

Die Grundlagen des neuen Stils

Autor(en): **Widmer, Karl**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Bauzeitung**

Band (Jahr): **47/48 (1906)**

Heft 19

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-26185>

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.

INHALT: Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906. — Die Grundlagen des neuen Stils. — Ueber die Anfahrbeschleunigung bei elektrischen Bahnen. — Miscellanea: Schweiz. Bundesbahnen. Schweiz. Kommission für armierten Beton. Elektrische Zimmerheizung nach dem Kryptol-Patronen-System. Monatsausweis über die Arbeiten am Rickentunnel. Ausnutzung der Wasserkräfte in Bayern. Nutzbarmachung der Wasserkräfte der Rhone für Paris. Palais Rumine in Lausanne. Ausbeutung norwegi-

scher Wasserkräfte. Simplon-Tunnel. Bau der neuen evangel. Kirche in Romanshorn. Wiederherstellung der Fassade am Hause «zum Ritter» in Schaffhausen. Verband schweiz. Elektroinstallateure. — Konkurrenzen: Kantons- und Universitätsbibliothek in Freiburg. — Literatur: «Elektrotechnik». Freiburger Münsterblätter. Berner Kunstdenkmäler. Literarische Neuigkeiten. — Vereinsnachrichten: G. e. P.: Stellenvermittlung.

Tafel XI: Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906.

Nachdruck von Text oder Abbildungen ist nur unter der Bedingung genauester Quellenangabe gestattet.

Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906.

Von Baurat A. Lambert in Stuttgart.

III. (Mit Tafel XI.)

Die endlose Reihe der den grössten Teil des Ausstellungspalastes füllenden Zimmereinrichtungen wirkt trotz der geschickten Einteilung und der Bemühung, Mannigfaltigkeit hineinzubringen, doch etwas monoton, weil der Zusammenhang der Raumkunst mit der äusseren Erscheinung des Gebäudes, die Grundbedingung einer vollkommen gelösten architektonischen Aufgabe fehlt. Sie findet sich aber vollständig erfüllt in dem sächsischen Hause von Prof. *Wilh. Kreis*. Das der Ausstellung sächsischer Künstler dienende, freistehende Haus ist etwa als Landsitz eines reichen Kunstfreundes gedacht; die 27 Räume des einstöckigen Gebäudes sind um einen Garten gruppiert, der in Verbindung mit einem davor liegenden Festplatz steht. (Abb. 15, 16 und 17, S. 224 und Tafel X in Nr. 17).

Die Gesamtanlagen mit dem Hauptgebäude im Hintergrund, die den Ehrenhof einschliessenden und nach vorne unter sich durch einen offenen Portikus verbundenen Seitenflügel erinnern an diejenigen des französischen Hotel des XVIII. Jahrhunderts, „entre cour et jardin“. Solche Anlagen sollen auch nach Mitteilung des Herrn Prof. W. Kreis bei sächsischen Landsitzen vorkommen. Die Disposition ist jedenfalls äusserst anmutig und vornehm und wirkt in ihrem architektonischen Aufbau ungemein wohlthuend. Bei Vermeidung jeder Extravaganz ist die Architektur durchweg eigenartig. Mit Anknüpfung an alte Vorbilder erscheint sie doch modern; sie fesselt durch ihre Originalität und erweckt doch durch den Anschluss an alte Tradition reizvolle Erinnerungen.

Das Innere des Hauses enthält unter anderem eine Galerie für das Meissner Porzellan, die Bibliothek und die Ge-

¹⁾ Die diesem Bericht beigegebenen Abbildungen verdanken wir, wie bereits mitgeteilt, der Gefälligkeit der «Architektonischen Rundschau», der «Deutschen Bauzeitung» und des «Kunstgewerbeblatt».

mäldegalerie von Prof. W. Kreis, verschiedene Zimmer von Wilh. Lossow, Hans Erlwein, Fritz Schumacher, sowie von Fritz, Erwin und Gertrud Kleinhempel. Von poetischem Reiz ist der als Rotunde ausgebildete Lichthof am Haupteingang, in dem die edle Gestalt Davids vom verstorbenen Bildhauer *Hudler* aufgestellt wurde. (Abb. 18). Als Innenräume sind besonders hervorzuheben: ein Sitzungszimmer von Stadtbaurat *Hans Erlwein*, bei dem eine Balkendecke

von Beton zu dem weisen Fries und dem im Parkettmuster gehaltenen eichenen Wandgefilen vorzüglich passt; die graue Decke ist in Kassetten mit leichten Goldverzierungen eingeteilt.

