

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).

Die Architekturpraxis des NS ist damit bereits in groben Strichen skizziert, rechnet man noch Heimatschutzstil und Satteldachästhetik für private Wohnbauten und Siedlungen sowie eine monumentalisierte Antike für Staatsbauten hinzu, für die der Begriff Neoklassizismus weiterhin problematisch erscheint (vgl. Petsch 1976; Heinrich 2015 sowie als Überblick Kat. Bauen im NS 1993). Nun sind Geschmacksurteile das eine, moralische Urteile das andere. Aber vielleicht lassen sie sich gerade nicht trennen, auch wenn sie kategorial auf unterschiedlichen Feldern getroffen werden. Adolf Loos scheute sich jedenfalls nicht, die Architektur der Ringstraße als „unmoralische handlung“ (Loos 1898, 153) zu denunzieren. Das „Dritte Reich“ bemäntelte mit den wenigen neu gebauten Fassaden seiner Herrschaftsarchitektur hingegen das Menschheitsverbrechen, das mit dem Boykott von Geschäften und der Vertreibung jüdischer Mitbürger seinen Anfang genommen hatte.

ADOLF LOOS' ORNAMENTKRITIK IM KONTEXT DER WIENER MODERNE

In heutigen Wörterbüchern findet man kurz und bündig die Vorstellung ausgesprochen, dass Ornament und Moderne sich geradezu ausschließen: „In der Moderne widerspricht das O. dem Wunsch nach Abstraktion, was das berühmte Diktum von Adolf Loos (Ornament und Verbrechen, 1908) zum Ausdruck brachte, dass O. Verbrechen sei.“ (Syndram 2012, 258) Damit endet der entsprechende Artikel im *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. In ihm werden mögliche Überlegungen zum Verhältnis von Ornament und Abstraktion gar nicht erst angestellt. Der Beitrag eskamotiert so eine fundamentale Problematik, die weiter reicht und welche die Grenzen der kunstgeschichtlichen Betrachtung zu sprengen droht. Von einigen wird dem Ornament gar eine „Schlüsselfunktion beim Verständnis von Moderne insgesamt“ zugemessen (Franke/Paetzold [Hg.] 1996, 15). Loos' berühmte Kritik ist im Kontext von Wiener Sezession und Deutschem Werkbund angesiedelt. Als Vor- und Teilgeschichte wäre der fundamentale Wandel zu beachten, der handwerkliche

und industrielle Produktion und Produktivität betraf. Die veränderten Produktionsbedingungen zogen eine gewandelte Rationalität der Entwürfe nach sich und verlangten beides: eine neue Erziehung der Konsumenten wie der Produzenten. Es handelte sich um einen fundamentalen Prozess der „Depravation und Neubildung ästhetischer Werte“, bei dem ein ornamentaler Stil von einem neusachlichen zunächst überformt und dann abgelöst wurde (vgl. Selle 1977, 16–21 und 23; Müller 1977, 26–31; Fernández 2004, 286–290).

Loos unterschied bereits 1904 die Stilkünstler von den Modernen Künstlern und teilte Letztere in zwei Gruppen: jene, die (wie beispielsweise Louis Sullivan) einer naturhaften Ornamentik und jene, die einer phantastischen Ornamentik anhängen (Loos 1997 [1931], 57; vgl. auch 71). Beiden stellte sich Loos dezidiert entgegen und plädierte für eine wirkliche Modernität, die auf einer „modernen Empfindung“ gründe. Seine radikale Position konnte im Nachhinein aus architekturhistorischer Sicht als singulär wahrgenommen werden, nicht nur innerhalb des engeren Wiener Umfelds (vgl. Hitchcock 1994 [1958], 465 und Benevolo 1988 [1960], Bd. 1, 357). Loos' Vorkriegsmodernität komme im Unterschied zu seinen Zeitgenossen ohne jedes Ornament aus, wohingegen der Wunsch nach ornamentaler Verzierung von Kunstschriftstellern aufkotroyiert werde und die Künstler selbst schon nach wenigen Jahren bei der Betrachtung der eigenen Produkte „nervenschmerzen“ bekämen (Loos 1997 [1931], 58). Er griff bei seiner Kritik auf zwei Topoi zurück: einerseits auf den schädlichen Einfluss der Kunstkritik/-schriftstellerei. Hier nannte er namentlich Hermann Bahr, den der Loos-Freund Karl Kraus ebenfalls heftig attackierte. Andererseits postulierte Loos mögliche pathologische Effekte der Kunst. Zwar wurden die hier eher beiläufig und ironisch erwähnt, wenige Jahre später aber von Loos mit Vehemenz ins Feld geführt. Dabei verschränkte er 1908 zwei noch relativ junge Diskurse miteinander: den der „Entartung/Degeneration“ und den des „Primitivismus“.

Max Nordau hatte im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts sein epochales zweibändiges Buch

Entartung (1892/93) vorgelegt, das die zeitgenössische Moderne (namentlich z. B. Strindberg, Wagner oder Nietzsche) als „entartet“ denunzierte (Nordau 2013). Zwei kurzen Loos-Aufsätzen über den Deutschen Werkbund, in denen er mit diesem als dem „Überflüssigen“ bzw. als Symptom der „Kulturentartung“ abrechnet, lag die Vorstellung einer Kulturentwicklung von der primitiven zur höheren Kultur zugrunde, die sich von der ornamentalen Verzierung allen Besitzes zu den Leistungen von Kant, Beethoven und Goethe empor-schwingt und das „Zum heile unseres geisteslebens.“ (Loos 1997 [1931], 73.) Für die Gegenwart postulierte ein von der amerikanischen Moderne geprägter Loos mit Blick auf das Kunsthandwerk – das wie die Architektur von der Kunst scharf getrennt wird – einen Funktionalismus, der nichts mehr mit Schönheit, sondern mit Richtigkeit zu tun habe und den man als (und nur als) „moderner mensch“ als Stil finden könne (vgl. hierzu und zum Folgenden den Beitrag von Barbara Vinken im vorliegenden Heft, 397ff.). „Kein ornament kann heute mehr geboren werden von einem, der auf unserer kulturstufe steht.“ (86) Phylo- und Ontogenese wurden von Loos mit moralphilosophischen Überlegungen verschränkt: „Das kind ist amoralisch. Der papua ist es für uns auch. Der papua schlachtet seine feinde ab und verzehrt

sie. Er ist kein verbrecher. Wenn aber der moderne mensch jemanden abschlachtet und verzehrt, so ist er ein verbrecher oder degenerierter.“ (Ebd., 78) An dieser Stelle kam erneut über Körperschmuck (Tätowierungen) und Dekoration das Ornament ins Spiel, das bei Naturvölkern adäquater Ausdruck der Kulturstufe, beim modernen Menschen aber eigentlich nur bei Verbrechern oder „Degenerierten“ anzutreffen sei. Loos kann das mit ironischem Ernst pointieren: „Wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben“ (ebd.). Evolutionäres Denken – das Fortschreiten der Zivilisation ziehe notwendig eine Entfernung des Ornaments nach sich – und Zivilisations-/Kulturkritik – einige moderne Individuen verzieren sich weiterhin und der Staat betreibe eine fehlgeleitete



