

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (1998)

Heft: 2

Artikel: Stil, Geschmack und Ornament : eine Konversation

Autor: Vollenweider, Ingemar

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919338>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ingemar Vollenweider

STIL, GESCHMACK UND ORNAMENT

Eine Konversation

Chloe: Trotzdem, Amadée, kann ich es immer noch nicht recht verstehen, wie es dazu kommen konnte, dass wir uns heute wieder an diesen Ornamenten erfreuen, da die Menschen doch für so viele Jahre jede Freude daran verloren hatten.

Amadée: Wie kommen Sie darauf?

Chloe: Sie haben mir doch selbst davon erzählt.

Amadée: Ich habe von einer Zeit gesprochen, in der es eine Gruppe von Menschen gegeben hat, die den anderen Menschen erzählt hat, dass es Zeit sei aufzuhören, am Ornament Freude zu haben.

Chloe: Aber schauen Sie sich all die alten Fotos an, diese Häuser und Strassen, diese Stahlmöbel und Betonscheiben.

Amadée: Nun, die kleine Gruppe war ziemlich überzeugend.

Chloe: Also hatte sie recht?

Amadée: Sie hat recht behalten, und darauf kommt es an.

Chloe: Wenn es so einfach wäre, sässen wir heute doch nicht in diesen grossartigen Sesseln?

Amadée: Eine kluge Frau hat einmal gesagt, dass der Geschmack jede freie menschliche Reaktion regiere und damit unsere Erlebnisweise präge. Und die Erlebnisweise ist es, lieber Chloe, die das Verhalten und die Ideen einer Epoche beseelt. Es ist nicht nur ihr entscheidender, sondern zugleich ihr vergänglichster Aspekt.

Chloe: Sie wollen sagen: alles ist nur eine Frage des guten Geschmacks, und der kommt und geht, wie die Jahreszeiten oder das schlechte Wetter?

Amadée: Kosmische Legitimationen sind nicht meine Sache. Allerdings ist Ihre Beobachtung, dass in der natürlichen Lebenswelt das Prinzip der Verschiedenheit und der Veränderung herrscht, natürlich richtig. Sie mögen ein moralisches Problem mit dem scheinbar frivolen menschlichen Bedürfnis nach Individualität und Abwechslung haben, aber Sie wissen am besten, dass Ihr

Leben davon nicht frei ist.

Chloe: Da haben Sie recht, und doch bin ich weder ein Tier noch eine Pflanze, sondern ein Mensch, mit der Möglichkeit, ja der Notwendigkeit ausgestattet zum Denken. Was ist mit meinen Ideen? Wir leben doch von unseren Ideen.

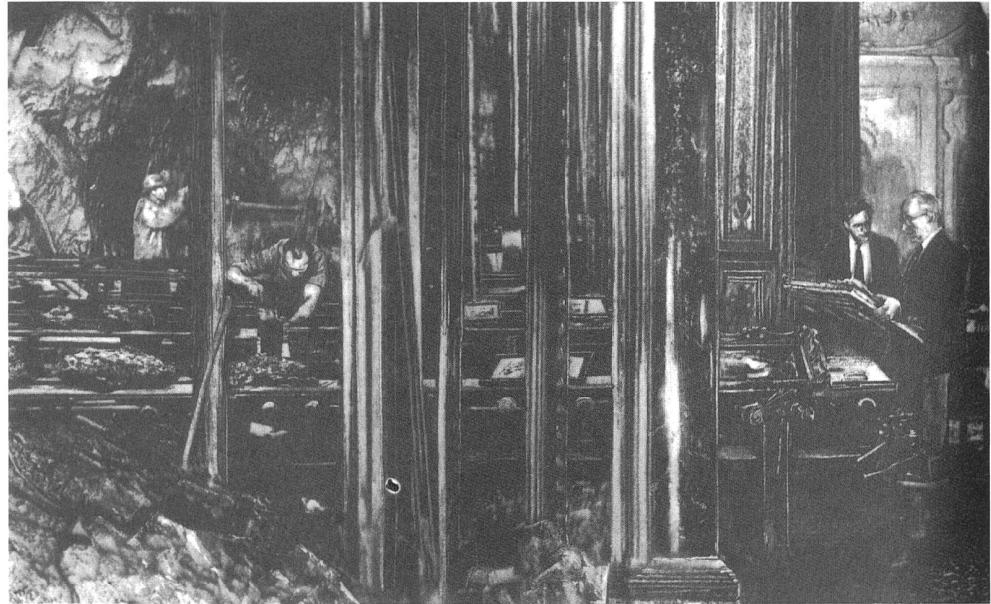
Amadée: Die Ideen sind die Verhärtungen unserer Erlebnisweisen, wenn sie durch das grobe Werkzeug des Beweises behandelt und in das Schema eines Systems gezwängt worden sind. Erstaunlicherweise scheinen Sie zudem davon auszugehen, dass der Geschmack nur von der rein subjektiven Wahl und von jenen geheimnisvollen, vorwiegend sensuellen Reizen bestimmt wird, also nicht unter die Botmässigkeit der Vernunft gestellt ist. Aber Sie lassen es hingehen, dass geschmackliche Erwägungen in Ihrem Verhalten beispielsweise gegenüber anderen Menschen oder Kunstwerken eine Rolle spielen. Diese Haltung, entschuldigen Sie meine Direktheit, Chloe, ist doch naiv. Geschmack ist keine Laune...