Die Diele von *Max Hans Kühne* ist ein prächtiger Raum in dunkel gebeiztem Holz; die malerische Anlage der Nische und der Treppe, die kräftige Behandlung des plastischen Schmuckes, die einheitliche Verkleidung der Wände und der Decke, ohne Fries, geben ihm einen monumentalen Charakter (Tafel XI).

Der Salon von *Wilh. Kreis* ist ein Festraum von elliptischer Form in fein koloristischer Stimmung (Abb. 19, S. 226). Die Bibliothek vom selben Künstler in grauem Holz ausgeführt, wirkt harmonisch (Abb. 20, S. 227), ebenso das stimmungsvolle Musikzimmer von Erwin Kleinhempel.

Bei dem Gartenzimmer (Fritz Kleinhempel) wurde der wenig gelungene Versuch gemacht, den Fries und die Decke mit Naturkränzen zu dekorieren.

Prof. Fritz Schumacher ist der Autor eines Wohn-

zimmers in naturfarben poliertem Kirschbaumholz von angenehmer Wirkung, dessen Stimmung jedoch dadurch beeinträchtigt wird, dass ein schweres Tonnengewölbe auf einem dünnen Unterzug von Holz ruht (Abb. 21, S. 225).

(Schluss folgt.)

Die Grundlagen des neuen Stils.

Von Professor *Karl Widmer* in Karlsruhe.¹⁾

Der Stillstand der lebendigen Stilentwicklung im 19. Jahrhundert war nur das Symptom einer viel allgemeineren Zersetzung unserer künstlerischen Kultur. Den

¹⁾ Vortrag, gehalten auf der Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine in Mannheim 1906.

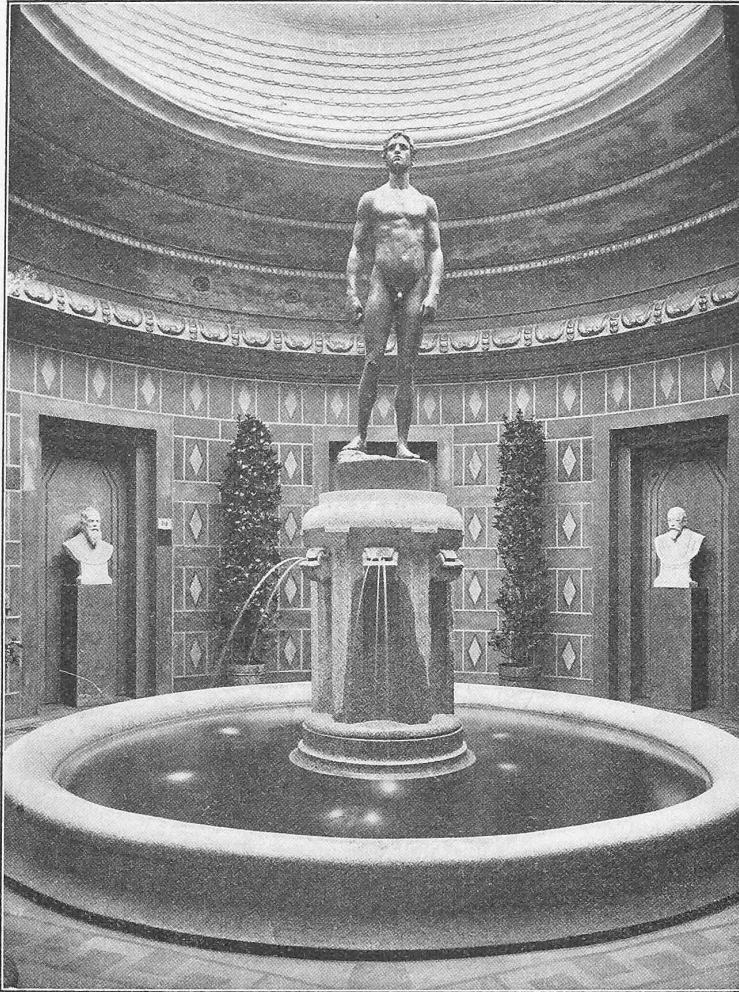


Abb. 18. Rotunde im «Sächsischen Hause» von *Wilhelm Kreis* mit einem Monumentalbrunnen, dessen Bronzestandbild des David von Bildhauer *August Hudler* (†) von Dresden stammt.

Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906.

Abb. 16 u. 17. Ansicht des Portikus und des Seitenflügels des «Sächsischen Hauses» sowie Längsschnitt durch den Vorhof. Masstab 1 : 300.



