

la rivista di **en**gramma
aprile **2019**

164

Peter Behrens
educatore e Gestalter
del XX secolo

La Rivista di Engramma

164

La Rivista di
Engramma

164

aprile 2019

Peter Behrens educatore e Gestalter del XX secolo

a cura di Giacomo Calandra di Roccolino
e Christian Toson

direttore
monica centanni

redazione
sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico
lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

164 aprile 2019

www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-88-9
ISBN digitale 978-88-94840-59-9

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Peter Behrens educatore e Gestalter del XX secolo. Editoriale*
Giacomo Calandra di Roccolino e Christian Toson
- 11 *Behrens als Erzieher*
Hartmut Frank
- 35 *Sull'attualità di Peter Behrens*
Pierre-Alain Croset
- 43 *On the Continued Relevance of Peter Behrens*
Pierre-Alain Croset
- 53 *Theater des Lebens*
Marco De Michelis
- 67 *Collaboratori, allievi ed epigoni di Peter Behrens*
Giacomo Calandra di Roccolino
- 89 *Un incontro incisivo*
Monika Isler Binz
- 103 *Peter Behrens alla V Triennale di Milano, 1933*
Silvia Malcovati
- 131 *Der „Geist des Archimedes“*
Herman van Bergeijk

Un incontro incisivo

Karl Schneider nell'atelier di Peter Behrens (1915-1916)

Monika Isler Binz



1 | Karl Schneider, circa 1927.

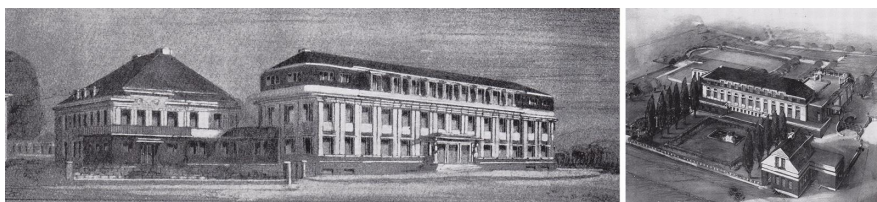
Un'indagine sull'influsso di Peter Behrens nella vita e nell'opera di Karl Schneider offre un quadro complesso. Non sono solo le vicende biografiche, infatti, a mostrare interferenze interessanti; è soprattutto la sua opera a rivelare, alla luce della collaborazione con Behrens, numerosi punti di contatto. Come se non bastasse, la costruzione della rete di relazioni che saranno di fondamentale rilevanza per il futuro di Schneider può essere ricondotta al suo periodo di lavoro presso l'atelier di Peter Behrens.

Karl Schneider nacque a Magonza nel 1892 dove, dopo la scuola e un primo apprendistato presso un architetto locale, tra il 1909 e il 1911 frequentò la Kunstgewerbeschule (Scuola di arti applicate) della sua città. Dopo un breve periodo di impiego nel rinomato studio degli architetti Lossow & Kühne a Dresda, fu collaboratore nello studio di Walter Gropius dal 1912 al 1914. Qui ebbe luogo un primo incontro – benché indiretto – con Peter Behrens: sia Gropius sia il suo più importante collaboratore, Adolf Meyer, avevano infatti già lavorato nell'atelier di Behrens a Neubabelsberg, presso Berlino; in questo senso si può riconoscere chiaramente Behrens come modello comune nei loro primi lavori indipendenti. Ricordando la propria esperienza con Behrens, Gropius raccontò ciò che aveva imparato:

Mi fu di grande insegnamento il suo modo sistematico di affrontare il design, la sua abilità nell'arte di costruire, del trattare lo spazio architettonico, della proporzione (Gropius 1960, 3).