Chloe: ...aber reicht der Sinn für das Schöne? Suchen wir nicht Wahrheit? Ist es am Ende nicht wichtiger, was gesagt, als wie es gesagt wird?

Amadée: Form oder Inhalt – das Fatale an ihrer Frage ist, dass sie von einer eigentlich sinnlosen Unterscheidung ausgeht, und natürlich sorgt Ihr aufgeklärtes Gewissen dafür, dass sie darauf abzielt, dabei nicht das Ethische, sondern ausschliesslich das Ästhetische in Frage zu stellen.

Chloe: Und die Antwort?

Amadée: Sie können gar nichts sagen, ohne zu entscheiden, wie Sie es sagen. Selbstverständlich sind für das ästhetische Vermögen, das „Schöne“ vom „Hässlichen“ zu unterscheiden, die Handlungen von grösserem Interesse, die mit einem höheren Bewusstsein für die Form begangen werden. Aber selbst die Alltagssprache, die nur auf den Gebrauch ausgerichtet scheint, kennt heute die unterschiedlichsten Grade der Stilisierung.



Chloe: Aha, der Stil.

Amadée: Geschmack und Stil bedingen sich. Das eine bildet sich nur am anderen.

Chloe: Ich bin in Ihren Augen wahrscheinlich nur der arme lebende Beweis, dass diese Begriffe erfolgreich aus dem Bewusstsein des kultivierten Menschen gestrichen worden sind, denn wenn ich doch daran denke, kann ich nicht anders, als den Stil als etwas anhängendes Äusserliches zu sehen, der etwas wesentliches Inneres verdeckt.

Amadée: Kennen Sie Cocteau? Er hat gesagt, einen dekorativen Stil habe es nie gegeben. Der Stil sei die Seele, und zu unserem Unglück nähme die Seele die Gestalt des Körpers an. Demnach liegt der Stoff, das Thema oder eben der Inhalt aussen, der Stil innen. Sie werden die Kunst eines Shakespeare nicht erleben, Chloe, wenn Sie nur das bedauernswerte Schicksal von Desdemona beklagen. Leid verspürt nur, wer das Stück "Othello" wie seine eigene Wirklichkeit erlebt und dabei unberührt bleibt vom Kunstwerk. Der Gegenstand der Kunst ist nur künstlerisch, in dem Masse, wie er nicht wirklich ist.

Chloe: Offensichtlich bezieht sich das Kunstwerk aber auch auf die reale Welt. Auf unser Leben, die Erfahrungen, die wir machen, unser Wissen oder die Werte, die wir aufstellen. Ohne Geschichte gibt es nichts zu erzählen.