Gegensatz zwischen Kunst und Nichtkunst, wie ihn unser modernes Leben geschaffen hat, haben frühere Zeiten nicht gekannt. Das Handwerk bildete die natürliche Vermittlung zwischen der Kunst und allen übrigen Gebieten menschlicher Arbeit. Diesen lebendigen Zusammenhang hat erst die moderne Technik zerrissen. An Stelle der persönlichen, auf konkreter Erfahrung beruhenden Arbeit der menschlichen Hand trat eine unpersönliche, auf abstrakte Wissenschaft gegründete Arbeitsmethode. Mit der neuen, rasch aufschliessenden Formenwelt, welche sie schuf, wusste die Kunst zunächst nichts anzufangen. In der Baukunst wirkte ausserdem das schwindelnde Wachstum der modernen Städte mit, wodurch das Bauen ebenfalls zu einer Art von fabrikmässiger Massenproduktion wurde. So verödeten Architektur und Gewerbe entweder künstlerisch ganz, oder soweit sie sich ihrer künstlerischen Aufgaben bewusst blieben, verloren sie den Zusammenhang mit dem gesamten Kulturfortschritt ihrer Zeit und damit die Quelle einer lebendigen Formenentwicklung. Baukunst und Kunstgewerbe, auf die Rekonstruktion alter Stile angewiesen, gingen in einem Formalismus auf, der die Form nicht im organischen Zusammenhang mit dem Inhalt als etwas Wandelbares betrachtete, sondern als etwas Absolutes, für sich Existierendes und darum Unveränderliches. Hier haben wir also die erste und notwendigste Voraussetzung für die Entwicklung eines neuen Stils: Die Kunst muss sich aus ihrer Isolierung befreien und den Zusammenhang mit der fortschreitenden Kultur ihrer Zeit wiederfinden. In der Einheit von Kunst und Leben, deren Frucht der Stil zu allen frühern Zeiten gewesen war, müssen wir auch die Grundlage des neuen Stils suchen.

Die Frage, wie weit wir auf dem Weg nach dem neuen Stil schon gelangt sind, mag heute noch verfrüht sein. Wohl aber hat sich die im Anfang noch unklare und gärende Bewegung heute schon so weit abgeklärt und beruhigt, dass wir die Richtung, in der sich die gesunden Keime eines neuen Stils zu entwickeln scheinen, zu erkennen vermögen. Welches sind nun die Faktoren unserer modernen Kultur, welche diese Richtung bestimmen? Welches sind die Quellen des neuen Stils?

Entsprechend der Doppelnatur der tektonischen Künste, die praktisch-materielle und künstlerisch-ideale Aufgaben vereinigen, teilen sich die Quellen aller Stilentwicklung nach zwei Adern. Die eine fliesst aus der materiellen Umgestaltung der von der Natur um uns gelagerten Welt der Stoffe zu Zweckformen. In diesen Zweckformen äussert sich aber gleichzeitig ein ebenfalls Formen und Farben bestimmendes Schönheitsideal, das mit Ort und Zeit wechselt. Wie in der Wertschätzung menschlicher Schönheit jede Zeit ihr eigenes Schönheitsgefühl hat, so schafft sich der stets wandelnde Zeitgeist in gewissen, von rein ästhetischen Bedürfnissen diktierten Grundsätzen der architektonischen

Formbehandlung seinen künstlerischen Ausdruck. Das sind die psychologischen Quellen der Stilentwicklung. Ein anderes Schönheitsideal verkörpert uns eine Ritterdame zur Zeit der Minnesänger, ein anderes eine tizianische Frauengestalt. Das Ideal der klassischen Baukunst ist die Klarheit der Symmetrie und die Ruhe in der Betonung der Wagrechten. In der Gotik herrscht die Bewegtheit der aufstrebenden Senkrechten und das malerische Element der unregelmässigen Bauweise vor usw.

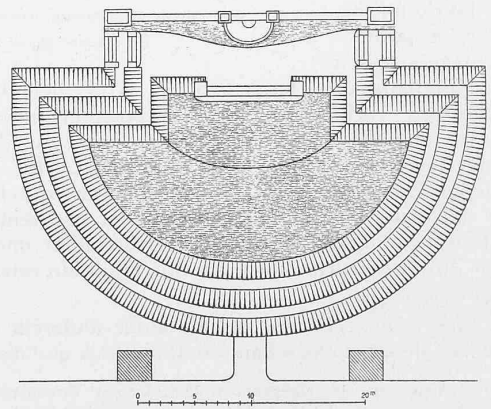
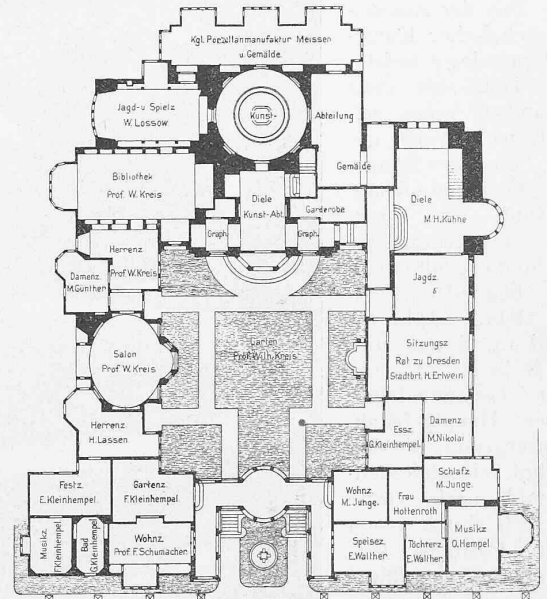


