

Das Ornament in der Moderne – Forschungsstand und Methodik

Wer sich heute mit dem Ornament in der Moderne beschäftigt, richtet sein Interesse auf einen Gegenstand, bei dem die Aufmerksamkeit kunsthistorischer Forschung eher ungleichmäßig verteilt ist. Während das Ornament im Bereich des Kunsthandwerks in der Forschung omnipräsent ist und in der bildenden Kunst, insbesondere der abstrakten Malerei, interessante Ansätze zu beobachten sind, sieht es im Bereich der Architektur ganz anders aus. Hier wird der Ornamentbegriff in auffälliger Weise ausgeklammert (vgl. Wagner 2018). Befragt man die Kunst selbst, stellt sich allerdings ein anderer Eindruck ein. Gerade die Architektur ist ein besonders geeignetes Beispiel für den Wandel des Ornamentbegriffs in der Moderne, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Etymologisch verweist das Ornament sowohl auf Schmuck als auch auf Ordnung. Es kann den Gegenstand, dessen Schmuck es bildet, gliedern und betonen, sich aber auch neutral zu ihm verhalten oder ihn im Extremfall überformen. Das Verhältnis zwischen Ornament und Material sowie der Technik des Gegenstandes ist von Fall zu Fall zu bestimmen; nicht immer passt das Ornament sich an die genannten beiden Aspekte an. Seine Gestaltung folgt im Einzelnen eigenen Regeln von Rapport und Serialität, welche nicht allein von materiellen oder technischen Gegebenheiten bestimmt sind. Die Formsprache der Ornamentik bewegt sich traditionell zwischen den beiden Polen einer rein linearen, abstrakt geometrischen und einer auf organische Formen zurückgreifenden, zuweilen ausgesprochen naturalistischen Ge-

staltungsweise. Dabei zeigt sich das Ornament stets eingebettet in eine Fassung, deren Ursprung in der Tektonik der Fläche liegt. Wegen seines applikativen Charakters erscheint es immer als eine Figur auf einem Grund und ist stets objektbezogen.

Diese Definitionsbestimmungen greifen in der Architektur der Moderne nicht mehr, weil sich die Voraussetzungen geändert haben; bei der Funktion des Ornaments lässt sich ein Wandel und damit einhergehend eine Veränderung der gesellschaftlichen Wahrnehmung bemerken: An die Stelle des Ornaments tritt das architektonische Detail, es substituiert das Ornament als Aufmerksamkeitszentrum. Dementsprechend wird der Terminus „Ornament“ zumindest im deutschsprachigen Raum marginalisiert. Es ist in der Forschung der Trend zu beobachten, in Beschreibungen von Kunstwerken auf den Begriff des Ornaments ganz zu verzichten und stattdessen etwa formale, materiale und affektive Qualitäten hervorzuheben. In Bezug auf den Affektbegriff ist dabei der von dem Kunsthistoriker August Schmarsow im späteren 19. Jahrhundert geprägte Terminus „Raumgefühl“ wieder aktuell geworden, der in der jüngeren Forschung wie folgt interpretiert wird: „[Das Raumgefühl] ergebe sich aus den Resonanzen und Überlagerungen objektiv beschreibbarer Momente wie Materialeigenschaften, Funktionen und Konstruktionsprinzipien einerseits und dem subjektiven Gespür für Kräfte andererseits, das seinen Sitz im bewegten Körper des einzelnen Individuums habe.“ (Fehrenbach/Felfe/Leonhard 2018, XVI; vgl. hierzu auch Jöchner 2016, 317–322). Wenn auch ohne konkreten Bezug auf Schmarsow wird dies beispielhaft durchgeführt in einem Aufsatz von Veronica Biermann mit dem Titel „Schwebende Schwere – lastende Leichtigkeit. Schwerkraft und Bewegung in der Architektur“ (Biermann 2018). Der Beitrag handelt vom Heben, Versetzen und Arretieren schwerer Lasten in der Architek-

