

Umfang und Verdienste des "Jugendstils"

Autor(en): **Meyer, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **24 (1937)**

Heft 5

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-87172>

Nutzungsbedingungen

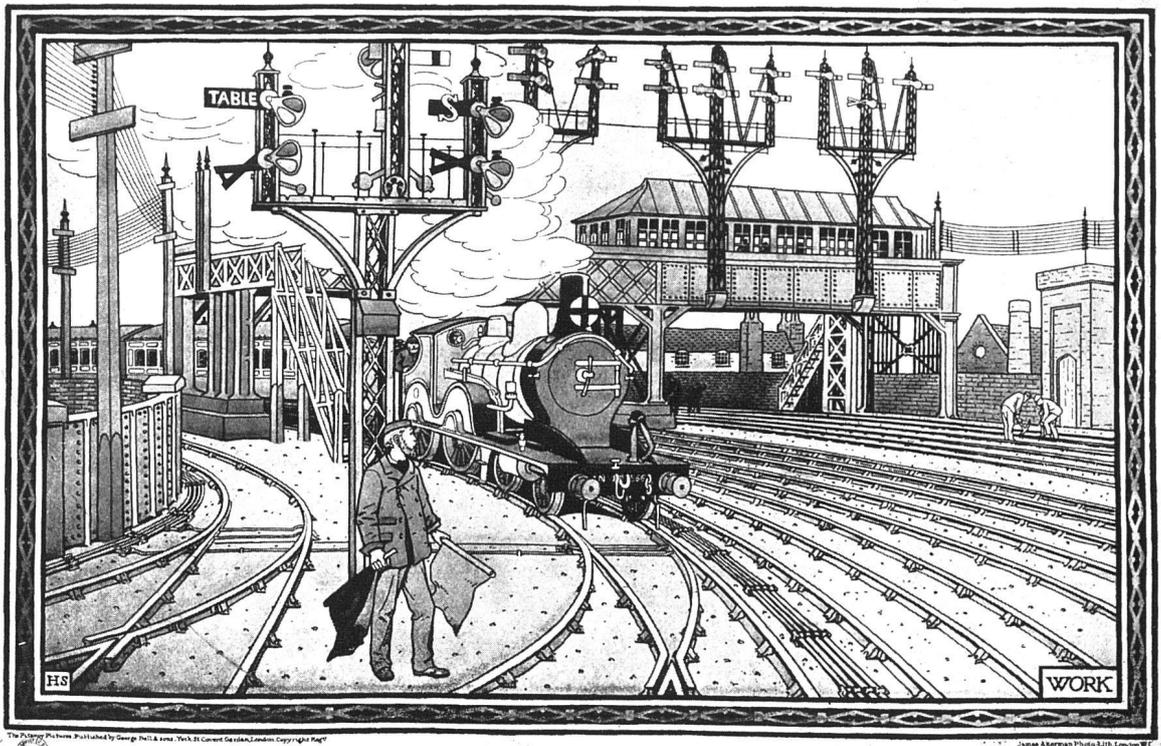
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Heywood Summer, Chromolithographie um 1890 (Original 62 × 91 cm)

(Kunstgewerbemuseum Zürich)

Flächig-vereinfachende typisierende Stilisierung, starkes Interesse an der Klarlegung der technischen Einzelheiten: beides unter dem Einfluss des japanischen Farbenholzschnittes, aber nicht exotisch, sondern «modern» wirkend, weil den technisch-konstruktivistischen Zeitströmungen entsprechend. Ähnlich die Arbeiten des Schöpfers des modernen Künstler-Kinderbuches: Walter Crane.

mus aus. An die Stelle der «tektonischen» tritt eine tektonisch indifferente, eine, um mit Burekhardt zu reden, «unorganische» und überhaupt sozusagen «formlose» Form, das Kubische, oder, um die bei Semper dem «Tektonischen» im Grunde polare Kategorie zu verwenden, das «Stereotomische». Dieses Stereotomische oder Kubische muss man offenbar in der Architektur als den

formalen Nullpunkt, als das Formelement der Sachlichkeit ansprechen. Die Beispiele, die ich vorführe, stammen bis auf das letzte aus einer kurzen Spanne um die Jahrhundertwende. Das letzte, ein Arbeiterhäuschen von Olbrich, ist aus der letzten Lebenszeit dieses Architekten, der allerdings schon 1908 gestorben ist.

Umfang und Verdienste des «Jugendstils» von Peter Meyer

Die Stilbestimmung des «Jugendstils» ist vorläufig noch offen, noch bleibt unentschieden, was alles darunter zusammengefasst werden soll und was ausserhalb bleibt. Dr. Schmalenbach geht in erster Linie vom deutschen Buchornament aus, in zweiter vom «tektonischen» Ornament der Van de Velde, Obrist, Pankok, und das Kubische erscheint erst als die Auflösung des Stils, geradezu als sein Gegenteil gegen 1910. (Peter Behrens usw.) Das stimmt für Deutschland — aber es stimmt nicht für England, von wo der Stil ausging, so dass man den englischen «Modern Style» nicht wohl ausschliessen darf, wenn man den Stil in seiner ganzen Breite erfassen will.