Abb. 15. Grundriss des «Sächsischen Hauses». — 1 : 600.



Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906.

Diele des „Sächsischen Hauses“.

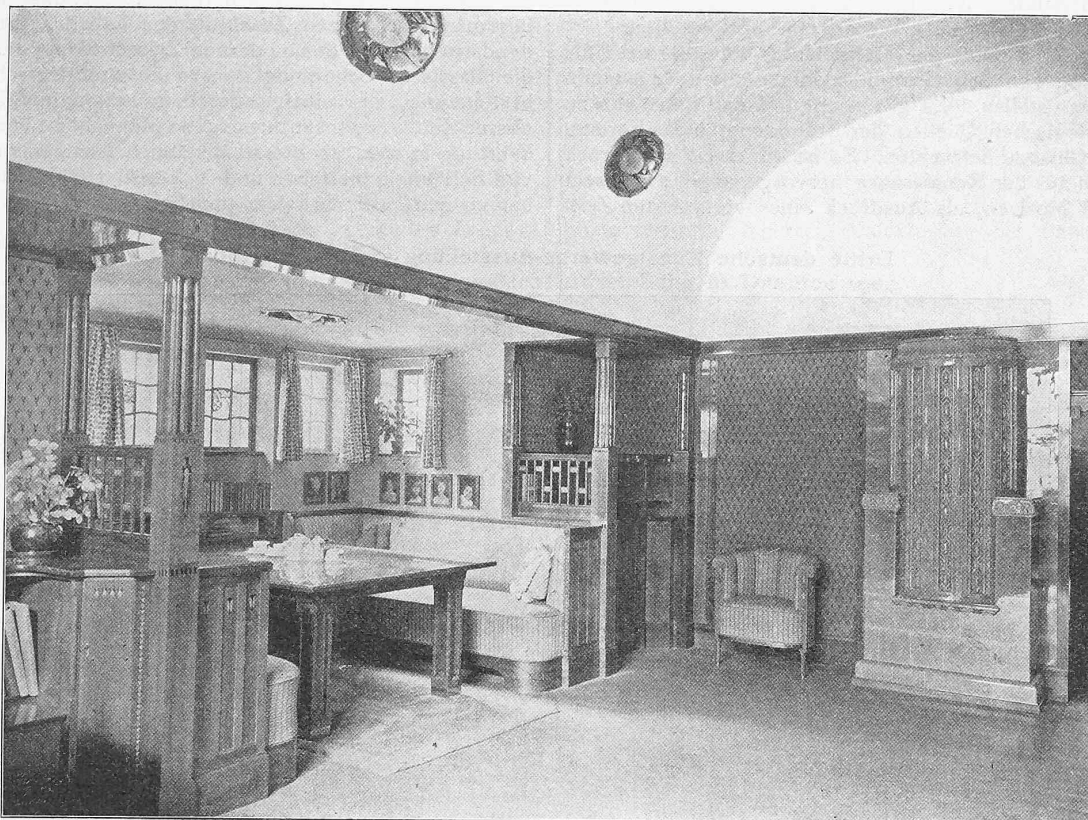
Von Architekt *Max Hans Kühne* in Dresden.

Seite / page

224(3)

leer / vide /
blank

Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906.

Abb. 21. Wohnzimmer im « Sächsischen Hause ». Von Architekt *Fritz Schuhmacher* in Dresden.

Die materiellen Quellen der Stilwerdung besitzen von Haus aus die stärkere Kraft und grundlegende Bedeutung; aber gerade diese Quellen pflegen von einem gewissen Stadium des Kulturfortschritts an ihre Kraft zu verlieren. Es liegt das zum Teil an dem nivellierenden Einfluss der Kultur, wie ihn Verkehr und Austausch, die Emanzipation der Kunst vom Boden und Klima durch technische Erfindungen und dgl. mit sich bringen. So wich z. B. seit Ende des Mittelalters bei uns das nationale Holzhaus allmählich dem Steinhaus. Das krassste Beispiel dieses stileretzenden Einflusses der Kultur ist aber die moderne Universalfassade, die nicht nur in unsern europäischen Städten alle landschaftliche und historische Eigenart verdrängt hat, sondern auf dem Land auch das Bauernhaus verdrängt, und mit der der Europäer die Schablone des Palazzostils auch in die Kolonien getragen hat. Die von ursprünglicheren Kulturen geschaffenen Stilwerte zu retten, wird in solchen Fällen Aufgabe einer bewussten künstlerischen Reaktion.