tur, die im fertigen Werk als Ausdrucksqualitäten erfahrbar werden; dies lässt sich unter anderem anhand von Ludwig Mies van der Rohes Dach der Neuen Nationalgalerie in Berlin zeigen. Man mag einwenden, dass der Fokus des Beitrags nicht auf das Ornament gerichtet ist, sondern auf die spürbare Dialektik von Überwindung und Wahrung der Schwerkraft angesichts des Daches der Nationalgalerie. Dem ist zuzustimmen – und doch lohnt es sich gerade mit Blick auf Biermanns Aufsatz die auffällige Ausklammerung des Ornamentbegriffs kritisch zu hinterfragen. Sie könnte einen womöglich tiefer liegenden terminologischen Konflikt sichtbar machen, der bisher ausgeblendet wurde.

ORNAMENT UND AFFEKT

In der Studie *The Function of Ornament*, herausgegeben von den Architekten Farshid Moussavi und Michael Kubo, wird anhand von Fassadengestaltungen des 20. und 21. Jahrhunderts eine vergleichbare Fragestellung verfolgt, ohne dass auf den Begriff des Ornaments verzichtet würde (Moussavi/Kubo 2006). Im Gegenteil, formale und affektive Qualitäten der Bauten werden gerade in Zusammenhang mit dem Ornamentbegriff gebracht, wobei dem bereits erwähnten Funktionswandel des Ornaments explizit Rechnung getragen wird. Das Buch präsentiert nämlich eine grafisch aufbereitete Formgeschichte des Ornaments in der Architektur der Moderne. Die ausgewählten Arbeiten reichen von Louis H. Sullivan über Mies van der Rohe bis hin zu Herzog & de Meuron. Ein durchgängiges Interesse des Buches gilt der Korrelation von Material und Affekt. Das Material des Ornaments wird dabei weniger in seiner stofflichen Beschaffenheit, vielmehr als Wirken sozialer Kräfte bestimmt. So heißt es im einführenden Aufsatz von Farshid Moussavi: „Architektur braucht Mechanismen, die sie in der Kultur verankern. Diese kulturelle Rückkopplung erreicht sie, indem sie fortwährend die gesellschaftsprägenden Kräfte in sich aufnimmt und diese zum Material ihrer Arbeit macht. Die Materialität der Architektur ist daher vielschichtig, zusammengesetzt aus sichtbaren als auch unsichtbaren Kräften.“ (Moussavi 2008, 5)

Moussavi ist der Meinung, dass die gegenwärtigen Bedingungen eine Neubewertung der Stilmittel erfordern, die bisher zur Erzeugung eines Gebäudeausdrucks eingesetzt worden seien (vgl. ebd.). Der Ornamentbegriff verändert sich im Zuge dessen ebenfalls; er löst sich vom Gegenstandsbezug, wird mobiler und raumhaltiger. Anstelle des applizierten Ornaments entfaltet sich ein ornamentaler Verweischarakter. Das Ornament wird in der Betrachtung Moussavis von den zu Tage tretenden oder kaschierten Kräften in der Architektur geformt: „Das Ornament ist die Gestalt, die aus dem stofflichen Substrat hervorgeht, der Ausdruck der verborgenen Kräfte, die durch die Prozesse der Konstruktion, der Fügung und des Wachstums sichtbar werden. Durch das Ornament überträgt das Material Affekte.“ (Moussavi 2008, 8) Mit Bezug auf Mies van der Rohes *Seagram Building* von 1958 wird etwa der durch die Fassadengestaltung mit ornamentalen Doppel-T-Profilen erzeugte Effekt einer Streckung thematisiert. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass Walter Gropius im Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar von 1919 das Entwerfen von Ornamenten ausdrücklich festgeschrieben hat. Diese architekturtheoretische Weichenstellung war für den nachmaligen Bauhausdirektor Mies bei allen Unterschieden wichtig. Gewiss: Er spricht nicht mehr vom Ornament, er legt jedoch besonderen Wert auf die Gestaltung der „Einzelheit“, des Details (vgl. Dietrich Erben in diesem Heft, 326ff.). Die Übergänge zwischen materiellen und immateriellen Gestaltungsfaktoren sind dabei fließend. Das Baumaterial Glas schätzt er etwa nicht nur wegen seiner Leichtigkeit und Transparenz, sondern es bietet ihm auch ein „reiches Spiel von Lichtreflexen“. Während die erwähnten tektonischen Ausdruckswerte beim *Seagram Building* vor allem von applizierten Ornamenten erzeugt werden, die Mies seitens der Forschungsliteratur zugeschrieben werden, beruhen jene der Neuen Nationalgalerie auf einem vergleichsweise schwierigen ornamentalen Verweis. Der vermittelte Effekt ist entsprechend nicht einfach, sondern dialektisch („Schwebende Schwere – lastende Leichtigkeit“). Eine tragfähige Begründung für

