492</sup> Vgl. Baubeschreibung vom 10.2.1949 (ehemaliges Privatarchiv Schneider). Nach Auskunft seiner Frau Marion gehörte Schneider das gesamte Grundstück Nr. 4-8. Auf dem Nachbargrundstück Nr. 4 befand sich zu dem Zeitpunkt ein Behelfshaus für den Ford-Direktor Dr. Rudolf Hucklenbroich. Erst Mitte der 1960er Jahre baute Schneider auch dort ein Wohnhaus für Hucklenbroich (WV 147).

Terrassentür und kleinere Fenster vor.<sup>493</sup> 1950 jedoch veränderte Schneider die Planung zugunsten der ausgeführten, wesentlich großzügigeren Lösung.

### 6.2.3 Bekenntnis gegen die „technische Perfektion“ in der Architektur?

Mit seiner formalen Strenge und einer eher traditionellen und bodenständigen Formensprache erinnert Haus Schneider auf den ersten Blick vor allem an skandinavische Vorbilder. So mag etwa das Wohnhaus von Sven Markelius mit seinem ineinander übergehenden Arbeits-, Wohn- und Essraum und einem direkten Bezug zum Garten Vorbild gewesen sein, ebenso wie es den Wohnhausbau seines Kollegen F. W. Kraemer beeinflusste.<sup>494</sup> Tatsächlich sind einige von Schneiders kurz darauf gebauten Wohnhäusern stark skandinavisch inspiriert, etwa das 1951 in Köln-Junkersdorf entstandene Haus für den dänischen Ford-Direktor Kaj Meyer (WV 47, Abb. 6.9).

Auf den zweiten Blick aber scheint auch hier eine Bezugnahme auf das große Vorbild Behrens gegeben zu sein: Ausgewogene Proportionen und – durch die Anordnung der Fenster – eine nahezu symmetrische Komposition zur Straßenseite hin, erinnern an Behrens Wohnhaus „New Ways“, das dieser ab 1923 in Northampton realisierte (Abb. 6.10).<sup>495</sup> Trotz einer vermeintlichen Anlehnung an das Neue Bauen sind seine Fassaden streng symmetrisch angelegt. Eine Betonung des Kubischen erfolgte durch die bündig in die Fassaden gesetzten Fenster – ein Element, das bei Haus Schneider nicht ganz so deutlich ausfällt. Jedoch fällt der Innenraum von Behrens‘ konventionell organisiertem englischen Haus ebenfalls eher klein aus. Behrens löste die Aufgabe nach amerikanischem Vorbild, indem „das Prinzip der großen Öffnungen, (...) die Zimmer in Achsen miteinander verbindet.“<sup>496</sup> Tatsächlich hat auch Schneider dieses Prinzip angewandt – am eindeutigsten wie schon bei „New Ways“ im Erdgeschoss erkennbar: Hier liegt das fünfteilige Fenster exakt in der Achse der rückwärtigen Öffnung durch das Blumenfenster (Abb. 6.11). Dass sich hinter diesem betonten Erdgeschossfenster das Atelier befindet, ist sicherlich kein Zufall. Es betont Schneiders Selbstverständnis als Künstlerarchitekt und kann auch als Hinweis auf dessen Herkunft als Behrens-Schüler gelesen werden.

Stellvertretend für Behrens mag nach 1945 möglicherweise ein anderer Architekt dessen Haltung verkörpern: Frank Lloyd Wright. Ein Architekt, den Behrens ebenfalls geschätzt hat.<sup>497</sup>

---

<sup>493</sup> Vgl. Ansichten des Baugenehmigungsverfahrens vom 15.8.1949 (ehemaliges Privatarchiv Schneider).

<sup>494</sup> Vgl. Jessen-Klingenberg 2007, S. 37 f.

<sup>495</sup> Vgl. Kap. 2; da Behrens das Haus während Schneiders Studienzeit in Wien plante, könnte es ihm tatsächlich in besonderer Erinnerung geblieben sein.

<sup>496</sup> Peter Behrens, „Das Haus des Mittelstandes“, in: Velhagen & Klasings Monatshefte 39. Jg. 1925, Heft 7, S. 97-104, zit. nach Frank/Lelonek 2015, S. 862f.

<sup>497</sup> Das 1910/1911 im Berliner Wasmuth Verlag erschienene Buch über Frank Lloyd Wright, das diesen in Deutschland schlagartig berühmt machte, sei im Büro Behrens wie ein Schulbuch gewesen, berichtete der österreichische Architekt und Behrens-Mitarbeiter E. A. Plischke in einem Interview mit Tilmann Buddensieg (Buddensieg 1990, S. 59)

Denn auf einem von Karl Hugo Schmölz aufgenommenen Innenraumfoto seines Wohnhauses platzierte Schneider sicherlich nicht zufällig zwei Bücher im Regal: Hitchcocks „In the nature of materials“, das Bauwerke Frank Lloyd Wrights bis 1941 vorstellt und „On Architecture“ des Meisters selbst.<sup>498</sup>

1950 bis 1952 konnte der inzwischen 83-jährige Frank Lloyd Wright im Rahmen seiner durch fast ganz Europa tourenden Wanderausstellung „60 Years of living Architecture“ nach der Unterbrechung durch den Nationalsozialismus ein fulminantes Comeback feiern. Die Architektenschaft, in der die alten Debatten um den Funktionalismus wieder aufgeflammt waren, zerfiel in zwei Lager: das der Mies-Anhänger und das der Anhänger von Frank Lloyd Wright.<sup>499</sup> Schneiders Bücher könnten demnach als Bekenntnis zu Wright und einer „organischen Architektur“ gelesen werden, als deren Begründer dieser gilt. Wenngleich mit dem inflationär gebrauchten Begriff des „Organischen“ auch kein konkreter Stil gemeint ist, sondern eher eine Haltung, ein Anspruch an die Architektur als einem Raum, ausgerichtet auf die Bedürfnisse des menschlichen Individuums. Den Gegenpol bildete die auf Mies van der Rohe fußende Strömung der „Technischen Perfektion“, welche die in der Technik erreichte Präzision auch ästhetisch sichtbar machen wollte.<sup>500</sup> Ihren Höhepunkt erreichte diese Haltung sicherlich mit dem Deutschen Pavillon der Brüsseler Weltausstellung von 1958 der Architekten Egon Eiermann und Sep Ruf. Dieser Auffassung von Architektur stellte sich Schneider allerdings nicht nur im Zusammenhang mit dem Funkhaus vehement entgegen. Immer wieder bezog er Stellung gegen einen falsch verstandenen „Perfektionismus“.<sup>501</sup> Bereits Körner lehnte die Technik als formendes Medium ab: „Vollkommen ist eine technische Bewältigung nicht, wenn ich die verschiedenen Stadien der Werkbearbeitung gewollt sichtbar herausstelle, sie ist erst dann vollkommen, wenn sie bescheiden zurücktritt und sich der geistigen Idee unterordnet“.<sup>502</sup>

Auch Rudolf Schwarz, der sich ebenfalls zu den „Organikern“ zählte, verehrte Wright, wenn er auch Mies als Freund gelten ließ. Bereits Ende der 1920er Jahre hatte Schwarz mit Blick auf das Bauhaus und insbesondere Gropius betont, „dass die Geometrie auf Reduktion der Natur basiere (...). Dieser reduzierten Welt setzte er die ‚komplexe Wirklichkeit‘, das Schöpferische und Organische entgegen, das Wärme und ‚Lebensraum der Menschlichkeit‘ erschaffe.“<sup>503</sup> Auch Martin Elsaesser brachte 1955 Frank Lloyd Wright und Scharoun gegen den zeitgenössischen Materialismus in Stellung.<sup>504</sup> Insofern ist Schneiders Haltung Teil einer breiteren Opposition gegen das Dogma des Funktionalismus. Zeitlebens versuchte er diese

---

<sup>498</sup> Hitchcock 1942 und Wright 1941

<sup>499</sup> Vgl. Kief-Niederwöhremer 1983, S. 173 ff.

<sup>500</sup> Zur Mies-Rezeption vgl. Apfelbaum 2019, hier besonders S. 23; Joedicke 1980, S. 65 ff.

<sup>501</sup> Vgl. Schneider 1962 und 1966

<sup>502</sup> Edmund Körner, „Organische Einfügung des Kirchenbaus in die Großstadt. Profaner Bauwille und die Gestaltung des Gottshauses“, in: *Religiöse Kunst der Gegenwart, Berichte und Reden über die auf dem Essener Katholikentag 1932 behandelten religiösen Kunstfragen*, o. O., o. J. (Essen 1932), S.43, zit. nach Pankoke 1996, S. 151 f.

<sup>503</sup> Nerdinger 1994, S. 12

<sup>504</sup> Vgl. Schilling 2014, S. 21

auch baulich umzusetzen, indem er Bauen stets als eine „organische Angelegenheit“ betrachtete.<sup>505</sup> Wrights Schüler Richard Neutra sollte vor diesem Hintergrund im Laufe der 1950er Jahre zu einem weiteren Vorbild avancieren.

---

<sup>505</sup> Schneider, „Zur Krise der Architektur“, 1953, S. 90

### 6.3 Druck- und Verlagshaus der WAZ in Essen (1951-54) – der „objektive“ Raster für das Haus der neutralen Presse

Von Köln aus konnte Schneider sein Tätigkeitsfeld nun auch erstmals – sieht man von seinen frühen Wohnhäusern ab – in seine Heimatstadt Essen ausdehnen. Neben Köln war Essen die am stärksten zerstörte Stadt im westlichen Deutschland: Das Stadtgebiet war zu 60 Prozent, die Altstadt sogar zu 93 Prozent vernichtet.<sup>506</sup> Mit dem 1951-54 realisierten Druck- und Verlagsgebäude der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung (WAZ) trug Schneider zum Wiederaufbau der Stadt bei und verlieh dem neuen Selbstverständnis einer demokratischen Presse einen baulichen Ausdruck (Abb. 6.12).

1948 hat der aus Danzig stammende Journalist und Verleger Erich Brost die Lizenz für die Herausgabe einer unabhängigen Zeitung erhalten. Zusammen mit Jakob Funke gründete er die „Westdeutsche Allgemeine“, die sich bald zur größten Regionalzeitung der Bundesrepublik entwickeln sollte.<sup>507</sup> Kurz nach der Gründung der WAZ in Bochum, plante man, ihren Sitz nach Essen zu verlegen. Unweit des Ruhrschnellwegs als der „Schlagader“ des Reviers fand sich ein Grundstück an der Ecke Sachsen-/Friedrichstraße. Durch diese Grundstückswahl knüpften die Bauherren gleichzeitig selbstbewusst an die Tradition Essens als Verlags- und Zeitungsstadt an. Denn an der Sachsenstraße schließt sich das aus den 1920er Jahren stammende Druck- und Verlagsgebäude von „Welt“ und „Neue Ruhr-Zeitung“ an.<sup>508</sup> Zudem lag der Bauplatz im südlich des Hauptbahnhofs gelegenen Südviertel als dem aufstrebenden „Schreibtischviertel“ Essens. Seit der bis 1932 dauernden Amtszeit des Essener Stadtbaumeisters und Technischen Beigeordneten Robert Schmidt bildete sich hier durch die Ansiedlung zahlreicher Verbände und Konzerne ein Verwaltungsviertel heraus.<sup>509</sup> Eine Entwicklung, an die man nach 1945 beim Ausbau Essens zur modernen Einkaufs- und Handelsstadt bewusst und konsequent anknüpfte.<sup>510</sup>

#### 6.3.1 Spiel mit dem Raster – Ausdruck individualisierter Objektivität

Schneider hatte sich für den Bauauftrag vermutlich schon durch das parallel entstehende Funkhaus empfohlen. Auch in diesem Fall erhielt er den Auftrag über persönliche Kontakte: Jakob Funke, der zweite aus Essen stammende Gründervater der WAZ, war ein Freund und

---

<sup>506</sup> Vgl. Dupke 2002, S. 469

<sup>507</sup> Vgl. ebd. S. 476; zu Erich Brost (1903-1995) und Jakob Funke (1901-1975) siehe auch: Siegfried Maruhn, Die Gründer, in: [www.derwesten.de](http://www.derwesten.de) vom 2.4.2008; <http://www.derwesten.de/waz-info/die-gruender-id1686490.html> (Zugriff am 16.6.2014)

<sup>508</sup> 1925-26 nach Plänen der Architekten Oskar Kunhenn und Max Büssing erbaut; Bauherr war der spätere nationalsozialistische Essener Oberbürgermeister Theodor Reismann-Grone, vgl. Weber 1986, S.10 und Kastorff-Viehmann 2014, S. 270

<sup>509</sup> Vgl. Kegel 1948, S. 446

<sup>510</sup> Vgl. Müller 1948, S. 449 und Hollatz 1956, S. 49

Kollege von Schneiders Jugendfreund Hans Bilges. Für diesen hatte er 1934 das Nachbarhaus in der Renteilichtung gebaut. Bilges hatte Schneider als Architekten empfohlen.<sup>511</sup>

Anders als beim Funkhaus oder dem Geschäftshaus Wolfferts konnte Schneider hier nun freier planen – ohne die Notwendigkeit, aus Kostengründen oder Materialersparnis Ruinenteile einzubinden. So entstand das Druck- und Verlagsgebäude der WAZ mit seinem gekurvten Druckereiflügel erstmals als typischer Geschäfts- und Verwaltungsbau der 1950er Jahre, bei dem der sichtbare Konstruktionsraster zum bestimmenden Gestaltungselement avancierte.

Die Ecksituation zur Friedrichstraße dominiert der fünfgeschossige Hauptbaukörper, ein Stahlbetonskelettbau auf winkelförmigen Grundriss mit zurückgesetztem Dachgeschoss und einem überkragenden, jedoch insgesamt bündig abschließendem Flachdach. Der Neubau wird durch seine Lage und Höhe zum Kopfbau einer an der Sachsenstraße gelegenen Reihe von Verlagsbauten, der an der Friedrichstraße einen markanten städtebaulichen Akzent setzt.

Im hohen Eckbau, dessen Hauptzugang mit der Eingangshalle zur Friedrichstraße hin ausgerichtet ist, waren die Redaktions-, Büro- und Verwaltungsräume untergebracht. An der Friedrichstraße – hier ist das Erdgeschoss bis zur Linie der Bauflucht zurückgesetzt – schließt sich ein ursprünglich eingeschossiger, elegant dem gekurvten Straßenverlauf folgender Seitenflügel für die Druckmaschinen an. Erst während des zweiten Bauabschnitts 1953 wurde dieser Druckereiflügel um zwei weitere Geschosse aufgestockt und um 25,50 Meter verlängert. Als Abschluss des Hofes liegt im Anschluss hieran eine Trafostation mit Verbindung zur eingeschossigen Wagenhalle.<sup>512</sup> An der Sachsenstraße bildet der Neubau der WAZ zum vorhandenen Verlagsgebäude aus den 1920er Jahren eine von beiden Parteien zu nutzende Durchfahrt. Das gesamte Grundstück erhielt eine Unterkellerung, um Papierlager, Maschinenraum und Rotationspresse aufzunehmen.

Auch beim Druck- und Verlagsgebäude der WAZ musste den technischen Erfordernissen in Form von Lärmbelastungen durch den Druckbetrieb entsprochen werden, ohne zu nüchtern und technisch zu werden. Vergleichbar mit dem Funkhaus des NWDR wurde auch hier auf einen konstruktiven Schallschutz großen Wert gelegt.<sup>513</sup>

Bei der äußeren Gestaltung des Baukörpers fällt die Differenzierung der beiden Rasterfassaden ins Auge: Während die Achsenteilung des Stahlbetonskeletts zur Sachsenstraße 1,725 Meter beträgt, ist die Teilung an der Haupteingangsseite mit 3,45 Metern doppelt so weit. Hierdurch entsteht im Zusammenspiel mit der horizontalen Gliederung der Geschossdecken eine quadratische Struktur, die auch die Kubatur des Baukörpers selbst als angenähertes

---

<sup>511</sup> Mündliche Mitteilung Erich Brost, April 1994

<sup>512</sup> Vgl. Bauordnungsamt der Stadt Essen, Bauakte

<sup>513</sup> Auch das Gebäude der WAZ hat „schwimmende“ Böden erhalten und die Bauteile von Verwaltungs- und Druckereiflügel wurden durch doppelschichtige Wände getrennt.

Quadrat miteinschließt. Dieses Spiel mit dem Quadrat variierte auch das bekrönende Flachdach, das an der „Schauseite“ entsprechend der fünf Achsen fünf quadratische Öffnungen aufwies.<sup>514</sup> Die Variationen der quadratischen Grundform und seine proportional-harmonische Untergliederung in Brüstungsfelder und bündig anschließende – wiederum vertikal wie horizontal unterteilte – Fenster prägten die Gestaltung maßgeblich und waren in einer ersten Planungsphase entgegen der schlichteren dreigliedrigen Ausführung auch für den Druckereitrakt geplant (Abb. 6.13).

Während der Raster in Betonung seiner Materialität in hellgrauem Sichtbeton unverputzt und fein gestockt belassen wurde, erhielten die Brüstungsfelder des Hauptbaus Klinkerriemchen. Für den Druckereiflügel war in den Obergeschossen eine dunkelgraue Opakglasverblendung geplant.<sup>515</sup> Einen selbstbewussten Farbakzent setzten ähnlich wie beim Funkhaus die blau-grün gestrichenen Carda-Doppelfenster, die dem ursprünglich aus der Schweiz stammenden Prinzip des Rasterbaus eine skandinavischen Note hinzufügten. An der Sachsenstraße passte Schneider den Neubau durch eine braunrote Klinkerverblendung im Erdgeschoss an das benachbarte Verlags- und Druckhaus aus den 1920er Jahren an.<sup>516</sup> Der Neubau respektierte auf diese Weise die lokale Bautradition und profitierte gleichzeitig vom Genius Loci, der die Bedeutung Essen als Verlagsstadt tradierte (Abb. 6.14).

### 6.3.2 Modul, Quadrat und Proportion

Hier handelt es sich zweifellos um eine zeittypische Rasterarchitektur, die sich vor allem im Geschäftshaus- und Verwaltungsbau durchsetzte. Doch hallen auch hier möglicherweise, wenn auch schwächer als beim Funkhaus, Behrens' Gestaltungsprinzipien nach: Durch mathematisch festgelegte Einheiten (Module) vervielfachen diese sich in bestimmten Proportionen nach dem Vorbild der italienischen Renaissance (Alberti) zu einem harmonischen Ganzen.<sup>517</sup> Bei Schneider ist es das Quadrat, aus dem die Gestaltung abgeleitet wird – gemeinsam mit Körner hatte er diese geometrische Form bereits der Gestaltung der Ford-Niederlassung in Budapest zugrunde gelegt (siehe Kapitel 3). Wie beim eigenen Rodenkirchener Wohnhaus, griff Schneider auch hier die aktuellen prägenden Architekturströmungen auf, ohne jedoch auf grundlegende Prinzipien wie ein proportionale Ordnungssystem zu verzichten.

Möglicherweise zeichnet sich hier noch ein weiterer indirekter Behrens-Bezug ab: Dessen Schüler Le Corbusier zeigte mit seinem „Modulor“, einem seit 1948 entwickelten, 1953 und

---

<sup>514</sup> Die Öffnungen entfielen bereits 1954 durch eine Erweiterung der dort befindlichen Kantine (Vgl. Bauaufsichtsamt der Stadt Essen, Bauakte)

<sup>515</sup> Schneider plante ursprünglich Brüstungsfelder aus Kunststein-Fertigbetonplatten, die der Konstruktion vorgesetzt werden sollten. Die Stadt Essen genehmigte jedoch nur Klinkerriemchen (Vgl. Baubeschreibung, Archiv der Bauabteilung der WAZ)

<sup>516</sup> Sowohl das WAZ-Gebäude Schneiders, als auch der Altbau der 1920er Jahre sind heute unter anderem durch eine neue Fassadenverblendung entsteht.

<sup>517</sup> Vgl. Asche 1991, S. 19

damit noch während des Baus der WAZ erstmals in Deutschland publizierten, Proportionschema einen deutlichen Einfluss seines Lehrers. Die Fenstergliederung des WAZ-Gebäudes erinnert tatsächlich stark an das Unterteilen von Quadraten nach „Modulor“-Maßen.<sup>518</sup>

Gleichzeitig hat die architektonische Form eines Rasterbaus offenbar auch hier den Anforderungen der Bauherren an Zeitgeist, Modernität und Neutralität am meisten entsprochen. Die mit Modul und Raster verbundenen Assoziationen waren Gleichheit, Objektivität und Ordnung.<sup>519</sup> Der aus der Schweizer Moderne adaptierte Rasterbau schien neutral, „ehrlich“ und durch das Sichtbarmachen seiner Konstruktion in gewisser Weise ein Garant für Transparenz zu sein.<sup>520</sup> Dabei war die Raster-Architektur weniger aus bautechnischen Gründen besonders praktisch – im Gegenteil, die Bauweise war teuer. Sie war vielmehr „ein neues Ornament, also Bauschmuck“, wie Hans H. Hanke schon 1990 herausarbeitete.<sup>521</sup> Der Raster sei „reines Stilmittel einer neuen Repräsentationsarchitektur“.<sup>522</sup> So gesehen, führte das Spiel mit dem aus dem Raster gebildeten Quadrat auch bei Schneider zu einer neuen Form des „Bauschmucks“.

Gestalterische Leitidee dieses Bau der jungen Demokratie war es aber auch, den neutralen und informierenden Anspruch des Mediums Zeitung zum Ausdruck zu bringen. Vor dem Hintergrund der verheerenden nahen Vergangenheit mit ihrer allgegenwärtigen Propagandamaschinerie galt es auch im Pressewesen, einen Paradigmenwechsel zu vollziehen. Die Pressepolitik der Alliierten hatte früh die Weichen für einen unabhängigen leserfreundlichen Journalismus gestellt, wobei die Trennung von Nachricht und Meinung Pflicht wurde. WAZ-Gründer Erich Brost hatte während seiner Emigration auch für die BBC gearbeitet, kannte sich also aus. Die Nüchternheit der Architektur entsprach also durchaus auch dem neuen Verständnis eines neutralen Journalismus. Der Leser sollte informiert, nicht manipuliert oder beherrscht werden. Durch seine ausgefeilte Gestaltung hat Schneider dem Typus Rasterbau dennoch eine besondere Qualität verliehen, ein wenn auch dezenter Verweis auf Gestaltungsprinzipien von Harmonie und Ordnung, die das Quadrat in den Fokus rücken. Eine Art „Subjektivierung“ des objektiven Rasters aus der eigenen künstlerischen Architekturauffassung heraus.

---

<sup>518</sup> Vgl. Pehnt 1983, S. 38

<sup>519</sup> Vgl. ebd. S. 39

<sup>520</sup> In den 1930er und 40er Jahren entstanden in der Schweiz Bauten in Rasterbauweise, insbesondere der Geschäftshausbau „Bleicherhof“ in Zürich. Dieses letzte Werk von Otto Rudolf Salvisberg von 1939-40, hat den Bautyp im Europa der 1950er Jahre maßgeblich beeinflusst; vgl. Dorsemagen 2004, S. 18, siehe auch das Forschungsprojekt über den Architekten Salvisberg am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern:

[http://www.ikg.unibe.ch/forschung/forschungsprojekte/otto\\_rudolf\\_salvisberg/index\\_ger.html](http://www.ikg.unibe.ch/forschung/forschungsprojekte/otto_rudolf_salvisberg/index_ger.html)

(Zugriff am 15.8.2018)

<sup>521</sup> Hanke 1990, S. 153

<sup>522</sup> Ebd. S. 154



### 6.3.3 Die Eingangshalle – Signal der Transparenz und Offenheit

In diesem Sinne hat Schneider auch hier seine Ansprüche an eine gute Innengestaltung im Sinne eines Gesamtkunstwerks nicht aufgegeben. Im Gegenteil: Durchdachte Details und eine möglichst umfassende Durchformung bestimmten nicht nur die sachliche Fassadengestaltung, sondern auch das Innere des Hauses. Dass die Wirkung insgesamt eine andere, eine nüchternere, als beim Funkhaus ist, liegt in der Natur des Mediums Zeitung. Zudem beschränkte sich der öffentliche Publikumsverkehr auf die Eingangshalle. Als Visitenkarte des Hauses ist diese dennoch aufwändiger durchkomponiert worden. Zu betreten ist sie durch eine raumhohe Verglasung – auch hier ein Signal in Richtung Transparenz und Offenheit. Die verwendeten Materialien wie Kunststein, Klinker oder Glas, sowie die farbig abgetönten Kunststoffböden, bilden durch ihre bewusste Kontrastierung (Wärme und Kälte) einen Spannungsbogen – ebenso wie die raumbestimmende, dynamisch gekurvte Empfangstheke (Abb. 6.15).

Die den Raumeindruck dominierende Wand ist ganz aus lichtdurchlässigen Glasprismen, eine Glastür führt zum anschließenden Pack- und Rotationsraum. Auch wenn für ein raumgreifendes Treppenhaus kein Platz war, inszenierte Schneider die Haupttreppe mit gekickten Stufen zumindest in der Eingangshalle wirkungsvoll (Abb. 6.16). Verläuft die zunächst in Richtung einer hellgrauen Kunststeinwand mit runden Glasprismen, so spannt sie sich von einem Zwischenpodest aus vor einer roten Klinkerwand bis ins Zwischen- und Obergeschoss. Am Fuße des Treppenaufgangs befand sich damals eine Sitzgruppe aus Stahlrohrmöbeln. Wie alle Möbel des Hauses entstammten sie ebenfalls Entwürfen Schneiders. Allerdings handelte es sich immer um ein für das Funkhaus entwickeltes Design, seien es die Wandlampen mit Messingschirmen, die die Spaghetti-Stühle („Modell Dachgarten“) oder das Holzmöbel von Konferenzräumen und Chefetage.

Das künstlerische Element integrierte Schneider auch hier: Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Wand hatte der Künstler und Grafiker Hubert Berke unter dem Titel „Das Ruhrgebiet und seine Zeitung“ die Ruhrgebietsstädte grafisch dargestellt und mit Elementen der abstrakten Malerei kombiniert. Der wie Schneider aus dem Ruhrgebiet stammende Berke, der bereits beim Funkhaus-Buch mitgewirkt hat, zählte wie Georg Meistermann nach 1945 zur künstlerischen Avantgarde (siehe Kapitel 4). In einer anlässlich der Eröffnung eigens von der WAZ herausgegebene Buchpublikation inszenierte der Fotograf Albert Renger-Patzsch das Gebäude – auch dies ein Anknüpfen an die lokale Kunsttradition.<sup>523</sup>

---

<sup>523</sup> Albert Renger-Patzsch (1897-1966) kam 1928 nach Essen, stand dem Behrens-Freund und -Förderer Karl Ernst Osthaus sowie dem Deutschen Werkbund nahe, arbeitete für das Museum Folkwang. Ende der 20er Jahre war er ein gefragter Architekturfotograf und arbeitete u.a. für Rudolf Schwarz, Alfred Fischer oder Fritz Schupp; vgl. Pflingsten 2012

### 6.3.4 Mittler zwischen dem „Neuen Essen“ und der historischen Stadt

War das Gebäude für die WAZ auch ein schon früh in Verruf geratender Rasterbau, so ist er durch die Variationen des Themas „Quadrat“ doch sehr bewusst künstlerisch konzipiert und durchgestaltet worden. Gleichzeitig nahm er durch das Fortsetzen des Blockrandes der Sachsenstraße sowie durch eine teilweise auf die Altbauten abgestimmte Farbigekeit der Riemchenverblendung Rücksicht auf die Tradition des Ortes. Andererseits setzt der an der Ecke erhöhte Baukörper auch ein selbstbewusstes Signal des „Neuen Essens“. Denn mit seiner Architektur fügte sich das Druck- und Verlagshaus der WAZ gleichzeitig in den „Stil der neuen Essener Großbauten“ ein, wie Karl Sabel, Chef der Essener Lokalredaktion der WAZ, es formulierte.<sup>524</sup> Diese durchaus anspruchsvolle Lösung scheint Kreise gezogen zu haben: Interessanterweise variiert eine um 1958/59 nach Plänen von Wilhelm Seidensticker erbaute Schule schräg gegenüber exakt dieses Raster-Motiv.<sup>525</sup>

Elegante Rasterfassaden waren tatsächlich ein Kennzeichen des Essener Wiederaufbaus: Auch das bereits 1952 fertiggestellte Allianzhaus am Kettwiger Tor von Wilhelm Eggeling, ein damals viel beachteter erster Hochhausbau, der den Auftakt der Nachkriegstradition des Hochhausbaus begründen sollte, weist eine ästhetisch verfeinerte Rasterstruktur auf. Ebenso wie das im städtebaulichen Zusammenhang mit diesem und zeitgleich mit der WAZ erbautem Haus am Kettwiger Tor desselben Architekten.<sup>526</sup> Allerdings wies nur das heute durch eine Verblendung leider nachteilig veränderte Gebäude der WAZ diese besondere, das Thema „Quadrat“ variierende Gestaltung auf.<sup>527</sup>

Solch klassische Rasterbauten sollten im Werk Schneiders eher selten bleiben, sicherlich auch, weil Aufträge im Büro- und Verwaltungsbau überschaubar blieben.

---

<sup>524</sup> Sabel 1955

<sup>525</sup> Abgebildet bei Petsch 1994, S. 91

<sup>526</sup> Zu beiden Bauten vgl. Petsch 1994, S. 115-116; das 2014 sanierte Haus am Kettwiger Tor steht heute unter Denkmalschutz.

<sup>527</sup> Schneiders Gebäude der WAZ wurde von Bergmann/Brdenk 2012 quasi noch „posthum“ als Bau mit „intelligent variiertem quadratischem Raster“ gewürdigt (S. 153).

#### 6.4 Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes (1953-55) – Gebaute Dynamik

So wie Schneider beim Neubau der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung trotz der dort gebotenen nüchternen Rasterbauweise einen bewusst baukünstlerischen Akzent setzte, ging er auch an die Bauaufgabe der Duisburger Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes heran (Abb. 6.17). Hier wie dort galt es zudem, die eigene Architekturschöpfung mit der des Bestandes zu versöhnen, etwas Neues zu erschaffen, ohne die lokale Bautradition und ihre Zeugnisse zu missachten. Auch hier ist Schneider eine beachtliche Lösung gelungen. Mit dieser legte er den Grundstein seines Erfolgs im Sport- und Bäderbau. Neben den Erweiterungsbauten für die Kölner Ford-Werke AG und den WDR wurde vor allem der Bäderbau sein dritter Schwerpunkt, der sich im Gegensatz zu den Erstgenannten bis zum Ende seiner Laufbahn fortsetzte.

Der Westdeutsche Fußballverband war Nachfolger des alten Westdeutschen Spielverbandes, der im Zuge der Gleichschaltung 1934 aufgelöst wurde. 1948 hat er sich in Wuppertal neugegründet und übernahm den Duisburger Sportpark Wedau, der am 1. Juli 1950 wieder in Betrieb genommen und bis 1955 ausgebaut wurde<sup>528</sup>. Der Verband unterstützte das Sportwesen auch andernorts: So verhalf er dem Fußballverband Westfalen zur am 12. Februar 1952 eröffneten Sportschule Kaiserau oder dem Fußballverband Mittelrhein zur Sportschule in Hennef, eröffnet am 1. Januar 1951.<sup>529</sup>

Die 1955 feierlich eröffnete Sportschule wurde überwiegend in offener Bauweise in einen Grünbereich gruppiert. Der Gebäudekomplex besteht aus Unterkunftsgebäude, Verwaltungshaus mit angegliedertem Speisesaal, Sportschule und Kegelbahn sowie Tagungshaus und schließt an die alte Sporthalle des Verbandes aus den 1920er Jahren an (Abb. 6.18). Aus dieser Zeit stammt auch der vergleichsweise junge Bautyp Sportschule, eine Bauaufgabe, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Duisburg platzbedingt, andernorts vor allem durch die Zerstörungen erneut dringlich wurde. Denn dem sich neu organisierenden Sport- und Vereinswesen fiel, wie dem nicht länger instrumentalisierten Sport generell, eine tragende und stabilisierende Rolle bei der Freizeitgestaltung der jungen Demokratie zu.

In Duisburg war nun erstmals ein Wettbewerbserfolg ausschlaggebend für die Auftragsvergabe.<sup>530</sup> Erst kurz zuvor, 1952, waren die „Grundsätze und Richtlinien für Wettbewerbe auf dem Gebiet des Bauwesens und des Städtebaus“ erschienen und bildeten eine

---

<sup>528</sup> Vgl. WFV-Sport, 5. Jg. 1955, Heft 10 (Sonderausgabe ‚WFV-Sportschule‘), S. 42; heute Sportschule Wedau; seit 1978 ist der Fußballverband Niederrhein e. V. ihr Träger, mit Unterstützung von Bund, Land und Landessportbund NRW wurde die Sportschule weiter ausgebaut (vgl. Homepage [www.sportschule-wedau.de](http://www.sportschule-wedau.de), (Zugriff am 8.1.2014).

<sup>529</sup> Vgl. Westdeutscher Fußballverband 1998, S. 113 (Fotos aller drei Schulen auf Seite 112)

<sup>530</sup> Vgl. Westdeutscher Fußballverband 1954 – hier wird erwähnt, dass der Wettbewerbsentwurf mit einem 1. Preis ausgezeichnet worden sei.

entscheidende rechtliche Grundlage für das sich neu herausbildende Wettbewerbswesen.<sup>531</sup> Auch bei Schneider sollten Wettbewerbserfolge fortan einen immer größer werdenden Teil seines Auftragsvolumens ausmachen. Vor allem in den 1960er Jahren sind nahezu alle Projekte auf Wettbewerbserfolge zurückzuführen.

#### 6.4.1 Die Duisburger Wedau – Wiege des westdeutschen Fußballsports

Die Duisburger Wedau ist ein altes Waldgebiet am südlichen Stadtrand, das sich seit etwa 1910 zum Erholungsraum der Bevölkerung entwickelte. In diesem Jahr genehmigte der Essener Unternehmer Alfred Krupp einen Schwimm-Club am Barbarasee, einen der drei Seen, die durch das Abbagern von Sand und Kies durch die Johannishütte der Firma Krupp entstanden sind. Nachdem Krupp 1919 endgültig das 100 Hektar große Gebiet der Stadt Duisburg zur Schaffung eines Erholungsgebiets überließ, begann die Renaturierung der Wedau und ihr Ausbau zum Sportzentrum.<sup>532</sup> 1926 wurde der Sportpark Wedau mit Stadion, Schwimmsportanlagen und Strandbad am Margaretensee eröffnet.<sup>533</sup>

Diente der Sportpark zunächst der Erholung (Volkspark), so überwog am Ende doch die Ausrichtung auf Sport und Wettkampf. Durch das für mehrere 10.000 Zuschauer ausgerichtete Stadion festigte Duisburg seinen Ruf als „Hochburg des Fußballsports“ in Westdeutschland. Der Duisburger Spielverein 1900 war in den 1910er und 20er Jahren der erfolgreichste Club im regionalen Westdeutschen Spiel-Verband.<sup>534</sup>

Seit etwa 1926 plante auch der Westdeutsche Spielverband als Vorgänger des Westdeutschen Fußballverbandes die Errichtung einer Sportschule und eines Jugendheims im Sportpark Wedau.<sup>535</sup>

Doch erst am 9. Juni 1929 wurde die nach den Plänen des Duisburger Architekten Fritz Hitzbleck errichtete Schule als baulicher Abschluss eines großen Sportplatzgeländes eingeweiht.<sup>536</sup> Ziel der Schule war die Ausbildung von Übungsleitern für die Vereine, dabei stand sie auch allen anderen Sportarten offen, nicht nur dem Fußball.<sup>537</sup> Schon damals befanden sich hier nicht nur Räumlichkeiten für das Training, sondern auch Unterkünfte und Aufenthaltsräume für die Sportjugend.

---

<sup>531</sup> Vgl. Apfelbaum 2017, S.42

<sup>532</sup> Vgl. N.N. 1976

<sup>533</sup> Zu Entwicklung, Baugeschichte und Einordnung des Sportparks Wedau vgl. vor allem Kämmerer 2016, S. 259-303

<sup>534</sup> Vgl. Kämmerer 2016, S. 266

<sup>535</sup> Vgl. Kämmerer 2016, S. 292 – hier auch zwei historische Fotos von Sporthalle und Jugendheim

<sup>536</sup> Fritz Hitzbleck (1892–1975), vgl. Lohbeck 1973, S.48f. (Baubeschreibung nach Aktenlage im Stadtarchiv Duisburg). Weitere Projekte von Hitzbleck: Schwimmbad mit Teehaus Dr. H. in Hösel oder Tennisplatzanlage mit Klubhaus des Düsseldorfer Rochus-Klubs) siehe „Fritz Hitzbleck, „Die neue Lebensfreude“, in: *Innendekoration* (A. Koch), Bd. 42 1931, S. 36-43)

<sup>537</sup> Vgl. Lohbeck 1973, S. 48

Hitzblecks Sportschule ist ein parallel zur Friedrich-Alfred Straße ausgerichteter hoher Hallenbau mit einem etwas zurückgesetzt anschließenden dreigeschossigen Seitenflügel, der den zur Straße ausgerichteten Haupteingang der Schule aufnahm (Abb. 6.19).<sup>538</sup> Die Backsteinfassaden des Komplexes sind durch eine vertikale Gliederung rhythmisiert – wie es damals für das rheinisch-westfälische Industriegebiet charakteristisch war.

Der Altbau der Schule hat den Zweiten Weltkrieg überdauert, bot aber nach der Neugründung des Westdeutschen Fußballverbandes 1948 schon bald zu wenig Platz: Im Altbau, wo schon der legendäre Sepp Herberger lehrte,<sup>539</sup> konnten nicht mehr als 40 Teilnehmer als Übernachtungsgäste untergebracht werden. Der Westdeutsche Fußballverband entschied daher, für die Erweiterungsbauten seiner Sportschule einen Wettbewerb auszuloben, den Schneider mit einem 1. Preis für sich entscheiden konnte. Die Grundsteinlegung des Komplexes, in dem auch die Verwaltung des Landessportbunds ein neues Heim finden sollte, war am 8. Juni 1953. Zwei Jahre später, am 4. Juni 1955, konnte die Schule feierlich eingeweiht werden. Der Bau der Schule fiel in eine Zeit, in der sich das „Wunder von Bern“ ereignete und Deutschland als Fußballweltmeister von 1954 erstmals ein neues Selbstbewusstsein erlangte.<sup>540</sup> Die hochrangige Besetzung der Eröffnungsfeierlichkeiten spiegelt die Bedeutung des Fußballs in dieser Zeit wider. Anwesend war der damalige NRW-Innenminister Franz Meyers, DFB-Präsident Peco Bauwens und Willi Daume, Präsident des Deutschen Sportbundes. Später trainierte in Duisburg auch die Nationalmannschaft des Deutschen Fußballbundes ebenso wie die Handball-Nationalmannschaft.<sup>541</sup>

#### **6.4.2 Die alte Sportschule von Hitzbleck – Bezugs- und Ausgangspunkt**

Das geforderte Raumprogramm gliederte Schneider der Aufgabe entsprechend in die unterschiedlichen einzelnen Baukörper. Ursprünglich wurde auch ein Schwimmbad projektiert, aber ebenso wenig realisiert wie ein zunächst mitgeplantes Ruderhaus. Der Zugang zum Gelände erfolgt, wie schon beim Altbau, von der Friedrich-Alfred Straße aus. Die alte Sportschule ist Ausgangspunkt der Gesamtkonzeption – die Sporthalle hat ihre Funktion beibehalten und der Seitenflügel wurde durch Schneider zum Unterkunftsbau umgebaut. Hiervon ausgehend umschließen die weiteren Gebäude in einer lockeren U-Form einen Gartenhof mit bewusst integriertem alten Baumbestand. So ist es Schneider gelungen, ein parkartiges

---

<sup>538</sup> Vgl. Lohbeck 1973, S. 48f. beschreibt den Bau nach Auswertung der Akten im Stadtarchiv Duisburg (Akte Nr. 502/80); demnach gab es einen linken Flügel mit Leseraum im Erdgeschoss, der durch eine Öffnung mit dem Speise- und Vortragsraum verbunden war. Darüber die Schlafräume für die Sportler. Der rechte Flügel umfasste Verwaltungs- und Wohnräume des Westdeutschen Spielverbandes.

<sup>539</sup> Vgl. N.N. 1955

<sup>540</sup> Vgl. Schaffrath 2002

<sup>541</sup> Vgl. Geilenberg 1958, S. 115 – Der Film „Das Wunder von Bern“ von Sönke Wortmann (2003) wurde daher auch in der Sportschule Wedau gedreht.

Landschaftsbild zu erreichen, schon in den 1920er Jahren das Ideal des deutschen Sportbaus.<sup>542</sup>

Durch diese Anordnung der Bauten konnte der zur Verfügung stehende Platz, die Freifläche vor dem Altbau, optimal ausgenutzt werden, ohne die umliegenden Sportanlagen verkleinern zu müssen.<sup>543</sup> Denn die Sportschule, die weiterhin ausdrücklich nicht nur dem Fußball, sondern allen Sportarten offen stehen wollte<sup>544</sup>, ist im Süden von zahlreichen Sportanlagen wie etwa Trainingsgarten, Rollschuhbahn, Hockeyplatz, Gymnastikwiesen oder Fußballplätzen umgeben.<sup>545</sup>

Interessant ist die Differenzierung der Anordnung der in Stahlbetonskelettbauweise errichteten Gebäude. An die auf winkelförmigem Grundriss errichtete alte Sportschule mit dem nun verlängerten Unterkunftstrakt, ein schlichter dreigeschossige Backsteinflügel mit Zwei-, Drei- und Vierbettzimmern für 200 Gäste, stößt der dreigeschossige Verwaltungsbau als Querriegel. Er beherbergt nicht nur die Räumlichkeiten der Geschäftsführung, sondern auch die Küche und einen eingeschossigen, sich nach Süden öffnenden Speisesaal mit davorliegender Terrasse. Die streng rechtwinkelig zueinander positionierten Baukörper sind durch ein zweigeschossiges verglastes Treppenhaus miteinander verbunden, das den Küchen- und Kantinestrakt von innen und außen auf kurzem Wege erschließt (Abb. 6.20). Die funktionale Verschränkung führte auch in der äußeren Gestaltung zu einer erkennbaren Bezugnahme. Von dieser Einheit setzen sich die Baukörper von Sportschule und Tagungshaus bewusst ab. Der zweigeschossige Riegel der Sportschule bildet einen offenen Winkel zum Verwaltungsbau, mit dem er aber über einen offenen Durchgang in Höhe des Obergeschosses verbunden ist. Das Schulgebäude beherbergt die beiden raumhoch verglasten Übungssäle, im Untergeschoss die Sportkegelbahn mit vier Scherenbahnen und im Obergeschoss die drei Hörsäle, medizinische Abteilung und Hausmeisterei. Durch seine leicht schräge Anordnung erweitert er den Innenhof nach Nordwesten zum Hauptzugang an der Friedrich-Alfred Straße hin. Hier befindet sich der zweite „Solist“: das skulptural aufgefasste, dynamisch ansteigende Tagungshaus auf dem Grundriss eines Kreissegments (Abb. 6.21). Es wird von den eingeschossigen Begleitbauten des Eingangs, der Heizzentrale und der Garagen flankiert, die die städtebauliche Anbindung des Baukörpers an den Straßenraum herstellen. Das Tagungshaus war Ort von Verbandstagungen, diente aber auch anderen Organisationen als Tagungsort. Im Erdgeschoss befindet sich das auch als Speise- und Mehrzweckraum dienende Foyer. Oben komplettiert ein stufenförmig ansteigender Konferenzsaal für 400 Personen das Gebäude. In Zeiten der beginnenden Medialisierung des Sports wurde ebenfalls an Aufnahmeräume für Rundfunk und Fernsehen gedacht.

---

<sup>542</sup> Vgl. Kämmerer 2016, S. 301

<sup>543</sup> Zur notwendigen „randförmigen Bauung“ vgl. N.N. 1956, S. 371

<sup>544</sup> Vgl. Geilenberg 1958, S. 115

<sup>545</sup> Vgl. Lageplan in: N.N. 1956

Am an der Friedrich-Alfred-Straße gelegenen Haupteingang schließt sich gleichsam der Kreis, der mit dem Altbau begonnen wurde. Altbau und Tagungshaus stehen sich wie Monumente von Vergangenheit und Zukunft gegenüber. Die Positionierung der Einzelbauten von Schule und Tagungshauses ist sicherlich nicht zufällig gewählt: Die nach innen zum Gartenhof zeigenden Fassaden von Schule (hier die vorspringende südliche Ecke) und Tagungshaus liegen exakt in der Achse der Margaretenstraße, die hier in Höhe des Eingangs zum Gelände in die Friedrich-Alfred-Straße einmündet. Sie verläuft zwischen dem gleichnamigen See und dem Sportplatz des TuS Duisburg 48/99. Bezugspunkt dieser Ausrichtung scheint das damals in der Sichtachse gelegene Clubhaus des TuS gewesen zu sein, eine alte Talentschmiede des deutschen Fußballs.<sup>546</sup> Somit richten sich die Erweiterungsbauten nicht nur am Altbau der Schule aus, sondern verbinden sich auch mit dem weiteren Umfeld der traditionsreichen Wedau.

