

Ornament.

Die moderne Bewegung auf dem Gebiete des Kunstgewerbes beginnt ungefähr im Jahre 1895 und ist gerichtet gegen die schulmäßige Auffassung, mit der man seit dem Jahre 1851 dem Gewerbe aufzuhelfen suchte. Damals wurde die erste Weltausstellung in London eröffnet, auf der man die europäische Ware überblicken und mit der asiatischen vergleichen konnte. Es war Gottfried Semper, der zugleich mit englischen Gesinnungsgenossen erkannte, wie not es tue, bei uns den Geschmack zu heben und den Handwerkern durch Unterweisung einen halbwegs gesunden Halt zu bieten. Es stellte sich heraus, daß die Inder z. B. ihre Ornamente besser dem Material anzupassen und dem Zweck des Gerätes unterzuordnen wüßten, als die europäischen Werkstätten, die nach Vorlagewerken arbeiteten und ganz willkürlich Ornamente, die, sagen wir, für Stein erdacht waren, womöglich für Teppiche verwendeten. Man ging demnach darauf aus, den Handwerkern Originale vor Augen zu stellen und gründete die Kunstgewerbemuseen, die heute, ihrem ursprünglichen Zweck ganz entfremdet, Riesensammlungen für alles geworden sind, was die Sammelwut auf kunstgewerblichem Gebiete zusammenzutragen vermag. An sie gliederten sich die Kunstgewerbeschulen, die, so wohlthätig sie ursprünglich gewirkt haben mögen, schließlich doch alle freie künstlerische Betätigung unterbanden und die Schüler zu Sklaven der von den Lehrern erfundenen Ornamentensysteme machten.

Dagegen erhoben sich nun vor etwa zehn Jahren Künstler, die ursprünglich gar nicht Kunstgewerbetreibende gewesen

waren. Eine Krisis im Gebiete der Malerei und Plastik, von der noch zu reden sein wird, hatte sie in die Wege der Nukzkunst gedrängt. Sie sagten sich: Wozu dem Publikum Bilder und Statuen aufdrängen, die es doch nicht genügend schätzt und bezahlt; laßt uns lieber von unten anfangen und unsere künstlerische Erfahrung auf einem Gebiete anwenden, dem niemand ausweichen kann und das daher, richtig bebaut, uns alle zusammen reichlich und nutzbringend beschäftigen kann. So kamen die großen technisch-künstlerischen Errungenschaften der modernen Malerei dem Gewerbe zugute, und heute ist es tatsächlich so, daß der einzelne Künstler, nicht mehr die Schule, die Führung hat. Ich nenne einige der bedeutendsten Meister. Vor allen den so früh verstorbenen Otto Eckmann. Er war, wie berichtet wird, ursprünglich Illustrator. Dann Obrist, der von den Naturwissenschaften und der Plastik herkam; Riemerschmied, der Landschaftler; van de Velde, der Impressionist; Pantok, der Landschaftler und Porträtist, usf. *) Was diese Künstler geleistet haben, ist m. E. in der Tat bahnbrechend. Durch sie wurde das Ornament der engen Sphäre der Nachahmer, Naturalisten und Stilisten entrückt und ist wieder ein Gebiet freier künstlerischer Betätigung geworden.

Sunächst ist mehr als früher der Gebrauchszweck jenes Gegenstandes, der mit Ornamenten geschmückt werden soll, zum Ausgangspunkt aller Betätigung gemacht worden. Das versteht sich nach dem, was im letzten Abschnitt über den Möbelbau und die Ausstattung von Innenräumen gesagt worden ist, fast von selbst. Wir fangen an, das Gesunde an der Theorie, die Bötticher der griechischen Kunst auf den Leib messen wollte, zu verstehen und uns zunutze zu machen. Die Ornamente der griechischen Kunst sind aus unzähligen, z. T. jetzt schon durchschaubaren historischen Voraussetzungen geworden, das moderne Ornament aber wird geschaffen. Und nur dafür kann grundsätzlich gelten, was Bötticher dem Haupte eines Gelehr-

*) Die Kunst IV (1901), S. 338.