Abb. 1 Adolf Loos, Haus am Michaelerplatz, Fassade, Wien 1909–11. Aufnahme 1930 [Burkhard Rukschcio/Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg 1982, S. 461, Abb. 495]

Kunstpolitik zugunsten ornamentierender Handwerksschulen – ergaben eine spannungsreiche Melange.

ORNAMENTSCHELTE UND KONSUMKRITIK

Loos reicherte seine Ausführungen um ein utilitaristisches Argument an, das in eine Konsumkritik *avant la lettre* mündete und das deren Fundierung in einem volkswirtschaftlich-nationalistischen Diskurs signalisierte. Der Kritiker leitete sie mit seiner Maxime ein, dass die Form von Gegenständen so lange halten bzw. überzeugen solle, wie die Objekte physisch Bestand hätten. Eine ornamentale Gestaltung gerate jedoch schneller aus der Mode, als ein Gegenstand notwendigerweise materiell vergehe. Deshalb sei eine Form zu finden, die eben nicht einem schnellen Geschmackswandel unterworfen sei (ebd., 84). Gerade im Verstoß gegen dieses Prinzip erkannte Loos eine irrije Handlungsmaxime der österreichischen Nationalökonomie, die durch raschen Wechsel Beschäftigung und Wohlstand sichern wolle und sich in der Verschwendung von „kapitalien“ (die Zeit des Arbeiters und die verschwendeten Materialien sind ihm „vergeudete arbeitskraft und geschändetes material“) manifestiere. Der Arbeiter könne aber ornamentlos gestaltend deutlich weniger arbeiten und mehr verdienen; der Produzent könne mehr fordern und werde für seine Arbeit und deren Wert angemessen bezahlt. Ausdrücklich sprach Loos vom beiderseitigen Vorteil des Konsumenten wie des Produzenten.

Loos ging für seine Zeit und Zeitgenossen von einer stark entwickelten Individualität aus und teilte damit inhaltlich die zeitgleichen Überlegungen des Berliner Philosophen und Soziologen Georg Simmel, bei dem auch der noch zu diskutierende Siegfried Kracauer Vorlesungen hörte. An den Modernediskurs eines Charles Baudelaire anknüpfend, hielt Loos fest: „So ungeheuer stark ist seine individualität, daß sie sich nicht mehr in kleidungsstücken ausdrücken läßt. Ornamentlosigkeit ist ein zeichen geistiger kraft. Der moderne mensch verwendet die ornamente früherer und fremder kulturen nach seinem gutdünken. Seine

eigene erfindung konzentriert er auf andere dinge.“ (Ebd., 88) Uniforme Kleidung (Frack oder Anzug) und ornamentloser Funktionalismus sind die eine Seite der Moderne, die prinzipielle Verfügbarkeit der Ornamentik aller Zeiten und Kulturen ist die andere. Allerdings darf die Moderne sich nicht mehr in einem stillosen ästhetischen Eklektizismus und in einer individuellen Ornamentik entäußern, sondern wird aufgrund des erreichten Kulturniveaus zum Gegenstand prickelnden Vergnügens, das mit dem Ruch von Verbrechen und Dekadenz versehen ist (vgl. auch Schwartz 2012). Für Loos – parallel wird von Kraus die journalistische Phrase als geistiges Ornament bezeichnet (vgl. Lorenz 2007, 177) – kommt die Kritik am Ornament einer moralischen Handlung gleich; im Umkehrschluss werden die Verwender des Ornaments als unmoralisch denunziert. Vormaliger „Schmuck“ wird zum „Schmutz“, so dass sich Kunstkritik und Hygienesdiskurs überlappen (Nierhaus 2012, 245). Gleichwohl waren die modernen Wiener Moderne-Kritiker anders verfasst als die reaktionären Kritiker, die sich eine völkische oder eine rückwärtsgewandte bürgerliche Kunst als Gegenentwurf zur zeitgenössischen Moderne vorstellten, der hinter die Moderne insgesamt zurückfiel.

Wenn Loos selbst fast spielerisch eine dorische Säule als Hochhausentwurf für den zu bauenden *Chicago-Tribune-Tower* (1922; Abb. 2) einsandte, dann lässt sich diese gleichermaßen als „Eckpfeiler eines virtuellen Reiches der demokratischen, freien Meinungsäußerung“ (Ursprung 2001, 187) wie als in der sogenannten Revolutionsarchitektur um 1800 fundierte je nachdem autonome oder ironische Wendung der Moderne interpretieren, die ihre postmodernen Kritiker der Einfachheit halber gerne ignorieren und die gerade auch ein Charakteristikum der Wiener Moderne ist (vgl. Sedlmayr 1948, 80 und Sedlmayr 1955, 19; Pahl 1999, 35). Deshalb ist für die Wiener Moderne ein Zusammenhang mit der Postmoderne herausgearbeitet worden und daher konnte sie, im Unterschied zur Moderne in Berlin und Paris, als