### 6.4.3 Lokale Tradition trifft dynamisierende Gestaltung

Auch bei den Erweiterungsbauten der Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes dient der sichtbare Konstruktionsraster ästhetischen Zwecken und legt die Parameter der ausgewogenen und harmonischen Proportionen fest. Wie bereits beim Gebäude der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung ist auch in diesem Fall die Fassadengestaltung hinsichtlich des verwendeten Materials durch das örtliche historische Vorbild vorgeprägt: Bewusst wurden für die Fassadenverblendungen keine modischen, für die 1950er Jahre sehr typischen Riemchen (schmale Keramikfliesen) verwendet, sondern Ziegelmauerwerk. Hierdurch knüpfen die Neubauten an die Materialität der alten Sportschule Hitzblecks an. Es bildet sich eine optische Brücke zwischen alt und neu – und beides verschmilzt zu einem neuen Ganzen. Dennoch setzen sich die späteren „Zutaten“ selbstbewusst ab: Sichtbeton erscheint erstmals als Material der Fassadengestaltung. Etwa bei den Brüstungen der Laubengänge der Sportschule oder beim auskragenden Teil des Tagungshauses. Gleichzeitig scheinen der zügige betriebliche Ablauf und die kurzen Wegebeziehungen zwischen den Bauten maßgeblich für Konzeption und Anordnung der Baukörper gewesen zu sein. Dynamik, Tempo, ja Sportlichkeit avancierten zum Leitmotiv der Gestaltung. Das durchgehende Spiel von Schrägen und Asymmetrien – etwa das ansteigende Dach des Tagungshauses oder der zur Flucht vorkragende Eingangstrakt mit gespreizter asymmetrischer Verdachung – drücken dieses deutlich aus. Auch die Flachdächer von Sportschule oder Verwaltung verleihen den Baukörpern eine lebhaftere Form, indem sie sich zur Mitte hin absenken (Abb. 6.22). Dieses Motiv setzt sich auch innen fort, etwa bei Sporthalle oder Speisesaal mit den leitmotivisch dynamisch verlaufenden konischen Stützen der sichtbaren Stahlbetonskelettkonstruktion.<sup>547</sup> Im Außenbereich

---

<sup>546</sup> „Fußballgott“ Toni Turek stand hier in den 1930er Jahren als Nachwuchsspieler im Tor...

<sup>547</sup> Vgl. der Schnitt durch Verwaltungsgebäude und Speisesaal in: N.N. 1956, S. 382

nehmen schräg gesetzte Lampen mit angegliederten Papierkörben das vorherrschende dynamische Design auf.

Die für eine gute Belichtung sorgenden unterschiedlichen Fenstertypen sind auch in diesem Fall Maßanfertigungen: Es handelt sich – wie so oft bei Schneider – durchweg um blaugrün gestrichene Stahlrahmen. Der Verwaltungsbau hat die doppelt verglasten schwedischen Schwingflügel Fenster (Carda-Fenster) erhalten. Um die beiden großzügigen Übungshallen im Sportschulgebäude mit ausreichendem Licht zu versorgen, ist gleich das gesamte Erdgeschoss zwischen dem sichtbar vortretenden Stützenraster raumhoch verglast worden. Die fein profilierte Stahlfensteranlage öffnet den Raum gleichzeitig zum umgebenden Grün. Das Obergeschoss der Sportschule ist zum Park hin zur zügigen Querverschließung als Laubenganggeschoss ausgebildet, die Rückseite „antwortet“ mit kleinen Balkonaustritten. Der mittig gelegene zentrale Zugang wird wie beim Verwaltungsbau durch ein dynamisch ansteigendes, an Stahlseilen hängendes papierdünnes Kragdach akzentuiert.

Gestalterischer Höhepunkt und modernes „Gegenstück“ zum gegenüberliegenden Hallenaltbau ist das bereits erwähnte markante Tagungsgebäude. Mit seinem zur breiten Seite hin ansteigenden Baukörper, dem vorkragenden und so die plastische Wirkung noch steigernden Sichtbeton-Ranggeschoss erscheint es wie ein Solitär, auch wenn es von einer eingeschossigen Bebauung flankiert und an den Straßenraum angebunden wird. Auch die mit asymmetrischen Formen spielende Stahlterrasse, die von außen zum Filmvorführsaal führt, erscheint als skulpturales, fast künstlerisches Element (Abb. 6.23).

Die Form des Kreissegments knüpft an den, sich auf eine Bühne fokussierenden Theaterbau an. Auch hier befindet sich das Zentrum der Aufmerksamkeit am schmalen Ende des Segments, wo sich „Bühne“ und Podium befinden. Legt man die gesamte Kreisform zugrunde, so fällt auf, dass der Mittelpunkt nahezu in den der Heizzentrale des anschließenden Wirtschaftshofs fällt. Die Weiterführung der das Kreissegment begrenzenden Linie dagegen läuft fast exakt durch dessen abschließende Gebäudekante. Ebenso wie die Position des Haupteingangstores in der entgegengesetzten Verlängerung dieser gedachten Linie liegt (Abb. 6.24).<sup>548</sup> Die Konzeption ist also kaum zufällig, sondern auch hier gliedern sich die Einzelelemente in ein ausgefeiltes harmonisches Gesamtkonzept ein. Nicht der Zweck gibt den Ton an, sondern die zugrundeliegende künstlerische Konzeption.

Die sichtbare, hier dem Gefälle des ansteigenden Baukörpers dynamisch folgende Stahlbetonkonstruktion, wird zum wichtigen, dynamisierenden Gestaltungselement. An seinen drei Hauptfassaden ist auch dieser Bau großzügig verglast worden. Höhepunkt ist eine künstlerische Arbeit an der Südfassade: In die dortige Verbundverglasung sind Buntglasscheiben aus schwarzem Opak und mit Farbfeldern in gelb-rot-grün nach Entwürfen von Georg

---

<sup>548</sup> Die genaueren Baupläne sind leider nicht überliefert.



Meistermann eingesetzt worden, die heute leider verloren sind.<sup>549</sup> Es handelte sich um Arbeiten in Dickglas bzw. Betonglas, mit dessen Technik sich Meistermann um 1954 auseinandersetzte (Abb. 6.25). Etwa zeitgleich mit den Arbeiten für die Sportschule hat Meistermann Verglasungen in dieser Technik für das Treppenhaus des parallel fertiggestellten Funkhaus-Erweiterungsbaus am Margarethenkloster fertiggestellt.<sup>550</sup>

#### 6.4.4 Innengestaltung unter Führung der Kunst Georg Meistermanns

Auch die Erweiterungsbauten der Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes wurden unter Einbeziehung der (Glas)Kunst und einer Innenraumgestaltung als Gesamtkunstwerk konzipiert und umgesetzt.

Besonders aufwendig wurde in jeder Hinsicht das über die Veranstaltungen immer wieder im Rampenlicht stehende Tagungshaus gestaltet. Einen schon von außen erkennbarer Blickfang bildet die beide Geschosse erschließende Treppenanlage mit geknickten Stufen – ein Element, das man wie die blaugrünen Stahlfenster fast als Markenzeichen Schneiders bezeichnen könnte. Auch sonst erhielten die Treppen mit ihrer erschließenden Funktionen eine besondere Aufmerksamkeit, wurden sie doch ausgesprochen abwechslungsreich gestaltet: von der hängenden Treppe über die Wendel<sup>551</sup> bis zur skulpturalen Außentreppe<sup>552</sup>.

Festlicher Höhepunkt des Hauses: der Konferenzsaal im Obergeschoss, der durch einen stufenförmigen Anstieg 400 Personen Platz bot. Holzverblendungen sorgen auch hier für eine warme gediegene Atmosphäre. An der Holzverblendeten Saalrückwand – durch die hier erfolgte Auskragung konnte mehr Raum geschaffen werden – befanden sich die Zugänge zu den Aufnahmekabinen für Rundfunk und Fernsehen plus Filmvorführraum. Den gewünschten Eindruck von Leichtigkeit unterstützt das Mobiliar: An fest installierten Pulten konnten Besucher auf frei verrückbaren Stahlrohrstühlen mit „Åkerblomknick“ sitzen. Es handelte sich um eine Variante des Stahlrohrstuhls für den Kammermusiksaal des Funkhauses. Die Beleuchtung war zurückhaltend, schlicht und funktional: frei hängende Leuchtstoffröhren mit aufgesetzter weiß gespritzter Blende oder reduzierte zylindrische Hängelampen.

Großen Wert legte Schneider auch hier auf eine fein abgestimmte Farbigkeit: Um eine Farbwahl unter psychologischen Gesichtspunkten besser vornehmen zu können, hat er Meistermanns Ehefrau, die Psychoanalytikerin Edeltrud Meistermann-Seeger, beratend hinzugezogen.<sup>553</sup> Gleichzeitig folgte das Farbkonzept der Kunst: Das von Schneider entworfene Mobiliar wies vermutlich durchgängig den von Meistermanns Fenstergestaltung vorgegebenen Farbklang Gelb-Rot-Grün-Schwarz auf. So wurden die fest installierten Pulte des

---

<sup>549</sup> Verbleib unbekannt, vermutlich zerstört, vgl. Wilhelmus 2014, S. 593

<sup>550</sup> Vgl. ebd. – Wilhelmus 2014, S. 593

<sup>551</sup> Vgl. Hoffmann 1960, S. 92f., S. 152f.

<sup>552</sup> Vgl. Scheel 1959, S. 17

<sup>553</sup> Mündliche Mitteilung Hans Petzold, damals Schneiders Bauleiter, April 1993.

Konferenzraumes schwarz gebeizt, die dazugehörigen Stahlrohstühle erhielten gelbgrüne Sarranbezüge. Im Außengelände waren die Masten der dynamisch-schräg gesetzten, drei Meter hohen Leuchten mit integrierten Papierkörben in „Schweinfurter Grün“ gestrichen, die Lampenschirme schwarzgrün und der Papierkorb hellgelb.<sup>554</sup> Auch der konisch geformte Aschenbecher (Sportschule!) aus brüniertem Messingblech wies ein chromgelbes Gestell auf (Abb. 6.26).<sup>555</sup> Einzig das Rot taucht nicht auf, es entspricht aber den Ziegelverblendungen als dem „Basso continuo“ des gesamten Komplexes.

#### 6.4.5 Einflüsse und Alleinstellung im traditionsorientierten Sportschulbau

Auch bei den Erweiterungsbauten der Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes konnte Schneider seinen Anspruch in der Tradition seiner künstlerisch-malerischen Prägung durch Behrens und Körner mit einer umfassenden Gestaltung bis ins Detail umsetzen. Gleichzeitig ist in einem raffinierten und ausgewogenen Spiel mit Asymmetrien und Linienverläufen in Architektur und dem ergänzenden Design der Dynamik des Sports baulich entsprochen worden. Wie beim Bau von Funkhaus und dem Druck- und Verlagshaus der WAZ ist Peter Neufert, ebenfalls ein großer Freund und Förderer der modernen Künste, zumindest anfangs als Chefplaner involviert gewesen. Im Laufe des Bauprozesses wurde er vom Eiermann-Schüler Wolfgang Bley abgelöst. Doch gewisse Merkmale von Neuferts Architektur finden sich tatsächlich wieder, etwa die sich zur Mitte neigende dynamisierte Dachform, die 1955 auch das Wohnhaus der Werkstatt Finger in Köln erhalten hat.<sup>556</sup> Im Ganzen ist es aber ein typischer Schneider, der auch hier Sachlichkeit mit ausgefeilter Ästhetik verbunden hat. Gleichzeitig hat er die Baugruppe, wenn auch in lockerer Form, an die Altbauten und die Umgebung angebunden. Auch dieses zeichnet seine Bauten aus. Sie sind niemals wie „vom Himmel gefallen“, sondern reagieren immer auf das Umfeld, beziehen dieses mit ein und stellen einen Bezug zur Bautradition des Ortes her.

Richtet man den Blick auf die weiteren Sportschulen, die nach 1945 in Westdeutschland errichtet worden sind, so fällt die andernorts deutlich traditionellere Architektursprache auf: Das stärkste Gegengewicht scheint die schon 1950 eingeweihte Sportschule Grünwald bei München zu bilden, die wie die Duisburger Schule ebenfalls ausführlich im „Baumeister“ besprochen wurde (Abb. 6.27).<sup>557</sup> Die im Isartal erbaute Schule „bedient sich einer zeitgemäßen, aber baukünstlerischer Tradition nicht entratenden Gestaltung“<sup>558</sup>, so liest man dort. Die Anordnung des Komplexes, der ebenfalls von einer bestehenden Turnhalle aus in strenger Nordsüd-Richtung konzipiert wurde, erinnert allerdings eher an Bauten einer militärisch

---

<sup>554</sup> Scheel 1959, S. 134

<sup>555</sup> Gemäß Beschriftung der Fotos (HASTK, Bestand 1360, A 26)

<sup>556</sup> Vgl. Ghiese-Beer 2000, S.133f. sowie Abb. 4.6.15 im dazugehörigen Fotoband.

<sup>557</sup> N.N.1951; die Schule wurde von den Architekten Josef Schuhmann und Heinz Kuppe unter Beteiligung des Innenarchitekten Hans E. Fritzsche errichtet.

<sup>558</sup> N.N. 1951, S. 1

straff organisierten Einheit und weckt unliebsame Erinnerungen an die jüngste Vergangenheit.

Mit der Sportschule Schöneck in Karlsruhe scheint nur Schneider einen für ihn typischen, sachlichen Weg beschritten zu haben, der dennoch großen Wert auf eine umfassende, durchgängige Ästhetik legt. In diesem Fall ging es um die Befreiung des Sports von der Indienstnahme durch das System einer Diktatur und um die für jegliche sportliche Betätigung charakteristische Bewegung, die sich in der „Dynamik“ der architektonischen Formensprache ausdrückt. Dabei findet auch hier die zeitgenössische Kunst in Form der zurückhaltend eingesetzten, streng komponierten Meistermann-Glasfenster ihren Platz und wird zum integralen Bestandteil des Komplexes.

Die nicht denkmalgeschützte Sportschule<sup>559</sup> fand ein breiteres Echo in der Fachpresse, schon wegen ihrer Prominenz als Institution. Noch 1960 wird die Sportschule Wedau in die Überblickspublikation des BDA „Planen und Bauen im neuen Deutschland“ aufgenommen.<sup>560</sup> Und Baudetails, vor allem die Treppen, fanden noch bis 1970 Eingang in Fachliteratur.<sup>561</sup>

---

<sup>559</sup> Obwohl die Sportschule Wedau in die Liste der erhaltenswerten Bauten der Stadt Duisburg aufgenommen wurde besteht kein Denkmalschutz (Schriftliche Mitteilung Stadt Duisburg, Untere Denkmalbehörde, September 2020. Trotz weitgehendem originalen Erhalt. Einzig das Unterkunftsgebäude, der bereits von Schneider umgebaute Seitenflügel des Ursprungsbaus von 1929, ist 1981 durch den Bau eines 16-geschossigen Bettenhauses nachteilig verändert worden, vgl. Kämmerer 2016, S. 267.

<sup>560</sup> BDA *Planen und Bauen* 1960, S. 524

<sup>561</sup> Vgl. Schuster 1970, S. 72 (Treppe in Hängebauweise im Verbindungstreppenhaus von Unterkunftsgebäude und Verwaltungsbau); Mielke 1966, S. 327 nennt diese Treppe Schneiders als deutsches Beispiel zusammen mit der Stahlhängekonstruktion der Rampe der Haniel-Hochgarage von Paul Schneider-Esleben (1952) sowie mit Eero Saarinsens Treppe im Bürohaus des General Motors Technical Center in Detroit (1953-1955).

## 6.5 Kesselhaus II der Kölner Ford-Werke AG – Versöhnung von Ästhetik und Technik

Eine Konstante in Schneiders Architektenlaufbahn bildete seine Tätigkeit für die Ford-Werke AG in Köln bis etwa 1960. Erst als die langjährige, ihm wohlgesonnene Führungsspitze – Erhard Vitger als Generaldirektor und „Robby“ Schmidt als technischer Direktor – 1958 aus dem aktiven Geschäft komplementiert wurde, sank auch Schneiders Stern.<sup>562</sup> Doch bis etwa 1960 sollte er vom rasanten Wachstum Fords nach dem Krieg profitieren. Denn parallel zum 1948 einsetzenden Boom in der Produktion vergrößerte sich auch der Raumbedarf.<sup>563</sup> Nachdem im Kölner Werk während des Krieges und in den ersten Nachkriegsjahren nur LKWs vom Band liefen, knüpfte Ford 1948 wieder an die eigenständige Produktion von Personenkraftwagen an. „Die Lagerhallen wuchsen zwischen 1948 und 1955 um das Viereinhalbfache, die Büroräume um das Vierfache.“<sup>564</sup>

Alle Baumaßnahmen wurden zwar über die werkseigene Bauabteilung abgewickelt – jedoch unter der Beteiligung freier Architekten. Neben den Gebrüdern Bunge aus Köln realisierte vor allem Schneider zahlreiche Werkserweiterungen.<sup>565</sup>

Start seiner Bautätigkeiten nach dem Krieg war der schon ab 1946 erfolgende Wiederaufbau des alten Verwaltungssitzes, der so genannten Halle A, nach einem Großbrand im Februar des Jahres.<sup>566</sup> Hier erfolgte erstmals die Treppengestaltung durch geknickte Trittstufen (WV 26).

Derartige Treppen inszenierte Schneider auch in den beiden vorgelagerten Treppenhäusern der Ford-Karosseriebauhalle (Halle F) von 1950 – hier als Zwillingstreppen (WV 41).<sup>567</sup> Diese sich kreuzenden Treppenläufe („Hexentreppen“) waren zwar funktional bedingt, denn sie dienten im Zusammenspiel mit zwei Eingangstüren dem schnellen Austausch der Belegschaft bei Schichtwechsel. Doch die ausgewogenen Proportionen der in einzelne Felder unterteilten Glasfassade lassen die Zwillingstreppen wie „gerahmt“ erscheinen und bringen sie so wie ein Kunstwerk wirkungsvoll zur Geltung. Schneider versöhnte auch im Industriebau Funktion und Ästhetik. Die technischen, dennoch eine ästhetische X-Form bildenden Zwillingstreppen setzte Schneider auch beim 1952-56 erbauten Achsen- und Getriebewerk (Halle G) oder beim Presswerk (Halle K) von 1954-56 ein (WV 59 und WV 76). Schon

---

<sup>562</sup> Vitger und Schmidt wurden durch den Amerikaner John S. Andrews in der Generaldirektion abgelöst, vgl. N.N. 1958

<sup>563</sup> Von 1950 bis 1959 stieg die Jahresproduktion von 29 816 Einheiten auf 151 963, vgl. N.N. 1960, S. 535

<sup>564</sup> Tischert 1956, S. 9

<sup>565</sup> Vgl. N.N. 1960

<sup>566</sup> Bauaufsichtsamt der Stadt Köln, Bauakte

<sup>567</sup> Zuletzt Lieb 2012, S. 153 f.

Behrens empfahl, Treppenhäuser nach außen zu verlagern, um einen starken baukünstlerischen Eindruck zu erhalten – Innen und Außen.<sup>568</sup>

Einen durchaus im wortwörtlichen Sinne architektonischen Höhepunkt bildet die 1952 bis 1956 in drei Bauabschnitten realisierte Kraftzentrale der Ford-Werke Köln, bestehend aus Kesselhaus mit Hochbunker und Filteranlage sowie einer Trafostation (WV 58).

### 6.5.1 Der Bautyp und Schneiders Lösung

Der Bautyp Kesselhaus mit seinem charakteristischen Schornstein stammt aus dem 19. Jahrhundert, wo der Industriebau eine immer größere Bedeutung erlangte, freilich als Ingenieurbau. Schon wegen der Explosionsgefahr – Dampf bzw. Energie für die Kraftmaschinen wurde mit Kohle erzeugt – handelte es sich immer um einen eigenständigen Baukörper.<sup>569</sup> Als „Kraftzentrale“ ist das Kesselhaus einer Industrieanlage vielfach im Sinne von Unternehmenspotenz inszeniert worden. Ein trotz des fehlenden Schornsteins immer noch eindrucksvolles Beispiel ist das Kesselhaus der Zeche Zollverein (Schacht XII) in Essen-Katernberg. Der axialsymmetrisch in der Hauptachse der Zeche gelegene monumentale Bau wurde 1928-29 von Fritz Schupp und Martin Kremmer erbaut und 1935 nochmals erweitert (Abb. 6.28).<sup>570</sup> Ebenfalls von hohem Bekanntheitsgrad sowie Symbolkraft ist das Kesselhaus des Volkswagenwerks in Wolfsburg. 1938-39 wurde es mit einer pathetischen Staffelung von gleich vier monumentalen Schornsteinen unter Beteiligung von Fritz Schupp und Martin Kremmer erbaut.

Dagegen ist das fast zierliche, ausgewogen proportionierte Kesselhaus der Kölner Ford-Werke AG mit den beiden schlanken Schornsteinen eher zurückgenommen (Abb. 6.29). Doch auch Schneiders Bau ist eine Dominante, die umso mehr zur Geltung kommt, als sie in einem von horizontalen Werkshallen geprägten Gelände steht. Einzige „Konkurrenz“ ist das von Körner erbaute Kesselhaus der ursprünglichen Fabrikanlage von 1930-31 (Abb. 6.30).<sup>571</sup> In gewisser Weise markierten die beiden streng nach Süd-Westen ausgerichteten Kesselhäuser jeweils die Eckpfeiler des expandierenden Werksgeländes: Während sich Körners Bau noch direkt am Rheinkai als dem ursprünglichen Sitz des Werks befindet, bildet Schneiders jüngerer Gegenstück den westlichen Abschluss des vergrößerten Geländes, nahe an Haupttor und Gleisanlagen. In der Tat diente das zweite, Strom erzeugende Kesselhaus der Deckung des gestiegenen Energiebedarfs im Zuge der Werksexpansionen.

---

<sup>568</sup> Behrens 1925, S. 97

<sup>569</sup> Vgl. Klein-Meynen/Meynen/Kierdorf 1996, S. 50

<sup>570</sup> Hierzu zuletzt: Pufke 2019, S. 166 ff., Welzbacher 2019, S. 50 f.; Scheer, „Kein Bauhaus im Westen!“, 2019, S. 87 ff.

<sup>571</sup> Hierzu zuletzt: Pufke 2019, S. 218 f.

Grundlegend für ein Bauwerk der Industrie ist immer der Produktionsablauf – eine Raumfolge im herkömmlichen Sinne, wie bei anderen Bauaufgaben, existiert nicht. Bestimmend für den Grundriss wurden daher Form und Größe der aufzunehmenden Maschinen und Vorrichtungen.<sup>572</sup> Das neue Kesselhaus der Ford-Werke sollte im Endzustand vier Hochdruckkessel („Walther-Kessel“) mit Schornsteinen aufnehmen, ausgeführt wurden aber nur zwei. Erbaut wurde der an der Emdenerstraße gelegene Schwergewichtsbau in Stahlbeton. Die Kessel mit Filtern und Schornsteinen sind frei an den Bau angegliedert, die Hochdruckkessel zur Aufnahme der Braunkohle mit den hochgelegenen Bunkern verbunden. Die Zufuhr der Kohle erfolgte über den Kohlentiefbunker mit steigender Conveyer- oder Transportanlage, durch die die Bunker über ihre Öffnungen befüllt werden konnten. Auf Geländehöhe wurden die Aschen- und Pumpenkeller untergebracht, im ersten Obergeschoss der Heizerstand mit Wasseraufbereitung in Höhe der Kesselanlage.<sup>573</sup>

Der etwa 30 Meter hohe Baukörper mit den beiden markanten 60 Meter hohen Schornsteinen<sup>574</sup> sollte ursprünglich „in gehobelter Schalung fein gestockt mit ausgesuchter Körnung“ sein.<sup>575</sup> Doch wurde er mit einer isolierenden Verblendung aus kobaltblauem Wellasbest versehen, die im bewussten Farbkontrast zum rötlichen Klinker der sich horizontal erstreckenden Hallen steht. Die dem Kesselhaus an der Nordost-Seite zugeordnete Trafostation erhielt Pultdächer. Analog zu den bestehenden Werkshallen zeigte sie das sichtbare Stahlbetonskelettbau mit Ziegelausfachung.

Die Südansicht des Kesselhauses wird von einer etwas zurückgesetzten, fast gebäudebreiten Stahlfensteranlage dominiert. Sie erhebt sich über der über zwei Geschosse reichenden, ebenfalls weitgehend verglasten Erdgeschosszone. Freistehende Sonnenblenden boten bei Bedarf Schutz und bildeten gleichzeitig ein sachlich-minimalistisches Gestaltungselement. Die Verglasung verleiht dem Baukörper bei aller sachlichen Strenge eine gewisse Leichtigkeit und Eleganz.

## 6.5.2 Novum im Industriebau

Das Neue von Schneiders Konzeption zeigt sich eindrucksvoll am vielfach publizierten, deutlich puristischeren Modell der ersten Entwurfsphase von 1952: ein scharfkantiger betonsichtiger schmaler Baukörper mit viergliedriger Kesselanlage und einer Staffelung von vier Schornsteinen (Abb. 6.31). Damit revolutionierte Schneider den Bautyp, denn die Kessel-Filter-Anlage war gemeinhin ummauert. Eine zweizonige Fensteranlage schließt bündig

---

<sup>572</sup> Vgl. Henn, „Industriebau und Architektur“, 1955. Henn bebildert seinen Beitrag über die Frage, ob der Industriebau auch Baukunst sei, mit Schneiders Kesselhaus (ohne allerdings im Text darauf einzugehen) als visueller Antwort.

<sup>573</sup> Vgl. Baubeschreibung vom 20.5.1952 (Archiv der Bauabteilung der Ford Werke AG, Köln)

<sup>574</sup> Vgl. Simon 1963 (Textpassage zu Nr. 97, o. S.)

<sup>575</sup> Baubeschreibung, siehe Anm. 572

mit der Außenkante des Gebäudes ab und verlieh ihm eine betont kubische Wirkung. Einen geradezu minimalistisch wirkenden Effekt erzielen die über ihre Längsachse drehbaren Sonnenblenden (Abb. 6.32).

Das zunächst aus wirtschaftlichen Gründen erwogene Freistellen der Kessel war auch im Wissen um die formalen Wirkungen erfolgt.<sup>576</sup> Die skulpturale Wirkung ist auf diese Weise ausgeprägter, als es bei einem geschlossenen Baukörper der Fall gewesen wäre. Man muss unweigerlich an die von Bernd und Hilla Becher fotografierten „Industrie-Skulpturen“ denken. Dass die Kesselanlage nicht ummauert, sondern freigestellt wurde, war ein Novum, das 1955 noch vor der endgültigen Fertigstellung von Walter Henn, dem „Nestor des deutschen Industriebaus“ (Dietmar Brandenburger 1987) und Exponent der „Braunschweiger Schule“, gewürdigt wurde: „Neuartig ist die Kesselanlage insofern, als die Kessel mit Filtern und Schornsteinen sowie die dazugehörigen Kontrollbühnen nicht eingebaut sind, sondern frei an die Heizerstandbühne gestellt wurden, so dass die gesamte Kesselanlage in ihrer äußeren Gestaltung der Form des gebauten Gerätes sehr nahe kommt.“<sup>577</sup> Um eine wettergeschützte Wartung zu ermöglichen, hat man die freistehenden Kessel später – wohl Anfang der 1960er Jahre – mit einem Gehäuse aus Stahl/Drahtglas und Asbestzementplatten versehen.<sup>578</sup>

### 6.5.3 Vorbild Behrens: die Zigarettenfabrik der Österreichischen Tabak-Regie

Formal lehnt sich der Hochbunker in Stahlbetonkonstruktion mit seinen freiliegenden Heizungsständen weniger an das erste, von Körner gebaute Ford-Kesselhaus an. Vielmehr lässt die neuartige skulpturale Interpretation dieser Bauaufgabe eine Rückbesinnung auf das Leitbild Peter Behrens erkennen. Auch Behrens, der den Industriebau durch seine auf der Antike fußenden Gestaltungsgrundsätze erstmals nobilitierte und aus der Anonymität des Ingenieursbaus befreite, hatte sich mit der Bauaufgabe Kesselhaus auseinandergesetzt. Für die 1935 in Betrieb genommene, zusammen mit Alexander Popp geplante Linzer Zigarettenfabrik der Österreichischen Tabak-Regie (seit 1939 Austria Tabak AG) ist das Kraftwerk mit Kessel- und Maschinenhaus 1933-35 als „Herz des Betriebes“ entstanden.<sup>579</sup> Mit diesem Bau weist Schneiders Kesselhaus einige bemerkenswerte formale Ähnlichkeiten auf. So ist die Form des hochaufragenden, ebenfalls scharfkantigen, sehr schmalen Baukörpers von Behrens und Popp sehr ähnlich ausgebildet – auch wenn die Funktionen im Detail differierten (Abb. 6.33). Bei Behrens ermöglichte etwa ein Kohlesilo mit auskragendem Oberteil die

---

<sup>576</sup> N.N. 1953 benennt sogar Behrens` Turbinenhalle für die AEG als Vorläufer aus der Zeit nach 1900, wo, „junge Baugestalter (...) allen dekorativen Stilwust unbekümmert beiseiteschoben, um zur Kongruenz von Organismus und Form zu streben.“ Das Kesselhaus der Ford-Werke gehe „im konstruktiven Gefüge“ einen Schritt weiter, da sich die Kesselanlage im Freiraum befinde.

<sup>577</sup> Henn, 1955, S. 262

<sup>578</sup> Vgl. Simon 1963 (Textpassage zu Nr. 97, ohne Paginierung)

<sup>579</sup> Es bildete die Zentrale von Heiz- und Klimaanlagen, Drucksteigerungsanlage der Wasserleitungen und der elektrischen Kraft- und Lichtanlage, vgl. Austria-Tabakwerke A.G. 1950, S. 23; zum Gesamtkomplex vgl. etwa Architekturzentrum Wien 2006, S. 112 f.

Beschickung mittels Becherwerk, so gelangte die Kohle durch freien Fall zu den Befeuerungsanlagen.<sup>580</sup> Das von Inge von der Ropp aufgenommene Foto von Schneiders Kesselhaus (Abb. 6.34) zeigt die Parallelen besonders augenfällig. Besonders die schmale hohe Kubatur weist das Linzer Beispiel als Vorbild des Kesselhauses der Kölner Ford-Werke aus (Abb. 6.35). Ebenso evoziert die rasterartige feinteilige Fenstergliederung des Linzer Maschinenhauses Ähnlichkeiten mit einem vergleichbaren Effekt der Sonnenschutz-Lamellen des Kölner Beispiels. Besonders augenfällig wird dies beim Modell von 1952.

Die skulpturale Wirkung des Linzer Kraftwerks ist auch der Behrens-Forschung nicht entgangen. So formulierte Walter Gebhardt schon 1990, das das Bauwerks wie eine „Freiplastik“ im Hof stehe und mit „seinen funktional und plastisch gegliederten Baumassen (...) den Mittelpunkt der Anlage“ bilde.<sup>581</sup> Die plastische, ja körperliche Auffassung von Architektur bildete tatsächlich ein wesentliches Element des Behrens' schen Grundverständnisses – und floss entsprechend auch in die Ausbildung seiner Schüler ein. So erinnerte sich der amerikanische Architekt und ehemalige Behrens-Meisterschüler Shepard Vogelgesang 1930, dass das Wort „Fassade“ im Unterricht der Behrens-Schule kaum existierte – ein Gebäude sei vielmehr ein Körper, der von den Seiten, von oben und vielleicht von unten betrachtet werden könne, es besäße keine „Vorderseite“ oder „Rückseite“.<sup>582</sup>

Gleichzeitig erhob Behrens auch beim Industriebau den Anspruch, künstlerisch zu gestalten: 1925 – also während Schneiders Studienzeit in Wien – hatte er sich in seinem Aufsatz „Industriebau und Stadtgestaltung“, in dem er auch auf Arbeiten seiner Meisterschüler einging, entsprechend geäußert: „Bei den Formfragen aller industriellen Anlagen handelt es sich stets darum, aus dem Wesen der zu gestaltenden Dinge selbst ihren Charakter zu schöpfen, den Typus zu ergründen (...). Das heißt nichts anderes, als auf alle Bedingungen, die eine Anlage stellt, mit künstlerischen Mitteln einzugehen, ja diese zum Grundsatz zu erheben und zum sichtbaren Ausdruck werden zu lassen.“<sup>583</sup>

Auch wenn ein Industriebau in besonderem Maße zweckmäßig-technisch erscheint – Behrens erkannte natürlich an, dass die vom Ingenieur bestimmte Form der Konstruktion aus ‚rechnerischer Tätigkeit‘ und ‚mathematisch gerichtetem Denken‘ resultiere – so ging es ihm um die Verbindung von Kunst und Technik. Er rückte bei der Umsetzung nicht von seinen Grundsätzen und Überzeugungen ab: „Auch für den industriellen Zweckbau, wie eine

---

<sup>580</sup> Vgl. Steindl 2010, S. 63; siehe auch Mühlmann 1936, erschienen zum Neubau: Die Anlage gliedert sich in drei Teile: das Kesselhaus, einen so genannten Mitteltrakt und das Maschinenhaus. Die Höhe – fast wie Ford – des Baukörpers bestimmte sich durch die Hochbunker, durch die die Kessel mittels Schwerkraft mit Kohle beschickt wurden. Es enthielt drei Kessel, war aber auf vier erweiterbar. (S. 42) Hier sind die Kessel eingemauert (S. 43). Die Kraftzentrale wurde 1933-35 erbaut (S. 44).

<sup>581</sup> Gebhardt 1990, S.107 – Eckdaten und Kurzbeschreibung vgl. ebd. S. 106 f. (Behrens' Kraftwerk war 32,20 m hoch, der Kohlesilo hatte ein Fassungsvermögen von 2000 Tonnen.)

<sup>582</sup> Vogelgesang 1930, S. 719 – „This conception is so general in modern, German instruction that the word ‘facade’ scarcely exists, – a building is a body; to be viewed from the sides, top and possibly from the bottom; it possesses no ‘front’ and no ‘back’.”

<sup>583</sup> Behrens 1925, S. 97



Fabrikhalle, galten für Behrens ‚Proportion‘ und ‚Körperlichkeit‘ als baukünstlerische Gesetzmäßigkeiten.<sup>584</sup> Ganz im Sinne seines Mentors und Meisters formulierte Alexander Popp, Co-Architekt der Linzer Tabakwerke entsprechend, ein Bauwerk müsse „zu allererst geboren werden aus dem Adel seiner Proportion, aus der richtigen, werkgerechten Verwendung der Baustoffe, aus der bewussten Durcharbeitung auch des kleinsten Details und aus der Harmonie der Farbgebung. Nur die Kraft des künstlerisch gestaltenden Menschen vermag jene vollkommene Einheit von Zweck und Form zu schaffen, die zu uns aus jedem guten Bauwerk spricht, ganz unabhängig davon welche Aufgabe es zu erfüllen hat.“<sup>585</sup>

Auch Schneider reklamierte für sich einen baukünstlerischen Ansatz, distanzierte sich vom nüchternen Zweckbau, und übersetzte diese Haltung im Sinne und in Anlehnung an sein Leitbild Behrens auch im Industriebau in eine plastisch-skulpturale Architekturform, die dies durch ihre harmonische Proportion, eine ausgewählte Materialität und den bewussten Einsatz einer Farbgestaltung ausdrückte. Wie auch bei anderen Projekten spielte auch hier die farbige Gestaltung eine tragende Rolle: Hier kontrastiert das vertikale Blau der Kraftzentrale zur Horizontale der klinkerroten Hallen und machte das Kesselhaus damals zur weithin sichtbaren Landmarke der Ford-Nachkriegsbauten.

Für Schneider trugen Farben auch im Industriebau zur „harmonische(n) Gestaltung“ bei.<sup>586</sup> Denn hier drücke sich neben dem baukünstlerischen Anspruch auch ein auf farbpsychologischen Erkenntnissen beruhendes Gegengewicht zum rein zweckmäßigem, „entmenschlichten“ Bauen aus. „Es kann dem Architekten heute nicht mehr schwerfallen, seinen Bauherren davon zu überzeugen, dass es nicht genügt, über eine technische Apparatur vier Wände und ein Sheddach zu stützen, dass der Weiträumigkeit einer Anlage auch eine gestalterische Großzügigkeit entsprechen muss, die nach ästhetischen Gesetzen geordnet und geformt ist.“<sup>587</sup>

Bereits Körner legte bekanntlich großen Wert auf die farbige Ausgestaltung seiner Bauten.<sup>588</sup> Wenngleich weniger im Industriebau. Möglicherweise gingen daher stärkere Impulse von Behrens aus. Etwa ein Jahr vor Schneiders Zeit bei Behrens in Wien hatte dieser das 1920-24 realisierte technische Verwaltungsgebäude der Farbwerke Höchst in Frankfurt vollendet. Dabei hatte sich der einstige Maler und Grafiker Behrens schon aufgrund des Tätigkeitsfelds des Bauherren, das er baulich-repräsentativ fassen wollte, nochmals intensiv mit Farben und deren Wirkung sowie mit Farblehren auseinandergesetzt, besonders derjenigen von Goethe.<sup>589</sup> Diese Ansätze dürften beim kunstaffinen Schneider auf besonders fruchtbaren Boden gefallen sein.

---

<sup>584</sup> Malcovati 2015, S. 84

<sup>585</sup> Popp 1936, S. 58

<sup>586</sup> Schneider 1961, S. 159

<sup>587</sup> Ebd.

<sup>588</sup> Vgl. Pankoke 1996, S. 59, S. 83

<sup>589</sup> Vgl. Windsor 1985, S. 153

Da die Linzer Tabakwerke im Jahre 1950 ihr 100. Jubiläum feierten und aus diesem Anlass eine entsprechende Publikation herausgaben, konnte diese Ikone der Industriearchitektur damals durchaus in den Fokus des seit 1952 mit dem Ford-Kesselhaus befassten Schneider geraten sein.<sup>590</sup>

Schneider ist es gelungen, eine auf Behrens fußende, gestalterisch anspruchsvolle Neuinterpretation des Bautyps zu schaffen, die ein entsprechend großes Echo fand: Modell und Pläne des Ford-Kesselhauses wurden mit weiteren Industriebauten Schneiders im Rahmen der Ausstellung „Industriebau, Entwicklung und Gestalt“ vom Bundesverband der Deutschen Industrie in Wiesbaden gezeigt.<sup>591</sup> Hier waren auch aktuelle Arbeiten von Gropius, Frank Lloyd Wright, Eero Saarinen oder J. P. Oud zu sehen, um Einblick in den damaligen Stand des Industriebaus zu geben.<sup>592</sup> Das Kesselhaus schmückte auch das Ausstellungsplakat. Ein Jahr später wurden Teile der Wiesbadener Ausstellung, so Schneiders Kesselhaus für Ford, im Kölner Stadthaus (damals noch in der Große Sandkaul) gezeigt.<sup>593</sup> Die zeitgenössische Rezeption fand einen weiteren Höhepunkt um 1960, als viele Ausstellungen und Überblickpublikationen rückblickend die Leistungen des Wiederaufbaus würdigten.

Auch dieses Bauwerk ist in die Liste der erhaltenswerten Kölner Bauten der 1950er aufgenommen, aufgrund der Veränderungen – unter anderem fehlen heute die beiden markanten Schornsteine – nicht unter Denkmalschutz gestellt worden.<sup>594</sup>

---

<sup>590</sup> Austria-Tabakwerke A.G. 1950

<sup>591</sup> Broschüre zur Ausstellung: Industriebau: Entwicklung und Gestalt. Ausstellung Wiesbaden 18.5 – 10.6.1953, Köln 1953. Laut N.N. 1953 wurden in der Wiesbadener Ausstellung auch noch Pläne des Ford-Karosseriewerks und der Transformatorenstation sowie die Kohlenbunkerhalle für die Roddergrube (Knapsack) gezeigt.

<sup>592</sup> Vgl. .N.N. 1953

<sup>593</sup> N.N.1954

<sup>594</sup> Hagspiel/Kier/Krings 1986, S. 131 und Hagspiel 1986, S.43

## 6.6 Haus Brost – „bedürfnisorientiertes“ Wohnen im fließenden Raum

Bereits während der Arbeiten am Neubau der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung, haben die beiden Gründerväter Erich Brost und Jakob Funke, Schneider 1953 mit dem Bau ihrer Wohnhäuser beauftragt<sup>595</sup>. Der Bauplatz lag im Stadtteil Bredeney – dem südlichen, durchgrüntem Gegenpol zum industriellen Norden Essens. Besonders nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich das 1915 nach Essen eingemeindete Bredeney mit der prominenten Villa Hügel der Krupps zu Essens bevorzugtem gehobenen Wohngebiet. Haus Brost wurde 1954 am Zeißbogen fertiggestellt, Haus Funke nur wenig später in der Nachbarschaft am Brucker Holt (Abb. 6.36 und Abb. 6.37).

Im Gegensatz zu den bescheidenen, stark von der skandinavischen Architektur inspirierten Wohnhäusern der frühen Jahre lässt sich jetzt im Zuge des zunehmenden Wohlstands eine gewisse Mondänität und Großzügigkeit ausmachen: Mächtige Kamine, Pergolen oder Swimmingpools sowie großflächige Öffnungen in die sorgfältig gestaltete Gartenlandschaft werden zu neuen Kennzeichen.

### 6.6.1 Richard Neutra – neues Leitbild für alte Auffassungen vom Bauen

Hier zeigt sich eine starke Orientierung an amerikanischen Landhäusern, etwa denen des „Case Study Houses“-Programms. Ganz besonders aber avancierte das Werk des Architekten Richard Neutra auch für Schneider zum neuen Vorbild.

Bereits Ende der 1920er Jahre wurde der 1923 in die USA emigrierte Österreicher über seine Publikationen auch in Europa bekannt.<sup>596</sup> Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson adelten Neutra zudem, indem sie 1932 einige seiner Bauten in der legendären Ausstellung „Modern Architecture – International Exhibition“ im New Yorker MoMA zeigten. Nach dem Krieg waren es vor allem die Wanderausstellungen der amerikanischen Besatzer und ihre Begleitpublikationen im Dienste der Re-Education, die die Architektur Neutras – und natürlich diejenige seines großen Lehrers Frank Lloyd Wright – als vorbildlich bekannt machten.<sup>597</sup>

Vor allem Neutras Wohnhäuser, die dieser aus dem genauen Studium der Bedürfnisse der künftigen Bewohner entwickelte und die diese durch das Ineinanderfließen von Innen- und Außenräumen mit der umgebenden Natur verbanden, wurden geradezu zu Sinnbildern eines „American Way of Life“. Seit den frühen 50er Jahren wurden Neutras amerikanische

---

<sup>595</sup> Genaugenommen trat die WAZ als Bauherr für ihre Verlagsleiter auf. Es handelte sich zunächst um ein „verlagseigenes Haus“ der WAZ, erst 1983 ging es in den Besitz von Brost über; vgl. Bauaufsichtsamt der Stadt Essen, Bauakte.

<sup>596</sup> Richard Neutra: „Wie baut Amerika?“, 1926 im Stuttgarter Verlag Julius Hoffmann 1926 erschienen sowie „Amerika: Die Stilbildung des neuen Bauens in den Vereinigten Staaten, 1930 im Wiener Anton Schroll Verlag.

<sup>597</sup> Vgl. Mock 1948 und American Institute of Architects 1951

Wohnhäuser auch in den westdeutschen Fachzeitschriften breit publiziert und erreichten einen entsprechend hohen Bekanntheitsgrad.<sup>598</sup>

Auf den ersten Blick ist es das im Vergleich zum traufständigen Wohnhaus mit traditionellem Satteldach von Jakob Funke geradezu extravagant erscheinende Haus Brost, das den amerikanischen Vorbildern besonders nahekommt. Liegt Haus Funke fensterlos und geradezu abgeschottet mit schmalen Vorgarten parallel zur Straßenflucht, so erscheint das weit in den Gartenraum abgerückte Haus Brost schon durch die asymmetrische Dachform welt-offen oder „amerikanisch“.<sup>599</sup> Das nur eingeschossige bungalowartige Haus mit dem weit überstehenden, ungleich geneigten Dachflächen ist als Mauerwerksbau ausgeführt worden. Heute Sitz der Brost-Stiftung, weist es mit seinem niedrigeren, rechtwinklig anschließenden Eingangs- und Garagenflügel mit den Grundriss eines einarmigen Kreuzes auf. Dessen Gegengewicht bildet eine versetzt anschließende Pergola auf der gegenüberliegenden Gartenseite. Dabei vermittelt die Pergola zwischen Innen und Außen, „rahmt“ gleichzeitig ein ebenfalls asymmetrisch geformtes Schwimmbassin (*reflecting pool*), das es so in die architektonische Komposition einbindet.

Das äußere Erscheinungsbild des Hauses dominiert nun der in den Baukörper eingestellte, sich oben konisch verjüngende mächtige Kamin, bekrönt von einer nach innen geknickten Kupferhaube als Kontrapunkt zur Dachform des Wohnhauses. Ein Linienspiel, das auch bei den Bauten der Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes zu finden ist. Die rote Klinkerverblendung des Kamins bildet einen bewusst gewählten Kontrast zum weiß geschlammten Mauerwerk des Hauses, das wiederum durch das Stahlblau der Fenster noch stärker zur Geltung kam. Da der Kamin nicht nur von der Terrasse aus als Feuerstelle zu nutzen ist, sondern in seiner Funktion als raumteilende Wandscheibe auch in der Wohnhalle, verbindet er Innen- und Außenraum (Abb. 6.38). Durch eine raumhohe Verglasung öffnet sich die nach Süden und Westen weisende Wohnhalle großzügig zum Gartenraum. Besonders markant ist das, bis in den Giebel reichende Blumenfenster zur Straßenseite.

