

Applied Arts in British Exile from 1933

Changing Visual and Material Culture

Edited by

Marian Malet
Rachel Dickson
Sarah MacDougall
Anna Nyburg



BRILL
RODOPI

LEIDEN | BOSTON

Contents

- Acknowledgments IX
List of Illustrations X
List of Contributors XIV
- Introduction 1
Marian Malet, Rachel Dickson, Sarah MacDougall, Anna Nyburg
- 1 New Homes in a Foreign Country. Bauen und Wohnen im britischen Exil der 1930er Jahre 6
Burcu Dogramaci
- 2 Peter Moro and the Men from Mars 27
Deirdre Fernand
- 3 Women Exile Photographers 49
John March
- 4 “Quite content to be called a good craftsman” – an Exploration of some of Wolf Suschitzky’s Extensive Contributions to the Field of Applied Photography between 1935 and 1955 67
Julia Winckler
- 5 Navigating Wolf Suschitzky’s *Charing Cross Road* 93
David Low
- 6 „It is the spaces between the notes that give the sound“. Von Hamburg, über London, New York nach Australien: Der Fotograf Francis Reiss 107
Wilfried Weinke
- 7 Drawing for Radio Times: the Contribution of Émigré Artists 132
Ines Schlenker
- 8 “The Craftsman’s Sympathy”: Bernhard Baer, Ganymed and Oskar Kokoschka’s *King Lear* 150
Sarah MacDougall

- 9 Typographers in Exile 176
Pauline Paucker
- 10 Making Animation Matter: Peter Sachs Comes to Britain 191
Fran Lloyd
- 11 Textile in Exile: Refugee Textile Surface Designers in Britain 212
Anna Nyburg
- 12 “The Man from the Bauhaus”: the Lost Career of Werner ‘Jacky’
Jackson 229
Rachel Dickson
- Index 249

New Homes in a Foreign Country. Bauen und Wohnen im britischen Exil der 1930er Jahre

Burcu Dogramaci

Some of the architects who had emigrated to England found their first clients among other emigrants. Conversions and new buildings of the 1930s are evidence of this close working relationship, which originated in a common experience of exile. Mention may be made of the London houses for the Marx couple (1935–36) and the house of Sigmund Freud (1938), both of which were designed by Ernst L. Freud, but also Fritz A. Ruhemann's bungalow for the emigrant Leo Neumann (1937–38) or the houses that exiled architects such as Ernő Goldfinger (Willow Road, 1937–39) or Berthold Lubetkin (Hillfield, 1933–35) designed for themselves. This contribution deals with important questions about the history of architecture understood as exile history (and *vice versa*) by means of some case studies: how homes and therefore also home countries were designed and imagined in a foreign land? What kind of specific ideas and concepts could be realised by close cooperation between the emigrants? Which concepts were imported from the countries of origin; in which way were climate, culture and taste assimilated in material, facade, floor plan and equipment? And finally: to what extent were these houses, built for and by emigrants, representative of particularly innovative attitudes that could help shape the Modern Movement in Britain?

1 Heim als Heimat in der Fremde?

Wenn Künstlerinnen und Künstler aus politischen, wirtschaftlichen oder privaten Gründen ihre Heimat dauerhaft verlassen müssen, so hat dies unweigerlich Folgen für ihre Arbeit. Denn der veränderte Mikro- und Makrokosmos, die durch Migrationserfahrung geprägte psychische und physische Konstitution, die anderen kunstästhetischen Parameter, neue Institutionen und Kollegen, Sammler oder Auftraggeber sind nicht unwichtig für ein künstlerisches Schaffen. Das Moment des Fremdseins kann als Differenz zwischen Einreisenden und neuer Heimat eine Rolle spielen für den Schaffensprozess. Ohne die daraus resultierenden Komplikationen und Schwierigkeiten für die Kontinuität künstlerischer Produktion zu relativieren, kann ein erzwungener Heimatwechsel durchaus auch eine Inspirationsquelle für eine andere, neue Sicht auf

die Dinge sein. So schreibt Nikolaus Pevsner 1956 im Vorwort zu seinem Buch *The Englishness of English Art*, in dem er die nationalen Eigenschaften der englischen Kunst untersucht:

Warum ich, der ich weder in England geboren noch erzogen wurde, der ich England als Achtundzwanzigjähriger zum ersten Mal betrat und noch nicht länger als fünfundzwanzig Jahre in diesem Lande lebte, warum ich mich zum Richter über das Englische in der englischen Kunst berufen fühlen konnte. Fünfundzwanzig Jahre sind, zugegeben, keine lange Zeit, um ein Land verstehen zu lernen. Andererseits könnten meine Lebensumstände auch als besonders nützlich für diese Aufgabe angesehen werden. Denn die Tatsache, mit frischen Augen ein Land zu einem bestimmten Zeitpunkt betreten zu haben und sich dann langsam dort niederzulassen, um ein Teil von ihm zu werden, kann durchaus einen Vorteil darstellen.¹

Der Zustand der Fremdheit als Gegensatz zum Vertrauten, Bekanntem, Bewährtem wird zumindest in der Anfangszeit eines Heimatwechsels zu den Grunderfahrungen eines Migranten gehören. „Fremdheit ist keine Eigenschaft, auch kein objektives Verhältnis zweier Personen oder Gruppen, sondern die Definition einer Beziehung“², schreibt der Soziologe Alois Hahn. Wird dieses Erklärungsmodell aus der Soziologie für die Migrationsgeschichte adaptiert, so beschreibt Fremdheit die Beziehung zwischen dem Migranten und der neuen Heimat. Wie fremd vermag sich ein Mensch empfinden, der gezwungen ist, seine Heimat zu verlassen oder aus freien Stücken geht, um in einem anderen Land zu leben? Wird das Maß an Fremdheit vom jeweiligen Zielland determiniert? Wenn Fremdheit semantisch als „Interpretament der Andersheit“³ definiert werden kann, so könnten auch die kulturelle Differenz wie auch die Gründe des Heimatwechsels von Bedeutung für die Selbstwahrnehmung der Migranten sein. Zu berücksichtigen sind dabei das Herkunfts- und Zielland, das Alter der Migranten, das Jahr der Migration sowie die historischen Umstände. Ein Maler wie Felix Nussbaum, der auf der Flucht vor nationalsozialistischer Verfolgung im Jahr 1937 ins belgische Exil ging, dürfte andere Erfahrungen in seine Arbeit eingebracht haben als der Architekt Richard Neu-

1 Nikolaus Pevsner, *Das Englische in der englischen Kunst* (1956) (München: Prestel, 1974), 7.

2 Alois Hahn, „Die soziale Konstruktion des Fremden“, in Walter M. Sprondel (Hg.), *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Für Thomas Luckmann* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994), 140–166 (140).

3 Dies in Bezug auf Harald Weinrich, *Wege der Sprachkultur* (Stuttgart: DVA, 1985), 197.

tra, der in den 1920er Jahren aus wirtschaftlichen Gründen an die Westküste der USA auswanderte.

Im Folgenden sollen Architekten und damit eine spezifische Berufsgruppe in den Blick genommen werden, die in den 1930er Jahren nach England kamen, darunter auch einige Exilanten, die auf der Flucht vor den Nationalsozialisten ihre Heimat verlassen mussten. Im Gegensatz zu freien Malern oder Bildhauern arbeiteten die exilierten Architekten – nach Großbritannien gelangten zwischen 70 und 80 von ihnen⁴ – fast ausschließlich in einem Auftragsverhältnis; ihre Arbeit war nicht zweckfrei. Sie mussten mit Bauherren und Behörden, mit Bauunternehmen und Handwerkern zusammenarbeiten und waren deshalb schon von Anbeginn in das Regelwerk der Staaten und Kommunen, in denen sie tätig waren, involviert. Sie mussten eine gewisse Anpassungsfähigkeit an die Wünsche und Bedürfnisse ihrer Auftraggeber zeigen wie auch an die Regularien von Bauvorschriften.