Amadée: Natürlich bezieht sich die Welt, die durch das Kunstwerk geschaffen wird, nicht ausschliesslich auf sich selbst. Das wesentliche Merkmal des Kunstwerks aber ist, dass es nicht zu einer begrifflichen Erkenntnis im wissenschaftlichen oder philosophischen Sinne führt, sondern zu einem sinnlichen Erkennen. Das Wissen, das uns die Kunst vermittelt, ist das Erlebnis der Form des Wissens, nicht aber die Kenntnis einer Sache.

Chloe: Ich verstehe. Für das autonome Kunstwerk, das wohl gar kein klar bestimmbarer Mass von Inhalt enthalten kann, mag diese Auffassung vielleicht die

einzig mögliche sein. Wie steht es dann aber mit den Gegenständen des Gebrauchs oder mit der Architektur, die Lebenswirklichkeit nicht nur als Stoff entlehnt, sondern Teil davon ist, ja sie eigentlich erst ausmacht?

Amadée: Die "Funktion" ist natürlich das Zauberwort, auf das Sie anspielen und das für all die Dinge unserer Alltagsrealität, also die Gebrauchsgegenstände, das präzis definierbare Mass an Inhaltlichkeit, an Sachlichkeit liefern soll. Ihre Haltung, Chloe, schuldet der kleinen Gruppe Dank, von der wir anfangs gesprochen haben und die wir gerne die Avantgarde nennen können. Die Avantgarde ist wirklich fasziniert von der radikalen Rationalisierung der Funktion: von der ökonomischen, wissenschaftlichen und technischen Organisation und davon abgeleitet, von der politischen Instrumentalisierung als soziale Utopie. Die Kunst zu scheiden von allen anderen menschlichen Äusserungen, die fortan ausschliesslich materiellen Entstehungsmechanismen unterworfen sein sollen, wird zur historischen Operation. Sie geht vom Verständnis aus, dass das Kunstwerk eine persönliche Expression, also eine Privatangelegenheit des Künstlers und deswegen niemandem verantwortlich ist, hingegen der Gebrauchsgegenstand dem Primat des verallgemeinerbaren lebenspraktischen Gebrauchs Wertes unterliegt, also ein Bedürfnis abdeckt und deswegen einem jeden verantwortlich ist und allen zu gefallen hat.

Chloe: Was ist daran falsch? Architektur ist nicht Kunst.

Amadée: Diese Einschätzung ist so banal wie trügerisch, denn die Vermutung liegt nahe, dass diese kategorische Trennung auf lange Sicht beiden Branchen gleichermassen schlecht bekommen ist.

Chloe: Bleiben wir bei den Dingen, die die Welt des Alltags verändert haben. Für Sie, Amadée, ist Geschichte vor allem ein ästhetisches Problem. Das Problem jener Zeit aber ist das Problem der „Grossen Zahl“.

Amadée: Ja, das Ziel ist das industrielle Produkt: geplant von einer wissenschaftlichen, kühlen Vernunft, produziert durch die Maschine, ohne persönliche Spur, für eine neue Gesellschaft, die klassenlose, anonyme Massengesellschaft. Die Möglichkeit eines wissenschaftlich gesteuerten Prozesses der Formschöpfung, der aus Angst vor den zufälligen Wünschen des Menschen an die objektiven Massgaben der Funktion delegiert wird, bleibt selbstverständlich Suggestion. Zwar wird kein prinzipieller Unterschied gemacht zwischen Schreibmaschine, Flugzeug oder Haus, obwohl für letzteres die technisch ergonomiche Definition nicht gelingen will und das handwerklich hergestellte Unikat natürlich die Regel bleibt, aber ohne ästhetischen Willen wird auch die Funktion nicht zur Form. Dass sich andererseits hinter dem abstrakten Begriff der Massengesellschaft noch immer Menschen, einzelne Individuen verbergen, die als solche in ihrer alltäglichen Lebenswirklichkeit weiterhin die Möglichkeit zur Entfaltung ihrer Subjektivität suchen, wird von der neuen Kulturrelite leichthin übersehen, oder zum Anlass genommen, erzieherisch einzugreifen.

