

Zeitschrift:	Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band:	24 (1937)
Heft:	5
Artikel:	Jugendstil : die Modernität der neunziger Jahre; Jugendstil und Neue Sachlichkeit
Autor:	Schmalenbach, Fritz
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-87171

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

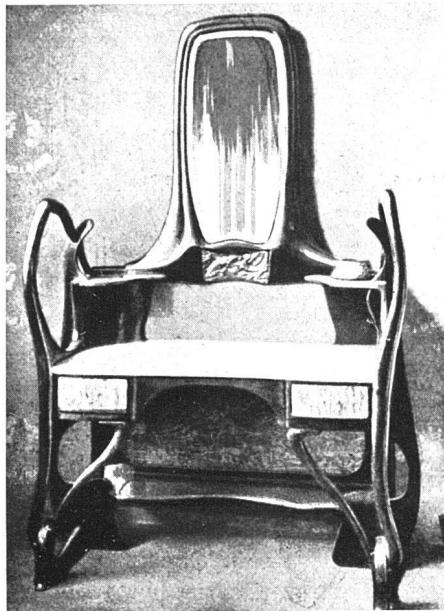
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



B. Pankok. Waschtisch, um 1899 (nach «Deutsche Kunst und Dekoration», Band 4, 1899)



H. Obrist. Sessel mit Schreibtisch und Büchergestell, für die Weltausstellung Paris 1900 (nach «Dekorative Kunst», Band 6, 1900)

D A S W E R K

H E F T 5

M A I 1 9 3 7

«Jugendstil» — Die Modernität der neunziger Jahre

Vorbemerkung

Mit überraschender Plötzlichkeit trat im Anfang der neunziger Jahre eine moderne Bewegung in Kunstgewerbe und Architektur auf, die schon bald nach der Jahrhundertwende wieder abflaute und die seither nur mehr als Gegenstand des Hohnes von Seiten der nachfolgenden Modernitäten eine Rolle spielte, woran ihr dummer Verlegenheitsname nicht unbeteiligt sein mag. Dass sich die Architektengeneration der folgenden Jahrzehnte mit heftiger Abwehr geste gegen diese Modernität von gestern verwahrte, die sie fast als Jugendsünde empfunden mochte, ist begreiflich. Heute bedeutet der Jugendstil keine Gefahr mehr; man kann ihn objektiv würdigen, und es lässt sich voraussehen, dass er in der Kunstbetrachtung der nächsten Jahre eine beträchtliche Rolle spielen wird.

Denn dieser «Jugendstil» ist ohne Zweifel eine der merkwürdigsten und aufschlussreichsten Epochen der neueren Kunstgeschichte; in ihm treten zum ersten Male Elemente in Erscheinung, die zu den Grundlinien der heutigen Modernität geworden sind, und neben den abstrusen Schaumschlägereien, die in keiner künstlerischen

Bewegung fehlen, sind auch im Jugendstil Werke von hohem künstlerischem Rang, menschlichem Ernst und bleibender Bedeutung entstanden. Dieser Stil, der seinen Zufallsnamen von der Münchener Zeitschrift «Jugend» herleitet, die, 1896 gegründet, ihn in ihrer Buchgrafik zuerst in Deutschland verbreitete, bildet recht eigentlich das Gelenk zwischen dem Historismus des letzten Jahrhunderts und der Modernität des zwanzigsten. Er bricht scheinbar plötzlich durch, zuerst in der Grafik und im Kunstgewerbe, welche Gebiete auch in der Folge seine Entwicklung tragen, aber seine Wurzeln greifen weit bis an den Jahrhundertanfang zurück, und in seinen scheinbar so willkürlichen, zufällig-spielrischen Formen sind alle Esszenen der so ungeheuer komplizierten, aus alten und neuen Ideen verwirrend reich und widerspruchsvoll zusammengesetzten Jahrhundertwende enthalten.

