

Sielke Salomon

»Eine städtebauliche

Wiedergutmachung«

Bauen und Wohnen

in Hamburg-Eimsbüttel



Hg. von der Galerie Morgenland

1950 – 1968

Dölling und Galitz Verlag

Sielke Salomon

BAUEN UND WOHNEN IN HAMBURG-EIMSBÜTTEL

**1950 – 1968**

Hg. von der Galerie Morgenland / Geschichtswerkstatt Eimsbüttel

Dölling und Galitz Verlag

41

Für Udo und Nina

Die Veröffentlichung dieses Buches wurde von der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, Referat Stadtteilkultur, gefördert.

Die Veröffentlichung der Abbildungen wurde durch das Bezirksamt Eimsbüttel gefördert.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

**Salomon, Sielke:**

Eine »städtebauliche Wiedergutmachung« : Bauen und Wohnen in Hamburg-Eimsbüttel 1950-1968 / Sielke Salomon. Hrsg. von der Galerie Morgenland/Geschichtswerkstatt Eimsbüttel. - Hamburg : Dölling und Galitz, 2000  
ISBN 3-933374-77-4

**Impressum**

Umschlagabbildung vorne: Kreuzung Fruchttallee/  
Lappenbergsallee/Heussweg/Eimsbütteler Marktplatz  
in den fünfziger Jahren

Umschlagabbildungen hinten: Hochhauswohnung an  
der Fruchttallee 1960, Hinterhof an der Fruchttallee,  
Nissenhüttenlager Kaiser-Friedrich-Ufer, Balkon einer  
Genossenschaftswohnung 1956

Herausgegeben von der Galerie Morgenland, Hamburg  
© 2000 Dölling und Galitz Verlag Hamburg · München  
Ehrenbergstr. 62, 22767 Hamburg, Tel. 040/389 35 15  
Gestaltung und Herstellung: Sabine Niemann

Mitarbeit: Barbara Fischer, Hamburg

Druck: Druckhaus Köthen

1. Auflage 2000

ISBN 3-933374-77-4

- 8 Danksagung
- 12 Statt einer Einleitung: Von der Lust des Flanierens

## ERSTER TEIL

### ANNÄHERUNGEN AN DAS NEUE EIMSBÜTTEL

- 16 **Der Städtebau der Nachkriegszeit – Objektives und Subjektives zu einem sperrigen Thema**  
*Vorbild einer »urbanen Stadtbaukultur« oder Stadtteil von »beschämender Verantwortungslosigkeit«? Der Paradigmenwechsel im Städtebau · »Haben wir dafür noch nicht die Augen?« Hamburger Städtebau und Architektur der fünfziger Jahre in der Architekturgeschichtsschreibung · Das kollektive Gedächtnis der Stadt · Das Glücksversprechen der Moderne der Moderne: Die eigene Geschichte · Nach Cholera und »Feuersturm«: Eimsbüttel als Paradigma des modernen Städtebaus in Hamburg zwischen 1892 und 1968*
- 29 **»In Eimsbüttel ist es den Menschen schwer gemacht, Geschöpf zu bleiben ...« – Der Stadtteil von der Jahrhundertwende bis 1945**  
*Vom »Lustdorf« zum Großstadtquartier: Eimsbüttel vor 1914 · Ein Ort der Schul- und Wohnreformen: Eimsbüttel in den zwanziger Jahren · »... ein gewaltiges steinernes Schandmal ... auszumerzen«: Eimsbüttel in der Stadtplanung des »Dritten Reiches«*

## ZWEITER TEIL

### »EINE STÄDTEBAULICHE WIEDERGUTMACHUNG« BAUEN IN EIMSBÜTTEL 1950–1968

- 48 **Tote, Trümmer, Bunker – Bilanz des Krieges, Instandsetzungsarbeiten und Umnutzungen**
- 52 **Ohne »Korridorstraßen« und »grausige Menschenbehälter«:  
Die gegliederte, aufgelockerte und autogerechte Stadt**  
*Neue Straßen – neues Raumgefühl*
- 58 **Symbolische Akte – symbolische Bauten**  
*Politische Hygiene oder Hollywood in Eimsbüttel? Die Wiedereröffnung des Sommerbads am Kaiser-Friedrich-Ufer · Zur Schau gestellt: Bauten der Zweiten Moderne an der Schäferkampsallee · Metropolis in der Vorstadt oder Konsumparadies des kleinen Mannes: Die Kreuzung Osterstraße/Heussweg*
- 82 **Prinzipien des Wiederaufbaus**  
*Auf Deubel komm 'raus: die Herabzonung · Luftschutz und neue Ästhetik: die Blocköffnung*
- 87 **Vom »kranken« Stadtteil zum Musterexemplar des modernen Städtebaus:  
Die Wohnsiedlungen**  
*Die Neue Wohnstadt wächst: Das Erbe der zwanziger Jahre  
 Wiederaufbau im Schlankreye-Gebiet · Ein Entwurf aus den zwanziger Jahren und was daraus geworden ist: Maßstabwechsel im Straßenblock Moorkamp/Hohe Weide/  
 Gorch-Fock-Straße/Felix-Dahn-Straße · Ableger der »Urzelle«: Die Wohnanlagen der KAIFU-Genossenschaft · Die Fortsetzung des Neuen Altona*

- 98 Versöhnung von Großstadt und Gartenstadt? »Gesunde« Implantate im gründerzeitlichen und wilhelminischen Eimsbüttel  
*Die SAGA-Siedlung Sillemstraße/Methfesselstraße · Die SAGA-Siedlung Luruper Weg/Hartwig-Hesse-Straße/Högenstraße · Die SAGA-Siedlung Hellkamp/Schwenckestraße/Stellinger Weg · Die Wohnanlage Henriettenstraße 23-31 · Die NEUE HEIMAT-Siedlung Eppendorfer Weg/Goebenstraße/Tresckowstraße*
- 104 »Eine Zelle gesunder neuer Bauweise«: Neubausiedlungen um den Eimsbütteler Marktplatz  
*Die Wohnanlage Heussweg/Lappenbergsallee/Schwenckestraße/Sillemstraße · Die Wohnanlage der Schiffszimmerer-Genossenschaft Sillemstraße/Schwenckestraße · Wohnanlagen im östlichen Teil der Fruchttallee · Die Siedlung Eimsbütteler Marktplatz*
- 115 »Die Fleißarbeit hat sich doch gelohnt«: Die »Nachbarschaft« Eimsbüttel-Süd
- 130 **Ein modernisierter Stadtteil – die Aufbauleistung in Eimsbüttel**
- 132 **Gegen »Vermassungstendenzen«: Der neue Schulbau**  
*Die veränderte Eimsbütteler Schullandschaft · Ein neues goldenes Zeitalter: Die Schule Eduardstraße · Kein Mammutgebilde, sondern überschaubar: Die Schule Tornquiststraße*
- 146 **Kinderparadiese? Die neuen Spielplätze**  
*Dezentralisiert: Der Spielplatz Garbestraße · Kinderparadies oder ausgebeuteter Tagtraum: Der Oetker-Spielplatz am Eimsbütteler Marktplatz*
- 157 **Das »Wunder von Eimsbüttel«: Von den grauen Vorstadtslums zur modernen Stadt im Grünen**  
*Eine gute Wohnung für alle: Wehbers Park – »Volkserholungsstätte« und Modell der Stadt · Die Fortsetzung der Grünpolitik · »Ein alter Wunsch der Eimsbütteler Bevölkerung«: Der Unna-Park · Von der Apostelkirche zur Hoheluftbrücke: Der Eimsbütteler Grünzug · »Park statt Hinterland«: Der Grünzug im Eimsbütteler Schanzenviertel · Modernisiert und entromantisiert: Der Eimsbütteler Park am Weiher · Die Transformation des Stadtteils*
- 170 **Die Stadt in der Stadt: Das Hamburg-Haus**
- 179 **Die Kirchen im erneuerten Stadtteil**  
*Respekt ohne Anbiederung – Die Kirchen der Kaiserzeit im Kontext der Nachkriegsmoderne · Im Zeichen der Schuld? Die wiederaufgebauten und neuen Kirchen des Stadtteils · Die Bauten der freikirchlichen Gemeinden und anderer christlicher Gemeinschaften*
- 192 **Teil des »Neuen Hamburg« oder ein »freundlich aufgenährter Davidstern«?  
Die Synagoge Hohe Weide**
- 197 **Die Vielfalt der Moderne – Die neue Bauweise**  
*»... ein Spiegelbild der vielfältigen Erscheinungen des lebendigen Lebens«: Die Haustypen · »Ist der gelbe Spaltklinker nicht auch ein schönes Material?« – Die Baumaterialien – Riemchen, Mosaikfliesen und Welleternit – Die Balkone · Stichbogen und Flachdach – Der Stilpluralismus*

