

Hanne Loreck

Vorwand

Ein kunstkritisches Plädoyer für das Dekorative

Hermann Henselmans "Haus des Lehrers" mit Kongresszentrum, 1961-64 am Alexanderplatz in Berlin errichtet, weist auf drei Ebenen repräsentative Züge auf: Im Zentrum Berlins situiert, wurde es vom Chefarchitekten des sozialistischen Wiederaufbaus entworfen und als zentrale Institution staatlicher Bildungsideologie betrieben. Darüberhinaus gilt der Entwurf als erster Versuch in Berlin (Ost), so weiß es das Lexikon der Kunst, eine Art von Gesamtkunstwerk zu realisieren, das heißt Bau- und bildende (DDR-)Kunst in einer Synthese zusammenzubringen. So entstand ein weiterer Superlativ: das längste Wandbild der DDR. Weithin sichtbar, entwickelte Walter Womackas Mosaikfries seine sozialistische Ikonographie rund um das gesamte Hochhaus.

Von 1999 bis Juni 2001 von einer heterogenen, teilweise selbstorganisierten Mieterschaft aus Kunst, Multimedia, Architektur und Dienstleistung zwischengenutzt, diente der Gebäudekomplex ebenso als markante Kulisse für Videoclips, Mode-, Film- und Werbeaufnahmen. Als kultur- und politnostalgisches Ambiente geschätzt, wurde das Haus des Lehrers jedoch besonders als größter 'Bildschirm der Welt' populär. Von Ende 2001 bis Februar 2002 hatte "blinkerlights", eine Aktion des Hackervereins Chaos Computer Club, die Beleuchtung in den Räumen so verschaltet und programmiert, dass die PassantInnen nachts mittels der aufleuchtenden Fenster einfache Symbole und Piktogramme dem Stadtraum per Handy einschreiben konnten. Mit dieser Installation war auf der symbolischen Ebene die traditionelle Opposition von Raum und Oberfläche, von Funktion und Dekoration aufgehoben; die kollektive Nutzung hatte eine Entsprechung in der partizipativen Fassadengestaltung gefunden. Auch der Betrieb nach der Modernisierung wird sich mit allen historischen Funktionen der Häuser die Front und ihre Gestaltung teilen: Unter Denkmalschutz stehen einerseits die Gebäudeaußenhaut mit der Bildbänderole, andererseits bestimmte Elemente des Interieurs der Kongresshalle samt seiner ungegenständlichen Originaldekorationen.

Bemerkenswerterweise gilt heute nicht etwa der Henselmansche Grundriss im urbanen Ensemble des Alexanderplatzes und mit ihm die mögliche bauliche Umsetzung von kulturellen, politischen und sozialen Konzepten als konservierungswürdig, sondern zwei Schau-seiten: das Außen, das heißt die weit hin sichtbare und signalstarke Bildbänderole und das Innen mit seiner zwar funktional angelegten, ästhetisch aber modernistisch anmutenden Wandverkleidung. Deren mustergültiger Rapport scheint der propagandistischen Ikonographie buchstäblich in den Rücken zu fallen, sehen wir Innen- und Außengestaltung als die zwei Seiten der Baukonstruktion.

Kontrastieren wir das aktuelle urbanistische Programm, unter alten Dächern und hinter historischen Fassaden neue (privatwirtschaftliche) Aktivitäten laufen zu lassen, und die partizipative Fassade des Chaos Computer Club mit einem geradezu entgegengesetzt operierenden künstlerischen Projekt, mit Dan Grahams "Alteration to a Suburban House" (1978). Vor

25 Jahren eher Foucaults Blick-Macht-Verkettung folgend, situierte Graham die soziale Struktur im Verhältnis von privatem zu öffentlichem Raum wie in der Konstruktion von Blick - und damit von Kontrollachsen. Um diese sichtbar zu machen, ersetzte Graham in seinem architektonischen Modell die Längsseite durch eine Glasscheibe, die den permanenten Einblick an den laufenden Exhibitionismus koppelte. Nicht wie etwa im Funktionalismus, um die physisch-materielle Seite des Baus, sein konstruktives Gerüst zu demonstrieren, sondern um die familiäre (Zwangs-)Organisation im Spiegel der Öffentlichkeit transparent zu machen, verwandelte Graham die Fassade in ein Fenster. Der Unterschied zwischen Vorstadt und Alexanderplatz ist klar: Graham analysierte ein typisches amerikanisches Einfamilienhaus im Grünen; blinkerlights hat mit der persönlichen Wahl der leuchtenden Ornamente den zunehmend privatisierten öffentlichen Raum samt seiner Vorschriften im Blick. Beide Untersuchungsobjekte treffen sich jedoch in der Fassade, die bei Graham die sozialen Strukturen verbarg, blinkerlights aber die Möglichkeit gab, die Fassade selbst zum temporären Ort einer sozialen Aktion im Sinne einer gestalterischen Intervention zu machen. "Bilderbucharchitekturen" nun wirft aus den Beobachtungen rund um das Haus des Lehrers die Frage auf, inwiefern sich auch im Dekor soziale Relationen ausmachen lassen. Hier setzt auch die Forderung des Projekts an, anhand des Hauses des Lehrers das Verhältnis von Dekoration und Formalismus neu zu überdenken.¹ Gleichzeitig stellt Bilderbucharchitekturen die urbanistisch brisante These auf, Architektur habe bezüglich der öffentlichen Räume im Stadtgefüge eine "verkleidende Funktion"².

