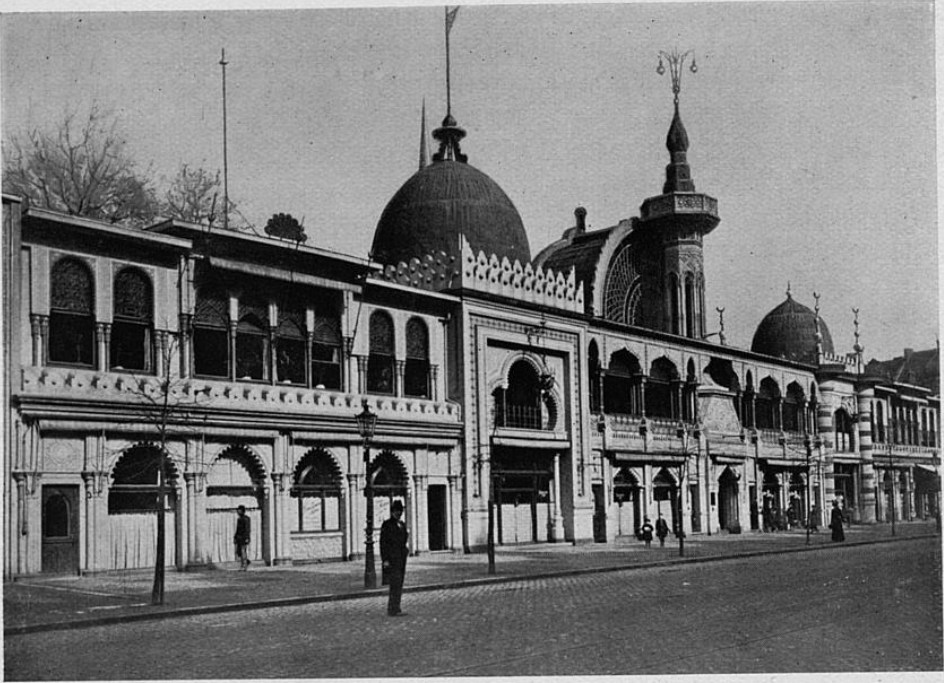


- 1903 Peter Behrens übernimmt die Leitung der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule.
 1904 Gründung des „Deutschen Bundes Heimatschutz“.
 1905 Hendrik Petrus Berlage's „Gedanken über den Stil“. — Gründung der Zeitschrift „Städtebau“.
 1907 Gründung des „Deutschen Werkbundes“ und des „Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz“.

Diese Angaben beziehen sich auch auf außerrheinische Herkunft, England, Holland, Wien, Darmstadt usw. Aber diese Beziehungen sind ja auch für die Gesundung der Bau- und Wohnverhältnisse in den Rheinlanden bedeutungsvoll gewesen; und wenn ich von den Rheinlanden rede, so denke ich in erster Linie an die Großstädte des Niederrheins, an Düsseldorf, Essen und Köln, auf die sich die neue Bewegung in den Rheinlanden konzentrierte und die in ihrem großen Wachstum auch die wichtigsten neueren Bauaufgaben stellten, an denen die Entwicklung in den Rheinlanden seit der Jahrhundertwende am augenfälligsten zu verfolgen ist. Dabei ist es interessant zu beobachten, wie nach dem Charakter dieser Städte und ihrer baulichen Aufgaben die Entwicklung eigene örtliche Prägung erhielt. Da ist Düsseldorf, die Garten- und Kunstausstellungsstadt, mit der früheren Musteranstalt einer fortschrittlichen Kunstgewerbeschule, die seit 1918 in die Kunstakademie aufgegangen ist; da Köln, die Handelsstadt, lange Zeit belastet durch jahrhundertalte Überlieferung und den einschnürenden, jede Entwicklung hemmenden Festungsring; da Essen an der Ruhr mit seinen großen Siedlungsaufgaben, die Industriestadt, im 19. Jahrhundert eigentlich erst geworden und daher ohne starke geschichtliche Belastung.

II.