**DRITTER TEIL**

**WOHNEN IN EIMSBÜTTEL 1950-1968  
DIE ERINNERUNGEN DER ZEITZEUGEN**

- 210 **»Keine Verschönerung unseres Stadtbildes«: Die Eimsbütteler Nissenhüttenlager.  
Ein Exkurs**  
*»Wir waren glücklich, daß wir'n Dach über'm Kopf hatten« · »Können Nissenhütten wohnlich sein?« · »Mal 'ne Ecke für dich, mal alleine sein ..., das gab es nicht« · »Schlechtigkeiten« und Hilfe: Nachbarschaft im Lager – das Lager als Nachbarschaft · »Und so sind das sieben Jahre geworden« · »Die Beseitigung der wohnungshygienisch unerwünschten Nissenhüttenlager« · »Das war die schlimmste Zeit meines Lebens ... aber es war schön, trotzdem.« Die Folgen für die Bewohnerinnen*
  
- 221 **»Für uns war 's das Himmelreich« – Leben im sozialen Wohnungsbau von 1950 – 1968**  
*Hilfsbereitschaft und Wagenburgmentalität – Auf der Suche nach Zeitzeugen · Typische Geschichten? Zur Repräsentativität der Interviews · »Aber da waren die Leute ja auch noch dankbar, daß sie die Wohnungen hatten.« Das Phänomen Zufriedenheit · »Zu wohnen angefangen sind wir erst in dieser schönen Wohnung.« Die Vorgeschichte(n) · Die Vergabe der öffentlich geförderten Wohnungen · »Gott, das können wir uns doch eigentlich gar nicht leisten« · Für »die breiten Schichten des Volkes«? · »Was ist das? Der Begriff Eigentumswohnung war völlig fremd.« · »Für uns war's das Himmelreich.« Gefühle beim Einzug · »Das Wasser lief die Wände 'runter.« Pfüsch am Bau · »Es war eigentlich alles sehr gut geplant.« Schnitt und Ausstattung der Wohnungen · Zwischen Ideologie und Praxis: Die Nutzung der Küche · »Es war so: Wohnzimmer, Schlafzimmer, Kinderzimmer. Boing. Aus.« · »Zu der Zeit waren wir eigentlich modern eingerichtet.« · »Vor allen Dingen: der schöne Balkon« · »Schlicht und ergreifend« · »So großzügig und mit viel Grün baut man ja heute nicht mehr.« Die aufgelockerte Bebauung · »Komm, wir gehen den Rentnerweg.« Der Eimsbütteler Grünzug · »Eigentlich weniger genutzt«: Das Hamburg-Haus · »Jeder hat für sich allein gewurschtelt«, »Einer war für den andern da«: Die sozialen Beziehungen · »Naja, Eimsbüttel ist heute ja etwas 'runtergekommen!« · »Die mögen hier nicht wegziehen«, »Ich möcht' hier nie wieder herziehen«: Die Kinder der ersten Mietergeneration*
  
- 262 **(K)ein Stadtteil für die Designer-Hemden-Gesellschaft – eine Anstiftung zum Nachdenken**
  
- 267 **Archivalienverzeichnis**
  
- 269 **Literaturverzeichnis**
  
- 279 **Wohnanlagen und Wohngebäude der genossenschaftlichen, städtischen und gewerkschaftlichen Wohnungsbaugesellschaften sowie der Siemers-Stiftung im Stadtteil Eimsbüttel 1950-1968**
  
- 284 **Bildnachweis**
  
- 285 **Personenregister**
  
- 288 **Ortsregister**

## SYMBOLISCHE AKTE – SYMBOLISCHE BAUTEN

### Politische Hygiene oder Hollywood in Eimsbüttel? Die Wiedereröffnung des Sommerbads am Kaiser- Friedrich-Ufer

»[...] möge aus diesem Tummelplatz der Jugend neues Leben in unsere kranke und geschlagene Stadt strömen.« Mit diesen Worten eröffnete Bürgermeister Brauer am 20. Mai 1950 das Sommerbad am Kaiser-Friedrich-Ufer, das sieben Jahre zuvor schwer zerstört worden war.<sup>1</sup> Bei dem Wiederaufbau handelte es sich um das erste spektakuläre städtebauliche Ereignis der Nachkriegszeit in Eimsbüttel. Wie nach der Cholera-Epidemie lösten auch nach 1945 hygienische Überlegungen den Impuls für die »Gesundung« des Stadtteils aus.

Als eines der am dichtesten bevölkerten Quartiere litt Eimsbüttel besonders unter der »Badenot«, die wegen der katastrophalen Wohnungssituation und der zerstörungsbedingten Schließung zahlreicher Schwimmbäder in Hamburg herrschte.<sup>2</sup> Im Hallenbad Hohe Weide konnte der Betrieb nur teilweise wiederaufgenommen werden. Männer schwimmhalle und Männerbrausebad, deren Dächer einen Bombentreffer erhalten hatten, waren ebenso wie die Wannenbadabteilung, die ebenfalls durch Witterungseinflüsse in Mitleidenschaft gezogen war, noch unbenutzbar. Das Sommerbad hatte 1943 alle Umkleieräume, Toiletten und Duschen verloren.<sup>3</sup> Der Mangel an Schwimmbädern führte zu einem Überhandnehmen des »wildes Badens« in verunreinigten Gewässern. Um diese gefährliche Praxis zu unterbinden, mußte die Infrastruktur städtischer Sommerbäder ausgebaut werden. So war für die Eimsbütteler Anlage die »Dringlichkeit des Wiederaufbaus damit begründet worden, daß »an warmen Sommertagen Kinder und Jugendliche in dem völlig verschmutzten (benachbarten) Isebekkanal ihr Bad [nahmen]«.<sup>4</sup> Dies bezog sich vor allem auf die Bewohner des Nissenhüttenlagers am Kaiser-Friedrich-Ufer.