Die Ankunft in Großbritannien war für viele emigrierte Architekten eher ernüchternd. Die englische Baukunst orientierte sich in den dreißiger Jahren noch weitgehend an lokalen Bautraditionen. Bis 1933 war die architektonische Moderne des europäischen Kontinents in England kaum rezipiert worden.⁵ Es ist kennzeichnend, dass Großbritannien weder 1927 bei den Gründungstreffen der CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) noch bei anderen bedeutenden Ereignissen wie der Stuttgarter Weißenhof-Ausstellung im gleichen Jahr vertreten war.⁶ Und im Jahr 1932 heißt es in Henry-Russell Hitchcocks und Philip Johnsons kanonischer New Yorker Ausstellung *Modern Architecture*: „In [...] England really modern architecture has only begun to appear.“⁷ Und 1937 musste der Immigrant Berthold Lubetkin, der mit seinem Büro Tecton zum wichtigen Protagonisten der britischen Architekturavantgarde werden sollte, feststellen: „The whole architectural scene is fundamentally different from that of other countries [...], there is little or no interest in

4 Andreas Schätzke, *Deutsche Architekten in Großbritannien. Planen und Bauen im Exil 1933–1934/ German Architects in Great Britain. Planning and Building in Exile 1933–1945* (Stuttgart und London: Edition Axel Menges, 2013), 24.

5 Vgl. Charlotte Benton, „Continuity and Change. The Work of Exiled Architects in Britain“, 1933–1939, in Bernd Nicolai (Hg.), *Architektur und Exil. Kulturtransfer und architektonische Emigration von 1930 bis 1950* (Trier: Porta Alba, 2003), 75–86.

6 Dennis Sharp, „Gropius und Korn. Zwei erfolgreiche Architekten im Exil“, in *Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945*, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin (Berlin: Frölich & Kaufmann, 1986), 203–208 (203).

7 Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock, „Extent of modern architecture“, in *Modern Architecture. International Exhibition*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1932 (New York: Arno Press, Reprint 1969), 21–24 (24).

progress.“⁸ Ohne zu sehr zu pauschalisieren, ließe sich von einer Skepsis, mitunter Feindlichkeit, gegenüber modernistischen Tendenzen sprechen. Die eingewanderten Architekten wurden zudem von Einheimischen als Konkurrenz empfunden, was sich in den Auflagen zur Ausübung des Berufes durch den englischen Architektenverband Royal Institute of British Architects (RIBA) artikuliert; so sollten nur diejenigen zugewanderten Architekten eine Arbeitserlaubnis erlangen, die besondere Qualifikationen aufwiesen und ökonomisch unabhängig waren. Dies bedeutete, dass die Emigranten entweder äußerst wohlhabend sein mussten oder aber eine Partnerschaft mit einem britischen Büro einzugehen hatten.⁹ Waren diese Hürden genommen, so galt es, einen Einstieg in die Baupraxis zu erhalten und sich einen Namen zu machen. Einige der nach England emigrierten Architekten fanden erste Auftraggeber unter anderen Emigranten. Umbauten und Neubauten der 1930er Jahre sprechen von dieser engen Arbeitsbeziehung, die aus einer gemeinsamen Exilerfahrung entstand. Zu nennen sind die Londoner Häuser für das Ehepaar Marx (1935–36) und das Haus für Sigmund Freud (1938), die beide von Ernst L. Freud entworfen wurden, aber auch Fritz A. Ruhemanns Bungalow für den Emigranten Leo Neumann (1937–38) oder die Wohnhäuser, die migrierte Architekten wie Ernő Goldfinger (Willow Road, 1937–39) oder Berthold Lubetkin (Hillfield, 1933–35/36) für sich selbst entwarfen.

Dieser Beitrag wird Architekturgeschichte als Exilgeschichte (und *vice versa*) begreifen und auf der Basis einiger Bauten fragen, wie Heime und damit auch Heimaten in der Fremde entworfen und imaginiert wurden. Die Verbindung zwischen den Begriffen „Heim“ und „Heimat“ ist bereits durch die Wortherkunft bedingt und findet sich in dieser Verwandtschaft auch im englischen „home“, das in sich eine Doppelbedeutung von Behausung und Heimat vereint. Dem deutschen Begriff „Heimat“, der in seinen multiplen Konnotationen kaum gradlinig in andere Sprachen übersetzbar ist, kann einen konkreten Ort oder eine Herkunft meinen, kann Sprache, Dialekt, Religion oder Kultur oder eben nur ein Sehnsuchtstopos sein.¹⁰ Welche besonderen Ideen und Vorstellungen konnten sich gerade in der engen Zusammenarbeit zwischen Emigranten verwirklichen, die eine Erfahrung der Heimatlosigkeit oder des Heimatwechsels teilten? Welche Konzepte wurden aus den Herkunftsländern importiert, welche Assimilationen an Klima, Kultur und Geschmack fanden in

8 Berthold Lubetkin, „Modern Architecture in England“, in *American Architect and Architecture* 2 (1937), 29–42, (29).

9 Vgl. Christian Wolsdorff, „Deutsche Architekten im Exil. Erwartungen – Hoffnungen – Reaktionen“, in *Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945*, op. cit., 105–110 (107).

10 Siehe dazu ausführlich Burcu Dogramaci, *Heimat. Eine künstlerische Spurensuche* (Köln: Böhlau, 2016).

Material, Fassade, Grundriss und Ausstattung statt? Und zuletzt: Inwieweit standen diese *von* und *für* Emigranten errichteten Häuser für eine besonders innovative Haltung, die das Modern Movement in Großbritannien mitgestalten konnte?

2 Emigranten bauen für Emigranten

Der Architekt Ernst L. Freud war bereits in den 1920er Jahren in Berlin mit Wohnhäusern für das Bildungsbürgertum in Erscheinung getreten. Die Machtübernahme der Nationalsozialisten nach 1933 traf den Architekten doppelt. Zum einen drohten ihm aufgrund seiner Herkunft aus einer jüdischen Familie private und berufliche Repressalien, zum anderen emigrierten schon früh zahlreiche jüdische Auftraggeber. Auch dies entzog ihm seine Existenzgrundlage als Architekt. So entschloss sich Freud sehr früh, neue Pfade im Ausland zu betreten. Auf einer Erkundungsreise nach London eruierte er Wege, seine Profession fortzuführen, suchte Kontakte zu potentiellen zukünftigen Auftraggebern und bereits bekannten Klienten. Im Londoner Exil wurde der Existenzkampf härter als erwartet – Freud konkurrierte in wirtschaftlich schwierigen Zeiten nicht nur mit einheimischen Architekten, sondern musste sich auch innerhalb der englischen Architekturlandschaft, die von einem Antimodernismus und Konservatismus geprägt war, durchsetzen. In einem Brief äußerte Ernst L. Freud sein Erstaunen, „wie ausgesprochen wenige moderne Bauten man findet und daß insgesamt der Gedanke der modernen Architektur noch nicht begonnen hat, sich auf das Erscheinungsbild englischer Städte auszuwirken.“¹¹

Besonders die Kontakte zu anderen Emigranten vermittelten dem Architekten wichtige Aufträge, darunter Personen, für die Freud bereits in Berlin gearbeitet hatte, jedoch auch neue Bauherren aus dem Kreis der Londoner Emigranten. Vor allem den bereits 1933 und kurz danach emigrierten Personen war es noch möglich gewesen, Besitztümer, Möbel, Finanzen zu retten, sodass sie sich in ihrem Exilland als Auftraggeber und Mäzene betätigen konnten.¹² Eine Auftragsvergabe an einen Architekten aus dem deutschsprachigen Raum erleichterte womöglich die Kommunikation, überdies bestand unter Umständen durch eine frühere Zusammenarbeit bereits ein Vertrauensverhältnis. Und zuletzt könnte auch die gemeinsam erlebte Erfahrung der Emigration

¹¹ Ernst L. Freud, 1934, zit. n. Schätzke, op. cit., 28, Anm. 57.