Zunächst, wie war das Bild um 1900? — „Fin du siècle“; dieses Wort vom Ausgang des Jahrhunderts ist eine sehr charakteristische Bezeichnung. In den Karikaturenblättern sah man auffallend übertrieben und höchst unpraktisch gekleidete, auf Äußerlichkeit abgestimmte elegante Männer, energie- und geistlos in ihrem Nichtstun sich langweilend. Unterschrift: fin du siècle; am Ende eines eigenartigen Jahrhunderts, das in sich voller Widersprüche und Kämpfe war, nicht recht wissend, wohin man gehört, in einer unbestimmten Vorahnung, daß etwas Neues kommen muß, weil das Alte inhaltlose Schablone geworden war. Die bildende Kunst — Baukunst, angewandte Kunst und Kleidung — ist Spiegelbild dieser Dinge. Wohl hatte die Technik neue Formen aus der Konstruktion und dem Zweck heraus geschaffen, aber die Baukunst hatte im 19. Jahrhundert noch einmal den ganzen Lauf der kunstgeschichtlichen Entwicklung wiederholt. „Der Kunstjünger durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium mit wohl aufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause, in der frohen Erwartung, daß die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoirs à la Pompeji, eines Palazzos à la Pitti, einer byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars in türkischem Geschmack nicht lange ausbleiben könne, denn er trägt Sorge, daß seine Probekarte an den rechten Kenner komme. Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen? Ihr verdanken wir's, daß unsere Hauptstädte als wahre „extraits de mille fleurs“, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte empor-



Das Arabische Café in Düsseldorf.
Erbaut 1902. Letzte Reste beseitigt 1928.

blühen, so daß wir in angenehmer Täuschung am Ende selber vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören.“ So Gottfried Semper schon im Jahre 1834.

Wir haben heute noch in den Rheinlanden charakteristische Denkmäler dieser Zeit. An der Rheinfront zu Bonn steht neben dem vorbildlich vornehm schlichten Wohnhause des Ernst Moritz Arndt ein neuer Palazzo Foscari vom Canale Grande zu Venedig, auf dem Kaiser-Wilhelm-Ring in Köln ein neuer Palazzo Vendramin Calergi, ebenfalls vom Canale Grande. Für Rheinische Musikfeste und den bekannten Aachener A-cappella-Chor baute 1864 Wickop neben Couvens schönem altem Kurhaus in Aachen einen „Maurischen Konzertsaal“, für Beethoven und Mozart eigens einen maurischen Saal! Was man sich nur unter der Bezeichnung „maurischer Musik“ gedacht hat? Verständlicher ist schon die Bezeichnung „Arabisches Café“. Bis vor wenigen Jahren hatte Düsseldorf einen solchen Bau in der Graf-Adolf-Straße, eine ganz besondere Sehenswürdigkeit von großer Anziehungskraft für den Fremden, ein Haus aus Damaskus mit Kuppeln von der Moschee des Sultans Kait-Bai in Kairo, dazu natürlich stilecht einen hohen, schlanken Turm, ein „Minaret“, von dem herab der Tempeldiener, der „Muezzin“, die Gläubigen zu den Gebetsstunden ruft (Bild S. 4). Man denke sich entsprechend in Kairo eine gotische Kirche als Tanzdiele! Aber dafür fehlte es dem Araber und Türken an internationaler kunstgeschichtlicher Vorbildung. Wir dagegen haben in den Rheinlanden noch zahlreiche muselmännisch verkleidete Synagogen des 19. Jahrhunderts.

Und nun „fin du siècle?“ Was nun?



Das Majolikahäuschen im Hofgarten zu Düsseldorf.
Erbaut 1902. Beseitigt 1926.