Bereits kurz nach der Eröffnung verzeichnete man im Sommerbad einen Besucherrekord. Die Hitzewelle vom 5. bis 8. Juni lockte an einem Tag 13.312 Menschen in die Sportanlagen, die »beim Wiederaufbau auf 10.000 Personen zugeschnitten« worden waren.<sup>5</sup>

Wie schon seit der Jahrhundertwende die wenigen Parks, mit denen die Stadt Eimsbüttel beglückt hatte, wurde das Kaifu-Bad als »grüne Oase in der Steinwüste«<sup>6</sup> gefeiert. Das »Hamburger Echo« nannte die Neuerrungen-

schaft ein »Kurbad« für den Stadtteil – und nach Auffassung der »Hamburger Freien Presse« war es eines der »schönsten Bäder Europas«.<sup>7</sup> Als Hinweis darauf, daß sich die Stadt anschickte, das einstige Stiefkind des Städtebaus zum Vorzeigeobjekt herauszuputzen, tauchte hier ein erster Superlativ auf – es sollte nicht der letzte bleiben.

### Ein »wahrhaft soziales Werk«? Das »Volksbad« Konstanty Gutschows von 1938

Das Kaifu von 1938, die erste Freibadanlage Deutschlands mitten in einer Großstadt, war ein Geschenk der Nationalsozialisten für das jahrzehntelang vernachlässigte Quartier. Mit einem Seitenhieb auf jene Politiker, die es in der Zeit vor dem »Umbruch« nicht geschafft hatten, die bis in die Vorkriegszeit zurückreichenden Planungen umzusetzen, war es der Bevölkerung 1936 als »wahrhaft soziales Werk« angekündigt worden.<sup>8</sup> Tatsächlich hatte das Projekt eines Freibades, das bereits 1906 von Julius Sparbier gefordert worden war,<sup>9</sup> konkretere Formen angenommen, seitdem die lokalen Schwimmvereine 1925 auf seinen Bau gedrängt hatten, weil »Alster und Elbe für die Bevölkerung Eimsbüttels zu weit entfernt lägen, früher benutzte Teiche und Lehmgruben mittlerweile überbaut worden seien und der »verschlammte und übelriechende Isebekkanal« aus »gesundheitlichen Gründen nicht für ein Schwimmbad in Frage« komme.<sup>10</sup> Nachdem die Realisierung zunächst durch die Weltwirtschaftskrise verhindert worden war, gaben dann »die siegreichen Olympiakämpfer« den Anstoß. »Der Reichsstatthalter« hatte »ihnen bei ihrer Rückkehr vom Olympischen Felde zugesichert, daß Hamburg dem Sport in Zukunft die brauchbaren Sportstätten zur Verfügung stellen« werde, »die seiner würdig« seien »und die er für seine Uebungen beanspruchen« könne.<sup>11</sup> In dem Sommerbad sollten sich die Bewohner Eimsbüttels »mitten im Häusermeer« »in die Natur versetzt fühlen«, wie es Konstanty Gutschow anlässlich der Einweihung am 14. Mai 1938 ausgedrückt hatte.<sup>12</sup> Der Architekt hatte das Kaifu im Gegensatz zu den vielen funktionalistisch-modernen Sportstätten, die während der NS-Zeit gebaut wurden,<sup>13</sup> in traditionalistischen Formen entworfen. Sattel- und Walmdachbauten aus hellrotem Backstein mit weißgestrichenem Fachwerk und Holzstützen sollten »an die heimischen Traditionen in Vierlanden und dem Alten Land« erinnern.<sup>14</sup> Hatten die Besucher das Bad an der Bundesstraße betreten, gelangten sie unter Lauben-

gängen auf eine Wiese. Hier konnten sie sich sonnen oder unter alten Bäumen im Schatten lagern. In diesem Ambiente – gewissermaßen einer Mischung aus Kurpark und niederdeutschem Dorf – schien es »menschlicher«, »weniger technisch« zuzugehen als in anderen Sportanlagen, und dem »gültigen, gesunden Naturgefühl des deutschen Menschen« zu entsprechen – hatte der Architekt doch »kein Luxusbad wie etwa das Opelbad auf dem Neroberg in Wiesbaden und kein reines Sportbad wie das Schwimmstadion auf dem Reichssportfeld in Berlin« schaffen wollen, sondern ein »ausgesprochenes Volksbad«. <sup>15</sup> Nach Gutschows Auffassung hielten sich die »für den Betrieb unerlässlichen Baulichkeiten bescheiden zurück«. Sie wollten »keine bedeutende und anspruchsvolle Architektur sein, sondern nur möglichst harmlos ihren Zweck erfüllen und einen freundlichen Hintergrund für die badenden Menschen abgeben.« <sup>16</sup>

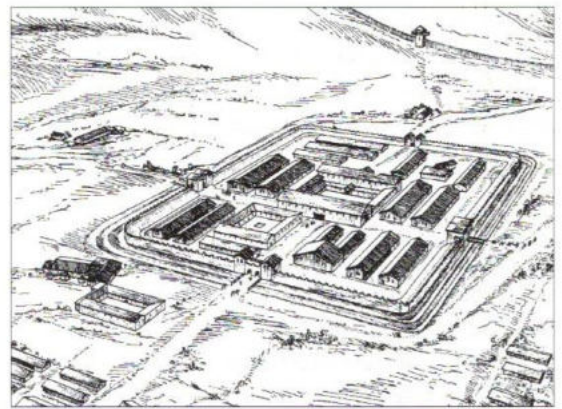
Das aufgelockerte Sommerbad besaß jedoch ein Janusgesicht. Wer die Anlage wiederum an der Bundesstraße verließ, nahm als letzten Eindruck ein monumentales Standbild wahr (Abb. 24-25). Es handelte sich um die Aktfigur eines Mannes, der, energisch vorwärts drängend, in die Schwimmanlagen einzuziehen schien. Er präsentierte den Entgegenkommenden einen sportgestählten Körper und, als Zeugen seiner zur Schau gestellten Männlichkeit, drei Kinder. Je eins versteckte sich an jeder Seite halb hinter ihm, das dritte hockte als winziger Klammeraffe auf seiner Schulter. Beim Passieren der Figur konnten die Besucher deren schwellende Muskeln noch deutlicher registrieren als in der Frontalansicht, und ihre Blicke wurden besonders auf das Geschlecht gelenkt. Genau bis zu dessen Höhe verbarg sich hinter dem Koloß eine weibliche Gestalt, die im Gegensatz zu dem nackten Heros in ein weites Gewand gehüllt war. Den Blick dem Eingang zugewandt, saß die Frau mit weit geöffneten Schenkeln hinter ihrem Mann, während die Kinder mit dem Vater die Blickrichtung ins Innere der Anlage teilten.