Man wird schärfer zwischen «Gliederung» und «Ornament» unterscheiden müssen, so sehr gerade im Jugendstil oft beides ineinanderfließt. Bei Van de Velde, Obrist usw. gibt es streng genommen gar kein Ornament, alles ist als eine bis ins Detail getriebene Gliederung des Möbelkörpers gemeint. In England bleibt beides getrennt, und hier ist das Ornament von Anfang an reines, gänzlich untektonisches Flachornament, das sich nicht in die plastische Körpergliederung einmischet, und diese ist

von Anfang an kubisch, und bleibt es selbst im extremsten Fall — bei Mackintosh. Bei ihm wird nur der Umriss der Bretter in Kurven aufgelöst, die Brettkonstruktion selbst wird in ihrer kubischen Durchsichtigkeit dadurch nicht verunklärt. Das Prinzip des «Tektonischen» wird vielmehr von den verjüngten Säulen, vom Bäumchen-Ornament und von den modernisierten Tudorbögen der Unterzüge — also von der Gliederung — vertreten.

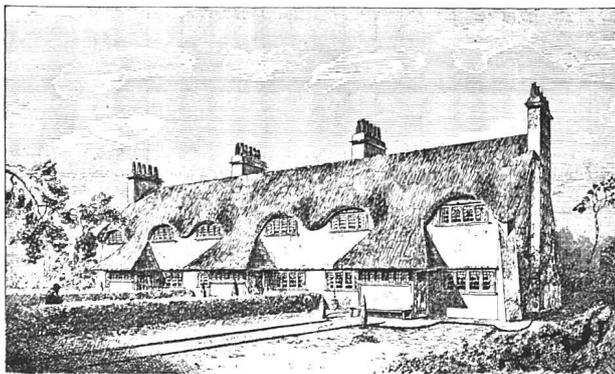
Ich glaube, dass man sich nicht zu sehr von den extremen Dekorateurs wie Endell, Olbrich usw. blenden lassen darf: jeder Stil hat seine Hanswurst, die psychologisch und stilgeschichtlich im gleichen Sinn wichtig und aufschlussreich sind wie die Psychopathen zur Erkenntnis der Struktur auch der normalen Psyche, aber der Schwerpunkt des Stils liegt nicht in ihren Arbeiten, sondern in denen der seriösen Architekten. Gewiss sind die «Inflations-Zickzack»-Orgien der Nachkriegszeit stilgeschichtlich nicht daraus wegzudenken — sie müssen im Gesamtbild Platz finden — aber man wird sie später doch nicht als Hauptmerkmal der Nachkriegsmodernität ansprechen. Und so ist Patriz Huber wichtiger als Endell, und im

Grossen gesehen sind die Engländer wichtiger als die gewiss «seriöse», aber ausgefallener Gruppe Obrist, Panok usw., denn in ihren Arbeiten laufen stärkere Entwicklungsströme zusammen, sie sind tiefer in der Vergangenheit verankert, kategorienreicher, und darum auch für die Zukunft fruchtbarer geworden als jene «Spezialisten».

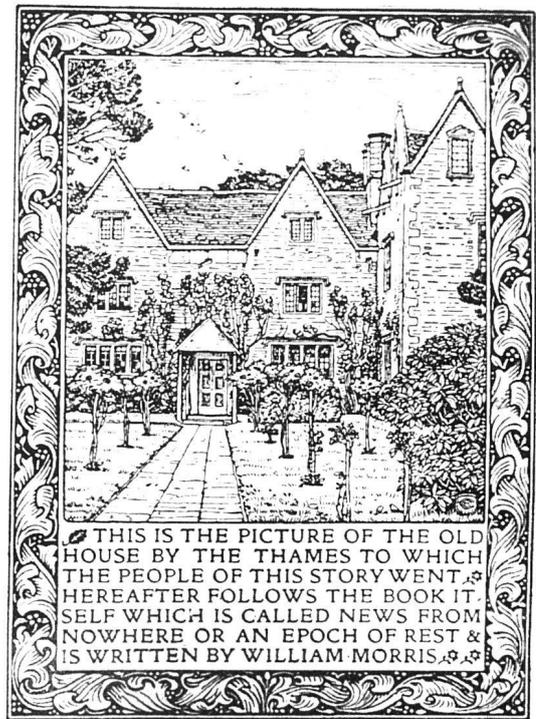
Modernität des «Jugendstils»

Was wirkte neu am Jugendstil? Ein Verdienst, das wir heute viel zu wenig in Rechnung stellen, obwohl es das Fundament aller seitherigen Entwicklung bildet: Der unmittelbare Kontakt zwischen den geistigen Interessen der damaligen Gegenwart, den Bauformen und den Formen der Gebrauchsgegenstände wurde plötzlich wiederhergestellt, nachdem jahrzehntelang die historischen Formen wie eine Mauer zwischen Ausdrucksabsicht und Kunstformen, zwischen Kunstformen und Gebrauchsgegenstand standen. In der Malerei gab es die hochgezüchtete Modernität des Impressionismus, die in den neunziger Jahren schon neueren Modernitäten Platz zu machen begann; in der Literatur gab es die Modernität des Naturalismus, der in einen immer bewussteren, immer krüderer Verismus gesteigert wurde, und es gab als dessen Gegenbewegung — schon mehr als ein Jahrzehnt vor dem Jugendstil auftretend und dann mit ihm in intensiver Wechselbeziehung stehend: den Symbolismus. Die positivistische Naturwissenschaft und die Technik waren zu öffentlichen Kulturpotenzen von spezifischer Modernität geworden, einzig auf dem Gebiet der Architektur und des Kunstgewerbes, also in der praktischen Organisation des menschlichen Lebensrahmens, gab es keine entsprechende Modernität; man behalf sich

Reihenhaus von C. F. A. Voysey. Aus «The Studio», 1897. Beleg für die primitivistische Seite der modernen Architektur der 90er Jahre. Seit den 60er Jahren erwachendes Verständnis für konstruktive Einfachheit und formale Bescheidenheit, Neuentdeckung des Bauernhauses, dieses, nicht mehr die «Villa», wird als vorbildlich angesehen. Diese, von Ph. Webb, E. Nesfield, Norman Shaw ausgehende Bewegung hat ursprünglich nichts mit dem Morris-Kreis zu tun. Von hier ausgehend die Gartenstadtbewegung, auf der der ganze moderne Kleinhaus-Siedlungsbau fusst.