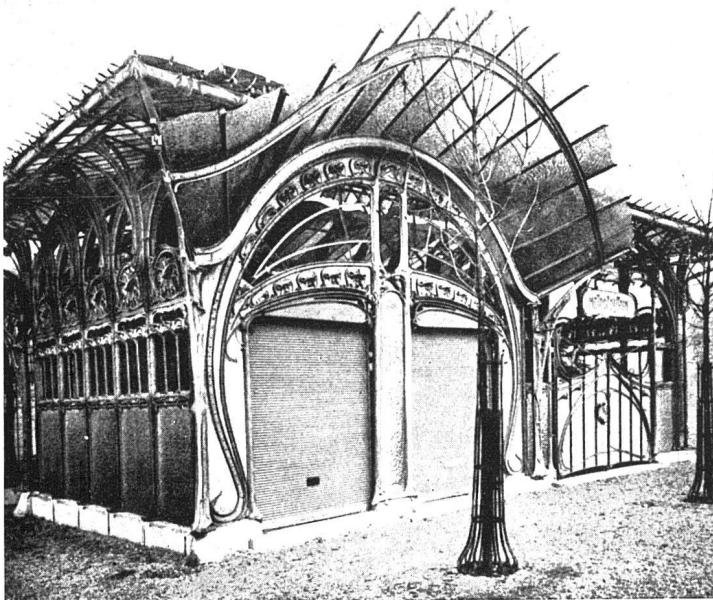
Wir geben im folgenden einen Vortrag wieder, den Dr. F. Schmalenbach am XIV. Internationalen kunstgeschichtlichen Kongress 1936 in Bern gehalten hat; ein Buch des gleichen Verfassers über «Jugendstil» ist Seite XVIII dieses Heftes angezeigt.

Jugendstil und Neue Sachlichkeit von Dr. Fritz Schmalenbach

(Vortrag, gehalten am 4. September 1936 in Bern auf dem XIV. Internationalen kunstgeschichtlichen Kongress)

Die Formel «Neue Sachlichkeit» wird heute im Bereich der «bildenden Kunst», wenn ich diesen gerade von der Idee der Sachlichkeit in Frage gestellten Begriff einmal beibehalten darf, auf zwei Gebieten angewendet:

in der Malerei und in der Architektur, der die Gewerbe bis hinab zur Typographie zugerechnet seien. Diese zweifache Anwendung muss für jeden verwunderlich sein, der weiß, wie wenig zusammenhängend die bildkünstler-



Hector Guimard. Métro-Station, Paris, Place de l'Etoile, um 1900



August Endell. Atelier «Elvira», München, 1897

rische und die baukünstlerische Entwicklung in neuerer Zeit verlaufen sind, und wie schwierig es oft ist, die Entsprechungen beider Entwicklungslinien oder nur einzelne parallele Züge ausfindig zu machen. Es muss verwunderlich erscheinen, dass zwei in sich autonome und unähnliche Entwicklungen sich plötzlich zu einer Einheit zusammenfinden sollen.

Geht man dieser Sache nach, so stellt sie sich anders, wenn auch nicht minder merkwürdig dar. Es zeigt sich, dass es sich bei dem, was in der Malerei und in der Architektur als «Neue Sachlichkeit» angesprochen wird, keineswegs um eine die Einzelkünste übergreifende einheitliche Erscheinung handelt, sondern dass hier ein und dasselbe Wort sich verwirrenderweise für zwei unabhängige und in einer wesentlichen Eigenschaft gegensätzliche Erscheinungen als Name eingebürgert hat. Dass dieser Name also einen verschiedenen Sinn annimmt, wenn man ihn auf die Malerei und wenn man ihn auf die Architektur anwendet. Ich möchte vorwegnehmen, dass es sich in der Malerei um eine Form-Reaktion gegen den Expressionismus handelt und in der Architektur um eine Gesinnungs-Reaktion gegen den Formalismus des XIX. Jahrhunderts.