gebers der griechischen Architektur entsprungen sein lassen wollte: die Bedeutung des Schmuckes als Funktionsausdruck. Ein Beispiel. Man kann eine rechteckige Öffnung sehr verschieden auffassen, wenn die Aufgabe gestellt wird, sie mit einem Rahmen zu umgeben. Der eine wird sie sich als tote Öffnung denken und auf allen Seiten einen gleich breiten Rand herumlegen; das hat man seit der Renaissance mit Vorliebe getan. Die Antike und Gotik aber, die beiden Stile, die ihre Gestalten im Wettstreit mit der Natur wachsend bildeten, empfanden ein solches Rechteck als ein Gebilde, dem Kräfte eingehaucht werden könnten. Sie bildeten den Rahmen nach dem Beispiel der Baukunst. War das Rechteck mehr hoch als breit, dann stellte man seitlich Säulen oder Pfeiler auf Konsolen und ließ sie einen Giebel tragen, d. h. die Kräfte der Bauformen kamen funktionell auch der lebendigen Lösung der kunstgewerblichen Aufgabe zugute. Für Detailformen vgl. Lipps, Raumästhetik.

Heute entlehnt man nicht mehr bei der Architektur. Die ornamentale Aufgabe ist dadurch natürlich schwieriger geworden. Man sucht sich ganz selbständig klar zu machen, welche Kräfte einem rein zweckmäßig fertiggestellten Gebilde innewohnen: das eine Glied wird tragen, das andere lasten, ein drittes füllen. Ein Anschwellen nach oben, ein Ausbauchen nach unten und ein kräfteloses Sichausbreiten in der Fläche würde diesen drei Funktionen entsprechen. Man nehme wieder die S. 69 oder 113 abgebildete Tür van de Veldes. Wie einfach und selbstverständlich ist da durch das seitliche Ausweichen der Lotrechten oben und das Zusammenfassen durch den flachen Bogen mit seinen Eckhaken das Aufstreben und Haltmachen ausgedrückt. Oder man betrachte nochmals S. 59 die Fassade der Giselasäle in Floridsdorf: mit wie wenigen Mitteln dem die Wände auseinander treibenden Flachbogen da ein kräftiger Widerstand entgegengesetzt ist. Ich habe natürlich nur ganz einfache und naheliegende Beispiele erwähnt. Man sehe moderne Schöpfungen von diesem Standpunkt aus an und wird bald empfinden, wie reich die Aufgaben werden können. Es

wird sich dann auch bald die Regung eines Urteils einstellen, ob eine Arbeit von diesem Gesichtspunkt aus gut oder schlecht gelöst ist, oder ob sie im einzelnen Falle bewußt zugunsten eines anderen künstlerischen Wollens beiseite geschoben wurde, was ja natürlich oft genug vorkommen kann.

Die zweite, für die Phantasie des Künstlers außerordentlich anregende Veranlassung zur Erfindung eines Ornamentes geht vom Material, d. h. dem Stoff aus, in dem die Arbeit ausgeführt werden soll. Davon war bereits im vorausgehenden Abschnitte die Rede. Ist dem Künstler z. B. Edelmetall gegeben, dann kann er sich unter Umständen darauf beschränken, den diesen Stoffen innewohnenden Glanz durch polierte Flächen zur Geltung zu bringen. Klinger hat das an den Lehnen des Thrones seines Beethoven in der allerherrlichsten Ausführung anzuwenden gewußt. Das materialgerechte Motiv spielt im Juwelier- und Schmiedehandwerk die größte Rolle. Türbeschläge von Rathbone z. B. rechnen mit dem schönen Glanz schräger durch Biegungen in verschiedenes Licht gebrachter Metallflächen, die bald nach der Tiefe geschnitten, bald nach außen gebückt sind. Man wird von diesem Standpunkt aus auch den künstlerischen Wert der Technik beachten lernen. Wie sehr kann der Schrägschnitt und das Treiben die Absicht des Künstlers unterstützen! Über alle diese Dinge können hier nur Andeutungen fallen. Im Vorübergehen sei bemerkt, daß solche ursprünglich einem Material zuliebe angewendeten Formen, schließlich in anderes Material übertragen, einer ganzen Kunstrichtung zum stilistischen Merkmal werden können. So vermag ich z. B. die „krampfhafte“ Ausbauchungen des gotischen Blattwerkes nur als aus der Metalltechnik stammend zu verstehen.

