

María Ocón Fernández:

**Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte
im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930).**

Berlin: Reimer 2004; 422 S. mit 71 s/w-Abb., ISBN 3-496-01284-6, 59 €

Hans Georg Hiller von Gaertringen

In ihrer eindrucksvollen Studie „Ornament und Moderne“ beschäftigt sich die spanische Kunsthistorikerin Maria Ocón Fernández mit der Bedeutung des Ornaments für die Genese der modernen Architektur in Mitteleuropa. Ziel ihrer Arbeit ist es nach eigener Aussage, „das Ornament als Verbindungsgelenk zwischen der vorangegangenen Phase des Historismus und der beginnenden Moderne zu deuten.“ (S. 10). Der Beginn der Moderne wäre demzufolge nicht - wie häufig behauptet - gleichbedeutend mit dem Verzicht auf das Ornament, sondern das Ornament vielmehr ein konstitutives Element der frühen Moderne.

Die Arbeit gliedert sich in zwei große Teile, wobei die Argumentation in der Chronologie rückwärts geht. Der erste, rezeptionsgeschichtliche Teil legt dar, wie die Ausschließung des Ornaments aus der Architektur der Moderne in späteren wissenschaftlichen Abhandlungen der zwanziger und dreißiger Jahre gerechtfertigt wurde. Der zweite, diskursanalytische Teil sucht den Weg bis zu dieser Ausschließung anhand der öffentlichen Debatten um das Ornament seit 1850 nachzuzeichnen.

Die beeindruckendste Leistung des Buches liegt darin, dass es dem Leser bewusst macht, welcher riesiger Quellenbestand in der Frage des Ornaments seit der Mitte des 19. Jahrhunderts produziert wurde. Es ist deshalb nur folgerichtig, dass Ocón Fernández erst ganz zum Schluss ihrer Arbeit auf Adolf Loos und seinen 1908 verfassten, aber erst 1929 in deutscher Sprache gedruckten Vortrag „Ornament und Verbrechen“ zu sprechen kommt. Sie trägt damit dem Umstand Rechnung, dass der Text die Debatte eher abschließt als eröffnet. Der Leser wird mit einer Unzahl von frü-

heren Positionen vertraut gemacht, um mit der Frage zu enden, warum das Neue Bauen ganz auf das Ornament verzichten zu müssen glaubte.

Schon im ersten, rezeptionsgeschichtlichen Teil kommt eine der wichtigsten Thesen der Arbeit zum Tragen: Nach Ocón Fernández waren die Verdammung des Ornaments und seine alleinige Assoziierung mit dem Historismus eine Konstruktion der Vertreter der architektonischen Moderne, um die im 19. Jahrhundert verlorengegangene Stellung der Architektur als Leitgattung wieder zu festigen. Das gleichsam „gattungsentgrenzende“ und in diesem Sinne auch demokratisierende Ornament, das sich gerade im Jugendstil als das Medium der Reform etabliert hatte, sei der Vormachtstellung der Architektur gleichsam gefährlich geworden. Die Tatsache, dass es die dekorativen Künste gewesen seien, die den Anstoß für die moderne Bewegung gegeben hätten, hätte infolgedessen ausgeblendet werden müssen. Statt also weiterhin im Ornament das Vehikel der Erneuerung zu sehen, sei es seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend verteufelt und die Technik statt seiner zum Leitbild erhoben worden. Um diese These zu untermauern, untersucht die Autorin zunächst ausführlich die frühe Historiographie der architektonischen Moderne, sodann weitaus kürzer die Historiographie des Ornaments.

Die Geschichtsschreibung zur modernen Architektur kennzeichnet sie als eine „Historiographie der Ausschließung“. Von dieser „Ausschließung“ sind - so die These - nicht nur das Ornament betroffen, sondern auch jeder Versuch, die Hochschätzung des Kunstgewerbes als „hohe“ Kunstgattung, wie sie im Historismus, v.a. aber im