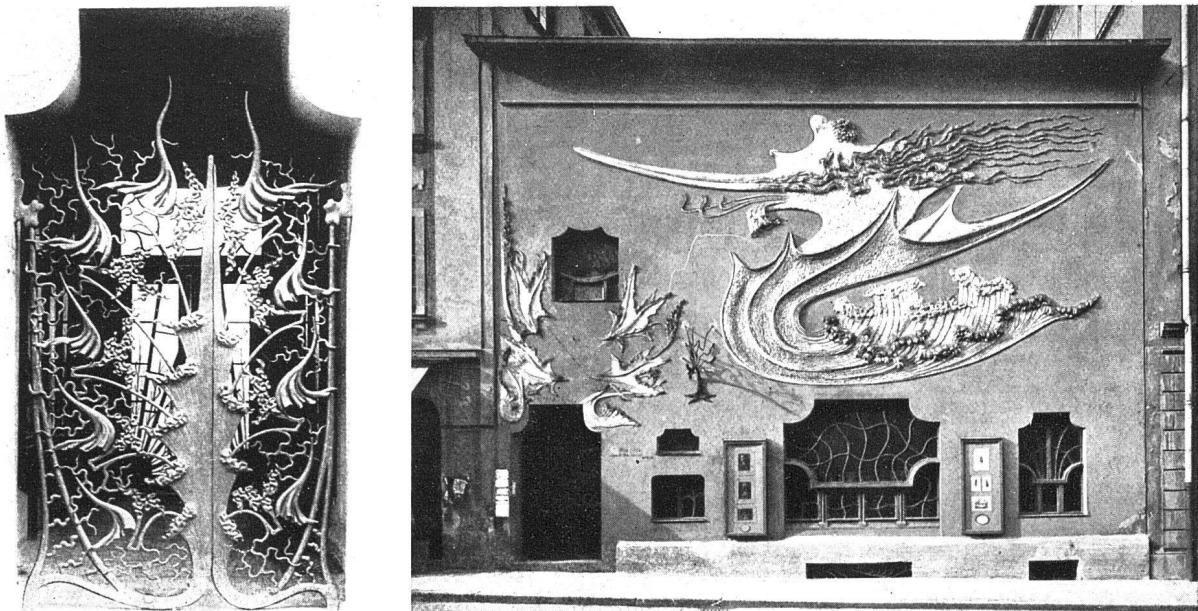
Das Wort «Sachlichkeit» ist in dieser substantivischen Form ein ziemlich eindeutiges Wort, so dass man a priori annehmen darf, dass seine Anwendung auf eine der beiden in Rede stehenden Erscheinungen irrtümlich ist. Diese irrite Anwendung ist die Anwendung auf die Malerei, auf jene etwa 1920 als «Richtung» deutlich werdende Malerei, die dem Expressionismus eine betonte und oft manisch übersteigerte zeichnerische Gegenstands-treue entgegengesetzt, und für die seltsamerweise die Formel «Neue Sachlichkeit» im Mai 1923 geprägt worden ist.

Wenn man das Prinzip der Sachlichkeit vom Begriff der Form her definieren will, so liesse sich sagen, es bestehe darin, dass die Form aus einer gegebenen

«Sache» oder Aufgabe zwangsläufig erwächst, dass die Form im Sinne der Mathematik eine «Funktion» der «Sache», dass sie die Form einer «Sache» ist. Negativ gesagt, dass die Form nicht als etwas Freies und von vornherein Fertiges «geschöpft» wird, dass sie, um zwei vorzügliche Formulierungen Tschicholds¹ anzuwenden, nicht «vorausgewusst» oder «vorgefasst» ist. Dass die Form nicht selber die «Sache», das Primäre, der Ausgang ist, sondern das Sekundäre, das Ende, das Ergebnis. Wenn heute der Begriff des «Künstlerischen» mit der Idee der freien, geschöpften Form verknüpft wird, so befindet sich die sachliche Gestaltung – und das scheint mir das Prinzip der Sachlichkeit am ehesten anschaulich zu machen – ausserhalb des Bereichs der Kunst. Es ist ganz offensichtlich, dass wir in der sogenannten «Neuen Sachlichkeit» in der Malerei, wenn von gewissen unverkennbar sachlichen Zügen im Verismus und bei den Dilettantenmalern abgesehen wird, keine Sachlichkeit, sondern das genaue Gegenteil, einen Formalismus vor uns haben, dass ihre Form, die zeichnerische Präzision des Gegenständlichen, keine «funktionelle», aus gegebenen Aufgaben zwangsläufig erwachsende Form ist, sondern ein freies, künstlerisches Rezept, um seiner nach dem Expressionismus neuen formalen Wirksamkeit willen exekutiert. Es verunklärt die Sachlage ein wenig, aber ändert sie nicht, dass gerade diese zeichnerische Präzision des Gegenständlichen ihrem naiven Wesen nach eine spezifisch sachliche Form sein könnte.