SIX COTTAGES AT ELMESTHORPE NEAR LEICESTER FOR THE EARL OF LOVLACE. C. F. A. VOYSEY/ARF



William Morris, 1832—96

Originalholzschnitt als Titelseite (verkleinert) aus «News from Nowhere», von W. Morris verfasst und eigenhändig gedruckt auf seiner «Kelmescott Press», Hammersmith, 1892. Die Produkte dieser Handpresse und die Bucheinbände sind der Ausgangspunkt der gesamten neueren Buch- und Schriftkunst, und damit indirekt auch der ganzen künstlerischen Gebrauchsgraphik. Wiederbelebung der alten, ganz ausser Gebrauch gekommenen Holzschnitt-Technik: auch hier Zurückgreifen auf die primären Gegebenheiten von Material und Handwerk. Ueber den dargestellten Haustypus siehe unten.

mit der Wiederholung historischer Formen, also mit indirekten Ersatzformen, und erstickte das Gefühl der Unbefriedigung unter ihrer Häufung.

Der Jugendstil durchschlug diesen Damm, und nur so ist die Begeisterung begreiflich, mit der man die neue Möglichkeit begrüßte, die Gefühlsspannung der Modernität auch auf die Gebrauchsgegenstände und auf die Architektur zu übertragen.

Die symbolistische Komponente

Im folgenden seien einige der Komponenten skizzenhaft angedeutet, aus deren einmaligem Zusammentreffen der «Jugendstil» entstanden ist, und von denen jede einzelne wert wäre, ausführlich analysiert zu werden. Denn diese Komponenten wirken in veränderter Art in der Gegenwart weiter, so dass ihre Kenntnis, wie historische Kenntnis überhaupt, und ganz besonders die Kenntnis des XIX. Jahrhunderts nicht nur eine Voraussetzung zum Verständnis der Vergangenheit, sondern genau so zum Verständnis der Gegenwart ist.

Früher als in der Architektur hat sich der Neue Stil in den grafischen Künsten entwickelt, und der seinerzeit so beliebte «Buchschnuck» ist stets eines seiner Hauptgebiete geblieben. Mit den Mitteln einer sehr bewussten, gesucht absichtsvollen Stilisierung wird eine Welt seltsamer Symbolismen aufgebaut, die sich kaum in Worte fassen lässt, denn es ist kein bestimmter

Ueber Jugendstil und anthroposophische Architektur sowie über sonstige Parallelerscheinungen von «Elementarer Architektur» vergleiche die Aufsätze im «Werk» 1931, Heft 5, Seiten 129—149.



E. Burne-Jones, 1833—98

Wirkteppich, Motiv aus der Grals-Sage. Neben D. G. Rossetti, Führer der Präraphaelitengruppe, die eigentliche, nach dem Vorbild der deutschromantischen Lukasbrüder 1848 gegründete «Bruderschaft»; besteht nur bis 1857. Höhepunkt eines eigentlichen Rossetti-Kultes in England in den siebziger und achtziger Jahren. Wiedererweckung der mittelalterlichen Gobelinteknik und der unnaturalistischen, flächenhaften Stilisierung, ohne die z. B. auch Hodler nicht denkbar wäre. Romantisch-religiöse Grals-Symbolik, als Glied einer Kette, die von Macphersons «Ossian» bis auf Richard Wagner und die Symbolisten (Maeterlinck z. B.) reicht. Unter dem Anschein historisierender Interessen wachsen aus dieser «romantischen» Strömung eine ganze Anzahl moderner Wissenschaftszweige: Prähistorie, Mythologie und eine psychologisch vertiefte Historie.

Glaube, weder eine Lehre noch eine mythische Bilderwelt, die dahinter steht. Hier liegt bereits ein typisch modernes Problem vor: das Programm einer abstrakten Kunst ohne ein Ziel, auf das hin von den Erscheinungen der Wirklichkeit abstrahiert werden könnte. Man sucht das Bedeutende, Interessante, Moderne, Verblüffende, Exklusive schlechthin; man sucht dem banalen Alltag zu entfliehen — aber man weiss nicht recht wohin. Die frühen Christen, die Mohamedaner entwickelten eine abstrakte Kunst, indem sie die Formen der diesseitigen Wirklichkeit zugunsten einer übergeordneten religiösen Vorstellungswelt liegen liessen: die neunziger Jahre suchen die Attribute des Symbolischen — eben das Sonderbare, Geheimnisvolle, ohne im Besitz eines verbindlichen Symbols zu sein. Und wie aus der gleichen religiösen Ratlosigkeit die gleiche Epoche die sonderbarsten Ersatzreligionen — den Haeckelschen Monismus beispielsweise — hervorbrachte, indem sie das Einzige, woran sie mit gutem Gewissen glauben konnte, dämonisierte: nämlich die im Mittelpunkt des Zeitbewusstseins stehende Naturwissenschaft, so versucht der Jugendstil Naturformen durch «Stilisierung» zu dämonisieren.

Historisch geht dieser symbolistische Zug zurück über die englischen Präraphaeliten bis auf Füssli und Blake am Anfang des letzten Jahrhunderts. Und wo irgendwo im Verlaufe dieses Jahrhunderts Versuche sichtbar werden, mit Hilfe von Naturformen Symbolisches auszudrücken, wird ein Zusammenhang mit dem Jugendstil oder eine Vorahnung davon fühlbar. Bei Puvis de Chavannes, bei Böcklin finden sich derartige «Jugend-

stil»züge, bei Toulouse-Lautrec, Vallotton, Munch, Thoma, Hodler, Leistikow usw. ist dann der Zusammenhang offensichtlich.