Das sind Einflüsse, die von aussen kommen. Die materiellen Faktoren der Stilentwicklung erschöpfen sich aber mit der Zeit auch in sich. So scheint in der Behandlung der beiden wichtigsten Baumaterialien: Holz und Stein, der Kreis der Möglichkeiten schon lange durchmessen zu sein: von der naiven Massenauftürmung der cyklopischen Mauer bis zu der spitzfindigen Raffiniertheit spätgotischer Konstruktionstechnik, die schon über die Grenzen des Materials hinausstrebt. Ein neues Problem der Stilentwicklung ist nun freilich unserer Zeit in der Massenverwendung von Eisen und Glas gestellt worden, wie sie in diesem Sinne keine frühere Zeit gekannt hat. Es sind die Eisen- und Glaskonstruktionen unserer Bahnhöfe, Ausstellungsgebäude, Markthallen, die eisernen Türme, Brücken usw. So bekommt die Behauptung, dass der „Eisenstil“ der Stil der Zukunft sei, eine relative Berechtigung. Aber nur in sehr bedingtem Sinne, mit der Beschränkung auf einen ganz bestimmten Teil technischer Aufgaben, wo auch die nüchternste

Betonung abstrakter Zweckmässigkeit ihre eigene Möglichkeit künstlerischer Schönheit in sich schliesst. Für den überwiegenden Teil der architektonischen Aufgaben vom Wohnhaus bis zum Monumentalbau fehlt dem Eisen eines der wichtigsten Elemente künstlerischer Raum- und Flächenwirkung: der stofflich-sinnliche Reiz des Materials. Es ist Skelett ohne Fleisch. Die Architekten wissen, warum sie bei der konstruktiven Verwendung des Eisens das eiserne Gerippe doch wieder mit den Formen des Steinbaus umkleiden. So ist der Eisenstil nur ein Seitentrieb, nicht der Hauptstamm der neuen Entwicklung. Und ähnlich ist es mit den neuen Zweckformen unserer Zeiten. Die Uraufgaben, welche die grosse stilgeschöpferische Kraft in sich tragen, wachsen auf dem jungfräulichen Boden junger Kulturen. So war es im Anfang des Mittelalters, als frische Völker in den Kreis der abendländischen Kultur eintraten und diese auf den unberührten Boden des nördlichen Europas verpflanzten. Gleichzeitig schufen das Christentum eine neue religiöse Ordnung, das werdende Rittertum und Bürgertum eine neue soziale Ordnung des Lebens. Aus diesen Bedingungen entstanden die grossen Stiltypen: die Kirche, die Ritterburg, das Bürgerhaus. Auf einem beschränktem Gebiet brachte im Anfang der Neuzeit die Renaissance noch einmal einen Stiltypus hervor: es ist die in die Breite entwickelte Form des neuzeitlichen Wohnhauses, die mit dem italienischen Palazzo beginnt und mit dem Biedermaierhaus endet. Seitdem scheinen sich aber die Möglichkeiten neuer Grundformen erschöpft zu haben. Für unsere materiellen Bedürfnisse genügt die Kombination und Anpassung im einzelnen. Als z. B. die neue Bewegung im Wohnhausbau mit der Universalfassade aufräumte und den Stil des bürgerlichen Wohnhauses wieder begründete, war im mittelalterlichen Bürgerhaus mit der Anregung zugleich das Vorbild gegeben. Selbst das moderne Geschäftshaus wiederholt in seiner Auflösung der Fläche in Pfeiler und Fenster nur das Konstruktionsprinzip der Gotik. Und dem engen Kreis neuer Zweckformen, welche die tech-

nischen Anlagen unsrer Zeit hervorgebracht haben (wie z. B. in dem Fabrikschornstein ein neues architektonisches Element entstanden ist), fehlt wiederum das Universale, Lebenumfassende, das zum Wesen eines Stils gehört.