die Verwendung des Attributs „ornamental“ in diesem Fall steht freilich noch aus, sie könnte aber womöglich an einige der gewonnenen Einsichten der Studie von Moussavi und Kubo anknüpfen.

Warum diese Studie trotz ihres innovativen funktionsbezogenen Ornamentbegriffs hierzulande bislang bei der universitären Forschung wenig Beachtung gefunden hat, liegt vielleicht auch an den Auslassungen: Wesentliche Beiträge zur Mythologie und Kritik des Ornaments in Moderne und Gegenwart fehlen. Man vermisst daher auch eine Auseinandersetzung mit den für diese Beiträge einschlägigen Überlegungen zum Ornament der Arabeske. Womöglich sind diese Versäumnisse mitverantwortlich für den fragwürdigen Zeichenbegriff, den Moussavi entwickelt. Sie vertritt die These vom Ornament als einem „leeren Zeichen“: „Es hat weder die Absicht zu schmücken, noch besitzt es eine versteckte Bedeutung. Bestenfalls wird das Ornament ein ‚leeres Zeichen‘, das in der Lage ist, eine unendliche Anzahl von Resonanzen zu erzeugen.“ (Moussavi 2008, 8) In ihrer Rezension der Studie hält Carolin Höfler der Autorin zugute: „Angesichts einer globalisierten Kultur und multikulturellen Gesellschaft erscheinen ihr jene Konventionen, die bestimmten Formen klar definierte Konnotationen zuweisen, als wirkungslos, da das Verständnis für kulturabhängige Symbole verloren gegangen sei. Das Ornament, das weniger sprachliches Zeichen als gestaltete Form sein will, werde dagegen von einem breiten Publikum verstanden, weil es unmittelbar sinnlich erfahrbar sei.“ (Höfler 2015, 99)

Auch wenn Höfler den Ansatz insgesamt als zielführend bewertet, distanziert sie sich von dieser Strategie der radikalen Entsemantisierung, indem sie auf Widersprüche zwischen Text und grafischer Aufbereitung der architektonischen Arbeiten hinweist. Die Fassaden sind grafisch so vereinfacht dargestellt, dass weder Material noch Umgebung sichtbar werden. Moussavis Ansatz ist interessant, wie etliche der Beispiele von Mies van der Rohes *Seagram Building* über Jean Nouvels *Institut du Monde Arabe* bis hin zu Peter Zumthors Kunst-

haus Bregenz belegen; es ist jedoch eine zu klärende Frage, ob und inwieweit ihre mit dem Ornamentbegriff besetzten Gegenstände semantisch tatsächlich „leer“ sind, ob der Begriff des „leeren Zeichens“ also haltbar ist. Denn der Terminus „Ornament“ selbst ist ja hochgradig aufgeladen. Möglicherweise verzichten Autoren wie Veronica Biermann deshalb darauf, ihn zu verwenden.