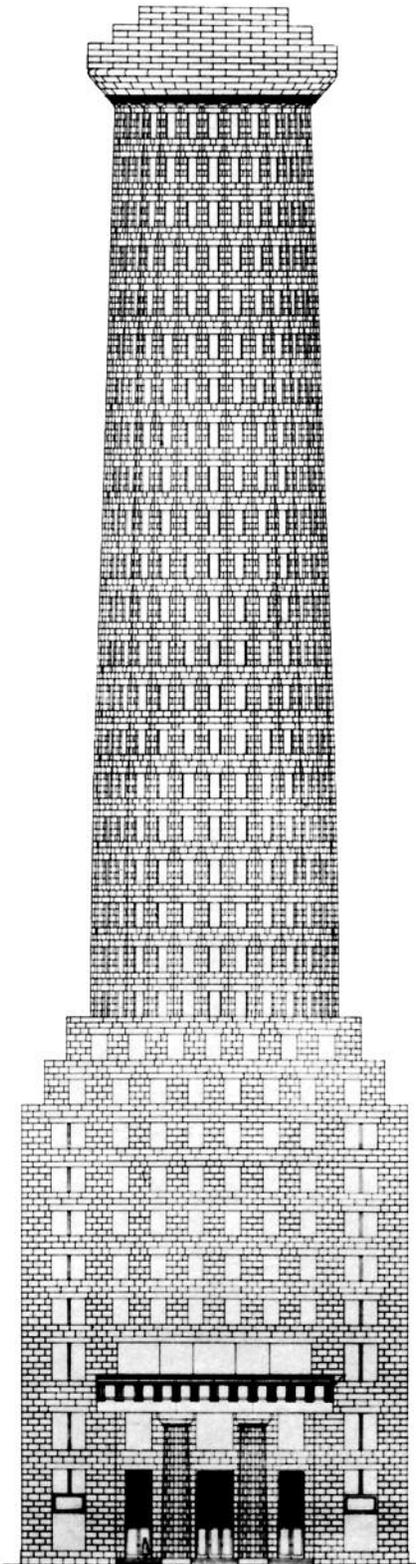


Abb. 2 Loos, The Chicago Tribune Column, Chicago 1922
 (Rukschcio/Schachel 1982, S. 562, Abb. 674)

eine selbstreflexive, kritische Moderne um 1900 interpretiert werden (vgl. Le Rider 1990 und zusammenfassend Lorenz 2007, 1–38). Es ist allerdings daran zu erinnern, dass Loos zeitgleich sozialpolitische Terrassenhaus-Wohnkonzepte durchaus ernsthaft propagierte, um das ihn „besonders hart dünkende Schicksal von Proletarierkindern“ abzumildern (Loos 1924, 97). Denn dieses Konzept konnte von ihm im selben Atemzug sofort in luxuriöse Hotelkomplexe konvertiert und mit dem filmreifen Namen Grand-Hotel Babylon versehen werden. Hier findet die ideologiekritische Interpretation von Loos in den 1970er Jahren in seiner Praxis ihre Grenze, die sie nicht überschreiten will und kann (vgl. Müller 1977, 95–155 und weiterführend Raulet 1987).

VERRUCHTES ORNAMENT BEI GUSTAV KLIMT

Mit Loos ist ein Wiener Parallelphänomen zu betrachten: die Malerei von Gustav Klimt um 1910 (vgl. Kat. Klimt 2016). Mit Blick auf Kunst und Kunstpolitik und auch auf die Förderer der Sezession und die von Klimt porträtierten Zeitgenossen hat es eine gesellschaftlich-politische Dimension. Im Hinblick auf die Frage nach Ornament und Verbrechen aber auch eine ästhetisch-moralische, die Loos' Ansatz in einen ganz anderen, für ihn bislang gar nicht diskutierten Bezug setzt, da der Ornament-Diskurs stark auf die Architektur und das Kunsthandwerk verengt wird (vgl. hierzu die wichtige Arbeit von Fernández 2004). Die Malerei um 1900 hat Teil an einem ubiquitären Gewaltdiskurs, dem der Geschlechterdiskurs inhärent ist; die Salome-Thematik und die Darstellung der Femme fatale seien nur exemplarisch genannt (vgl. Brittnacher 2001). Hier muss der Hinweis genügen, dass über Gustave Moreau und seinen Schüler Henri Matisse sowie auf Grundlage der Bildvorstellungen Paul Gauguins um 1900 ein Konzept des dekorativen Bildes entwickelt wird, das jede vorschnelle Separierung von Ornament und Abstraktion dementiert – mehr noch: hier liegt ein Ansatz vor, der an Wirkmächtigkeit dem oft privilegierten Strang über Cézanne zum Kubismus (Picasso und Braque) und dann zum Kon-

struktivismus gleichrangig gegenübersteht (vgl. exemplarisch Schneider 1982 sowie die Beiträge von Jack Flam und Rémi Labrusse in Kat. Matisse 2004/05). Dieser Weg in die Moderne – der sowohl bei Moreau als auch bei Klimt und Matisse von einer intensiven Byzanz-Rezeption gespeist wird (vgl. früh Praz 1988, 251–353 und überblicksartig Bullen 2003) – widerlegt das oben zitierte Diktum, dass Ornament und Moderne sich geradezu ausschließen (vgl. auch Prange 2017). Allerdings liegt der Schwerpunkt dann auf einer anderen Moderne, die gerade in Deutschland häufig verachtet wurde, wenn man etwa an Max Beckmanns Invektiven gegen Franz Marc, Matisse und das Konzept der Dekoration aus dem Jahr 1912 denkt.

Parallel zu Loos' Ornamentkritik triumphiert Klimt mit seinen Bildern aus der sogenannten Goldenen Periode im Kontext der Ausstellungen der Wiener Sezession und dann vor allem im Porträt der Adele Bloch-Bauer von 1907 (vgl. Zaunshirn 1987, 33–37). Monika Wagner hat in einem zentralen Aufsatz die Problematik benannt, dass bei Klimt das Ornament als Schnittpunkt zwischen „symbolischer Bedeutung und Abstraktion“ fungiere (Wagner 1993, 547), wohingegen Loos hier eine „Alternative“ behauptete, die – so möchte man ergänzen – nachfolgend zur *Contradictio* zuge-spitzt wurde und die dann im Sinne Syndrams (2012) gar keinen Weg in die Moderne nach 1910 eröffnen konnte. Wagners Ausführungen münden in die Beobachtung, dass Adele Bloch-Bauer qua ornamentierter Kleidung die „Augen der Begehrlichkeit [...] auf den Leib geschrieben“ seien (ebd., 553f.). Schon die zeitgenössische Wiener Kunst-kritik (Ludwig Hevesi) konnte dies vor der Folie von Sigmund Freud als „pervers“ und dekadent bezeichnen, da Quelle und Ziel des Begehrens (der weibliche Körper) durch das Ornament der Kleidung dem Blick entzogen werden. Zugleich wird dieser Entzug aber durch die Kunst verbildlicht und thematisiert: qua zahlloser Augen, die den gleichsam blinden, weil zum Fleisch nicht durchdringen könnenden Blick des Betrachters vielfach spiegeln. Unterschlagen wird hier, dass Ornamentik verstanden und bewusst eingesetzt werden kann „als eine vielfältige, kunstvoll gestei-

gerte Form der Auffälligkeit“ (Waldenfels 2004, 246), die ihren Grund nicht zwangsläufig im Begehren hat.