¹² Vgl. Volker M. Welter, *Ernst L. Freud, Architect. The Case of the Modern Bourgeois Home* (New York/Oxford: Berghahn, 2012), 122.

verbunden haben; in den für Emigranten verwirklichten Häusern oder Erweiterungen bestehender Gebäude kulminierte das Alte und Neue, wenn mitgebrachte Einrichtungsgegenstände oder Kunstwerke, vertraute Grundrisse und neue Architekturen eine Koexistenz eingingen. Vielleicht erhoffte sich das emigrierte Klientel ein Verständnis für seine Bedürfnisse nach Kontinuität und/oder Akkulturation. Für exilierte Architekten war die Möglichkeit des Bauens elementar, um beruflich in ihrem Exilland „anzukommen“, denn im Gegensatz zu Malern, Fotografen oder Bildhauern konnten sie keine Werke mitbringen, sondern nur auf Fotografien oder Zeitungs- oder Zeitschriftenartikel verweisen. Ein Architekt, der nicht baute, musste unsichtbar bleiben, es sei denn, er konnte sich zumindest in der Theoriebildung hervortun und publizieren. Für Ernst L. Freud ging es also um eine ermöglichte Sichtbarkeit. Unter den Emigranten, die ihn mit Bauaufträgen betrauten, waren auch emigrierte Psychoanalytiker und damit Kollegen seines Vaters Sigmund Freud.¹³

Den ersten Neubau verwirklichte Freud indes 1935–36 für Adolf und Heide Marx, die (Schwieger-)Eltern des Kunsthistorikers Wolfgang Herrmann und seiner Frau Annie Herrmann (geb. Marx), für die Freud bereits in Berlin und später in England tätig war. Adolf Marx war in Berlin Bankier gewesen; gemeinsam mit seiner Frau besaß er eine Kollektion expressionistischer Kunst, die sie bei ihrer Ausreise 1932 mitnahmen. Nur durch die Auswanderung vor Machtübernahme der Nationalsozialisten gelang es Adolf und Heide Marx, ihre umfangreiche Kunstsammlung unbeschadet ins Ausland zu verbringen. Andere Sammler, die nach 1933 das nationalsozialistische Deutschland verließen, konnten oft nur Teile ihrer Kunstsammlung mitnehmen, oder aber diese wurde in Gänze zerschlagen, geraubt und verkauft.¹⁴

Im Haus Marx (14 Neville Drive, London, N. 2) zeigte sich Freud als Repräsentant einer moderaten Moderne vor allem in der Entwicklung der Fassade und der Fensterbänder, die das Erdgeschoss und hier vor allem die Garten-

13 Eine Parallele lässt sich zu dem Architekten Felix Augenfeld ziehen, der in Wien für viele Psychoanalytiker tätig war und unter anderem auch für die Familie Freud, darunter auch Sigmund Freud selbst, entwarf. Die amerikanische Analytikerin Muriel Gardiner vermittelte Augenfeld dann 1938 ein amerikanisches Affidavit und verhalf ihm damit zur Emigration. Für Gardiner hatte Augenfeld in Wien eine Wohnung umgebaut. Vgl. Ruth Hanisch, „Die unsichtbare Raumkunst des Felix Augenfeld“, in *Visionäre & Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, hg. v. Matthias Boeckl, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien (Berlin: Ernst, 1995), 227–247.

14 Zur Geschichte jüdischer Sammlungen im Zeichen des Nationalsozialismus siehe Melissa Müller und Monika Tatzkow, *Verlorene Bilder, verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde* (München: Sandmann, 2014 (2. Aufl.)). Hier findet die Sammlung Marx keine Erwähnung, da es sich um einen erfolgreichen Transfer ins Ausland vor 1933 handelte.

seite prägten. Im Obergeschoss strukturierten drei in jeweils drei Segmenten unterteilte Fenster die Fassade. Im Erdgeschoss befanden sich Wohn- und Esszimmer der Marx mit Blick in den Garten und ausgerichtet auf den Naherholungsbereich Hampstead Heath. Eine Innenansicht vom Haus Marx in London (Abb. 1.1) Hampstead vermittelt den Eindruck eines bildungsbürgerlichen Sammlerhaushaltes mit gediegenen Möbeln und modernen Gemälden an den Wänden, wie es auch im Berlin der 1910er Jahre hätte existieren können. Die vielen Sitzgelegenheiten deuten auf ein reges Sozialleben. Heide und Adolf Marx wohnten mit ihrer Sammlung expressionistischer Kunst – darunter auch Landschaften, die in einen Dialog mit dem Garten treten konnten, der durch die großzügigen Fenster sichtbar war. Da das Ehepaar Marx mit den gesammelten Bildern lebte, war das von Freud entworfene Haus nicht nur ein Wohnhaus sondern auch ein Gehäuse für die Kunst ihrer Besitzer.

Volker M. Welter deutet das Haus für das Sammlerpaar Marx als eine Akkulturation Freuds an die eher konservative Architektur auf der britischen Insel, was er vor allem am Ziegeldach belegt – Freuds Berliner Häuser wiesen Flachdächer auf.¹⁵ Ob es indes eine Entscheidung des Architekten war, sich an die Konventionen in England anzupassen oder aber eine Konzession an den Geschmack seiner bereits etwas älteren Auftraggeber, lässt sich nicht genau sagen.

Bereits in Deutschland war Ernst L. Freud neben Neubauten auch auf Umbauten bestehender Häuser spezialisiert, was ihn als begabten Mittler zwischen dem Baubestand und den Wünschen seiner Auftraggeber ausweist. Deutlich tritt die Empathie des Architekten für die Wünsche seiner Auftraggeber im Umbau des Londoner Hauses seines Vaters Sigmund Freud hervor. Der Psychoanalytiker verließ Wien im Juni 1938 und emigrierte über Paris nach Großbritannien: ein Akt, der wie bei vielen anderen Emigranten der NS-Zeit mit großen organisatorischen Schwierigkeiten und Entbehrungen verbunden war. Denn unter den Besitztümern befanden sich nicht selten auch Objekte, die entweder einen hohen privaten und/oder einen ökonomischen Wert hatten und rasch die Steuerfluchtgrenze überschreiten konnten. Auch Sigmund Freud musste einen hohen Aufwand betreiben, um sein Hab und Gut ins Ausland zu bringen, ein Besitz, der eine große Privatsammlung inkludierte. Seit den 1890er Jahren bis zu seinem Tod 1939 sammelte Freud vor allem Antiken – Fund- und

15 Vgl. Welter, *Ernst L. Freud, Architect*, op. cit., 125. Zum Haus Marx siehe auch Volker M. Welter, „Ernst L. Freud – Domestic Architect“, in Shulamith Behr und Marian Malet (Hg.), *Arts in Exile in Britain 1933–1945. Politics and Cultural Identity. The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies*, 6 (Amsterdam and New York: Rodopi, 2005), 201–237. Zu Freuds Berliner Wohnhäuser siehe Dietrich Worbs, „Ernst Ludwig Freud in Berlin“, in *Bauwelt* 88/42 (1997), 2398–2403.