WIDER DIE KONTINUITÄTS-KONSTRUKTION DER ARABESKE

Ähnlich wie Moussavi und Kubo betrachtet Markus Brüderlin das Ornament in der von ihm 2001 kuratierten Basler Ausstellung *Ornament und Abstraktion* als ein Mittel, das im globalen Maßstab die Kulturen verbindet. Darüber hinaus soll es die Tradition der Moderne und die zeitgenössische Kunst verklammern. Diese universale Idee wird von Brüderlin genealogisch aus dem Ornament der Arabeske abgeleitet: „Es gibt einen Ansatzpunkt, von dem aus sich ein genealogischer Faden in die moderne Kunst hinein spinnen lässt. [...] Es ist die Geschichte der ‚Arabeske‘, dem neben der Rocaille letzten genuinen Ornament der Ornamentgeschichte, das sich am Anfang des 19. Jahrhunderts als ‚blinder Passagier‘ in der neuartigen Konzeption des romantischen Bildes (Runge) einnistet und das beginnt, über den Symbolismus (Gauguin) und den Jugendstil (van de Velde, J. Hoffmann) die Strukturgeschichte der abstrakt werdenden Kunst zu beeinflussen.“ (Brüderlin 2001, 21)

Diese Leitidee Brüderlins wurde kürzlich von Regine Prange einer kritischen Relektüre unterzogen. Prange hat zum Ornament in der Moderne in den vergangenen Jahren mehrere Aufsätze veröffentlicht, insbesondere zur Mythologie und Kritik des Ornaments (vgl. Prange 2017, Prange/Prange 2016, Prange 2015, Prange 2014, Prange 2013). Die jüngste der genannten Untersuchungen folgt der von Brüderlin gelegten Spur von Ornament und Abstraktion. Seine Zerlegung der Arabeske und ihre Verpflanzung in die Abstraktion hält Prange für fragwürdig. Sie sieht darin eine „Kontinuitätskonstruktion“, also eine nur scheinbare Kontinuität (Prange 2017, 419). Ihr Ziel ist deshalb ein anderes: „Entgegen solchen Kontinuitätskon-

struktionen wird hier der inneren Widersprüchlichkeit des Ornaments in Theorie und Praxis der Moderne nachgegangen werden. Zu beachten und auszuwerten ist vor allem die *Differenz* zwischen dem Ornament als romantischem und frühmodernem Diskurselement und der strukturellen Evokation ornamentaler Ordnungen im künstlerischen Werk.“ (Ebd.)

Pranges historisch-kritische Erschließung des Gegenstandsbereichs erweist sich insofern als ergebnisreich, als mehrere mythologische Bestimmungen in den Blick rücken und auf ihren Wert für die abstrakte Kunst hin überprüft werden. Zudem wird eine neue Perspektive auf die Arabeske ermöglicht. Was die Mythologien des Ornaments in der Moderne angeht, ist an erster Stelle das sogenannte Teppichparadigma zu nennen, welches sich namentlich mit Gottfried Semper verbindet, der die Teppichwand als Urform aller Künste betrachtete (Prange 2017, 418, Prange 2014). Zu verweisen ist ferner auf das Ornament als Ausdrucksgebärde des Künstlers, für das in diesem Text vor allem Henry van de Velde und Adolf Loos zentrale Referenzkünstler sind (Prange 2017, 420–422). Und schließlich kommt das Ornament als Schmuck der Naht in den Blick, welches wiederum mit dem Teppichparadigma verknüpft ist und sich mit Künstlern wie Georges Seurat oder Paul Cézanne verbindet (Prange 2017, 424–428).