Dieses Werk, eine Steinplastik des Bildhauers Hans Martin Ruwoldt mit dem Titel »Familie«, sollte, so Gutschow in der Baubeschreibung, »künstlerische Verkörperung des Gedankens der Volksgesundheit und auch künstlerischer Höhepunkt der Freibadeanlage« sein. <sup>17</sup> Bereits vor der Eröffnung waren die künftigen Besucher in der Presse auf die bevölkerungspolitische Funktion des Sportkomplexes hingewiesen worden: »An einer Stelle verdichten sich der Sinn, die Bestimmung dieses neuen Hamburger Volksbades zum Bild, zum allen verständlichen, weithin sichtbaren Gleichnis: in der 3,50 m hohen monumentalen Plastik von Hans Ruwoldt. Die mächtige Statue aus edlem rötlichen Rochlützer Porphyr erhebt sich hoch über die grünen Flächen, über das Gewimmel sonnenfroher Menschen und beherrscht das ganze weite Blickfeld. Wer das Bad betritt, wer es verläßt, muß an dieser Darstellung der gesunden deutschen Familie vorüber, deren Bestand die schöne Anlage zwischen Bundesstraße und Weidenstieg sichern helfen wird.« <sup>18</sup> Als das Standbild wenige Tage vor der Einweihung aufgerichtet wurde, kommentierte der »Hamburger Anzeiger«: »Die wuchtige Gestalt des Mannes verkörpert die heilsamen Kräfte der Gesundheit und der Freude, die der herrliche Jungbrunnen dort am Kaiser-Friedrich-Ufer

Abb. 21 Sommerbad Kaiser-Friedrich-Ufer (Kaifu), Konstanty Gutschow 1937/38. Eingangsbau am Weidenstieg (1996 abgerissen).



Abb. 22 Limeskastell Saalburg, Rekonstruktionszeichnung



den Großstädtern schenken will. Die Entspannung von des Tages Last und Mühen in träumender Muße am Strand kommt in der hingelehnten Haltung [...] der Frau zum Ausdruck, die das Kind als ihren köstlichsten Besitz umfängt. Alle Lust und Freude und alles fröhliche Getümmel aber, das bald dort die schön geformte Landschaft des neuen Volksbades erfüllen wird, gipfelt in dem kleinen Knirps auf des Vaters breiter Schulter. In ihm ist die Wucht dieses Bildwerkes heiter aufgelöst. Ein Sinnbild der Kraft, der Gesundheit, der Muße und der Freude ist als Denkmal aufgerichtet einem Werk, das uns bald tausendfältig beglücken wird, dem Volksbad am Kaiser-Friedrich-Ufer.« <sup>19</sup> Zeichen von »Lust und Freude« suchte man jedoch zumindest an der Figur des Mannes vergeblich. In ihr manifestierten sich vielmehr jene Eigenschaften, deren Entwicklung Erholung und sportliche Aktivität nach nationalsozialistischer Ideologie zu dienen hatten. Der Blick des Familienvaters war finster und entschlossen, Physiognomie und Körpersprache signalisierten Aggressivität. Der Mann trat nicht nur als Beherrscher des gesamten Terrains auf, sondern erdrückte auch Frau und Kinder mit seiner Überlegenheit.

Die Botschaft des Standbildes ließ an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig: Der Aufenthalt im Schwimmbad hatte die Gebärfreudigkeit der Frau zu fördern und die Fähigkeiten des Mannes als »Beschützer« der Familie und

Abb. 23 »Mann mit Kind«, Bronzeplastik von Richard Steffen, Kaifu-Schwimmbad, Eingang Bundesstraße, aufgestellt bei der Wiedereröffnung am 20.5.1950.



Abb. 24 »Künstlerische Verkörperung des Gedankens der Volksgesundheit: »Familie«, Steinplastik von Hans Martin Ruwoldt 1938, Kaifu-Sommerbad, Eingang Bundesstraße (nicht erhalten).



des Vaterlandes zu stärken. In seiner doppelten Funktion als Sportler und Krieger sollte er über das Andere, Schwache und Kleine triumphieren. Der Frau kam nur eine subordinierte Position als Mutter zu. Ihre einzige Aufgabe bestand darin, das »Menschenmaterial« für die Kämpfe hervorzubringen, zu denen der Mann herausforderte. Die physischen Energien beider Geschlechter wurden zu keinem anderen Zweck mobilisiert als zur Vorbereitung des Krieges.<sup>20</sup>

Von dem Standbild aus dechiffriert sich die politische Ikonographie der Sportstätte Gutschows. Bei einer Analyse der ursprünglichen Anlage kann man nicht umhin, an den »harmlos[en] und heiter[en]« Backsteinbauten, die auch heutigen Kunsthistorikern noch so »sommerlich sympathisch« erscheinen, wie es der Architekt gewollt hatte,<sup>21</sup> ganz andere Bezüge aufzudecken.

Am Weidenstieg besaß das Schwimmbad einen zweiten Eingang, der bei Wettkämpfen benutzt wurde (Abb. 21). Einbezogen in die städtebauliche Wirkung dieses Komplexes war eine Villa, die 1878 für die Eimsbütteler »Warteschule«, das erste Kindertagesheim des Stadtteils, erbaut worden war und neben der Handelsschule stand.<sup>22</sup> Am Kaiser-Friedrich-Ufer hatte Gutschow gleichsam als Pendant dazu einen giebelständigen zweigeschossigen Eckbau errichtet. Zwischen diesen beiden Gebäuden war ein traufenständiger, von einem Satteldach überfangener niedrigerer Trakt eingefügt. Im Gegensatz zu dem Eingang an der Bundesstraße konnte hier von einer offenen Anlage keine Rede sein. Die Front am Weidenstieg gab sich vielmehr verschlossen wie ein Wehrbau. Sie hatte Ähnlichkeit mit Kasernenarchitektur und rief Assoziationen an das rekonstruierte Haupttor der Saalburg am Limes hervor (Abb. 22): Zwischen den Eckbauten, die an die dortigen Eingangstore erinnerten, waren im flacheren Mittelteil, dessen Obergeschoßfenster wie Schießscharten wirkten, zwei rundbogige Durchgänge eingelassen.<sup>23</sup> Mit der Reminiscenz an die Wehrmauern des römischen Kastells erwies sich auch das »Volksbad« als Ausdruck der »Lebensform, der im Dritten Reich höchste erzieherische und disziplinierende Bedeutung beigemessen wurde«, nämlich des »Dasein[s] im Lager«, das zu einem die ganze Gesellschaft umfassenden System vom Jugendlager bis zum Straflager ausgebaut wurde und in der Extremform des Konzentrationslagers seine »Vollendung« fand.<sup>24</sup> In die Reihe jener Vorbilder, deren scheinbar »ländlich-heimatliche« Motive in der KZ-Architektur einem tödlichen Wirkungszusammenhang einverleibt wurden,<sup>25</sup> paßt auch der Eingangsbau des Kaifu-Sommerbades.