Chloe: Bewusstseinsverzögerungen zwischen Kulturschaffen und Gesellschaft hat es zu allen Zeiten gegeben.

Amadée: Nur, dass unsere Akteure nicht mehr für eine elitäre, beispielsweise höfisch geprägte Kultur arbeiten, sondern nach eigenen Angaben an den Grundlagen für eine neu zu schaffende Massenkultur. Die Werkbundparole von der "Form ohne Ornament" wirkt pathetisch, wenn sie eine bewusst asketische Haltung fordert, Askese aber stets eine essentiell aristokratische Haltung ist, die nur ethischen Wert hat für den, der auf etwas verzichtet, das er hat oder haben könnte. So einfach ist zu erklären, warum die neue Form zu dem geworden ist, was sie gerade nicht sein wollte: zum Kennzeichen eines elitären, exklusiven Geschmacks, der die mit Verachtung straft, deren primitives Empfinden sich noch immer in den Untiefen des Ornamentalen bewegt.

Chloe: Ich staune, dass Sie, als Anwalt des Ästhetischen, diese soziologische Debatte führen.

Amadée: Ich bestreite den Zusammenhang nicht. Er gestaltet sich nur komplexer, als der moderne Mythos es wahrhaben wollte. Eigentlich, Chloe, ist die abstrakte Form doch das Resultat einer Haltung, die im Wirtschaftlichen und Technischen den ersten Beweggrund aller geschichtlichen Vorgänge gefunden zu haben glaubt und daraus folgert, dass alle Kulturformen gewissermassen der mimische Ausdruck der jeweiligen Produktionsverhältnisse sein müssten. Das grundsätzliche Missverständnis, die Existenz des Allgemeinen mit der Erscheinung des Abstrakten zu verwechseln, ist aber ein ästhetisches. Denn war es nicht gerade das Wesen der existierenden ornamentalen Kunsttypen, dieses Spannungsverhältnis zwischen dem Allgemeinen und dem Individuellen austragen zu können?

Chloe: Ornamentale Kunsttypen, Sie meinen wohl das Kunstgewerbe? Ihnen geht es also um die Rettung des Kunstgewerbes?

Amadée: Ich weiss, Chloe, dieser Bastard ist mindestens so lange tot gesagt wie das Ornament. Aber sehen Sie, gerade die inhaltslose, anhängende, also unselbständige Werkschöpfung des Ornamentes ist weniger, als alle anderen Kunstgattungen, von subjektiv gestimmten Künstlerlaunen beherrscht und bringt die allgemeinen Gesetze des Kunstwollens objektiver zum Ausdruck, als die hochgradig individualistischen Manifestationen der „grossen“ Kunst. Das lässt sich bis auf sein strukturelles Wesen hin zurückführen. Das Wesen der ornamentalen Kunst gründet in seiner Abstraktheit. Jedes Element wird nicht als Gegenstand selbst abgebildet, sondern in einem linearen Zusammenhang einer vorgegebenen geometrischen Ordnung eingefügt. Stilisierung bedeutet Umformung des naturgegebenen Vorbilds nach formalen Prinzipien, im Sinne einer abstrahierenden, auf die wesentlichen Grundzüge reduzierten Darstellung.

Chloe: Ornamentkunst ist abstrakte Kunst?

Amadée: Eine geistig-formale Auseinandersetzung mit der sinnlich wahrnehmbaren Lebenswirklichkeit. Der klassischen Ornamentik der Griechen geht es um das Spannungsverhältnis zwischen organisch-belebter Form und abstrakt-geometrischer Ordnung. Der Grund für die ewige Aktualität der antiken Formen liegt in der ausgleichenden Wirkung dieser Simultanität.

Chloe: Sie stellen hohe Ansprüche an das Einfühlungsvermögen einer ganzen Gesellschaft.