Attraverso questi aspetti prettamente professionali, Behrens aveva influenzato i giovani architetti soprattutto in ambito teorico e compositivo. Gropius e Meyer non traslarono in modo diretto l'impostazione acquisita a Neubabelsberg, ma acquisirono secondo Annemarie Jaeggi "einen aus den Vorgaben des Meisters abgeleiteten eigenen Formen und Typenschatz" ("un bagaglio di forme e tipi che fecero propri traendoli dai precetti del maestro": Jaeggi 1994, 90). In questo modo il giovane Karl Schneider già prima del suo periodo presso l'atelier di Behrens venne in contatto con il suo influsso, ma anche con lo sviluppo di queste influenze e con la messa in discussione del modello di riferimento.

Lo scoppio della Prima guerra mondiale portò alla chiusura dello studio di Walter Gropius nell'agosto 1914. A differenza di molti suoi coetanei, Karl Schneider riuscì a rimandare il suo addestramento militare e poté lavorare dal 1915 fino al tardo autunno del 1916 nell'atelier di Behrens. A causa della mancanza di documenti non è possibile affermare come fu per Schneider, dopo il distanziamento critico vissuto nell'ufficio di Gropius dalla figura guida, lavorare ora direttamente per Behrens. Dobbiamo presumere che a causa del suo itinerario non lineare Schneider avesse avuto fin dall'inizio un punto di vista diverso su Peter Behrens.



2 | Walter Gropius e Adolf Meyer, progetto per il Landratsamt (edificio del consiglio regionale) a Rummelsburg/Hinterpommern, 1912.

3 | Walter Gropius e Adolf Meyer, progetto per un ospedale ad Alfeld/Leine, 1912.

Fino ad ora non è noto in quali progetti sia stato coinvolto il giovane Schneider nel suo periodo di lavoro nello studio. Basandosi sullo stile di alcune prospettive, la sua partecipazione può essere ipotizzata in almeno

due casi: il concorso per la Haus der Freundschaft (Casa dell'Amicizia) a Costantinopoli (1916) e la rielaborazione di un progetto sviluppato prima della guerra per un insediamento dell'Allgemeine Electricitäts-Gesellschaft (AEG) a Berlino-Oberschöneeweide (1915). In quest'ultima opera, che non fu poi realizzata in questa forma, colpisce la presenza di molteplici elementi che Karl Schneider avrebbe ripreso nei propri progetti alcuni anni dopo anche se con alcune variazioni. Come aveva già fatto Behrens, benchè in forma decisamente più ridotta, il giovane architetto rielabora nel suo condominio per la Wohnungsgesellschaft Raum (1927-1928, Amburgo-Winterhude) le balaustre dei balconi, messe in risalto dal bianco candido, che uniscono gli edifici nel loro insieme; quindi le stilizza facendone una caratteristica espressiva dell'edificio.



4 | Peter Behrens, progetto per un insediamento abitativo a Berlino-Oberschöneeweide, 1915.

5 | Condominio Raum, corte interna di un blocco abitativo nella Siedlung "Jarrestadt" ad Amburgo-Winterhude, 1927-1928.

Riguardo al gruppo dei collaboratori dell'atelier di Behrens durante la presenza di Schneider è noto che, oltre al primo architetto dello studio, Jean Krämer (come Schneider un laureato della Kunstgewerbeschule di Magonza), nel 1915-1916 c'erano anche Jakob Detlef Peters e, dal 1916, Heinrich de Fries. Entrambi avrebbero avuto, seppure in modo differente, un impatto decisivo sulla vita di Schneider. Peters, un architetto originario dello Schleswig-Holstein, aveva lavorato già prima della guerra come dipendente di Carl Bensel ad Amburgo. Dopo il servizio militare ritornò nella città anseatica dove, grazie ai buoni uffici del capo del Dipartimento Edilizia, Fritz Schumacher, riuscì a trovare lavoro nell'atelier di Fritz Höger. È probabile che Peters abbia procurato all'amico Schneider, che temporaneamente abitò anche da lui, un impiego di breve durata presso Höger, motivando così il suo trasferimento nella città anseatica. Per di più due fra i primi edifici realizzati da Schneider come architetto indipendente - la Casa Schluck (1921-22, Amburgo-Volksdorf) e la ristrutturazione della