Der Ausdruck «Neue Sachlichkeit» ist erst mit seinem eigenen Sinn gefüllt worden, als man ihn etwa 1926 auf die Architektur, auf eine vermeintlich neue Baugesinnung und deren bauliche Erscheinung anzuwenden begann. Im Gegensatz zur Malerei ist diese als «Neue Sachlichkeit» bezeichnete Baurichtung wenigstens der Inten-

¹ Jan Tschichold, Die neue Typographie. Berlin 1928.



August Endell, Fotoatelier «Elvira», München. Eingangsgitter und Fassade, 1897

tion nach ein wirklicher Unformalismus. Ich sage ausdrücklich: der Intention nach. Denn man braucht ja nur an den Fanatismus der optischen Dachlosigkeit zu erinnern, um zu zeigen, dass bei der Realisierung wieder neue Formalismen, und zwar sind es viele und hartnäckige, unterlaufen sind. Immerhin ist es Idee und Bemühung, an die Stelle der wurzellosen und totgeborenen Willkür des Formschöpferischen das Gesetzliche der sachlichen Gegebenheit zu rücken, das allein die Dauer des organisch Gewachsenen verspricht. Man transponiert das Bauen aus dem Bereich der Kunst. Ein Stuhl ist nicht mehr ein formales Geschöpf, sondern ein Ding zum Sitzen. Der Anschauungswandel, der hier vorliegt, ist derart, dass man sagen könnte: das bauliche Denken tritt in eine andere Dimension.

Das Epitheton «neu» in der Bezeichnung «Neue Sachlichkeit» darf nicht zu der Meinung verleiten, diese bauliche Gesinnung sei als gestalthafte Erscheinung «neu» gewesen, als der Name für sie aufkam. Dass man sie um 1925 und auch später noch für etwas herkunftslos Gegenwärtiges nahm, mag seinen Grund darin haben, dass der Krieg dem zurückgewandten Blick eine vierjährige Mauer entgegenstellte.

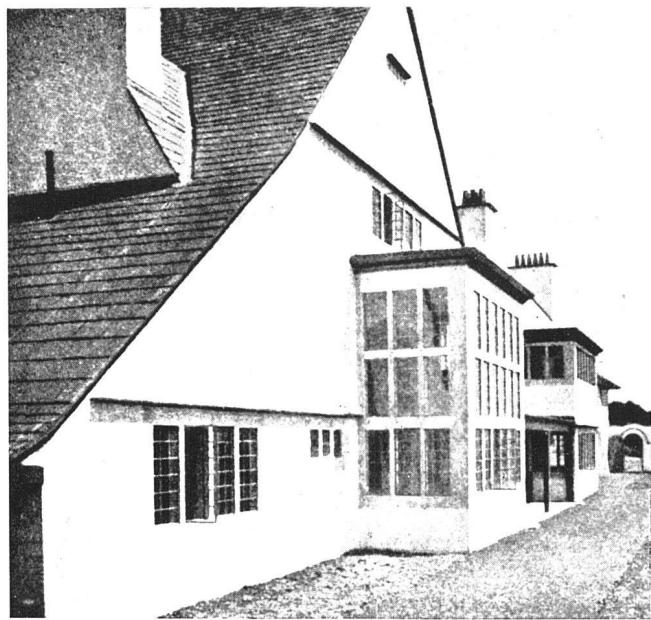
Der Name «Neue Sachlichkeit» vermag aber in anderer Weise wegweisend zu sein, wenn man den Ursprüngen dieser Bewegung nachgehen will. Es stellt sich nämlich heraus, dass der von der Malerei her übernommene Ausdruck für die Architektur im Grunde nicht neu war, dass vielmehr ein in der Architektur seit langem gebräuchlicher Terminus nur eine andere Form, die modische Schlagwortform annahm. Es stellt sich heraus, dass das Wort «Sachlichkeit» schon in der Architekturpublizistik der Vorkriegszeit eine Art latentes Schlagwort ist. Es wäre ein Irrtum, einzuwenden, ein gewisses Mass von Sachlichkeit sei in einer Gebrauchskunst wie der Architektur immer vorhanden, und es besage also

nicht viel, wenn hin und wieder einmal von «Sachlichkeit» die Rede sei. Das Wort «Sachlichkeit» ist in der baulichen Zunftsprache der Vorkriegszeit nicht ein Ausdruck unter vielen, sondern das Lieblingswort, es hat so sehr Schlagwortcharakter, dass man es schon kurz vor dem Kriege mit einer gewissen Verlegenheit und in Anführung angewendet findet. Es hat sichtlich nur an einem Haar gehangen, dass es nicht schon damals jene Schlagwortbewusstheit erlangt hat, die ihm dann erst jenseits des Krieges durch eine irrtümliche Formulierung im Bereich der Malerei zuteil werden sollte.