Wir können also die Entwicklung eines neuen Stils nicht auf eine von den Grundformen der alten Stile unabhängige Basis stellen. Es gilt aber, und das führt uns zu den psychologischen Quellen der Stilbildung, diese Formen mit neuem Geist zu befruchten. So ist seinerzeit das Barock und Rokoko aus der Renaissance hervorgegangen: aus rein ästhetischen Motiven, als Ausdruck eines veränderten Zeit-

Rokokozeitalter entsprach ein dekorativer Stil. Unsrer Zeit ist eine Zeit der ernsten Arbeit. Das Bürgertum beherrscht die moderne Kultur, und ein nüchterner Kampf ums Dasein bestimmt den ganzen Zuschnitt des Lebens. Der bezeichnendste Ausdruck des modernen Zeitgeistes ist die Maschine: die klassische Schöpfung konsequentester logischer Zweckbestimmung, die einzige durchaus originale Stilschöpfung unsrer Zeit. Sie trägt ihre eigene Möglichkeit künstlerischer Wertung in sich, aber erst allmählich lernte man diese Art von Schönheit verstehen und im künstlerischen Sinne fruchtbar zu machen. Aus dem gleichen Geist heraus wurde ein

Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906.

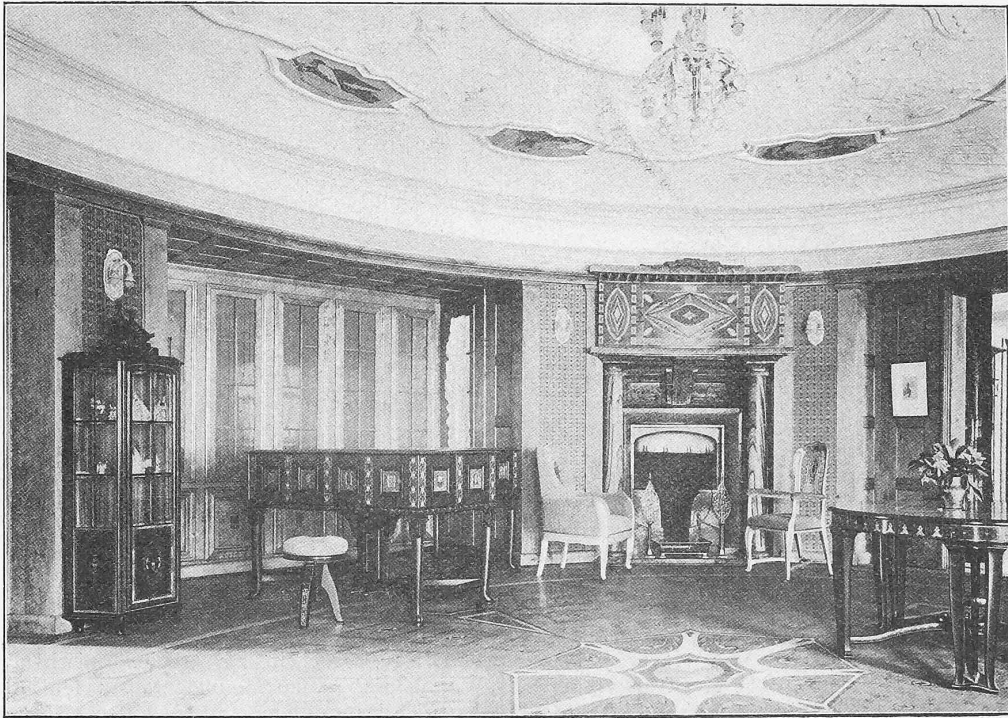


Abb. 19. Salon im «Sächsischen Hause» von *Wilhelm Kreis*. Wandbekleidung in Björkholz, Parkettfußboden aus Esche, Nussbaum und Palisander; Kamin von Saalburger Marmor; Möbel in Palisander mit Intarsien.

geistes; und so ist späterhin das Empire entstanden: als ästhetische Reaktion, als Rückkehr zur Einfachheit. Hier zeigt sich der fundamentale Irrtum, den die historische Schule in ihrer Stellung zu den alten Stilen begangen hat. Indem sie das architektonische Schaffen auf das Wissen, statt auf das künstlerische Empfinden stellte, und damit das wissenschaftlich getreue Kopieren als Aufgabe der Kunst auffasste, verschloss sie sich selbst die Quellen der Stilverjüngung. Was die eigene Zeit dazu tat, das kam gleichsam verstohlen durch die Hintertüre herein. Statt es zu betonen, suchte man es zu unterdrücken. Darum fordert der moderne Künstler sein Recht, die alten Formen nach seiner persönlichen Empfindung zu behandeln. Und wie jeder ein Kind seiner Zeit ist, so bringt er dadurch ein Stück Zeitgeist zum Ausdruck. Ist seine Persönlichkeit gewaltig, so wird er seiner Zeit zugleich den Stempel seines eigenen Geistes aufdrücken. So schafft sich der Mensch aus seinem innern Wesen heraus den neuen Stil: andre Menschen, andre Stile.