Sowohl diese fließenden Übergänge in die umgebende Gartenlandschaft, als auch der durch das „spider leg“ der Pergola erzielte kreuzförmige Grundriss, verweisen klar auf das Vorbild des österreichischen Amerikaners Neutra (Abb. 6.39). Ebenso der dominante Kamin oder der Garagenflügel, der das Automobil gleichsam zum Mitbewohner erhob. Konkrete Vorbilder der Grundrisskonzeption sind zum Beispiel Kaufmann Desert House von 1947, Palm Springs, oder das Tremaine House von 1948 in Montecito, Kalifornien, wo die unterschiedlichen Bereiche ebenfalls kreuzförmig angebunden wurden.<sup>600</sup> Dies geschah ganz im Sinne des „Vier-Höfe-Systems“ Neutras, das an die Stelle des Windmühlenflügelgrundrisses mit

---

<sup>598</sup> Vgl. Ebert 2016 S. 98 – zuletzt zu Neutra vgl. Schreyer/Nierhaus 2019 (Katalog zu einer Ausstellung im Wien Museum anlässlich des 50. Todestages von Richard Neutra).

<sup>599</sup> Das Haus wurde um 40 Meter zurückverlegt, um einen Garten in Südlage zu erhalten, vgl. Baubeschreibung (Bauplanungsamt der Stadt Essen, Bauakte).

<sup>600</sup> Lamprecht/Gössel 2010, S. 205 – Abb. des Grundrisses

Kaminkern seines Lehrers Frank Lloyd Wright trat.<sup>601</sup> Auch formal erinnert Haus Brost an Beispiele Neutras. Denn auch Neutra hat Häuser mit Satteldächern ausgeführt.<sup>602</sup> Etwa das 1952 – also kurz vor Haus Brost – erbaute Matlock House in Long Beach, Kalifornien, das für Schneider ganz besonders vorbildlich gewesen sein dürfte. Denn auch das Essener Beispiel weist eine bis zum Giebel reichende Verglasung auf, wie das Vorbild Neutras, auch wenn dieser hier einen Balkon und kein Blumenfenster platziert hat. Schneider übernahm auch die raumhohen Verglasungen des Wohntrakts und die Einbeziehung der Garage in den Grundriss des Wohnhauses.<sup>603</sup> Auch eine, die Hauswand optisch fortsetzende Abschlussmauer wie sie bei Haus Funke zu sehen ist, findet sich hier. Diese sehr augenfällige Orientierung an Neutra ist möglicherweise auch ein wenig Schneiders damaligem Chefplaner Peter Neufert geschuldet, der anfänglich nachweislich am Bau beteiligt war. Auch er ein glühender Verehrer Neutras und durch diesen in seinem Schaffen als selbständiger Architekt seit 1953 stark beeinflusst.<sup>604</sup>

Offenbar gab es eine noch „amerikanischere“ oder bungalowartigere Vorplanung des Hauses Brost mit einem Flachdach, die aber durch das Ortsstatut „Brucker Holt“ mit dem dort festgeschriebenen steilen Giebeldächern, verhindert worden ist.<sup>605</sup> Da Schneider das Haus weit vom Straßenraum abgerückte, konnte zumindest ein ungleichmäßiges, flacher geneigtes Dach (25/40 Grad) ausgeführt werden.<sup>606</sup> Ein Dach, das letztlich wie ein Flachdach als offene obere Begrenzung der sich ebenerdig aufreihenden Raumfolge fungiert.

## 6.6.2 Raumorganisation und „floating space“

Die Innengestaltung folgte ebenfalls dem amerikanischen Vorbild. Über den Eingang im Seitenflügel gelangt man in die Vorhalle, die organisatorisch zwischen den Wohntrakt der Familie und den Fahrerraum mit Garage geschaltet wurde.

Von der angrenzenden Diele im Wohnhaus aus reihten sich die Räume auf einer Ebene in logischer Abfolge auf: Im südlichen Arm des Grundriss-„Kreuzes“ sammeln sich die gemeinschaftlichen Räume von Küche, Esszimmer und Wohnhalle. Der nördliche Arm nahm

---

<sup>601</sup> Vgl. Kief-Niederwöhrmeier 1983, S. 315

<sup>602</sup> Vgl. Neutra 1956, S. 185-189; nach Berger 1955/56, S. 170–178 sollte Haus Brost ein Flachdach erhalten – doch weder im Nachlass Schneider, noch in den Bauakten haben sich Planungen für Flachdachbauten erhalten. Lediglich Berger zeigt die Pläne eines Vorentwurfs von Haus Brost mit Flachdach (ebd. S. 170, S. 172). Neutras Buch *Mensch und Wohnen* sowie die Zeitschrift *Architektur und Wohnform*, die Bergers Beitrag veröffentlichte, sind 1956 im Verlag von Schneiders Freund Alexander Koch erschienen...in beiden Texten werden Bauvorschriften als Hindernis der freien Gestaltung zugunsten einer kreativen Lösung mit der Tradition überwunden.

<sup>603</sup> Abb. bei Lamprecht/Gössel 2010, S. 221

<sup>604</sup> Vgl. Ghise-Beer 2000, S. 52 f.; zu Neufert als Mitarbeiter Schneiders vgl. ebd. S. 24 f.

<sup>605</sup> Vgl. Berger 1955/56, S. 170–178 – das Ortstatut „Brucker Holt“ schrieb eine eingeschossige Bebauung mit steilen Giebeldächern (48 Grad) vor. Doch weder im Nachlass Schneider, noch in den Bauakten haben sich Planungen für Flachdachbauten erhalten. Lediglich Berger – der viel für Schneider geschrieben hat – zeigt die Perspektive eines Vorentwurfs von Haus Brost mit Flachdach (ebd. S. 170).

<sup>606</sup> Bauaufsichtsamt der Stadt Essen, Bauakte (Niederschrift der Amtsleiterbesprechung vom 21.3.1953)

die Schlaf- und Kinderzimmer auf, der östliche die Garage mit Fahrerzimmer und als westlicher Arm fungierte die Pergola als Erweiterung der Wohnhalle.

Bereits in der Diele befand sich – sehr amerikanisch – eine Frühstücksbar aus Kirschholz mit großflächiger verschließbarer Durchreiche zur südlich anschließenden kleinen funktionalen Küche. Hier lag der Zugang zum Esszimmer, das sich in die durchsonnte hohe Wohnhalle öffnete. Der Kamin unterteilt diese zwar in zwei Wohnbereiche mit eigenen Sitzecken, doch flossen die Räume und ihre Nutzungen im Sinne eines „floating space“ ineinander. Dem entspricht auch die Verglasung der oberen Wand des angrenzenden Studios.

Den offenen Charakter des Raumes unterstreicht seine Öffnung bis ins Dach. Diese Lösung wählte Schneider bereits bei früheren Wohnhäusern, etwa dem 1952 begonnenen Haus Dr. Wenzel (WV 57). Aber auch die 1956 und 1958 erbauten Häuser Brack und Riedt weisen diese Raumform im Wohnbereich auf (WV 94 und WV 109). Im Werk Neutras ist dieser, direkt durch das Dach begrenzte Raum ebenfalls vorgebildet: etwa beim 1949 erbauten Hines House in Palos Verdes, Kalifornien, wo Eigentümerverbände eine Ausführung mit Satteldächern erwirkt haben.<sup>607</sup>

### 6.6.3 Innenraumgestaltung als Teil einer „organisch“ verstandenen Architektur

Charakteristisch ist auch bei Haus Brost eine Durchgestaltung bis ins letzte Detail. Hier wirkte nachweislich Mirl Kratzel mit, Schneiders langjährige Mitarbeiterin, mit der er später auch Projekte in gleichberechtigter Partnerschaft realisierte.<sup>608</sup>

Auffällig auch hier die starke Farbgebung, die zu den warmen Tönen des Eichenparketts oder der Trennwänden aus Rotbuche kontrastierte. Bis auf die Beleuchtung stammte nahezu das gesamte Mobiliar aus dem Atelier Schneider. Dabei handelte es sich sowohl um Funkhaus-Möbel – etwa den WKS-Polstersessel –, als auch um Maßanfertigungen, die eigens für Haus Brost entwickelt wurden. Besonders hervorzuheben ist das filigrane Bücheregal der Wohnhalle mit eingehängten Schränken aus Nussbaumholz (Abb. 6.40). Nach dem Vorbild der 1949 entwickelten legendären String-Regale des schwedischen Architekten- und Designerpaars Nisse und Kajsa Strinning wurde es durch raumhohe Eschenholz-Stollen eingespannt. Seine mit einem Resopalbelag versehenen Regalbretter setzten starke Farbakzente in Blau, Dunkelgrau, Gelb und Weiß.<sup>609</sup> Insgesamt war auch die Farbpalette der Möbel und Textilien kräftig und eher skandinavisch geprägt.<sup>610</sup> Dagegen erinnern die cremeweißen Schrankeinbauten im „Zimmers der Dame“, ein Bereich, der vom Schlafzimmer abgetrennt werden konnte, an Lösungen Neutras. Auch dieser ließ Möbel platzsparend zu integralen

---

<sup>607</sup> Vgl. Lamprecht/Gössel 2010, S. 213

<sup>608</sup> Den Hinweis auf Kratzel gab Erich Brost (mündliche Mitteilung, April 1994).

<sup>609</sup> Vgl. Hoffmann 1959, S. 11

<sup>610</sup> Farbige Abbildungen zeigt Berger 1955/56, S. 174f.

Bestandteilen eines Raumkonzepts werden: „Built-in was to conserve space and avoid cleaning problems around free standing peaces,“ formulierte Dion Neutra über die Haltung seines Vaters.<sup>611</sup>

Eine Maßanfertigung war auch der Schreibtisch für den Sohn des Hauses. Mit seinen Schubkästen und einer sich verbreiternden Platte fiel er recht funktional aus, ebenso wie ein in ein Regal integriertes WKS-Klappbett.<sup>612</sup> Vergleichbar individuelle Lösungen entwickelten Schneider und Kratzel auch für Haus Funke.<sup>613</sup> Bei der auch hier anzutreffenden kunsthandwerklich-ganzheitlichen Durchformung des Bauwerks, bildeten offensichtlich die individuellen Bedürfnisse der Bewohner den Ausgangspunkt aller Gestaltungsfragen. Auch dies ein Anknüpfen an Neutras Verständnis von Architektur.

In Neutra, der ähnlich wie Behrens über ein beachtliches, hier vom Expressionismus Schieles, Klimts und Kokoschkas inspiriertes künstlerisches Talent verfügte<sup>614</sup>, dürfte Schneider einen „seelenverwandten“ Architekten erkannt haben. Schneider, der Neutra 1956 auch persönlich kennenlernte<sup>615</sup>, bewunderte dessen Auffassung einer zutiefst humanistischen Architektur als Gegensatz zu Technizismus und Funktionalismus. In einem 1956 erarbeiteten Vortrag über den österreichisch-amerikanischen Architekten stellte er entsprechend die „künstlerische Geschlossenheit“ von dessen Bauten heraus und würdigte, dass Neutra „Mensch, Natur und Technik in seinem Werk harmonisch gebunden und versöhnt“ habe, statt „das menschliche Sein an die Technik und ihren Funktionalismus zu versklaven“.<sup>616</sup> Noch 1962 in Zeiten der wachsenden Standardisierung und Industrialisierung des Bauwesens blieb Schneider diesen Prinzipien treu: „Wenn Architektur nicht nur mit dem Rechenstift und dem Intellekt in oberflächlicher Harmonisierung von Grundriss, Aufriss und Zweckbestimmung (...), sondern aus schöpferischer Intuition menschlicher Gesamtschau und genauer Kenntnis der jeweiligen persönlichen Bedürfnisse Gestalt gewinnt, also nicht Akteure funktionieren, sondern Menschen leben lässt, dann ist das Wichtigste erreicht, wie es die Besten, z. B. Neutra, bereits göltig demonstrieren.“<sup>617</sup>

Es ist sicherlich nicht ganz von der Hand zu weisen, dass Schneider in Neutras Werk eine Weiterentwicklung der durch Behrens und Körner begründeten Traditionslinie einer vom Individuum (und seinen Bedürfnissen) ausgehenden Baukunst erkannte, die sich zudem als Gegenentwurf zu „entpersönlichten“ funktionalistischen Prinzipien verstand.

---

<sup>611</sup> Dion Neutra zit. nach Pfaff 2010, S. 212

<sup>612</sup> Bermpohl/Winkelmann 1958, S. 378

<sup>613</sup> Ebd., S. 380–381

<sup>614</sup> Vgl. Sack 1994, S.14

<sup>615</sup> Die Studienreise in die USA wurde von Ford-Generaldirektor Vitger angeregt, um die Architektur von General Motors und Ford Chicago kennenzulernen. Gemeinsam mit ihren Ehefrauen suchten Vitger und Schneider auch Richard Neutra auf. Anschließend reiste das kunst- und kulturinteressierte Ehepaar Schneider noch durch Mexiko (mündliche Mitteilung Marion Schneider, Dezember 1993). Hier tritt Schneider in die Fußstapfen von Körner, der mit seinem Freund, dem damaligen Reichskanzler Luther, 1926 ebenfalls die USA und Mexiko bereist hat.

<sup>616</sup> Schneider, Typoskript *Neutra*, o. D. (1956), S. 2

<sup>617</sup> Schneider, Typoskript *Vollkommenheit*, o. D. (1962), S.3

## 6.7 Hauptbad Essen – Harmonische Ordnung im Dienste von Sport und Erholung

*„Die Architektur in ihrem Gegensatz zur Natur muss diese in die von dem Menschen benutzten Räume einbeziehen. Wenn hierbei durch das Finden der richtigen Formen und Proportionen eine neue Harmonie geschaffen wird, können wir von dem ‚biologische Humanismus‘ sprechen, wie es Neutra bezeichnet hat. Deshalb ist der Begriff ‚Hallenbad‘ keineswegs mehr gleichbedeutend mit geschlossenen vier Wänden (...), seine Fronten sind zu öffnen und die umgebende Natur in den Innenraum einzubeziehen.“*

Schneider 1964<sup>618</sup>

Das am 4. Juli 1958 eröffnete Hauptbad Essen markiert aufgrund seines Erfolges einen zweiten, mit dem Funkhaus vergleichbaren Höhepunkt im Werk Schneiders (Abb. 6.41). Nachdem bereits für die Duisburger Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes ein Hallenbad zwar projektiert, aber nicht ausgeführt worden ist, gelang ihm mit dem 1953 planerisch begonnenen Hauptbad der entscheidende Durchbruch als Architekt von Hallen- und Kombibädern. Besonders während der 1960er Jahre zählte Schneider „zu den namhaftesten deutschen Sportarchitekten“.<sup>619</sup> Dabei konnte er vom Bäderboom der Zeit profitieren, ausgelöst durch den 1962 erstmals veröffentlichten „Goldenen Plan“ der Deutschen Olympischen Gesellschaft: Auf Basis eines errechneten Fehlbedarfs an Sport- und Erholungsstätten bot er einen Anreiz für den Sportstättenbau.<sup>620</sup> Gab es 1960 in der Bundesrepublik lediglich 250 Hallenbäder, so stieg ihre Anzahl bis 1970 auf 850 und bis 1980 gar auf 1.500.<sup>621</sup> In den frühen 1970er Jahren, der Hochphase des Bäderbaus, investierten Kommunen jährlich 200 bis 300 Millionen DM.<sup>622</sup>

Um über den nötigen fachlichen Austausch und entsprechende Verbindungen zu verfügen, gehörte Schneider höchstwahrscheinlich dem Verein Deutscher Badefachmänner e. V sowie

---

<sup>618</sup> Schneider 1964, S. 29

<sup>619</sup> Deutsche Bauzeitung (DBZ), 14. Jg. 1966, Heft 8, S. 1544 (Rubrik Geburtstage)

<sup>620</sup> Vgl. Hess 1989, S. 16 f.

<sup>621</sup> Vgl. Poser 2016, S. 114

<sup>622</sup> Ebd. S. 115



der Deutschen Gesellschaft für das Badewesen e.V. an.<sup>623</sup> Insbesondere beim Bäderbau war seine Kompetenz auch als Fachpreisrichter bei Wettbewerben gefragt.<sup>624</sup>

### 6.7.1 Die Städtische Badeanstalt und der Bautyp Hallenbad

Das 1955-58 auf einem unregelmäßigen Grundstück zwischen Steeler-, Berne- und Varnhorststraße errichtete Hauptbad ersetzte einen größtenteils kriegszerstörten, gründerzeitlichen Vorgängerbau derselben Bestimmung: die Städtische Badeanstalt von 1882 (Abb. 6.42).<sup>625</sup> Wie damals üblich, diente sie nicht nur der Erholung, sondern auch der Hygiene und der Gesundheitspflege. Denn gerade in der Ruhrmetropole sorgte die Industrialisierung für einen raschen Bevölkerungswachstum bei oft schlechten hygienischen Verhältnissen. Um Krankheiten und Seuchen zu vermeiden, zählte der Bau von Badeanstalten Ende des 19. Jahrhunderts – neben dem von Rathäusern, Bahnhöfen oder Schulen – bald mit zu den wichtigsten kommunalen Bauaufgaben.<sup>626</sup> Opulent ausgestattete Bäderbauten, wie die 1903-05 in

Hannover erbaute städtische Badeanstalt Goseriede, die wie später das Hauptbad über drei Becken sowie Schwitz- und Wannensäler verfügte, wurden zu „Aushängeschildern“ der Städte und prägten „gemeinsam mit Bauten für Handel und Verkehr das Bild der modernen Stadt im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.“<sup>627</sup>

Eine zweite Phase des kommunalen Schwimmbadbaus folgte in der Zwischenkriegszeit etwa ab Mitte der 1920er Jahre. Der Fokus richtete sich nun stärker auf den Schwimmsport und die Architektur bildete unter dem Einfluss des Neuen Bauens eine Synthese von Repräsentation und Zweck. Unterschiedliche, meist aneinandergereihte separate Baukörper spiegelten analog zu den Badeabläufen die unterschiedlichen Funktionen im Außen wider, wobei die Schwimmhalle das Herzstück bildete.<sup>628</sup>

Nach 1945 wurde der Bau von Hallenbädern aufgrund der Kriegszerstörungen erneut virulent. Neben der Hygiene und der körperlichen Ertüchtigung rückte nun auch die Notwendigkeit eines Schwimmunterrichts in den Fokus. Der alarmierend hohen Zahl von

---

<sup>623</sup> 1897 hatten die Bäderdirektoren und Bäderleiter der großen Städte des Deutschen Reiches den Verein Deutscher Badefachmänner e. V. in Köln gegründet. Nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte die Wiedegründung 1948 in Duisburg. Seit 1949 enge Zusammenarbeit mit der Deutschen Gesellschaft für das Badewesen e. V., die sich in einer gemeinsamen Geschäftsstelle in Gladbeck niederschlug. Sei 1964 war diese in Essen ansässig; vgl. <https://www.baederportal.com/unser-verband/historie/> (Zugriff am 13.6.2018). Die Mitgliedschaft Schneiders lässt sich leider nicht mehr ermitteln (Schriftliche Mitteilung Deutsche Gesellschaft für das Badewesen e. V., Juli 2020).

<sup>624</sup> Schneider war Fachpreisrichter bei folgenden Wettbewerben: Hallen- und Freibad in Duisburg-Meiderich (Baumeister 59. Jg. 1962, Heft 12, S. 1322), Hallenschwimmbad in Offenburg (Baumeister 62. Jg. 1965, Heft 1, S. 82) oder Hallenfreibad in Melsungen (Baumeister 62. Jg. 1965, S. 444).

<sup>625</sup> Zur Geschichte der Städtischen Badeanstalt vor dem Hintergrund ihres Neubaus vgl. Sellmann 1961

<sup>626</sup> Vgl. Wohlfeld-Eckart 2013, S. 213 – Einige Zahlen: 1886 hatte Deutschland 2918 Warmbadeanstalten, 1895 52 überdachte Schwimmbecken in 39 Städten, vgl. hierzu auch Fabian 1960, S. 18

<sup>627</sup> Poser 2016, S. 111; zur Baugeschichte von Schwimmbädern generell vgl. Oloew 2019

<sup>628</sup> Vgl. Wohlfeld-Eckart 2013, S. 194

Nichtschwimmern unter den Kindern und Jugendlichen wollte man durch Schwimmunterricht an den Schulen begegnen.<sup>629</sup> Wie generell der Sport, spielte zudem auch der Schwimmsport eine zunehmend wichtige Rolle in der Freizeitgestaltung der Nachkriegsdeutschen. In den 1950er Jahren kam es daher zu einem regelrechten Boom im Schwimm- und Hallenbadbau. Das bevölkerungsreichste Bundesland Nordrhein-Westfalen scheint dabei Vorreiter gewesen zu sein: 1958 konnten im Zeitraum von achteinhalb Monaten 11 Hallenbäder eröffnet werden, 22 weitere waren in Planung oder im Bau.<sup>630</sup> Dabei richteten sich ihre Größe und Ausstattung nach der Größe der Kommune. In Fragen des Bäderbaus wurden diese sowie ihre Architekten durch ehrenamtlich beratende Fachleute unterstützt, die sich in Vereinen, etwa der oben erwähnten Deutschen Gesellschaft für das Badewesen, organisierten.<sup>631</sup> Schneider gehörte ihr ziemlich sicher an, was den Planungsprozess, der auch in Essen nach den entsprechenden Richtlinien erfolgte, erleichtert haben dürfte.<sup>632</sup>

### 6.7.2 Erste Überlegungen zum Wiederaufbau

Erste Überlegungen zu einer „neuen Badeanstalt in der Stadtmitte“ stammten bereits aus dem Jahr 1947.<sup>633</sup> Entsprechend spielte das Bad auch beim 1948 ausgelobten Wettbewerb zum Wiederaufbau Essens eine Rolle, dem der aus der NS-Zeit stammende Generalbebauungsplan des weiter amtierenden Stadtbaurats Sturm Kegel zugrundelag.<sup>634</sup> Zunächst wollte man allerdings die erhaltenen Reste des Altbaus in den Wiederaufbau einbeziehen. Daher sprach man zunächst von einer „Erweiterung des Hallenschwimmbades Steeler Straße auf zwei Schwimmhallen mit Dampfbad“.<sup>635</sup> Stadtrat Hüesker appellierte in diesem Sinne an Sturm Kegel, sah den Wiederaufbau des Steeler Bades gar als „dringendste Aufgabe für den Wiederaufbau der städtischen Hallenbäder“.<sup>636</sup> Er war es auch, der ein städtebauliches Motiv ins Spiel brachte, indem er formulierte, dass das verkehrstechnisch günstig gelegene Bad „als repräsentatives städtisches Gebäude an dieser Stelle vorteilhaft für das gesamte Stadtbild zur Geltung kommen (könnte)“.<sup>637</sup> Hierfür solle die Hauptfront von der Steeler Straße an die Berne- oder Varnhorststraße verlegt werden, so Hüeskers Vorschlag. Da die

---

<sup>629</sup> Vgl. Fabian 1960, S. 11

<sup>630</sup> Vgl. ebd. S. 20

<sup>631</sup> Vgl. Poser 2016, S. 106

<sup>632</sup> Vgl. Archiv des Badewesens 1958, Heft 9, S. 243 – Bis heute bilden die 1951 erstmals erschienenen, seitdem stetig weiterentwickelten „Richtlinien für den Bäderbau“ die Grundlage für den Bau öffentlicher Schwimmbäder, vgl. „KOK Richtlinien für den Bäderbau“ der Deutschen Gesellschaft für das Badewesen e.V.

<https://www.baederportal.com/produkte-und-publikationen/kok-richtlinien/> (Zugriff am 25.10.2020)

<sup>633</sup> Vgl. Schreiben des Betriebsleites Kürtenhoff an den Essener Stadtrat Hüesker vom 18.7.1947 (HdEG, Bestand 1042 Nr. 183).

<sup>634</sup> Sturm Kegel war bis 1945 und anschließend bis 1951 Essener Stadtbaurat und Beigeordneter für das Bauwesen. Sein 1941 aufgestellter Generalbebauungsplan bildete die Grundlage des Wettbewerbs zum Wiederaufbau Essens, vgl. Boucsein 2010, S. 115 und S. 175 (Anm. 192).

<sup>635</sup> N.N. 1948, S. 167

<sup>636</sup> Vgl. Schreiben von Stadtrat Hüesker an das Stadtplanungsamt (Stadtrat Kegel) vom 10.11.1950 (HdEG, Bestand 1042 Nr. 183)

<sup>637</sup> Ebd.

Damenschwimmhalle relativ gut erhalten war, sollte sie in den Neubau einbezogen werden. Mit der Verlegung des Eingangs an die dem mittelalterlichen Mauerring folgende Bernestraße würde sich das städtische Bad aktiv der Kernstadt zuwenden und eine markante stadtgestaltende Rolle übernehmen. Diese Forderung, die allen Überlegungen zum Wiederaufbau des städtischen Bades zugrunde lag, wurde am Ende für die Lösung der Bauaufgabe bestimmend – wenn auch in anderer Form, als zunächst gedacht.

### 6.7.3 Von der Vorplanung durch Karl Erbs zur Beauftragung Schneiders

Aufgrund des angespannten Finanzhaushaltes ließ eine Konkretisierung der Essener Schwimmbadpläne zunächst auf sich warten. Erst 1951 beauftragte die Stadt den Berliner Architekten Karl Erbs mit einer gutachterlichen Planung. Sie sollte die Grundlage eines späteren Wettbewerbsverfahren bilden.<sup>638</sup> Erbs legte zwei Schemaentwürfe vor, allesamt von vergleichsweise konventioneller Grundrissorganisation und unter Einbeziehung des noch vorhandenen Beckens der teilerhaltenen Damenschwimmhalle. Diesem stellte er ein weiteres, wettkampftaugliches Becken zur Seite (Abb. 6.43).<sup>639</sup> Wie von Hüesker angeregt, positionierte Erbs den Haupteingang nun nicht länger an der Steeler Straße, sondern an der Ecke Berne-/Varnhorststraße. Architektonisch waren seine Entwürfe im Sinne einer sachlichen Moderne aufgefasst, ähnlich dem von Erbs 1928-30 erbauten Friedrich-Ebert-Bad in Brandenburg.<sup>640</sup>

Doch erst wiederum zwei Jahre später konnte das Projekt angeschoben werden. Mittlerweile waren sich die Stadtväter allerdings einig, dass Erbs Vorentwürfe nicht ausreichten, „um auf dieser Grundlage eine brauchbare Planung aufzubauen.“<sup>641</sup> Man beschloss stattdessen, einen engeren Wettbewerb unter fünf Essener Architekten auszuloben und Erbs lediglich als Fachpreisrichter hinzuzuziehen.<sup>642</sup> Dass es nicht zum Wettbewerb kam und Schneider stattdessen direkt beauftragt wurde, verdankt dieser der Intervention von Oberbürgermeister Toussaint: Mit Blick auf die hohen Kosten, die ein solches Wettbewerbsverfahren nach sich ziehen würde, so seine Argumentation, solle der Auftrag direkt an einen Architekten vergeben werden.<sup>643</sup> Als Architekt der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung und der Wohnhäuser beider Gründer war Schneider mittlerweile auch in Essen präsent und dürfte obendrein über

---

<sup>638</sup> Karl Erbs (1884-1970) hatte sich bei Sturm Kegel als planerischer Gutachter von Badeanstalten beworben. Dem wurde stattgegeben, um ihm als „Wiedergutmachung“ etwas Gutes zu tun, vgl. Schreiben von Minister Spiecker an Sturm Kegel vom 11.12.1950 (HdEG, Bestand 1042 Nr. 183).

<sup>639</sup> Erbs fertigte zwei Varianten an, siehe Pläne im HdEG, Bestand 1044 Nr. 16 sowie HdEG, Bestand 1042 Nr. 184; diese Pläne sind vom Baudezernat nochmals überarbeitet worden, vgl. hierzu auch Oloew 2019, S. 195

<sup>640</sup> Abbildungen etwa bei Renges 2015, S. 37-42

<sup>641</sup> Schreiben von Baudirektor H. an Erbs vom 5.6.1953 (HdEG, Bestand 1004 Nr. 243).

<sup>642</sup> Ebd. – als Teilnehmer des engeren Wettbewerbs wurden vorgesehen: Wilhelm Seidensticker, Alfred Pegels, Horst Loy, Walter Engelhardt und Ewald Brecklinghaus.

<sup>643</sup> Vgl. Niederschrift Hauptausschuss vom 29.7.1953 (HdEG, Bestand 1042 Nr. 183); Oloew geht unter Bezugnahme auf städtische Protokolle allerdings irrtümlich von einer tatsächlichen Auslobung des beschränkten Wettbewerbs aus, vgl. Oloew 2019, S. 195.

ausreichend einflussreiche Kontakte verfügt haben. Im Sommer 1953 erhielt aber auch Schneider zunächst nur den Auftrag für einen ganz unverbindlichen Vorentwurf.<sup>644</sup> Die finale Beauftragung erfolgte erst im Dezember 1953, nachdem das Modell eines ersten Entwurfs aus dem November/Dezember genügend Überzeugungskraft geleistet hat (Abb. 6.44).<sup>645</sup>

#### 6.7.4 Konzeption auf Basis der prominenten städtebaulichen Situation

Im Gegensatz zu Erbs Vorplanungen und den Forderungen des ursprünglich geplanten Wettbewerbs<sup>646</sup>, beließ Schneider den Haupteingang mitsamt Zugangstrakt nach dem Vorbild des Vorgängers an der Steeler Straße, ergänzte einen weiteren Erschließungstrakt an der Bernestraße und spannte die konkav ausschwingende Schwimmhalle mit den drei aufgereihten Becken in beider Winkel (Abb. 6.45). Die Schwimmhalle öffnete er über eine vollflächige Verglasung nach Süden zur dortigen Liegewiese. Durch diese Positionierung der Baukörper auf dem unregelmäßigen Grundstück erreichte er nicht nur eine stadtbildprägende Fortsetzung des Blockrands an beiden Hauptstraßenzügen von Steeler- und Bernestraße – er schuf auch den gleichzeitig im Geiste neuer städtebaulicher Ideale geforderten Grünraum. So versöhnte Schneider nicht nur die historische Stadt mit dem an dieser Stelle durchgrünten Essen des Wiederaufbaus, sondern kam auch dem Ideal eines „Gartenhallenbades“ äußerst nahe – und das mitten in der City, in unmittelbarer Nähe zu Bahnhof, Rathaus und Münster. Dass diese Konzeption damals – im Gegensatz zu heutigen Auffassungen – kein Widerspruch war, unterstreichen Aussagen von Konstanty Gutschow, nach denen auch Hallenbäder „den Kernbildungen in den Städten“ zuzuordnen seien, sie sollten gar in der Nähe zum Hauptbahnhof liegen, ohne auf Grün zu verzichten.<sup>647</sup> Diese zentrale, gut erreichbare Lage entsprach außerdem dem Daseinsfürsorgeauftrag der Kommune.<sup>648</sup>

Die Dominanz der städtebaulichen Frage ist auch der prominenten Nachbarschaft geschuldet. Mit Edmund Körners 1911-13 errichtetem Monumentalbau der Synagoge und der im Anschluss 1914-16 gegenüber nach Plänen von Albert Erbe erbauten Friedenskirche der alt-katholischen Gemeinde ist hier in Verbindung mit einer Platz- und Brunnenanlage ein städtebaulich höchst malerisches Ensemble in Anlehnung an den Wiener Städtebaureformer

---

<sup>644</sup> Vgl. Schreiben Schneiders an den Oberstadtdirektor vom 30.8.1953 (HdEG, Bestand 1004 Nr. 243). Schneider trat bereits am 28.4.1953 in Erscheinung, als es um eine, gemeinsam mit Hüesker und dem städtischen Baudirektor Rosenthal geplante Teilnahme an der Bäderfachtagung am 5.5.1953 in Gladbeck ging (vgl. Kurzbrief von Hüesker an Rosenthal vom 28.4.1953, HdEG, Bestand 1004 Nr. 243). Zusätzlich dürften ihm seine Erfahrungen im Industriebau angesichts dieses auch technisch äußerst anspruchsvollen Projekts zum Vorteil gereicht sein.

<sup>645</sup> Vgl. Niederschrift der Verwaltungskonferenz am 11.12.1953 (HdEG, Bestand 1004 Nr. 243).

<sup>646</sup> Vgl. Ausschreibungstext mit Raumprogramm vom 29.6.1953 (HdEG, Bestand 1004 Nr. 243)

<sup>647</sup> Vgl. Gutschow 1960, S. 27; es heißt dort weiter: „Auch bei zentraler Lage werden Kombinationsformen als Hallen-Freibad oder Gartenhallenbad erstrebenswert sein.“

<sup>648</sup> Der Begriff wurde 1938 von Ernst Forsthoff mit Blick auf den Auftrag des Schwimmbades „als Teil der kommunalen Leistungsverwaltung“ geprägt, vgl. Oloew 2019, S. 21

Camillo Sitte geschaffen worden.<sup>649</sup> Hierzu zählen auch die Bauten von Kolpinghaus an der Steeler Straße und Hospiz des katholischen Gesellenvereins (heute Katholisches Stadthaus) an der Bernestraße, welche die Friedenskirche begleiten (Abb. 6.46). An beide Bauten schloss das Hauptbad direkt an: an der Steeler Straße durch den Eingangstrakt und an der Bernestraße durch einen „Intervallbau“, der den Zugang zur Tribüne sowie den Nebeneingang des hier im Anschluss 1959-61 ebenfalls von Schneider realisierten „Hauses der Gesundheit“ aufnahm. Der siebengeschossige Riegel trat am Ende an die Stelle eines hier zunächst geplanten Hauptbad-Verwaltungsbaus und übernahm so für den sich zwischen Berne- und Kettwiger Straße erstreckenden Burgplatz gleichsam die Funktion einer „Platzwand“. Gleichzeitig bildete er den geforderten Abschluss einer vom Baedeckerhaus an der Kettwiger Straße ausgehenden Sichtachse (Abb. 6.47). Es war ausgerechnet Edmund Körner, in dessen Büro Schneider seit Mitte der 1920er Jahre sein Rüstzeug als Architekt erwarb, der sich ebenfalls mit dieser städtebaulichen Situation auseinandergesetzt hat: Bereits 1912 gab es nämlich Bestrebungen, den Burgplatz zu regulieren, da er, wie Edmund Körner in seiner Schrift „Essens Stadtbild in künstlerischer Hinsicht“ formulierte, „in Bezug auf die Kultivierung des Stadtbildes eine eminent wichtige Bedeutung hat“.<sup>650</sup> Noch 1924 unterbreitete Körner eine überarbeitete Version seines Vorschlages zur Platzumgestaltung, wobei er versucht zu haben schien, den Raum baulich zu fassen.<sup>651</sup>

Diese städtebauliche Ausgangslage ist der Schlüssel zum Verständnis der gesamten innovativen Konzeption, die Schneider vorlegte und weitgehend umsetzte. Entscheidend war, dass Schneider den Haupteingang sowie alle vorbereitenden Funktionen in einem dreigeschossigen Trakt an der Steeler Straße konzentrierte: Von den Kassen, über die zentrale Erschließungstreppe mit einer Wegführung in die nach Geschlechtern getrennte Umkleide- und Duschräumlichkeiten im Erd- und im Obergeschoss, Wäscheausgabe, Büros der Bäderverwaltung und dem Ladenlokal des Friseurs.<sup>652</sup> In zwei Untergeschossen sind die technischen Anlagen untergebracht worden: eine Heizung mit Bunkeranlage für die Beschickung der drei Heizkessel mit Koks sowie eine Wasseraufbereitungsanlage mit Filterbecken und Pumpen.

Durch diese Bündelung wurde der Raum frei für die, aufgrund des abfallenden Geländes vom Obergeschoss aus zugängliche großzügige Schwimmhalle mit gleich zwei 25-Meter-Becken und einem Nichtschwimmer- oder Kinderbecken.<sup>653</sup> Die Positionierung der beiden

---

<sup>649</sup> Vgl. Haps/Sonne 2010, S. 115

<sup>650</sup> Körner 1912, S. 404

<sup>651</sup> Vgl. Pankoke 1996 S. 179, Abb. 98 (leider schwer zu erkennen!) – Körner scheint sich an den Vorstellungen Camillo Sittes vom Platz als gefassten Stadtraum orientiert zu haben. Körner als Städtebauer – er war Mitglied der 1922 gegründeten Freien Akademie des Städtebaus (heute DASL) – wäre sicherlich ein weiteres Desiderat der Forschung.

<sup>652</sup> Die ursprünglich im zweiten Obergeschoss vorgesehenen Wannenbäder, Saunen und Dampfbäder sind aus Kostengründen ausgesetzt worden, das Geschoss wurde zunächst nur im Rohbau fertiggestellt. Ebenso fiel der ursprünglich an der Ostseite separat anschließende Baukörper mit Lehrschwimmbekken dem Rotstift zum Opfer, vgl. auch Sabel, „Verkürzte Badeanstalt“, 1955

<sup>653</sup> Mehrzweckbecken: 25 x 12,5 Meter mit fünf Schwimmbahnen und 3-Meter Sprungturm, für Schulen und Familien, an einigen Tagen nur für Frauen zugänglich; Sportbecken: 25 x 15 Meter Wettkampf-Schwimmbekken

Hauptbecken im stumpfen Winkel zueinander erfolgte nicht (nur) aus gestalterischen Gründen – sie ergab sich vor allem aus der Ausrichtung der Beckenkanten an den ihnen jeweils zugeordneten Straßentrakten (Abb. 6.48). Das ungewöhnliche, polygonal geformte Kinderbecken mit der darüber auskragenden Kanzel der Milchbar bildete den neuralgischen Scheitelpunkt der atemberaubenden Hallenkonzeption.

Möglicherweise konnte Schneider auch bei dieser vor allem städtebaulich begründeten Planung des Essener Hauptbades von seiner Ausbildung bei Behrens profitieren: Dieser legte in der Lehre an der Akademie großen Wert auf die städtebauliche Lösung von Bauaufgaben und erkannte „daß unsere Zeit das Architektonische nicht mehr in der Ausbildung des Details sieht, sondern in der Bewältigung und der proportionalen Einfügung großer Massen in die Gesamtwirkung eines Stadtbezirks.“<sup>654</sup>

### 6.7.5 Ein schwieriger Planungsprozess und einige Entwurfsstadien

Während des langen Planungsprozesses – allein Schneider war fast fünf Jahre mit dem Projekt befasst – versuchte die Stadt Essen immer wieder, die steigenden Kosten durch Einsparungen in den Griff zu bekommen. Obwohl der Baubeginn auf dem entrümmerten Grundstück bereits am 1. Oktober 1954 erfolgte, wurde die am Ende realisierte, nochmals abgespeckte Form des Hallenbades erst im April 1955 vom Rat der Stadt beschlossen.<sup>655</sup> Etwas später, am 17. August 1955, reichte Schneider nochmals geänderte Pläne ein: nun ohne ein ausgebautes zweites Obergeschoss und ohne das ursprünglich in östlicher Fortsetzung an den Erschließungstrakt angegliederte Lehrschwimmbecken.<sup>656</sup> Erst knapp zwei Jahre später, am 25. März 1957, konnte das Richtfest begangen werden.

Die frühesten überlieferten Pläne Schneiders stammen aus dem Januar/Februar 1954: der sogenannte Vorentwurf B. Dieser dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit dem frühen Modell entsprechen, das in der Lokalpresse veröffentlicht wurde (Abb. 6.44). Wenngleich der Eingangstrakt hier über Sheddächer zu verfügen scheint, zeigt sich aber, dass die Grundkonzeption der zwischen zwei Geschossbauten eingespannten Schwimmhalle bereits gefunden war. Der früheste Grundriss zeigt entsprechend die charakteristische Anordnung von zwei, jeweils in der Flucht von Steeler- bzw. Bernestraße liegenden Trakten mit dazwischenliegender Schwimmhalle. Ihre beiden Becken, ursprünglich als Männer- und Frauenbecken konzipiert, richten sich entsprechend an den Straßenzügen aus. Noch wirkt der Grundriss nicht

---

mit sechs Bahnen, Sprungturmanlage (5, 3 und 1 Meter-Sprungturm), flankiert von einer Tribüne für 650 Personen. Ihre Kapazitäten ließen sich bei Bedarf auf das Doppelte erhöhen.

<sup>654</sup> Behrens 1930, S. 10.

<sup>655</sup> Es handelt sich um „Vorschlag E mit einem Kostenaufwand von 7.435 300 DM“, dabei wird der „ursprüngliche Gesamtplan (...) im ersten Bauabschnitt um das zweite Obergeschoss des Baukörpers an der Steelerstraße beschnitten. Die Reinigungs- und Schwitzbäder kommen also zunächst in Fortfall.“ (Schreiben des städtischen Baudirektors Rosenthal an Schneider vom 18.4.1955 (HdEG, Bestand 1044 Nr. 61).

<sup>656</sup> Schreiben Schneiders an die Bauaufsicht vom 17.8.1955 (HdEG, Bestand 1044 Nr. 61).

stimmig, wo es um die Verbindung beider Raumteile geht: Das spätere, gleichsam das Scharnier bildende Kinderbecken schließt hier noch etwas unglücklich direkt an das Männerbecken an (Abb. 6.49). Auch die architektonische Form differierte: Die Ansicht zur Steeler Straße zeigte einen viergeschossigen durchgerasterten Riegel mit zurückgesetztem Dachaufbau (Abb. 6.50). Der noch zurückhaltend modellierte Baukörper lag bündig in der Flucht, wies aber bereits den eingeschnittenen hohen Eingangsbereich auf. Ein östlich anschließender, niedriger flachgedeckter Anbau sollte das Lehrschwimmbaden aufnehmen. Der ganze Entwurf war aber noch wenig pointiert, es hätte sich auch um eines der umliegenden Wohn- und Geschäftshäuser handeln können. Erst im Sommer 1954 lag die der Umsetzung zugrundeliegende Planung mit der stark herausgearbeiteten kubischen Modellierung des Erschließungstrakts vor. An der Bernestraße war zu diesem Zeitpunkt noch ein dazugehöriger, repräsentativer Büro- und Wohntrakt geplant. Mit Rücksichtnahme auf den historischen Nachbarbau des katholischen Gesellenvereins von 1912 wurde er in abgestimmter Kubatur und Farbgebung angelegt: das Burgplatz und Kettwiger Straße zugewandte „Gesicht“ des Hauptbades (Abb. 6.51). Diese Planungen sind wie oben erwähnt in denjenigen des Essener Gesundheitsamts aufgegangen.

#### **6.7.6 Die Grundrisskonzeption – Paradigmenwechsel vom Alltag zur Freizeit**

Nicht nur städtebaulich fügt sich der Komplex sensibel in das an dieser Stelle erhaltene historische Stadtfragment ein – auch die Grundrisskonzeption fußt in der Historie des Ortes. Denn im Gegensatz zu Erbs wurde für Schneider der zerstörte Vorgängerbau zum Ausgangspunkt seiner Neufassung. Doch anders als beim Funkhaus sorgte Schneider diesmal dafür, dass die Ruine, hier die Frauenschwimmhalle, aufgegeben wurde.<sup>657</sup> Jedoch griff er in gewisser Hinsicht den Grundriss des Altbaus auf, genauer: des erweiterten Altbaus. Denn die Städtische Badeanstalt wurde 1912-13 nach Plänen des kurz zuvor aus Hamburg gekommenen Architekten Albert Erbe vergrößert.<sup>658</sup> Erbe, der wenig später auch die benachbarte Friedenskirche erbaute und so das ganze Ensemble um den Steeler Platz entscheidend mitprägte, ergänzte das gründerzeitliche Bad um einen weiteren Baukörper. Es handelte sich um die Schwimmhalle für Frauen – der erhaltene Teil des kriegszerstörten Bades. Zwischen Alt- und Neubau schaltete Erbe eine neue Eingangshalle als eigenen Baukörper (Abb. 6.52). Während diese die Traufkante des Ursprungsbaus aufnimmt und weiterführt, ist der eigentliche

---

<sup>657</sup> Schneider empfahl, die Trümmerreste des Damenschwimmbades nicht zu erhalten, u.a., da die Größe von 11 x 19,50 Metern nicht als Sportschwimmbaden taugte, was aber durch die starke Nutzung durch die Schwimmvereine notwendig sei. (Schneider am 25.1.1954 an Baudirektor Rosenthal, HdEG, Bestand 1004 Nr. 243).

<sup>658</sup> Vgl. N.N. 1924; Erbe kam 1912 von Hamburg nach Essen als „selbständiger Leiter des städtischen Bauwesens“ (Mosel 2006, S. 122); Sellmann 1961 schreibt, der schon 1908 projektierte Erweiterungsbau sei erst 1924 fertiggestellt worden (S.114).

Erweiterungsbau deutlich höher. Beide hinzugefügten Bauglieder beziehen sich aber gestalterisch auf den Ursprungsbau (Abb. 6.53).