Die freundlichen Züge des Schwimmbades schienen den Zielen zu widersprechen, die Konstanty Gutschows nationalsozialistische Auftraggeber mit der KdF-Politik verfolgten. Von ihrer zweiten Seite aus gab sich die Sportstätte jedoch als Umgebung zu erkennen, die Krieger und Helden erzeugen sollte, und die demonstrative Schlichtheit der Architektur, die deutscher Bescheidenheit geschuldet schien, entlarvte sich als die Überlegenheit eines spartanischen Systems. Bereits die Ästhetik des Eröffnungsrituals am 14. Mai 1938 hatte die zivilen Absichten des Architekten Lügen gestraft und deutlich gemacht, daß es hier, wie bei allen 3.600 neugeplanten Schwimmbädern

Abb. 25 Artikel aus dem Hamburger Fremdenblatt vom 11.5.1938.



im Reich, um »das einheitliche Ziel der körperlichen Er-tüchtigung und Wehrhaftmachung des deutschen Volkes« ging – galt doch das Schwimmen »als besonders geeignete Schulung für körperliche Gesundheit und als Erziehung zu Mut und Entschlossenheit, also zu »soldatischen Tugenden«.<sup>26</sup>

#### Von Anna Wohlwill zu Felix Dahn – Hamburgs Schulhochburg wird militarisiert

Wenige Schritte vom Kaifu entfernt, erinnerte seit 1921 eine kleine Straße, die an der Seite des von Fritz Schumacher errichteten ehemaligen Lehrerinnenseminars entlangführt, an Anna Wohlwill (1841–1919), eine emanzipierte jüdische Pädagogin der Hansestadt.<sup>27</sup> Am 1. November 1938, etwa fünf Monate nach Eröffnung des Schwimmbades und wenige Tage vor der Reichspogromnacht, wurde die Straße umbenannt. Der neue Namensgeber war ein »arischer« Mann, der Autor Felix Dahn. Er hatte in seinem 1876 erschienenen Roman »Ein Kampf um Rom« ein romantisch verklärtes Bild germanischer Kämpfer gezeichnet und stand damit aus der Sicht der NS-Administration offenbar dem Namenspatron der Parallelstraße, Gorch Fock, nahe – der Finkenwerder Schriftsteller hatte sich im Ersten Weltkrieg in der Seeschlacht im Skagerrak für das Vaterland geopfert.

Anna Wohlwill verkörperte alles, was die Nationalsozialisten bekämpften. Die Straßenumbenennung war gleich dreifach Programm: Mit der antisemitischen Maßnahme

suchte die Administration den bedeutenden Beitrag von Jüdinnen und Juden zur Hamburger Kulturgeschichte aus dem kollektiven Gedächtnis der Stadt zu eliminieren. Zugleich hatte die Aktion eine allgemein frauenfeindliche Tendenz und sollte alle einschüchtern, die es wagten, in ihrem Lebensentwurf die angeblich natürliche Rolle als Mutter anzuzweifeln. Statt der als »artfremd« denunzierten Intellektuellen wurde der heroische Tatmensch zum Vorbild erklärt. Damit verschoben sich die inhaltlichen und städtebaulichen Gewichte im Schlankreye-Viertel weiter.

Während die Nationalsozialisten sich anschickten, die letzten Relikte einer emanzipatorischen Pädagogik auszulöschen, demonstrierten sie auch und gerade in Hamburgs Schulhochburg, daß sie den kritischen Intellekt bekämpften und von den Jugendlichen Unterwerfung unter ihre Ideologie verlangten – im April 1939 sollte die Aufbauschule an der Hohen Weide im ehemaligen Lehrerinnenseminar aufgelöst werden.<sup>28</sup> Bereits im Sommer 1933 war Anna Wohlwills Nichte Gretchen Wohlwill, eine bekannte Hamburger Malerin, Gründungsmitglied der Sezession und Kunsterzieherin an der Emilie-Wüstenfeld-Schule in der Bundesstraße, aus dem Staatsdienst entlassen worden; die beiden Wandbilder, die sie 1931 im Auftrag Fritz Schumachers für das Treppenhaus der Schule geschaffen hatte, durften die Schule jetzt nicht mehr schmücken.<sup>29</sup> Am 15. Mai 1933 hatten der (studentische) SA-Sturm 6/76, die Hochschulgruppe des »Stahlhelm« und die Korporationen das Kaiser-Friedrich-Ufer zum Schauplatz der Bücherverbrennung »wider den undeutschen Geist« gemacht.<sup>30</sup> Dort, auf dem Julius-Sparbier-Platz und den Sportplätzen Schlankreye und Gustav-Falke-Straße waren in den folgenden Jahren die mächtigen Schulbauten von stampfenden SA- und HJ-Horden zur Kulisse ihres Exerzierspektakels herabgewürdigt worden.<sup>31</sup> Als Zentrum der Aufmarschplätze diente das 1937/38 von Max Zoder errichtete HJ-Heim (Bundesstraße 101/Hohe Weide).<sup>32</sup> Der Entwurf mußte sich an die reichsweit einheitlichen Vorgaben des »Heimbeschaffungsausschusses« für HJ-Heime in Berlin halten. Architektur, Raumprogramm und Inneneinrichtung sollten die jungen Menschen hier wie anderswo »mit der Kraft und Ethik des Nationalsozialismus« erfüllen.<sup>33</sup> Das zweigeschossige traditionalistische Walmdachgebäude konfrontierte die hohen Staats- und Wohnbauten seiner Umgebung mit einem kleinstädtischen Maßstab und suchte wie Gutschows Sommerbad, ihren ästhetischen Aufwand durch demonstrative Schlichtheit zu beschämen. Mochten Sprossenfenster und eine schwere Holztür mit Stichbogen »Gemütlichkeit« und Geborgenheit versprechen, der Balkon über dem Eingang signalisierte den Jugendlichen, daß sie nur Befehlsempfänger waren – dürften sich doch hier wie auf den zahllosen Altanen, Estraden und Rednerkanzeln der NS-Herrschaftsarchitektur die »Führer« gezeigt haben, um Ansprachen und Appelle abzuhalten.