Fragen wir nun: wo liegt das Wesen des modernen Zeitgeistes, das Geist und Richtung des neuen Stils bestimmen soll? Ein Vergleich wird uns die beste Antwort geben. Das Zeitalter, das dem unsern unmittelbar vorausgegangen ist, endet im Rokoko. Es war eine Zeit des spielenden Lebensgenusses. Eine müßiggängerische Aristokratie beherrschte das Leben und bestimmte den Geist der Kultur. Wie im Leden der Genuss zum Zweck wurde, so wurde in der Kunst der Schmuck zur Hauptsache. Dem

modernes Gewerbe geboren, dessen Erzeugnisse den wichtigsten Faktoren des modernen Fortschritts: dem Verkehr, der Technik, der exakten Wissenschaft dienen. Von dem Ozeandampfer und der Schnellzugslokomotive bis zum anatomischen oder optischen Instrument tragen sie alle den gleichen Charakter knappster, sachlichster Zweckmäßigkeit. Durch sie fand der Geschmack an der Einfachheit seinen Weg allmählich vom reinen Nutzgegenstand in das Kunstgewerbe. Nehmen wir irgend einen Gegenstand des einfachen Gebrauchs oder des reichern Luxus, eine Lampe, eine Uhr, ein Glas, ein Messer: alles was früher, um „künstlerisch“ zu sein, irgend eine Verzierung tragen musste, gefällt uns heute am besten in der einfachen Eleganz der glatten Zweckform. Und der gleiche Geist beherrscht die Entwicklung der heutigen Baukunst. Wir streben immer entschiedener einem konstruktiven Stil zu, dessen Wesen Wahrheit und sachliche Einfachheit ist: die Form als knapper, klarer Ausdruck des Zwecks und als Träger der künstlerischen Schönheit die Proportionen der konstruktiv bedingten Teile: der Flächen und Stützen; also einem Proportionalstil, dessen Entwicklung sich unter der Parole „los vom Ornament“ vollzieht. Jene Richtung, die den „modernen Stil“ in Erfindung neuer Ornamente, gesuchter Willkürformen gefunden zu haben glaubte, hat sich in Wegen und Zielen der modernen Kunst gründlich geirrt.

So haben also die beiden Extreme unserer modernen Kultur: Technik und Kunst einen innern Zusammenhang gefunden. Ihre Weiterentwicklung auf dem Boden eines

gemeinsamen Schönheitsbegriffs ist der Anfang einer neuen künstlerischen Kultur, welche Geist und Richtung des neuen Stils bestimmt. Daraus ergibt sich die Wichtigkeit einer künstlerischen Erziehung für den Ingenieur, der als Tiefbaumeister, Maschinenbauer, Schiffsbauer, Brückenbauer einen immer wachsenden Einfluss auf die Gestaltung der uns umgebenden Welt gewinnt. Denn wir dürfen nicht vergessen, dass das Zweckmässige an sich und unter allen Umständen noch nicht das Schöne ist. Eine eiserne Brücke kann sehr zweckmässig sein und doch die Natur entstellen. Es ist eben Aufgabe eines künstlerisch geschulten Propor-

niertesten Einfachheit das denkbar Ueppigste von Geschmackskultur erreichen). Ferner die Möglichkeiten, die in der Formgestaltung selbst liegen: die Flächendifferenzierung, die Massengruppierung, die Raumdifferenzierung, die Geschlossenheit der Wand, die Auflösung der Fläche wie beim Warenhaus usw. Eine künstlerische Kultur, die sich auf der Grundlage konstruktiver Einfachheit und zweckentsprechender Sachlichkeit entwickelt, ist denn auch dem modernen Menschen in seiner äusseren Erscheinung wie in seinem innern Wesen verwandt. Hier haben wir eben einen weitem Fingerzeig dafür, dass die Bewegung nach

Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906.