Nicht nur die Lage des Eingangs, auch die erschließende wie separierende Funktion der Eingangshalle findet sich in Schneiders Planung wieder. Auch hier teilt sie die Gäste nach Geschlechtern, sind rechts auf der Seite des „Männerbeckens“ auch die entsprechenden Umkleiden und Duschen, vor allem im Obergeschoss. Linkerhand, dem „Frauenbecken“ zugeordnet, befinden sich alle entsprechenden Einrichtungen für die weiblichen Schwimgäste. Die Geschlechterbindung der Becken löste man im Verlauf des Bauprozesses allerdings auf und widmete sie in Sportbecken mit Tribüne (ehemals das Männerbecken) und Mehrzweckbecken (ehemals das Frauenbecken) um. Bei Bedarf ließ sich im Hauptbad aber auch eine Nutzung des Mehrzweckbeckens ausschließlich für Frauen einrichten: Aufgrund des Geländeabfalls ist es 1,20 Meter höher positioniert worden und eine als bepflanzte Blumenwanne ausgebildete Begrenzungsmauer gewährte einen zusätzlichen Sichtschutz (Abb. 6.54.) Indem sie durch die Glaswand bis in den Grünbereich hinein führte, stellte sie die Verbindung von Innen- und Außenraum ganz im Sinne von Richard Neutra augenfällig her.

Die nach Geschlechtern getrennte, erschließende Funktion der Eingangshalle führte auch zu einer Dreigliederung des gesamten Grundrisses: In der mittigen „neutralen“ Eingangsachse lag auch das „neutrale“ Kinderbecken. Rechts und links davon lagen, zumindest im Obergeschoss, von dem aus der Zutritt in die Schwimmhalle erfolgte, die beiden ursprünglich geschlechtsgebundenen Nutzungsbereiche. Neu ist die durch den Zuschnitt des Grundstücks bedingte Gesamtanlage mit der konkav ausschwingenden, verglasten Schwimmhalle, die alle drei Becken aufnimmt. Ein Novum, dass weder bei der damals gefeierten Wuppertaler „Schwimmoper“, noch beim Stadtbad Bochum oder dem zeitgleich mit dem Hauptbad errichteten Kölner Agrippabad zu finden ist. Ein drittes Schwimmbecken lag, falls es überhaupt eines gab, immer abgesondert in einem weiteren Hallenteil.

Während sich der streng gerasterte Grundriss des Erschließungstrakts wie der seines kleineren Pendants an den Fluchtlinien des davorliegenden Straßenzugs ausrichtete, folgte die geschwungene Schwimmhalle mit dem Planschbecken im Scheitelpunkt einer anderen Logik. Mit dem Kunstgriff eines dem Grundriss zugrundeliegenden Ordnungssystems durch konzentrische Kreise, hat Schneider diese beiden Raumteile der Halle zusammengeführt, statt sie unharmonisch nebeneinander stehen zu lassen (wie noch im Vorentwurf). Tatsächlich entsprechen alle gekurvten Begrenzungslinien des zentralen Kinderbeckens Abschnitten von Kreissegmenten. In dieses Konzept fügt sich auch die darüber befindliche Milchbar in Form eines Kreissegments. Ein im Winkel von Tribüne und Verwaltung angesetzter Zirkel würde einen Kreis ergeben, der den Grundriss an signifikanten Punkten umfängt (Abb. 6.55). So scheint diese Grundrisskonzeption einer, oberflächlich betrachtet, nicht sichtbaren, harmonischen Ordnung zu folgen. Während der funktionale Trakt an der Steeler Straße eine streng



geometrische Sprache spricht, kontrastiert die Schwimmhalle hierzu bewusst. Das teils verborgene, teils sichtbare Motiv des Kreises – etwa bei den kreisförmigen Glasprismen oder kurvigen Verläufen von Becken, Rampen oder Mauern – unterstreicht den leichten, beschwingten und spielerischen Charakter des Bades (Abb. 6.56).

Die zugrundeliegende Harmonie scheint ganz im Sinne von Schneiders vielzitiertem, auch auf den Bäderbau bezogenen Goethe-Aphorismus zu sein: „Wo das Notwendige geleistet wird, ist schon Vollkommenheit: Harmonie entsteht dagegen erst, wenn das Notwendige geleistet ist, doch verborgen bleibt.“<sup>659</sup> Hiermit positionierte er sich immer wieder gegen einen, vom ihm als seelenlos empfundenen Funktionalismus, ganz besonders im technikaffinen Hallenbadbau. Für Schneider hingegen galt das Primat des Künstlerischen auch hier, Ästhetik und Funktion bildeten keine Gegensätze. So formulierte er noch 1965 in einem Brief an Wilhelm Ohlwein, Hauptgeschäftsführer des Vereins Deutscher Badefachmänner: „Wie Sie wissen, kämpfe ich bei Einhaltung aller Normen und vorgeschriebenen Maße gegen die ästhetische Mechanisierung des Hallenbades. Im Gegensatz dazu die Roboterlösungen à la Fabian und Roskam.“<sup>660</sup> Durch zahlreiche Publikationen prägte vor allem Fabian, Vorsitzender des Bäderausschusses des Deutschen Schwimmverbandes, bis in die 1970er Jahre hinein die Vorstellungen von einem guten Schwimmbad, wobei er einseitig deren sport- und wett-kampfgerechten Ausbau ins Zentrum stellte.<sup>661</sup>

Das Konzept der Kreise hält die drei unterschiedlichen Becken der großen Schwimmhalle unsichtbar, aber wirkungsvoll zusammen, ein Spiel der Linien, das dem der verschiedenen ineinandergreifenden Ebenen entspricht. Dies erst ermöglichte die freie Raumkomposition, bei der ein Sport-, ein Mehrzweck- und ein Kinderbecken ohne trennende Zwischenwände und mit abgestufter Höhenlage zu einem farblich begleiteten Raumerlebnis werden ließ (Abb. 6.57).

Das Spielerische entspricht dem Charakter des Bades – ein Gartenhallenbad, das vielen Bedürfnissen gerecht werden wollte. Es diente den für per Funk und Fernsehen übertragenen sportlichen Wettkämpfen ebenso wie dem Unterricht der nahen Schulen, der Hygiene oder auch einfach Spiel, Spaß und Erholung. Erstmals im Hallenbadbau hat Schneider eine „gastromische Aussichtsterrasse“<sup>662</sup> integriert, die sogenannte Milchbar mit einem fulminanten Ausblick über die gesamte Schwimmhalle, und so die Monofunktionalität von Sportbädern nochmals wirkungsvoll unterlaufen. Eine erweiterte, unterschiedlichen Bedürfnissen

---

<sup>659</sup> Schneider 1964, S. 29; Abwandlung eines Zitats aus: Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, eine posthume Zusammenstellung von Aufzeichnungen und Aphorismen aus dem Nachlass Goethes. Die bis heute maßgebliche Zusammenstellung stammt von Max Hecker (Weimar 1907).

<sup>660</sup> Schneider in einem Brief an Wilhelm Ohlwein vom 13.7.1965 (HAStK, Bestand 1360, A 48.) Ohlwein (Essen) war Hauptgeschäftsführer des Vereins Deutscher Badefachmänner e. V., der die Zeitschrift *Archiv des Badewesens* herausgab. Dietrich Fabian (Bremen) fungierte als Vorsitzender des Bäderausschusses des Deutschen Schwimmverbandes e. V. und Architekt Frieder Roskam (1929-2002, Köln) war Leiter des DSB-Instituts für Sportstättenbau.

<sup>661</sup> Vgl. Oloew 2019, S. 17

<sup>662</sup> Oloew 2019, S. 195

entsprechende Bäderkonzeption, die das Erlebnis ins Zentrum rückte, indem das Spielerische, das Bewegliche des Elements Wasser gleichsam in der Architektur aufgegangen ist.<sup>663</sup> Hier wird Schneiders Orientierung an Konzepten Neutras deutlich, die von einer Einheit von Physis und Psyche ausgehen und diesen Erkenntnissen gerecht werden wollten. Auch die Integration des umgebenden Grüns gehört hierher, die durch eine erhöhte, vom Straßenraum abgegrenzte Liegewiese erreicht wurde. Bei gutem Wetter war sie von der Schwimmhalle aus zugänglich.

### 6.7.7 Kubische Verschachtelung versus geschwungene Glasfassade

Der in Stahlbetonskelettbauweise errichtete, an das Neue Bauen erinnernde kubisch verschachtelte Baukörper an der Steeler Straße deutet im Außen bereits die unterschiedlichen Funktionen im Innern an: In der zurückgesetzten Glasfront der mittigen Eingangshalle mit ihren sehr filigranen weiß-grün gestrichenen Stahlsprossen saß der aus der Mittelachse geschobene Kubus von Zugang mit Windfang. Diese Gestaltung erinnert deutlich an den Eingang der Halle A der Kölner Ford Werke Edmund Körners, Hauptzugang zu Ausstellungsraum und Sitz der Geschäftsleitung (Abb. 6.58 und Abb. 6.59). Linkerhand springt der eingeschossige Baukörper des Ladenlokals (Friseur) asymmetrisch vor, um so die Fluchtlinien der älteren Bebauung im oberen Abschnitt der Straße geschickt aufzunehmen. Im ersten Obergeschoss des Hauptbaukörpers zeigt eine zwischen Stützen zurückgesetzte Verglasung die beiden nach Geschlechtern getrennten Umkleidebereiche an. Das zweite Obergeschoss kragt dagegen vor: Hier sollten die auf später verschobenen Wannensäler untergebracht werden. Entsprechend weist dieser Teil eine vorgehängte, rasterartig gegliederte Fassade aus drahtarmiertem Gussglas auf.<sup>664</sup> Sie sollte das Element Wasser assoziieren: „Zur Farbgestaltung wurde hinter den Drahtrohrglasscheiben eine gelb gestrichene Isolierplatte im Abstand von 2 mm angeordnet. (...). Die Absicht des Architekten war es, einen changierenden Farbton durch diese Gestaltung zu erhalten, der im guten Kontrast zu der schwarz gestrichenen Stahlkonstruktion steht. Es soll die Gussglasfassade mit ihrem durchscheinenden Charakter für die Begriffe ‚wässerig‘ und ‚transparent‘ stehen und so auf den Zweck des Gebäudes hindeuten.“<sup>665</sup> Hierzu kontrastierend wurde das Erdgeschoss mit einer blauen Riemchenverblendung versehen – der auch Innen vorherrschende Farbklang von Blau und Gelb deutete sich so bereits im Außen an.

---

<sup>663</sup> Vgl. Sabel 1958; Sabel ist der Berichterstatter der WAZ schlechthin und Schneider schon durch den Bau der WAZ bekannt. Dass er, der dieses zugrundeliegende Konzept als einziger, wenn auch blumig, andeutet, von Schneider dahingehend informiert worden ist, ist mehr als wahrscheinlich. Sabel sieht hier sogar, dass der Raum „nach musikalischen Gesetzen gebaut“ sei und „das Große im Kleineren ab(wandele).“

<sup>664</sup> Vgl. Spiekermann 1966; Drahtdifulitglas war ein Gussglas, das als unempfindlich gegenüber Industrieabgasen galt, vgl. N.N., „Hauptbad Essen“, 1960, S. 18

<sup>665</sup> Ebd. S. 18.

Diese vorne nur angedeutete Transparenz wird in der als Großform konzipierten Schwimmhalle gesteigert: Sie weist eine leicht ansteigende, konkav verlaufende raumhohe Glaswand in einer vor die Stützkonstruktion gestellten Stahlkonstruktion auf – eine der frühesten Vorhangfassaden bei einem Hallenbad der Nachkriegszeit in Deutschland (Abb. 6.60). Erst in den 1960er Jahren setzten sich diese im Hallenbadbau durch. Die Glasfront erhielt außen einen kontrastierenden schwarzen Welleternitabschluss, der die drei Meter hohen Dachträger der Stahlbinderkonstruktion verkleidete.<sup>666</sup> Die Verglasung in Verbindung mit der Grünfläche ermöglichte die angestrebte Konzeption als Gartenhallenbad – als Vorstufe des zum Ideal erhobenen kombinierten Hallen- und Freibades.<sup>667</sup>

Die differenzierte architektonische Behandlung des Hallenbades greift die für die Bäderbauten der 1920er Jahre charakteristische Ablesbarkeit des Raumprogramms auf. Wegweisend wurde – neben dem Wiener Amalienbad – das 1927-29 nach Plänen von Martin Elsaesser in Frankfurt-Fechenheim erbaute städtisches Schwimmbad, „mit der großen Glasfassade zwischen Becken und ‚Luftbad‘ wegweisend für diese relativ junge Baugattung.“<sup>668</sup> Hierzu zählten Wettkampftauglichkeit, eine lichtdurchflutete und von störenden Einbauten befreite Schwimmhalle sowie ein Zugang zum Luftbad durch eine Verbindung nach außen. Erstmals wurden hier auch Umkleiden und Schwimmhalle getrennt.<sup>669</sup> In der Tat entspricht der Raumeindruck eines weiteren Hallenbades von Elsaesser noch stärker Schneiders Essener Schwimmhalle: das nicht realisierte Hallenschwimmbad an der Frankfurter Festhalle (Abb. 6.61). Raumlösungen der 1920er Jahre scheinen in die Neuinterpretation der Bauaufgabe in Essen eingeflossen zu sein. Durch die Integration der an ein Belvedere erinnernden Milchbar erkennt Matthias Oloew allerdings vor allem das Sommer- oder Freibad der Schweizer Moderne als Vorbild: Schneider habe die Ideale des Freibades, eine Badelandschaft mit verschiedenen, aber zusammenhängenden Bereichen für unterschiedliche Bedürfnisse, unter einem Dach verwirklicht.<sup>670</sup>

### 6.7.8 Hauptbad Essen – ein Gesamtkunstwerk

Tatsächlich bildete Schneider unterschiedliche Räume aus: Durch die geländebedingt erhöhte Lage der Schwimmhalle ist die prosaisch-funktionale Alltagsebene des Erschließungstraktes von der der Erholung und der sportlichen Aktivitäten im Wasser unterschieden worden. Die Architektur unterstreicht dieses: Dominiert den Zugangstrakt an der Steeler Straße eine

---

<sup>666</sup> Vgl. Fabian 1960, S. 268.

<sup>667</sup> Vgl. Deutsche Gesellschaft für das Badewesen 1952, S. 28 und S. 42; ein Hauptbad entspricht dem „Typ des Volksbades“ (ebd.), es ist kein Sportbad, wird Bedürfnissen einer breiter Öffentlichkeit gerecht, muss allen zugänglich sein, egal welches Alter oder Geschlecht, Mehrzweckbecken, max. zwei 25 Meter Becken, evt. noch ein Lehrschwimmbecken.

<sup>668</sup> Schilling 2014, S. 13

<sup>669</sup> Zum Hallenbad Ost in Frankfurt-Fechenheim von Martin Elsaesser vgl. Wohlfeld-Eckart 2013, S. 205 ff.

<sup>670</sup> Vgl. Oloew 2019, S. 197; vorbildlichen seien vor allem die Züricher Bäder Allenmoos und Letziggraben oder das Terrassenschwimmbad in Bad Kissingen.

strikte Rechtwinkeligkeit, so eröffnet die Schwimmhalle mit ihrer teils sicht-, teils unsichtbaren Kreiskonzeption einen Paradigmenwechsel. Gesteigert wird dieser durch die Wirkung des Innenraums. Eine auf sieben Meter ansteigende, 90 Meter lange, konkav ausschwingende Glasfront, gibt nicht nur den Blick ins Grüne frei, sondern ist auch durch fünf große Türen für „Luftbäder“ zu öffnen. Als zeitgenössisches Vorbild ist hier am ehesten das Tullabad in Karlsruhe anzusprechen, dessen Schwimmhalle zumindest eine vergleichbare großzügige Verglasung aufweist (Abb. 6.62). Dieses war wenige Monate nach seiner Eröffnung im Juli 1955 von Schneider auf einer der zahlreichen Informationsreisen zu vorbildlichen Bäderbauten besichtigt worden.<sup>671</sup> Das seit 1953 auf der Basis eines Entwurfs von Erich Schelling durch das Städtische Hochbauamt Karlsruhe realisierte Bad, ist tatsächlich von vergleichbarer Größenordnung sowie Ausstattung und war der erste, gleichzeitig modernste Hallenbadbau der Bundesrepublik.<sup>672</sup> Erstmals wies es ein Nichtschwimmerbecken in einer separaten, etwas niedrigeren Halle auf. Ein Prinzip, das Schneider erst bei seinen späteren Planungen umsetzte, das beim Hauptbad aber auch nicht zielführend gewesen wäre.

Eine Verbindung von Innen und Außen, Architektur und Natur, bildete in Essen das außen weitergeführte Blumenbecken, das so auch die Kreisform in den Grünraum verlängert. Gleichzeitig trennt sie das polygonale Nichtschwimmerbecken vom höher liegenden Mehrzweckbecken. Ursprünglich sollten die beiden Bereiche durch eine 2,50 Meter hohe, undurchsichtige und oben offene Drahtspiegelglaswand geteilt werden. Die durchlaufende Decke hätte dennoch alle drei Bäder zu einer Einheit verbinden sollen. Die umgesetzte, wesentlich großzügige Lösung ist durch das Höherlegen des Mehrzweckbeckens infolge des Geländeversprungs möglich geworden. Dass Schneider auch konstruktiv nach ungewöhnlichen Lösungen suchen musste, zeigt die Tatsache, dass er aufgrund der Lage des Bades im Bergsenkungsgebiet alle drei Becken aus wasserdichtem Beton auf Betonsockeln positionierte, die in besonderen Lagern verankert waren. Diese konnten nachgestellt werden, um die Becken immer horizontal ausrichten zu können.<sup>673</sup>

Auch im Hauptbad erfolgte eine bewusste Farbgestaltung. Erstmals sind starkfarbige und kontrastreiche Plattierungen aus Keramikfliesen verwendet worden, die von Blau und Gelb als zentralem Farbklang zu Grün, Rot und Weiß wechseln.<sup>674</sup> Das Mehrzweckbecken hat

---

<sup>671</sup> Um auf dem neuesten Stand der technischen und architektonischen Entwicklung zu sein, suchten die Zuständigen der Stadt Essen, teils mit dem Büro Schneider, wegweisende aktuelle wie historische Bäderbauten auf. Anfang Oktober 1953 erfolgte mit Schneider eine Rundreise nach Stuttgart (Hallenbad Stuttgart-Heslach, 1927-29, Architekt Oskar Schmidt), München (Nordbad, 1941 erbaut) und Zürich (welches Bad ist nicht überliefert, vermutlich das 1941 eröffnete Städtische Hallenbad Zürich, Architekt Hermann Herter). Schneider fertigte Kurzberichte mit den wesentlichen Faktoren an (Bericht von Schneider vom 7.10.1953, HdEG, Bestand 1004 Nr. 243). Im November 1955 besichtigte Schneider, u. a. mit Rosenthal (Koordinator der Baumaßnahme Hauptbad von Seiten der Stadt unter Baudezernent Hollatz), das „Tullabad“ in Karlsruhe. Die (technischen) Erkenntnisse fasste Schneider zusammen (Aktennotiz Schneider vom 30.11.1955, HdEG, Bestand 1004 Nr. 209).

<sup>672</sup> Vgl. Katja Förster, Tullabad, in: Stadtllexikon Karlsruhe, 2015, online

<https://stadtllexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:ins-1467>, Zugriff am 10.7.2020

<sup>673</sup> Vgl. Müller 1961, S. 938 ff.

<sup>674</sup> Vgl. Erläuterungsbericht Hauptbad Essen, zugeordnet einem Brief Schneiders an Fabian vom 12.3.1959 (ehemaliges Privatarchiv Schneider).

blaugrüne glasierte Platten und eine gelbe Rückwand aus Schallschlucksteinen erhalten, im Sportbeckenbereich war sie blaugrün. Die Farbigkeit unterstrich die verschiedenen Funktionen ohne zu trennen. Die unterschiedlichen Bedürfnisse von sportlicher Betätigung, Erholung oder Unterricht kamen durch die unterschiedlichen Becken zum Zuge. Einen bewussten Materialkontrast bildete die Teakholzstäbchen-Brüstung der Milchbar über dem Kinderbecken, ein Gegenklang zur Keramik und sprechendes Zeichen einer anderen, nämlich gastronomischen Nutzung. Insgesamt fällt die abwechslungsreiche, handwerkliche Durchbildung der gesamten Innenausstattung auf. Selbst Details wie Geländer und ihre Handläufe wurden phantasievoll variiert, ein Nachhall der deutschen Kunstgewerbebewegung, der Schneider nach Aussagen seiner Witwe eng verbunden war. Noch 1962, als die Industrialisierung des Bauwesens weit fortgeschritten war, legte Schneider Wert auf „Maßarbeiten“ – im Gegensatz zu Serienanfertigungen. Selbst wenn eine gewisse Variabilität erreicht werden könne, so sei dies „aber etwas anderes als jene unmittelbare Anpassung einzelgefertigter Dinge und Leistungen an die jeweils besonderen Bedingungen und Möglichkeiten des betreffenden Falles.“<sup>675</sup>

Eine explizit künstlerische Gestaltung war beim teuren Funktionsbau eines Schwimmbads nicht vorgesehen, das gesamte Bad war gleichsam ein sorgfältig durchgeplantes Kunstwerk. Denn das Baukünstlerische floss in die Konzeption einer „sprechenden Architektur“ ein, in die Farbgestaltung und die differenzierte Materialität. Dass der Essener Maler und Schneider-Freund Otto Korn als Farbberater hinzugezogen wurde, zeigt dieses deutlich. Hier scheint nochmal eine Traditionslinie auf, die bis in die frühen 1930er Jahre und zu Körner zurückführt: So zeichnete Otto Korn etwa für die Farbgestaltung des Kölner Ford-Werks verantwortlich.<sup>676</sup> Für Schneider machte er die Farbangaben etwa für die Tribünenbleche, die „verschiedenfarbig als Mosaik“ gehalten waren.<sup>677</sup> Eine direkte baukünstlerische Gestaltung erfolgte noch nachträglich, als ein für die Eingangshalle geplantes Aquarium aus Kostengründen wegfallen musste: An seiner statt schuf Korn ein Mosaik an der Kopfwand, teils konkrete, teils abstrakte Motive rund um das Element Wasser (Abb. 6.63). Unglücklich, dass es von der zentralen Treppenanlage teilweise verdeckt wurde. Ein Zeichen dafür, dass es eine nachträgliche Entscheidung war. Deutlich glücklicher und gelungener geriet die künstlerische Gestaltung durch Otto Korn an der Fassade des im Anschluss an das Hauptbad errichteten Gesundheitsamts.<sup>678</sup> Der Verwaltungsbau war für die späten 1950er Jahre typisch als strengsachlicher Rasterbau aufgefasst, wobei die Fassade durch analog zur Raumaufteilung unregelmäßig gesetzte Fenster aufgelockert wurde. Den Zusammenhang mit dem Hauptbad

---

<sup>675</sup> Schneider, Typoskript *Mitformende Handarbeiten am Bau*, 1962

<sup>676</sup> Vgl. Körner o. J. (1933)

<sup>677</sup> Vermerk von Schneider vom 24.4.1958 (HdEG, Bestand 1044 Nr. 62).

<sup>678</sup> Zu Bautypus und dem Beispiel in Dortmund vgl. Hnilica/Jäger/Sonne 2010 und 2014

verdeutlichte eine abgestimmte Farbigkeit der mit Spaltplättchen verblendeten Fassadenbänder. An der Kopfseite schuf Korn eine strenge grafische Mosaikgestaltung (Abb. 6.64).

### 6.7.9 Wider den „perfekten Funktionalismus“

Mitten in der Essener City ist somit auf den Trümmern des zerstörten Vorgängers ein höchst anspruchsvolles und nutzer\*innenfreundliches Gartenhallenbad der Daseinsvorsorge entstanden, das seine Konzeption aus der Stadtgestalt ableitet und den Vorgängerbau zumindest beim Erschließungstrakt in Form des Grundrisses weiterleben lässt.

Von einem „in Bauformen übertragenen sterilen Chlorgeruch“ (Schneider) vieler Bäder war es weit entfernt. Auch in Essen wandte sich Schneider vom „perfekten Funktionalismus“ ab, der lediglich „die neuesten formalen und technischen Erkenntnisse“ in Architektur überführe. Dies, so Schneiders auch in Vorträgen und Publikationen geübte zentrale Kritik, sei auch durch das Studium der Fachliteratur und die Beratung durch die Deutsche Gesellschaft für das Badewesen möglich.<sup>679</sup> „Wir müssen das über die reine Funktion hinausgehende Bad fordern, welches dem Menschen neben der Schwimm- und Bademöglichkeit noch Entspannung und Erholung bietet, die er nur in einem harmonischen Umraum findet.“<sup>680</sup> Schneider positionierte sich hierdurch explizit gegen die von Fabian (und Roskam) vorgeschlagenen kostensparenden Lösungen, wo lediglich die vorgeschriebenen Maße zu einem Hallenbad addiert würden.<sup>681</sup> Zum Verständnis von Architektur als umfassender *Baukunst*, das er seit seinen prägenden Jahren der Ausbildung bei Peter Behrens und Edmund Körner verinnerlicht hat, kam auch hier die Orientierung an den Bedürfnissen der Badegäste als maßgebliche, von Richard Neutra übernommene Grundlage aller Planungen. Tatsächlich soll Neutra, dessen Nachkriegsschriften wie *Mensch und Wohnen – Life and Human Habitat* (1957) im Verlag von Schneiders Freund Alexander Koch erschienen sind, das Hauptbad persönlich besichtigt und gewürdigt haben.<sup>682</sup>

---

<sup>679</sup> Vgl. Schneider 1964, S. 27

<sup>680</sup> Ebd. S. 28

<sup>681</sup> „Dieses Beispiel [Castrop-Rauxel] zeigt, wie gut ein dem Menschen zugeordneter Raum auch bei wirtschaftlicher Lösung unter Beachtung der vorgeschriebenen Maße möglich ist, wenn eine solche Aufgabe in die Hände eines verantwortungsbewussten Architekten gelangt und nicht – wie manchmal propagiert wird – durch bloße Addition der vorgeschriebenen Maße einen Raum herzustellen, um diesen als Hallenbad zu bezeichnen mit der Empfehlung an die Gemeinden, so könnten auf solche Art und Weise 40 % der Planungskosten sparen, wie Dr. med. Fabian behauptet. (...) In Grundrissrobotern können nur Roboter bzw. nur der zu einer Funktion herabgewürdigte Mensch sich wohlfühlen“, so Schneider auf der Jahres- und Fachtagung der Deutschen Gesellschaft für das Badewesen e. V., 1963 in Kiel (Schneider 1964, S. 30)

<sup>682</sup> So ist in der ebenfalls im Verlag Alexander Koch herausgegebenen *Architektur und Wohnform* zu lesen. Neutra wird in einem Bericht über das Hauptbad wie folgt zitiert: „Es war eine rechte Lust, das Hauptbad Essen zu besuchen. Ich sah mit eigenen Augen eine Bestätigung dafür, daß ein Architekt Menschen (...) glücklich machen kann. (...) Es ist einer der Erfolge meiner deutschen Kollegen, von denen ich immer gerne in Amerika erzähle.“ (Heyken 1959).

### 6.7.10 Rezeption und Verlust

In Fachwelt und zeitgenössischen Medien fand der Bau viel Beachtung, zumeist positiv. In Essen selbst feierte man das Hauptbad als eines der „modernsten Badehäuser Europas“.<sup>683</sup> Es findet Darstellung in zahlreiche Fachzeitschriften, sogar, für Schneiders Werk sonst selten, in der renommierten *Baukunst und Werkform*, die dem Hallen- und Freibadbau 1960 ein ganzes Heft widmete.<sup>684</sup> Größe und Kostenrahmen solcher Zentralbäder – neben dem Hauptbad Essen auch die „Schwimmoper“ in Wuppertal – blieben aber gleichzeitig Ziel der Kritik. Nach einer Besichtigung des Essener Hauptbades durch das Hamburger Sportamt entzündete sich Ende der 1950er Jahre eine Diskussion über die Frage eines vertretbaren Bauaufwandes, man sprach gar von einem „Prachtbau“.<sup>685</sup> Vermutlich stieß man sich aber gerade an der Konzeption, die nicht ausschließlich den Zweck des sportlichen Schwimmens ins Zentrum rückte.<sup>686</sup> Denn Schneider hatte im Kern eine multifunktionale Badelandschaft von hoher Aufenthaltsqualität geschaffen, ohne auf das Austragen von Sportwettkämpfen verzichten zu müssen. Noch 1975 wurde das Hauptbad als „epochale Konzeption auf dem Sondergebiet Bäderbauten“ gefeiert.<sup>687</sup> Und 1996 lobt der BDA Essen, das Hauptbad markiere „in maßstabsetzender Weise die Abkehr vom traditionellen Raum- und Erschließungsgefüge im deutschen Bäderbau.“<sup>688</sup>

Obwohl Joachim Petsch das Hauptbad zu den „bedeutenden Beispielen des deutschen Bäderbaus der Nachkriegszeit“ zählte und es bereits vor über 20 Jahren als denkmalwert einstufte<sup>689</sup>, ließ die Unterschutzstellung auf sich warten. Nach einem bei Nachkriegsbauten oft anzutreffenden jahrzehntelangen Sanierungsrückstau, war das Gebäude schließlich so marode, dass die Stadt ruhigen Gewissens den Abriss beschließen und das Traditionsbad im Stadtzentrum einer Einheitslösung auf der grünen Wiese opfern konnte. Eine Prüfung des Denkmalwerts fiel schon aufgrund der über die Jahre erfolgten baulichen Veränderungen, vor allem am Eingangstrakt, erwartungsgemäß negativ aus.<sup>690</sup> Bis 2024 soll auf dem Gelände

---

<sup>683</sup> N.N., „Eine der modernsten Badeanstalten“, 1958, S. 9.

<sup>684</sup> *Baukunst und Werkform*, 13. Jg. 1960, Heft 9 (Hauptbad Essen: S. 487-490).

<sup>685</sup> Vgl. Poser 2016, S. 115 – Poser spricht hier allerdings fälschlicherweise vom Hauptbad Essen als einem Kombibad, das durch eine versenkbare Glaswand mit dem Freibadbereich verbunden sei. Beides ist falsch. Es handelte sich um ein Hallenbad, das lediglich durch Türen zur Liegewiese zu öffnen war. Diskussionen über die gestiegenen Kosten gab es aber tatsächlich und zwar innerhalb der Kommune bereits während des Baus, weswegen etwa das geplante Lehrschwimmbecken entfallen musste. Die Baukosten von 7,5 Mio. DM überstiegen allerdings am Ende nicht die des zeitgleich erbauten Kölner Agrippabades. Vgl. eine vergleichende Übersicht über beide Bäder der Stadt Essen vom 29.5.1959 (HdEG, Bestand 1004 Nr. 206).

<sup>686</sup> Vgl. Poser 2016, S. 115; zur auch andernorts auftretenden Kritik der Baukosten vgl. Oloew 2019, S. 304.

<sup>687</sup> Idelberger 1975, S. 37

<sup>688</sup> BDA, *Das Ruhrgebiet*, 1996, S. 78

<sup>689</sup> Vgl. Petsch 1994, S. 101

<sup>690</sup> Vgl. Meys 2014 – ein „Nachruf“ findet sich in der WAZ: Wandt 2016

<https://www.waz.de/staedte/essen/das-hauptbad-anfangs-gefeiert-spaeter-vernachlaessigt-id11474850.html> (Zugriff am 18.9.2020); zuletzt hierzu: Oloew 2019, S. 14.

der heute leerstehenden Gebäude von Hauptbad und Gesundheitsamt ein neues Bürgerrathaus entstehen.<sup>691</sup>

### 6.7.11 Weiterentwicklung im Bäderbau bis 1971

Ausgehend vom Erfolg des Essener Hauptbades sollte Schneider sich zunehmend auf den Bau von Hallenbädern konzentrieren. Der Essener Bäderbau bildete dabei den Ausgangspunkt für diverse Wettbewerbserfolge und somit weitere Umsetzungen – jedoch vermochte Schneider dessen innovative Konzeption nicht mehr zu übertreffen. Dies mag den Veränderungen im Bauwesen, gar seinem Alter, aber vielleicht weit mehr seiner Haltung geschuldet sein: Als Gegner von monofunktionalen, eher technikbetonten Bäderbauten, dürften ihm auch die ebenfalls monofunktionalen Freizeitbäder mit ihren, an einen Jahrmarkt erinnernden Vergnügungsmöglichkeiten ab den 1970er Jahren nicht entsprochen haben.<sup>692</sup>

Ausgehend vom Hauptbad Essen soll abschließend das durch den Bäderbau geprägte Spätwerk Schneiders anhand ausgewählter Beispiele dennoch kurz in den Blick genommen werden, um so die Stellung Schneiders im Bäderbau besser beurteilen zu können.

#### 6.7.11.1 Badezentrum Krefeld-Bockum (1964-67)

Das 1964-67 auf Basis eines Wettbewerbserfolgs von 1960 errichtete Kombibad in Krefeld-Bockum ist fast als „Übersetzung“ des Essener Konzepts in die folgende Dekade anzusprechen.<sup>693</sup> War allerdings das Essener Bad aus der städtebaulichen Situation heraus entwickelt worden, so ist die Krefelder Adaption unabhängig vom individuellen Ort. Sie steht für sich, ist eher eine für die 1960er Jahre typische, selbstreferenzielle Großform, wengleich Schneider auch hier seine bedürfnisorientierte Herangehensweise beibehalten hat.<sup>694</sup> Auch hier schuf er einen als Einheit geformten Raum bei gleichzeitig verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten. Die Architektursprache der 1950er Jahre wurde dabei in die der 1960er Jahre transformiert. Es handelt sich bei dem denkmalgeschützten Bauwerk im Unterschied zum Essener Beispiel um ein kombiniertes Hallen-Freibad, allerdings nicht im Sinne einer direkten baulichen Verbindung der Innen- und Außenbecken, wie sie später erfolgte. Beide Bereiche wurden getrennt in eine parkartig gestaltete Landschaft eingegliedert, Teil eines neu angelegten Grünzugs um die Stadt (Abb. 6.65).<sup>695</sup>

---

<sup>691</sup> Vgl. Pressemitteilung der Stadt Essen vom 24.8.2018

[https://www.essen.de/meldungen/pressemeldung\\_1245227.de.html](https://www.essen.de/meldungen/pressemeldung_1245227.de.html), (Zugriff am 18.9.2020).

<sup>692</sup> Zu den Veränderungen im Badewesen der 70er Jahre vgl. Poser 2016, S. 103 ff.

<sup>693</sup> Schneider hat den Planungsauftrag im Dezember 1960 erhalten, nachdem er einen „vereinfachten Ideewettbewerb“ im März 1960 für sich entscheiden konnte, vgl. Theo Fabel, „Eine Lücke wird geschlossen“, in: Stadt Krefeld (Hg.), *Badezentrum Krefeld 1967*, o. J., o. S. (= Broschüre zur Eröffnung 1967)

<sup>694</sup> Zum Begriff der architektonischen Großform vgl. Hnilica 2017, S. 225 ff.

<sup>695</sup> Leitgedanken: „Parkähnliche Ausbildung des Wettbewerbsgeländes durch entsprechende Einordnung der Schwimm- und Sportflächen, sowie der dazugehörigen Gebäudeteile als künftigen Teiles des vorgesehenen



Das Hallenbad mit einem 50-Meter- sowie einem Lehrschwimmbecken wurde zunächst mit nur einem Teil des Freibades erbaut, erst der zweite Bauabschnitt sollte dieses später komplettieren.<sup>696</sup>

Der Baukörper ist wie in Essen in Nord-Süd-Richtung ausgerichtet und besteht aus einem eingeschossigen Umkleidetrakt in Stahlbetonkonstruktion im Norden, erschlossen über eine Eingangshalle. Wie beim 1960-63 auf Basis eines Wettbewerbserfolgs von 1958 direkt nach dem Essener Erfolg erbauten Gartenbad Castrop-Rauxel (WV 111) ist sie durch eine aufgehängte Zugangsrampe erreichbar. Im Süden schließt sich auch in Krefeld die ebenfalls großflächig verglaste Schwimmhalle an (Abb. 6.66). Möglich macht dies eine vor schlanke zylindrische Stützen gehängte Alu-Fassade. Die Schwimmhalle wurde als Stahlkonstruktion aus Pfetten und Fachwerkbändern ausgeführt, eine Konstruktion, die auch in allen weiteren Bäderbauten Schneiders zum Einsatz kommt. Wie in Essen schwebt auch hier eine Attika über der Glaswand, um Konstruktion und Lüftungstechnik aufzunehmen und einen gestalterischen Abschluss zu bilden. Eine vorgelagerte Terrasse verbindet den Hallenbadbau mit dem im parkartig gestalteten Gelände gelegenen Freibad.

Der Grundriss ist nun wesentlich strenger: Er basiert auf einem angenäherten Quadrat, das der Erschließungstrakt mit einem Teil der Schwimmhalle (mit Lehrschwimmbecken) bildet. Teils wird das Quadrat auch in Dreiecke untergliedert, erkennbar etwa beim Grundriss des Hochkellers mit der technischen Zentrale. Und wie in Essen gibt auch hier ein, in den Raum kragendes Restaurant die Grundform preis: Es weist in Krefeld einen Dreiecksgrundriss auf. In der Aufsicht bildet sich zwischen Blumenwanne und Lehrschwimmbecken ein weiteres Dreieck (Abb. 6.67).

Wie schräg eingeschoben erscheint der abgewinkelte größere Teil der Schwimmhalle mit einem großen, durch eine Wand unterteilbarem 50 Meter Sportbecken und einer Tribünenanlage für 500 Personen und dem geländebedingt höher gelegenen Lehrschwimmbecken. Aufgelockert wird die Strenge durch die leicht schräg verlaufenden Außenwände im Bereich beider Schwimmbecken sowie – wie in Essen – eine konkav ausschwingende Glasfront am Schnittpunkt beider Teile. An diesem neuralgischen Punkt, wie in Essen einem konstruktiv genutzten Geländeversprung geschuldet, führt auch hier eine Pflanzwanne ins Freie, die das höher gelegene Lehrschwimmbecken räumlich abgrenzt und gleichzeitig eine Verbindung zum Außenraum und zum im Freibadbereich gelegenen Planschbecken bildet. Innen befindet sich an diesem Scheitelpunkt das spitzwinkelig wie ein Pfeil in den Raum hineinragende

---

Grünzuges, beginnend im Stadtwald über Rennbahn, Hockeyplätze, späteres Sportgelände, Grünschneise der Neuen Straße, Solbrügger Straße, Solbrügger Park bis zum Tierpark“ (N.N. 1962, S. 7)

<sup>696</sup> Freibad: Nichtschwimmerbecken, Planschbecken, Milchbar, Liegewiesen im ersten Bauabschnitt; Schwimmerbecken, große Umkleideanlagen, Tribüne, Springerbecken, Schwimmkanal zwischen beiden Becken und eine Zierteichanlage am Haupteingang anstelle des einst den Standort des Badezentrums bestimmenden, dann doch zugeschütteten Baggerlochs, sollten im zweiten Bauabschnitt folgen, vgl. N.N. 1968, S. 52

Restaurant, dessen Waschbeton-Brüstung parallel zum Sportbecken verläuft, um so einen gestalterischen Anschluss zu schaffen.

Ist die geschwungene Glasfront in Essen nur gering über der Sprungturmanlage des Sportbeckens erhöht, so wurde ihr Verlauf hier noch stärker an wirtschaftliche Determinanten angepasst. Wo nicht erforderlich, ist die Front deutlich niedriger, um zum höchsten Punkt mit den Sprungtürmen hin stärker anzusteigen.<sup>697</sup> Dies reduzierte das Raumvolumen und senkte so die Heizkosten. Gleichzeitig konnte die niedrige Decke über der größten Lärmquelle, dem Lehrschwimmbecken, besser mit einem optimierten Schallschutz versehen werden. Diese Herangehensweise wird Schneider auch bei seinen späteren Planungen beibehalten. Die Funktionalität richtete sich nun stärker an der Wirtschaftlichkeit aus.

Auch gestalterisch lässt sich ein Wandel beobachten: Das hier deutlicher ansteigende Dach verleiht dem Baukörper fast eine monumentale Wirkung, entsprechend erfolgte eine fast skulpturale Durchgestaltung. Anders als in Essen weist der freistehende Bau nun auch Giebelwände als eigenständige Fassaden auf. Durch Sichtbeton sind diese besonders akzentuiert worden. Insbesondere der der Straße zugewandte Ostgiebel wurde betont: Er zeigt mit den in dynamischer Schräge verlaufenden Spuren der Schalungsbretter, „ein durchaus dekoratives Oberflächenrelief“, gesteigert durch die von Bildhauer Gottfried Gruner aus Stuttgart aus Kostengründen an Ort und Stelle gegossene und montierte abstrakte Betonplastik (Abb. 6.68).<sup>698</sup> Wahrgenommen wird sie von den herannahenden Badegästen als erstes, eine „aus dem Material des Gebäudes herausgewachsene Bauplastik, die Wesen und Gewalt des Wasser symbolisieren mag“, so eine zeitgenössische Wahrnehmung.<sup>699</sup> Hier konnte Schneider letztmalig die bildenden Künste in einen Schwimmbadbau integrieren. Zuvor hatte er noch beim 1963 eröffneten Gartenbad in Castrop-Rauxel durch ein Farbglasfenster von Otto Korn auf dem künstlerischen Element bestanden (Abb. 6.69). In Krefeld avancierte der Beton in Übereinstimmung mit dem sich seit 1958 durchsetzenden Brutalismus zum skulptural inszenierten Fassadenmaterial.<sup>700</sup> Schneider steigerte dies, indem er hieraus Kunst entstehen ließ.

Die Schwimmhalle weist im Innern ähnlich wie in Essen keine Unterteilung auf – zugunsten eines großzügigen Raumeindrucks. Stattdessen wurden die unterschiedlichen Funktionen durch eine differenzierte Farbigkeit akzentuiert – dabei wurde der Komplementärkontrast von Blau und Orange bestimmend. Analog zur skulpturalen Fassadengestaltung erscheint auch die Sprungturmanlage durch ihre V-förmige Stahlbetonrahmenkonstruktion wie eine künstlerische Plastik (Abb. 6.70). Architektursprache und Details der Innengestaltung haben

---

<sup>697</sup> Mündliche Mitteilung Ewald Löffler, Januar 1994. Löffler war wie Welp Schüler von F. W. Kraemer an der TH Braunschweig.

<sup>698</sup> Köhren-Jansen 2009, S. 74

<sup>699</sup> N.N., „Badezentrum Krefeld-Bockum“, in: Archiv des Badewesens, 20. Jg. 1967, H. 7, S. 280-291, hier S. 282

<sup>700</sup> Zum Begriff des Brutalismus und seinen unterschiedlichen Bedeutungen vgl. Joedicke 1980, S. 84 ff.

sich wie die Materialität (Beton Brut, Waschbetonplatten) zeittypisch von der geschwungenen Leichtigkeit der 1950er Jahre gelöst und erscheinen hier massiver, geschlossener, die Konturen stärker akzentuierend.

Schneiders Intention, ein technisch höchsten Anforderungen genügendes Hallenbad für unterschiedliche Bedürfnisse seiner Nutzer\*innen zu schaffen, ohne einem reinen Funktionalismus oder Schematismus zu verfallen, ist auch in Krefeld erkennbar. Auch in den 1960er Jahren hielt er an seinen Überzeugungen und Konzepten fest. Dies ist in der Fachwelt durchaus erkannt und gewürdigt worden.<sup>701</sup>

Die Verbindung zum umgebenden Grün war schon durch die Bauaufgabe ein vorgegebenes Anliegen, stand doch die geforderte Verbindung mit dem Freibad im Vordergrund. Schneider hat das Areal daher in Gartenräume aufgegliedert, um schützende Räume zu schaffen und die Badegäste nicht in der Masse untergehen zu lassen.<sup>702</sup> Tatsächlich zeichnete er hier auch für die Gartenplanung verantwortlich – in Zusammenarbeit mit dem Gartenbauamt der Stadt Krefeld.<sup>703</sup> An der durch Neutra inspirierten Überzeugung, dass physische und psychische Erholung eine Einheit bilden, hielt Schneider fest und suchte auch seine Bäderlösungen der 1960er Jahre entsprechend zu gestalten. Das Essener Konzept der Vereinbarkeit von Funktion und Ästhetik und eine Anbindung an das umgebende Grün stimmte für ihn weiterhin und führte hier zu einer Lösung, die früh in der Forschung zum Bäderbau Erwähnung findet und der Nachwelt durch den Denkmalschutz erhalten bleibt.<sup>704</sup>

#### 6.7.11.2 Kombibad Gießen, Wieseckau (1966-68)

Die beiden letzten großen Bäderbauten, das am 29. Juni 1968 eröffnete Kombibad Gießen (heute Badezentrum Ringallee) und das 1971 in Betrieb genommene Zentralbad Gelsenkirchen gehen beide auf Wettbewerbserfolge von Mitte der 60er Jahre zurück.<sup>705</sup> Während Gießen hinsichtlich Bauaufgabe und Lage im Grünen an das Badezentrum Krefeld anknüpft, folgt das im Stadtzentrum gelegene Gelsenkirchener Bad dem Essener Beispiel.<sup>706</sup> Hier hatte man auch das für Essen ursprünglich geplante Raumprogramm mit vier Becken – Essen sollte ursprünglich ein eigenes, baulich angegliedertes Lehrschwimmbekken bekommen – und Wannensäler umgesetzt. Verbindend bei beiden späten Projekten, bei denen

---

<sup>701</sup> „Wohlthuend aus dem Schematismus mancher Hallenbadanlagen fällt das Badezentrum in Krefeld. Sport- und Lehrschwimmbekken sind über einen Fassaden-Kurvenschwung in einem gemeinsamen Raum verbunden, in der Höhe geschickt differenziert; von dieser eher heiteren Art gab es viel zu wenige Säler. Vielleicht ging von hier aus auch ein Impuls aus zu den heute so beliebten ‚Spälsälern‘.“ (Brandenburger 1987, S. 72)

<sup>702</sup> Vgl. Schneider 1964, S. 32 und Oloew 2019, S. 256

<sup>703</sup> Vgl. Stadt Krefeld, *Badezentrum Krefeld*, 1967, o. S.