#### Ein neues Zeichen – ein alter Traum. Die Entnazifizierung des Schwimmbades und seiner Umgebung

Die Wiedereröffnung des Kaifu-Sommerbades war nicht nur eine sozialhygienische Maßnahme, sondern auch ein Akt der politischen Hygiene. Das Festzeremoniell vollzog

sich offenbar in bewußtem Kontrast zu dem militaristischen Ritual der Einweihung. Die verräterische Monumentalplastik am Eingang Bundesstraße war verschwunden. Statt dessen sahen sich die Besucher durch ein neues Werk begrüßt, eine Bronzeskulptur mit dem Titel »Mann und Kind«, die der Bildhauer Richard Steffen in den Jahren 1948–1950 geschaffen hatte (Abb. 23). Es handelte sich um das erste Standbild, das nach dem Krieg im öffentlichen Raum Hamburgs aufgestellt worden war.<sup>34</sup> Der Künstler hatte den Koloß Ruwoltds durch einen klassischen männlichen Akt von betonter Leichtigkeit ersetzt. Während von dem potentiellen Krieger der NS-Zeit eine einschüchternde Wirkung ausging, forderte diese Akrobatenfigur eher zum Spiel heraus. Bei der alten Figurengruppe war das Verhältnis des Mannes zu Frau und Kindern hierarchisch, hier handelt es sich um einen wirklichen Doppelakt. Zwischen den Vertretern beider Generationen ist eine gleichrangige Beziehung hergestellt. Der Mann läßt das Kind auf seinen Schultern stehen und reicht ihm eine Hand, um ihm zu freier und selbständiger Bewegung zu verhelfen. Im Gegensatz zu den geduckten und untergeordneten Kindergeschöpfen von 1938 streckt der Junge selbstbewußt den Arm aus und wagt, der Unterstützung durch die für alle Fälle angebotene Hand gewiß, den aufrechten Gang.

Das Kaifu und seine Umgebung – so lautete die Botschaft des neuen Standbildes – waren nunmehr »entnazifiziert«: Wie der Rückgriff auf formale Vorbilder aus der klassischen Antike signalisierte, hatten die von den Nationalsozialisten außer Kraft gesetzten Ideale der Demokratie ihre Gültigkeit zurückerhalten. Die zwölf Jahre lang verhöhten ethischen Werte des Christentums, die den Betrachtern durch die ikonographische Anspielung auf die Christopherus-Legende<sup>35</sup> vergegenwärtigt wurden, sollten wieder gesellschaftlich verbindlich sein. Auch hier war das »Pathos des Neubeginns« mit dem Gedanken des »Abendlandes« verbunden, der um 1950 die bundesdeutsche Ideenlandschaft bestimmte, doch vermittelte das Standbild mehr als »Muster quasireligiöser Umkehr, Meditation und Besinnung auf den Kanon bürgerlicher Tugenden«, wie Schildt diesen unpolitischen Versuch der kulturellen renovatio charakterisiert hat.<sup>36</sup> Das sozialdarwinistische Recht des Stärkeren war, so zeigte die neue Kunst im öffentlichen Raum, überwunden, die Tradition der autoritären Sozialisation durchbrochen. Die um die Jahrhundertwende geborene Idee der Schulreformer, eine Erziehung zu Emanzipation und Solidarität, die im Schlankreye-Viertel einen so überzeugenden städtebaulichen Ausdruck gefunden hatte, wurde erneut zum Leitbild erklärt.

Das Christopherus-Motiv unterstrich das Transitorische der gesellschaftlichen Situation um 1950. Indem es auf die Ankunft an einem neuen Ufer hinwies, enthielt es zugleich ein utopisches Potential. Die Skulptur war in einem Augenblick entstanden, als die Hamburger Schulreformer von der Hoffnung erfüllt waren, nach der Befreiung vom Nationalsozialismus die fortschrittlichen pädagogischen Traditionen der Weimarer Republik weiterführen zu können. Ihre Forderungen nach einer Einheitsschule hatte das neue Schulgesetz, das am 23. März 1949 mit den Stimmen von SPD und KPD gegen den erbitterten Widerstand der bürgerlichen Parteien verabschiedet worden war, nur zum

Teil erfüllt. Dennoch waren hier »erstmalig entscheidende Schritte zur Überwindung des Klassenschulwesens eingeleitet.«<sup>37</sup> »Die Aufgabe aller Schulen«, so hatten es die Autoren formuliert, sollte nicht länger Indoktrination und reine Wissensvermittlung sein, sondern »die Erziehung zu einer sittlich wertvollen Persönlichkeit und die Entwicklung und die Förderung der im Kinde vorhandenen Anlagen, auf daß es selbständig denken, selbständig urteilen und selbständig arbeiten lerne.«<sup>38</sup> Um im Kind »den ganzen Menschen erfassen« und bilden zu können, war die Wiederaufnahme des Arbeitsunterrichts vorgesehen, wie er vor 1933 an den Versuchsschulen praktiziert worden war. Als zweite große Aufgabe betrachteten die Reformen die »Rückführung der deutschen Jugend in die europäische Kulturgemeinschaft, aus der sie der Nationalsozialismus zu lösen versuchte. [...] Die geistigen Mächte, die die abendländische Kultur entscheidend geprägt haben und noch weiter prägen, werden auch das Bildungsgut und den Gesinnungsgehalt der Schule bestimmen. Christliches, humanistisches, demokratisches und sozialistisches Gedankengut dienen gemeinsam der Erziehung eines Menschen, der sein Volk und seine Heimat, der aber auch die Freiheit und den Frieden liebt, der Ehrfurcht hat vor allem Lebendigen, der sich seiner menschlichen Verpflichtung bewußt ist und der bereit ist, der Gemeinschaft seines Volkes in Verantwortung zu dienen.«<sup>39</sup>

Das Christophorus-Motiv, im Eimsbütteler Schulviertel Symbol der Aufbruchstimmung nach 1945, wurde Ende der fünfziger Jahre noch einmal von dem Bildhauer Fritz Fleer aufgegriffen. Seine Bronzeplastik »der Pädagoge« dient als Sinnbild des 1960 eingeweihten Pädagogischen Instituts von Paul Seitz auf dem Campus der Universität und ruft hier den Geist der frühen Nachkriegszeit zurück. Als eine der ersten Reformmaßnahmen im Bildungsbereich war 1947 die Volksschullehrerausbildung, die in Hamburg bereits von 1927–1937 an der Universität stattgefunden hatte, von den Nationalsozialisten aber zunächst in die Hochschule für Lehrerfortbildung und dann in Lehrerbildungsanstalten verlagert worden war, in einen universitären Studiengang rückverwandelt worden.<sup>40</sup>

In dem Kaifu-Standbild manifestierte sich jedoch mehr als ein neues Erziehungsideal. Auch als Dokument eines genossenschaftlichen Selbstverständnisses rief es den Genius loci des Schlankreye-Viertels zurück.