Das neue Ornament, wie es etwa van de Velde propagierte, wird von Prange als Metapher verstanden; es verstellt den Blick für genuin bild- und herrschaftskritische moderne Kunst: „Die Metapher des neuen Ornaments verhüllt die metaphysikkritische Position avancierter abstrakter Kunst, die sowohl die Grundlagen des Tafelbildes als auch die herrschaftliche Symbolik des Ornaments zur Erscheinung bringt, um sie letztlich zu revidieren.“ (Prange 2017, 420) Im Vorwurf der zeitgenössischen Kritik an der dekorativen Verflachung der Malerei wird Prange zufolge das Dilemma des neuen Ornaments evident (ebd., 423). Einen Ausweg sieht sie im Herausarbeiten der genannten metaphysikkritischen Position avancierter abstrakter Kunst. Hier findet auch die erwähnte alternative Deutung der Arabeske mit Gewinn An-

wendung. In ihrer Darlegung der avancierten abstrakten Kunst knüpft Prange nämlich an Sempers Teppichparadigma und Alois Riegls Rezeption von Sempers Definition der Arabeske als unendlichem Rapport an (ebd., 418, 423f.). Als Beispiel analysiert sie zunächst Werke der französischen Malerei: „In Georges Seurats oder Paul Cézannes Bildern reiht sich Fleck an Fleck, sodass einerseits die Naht kenntlich gemacht wird, andererseits durch eine koloristische und strukturelle Rhythmisierung eine Vernäherung zum Ganzen geleistet wird. Das heißt, die Prinzipien des Ornaments wurden zu Hilfe genommen, ohne dass sie gegen den Status des Bildes gerichtet worden wären.“ (ebd., 424) Im Rekurs auf Mondrian, der seine Formensprache in einem Interview von 1920 ausdrücklich mit einer „bewegten, lebendigen Arabeske“ verglichen hat (ebd., 436, Anm. 31), wird auf vergleichbare Weise die „farbig-materielle Präsenz“ von dessen abstraktem Gemälde *Composition No. 3* aus dem Jahr 1929 aufgezeigt. Prange schreibt abstrakten Künstlern wie Mondrian die Revision der Idealität der Linie zu, als deren Grundbedingung sie deren „ästhetizistische[n] Habitus“ ausmacht (ebd., 434).

ARABESKE UND RAUM

Andere Autoren richten den Fokus ebenfalls auf den erwähnten Problemzusammenhang von Arabeske und Ornament. Zu nennen ist hier an erster Stelle der von Werner Busch und Petra Maisak herausgegebene Ausstellungskatalog *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske* (Busch/Maisak 2013). In Buschs Einführung heißt es: „Zu Beginn mögen die folgenden begrifflichen Differenzierungen ausreichend sein. Die Arabeske entstammt, wie ihr Name andeutet, dem arabischen Raum, genauerhin der islamischen Kultur. Es handelt sich dabei um ein nicht-gegenständliches Ornament [...]“ (Busch 2013, 13) Diesem Ornament sei eine abstrakte Ordnung eingeschrieben, die sich für Analogisierungen mit dem Kosmos anbiete. „Das griechische Wort ‚Kosmos‘ – die Romantiker wussten das nur zu gut – hat eine vielfache Bedeutung, es verweist nicht nur auf die ‚ganze Welt‘, sondern es bedeutet auch Ordnung und – Schmuck. Inso-

fern ist das Ornament kryptische Sprache mit einer eigenen Syntax.“ (Ebd.) Nicht selten ist die Arabeske Busch zufolge nicht gänzlich abstrakt, sondern besteht aus abstrahierten Pflanzenranken in der Tradition des assyrischen Rankenornaments. Damit verweise die Arabeske auf ein Aufwachsen nach der Logik der Natur.