Amadée: Gerade das Ornament kommt jedermann nahe. Das lässt sich schon daran ersehen, dass es der Nachahmung allemal eher erreichbar scheint, als die anspruchsvolle grosse Kunst. Die griechische Kunst bezieht wie keine andere pflanzliche, tierische und menschliche Formen in die an sich geometrische Ordnung ihrer Ornamentik ein, ohne dass damit etwas anderes ausgesprochen wird, als die Auseinandersetzung zwischen der Anschaulichkeit der zufälligen Naturform und der Abstraktheit der ideellen Ordnung. So entwickelt sie eine freischwebende Formensprache, die rein aus sich selbst verständlich ist und eben nicht primär auf einen Sachinhalt oder eine symbolische Bedeutung ausgerichtet oder angewiesen ist.

Chloe: Geht die Avantgarde nicht einfach einen Schritt weiter, indem sie das mimetische Prinzip der Nachahmung ganz überwindet und an die Unmittelbarkeit der Wirkung glaubt, wie sie von der abstrakten Form ausgeht?

Amadée: Über welches Bild müssen Sie mehr wissen, um bei dessen Betrachtung nicht in einen Zustand stumpfsinnigen Glotzens zu verfallen, über das schwarze Quadrat von Malewitsch oder ein Portrait von Vermeer? Der abstrakte Künstler ist stolz darauf, dass der Betrachter soviel über seine Kunst wissen muss, wie er selbst.

Chloe: Sie hinterfragen die Legitimation des Abstrakten für die moderne Form und erinnern an das dafür geopferte komplexe Wesen des Ornamentalen und die vermittelnde Funktion des Kunstgewerbes. Aber nie ist die Distanz zwischen der Welt und dem sinnsuchenden Menschen und die Spannung, die das Schöne unter

seinen veränderten Produktionsbedingungen auszuhalten hat, grösser, als in jener Zeit. Ist es nicht unausweichlich, dass die Avantgarde gerade vom ästhetischen Standpunkt aus eine Kultur ablehnt, die diese Kunstformen pervertiert, sie vom Fliessband produziert und sie geniesst wie Biskuits zum Vieruhrtee?

Amadée: Mir liegt es fern, die Logik der Ereignisse in Frage zu stellen und ich bin gerne bereit, wie Sie sich vorstellen können, anzunehmen, dass selbst der heroische Versuch, endlich aus der scheinbar willkürlichen, irrationalen Abfolge der historischen Formen und Stilarten herauszutreten, seinerseits nicht anders, als aus einem historischen Zwang zur Veränderung, einer veränderten Befindlichkeit zu erklären ist: aus der Faszination für das Neue der frischen, unverbrauchten Form der technischen Arbeitswelt und aus der Verachtung für das Alte des antiquierten bürgerlichen Interieurs. Ihre Deutung, Chloe, dass die Avantgarde mit ihrem Feldzug gegen das Ornament das Schöne vor dem Menschen retten will, ist nicht ohne Reiz, verhamlost aber die Umstände insoweit, als das Ornament Grundbedingung einer Lebenshaltung ist, die für die Schriftsteller der neuen Kultur als nicht mehr möglich, ja als kulturfeindlich gilt: der Wille zum Schönen als Bestätigung, ja als Bestärkung des eigenen Seins. Die Möglichkeit zum Schönen ist an das Erkennen des Schönen gebunden – wie Ortega y Gasset es knapp formuliert hat: ich erkenne nur, was ich kenne – und Voraussetzung für den Genuss des Schönen ist die Forderung nach dem Wert. Das eigene Leben soll sich lohnen und bejaht werden können.

Chloe: Für den modernen Menschen soll sich das Leben nicht lohnen?

Amadée: Er soll sich eingebunden fühlen in die vernünftig organisierte Gesellschaft. Stellt er sich die Frage nach dem Sinn des Lebens, beinhaltet sie weniger den Aspekt der Wertforderung, sondern fragt zuerst nach Zweck oder Bedeutung. Der Fragende versteht sich letztlich nur als Mittel für bestimmte, fremde Zwecke. Die gefestigte Persönlichkeit des autonomen bürgerlichen Menschen dagegen nimmt die kapitalistisch industrialisierte Welt durchaus als eine brutale, ihm fremd gegenüberstehende Welt wahr, in der er die Distanz zwischen sich und seinem eigenem Leben überwinden muss, damit ihm die Identifikation mit sich selbst gelingt. In diesem Sinne können die industriell produzierten Gegenstände des Gebrauchs erst durch die „wertvolle“, nämlich ästhetische Bearbeitung zu solchen der Kultur werden.