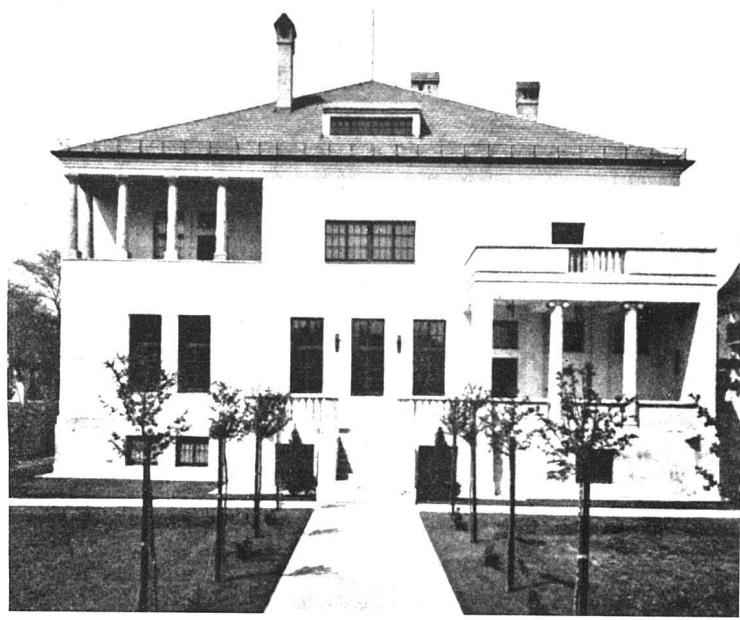
Wir können glücklicherweise recht genau feststellen, wann und wie das Wort «Sachlichkeit» in Mode gekommen ist. Der Zeitpunkt, an dem es aufkam, ist die Jahrhundertwende. Und diejenigen, die es allen anderen voran durch ihre reiche und wirksame publizistische Arbeit in Umlauf gesetzt haben, sind *Lichtwark* und *Hermann Muthesius* gewesen. Lichtwark und Muthesius und neben ihnen noch *Adolf Loos*, zwei Architekten und ein Museumsmann, haben in vorderster Reihe an der Jahrhundertwende das Ethos der Sachlichkeit proklamiert. «Unsere ästhetische Vorwärtsbewegung...», heisst es 1902 bei Muthesius,¹ «kann nur in der Richtung des streng Sachlichen, der Beseitigung von lediglich angehefteten Schmuckformen und der Bildung nach den jedesmaligen Erfordernissen des Zweckes gesucht werden», und weiter spricht er von «jener strengen Sachlichkeit, die wir als den Grundzug modernen Empfindens kennen gelernt haben». Es bezeugt den Erfolg dieses Gedankens, wenn es 1904 bei dem gleichen Autor heisst:² «Es ist sogar eine Abklärung nach der sachlichen Seite bereits allgemein im Gange.» Dass alle drei Männer Kenner englischen Geistes und englischer Kultur sind, ist kein Zufall, sondern höchst aufschlussreich für das wahre Wesen

¹ Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*. Mülheim-Ruhr 1902.

² Hermann Muthesius, *Kultur und Kunst*. Jena und Leipzig 1904.



C. F. A. Voysey. Landhaus in Surrey, um 1900
(nach H. Muthesius «Das englische Haus», 1904/5)



P. L. Troost. Villa Becker, München
(nach «Dekorative Kunst», Band 13, 1905)

und einen der wichtigsten Quellflüsse dieser Bewegung. Mir scheinen die Anfänge der «Neuen Sachlichkeit» in der Architektur an der Jahrhundertwende zu liegen. Damit rückt ihre entwicklungsgeschichtliche Position in ein neues Licht. Sie gewinnt die unmittelbare Nachbarschaft gewisser Erscheinungen des XIX. Jahrhunderts, d. h. sie erscheint als Reaktion gegen den Formalismus des Historismus und seine Kulmination im Jugendstil.