Für den Verfall unserer Bau- und Wohnkultur machten wir den Historismus verantwortlich. Los von der Stillehre und der Kunstgeschichte! Man predigte das „individuelle Ornament“, die „expressive Kraftlinie“, das „persönlich gestaltete Gerät“ — die „Renaissance im Kunstgewerbe“¹. Man glaubte an eine neue Jugend und neue Entwicklungsmöglichkeiten der Kunst und nannte diese neue Bewegung „Jugendstil“ oder — sehr bezeichnend — „dekorative Baukunst“. Aber diese aus den Zeitverhältnissen wohl zu verstehende Bewegung ging von ganz falschen Voraussetzungen aus. Nicht die Historie an sich und die Pflege der Überlieferung waren das erschwerende gewesen, denn, so meinte einmal William Morris, dessen Einfluß von höchst bedeutsamer Wichtigkeit war für die Gesundung unserer Bau- und Wohnkultur: „Ich bin nicht so einfältig, vorauszusetzen, daß wir aus der traurigen Leere, in die wir geraten sind, plötzlich einen neuen Stil aufbauen könnten, ohne dazu die Hilfe vergangener Kunstzeiten in Anspruch zu nehmen“, oder Adolf Hildebrandt, dessen Bedeutung für die neue Erkenntnis vom Wesen der Kunst der Plastik und des Städtebaus für uns schon historisch geworden ist, daß es gar keiner neuen Sprache bedürfe, um etwas Neues sagen zu wollen. — Man hätte ja sonst die Großtaten der italienischen Renaissance und das Werk eines Schinkel zu streichen!

¹ Titel eines Buches von Henry van de Velde (1901).

Eine andere irrige Voraussetzung war, daß man das „individuelle Ornament“ gar nicht aus der Konstruktion, dem Material und dessen handwerklichem Arbeitsprozeß entwickelte. An Stelle des handwerklich materialgerecht Entstandenen trat individuelle Willkür. Damit ist aber keine geschichtlich bleibende Form zu schaffen. Jugendstil blieb daher Modesache. Auch das 18. Jahrhundert hatte einmal eine verwandte Modeerscheinung durch den Einfluß chinesischen Porzellans, die sog. „Chinoiserie“. Aber klugerweise beschränkte man sich auf die Ausschmückung kleiner, intimer Kabinette oder auf die Anlage launiger Gartenhäuschen. In der Form wäre das leider 1925 total unnötigerweise beseitigte Milchhäuschen im Hofgarten zu Düsseldorf eine amüsante Erinnerung an die Zeit des Gärrens um 1900 geblieben (Bild S. 5). Doch der Jugendstil, die „dekorative Baukunst“, wagte sich im Bewußtsein einer großen kulturellen Mission an große Bauaufgaben. Da mußte unvermeidlich die reformierende Bewegung scheitern, weil sie die äußere dekorative Form für das Wesen baukünstlerischen Gestaltens gehalten und damit die tieferen Gründe des Verfalls unserer Bau- und Wohnkultur im 19. Jahrhundert gar nicht erkannt hatte, eben das, was uns im Laufe des 19. Jahrhunderts verlorengegangen war, was Schinkel vor 100 Jahren in diese Formel faßte: „Zweckmäßigkeit ist das Grundprinzip alles Bauens. Zweckmäßigkeit eines jeden Gebäudes, das ein geistiges voraussetzt, ist Zweckmäßigkeit der Raumverteilung, höchste Ersparnis des Raumes, höchste Ordnung in der Verteilung, höchste Bequemlichkeit im Raum. Zweckmäßigkeit der Konstruktion: bestes Material, beste Bearbeitung und Fügung des Materials, sichtbarste Andeutung des besten Materials, der besten Bearbeitung und Fügung des Materials; Zweckmäßigkeit des Schmuckes und der Verzierungen: beste Wahl des Ortes der Verzierung, beste Wahl der Verzierung, beste Bearbeitung der Verzierung.“ — Das gab Schinkels Zweckbauten, seinen Kasernen, Militärgefängnis, Bauakademie, Entwurf eines Kaufhauses in Berlin, Leuchtturm in Arkona, dem ehemaligen Gymnasium in Düsseldorf und der Sternwarte und dem Anatomischen Theater in Bonn, dem heutigen Akademischen Kunstmuseum im Hofgarten, den bleibenden künstlerischen Wert. — Bauten, die wie Werke „neuer Sachlichkeit“ wirken.