In diese These, in Grahams Modell wie bereits in die knappe Beschreibung der wechselnden Geschichte des Hauses des Lehrers, ist ein architektonischer und metaphorischer Begriffsapparat mit langer Tradition verwickelt. Ästhetisch und ideologisch bis heute wirksam, strukturiert zu aller erst die Opposition von Fassade und Innerem den Diskurs. In metonymischer Ersetzbarkeit zwischen Architektur und Körper, zwischen Aus- und Anzogenheit, zwischen Schale und Kleid zeigte sich die Fassade - und in gesteigerter Form ihre Dekoration - nicht etwa als epochen- und stiltypisches Bild. Vielmehr stand und steht sie im aufklärerischen Geruch, etwas zu bemänteln: die schmutzige Wahrheit des Innen, oder, im Körperdiskurs, der Exkremete produzierenden Organe und einer unreinen Seele. Noch die Idee von Transparenz, die entstehen würde, ließe man nur das Dekor weg oder die Fassade - wie die sprichwörtlichen Hüllen - fallen, ist dem selben idealistischen Komplex geschuldet.

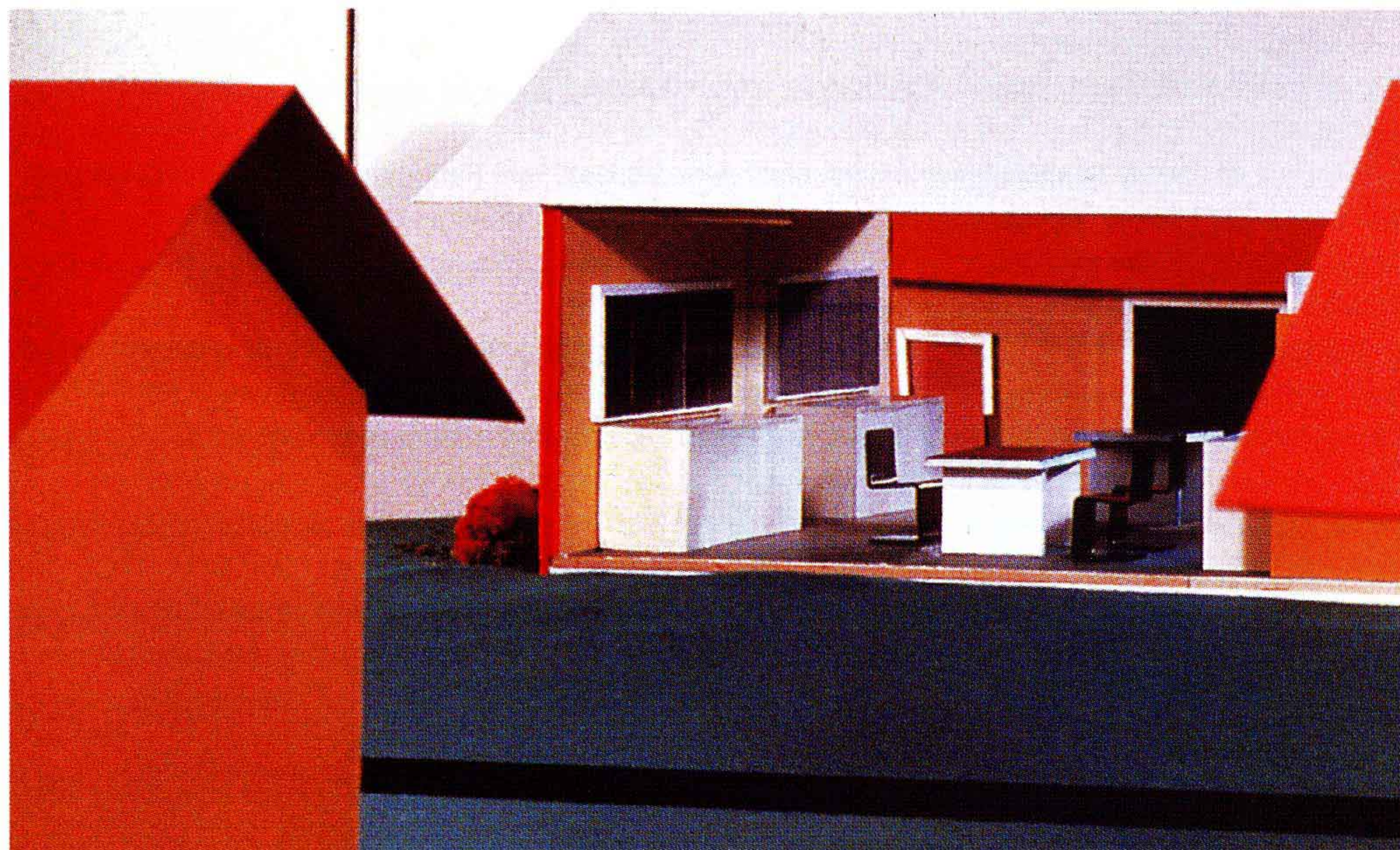
Was eignete sich also besser als Vorwand und Projektionsfläche einiger Ausführungen zur problematischen Geschichte des Dekorativen als das Haus des Lehrers? Hier waren zu DDR-Zeiten staatstragende Bildungsideen und didaktische Programme zuhause. Und wie die Clubszene und die Modeindustrie später bewiesen haben, läßt sich die politisch-historisch spezifische Ikonographie auch heute ambitioniert einsetzen: als nostalgisch-retrochice Tapete, möglicherweise sogar mit sozio-utopischem Touch. Aus dieser Perspektive des Dekors erscheint der Fries mit dem monumentalen Bildprogramm am Haus des Lehrers ideologisch nicht mehr aufgeladen als die baulich zeitgleichen Bemühungen, bestimmte Funktionen der Innenräume des Kongresszentrum, die Akustik zum Beispiel, ästhetisch ornamental zu lösen.