Wenn hier der Jugendstil als Teilerscheinung, als Endphase des Historismus angesehen wird, so bedarf das einer Erklärung. Man ist gewohnt, im Jugendstil, wie er es selber tat, die endliche und erfrischende Auflehnung der Jugend von 1895 gegen die Stilmaskerade der vorangehenden Zeit zu sehen, also gerade den Bruch mit dem Historismus. Er ist es ohne Zweifel in der Ebene des Formalen. Er ersetzt den Akanthus durch die belgische Linie und naturalistische Motive. Es ist aber zu beachten, dass er sich selber – das Wort entstand angeblich 1897 in Leipzig auf einer Kunstgewerbeausstellung³ – wieder als «Stil» bezeichnete. Man beharrt in dem Prinzip des Formalismus, aus dem letzten Endes die Repetition der historischen Form erwachsen war, indem man die historische Form und nicht das Prinzip bekämpft, indem man also die Form wieder zum Ausgangspunkt macht. Im Jugendstil erfährt der Formalismus der Stilrepetition seine im Doppelsinn «letzte» Steigerung. Er ist es, der das Prinzip der sachlosen, der freien, geschöpften Form, des freien Künstlerischen zu Ende steigert. Er erhebt jegliche Gestaltung, und sei es die von Natur gebundenste, in die Ebene freier Kunst. Es wird die hübsche Geschichte überliefert, dass einer der jungen Gewerbekünstler Trinkgläser entworfen habe, die nicht nur Blumengestalt hatten – das ist damals eine gebräuchliche Form für Gläser, Lampen und dergleichen – son-

dern deren Kelche sich auch nach unten öffneten. Und die andere, dass man den Auftrag zu einem Billardraum einem bestimmten Architekten nicht geben wollte, weil man Anlass hatte, zu fürchten, er werde auch die Billardkugeln mit plastischen Mädchenkörpern versehen.

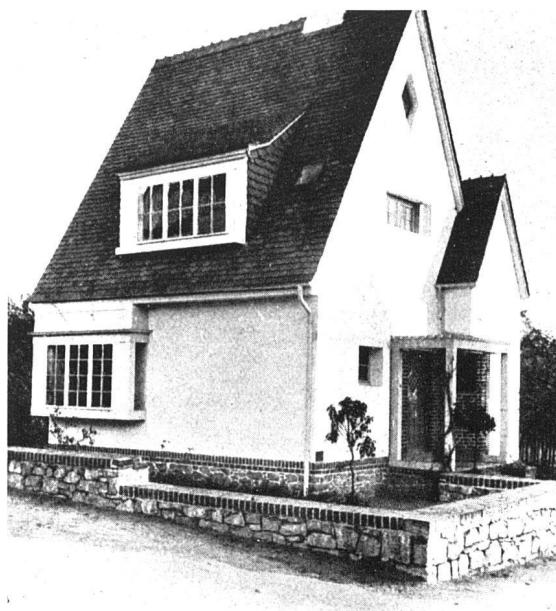
Wenn man nun fragt, wie denn dieser Wandel vom Formalismus zur Sachlichkeit an der Jahrhundertwende, der bisher nur präzisiengeschichtlich angedeutet wurde, formgeschichtlich verlaufen sei, so mischt sich gleich eine Ueberlegung ein, die in Paradoxien zu führen droht: Wie soll sich einem Gestaltungsprinzip wie dem sachlichen, dessen Wesen die Formfeindschaft ist, eine bestimmbar Form zuordnen? Mir scheint, dass dieser Einwand in die Irre geht, und dass gerade das sachliche Prinzip eine spezifische Form ausbilden muss, nämlich diejenige, die gewissermassen formschöpferisch auf dem Nullpunkt steht.