Das Schwinden des Sinnes für zweckmäßiges Gestalten in der Baukunst im 19. Jahrhundert hat mehrere Gründe. Einer der Gründe ist, daß im Laufe des Jahrhunderts die Führung in praktisch künstlerischen Fragen den schaffenden Künstlern genommen und den Kunsthistorikern übertragen wurde. Man denke sich aus, wenn man folgerichtig den Kriegshistorikern von Hannibal bis zu den Bürgerkriegen in Mexiko und China einen Einfluß auf die Kriegführung im Weltkrieg eingestanden hätte, den politischen Historikern auf diplomatische Verhandlungen, wenn unsere Wirtschaftshistoriker Vormünder unserer Industrie- und Handelskapitäne gewesen wären! Der Historiker bleibe Historiker! So auch in der Kunst! Er sei Sammler, Registrator, Forscher, Konservator, Museumsmann, Verwaltungsbeamter, als solcher auch wohl Kunstschulverwalter, auch Anwalt, aber nicht Vormund einer neuen Kunst wie im 19. Jahrhundert! Schon die Bevormundung Schadows durch Goethe und Goethes „Weimarer Konkurrenzen“ sind bezeichnend für die Einstellung des 19. Jahrhunderts, dann, daß im Kampfe um die „farbige

Baukunst und Plastik bei den Alten“ — um nur eines von vielen hier anzuführen (!) — die künstlerisch klar erkennenden Baukünstler Gottfried Semper und Jakob Hittorf gegenüber dem Einfluß und Ansehen der Archäologen unterlagen und dadurch jahrzehntelang ein durch gelehrte Bevormundung entstandener künstlerischer Irrtum herumgeschleppt wurde, der farbige Baukunst und Plastik nun nicht mehr zu Worte kommen ließ. Hier standen einander gegenüber der mit Vorurteilen und Maximen belastete Gelehrte und der aus dem Arbeitsprozeß erkennende, schaffende Künstler. Für den nurkunstgelehrten Kritiker des 19. Jahrhunderts und seinen verhängnisvollen Einfluß — Ausnahmen bestätigen nur die Regel — hatte schon Schinkel ein prächtiges Wort geprägt: „Kunstgelehrte, die nicht zugleich praktische Künstler sind, sind allemal weit von der höchsten Kritik entfernt und deshalb von der höchsten Einsicht in die Kunst. Denn nur durch das Schöpferische, welches aufs Praktische geht, zugleich aber das höhere Bedürfnis befriedigt, wird die wahre Kritik herbeigeführt.“ Oder Cornelius Gurlitt, von Haus aus Baumeister, dann als Schriftsteller und Kritiker voller künstlerischer Instinkte, im Jahre 1889: „Wie kann das Nichts über das Etwas, die gänzlich unfruchtbare Kritik über eine Kunst sich erheben wollen? Die Kritik wirft der Kunst vor, sie arbeite nur mit entlehnten Gedanken. Wo aber sind die selbständigen Gedanken jener Kritiker? Was sie treiben, das nennt man die wissenschaftliche, die ernste, die besonnene Kritik. Ich meine, wir wären besser daran, eine künstlerische, lustige und vom Augenblick beherrschte Kritik zu üben; eine Kritik, die sich zu begeistern vermag; die sich am Neuen freut, nicht einen Ballast ästhetischen Wissens mit sich schleppt; eine Kritik, die in der Kunst wurzelnde Eigenwesen handhaben; nicht aber eine Kritik, die über der Kunst hinschwebende höhere Erkenntnis von sich gibt.“

Schinkel und Gurlitt reden natürlich von ihrer Zeit. In den letzten Jahren ist der Kunsthistoriker, wenigstens auf dem Gebiete der Baukunst, vorsichtiger geworden. Das ist ein hoffnungsvolles Zeichen, denn in allen Zeiten einer künstlerischen Kultur ließ sich der Kritiker vom Künstler belehren, nicht umgekehrt; und heute lassen wir uns wieder willig belehren von Männern, die „vom Bau stammen“¹. — Zunächst indessen beschäftigt uns einstweilen noch in diesen Ausführungen das Bild der Zeit um 1900.