Dass übrigens die gotisch-mittelalterliche Note nicht nur auf der sozusagen negativen Seite der Reminiszenzen steht, die den «Stil nouveau» der neunziger Jahre ermöglicht haben, dass sie vielmehr als wesentliche mytisch-symbolistische Gefühlskomponente in diesem Stil selbst enthalten ist, zeigt sich bei den symbolistischen Dichtern, die sich von den dichtenden Präraphaeliten bis auf Maeterlinck und George mit Vorliebe in der Vorstellungswelt der Artus-Sage und des Grals bewegen.

Die materialistische Komponente

In diesem seltsamen Stilgebilde sind aber noch viele weitere Essenzen wirksam: ein ins Geistige sublimierter Materialismus, der im Zug jener grossen und fruchtbaren Strömung liegt, die von Ruskin bis zur Werkbundarbeit der Gegenwart führt, eine Strömung, die zugleich unsere modernsten Parolen von Materialechtheit, richtigen Bearbeitungsmethoden und Ornamentlosigkeit trägt, wie sie nach rückwärts das historische Verständnis des Mittelalters erschloss und so dessen handwerkliche Meisterschaft für die Gegenwart fruchtbar gemacht hat, und die gleichzeitig auch die Kenntnis des Ostens, vor allem Japans und seiner Wohnkultur gebracht hat. Diese Wiedererweckung des Mittelalters seit den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts schürfte ungleich tiefer als jener Rückgriff auf die Vergangenheit, den die Romantik seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts einleitete. Im Gegen-



Aubrey Beardsley, 1872–98

Tuschzeichnungen zu Sir Thomas Malory: «Le Morte d'Arthur», 1893. Typisch jugendstilmässige, dekadente Ueberspitzung des Stils der Präraphaeliten. Links: Königin Guinevere wird Nonne. Umrahmung: gotisierende Flechtwerkranke, ins pflanzlich-saftige vitalisiert. Schwarzweisswirkung der Füllung und Blattwerk im Stil der italienischen Frührenaissance-Holzschnitte, etwa der «Hyperotomachia Poliphili», aber mit pointierterem, interessant gemachtem Umriss; dies unter dem Einfluss japanischer Holzschnitte. Rechts: «The Peacock Skirt». Hier vor allem der japanische Einfluss vorherrschend — bis in die typische Signatur-Hieroglyphe oben rechts. Für die Gesichter bleibt das Botticelli-Ideal der Präraphaeliten massgebend. Trotz dieser Mischung verschiedenster Elemente entsteht ein einheitlich neuer Stil, dessen Modernität darin liegt, dass er sich auf den primären Schwarzweisseffekten und auf einer reinen, nicht illusionistischen Flächenwirkung aufbaut. [Veröffentlichung: Aubrey Beardsley, The early work, 1. ed. 1899, 2. ed. 1911; The later work, 1. ed. 1900, 2. ed. 1911. London.]

satz zu den Geisteswissenschaften kam damals die Architektur nicht über eine spielerische Neugotik «style Troubadour» und «baronial style» hinaus; nun fand das Interesse an der gotischen Architektur von einer ganz unerwarteten, scheinbar feindlichen Seite her Unterstützung: von Seite der Industrie. Die erste Weltausstellung, London 1851, erwies in erschreckendem Ausmass den Verfall der handwerklichen Fertigkeiten in dem damals am meisten industrialisierten Land: in England, ohne dass dem Verfall der handwerklichen Produktion eine wachsende Qualitätssteigerung der industriellen die Waage gehalten hätte.

Die zeitgenössische Produktion zeigte, dass die Maschine, die versuchte, die bisher von Hand hergestellten Gegenstände serienmässig zu erzeugen, Schundproduktion lieferte, dass sie die Materialien vergewaltigte, indem sie ihnen Formen aufzwang, die aus der handwerklichen Bearbeitung stammten, und dass gediegene Materialien in betrügerischer oder jedenfalls unreeller Art nachgeahmt wurden. Erst durch diesen Missbrauch der Formen und Materialien kam man dazu, sich Gedanken über ihren richtigen Gebrauch zu machen, man suchte Gegenbeispiele zum modernen Schund und man fand sie in der handwerklichen Produktion des Mittelalters. Man darf das Historisierende dieser Bewegung nicht überschätzen: das entscheidend Wichtige war die Erkenntnis des Zusammenhanges zwischen dem Material und seinen Bearbeitungsmethoden auf der einen Seite, und der Form auf der anderen, Erkenntnisse, die die

ganze heutige Modernität und Werkbundarbeit tragen. William Morris (1832–96) lernte der Reihe nach ungefähr sämtliche Handwerke mit eigener Hand ausführen — auf eine unvergleichlich gründlichere Art, als man sich am Bauhaus mit «Materialstudien» abgab; seine kunstgewerblichen Werkstätten produzierten Brettmöbel, die Wert darauf legten, durch fast gesuchte Primitivität ihre Konstruktion zu zeigen. Fourniere und alle übrigen Komplikationen des Rokoko waren streng verpönt und wurden als Sünde wider den Geist des Handwerks empfunden.

Die Gründung der Kunstgewerblichen Werkstätten Morris, Marshall, Faulkner & Co., in denen Mobiliar und Kunstgewerbe aller Art aus nur besten Materialien ausschliesslich in Handarbeit von den leitenden Künstlern persönlich ausgeführt wurde, erfolgte 1861.