Casa Eber (1921-22, Amburgo-Blankenese) – furono progettati in cooperazione con Peters e il *Regierungsbaumeister* Karl Witte. Almeno nel caso della Casa Eber il contatto con i committenti può essere ricondotto verosimilmente a Peters e pertanto deve essergli attribuita un'importanza adeguata nel contesto dell'inizio dell'attività professionale indipendente di Schneider nel 1921.

Fu certamente Peters, che dal 1920 divenne direttore della Kunstgewerbeschule (Scuola d'Arte Applicata) di Altona e va annoverato tra i primi membri della Secessione di Amburgo – era tra l'altro redattore della rivista "Bau-Rundschau" – a introdurre Schneider nella scena artistica di Amburgo e Altona. La rete di contatti che ne risultò non solo si riflesse in numerose, e talvolta significative, commissioni per Schneider, ma costituì la base per il suo grande coinvolgimento negli ambienti artistici. L'apice lo raggiunse con la costruzione dell'acclamato edificio espositivo per l'Hamburger Kunstverein (Associazione per la promozione artistica di Amburgo, 1929-1930, Amburgo-Rotherbaum).



6 | Collaboratori dell'atelier Behrens a Neubabelsberg, Jakob Detlef Peters (terzo da sinistra), Karl Schneider (terzo da destra), 1915 o 1916.

7 | Casa Schluck ad Amburgo-Volksdorf, Karl Schneider in collaborazione con Jakob Detlef Peters e Karl Witte, 1921-1922.

8 | Casa Eber ad Amburgo-Blankenese (ristrutturazione), Karl Schneider in collaborazione con Jakob Detlef Peters e Karl Witte, 1921-1922.

La seconda amicizia di Schneider riconducibile alla sua collaborazione con Behrens è quella con Heinrich de Fries. Anch'egli architetto, aveva cominciato già da giovane un'intensa attività pubblicistica: nel corso della sua carriera era stato collaboratore del mensile "Die Rheinlande" e redattore, o meglio editore, di "Der Städtebau", "Wasmuths Monatshefte für Baukunst", della "Baugilde" e, alla vigilia della Seconda guerra mondiale, anche della "Deutsche Bauzeitung". Anche durante il suo impiego a Neubabelsberg, de Fries non ricopriva il ruolo di architetto progettista, ma curò insieme a Peter Behrens la pubblicazione *Vom*

sparsamen Bauen: Ein Beitrag zur Siedlungsfrage (Behrens, Fries 1918). La prima *Siedlung* realizzata da Schneider, l'insediamento operaio Wieman (1921-1922, Neumünster), mostra con la sua "Herbheit und Verhaltenheit des Ausdrucks" ("scontrosità e discrezione dell'espressione": de Fries 1926, 93) una trasposizione quasi letterale dei principi propagandati in questo libello e dimostra pertanto la forte influenza che avevano avuto su Schneider le riflessioni di Behrens e de Fries, o almeno la condivisione di queste.



9 | Collaboratori dell'atelier Behrens a Neubabelsberg, Heinrich de Fries (probabilmente il secondo da destra), Karl Schneider (primo da destra), 1916.
10 | Insediamento operaio Wieman a Neumünster, 1921-1922.

