

Davon gleich mehr. Aber, wird man sagen, das Gewöhnliche ist doch, daß ich mit aus der Natur bekannten Gestalten bilde, ähnlich, wie ich mit konventionellen Worten sprechen muß, um verstanden zu werden. Dem ist entgegenzuhalten, daß das Ornament nicht so an die Natur gebunden ist, wie ein Gemälde oder ein Bildwerk. Es kann der Natur lediglich die Grundzüge entnehmen, nach denen ihre Gestalten gewachsen sind, und dann versuchen, mit dieser Erkenntnis als Schlüssel, eigene Gestalten zu erschaffen. Es gibt im Augenblick drei neue Richtungen, die dieses Ziel, jede in ihrer Art, erreichen wollen. □

Die erste ist jene, auf die Haeckel in seinen »Welträtseln« hinwies, ohne noch damals das, worauf es ankommt, zu ahnen. Die monistische Tendenz seiner Anschauung verführt ihn dazu, sich die künstlerische Aufgabe zu einfach, lediglich als Naturnachahmung vorzustellen. Er meint, die Entdeckung des Mikroskops, z. B. die Welt der Radiolarien, böte eine ungeahnte Fülle von verborgenen Formen, deren eigenartige Schönheit und Mannigfaltigkeit alle von der menschlichen Phantasie geschaffenen Kunstprodukte weitaus übertreffe. Gewiß; aber mit den Schönheiten und dem Reichtum der Natur kann und soll keine Kunst wetteifern. Sie hat ganz andere Aufgaben. Um sie zu lösen, kann sie freilich unendlich viel von der Natur lernen. So u. a. von den Radiolarien, deren kaleidoskopisch reiche Bauart für die Ornamentik anregend in dem Sinne ist, daß sie zeigt, wie mit den einfachsten Kompositionsprinzipien, auf ein gegebenes Grundmotiv angewendet, die überraschendsten Varianten erzielt werden können. Haeckel selbst hat neuerdings in den »Lebenswundern« die dabei maßgebenden Prinzipien berührt, indem er den Punkt, die Achse und die Ebene als Grundlage solcher Kompositionen bezeichnete. Ein Künstler, der in allerdings mehr äußerlicher Art den Haeckelschen Anregungen folgte, ist der Stuttgarter Pankok. Man vergleiche einzelne seiner Werke mit Haeckels »Kunstformen der Natur«. □

Die bedeutendste Fundgrube für die Ornamentik bot die Natur der bildenden Kunst zu allen Zeiten in der Pflanzenwelt dar. Man weiß, was noch bis in die allerletzte Zeit durch rein nachahmende Übertragung von Pflanzen in die eigenartige Raumschicht des Ornamentes für Unheil angerichtet wurde. Natur ist eben nicht Kunst, und so ist auch Kunst nicht einfach Naturnachahmung. Wohl aber kann ich, indem ich der Natur Gestalten entnehme, mir einen Schatz von Motiven anlegen und ihn dann ornamental verwenden nach Gesetzen, die ebenfalls, aber ganz gut unabhängig vom vorliegenden Motiv, der Natur entstammen können. Darauf zielen die Vorschläge von Obrist und Meurer. Obrist sagt: ich muß an der lebenden Pflanze beobachten, wie sich das Aufstreben, Hängen, Wehen, Flattern u. dgl. vollzieht, wie dabei die Stellung der Blätter, Blüten und des Stieles wechselt und auf welche Wendungen es eigentlich ankommt. Obrist geht also von den mehr äußerlich auffälligen Bewegungen der Pflanze aus, wie sie nun einmal gewachsen ist. Anders Meurer. Er studiert das Wachstum der Pflanze selbst, folgt mit scharfem Auge den Rippen des Stieles, den Gelenken, mit denen die Zweige ansetzen, sucht die Gründe, aus denen heraus sich die unzähligen rhythmisch gebauten Blattformen erklären lassen und stellt so mechanische Gesetzmäßigkeiten des Wachstums fest, nach denen dann auch die Kunst ihre Gestalten durchzubilden hätte. Aus dieser Art von Naturbeobachtung, meint er, ließen sich die griechischen Ornamente verstehen. Wir dürfen gespannt sein auf das große Tafelwerk, das der in Rom lebende Meister zur Veröffentlichung vorbereitet. □