Nun erst kommen wir zu dem Hauptgebiet, auf dem sich die Phantasietätigkeit der Künstler beim ornamentalen Schaffen zu allen Zeiten am meisten getummelt hat, auf das Gebiet der greifbaren, der Natur entnommenen Gestalt. Gebrauchszweck, sowie Material und Technik leiten nur auf

den rechten Weg, geben noch nichts positiv, d. h. als Gestalt im Ornament Verständliches. Die moderne Kunst ist zwar wirklich imstande, Gestalten frei ohne Naturvorbild und ohne die geometrische Handhabe zu erfinden; ich erinnere wieder an Klingers Beethovenlehne: da mag der Natur vielleicht ein Prinzip abgelauscht sein. Und das wäre dann gerade das, worauf es beim Ornament ankommt. 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 Grundsätze 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 damals noch das, worauf es ankommt, zu ahnen. Die monistische Tendenz seiner Anschauung verführt ihn dazu, sich die künstlerische Aufgabe zu einfach, lediglich als Nachahmung vorzustellen. Er meint die Entdeckungen 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 Haedelschen Anregungen folgte, ist der Stuttgarter Pantof. Man vergleiche einzelne seiner Werke mit Haedels „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 Stiles, 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 durch-

*) Abirigens sei zu diesem Buchtitel bemerkt, daß er in ähnlichem Sinne falsch ist, wie das Schlagwort „Naturdenkmal“. Was Haedel vorführt, wird die Zukunft noch sehr beschäftigen, aber nicht als „Kunstform“, sondern als Beweis dafür, wie mathematisch genau die Naturkräfte ästhetische Gesetzmäßigkeiten ausbilden.

zubilden hätte. Aus dieser Art von Naturbeobachtung, meint er, ließen sich die griechischen Ornamente verstehen. Wir dürfen gespannt sein auf das große Tafelwerk, daß der in Rom lebende Meister zur Veröffentlichung vorbereitet.

All diese Versuche und Vorschläge laufen darauf hinaus, dem Ornament unter neuen oder klareren Gesichtspunkten, aber schließlich doch auf die hergebrachte Art mit Zugrundelegung des einzelnen Pflanzen- oder Tiermotivs beizukommen. Wie das aber nun so zu gehen pflegt und die vernünftigsten und gewissenhaftesten Überlegungen durchkreuzt werden durch Schachzüge, 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 Satze geben: der Japaner schmückt seine Geräte*) nicht mit vereinzelt, der Pflanzenwelt entnommenen Motiven, sondern

*) Ich spreche hier nicht von Mustern für Stoffe, Tapeten, Vordrappapiere u. dgl., in denen einzelne Naturmotive nach den in ihnen stehenden Qualitätsanregungen zu Mustern ohne Ende ausgesponnen werden. Vgl. oben S. 73.

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 nun 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



Abb. 29. Otto Eckmann: Motiv des zornigen Schwanes.
(Neue Formen Tafel 8. Verlag von Max Spielmeier, Berlin.)

Sahrwasser 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 auf. Ich bringe hier das bekannte Beispiel des zornigen Schwanes aus seinem Werke „Neue Formen“ (Abb. 29). Von dem zornigen Schwane allein die rhythmische Linie zu entlehnen und nicht den Schwan, das sei das Problem für die Verwendung des Motivs im ornamentalen Schaffen. Genau so wie den Schwan stilisiert aber Eckmann zugleich auch das Wasser und das Ganze bildet schließlich doch eine rhythmisch umgebildete Landschaft. Vielleicht kommt es gar nicht so sehr auf das Verwischen des Naturvorbildes, als darauf an, daß

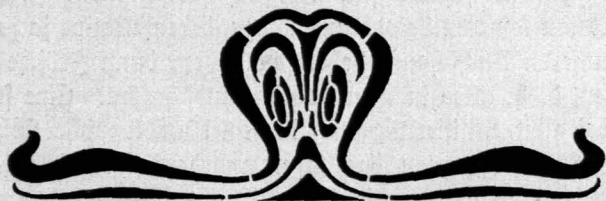


Abb. 30. Otto Eckmann, Wandmalerei (Rudersportliche Vereinigung Wiking).