ABBILDUNG 1.1 Ernst L. Freud, Haus Marx, 1935–36, 14 Neville Drive, London N2, Ansicht des Wohnzimmers. Sammlung Volker M. Welter

Schmuckstücke, Kopien, Repliken –, ethnologische Artefakte, daneben aber auch Bücher, Kupferstiche, Gemälde mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Freud bezeichnete das Sammeln neben dem Rauchen und dem Reisen als seine dritte Obsession.¹⁶ Die Antiken bewahrte Freud in seinen beiden Wiener Arbeitsräumen auf, in denen er schrieb und seine Psychoanalysen vornahm, so dass die Sammlungsstücke als integraler Bestandteil seines beruflichen Lebens bezeichnet werden können.¹⁷ Die Korrespondenz zwischen Sammeln und Psychoanalyse ist bereits an anderer Stelle erörtert worden.¹⁸ Aus Perspektive der Exilforschung ist ein anderer Umstand von Bedeutung: der Transfer und die Rekonstruktion als Eigenarten der Emigration.

Während Freud Teile seiner umfangreichen Bibliothek in Wien zurücklassen musste, gelang es ihm, den größten Teil seiner Antikensammlung ins

16 Vgl. Max Schur, *Sigmund Freud. Leben und Sterben* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982), 296.

17 Vgl. John Forrester, „Freudsches Sammeln“, in „*Meine ... alten und dreckigen Götter*“. Aus *Sigmund Freuds Sammlung*, Ausst.-Kat. Sigmund Freud-Museum Wien (Frankfurt/M.: Stroemfeld, 1998), 21–35 (21).

18 Ganz allgemein sprach Freud von einer Relation zwischen Archäologie und Techniken der Psychoanalyse, denn bei Ausgrabungen und der Psychotherapie sei man gezwungen, Schichten bloßzulegen. Vgl. Muriel Gardiner (Hg.), *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Mit der Krankengeschichte des Wolfsmannes von Sigmund Freud, dem Nachtrag von Ruth Mack Brunswick und einem Vorwort von Anna Freud* (Frankfurt/M.: Fischer, 1972), 174.

Londoner Exil mitzunehmen. Bei der Flucht bemühte sich Freuds Familie, die Ordnung der Sammlung zu bewahren. Auch in London sollten die Stücke ihren Platz in jenem Bereich des Wohnhauses finden, der für die Arbeit vorgesehen waren.¹⁹ Der Vorsatz, Freuds Sammlung und Einrichtung ins Exil zu übertragen, ist daran erkennbar, dass dem Fotografen Edmund Engelman im April 1938 die Anweisung gegeben wurde, den Zustand der Wiener Wohnung vor der Emigration zu dokumentieren.²⁰ Engelman nahm nicht nur Wand für Wand auf, sondern richtete seine Kamera auch auf Freuds Schreibtisch, auf dem dieser eine Fülle an kleinen Statuen aufgestellt hatte, die ihn als stumme Zeugen oder Wächter beim Schreiben begleiteten. Darunter befinden sich auch viele Bronzen ägyptischer Gottheiten, die in einzelnen Schriften eine Rolle spielen. Ungeduldig schreibt Sigmund Freud am 14. Mai 1938 an Minna Bernays: „In the fateful first days of next week, the commission on which the fate of the collection depends is supposed to come. The ship is lurking in the background.“²¹ In London fanden die Statuetten erneut ihren Platz auf dem Schreibtisch Freuds, und auf Fotografien lassen sich viele der Wiener Objekte wiederfinden. Zudem befanden sich im Londoner Arbeitszimmer (Abb. 1.2) wie auch in Wien zahlreiche Vitrinen, die ebenso wie die Regale von Antiken bevölkert waren.

Die Anordnung der Sammlung im Freud'schen Haus in 20 Maresfield Gardens in London-Hampstead folgte dem Konzept einer Annäherung an das originale Ordnungssystem. Derlei Versuche einer Rückbeziehung auf Bestehendes findet sich wiederholt in der Exilgeschichte: seien es Ateliers oder Werkstätten, die von Künstlern in der Fremde nach dem Vorbild ihrer Arbeitsräume in der Heimat eingerichtet werden, oder aber Innenarchitekturen, die dem Leitbild der ursprünglichen Heimstätte folgen. Es ist zu vermuten, dass auf diese Weise, und dies mag auch für Freud gelten, der im fortgeschrittenen Alter ins Exil gezwungen wurde: „Mit dem Sammeln von antiken Stücken schuf Freud sich eine außergewöhnliche Umgebung, die auch die Emigration in ein anderes Land überstand.“²² Im Londoner Wohnhaus in Maresfield Gardens hatten Martha und Paul Fichtl noch vor Freuds Einzug alles vorbereitet und versucht, seine vertraute Umgebung wiederherzustellen. Ein wichtiger Autor dieser

19 Vgl. Peter Gay, *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit* (Frankfurt/M.: Fischer, 1989), 714–715.

20 Die Fotografien von Freuds Haus in Wien sind reproduziert in Edmund Engelman, *La Maison de Freud, Berggasse 19, Vienne* (Paris: Seuil, 1979).

21 Zit. n. Peter Gay, „Introduction“, in *Sigmund Freud and Art. His personal collection of Antiquities*, hg. v. Lynn Gamwell und Richard Wells (New York: Abrams, 1989), 15–19 (15). Siehe dazu auch Diana Fuss, „Freud's Ear“, in dies., *The Sense of an Interior. Four Writers and the Rooms that Shaped Them* (London and New York: Routledge, 2004), 71–106.

22 Vgl. Erica Davies, „Eine Welt wie im Traum! Freuds Antikensammlung“, in *„Meine ... alten und dreckigen Götter“*. Aus *Sigmund Freuds Sammlung*, op. cit., 95–102 (96).



ABBILDUNG 1.2 Haus Sigmund Freud, 1938, Maresfield Gardens, Hampstead, London. Umbau durch Ernst L. Freud. Sigmund Freud im Behandlungszimmer, um 1939

Rekonstruktion war jedoch vor allem Freuds eigener Sohn, der Architekt Ernst L. Freud, der bereits 1933 nach London emigriert war. Das Londoner Haus aus den 1920er Jahren und dessen Raumordnung zeigte im Vergleich zum Wiener Haus von Sigmund Freud allerdings eine veränderte Ausgangslage; so waren Studien- und Behandlungszimmer nicht mehr in zwei Räumen untergebracht, sondern fielen in eins. Deshalb lässt sich nicht von einer unveränderten Rekonstruktion sprechen. Es galt vielmehr, die migrierten Möbel wie den Schreibtisch und -stuhl sowie die Couch in eine neue Dramaturgie zu bringen, jedoch den wesentlichen Charakter dieser für Freud zentralen Versatzstücke seiner Arbeit zu erhalten. Freud schuf eine „neutrale“ Matrix, indem er die Wände einheitlich hell streichen ließ.²³ Damit markierte er das Zuhause in London im

23 Vgl. Welter, *Ernst L. Freud, Architect*, op. cit., 153.

Gegensatz zum dunklen Habitus des Hauses in der Wiener Berggasse als neu. Gleichzeitig konnten auf diese Weise die mitgebrachten Gegenstände wie in einem White Cube zur Geltung kommen und Kontinuität und Vertrautheit herstellen. Einen ähnlichen Ansatz der Zusammenführung vertrauter „geliebter Objekte“²⁴ und eines neuen Hauses hatte Freud bereits im Haus Marx verwirklicht, indem er auch dort helle Wände ohne Muster als neutrales „Framing“ für Möbel und Kunstwerke gestalten ließ.²⁵ Martha Freud wie auch die Tochter Anna Freud beließen die Arbeitsräume nach Freuds Tod – der Psychoanalytiker starb kaum mehr als ein Jahr nach seiner Ankunft in London – weitestgehend im ursprünglichen Zustand. Diese Konservierung einer Rekonstruktion mündete in der wahrhaftigen Musealisierung; 1986 wurde in Freuds Wohnhaus das Londoner Freud Museum eröffnet und damit die Erinnerung an die Wiener Existenz Freuds endgültig für die Nachwelt erhalten. Die Exilgeschichte der Familie Freud ist jedoch nicht nur ein Sinnbild für die vielfältigen Bemühungen Heimat zu erhalten oder die Anmutung von Heimat in einen anderen Kontext zu übertragen – so wie es Sigmund Freud aktiv versuchte und sein Sohn Ernst L. Freud auch in seinen anderen Auftragsarbeiten für Emigranten umsetzte. Wobei bei letzterem Beispiel auch eine Transformation des Ursprünglichen, eine Anpassung an den neuen Kontext sowohl in der Ästhetik der äußeren Hülle als auch in der Dramaturgie von Grundrissen erkennbar ist.