Richard Steffen (1903–1978), Buchdrucker, Dramaturg und Bildhauer<sup>41</sup>, gehörte dem »Baukreis« an, einer Künstlergenossenschaft, in der sich 1946 Maler, Bildhauer, Graphiker, Gartengestalter und Architekten mit dem Ziel zusammengeschlossen hatten, nach dem Vorbild mittelalterlicher Bauhütten »alles künstlerische Schaffen unter den Baugedanken zu stellen, den Wiederaufbau künstlerisch zu befruchten und tätig dabei mitzuwirken.«<sup>42</sup> Da die Vereinigung in der Jugend das eigentliche Opfer des Krieges sah, plante sie, die Werkstättengemeinschaft der Künstler nach dem Modell des Dessauer Bauhauses mit dem Aufbau einer neuen Lehranstalt zu verbinden.<sup>43</sup> Der »Baukreis« stand in der Tradition sozialer Produktionsutopien, die seit dem 19. Jahrhundert entwickelt worden waren und deren Schöpfer im Rückgriff auf historische Modelle kollektiver Arbeits- und Lebensorganisation zum

Wohle der Massen wirken wollten. Von einem solchen Selbstverständnis war in der Aufbruchsituation nach dem Ersten Weltkrieg auch die Hamburger »Malerei-Gesellschaft« 1926–1929 geprägt, die sich mit dem monumentalen Wohn- und Werkstattkomplex an der Schlankreye ein Denkmal gesetzt hatte.<sup>44</sup>

Der Beginn des Wiederaufbaus und Neubaus in Eimsbüttel stand also unter dem Zeichen einer reformistischen Utopie. Der alte Traum von einer humaneren Gesellschaft, die auf der Basis von Schul- und Wohnreformen erstehen sollte, war hier, an einem seiner Ursprünge, zurückgekehrt. Daß er schon einmal geträumt und auf brutale Weise unterbrochen worden war, wurde freilich nicht thematisiert. Mit dem Austausch des Standbildes im Kaifu-Schwimmbad waren der Mißbrauch der Jugend und die Instrumentalisierung des Sports durch die nationalsozialistische Aggressionspolitik nur implizit eingestanden. Erst mehr als dreißig Jahre später fand in Hamburg der Versuch statt, einen »Kriegsklotz«, Richard Kuöhls Denkmal für das Hanseatische Infanterieregiment Nr. 76 von 1936, durch die Aufstellung eines Gedenkmals, die Werkgruppe von Alfred Hrdlicka, ausdrücklich zum Bestandteil eines öffentlichen Lernprozesses zu machen.<sup>45</sup> 1950 traf es sich gut, daß das ursprüngliche Kaifu-Monument offensichtlich bei den Bombenangriffen zerstört worden war. So konnte man es stillschweigend in Vergessenheit geraten lassen.

Die Verfasserin der Werkmonographie zumindest fand im Nachlaß Hans Martin Ruwoldts (1891–1969) keine Hinweise auf diese Skulptur. Da sie von ihrer Existenz nichts ahnte, konnte sie den Eindruck gewinnen, der Künstler habe sich in der Zeit des Nationalsozialismus bewußt auf das politisch weniger funktionalisierbare Genre der Tierplastik beschränkt. Sein »Angreifender Tiger«, ein 1936 in Auftrag gegebenes Werk für die Panzer-Abwehrabteilung einer Wandsbeker Kaserne (heute in der Von-Goltz-Kaserne in Rahlstedt), läßt sich freilich trefflich als Symbol für nationalsozialistische Aggressionsabsichten interpretieren.

Clausen-Gaedke vertritt die These, gerade die Spezialisierung als Tierbildhauer sei Ruwoldt nach 1936 zum Verhängnis geworden, »weil die Nationalsozialisten nun seine besondere Begabung gezielt für ihre eigenen Zwecke einsetzen wollten.«<sup>46</sup> Er gehörte zu den Künstlern, die im März 1938 aufgefordert wurden, einen Ersatz für das 1931 von Ernst Barlach geschaffene Relief »Mutter und Kind« am Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges an der Kleinen Alster/Rathausmarkt zu entwerfen, das die Nationalsozialisten seiner pazifistischen Aussage wegen entfernen wollten. Außer Zweifel steht, daß Ruwoldt, der Barlach sehr verehrte, bewußt einen indiskutablen Vorschlag einreichte, nachdem ein von ihm initiiertes Verbot, sich diesem Auftrag gemeinsam mit den anderen Künstlern zu entziehen, gescheitert war. Dennoch beugte er sich letztlich dem massiven Druck seiner Auftraggeber und lieferte nach einigen zu wenig heldenhaft geratenen Entwürfen das geforderte heroische Adlersymbol. Offenbar spielte Konstanty Gutschow am Ende des Dramas eine entscheidende Rolle – er soll Ruwoldt bei der Arbeit regelrecht »überwacht« und kontrolliert« haben.<sup>47</sup>

Bildhauer und Architekt waren einander nicht unbekannt. Der von Clausen-Gaedke geschilderte Wissenskonflikt spielte sich einen Monat vor Eröffnung des Kaifu-Schwimmbades ab – zu einem Zeitpunkt also, als Ruwoltds Familiengruppe, die Gutschows Werk erst den richtigen ideologischen Schliff verleihen sollte, fast fertig gewesen sein muß. Der Bildhauer hatte also bereits vor dem Barlach-Konflikt ideologischen Vereinnahmungen nicht widerstanden – möglicherweise war er bei dem Gutschow-Projekt schwach geworden, weil im Sommer 1937, wenige Wochen nach dem Baubeginn in Eimsbüttel, einige seiner früheren Werke während der Beschlagnahmungsaktion »Entartete Kunst« dem nationalsozialistischen Bildersturm zum Opfer gefallen waren.<sup>48</sup>

Das Relief für die Stele am Rathausmarkt war im November 1939 vollendet. Es hatte zehn Jahre lang Bestand. Im Herbst 1949 wurde das Barlach-Relief wiederhergestellt. Ruwoltd war wegen seines Mangels an Standfestigkeit zunächst bei vielen Kollegen diskreditiert. An ihrem Widerstand scheiterte zunächst seine vorgesehene Berufung als Leiter der Bildhauerklasse an der Landeskunstschule. 1955 fiel ihm dieser Posten dann doch zu.<sup>49</sup> Der Künstler wurde zum Nachfolger Edwin Scharffs ernannt und erhielt als einer der beiden ersten Ausgezeichneten den zu dessen Erinnerung gestifteten Preis. Weitere Ehrungen und zahlreiche Aufträge durch die Stadt Hamburg folgten. Der Makel war zumindest offiziell getilgt. Ruwoltds plastisches Werk, das bereits während der Weimarer Republik von Fritz Schumacher gefördert worden war, gilt als eines der bedeutendsten dieses Jahrhunderts in Hamburg.

Als ehemaliges Mitglied konnte sich Ruwoltd nach 1945 an der ersten Ausstellung der wiedergegründeten Hamburger Sezession beteiligen. Er wurde auch sonst im Ausstellungsbetrieb nicht boykottiert. Bereits 1950 kaufte die Kunsthalle ein Werk von ihm an.<sup>50</sup> Daß der Bildhauer nach dem Krieg nicht den Auftrag erhielt, ein neues Standbild für das Eimsbütteler Sommerbad zu entwerfen, läßt darauf schließen, daß er in diesem Zusammenhang möglicherweise als »belastet« galt.