Im Folgenden soll daher die Verflechtung von Architektur und Rhetorik des Dekorativen an einigen ästhetikgeschichtlich markanten Diskussionen zwischen 1800 und 1900 skizziert werden, nachdem im 18. Jahrhundert Praxis und Theorie des Ornaments auffällig divergiert hatten: vehement die Kritik, überaus üppig der Gebrauch. Ähnliches wird sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwischen dem Jugendstil und Adolf Loos, dem Ornamentgegner, wiederholen. Der Ablehnung des Ornaments ist gemeinsam, dass sie Wertungen impliziert, die aus differenten Beschreibungen hervorgegangen sind und bestimmte klassische Dichotomien wiederholen: So blieb es im Fall von Architekturen und menschlichen Körpern historisch nicht bei der räumlichen Differenzierung in Innen und Außen, sondern das Außen wurde als Oberfläche und

Fassade schon begrifflich konturlos in die pejorative Bewertung von Äußerlichem, von Oberflächlichkeit und bloßer Maskerade gegenüber dem Kern und den unsichtbaren, den echten Werten überführt. Ein seit Cicero beliebtes Beispiel gegen das Dekor im Architekturkontext ist die ungeschminkte Frau: Kein Makeup, hieß es, sollte ihre ethische Position und gesellschaftliche Funktion (als Gattin und Mutter), kurz, ihre Schönheit verstellen. Dieser prominente Vergleich zeigt, dass das Verhältnis von Architektur und Körper bezüglich des Schmucks nicht nur generell metaphorisch, sondern dass dieser Körper geschlechtlich weiblich markiert ist. Ähnliches gilt in der Architektur für die tragende Konstruktion, die gegenüber dem ihr bloß Angeklebten und Aufgesetzten als wesentlich zu gelten vermag. Gerüst und Funktion bleiben unberührt vom Schmuck, der sie räumlich gleich von zwei Seiten anzugreifen droht, sie aber dadurch auch umso stabiler, umso notwendiger erscheinen läßt: von Außen, der Seite der Fassade, und von Innen, wo die Wände, Decken und Fußböden von Fluren, Sälen, Zimmern jede Menge an Fläche bieten, die – in diesem Diskurs: überflüssigerweise – verziert werden kann. Das mögliche Verdikt der Oberflächlichkeit trifft also weniger die Wand als materiellen Träger als vielmehr ihre – aus dieser Perspektive: verfälschende – Dekoration.