Sehr direkt sollte allerdings Fritz Lang in seinem Film *Metropolis* diesen attentionalen Aspekt der Ornamentik von Kleidung und Schmuck, der vom Auf-sich-aufmerksam-Machen als „Selbstausdruck des Leibes“ (ebd.) in direktes Begehren umschlägt, in einer berühmten Sequenz aufgreifen. Angesichts einer tanzenden Automate/Maria/HEL sieht man nämlich eine Vielzahl isolierter realer Augen von sinnlich aufgestachelten Herren (vgl. Gunning 2000, 52–83; Minden/Bachmann [Hg.] 2000). Klimt aber differenziert diese Struktur durch stilisierte Augen als Ornamente der Kleidung, die Aufmerksamkeit auslösen und auf sich ziehen. Die Künstler der Weimarer Republik sind drastischer und zeigen, was Klimt seinen erotischen Zeichnungen vorbehielt. Otto Dix geht in seinem zu Fritz Lang zeitgleichen Großstadt-Triptychon so weit, den Blick auf den den ganzen weiblichen Körper einnehmenden geöffneten Faltenwurf in Form einer Vulva zu bannen. Loos' Ausführungen über die Damenmode werden hier von Dix geradezu ins Gegenteil verkehrt, denn Kleidung verstellt nicht länger Nacktheit, sie appelliert vielmehr an die von Loos denunzierte „kranke sinnlichkeit“ des Mannes (vgl. Wagner 1993, 554f., Zitat dort in Anm. 34). Dix' Kleidung zieht die Dame nicht nur in der Öffentlichkeit buchstäblich aus, sondern zwingt dem Betrachter einen obszönen Voyeurismus auf. Jede sublimierende Funktion des Ornaments bei Klimt ist bei Dix unterminiert.

Auf besonders sinnfällige Weise scheinbar in Konflikt gerieten Sachlichkeit und das in Wien vielfach thematisierte und teilweise erotisierte Ornament (durch Loos und Klimt, aber auch in der Kunstgeschichtsschreibung durch Alois Riegl; vgl. zu dessen *Stilfragen* von 1893 Iversen 1993, 48–68; umfassend Pfabigan [Hg.] 1985) in der vermögenden Familie Wittgenstein. Gustav Klimts Porträt der Margarethe Stonborough-Wittgenstein (1905; Abb. 3) wurde in dem von ihrem Bruder mit Hilfe

des Architekten und Loos-Schülers Paul Engelmann realisierten Wittgenstein-Haus/Palais Storborough (1926–28) präsentiert (vgl. Zaunschirn 1987 und Leitner 1989). Man bekam die feingliedrig-ziselierte und blässliche Ornamentik des Bildnisses erst dann zu sehen, wenn man das neusachliche Haus durch schwere Flugzeughangartüren betreten hatte, die zu öffnen gleichermaßen Kraft und Überwindung kosteten (vgl. Kat. Wittgenstein 1989, 175–197). Die Spannung ist aber nur eine scheinbare, weil abstrakte Sachlichkeit, individuelles Leben und ornamentale Stilisierung eben keine Gegensätze sind oder sein müssen, sondern miteinander vermittelt sein können.

DAS MASSENORNAMENT SIEGFRIED KRACAUERS

Siegfried Kracauer veröffentlichte in der *Frankfurter Zeitung* am 9. und 10. Juni 1927 seinen Essay „Das Ornament der Masse“ (Kracauer 1977, 50–63; Kracauer 2011, Bd. 5.2, 612–624; vgl. auch Später 2016, 195–203). Wie im Fall von Loos handelt es sich um einen Schlüsseltext der Moderne mit Bezug auf das Ornament. Und auch Kracauers Text ist in gesellschaftlich-ökonomischen Annahmen fundiert. Allerdings wandte sich der ausgebildete Architekt Kracauer – der ab 1907 in Darmstadt studiert und in diesem Rahmen auch eine Veranstaltung über „Geschichte und Theorie des Ornaments“ besucht hatte (Später 2016, 38f.) – erst gar nicht der Architektur zu, denn hier hatte das neu(sachlich)e Bauen obsiegt. 1927 standen bereits das Bauhaus und die Meisterhäuser in Dessau, vor allem aber nahm vor seinen Augen das Neue Frankfurt in der Ära von Ernst May konkrete Formen an. Von historistischen Fassaden wurde das Dekor abgeschlagen. Kracauer beschäftigte sich vielmehr mit populärkulturellen Phänomenen und wählte als Einstieg das Symptom des sogenannten Amerikanismus: die Tanzrevuen als „Produkte der amerikanischen Zerstreuungsfabriken“, „unauflöbliche Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind.“ (Kracauer 1977, 50; Kracauer 2011, 612)

Die wesentliche Argumentationslinie Kracauers besteht darin, den Geist der Mathematik, der

kalkulierenden und abstrahierenden Vernunft als Signatur des Zeitalters auf der Basis einer kapitalistisch-bürgerlichen Gesellschaft herauszupräparieren. Wenn die Tanzformationen ein Ornament der Masse bilden, dann ist dieses „nach rationalen Grundsätzen entworfen, aus denen das Taylor-System nur die letzte Folgerung zieht. Den Beinen der Tillergirls entsprechen die Hände in der Fabrik.“ (Kracauer 1977, 54; Kracauer 2011, 615) Hatte bei Loos die Effizienz des Produktionsprozesses ein Verschwinden des Ornaments notwendig erscheinen lassen, so treibt der arbeitsteilige Produktionsprozess bei Kracauer ein Ornament hervor, dessen Struktur in der Fabrik mit ihren Fließbändern und bei den Bein-Reihen auf den Bühnen der Tanzpaläste identisch ist. Thesenhaft zugespitzt: „Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.“ (Ebd.) Rationalität und Abstraktheit grundieren die Epoche, und die kulturelle, phänomenal gegebene Oberflächenerscheinung wird zum Reflex eines epochalen Grundgehaltes. Das Verhältnis beider ist daher als ein „analoges“ charakterisiert worden (vgl. Mülder 1985, 108; vgl. auch Frisby 1989, 117–190 und Grunert/Kimmich [Hg.] 2009).