<sup>704</sup> So bei Hess 1989, S.17; das Bad steht seit 1999 unter Denkmalschutz, vgl. Köhren-Janßen 2009, S. 73

<sup>705</sup> Gießen: 1. Preis, Mitarbeiter Kraus und Kratzel (Wettbewerb von 1964); Gelsenkirchen: 2. Preis (1.Preis wurde nicht vergeben), Mitarbeiter Tuna und Kraus, vgl. Baumeister, 62. Jg. 1965, Heft 5, S. 580.

<sup>706</sup> Das Kombi-Bad mit „gesamtkommunale(r) Funktion“ und das urbane Zentralbad mit „zentralkommunale(r) Funktion“, vgl. Hess 1989, S. 19

Mirl

Kratzel nun als gleichberechtigte Partnerin mitwirkte, ist die eigenwillige abgewinkelte Dachform (Abb. 6.71 und Abb. 6.72).

Vorgebildet ist sie beim bereits erwähnten, 1963 eröffneten Gartenhallenbad in Castrop-Rauxel. Hier wie dort kam ein Konstruktionssystem mit Mannesmann-Elementen zur Anwendung (Abb. 6.73).<sup>707</sup> Gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts feierte das Bauen mit Systemen aus Stahl und Stahlbeton einen „beispiellosen Aufstieg“.<sup>708</sup> Dies sollte sich auch auf Schneiders Bauweise auswirken. Die Dachform sei zwar „bereits an anderen Bädern entwickelt“<sup>709</sup> worden, unterstützte aber in beiden Fällen eine wirtschaftlichere Betriebsführung ebenso wie die architektonische Wirkung als „Großplastik“. In Gelsenkirchen ist dies schon aus städtebaulichen Erwägungen heraus forciert worden – denn das Bauwerk bildet mit seinem, über der Tribüne erhöhten Teil den westlichen Abschluss des Platzes vor dem Musiktheater im Revier (heute Willi-Müller-Platz).

In Gießen bestimmte die Lage des vorhandenen Freibades Wieseckau im gleichnamigen Stadtpark den Standort des ergänzenden Neubaus. Der Park um den Schwanenteich mit dem Bachlauf der Wieseck ist in den 1960er Jahren erweitert worden, vor allem um den großen Neuen Teich. Das Kombibad befindet sich hierdurch am Rande einer landschaftlich reizvollen, durch Gewässer geprägten Anlage, aber dennoch mitten in der Stadt.

Das Hallenbad sollte das Freibad komplettieren, um das begehrte wetterunabhängige Kombibad zu erhalten. Wie das Beispiel in Castrop-Rauxel, das ursprünglich zu einem späteren Zeitpunkt ebenfalls zu einem Kombibad erweitert werden sollte, ist auch das Gießener Bad aus einem rechteckigem Grundriss mit zwei parallel angeordneten Schwimmbecken entwickelt worden. Der Baukörper gliedert sich entsprechend der unterschiedlichen Funktionen in drei Teile: Das Zentrum bildet die Schwimmhalle mit 25-Meter-Mehrzweckbecken und Sprungturmanlage sowie Lehrschwimmbecken. Flankiert wird sie vom Garderoben- und Umkleidetrakt mit Sauna sowie Wohnungen im Obergeschoss und dem Eingangstrakt mit Halle, Garderobe, Restaurant und einer Tribüne für 200 Personen. Dies führte erstmals zu unterschiedlich gestaffelten Baukörpern, die sich zudem den verschiedenen Geländehöhen anpassen und zum Freibad hin ausrichten. Eine augenfällige Verbindung zwischen Hallen- und Freibad stellt die skulptural inszenierte Sichtbetontreppe her, die von der vorkragenden Freiterrasse des Restaurants aus ins Freibadgelände hinabführt (Abb. 6.74). Material und Haptik von Fassaden und Treppe werden auch hier – wie bereits in Krefeld – durch die Spuren der Schalungsbretter unterstützt, ganz im Sinne der Ästhetik des damals vorherrschenden Brutalismus.

---

<sup>707</sup> Dabei stellt das Konstruktionssystem des Gießener Hallenbades eine Weiterentwicklung des beim Vorgänger in Castrop-Rauxel verwendeten dar, vgl. N.N., „Kombibad Wieseck-Aue Giessen“, 1968, S. 356

<sup>708</sup> Hnilica 2019, S. 158

<sup>709</sup> Vgl. Schneider 1968

Das ganze Bad ist eine Rechteckform horizontal betonter Baukörper, die wie schwebende Scheiben übereinander zu liegen scheinen. Die erhöhte, in Glas aufgelöste Südwand befindet sich hier nun auf der kurzen Seite des Hauptbeckens mit den Sprungtürmen. Der großzügige Raumeindruck von Essen und Krefeld basierte auf der Verglasung der genau entgegengesetzten, der Beckenlängsseite. Wie in Krefeld differenzierten Schneider und Kratzel auch in Gießen die Gebäudehöhe aus wirtschaftlichen Gründen zwischen Lehrschwimm- und Hauptschwimmbekken. War es in Krefeld aber noch ein allmähliches Absenken des Daches, so erfolgte hier, wie zuvor schon beim „Pionier“ in Castrop-Rauxel, eine markante Abknickung der Dachform. In diesem Fall sorgte die durch die knappen Grundstücksabmessungen bedingte kompakte Disposition für diese Lösung. Sie führte nicht nur zu einer auffallenden Großform, sondern war auch städtebaulich bedeutsam. Denn das Hallenbad bildet nicht nur eine Landmarke am Rande eines großzügigen Parkgeländes, sondern leitet in umgekehrter Richtung auch zur urbanen Stadt über.

### 6.7.11.3 Zentralbad Gelsenkirchen (1968-71)

Vermittelt das Gießener Hallenbad zu einem tiefer gebetteten, bereits vorhandenen Freibad im Grünen, um so die Idee des Kombibads zu verdeutlichen, so nimmt das in der südlichen Altstadt Gelsenkirchens gelegene Zentralbad Bezug auf seine Nachbarbebauung, vor allem auf das berühmte Musiktheater im Revier (WV 155, Abb. 6.75). Seit seiner Eröffnung im Jahre 1959 ist das von Werner Ruhnau erbaute Theater „wichtiger Bezugspunkt, Produktionsstätte und Landmarke für das künstlerische Schaffen der Stadt Gelsenkirchen“.<sup>710</sup> Kunstkennner und -sammler Schneider wird sich über dessen Bedeutung im Klaren gewesen sein. Ruhnau hatte hier in Zusammenarbeit mit Yves Klein, Jean Tinguely und weiteren Künstlern der internationalen Avantgarde ein aufsehenerregendes Gesamtkunstwerk geschaffen. Dies war auch für den Bau des Hallenbades bedeutsam, zumal es als Großprojekt Bestandteil eines neuen städtischen Zentrums werden sollte. An seinen Freund Alexander Koch schrieb Schneider nicht ohne Stolz noch vor Baubeginn: „Als eines der interessantesten Objekte im Bäderwesen dürfte das Hallenbad in Gelsenkirchen angesprochen werden, das sowohl in seiner städtebaulichen mitten im Kulturzentrum gegenüber dem Opernhaus, als auch in seiner Grundrisskonzeption im Bäderwesen bis heute einmalig ist. Es gibt noch kein Hallenbad mit vier Becken und kein Bad mit einer derart zentralen Lage in der City.“<sup>711</sup>

Bereits 1960 hatte der Rat der Stadt den Bau eines Zentralbades mit Hilfe eines Bäderplans beschlossen.<sup>712</sup> Die Planung des Zentralbads mit vier Schwimmbekken erfolgte auf Basis

---

<sup>710</sup> So der Architekt Karl-Heinz Petzinka in einem Grußwort (Yves Klein/Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit, 2007) – zuletzt zum Theaterbau siehe Lechtreck/Sone/Welzel 2020

<sup>711</sup> Brief von Schneider an Alexander Koch vom 25.5.1966 (ehemaliges Privatarchiv Schneider).

<sup>712</sup> Vgl. N.N., „Superbad Gelsenkirchen“ 1968, S. 394

eines 1964 mit dem zweiten Preis ausgezeichneten Wettbewerbsentwurfs (WV143). Als Teil eines Kultur- und Sportzentrums, zu dem neben dem Haus für Erwachsenenbildung auch Schneiders 1970 fertiggestelltes Sporthallenzentrum Schürenkamp zählt (WV 131), kam dem am 22. Mai 1971 eröffneten Zentralbad neben der Daseinsfürsorge – ähnlich dem Hauptbad – vor allem eine stadtgestaltende Bedeutung zu.

Durch die geringe Grundstückstiefe an der Ecke Flora-/Overwegstraße, bedingt durch die im Westen stark einkurvende Wilhelminenstraße, lösten Schneider und Kratzel die in Ost-West-Richtung angelegte Baumasse in einzelne, gestaffelte Kuben auf.

Einerseits bildet der zum Theatervorplatz liegende erhöhte Tribünenanteil hier in gewisser Weise eine Platzwand, um so den nötigen Abschluss zu erreichen. Andererseits war die „optische Ausweitung des Theater-Vorplatzes“ eine Notwendigkeit, erzielt durch die Transparenz der Baukörper.<sup>713</sup> Vogelperspektive und Lageplan lassen erkennbar werden, das sich das Zentralbad in seiner Anordnung und Staffelung tatsächlich am Theaterbau ausrichtet. Entsprechend sollte ursprünglich eine Fußgängerbrücke vom Platz aus einen direkten Zugang zur Zuschauertribüne des Bades schaffen. Die Interaktion zwischen den Sphären von Kultur und Sport respektive Erholung und Gesundheit war Konzept. Umgesetzt wurde diese Brücke ähnlich wie in Gießen als skulptural inszenierte Treppenanlage – allerdings am Ende nicht direkt vom Platz, sondern von der Straße aus, wo sie zur vorkragenden Terrasse des ersten Obergeschosses führt.

Der Baukörper, dessen Herzstück die vier Becken – Sportschwimm-, Mehrzweck-, Lehrschwimm- und Planschbecken – bilden, ist in mehrere Formen aufgelöst worden, wobei die beiden gegenläufig angeordneten, geknickten Dachformen mit ihrer Attika bestimmend sind (Abb. 6.76). Wie bereits in Castrop-Rauxel und Gießen machten Stahlstützen und Fachwerkbinder des Mannesmann-Dach und –Wandsystems diese Form möglich.<sup>714</sup> Abgemildert wird die Dominanz der Gesamtanlage durch die großzügigen Verglasungen. Dem Zeitgeschmack entsprechend handelt es sich um eine, in einer dunkelbraun eloxierten Aluminiumkonstruktion eingebundene Isolierverglasung. Typisch für die späten 1960er, frühen 70er Jahre sind auch die weiteren Materialien, etwa die Verblendung der Attika mit kunststoffbeschichteten Trapezblechen oder die Verwendung von Sichtbeton und Fertigbeton-Fassadenplatten. Der Außenbereich zeigt eine Waschbeton-Verblendung, der Innenbereich gestrichenen Sichtbeton (Abb. 6.77). Dem entsprechen nun Kleinmosaik-Böden oder Becken mit glasierter „Grob-Keramik“ in eher dezenten Farbtönen.<sup>715</sup>

---

<sup>713</sup> Schneider 1971, S. 587

<sup>714</sup> Gemäß einem Brief Schneiders an einen Herrn Fengler von der Verlagsanstalt Alexander Koch vom 1.7.1969, der die Verwendung dieses Systems hier wie in Gießen erwähnt (ehemaliges Privatarchiv Schneider).

<sup>715</sup> Vgl. N.N. 1972, S. 65

Der vielfach publizierte, 17,5 Millionen DM teure Bau des Zentralbades Gelsenkirchen, seinerzeit das größte kommunale Hallenbad der Republik, setzte unter Schneiders Karriere als Sport- und Bäderarchitekt einen aufmerksamkeitsstarken Schlusspunkt.

Auch dieses Hallenbad wollte in konzentrierter Form unterschiedlichsten Bedürfnissen Rechnung tragen. Einen Zugang zur Natur wie das Hauptbad Essen bot es nicht. An ihre Stelle trat die Kultur. So gesehen, bildet das Zentralbad mit seiner differenzierten skulpturalen Dimensionierung an einem, vor allem kulturell definierten innerstädtischen Ort, nochmals einen dezidiert stadtgestaltenden Höhepunkt.

Das Ende von Schneiders Tätigkeit im Sport- und Bäderbau korrespondierte mit einem hier zu beobachtenden Wandel: Durch eine Verschiebung der Schwerpunkte auf den Freizeit- und Erlebniswert von Bäderbauten wurden „klassische“ Hallenbäder im Laufe der 1970er Jahre durch sogenannte Spaß- und Erlebnisbäder abgelöst.<sup>716</sup> Ging es Schneider gerade um eine Vielschichtigkeit der Nutzungen, eben um eine Multifunktionalität, die von Sport, über Spiel bis hin zu Erholung – etwa durch gastronomische Angebote oder Luft- und Sonnenbäder im Grünen – reichte, so war das Spaßbad ebenso eindimensional wie der zuvor die Bäderlandschaft dominierende „Sportbunker“.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass das Schicksal des Essener Hauptbades inzwischen auch das zehn Jahre jüngere Zentralbad der westfälischen Nachbarstadt ereilt hat: Die Stadt Gelsenkirchen hat im Oktober 2018 ein neues Bäderkonzept beschlossen, auf dessen Basis das Zentralbad zugunsten eines Neubaus aufgegeben wird.<sup>717</sup>

---

<sup>716</sup> Zum Bedeutungswandel im Schwimmstättenbau vgl. Hess 1989, S. 19 ff.

<sup>717</sup> Vgl. Raudies 2021



Abb. 6.1: P. F. Schneider, Geschäftshaus Wolfferts, Köln, um 1951 (aus: *Bauen und Wohnen*, 1952, Heft 10, S. 594)

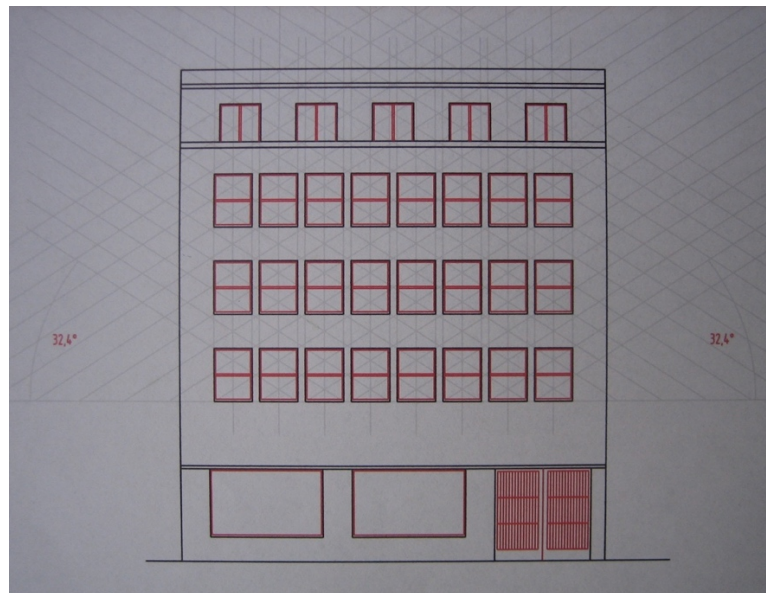


Abb. 6.2: P. F. Schneider, Geschäftshaus Wolfferts, Rasterschema 3:5 (Klaus Soostmeyer)

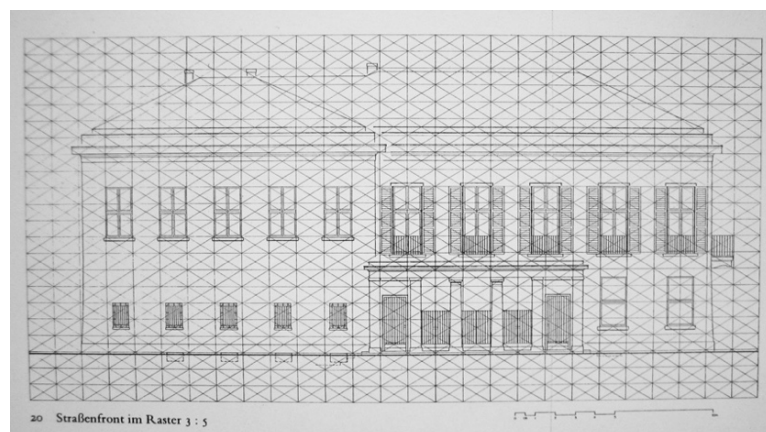


Abb. 6.3: Peter Behrens, Haus Wiegand, Rasterschema 3:5 (aus: Fritz Neumeier, „Zwischen Monumentalkunst und Moderne – Architekturgeschichte eines Wohnhauses“, in: Ders., Wolfram Hoepfner, *Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem. Baugeschichte und Kunstgegenstände eines herrschaftlichen Wohnhauses*, Mainz 1979, S. 3-56, hier S. 16)





Abb. 6.4: P. F. Schneider, Geschäftshaus Wolfferts, Ausstellungsraum Erdgeschoss mit Wandgestaltung von Ludwig Gies (aus: *Bauen und Wohnen*, 1952, Heft 10, S. 595; Ludwig Gies: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021)

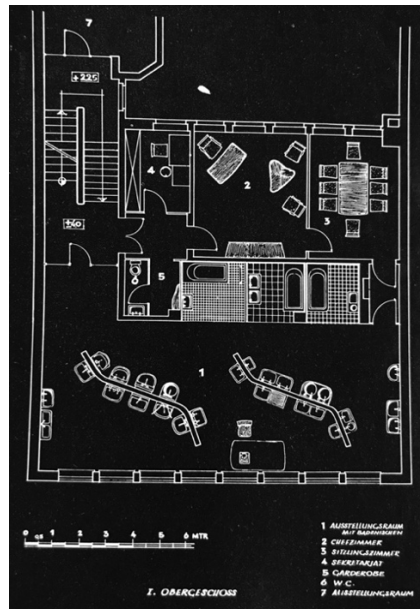


Abb. 6.5: P. F. Schneider, Geschäftshaus Wolfferts, Grundriss Obergeschoss mit Präsentationswänden (aus: *Bauen und Wohnen*, 1951, Heft 10, S. 595)



Abb. 6.6 Edmund Körner, Verwaltungsbau der Continental-Gummiwerke AG Köln, um 1931 (Foto: Baukunstarchiv NRW, Bestand Edmund Körner im Bestand Peter Grund)



Abb.: 6.7: Haus P. F. Schneider, Köln-Rodenkirchen, um 1951  
(aus: *Architektur und Wohnform*, 1950/51, Heft 3, S. 73)



Abb. 6.8: Haus P. F. Schneider, Wohnraum, um 1951  
(aus: *Architektur und Wohnform*, 1950/51, Heft 3, S. 77)



Abb. 6.9: P. F. Schneider, Haus Direktor Meyer, Köln  
(Fotoarchiv Stadtkonservator Köln)

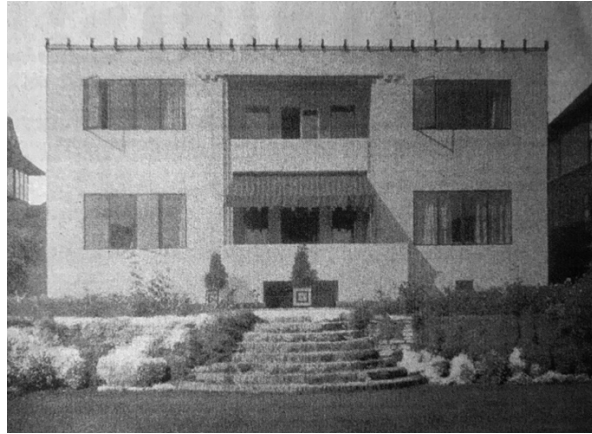


Abb. 6.10: Peter Behrens, Haus New Ways (aus: *Die Baugilde*, 10. Jg. 1928, Heft 11, S. 767)

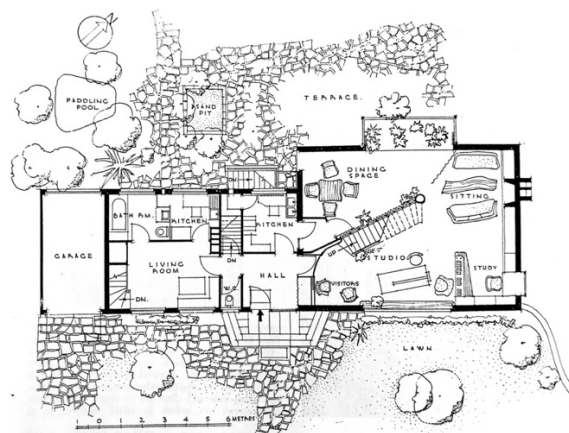


Abb. 6.11: Haus P. F. Schneider, Grundriss Erdgeschoss (aus: *Building*, July 1952, p. 245)



Abb. 6.12: P. F. Schneider, Druck- und Verlagsgebäude der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung (WAZ), Essen, um 1954 (aus: Stadt Essen (Hg.), *Essen – Aus Trümmern und Schutt wächst eine neue Stadt. 10 Jahre Planung und Wiederaufbau der Metropole an der Ruhr*, Essen 1956, S. 53; Foto: Albert Renger-Patzsch © Albert Renger-Patzsch/Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich/VG Bild-Kunst, Bonn 2021)

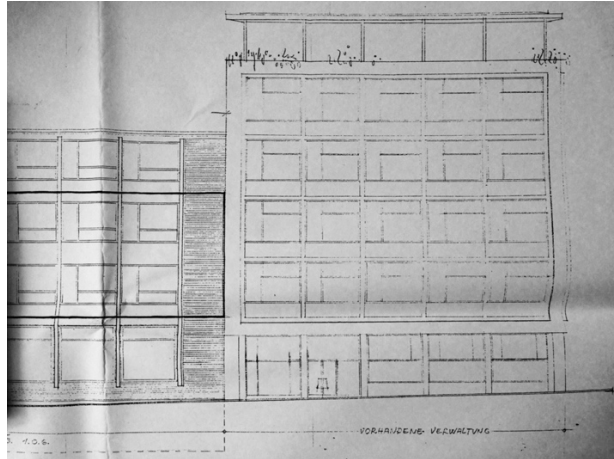


Abb. 6.13: P. F. Schneider, Druck- und Verlagsgebäude der WAZ, Ansicht Friedrichstraße, 1954 (Archiv der WAZ, Essen)



Abb. 6.14: Die Sachsenstraße mit dem Gebäude der WAZ (links) und dem 1925-26 erbauten Druck- und Verlagsgebäude von Welt und Neue Ruhr Zeitung, Architekten Oskar Kunhenn und Max Büssing, um 1954 (aus: Stadt Essen (Hg.), *Essen – Aus Trümmern und Schutt wächst eine neue Stadt. 10 Jahre Planung und Wiederaufbau der Metropole an der Ruhr*, Essen 1956, S. 52)

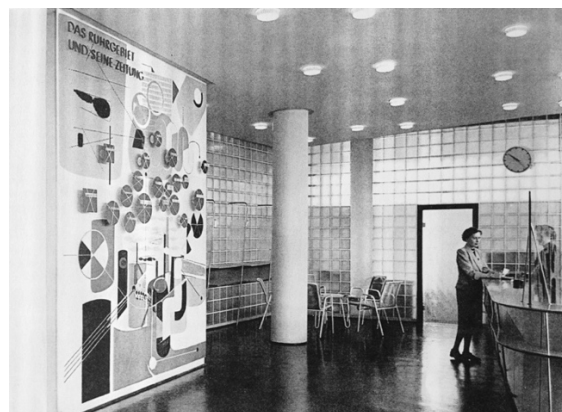


Abb. 6.15: P. F. Schneider, Druck- und Verlagshaus der WAZ Essen, Empfang (aus: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, *WAZ. Ein Druck- und Verlagshaus*, 1955, o. S.; Foto: Albert Renger-Patzsch © Albert Renger-Patzsch/Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich/VG Bild-Kunst, Bonn 2021)



Abb. 6.16: P. F. Schneider, Druck- und Verlagshaus der WAZ Essen, Foyer  
(aus: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, *WAZ. Ein Druck- und Verlagshaus*, 1955, o. S.;  
Foto: Albert Renger-Patzsch © Albert Renger-Patzsch/Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich/VG Bild-Kunst,  
Bonn 2021)



Abb. 6.17: P. F. Schneider, Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes, Duisburg: Sportschulgebäude  
(aus: *Baumeister*, 1956, Heft 6, S. 380)

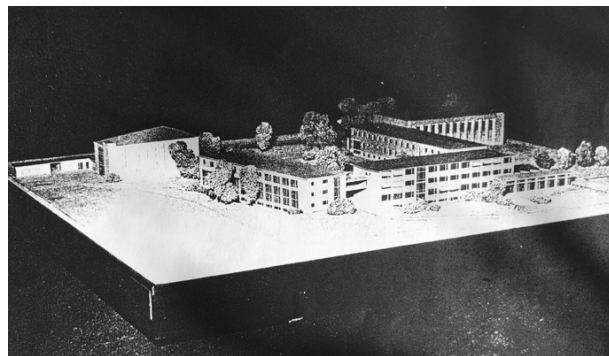


Abb. 6.18: P. F. Schneider, Modell der Sportschule – rechts oben der Sporthallen-Altbau von Fritz Hitzbleck  
(Foto: Archiv der Sportschule Wedau)



Abb. 6.19: Fritz Hitzbleck, "W.S.V. Jugendheim" in der Duisburger Wedau  
(aus: *Rhein- und Ruhrzeitung*, Nr. 264 vom 9. Juni 1929)



Abb. 6.20: P. F. Schneider, Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes, Treppenhaus zwischen Unterkunftsgebäude und Verwaltung (aus: *Baumeister*, 1956, Heft 6, S. 384)



Abb. 6.21: P. F. Schneider, Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes, Duisburg: Tagungshaus (aus: *Baumeister*, 1956, Heft 6, S. 373)

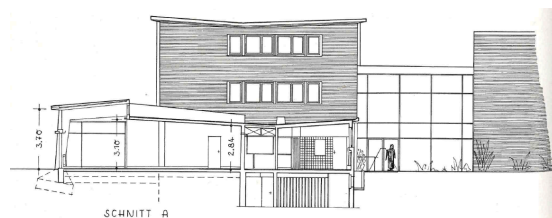


Abb. 6.22: P. F. Schneider, Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes, Duisburg Schnitt Speisesaal (aus: *Baumeister*, 1956, Heft 6, S. 382)

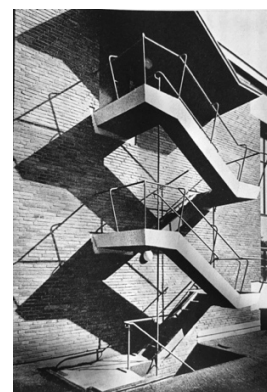


Abb. 6.23: P. F. Schneider, Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes, Duisburg Außentreppe zum Filmvorführraum (aus: Hans Scheel (Hg.), *Schmiede- und Schlosserarbeiten*, Stuttgart 1959, S. 17)

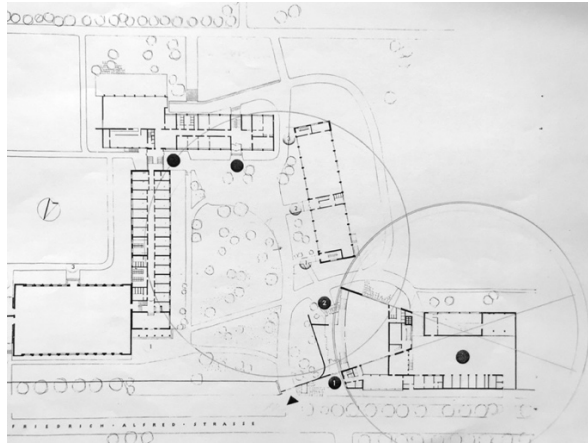


Abb. 6.24: P. F. Schneider, Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes, Duisburg, Grundriss mit eingezeichneten Kreisen und Verbindungslinien (Grundriss ohne Einzeichnung aus: *Baumeister*, 1956, Heft 6, S. 372)



Abb. 6.25: P. F. Schneider, Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes, Duisburg: Konferenzsaal mit Buntglasfenstern von Georg Meistermann (aus: *Baumeister*, 1956, Heft 6, S. 376; Georg Meistermann: © Georg-Meistermann-Nachlassverwaltung, Dr. Justinus Maria Calleen, VG Bild-Kunst, Bonn 2021)



Abb. 6.26: P. F. Schneider, Aschenbecher (Foto: Inge von der Ropp, HASTK Bestand 1360, A 26, © HASTK)



Abb. 6.27: Josef Schuhmann, Heinz Kuppe, Sportschule Grünwald bei München, Haupteingang  
(aus: N.N., „Die Sportschule Grünwald“, *Baumeister*, 1951, Heft 1, S. 8)

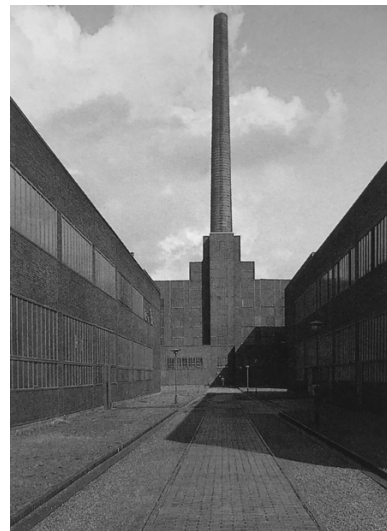


Abb. 6.28: Fritz Schupp, Martin Kremmer, Kraftzentrale Zentralschacht Zollverein XII,  
Essen-Katernberg, 1928-32 (aus: Axel Föhl, *Bauten der Industrie und Technik* (= Schriftenreihe des Deutschen  
Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 47), 2. Auflage Bonn 1996, S. 50)

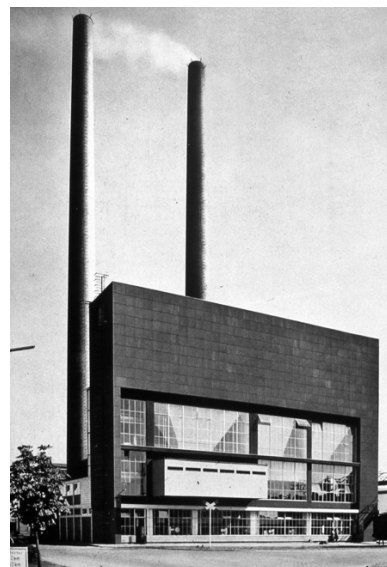


Abb. 6.29: P. F. Schneider, Kesselhaus II der Ford-Werke AG, Köln, um 1958  
(Foto: Inge von der Ropp, HASTK, Bestand 1360, A 4, © HASTK)



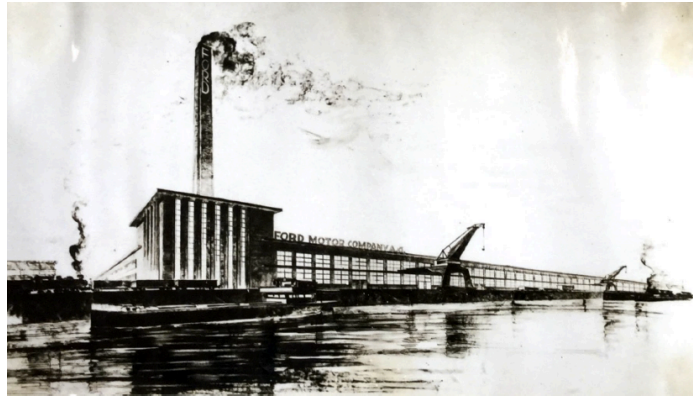


Abb. 6.30: Edmund Körner, Kesselhaus I der Ford-Werke AG, Köln  
(HdEG, Bestand 748, Nr. 13)

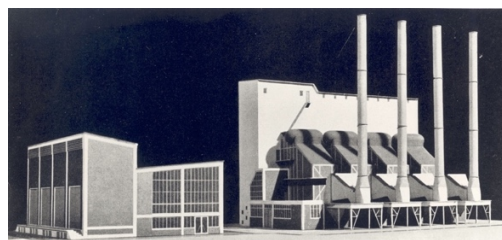


Abb. 6.31: P. F. Schneider, Modell Kesselhaus der Kölner Ford-Werke AG, Nordseite  
(aus Walter Henn, *Bauten der Industrie. Ein internationaler Querschnitt*, Band 2, München 1955, S. 263)

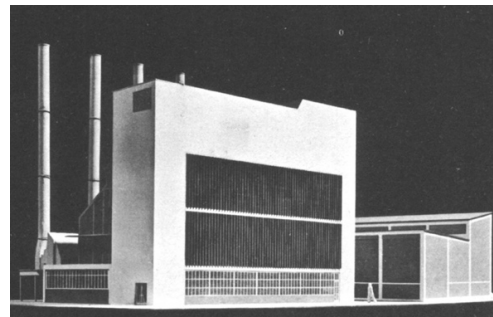


Abb. 6.32: P. F. Schneider, Modell Kesselhaus der Kölner Ford-Werke AG, Südseite  
(aus: *Kölner Stadt-Anzeiger* Nr. 146 vom 26. Juni 1953)

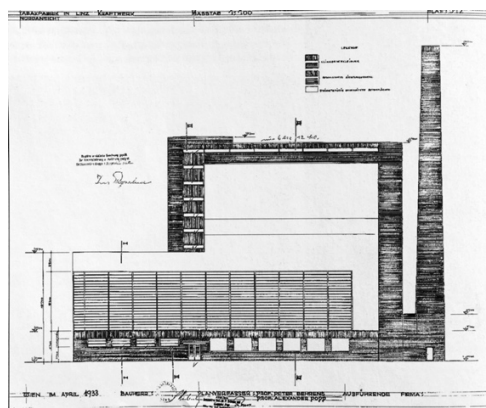


Abb. 6.33: Peter Behrens und Alexander Popp, Kessel- und Maschinenhaus der Zigarettenfabrik der Österreichischen Tabak Regie in Linz, Nordansicht (aus: Walter Gebhardt, „Aspekte der Industrie- und Verwaltungsbauten von Peter Behrens“, in: Hans-Georg Pfeifer (Hg.), *Peter Behrens. „Wer aber will sagen, was Schönheit sei?“: Grafik, Produktgestaltung, Architektur*, Düsseldorf 1990, S. 103)

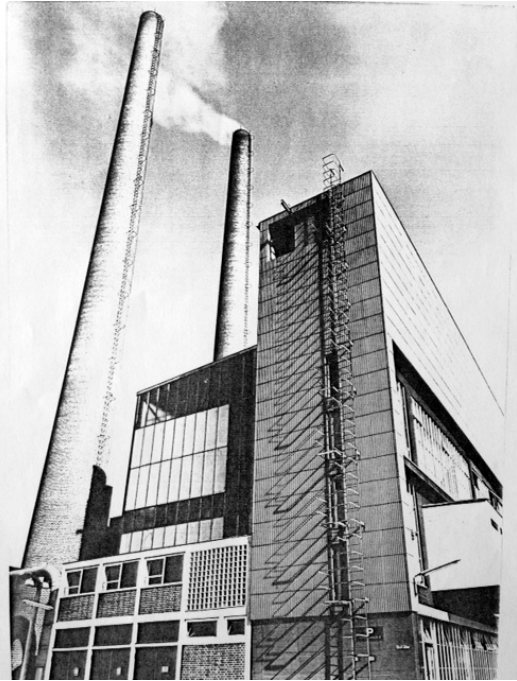


Abb. 6.34: Schneider, Kesselhaus der Ford-Werke AG  
(Foto: Inge von der Ropp, © HASTK)



Abb. 6.35: Behrens/Popp, Kesselhaus der Linzer  
Zigarettenfabrik (aus: Kai Mühlmann, *Die Neubauten  
und Betriebseinrichtungen der Tabakfabrik Linz*,  
Salzburg 1936, o. S.)



Abb. 6.36: P. F. Schneider, Haus Brost, Essen (aus: *Architektur und Wohnform*, 1955/56, Heft 5, S.171)



Abb. 6.37: P. F. Schneider, Haus Funke (aus: *Architektur und Wohnform*, 1955/56, Heft 5, S. 175)



Abb. 6.38: P. F. Schneider, Haus Brost: Wohnhalle, um 1955, (Foto: Inge von der Ropp, HASTK Bestand 1360, A 67, © HASTK)



Abb. 6.39: Haus Brost, Grundriss (aus: *Architektur und Wohnform*, 1955/56, Heft 5, S.172)

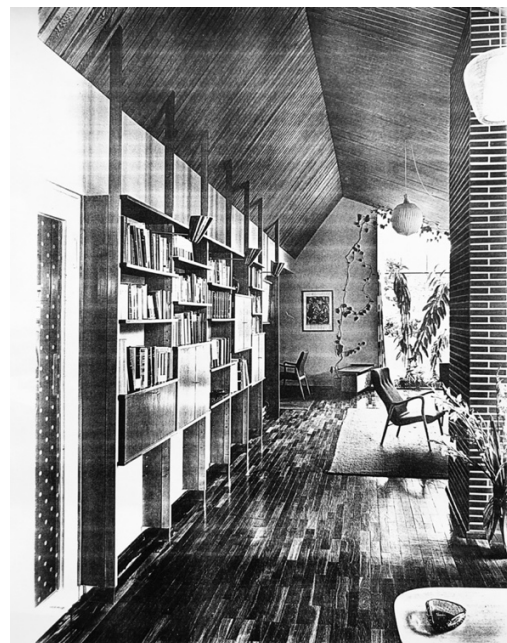


Abb. 6.40: Haus Brost, Wohnraum mit Regalsystem, um 1955 (Foto: Inge von der Ropp, HASTK Bestand 1360, A 67, © HASTK)



Abb. 6.41: P. F. Schneider, Hauptbad Essen, Eingangstrakt an der Steeler Straße  
(aus: *Baukunst und Werkform*, 1960, Heft 9, S. 487)



Abb. 6.42: Städtische Badeanstalt Essen, Steeler Chaussee, um 1910 (Foto: Wikipedia, gemeinfrei)

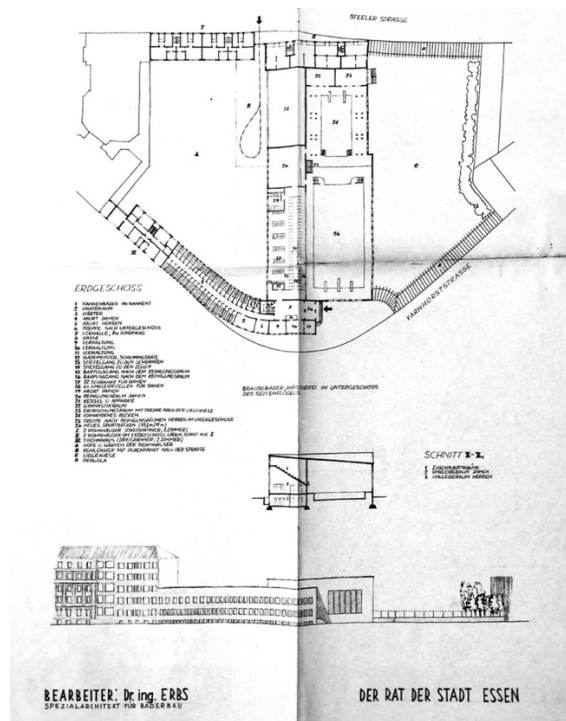


Abb. 6.43: Karl Erbs, gutachterliche Planung zum Wiederaufbau der städtischen Badeanstalt Essen, 1951  
(HdEG, Bestand 1044, Nr. 16)

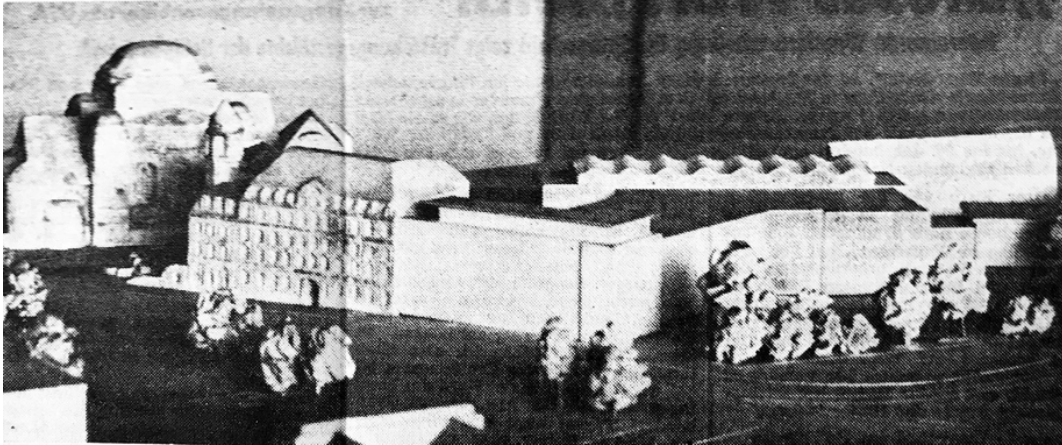


Abb. 6.44: P. F. Schneider, Modell Hauptbad Essen, veröffentlicht in der *WAZ* vom 14. Januar 1954 (HdEG, Bestand 1004, Nr. 209)



Abb. 6.45: Hauptbad Essen, im Vordergrund links das im Bau befindliche Gesundheitsamt, 1959 (Foto Privatarchiv Hans Petzold)



Abb. 6.46: Essen 1922: Synagoge mit Friedenskirche und Jahrhundertbrunnen, an der Steeler Chaussee ist die städtische Badeanstalt erkennbar (Postkarte, Foto gemeinfrei)



Abb. 6.47: P. F. Schneider, Gesundheitsamt Essen (mit Baugerüst), Blickachse von der Kettwiger Straße über den Burgplatz, um 1960 (Foto Privatarchiv Hans Petzold)

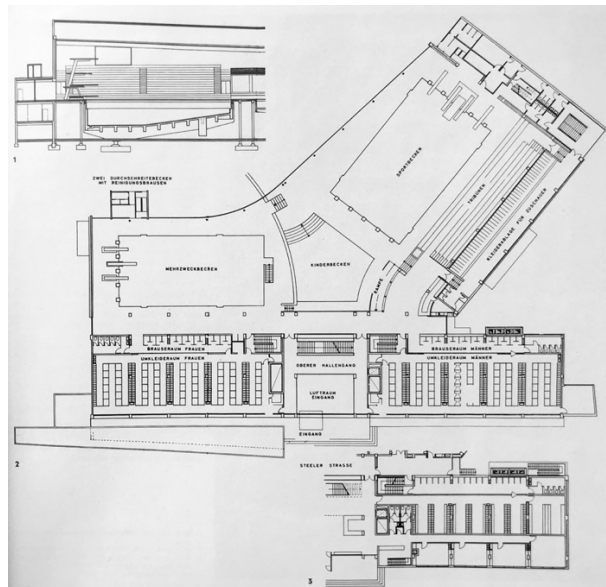


Abb. 6.48: P. F. Schneider, Hauptbad Essen: Grundriss Hauptgeschoss (aus: *Baukunst und Werkform*, 1960, Heft 9, S. 489)

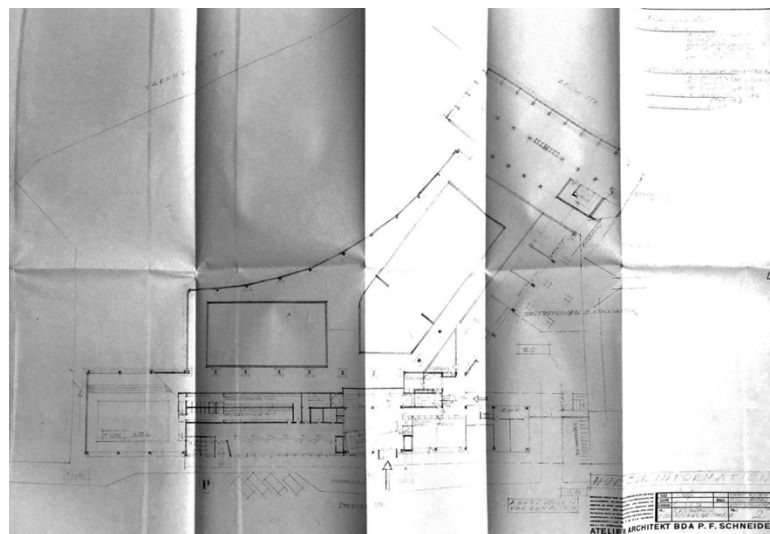


Abb. 6.49: P. F. Schneider, Hauptbad Essen, Sockelgeschoss, Vorentwurf B vom 3. Februar 1954 (HdEG Bestand 1042, Nr. 184)

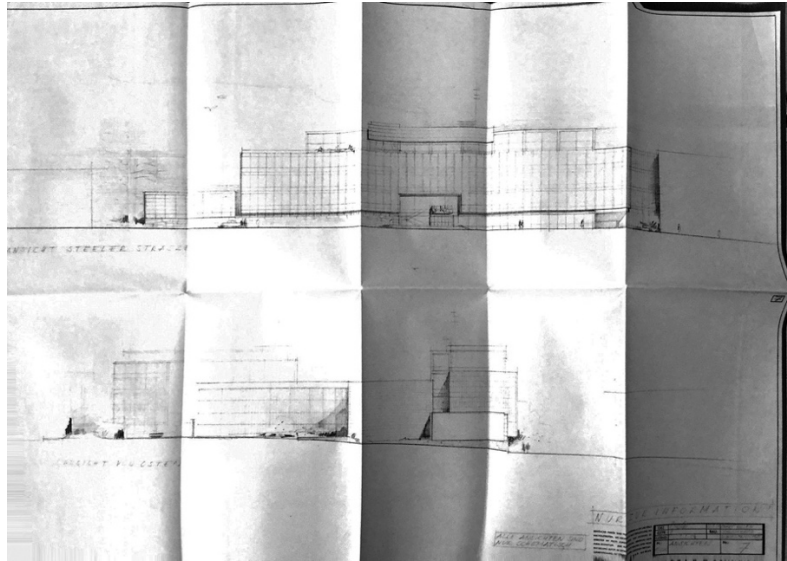


Abb. 6.50: P. F. Schneider, Hauptbad Essen, Ansichten, Vorentwurf B vom 22. Januar 1954 (HdEG Bestand 1042, Nr. 184)

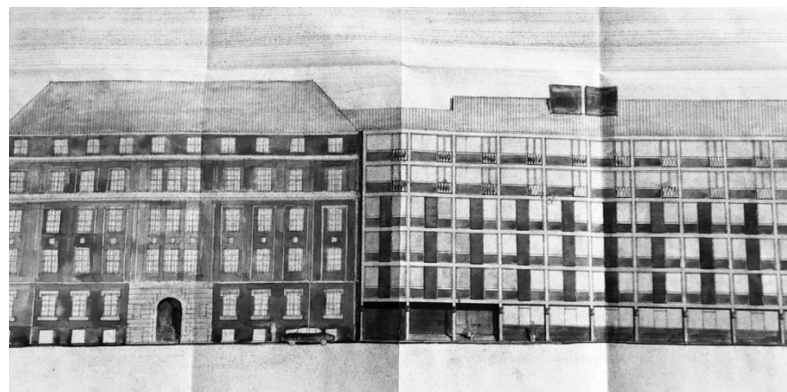


Abb. 6.51: Hospiz des kath. Gesellenvereins (links) mit angrenzendem Büro- und Wohntrakt des Hauptbades an der Bernestraße, 2. Februar 1954 (HdEG Bestand 1042, Nr. 184)

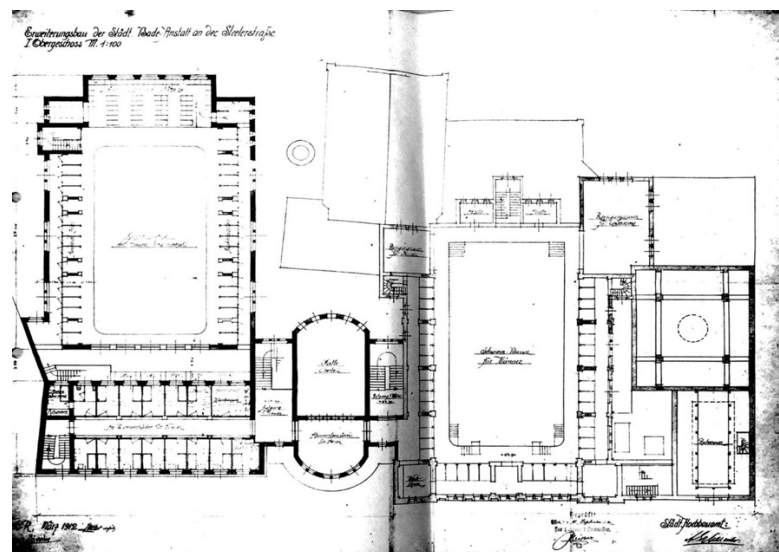


Abb. 6.52: Albert Erbe, Erweiterung Städtische Badeanstalt Essen, Grundriss 1. Obergeschoss, März 1912 (HdEG Bestand 1044, Nr. 16)

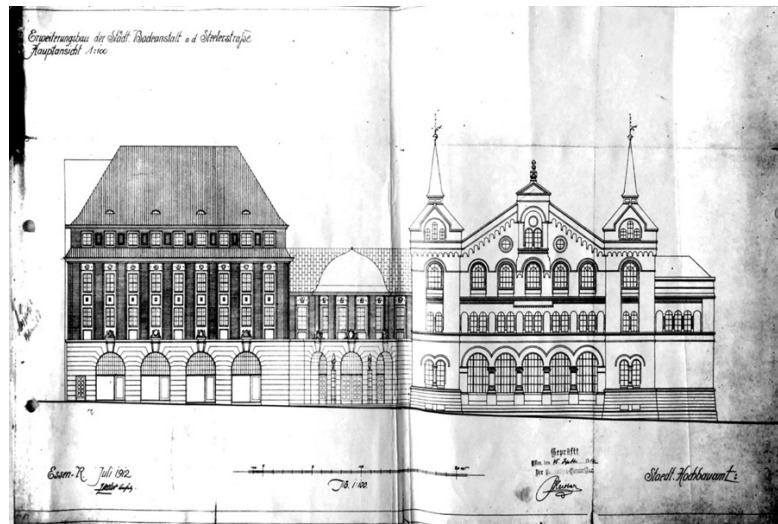


Abb. 6.53: Albert Erbe, Erweiterung Städtische Badeanstalt Essen, Ansicht Steeler Straße, Juli 1912 (HdEG Bestand 1044, Nr. 16)



Abb. 6.54: P. F. Schneider, Hauptbad Essen: links oben Kanzel der Milchbar, im Hintergrund das erhöht liegende Mehrzweckbecken mit Pflanzmauer (aus: Stadt Essen, *Essen im Objektiv*, Essen o.J., o. S.)