Ich habe das Haus des Lehrers als "Vorwand" für eine Skizze des Dekorativen und seiner seit 1800 überwiegend skeptischen Rezeption eingeführt. "Vorwand" hat, vom Lateinischen praetexere kommend, die Bedeutung von 'vorn anweben'. Über das Weben teilt der Begriff die etymologische Herkunft von "Wand" als Flechtwerk, das mit Lehm verschmiert war. In der Metapher koalieren also architektonischer Baustein und Textur. Mitte des 19. Jahrhunderts hatte der Architekt und Kunsttheoretiker Gottfried Semper (1803-1879) über das Gewebe die anthropologische Gleichung von Wand und Gewand aufgestellt und alle lineargeometrische Bauornamentik aus den musterhaften Webvariationen von Kette und Schuss erklärt. Beide Außenhäute, das Gewand wie die Wand – eine zunehmend stabilisierte Matte –, würden dazu dienen, den Menschen vor Wetter, Feinden, Blicken zu schützen. Dabei hatte Semper die Gewebe von vorneherein räumlich gesehen: vier Teppiche würden ein Geviert, einen (Schutz)Raum bilden. Ganz nebenbei schien das idealistische Dilemma von aufgesetztem Dekor und wesentlichem Bauelement gelöst. Denn der dekorative Effekt, der ja das Problem transportierte, lediglich als appliziert zu gelten, ließ sich so dem Schutzbedürfnis des Menschen unterordnen, mußte aber ästhetisch nicht aufgegeben werden. Von

Dan Graham, "Alteration to a Suburban House" 1978



seinen Zeitgenossen wurde Semper gerne als technomaterialistisch diffamiert, da das Schmückende, die 'Kunst', als Nebenprodukt von Technik, Funktion und Zweck erscheint und nicht als schöpferische Leistung. Diese als mechanisch disqualifizierte Version ästhetischer Gestaltung, die, so der weitere Vorwurf, nur das sogenannte primitive geometrische Ornament kennen würde und kein naturnachahmendes pflanzlich-organisches, mißfiel den damaligen Kunsthistorikern.

Doch auch der nächste Schritt in der Ornamentgeschichte wird aus der angewandten Kunst motiviert: Gegen Sempers Bekleidungsthese sprach der Kunsthistoriker und Leiter der Textilsammlung im Museum für Kunst und Industrie in Wien, Alois Riegl, 1893 in seiner Schrift "Stilfragen" vornehmlich dem pflanzlichen Ornament eine eigenständige Kunstform mit technik- und objektunabhängiger, interkultureller Geschichte und auktorialen, zumindest aber kollektiven Schöpfungsimpulsen zu. Entsprechend mußte Riegl seine "Stilfragen" mit einer Bemerkung zu pflanzenornamentierten Knüpfteppichen schließen, um sich endgültig von Sempers medienimmanter geometrischer Musterbildung im Teppichgewebe zu distanzieren. Mit seinen historischen Untersuchungen klärte Riegl vorerst das problematische Verhältnis des 18. und 19. Jahrhunderts zum Ornament zugunsten seiner ästhetischen Eigenständigkeit. Die nur wenig später einsetzende Entwicklung des Jugendstils als eines umfassenden gestalterischen Phänomens, vom Design bis zur Bildkunst, ist ohne Riegls Forschung undenkbar.

Die von Riegl annoncierte mögliche Anerkennung des Ornaments als freie Kunst, auf die sowohl die vegetabilische als auch die geometrische Abstraktion gründen wird, funktionierte jedoch nur innerhalb einer labilen ästhetischen Hierarchie, die Kunst, Ornament und Dekoration miteinander verschaltete: Denn das Ornament konnte nur bedingt den Status autonomer Kunst und die Dekoration lediglich unter bestimmten Umständen die ethische Dimension des Ornaments erreichen, wenn wir unter dem Ethischen Fragen des Maßes und der Angemessenheit seiner Form und Anwendung begreifen. Utilitaristische Fragen von Zweckdienlichkeit und Funktionalität wurden von der Rhetorik gradueller Abstufungen dominiert: Bei der "passenden Dekoration" ging es um ein bißchen mehr, ein gewisses Weniger. Und auch die Forderung nach Angemessenheit fällt in einer bürgerlich de/regulierten Gesellschaftsform unter schwer zu Bemessendes. Doch hat das durch und durch imaginäre System angemessener Dekorativität jenseits seiner stilistisch sich wandelnden Formen bis heute eine gewisse Gültigkeit. Im Rückblick scheint es jedenfalls absehbar gewesen zu sein, dass die konstatierte zunehmende Individualisierung und Autonomisierung ornamentaler Zeichen lückenlos in den künstlerisch-ästhetischen Ideenapparat der abstrakten Moderne münden würde. Dort wurde die Herkunft des Dekors aus Verzierung, Verschönerung und Wertsteigerung, von Fassaden oder teuren Gewändern, immer dann aktiviert, wenn es galt, seine Ästhetik als nutzlos für den Humanismus zu deklarieren: Muster statt Moral.