Kracauers methodische Herangehensweise und seine (geschichts-)theoretische Position waren miteinander verzahnt und hielten sowohl für Walter Benjamin als auch für Max Horkheimer und Theodor W. Adorno entscheidende Anregungen bereit. Berühmt geworden ist der erste Satz der Abhandlung, der einem metaphysisch-spekulativen Hölderlin-Zitat folgt: „Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst.“ (Kracauer 1977, 50; Kracauer 2011, 612) Bestimmend ist hier die Aufgabenstellung einer kritischen Gegenwartsanalyse, die aber nicht auf deren Selbstinterpretationen vertraut, sondern sich „Oberflächenphänomenen“ zuwendet, weil hier unbewusste Äußerungen vorlägen, die „einen unmittelbaren Zugang zu dem Grundgehalt des Bestehenden“ (ebd.) ermöglichten. Der Autor ging von ei-

nem wechselseitigen Erhellungsverhältnis aus und verteidigte sein Interesse gegenüber den bürgerlichen Kritikern der populären Kultur gerade mit dem Hinweis auf die Möglichkeit eines Verstehens der Realität, selbst wenn die Oberflächenphänomene bedeutungslos seien. Der kanonischen bürgerlichen, abqualifizierend urteilenden Kunstanschauung sei das aber immer noch überlegen, da diese rückwärtsgerichtet und realitätsfern „abgelegte höhere Gefühle in vergangenen Formen nachzüchte“. (Kracauer 1977, 55; Kracauer 2011, 616) Antihistorismus, Realismus und eigene ästhetische Präferenz verschränkten sich hier zum Kern einer materialistisch fundierten ästhetischen Theorie *in statu nascendi*, die Benjamin, Adorno u. a. ausgestalten und dann nachfolgende ideologiekritische Autoren teilweise vereinfachen sollten. Dabei gerieten Kracauer aber als herausragender Exponent der Neuen Sachlichkeit sowie dieses facettenreiche Gesamtphänomen aus dem Blick (vgl. Lethen 2000 [1970], 43–45 und 165–167 sowie die punktuelle Kritik von Schlüpmann 1998, 83).

Kracauers Sensibilität speiste sich aus seinen künstlerischen Architekturinteressen, dann aber auch aus der Rezeption von Phänomenologie (Edmund Husserl), früher Soziologie (Georg Simmel) und Geschichtsphilosophie (Wilhelm Dilthey). (Vgl. Witte in Kracauer 1977, 341.) Diese Herangehensweise sperrte sich gegen heute oft schematisch wirkende materialistisch-ideologiekritische Ansätze. Wenn Kracauer schon in den 1920er Jahren das Proletariat als geschichtsmächtige Größe und geschichtsverändernde Kraft verabschiedete und sich stattdessen mit der neusachlichen Angestelltenkultur befasste, dann wurde das ebenso zum Problem wie sein nicht-diskursiver, „intermittierender“ Stil. Da griff man doch lieber auf Benjamin oder Brecht zurück (vgl. Müller 1977, 49–55 und passim; Müller 1985, 107 und Hansen 2012, 49–72). Für die Weimarer Republik kann das Massenornament dann nur als „über die Individuen und die Klassenverhältnisse hinweggreifende Illusion von kollektiver Identität auf der

politischen Grundlage einer ‚Massendemokratie‘“ interpretiert (Müller 1977, 52), vor allem aber als Scheinsynthese oder als Verklärung von Machtverhältnissen und -ansprüchen entlarvt werden.