(Nach der Berliner Architekturwelt. Verlag von Ernst Wasmuth, Berlin.)

die rhythmischen Linien als das Wesentliche betont und in einen harmonischen Zusammenhang gebracht werden. Darin scheint die eigentliche Kunst der Ostasiaten zu liegen. Eckmann hat auf seine Art Ornamente zusammengebracht, bei denen man sich bisweilen der veralteten Witze unserer Familienblätter erinnert, wie etwa aus einer Hans Frau N. N. werden könnte. Da ist z. B. das Motiv eines Wandfrieses der rudersportlichen Vereinigung „Wiking“ (Abb. 30). Man sieht Wellenlinien verschiedener Dicke, die sich in der Mitte zu einem konischen Gebilde von schönem Fluß der Linien aufbäumen. Woher

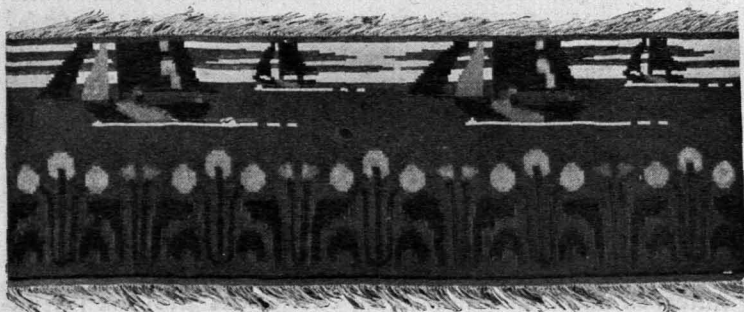


Abb. 31. Otto Eckmann, Wandteppich.

kommt dem Künstler diese Gestalt? Den Schlüssel gibt die Dekoration des Seemannsheimes in Grünau, oder, wenn man will, sogar der zornige Schwan: das Motiv des Wassers und der Schwanenrhythmus sind lediglich fortschreitend stilisiert. In Grünau kommen Lotosblumen dazu, deren Motive ja jahrelang unseren Buchschmuck beherrscht haben, dann Frösche und Libellen, d. h. alles in allem volle Landschaften. Eine solche liegt bei aller Stilisierung auch in dem Wandteppiche Abb. 31 vor. Man sieht vorn das Ufer angedeutet durch die gereihten Lotospflanzen mit ihren Blüten. Darüber kommt die weite Fläche des Meeres mit den nach links segelnden Schiffspaaren zu räumlicher und doch zugleich auch dekorativer Wirkung. Über dem weiten Horizont die hellen Wolken.



Abb. 32. Otto Eckmann, Wandteppich: „Waldteich“.

Edmann hat auch reine Stimmungslandschaften zu dekorativen Zwecken verwendet. Seine Entwürfe für Scheerebecker Teppiche sind an überraschend gelungenen Motiven kaum zu überbieten. Man halte sich einen orientalischen Teppich vor Augen und vergleiche damit einen modernen Behang oder Belag, z. B. Edmanns Waldbach, dessen Windungen entlang Schwäne ruhig daherziehen oder die bewegte See mit den fischenden Mäwen, und das Reizvollste: den Waldteich, einen Teppich (Abb. 32), worin ein Sumpf erscheint, dessen Schilfufer und korallenartig rot emporsteigende Stämme sich im Vordergrund zugleich mit dem weißen Mond und den Sternen spiegeln. Als Bordüren sind symbolisch für die Nachtstimmung oben Eulen, unten Frösche genommen, eine Krone deutet das Märchenhafte an. Da spielen freilich nordische Überlieferungen der Teppichwirkerei mit, aber den rechten Mut, solche Darstellungen rein dekorativ zu verwenden, haben die Modernen doch erst von den Japanern bekommen. Man erinnere sich nur, was durch die äußerst billige Ware der gewöhnlich nach dem Mikado genannten Läden alles in die Hände selbst der breiten Massen des Volkes gelangt ist: Papiermesser, auf deren Griff man Reiher in einem Sumpf mit dem Vulkan Fudschijama im Hintergrund findet, oder den Knaben, von einem Fisch getragen auf der Meeresfläche; Photographienhalter mit einem Mädchen, das vor einem Tische kauert, dahinter ein anderes, mit einem Blumenkorb beschäftigt usw. Man vergegenwärtige sich nur, wie dagegen unsere Messerstiele oder Photographieständer aussehen; sie sind „tektonisch“ entwickelt, d. h. die Baukunst, nicht wie im Japanischen die Malerei, hat bei ihrer Entstehung Pate gestanden.