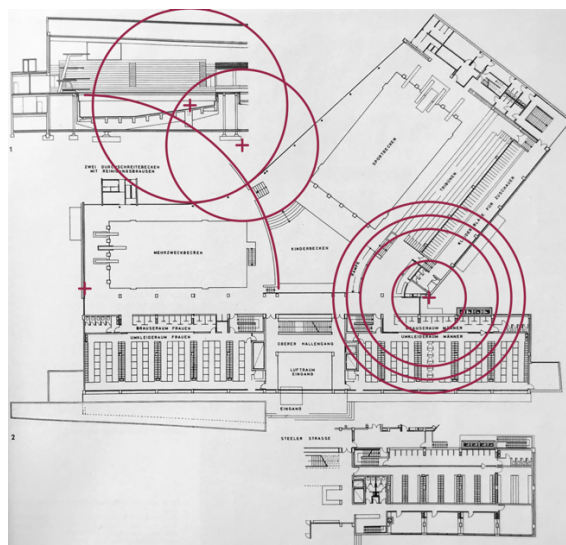


Abb. 6.55: P. F. Schneider, Hauptbad Essen: Grundriss mit eingezeichneten Kreisen (ohne Einzeichnungen aus: *Baukunst und Werkform*, 1960, Heft 9, S. 489)



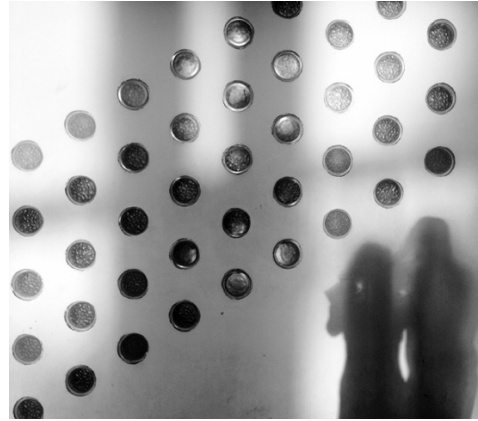


Abb. 6.56: P. F. Schneider, Hauptbad Essen: Kreisförmige Glasprismen (Foto und © Ute Reuschenberg)



Abb. 6.57: P. F. Schneider, Hauptbad Essen: Schwimmhalle (aus: *Baukunst und Werkform*, 1960, Heft 9, S. 489)



Abb. 6.58: P. F. Schneider, Hauptbad Essen: Eingangshalle (aus: *Baukunst und Werkform*, 1960, Heft 9, S. 490)

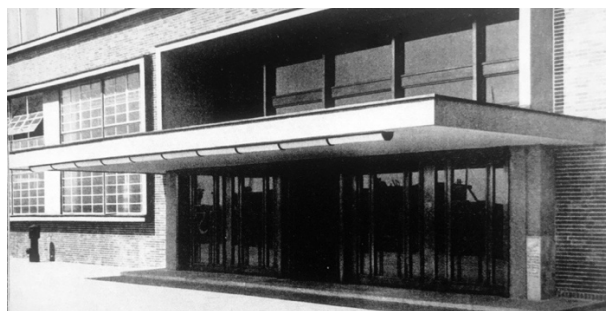


Abb. 6.59: Edmund Körner, Haupteingang der Ford-Werke AG, Köln (Halle A), um 1933 (aus: E. Körner, *Die neue Fordniederlassung Köln*, Köln o. J., S. 74)

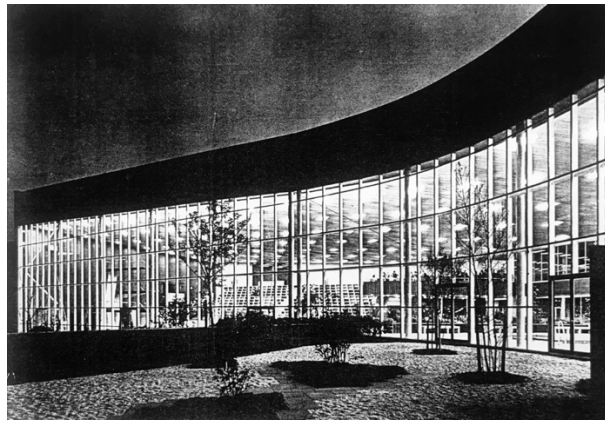


Abb. 6.60: P. F. Schneider, Hauptbad Essen: konkav ausschwingende Glasfront zur Liegewiese  
(Foto: Inge von der Ropp, HASTK Bestand 1360, A 27, © HASTK)

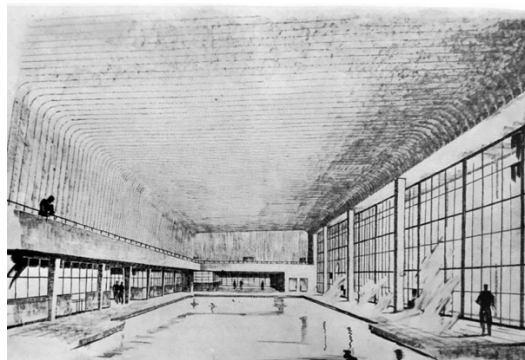


Abb. 6.61: Martin Elsaesser, Projekt Hallenschwimmbad an der Festhalle in Frankfurt a. M., um 1929  
(aus: *Baumeister*, 1931, Heft 2, S. 64)

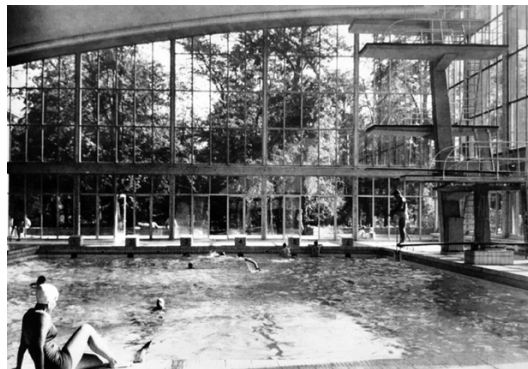


Abb.6.62: Erich Schelling, Städt. Hochbauamt Karlsruhe, Tullabad, um 1955  
(aus: *Baukunst und Werkform*, 1960, Heft 9, S. 493)



Abb. 6.63: Otto Korn, Mosaik in der Eingangshalle des Hauptbades Essen, Detail (Foto Ute Reuschenberg)



Abb. 6.64: P. F. Schneider, „Haus der Gesundheit“ und Hauptbad Essen, 1962  
(Foto: Inge von der Ropp, HASTK Bestand 1360, A 28; © HASTK)



Abb. 6.65: P. F. Schneider, Kombibad Krefeld-Bockum, Modell der Gesamtanlage  
(aus: *Archiv des Badewesens*, 1962, Heft 1, S. 6)

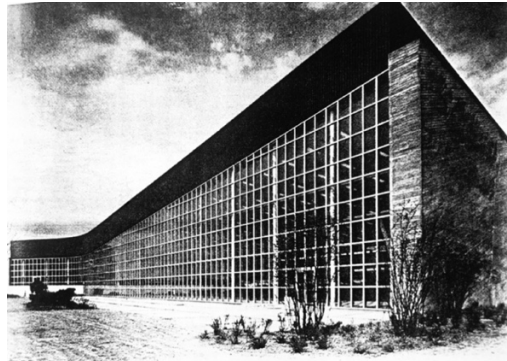


Abb. 6.66: P. F. Schneider, Kombibad Krefeld-Bockum, Schwimmhalle, 1967  
(aus: *Archiv des Badewesens*, 1967, Heft 7, S. 281)

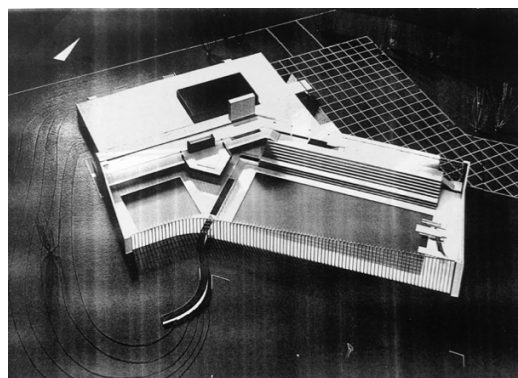


Abb. 6.67: P. F. Schneider, Kombibad Krefeld-Bockum, Modell Hallenbad  
(aus: *Archiv des Badewesens*, 1967, Heft 7, S. 280)



Abb. 6.68: P. F. Schneider, Kombibad Krefeld-Bockum: Betonplastik von Gottfried Gruner am Ostgiebel  
(aus: Stadt Krefeld, *Badezentrum Krefeld*, 1967, o. S.)



Abb. 6.69: P. F. Schneider, Gartenbad Castrop-Rauxel, Lehrschwimmbecken mit Farbmosaik in Blautönen von  
Otto Korn, um 1963 (Foto: Inge von der Ropp, HASTK Bestand 1360, A 24, © HASTK)

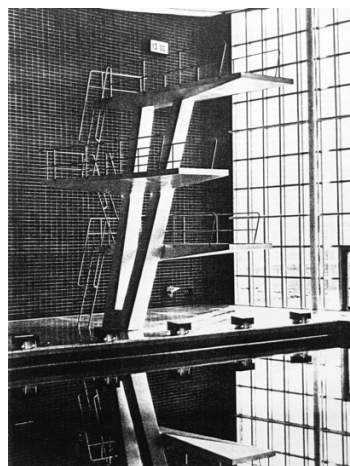


Abb. 6.70: P. F. Schneider, Kombibad Krefeld-Bockum: Sprungturm  
(aus: *Archiv des Badewesens*, 1971; Heft 7, S. 283)



Abb. 6.71: P. F. Schneider/Mirl Kratzel, Kombibad Gießen-Wieseckau, um 1968  
(aus: *Archiv des Badenwesens*, 1968, Heft 9, S. 355 )



Abb. 6.72: P. F. Schneider/Mirl Kratzel, Zentralbad Gelsenkirchen, um 1971  
(aus: *Sport + Bäderbauten*, 1972, Heft 2, S. 59)

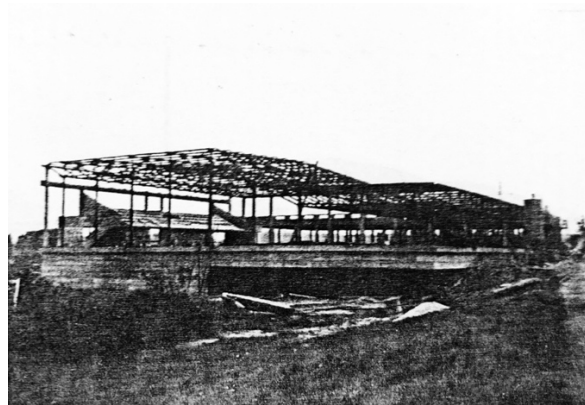


Abb. 6.73: P. F. Schneider, Hallenbad Castrop-Rauxel, Konstruktionssystem aus Mannesmann-Elementen, 1961  
(Foto Privatarchiv Hans Petzold)



Abb. 6.74: P. F. Schneider/Mirl Kratzel, Kombibad Gießen-Wieseckau  
(aus: *Archiv des Badenwesens*, 1968, Heft 9, S. 362)



Abb. 6.75: Zentralbad Gelsenkirchen und Musiktheater im Revier (rechts im Anschnitt), um 1971  
(aus: *Bauamt und Gemeindebau*, 1971, Heft 8, S. 304)

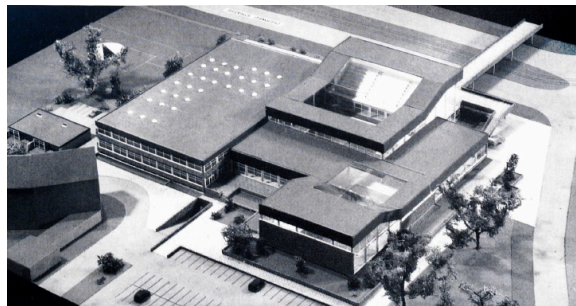


Abb. 6.76: P. F. Schneider/Mirl Kratzel, Modell Zentralbad Gelsenkirchen  
(aus: *Bauamt und Gemeindebau*, 1971, Heft 8, S. 296)



Abb. 6.77: P. F. Schneider/Mirl Kratzel, Zentralbad Gelsenkirchen (aus: *Detail*, Serie 1972, Ausgabe 3, S. 479)

## 7 Schlussbetrachtung

*„In der Großform des Baues liebte er die Feinheit des Details und noch im kleinen Gerät die vornehme innere Haltung, bei allem Werk die Gediegenheit der Durchführung. Sein hoher Sinn für das Rhythmische und Musikalische der Form führte zur Harmonie und Vollendung nach aller Sachlichkeit der Funktionserfüllung.“*

August Hoff über Peter Behrens (1966)<sup>718</sup>

Diese Worte August Hoff's, formuliert 1966 auf der achten Tagung der Henry van der Velde-Gesellschaft anlässlich der Behrens-Ausstellung im Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen, verdichten sich zu einer Aussage, unter die man auch Schneiders Werk stellen könnte. Auch, wenn Schneider natürlich weder als Architekt, noch als Gestalter an den „Alleskönner“ Behrens heranreicht, so bilden diese Zeilen doch eine Überschrift, unter die sich auch sein Schaffen zu fügen scheint. Ebenso fand das Anliegen von Peter Behrens, obwohl oder gerade weil sich funktionalistische Auffassungen von Architektur immer mehr durchsetzten, „eine stärkere Durchdringung des Bauorganismus mit emotionalen und geistigen Werten“<sup>719</sup> zu forcieren, die uneingeschränkte Zustimmung seines Schülers. Deutlich geworden ist dies etwa beim Funkhaus des NWDR in Köln. Dass auch Edmund Körner diese Haltungen teilte, dürfte zu Bestätigung und Verfestigung dieser Überzeugungen beigetragen haben.

Treten auch im Verlauf von Schneiders langer Schaffensphase, die weite Abschnitte des 20. Jahrhunderts umspannte, vor allem im Nachkriegswerk nach und nach weitere Einflüsse hinzu, so blieben diese Grundpostulate bestehen: Das Primat des Künstlerischen über die reine Zweckerfüllung behielt für Schneider seine Gültigkeit. Diesem Anspruch versuchte Schneider zeit seines Lebens gerecht zu werden und seine Bauwerke im Sinne einer Ganzheit durchzuformen. Wo immer möglich, geschah dies unter Einbindung der bildenden Künste. Außerhalb des Sakralbaus, wo das Künstlerische per se integraler Bestandteil der Bauaufgabe ist, war dies durchaus nicht selbstverständlich. Erst Recht nicht in Schneiders wichtigsten Tätigkeitsfeldern: den technik-affinen Bauaufgaben von Industrie, Rundfunk und Sport. Dass Schneider hier andere Konzepte nicht nur vertrat, sondern möglichst auch umsetzte und verteidigte, ist sein großes Verdienst.

---

<sup>718</sup> Hoff 1966, S. 7

<sup>719</sup> Ebd. S. 5 f.

Behrens sei nach Hoff aufgrund der inneren Haltung zur Gestaltung sakraler Bauten bestimmt gewesen.<sup>720</sup> Bezeichnenderweise war es der Kirchenbau, der auch den jungen Schneider anzog. Erkennbar an seinem Beitrag für die Ausstellung von Behrens' Meister-schule in Essen 1926. Hier schließt sich tatsächlich ein Kreis. Denn genau das Kirchenpro-jekt für St. Lambertus in Essen, dessen Nichtzustandekommen Hoff noch 1966 bedauerte<sup>721</sup>, scheint schon durch die Anordnung der Baukörper Schneiders erstes (überliefertes) Werk be- einflusst zu haben: die christozentrische Industriestadtkirche für das Ruhrgebiet. Das Ideal des hier noch vom Expressionismus inspirierten Gesamtkunstwerks wirkt hier ebenso wie die Formfindung bereits zu einer ruhigen, sachlichen Lösung geführt hat. Auch wenn sich Schneider nie, wie seine Vorbilder Behrens und Körner, im Kirchenbau verwirklichen konnte, so ist dieses frühe Werk doch der Auftakt zu einer, immer auch geistige Werte einbe- ziehenden, aber dennoch sachlichen Architekturfindung.

Hier konnte sich Schneider stets in Übereinstimmung mit Edmund Körner wissen, seinem zweiten großen Vorbild. Schon durch die lange Tätigkeit für Körner bis zu dessen Tod 1940, wirkte dieser mindestens genauso prägend wie Behrens. Die ideelle Nähe der beiden ehema- ligen Mitglieder der Darmstädter Künstlerkolonie – beide Industriearchitekten, Kirchen- bauer, Werkbündler und Formgestalter – ist recht groß. Wenn auch Körner regionaler und auch künstlerisch begrenzter wirkte, als der die architektonische Erneuerung über Jahrzehnte tragende und prägende Behrens. Jedoch gehörte Körner in der aufstrebenden Ruhrmetro- pole Essen zu den zentralen, gestaltgebenden Architekten. Der von Karl Ernst Osthaus aus- gehende „Hagener Impuls“ ist dabei untrennbar mit dem umwälzenden Geschehen an der Ruhr verbunden. Ein sich umfassend niederschlagender Gestaltungswille, inspiriert durch das Vorbild Darmstadts mit seiner Initialausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ von 1901, führte auch im rheinisch-westfälischem Industrieviertel zu einem gesamt-künstlerischen Wirken, an dem wiederum Behrens ebenfalls Anteil hatte. Auch Körner trug zur Umsetzung dieser Ideale, die Kunst und Leben versöhnen wollten, an der Ruhr aktiv bei. Ganz konkret wurde Körners Verbindung zu Osthaus allerdings erst posthum: Nach dem frühen Tod des Kulturreformers wanderte dessen Kunstsammlung nach Essen und löste einige Jahre später den durch Körner realisierten Bau des Museums Folkwang aus. Es ist gleichzeitig der erste Bau Körners, an dem Schneider nachweislich beteiligt war. Wie kein anderes Projekt steht dieses für Schneiders künstlerische Neigungen, verbindet es doch eine gesamt-künstlerische Durchgestaltung unter Einbeziehung des Werks damals prägender Künstler wie Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Schlemmer oder eben Ludwig Gies. Auch dies ein Element, das Schneider wo immer möglich, beibehalten wird. Gleichzeitig rührt auch Schneiders An- spruch des „Gesamtkünstlerischen“ aus dieser frühen, vom reformerischen Geist geprägten Zeit. Behrens' Nachruf auf Osthaus macht deutlich, wie sehr gerade auch die

---

<sup>720</sup> vgl. Hoff 1966, S. 6

<sup>721</sup> Ebd.



Industrieregion, durch die Schneider maßgeblich geprägt wurde, diesen Geist atmete: „Wenn es uns heute als eine der wichtigsten Erkenntnisse, ja die wichtigste Forderung für künstlerische Entwicklung gilt, im Zusammenhang der Künste, im *Gesamtkünstlerischen* die Grundbedingung für eine ästhetische Kultur zu erblicken, so ist man immer wieder überrascht, dass diese Einsicht so früh schon in der kleinen westfälischen Industriestadt reifte und was mehr ist, in die Tat umgesetzt wurde.“<sup>722</sup>

Im Sinne der Gesamtheit versuchte Schneider stets, auch die bildenden Künste in seine Bauwerke zu integrieren. Zuletzt ist ihm dies 1967 äußerst qualitativ beim Kombibad in Krefeld-Bockum gelungen. Die durch eine Plastik des Stuttgarter Bildhauers Gottfried Gruner erfolgte künstlerische Aufwertung ist umso beachtlicher, als es sich hier um einen, in Hierarchie der Baugattungen vermeintlich ganz unten rangierenden Bäderbau handelt – „richtige“ Architektur zu sein, wurde Bäderbauten lange Zeit nicht zugestanden.<sup>723</sup> Und auch in einer Zeit, wo zeitgenössische Kunst eher beziehungslos Stadträume „möblierte“, sieht man von großartigen Ausnahmen wie der kinetischen Plastik „Licht und Bewegung“ von Otto Piene am ehemaligen Kölner Kaufhaus Wormland einmal ab – immerhin ein Bau von Schneiders früheren Chefarchitekten Peter Neufert – , durchaus beachtenswert.

Auffallend ist tatsächlich, dass die von Schneider eingebundene Kunst selten in Richtung des „kunstgewerblichen Kitsches“ tendiert, der zahlreiche Bauten vor allem der 1950er Jahre zierte („Reiher-Elend“). Schon durch die Einbindung seines Freundes Georg Meistermann, aber auch durch Schneiders stilsicheren Blick für Kunst, handelte es sich bei ihm so gut wie nie um eine „Schrumpfvariante“ (Bollenbeck) der modernen Kunst. Auch in Zeiten, wo Betonfertigteil-Produktion wie voranschreitende Normierung eine zunehmende Rolle spielten, wies Schneider den Künsten eine tragende Rolle zu. Zwar wurde 1957-59 mit der Kölner Königin-Luise-Schule (WV 89) erstmals ein Bauwerk Schneiders mit Betonfertigteilen erbaut, jedoch transformierte er die Architektur an einer neuralgischen Stelle gleichsam zu Kunst: Georg Meistermann formte die Fassaden eines Treppenhauses, das zwischen zwei Trakten vermittelt, und ließ dieses zu einer begehbaren Skulptur werden. Kunst wird im wörtlichen Sinne zum Bindeglied, welches alles zusammenhält. Gerade im Schulbau eine Aussage!

Auch Behrens' und Körners Überzeugung, dass künstlerisches und praktisches Bauen eine Einheit bildet, dass der Bau ein Gesamtkunstwerk im Sinne des ursprünglichen Kunstgewerbegedanken ist, was seine Möblierung und ein Farbkonzept einbezog, findet sich bei Schneider wieder. Ganz besonders das Kölner Funkhaus des NWDR steht in dieser Tradition. Der erste größere, eigenständige Bau wurde ein Statement: eine zeitgemäße, bescheidene und sachliche Architektur in der Tradition von Behrens' Gestaltungsprinzipien von

---

<sup>722</sup> Peter Behrens, „Karl Ernst Osthaus. Worte zu seinem Werk“, Nachruf veröffentlicht in: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 285 (19. April 1921), 1. Morgenblatt, S.1-2; zit. nach Frank/Lelonek 2015, S. 746

<sup>723</sup> Zur mangelnden Wertschätzung von Bäderbauten als „Architektur“ vgl. Oloew 2019, S. 305

Harmonie, Proportion und Ordnung. In einer Zeit, wo noch um die „richtige Architektur“ gerungen wurde, negierte er nicht nur den Funktionalismus, sondern knüpfte durch die beteiligten Kölner Werkschulen auch bewusst an eine kunstgewerbliche Tradition an, durch die er über Behrens und Körner geprägt worden ist.

Auch vergleichsweise unspektakuläre Bauaufgaben wie dem Geschäftshaus Wolfferts als schlichtem Wiederaufbau in der Kölner Altstadt legte Schneider – im Gegensatz zum Vorgänger Wilhelm Riphahn – eine künstlerische Konzeption zugrunde: Fast unsichtbar, aber wirksam in Form von harmonischen Proportionen und einem freieren Grundriss, der die wirkungsvolle Präsentation der Produkte trotz knapper Raumabmessungen gestattete.

Beim eigenen Wohnhaus nach dem Krieg zeigt sich zwar bereits die Orientierung an den neuen architektonischen Vorbildern der skandinavischen Moderne, doch verhinderte dies keineswegs, dass Schneider nicht auch hier durch Proportion und sogar Symmetrie an sein Vorbild Behrens angeschlossen. Gab beim ersten Wohnhaus von 1934 in der Essener „Gartenstadt Schloss Schellenberg“ der etwas größere erkerartige Atelier-Anbau den Hinweis auf den Wohnsitz eines Künstler-Architekten, so bietet der Nachkriegswohnsitz in Köln-Rodenkirchen äußerlich nur noch einen dezenten Hinweis in Form des nahezu in der Symmetrieachse liegenden Atelierfensters. Primär bleibt die künstlerische Auffassung, auch hier verborgen in einer harmonischen Ordnung, die Architektur nicht ausschließlich und dogmatisch dem Zweck unterordnen will.

Ästhetische Werte behielten für Schneider generell Priorität: Sie „sien kein leerer Wahn, sondern lebenswichtig für das Wohlergehen der Menschen (...) – nicht weniger als Luft, Nahrung und Obdach.“ So formulierte er noch 1964 im Zusammenhang mit seinen Bäderbauten.<sup>724</sup> Wandelt sich auch durch nationale und internationale Einflüsse wie die zunehmende Industrialisierung und Normung der Bauwirtschaft die Erscheinungsform seiner Architektur, diese Grundpostulate bleiben bestehen. Selbst bei einer ausgewiesenen nüchternen Rasterarchitektur wie dem Druck- und Verlagshaus der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* ist es Schneider gelungen, die Rasterkonstruktion durch das Leitmotiv des Quadrats in ein ästhetisch verfeinerte Gestaltung zu überführen.

Während Behrens' Nachruhm schon aufgrund seiner planerischen Beteiligung an Speers Nord-Süd-Achse empfindlich beeinträchtigt wurde,<sup>725</sup> stiegen als Gegenpol zur technischen Perfektion eines Mies van der Rohe auch für Schneider Frank Lloyd Wright – und in dessen Nachfolge Richard Neutra – zu neuen Leitbildern auf. Wright bezog ebenso wie Behrens, der bekanntlich auch durch Wright beeinflusst worden ist<sup>726</sup>, mit seinem Werk eine antifunktionalistische Position. Dies gilt auch für Neutra, dem Schneider mit Hochachtung

---

<sup>724</sup> Schneider 1964, S. 29

<sup>725</sup> Vgl. Frank 2015, S. 64

<sup>726</sup> Vgl. Kief-Niederwöhmeier 1983, S. 185 ff.

begegnete. Als gebürtiger Österreicher, zeit seines Lebens mehr Wiener als Amerikaner, bildete Neutra geradezu eine personifizierte Brücke zwischen Schneiders künstlerischer Vergangenheit und dem zeitgenössischen Architekturgeschehen. Dennoch war Neutra zeitgemäße rationale Technik Grundvoraussetzung. Auch Schneider stellte sie nicht infrage, jedoch hatte sie sich Ästhetik, Harmonie und damit dem Empfinden der Nutzer\*innen unterzuordnen. Hier verbanden sich Schneiders Vorstellungen mit Neutras zutiefst humanistischen Gedanken auf Basis psychologisch-physiologischer Erkenntnisse einer heilsamen, aber ebenso auch schädigenden Wirkung von Umwelt – und damit auch von Architektur. Die Einbindung der Natur gehörte auch für Schneider essentiell dazu – in Anlehnung an den „Biologischen Humanismus“ Neutras. So ist mit dem Hauptbad in Essen, dessen innovative Konzeption sich aus der prominenten städtebaulichen Lage sowie aus der Struktur des Vorgängerbaus entwickelte, unter Neutras Einfluss eine höchst nutzergerechte Architektur entstanden, die unterschiedlichste Bereiche des Sports, der Freizeit und der Erholung und, nicht zu vergessen, der Hygiene unter einem Dach vereinigte. Kein Geringerer als Neutra selbst hat dies persönlich anlässlich eines Besuchs in Essen gewürdigt.

Schneiders Werk ist gleichzeitig auch ein weiterer Beleg dafür, dass die (Nachkriegs)moderne nicht generell geschichts- und ortlos sein muss. Schon Rudolf Schwarz, Dieter Oesterlen oder Sep Ruf bezogen sogar ganz konkret historische Bausubstanz mit in ihre Architekturschöpfungen ein, etwa beim Kölner Gürzenich (1952-55) oder bei der Münchner „Maxburg“ (1954-57).<sup>727</sup> Auch Schneiders Lösungen suchten immer den Anschluss an die Geschichte und Tradition des Ortes, erkennbar besonders stark beim Hauptbad Essen, aber auch bei der Sportschule des Westdeutschen Fußballverbandes oder dem Verlagshaus der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung*. Alle Bauten band er städtebaulich in die veränderte Stadtgestalt ein, ohne die lokale Bautradition und Historie des Ortes ganz aufzugeben. Bereits bei der Erweiterung des Karosseriewerks Deutsch 1938 hat Schneider die Architektursprache des Ortes aufgegriffen, knüpfte an Bestehendes an und führte dieses weiter.

In den 1960er Jahren wurden die Bauvolumina teilweise größer, erkennbar etwa beim Zentralbad in Gelsenkirchen. Doch fasst Schneider – nun gemeinsam mit Mirl Kratzel – seine Architektur nun als verdichteten Komplex auf, die einzelnen Funktionen bleiben durch die Staffelung ablesbar. Die Konstruktion übernahm einen stärker gestaltenden und formenden Part, deutlich bei den Bäderbauten mit geknickter Dachform. Eine sich seit Ende der 1950er Jahre wandelnde Materialität führte zu einer betonten Haptik. Etwa durch den Einsatz von Waschbeton oder den reliefartigen Sichtbeton im Sinne des sich seit 1958 ausbreitenden internationalen Brutalismus. Dennoch hatte Schneider an der späten Nachkriegsmoderne ab den 1970er Jahren kaum noch Anteil – auch, wenn er sein Büro erst 1978 offiziell auflöste. Themenfeldern wie Stadterneuerung, Bauen im Bestand konnte oder wollte er sich nicht

---

<sup>727</sup> Vgl. Welzbacher 2009, S. 20 f., der dort gegen das Vorurteil der Geschichtslosigkeit der Nachkriegsmoderne angeht.

mehr stellen. Sein Spätwerk ist zudem nur im Zusammenhang mit dem Anteil von Mirl Kratzel zu betrachten, die seit dem Bau des Funkhauses seine kreativste und beständigste Mitarbeiterin war.

Schneider, der nach 1945 gewichtige Auftraggeber für sich gewinnen konnte, hat auch in der Phase des westdeutschen Wiederaufbaus eine Architektur geschaffen, die ihre Wurzeln nicht verleugnete, sondern versuchte, diese zu integrieren. Bis weit in die Mitte der 1950er Jahre hinein lässt sich der Einfluss von Peter Behrens deutlich erkennen. Formal zeigen dies vor allem das Funkhaus des NWDR und das Kesselhaus der Kölner Ford-Werke, aber auch Haus Wolfferts oder das eigene Wohnhaus weisen Spuren zur künstlerischen Herkunft auf. Schneider wandte Behrens' Proportionsschemata an, berücksichtigte wie schon Körner farbpsychologische Erkenntnisse und band weiterhin die Künste ein. Auch wenn sich das Erscheinungsbild seiner Bauten der 1950er und 60er Jahre mit zunehmender Öffnung zum europäischen Ausland oder den USA wandelte, sich unter dem Einfluss vor allem der „Braunschweiger Schule“ durchaus sachlich weiterentwickelte, so blieben die Konstanten Proportion, Farbe und Einbindung der Künste erhalten. Architektur blieb für Schneider Kunst.

# Anhang

## Abkürzungen

ASdA	Amt „Schönheit der Arbeit“
BBC	British Broadcasting Corporation
BDA	Bund Deutscher Architekten
BRD	Bundesrepublik Deutschland
HAStK	Historisches Archiv der Stadt Köln
HA WDR	Historisches Archiv des Westdeutschen Rundfunks
HdEG	Haus der Essener Geschichte/Stadtarchiv Essen
LAV NRW R, NW	Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland
MAVAG	Königlich-Ungarische Staatliche Eisen-, Stahl- und Maschinenfabriken
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NWDR	Nordwestdeutscher Rundfunk
RAVAG	Radio Verkehrs AG
RKDBK	Reichskammer der Bildenden Künste
UKW	Ultrakurzwelle
WAZ	Westdeutsche Allgemeine Zeitung
WDR	Westdeutscher Rundfunk
WERAG	Westdeutsche Rundfunk AG

## Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Aloi, Illuminazione, 1956: Roberto Aloi, *Illuminazione d'oggi. Esempi di decorazione moderna di tutto il mondo*, Milano 1956

Aloi, Mobili, 1956: Roberto Aloi, *Mobili tipo*, Milano 1956

American Institute of Architects 1951: *American Institute of Architects (Hg.), Amerikanische Architektur seit 1947*, Stuttgart 1951

Anderson 2000: Stanford Anderson, Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century, Cambridge, Massachusetts; London, England 2000

Apfelbaum 2017: Alexandra Apfelbaum, *Bruno Lambert. Architektur im Wandel der Bonner Republik* (= Diss., Techn. Univ. Dortmund, 2014), Dortmund 2017

Apfelbaum 2019: Alexandra Apfelbaum, „Miesrezeptionen. Zum Stahlbau der Nachkriegszeit“, in: Dieselbe/Silke Haps (Hg.), *Von „Stahlschachteln“ und Bausystemen. Zum Umgang mit Stahlbauten der Nachkriegszeit*, Dortmund 2019, S. 20-33

Apfelbaum/Sonne/Stremmenos 2020: Alexandra Apfelbaum, Wolfgang Sonne, Christos Stremmenos, „Einführung zu ‚Ernst Ludwig Kirchner. Vor der Kunst die Architektur‘“, in: Dieselben (Hg.), *Ernst Ludwig Kirchner. Vor der Kunst die Architektur* (= Katalog der gleichnamigen Ausstellung, u. a. im Baukunstarchiv NRW, Dortmund, vom 25. September bis zum 20. Dezember 2020), Dortmund 2020, S. 15-17

Architekturzentrum Wien 2006: Architekturzentrum Wien (Hg.), *Architektur in Österreich im 20. und 21. Jahrhundert*, Basel et al. 2006

Asche 1991: Kurt Asche, „Geometrie und Schinkel-Volute im Werk von Behrens“, in: Ders. (Hg.), *Die Quadratur des Kreises. Peter Behrens als Architekt und Designer* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Universitätsbibliothek Oldenburg, 15. Dezember 1990 bis 15. Januar 1991), Oldenburg 1991, S. 9-38

Auffarth 1987: Sid Auffarth, „Wie die Moderne vom Weg abkam. Der Bau des Funkhauses“, in: *Das Funkhaus Hannover. Beiträge zur Geschichte des Rundfunks in Niedersachsen*, Hannover 1987, S. 125-142

Ausstellungskatalog Meisterschule 1926: *Peter Behrens und seine Wiener Meisterschule* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Essener Börse, 29. November 1926 bis 7. Januar 1927), Essen o. J. (1926),

Austria-Tabakwerke A.G. 1950: Generaldirektion der Austria-Tabakwerke A.G., vormals Österreichische Tabakregie (Hg.), *100 Jahre Tabakfabrik Linz 1850-1950*, Wien 1950

Bartelsheim 2012: Sabine Bartelsheim, „Die Folkwangschule für Gestaltung und der Künstlerkreis auf der Essener Margarethenhöhe“, in: Dies., Gerda Breuer, Christopher Oestereich (Hg.), *Lehre und Lehrer an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen. Von den Anfängen bis 1972*, Tübingen, Berlin 2012, S. 77-87

Bartzko 2014: Dieter Bartzko, „'Der Wind weht von allen Seiten'. Das Dortmunder Gesundheitshaus, ein Juwel der Wiederaufbaumoderne“, in: Thomas Schilp, Andrea Zupancic, „*Das neue Dortmund*“ - *das Dortmunder Gesundheitshaus von Will Schwarz* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum am Ostwall, Dortmund, 5. September 2014 bis 14. Januar 2015), Tübingen et al. 2014, S. 9-12

Bausch 1980: Hans Bausch, *Rundfunkpolitik nach 1945* (Band 1: 1945-1962), München 1980

BDA, Das Ruhrgebiet, 1996: Bund Deutscher Architekten, Bezirksgruppe Ruhrgebiet (Hg.), *Das Ruhrgebiet. Architektur nach 1945*, Essen 1996

BDA, Planen und Bauen, 1960: Bund Deutscher Architekten (Hg.), *Planen und Bauen im neuen Deutschland*, Köln und Opladen 1960

BDA, Bauten Kölner Architekten, 1960: Bund Deutscher Architekten Köln (Hg.), *Bauten Kölner Architekten 1948-1963*, Darmstadt 1963

Becker 1996: Kristin Becker (Ruschepaul), *Öffentliche Gebäude des 20. Jahrhunderts in Köln – mit Ausnahme der Schulbauten* (= Diss., Univ. Bonn, 1996), Bonn 1996

Behrens 1925: Peter Behrens, „Industriebau und Stadtgestaltung“, in: *Der Neubau. Halbmonatsschrift für Baukunst*, 7. Jg. 1925, Heft 8, S. 97-102

Behrens 1930: Peter Behrens, „Zur Erziehung des baukünstlerischen Nachwuchses“, in: Karl Maria Grimme (Hg.), *Peter Behrens und seine Wiener Akad. Meisterschule*, Wien et al. 1930, S. 9-12

Berger 1951: Franz Berger, „Architektur und Funk-Akustik. Der Sendesaal des neuen Kölner Funkhauses“, in: *Bauen und Wohnen*, 6. Jg. 1951, Heft 3, S. 145-149

Berger 1952/53: Franz Berger, „Stühle im Karton“, in: *Architektur und Wohnform*, 61. Jg. 1952/53, Heft 5, S. 179-182

Berger 1955/56: Franz Berger, „Vorschriftenschema oder lebendige Ordnung“, in: *Architektur und Wohnform*, 64. Jg. 1955/56, Heft 5, S. 170-178

Berger o. J.: Franz Berger, *Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung*, Stuttgart o. J. (1954)

Bergmann/Brdenk 2012: Berger Bergmann, Peter Brdenk (Hg.), *Architektur in Essen 1900-1960*, Essen 2012

Bermpohl/Winkelmann 1958: R. Bermpohl, H. Winkelmann, *Das Möbelbuch. Ein Nachschlagewerk über Möbel und ihre Anordnung im Raum*, Gütersloh 1958

Bernard, „Funkhaus Dagobertstraße“, 2006: Birgit Bernard, „Das Funkhaus Dagobertstraße – für 25 Jahre ein Provisorium“, in: Klaus Katz et al. (Hg.), *Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR. Bd. 1: Die Vorläufer 1924-1955*, Köln 2006, S. 285-287

Bernard, „Funkhausarchitektur“, 2006: Birgit Bernard, „Funkhausarchitektur als Ausdruck eines Paradigmenwechsels in der Vorstellung von ‚Öffentlichkeit‘ – dargestellt am Kölner Funkhausbau (1926-1952)“, in: Markus Behmer, Bettina Hasselbring (Hg.), *Radiotage, Fernsehjahre. Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945*, Münster 2006, S. 291-305

Betts 2009: Paul Betts, „Das Bauhaus als Waffe im kalten Krieg. Ein amerikanisch-deutsches Joint Venture“, in: Philipp Oswald (Hg.), *Bauhaus Streit. 1919-2009. Kontroversen und Kontrahenten*, Ostfildern 2009, S. 196-213

Bierbach 1977: Wolf Bierbach, *Das Funkhaus Wallrafplatz. Vom Rundfunk der frühen Nachkriegszeit* (= Manuskript der Sendung der Landesredaktion des WDR, Politik, vom 18. Juni 1977)