Solange die Baugesinnung eines Schinkels die Bautätigkeit beherrschte, darf man den freien Gebrauch und die selbständige Verwertung geschichtlicher Bauformen nicht für den Verfall unserer Bau- und Wohnkultur verantwortlich machen. Schinkel ist ein Schulbegriff, der weit über den Tod des Meisters hinaus lebendig blieb. Seine Schüler haben als Staatsbaubeamte eine Fülle ganz ausgezeichneten Arbeiten geschaffen, auch in den Rheinlanden, die der Ausgang des Jahrhunderts wegen der anspruchslosen Dekoration nicht erkannte und die er — unkünstlerisch wie er in seiner Erkenntnis, wie in seinem Empfinden geworden war — in der materialgerechten Bearbeitung und dem Sinn für künstlerisch rhythmische Gliederung auch verkannte. Auch hier handelt es sich um Arbeiten, die über Jahrzehnte hinweg in ihrer alten Sachlichkeit sich verwandt fühlen mit „neuer“ Sachlichkeit der

¹ Vgl. Literaturangabe von Baumeistern über moderne Baukunst am Schlusse dieser Ausführungen.



Holtum im Kreise Erkelenz.
Unberührte Dorfstraße. — Vgl. Bild S. 9.

Gegenwart. Der Verfall unserer Bau- und Wohnkultur setzt erst viel später ein. Es ist die Zeit der sogenannten Gründerjahre. Ihre Kunst nennen wir „Gründerrenaissance“. Sie ist das untrügliche Spiegelbild unserer damaligen Gesinnung und Lebensführung, und diese Gesinnung muß man zur Beurteilung unserer kulturellen Verhältnisse des Niederganges kennen. Die fünf Milliarden Kriegsentschädigung 1871 und der Aufschwung der Industrie hatten uns den Maßstab für Reichtum genommen. Man stürzte sich in große finanzielle Unternehmungen. Man „gründete“, und jeder kleine Mann beteiligte sich mit seinen Sparpfennigen am Gründen, um teilzuhaben an dem neuen Reichtum, der über Nacht gekommen war und der nicht aufzuhören schien. Und alles war Selbstbetrug, ein Überschätzen der Werte und Möglichkeiten, ein Mehrseinwollen seiner selbst. Das Echo des Gründens war der geschichtlich berühmte „Krach“. Dieses Mehrseinwollen und Vortäuschen, d. h. das Nichtübereinstimmen der äußeren Form mit dem inneren Wert, war charakteristisch für unsere ganze Lebensführung. Zum Kellner sagte man „Herr Ober“, zum Oberkellner „Herr Direktor“. „Madame“ aus der Krämergasse wurde „Gnädige Frau“. Aber dieses Mehrseinwollen war auch charakteristisch für unsere ganze Bau- und Wohnkultur. Statt Bauplatz sagte man „gutes Spekulationsgrundstück“. An Stelle des Baumeisters trat der „Bauunternehmer“. Die Gewerbefreiheit gab jedem Unternehmer das Recht, sich stolz Baumeister zu nennen. Man baute nicht zum Wohnen, sondern zum Verkauf ganze Straßen „auf Spekulation“. Der Bauer wollte jetzt Kleinstädter sein, der Kleinstädter Großstädter, der Arbeiter Bourgeois. Aber nachgeahmt wurde



Oberkruchen im Kreise Erkelenz.

Alter Backsteinwohnbau nachträglich entstellt durch Zementfassade. — Vgl. Bild S. 8.

nur die äußere Erscheinung, und der Spekulationsgeist wollte sie billig haben. Der Bauer ließ sein altes stattliches Haus mit städtischer Ornamentierungskunst verschönern (Bild S.8 u.9). Die Mietskaserne des Arbeiters erhielt den Schmuck fürstlicher Barockfassaden in unechtem Material, nicht wetterfest und daher bald zerbröckelt. Es war die Zeit, die den Papierkragen erfand und den Fünfzigpfennigbazar ausdachte, die jeden Sinn für Materialqualität verloren hatte, die den Landmann statt in stilvoller und vor allem zweckmäßiger Bauernkleidung in schlechtsitzender Städterkleidung sah, den Arbeiter statt in Werkkittel und Schürze in unsauber zerfranstem Kragen und notdürftig geflickter Halsbinde; die Zeit, von der Gottfried Keller erzählt, daß das kleine Ratzeburg Großstadt werden wollte, am Stadtbach einen „Quai“ erbaute und statt der traulich krummen Straßen einen schnurgerade gezogenen „Boulevard“ haben wollte und dafür die Linden niederschlug und die Stadttore abtragen ließ. — „So ist gelungen jeder Plan, doch keiner sieht das Nest mehr an.“