Ein knappes Jahrhundert nach Riegl, 1979, wird sich Ernst H. Gombrich, ebenfalls mit Semper im Diskursgepäck, in seiner wahrnehmungspsychologisch orientierten Untersuchung "Ornament und Kunst" nochmals auf den besonders "intimen" Stellenwert des Musters im Textilen beziehen. Um die in dieser Technik in eins fallende Anfertigung und Dekoration des Objekts zu charakterisieren, spricht Gombrich von der "Ehe von Konstruktion und Dekoration"³. Er mag in dieser Metapher formalisierter Erotik und Sexualität – der Ehe – Adolf Loos' drastischste Ablehnung des Ornaments positiv gewendet haben, hatte Loos doch in seinem berühmten Pamphlet "Ornament und Verbrechen" (1908) aus den sexuell aufgeladenen Graffiti auf öffentlichen Toiletten das einfache Kreuzzeichen herausgezogen und gegen seinen Charakter als zentrales religiöses Symbol als Geschlechtsakt gelesen: den Querstrich als liegende Frau, die vom Mann, dem vertikalen Strich, penetriert wird.⁴ Etwa zeitgleich mit Loos und, was den Geschlechterbegriff angeht, gänzlich zeitkonform, wird Sigmund Freud die Legende vom Flechten und

Weben als einziger weiblicherseits erfundener Kulturtechnik kolportieren.⁵ Vom Kastrationskomplex strukturiert, hätte die Frau, mit ihrem schön geflochtenen Schamhaar beginnend, den aufreizenden Penis-mangel kunstvoll ersetzt und damit die Drohung abgewendet, die vom angeblich fehlenden Organ ausgeht. Wie Semper trägt auch Freud seinen Kulturbegriff im Register von Schmuck gleich Schutz vor. Letzterer lieferte mit seiner These vom Weben und Flechten eine Art kulturevolutionäre Begründung für die seit Mitte des 19. Jahrhunderts mit großer Skepsis registrierte weibliche Rolle in der Gestaltung des bürgerlichen Interieurs als Wohn- und Seelenfutteral nach. Als um 1900 gängige Praxis trug die weibliche Konnotation des Innenraums keineswegs zur Anerkennung dieses Genres bei. Was die Frau, nach Freud, ursprünglich an sich durchgeführt haben soll, das können wir nun auf ein behagliches Heim angewandt sehen, ist ihr Körper doch synonym mit Raum schlechthin. Denken wir nur an den Begriff "Frauenzimmer".

Indem Freud das Flechtornament am (weiblichen) Körper, am Ort des Geschlechts abhandelte, bestätigte er zwar eben den (bei Loos diffusen erotisch-sexuellen-geschlechtlichen) Zusammenhang, der Loos zu seinen bössartigen bis scharfsinnigen Polemiken gegen das Ornament veranlaßt hatte. Freud läßt jedoch gerade dadurch, dass er Geschlecht und Ornament in Relation setzt, keinen Zweifel an der kulturellen Kodierung des Geschlechts. Die vermeintlich mysteriöse wie verderbliche, zugleich aber angeblich natürliche Erotik des Weibes, gegen die die ästhetische Wiener Moderne angetreten war, um ihr desto mehr zu huldigen, ist so zumindest in ihrer biologistischen Begründung in Zweifel gezogen. Schließlich könnte Freuds Beschreibung bei aller misogynen Einschränkung der kulturellen Leistungen auf Seiten der Frau auch das seit Cicero alle klassischen Ästhetikdiskurse einfärbende Bild ihrer nackten Wahrheit ad acta geführt haben. Denn, so zumindest die poststrukturalistische Lesart der Freudschen These, die längst zum Diskursvolumen der klassischen Moderne zählt, erst qua Kultur ist sie W/weib/lich.