Anche se de Fries rimase dapprima a Berlino e in seguito, avendo ottenuto una cattedra di urbanistica, si trasferì a Düsseldorf, mantenne i contatti con Schneider. De Fries riconobbe presto il grande talento dell'amico e diventò il suo più importante promotore sul fronte giornalistico. Dopo la prima presentazione di un suo progetto nella rivista "Wasmuths Monatshefte" di cui de Fries era direttore (Behne 1922-1923, 64), il critico pubblicò regolarmente articoli su Schneider, che lavorava principalmente ad Amburgo e dintorni e infine, nel 1929, scrisse il testo che accompagnava la piccola monografia *Karl Schneider. Bauten* pubblicata nella serie "Neue Werkkunst" (de Fries 1929b, V-XVI). Questa pubblicazione illustra la vasta gamma di opere architettoniche di Schneider, la maggior parte delle quali era stata realizzata nel breve periodo compreso tra il 1926 e il 1929. Oltre a numerose case unifamiliari come la Casa Michaelsen (1921-1923, Amburgo-Blankenese) e la Casa Römer (1927-1928, Amburgo-Othmarschen), vari condomini come il già ricordato condominio nella Siedlung Jarrestadt o quello ad Habichtsplatz (1926-1928, Amburgo-Barmbek), Schneider ha costruito anche fabbriche,

stazioni di rifornimento o edifici pubblici come il cinema Emelka (1927-1928, Amburgo-Eimsbüttel) e la palestra a Farmsen (1926-1928, Amburgo-Farmsen).

Qui Schneider per i diversi incarichi sviluppò progetti estremamente innovativi, che si orientavano alle nuove esigenze del loro tempo e le mettevano in pratica, sia dal punto di vista funzionale sia formale, nell'accezione di quella *Zeitgerechtigkeit* ("adeguatezza al proprio tempo") propagandata da Behrens. Inoltre, i progetti di Schneider si distinguevano per il loro calibrato inserimento nel paesaggio o nel tessuto urbano, per la loro composizione equilibrata e per la semplicità dei volumi architettonici. Ben presto Schneider fu considerato l'architetto più progressista di Amburgo, e de Fries non era il solo che lo annoverava "ohne Zweifel zu den begabtesten jüngeren Architekten unserer Zeit" ("senza dubbio tra i giovani architetti più talentuosi del nostro tempo": de Fries 1925, IX). I suoi edifici e progetti furono presentati in numerose riviste, libri e mostre, fra i quali, per esempio, l'esposizione *The International Style* al Museum of Modern Art in New York nel 1932. Dal 1926 Schneider – come i suoi precedenti datori di lavoro Walter Gropius e Peter Behrens – fu membro dell'associazione di architetti *Der Ring*.



11 | Casa Michaelsen ad Amburgo-Blankenese, 1921-1923.

12 | Condominio Habichtsplatz ad Amburgo-Barmbek, 1926-1928.

13 | Casa Römer ad Amburgo-Othmarschen, 1927-1928.

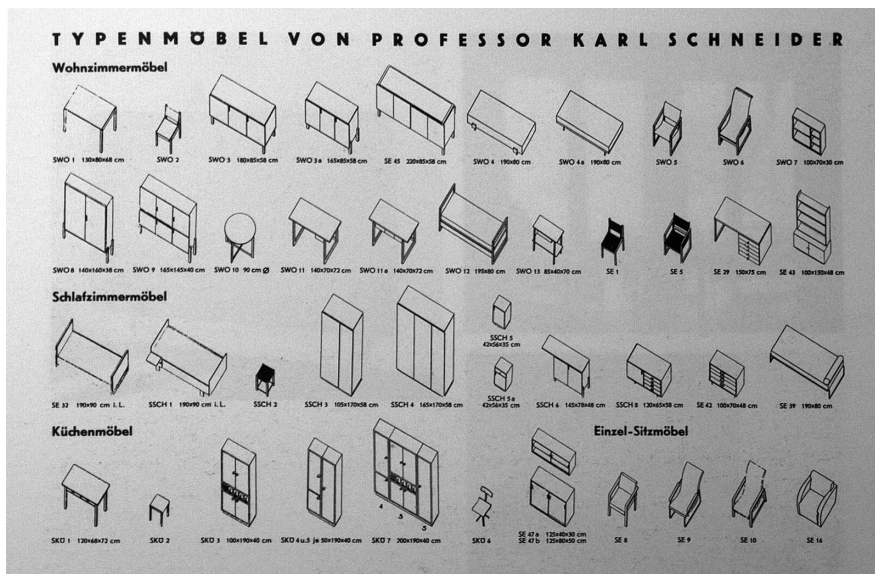
14 | Cinema Emelka-Palast ad Amburgo-Eimsbüttel, 1927-1928.