Ernst L. Freud war jedoch nicht der einzige emigrierte Architekt in London, der für andere Emigranten tätig war. Fritz A. Ruhemanns Bungalow für den Emigranten Leo Neumann (2 South Parade, Bedford Park, Chiswick, London W4, 1937–38), den er mit seinem Architekturbüro Dugdale & Ruhemann realisierte, ist als Junggesellenunterkunft konzipiert (Abb. 1.3).²⁶ Architektur für Alleinstehende war eine recht junge Bauaufgabe, die erst seit 1900 an Bedeutung zu gewinnen begann und sich vor allem im Typus des „Ledigenwohnheims“ etablierte. In der Weimarer Republik standen Bauten für Unverheiratete im Blickfeld der architektonischen Moderne; Bruno Taut und Hans Scharoun errichteten Ledigenheime, und auch die Deutsche Bauausstellung von 1931 widmete sich dem Thema. Damit reagierten die Architekten auf den familiären

24 „Was sind persönliche Objekte? Man könnte sie auch als Lieblingsdinge bezeichnen, als geschätzte oder umhugte und gepflegte Besitztümer. Es handelt sich um Objekte, die einer Person besonders teuer sind, die sie liebt, an denen sie hängt und mit denen sie sich verbunden fühlt.“ Tilmann Habermas, *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999), 9.

25 Vgl. Welter, *Ernst L. Freud, Architect*, op. cit., 153.

26 Zu dem Bau siehe Alan Powers, *Modern. The Modern Movement in Britain* (London: Merrell, 2005), 208–209. Zu Ruhemann selbst existiert kaum Literatur. Kurze biografische Informationen finden sich bei Charlotte Benton, *A Different World. Émigré Architects in Britain 1928–1958*, exh. cat. RIBA Heinz Gallery, London 1995, 207–208.



ABBILDUNG 1.3 Fritz A. Ruhemann, Haus Leo Neumann, 1937–38, 2 South Parade, Bedford Park, Chiswick, London W4

Wandel nach 1918 und die Etablierung einer neuen urbanen Lebens- und Arbeitsform. Ihre Entwürfe antworteten auf die steigende Zahl alleinstehender Großstädter/innen, die als Angestellte oder „intellektuelle Nomaden“²⁷ tätig waren (auch dies ein „Produkt“ der Nachkriegszeit) und entwarfen Unterkünfte, die auf ihre spezifischen Bedürfnisse zugeschnitten sein sollten.²⁸ Charakteristisch für die Wohneinheiten waren zweckmäßige Einbauten, Küchenschränke (die das Zubereiten kleiner Mahlzeiten zuließen) und Gemeinschaftsbereiche wie etwa ein Restaurant.²⁹ Mitten in der Weltwirtschaftskrise wurde 1931 bei der Deutschen Bauausstellung in Berlin über *Die Wohnung unserer Zeit* nachgedacht, wo neben dem Typus des Boardinghouses auch Häuser für Alleinstehende, Kinderlose oder Kleinfamilien präsentiert wurden, die von unterschiedlichen ökonomischen Voraussetzungen der zukünftigen Bewohner ausgingen. Marcel Breuers Haus für einen Sportsmann etwa ging

27 Dieser Terminus ist Oswald Spenglers kulturkritischer Abhandlung *Der Untergang des Abendlandes* (Berlin, 1922) entlehnt, hier in der Neuauflage (München: dtv, 1995), 661.

28 Siehe dazu Markus Eisen, *Vom Ledigenheim zum Boardinghouse. Bautypologie und Gesellschaftstheorie bis zum Ende der Weimarer Republik* (Berlin: Gebr. Mann, 2012), vor allem 174–178, 185–191.

29 Ebd., 243.

von einer Wohnfläche von 245 Quadratmetern und 380 Quadratmetern Terrasse für nur eine Person aus.³⁰ Doch jenseits dieser unverhältnismäßigen Größenverhältnisse in Zeiten ökonomischer Krisen weist Breuers Entwurf bereits voraus auf die Grundidee von Ruhemanns Bungalow für Leo Neumann aus dem Jahr 1937–38. Denn anders als im Boardinghouse ging es nicht darum, Alleinstehende in einem Mehrparteienhaus unterzubringen und ihnen den Komfort von geteilten Gemeinschaftseinrichtungen zu bieten. Vielmehr ging Ruhemann (wie zuvor schon Breuer, der sich übrigens ein eigenes Junggesellenhaus im amerikanischen Exil bauen sollte) von einem autonomen Leben in einer abgeschlossenen Bebauung aus, die sämtliche Versorgungseinheiten umfassen sollte. Dabei folgte Ruhemann den Parametern von Funktionalität und Flexibilität, die das Bauen für Alleinstehende auch in der Weimarer Republik bestimmt hatte: Der Auftraggeber, Leo Neumann, war wie der Architekt ein deutscher Emigrant, der sich einen Bungalow errichten ließ. Dieser bestand aus drei Zimmern, die sich zu einem großen Raum verbinden ließen. Flexibilität war das Leitthema des Baus, das sich nicht nur in der Raumstruktur zeigte, sondern sich auch in Einbaumöbeln und der Einrichtung äußerte. Denn in die Wohnzimmereinrichtung war ein Bett in der Wand integriert, das in zusammengeklapptem Zustand nicht sichtbar war. Damit bot der Bungalow trotz der begrenzten Zahl an Wohnräumen beispielsweise Platz für Besuch und war somit an verschiedene Lebenssituationen anzupassen.

3 Bauen für sich selbst im britischen Exil

Das Bauen für sich selbst kann verschiedene Motivationen haben: Gerade im Kontext Exil kann das eigene Haus ein Rückzugsort sein und damit ein Ort der Kontemplation oder auch der kreativen Arbeit. Als ein möglicher Ort der Moderne ist das städtische Apartment oder das Wohnhaus auch eine Basis, um sich auf Zeit inmitten eines bewegten Umfelds zurück zu ziehen. Gerade das urbane Wohnen bot Architekten die Möglichkeit, auch unter den Bedingungen von Raumknappheit, einen Privatraum zu erschaffen, der nur durch Mauern, Fenster und Türen vom öffentlichen Raum getrennt war. Wohnen in der Stadt ist damit auch stets eine Aushandlung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit.³¹ Gerade im Zeichen von Exil und Migration trägt das Bauen noch

³⁰ Vgl. Joachim Driller, *Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973* (Stuttgart: DVA, 1998), 44–46; vgl. auch Eisen, *Vom Ledigenheim zum Boardinghouse*, op. cit., 279.

³¹ Siehe dazu auch Moritz Föllmer, „Das Apartment“, in Alexa Geisthövel, Habbo Knoch (Hg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts* (Frankfurt/M. und New York: Campus Verlag, 2005), 325–334 (326).