Das Dekorative

Begreiflicherweise fand und findet das, was Dekoration genannt wird, im Schema von sogenannten reinen und autonomen Schöpfungen keinen Platz. Dekoration ist ohne einen Gegenstand oder ein Umfeld, mit anderen Worten: einen Kontext, nicht denkbar. Üblicherweise ein Objekt verzierend oder einen Raum möblierend, wie ein Rahmen oder als Rahmen einem 'schönen' Bild angeheftet, vermag ein Blick auf die Dekoration jedoch gerade diese grundsätzliche Nichtautonomie als Gegenbedingung der purifizierten ästhetischen Moderne zu aktualisieren. Es ist deren Perspektive, aus der die Dekoration endgültig zum Un-Ding wird, zum Dekorativen. Rhetorisch geworden, läßt sich dann wiederum mittels des Dekorativen die Frage nicht nur nach dem ästhetischen, sondern ebenso nach dem sozialen und geschlechtlichen Muster der hierarchischen Wertungen in Haupt- und Nebensache, in Werk und Beiwerk, in high und low art stellen. Einer der wenigen kunsttheoretischen Versuche, das Dekorative zu definieren (und nicht nur, wie üblich Ornament und Dekoration), unterscheidet dieses vom Ornamentalen durch seine heterogene und ausschließlich ästhetische Struktur.⁶ Eine solche Definition zieht weder die politisch-utopische noch die soziokulturelle Dimension des Dekorativen in Betracht, die das Dekorative meines Erachtens interessant machen. Sie reichte von den reformerischen Kunsthandwerkern Englands über die sozialen Ingenieure von Bauhaus und russischem Konstruktivismus bis zu Grahams Zeitgenossen Dan Flavin. In den 1960er Jahren plädierte Flavin für das populäre Dekorative als möglichen künstlerisch-ästhetischen Anschluß an eine relevante gesellschaftliche Praxis. Nicht ohne das hierarchische Gefälle zwischen Kunst und Deko wehmütig mitzusprechen, stellte er fest: "Wie ich schon seit Jahren sage, glaube ich, dass die Kunst ihr berühmtes Geheimnis ablegt zugunsten der Normalität von akkurat ausgeführter Dekoration. Die

Symbolisierung schwindet, wird bedeutungslos. Wir bewegen uns herab zur Kunstlosigkeit – zu einem gemeinsamen Empfinden einer psychologisch indifferenten Dekoration – zu einem neutralen Genuß am Sehen, den jeder kennt."⁷ Ohne die Ausschließlichkeit von Ikonographie und Wahrnehmung aufzuweisen – sie sagt möglicherweise etwas aus über Flavins Fokus auf "Westkunst" –, läßt sich dieser Ansatz auf den Gebäudekomplex des Hauses des Lehrers übertragen. Während der Mosaikfries den symbolischen Gehalt hochhält, entspricht das Muster im Innern der Kongresshalle am Alexanderplatz genau der Maxime der "Normalität von akkurat ausgeführter Dekoration".

Auch Dan Grahams programmatisch verändertes Vorstadthaus hat seine Analyse der Relation von Privatheit und Öffentlichkeit erstaunlich dekorativ vorgetragen, ohne jedoch irgendetwas mit jener abstrakten Malerei und subjektiv-gestischen Kunst zu tun zu haben, in die sich das Ornament zu Beginn des 20. Jahrhunderts verflüchtigt und die der Kunsthistoriker und documenta-Macher Werner Haftmann 1959 rückwirkend zur Weltsprache erklärt hatte. Abstraktion als Weltsprache war Haftmanns programmatischer wie historisch politisch problematischer Versuch der zweiten documenta gewesen, über die Kontinuität einer ungegenständlichen Bildgrammatik vor 1933 und nach dem Zweiten Weltkrieg die Zeit des Nationalsozialismus als ideologisch-ästhetischen Rückschritt zu überbrücken und einen westeuropäisch-nordamerikanischen Kulturbund festzuzurren. Erst der aktuelle postkoloniale Blick auf das Ornament macht die kulturellen Ausschlüsse deutlich, auf denen die sogenannte Universalität der Abstraktion beruht. Eine aktuelle Auseinandersetzung mit dem Ornament als Vorläufer hegemonialer abstrakter Tendenzen der Moderne müsste ganz besonders unter dem Gesichtspunkt ethnischer Differenz geschehen und zunächst die Geschichte der Aneignung des Ornaments aufzeichnen.⁸

Gerade bezüglich der Verschränkung von Abstraktion und Ornament hat diese Aneignung Tradition. 1856 stellte der Engländer Owen Jones seiner programmatischen Ornament-Enzyklopädie "The Grammar of Ornament" drei Tafeln mit Ornamentbeispielen sogenannter Wilder Stämme voran. Jones argumentierte visuell, indem er Bildtafel auf Bildtafel folgen ließ, um so Kulturen, Epochen, ästhetische Praktiken und Ethnien mustergültig zu verweben. Losgelöst von ihren Trägermedien, von Bastgeweben, Mauerwerk oder Handschriften begannen sich die Ornamente in ihren Geometrien oder vegetabilischen Stilisierungen tatsächlich zu ähneln – Differenzen von Jahrhunderten, zwischen Ethnien, Nationen, zwischen Europa und seinen Kolonien, zwischen sozialen Praktiken und zwischen den Geschlechtern erscheinen auf den Buchseiten buchstäblich eingeebnet. Nur die Abfolge der Illustrationen legt den evolutionären Subtext offen: von sogenannten primitiven "Ornamenten der wilden Stämme" zu den "Blättern nach der Natur" – Nachahmung der göttlichen Ordnung der Natur hatte Mitte des 19. Jahrhunderts die reformerische Botschaft an den Gestalter gelautet. Räumliche Differenzen und ästhetische Unebenheiten schwinden jedoch mit Jones' Dematerialisierung der unterschiedlichen Ornamentträger in der Fläche der Tafel und mit ihr die der Kulturen und geographischen Räume: Jones' Übertragung der Bildzeichen in eine – atemberaubend schöne – visuelle Grammatik macht alles gleich und gleichermaßen leblos wie jederzeit verfügbar, und das heißt schließlich: trivial. Was die zukünftige flächige und autonome Abstraktion in der Malerei betrifft, mag im nachhinein sicherlich etwas gelungen erscheinen, auch wenn das nicht das Ziel seiner anwendungsbezogenen Grammatik war: ein fesselnder Rausch von farbigen Strukturen und einzeln sehenswerten Variationen. Mit einem Wort, er hatte ein Lexikon geplant und Bildtafeln komponiert.