DIE ÄSTHETISIERTE POLITIK DES FASCHISMUS

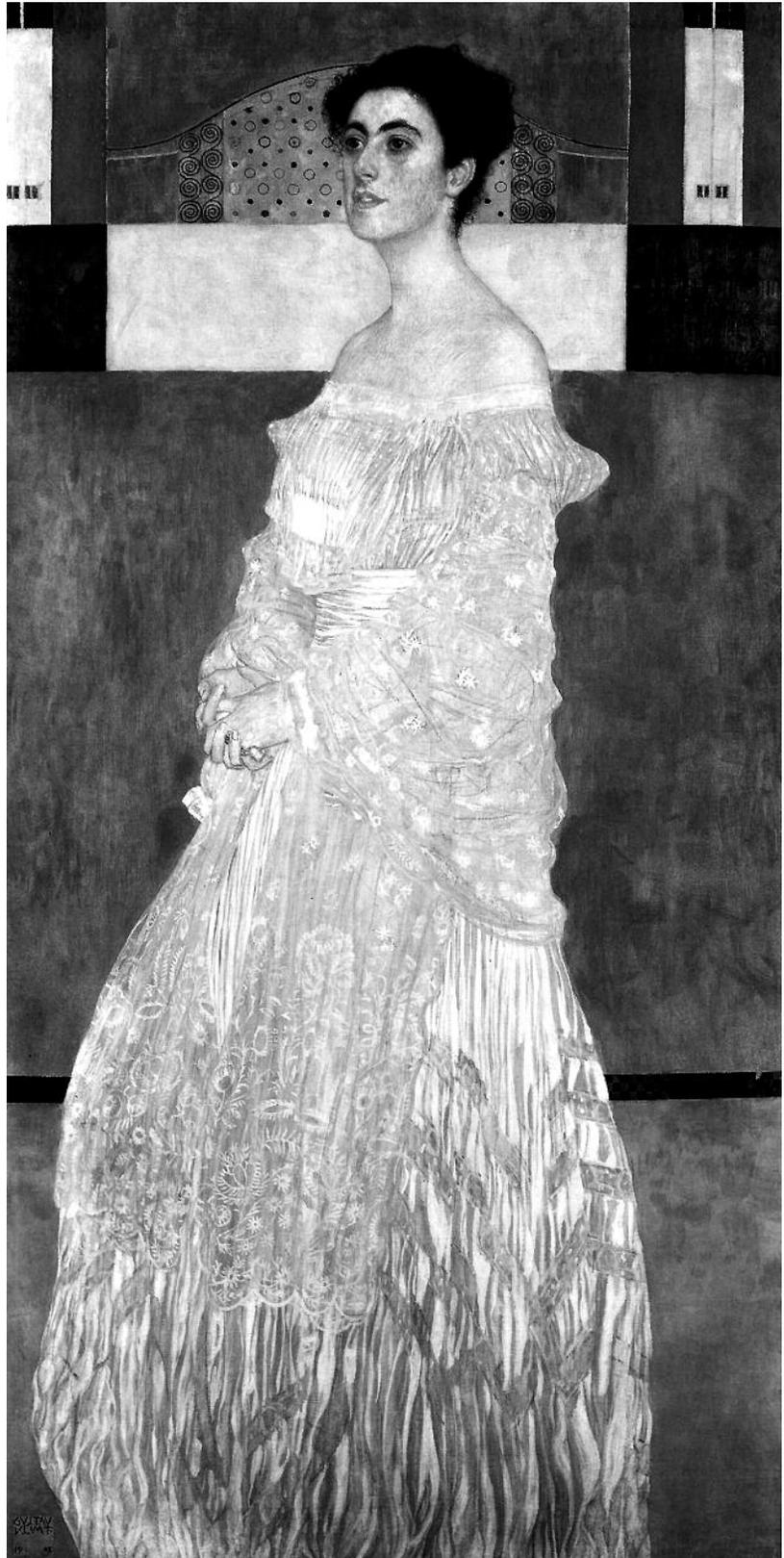
Vor dem Hintergrund, dass das Massenornament sich letztlich der modernen kapitalistischen Wirtschaftsordnung verdanke, erschienen die Freizeitkultur der Zerstreuung oder die Ansätze des modernen, den Arbeiter integrierenden und damit harmonisierenden Fabrikbaus als ambivalente Vorboten der nationalsozialistischen Herrschaft. Sie entwickelte die „Funktionen des Massenornaments“ weiter und setzte sie „zur Unterdrückung der Massen“ ein (Müller 1977, 52). Die Werkgemeinschaft wurde zur Volksgemeinschaft, die Türlergirls verwandelten sich in die SA- und SS-Kolonnen auf den Reichsparteitagen. Das Bild der Menge, das Wolfgang Kemp mit Blick auf die Festumzüge der Französischen Revolution schon 1973 im Rückgriff auf Kracauer und im Unterschied zu ihm als Massenornament beschrieben hat, wandelte sich zu der auf den Diktator ausgerichteten Masse als militärische Formation (Hardtwig 2011). Nach Kracauer sind Menge und Masse aber gerade nicht identisch (vgl. auch Canetti 1960 und dessen Kontrastbegriff der Meute).

Berühmt ist Kracauers Blick auf Fritz Langs schon erwähnten Film *Metropolis*, den er in *Von Caligari zu Hitler* wirft. In charakteristischer Weise hält er fest: „Was hier jedoch zählt, ist weniger die Handlung als das Übergewicht von Oberflächeneigenschaften innerhalb ihrer Entwicklung.“ (Kracauer 2012, 182; vgl. zur dortigen Darstellung des Volks als Masse: Möbius 1996) Das Buch kam zwar erst im amerikanischen Exil 1947 heraus, gründete aber auf den ausgedehnten Seherfahrten der Weimarer Zeit, als Kracauer als Kritiker der *Frankfurter Zeitung* die Lichtspielhäuser aufsuchte. An zwei Stellen spricht er von Langs Tendenz „zu pompöser Ornamentalisierung“, die er in dem Film *Spione* gar so weit getrieben habe, „daß sinnentleerte Sensationen den Anschein substantieller Offenbarungen annahmen. Die Virtuosität

Abb. 3 Gustav Klimt, Margarethe Stonborough-Wittgenstein, 1905. Öl/Lw., 180 x 90 cm. München, Neue Pinakothek (Klimt und die Frauen. Ausst.kat. hg. v. Tobias G. Natter/Gerbert Frodl, Köln 2000, S. 109)

entfremdete von einem Inhalt, der sich als Kunst ausgab“ (Kracaue 2012, 182 und 184).

Von hier aus ergibt sich eine fast zwangsläufige Linie zu Walter Benjamins Diktum von der Ästhetisierung der Politik im Faschismus, das er Mitte der 1930er Jahre in seinem berühmten Kunstwerk-Aufsatz formulierte. Aber diese Linie wird vielleicht zu schnell und reflexhaft gezogen. Gerade die Neue Sachlichkeit mündet nicht zwangsläufig im Sinne eines ‚Weißen Sozialismus‘, der sich dann faschistisch drapiert, in das „Dritte Reich“. Die hier skizzierten, rahmenden Positionen von Loos und Kracaue müssten vielmehr in eine Geschichte des ästhetischen Amerikanismus eingebettet werden, die bislang trotz einiger Ansätze von historischer und kunsthistorischer Seite (vgl. Hughes 1991, 193–354 und Nolan 1994) noch



nicht geschrieben worden ist und die keine Vorgeschichte des Nationalsozialismus darstellt, auch wenn die technische Moderne im Industriestaat „Drittes Reich“ eine Kontinuität aufweist. Loos lässt sich ohne seine amerikanische Prägung in den Jahren 1893–96 nicht verstehen, Kracauer nicht ohne eine in weiten Teilen amerikanisch geprägte Neue Sachlichkeit als demokratisch-kapitalistische Avantgarde der Massengesellschaft. In beiden Fällen sind die affirmativen Züge ernst zu nehmen, die Kracauer im Vorfeld der Kritischen Theorie eine Sonderrolle spielen lassen. Bei Loos betreffen sie eine kulturkritisch-evolutionistische Verachtung des Ornaments, die sich selbst jedoch den Einsatz des Ornaments qua Materialästhetik nicht untersagt und mitunter einer paradoxalen Logik folgt (vgl. Loos' Kärntner-/American-Bar in Wien 1908 sowie Krufft 1991, 421); bei Kracauer betreffen sie eine phänomenologisch-feuilletonistische Hinwendung zu Massenkonsumphänomenen, die man kritisiert, ohne sie ideologisch zu denunzieren.