Richard Steffen, der die neue Eingangsplastik für das Schwimmbad entwerfen sollte, war jedoch von Haus aus alles andere als ein Gegenspieler Ruwoltds. Sein Lebensweg weist vielmehr zahlreiche Parallelen zu dessen Vita auf. Beide studierten an der Kunstgewerbeschule bzw. Landeskunstschule Hamburg (heute HfBK) bei Richard Luksch, Ruwoltd von 1911–1914 und Steffen von 1924–1930.<sup>51</sup> Beide fanden sich 1940/41 wieder an ihrer alten Ausbildungsstätte ein, die inzwischen von den Nationalsozialisten in »Hansische Hochschule für bildende Künste« umbenannt worden war. Unter der Leitung Johann Michael Bossards wurden sie zusammen mit fünf anderen Kollegen in einem Sonderkurs für Bildhauer weitergeschult. Sieben Monate lang widmeten sie sich Problemen der Aktdarstellung in natürlicher Größe. Bei den Sujets für die Probearbeiten handelte es sich um »weibliche Torsi und Ganzakte« sowie »männliche Idealgestalten in Sportlerhaltungen«.<sup>52</sup> Initiator dieser Maßnahme war Konstanty Gutschow. Für sein gigantisches Projekt, den Umbau Hamburgs zur »Führerstadt«, fehlte es ihm nicht nur an fachmännisch ausgebildeten Architekten aus Hamburg, son-

dern auch an Bildhauern.<sup>53</sup> In dem Kurs für diese Berufsgruppe hatte Ruwoltd sozusagen die Position eines Vertrauensmannes inne: Er war bei der Vorbereitung der Maßnahme an der Koordination zwischen Hochschule, Reichskammer der bildenden Künste und Gutschow beteiligt, galt als »erster Teilnehmer« und unterstützte Bossard z.T. bei der Anleitung der Kollegen. Im Dezember 1940 dankte Gutschow ihm in einem Rundschreiben an die Kursanten mit einem persönlichen Zusatz für sein »umsichtiges und ausgleichendes Wirken, sowohl beim Zustandekommen als beim Durchhalten des Kurses«.<sup>54</sup>

Für die Aufnahme Steffens hatte sich der Galerist H. Gurlitt eingesetzt. Bevor dieser seinen Empfehlungsbrief schrieb, war das Atelier des Bildhauers wie diejenigen der anderen Kandidaten bereits besucht worden. Gutschows Vertrauensmann war zu der Beurteilung gelangt, daß die Werke »nicht gleichmäßig« seien, »aber doch so, daß Steffen zur Teilnahme am Kursus geeignet« erscheine.<sup>55</sup> In der Maßnahme konnte er sich offenbar bewähren. Am 24. Juli 1941 erhielt er von der Kulturverwaltung einen Werkvertrag für den Auftrag, »im Rahmen einer größeren Planung für die künstlerische Ausgestaltung der Nischen und Podeste am Wasserturm im Stadtpark für die linke Nische das Modell einer Figurengruppe anzufertigen«. Die Arbeit war in den Räumen der Hansischen Hochschule für bildende Künste »in Gemeinschaft mit den Bildhauern Martin Irwanh, Paul Slany, Hans Martin Ruwoltd durchzuführen«.<sup>56</sup> Da mit dem Auftrag für die Modelle keine Garantie für eine Ausführung verbunden war, standen die Künstler dieser Aufgabe jedoch sehr kritisch gegenüber. Ruwoltd als Arriviertestem unter ihnen gelang es, sich dieser Aufgabe zu entziehen.

Die Darstellung dieser Zusammenhänge erhellt ein weiteres Mal die personelle Kontinuität im Städtebau über das Kriegsende hinaus. »In den Bauverwaltungen der Länder, Städte und Gemeinden führten zunächst die gleichen Beamten die »Kunst-am-Bau«-Empfehlung in Zusammenarbeit mit der gleichen Architekten- und Künstlerschaft durch wie vor 1945.«<sup>57</sup> Etliche aus deren Reihen nahmen erstaunlich schnell einen stilistischen Kurswechsel vor. Dabei waren sicher häufig Taktik und Opportunismus im Spiel, oft aber auch ein ernsthafter Wille zum Neubeginn. Entscheidender als die individuelle Motivation ist jedoch das wirkungsästhetische Moment. Langfristig dürfte die Veränderung der öffentlichen Zeichensprache ihren Teil zu jenem Modernisierungsschub und kollektiven Lernprozeß beigetragen haben, den die Befreiung Deutschlands vom Nationalsozialismus in der bundesrepublikanischen Gesellschaft ausgelöst hat. Um beim Beispiel des Eimsbütteler Standbildes zu bleiben: Für die Kinder, Jugendlichen und Erwachsenen, die das neu eröffnete Schwimmbad besuchten, waren die Person des Künstlers und seine Vergangenheit völlig unerheblich. Daß sie jedoch im Laufe der Jahre, auch wenn sie die Plastik scheinbar gar nicht registrierten, beim Vorbeigehen ein anderes Menschenbild in sich aufnahmen als zwischen 1938 und 1943, ist nicht ohne Bedeutung.<sup>58</sup>

Fünf Jahre nach der Neueröffnung war das Kaifu bereits zum Bestandteil einer Freizeitkultur mutiert, die sich zunehmend an amerikanischen Vorbildern orientierte.<sup>59</sup>

Gutschows Anlage hatte beim Wiederaufbau<sup>60</sup> etliche Details eingebüßt, die ihr eine bodenständige Ausstrahlung verliehen hatten, und dafür einige neue Versatzstücke, etwa das runde Kleinkinderplanschbecken und den zierlichen Beobachtungspavillon des Bademeisters, hinzugewonnen, deren modisches Design ihr ein ebenso neckisches wie weltoffenes Flair gaben.

Der Reinigungsfuror, mit dem Hamburg nach der Choleraepidemie Stadtteile wie Eimsbüttel verfolgt hatte, um Krankheit, Chaos, Schmutz und Widerstand auszurotten, die paternalistische Sorge der Weimarer Reformer um die Gesundheit des Organismus Stadt und der tödliche Sanierungswahn der NS-Zeit hatten sich gelegt und gingen jetzt besänftigt im Traumbild einer aseptisch schönen Welt auf, wie es die Filmindustrie der USA fabrizierte:

»Es hat sich noch nicht genug herumgesprochen, daß wir in Hamburg eine Art Hollywood besitzen. Ohne kalifornische Palmenpracht und dennoch ein Labsal für das Auge. Eine inselhaft abgeschlossene Stätte der Besinnung und der – Hygiene. Dieser Hollywood-Ableger ist das Sommerbad Eimsbüttel, das sich inmitten der Großstadtmauern ausbreitet wie ein Paradies. Meinetwegen wie ein etwas künstliches Paradies, indem die Schwimmbecken mit einem Wasser angefüllt sind, das keimfrei ist und ununterbrochen filtriert wird. Es gibt da keinen Naturteich, sondern nur von Menschenhand gebaute Anlagen. Zweckmäßig und ästhetisch. Und eine Farbe hat das filtrierte, immer auf zwanzig Grad gehaltene Wasser – eine Farbe wie Tausendundeine Nacht, eine Farbe wie in amerikanischen Revue-Filmen!

Daher sprach ich von Hollywood. Am Rande des Beckens stehend, sah ich im Geiste Esther Williams, die so effektiv badende Venus, sich durch das Eimsbütteler Leitungswasser schlängeln. Das kam von dieser unwahrscheinlich klaren und seltsam blauen Farbe, von den blitzenden Kacheln und von der friedvollen parkähnlichen, traumhaft schönen Umgebung!«<sup>61</sup>