Die Vorlagen für derartigen ostasiatischen Schmuck von Geräten haben denn auch tatsächlich die Maler und Zeichner geliefert. Wenn der Künstler Fische im Lotosteich oder eine Wildgans in einer Eislandschaft gezeichnet oder durch den Holzschnitt vervielfältigt hatte, dann konnte jeder Handwerker, sobald nur das Format der Komposition für seinen Gegenstand paßte,

diese Landschaft als Schmuck anbringen. Unsere aus Malern und Bildhauern, die zum Kunstgewerbe übergegangen sind, entsprossenen Kuzkünstler führen ihre Entwürfe entweder selbst oder in eigenen Werkstätten aus, und bringen sie unter ihrem Künstlernamen in den Handel. Die Kleinkunst geht also nicht mehr anonym oder unter dem Händlernamen, sondern wird

der sog. hohen Kunst gleichgeachtet. Die Folge davon ist, daß bis in die allergeringsten Kleinigkeiten unseres Schmuckes und Hausrates, unserer Kleidung und aller Art von Ausstattung ein neuer Geist eingezogen ist. Die Auswahl ist so groß, daß wir, die Kaufenden wissen müssen, was wir wollen, sonst stehen wir hilflos da oder kaufen etwas,



Abb. 33. Otto Wagner, Eckhaus in Wien.

was uns morgen schon mißfällt. Die moderne Kunst verlangt also nicht nur individuellen Geschmack vom Künstler, sondern folgerichtig auch vom Abnehmer. Ob sie damit auf die Dauer dem bequemen Mitmachen der Modestlaverei gegenüber Geltung erlangen wird, ist noch die Frage.

Die moderne Ornamentik hat sich nun auch noch ein Neuland von Aufgaben geschaffen dadurch, daß sie nicht beim

Form von Löwenköpfen anbringt und den Eindruck zu erwecken sucht, als wenn daran ein bunt bemalter Vorhang befestigt wäre, den man im Bogen bis an jene eiserne Galerie herabhängen sieht, die unten um den Bau herumläuft (man beachte die Art der Anbringung einspringender Eckbalkone). Für den Vorhang selbst sind Pflanzenmotive verwendet.

Die herrschende Mode des Fassadenschmuckes ist die nach dem Prinzip des japanischen Kunstgewerbes: das landschaftliche Ornament. Ich möchte darauf wieder durch die Fassaden des Kalut in Konia (s. S. 51—53) überleiten. Neben den Arabesken und geometrischen Mustern sieht man an der Indische Minareli Moschee noch etwas sehr Eigentümliches: da sind in die oberen Ecken des hohen Portalbogens Blumenzweige gelegt, die unten durch eine Nabe verbunden sind mit einem Fächerornament. Das sind keine Arabesken, sondern, scheint es, richtige Pflanzengebilde. Wie kommt der islamische Architekt auf ein derartiges Motiv? Da unsere modernen Architekten Pflanzenschmuck nicht nur an untergeordneter Stelle, wie der selbstschufische Baumeister Kalut anbringen, sondern ihre Fassade bisweilen in vollständige Sumpflandschaften oder Obstgärten umwandeln, so wird niemand recht glauben wollen, daß in beiden Fällen dieselbe Anregung vorliegt. In Wirklichkeit ist das kaum bestreitbar.

Zunächst einmal dringen solche Motive nicht unmittelbar aus der Natur in die Baukunst ein, sondern auf einem doppelten Umwege. Der erste, der sie sieht und wiedergibt, ist der Zeichner, bzw. der Maler. Vom Maler hat sie in einem ganz bestimmten Kunstkreise der Kunstgewerber übernommen: im chineisch-japanischen. Aus diesem ostasiatischen Formenschatze schöpft sowohl Kalut — auf dem Umwege vielleicht über das persisch-indische Kunstgewerbe — wie unsere modernen Nußkünstler. Das ist bekannt und oben bereits erwähnt. Die Hauptsache aber ist, daß wahrscheinlich schon Kalut, bzw. seine künstlerischen Ahnen, jedenfalls aber unsere modernen Fassaden-Decorateure vom Kunstgewerbe und nicht etwa von