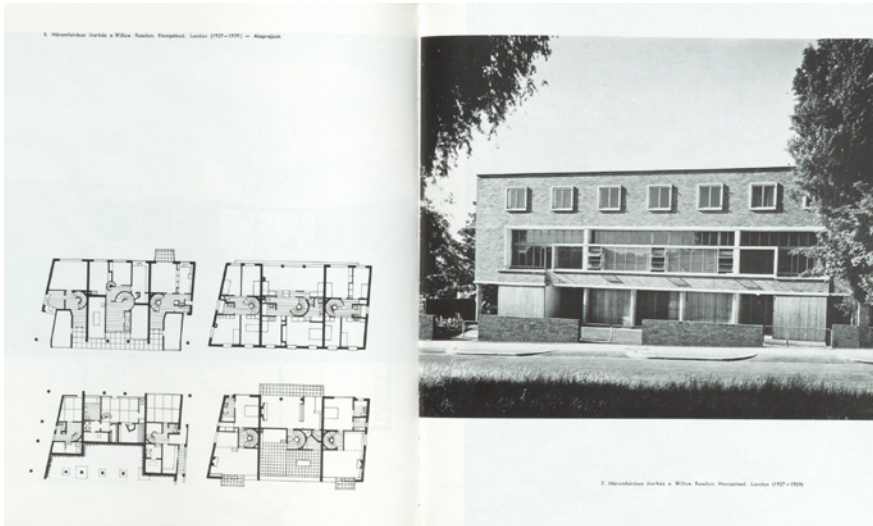


ABBILDUNG 1.4 Ernő Goldfinger, Haus Willow Road, 1937–39, 1–3 Willow Road, Hampstead, London NW3

viele andere Konnotationen in sich. So kann das eigene Haus ein wichtiger Ausweis für die ästhetische oder baupraktische Überzeugung sein und damit weitere Aufträge nach sich ziehen. Wenn Architekt und Bauherr in einer Person zusammenfallen, können Überzeugungen vermutlich freier artikuliert werden. Gerade unter den schwierigen Bedingungen der Exilierung, die mit gewissen beruflichen Restriktionen, der Aneignung neuer Regelwerke für Architekten, Schwierigkeiten der Zulassung und der Anpassung an andere ästhetische Vorlieben verbunden ist, mag der Entwurf eines eigenen Hauses einen wichtigen Freiraum geboten haben – bisweilen auch als „gebaute Utopie“.³² Architektenhäuser können – und darin ähneln sie auch den Künstlerhäusern – sowohl als Bauten der Repräsentation und Selbstdarstellung wie auch als Porträt ihrer Erbauer und deren ästhetischen Überzeugungen lesbar sein.³³

Ernő Goldfinger entwarf für sich und seine Familie ein Haus in Hampstead (Abb. 1.4). In diesem Londoner Viertel lebten nicht nur viele Emigranten und Künstler, sondern es wurden in den 1930er Jahren auch moderne Bauten wie etwa die von Wells Coates entworfenen Isokon Flats (1934) errichtet. Gold-

32 Vgl. Jean-Louis André, *Architekten und ihre Häuser* (München: Knesbeck, 2000), 7.

33 Zu Künstlerhäusern siehe die ergiebige Publikation *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk Europa und Amerika 1800–1948*, hg. v. Margot Th. Brandlhuber und Michael Buhrs, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013).

finger konnte sein Haus auch verwirklichen, da seine Frau aus einer wohlhabenden Familie stammte und damit die notwendigen finanziellen Ressourcen zur Verfügung standen.³⁴ Sie erwarben ein Grundstück mit Blick über Hampstead Heath, auf dem vier kleine historische Cottages standen, die für den Neubau abgerissen wurden. Die Idee des Reihenhauses nahm Goldfinger jedoch auf und entwarf drei Terrassenhäuser in Stahlbetonskelettbauweise. Das mittlere Townhouse wurde von Goldfinger und seiner Familie bezogen, die anderen vermietet oder verkauft. Goldfingers Entwurf rief den Widerstand der Hampstead Heath and Old Hampstead Protection Society hervor, die sich gegen die modernistische Bauprinzipien wandte und um die Einheit der historischen Bebauung – meist aus der georgianischen Ära stammend – fürchtete.³⁵ Diese Abwehrreaktionen sind insofern von Interesse, als sie verdeutlichen, dass die architektonische Moderne in England ganz wesentlich auch durch die Präsenz von Emigranten durchgesetzt wurde – eben oft unter Widerständen von Einheimischen. Gerade in der Gestalt des Architektenhauses konnten sich also neue Prinzipien manifestieren und auch einen Anteil an der Stärkung modernistischer Positionen haben. Goldfinger war im Übrigen Mitglied der MARS Group (Modern Architectural Research Group), einem avantgardistischen Zusammenschluss englischer Architekten, zu dem aber auch Emigranten wie Serge Chermayeff gehörten oder mit ihnen kooperierten wie etwa Walter Gropius und László Moholy-Nagy. Ungewohnt war für die konservative Nachbarschaft sicherlich die Fassadengestaltung des Baus, der mit großzügigen Fensterbändern die Waagerechte betonte. Zudem entschied sich Goldfinger für ein Flachdach. Der Bau war nach vorn dreistöckig, nach hinten vierstöckig; das Erdgeschoss/Untergeschoss zur Gartenseite enthielt ein Gartenzimmer und das Badezimmer des Dienstmädchens. Darüber befanden sich die Küche und zwei Dienstbotenzimmer. Im ersten Geschoss waren Wohn- und Esszimmer zu finden, womit sich Goldfinger an die georgianische Bautradition anpasste (ebenso wie in dem Gartenzimmer auf der Rückseite als direkten Zugang zum Garten). Im Gegensatz dazu zeigte sich der Architekt jedoch in der flexiblen Behandlung des Grundrisses progressiv; denn aus den Zimmer des ersten Stocks (Vorderseite) war durch mobile Wände ein großes Zimmer zu machen³⁶ – entsprechend der Bedürfnisse der Besitzer. Für gesellschaftliche Anlässe, aber auch für Ausstellungen,³⁷ die das Paar Goldfinger hier ausrichtete, konnte

34 Vgl. Nigel Warburton, *Ernö Goldfinger. The Life of an Architect* (London and New York: Routledge, 2003), 100–101.

35 Ebd., 81–83.

36 Miranda H. Newton, *Architects' London Houses. The Homes of Thirty Architects in the 1930s* (London und Oxford: Butterworth, 1992), 2–7 (3).

37 1942 wurde in der Willow Road die Ausstellung *Aid to Russia* mit 70 Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler ausgerichtet und täglich für mehrere Stunden der Öffentlichkeit zugänglich.

also aus einer Privatwohnung ein (halb)öffentlicher Ort mit entsprechendem repräsentativen Grundriss werden. Innovativ waren nicht nur Grundriss und Fassadengestaltung, sondern auch das photobolische Screen,³⁸ das Goldfinger zu seinem Markenzeichen machte; eine Binnenkonstruktion innerhalb der Fenster und ein innerer Rahmen aus Beton teilt das obere Drittel der Fenster ab, sodass das Licht sich feiner und großflächiger in der Tiefe des Raumes verteilen konnte. Goldfingers eigenes Haus in Hampstead wurde zwar durchaus in dem Bewusstsein lokaler Bautraditionen errichtet, brach jedoch mit tradierten Vorstellungen vom Wohnen in England, indem es in der äußeren kubischen Gestalt, der breiten Fensterfront sowie den Piloti an der Straßenseite in Anlehnung an Le Corbusier einen Anschluss an die kontinentale Moderne postulierte.³⁹ Vor allem jedoch fiel der flexible Grundriss aus dem Rahmen, indem er eine variable Nutzung ermöglichte; auch die Einbauschränke und -regale, die schwere und voluminöse Möbel obsolet werden ließen, können als ein Novum gelten. Welche Bedeutung das Gebäude für Goldfingers Schaffen hatte, zeigt sich daran, dass er es in der Folge auch in seinen theoretischen und kuratorischen Beiträgen immer wieder abbildete. So waren Fotografien oder Zeichnungen seiner Wohnung, beispielsweise die Küche, in eigenen architekturtheoretischen Beiträgen, aber auch in Goldfingers didaktischen Ausstellungen wie *Planning Your Kitchen* (1944) zu sehen.⁴⁰ Seine Vorstellungen idealer Raumgestaltungen machte Goldfinger unter anderem an seinem eigenen Haus deutlich. Damit kann Goldfingers Reihenhaus als gebaute Programmatik gedeutet werden – frei nach dem Motto: Zeige mir, wie du baust, und ich sage dir, wie du denkst.