Zu ergänzen ist diese Linie des Nachdenkens über das Ornament im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik durch die genuin moderne Tradition eines ornamental-dekorativen Bildkonzepts in der Nachfolge von Ästhetizismus und Primitivismus, wie es in der Wiener Moderne parallel zu Loos exemplarisch durch Klimt verkörpert wird (vgl. auch Braun 2016), das im Grunde aber ein Phänomen fortschrittlicher Kunst um 1900 darstellt (vgl. Prange 2017). Beide, ornamentlose und dekorative Moderne im Sinne von Neuem Bauen bzw. Symbolismus/Expressionismus, galten im Nationalsozialismus (Bartetzko 1985, zum Ornament 177–195) als „entartet“. Er propagierte das Ornament der Massenaufmärsche und die Reihung der Flakscheinwerfer beim Spektakel des Lichtdoms – „In Nürnberg erschien das ornamentale Muster der NIBELUNGEN in gigantischen Ausmaßen: ein Meer von Flaggen und Menschen, die kunstvoll arrangiert waren“ (Kracauer 2012, 327; vgl. exemplarisch Loiperdinger 1987; Reichel 1991, 21–27 und kritisch Elsaesser 1999, 97–136).

LITERATUR

- Banham 1964 (1960):** Banham, Reyner: Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter, Reinbek bei Hamburg 1964 (engl. EA 1960).
- Bartetzko 1985:** Bartetzko, Dieter: Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik der NS-Architektur, Berlin 1985.
- Benevolo 1988 (1960):** Benevolo, Leonardo: Die Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, 3 Bde., München 1988 (ital. EA 1960).
- Braun 2016:** Braun, Emily: Empire of Ornament. Klimt's Portrait of Elisabeth Lederer, in: Kat. Klimt 2016, 56–79.
- Brittnacher 2001:** Brittnacher, Hans Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle, Köln/Weimar/Wien 2001.
- Bullen 2003:** Bullen, J.B.: Byzantium rediscovered, London 2003.
- Canetti 1960:** Canetti, Elias: Masse und Macht, Hamburg 1960.
- Elsaesser 1999:** Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig, Berlin 1999.
- Fernández 2004:** Fernández, Maria Ocón: Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850–1930), Berlin 2004.
- Franke/Paetzold (Hg.) 1996:** Franke, Ursula/Heinz Paetzold (Hg.): Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne, Bonn 1996.
- Frisby 1989:** Frisby, David: Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin, Rheda-Wiedenbrück 1989.
- Gemmel 2005:** Gemmel, Mirko: Die Kritische Wiener Moderne. Ethik und Ästhetik. Karl Kraus, Adolf Loos, Ludwig Wittgenstein, Berlin 2005.
- Graczyk (Hg.) 1996:** Graczyk, Annette (Hg.): Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma, Berlin 1996.
- Grunert/Kimmich (Hg.) 2009:** Grunert, Frank/Dorothee Kimmich (Hg.): Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext, München 2009.
- Gunning 2000:** Gunning, Tom: The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity, London 2000.
- Hamann 1996:** Hamann, Brigitte: Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators, München 1996.
- Hansen 2012:** Hansen, Miriam Bratu: Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno, Berkeley/London 2012.
- Hardtwig 2011:** Hardtwig, Wolfgang: Performanz und Öffentlichkeit in der krisenhaften Moderne. Visualisie-

zung des Politischen in Deutschland 1871–1936, in: ders.: Politische Kultur der Moderne. Ausgewählte Aufsätze, Göttingen 2011, 135–156.

Heinrich 2015: Heinrich, Klaus: Dahlemer Vorlesungen. Schinkel/Speer. Eine architektonische Auseinandersetzung mit dem NS, Frankfurt a. M./Basel 2015.

Hitchcock 1994 (1958): Hitchcock, Henry-Russel: Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, mit einer Einführung von Heinrich Klotz, München 1994 (engl. EA 1958).

Hughes 1991: Hughes, Thomas P.: Die Erfindung Amerikas. Der technologische Aufstieg der USA seit 1870, München 1991.

Iversen 1993: Iversen, Margaret: Alois Riegl. Art History and Theory, Cambridge/London 1993.

Janik/Toulmin 1998 (1973): Janik, Allan/Stephen Toulmin: Wittgensteins Wien, Wien 1998 (engl. EA 1973).

Kaes 2009: Kaes, Anton: Metropolis (1927). City, Cinema, Modernity, in: Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era, hg. v. Noah Isenberg, New York 2009, 173–191.

Kat. Bauen im NS 1993: Ausst.-Kat. Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933–1945, hg. v. Winfried Nerdinger, Architekturmuseum der TU München und des Münchner Stadtmuseums 1993, München 1993.

Kat. Klimt 2016: Ausst.-Kat. Klimt and the Women of Vienna's Golden Age 1900–1918, hg. v. Tobias Natter, Neue Galerie New York 2016/17, München 2016.

Kat. Matisse 2004/05: Ausst.-Kat. Matisse, His Art and his Textiles. The Fabric of Dreams, Royal Academy of Arts, London u. a. 2004/05, London 2004.

Kat. Wittgenstein 1989: Ausst.-Kat. Wittgenstein. Biographie. Philosophie. Praxis, Wiener Secession 1989, Wien 1989.

Kemp 1973: Kemp, Wolfgang: Das Bild der Menge (1789–1830), in: Städel-Jahrbuch N. F. 4, 1973, 249–270.

Kracauer 1977: Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays, mit einem Nachwort von Karsten Witte, Frankfurt a. M. 1977.

Kracauer 2011: Kracauer, Siegfried: Werke, Bd. 5.1–3: Essays, Feuilletons, Rezensionen, hg. v. Inka Mülder-Bach, Berlin 2011.

Kracauer 2012: Kracauer, Siegfried: Werke, Bd. 2.1.: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, hg. v. Sabine Biebl, Berlin 2012.

Kruft 1991: Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München³1991.

Le Rider 1990: Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion.

Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität, Wien 1990.

Leitner 1989: Leitner, Bernhard: Das Haus in Bewegung, in: Kat. Wittgenstein 1989, 166–174.

Lethen 2000 (1970): Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“, Stuttgart 2000 (EA 1970).

Loiperdinger 1987: Loiperdinger, Martin: Der Parteitagsfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung, Opladen 1987.

Loos 1898: Loos, Adolf: Die Potemkinsche Stadt, in: ders.: Sämtliche Schriften, München 1962, 153–156.

Loos 1924: Loos, Adolf: Das Grand-Hotel Babylon, in: Das Kunstblatt, VIII. Jg., 1924, 96–99.