Zentral ist hierbei die dem arabesken Ornament eingeschriebene Möglichkeit, zwischen Fläche und Raum zu wechseln: „In seiner Abstraktheit ist es sicher primär Flächenornament, und doch spielt es mit der Durchbrechung des reinen Flächenbezuges, indem es die stilisierten vegetabilischen Ranken anschaulich sich kreuzen lässt. Besonders deutlich wird dies beim arabesken Flechtwerk, wo die Fäden sich über- und unterschneiden.“ (Ebd.) Als Beispiel für die Verbindung von Ornament und Raum sowie Material betrachtet Busch die Kunst des arabesken Holzschnitts bei Albrecht Dürer: „Dürers kunstvoll in Holz geschnittene Knoten in der Tradition der Leonardo-Schule sind in der Ausstellung die einschlägigsten frühen Beispiele. Derartige Verschlingungen, die Ansätze von Räumlichkeit suggerieren, haben wiederum Verweisungscharakter, nun nicht auf Bedeutsamkeit, d. h. Geistiges, sondern im Gegenteil auf natürliche Körperhaftigkeit. Auf erstaunliche Weise ist also im ‚bloßen‘ Ornament von dem alten philosophischen Problem des Verhältnisses von Geist und Materie die Rede, wenn auch nur subkutan.“ (Ebd.)

Busch bezieht sich mit der materiellen Konstitution der arabesken Form auch auf seine wegweisende Studie *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, in welcher er anhand der Arabeske Überlegungen zur Vorgeschichte der abstrakten Kunst anstellt (Busch 1985). Inwieweit die Arabeske als Modell für modernistische Bestrebungen in der Kunst tragfähig ist, lässt sich im Rekurs auf den Katalogbeitrag von Nina Sonntag überprüfen, in dem ausgewählter Buchschmuck von Henry van de Velde unter dem Begriff der Arabeske genauer untersucht wird (Sonntag 2013, 306f.). Die Linie rückt hier zunächst – wie später auch bei Prange – als Ausdrucksgebärde des

Künstlers in den Fokus. Van de Velde selbst spricht von einer Linie, die das Wunder zu vollbringen vermag, „Arabesken“ entstehen zu lassen (ebd., 307). Eine solche Linie bildet für ihn eine Kraft ab, die der Betrachter nachempfinden kann. Einschränkend heißt es bei Nina Sonntag, dass van de Veldes Ornamentik „zumeist weniger arabesk“ anmute (ebd., 307). Statt dieser zutreffenden Beobachtung nachzugehen und das Konzept der Arabeske in eine andere Richtung zu entwickeln, wird am Ende die von Prange kritisierte Kontinuitätskonstruktion jedoch gleichsam vorbereitet, indem der letzte Satz des Beitrags lautet: „Rückblickend hält van de Velde [...] fest, dass er das Gesetz der ‚linearen Arabeske‘ – wie er es nennt – entdeckte, als er beobachtete, wie das Wasser des Meeres gleichförmige Linien bzw. ‚abstrakte Ornamente‘ im Sand hinterließ.“ (Ebd.) Sonntags Beitrag leistet bei aller Differenzierung deshalb letztlich jener Konstruktion Vorschub. Der direkte Rückbezug auf die Natur ist hier kontraproduktiv. Denn gerade die im Zitat genannte Idee der Gleichförmigkeit wurde in der Moderne vielfach in Frage gestellt – es sei hier nur noch einmal an Mies van der Rohe und das von ihm wahrgenommene „reiche Spiel der Lichtreflexe“ erinnert. Mies war ein Kenner der abstrakten Kunst, was sich unter anderem in seiner Wahrnehmung des Lichts in der Architektur zeigt. Mit Robin Evans zu sprechen: „Die moderne Architektur, als Architektur, die weiterhin die Oberherrschaft des Geschmacks vertritt, befestigt den klassischen, durch und durch metrischen Raum und trägt zugleich ihr eigenes Gegen-gift in sich, indem sie verstärkt materielle wie optische Uneindeutigkeit hervortreibt. Spiegelungen, Glanz, Brechungseffekte, Leuchtkraft, Dunkelheit, Farbe, weiche Oberflächen, Absorption, Liquidität, atmosphärische Dichte, Instabilität der Form: Diese und viele andere Eigenschaften bringen die Wahrnehmung metrischer Gleichförmigkeit in Gefahr.“ (Evans 2011, 177) Abstraktion scheint hier analog zum Ornament gefasst zu sein. Es wäre zu überlegen, ob und inwieweit sich die von Evans präsentierten Eigenschaften des Abstrakten, die Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaften verarbeiten, für einen neuen Or-

namentbegriff in der Architektur der Moderne produktiv machen ließen. Ein möglicher Ansatz ist dabei die genauere Untersuchung der Schnittstelle zwischen Ornament und Abstraktion.