4 Modern Exile

Einige der in diesem Text vorgestellten Bauten entstanden im Londoner Stadtteil Hampstead – nicht nur ein Künstlerviertel, sondern auch das „Zentrum der deutschsprachigen Emigration in London“,⁴¹ mit dem Namen wie Oskar Kokoschka, Elias Canetti oder Walter Gropius verbunden sind. Hampstead war eine „Arrival City“ – eine Ankunftsstadt für Emigranten in der Großstadt,

38 Vgl. Warburton, op. cit., 83.

39 In der Literatur wird sogar von einem „Machine Age House“ gesprochen. Siehe Newton, op. cit., 3.

40 Vgl. Tim Benton, *The Modernist Home* (London: Victoria & Albert Museum, 2006), 92. Eine gezeichnete Ansicht seines Hauses publizierte Goldfinger beispielsweise in der April Ausgabe 1940 der Zeitschrift *Architectural Review*.

41 Steffen Pross, „In London treffen wir uns wieder“. *Vier Spaziergänge durch ein vergessenes Kapitel deutscher Kulturgeschichte nach 1933* (Berlin: Eichborn, 2000), 8.

wie sie Doug Saunders in seinem gleichnamigen Buch beschreibt, allerdings mit Blick auf die Gegenwart.⁴² Wie unter einem Brennglas lässt sich jedoch im historischen Hampstead etwas beobachten, das die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet. Emigranten suchen häufig die Nähe anderer Emigranten, da sie ihnen sozialen Anschluss, aber auch Hilfe und Unterstützung bieten konnten. Netzwerke waren und sind wichtige Voraussetzung zum beruflichen „Überleben“ in der Fremde. Denn diese verschafften den ankommenden Emigranten neue Aufträge, sodass diese erste Bauerfahrungen im Exil sammeln und auf diese Weise für ihre Arbeit werben konnten. Ihre Bauten wiederum führten zu einer Aufwertung des Viertels: neue ästhetische Parameter hielten Einzug, und neue Nachbarschaften konnten auf diese Weise entstehen.

Der Architekturhistoriker Nikolaus Pevsner exponierte im Jahr 1939 Ernö Goldfingers Haus in der Willow Road in Hampstead als Beispiel eines dezidiert „British Modern Movement“ und verwies darauf, dass die ausländischen Architekten in London mit Vorliebe Backstein verbauten: „Obviously, brick must have something extremely appealing and convincing for the English atmosphere, if it could attract these foreign architects working in London.“⁴³ Pevsner bezog sich dabei auf Architekten wie Berthold Lubetkin, Ernst L. Freud – und eben Ernö Goldfinger. Das Material Backstein ist aus Perspektive des Architekturhistorikers ein Verbindungsstück zwischen den Erfahrungsräumen der Architekten in ihren Herkunfts- und ihrem Exilland. Denn Backstein wurde in England nicht nur in historischen Bauten verwendet, sondern auch noch in den 1930er Jahren und darüber hinaus, beispielsweise in den um 1931/32 errichteten Bahnhöfen der Piccadilly Line der Londoner Underground wie der Wood Green Underground Station oder Arnos Grove Underground Station.⁴⁴ Das Material war also im Londoner Stadtbild präsent und motivierte viele der eingereisten Architekten sicherlich, auch ihre eigenen Entwürfe in Backstein zu realisieren.

Dennoch gab es auch Ausnahmen; besonders Berthold Lubetkin, ein aus Tbilisi (Georgien) stammender Architekt, der über Berlin, Warschau und Paris im Jahr 1931 nach London kam, war in England ein Repräsentant einer „weißen Moderne“. Sein Penguin Pool im Londoner Zoo (1933–34) oder das Mehrfamilienhaus Highpoint I (1933–35) gelten als einige der ersten avantgardistischen

42 Doug Saunders, *Arrival City. How the Largest Migration in History Is Reshaping Our World* (London: Pantheon, 2011).

43 Nikolaus Pevsner, „The Modern Movement in Britain“ (1939), in: *Twentieth Century Architecture*, hg. v. Susannah Charlton, Elaine Harwood und Alan Powers, vol. 8: *British Modern. Architecture and Design in the 1930s* (London: The Twentieth Century Society, 2007), 17–38 (37).

44 Ebd.

Bauten auf der britischen Insel. Neben diesen, in London errichteten Gebäuden, ist Berthold Lubetkins Ferienhaus Hillfield (Bungalow A, 1933–36) in Dagnall, Buckinghamshire, bislang weitaus weniger beachtet worden.⁴⁵ Es findet in der Lubetkin-Rezeption nur am Rande Erwähnung, was sicherlich mit dem Umstand zu erklären ist, dass Lubetkin einige sichtbare Bauaufgaben als Pionier der architektonischen Avantgarde in England bewältigte. Das Sommer- und Ferienhaus lag etwa 30 Meilen nördlich von London in einem dicht begrünten Landstrich nahe der Stadt Luton. In dem weißen Bungalow ist die Funktionalität und Reduktion des Wohnens besonders betont. Von außen hat Lubetkins Datscha die Anmutung eines flachen Kubus, wobei die Außenwände von Fensterreihen durchbrochen sind und damit eine Verbindung zwischen Innenraum und grüner Umgebung herstellen. Ein „shadow gap“ zwischen Haus und Boden betont den filigranen Charakter der Architektur und verleiht dem Bau etwas Schwebendes.⁴⁶ Damit formulierte Lubetkin einen Gegenentwurf zu den ländlichen Häusern aus Backstein, die ansonsten in Dagnall zu finden waren. Wie ungewöhnlich der Bungalow in seiner Zeit empfunden wurde, zeigen die zahlreichen Besprechungen in zeitgenössischen Architekturzeitschriften wie *Architecture & Building*, *Architects' Journal*, *Homes and Gardens* sowie *L'Architecture d'aujourd'hui*.⁴⁷

Abschließend lässt sich in Anbetracht der in diesem Beitrag untersuchten Bauten die These formulieren, dass mit den nach England emigrierten Architekten auch innovative Konzepte und Ansätze „einwanderten“. Diese fanden vor allem Entfaltung in Architekturen, die von den Baumeistern für andere Emigranten oder für sich selbst formuliert wurden. Das heißt nicht, dass es in ihrem Exilland keine Wertschätzung für modernistische Tendenzen gegeben hat. Englische Bauherren wie der Industrielle Sigmund Gestetner gaben ausgesprochen avantgardistische Bauten in Auftrag;⁴⁸ dennoch lässt sich kaum behaupten, dass die architektonische Moderne bereits auf breite Akzeptanz gestoßen war, als die große Emigrationswelle nach England in den 1930er Jahren begann. Somit lässt sich das Bauen emigrierter Architekten in England, und hier vor allem in der Hauptstadt London, als Teil eines größeren

45 So wird das Haus in folgenden Büchern zu Lubetkin nicht erwähnt: John Allan, *Berthold Lubetkin. Bauhaus Architecture* (London: Merrell, 2002); Peter Coe and Malcolm Reading, *Lubetkin and Tecton. Architecture and Social Commitment* (London: The Arts Council of Great Britain, 1981).