15 | Edificio per le mostre d'arte del Kunstverein ad Amburgo-Rotherbaum, 1929-1930.

Con l'inizio della crisi economica, lo studio di Schneider dovette affrontare i primi stravolgimenti e nel 1931 furono ritirate alcune grandi commesse. Schneider poté tirare avanti a partire dal 1930 grazie a una cattedra presso la Landeskunstschule di Amburgo. Mentre in Germania dall'inizio degli anni '30 venivano condotte le prime campagne di diffamazione contro Schneider, l'architetto ricevette molti riconoscimenti all'estero, come dimostrano numerose richieste per pubblicazioni e mostre. Con la salita al potere da parte dei nazionalsocialisti però, la situazione di Schneider

peggiorò in modo drastico: fu ostracizzato come *Kulturbolschewist* ("bolscevico culturale"), licenziato come professore nella primavera del 1933 e da quel momento in poi non poté quasi più costruire. Dopo anni difficili senza commissioni e difficoltà finanziarie, e con contraccolpi personali come il divorzio dalla sua prima moglie, all'inizio del 1938 Schneider seguì in esilio a Chicago la sua nuova compagna, la fotografa ebrea Ursula Wolff.

Negli Stati Uniti, a causa della depressione economica ma soprattutto per la mancanza della necessaria licenza di architetto, Schneider non riuscì ad affermarsi nella professione. Grazie a un ex dipendente del suo studio, ottenne alla fine un lavoro presso la ditta di vendita per corrispondenza e di grandi magazzini Sears, Roebuck & Co., una società che come nessun'altra cambiò i comportamenti dei consumatori americani. Con l'intenzione di aumentare ulteriormente le vendite attraverso prodotti accuratamente progettati, a partire dagli anni '30 Sears impiegò prima designer esterni e poi interni per sviluppare i propri prodotti. In questo quadro, Schneider fino al 1943 lavorò come "aesthetic designer" nel "Merchandise Testing and Development Department" dell'azienda, e in quel periodo progettò una vasta gamma di prodotti come mobili, utensili, elettrodomestici, giocattoli, casalinghi, eccetera (Musicant 2012, 173-180). Come rivela l'inventario della biblioteca di Schneider, l'architetto si era già occupato in Germania di temi centrali per il Werkbund come l'industrializzazione e l'artigianato; inoltre, aveva anche progettato i mobili per alcune case e nel 1931 aveva presentato una serie di mobili tipo. Ora si trattava di mettere in pratica queste conoscenze e capacità in condizioni completamente diverse da quelle della patria d'origine, come designer anonimo all'interno di una grande azienda e in un ambiente fortemente orientato al mercato e specializzato.

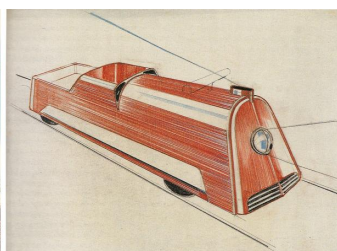


16 | Catalogo di mobili tipo, 1930-1931.