Die Überlegungen von Regine Prange zum Ornament aus dem Jahr 2017 sind insofern wegweisend, als sie das in der Forschung etablierte Verhältnis von Ornament und Abstraktion erneut kritisch unter die Lupe nehmen. Insbesondere die Rolle, die das Ornament der Arabeske in der Moderne spielt, wird von Prange hinterfragt. Man muss ihre Priorisierung des Teppichparadigmas nicht teilen, um anzuerkennen, dass es ihr mit ihrer Fragestellung gelingt, die erwähnte Kontinuitätskonstruktion als solche kenntlich zu machen und einen Weg zu einer bislang verdeckten, innovativen Lesart des Ornaments in der Moderne zu eröffnen. Die funktionsbezogene Analyse von Farshid Moussavi und Michael Kubo kann so sinnvoll in den Blick rücken. Es wäre für weitere Forschungsarbeiten wünschenswert, diesen funktionsbezogenen Ansatz um den Aspekt der Historizität zu erweitern, auf den Moussavi und Kubo meinen, verzichten zu können. Dadurch wäre eine Gegenstandswahrnehmung zu gewinnen, die die Konstruktionsleistungen und die in diese eingeschriebenen Mythen und Erkenntnisse kritisch zu hinterfragen vermag. Eine um eine funktionsgeschichtliche Betrachtung ergänzte formalästhetische Analyse des Ornaments dürfte insbesondere für die Architektur des 20. und 21. Jahrhunderts ergiebig sein. Die von Robin Evans genannten Charakteristika werden teilweise mit dem Ansatz von Moussavi und Kubo erfasst. Soll das gesamte Spektrum formaler Qualitäten unter dem Begriff des Ornaments sichtbar werden, müsste die gewählte Methodik, wie hier vorgeschlagen, differenziert werden.

ZITIERTE LITERATUR

Biermann 2018

Veronica Biermann, Schwebende Schwere – lastende Leichtigkeit. Schwerkraft und Bewegung in der Archi-

tektur, in: Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst, hg. v. Frank Fehrenbach, Robert Felfe und Karin Leonhard, Berlin/Boston 2018, 221–245.

Brüderlin 2001

Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog. Ausst.kat. Riehen/Basel, Fondation Beyeler, hg. v. Markus Brüderlin, Köln 2001.

Busch 2013

Werner Busch, Die Arabeske – Ornament als Bedeutungsträger. Eine Einführung, in: Busch/Maisak 2013, 13–27.

Busch 1985

Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985.

Busch/Maisak 2013

Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Ausst.kat. Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift/Goethe-Museum und Hamburger Kunsthalle, hg. v. Werner Busch/Petra Maisak, Petersberg 2013.

Evans 2011

Robin Evans, Durch Papier sehen, in: Welten schaffen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Konstruktion, hg. v. Jutta Voorhoeve, Zürich 2011, 157–193.

Fehrenbach/Felfe/Leonhard 2018

Frank Fehrenbach/Robert Felfe/Karin Leonhard, Die Kräfte der Künste. Zur Einleitung, in: Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst, hg. v. dens., Berlin/Boston 2018, IX–XIX.

Höfler 2015

Carolin Höfler, Rezension Moussavi/Kubo 2006, in: Planbilder. Medien der Architekturgestaltung (Bildwelten des Wissens, Bd. 11), Berlin/Boston 2015, 98–102.

Jöchner 2016

Cornelia Jöchner, Von der Form zum Raum. Kunstgeschichtliche Universalien und moderne Architektur – das Beispiel Wand, in: Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft, hg. v. Hans Aurenhammer/Regine Prange, Berlin 2016, 311–326.