Da eine Geschichte und Theorie des Dekorativen noch aussteht, seien hier noch einige weitere Abgrenzungen des Dekorativen zur Kunst und zum Ornament versucht. Sprechen wir heute von Ornament, so geht es um das "Ornamentproblem" oder die "Ornamentkritik". Erst unter dem Vorzeichen historisch-kritischer Distanz läßt sich offenbar die Möglichkeit von postmoderner Ornamentpraxis wie postmodernem

Ornamentdiskurs suggerieren. Der Diskurs müßte, um ein Diskurs im Sinne Michel Foucaults zu sein, das Netzwerk institutioneller Praktiken anführen, in welches künstlerische Produktion wie deren Rezeption verstrickt sind und das die 'Kunst' (und zumeist ex negativo alles andere, also auch die Dekoration) definiert, umschreibt und beinhaltet. Dann ginge es heute keineswegs um eine banale Rehabilitation des Ornaments, oder, ganz im Gegenteil, um die Fortsetzung der zu Beginn des 20. Jahrhunderts ebenso polemisch wie formal effektiv proklamierten Ornamentfeindlichkeit. Eher schon stünde die in der Folge akzeptierte Trennung von Kunst und Design zur Disposition und immer wieder von neuem die, wie Ernst Gombrich 1979 konstatierte, Autonomisierung der seit etwa 1900 am Objekt für stilllos und unfunktional gehaltenen "formenbildenden Phantasie"⁹. Was sich in der Abstraktion im 20. Jahrhundert als Ornamentform verselbständigt hat, bleibt wegen dieser Herkunft aus der Dekoration, so Gombrich, "ein empfindlicher, um nicht zu sagen ein neuralgischer Punkt in der Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts".¹⁰ Und weiter diagnostizierte er für die Malerei: "Nichts missfiel dem abstrakten Maler mehr als der Ausdruck 'dekorativ', ein Beiwort, das ihn nur zu sehr an die bekannte spöttische Bemerkung erinnerte, dass, was er gemacht habe, bestenfalls ein hübsches Muster für Vorhänge sei. Die abstrakte Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wünscht sich eine vom bescheidenen Handwerk dekorativer Entwürfe weit entfernte Ahnenreihe."¹¹ Ist mit dem Stichwort abstrakte Kunst ein Phantasma künstlerischer Produktion und Rezeption genannt, das das 20. Jahrhundert begleiten wird, so mit den Vorhängen das drohende Andere der Kunst, die Gestaltung. Wie bewußt Gombrich hier die Vorhänge als wesentliches Element jeden Interieurs gewählt hat, sei dahingestellt. Wir können sie jedoch im Verbund mit jenen viel gescholtenen Tapeten sehen, denen bezüglich des Abstrakten Expressionismus, vor allem bezüglich Pollocks Malerei, die Repräsentation des allzu Heimeligen gegenstandsloser Malerei zukam.