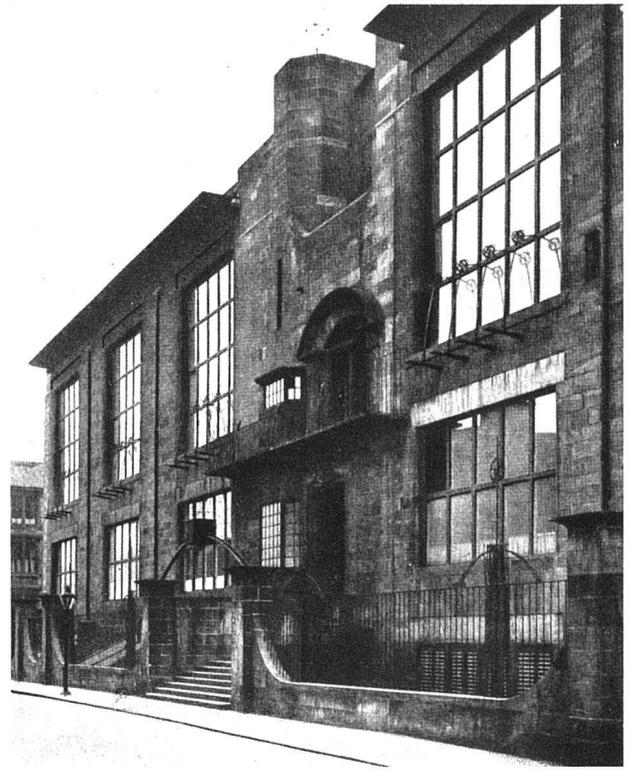
Hier wurden die primären Materialien und Bearbeitungsweisen zum ersten Male bewusst als ästhetische Werte empfunden; das technisch-funktionelle Moment wurde zum ersten Male durch die Form unterstrichen und neben diesen entscheidenden Ideen bleibt es nebensächlich, dass sie zunächst noch in historisierendem Gewand vorgetragen wurden und dass sie sich vorläufig nur auf die Herstellung handwerklicher Einzelstücke erstreckten, die naturgemäss teuer, also nur für eine beschränkte Schicht von Käufern erschwinglich waren. Es bedurfte nur noch der Erkenntnis, dass die in diesen Kreisen erarbeiteten Ideen nun gerade auf die Maschinenproduktion anzuwenden wären, um diesen englischen Vorarbeiten die Wendung ins Moderne, d. h. unmittelbar

ins Programm der Werkbünde zu geben, und der idealistische Sozialismus, dem z. B. Morris und Walter Crane huldigten, zeigte, dass man für das soziale Problem durchaus nicht blind war.

Der «Modern style» der neunziger Jahre fühlte sich kurioserweise in starkem Gegensatz zu den älteren gotisierenden Bestrebungen des Morris-Kreises, und er wurde von diesem heftig abgelehnt. Das kann uns nicht hindern, trotzdem die Verwandtschaft zwischen beiden Reformbestrebungen zu sehen, die historisch tatsächlich ineinanderfließen. Ohne die englischen Kunstgewerbe-reformer wäre es nie zu einem «Jugendstil» gekommen; das was an diesem neu war, war nur eine bewusstere Betonung der Modernität. Man gab sich mit dem Nur-Historischen nicht mehr zufrieden, und auch nicht mit dem künstlerisch durchgearbeiteten Einzelstück. Man forderte eine spezifisch moderne Durchbildung des gesamten Lebensrahmens vom Schmuckstück bis zum Gebrauchsgegenstand und bis zur Architektur. Der Architekt wurde zum «arbitrator elegantiarum» auf allen Gebieten, d. h. praktisch ging es meistens den anderen Weg: Kunstgewerber und Maler kamen zur Architektur und bauten Häuser, denen man dann ihre Herkunft oft daran ansieht, dass sie sich an interessanten Einzelheiten nicht genug tun können.

Tudorbogen und Stromlinie

Der in der englischen Architektur der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und im Stil um 1900 besonders beliebte «Tudorbogen» erfordert eine kurze Ueberlegung: Er stammt aus der islamitischen Kunst und er wurde von der englischen Spätgotik schon vor 1400 deshalb übernommen, weil er dem entsprach, was sie selber wollte. Die Absicht der Spätgotik ging dahin, alle Aufmerksamkeit des Betrachters auf das verglaste Steingitter der Wände zu konzentrieren. Zu diesem Zweck wurden alle plastischen Formen entwertet, zu blossen Linienbündeln zerfasert, und zu diesem Zweck suchte man auch eine möglichst ausdruckslose Bogenform. Der Halbkreisbogen ist eine zu selbständige Form, eine auf den ersten Blick ablesbare Brücke von einem Auflager zum andern. Diese Eigenbedeutung wurde schon durch den Knick im Scheitel des gotischen Spitzbogens absichtlich zerstört, dafür wirkte der aufstrebende Umriss nunmehr ausdrücklich sakral. Die Spätgotik wollte aber die Aufmerksamkeit überhaupt nicht mehr an den einzelnen Bogen binden, und so erfand man diese flachen Kielbogen, die weder als Binnenform noch als linearer Umriss sich stark bemerkbar machen. Sie erscheinen nur als eine energisch-sehnige Verstrebung — und gerade in dieser Eigenschaft wurden sie zum Ausgangspunkt mo-



oben:

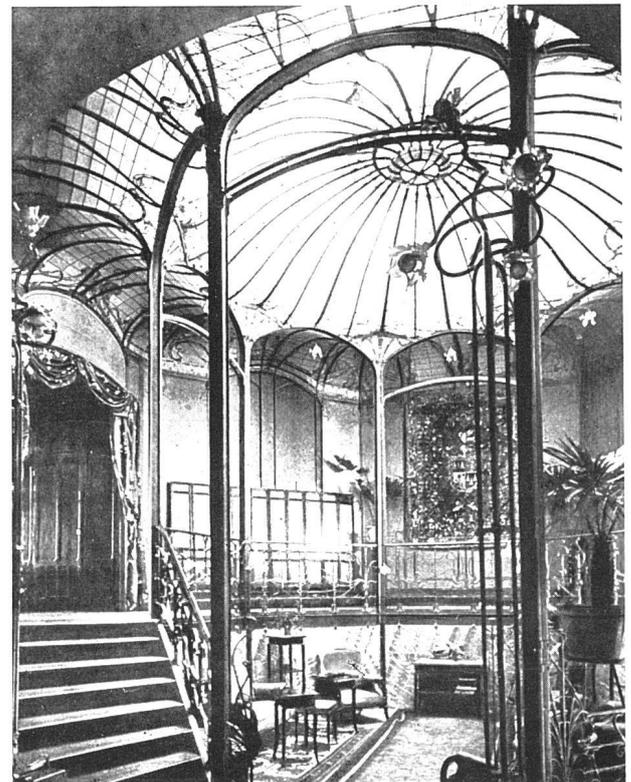
C. R. Mackintosh, Glasgow. School of Art Wettbewerb 1893, Ausführung 1898/99

H. R. Hitchcock, dessen Einleitung zu «Modern Architecture in England» des Museum of Modern Art, New York (siehe Buchbesprechung S. XVIII dieses Heftes), wir das Bild entnehmen, bezeichnet diesen Bau mit Recht als einen der wichtigsten seiner Zeit. Er beweist, wie modern die Vorurteilslosigkeit des Jugendstils war gegenüber dem hergebrachten Fassadenschema.

unten:

Victor Horta, Brüssel. Glashalle, um 1893

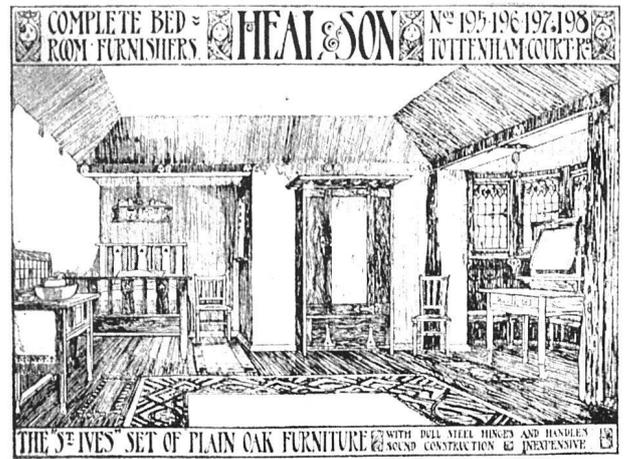
Spielerisches Detail, aber bemerkenswert ausgeprägtes Gefühl für das Material des Eisens und die neuen Möglichkeiten der Eisen- und Glaskonstruktion.



der-funktionalistischer Formgebung. Die klassischen Stile und mit ihnen der ganze Historismus kennen nur den reinen Rundbogen und runden Stichbogen. Es war das Motiv des labilen, nicht festgelegten Tudorbogens, das den Ausweg aus dem Historismus in eine freie funktionalistische Formgebung öffnete, und die Formensprache eines Van de Velde mit ihren typisch sehnig straffen Kurven, die an Pflanzenformen und tierische Muskulatur erinnern, ohne sie nachzuahmen, ist auf dem Weg über dieses englisch-spätgotische Motiv entwickelt worden.

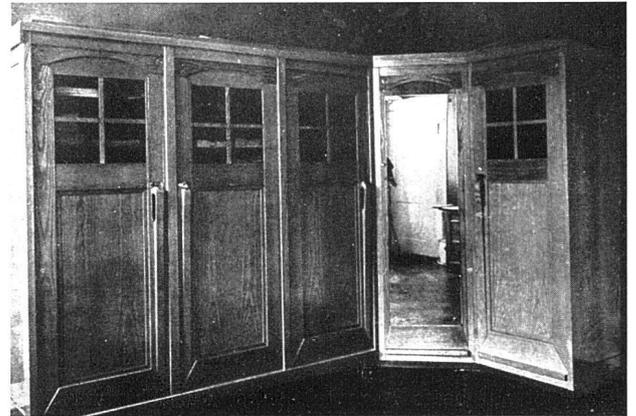
Es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Entwicklung, dass diese Kurve weiterhin zum Ausgangspunkt für die Stromlinienform der heutigen Fahrzeuge wurde, jedenfalls insoweit diese ästhetisch und nicht nur technisch gemeint ist. Wir bilden hier den erstaunlichen Entwurf für ein Auto ab (aus der interessanten Ausstellung «Vom Karren zum Auto» im Kunstgewerbemuseum Zürich); in diesem Entwurf des Kunstgewerblers Selmersheim spielen vielleicht auch schon auf eine unwissenschaftliche, gefühlsmässige Art aerodynamische Überlegungen eine Rolle. Umgekehrt ist es aber auch erlaubt anzunehmen, dass der Stil 1900 von der ästhetischen Seite her nicht unwesentlich dazu beigetragen hat, das Eindringen der funktionalistischen Formen — also auch der Stromlinie im wissenschaftlichen Sinn — in den Fahrzeug- und Maschinenbau einzuführen, der, ohne dass sich die Ingenieure dessen bewusst sein müssen, selbstverständlich stets auch weitgehend von den ästhetischen Vorstellungen der jeweiligen Epoche mitbedingt ist.