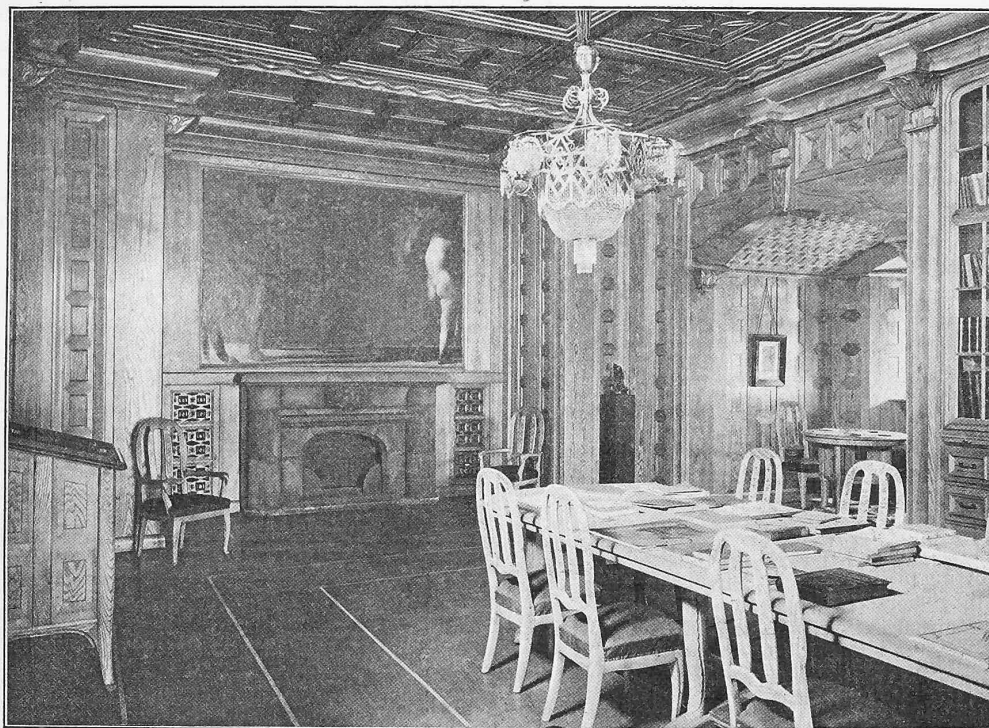


Abb. 20. Bibliothek im «Sächsischen Hause» von *Wilhelm Kreis*. Gemälde über dem Kamin: «die Vertreibung aus dem Paradies» von *Franz Stuck* in München.

tionsgefühls, die in der Zweckform keimenden Schönheitswerte zu entwickeln. Dass aber zwischen beiden eine innere Verwandtschaft besteht, das beweist schon die Tatsache, dass die technisch vollkommenste Maschine auch die schönste ist.

Es ist bezeichnend für das bürgerliche Wesen unserer Zeit, dass die moderne Bewegung in der bürgerlichen Wohnkunst zuerst den sichern Boden einer einheitlichen Entwicklung gefunden hat: sie liegt in der Anknüpfung an die Empire- und Biedermaierkunst, da wo der Faden der lebendigen Tradition seinerzeit abgerissen ist und wo für den modernen Geschmack zugleich das Vorbild geistesverwandter Einfachheit gegeben ist. Von Darmstadt nach Dresden führt hier der deutliche Weg einer steten Klärung der Anschauungen in diesem Sinne. Im Aeussern des Wohnhauses scheint die Entwicklung nach einem Ausgleich der im mittelalterlichen Wohnhaus gegebenen Motive mit dem Geist des Biedermaierhauses zu streben. Auf viel weniger sicherem Boden steht unsre heutige Monumentalarchitektur. Hier herrscht noch immer der Eklektizismus, wenn auch neuerdings die konstruktive Einfachheit der klassischen Stile wieder entscheidenden Einfluss gewinnt. Dass sich auch auf der Grundlage eines konstruktiven Stils jede Steigerung und Bereicherung der künstlerischen Wirkung erreichen lässt, das liegt schon in dem Reichtum der Mittel, welche die Farbe an die Hand gibt. Dazu kommt die Wahl reicherer und edlerer Materialien (womit z. B. die Wiener Werkstätten in ihrer Raumkunst bei der raffi-

dem neuen Stil auf das hinstrebt, was wir als die Grundlage jeder lebendigen Stilentwicklung bezeichnet haben: auf die Einheit von Kunst und Kultur, einen universalen Stil des Lebens.

Ueber die Anfahrbeschleunigung bei elektrischen Bahnen.

Studie von *Dr. W. Kummer*, Ingenieur in Zürich.

In vielen Fällen verdanken die elektrischen Bahnen ihre erhöhte Wertschätzung gegenüber Dampfbahnen ausschliesslich den höhern Anfahrbeschleunigungen, die sie zu erzielen gestatten.

In solchen Fällen ist es bei den Abnahme- und Garantieproben ausgeführter elektrischer Bahnen daher geboten, die erreichte Anfahrbeschleunigung experimentell zu konstatieren. Dafür sind in der Literatur schon verschiedene Methoden angegeben, mit denen wir uns aber hier nicht befassen wollen. Vielmehr stellen wir uns bloss vor, beim Passieren eines anfahrenen Zuges vor Signalen, die sich in konstanten Abständen folgen, werde regelmässig die Zeit notiert, sodass schliesslich aus den Aufzeichnungen die Anfahrwegkurve:

$$s = f(t)$$

gebildet werden kann. Durch graphische Differentiation derselben folgt die Anfahrbeschleunigungskurve:

$$v = \frac{ds}{dt} = f'(t)$$