Alle diese Versuche und Vorschläge laufen darauf hinaus, dem Ornament unter neuen und klareren Gesichtspunkten, aber schließlich doch auf die hergebrachte Art mit Zugrundelegung

des einzelnen Pflanzen- und Tiermotives beizukommen. Wie das aber nun so zu gehen pflegt und die vernünftigsten und gewissenhaftesten Überlegungen durchkreuzt werden durch Schwärze, die niemand voraussehen kann, so auch die neueste Bewegung auf dem Gebiete des ornamentalen Schmuckes. Während sich noch die Professoren der Kunstgewerbeschulen die Köpfe zerbrachen, auf welche Weise den Schülern ein Ornamenttrichter zurechtzumachen sei, erfolgte bereits jener Einbruch in unsere Kunst, der, ähnlich wie die asiatischen Völkerwanderungen um die Wende des Altertums zum Mittelalter, Europa mit ganz neuen Anschauungen durchsetzte. Als Semper 1851 die indische Ornamentik über die europäische stellte, da ahnte er gewiß nicht, daß wenige Jahrzehnte später ein nach der geläufigen Anschauung kulturell noch viel tiefer stehendes Land als es die Heimat brahmanischer Weisheit ist, daß China und Japan uns den Fuß in den Nacken setzen und als Sieger im Kampfe um eine neue Kunst hervorgehen würden: das moderne Ornament wird im wesentlichen nach dem Rezept der Japaner entworfen. □

Was nun ist das fundamental Neue, das durch den Import ostasiatischer Kunstwerke in die europäische Kunst gekommen ist? In aller Kürze läßt sich die Antwort etwa mit dem Satz geben: der Japaner schmückt seine Geräte nicht mit vereinzelt, der Pflanzenwelt entnommenen Motiven, sondern baut seine Ornamentik auf der Landschaft als Ganzes auf. Das ist ein so entschiedener Gegensatz zu allem, was wir aus der ägyptischen, assyrisch-babylonischen und griechischen, sowie der gesamten europäischen Kunst kennen, daß es wohl erwünscht sein dürfte, auch an dieser Stelle Antwort auf die Frage zu bekommen, wie es nur möglich war, daß die ostasiatische Kunst des letzten Jahrtausends nie in die Wege der abendländischen Art, und diese nie in das östliche Fahrwasser geriet – außer etwa in der Zeit des Rokoko, als chinesische Porzellane nach dem Abendlande importiert wurden. Nun, der Grund ist ein ziemlich durchsichtiger. Die gesamte, um das Mittelmeer gruppierte Kunst hat ihr Ornament immer in der Baukunst ausgebildet und von dieser auf das Kunstgewerbe übertragen; die Ausnahmen sind sehr selten, sie lassen sich aber sowohl in der ägyptischen, wie in der hellenistischen Kunst immer darauf zurückführen, daß in der Spätzeit jeder Entwicklung die Malerei die Führung übernahm und so auch auf das Ornament Einfluß gewann. In China und Japan nur hat es nie eine hochentwickelte Baukunst gegeben, der Grund dafür sollen die zahllosen Erdbeben sein. Dafür hat China im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung eine so große Blüte der Malerei erlebt, daß ganz Ostasien heute noch davon zehren kann. Aus dieser Erbschaft schreibt sich das japanische Ornament her. Die chinesische Kunst der Blütezeit war von vornherein ganz anders gerichtet, als z. B. die griechische; nicht die menschliche Gestalt, sondern die Landschaft war das Mittel, mit dem die Künstler ihrem Empfinden Ausdruck gaben. So kommt es, daß ihr Ornament nicht so sehr ein figürliches, als ein landschaftliches wurde. □

Die moderne Kunst entlehnt nun nicht einfach von den Japanern, sie kommt dieser Kunstrichtung vielmehr auf halbem Wege entgegen, insofern, als es Maler sind, die im Lager der Ornamentiker heute die Führung übernommen haben. Der moderne Maler aber ist, wie einst der Chineser, Landschaftler. Davon wird noch zu reden sein. Er wäre vielleicht im eigenen Fahrwasser zur Entdeckung des landschaftlichen Ornamentes gekommen; die ostasiatische Kunst hat durch ihr Vorbild lediglich bewirkt, daß der Übergang nicht allmählich, sondern mit einem kühnen Sprunge vollzogen wurde. □

Eine eigentümliche Mittelstellung nimmt Otto Eckmann ein. Er baut noch ein System für die Stilisierung von Naturmotiven