einer Bauakademie oder technischen Hochschule herkommen. Dieses Eindringen der kunstgewerblichen Auffassung in die Architektur bedeutet eine völlige Umwälzung des in der Mittelmeerkunst bis auf unsere Tage, selbst im Rokoko Gültigen: immer hatte die Architektur eine eigene hohe Stellung; mit sehr wenigen Ausnahmen war sie es, die dem Kunstgewerbe seine Stilgesetze vorschrieb. Man denke nur an die Antike und an die Gotik. Heute dreht sich das Verhältnis völlig um: der Dekorateur und der Ornamentiker bemächtigen sich der Aufgaben des Architekten und drängen seinen Geist zum mindesten im Privatbau immer mehr zurück.



Abb. 36. G. Wehling, Wohn- und Geschäftshaus in Düsseldorf.

Ich nehme als Beispiel ein Haus in Düsseldorf (s. Abb. 36). Im Erdgeschoß sieht man Läden untergebracht. Die eigentliche Fassade steht also, wie das bei Geschäftshäusern öfter vorkommt, in der Luft. Man sieht im ersten Stock vier große, in Glas-Erkern ausladende, oben vier kleinere, flach abgedeckte Fenster. Dann folgt noch eine Reihe Fenster, die sich als

negative Reste in der sonderbaren Endigung des Ganzen ergeben. Sehen wir näher zu. Zwischen den Fenstern wachsen je zwei Baumstämme auf, deren Wurzeln sich unten zwischen den Erkern ornamental verschlingen. Die Stämme enden oben in naturalistischen Baumkronen, die, in Zwiebelform umrahmt, oben nochmals hervorkommen und dann durch Halbbogen mit einspringenden Zwischenkurven abgeschlossen werden. Am Anfang der Baumkrone sitzt ein Vogel, und über ihm ist eine Stange festgebunden, die über den kleinen Verdachungen mit Laternen o. dgl. endigt.

Vertreter der alten Schule werden die Hände über dem Kopf zusammenschlagen ob des Einfalls, Bäume an einer Fassade wachsen zu lassen. Ich sah den Entwurf einer farbigen Fassade, die eine Frühlingslandschaft mit zwischen dem hellgrünen Laub einfallenden Sonnenstrahlen darstellte. Ich habe aber auch manches gesehen, was sich von jeder Übertreibung fernhielt und mich in jeder Beziehung erfreute. Hier wurde ein Extrem abgebildet; der aufmerksame Leser wird, wenn er jetzt beobachtend durch die Straßen geht, sehr viel Verwandtes finden, was Hand und Fuß hat und der Beachtung wert ist — daneben freilich immer noch Geschmacklosigkeiten, die dem Guten und Tüchtigen, das der modernen Kunst durch ihre Führer gezeigt wird, Unehre macht.

Das Ornament spielt heute nicht nur in der Baukunst eine Rolle. Eine Statue, ein Möbel, die Landschaft selbst muß in erster Linie als Ornament gedacht sein und als solches auf den ersten Blick anziehend wirken. Es können die sonderbarsten Ideenverbindungen durch das Ornament als Vergleichdrittes geschlossen werden, etwa daß jemand angesichts einer negativen Auffälligkeit, eines dekorativen Fleckes in einem Gemälde ausruft: Welch herrliches Möbel! Er meint damit, daß sich mit dem betreffenden Linienstrich prächtig ein modernes Möbel bauen ließe oder in einem andern Fall umgekehrt durch den Umriss etwa eines Schmuckstückes ein durchschlagender Effekt in ein Bild bringen ließe. Davon wird