- Bierbach 1996: Wolf Bierbach, „Ohne Mikrofon...‘ Der Neubeginn des Rundfunks“, in: Jost Dülffer (Hg.), *Wir haben schwere Zeiten hinter uns. Die Kölner Region zwischen Krieg und Nachkriegszeit*, Vierow 1996, S. 391-402
- Billstein 2000: Reinhold Billstein, „1945. How the americans took over Cologne – and discovered Ford Werke`s Role in the war“, in: Ders. et al. (Hg.), *Working for the enemy. Ford, General Motors and Forced Labor in Germany during the Second World War*, New York, Oxford 2000, pp. 83-123
- Billstein/Illner 1995: Reinhold Billstein, Eberhard Illner, *You are now in Cologne. Compliments. Köln 1945 in den Augen der Sieger. Hundert Tage unter amerikanischer Kontrolle*, Köln 1995
- Blümm 2013: Anke Blümm, „Entartete Baukunst“? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933-1945 (= Diss., Techn. Univ. Cottbus, 2011), Paderborn 2013
- BMVBS 2011: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (BMVBS) (Hg.), *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, bearbeitet von Claudia Büttner, Berlin 2011
- Bollenbeck 2000: Georg Bollenbeck, „Die fünfziger Jahre und die Künste: Kontinuität und Diskontinuität“, in: Ders., Gerhard Kaiser (Hg.), *Die janusköpfigen 50er Jahre: kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III*, Wiesbaden 2000, S. 190-213
- Borkopp-Restle/Welzel 2014: Birgitt Borkopp-Restle, Barbara Welzel (Hg.), „Eines der wichtigsten Monumente unserer Zeit überhaupt“. *Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen*, Essen 2014
- Borngräber 1985: Christian Borngräber, „Nierentisch und Schrippendale. Hinweise auf Architektur und Design“, in: Dieter Bänsch (Hg.), *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*, Tübingen 1985, S. 223-258
- Boucsein 2010: Benedikt Boucsein, *Graue Architektur. Bauen im Westdeutschland der Nachkriegszeit*, Köln 2010
- Brandenburger 1987: Dietmar Brandenburger, „Boom oder die rasche bauliche Ausstattung eines Landes 1960-1975“, in: Ingeborg Flagge (Hg.), *40 Jahre Nordrhein-Westfalen. Bauen und Stadtentwicklung von der Nachkriegszeit bis heute* (= Architektur in der Demokratie, Bd. 4), Stuttgart 1987, S. 57-76
- Breuer, *Das gute Leben*, 2007: Gerda Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen/Berlin 2007
- Breuer, *Jupp Ernst*, 2007: Gerda Breuer, *Jupp Ernst 1905-1987. Designer, Grafiker, Pädagoge*, Tübingen/Berlin 2007
- Breuer 2009: Gerda Breuer, *Hans Schwippert. Bonner Bundeshaus 1949*, Tübingen, Berlin 2009
- Breuer, „Alfred Fischer“ 2012: Gerda Breuer, „Alfred Fischer: Plan und Aufbau einer Schule der modernen Bewegung“, in: Dies., Sabine Bartelsheim und Christopher Oestereich (Hg.), *Lehre und Lehrer an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen. Von den Anfängen bis 1972*, Tübingen, Berlin 2012, S. 30 – 65



- Breuer 2012: Gerda Breuer (Hg.), *Architekturfotografie der Nachkriegsmoderne* (= Wuppertaler Gespräche, Band 5), Frankfurt am Main 2012
- Bruckmann 1955: Alfred Bruckmann (Hg.), *Die schöne Wohnung*, 8. Auflage München 1955
- Buddensieg 1990: Tilmann Buddensieg, „Architektur als freie Kunst“, in: Bernhard Buderath (Hg.), *Peter Behrens – umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Höchst AG*, Frankfurt a. M./München 1990, S. 59-73
- Busch 1993: Wilhelm Busch, *Bauten der 20er Jahre an Rhein und Ruhr: Architektur als Ausdrucksmittel*, Köln 1993
- Buschmann/Hennies/Kierdorf 2018: Walter Buschmann, Matthias Hennies, Alexander Kierdorf, *Via Industrialis. Entdeckungsreise Kölner Industriearchitektur*, Essen 2018
- Cachola Schmal/Voigt 2007: Peter Cachola Schmal, Wolfgang Voigt, „Immer eine große Linie. Das Verwaltungsgebäude der I.G. Farbenindustrie in Frankfurt am Main und andere Verwaltungsbauten“, in: Wolfgang Pehnt, Matthias Schirren (Hg.), *Hans Poelzig. 1869 bis 1936. Architekt. Lehrer. Künstler*, München 2007, S. 112-125
- Cobbers 1998: Arnt Cobbers, *Die 100 wichtigsten Berliner Bauwerke*, Berlin 1998
- Cremers 1926: Paul Joseph Cremers, „Peter Behrens und seine Wiener Meisterschule: ein Vorwort zur Architektur-Ausstellung“, in: *Essener-Anzeiger*, 23. Jg. 1926 (28. Nov.)
- Cremers 1928: Paul Joseph Cremers, *Peter Behrens. Sein Werk von 1909 bis zur Gegenwart*, Essen 1928
- DBZ, *Bauten für Sport und Spiel*, 1970: Deutsche Bauzeitschrift (Hg.), *Bauten für Sport und Spiel* (= BDZ-Baufachbuch 9), Gütersloh 1970
- Denk, „Große Einigkeit“, 2004: Andreas Denk, „Große Einigkeit im Grunde. Wolfgang Bley im Gespräch: Mit Egon Eiermann in Brüssel“, in: *Der Architekt* 7/8, 2004, S. 47-49
- Denk, „Im Dienst der Republik“, Andreas Denk, „Im Dienst der Republik. Georg Pollich im Gespräch mit Andreas Denk“, in: *Der Architekt* 7/8, 2004, S. 77-80
- Deutsche Gesellschaft für das Badewesen 1952: Deutsche Gesellschaft für das Badewesen (Hg.), W. Kirchner (Bearb.), *Richtlinien für den Bau von Hallen- und Freibädern*, Gladbeck 1952
- Dorsemagin 2004: Dirk Dorsemagin, *Büro- und Geschäftshausfassaden der 50er Jahre. Konservatorische Probleme am Beispiel West-Berlin* (= Diss., Techn. Univ. Berlin, 2004; online verfügbar unter <https://depositonce.tu-berlin.de/handle/11303/1242>, Berlin 2004)
- Driller 2010: Joachim Driller, „Amerika in Europa wiederfinden? Richard Neutra in den 1960er Jahren“, in: Klaus Leuschel, Marta Herford (Hg.), *Richard Neutra in Europa. Bauten und Projekte 1960-1970* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Marta Herford, 8. Mai bis 1. August 2010), Köln 2010, S. 11-22

Dühr 1991: Elisabeth Dühr, *Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland* (zugleich Bochum, Univ., Diss., 1988), Frankfurt am Main 1991

Düwel 2012: Jörn Düwel, „Der Architekt als Sozialingenieur – Zum Selbstverständnis der Profession in Deutschland im 20. Jahrhundert“, in: Winfried Nerdinger, Hanna Böhm (Hg.), *Der Architekt - Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes* (= Publikation zur Ausstellung des Architekturmuseums der TU München in der Pinakothek der Moderne vom 27. September 2012 bis 3. Februar 2013), München et al. 2012, S. 153-167

Düwel/Mönninger 2011: Jörn Düwel, Michael Mönninger, Einleitung der Herausgeber zu: Dies. (Hg.), *Zwischen Traum und Trauma. Stadtplanung der Nachkriegsmoderne*, Berlin 2011, S. 7-13

Dupke 2002: Thomas Dupke, „Vom Wiederaufbau zum Strukturwandel – Essen 1945 bis 2000“, in: Ulrich Borsdorf (Hg.), *Essen – Geschichte einer Stadt*, Essen 2002, S. 468-553

Durth 1987: Werner Durth, „Die getarnte Moderne. Planung und Technik im Dritten Reich“, in: Jürgen Harten et al. (Hg.), *Die Axt hat geblüht...': europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, 11. Oktober bis 6. Dezember 1987), Düsseldorf 1987, S. 358-367

Durth 1988: Werner Durth, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, Braunschweig/Wiesbaden, 3. durchgesehene Auflage 1988

Durth 1994: Werner Durth, „Zwischen Moderne und Modernismus. Wege zur Architektur der Nachkriegszeit“, in: Vittorio M. Lampugnani, Romana Schneider (Hg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950, Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Stuttgart 1994, S. 297-321

Durth/Sigel 2009: Werner Durth, Paul Sigel, *Baukultur. Spiegel gesellschaftlichen Wandels*, Berlin 2009

Ebert 2016: Carola Ebert, *Entspannte Moderne. Der westdeutsche Bungalow 1952-1969 als Adaption eines internationalen Leitbilds und Symbol einer nivellierten Mittelschichtsgesellschaft*, Diss. Univ. Kassel 2016 (online verfügbar <https://kobra.uni-kassel.de/handle/123456789/2016083150789>)

Eckardt/Meier/Scheurmann/Sonne 2017: Frank Eckardt, Hans-Rudolf Meier, Ingrid Scheurmann, Wolfgang Sonne, „Welche Denkmale welcher Moderne?“, in: Dies. (Hg.), *Welche Denkmale welcher Moderne? Zum Umgang mit Bauten der 1960er und 70er Jahre*, Berlin 2017, S. 6-11

Eisele 2007: Petra Eisele, „Zwischen ‚Organic Design‘ und Nierentisch: Die ‚organische Form‘ im Wirtschaftswunderland“, in: Gerda Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen, Berlin 2007, S. 156-165

Fabian 1960: Dietrich Fabian, *Bäder. Handbuch für Bäderbau und Badewesen*, München 1960

Fabian 1966: Dietrich Fabian, *Moderne Schwimmstätten der Welt. Richtlinien für den Bau von sportgerechten Schwimmstätten in Bildern und Bauplänen*, 6. erweiterte Aufl. Bremen 1966

Fabian 1975: Dietrich Fabian, *Hallenbäder und Hallenfreibäder für Allgemeinheit, Schulen und Sport*, München 1975

Fehl 1985: Gerhard Fehl, „Die Moderne unterm Hakenkreuz“, in: Hartmut Frank (Hg.), *Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945*, Hamburg 1985, S. 88-122

Festschrift Königl. Baugewerkschule Essen 1911: *Festschrift zur Einweihung der Königl. Baugewerkschule Essen Ruhr am 16. November 1911*, Essen o. J. (1911)

Fiell 2000: Charlotte Fiell, Peter Fiell, *30s and 40s decorative art: a source book*, Köln 2000

Fiell 2013: Charlotte Fiell, Peter Fiell, *Scandinavian design/Skandinavisches Design*, Köln 2013

Flagge 1984: Ingeborg Flagge, „Die überforderte Kunst am Bau“, in: Der Minister für Landes- und Stadtentwicklung des Landes NRW (Hg.), *Architektur des Staates. Eine kritische Bilanz staatlichen Bauens in Nordrhein-Westfalen von 1946 bis heute*, Kleve 1984, S. 153-172

Flagmeyer 2007: Michael Flagmeyer, „Vertrauensarchitekt der DAF“, in: Karin Wilhelm et al. (Hg.), *Gesetz und Freiheit. Der Architekt Friedrich Wilhelm Kraemer (1907-1990)*, Berlin 2007, S. 49-54

Flamm 1985: Leo Flamm, „Am Anfang war die Vorzensur. Der Neubeginn von Rundfunk und Presse in Nordrhein und Westfalen“, in: Klaus Honnef, Hans M. Schmidt (Hg.), *Aus den Trümmern - Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945-1952: Neubeginn und Kontinuität* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Rheinischem Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Düsseldorf und Museum Bochum zwischen Oktober 1985 und Mai 1986), Köln 1985, S. 493-500

Föhl 1996: Axel Föhl, *Bauten der Industrie und Technik* (= Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 47), 2. Auflage Bonn 1996

Fornoff 2004: Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, Hildesheim et al. 2004 (= zugleich Diss. Univ. Hannover 2003)

Frank 1983: Hartmut Frank, „Trümmer. Traditionelle und moderne Architekturen im Nachkriegsdeutschland“, in: Bernhard Schulz (Hg.), *Grauzonen, Farbwelten: Kunst und Zeitbilder 1945-1955* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in den Räumen der Akademie der Künste, Berlin, 20. Februar bis 27. März 1983), Berlin 1983, S. 43-83

Frank 2015: Hartmut Frank, „Entwerfen Bauen Schreiben“, in: Ders., Karin Lelonek (Hg.), *Peter Behrens. Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900-1938* (Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs), München et al. 2015, S. 30-73

Frank/Lelonek 2015: Hartmut Frank, Karin Lelonek (Hg.), *Peter Behrens. Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900-1938* (Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs), München et al. 2015

Frech 2009: Stefan Frech, *Wegbereiter Hitlers? Theodor Reismann-Grone. Ein völkischer Nationalist (1863-1949)*, Paderborn et al. 2009

Fußbroich 1997: Helmut Fußbroich, *Architekturführer Köln. Profane Architektur nach 1900*, Köln 1997

Friemert 1980: Chup Friemert, *Produktionsästhetik im Faschismus. Das Amt „Schönheit der Arbeit“ von 1933 bis 1939*, München 1980

Gebhardt 1990: Walter Gebhardt, „Aspekte der Industrie- und Verwaltungsbauten von Peter Behrens“, in: Hans-Georg Pfeifer (Hg.), *Peter Behrens. „Wer aber will sagen, was Schönheit sei?“: Grafik, Produktgestaltung, Architektur* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der FH Düsseldorf), Düsseldorf 1990, S. 100-107

Geilenberg 1958: Georg Geilenberg, „Die WFV-Sportschule“, in: *Duisburger Heimatkalender 1959*, hrsg. mit Unterstützung des Verkehrsvereins für die Stadt Duisburg, Duisburg 1958, S. 113-115

Ghise-Beer 2000: Anka Ghise-Beer, *Das Werk des Architekten Peter Neufert. Ein Beitrag zu Entwicklungstendenzen in der Architektur der ersten Nachkriegsjahrzehnte* (= Diss., Bergische Univ. Wuppertal, 2000, online verfügbar <http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-296/d050001a.pdf> und <http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-296/d050001b.pdf>, Wuppertal 2000)

Griepentrog 1986: Helga Griepentrog, „Peter Behrens in Wien (1921-1936)“, in: Hermann Fillitz, Martina Pippal, *Wien und die Architektur des 20. Jahrhunderts*, Wien et al. 1986, S. 83-86

Grimme 1930: Karl Maria Grimme, *Peter Behrens und sein Wiener Akad. Meisterschule*, Wien et al. 1930

Gutschow 1960: Konstanty Gutschow, „Bäder in Städtebau und Landesplanung“, in: Dietrich Fabian, *Bäder. Handbuch für Bäderbau und Badenwesen*, München 1960, S. 21-28

Hagspiel 1986: Wolfram Hagspiel, „Die Architektur der 50er Jahre in Köln – Versuch einer stilistischen Einordnung“, in: Ders., Hiltrud Kier, Ulrich Krings, *Köln. Architektur der 50er Jahre* (= Stadtpuren – Denkmäler in Köln, Bd. 6), Köln 1986, S. 30-54

Hagspiel 1990: Wolfram Hagspiel, „Erfassung, Schutz und Erhaltung von Bauten der 50er Jahre in Köln“, in: Werner Durth, Niels Gutschow, *Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre. Ergebnisse der Fachtagung in Hannover vom 2.- 4. Februar 1990* (= Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 41), Bonn 1990, S. 156-169

Hagspiel 1996: Wolfram Hagspiel, *Köln: Marienburg. Bauten und Architekten eines Villenvorortes* (= Stadtpuren – Denkmäler in Köln, Bd. 8, I u. II), Köln 1996

Hagspiel/Kier/Krings 1986: Wolfram Hagspiel, Hiltrud Kier, Ulrich Krings, *Köln. Architektur der 50er Jahre* (= Stadtpuren – Denkmäler in Köln, Bd. 6), Köln 1986

Hanisch/Sonne 2014: Ruth Hanisch, Wolfgang Sonne, „Moderne Architektur. Skizze zu einem umfassenderen Verständnis“, in: Thomas Elsaesser, Jörg Schilling, Wolfgang Sonne (Hg.), *Martin Elsaesser. Schriften*, ed. und bearbeitet von Sonja Hnilica und Markus Jager, Sulgen 2014, S. 30-34

Hanke 1990: Hans H. Hanke, „Stadtplanung und Architektur im Wiederaufbau der Bochumer Innenstadt 1944 bis 1960“, in: Edeltraud Klüeting (Hg.), *Der Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg und die Probleme des Denkmalschutzes*, Münster 1990, S. 147-176

Hanks 2017: David A. Hanks, „Die Verbreitung der frohen Botschaft des modernen Designs“, in: Ders. und Friedrich Meschede (Hg.), *Partners in Design. Alfred H. Barr Jr. und Philip Johnson. Bauhaus-Pioniere in Amerika*, Stuttgart 2017, S. 176-213

Haps/Sonne 2010: Silke Haps, Wolfgang Sonne, „Die Alt-Katholische Kirche in Essen: Musterbeispiel eines urbanen Ensembles der Reformbewegung“, in: *Denkmalpflege im Rheinland*, 27. Jg. 2010, Nr. 3, S. 115-120

Harlander 1995: Tilman Harlander, *Zwischen Heimstätte und Wohnmaschine. Wohnungsbau und Wohnungspolitik in der Zeit des Nationalsozialismus*, Basel et al. 1995

Harlander, „Suburbanisierung“, 2001: Tilman Harlander, „Suburbanisierung – Zwischen Reagrarisierung und Evakuierung“, in: Ders. (Hg.), *Villa und Eigenheim. Suburbaner Städtebau in Deutschland*, Stuttgart, München 2001, S. 250-257

Harlander, „Eigenes Heim“, 2001: Tilman Harlander, „Eigenes Heim auf eigener Scholle“, in: Ders. (Hg.), *Villa und Eigenheim. Suburbaner Städtebau in Deutschland*, Stuttgart, München 2001, S. 258-267

Heinen 1992: Werner Heinen, „Köln: Moderne für die Römerstadt“, in: Klaus von Beyme (Hg.), *Neue Städte aus Ruinen*, München 1992, S. 217-230

Heinen/Pfeffer 1988: Werner Heinen, Anne-Marie Pfeffer, *Köln: Siedlungen 1938-1988* (= Stadtpuren – Denkmäler in Köln, Bd. 10, I u. II), Köln 1988

Heiß 1993: Ulrich Heiß, „Industriebauten“, in: Winfried Nerdinger (Hg.), *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945*, München 1993, S. 415-426

Hendrich 2011: Jörn-Hanno Hendrich, *Alfred Fischer-Essen. 1881-1950 – Ein Architekt für die Industrie* (= Diss., Techn. Hochsch. Aachen, 2011 online verfügbar unter <http://publications.rwth-aachen.de/record/52244/files/?docname=3972&version=all>), Aachen 2012

Henn 1955: Walter Henn, *Bauten der Industrie. Ein internationaler Querschnitt*, Band 2, München 1955

Henn, „Industriebau und Architektur“, 1955: Walter Henn, „Industriebau und Architektur“, in: *Baumeister*, 52. Jg. 1955, Heft 9, S. 569

Henn 1966: Walter Henn, *Sozialbauten der Industrie* (= Henn, Industriebau Bd. 4), München 1966

Hess 1989: Ilse Hess, *Die Neuorientierung im Bäderbau 1970 bis 1985: unter besonderer Berücksichtigung der historischen Entwicklung* (= zugl. Diss., Univ. Hamburg, 1988), Ahrensburg bei Hamburg 1989

Heuter 2002: Christoph Heuter, *Emil Fabrenkamp 1885-1966. Architekt im rheinisch-westfälischen Industriegebiet*, Petersberg 2002

Heyken 1959: Richard Heyken, „Das neue Hauptbad der Stadt Essen“, in: *Architektur und Wohnform*, 67. Jg. 1959, Heft 7, S. 254-263

Hildebrand 1999: Sonja Hildebrand, *Egon Eiermann, die Berliner Zeit: das architektonische Gesamtwerk bis 1945* (= Diss., Tech. Univ. Berlin, 1997), Braunschweig/Wiesbaden 1999

Hillmann 2010: Roman Hillmann, *Die erste Nachkriegsmoderne. Ästhetik und Wahrnehmung der westdeutschen Architektur 1945-63*, Petersberg 2010

Hilpert 2009: Thilo Hilpert, „Nachkriegszwist in Westdeutschland. Die Erneuerung des Rationalismus 1953-1958“, in: Oswald, Philipp (Hg.), *Bauhaus Streit. 1919-2009. Kontroversen und Kontrabanten*, Ostfildern 2009, S. 134-154

Hitchcock 1942: Henry-Russell Hitchcock, *In the nature of materials 1887-1941: the buildings of Frank Lloyd Wright*, New York 1942

Hnilica 2019: Sonja Hnilica, „Bausysteme und Systemtheorie. Individualität für die Massengesellschaft im Stahlfertigteilbau der 1960er Jahre“, in: Alexandra Apfelbaum, Silke Haps (Hg.), *Von „Stahlschachteln“ und Bausystemen. Zum Umgang mit Stahlbauten der Nachkriegszeit*, Dortmund 2019, S. 158-170

Hnilica 2017: Sonja Hnilica, „Großstrukturen der Nachkriegsmoderne. Ideengeschichte und Konservierungsfragen“, in: Wolfgang Sonne, Frank Eckardt, Ingrid Scheurmann (Hg.), *Welche Denkmale welcher Moderne? Zum Umgang mit Bauten der 1960er und 70er Jahre*, Berlin 2017, S. 216-243

Hnilica/Jäger/Sonne 2010: Sonja Hnilica, Markus Jäger, Wolfgang Sonne (Hg.), *Gesundheitshaus Dortmund. 50 Jahre Architektur und Kunst* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Gesundheitshaus Dortmund, 31. August bis 16. Oktober 2009), 2. Auflage Dortmund 2010

Hnilica/Jäger/Sonne 2014: Sonja Hnilica, Markus Jäger, Wolfgang Sonne, „Architektur und Kunst im Dienst der Gesundheit. Das Haus und sein Konzept“ in: Thomas Schilp, Andrea Zupancic (Hg.), *Das neue Dortmund“ – das Dortmunder Gesundheitshaus von Will Schwarz*, Tübingen et al. 2014, S. 47-64

Hnilica/Jäger/Sonne Zweiter Blick 2010: Sonja Hnilica, Markus Jäger, Wolfgang Sonne (Hg.), *Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Dortmunder U, 25. September bis 9. November 2010), Bielefeld 2010

Hochstetter 2005: Dorothee Hochstetter, *Motorisierung und „Volksgemeinschaft“. Das Nationalsozialistische Kraftfahrkorps (NSKK) 1931-1945*, München 2005

Hoeber 1913: Fritz Hoeber, *Peter Behrens*, München 1913

Hoff 1928: August Hoff, „Die katholische Kirche in Frillendorf bei Essen“, in: *Deutsche Bauzeitung (Berlin)*, 62. Jg. 1928, Nr. 93, S. 789-794

Hoff 1929: August Hoff, „Professor Edmund Körner, Essen“, in: *Baukunst*, 5. Jg. 1929, S. 33-38

Hoff, „Ford-Werk Budapest“, 1941: August Hoff, „Fabrik- und Verwaltungsgebäude der Ford-Motor-Ges. in Budapest. Architekt P. F. Schneider, Essen-Köln“, in: *Moderne Bauformen*, XL. Jg. 1941, Heft 9, S. 377-389, S. 419

Hoff, „Karosseriewerk Deutsch“, 1941: August Hoff, „Architekt P. F. Schneider, Essen-Köln, Erweiterungsbau eines Karosseriewerks im Rheinland“, in: *Moderne Bauformen*, XL. Jg. 1941, Heft 9, S. 390-392, S. 420

Hoff 1950: August Hoff, „Das neue Funkhaus des NWDR in Köln“, in: *Bauen und Wohnen*, 5. Jg. 1950, Heft 8, S. 435-440

Hoff 1966: August Hoff, „Peter Behrens. Persönlichkeit und Werk. Ansprache, gehalten auf der 8. Tagung der Henry van der Velde-Gesellschaft am 30. Oktober 1966 aus Anlass der Peter Behrens-Ausstellung im Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen“, in: Henry van der Velde-Gesellschaft Hagen (Hg.), *Vorträge 1966*, Hagen 1966, S. 3-7

Hoffmann/Kaspar 1956: Hubert Hoffmann, Karl Kaspar, *Neue deutsche Architektur*, Stuttgart 1956

Hoffmann 1959: Kurt Hoffmann, *Gute Möbel. Schöne Räume. Einzeilmöbel und Innenräume aus allen Bereichen des Wohnens. Eine internationale Auswahl*, 2. Auflage Stuttgart 1959

Hoffmann 1960: Kurt Hoffmann, *Stahltreppen*, Stuttgart 1960

Hoffmann 2014: Godehard Hoffmann, *Moderne Kirchen im Rheinland*, Worms 2014

Hollatz 1956: J. W. Hollatz, „Das neue Gesicht der Ruhrmetropole“, in: Stadt Essen (Hg.), *Essen – Aus Trümmern und Schutt wächst eine neue Stadt. 10 Jahre Planung und Wiederaufbau der Metropole an der Ruhr*, Essen 1956, S. 21-78

Honnef/Schmidt 1985: Klaus Honnef, Hans M. Schmidt (Hg.), *Aus den Trümmern - Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945-1952: Neubeginn und Kontinuität* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Rheinischem Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Düsseldorf und Museum Bochum zwischen Oktober 1985 und Mai 1986), Köln 1985

Hübbenet 1938: Anatol K. von Hübbenet, *Das Taschenbuch Schönheit der Arbeit*, Berlin 1938

Huse 1975: Norbert Huse, *‘Neues Bauen’ 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik*, München 1975

Idelberger 1975: Klaus Idelberger, „Hauptbad Essen“, in: *Merkblatt Stahl*, Nr. 348, 1975, S. 37

Illner 1996: Eberhard Illner, „Eine Zukunft für Köln. Stadtplanung und Wohnungsbau in Köln 1945“, in: Jost Dülffer (Hg.), *Wir haben schwere Zeiten hinter uns. Die Kölner Region zwischen Krieg und Nachkriegszeit*, Vierow 1996, S. 185-204

- Jäger-Klein 2010: Caroline Jäger-Klein, *Österreichische Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, 2. aktualisierte Auflage Wien, Graz 2010
- Jessen-Klingenberg 2007: Detlef Jessen-Klingenberg, „Eine Architektenkarriere“, in: Karin Wilhelm, Olaf Gisbertz, ders., Anne Schmedding (Hg.), *Gesetz und Freiheit. Der Architekt Friedrich Wilhelm Kraemer (1907-1990)*, Berlin 2007, S. 33-43
- Joedicke 1980: Jürgen Joedicke, *Architektur im Umbruch. Geschichte, Entwicklung, Ausblick*. Stuttgart 1980
- Joppien 1985: Rüdiger Joppien (in Zusammenarbeit mit Dieter Schütz), „Zwischen Kunst und Design. Die Kölner Werkschulen in der Trümmerzeit“, in: Klaus Honnef, Hans M. Schmidt (Hg.), *Aus den Trümmern - Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945-1952: Neubeginn und Kontinuität* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Rheinischem Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Düsseldorf und Museum Bochum zwischen Oktober 1985 und Mai 1986), Köln 1985, S. 405-417
- Jørgensen/Sestoft/Lund 1994: Lisbeth Jørgensen, Jørgen Sestoft, Morton Lund (Ed.), *Vilhelm Lauritzen: a modern architect*, Bergiafondene 1994
- Kahle 1985: Barbara Kahle, *Rheinische Kirchen des 20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum Kirchenbauschaffen zwischen Tradition und Moderne* (= Arbeitsheft 39 des Landeskonservators Rheinland, zugl. Diss., Univ. Köln, 1985: *Tradition und Moderne. Ein Beitrag zum Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in den Rheinlanden*), Köln 1985
- Kämmerer 2016: Christine Kämmerer, *Sportparks. Großsportanlagen der 1920er Jahre* (= zugl. Diss., Univ. Düsseldorf, 2012), Marburg 2016
- Kastner 2013: Birgit Kastner, *Vom Mittelalter zur Moderne: Die Kirchenbauten von Karl Band in Köln und im Rheinland* (= Diss., Univ. zu Köln, 2011), Worms 2013
- Kastorff-Viehmann 1998: Renate Kastorff-Viehmann, „Die Stadt und das Grün 1860 bis 1960“, in: Dies. (Hg.), *Die grüne Stadt. Siedlungen, Parks, Wälder, Grünflächen 1860 – 1960 im Ruhrgebiet*, Essen 1998, S. 49-142
- Kastorff-Viehmann 2014: Renate Kastorff-Viehmann, *Die Neue Industriestadt. Ein „Dritter Weg“ der Moderne*, Essen 2014
- Kegel 1948: Sturm Kegel, „Planen und Bauen in Essen. Ein Rückblick, Zeitblick, Ausblick“, in: *Baurundschau*, 38. Jg. 1948, Heft 19/20, S. 440-446
- Keller 2002: Alexander Keller, *Das Kölner Funkhaus 1945-1960 – Probleme und Kontroversen: Zur politischen Geschichte eines Massenmediums*, Münster et al. 2002
- Kief-Niederwöhrmeier 1983: Heidi Kief-Niederwöhrmeier, *Frank Lloyd Wright und Europa. Architekturelemente, Naturverhältnis, Publikationen, Einflüsse* (= überarbeitete und wesentlich erweiterte Ausgabe von Heidemarie Kief, *Der Einfluss Frank Lloyd Wrights auf die mitteleuropäische Einzelhausarchitektur*, Stuttgart 1978), Stuttgart 1983



- Kier 2001: Hiltrud Kier, „Stadtplanung und Architektur nach dem Zweiten Weltkrieg“, in: Jost Dülffer (Hg.), *Köln in den 50er Jahren. Zwischen Tradition und Modernisierung*, Köln 2001, S. 409-420
- Kier/Ernsting 1998: Hiltrud Kier, Bernd Ernsting, „Wallrafplatz, Unter Fettenhennen, An der Rechtschule (bis Einfahrt Privatstraße): Funkhaus des WDR (1985)“, in: Der Stadtkonservator (Hg.), *Köln: 85 Jahre Denkmalschutz und Denkmalpflege 1912-1997*, 2 Bd. (= Stadtspuren – Denkmäler in Köln; Bd. 9), Köln 1998
- Kier/Liesefeld/Matzerath 1999: Hiltrud Kier, Karen Liesefeld, Horst Matzerath (Hg.), *Architektur der 30er und 40er Jahre in Köln. Materialien zur Baugeschichte im Nationalsozialismus*, Köln 1999 (= Schriften des NS-Dokumentationszentrums der Stadt Köln, Bd. 5)
- Klapheck 1914: Richard Klapheck, „Professor Edmund Körner, Essen-Darmstadt“, in: *Moderne Bauformen*, 13. Jg. 1914, Heft 2, S. 65-103
- Klapheck 1928: Richard Klapheck, *Neue Baukunst in den Rheinlanden. Eine Übersicht unserer baulichen Entwicklung seit der Jahrhundertwende*, hg. vom Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Heft 2, Düsseldorf 1928
- Klein-Meynen/Meynen/Kierdorf 1996: Dieter Klein-Meynen, Henriette Meynen, Alexander Kierdorf, *Kölner Wirtschaftsarchitektur. Von der Gründerzeit bis zum Wiederaufbau*, Köln 1996
- Klein-Wiele 2018: Holger Klein-Wiele, *Sachlichkeit und Expressionismus. Behrens` Bauten in Oberhausen und Frankfurt-Höchst* (= Band 8 des Sammelbandes Peter Behrens 1868/2018 anlässlich der Neueröffnung der Dauerausstellung „Peter Behrens. Kunst & Technik“ im LVR-Industriemuseum Peter-Behrens-Bau, Oberhausen im April 2018), Dortmund 2018
- Kliemann/Taylor 1956: Horst G. Kliemann, Stephen S. Taylor (Hg.), *Who`s who in Germany: a biographical dictionary*, München 1956
- Koch 1952: Alexander Koch, *Die Wohnung für mich*, Stuttgart o. J. (1952)
- Koch 1953: Koch, Alexander, *Neuzeitliche Leuchten*, Stuttgart o. J. (1953)
- Köhren-Jansen 2009: Helmtrud Köhren-Jansen, „Anspruch und Wirklichkeit: über den denkmalpflegerischen Umgang mit Nachkriegsbauten in Krefeld“, in: *Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege*, 40/41. Jg. 2009, S. 73-76, S. 81
- Kölner Werkschulen 1979: Kölner Werkschulen (Hg.), *100 Jahre Kölner Werkschulen*, Köln 1979
- König 1955/56: Heinrich König, „Möbelfachmesse Köln 1956“, in: *Architektur und Wohnform*, 64. Jg. 1955/56, Heft 5, S. 195-212
- Königliche Baugewerkschule 1914: Königliche Baugewerkschule (Hg.), *Bericht über das Schuljahr 1913/14*, Essen 1914

Körner 1912: Edmund Körner, „Essens Stadtbild in künstlerischer Hinsicht“, in: *Deutschland. Zeitschrift für Heimatkunde und Heimatliebe*, 3. Jg. 1912, Heft 7, S.402-407 (= Sondernummer: Essen und Krupp)

Körner o. J.: Edmund Körner, *Die neue Fordniederlassung Köln. Der Bau in seiner Entstehung und die betriebstechnischen Einrichtungen*, Köln o. J. (1933)

Krafczyk 2011: Christina Krafczyk, „Wichtendahl und die Rüstungsindustrie im Nationalsozialismus“, in: Winfried Nerdinger (Hg.), *Wilhelm Wichtendahl 1902-1992. Architekt der Post, der Rüstung und des Wiederaufbaus*, Berlin 2011, S. 48-80

Krapp 2015: Annette Krapp, *Die Architektin Maria Schwarz. Ein Leben für den Kirchenbau* (= zugl. Diss., Univ. Bonn, 2015), Regensburg 2015

Kresse 2012: Eric Kresse, *Die deutschen Ford-Werke im „Dritten Reich“. Ein kompilatorischer Beitrag zur Wirtschafts- und Unternehmensgeschichte*, Norderstedt 2012 (Wiss. Arbeit der Universität der Bundeswehr München, Forschungsseminar Wirtschafts-, Sozial- und Technikgeschichte)

Krohn/Hierl 1952: Gerhard Krohn, Fritz Hierl, *Formschöne Lampen und Beleuchtungsanlagen*, München 1952

Kroos 2013: Peter Kroos, *Heinrich Wolff und die Bauten des Reichsbankbaubüros 1918-1945* (= Diss., Techn. Univ. Dortmund, 2005), Dortmund 2013

Kruschke 1958: N.N. Kruschke, „Die Ingenieurschule für Bauwesen im Wandel der Zeiten“, in: Artur Hasenbein (Hg.), *50 Jahre Staatl. Ingenieurschule für Bauwesen in Essen: 1908-1958; Trägerin der Patenschaft für die Staatsbauschule Königsberg i. Pr.*, Essen 1958, S. 16 ff.

Krüssmann 2012: Holger Krüssmann, „Bauen in sechs Jahrzehnten“, in: Berger Bergmann, Peter Brdenk, (Hg.), *Architektur in Essen 1900-1960*, Essen 2012, S. 11-55

Landesgewerbeamt, *Wie wohnen*, 1954: Landesgewerbeamt Baden-Württemberg (Hg.), *Wie wohnen. Möbel*, Bd. II, Stuttgart 1954

Lange 2008: Ralf Lange, „Die kleine Musikhalle – Die Neuinterpretation des Saales 1954“, in: Kulturbehörde Hamburg, Denkmalschutzamt (Hg.), *Der kleine Musiksaal. Ein Beitrag zum 100-jährigen Bestehen der Laeiszehalle*, Hamburg 2008, S.13-20

Lamprecht/Gössel 2010: Barbara Mac Lamprecht, Peter Gössel (Hg.), *Richard Neutra. Complete Works*, Köln/London 2010

Lampugnani 1992: Vittorio Magnago Lampugnani, „Vom ‚Block‘ zur Kochenhofsiedlung“, in: Ders., Romana Schneider (Hg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Stuttgart 1992, S. 267-281

Lechtreck/Sone/Welzel 2020: „Und so was steht in Gelsenkirchen.“ Kultur@Stadt\_Bauten\_Ruhr (= Publikation zum Forschungsprojekt „Stadt Bauten Ruhr“ von TU Dortmund, Baukunstarchiv NRW und Museum Folkwang sowie Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Folkwang, 11. September 2020 bis 10. Januar 2021), Dortmund 2020

- Lecour 2009: Jürgen Lecour, „Bauschulen, Baugewerkschulen, Polytechniken“, in: Ralph Johannes (Hg.), *Entwerfen: Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte, Theorie, Praxis*, Hamburg 2009, S. 481-499
- Lepel 2014: Peter Lepel, *562 Möbel der Firma Embru-Werke, Rüti ZH aus der Zeit von 1930-1950, systematisch geordnet*, Rüti/Zürich 2014
- Lieb/Zimmermann 2007: Stefanie Lieb, Petra Sophia Zimmermann (Hg.), *Die Dynamik der 50er Jahre. Architektur und Städtebau in Köln* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Rathaus Spanischen Bau, 15. bis 30. Oktober 2007), Petersberg 2007
- Lieb 2012: Stefanie Lieb, „Der Fotograf Karl Hugo Schmölz und seine Inszenierung der 50er-Jahre-Architektur in Köln“, in: Gerda Breuer (Hg.), *Architekturfotografie der Nachkriegsmoderne*, Frankfurt am Main 2012 (= Wuppertaler Gespräche, Band 5), Seite 147-168
- Lodders 1947: Rudolf Loddes, „Zuflucht im Industriebau“, in *Baukunst und Werkform*, 1. Jg. 1947, H. 1, S. 37-44
- Lohbeck 1973: Klaus Lohbeck, *Sportanlagen in Duisburg. Beitrag zu einer Chronik des Sportes der Stadt Duisburg* (= unveröffentlichte Staatsexamensarbeit zur ersten Prüfung für das Lehramt an Grund- und Hauptschulen, 1973, Universität Duisburg-Essen(?))
- Lotz 1939: Wilhelm Lotz, „Kameradschaftshäuser und Gemeinschaftsräume“, in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 3. Jg. Folge 3/März 1939, S. 68-77
- Malcovati 2015: Silvia Malcovati, „Der schreibende Architekt: Schlüsselbegriffe im Architekturverständnis von Peter Behrens“, in: Hartmut Frank, Karin Lelonek (Hg.), *Peter Behrens. Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900-1938* (Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs), München et al. 2015, S. 75-97
- Mattausch 1981: Roswitha Mattausch, *Siedlungsbau und Stadtneugründungen im deutschen Faschismus: dargestellt anhand exemplarischer Beispiele* (= zugl. Diss., Univ. Frankfurt/Main, 1981), Frankfurt/Main 1981
- Mayer 1986: Birgit Mayer, *Studien zu Hans Poelzig. Bauten und Projekte der 20er Jahre* (= zugl. Diss., Univ. München, 1986), München 1991
- Mehlstäubler 2004: Arthur Mehlstäubler, „Egon Eiermann – der deutsche Eames?“, in: Annemarie Jaeggi (Hg.), *Egon Eiermann (1904-1970): die Kontinuität der Moderne*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 92-99
- Meistermann 1989: Georg Meistermann, „Die Stunde Null. Kunst und Kulturpolitik nach 1945“, in: Karl Ruhrberg (Hg.), *Zeitzeichen. Stationen der Bildenden Kunst in Nordrhein-Westfalen*, Köln 1989, S. 91-97
- Metzendorf 1989: Rainer Metzendorf, „Jacob Peter Schneider 1889-1981“, in: *Bauwelt* 1989, Heft 18, S. 802
- Metzendorf 1990: Rainer Metzendorf, „Jacob P. Schneider“, in: *Das Münster am Hellweg*, 43. Jg. 1990 (Jan.-Dez.), S. 122-125

- Meys 2014: Oliver Meys, „Das Hauptbad der Stadt Essen von Peter Friedrich Schneider, 1954/55-1958“, in: *Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege*, Band 44, 2014, S. 258-265
- Mielke 1966: Friedrich Mielke, *Die Geschichte der deutschen Treppen*, Berlin, München 1966
- Mießgang 2015: Thomas Mießgang, „Josef Frank: Wohnen als Weltanschauung“, in: *Die ZEIT* Nr. 50 vom 10. Dezember 2015 (Österreich-Ausgabe)– online verfügbar unter [https://www.zeit.de/2015/50/josef-frank-ausstellung-wien?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.zeit.de/2015/50/josef-frank-ausstellung-wien?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F)
- Miller Lane 1986: Barbara Miller Lane, *Architektur und Politik in Deutschland 1918-1945*, Braunschweig/Wiesbaden 1986
- Mingels 2007: Pia Mingels, „Biografien“, in: Gerda Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen, Berlin 2007, S. 244-257
- Mock 1948: Elisabeth Mock (Hg.), *In USA erbaut 1932-1944*, Wiesbaden 1948
- Moeller 2010: Gisela Moeller, „Kunstschulreformer vor dem Bauhaus: Muthesius, Behrens und die preußischen Kunstgewerbeschulen“, in: Bauhaus-Archiv (Hg.), *Bauhaus global: Gesammelte Beiträge der Konferenz Bauhaus global vom 21. bis 26. September 2009*, Berlin 2010, S. 29-38
- Mönninger 2015: Michael Mönninger, „Gestaltung im Zeitalter der Nervosität“, (Rezension zu Hartmut Frank, Karin Lelonek (Hg.), *Peter Behrens. Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900-1938*, München et al. 2015, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 14. September 2015
- Mosel 2006: Wiebke Annkatrin Mosel, „Albert Erbe“, in: Franklin Kopitzsch, Dirk Brietzke, *Hamburgische Biografie*, Band 2, 2. Auflage Göttingen 2006
- Moser 2009: Eva Moser, „Deutsche Gewerbeschau, München, 1922“, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, online publiziert am 11. Mai 2006 [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Deutsche\\_Gewerbeschau,\\_M%C3%BCnchen,\\_1922](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Deutsche_Gewerbeschau,_M%C3%BCnchen,_1922)
- Mühlmann 1936: Kai Mühlmann, *Die Neubauten und Betriebseinrichtungen der Tabakfabrik Linz*, Salzburg 1936
- Müller 1948: Ernst Müller, „Formkräfte im Raum Essen“, in: *Baurundschau*, 38. Jg. 1948, Heft 19/20, S. 447-450
- Müller 1953: Ludwig Müller, Die akustische Gestaltung des Funkhauses Köln“, in: *Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks*, 5. Jg. 1953 (Sonderausgabe: „Das neue Kölner Funkhaus des Nordwestdeutschen Rundfunks“), S. 87-97
- Müller 1961: Wolfgang Müller, „Die Schwimmbecken am neuen Hauptbad Essen“, in: *Der Deutsche Baumeister*, 22. Jg. 1961, Heft 11, S. 935-941

Nerdinger 1990: Winfried Nerdinger, „Materialästhetik und Rasterbauweise. Zum Charakter der Architektur der 50er Jahre“, in: Werner Durth, Niels Gutschow, *Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre. Ergebnisse der Fachtagung in Hannover vom 2.- 4. Februar 1990* (= Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 41), Bonn 1990 S. 38-49

Nerdinger 1993: Winfried Nerdinger, „Bauhaus-Architekten im ‚Dritten Reich‘“, in: Ders. (Hg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993, S. 153-178

Nerdinger 1994: Winfried Nerdinger, „Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik“, in: Ders., Ulrich Conrads, Margarete Droste, Hilde Strohl (Hg.), *Die Bauhaus-Debatte 1953*, Braunschweig/Wiesbaden 1994, S. 7-19

Nerdinger 2004: Winfried Nerdinger, „Versuchung und Dilemma der Avantgarde im Spiegel der Architekturwettbewerbe 1933-1935“, in: Ders., Christoph Hölz (Hg.), *Architektur, Macht, Erinnerung: Stellungnahmen 1984 bis 2004*, München 2004, S. 91-105 (Text ursprügl. publiziert in: Hartmut Frank (Hg.), *Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945*, Hamburg 1985)

Nerdinger/Conrads/Droste/Strohl 1994: Winfried Nerdinger, Ulrich Conrads, Margarete Droste, Hilde Strohl (Hg.), *Die Bauhaus-Debatte 1953*, Braunschweig/Wiesbaden 1994

Nestel 1953: Werner Nestel, „Überlegungen bei der technischen Planung des neuen Kölner Funkhauses“, in: *Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks*, 5. Jg. 1953 (Sonderausgabe: „Das neue Kölner Funkhaus des Nordwestdeutschen Rundfunks“), S. 78-79

Neufert 1936: Ernst Neufert, *Bauentwurfslehre. Handbuch für den Baufachmann, Bauberren, Lebenden und Lernenden*, Berlin 1936

Neumeyer 1979: Fritz Neumeyer, „Zwischen Monumentalkunst und Moderne – Architekturgeschichte eines Wohnhauses“, in: Ders., Wolfram Hoepfner, *Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem. Baugeschichte und Kunstgegenstände eines herrschaftlichen Wohnhauses*, Mainz 1979, S. 3-56

Neumeyer 1986: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe, Das kunstlose Wort – Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986

Neutra 1956: Richard Joseph Neutra, *Mensch und Wohnen*, Stuttgart 1956

Nicolai 2013: Bernd Nicolai, „Der ganze Behrens. Heros der ersten Moderne, sich selbst historisch geworden, mit unsicherem Ausgang“, in: Thomas Föhl, Claus Pese (Hg.), *Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign* (=Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Erfurt, 24. März bis 16. Juni 2013), Weimar 2013, S. 270-281

N.N. 1924: N.N., „Städtische Hochbauten in Essen-Ruhr. Architekt: Beigeordneter Dr. Albert Erbe“, in: *Deutsche Bauzeitung*, 58. Jg. 1924, Heft 44, S. 249-253

N.N. 1926: N.N., „Peter Behrens und seine Wiener Meisterschule. Zur Essener Peter Behrens-Ausstellung vom 29. Nov. 1926 bis 2. Januar 1927“, in: *Baumarte*, Nr. 48, S. 839-840, S. 849

N.N., „Peter Behrens“, 1926: N.N., „Eröffnung der Peter-Behrens-Ausstellung“, in: *Essener Anzeiger*, 23. Jg. 1926 (30. Nov.)

N.N. 1927: N.N., „Die Essener Peter-Behrens-Ausstellung. Kritische Stimmen von auswärts“, in: *Essener Volkszeitung*, 60. Jg. 1927 (7. Jan.)