46 Siehe dazu Alan Powers, *Modern. The Modern Movement in Britain*, op. cit., 174; siehe auch John Allan, *Berthold Lubetkin*, op. cit., 58.

47 *Architect & Building News*, 5 February 1937, 174–179; *Architects' Journal*, 18 February, 1937, 299–303; *Architectural Review*, 81 (1937), 60–64; *Homes and Gardens*, April 1937, 398. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Januar 1938, 45–48; *Building Design*, 21 October 1938.

48 Gestetner gab beispielsweise Lubetkins Highpoint I in Auftrag.

Transferprozesses lesen, der jedoch keine „Einbahnstraße“ war. Adaptionen von Materialien und Grundrissen verweisen auf eine Auseinandersetzung mit der lokalen Baukultur. Kontakte zu einheimischen Architekten und zu Zusammenschlüssen wie der MARS Group, der damit verbundene Austausch von Ideen und Überzeugungen, boten den emigrierten Architekten – neben ihrer Bautätigkeit – die Möglichkeit einer beruflichen „Ankunft“ in ihrem Exilland.

Works Cited

- John Allan, *Berthold Lubetkin. Bauhaus Architecture* (London: Merrell, 2002).
- Jean-Louis André, *Architekten und ihre Häuser* (München: Knesbeck, 2000).
- Charlotte Benton, *A Different World. Émigré Architects in Britain 1928–1958*, exh. cat. RIBA Heinz Gallery, London 1995.
- Charlotte Benton, „Continuity and Change. The Work of Exiled Architects in Britain 1933–1939“, in Bernd Nicolai (Hg.), *Architektur und Exil. Kulturtransfer und architektonische Emigration von 1930 bis 1950* (Trier: Porta Alba, 2003).
- Tim Benton, *The Modernist Home* (London: Victoria & Albert Museum, 2006).
- Margot Th. Brandlhuber und Michael Buhrs (Hg.), *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk Europa und Amerika 1800–1948*, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013).
- Peter Coe and Malcolm Reading, *Lubetkin and Tecton. Architecture and Social Commitment* (London: The Arts Council of Great Britain, 1981).
- Erica, „Eine Welt wie im Traum“. Freuds Antikensammlung“, in „*Meine ... alten und dreckigen Götter*“. Aus *Sigmund Freuds Sammlung*, Ausst.-Kat. Sigmund Freud-Museum Wien (Frankfurt/M.: Stroemfeld, 1998).
- Burcu Dogramaci, *Heimat. Eine künstlerische Spurensuche* (Köln: Böhlau, 2016).
- Joachim Driller, *Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973* (Stuttgart: DVA, 1998).
- Markus Eisen, *Vom Ledigenheim zum Boardinghouse. Bautypologie und Gesellschaftstheorie bis zum Ende der Weimarer Republik* (Berlin: Gebr. Mann, 2012).
- Edmund Engelman, *La Maison de Freud, Berggasse 19, Vienne* (Paris: Seuil, 1979).
- Moritz Föllmer, „Das Apartment“, in Alexa Geisthövel, Habbo Knoch (Hg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts* (Frankfurt/M. und New York: Campus Verlag, 2005).
- John Forrester, „Freudsches Sammeln“, in „*Meine ... alten und dreckigen Götter*“. Aus *Sigmund Freuds Sammlung*, Ausst.-Kat. Sigmund Freud-Museum Wien (Frankfurt/M.: Stroemfeld, 1998).
- Diana Fuss, „Freud’s Ear“, in dies., *The Sense of an Interior. Four Writers and the Rooms that Shaped Them* (London and New York: Routledge, 2004).

- Muriel Gardiner (Hg.), *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Mit der Krankengeschichte des Wolfsmannes von Sigmund Freud, dem Nachtrag von Ruth Mack Brunswick und einem Vorwort von Anna Freud* (Frankfurt/M.: Fischer, 1972).
- Peter Gay, *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit* (Frankfurt/M.: Fischer, 1989).
- Peter Gay, „Introduction“, in Lynn Gamwell und Richard Wells (Hg.), *Sigmund Freud and Art. His personal collection of Antiquities* (New York: Abrams, 1989).
- Alois Hahn, „Die soziale Konstruktion des Fremden“, in Walter M. Sprondel (Hg.), *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Für Thomas Luckmann* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994).
- Ruth Hanisch, „Die unsichtbare Raumkunst des Felix Augenfeld“, in Matthias Boeckl (Hg.), *Visionäre & Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien (Berlin: Ernst, 1995).
- Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock, „Extent of modern architecture“, in *Modern Architecture. International Exhibition*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1932 (New York: Arno Press, Reprint 1969).
- Berthold Lubetkin, „Modern Architecture in England“, in *American Architect and Architecture* 2 (1937).
- Melissa Müller und Monika Tatzkow, *Verlorene Bilder, verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde* (München: Sandmann, 2014, 2. Aufl.).
- Miranda H. Newton, *Architects' London Houses. The Homes of Thirty Architects in the 1930s* (London und Oxford: Butterworth, 1992).
- Nikolaus Pevsner, „The Modern Movement in Britain“ (1939), in Susannah Charlton, Elain Harwood und Alan Powers (Hg.), *Twentieth Century Architecture*, vol. 8: *British Modern. Architecture and Design in the 1930s* (London: The Twentieth Century Society, 2007).
- Nikolaus Pevsner, *Das Englische in der englischen Kunst* (1956) (München: Prestel, 1974).
- Alan Powers, *Modern. The Modern Movement in Britain* (London: Merrell, 2005).
- Steffen Pross, „In London treffen wir uns wieder“. *Vier Spaziergänge durch ein vergessenes Kapitel deutscher Kulturgeschichte nach 1933* (Berlin: Eichborn, 2000).
- Doug Saunders, *Arrival City. How the Largest Migration in History Is Reshaping Our World* (London: Pantheon, 2011).
- Andreas Schätzke, *Deutsche Architekten in Großbritannien. Planen und Bauen im Exil 1933–1934/German Architects in Great Britain. Planning and Building in Exile 1933–1945* (Stuttgart und London: Edition Axel Menges, 2013).
- Max Schur, *Sigmund Freud. Leben und Sterben* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982).
- Dennis Sharp, „Gropius und Korn. Zwei erfolgreiche Architekten im Exil“, in *Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945*, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin (Berlin: Frölich & Kaufmann, 1986).
- Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (1922) (München: dtv, 1995).

- Nigel Warburton, *Ernö Goldfinger. The Life of an Architect* (London and New York: Routledge, 2003).
- Harald Weinrich, *Wege der Sprachkultur* (Stuttgart: DVA, 1985).
- Volker M. Welter, „Ernst L. Freud – Domestic Architect“, in Shulamith Behr und Marian Malet (Hg.), *Arts in Exile in Britain 1933–1945. Politics and Cultural Identity. The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies*, 6 (Amsterdam and New York: Rodopi, 2005).
- Volker M. Welter, *Ernst L. Freud, Architect. The Case of the Modern Bourgeois Home* (New York/Oxford: Berghahn, 2012).
- Christian Wolsdorff, „Deutsche Architekten im Exil. Erwartungen – Hoffnungen – Reaktionen“, in *Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945*, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin (Berlin: Frölich & Kaufmann, 1986).
- Dietrich Worbs, „Ernst Ludwig Freud in Berlin“, in *Bauwelt* 88/42 (1997).