Jugendstil gepflegt wurde, beizubehalten. Diesen Ausschließungsprozess zeichnet sie anhand der frühen Gesamtdarstellungen der modernen Architektur von Gustav Adolf Platz (1927), Wolfgang Herrmann (1933), Fritz Schumacher (1935) und Nikolaus Pevsner (1936) nach, blendet aber auch die Architekturgeschichtsschreibung des „Dritten Reiches“ mit Paul Schmitthenner (1934) oder Gerdy Troost (1938) nicht aus. Um die fiktionalen Anteile all dieser Werke zu betonen, spricht sie von der „Erzählung von Moderne“ und - begrifflich zumindest gewöhnungsbedürftig - von „Architekturschreibung“ (statt von Architekturgeschichtsschreibung). Allen genannten Autoren gemeinsam ist die prinzipielle Ablehnung des historistischen, aber auch des Jugendstil-Ornaments. Der völlige Verzicht auf das Ornament gilt ihnen - wie auch der späteren Forschung bis hin zu Heinrich Klotz - als das prägendste Merkmal der Moderne. Zu Recht weist Ocón Fernández auf das Paradoxon hin, dass einerseits als Reaktion auf das historistische „Maschinenornament“ Kunst und Gewerbe streng voneinander getrennt werden sollten, man andererseits aber in der Architektur nach einer Zusammenführung von Baukunst und Industrie strebte. Eigentliches Anliegen der Verfasserin ist es aber, die stets wiederkehrenden Polaritäten bei der Beschreibung der einzelnen Epochen zu identifizieren: Tradition und Moderne, Kunst und Technik, Kunst und Zweck, Ornament und Architektur, und aufzuzeigen, wie sehr die Texte zur Entstehung und Entwicklung der modernen Architektur einer narrativen Logik mit Eröffnungsmotiven, Überleitungen und auch Schlußakkorden gehorchen.

Das zweite Kapitel des ersten Teils, in dem Ocón Fernández sich mit der Stellung der Moderne in der Ornamentforschung befasst, erscheint weniger ergiebig als der überaus erhellende Auftakt. Die Historiographie des Ornaments setzte erst sehr viel später ein als die das Ornament stets nur als Negativfolie benutzende Architekturgeschichtsschreibung der Moderne. Erst mit dem Beginn der Postmoderne wurde das Ornament überhaupt wieder zum Forschungsgegenstand.

Ocón geht nur äußerst kurz auf die Thesen Michael Müllers, Ernst Gombrichs, Frank-Lothar Krolls, Werner Oechslins, Giovanni Fanelli/Roberto Gargianis und Karin Harathers [1] ein, hier hätte man sich etwas weniger Eile und etwas mehr Stellungnahme gewünscht. Die drei letztgenannten werden verwirrenderweise unter der Überschrift „Die US-amerikanische Ornamentforschung“ referiert, ebenso wie die hier tatsächlich einzuordnenden Arbeiten von Mary McLeod [2] und Mark Wigley [3]. Leider verunklären die Zwischenüberschriften die Argumentation hier - wie auch an einigen weiteren Stellen - mehr als sie zu gliedern. Des weiteren ist zu bedauern, dass die beiden jüngsten Beiträge zum Ornament in der Moderne (von Jörg H. Gleiter und Debra Schafer) von der Autorin nicht mehr berücksichtigt werden konnten. [4]

Das eigentliche Zentrum der Argumentation bildet aber der weitaus umfangreichere zweite Teil der Arbeit, in dem vermittels einer philologisch argumentierenden „Diskursanalyse“ die Ornamentdebatte zwischen 1850 und 1930 in ihren wesentlichen Stimmen und Facetten rekonstruiert werden soll. Die These lautet, dass die Theoribildung der architektonischen Moderne sich in mehreren Abgrenzungsprozessen vollzieht. Das Buch stellt also die Frage: Was wird aufgenommen, was wird ausgeschlossen?

Die Ornamentdebatte teilt die Autorin überzeugend in drei zeitliche Phasen ein, die sie begrifflich mit drei verschiedenen Erscheinungsformen des Ornaments in Beziehung setzt: dem historistischen, dem modernen Ornament (= dem Ornament des Jugendstils) sowie dem „Ornament der Klassik“. Zunächst rollt sie im Abschnitt zum historistischen Ornament die Debatte um das „Maschinenornament“ noch einmal auf. Der sich in den Jahren nach 1850 vollziehenden Trennung von Kunstform und Werkform sowie zwischen modernem Produkt und historischer Verzierung suchte man schon bald entgegenzutreten. So referiert sie die Entwicklung der „Vorbilderbewegung“, die die Schulung des Geschmacks an