Moussavi 2008

Farshid Moussavi, Die Funktion des Ornaments, in: Die Funktion des Ornaments, hg. v. ders./Michael Kubo, Barcelona 2008, 5–11.

Moussavi/Kubo 2006

Farshid Moussavi/Michael Kubo (Hg.), The Function of Ornament, Barcelona 2006.

Prange 2017

Regine Prange, Ornament und Abstraktion: die „Arabeske als Triebfeder der Moderne“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 80, 2017, 418–438.

Prange 2015

Regine Prange, Vom textilen Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse, in: *Textile Theorien der Moderne*. Alois Riegl in der Kunstkritik, hg. v. Sabeth Buchmann/Rike Frank, Berlin 2015, 107–144.

Prange 2014

Regine Prange, Die Wiederkehr des Teppichparadigmas. Anmerkungen zur zeitgenössischen Welt-Kunstgeschichte, in: *Kunstchronik* 67, 2014, 373–384.

Prange 2013

Regine Prange, Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet (Teil I), in: *Imago. Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik* 2, 2013, 73–113.

Prange/Prange 2016

Regine und Gerd Prange, Die Wiedergeburt des ‚Disegno‘ aus dem Geist des Ornaments. Kritische Anmerkungen zu Luhmanns Kunsttheorie, in: *Vasari als Para-*

digma. Rezeption, Kritik, Perspektiven – The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Bd. 20), hg. v. Alessandro Nova/Fabian Jonietz, Florenz 2016, 51–65.

Sonntag 2013

Nina Sonntag, Von der Schönheit der Linie. Henry van de Velde „lineare Arabeske“, in: *Busch/Maisak* 2013, 306f.

Wagner 2018

Monika Wagner, Marmor und Asphalt. Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts, Berlin 2018.

PD DR. JENNIFER BLEEK

RWTH Aachen, Fakultät für Architektur,

Lehrstuhl für Kunstgeschichte,

Schinkelstr. 1, 52062 Aachen,

bleek@kunstgeschichte.rwth-aachen.de

Von Loos zu Kracauer – Ornament, Politik und Verbrechen

Die Moderne entledigte sich im ersten Jahrzehnt nach 1900 des Ornaments; sie entkleidete sich. Dabei entstand ein „Haus ohne Augenbrauen“, so als seien künstliche Wimpern abgezogen und reale Augenbrauen abrasiert worden. Adolf Loos hatte das Haus am Michaelerplatz in Wien 1910/11 für den Herrenausstatter Goldman & Salatsch gestaltet (*Abb. 1*). Heute wirkt das Gebäude hinsichtlich der Details (Säulen mit klassizistischen Elementen) und der Materialität (Marmor) überaus kostbar und reich. Das verrät etwas über die standardisierte Architektur unserer Zeit, aber auch über die inkonsequente Umsetzung Loos'scher Postulate

durch den Architekten selbst (vgl. Banham 1964 [1960], 69; Kruft 1991, 420 und 422; Gemmel 2005, 231). Damals erschien der Bau im Kontrast zur nahen Neuen Hofburg und der repräsentativen Architektur der Ringstraße jedoch schockierend nackt und geradezu abscheulich.

Zu dieser Zeit versuchte sich Adolf Hitler als dilettierender Kunstmaler in der österreichischen Metropole und bewunderte gerade den Historismus der Ringstraße. Bei dieser Gelegenheit zeichnete er den Michaelerplatz, er kopierte jedoch einen Stich des 18. Jahrhunderts und setzte sich so mit der Moderne und dem bereits errichteten Loos-Haus, das auf der Zeichnung als aktueller Bestandsaufnahme zu sehen sein müsste, gar nicht auseinander (vgl. Hamann 1996, 102 und die *Abb.* auf S. 235). Erscheinungen der modernen Architektur akzeptierte er später allenfalls im Rahmen technischer Zweckbauten; in den Staatsbauten wurden moderne Details sorgfältig verborgen (vgl. Schönberger 1981).