Es gibt einen Hexameter – wenn ich nicht irre, stammt er von Meier-Graefe und steht in seiner Entwicklungsgeschichte – der die Form des Jugendstils aufs anschaulichste verspottet: «Auf verlangenden Sofas lauschen listige Kissen». Der Formalismus des XIX. Jahrhunderts besass als einen gewissen Halt in seiner formalen Hilflosigkeit eine durchgehende autonome Formregel, die ich als Funktionssymbolismus der Form umschreiben möchte. Es ist das, was die Zeit unter «Tektonik» verstand, eine Sinngebung dieses Wortes also, die sich in völligem Gegensatz zu seiner heutigen, wohl namentlich auf Wölfflin zurückgehenden Benutzung im Sinne von «Architektonik» befindet. Diese «Tektonik» besteht in kurzen Worten in folgendem: Ein Bauglied hat im Bau zunächst eine wirkliche, eine tatsächliche Funktion, die in seiner Form aber nicht sichtbar zu werden braucht. Ein heutiger Betonpfeiler kann ganz indifferent aussehen. Die tatsächliche Funktion des Gliedes soll nun in seiner Form nach organischen Analogien versinnlicht werden.

³ Meyers Grosses Konversations-Lexikon 6 · A · Band 10, Leipzig und Wien 1909, Artikel «Jugendstil».



J. Hoffmann. Frühstückszimmer in einem Hotel
(nach «Dekorative Kunst», Band 12, 1904)



J. M. Olbrich. Arbeiterkleinhaus für Opel, Darmstadt, um 1907

Die Werkform wird gewissermassen in eine Kunstform, deren Sinn ihre Ausdruckskraft ist, eingehüllt. Es ist die allbekannte Sache, dass die Entasis der Säule gleichsam wie ein geschwellter Muskel ihre Tragkraft verbildlicht. Der ganze Bau wird zu einer Art Mosaik von Kräften zergliedert, er wird zu einem Organismus aufeinander zugeschnittener, scheinbar lebendiger Glieder, eine Form, die für uns heute etwas Barbarisches hat. Dieses in einem bestimmten Sinne «idealistische» Prinzip des Funktionssymbolismus ist vom späten Berliner Klassizismus als vermeintlich absolutes Gesetz entdeckt worden: es erhält in den vierziger Jahren in Boettchers «Die Tektonik der Hellenen» die Gestalt einer Lehre. Von hier geht es an den Historismus über: in den sechziger Jahren findet sich die «Tektonik» in Sempers «Stil» als die dritte unter seinen vier Kategorien wieder, im wesentlichen wenig verändert. Es erscheint mir aber wichtig, dass sie schon hier nur noch eine unter verschiedenen Kategorien ist. Immerhin hat noch im Jahre 1900 auf dem V. Internationalen Architektenkongress in Paris der bekannte historistische Berliner Kirchenbau-meister Johannes Otzen unter zehn Thesen, die er nach seinen Worten für «unwandelbare ewige Gesetze» der Architektur hielt, die folgende aufgestellt: «Das Ornament soll vornehmlich dazu dienen, das Wesen einer baulichen Funktion zu betonen; die reine Willkür in seiner Verwendung oder gar eine der Funktion widerstreitende Ausbildung des Ornaments ist zu vermeiden.» Es ist entwicklungsgeschichtlich ausserordentlich ausschlussreich, dass Muthesius damals entgegnet hat, diese These «scheide so ungefähr die ganze Renaissance- und römische Baukunst aus».⁴ Vom Historismus hat das Prinzip der Tektonik dann der Jugendstil ererbt, der es nun allerdings zu vielerlei Abarten modifiziert. Noch

1905 meint Konrad Lange in einem Aufsatz über Pankok,⁵ «die Hauptsache aber... [sei] die selbständige organische Belebung der Materie, die Umgestaltung des toten Stoffes zu einem organischen Wesen, das wächst und strebt und trägt und stemmt, einfach durch das Mittel der Form...»