(historischer) Qualität propagierte und des Naturalismus, der die Natur mit all ihren Zufälligkeiten als Vorbild empfahl. Allen Reformersuchen gemeinsam war die grundlegende Ablehnung des Maschinenornaments. Das künstlerische, also nicht massenproduzierte Ornament dagegen wurde mehr und mehr aufgewertet und nach und nach zum eigentlichen Vehikel der Reform. Ocón Fernández zeichnet mit großer Genauigkeit diesen Weg nach, und sie tut es anhand der sich wandelnden Attribute, mit denen man das Ornament versah. Die Bemühungen, das künstlerische Ornament neu zu definieren, begannen mit Karl Bötticher und Gottfried Semper, die dem Ornament übereinstimmend die Rolle des „Kunstsymbols“ zuerkannten, welches „die nackte Form mit einer erklärenden Symbolik“[5] umkleiden solle. Auch Kunstgewerber, so etwa 1883 der spätere Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Jakob von Falke, sahen gerade im Ornament das wahre Betätigungsfeld für den Künstler. Von Falke schrieb 1883, das Ornament sei die freieste künstlerische Aufgabe. Einschränkend fügte er allerdings hinzu, dass es dennoch nicht losgelöst von dem Gegenstand, den es verziere, gedacht werden könne. Ocón Fernández legt offen, dass diese hohe Stellung des Ornaments selbst denen, die sie wie von Falke propagierten, nicht immer ganz geheuer war, widersprach sie doch zu stark der seit Alberti überkommenen Definition des Ornaments, der geschrieben hatte, das Ornament sei „gleichsam ein die Schönheit unterstützender Schimmer und etwa deren Ergänzung.“[6] Und so geht die zunehmende Aufwertung des künstlerischen Ornaments von Anfang an einher mit dem gegenläufigen Versuch, es wieder ganz auf eine dienende Rolle festzulegen. Dieser letztere Ansatz gewann in den Jahren um 1900 zunehmend an Einfluss und auch der Jugendstil vermochte an der Kritik des Ornaments wenig zu verändern, obwohl es – so die Autorin – dem Ornament hier gelungen sei, als unfreie Kunst die beiden ebenfalls unfreien Künste Kunsthandwerk und Architektur auf die Ebene freier Kunst zu heben.

Im nun folgenden zweiten Abschnitt der Diskursanalyse zum „modernen Ornament“ widmet sie sich genauer der Rolle des Kunstgewerbes als Motor der künstlerischen Reform zur Zeit des Jugendstils. Als besonders positiv wertet sie dabei die Enthierarchisierung der Künste, die das im Jugendstil gattungsübergreifende und gattungsverbindende Ornament gebracht habe. Ausführlich referiert sie die theoretische Grundlegung dieser Enthierarchisierung durch Alois Riegl und Wilhelm Worringer.

Die in Theorie und Praxis zu beobachtende Aufwertung des Kunstgewerbes und seine Gleichstellung mit den anderen Künsten wird jedoch schon bald kritisiert. Die Autorin zieht als Beispiel dafür Karl Schefflers Aufsatz „Das Ornamentale“ von 1906 heran, der die zunehmende Aufwertung des Ornaments kritisierte, weil dieses nicht in der Lage sei, „Empfindungen einer höheren Art“[7] darzustellen. Ocón Fernández stellt dem im folgenden die Begriffe der „Gemütslinie“ und der „mitteilenden Linie“ des Jugendstils entgegen und deutet sie als Versuch, das Ornament als „geistig und intellektuell“ zu definieren. Dieser Neudefinition ist aber letztlich kein Erfolg beschieden, zu stark war und blieb die Assoziierung des Ornaments mit dem Historismus. Auch der Versuch van de Veldes, gerade mit Hilfe eines linienhaften Ornaments die Entwertung der Architektur zum reinen Ingenieurbau zu überwinden, mißlingt. Theoretiker wie Scheffler vermögen in der Hochschätzung des Ornaments nur die Krise der Architektur abzulesen, welche wieder „Ordnungsmacht“ werden müsse. Ohne dass Ocón Fernández dies explizit aussprechen würde, gelingt es ihr in diesem Zusammenhang, die Moderne, die Scheffler herbeizuschreiben wünscht, als eine reichlich konservative und patriarchale Angelegenheit erscheinen zu lassen.