Das Vergnügen an der beschwingten Kurve im Gegensatz zum starren rechten Winkel, der die gesamte klassische Architektur aller Nuancen beherrscht, ist eine vitale Regung, die im Jugendstil einen naiven und etwas unbeherrschten Ausdruck fand. Auf Architektur und Kunstgewerbe wurden unbesehen die gleichen Formprinzipien angewendet, und bis in die Gegenwart wurden immer wieder Gebäude mit gleichsam zähflüssigen Grundrissen entworfen, in denen unbestimmt gekrümmte Räume in weichen Kurven ineinander überfließen, wie bei gewissen Bauten von Scharoun, Mendelsohn usw. Hier handelt es sich um legitime Kinder des Jugendstils, nur wesentlich pathetischer, brutaler und weltanschaulicher gemeint, entsprechend der Stimmung der Nachkriegsjahre. Jede Architektur steht zwischen den Polen des Vitalen, Bewegten und des Starren-Stereometrischen; in der Nähe des zweiten Poles ist der Ort jener Bauten, die sich über den Fluss des täglichen Lebens und der zeitlichen Vergänglichkeit hinauszuhoben suchen: also der monumentalen Architektur. Das Prinzip der axialen Symmetrie und der Rechtwinkligkeit wird als Prinzip der höchsten Abstraktion auf alle Zeiten die Grundlage des Monumentalen bilden. Für den Wohnbau und für Grossbauten nichtmonumentalen Charakters wäre eine



Brettmöbel, englisch, um 1890

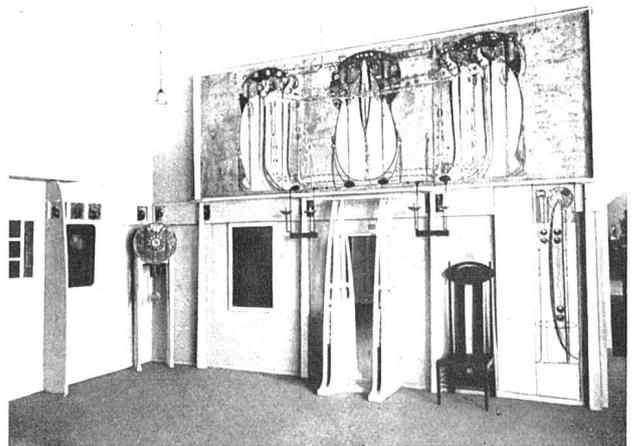
Zugleich frühes Beispiel von Originalgraphik zu Reklamezwecken. Im gewollten Gegensatz zum reichen, furnierten Möbel werden aus dem Typus des Küchenschrankes und nach gotischen Vorbildern handwerklich gediegene, formal gewollt primitive Formen in Eichenholz entwickelt. Neuentdeckung der Materialqualitäten, neue Hochschätzung der technisch-durchsichtigen Konstruktion. Streben nach formaler Bescheidenheit, nach typischen, nicht nach individualistischen Lösungen.

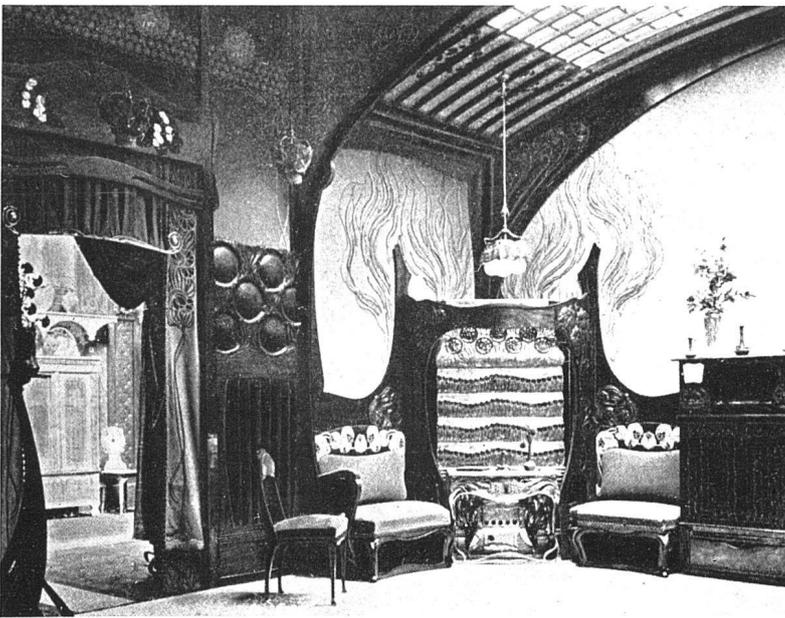


Henry Van de Velde. Schränke im Haus Schede, Wetter a. d. Ruhr. Klare Brettkonstruktion. Zurückhaltende Dynamisierung der Formen durch leise Kurvaturen.