Chloe: Sie meinen also, das Ornament ist nicht nur das Opfer eines Kampfes gegen die vermeintlich degenerierte Kultur des Bürgerlichen, sondern gegen die Idee von Kultur überhaupt?

Amadée: Die Theorie des destruktiven Unbehagens in der Kultur, die durchaus auf die barbarischen Aspekte des aufklärerischen Vermächtnisses hindeutet, stammt von Freud, und die Einsicht, Fortschritt, wie ihn die Moderne predigt, nur als einen Fortschritt des Verstandes und demnach als eine neue „Barbarei“ über die „Wildheit“ der Anfänge zu verstehen, haben schon die

Klassiker der Aufklärung in Worte gefasst. So gesehen, Chloe, fällt der Vorwurf der Barbarei also in einem doppelten Sinne tatsächlich auf die zurück, welche ihn gebrauchen, um die bürgerliche Kultur abzurütteln und zu exekutieren. Ich lese Ihnen dazu noch etwas vor: „Allzulange lag der Akzent auf dem Schöpferischen. So schöpferisch ist nur, wer Auftrag und Kontrolle meidet“, und weiter: „Der Durchschnittseuropäer hat sein Leben nicht mit der Technik zu vereinen vermocht, weil er am Fetisch schöpferischen Daseins festhielt. Man muss schon Loos im Kampfe mit dem Drachen ‘Ornament’ verfolgt, muss das stellare Esperanto Scheerbartscher Geschöpfe vernommen oder Klees ‘Neuen Engel’, welcher Menschen lieber befreite, indem er ihnen nähme, als beglückte, indem er ihnen gäbe, gesichtet haben, um eine Humanität zu fassen, die sich an der Zerstörung bewährt“. Das stammt von Walter Benjamin, geschrieben im Jahre 1930.

Chloe: Klingt wie die apodiktische Beschwörung dessen, was noch kommen sollte.

Amadée: Der Krieg hat vieles beschleunigt, aber ich bin weder Historiker noch Psychiater. Der Name Adolf Loos fällt hier logischerweise. Denn Loos vereinigt in seinen Schriften zwei Tendenzen mit umgekehrten Vorzeichen zu einer Allianz, die das ambivalente Wesen der Avantgarde und deren Einstellung zur Welt ein ganzes Jahrhundert hindurch prägen sollte: der Glaube an die Zivilisation, als Fortschreiten der geistigen Entwicklung des Menschen, und das Misstrauen gegenüber der Kultur, die zerstört werden muss, um wieder in einen urprünglichen, vorkünstlerischen Zustand zurückzufinden. Adolf Loos’ Deutung der Kulturgeschichte als ein notwendiger Weg weg vom Ornament, oder wie er selbst sagt: „evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentals aus dem gebrauchsgegenstande“, bringt das zum Ausdruck und leistet gleichzeitig Grundsätzliches für die Verbannung des Ornament, obwohl oder gerade weil dieses intellektuelle Konstrukt keinem kunstwissenschaftlichen Anspruch standhält.

Chloe: Ich bin sicher, Sie werden es mir erklären.

Amadée: Für Loos steht der „Papua“ als primitiver Ureinwohner, der triebhaft seinen Körper bemalt, um sich seines „in-der-Welt-Seins“ zu versichern, sinnbildlich für die unterste Stufe der menschlichen Entwicklung. Zielsicher plädiert er in der Folge für das Überwinden dieses Instinkthaften, das immer erotischen Ursprungs sei, zugunsten höherer Fähigkeiten, die eben geistiger Natur sein müssen. Der Diffamierung des Sinnlich-Emotionalen folgt die Degradierung des Ornament als dessen unmittelbar fäkaler Ausdruck: „Das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen ursprungs. Das erste kunstwerk, die erste künstlerische tat, die der erste künstler, um seine überschüssigkeiten los zu werden, an die wand schmierte“. Ohne lange in der Kunstgeschichte zu blättern, stellt man fest, dass sich einiges getan hat, seit der erste Mensch seinen Körper bemalt und die Felswände seiner Höhle bekritzelt hat. Dass Loos selbstverständlich