Den dritten Abschnitt ihrer Analyse der Ornamentformen widmet Ocón Fernández in begrifflich problematischer Anlehnung an Adolf Loos dem „Ornament der Klassik“ (Loos spricht in seinem 1924 erschienenen Aufsatz „Ornament

und Erziehung“ lediglich vom „klassischen Ornament“ [8].) Hier widmet sie sich ausführlich der seit etwa 1890 intensiv geführten Diskussion, wie die Architektur trotz des neuen Ideals des Funktionalismus ihren Anspruch, eine freie und keine angewandte Kunst zu sein, aufrechterhalten könne. Prämisse dieser Debatte war der vielfach geäußerte Anspruch, dass die Architektur wieder die verlorene Rolle der Leitgattung unter den Künsten einnehmen müsse. Als probaten Ausweg aus der allgemein konstatierten Krise der Architektur sah etwa August Schmarsow 1893 eine „Ästhetik von innen“, eine, wie Ocón Fernández nicht ohne Genugtuung registriert, ursprünglich aus dem Kunstgewerbe stammende Forderung.

Während dort schon weitaus früher das Vorbild der Technik akzeptiert worden sei, sei dies im Bereich der Architektur nur sehr zögerlich aufgenommen worden, weil man eben durch eine zu starke Betonung der Technik die Stellung der Architektur gefährdet sah. Der Architekt sollte eben weder reiner Dekorateur noch reiner Techniker sein. Letztlich sei dieser Konflikt nicht gelöst, sondern zunehmend zwanghaft „auf den geistigen Anspruch der Architektur sowie auf die Nacktheit der Kernform“ verwiesen worden, als sich die erhoffte Erneuerung bis zum Beginn des 1. Weltkriegs noch immer nicht eingestellt hatte. In dem Abschnitt zu den zwanziger Jahren kommt Ocón Fernández nochmals auf ihre These zurück, wonach das Kunstgewerbe der eigentliche Ausgangspunkt der Reform gewesen sei. Gerade in diesem Abschnitt zum „Ornament der Klassik“ ist es für den Leser allerdings keineswegs leicht, angesichts des vielstimmigen Chors von Meinungen den Überblick zu behalten. Der an sich große Verdienst der Arbeit, als Ergebnis ungeheurer Belesenheit auch weniger bekannte Autoren zu Wort kommen zu lassen, läßt den Leser zuweilen etwas orientierungslos zurück, gerade da auf jegliche biographische Einordnung der Protagonisten verzichtet wird. Leider wird auch wiederholt ohne namentliche Nennung des Sprechers zitiert, so dass man für die Information, wer spricht, auf die Endnoten angewiesen ist.

In diesem Zusammenhang ist auch der Verzicht auf ein Personenregister bedauerlich.

Das kurze letzte Kapitel der „Diskursanalyse“, in dem Ocón Fernández der Frage nachgeht, warum das Ornament auch in den zwanziger Jahren dauerhaft ausgeschlossen blieb, also zu einer Zeit, als das Feindbild des Historismus schon ausreichend lange zurücklag und das Ornament durchaus hätte rehabilitiert werden können. Um die andauernde Ablehnung des Ornaments zu legitimieren, wird es v.a. von Loos, aber auch von anderen Theoretikern seiner Zeit mit verschiedenen Attributen versehen und symbolisch aufgeladen: es gilt als feminin, primitiv und schließlich gar als verbrecherisch. Die Charakterisierung des kunstgewerblichen Ornaments als „weiblich“ und damit als modisch, sinnlich und wechselhaft betont Loos gerade in seiner späten, häufig als Revision seiner ursprünglichen Thesen missverstandenen Schrift „Ornament und Erziehung“ (1924). Die Verunglimpfung des Ornaments als „uneuropäisch“, wie sie etwa von Heinrich Tessenow vollzogen wird, deutet Ocón Fernández als Versuch, den Diskurs wieder auf Europa zu zentrieren und aus der modernen Architektur alle fremden Einflüsse, die der Jugendstil zugelassen hatte, wieder auszuschalten. Erst jetzt kommt sie explizit auf die im allgemeinen zuerst genannte Schrift zu sprechen, wenn von der Verdrängung des Ornaments in der Moderne gesprochen wird. Loos' Schrift „Ornament und Verbrechen“ führt sie - allerdings in Anlehnung an Bemerkungen dazu bei Eva B. Ottilinger [9] und Stephan Oettermann [10] - nicht zuletzt auf dessen Lektüre von Cesare Lombrosos kriminologischen Theorien zurück und macht so die Zeitgebundenheit dieses vermeintlich überzeitlichen Manifests deutlich.