Proprio in relazione all'attività di Schneider come designer, inevitabile è un confronto tra Sears e il committente di lunga data di Behrens, la AEG: entrambe le aziende rappresentarono e produssero un cambiamento nel comportamento dei consumatori; entrambe riconobbero il potenziale di crescita del profitto che poteva derivare da un buon design del prodotto; entrambe hanno avuto un'enorme espansione e influenza. Come Peter Behrens, il cui lavoro per l'AEG consisteva nel colmare la distanza tra la moderna civilizzazione e la cultura, combinando tecnologia e arte nello spirito del *Kunstwollen*, Schneider si trovò tre decenni dopo di fronte al compito di progettare prodotti per il consumo di massa.



17 | Catalogo Sears, Roebuck & Co., primavera del 1942, copertina.



18 | Disegno per una locomotiva giocattolo, senza data.



19 | Catalogo Sears, Roebuck & Co., primavera del 1943, locomotiva giocattolo.

In ciò sembrava essere guidato proprio dall'atteggiamento di Behrens secondo il quale la

Massenherstellung von Gebrauchsgegenständen, die einer ästhetisch verfeinerten Anordnung entsprächen [...], nicht allein dem künstlerisch empfindenden Menschen eine Wohltat erwiesen, sondern Geschmack und Anstand in die weitesten Schichten der ganzen Bevölkerung getragen [würden] (Behrens [1910] 2015, 552-555).

[La produzione di massa di oggetti di uso comune, che corrispondono a un ordinamento esteticamente raffinato [...], non mostra solo un beneficio per le persone sensibili all'arte, ma ha portato gusto e decoro negli strati più ampi dell'intera la popolazione].

Su questo era in linea con i principi del Werkbund. Il fatto che Schneider, secondo Eberhard Pook, sia riuscito a fare una "Synthese der eigenen, europäisch strukturierten, mit der amerikanischen Formtradition und Geschmackskultur" ("sintesi tra la propria tradizione della forma e cultura del gusto, strutturata ed europea, con quella americana") (Pook 1992, 195) e sia così riuscito a tradurre un'idea di design influenzata da Behrens in un altro contesto, è dimostrato dal fatto, ad esempio, che le sue "Bestmade Flamex Glass Cookware" ("migliori pentole in vetro Flamex") siano state offerte per diversi anni nel catalogo della ditta - e questo nonostante il fatto che i progetti di Schneider si distinguessero nettamente dagli altri prodotti Sears per la loro chiarezza e rigore formale.



20 | Flamex Top-of-Stove Cookware.

21 | Catalogo Sears, Roebuck & Co., primavera 1943, con la Flamex Top-of-Stove Cookware.

22 | Flamex Top-of-Stove Cookware, casseruola, 1941-1942.

L'entrata in guerra degli Stati Uniti nel dicembre 1941 non fu senza conseguenze neanche per Sears, Roebuck & Co. La gamma dei prodotti fu ridimensionata, lo sviluppo di nuovi prodotti sospeso. Schneider perse il suo lavoro come designer industriale, ma successivamente potè essere coinvolto come "architectural designer" nello "Store Planning and Display Department" della Sears. In modo analogo a quanto era avvenuto per lo sviluppo dei prodotti, Sears aveva fatto progettare i suoi primi negozi da architetti freelance, e solo nel 1932 il gruppo creò all'interno della ditta un proprio reparto per la progettazione di grandi magazzini. I grandi magazzini Sears, in rapida diffusione, offrivano le stesse merci del catalogo di vendita per corrispondenza, si trovavano in genere fuori città ed erano progettati per offrire una buona accessibilità via automobile. Con questo approccio, Sears, Roebuck & Co. assunse un ruolo pionieristico nella moderna cultura del consumo e fissò gli standard per l'allestimento dei negozi americani del dopoguerra.