Loos 1989/90: Ausst.-Kat. Adolf Loos, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1989, Wien 1989.

Loos 1997 (1931): Loos, Adolf: Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900–1930. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931, hg. v. Adolf Opel, Wien 1997.

Lorenz 2007: Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne, Stuttgart²2007.

Minden/Bachmann (Hg.) 2000: Minden, Michael/Holger Bachmann (Hg.): Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear, Rochester 2000.

Möbius 1996: Möbius, Hanno: Symbolische Massendarstellungen in Fritz Langs Metropolis, in: Graczyk (Hg.) 1996, 31–45.

Mülder 1985: Mülder, Inka: Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913–1933, Stuttgart 1985.

Müller 1977: Müller, Michael: Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis, Frankfurt a. M. 1977.

Nautz/Vahrenkamp (Hg.) 1993: Nautz, Jürgen/Richard Vahrenkamp (Hg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen, Wien/Köln/Graz 1993.

Nierhaus 2012: Nierhaus, Andreas: Zum Verhältnis von „Eklektizismus“ und „Stileinheit“ in der Architekturdiskussion des frühen 19. und 20. Jahrhunderts, in: Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst, hg. v. Doris H. Lehmann/Grischka Petri, Hildesheim/Zürich/New York 2012, 231–257.

Nitschke 1990: Nitschke, August: Der Abschied vom Individuum. Kulissen und Kolonnen, in: ders. u. a. (Hg.): Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880–1930, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1990, Bd. 2, 221–248.

Nolan 1994: Nolan, Mary: Visions of Modernity. American Business and the Modernization of Germany, New York/Oxford 1994.

Nordau 2013: Nordau, Max: Entartung, hg. v. Karin Tebben, Berlin/Boston 2013 (EA 2 Bde. 1892/93).

Oswald 1980: Oswald, Stefan: Die gebrochenen Farben des Übergangs. Zum Essay-Band „Das Ornament der Masse“, in: Siegfried Kracauer, Text+Kritik, H. 68, Okt. 1980, 76–81.

Pahl 1999: Pahl, Jürgen: Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit–Räume, München 1999.

Peplow 1996: Peplow, Ronnie M.: Adolf Loos. Die Verwerfung des Wilden Ornaments, in: Franke/Paetzold (Hg.) 1996, 173–189.

Petsch 1976: Petsch, Joachim: Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich. Herleitung, Bestandsaufnahme, Entwicklung, Nachfolge, München 1976.

Pfabigan (Hg.) 1985: Pfabigan, Alfred (Hg.): Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wiens der Jahrhundertwende, Wien 1985.

Prange 2017: Prange, Regine: Ornament und Abstraktion: die „Arabeske als Triebfeder der Moderne“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 80. Jg., Heft 3, 2017, 418–438.

Praz 1988: Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München 1988 (ital. EA 1930).

Raulet 1987: Raulet, Gérard: Natur und Ornament. Zur Erzeugung von Heimat, Darmstadt 1987.

Raulet 2010 (2002): Raulet, Gérard: Art. Ornament, in: Ästhetische Grundbegriffe, Studienausgabe, Stuttgart 2010 (EA 2002), Bd. 4, 656–683 (die Abschnitte zum 19. Jahrhundert von Frank-Lothar Kroll).

Reichel 1991: Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München 1991.

Rukschcio 1987: Rukschcio, Burckhardt: Adolf Loos und sein Wirken im Werden der modernen Wiener Architektur, in: Ausst.-Kat. Gründerzeit – Adolf Loos. Jahrhundertwende: Rückblick und Ausblick im Spiegel der Wiener Architektur, Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe 1987, 111–129.

Schlüpmann 1998: Schlüpmann, Heide: Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie, Frankfurt a. M. 1998.

Schneider 1982: Schneider, Pierre: The Figure in the Carpet. Matisse und das Dekorative, in: Ausst.-Kat. Henri Matisse, Kunsthhaus Zürich und Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1982/83, Zürich 1982, 10–19.

Schönberger 1981: Schönberger, Angela: Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur, Berlin 1981.

Schwartz 2012: Schwartz, Frederic J.: Architecture and

Crime. Adolf Loos and the Culture of the ‘Case’, in: The Art Bulletin, September 2012, Vol. XCIV, No. 3, 437–457.

Sedlmayr 1948: Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948.

Sedlmayr 1955: Sedlmayr, Hans: Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg 1955.

Selle 1977: Selle, Gert: Zwischen Kunsthandwerk, Manufaktur und Industrie. Rolle und Funktion des Künstler-Entwerfers um 1898 bis 1908, in: Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit, hg. v. Gerhard Bott, Hanau 1977, 9–23.

Später 2016: Später, Jörg: Siegfried Kracauer. Eine Biographie, Berlin 2016.

Sprengel/Streim 1998: Sprengel, Peter/Gregor Streim: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Mit einem Beitrag von Barbara Noth, Wien/Köln/Weimar 1998.

Syndram 2012: Syndram, Dirk: Artikel Ornament, in: Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hg. v. Stefan Jordan/Jürgen Müller, Stuttgart 2012, 256–259.

Ursprung 2001: Ursprung, Philip: Gelagerte Zeit – Spuren der Antike in der Architektur der 20. Jahrhunderts, in: Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert, hg. v. Bernd Seidensticker/Martin Vöhler, Stuttgart/Weimar 2001, 186–196.

Volkenandt 2009: Volkenandt, Claus: Gruppenporträt und Ornament der Masse. Zum Verhältnis von Geschichtsphilosophie, Ästhetik und Soziologie bei Alois Riegl und Siegfried Kracauer, in: Grunert/Kimmich (Hg.) 2009, 189–205.

Wagner 1993: Wagner, Monika: Wiener Frauenbilder: Ornament als Verbrechen?, in: Nautz/Vahrenkamp (Hg.) 1993, 543–558.

Waldenfels 2004: Waldenfels, Bernhard: Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt a. M. 2004.

Zaunschirn 1987: Zaunschirn, Thomas: Gustav Klimt. Margarethe Stonborough-Wittgenstein. Ein österreichisches Schicksal, Frankfurt a. M. 1987.

PROF. DR. OLAF PETERS

Institut für Kunstgeschichte und die Archäologien Europas, Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg, 06099 Halle (Saale),
olaf.peters@kunstgesch.uni-halle.de