Etwas unentschlossen mutet lediglich das Schlusswort an, in dem Ocón Fernández sowohl den amerikanischen Ornamentforscher Mark Wigley (1995) als auch den Architekturhistoriker Adolf Göller (1887) zitiert, die gleichermaßen auf der Unmöglichkeit beharren, das Ornament

dauerhaft aus der Architektur auszuschließen. Als Fazit einer so überaus belesenen und den riesigen Quellenbestand in weiten Teilen souverän durchdringenden Studie hätte man sich vielleicht noch einen etwas eigenständigeren Abschluss gewünscht. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Autorin durch eine bewundernswert systematische Aufarbeitung von fast allem, was zwischen 1850 und 1933 in deutscher Sprache zum Ornament geschrieben wurde, die Forschung zum Thema auf eine ganz neue Ebene gehoben hat.

[1] Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*. Frankfurt/M. 1977; Ernst H. Gombrich, *The Sense of Order*. London 1979; Frank Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim/Zürich/New York 1987; Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern*; Giovanni Fanelli/Roberto Gargiani: *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*. Rom/Bari 1994; Otto Wagner, *Adolf Loos und der evolutionäre Weg zu moderner Architektur*. Zürich/Berlin 1994; Karin Harather, *Haus-Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur*. Wien/Köln/Weimar 1995.

[2] Mary McLeod, *Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity*. In: Deborah Fausch/Paulette Singley et al. (Hrsg.), *Architecture in Fashion*. New York 1994, S. 38-123.

[3] Mark Wigley, *White walls, designer dresses. The fashioning of modern architecture*. Cambridge (Massachusetts) 1995.

[4] Jörg H. Gleiter, *Rückkehr des Verdrängten: zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne*. Weimar 2002; Debra Schafer, *The order of ornament, the structure of style. Theoretical foundations of modern art and architecture*. Cambridge 2003. Vor allem die Arbeit von Schafer weist einige Parallelen zu Ocón Fernández' Argumentation auf. Die amerikani-

sche Kunsthistorikerin untersucht die Interdependenzen zwischen den Ornamentdefinitionen Ruskins, Owen Jones', Sempers und Riegls und den damals aktuellen Theoriemodellen in der Botanik, Linguistik und Psychologie. Ihr Hauptinteresse gilt dabei der Tatsache, dass im Rahmen der Suche nach einem neuen, umfassenden Stil das Ornament am Ende des 19. Jahrhunderts zu einem zentralen Forschungsgegenstand wurde, da man es als reinste Verkörperung von Stil betrachtete. In diesem Sinne deutet sie - ähnlich wie Ocón Fernández - den Ornamentdiskurs als das Feld, innerhalb dessen einige zentrale Fragen der Moderne zuerst diskutiert wurden.

[5] Gottfried Semper: *Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*. In: *Monatsschrift des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich, Akademische Vorträge* 1, Heft 3, 1856. Wiederabgedruckt in: Hans Semper/Manfred Semper (Hrsg.): *Gottfried Semper. Kleine Schriften*. Berlin/Stuttgart 1884, S. 323 f.

[6] Hier zit. nach Ocón Fernandez, S. 154

[7] Karl Scheffler, *Das Ornamentale*. In: *Die Neue Rundschau* 2 (1907), S. 897-911.

[8] Adolf Loos: *Ornament und Erziehung*. Hier zit. nach: Ders.: *Trotzdem*. Innsbruck 1931, S. 198-205. Die für den Zusammenhang entscheidende Stelle lautet: „Der klassische Unterricht hat trotz der Verschiedenheit der Sprachen und Grenzen die Gemeinsamkeit der abendländischen Kultur geschaffen. Ihn aufzugeben, hieße diese letzte Gemeinsamkeit zerstören. Daher ist nicht nur das klassische Ornament zu pflegen, sondern man beschäftigt sich auch mit den Säulenordnungen und Profilierungen.“ Ebenda, S. 203 f.

[9] Eva B. Ottilinger, *Adolf Loos. Wohnungskonzepte und Möbelentwürfe*. Salzburg/Wien 1994, S. 168.

[10] Stephan Oettermann, *Zeichen auf der Haut*.

Die Geschichte der Tätowierung in Europa.
2. Auflage Hamburg 1994 [1985], S. 62ff.

Zitierweise / Citation:

Hans Georg Hiller von Gaertringen: Rezension von:
María Ocón Fernández: Ornament und Moderne.
Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen
Architekturdiskurs (1850-1930). Berlin 2004. In:
ArtHist, Nov 2005. [http://www.arthist.net/download/
book/2004/041115Gaertringen.pdf](http://www.arthist.net/download/book/2004/041115Gaertringen.pdf)
(Bei Zitatangaben bitte das Abfragedatum in Klammern anfügen). © 2005 by H-ArtHist (H-NET) and the author, all rights reserved.