Zu dieser in der ganzen Zeitgesinnung begründeten Einstellung kam noch als ebenso bedeutsamer Faktor die in ihren Folgen anfänglich gar nicht erkannte Scheidung der Unterrichtsanstalten nach einzelnen künstlerischen Zweigen. Unsere alten Kunstschulen, die Akademien, der Ersatz früherer zunftmäßiger Ausbildung in Bauhütten oder Werkstätten, waren noch Unterrichtsanstalten für alle Gebiete der bildenden Künste, der Baukunst, Innenausstattung und Gartenanlage, der Malerei, Plastik und des Kunstgewerbes. Baukünstler, Maler, Plastiker und

Kunsthandwerker verstanden sich noch im architektonischen Gestalten und dekorativen Durchbilden, wie die verschiedenen Meister einer mittelalterlichen Dombauhütte oder an späteren Schloßbauten. Das war auch noch der Geist der „Berliner Bauakademie“ Schinkels, des letzten großen Allgemeinkünstlers auf allen Gebieten, die sich auf einen Bau beziehen. Als aber 1879 die Bauakademie aufgehoben wurde, zerfiel im Kunstunterricht der Zusammenhang der Künste. Die Kunstakademie galt nur noch der Heranbildung von Malern und Plastikern. Bild und Plastik verloren dadurch den Zusammenhang mit der diktierenden Linie der Baukunst, in deren Dienst bisher die dekorativen Künste der Malerei und Plastik standen. Die Malerei verlor sich in Genre und Naturalismus, lebte nur noch als Staffeileimalerei, da das einstmals aus architektonischen Voraussetzungen geborene Wandbild nichts anderes mehr war als vergrößertes Staffeileibild. Plastik verlor dazu noch den Sinn für materialgerechtes Gestalten. Man modellierte naturalistisch in Ton, ohne auf die Wirkung im späteren Material, Stein, Bronze oder Holz, Rücksicht zu nehmen, natürlich auch ohne an die Wirkung aus dem späteren Standort zu denken. — Die Erziehungsstätte für den Architekten war die Technische Hochschule. Unter dem vorherrschenden Einflusse historischer Studien waren die damaligen Lehrer an den Architekturabteilungen der Technischen Hochschulen im Grunde selten etwas anderes als „bautechnische Kunsthistoriker“. Ausbildung der Architekturstudierenden: antiker Tempel, mittelalterliche Kirche, deutsches Renaissance-Rathaus, italienisierendes Theater, alles Arbeiten auf dem Papier ohne städtebauliche Voraussetzung, aber „stilecht“ und in der Herkunft kunstgeschichtlich genau datierbar. Die kunstgeschichtlichen Studien hatten eben alles in feste Regeln eingeschnürt. In Köln erzählt man sich noch heute eine höchst bezeichnende und unsterbliche Geschichte: Einer der letzten Baumeister der neuen Kölner Dombauhütte stand mit seinen Mitarbeitern vor dem Straßburger Münster. Lange Zeit betrachtete der Kölner Dombaumeister das durch verschiedene Baumeister eigenwillig persönlich gestaltete Bauwerk. Schließlich meinte der in kunstgeschichtlicher Stilechtheit erzogene Kölner Dombaumeister: „Meine Herren, das is überhaupt keine Jotik!“ Wie sich nun der schaffende Baukünstler zum kunsthistorischen Stillehrer entwickelt hatte, so der Gartenarchitekt zum Botaniker. — Schließlich der Kunsthandwerker. Für ihn wurden Kunstgewerbeschulen gegründet, auf denen er zum kunstgeschichtlichen Ornamentzeichner ausgebildet wurde. Daß sich aber ornamentale Dinge früher aus einer baulichen oder handwerklichen Konstruktion und handwerklich materialgerechtem Arbeitsprozeß entwickelt hatten, das war total vergessen. So war auch hier der Zusammenhang zwischen Handwerk und künstlerischem Entwurf, soweit überhaupt von „Entwurf“ geredet werden kann, zerrissen, wie das sich früher verstehende Zusammenarbeiten von Baukunst und dekorativen Künsten. Vor allem aber war bei der Baukunst, wie bei der Innenausstattung, durch die Bedeutung der Stillehre das Allerwichtigste baukünstlerischen Schaffens verlorengegangen, Sempers Mahnruf gegen die „Impotenz der halbbankrotten Architektur“: „Nur einen Herrn kennt die Baukunst — das Bedürfnis“, was Schinkel „Zweckmäßigkeit“ nannte. Und neben materialgerechtem Gestalten und den Fragen der Zweckmäßigkeit hatte man in der Baukunst wie in der Raum-