davon ausgeht, dass sich das existentielle Bedürfnis, welches er selbst darin erkennt, einfach ins Geistige sublimieren lässt, überrascht nicht mehr. Aber die eigene geistige Verkrampfung, die ihn über die Tatsache hinwegsehen lässt, dass sich aus dem vielleicht ursprünglich dumpfen Trieb offensichtlich über Jahrhunderte ein hochkultiviertes Bewusstsein für das Ornament, oder wie angedeutet, ein komplexes System der Ornamentik entwickelt hat, ist doch leicht irritierend, finden Sie nicht, Chloe?

Chloe: Sie können Adolf Loos so etwas wie eine kritisch abgesicherte Wertungsgrundlage absprechen und die Emotionalität seiner Argumentation darauf zurückführen, dass es sich dabei letztlich um Angelegenheiten seines subjektiven Vermeinens und Gefallens handelt, aber Loos besteht durchaus auf den Kulturspruch, wenn er sagt, dass ihm und mit ihm „allen kultivierten Menschen“ das Ornament die Lebensfreude nicht zu erhöhen vermag. Für Loos ist die Uniformität der gültige Ausdruck der anonymen Gesellschaft und die Ornamentlosigkeit Zeichen geistiger Kraft.

Amadée: Es walte der allgemeingültige, rationalistische Geist. Ihm haben sich die Menschen mit ihren persönlichen Wünschen und Sehnsüchten, die nur egoistisch und kompliziert sein können, unterzuordnen, denn er organisiert die Welt vernünftig und daher schön! Vielleicht liegt das Missverständnis dort, dass die Philosophen der Moderne, die Zerstörung als einzige mögliche Rettung und als notwendigen Schritt hin zu einer besseren Welt verstanden haben wollten – Ernst Bloch spricht von der „positiven Barbarei“, damit „man merke, was danach noch reichlich zu erwärmen übrig bleibt“ – und dabei nicht gemerkt haben, dass die Architekten schon längst am Ziel ihrer Träume angekommen waren. Ich spreche von dieser modernen Veranlagung, weil sich daraus notwendigerweise tatsächlich wieder eine Kultur, nur eben eine „andere“ Kultur entwickeln sollte, deren ästhetische

Mentalität durch ein gebrochenes Verhältnis sowohl zur Welt, als auch zum Schöpferischen geprägt ist.

Chloe: Das gereicht ihr in Ihren Augen natürlich nicht zum Vorteil.

Amadée: Sie haben die Fotografien vor sich. Die Unschärfen der modernen Argumentation, welche diesen Prozess begleiten und ihrerseits schon von der unausweichlichen Rückkehr des Ornamentes künden, sind heute offensichtlich. Rückblickend erscheint die falsche Einschätzung der menschlichen Situation als fahrlässig, wenn nicht zynisch, und die Disqualifizierung der bürgerlichen Kultur erfolgt angesichts des danach Vollbrachten allzu überhastet.

Chloe: Das Leben rächt sich?

Amadée: Die ästhetischen Leitbilder werden für das Moderne Projekt selbst zum Hindernis, als sich in der zweiten Halbzeit des Jahrhunderts das schöpferische Temperament und die Einstellung zur gestaltenden Lebenswirklichkeit schon wieder zu wandeln beginnen.

Chloe: Die Zweckform wird zum Stil?

Amadée: Natürlich, was sonst.

Chloe: Und natürlich aus lauter Langeweile?