noch zu reden sein. Etwas Wahres ist ja an der Sache. Das Dekorative an sich ist unabhängig von Gegenstand und Gestalt, Zweck und Technik. Sein einziger Inhalt ist, das Schöne in irgendwelcher Qualität abstrakt zur Geltung zu bringen. Es bildet das eigentliche Geheimnis der Ästhetik und kommt der Natur ebenso zu wie der Kunst, bleibt, mit den Sinnen erfaßt, auch in ihnen stecken. Das Dekorative versetzt das Gemüt unbewußt in Sehnen und Bangen, löst die erzielte Spannung nicht durch klare Gestalten und meidet daher den Gegenstand. Wenn die Kunst uns jene Welt von Idealen vorspiegeln und greifbar vor Augen stellen soll, nach denen das Gemüt verlangt, so bleibt das Dekorative als Selbstzweck unter dem Niveau des Bewußtseins, d. h. es bildet ein Mittel Ding zwischen Kunst und ihrer Voraussetzung, dem nach Ausdruck ringenden Gemüt des Menschen. Der Zug zum Dekorativen ist daher ein deutliches Merkmal dafür, daß der Phantasie unserer Zeit klare Vorstellungen, Gestalten fehlen; sie tappt ins Ungewisse und sucht, was ihr an Gegenständen und klarem Inhalt fehlt, durch Ahnungen zu ersetzen. Damit kommt sie zurück auf den Standpunkt des Orients, der zu allen Zeiten Zeichen und Wunder sah.

Für das konkrete Ornament ist das Abstrakt-Dekorative die Seele. Ohne dekorativen Pulsschlag kein wirksames Ornament, ohne diese Voraussetzung — das sieht die moderne Kunst ganz richtig — überhaupt keine Schönheit. Aber zur Kunst selbst gehört auch Gehalt, und den vermittelt nicht das Dekorative, sondern der Gegenstand als Träger des Inhalts. Daher ohne Gegenstand und Inhalt keine eigentliche Kunst. Das alles wird der im Denken solcher Dinge ungeübte Leser erst nach der Lektüre des zweiten Teils dieses Büchleins über die Malerei verstehen.

Es ist nun sehr drollig, die verschiedenen Versuche, neue Ornamente zu finden, von diesem Standpunkte aus an sich vorüber ziehen zu lassen. Da ist Adolf Hölzel, der beim Denken den Griffel, ohne hinzusehen, auf dem Papier Züge machen läßt. In dem Knackfuß-Band „Neu-Dachau“ findet man ein

paar Beispiele abgebildet. Ich habe den Eindruck, daß Hölzel in seinen Krizeleien mehr sucht, als darin steckt: ich kann von dem geheimnisvollen Inhalt nichts entdecken — höchstens jedesmal einen gegenständlich dazugefügten Vogelkopf. Was ihnen aber vollständig fehlt, ist gerade das Wesentliche am Ornament. Zu Hölzels Spielereien gehörte ein J. S. Bach, der aus den Mißtönen eine innig schön klingende Fuge macht. Aber solches Material kann der Künstler billiger haben.

Dann liegt da vor mir ein Band „Helm und Mitra“, Studien und Entwürfe in mittelalterlicher Kunst von Friedrich Seesselberg. Es handelt sich um eine Anleitung zum ornamentalen Entwerfen im mittelalterlichen Geiste, womit dem ewigen Einerlei des auf den Technischen Hochschulen zu Tode gerittenen antiken Ornamentes ein Riegel vorgeschoben und auch der einseitig entwickelten Freude der Modernen an Farbe, Ton, Material und Linie entgegen hingewiesen werden soll auf die spezifisch volkstümliche und nationale Art. Die Gestalten dieser auf historischer Grundlage entworfenen Ornamente bezwecken, daß die deutsche Kultur im Ornament zur Betonung gelange u. zw. erfährt auf der breiten Basis des ganzen mittelalterlichen Wesens. Das Unternehmen richtet sich also auf Wiederbelebung überlieferter Gestalten, mit denen als Anregung modern dekorative Absichten erfüllt werden sollen. Ich halte es für ganz gesund, wenn die heranwachsenden Architekten darauf aufmerksam gemacht werden, daß es zwischen den beiden Extremen des Modernen, dem Abstrakt-Tektonischen, das die konkret der Natur entnommene Gestalt gern meidet, und dem Konkret-Dekorativen, das die landschaftlichen Formen im Sinne der Japaner verwendet, noch ein drittes gibt, die Welt des Gegenständlichen in irgendwelcher Zuspitzung, nach Seesselberg der national-altdeutschen, wobei noch immer die dekorativen Grundsätze nicht zu kurz kommen müssen. Der Altdeutsche hatte nach dieser Richtung zweifellos im Durchschnitt mehr Geschmack als der Großdeutsche.