gestaltung etwas ganz Wichtiges vergessen, das, was zweckmäßiges Anordnen erst in die Region des Künstlerischen erhebt, den Sinn für rhythmisches Gestalten, für die Musik im Grundriß, im Raum, in der Ausgestaltung des Raumes und in der Fassade. Dieses elementarste aller künstlerischen Dinge lernten wir wohl auf der Schulbank bei der Dichtkunst und der Musik, nicht aber auf dem Gebiete der bildenden Kunst! (Ganz unter uns gesagt und streng vertraulich: Auf vielen Universitäten und Technischen Hochschulen habe ich als Student auch nichts davon gehört!) Ist es da zu verwundern, daß die breite Menge schließlich, und das ist die größte Bloßstellung der Architektur als Kunst, unter „Kunst“ nur noch verstand Malerei? Aber auch eine Bloßstellung der breiten Menge, denn sie sammelte Bilder wie Briefmarken und bekleidete mit ihnen bis zur Unwohnlichkeit die Wände unserer Räume! Was heute zur erschreckenden Erkenntnis geworden ist, das hatte schon 1839 (!) der künstlerisch feinsinnige Philosoph Gustav Theodor Fechner erkannt, als er anläßlich einer Kunstaussstellung im Leipziger Kunstverein schrieb: „Man sollte seine Wohnung nicht zur Galerie machen, und es ist gewiß, daß der, der es tut, nichts von der lebendigen Wirkung der Kunst weiß! Die Kunst ist keine Tapete des Lebens; so sollte man auch ihre Werke nicht zur Tapete des Zimmers machen!“

Zusammenfassend: Dahin war der Sinn für Zweckmäßigkeit der Anlage, für rhythmisches Gestalten von Bau und Raum und städtebauliches Sichanpassen; dahin der Sinn für die Relativität der Wirkung eines Bauwerks; dahin, trotz aller kunstgeschichtlichen Gelehrsamkeit, das Verständnis, aus welchen geistigen Zeitvoraussetzungen und aus welchen praktischen Voraussetzungen der Landschaft, des Klimas, der Lebensgewohnheiten, der Konstruktion und des Materials die historischen Formen sich entwickelt hatten. So zog ein wüstes Tohuwabohu mißverständener fremder Formen ein in unsere Straßen (Bild S. 9). Für die einzelnen Bautypen waren bestimmte Schemen vorgeschrieben, für Kirche, Rathaus, Theater, Bank usw. Das Schema des Reihenwohnhauses in der Straße war die berüchtigte Dreifensterfront, eine restlose Bankerotterklärung künstlerischen Gestaltens. — Da konnte die neue „Dekorative Baukunst“ des Jugendstils mit ihrem „individuellen Ornament“ oder der „expressiven Kraftlinie“ keine Sanierung schaffen (Bild S. 5).

III.

Eine Besserung der Verhältnisse brachte erst der „common sence“ des praktisch denkenden Englands, nicht etwa, und das ist wieder sehr bezeichnend, das wegen seiner Bedeutung in der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts führende Frankreich, auch nicht die alte kunstgeschichtliche Pilgerstätte der Deutschen, Italien. Ausgerechnet England, von dem der Maler Whistler meint: „So etwas wie englische Kunst gibt es nicht,“ oder der Maler Joseph Anton Koch: „England, dieses moderne Karthago, hat niemals Sinn für Kunst bei sich heimisch gefühlt.“ Und Antoine Etex: „Der Künstler ist dort landfremd, verpflanzt in eine antipathische Atmosphäre. Dort kann er nur vegetieren, um schließlich vor Schmerz zu sterben, denn die Kunst kann dort nicht existieren. Bei diesen britischen Insulanern, diesen neuen Vampiren der Welt, diesen entarteten Römern, wird man nie-