Charles Rennie Mackintosh, Glasgow, 1869—1928. Wohndiele

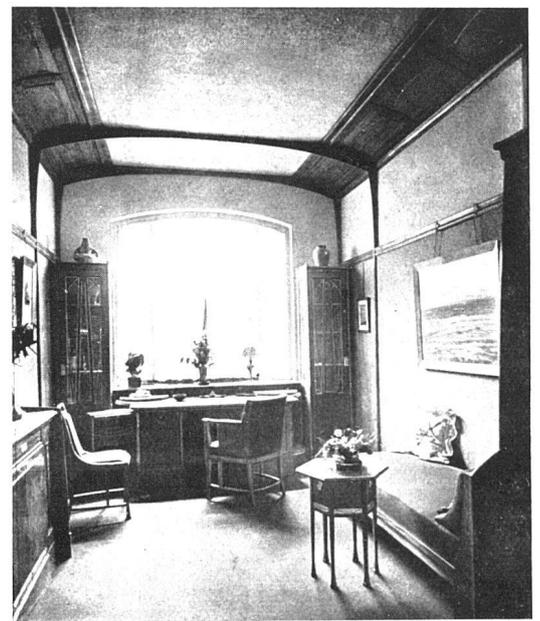
Führer der schottischen Gruppe, phantastischer, symbolisierender als Baillie Scott, künstlerisch weitaus ernster zu nehmen als Endell und Olbrich. Die Kurven sind ausschliesslich aus der Brettkonstruktion entwickelt, im Gegensatz zu den räumlich-plastischen Kurven von Obrist und Van de Velde. Gemalter Fries vom Teppichstil von Burne-Jones in der Richtung auf dekorativ-flächigen «Buchschmuck» ins Abstrakte abgeleitet.





«Wiener Raum» der Weltausstellung Paris 1900,
von J. M. Olbrich

Was im nebenstehenden Raum von P. Huber in bescheidener Dämpfung vorgetragen wird, ist hier ins Ausstellungsmässig-Sensationelle und Zuchtlose aufgepulvert. Derartige Ausschweifungen, wie auch das «Atelier Elvira» von Endell, haben den Stil von 1900 mehr als verdient in Verruf gebracht.



Arbeitszimmer, Ausstellung Turin 1902,
von Patriz Huber

Optische Unterteilung des langen, schmalen Raumes durch Gurten, abgeleitet aus dem englischen «Tudorbogen», das axial-symmetrische Schema des klassizistischen Raumes ist nicht ganz überwunden (Schränken neben dem Fenster!), sehr feingliederige, künstlerisch hochstehende, diskrete Formgebung. Der fast vergessene P. Huber ist einer der besten kontinentalen Vertreter eines seriösen «Jugendstils».

Entwicklung nach der Seite des Bewegten, Kurvenreichen denkbar, wenn ihr nicht die grössten technischen Schwierigkeiten entgegenstehen würden. Auch muss man sich fragen, wie weit sich etwa jene städtebaulichen Arabesken, die Le Corbusier mit so bedenklich leichter Hand auf die Felsen von Algier hingezaubert hat, mit der Rücksicht auf beste Lage zu Sonne, Aussicht und Wind vereinigen lassen, zu deren Beachtung sich der ernst zu nehmende Städtebau heute verpflichtet fühlt. Es ist also nicht wahrscheinlich und nicht zu hoffen, dass es je zu einer Wiederbelebung der «Jugendstil»-Architektur im

grossen kommt, während für die Entwicklung des Mobiliars und der Gebrauchsgegenstände alle Möglichkeiten offen bleiben, wie gerade die derzeitige Beliebtheit der Stromlinienform zeigt, die aus ästhetischen Gründen, als Zeichen modern-technischer Gesinnung, auch auf Gegenstände übertragen wird, wo sie technisch keinen Sinn hat. (Ueber letzteren Punkt hat Architekt E. F. Burckhardt BSA an der Schlußsitzung des Zürcher Ingenieur- und Architektenvereins ZIA am 7. April ein ebenso interessantes wie amüsantes Referat gehalten, aus dem unsere Abbildung eines Stromlinien-Kinderwagens stammt.)

Ein grosses Wohnhaus von M. H. Baillie Scott in der Schweiz

Durch die Liebenswürdigkeit des Besitzers sind wir in der Lage, ein bisher unpubliziertes und darum selbst in Fachkreisen unbekanntes Wohnhaus zu publizieren, das in den Jahren 1909—11 bei Uzwil erbaut wurde. Der Bauherr, durch geschäftliche Beziehungen in enger Verbindung mit England, erkannte die damalige Ueberlegenheit des englischen über den kontinentalen Wohnhausbau, die auch Hermann Muthesius zu seinem dreibändigen Werk anregte, und so liess er sich sein Haus von dem damals führenden englischen Architekten Baillie Scott erbauen, und der noch heute lebende Architekt rechnet dieses Haus selbst zu seinen besten Arbeiten.

Wir haben hier nicht die Frage zu erörtern, wie weit ein derartiger Import ausländischer Architektur wünschbar ist, und vor allem liegt es uns fern, unter den veränderten heutigen Verhältnissen, wo der Schweiz eine grosse Anzahl ausgezeichneten Architekten zur Verfü-

gung steht, für die Beziehung fremder Koryphäen Stimmung zu machen. Und auch ästhetisch wird ein solcher Bau in unserer Landschaft — im grossen betrachtet — immer fremdartig wirken, wenn er noch so vortrefflich in seine engere Situation eingegliedert ist. Es ist aber gewiss erlaubt, einen vor bald 30 Jahren errichteten Bau als historisches *Fait accompli* zu betrachten und sich darüber zu freuen, dass die Schweiz in diesem Haus ein historisches Dokument besitzt, das den Stil der Vorkriegszeit in grösster Reinheit aus erster Hand an einem Beispiel von ganz hervorragender Qualität und Opulenz zu betrachten erlaubt. An diesem englischen Original wird klar, was kein Bauwerk kontinentalen Ursprungs mit dieser Deutlichkeit zeigen könnte, wie der sog. «Jugendstil» Knotenpunkt und Umschaltstelle war zwischen Historismus und Modernität, wie vom Strom einer scheinbar historisierenden Wiederbelebung des Mittelalters die