Gli studi sistematici di progetto dimostrano che Schneider esaminava a fondo le possibilità di ottimizzazione dei grandi magazzini. Nonostante le ristrette prescrizioni relative alla disposizione delle piante e ai materiali, l'architetto sviluppò un'ampia gamma di progetti attraverso la variazione di singoli componenti. Elementi ricorrenti come i caratteri delle scritte Sears, e precisi elementi verticali o materiali usati ripetutamente, portarono a una elevata riconoscibilità dei negozi e quindi a una architettura aziendale tipizzata che, come gli edifici industriali deindividualizzati di Behrens per la AEG, rappresentavano per il cliente una "corporate identity". Questa tipizzazione fu del tutto intenzionale e si riflette nella denominazione "Standard Sears Store" che designa un progetto di Schneider del 1944.



23 | Studio sistematico "X" per un magazzino Sears, senza data.

24 | Studio sistematico "L" per un magazzino Sears, senza data.

25 | Progetto "Standard Sears Store", prospettiva, senza data [1944].

26 | Progetto "Standard Sears Store", prospetti, 1944.

Nel 1945 – nel frattempo risposatosi e diventato cittadino americano – Schneider ottenne la licenza di architetto per l’Illinois e fu ammesso all’American Institute of Architects. Iniziò a lavorare presso gli architetti Loeb & Schlossman a Chicago, che intendevano realizzare alcuni grandi progetti approfittando dell’esperienza di Schneider nell’edilizia residenziale in Germania. Tuttavia, una grave malattia e a seguire la morte prematura, nel dicembre 1945, posero fine alla carriera americana di Schneider, prima ancora che potesse davvero iniziare.

Sebbene un’intera generazione di architetti sia stata influenzata da Peter Behrens, il caso di Karl Schneider risulta del tutto singolare. L’approccio di Schneider all’architettura, ma anche sul fronte del design, fu il risultato di riferimenti in parte concreti e in parte più astratti. Si registra inoltre una sintonia profonda con il modo di Behrens di pensare per principi, con il suo *Kunstwollen* e soprattutto con la sua ricerca per l’adeguatezza al tempo e allo scopo dei suoi progetti. Schneider fa coincidere questa adeguatezza di tempo e scopo con un’espressione architettonica indipendente, che è da un lato radicalmente moderna, ovvero altamente innovativa, e dall’altro si inserisce con forza nel contesto di determinate tradizioni architettoniche. Mentre in Behrens questo contrasto è stato visto come un segno di sviluppo, lo stesso tratto rende difficile ancora oggi la classificazione storico-architettonica dell’opera di Schneider. Ma esso fa riferimento a un atteggiamento comune ai due architetti che, al di là di tutte le questioni di stile, illuminava la soluzione degli incarichi di progettazione “aus seinen eigenen, unmittelbaren Bedingtheiten heraus” (“dai suoi propri, diretti condizionamenti”); al contempo comune è il riconoscimento della “Wesenheit der Dinge” (“essenza delle cose”: de Fries 1926, 93) come il loro più alto obiettivo.