Kaum hatte Gombrich im Rückblick die Relation zwischen dem Dekorativen und moderner Bildkunst als Problem diagnostiziert, sollten deren Praktiken als post-moderne die Kunst-Autonomie endgültig als bürgerliches Phantasma befragen und ornamentale Formen und dekorative Techniken als kulturelle, soziale, geschlechtliche, sexuelle und ethnische Differenzstruktur verstehen. Seit mehr als zwei Jahrzehnten nähern wir uns mittels des Dekorativen einer spezifischen Kritik der Moderne über die soziale Komponente des (temporär) identitätsstiftenden Geschmacks, von Subkulturen, Szenen, ihren Orten. "Ekeltechniken", Maßlosigkeiten und Deplaziertheiten statt Schlichtheit, Kitsch und camp canceln allgemeine bürgerliche Normvorstellungen, besonders aber Ökonomiebegriffe, Ästhetiken und Geschlechterbilder. Unter Ekeltechniken verstand Walter Grasskamp in seinem polemischen Moderne-Rapport "Die unbewältigte Moderne" die Integration von Scherenschnitt, Batik, Töpferei und Stricken in die Kunst der 1980er Jahre.¹² Sie alle gehören in den Bereich mehr oder weniger eloquent vorgetragener Dekorationsabsichten. Grasskamp zeigte sich skeptisch. Provokation – Kleinmünze der Avantgarden – sollte vom Transfer des Geruchs der Hobbykunstmedien, sprich, ihrer Anrühigkeit, auf die Kunst ausgehen. Diese Kunst, Grasskamp erwähnte damals die Rheinländer, darunter Markus Oehlens Batik-Leinwände oder Jiri Georg Dokupils Frottee-Bilder, hat die akademische Diskursgeschichte des Ornaments in eine kulturelle Praxis des Dekorativen überführt. Dass diese spezifische, und auch von mir hier aus der 'Kunst-Perspektive' gesehene, Revision der Moderne und des Modernismus sich nicht lange ausschließlich innerhalb der Bildkunst abspielen konnte, liegt in erster Linie an der ursprünglichen Loslösung der dekorativen Formen von Objekt und Raum. Zwar ist die Figur des Ornaments aus der Sicht seiner aktuellen Theoretiker selbst zur kritischen Komponente geworden, denn es "gibt [der modernen Kunst] den historischen Rahmen"¹³ und gilt als Symptom der Krise des "historische[n] Bewußtsein[s], das der Moderne

von sich selber eignet".¹⁴ Das Dilemma aber, das aller kunsthistorischer Aufmerksamkeit für die "Problematik" des Ornaments zum Trotz im Festhalten an einem kontextlosen und weitgehend formalistischen Kunstdiskurs zum Ornament besteht, kann, wie ich zu zeigen versucht habe, mit der Einführung des Dekorativen in einer raumgreifenden kritischen ästhetischen Terminologie und Praxis aufgehoben werden.

1 Bilderbucharchitekturen, Broschüre zur gleichnamigen Ausstellung in der galerie weisser elefant, Kulturamt Mitte, Berlin 2002, o.S.

2 Bilderbucharchitekturen, wie Anm. 1.

3 Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens (1979), aus dem Engl. von Albrecht Joseph, Stuttgart: Klett-Cotta 1982, S.79.

4 Vgl. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen (1908), in: Adolf Loos, Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hg. von Franz Glück, Wien 1962, Bd. I, S. 276-288, hier S. 277.

5 Vgl. Sigmund Freud, Die Weiblichkeit (1932), in: Gesammelte Werke, Bd. XV, S.118-145, hier S.142.

6 Vgl. Patrice Ceccarini, L'ornement et le detail constructif, in: Histoire d'ornement. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Medici, 27-28 juin 1996, réunis par Patrice Ceccarini, Jean Loup Charvet, Frédéric Cousinié et Christophe Leribault, Paris, Rome 2000, S. 147, Fn. 52.

7 Dan Flavin, Einige Bemerkungen ... Auszüge aus einem spleenigen Tagebuch, zitiert nach: Gregor Stemmrich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel 1995, S. 172-176, hier S.172.

8 Einen Versuch in diese Richtung, leider jedoch im Saft einer formalistischen Kunstgeschichte schmorend, unternahm das Ausstellungsvorhaben "Ornament und Abstraktion" in der Fondation Beyeler in Riehen bei Basel 2001. Es galt, dem Ornament als Struktur ein Gedächtnis seiner Geschichte zuzusprechen. Hier figurierte das Ornament über die Arabeske in der Romantik als 'Mutter' subjektiver und zunehmend abstrakter künstlerischer Äußerungen. Diesem Projekt diente es aber ebenso als Theorem der Auflösung der Abstraktion in postkolonialen künstlerischen Positionen, gleichsam als Wiederaneignung derjenigen Formen, die, unter Primitivismus verbucht, die klassischen Modernen maßgeblich beeinflusst hatten.

9 Gombrich, wie Anm. 3, S.73.

10 Ebd.

11 Ebd., S.73-74.

12 Vgl. Walter Grasskamp, Die unbewältigte Moderne: Kunst und Öffentlichkeit, München: Beck 1989, S.67-70.

13 Karsten Harries, Maske und Schleier – Betrachtungen zur Oberflächlichkeit des Ornaments, in: Isabelle Frank und Freia Hartung (Hg.), Die Rhetorik des Ornaments, München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S.103-120, hier S.106.

14 Gérard Raulet, Burghart Schmidt, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2001, S.7-26, hier S.7.