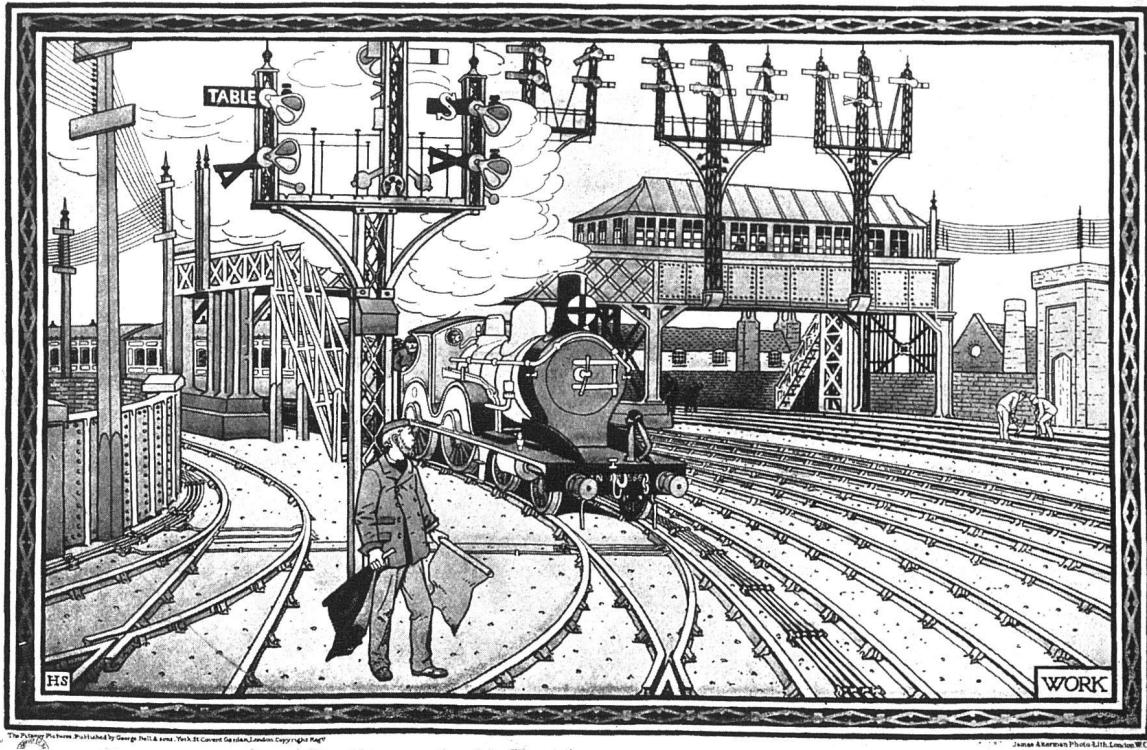
So haben denn die Gebilde des Jugendstils etwas von der Lebendigkeit jener Dinge im Märchen, die des Nachts ihre sachliche Aufgabe vergessen und beginnen, miteinander zu sprechen und sich von ihrer Stelle zu bewegen. Ein Waschtisch von Pankok ist ein lebendiger Organismus aus knorpeligen und schwelenden Gliedern. Wenn Hermann Obrist Sessel entwirft, dann sind die Lehnen muskulöse, zupackende und festhaltende Arme, und es scheint mir durchaus in die gleiche Kategorie zu gehören, wenn er, einer allgemeinen Neigung des Jugendstils entsprechend, die Sessel mit einem Büchergestell und einer Schreibtischplatte zu einem einheitlichen Organismus verbindet. In anderen Fällen hat dieser Kräftesymbolismus die Form angenommen, dass nicht die spezielle Funktion des einzelnen Gliedes verbildlicht wurde, sondern ein allgemeines Lebendigsein. (Z. B. Endells Atelier Elvira und die Pariser Métrostation, die sich wie ein stachliges, bizarres Untier gebärdet.)

Die Sinnbildlichkeit der Form war für den Formalismus des XIX. Jahrhunderts eine in Fleisch und Blut übergegangene formale Stütze. Sie scheint mir aber noch in einer anderen und mehr spezifischen Weise ein Ausdruck des formalistischen Prinzips zu sein: indem man die Dinge verlebendigte, hob man ihre Form auch anschaulich aus der Sphäre des bloss Sachdienlichen heraus.

Die Anfänge der Sachlichkeit drücken sich an der Jahrhundertwende formal in dem Fragwürdigwerden dieser Formregel, dem Aufgeben des Funktionssymbolis-

⁴ Vgl. zu dieser Polemik Deutsche Bauzeitung, Jahrg. XXXIV (1900).

⁵ Konrad Lange, Bernhard Pankok, Dekorative Kunst, Bd. 13 (1905).



Heywood Sumner, 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. Aehnlich die Arbeiten des Schöpfers des modernen Künstler-Kinderbuches: Walter Crane.

mus aus. An die Stelle der «tektonischen» tritt eine tektonisch indifferente, eine, um mit Burckhardt 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 einmischt, 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 Dekorateuren wie Endell, Olbrich usw. blenden lassen darf: jeder Stil hat seine Hanswurste, 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