Bibliografia

Behne 1922-1923

A. Behne, *Der Wettbewerb der Turmhaus-Gesellschaft*, “Wasmuths Monatshefte für Baukunst” 7 (1922-1923), 58-67.

Behrens 1909

P. Behrens, *Kunst und Technik*, “Der Zeitgeist”, inserto del “Berliner Tageblatt” 4 (25 gennaio 1909).

- Behrens 1910
P. Behrens, *Kunst und Technik*, "Elektrotechnische Zeitschrift" 31, 22 (1910), 552-555.
- Behrens, de Fries 1918
P. Behrens, H. de Fries, *Vom sparsamen Bauen. Ein Beitrag zur Siedlungsfrage*, Berlin 1918.
- Buddensieg 1979
T. Buddensieg, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914*, Berlin 1979.
- de Fries [1924] 1925
H. de Fries, *Moderne Villen und Landhäuser*, Berlin 1925.
- de Fries 1926
H. de Fries, *Junge Baukunst in Deutschland. Ein Querschnitt durch die Entwicklung neuer Baugestaltung in der Gegenwart*, Berlin 1926.
- de Fries 1929a
H. de Fries, *Bildnis eines Architekten*, "Stein Holz Eisen. Wochenschrift für moderne Bauwirtschaft und Baugestaltung" 43, 19 (1929), 299-305.
- de Fries 1929b
H. de Fries, *Das Werk Karl Schneiders*, in *Karl Schneider. Bauten*, Berlin 1929, V-XVI.
- Gropius 1960
W. Gropius, *Una testimonianza diretta*, "Casabella" 240 (1960).
- Gropius 1967
W. Gropius, *Apollo in der Demokratie*, Mainz - Berlin 1967.
- Jaeger 1993
R. Jaeger, *Von Altona nach Los Angeles: Jakob Detlef Peters (1889-1934)*, in *Architektur in Hamburg. Jahrbuch*, Hamburg 1993, 138-149.
- Jaeger 2001
R. Jaeger, *Heinrich de Fries und sein Beitrag zur Architekturpublizistik der Zwanziger Jahre*, Berlin 2001.
- Jaeggi 1994
A. Jaeggi, *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Berlin 1994.
- Musicant 2012
M. Musicant, *Mass-Produced Merchandise and Standardized Stores: Karl Schneider's Designs for Sears, Roebuck and Co. (1938-1945)*, "Getty Research Journal" 4 (2012), 173-180.
- Pook 1992
E. Pook, *Produktdesign und Architekturentwürfe in den USA 1938-1945*, in R. Koch, E. Pook (Hrsg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892-1945)*, Hamburg 1992, 197-249.
- Schumacher 1931
F. Schumacher, *Worte gesprochen bei Eröffnung der 10. Ausstellung der Hamburger Sezession von Fritz Schumacher 15. März 1931*.

Fonti delle immagini

1, 6, 7, 9, 10: fotografo ignoto, Karl Schneider Archiv, Amburgo.
2, 3: da: Jaeggi, Annemarie, Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius, Berlino 1994, p. 88 e 90.
4: da: Buddensieg, Tillmann, Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914, Berlino 1979, p. D119.
5, 11, 13, 14, 15: fotografo Ernst Scheel, © Petra Vorreiter, Amburgo.
8: fotografo ignoto, collezione privata.
12: fotografi: Fratelli Dransfeld, Hamburgisches Architekturarchiv, Amburgo.
16: Karl Schneider Archiv, Amburgo.
17, 19, 20: Ancestry.com: cataloghi di Sears, Roebuck and Co., 1896-1993 [banca dati, online].
18, 23, 24, 25, 26: Getty Research Institute, Los Angeles.
21, 22: fotografo ignoto, © Archiv Elke Dröscher, Amburgo.

English abstract

In Karl Schneider's case, an investigation into the influence of Peter Behrens leads to a complex picture. Not only do a few twists in Schneider's life open up interesting connections, but his work also shows a variety of contentual references against the background of his employment in the office of Behrens. And finally, working for Behrens in Neubabelsberg, Schneider made some contacts, which were of great importance for his career and his personal life.



la rivista di **engramma**

aprile **2019**

164 • Peter Behrens educatore e Gestalter del XX secolo

Editoriale

Giacomo Calandra di Roccolino, Christian Toson

Behrens als Erzieher.

Einführung zum Colloquium im Warburg-Haus Hamburg am 13. April 2018

Hartmut Frank

Sull'attualità di Peter Behrens | On the Continued Relevance of Peter Behrens

Pierre-Alain Croset

Theater des Lebens

Marco De Michelis

Collaboratori, studenti ed epigoni di Peter Behrens

Giacomo Calandra di Roccolino

Un incontro incisivo.

Karl Schneider nell'atelier di Peter Behrens (1915-1916)

Monika Isler Binz

Peter Behrens alla V Triennale di Milano, 1933

Silvia Malcovati

Der „Geist des Archimedes“.

Die Bedeutung von Peter Behrens für die Holländische Architektur

Herman van Bergeijk

€ 12 i.i.