N.N. 1929: N.N., „Was könnte das Industriegebiet für die Entwicklung der Architektur bedeuten?“, in: *Das Kunstblatt*, 13. Jg. 1929, S. 305-311

N.N. 1934: N.N., „Nochmals der Schellenberger Wald: Wie ist die Bebauung gedacht?“, in: *Essener Volkszeitung* vom 28. Januar 1934

N.N. 1936: N.N., „Architektur in Stahl. Der Ford-Erweiterungsbau in Köln-Niehl“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 21.7. 1936

N.N. 1948: N.N., „Essen. Wettbewerb Wiederaufbau der Innenstadt“, in: *Baurundschau*, 38. Jg. 1948, Nr. 19/20, S. 161-171

N.N., „NWDR baut am Wallrafplatz“, 1948: N.N., „NWDR baut am Wallrafplatz. Das alte Hotel Monopol soll sich in ein modernes Funkhaus verwandeln“, in: *Kölnische Rundschau* Nr. 116 vom 5. Oktober 1948

N.N. 1949: N.N., „Tempo am Neubau des Rundfunkhauses“, in: *Westdeutsche Zeitung* vom 13. Oktober 1949

N.N., „Das modernste Funkhaus“, 1949: N.N., „Das modernste Funkhaus Europas“, in: *Die Welt* vom 28. Juli 1949

N.N. 1950: N.N., „Der modernste Sendesaal der Welt: eine akustische Sensation“, in: *Rheinische Zeitung* vom 17. August 1950

N.N. 1951: N.N., „Die Sportschule Grünwald bei München“, in: *Der Baumeister* 48. Jg. 1951, Heft 1, S. 1-40

N.N. 1952: N.N., „Relief für den Rundfunk. Ergebnis eines Wettbewerbs für den NWDR Köln“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 1. November 1952:

N.N., „Abstraktes Treppenhausfenster“, 1952: N.N., „‘Musik‘ in Bass-Violett und Oboen-Gelb. Das abstrakte Treppenhausfenster von Georg Meistermann im neuen Funkhaus“, in: *Kölnische Rundschau* vom 25. Juni 1952

N.N. 1953: N.N., „Schöne Zweckform im Industriebau. Das neue Kesselhaus der Ford-Werke Köln“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* Nr. 146 vom 26. Juni 1951, S. 13

N.N. 1954: N.N. „Industriebau, Entwicklung und Gestalt. Zu einer Ausstellung im Informationsraum – Industriebauten sind Gemeinschaftsleistungen von Bauherr, Architekt und Technikern“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* Nr. 9 vom 12. Januar 1954

N.N. 1955: N.N., „Die Wedau in neuem Glanz. Erweiterungsbauten beendet – Eine ideale Schule für den Sport“, in: *WAZ* (Duisburg) vom 18. Mai 1955

N.N., „Glas im Funkhaus“, 1955: N.N., „Glas im Funkhaus Köln“, in: *Glasforum*, 5. Jg. 1955, Heft 6, S. 22-27

N.N. 1956: N.N., „Die Sportschule in Duisburg-Wedau“, in: *Baumeister*, 53. Jg. 1956, Heft 6, S. 371-385, Tafel 41-47

N.N., „WK- und WKS-Möbelschaffen“, 1956: N.N., „Entwicklung und Grundsätze des WK- und WKS-Möbelschaffens“, in: *Der Aufbau. Fachschrift für Planen, Bauen und Wohnen* (Wien), 11. Jg. 1956, Heft 11, S. 476-478

N.N. 1958: N.N., „Ford. Der Zweikampf“, in: *Der Spiegel*, 11. Jg. 1958 vom 12. März 1958, S. 37-38 – online verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41760903.html>

N.N., „Eine der modernsten Badeanstalten“, 1958: N.N., „Eine der modernsten Badeanstalten. Das städtische Hauptbad an der Steeler Straße wurde eröffnet“, in: *Essener Woche*, 8. Jg. 1958, Nr. 27, S. 9-13

N.N. 1960: N.N., „Neubauten der Ford-Werke AG in Köln-Niehl. Gesamtplanung und Entwürfe: Bauabteilung der Ford-Werke AG unter Mitwirkung freischaffender Architekten“, in: *Zentralblatt für Industriebau*, 6. Jg. 1960, Heft 11, S. 535-547

N.N., „Hauptbad Essen“, 1960: N.N., „Hauptbad Essen“, in: *Glasforum*, 10. Jg. 1960, Heft 2, S. 18-23

N.N. 1962: N.N., „Badezentrum Krefeld-Bockum. P. F. Schneider, Architekt BDA Köln, Essen, Mitarbeiter Dipl. Ing. E. Löffler und Dipl. Ing. H. D. Stange“, in: *Archiv des Badewesens*, 15. Jg. 1962, Heft 1, S. 6-10

N.N. 1968: N.N., Badezentrum Krefeld. Technische Einrichtungen. Arch. BDA P. F. Schneider“, in: *Sport- und Bäderbauten*, 8. Jg. 1968, Heft 1, S. 52 und S. 54

N.N., „Superbad Gelsenkirchen“, 1968: N.N., „Superbad Gelsenkirchen“, in: *Archiv des Badewesens*, 21. Jg. 1968, Heft 9, S. 393-394

N.N., „Kombibad Wieseck-Aue Giessen“, 1968: N.N., „Kombibad Wieseck-Aue Giessen“, in: *Archiv des Badewesens*, 21. Jg. 1968, Heft 9, S. 354-362

N.N. 1971: N.N., „Hallenbad Universitätsstadt Gießen“, in: *Archiv des Badewesens*, 24. Jg. 1971, Heft 8, S. 430-432

N.N. 1972: N.N., „Zentralbad Gelsenkirchen“, in: *Sport- und Bäderbauten*, 12. Jg. 1972, Heft 1, S. 58-65

- N.N. 1976: N.N., „Fünfzig Jahre Sportpark Wedau“, in: *Der direkte Draht* (Werkszeitung Thyssen), Nr. 3, 1976, S. 16-19
- N.N. 1982: N.N., „In aller Stille“, in: *Der Spiegel*, 1982, Nr. 28, S. 65f.
- Ochs 1990: Haila Ochs (Bearb.), *Werner Düttmann. Verliebt ins Bauen: Architekt für Berlin 1921-1983*, Basel et al. 1990
- Oestereich 2000: Christopher Oestereich, „Der Werkbund im Rheinland“, in: Dieter Breuer, Gertrude Cegl-Kaufmann (Hg.), *Öffentlichkeit der Moderne – die Moderne in der Öffentlichkeit: das Rheinland 1945-1955*. Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland, Essen 2000, S. 431-443
- Oestereich 2007: Christopher Oestereich, „NetzWerkBund – DWB und Gestaltungspolitik im Wiederaufbau“, in: Gerda Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen, Berlin 2007, S. 91-99
- Oloew 2019: Matthias Oloew, *Schwimmbäder. 200 Jahre Architekturgeschichte des öffentlichen Bades*, Berlin 2019 (= zugleich Diss., Techn. Univ. Berlin, 2017: *Schwimmbäder als Bauaufgabe der Daseinsvorsorge*)
- Olsson/Silow 1955: Torbjörn Olsson, Sven Silow, *Schwedische Baukunst*, Stockholm 1955
- Ortner 1956: Rudolf Ortner, *Sportbauten. Anlage. Bau. Ausstattung*, 2. erw. Auflage München 1956, S. 304-305
- Pankoke 1996: Barbara Pankoke, *Der Essener Architekt Edmund Körner (1874-1940) – Leben und Werk*, Weimar 1996 (= zugleich Diss., Univ. Bonn, 1995)
- Pehnt 1983: Wolfgang Pehnt, „Rasterpraxis und Proportionslehre. Raster und Modul im 19. und frühen 20. Jahrhundert“, in: Ders. (Hg.), *Der Anfang der Bescheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, München 1983, S. 19-41
- Pehnt 1997: Wolfgang Pehnt, „Bauhaus- und andere Debatten“, in: Ders. und Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz. 1897-1961. Architekt einer anderen Moderne*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 137-142
- Pehnt 2010: Wolfgang Pehnt, „Zwischen Bescheidenheit und Hybris. Zur Architektur der Nachkriegszeit in NRW“, in: Sonja Hnilica, Markus Jäger, Wolfgang Sonne (Hg.), *Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen* (Katalog zur Ausstellung im Dortmunder U, 25. September bis 9. November 2010), Bielefeld 2010, S. 15-27
- Pehnt/Strohl 1997: Wolfgang Pehnt, Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz. 1897-1961. Architekt einer anderen Moderne*, Ostfildern-Ruit 1997
- Peltz-Dreckmann 1978: Ute Peltz-Dreckmann, *Nationalsozialistischer Siedlungsbau. Versuch einer Analyse der die Siedlungspolitik bestimmenden Faktoren am Beispiel des Nationalsozialismus*, 2. Bd. (= Diss., Univ. Bochum, 1977), München 1978
- Petsch 1994: Joachim Petsch, *Bestand qualitätvoller Bauten aus den ‚Fünfziger Jahren‘ in Essen*. Gutachten im Auftrag der Stadt Essen, Untere Denkmalbehörde von Prof. Dr. Joachim Petsch



mit Dr. Hans Hanke, Wiltrud Petsch-Bahr, Dr. Annette Zehntner. [Typoskript.] Bochum, Februar 1994

Pfaff 2010: Lilian Pfaff, „Gestalteter Komfort – Zum Möbeldesign von Richard Neutra“, in: Klaus Leuschel, Marta Herford (Hg.), *Richard Neutra in Europa. Bauten und Projekte 1960-1970* (=Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Marta Herford, 8. Mai bis 1. August 2010), Köln 2010, S. 205-218

Pfeifer 1990: Hans-Georg Pfeifer, „Vom Schönen zum Nützlichen, vom Typischen zum Schönen. Peter Behrens auf dem Weg zu seiner Kunst“, in: Ders. (Hg.), *Peter Behrens. „Wer aber will sagen, was Schönheit sei?“ Grafik, Produktgestaltung, Architektur* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der FH Düsseldorf), Düsseldorf 1990, S. 12-23

Pfingsten 2012: Claus Pfingsten, *Albert Renger-Patzsch – Lehrer für Fotografie*, in: Gerda Breuer, Sabine Bartelsheim, Christopher Oestereich (Hg.), *Lehre und Lehrer an der Volkshochschule für Gestaltung in Essen. Von den Anfängen bis 1972*, Tübingen, Berlin 2012, S. 89-95

Plischke 1989: Ernst A. Plischke, *Ein Leben mit Architektur*, Wien 1989

Popp 1929: Alexander Popp, „Die Meisterschule Behrens an der Wiener Akademie der bildenden Künste“, in: *Bauwarte*, 5. 1929, Heft 2, S. 9-11

Popp 1936: Alexander Popp, „Architekt und Industriebau“, in: *Profil: österreichische Monats-schrift für bildende Kunst*, 4. Jg. 1936, Februar, S. 57-61

Posch 2010: Wilfried Posch, *Clemens Holzmeister. Architekt zwischen Kunst und Politik*. Mit einem Werkverzeichnis von Monika Knofler, Salzburg, Wien 2010

Posener 2001: Julius Posener, *In Deutschland 1945 bis 1946*, Berlin 2001 (Die Originalausgabe erschien 1947 unter dem Titel „In Deutschland 1945-1946“)

Poser 2016: Stefan Poser, *Glücksmaschinen und Maschinenglück. Grundlagen einer Technik- und Kulturgeschichte des technisierten Spiels*, Bielefeld 2016

Prihoda 1998: Claudia Prihoda, *Die Volksschule in der Zeit der Hochindustrialisierung. Das Beispiel der Stadt Essen 1870-1914*, Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt für die Primarstufe, Gesamthochschule Essen, 1998

Projektgruppe „Messelager“ 1996: Projektgruppe „Messelager“ im Verein EL-DE-Haus e.V. Köln (Hg.), *Zwangsarbeit bei Ford*, Köln 1996

Pufke 2019: Andrea Pufke (Hg.), *Neues Bauen im Rheinland. Ein Führer zur Architektur der Klassischen Moderne*, Petersberg 2019

Raschke 2001: Eva-Christine Raschke, *Köln: Schulbauten 1815-1964: Geschichte, Bedeutung, Dokumentation*. (= Stadts Spuren – Denkmäler in Köln, Bd. 15; zugl. Diss., Univ. Bonn, 1996), Köln 2001

- Rasmussen 1940: Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*, Berlin 1940
- Raudies 2021: Sibylle Raudies, „Zentralbad Gelsenkirchen wird 50: Vom Anfang und Ende“, in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* (Lokalteil Gelsenkirchen) vom 22. Mai 2021 (online verfügbar unter <https://www.waz.de/staedte/gelsenkirchen/zentralbad-gelsenkirchen-wird-50-vom-anfang-und-ende-id232334451.html>)
- Rebbelmund 2018: Romana Rebbelmund, „Kreis und Quadrat als Ornament“, in: Dies., Petra Hesse (Hg.), *Maß und Geometrie. Behrens auf dem Weg zur modernen Sachlichkeit* (= Band 4 des Sammelbandes Peter Behrens 1868/2018 anlässlich der Ausstellung „#alleskönner. Peter Behrens zum 150. Geburtstag“ im Museum für Angewandte Kunst Köln, 17. März bis 1. Juli 2018), Dortmund 2018, S. 14-24
- Reiling 1997: Johannes Reiling, *Deutschland: Safe for Democracy?* Stuttgart 1997
- Renges 2015: Yasmin Renges, *Die Stadtbäder der Goldenen Zwanziger. Kommale Prestigearchitektur zwischen Tradition und Moderne*, Köln 2015 (= Diss., Univ. zu Köln, 2015, online verfügbar unter <https://kups.ub.uni-koeln.de/6708/>)
- Reuschenberg 2013: Ute Reuschenberg, „Peter Friedrich Schneider (1901-1981). Architekt der Rüstung und des Wiederaufbaus an Rhein und Ruhr – eine Annäherung“, in: *Denkmalpflege im Rheinland*, 30. Jg. 2013, Nr. 1, S. 14-24
- Reuschenberg 2014: Ute Reuschenberg, „Der Architekt P. F. Schneider (1901-1981). Zwischen Rüstung und Wiederaufbau. Ein Stück vergessener Essener Architekturgeschichte“, in: *Essener Beiträge*, 127. Band, 2014, S. 389-413
- Reuschenberg 2017: Ute Reuschenberg, „Das Funkhaus des NWDR als programmatische Architektur des „Gesamtkünstlerischen“. Zum Nachwirken von Peter Behrens in der frühen Nachkriegsmoderne Kölns“, in: Tino Mager, Bianka Trötschel-Daniels (Hg.), *BetonSalon. Neue Positionen der späten Moderne*, Berlin 2017, S. 69-83
- Richter 1953: Margarete Richter, *Raumschaffen unserer Zeit*, Tübingen 1953
- Rosellen 1986: Hanns-Peter Rosellen, „... und trotzdem vorwärts“: *die dramatische Entwicklung von Ford in Deutschland 1903 bis 1945*, Frankfurt 1986
- Rüdenauer 1954: Adolf C. Rüdenauer (Hg.), *Holz im Raum: Boden, Wand, Decke*, München 1954
- Ruhrberg 1989: Karl Ruhrberg, „Utopie und Wirklichkeit. Kunstlandschaft Nordrhein-Westfalen von 1945 bis heute“, in: Ders. (Hg.) *Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen*, Köln 1989, S. 14-43
- Sabel 1955: Karl Sabel, „Ein Druckhaus am Ruhrschnellweg. Das Verlagsgebäude der Westdeutschen Allgemeinen“, in: Sonderbeilage der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* vom 11. März 1955 („10 Jahre nach den Bomben“)

Sabel, „Verkürzte Badeanstalt“, 1955: Karl Sabel, „Verkürzte Badeanstalt wird gebaut“, in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* vom 14. April 1955

Sabel 1958: Karl Sabel, „Hauptbad schöner als erwartet“, in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* vom 4. Juli 1958

Sack 1994: Richard Sack, *Richard Neutra*, 2. Auflage Zürich et al. 1994

Saldern 2015: Adelheid von Saldern, „Gegen Entmischung und Monotonie der Städte. Alexander Mitscherlichs ‚Anstiftung zum Unfrieden‘“, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe*, 12 (2015), H. 1, online verfügbar unter <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2015/id=5190>

Schäfers 2001: Stefanie Schäfers, *Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung ‚Schaffendes Volk‘, Düsseldorf 1937*, Düsseldorf 2001

Schaffrath 2002: Michael Schaffrath, „Wir sind wieder wer“. Die wachsende Bedeutung der Sportkultur“, in: Werner Faulstich (Hg.), *Die Kultur der 50er Jahre*, München 2002, S. 145-157

Scheel 1959: Hans Scheel (Hg.), *Schmiede- und Schlosserarbeiten*, Stuttgart 1959

Scheer, „Bauhaus-Avantgarde“, 2019: Thorsten Scheer, „Anstelle eines Vorworts. Bauhaus-Avantgarde und Neues Bauen im Westen“, in: Ders. (Hg.), *Neues Bauen im Westen. 100 Jahre Bauhaus*. Beiträge zum Verhältnis zwischen Avantgarde und Bauen in Nordrhein-Westfalen (= Begleitband zur Ausstellung NEUES BAUEN Im WESTEN im Haus der Architekten, Düsseldorf, Februar bis April 2019 und sechs weiteren Ausstellungsorten im Jahr 2019), Köln 2019, S. 15-19

Scheer, „Kein Bauhaus im Westen!“, 2019: Thorsten Scheer, „Kein Bauhaus im Westen! Abstraktion, Stilisierung und die Bonner Republik“, in: Ders. (Hg.), *Neues Bauen im Westen. 100 Jahre Bauhaus*. Beiträge zum Verhältnis zwischen Avantgarde und Bauen in Nordrhein-Westfalen (= Begleitband zur Ausstellung NEUES BAUEN Im WESTEN im Haus der Architekten, Düsseldorf, Februar bis April 2019, und sechs weiteren Ausstellungsorten im Jahr 2019), Köln 2019, S. 71-115

Schepers 1985: Wolfgang Schepers, „Stromlinie oder Gelsenkirchener Barock? Fragen (und Antworten) an das westdeutsche Nachkriegsdesign“, in: Klaus Honnef, Hans M. Schmidt (Hg.), *Aus den Trümmern - Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945-1952: Neubeginn und Kontinuität* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Rheinischem Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Düsseldorf und Museum Bochum zwischen Oktober 1985 und Mai 1986), Köln 1985, S. 117-128

Schickel 1993: Gabriele Schickel, „Siedlungen und Luftschutz. ‚Siedeln heißt nicht bauen, sondern viel mehr.‘“, in: Winfried Nerdinger (Hg.), *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945*, München 1993, S. 253-264

Schiefler 1929: Gustav Schiefler: „E. L. Kirchners Entwürfe für Wandgestaltung in einem Festsaal des Folkwang-Museums Essen. Wandmalerei und Miniatur im Werk von E. L. Kirchner“, in: *Das Kunstblatt*, 13. Jg. 1929, S. 33-45

Schilling 2014: Jörg Schilling, „...was wir in unseren Bauwerken gestalten.“ Zu den Schriften von Martin Elsaesser“, in: Thomas Elsaesser, ders. und Wolfgang Sonne (Hg.), *Martin Elsaesser. Schriften* (=Bücher zur Stadtbaukunst 4), Sulgen 2014, S. 11-24

Schmalenbach-Gesellschaft 1965: Schmalenbach-Gesellschaft (Hg.), *Das Büro. Bauliche und betriebswirtschaftliche Planungsgrundlagen*, Köln und Opladen 1965

Schmidt 1985: Hans M. Schmidt, „Eine Gemeinschaft Einsamer, eine Verbundenheit Selbständiger“. Künstlervereinigungen in der Nachkriegszeit“, in: Klaus Honnef, ders.(Hg.), *Aus den Trümmern - Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945-1952: Neubeginn und Kontinuität* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Rheinischem Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Düsseldorf und Museum Bochum zwischen Oktober 1985 und Mai 1986), Köln 1985, S. 422-431

Schmidt 2012: Dietrich W. Schmidt, „Die Architekturschule Stuttgart 1919-1945. Reform, Tradition und Hitlergruß“, in: Tilman Harlander, Wolfram Pyta (Hg.), *NS-Architektur: Macht und Symbolpolitik*, 2. Auflage Berlin 2012, S. 169-191

Schmidt/Wittmann-Englert 2021: Lisa-Marei Schmidt, Kerstin Wittmann-Englert (Hg.), *Werner Düttmann. Berlin. Bau. Werk.* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Brückemuseum und an 27 weiteren Orten in Berlin, 6. März bis 11. Juli 2021), Berlin 2021

Schmitt-Rost 1974: Hans Schmitt-Rost, „Die Bauten in Köln“, in: Walter Först, (Hg.), *Aus Köln in die Welt. Beiträge zur Rundfunk-Geschichte (Annalen des Westdeutschen Rundfunks)*, Band 2, Köln/Berlin 1974, S. 327-361

Schneck 1953: Adolf G. Schneck (Hg.), *Fenster aus Holz und Metall* (= Die Bauelemente Bd. I), 5. Auflage Stuttgart 1953

Schneider 1952: P. F. Schneider, „Vom Werden des Hauses“, in: NWDR Pressestelle (Hg.), *NWDR/Funkhaus Köln*, o. O., o. J., o. S. (Köln 1952) (Broschüre anlässlich der Einweihung des Funkhauses am 21. 6.1952)

Schneider, „Architektur im Dienste des Rundfunks“, 1953: P. F. Schneider, „Architektur im Dienste des Rundfunks“, in: *Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks*, 5. Jg. 1953 (Sonderausgabe: „Das neue Kölner Funkhaus des Nordwestdeutschen Rundfunks“), S. 80-86

Schneider, „Zur Krise der Architektur“, 1953: P. F. Schneider, „Zur Krise der Architektur der Gegenwart“, in: *Der Architekt*, 2. Jg. 1953, Heft 5, S. 89-90; (basierend auf dem Vortrag „Das Funkhaus und die Krise der Architektur der Gegenwart“, gehalten am 30.1.1953 im Brunnenhoftheater München, HASTK, Bestand 1360, A 16)

Schneider 1955: P. F. Schneider, Rezension von „Die bauliche Entwicklung Nordrhein-Westfalens in den letzten Jahrzehnten“ von Philipp Rappaport (Sonderdruck aus „50 Jahre Rheinisch-Westfälisches Baugewerbe“), in: *Der Architekt*, 4. Jg. 1955, Heft 8, S. 322-323

Schneider 1961: P. F. Schneider, „Menschlicher Industriebau“, in: *Das Papier*, 15. Jg. 1961, Heft 4, S. 159-161

Schneider 1962: P. F. Schneider, „Vor allem muss der Perfektionismus überwunden werden“ in: *Detail*, 2. Jg. 1962, Heft 2, S. 106-109

Schneider 1964: P. F. Schneider, „Hallenbad. Gartenbad. Kombibad. Ausgeführte und Planungsbeispiele (Vortrag in Kiel)“, in: *Archiv des Badewesens*, 17. Jg. 1964, Heft 2, S. 27-33

Schneider 1966: P. F. Schneider, „Vor allem muss der Perfektionismus überwunden werden“, in: *Bauen + Wohnen*, 21. Jg. 1966, Heft 3, S. 6-8

Schneider 1968: P. F. Schneider, „Leitgedanken zur Planung der kombinierten Hallen- und Freibad-Anlage an der Wieseckeau, Gießen“, in: Stadt Gießen (Hg.), *Hallenbad Universitätsstadt Gießen 1968* (= Broschüre zur Eröffnung am 29. Juni 1968), Gießen o. J. (1968), o. S.

Schneider 1971: P. F. Schneider, „Zentralbad Gelsenkirchen“, in: *Archiv des Badewesens*, 24. Jg. 1971, Heft 10, S. 587-588

Schneider, Typoskript *Bauen und Bauten in Schweden*, 1950: P. F. Schneider, *Bauen und Bauten in Schweden*, Typoskript für einen Vortrag, gehalten am 14. Februar 1950 (HASTK, Bestand 1360, A 61)

Schneider, Typoskript *Krise der Architektur*, 1953: P. F. Schneider, *Das Funkhaus und die Krise der Architektur der Gegenwart*, Typoskript für einen Vortrag, gehalten am 30. Januar 1953 im Brunnenhoftheater München (HASTK, Bestand 1360, A 16)

Schneider, Typoskript *Neutra*, o. D. (1956): P. F. Schneider, *Neutra*, Vortrags-Typoskript, o. D. (1956), 14 Seiten (ehemaliges Privatarchiv Schneider)

Schneider, Typoskript *Mitformende Handarbeiten am Bau*, 1962: P. F. Schneider, *Sind zukünftig mitformende Handarbeiten am Bau nötig und möglich?* Entwurf eines Diskussionsbeitrags für die Zeitschrift *Detail* vom Feb. 1962 (= Schneider 1962), Typoskript o. D. (1962), (HASTK, Bestand 1360, A 16)

Schneider, Typoskript *Vollkommenheit*, o. D. (1962): P. F. Schneider, *Vollkommenheit ist schon da, wenn das Notwendige geleistet ist*“, o. D. (1962), Typoskript (HASTK, Bestand 1360, A 16)

Schneider, *Funkhaus-Magisterarbeit*, 1999: Tanja Schneider, *Das Funkhaus von Peter Friedrich Schneider am Wallrafplatz in Köln* (unveröffentlichte Magisterarbeit 1999, Universität zu Köln, Professor Udo Mainzer)

Schreyer/Nierhaus 2019: David Schreyer, Andreas Nierhaus, *Los Angeles Modernism revisited. Häuser von Neutra, Schindler, Ain und Zeitgenossen*, Zürich 2019 (= Katalog zur Ausstellung *Richard Neutra. Wohnhäuser für Kalifornien* im Wien Museum, 13. Februar bis 20. September 2020)

Schulte 2014: Birgit Schulte, „Wir haben nicht so viele Meister seiner Kunst...“. Karl Ernst Osthaus und Peter Behrens“, in: Birgitt Borkopp-Restle, Barbara Welzel (Hg.), *„Eines der wichtigsten Monumente unserer Zeit überhaupt“: Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen*, Essen 2014, S. 147-170

Schultz-Coulon 1991: Kristin Schultz-Coulon, „Verwaltungsbauten 1948-1988“, in: Architekten- und Ingenieurverein Köln (Hg.), *Köln – seine Bauten 1928-1988*, Köln 1991, S. 259-260

Schuster 1970: Franz Schuster (Hg.), *Treppen. Entwurf, Konstruktion und Gestaltung von großen und kleinen Treppenanlagen*, 2. Auflage Stuttgart 1970

Sellmann 1961: Wilhelm Sellmann, „Vom Badeleben im alten Essen. Zur Geschichte der alten Badeanstalt auf der Steeler Straße“, in: *Die Heimatstadt Essen*, Jahrbuch 1961/62, S. 104-114

Siedler 1928: Eduard Jobst Siedler, „Peter Behrens“, in: *Die Baugilde*, 10. Jg. 1928, Heft 11, S. 763-770

Siepen 1954: Bernhard Siepen, „Die neue Åkerblom-Sitzlinie auf der Kölner Fachmesse“, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 52. Jg. 1954, Heft 12, S. 470-471

Simon 1963: Alfred Simon (Hg.), *Bauen in Deutschland 1945-1962* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung anlässlich des 60-jährigen Bestehens des BDA in Hamburg), Essen o. J. (1963)

Simon, Broschüre *Bauen in Deutschland*, 1963: Alfred Simon (Hg.): *Bauen in Deutschland* (Ausstellungsbroschüre für die nun in Kopenhagen und anschließend in Wien gezeigte, verkleinerte Ausstellung zum 60-jährigen Bestehen des BDA), Essen o. J. (1963)

Soénius/Wilhelm 2008: Ulrich S. Soénius, Jürgen Wilhelm (Hg.), *Kölner Personen Lexikon*, Köln 2008

Spiekermann 1966: Heinz Spiekermann, *Gussglas im Hochbau*, Schorndorf 1966

Sollich 2013: Jo Sollich, *Herbert Rimpl (1902-1978). Architektur-Konzern unter Hermann Göring und Albert Speer ; Architekt des deutschen Wiederaufbaus; Bauten und Projekte* (= Diss., Techn. Univ. Berlin, 2011), Berlin 2013

Sollich 2012: Jo Sollich, „Das Architekturbüro Rimpl in der NS-Zeit“, in: Tilman Harlander, Wolfram Pyta (Hg.), *NS-Architektur: Macht und Symbolpolitik*, 2. Auflage Berlin 2012, S. 119-133

Sonne 2017: Wolfgang Sonne, „Welche Moderne? Richtungen der Architektur der 1960er, 70er und 80er Jahre in Deutschland“, in: Ders., Frank Eckardt, Ingrid Scheurmann (Hg.), *Welche Denkmale welcher Moderne? Zum Umgang mit Bauten der 1960er und 70er Jahre*, Berlin 2017, S. 14-39

Stachelhaus 2010: Tankred Stachelhaus, *Das Essener Moltkeviertel, weltweit einzigartige RaumKunst* (= Rheinische Kunststätten 521; Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz), Köln 2010

Stadt Essen, *Essen*, 1956: Stadt Essen (Hg.), *Essen – Aus Trümmern und Schutt wächst eine neue Stadt. 10 Jahre Planung und Wiederaufbau der Metropole an der Ruhr*, Essen 1956

- Stadt Essen, *Essen im Objektiv*, o. J.: Amt für Wirtschafts- und Verkehrsförderung der Stadt Essen (Hg.), *Essen im Objektiv*. Fotoband mit einer Einführung von Wolf Schneider, Essen o. J. (1963)
- Stadt Köln 1986: Stadt Köln/Amt für Wirtschaftsförderung (Hg.), Jürgen Wolter (Text), *Auto- und Motorenstadt Köln*, Köln 1986
- Stadt Krefeld, *Badezentrum Krefeld*, 1967: Stadt Krefeld (Hg.), *Badezentrum Krefeld 1967* (= Broschüre zur Eröffnung, Krefeld o. J. (1967))
- Steindl 2010: Hermann Steindl, *Architekt Prof. Peter Behrens. Die Tabakfabrik Linz. Eine Ikone der modernen Industriearchitektur*, 2. Auflage Linz 2010
- Stiller 2011: Adolph Stiller, „Peter Behrens a Vienna/Peter Behrens e Vienna“, in: Silvia Malcovati e Alessandra Moro (ed.), *Peter Behrens. Maestro di maestri*, Milano 2011, p. 179-185
- Stolper 1954: Hans Stolper, *Wir richten unsere Wohnung ein*, München 1954
- Strodthoff 2006: Werner Strodthoff, „Das Funkhaus am Walraffplatz“, in: Klaus Katz et al. (Hg.), *Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR*. Bd. 1: *Die Vorläufer 1924-1955*, Köln 2006, S. 288-293
- Sturm 1984: Hermann Sturm, „Vom solitären Gebäude über die Villenkolonie und die Gartenvorstadt zur ‚Auflösung der Städte‘ – Karl Ernst Osthaus und die Architekten Peter Behrens, Walter Gropius, Bruno Taut“, in: Karl Ernst Osthaus Museum (Hg.), *Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus*, Essen/Hagen 1984, S. 103-147
- Szeemann 1983: Harald Szeemann (Hg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: europäische Utopien seit 1800*, Aarau et al. 1983
- Teut 1967: Anna Teut, *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, Frankfurt/Main, Berlin 1967
- Theil 1954: Hans Wolfram Theil, *Saalbau. Handbuch für die Planung von Saalbauten*, München 1954
- Tischert 1956: Hans Tischert, *Stätten deutscher Arbeit*, Bd. 12, Berlin 1956
- Troost 1939: Gerdy Troost, *Das Bauen im neuen Reich*, 2. erw. Auflage Bayreuth 1939
- Van der Grinten 2014: Franz van der Grinten (Hg.), *Karl Hugo Schmölz: Funkhaus Köln*, Köln 2014
- Van der Grinten/Linden 2012: Franz van der Grinten, Thomas Linden (Hg.), *Karl Hugo Schmölz, Köln: Architektur fotografien der Fünfziger Jahre*, München 2012
- Vogelgesang 1930: Shepard Vogelgesang, „Peter Behrens, Architect and Teacher“, in: *The architectural forum: the magazin of building*, 52. Jg. May 1930, S. 715-725

Wagner 2005: Hans-Ulrich Wagner, „Produktiver Wetteifer: Das Funkhaus in Köln“, in: Peter von Rüdén, ders. (Hg.), *Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks*, Hamburg 2005, S. 223-241

Wagner 2006: Hans-Ulrich Wagner, „Von der Nebenstelle zur eigenständigen Rundfunkanstalt. Das Funkhaus Köln“, in: Klaus Katz et al. (Hg.), *Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR*. Bd. 1: *Die Vorläufer 1924-1955*, Köln 2006, S. 169-191

Wagner 1967: Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967

Wandt 2016: Christina Wandt, „Das Hauptbad – anfangs gefeiert, später vernachlässigt“, in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung (WAZ)* vom 19. Januar 2016

Watzlawik 1998: Sigrid Watzlawik, *Visionen in Stein. Modernes Bauen in Essen 1910-1930*, Essen 1998

Weber 1966: Jürgen Weber, *Bevölkerungs- und Wohnstruktur in Essen-Rüttenscheid / vorgelegt von Jürgen Weber*. - [1966]. - 103 Bl. : Ill., Kt. - [Maschinenschr.]. - Essen, Pädagogische Hochsch., unveröffentlichte Examensarbeit, 1966

Weber 1986: Theo C. Weber, „Ein Kampf um Auflagen und Einfluss. Die Geschichte der Essener Presse – eine beinahe wissenschaftliche Abhandlung“, in: Deutscher Journalisten-Verband/Bezirksverein Essen (Hg.), *Medienstadt Essen. Beiträge zur Pressegeschichte der Ruhrmetropole*, Essen 1986, S. 4–26

Wegener 1989: Maria Wegener, *Der Architekt Josef Franke aus Gelsenkirchen (1876-1944)* (= Diss., Univ. Bonn, 1988), Bonn 1989

Weihsmann 1998: Helmut Weihsmann, *Bauen unterm Hakenkreuz: Architektur des Untergangs*, Wien 1998

Welzbacher 2006: Christian Welzbacher, *Die Staatsarchitektur der Weimarer Republik* (= Diss. Freie Univ. Berlin, 2004 u. d. T.: *Moderne und Repräsentation*), Berlin 2006

Welzbacher 2009: Christian Welzbacher, „Nachkriegsmoderne in Deutschland – Annäherung an eine unterschätzte Epoche“, in: Michael Braum, ders. (Hg.): *Nachkriegsmoderne in Deutschland. Eine Epoche weiterdenken*, Basel 2009, S. 8-25

Welzbacher 2016: Christian Welzbacher, *Monumente der Macht. Eine politische Architekturge-schichte Deutschlands 1920-1960*, Berlin 2016

Welzbacher 2019: Christian Welzbacher, „Westmoderne! Architektur an Rhein und Ruhr 1919-1933 – ein Sonderweg?“, in: Thorsten Scheer (Hg.), *Neues Bauen im Westen. 100 Jahre Bauhaus. Beiträge zum Verhältnis zwischen Avantgarde und Bauen in Nordrhein-Westfalen*, (= Begleitband zur Ausstellung NEUES BAUEN IM WESTEN im Haus der Architekten, Düsseldorf, Februar bis April 2019, und sechs weiteren Ausstellungsorten im Jahr 2019) Köln 2019, S. 21-69



Westdeutsche Allgemeine Zeitung, *WAZ. Ein Druck- und Verlagshaus*, 1955: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (Hg.), *WAZ. Ein Druck- und Verlagshaus im Ruhrgebiet. Erbaut in den Jahren 1952-1954. Architekt: P. F. Schneider*, Essen o. J. (1955)

Westdeutscher Fußballverband 1954: Westdeutscher Fußballverband e. V. (Hg.), *Verbandstag 1954. Zeitschrift zum Verbandstag am 10.7.1954 in Duisburg*, o. S.

Westdeutscher Fußballverband 1998: Westdeutscher Fußballverband e.V. (Hg.), Uwe Wick et al. (Redaktion), *100 Jahre Fußball im Westen. Zwischen Alm, Wedau und Tivoli. Das Buch zum Jubiläum des Westdeutschen Fußballverbandes*, Kassel 1998

Wichmann 1992: Hans Wichmann, *Deutsche Werkstätten und WK-Verbund 1898-1990. Aufbruch zum neuen Wohnen*, München 1992

Widman 1950: Dag Widman, „Die Kunst, bequem zu sitzen. Arzt und Architekt schaffen gemeinsam den bequemen Serienstuhl“, in: *Die Neue Stadt*, 4. Jg. 1950, Heft 3, S. 108-113

Wilhelmus 2014: Liane Wilhelmus, *Georg Meistermann. Das glasmalerische Werk* (= Diss. Univ. Saarbrücken 2011), Petersberg 2014

Wilke 1986: Harald Wilke, „Nachrichten – produziert in Essen. Die Deutsche Presse-Agentur (dpa)“, in: Deutscher Journalisten-Verband/Bezirksverein Essen (Hg.), *Medienstadt Essen. Beiträge zur Pressegeschichte der Ruhrmetropole*, Essen 1986, S. 46-48

Windsor 1985: Alan Windsor, *Peter Behrens. Architekt und Designer*, Stuttgart 1985

Winkelmann/Kappel/Droll/Hügel 1956: Hans Winkelmann, Ellen Kappel, Max Droll, Carl Friedrich Hügel, *Das Möbelfachbuch. Ein Lehr- und Nachschlagewerk für den Möbel-Handel und die Raumgestaltung*, Hamburg 1956

Wisotzky 2002: Klaus Wisotzky, „Die Jahre der Gewalt. Essen 1914 bis 1945“, in: Ulrich Borsdorf (Hg.), *Essen – Geschichte einer Stadt*, Bottrop, Essen 2002, S. 369-467

Witting-Nöthen 1995: Witting-Nöthen, Petra, *Der Nordwestdeutsche Rundfunk in Köln 1945/46*, in: *Geschichte im Westen* (Halbjahreszeitschrift für Landes- und Zeitgeschichte), 10. Jg. 1995, Heft 1, S. 29-37

Witzemann 1954: Herta-Maria Witzemann, *Deutsche Möbel heute*, Stuttgart 1954

Wohlfeld-Eckart 2013: Wohlfeld-Eckart, Claudia, *Das städtische Hallenschwimmbad in Deutschland von 1870 bis 1930* (= Diss., Univ. Leipzig, 2012), Hamburg 2013

Wright 1941: Frank Lloyd Wright, *On architecture. Selected writings, ed. with an introduction by Frederick Gutheim*, fourth print New York 1941

Yves Klein/Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit 2007: *Yves Klein/Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957-1960*, Faksimile Nachdruck der Originalausgabe von 1976 anlässlich des 85. Geburtstages von Werner Ruhnau, Recklinghausen 2007

Zimmermann 1932: H. K. Zimmermann, „Ein Landsitz im Taunus. Erbaut von Prof. Peter Behrens, Berlin“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 70. Jg. 1932, April, S. 32-39

Zuschlag 1998: Christoph Zuschlag (Hg.), *Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen* [aus Anlass der Ausstellung „Brennpunkt Informel“ des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg und des Heidelberger Kunstvereins in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Köln 1998

### **Veröffentlichte Schriften von P. F. Schneider**

P. F. Schneider, „Vom Werden des Hauses“, in: NWDR Pressestelle (Hg.), *NWDR/Funkhaus Köln*, o. O., o. J., o. S. (Köln 1952) (Broschüre anlässlich der Einweihung des Funkhauses am 21. Juni 1952)

P. F. Schneider, „Architektur im Dienste des Rundfunks“, in: *Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks*, 5. Jg. 1953 (Sonderausgabe: „Das neue Kölner Funkhaus des Nordwestdeutschen Rundfunks“), S. 80-86

P. F. Schneider, „Zur Krise der Architektur der Gegenwart“, in: *Der Architekt*, 2. Jg. 1953, Heft 5, S. 89-90

P. F. Schneider, „Maßstäbe für Architekturkritik“, in: *Der Architekt*, 3. Jg. 1954, Heft 9, S. 265-266

P. F. Schneider, „Voraussetzungen der Architektur für den Rundfunk, erläutert am Beispiel des Kölner Funkhauses“, in: Bund Deutscher Architekten (Hg.), *Planen und Bauen im neuen Deutschland*, Köln und Opladen 1960, S. 246-248

P. F. Schneider, „Menschlicher‘ Industriebau“, in: *Das Papier*, 15. Jg. 1961, Heft 4, S. 159-161

P. F. Schneider, „Vor allem muss der Perfektionismus überwunden werden“ in: *Detail*, 2. Jg. 1962, Heft 2, S. 106-109

P. F. Schneider, „Hallenbad. Gartenbad. Kombibad. Ausgeführte und Planungsbeispiele (Vortrag in Kiel)“, in: *Archiv des Badewesens*, 17. Jg. 1964, Heft 2, S. 27-33

P. F. Schneider, „Vor allem muss der Perfektionismus überwunden werden“, in: *Bauen + Wohnen*, 21. Jg. 1966, Heft 3, S. 6-8

P. F. Schneider, „Leitgedanken zur Planung des Bade- und Erholungszentrums“, in: Stadt Krefeld (Hg.), *Badezentrum Krefeld, Krefeld 1967*, Krefeld o. J. (1967), o. S. (Broschüre zur Eröffnung); abgedruckt auch in N.N., „Badezentrum Krefeld-Bockum. Architekt BDA P. F. Schneider“, in: *Archiv des Badewesens*, 20. Jg. 1967, Heft 7, S. 280-291

P. F. Schneider, „Leitgedanken zur Planung der kombinierten Hallen- und Freibad-Anlage an der Wieseeckau, Gießen“, in: Stadt Gießen (Hg.), *Hallenbad Universitätsstadt Gießen 1968*, Gießen (Broschüre zur Eröffnung am 29. Juni 1968), Gießen o. J. (1968), o. S.

P. F. Schneider, „Sportschulen und -institute“, in: *Internationaler Kongress Sport- und Bäderbauten 1968 Baden (Österreich)*, Internationale Akademie für Bäderekunde und Bädertechnik (Konferenzschrift), Baden/Wien 1968, S. 171-181

P. F. Schneider, „Zentralbad Gelsenkirchen“, in: *Archiv des Badenwesens*, 24. Jg. 1971, Heft 10, S. 587-588

### **Unveröffentlichte Schriften von P. F. Schneider**

P. F. Schneider, *Bauen und Bauten in Schweden*, Typoskript für einen Vortrag, gehalten am 14. Februar 1950 (HASTK, Bestand 1360, A 61)

P. F. Schneider, *Das Funkhaus und die Krise der Architektur der Gegenwart*, Typoskript für einen Vortrag, gehalten am 30. Januar 1953 im Brunnenhoftheater München (HASTK, Bestand 1360, A 16)

P. F. Schneider, *Argumente für und wider den Sichtbeton*, Typoskript o. D. (HASTK, Bestand 1360, A 16)

P. F. Schneider, *Raumerlebnis und Ordnungsdenken*, Vortrags-Typoskript, o. D.; HASTK, Bestand 1360, A 16

P. F. Schneider, *Industriebau/Wohnungsbau/Vorträge, Aufsätze und Ausstellungen*, Typoskript vom 16. Mai 1956 (HASTK, Bestand 1360, A 16)

P. F. Schneider, *Wohnen mit Neutra*, Vortrags-Typoskript, u. a. 1956 im Amerika-Haus Köln gehalten (ehemaliges Privatarchiv Schneider)

P. F. Schneider, *Neutra*, Vortrag-Typoskript o. D. (1956), 14 Seiten (ehemaliges Privatarchiv Schneider)

P. F. Schneider, *Alte und moderne Architektur Mexikos*, Typoskript für einen Vortrag, u. a. gehalten am 24. Juli 1957 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn (ehemaliges Privatarchiv Schneider)

P. F. Schneider, *Schallschutz im Industriebau*, Typoskript für einen Vortrag von 1961, gehalten vor der Landesvereinigung der industriellen Arbeitgeberverbände Nordrhein-Westfalens e.V. in Düsseldorf (HASTK, Bestand 1360, A 61)

P. F. Schneider, *Vollkommenheit ist schon da, wenn das Notwendige geleistet ist*; o. D. (1962), Typoskript, Grundlage eines Artikels (HASTK, Bestand 1360, A 16)

P. F. Schneider, *Sind zukünftig mitformende Handarbeiten am Bau nötig und möglich?* Entwurf eines Diskussionsbeitrags für die Zeitschrift *Detail* (= Schneider 1962), Typoskript o. D. (1962); (HASTK, Bestand 1360, A 16)

P. F. Schneider, *Raum, Licht und Farbe im modernen Industriebetrieb*, Typoskript für einen Vortrag vom 17./18. November 1960, Haus Friedrichsbad, (HASTK, Bestand 1360, A 61)

P. F. Schneider, *Menschlicher Industriebau*, Typoskript für einen Vortrag in Menden 1953, Goslar 1960 (HASTK, Bestand 1360, A 61)

P. F. Schneider, *Zur Frage nach der Spur des Menschen in der Arbeit am Bau*, Typoskript o. D. (HASTK, Bestand 1360, A 16)

P. F. Schneider, *Hallenbad—Gartenbad – Kombibad. Ausgeführte und Planungsbeispiele*, Vortrags-Typoskript o. D.; Vortrag gehalten am 25. September 1963 auf der Jahres- und Fachtagung der Deutschen Gesellschaft für das Badewesen e. V. in Kiel (abgedruckt: Schneider 1964); (HASTK, Bestand 1360, A 19)

P. F. Schneider, *Hallenbad Bockum-Hövel*, Typoskript o. D., um 1964 (HASTK, Bestand 1360, A 16)