Amadée: Vielleicht beginnt alles aus Langeweile, aber das hatten wir schon. Sehen Sie, auch wenn anfänglich vor allem die „technische“ Funktion, also das Material und die Fertigungsmethoden, denken Sie an den Stahlbau oder die Erfindung des Betons, die neue Form messbar beeinflussen, verliert ihr Mythos für den Prozess der Formschöpfung von alleine an Relevanz. Die Logik des Alltags transformiert die Errungenschaften der modernen Organisation ganz selbstverständlich in lebbare Normalität und die Struktur der modernen Technik und Arbeitswelt wird ohnehin von sichtbar mechanischen Prinzipien zunehmend abgelöst durch unsichtbar elektronische. Der „Wille der Funktion“ wird endgültig zur mythischen Projektion des intellektuellen Entwerfers. Unter Ausschluss der normativen Kraft der traditionellen

Kunsttypen führt sie daher, entgegen den ursprünglichen Absichten, tatsächlich zu einem diffusen Prozess der Formfindung, der erst recht, weil jetzt unbewusst, der individuellen Stimmung und Vorliebe des Entwerfers ausgesetzt ist.

Chloe: Das ist Ihre Deutung des modernen Stilpluralismus in der Architektur gegen Ende des letzten Jahrhunderts?

Amadée: Alle diese Tendenzen bleiben, selbst wenn sie sich teilweise aus der bewussten Abkehr vom Modernen Projekt konstituieren, dessen geistigem Erbe schicksalhaft verpflichtet. Das historische Stilzitat der sogenannten Postmoderne kritisiert die phantasielose, ästhetisch verarmte Zweckform, spekuliert selbst aber auf den Verfremdungsfaktor der geistreichen, alles zersetzenden Ironie, die weder die Aura des traditionellen Werkes, also seine Struktur und Wirkung, noch die eingeklagten Sinnforderungen des modernen Menschen zur Kenntnis nehmen will. Die Dekonstruktivistische Moderne lehnt zwar die Erzählung von der Wahrheit der absoluten Vernunft ab, verfolgt aber in kindlicher Einfalt, ganz in der Tradition des Modernen Projekts, ein Konzept der Formschöpfung, das wieder unter dem scheinbaren Ausschluss persönlicher Autorenschaft mit kartographischer Akribie jetzt eben nicht mehr die rationalistisch gesteuerten Produktionsverhältnisse, sondern die chaotisch strukturierten Gesellschaftsprozesse mimetisch zur Abbildung bringen will. Bleibt der Mainstream der treuen spätrevisionistischen Moderne, die nur widerwillig zur Kenntnis nimmt, dass sie zum Stil geworden ist. Mit hilfesuchendem Blick auf die esoterisch aufgela denen Manifestationen zum Minimalen in der Kunst, versucht sie aus dem wenigen, was geblieben ist, dem Material, seinen Oberflächenreizen und den letzten bescheidenen Entwicklungsschüben der Technik eine poetische Überformung ihrer limitierten formalen Mittel.

Chloe: Immerhin scheint am Ende des Jahrhunderts das Ästhetische wieder Konjunktur zu haben.

Amadée: Es genügt Ihnen sicher nicht, wenn ich einfach behaupte, dass die angesprochene Stilvielfalt einen ästhetischen Relativismus vorbereitet, mit dem auch die Chancen für den Umgang mit dem Ornamentalen wieder steigen, tatsächlich verändert die Konfrontation mit dieser beispiellosen Inflation formaler Schöpfung die Einstellung gegenüber dem Problem der Form grundlegend. Bei soviel Design, das so schnell wechselt wie die Werbung oder das darin verkaufte Lifestyling, verliert das allen Strömungen gemeinsame, utopisch zerstörerische Kriterium der Andersartigkeit irgendwann an Relevanz.

Chloe: Also nicht Langeweile, sondern Erschöpfung macht sich breit.

Amadée: Zunächst ist anzufügen, dass sich mittlerweile auch die Welt, in welche diese Werke fallen, verändert hat. Sie ist nicht mehr geprägt von bequemer Gewohnheit und friedvoller Einheitlichkeit, sondern erscheint gebrochen und fremd, dem vereinheitlichen den Blick gewohnter Erwartung längstens entzogen. In diesem Kontext wirkt die ästhetische Dissonanz nicht

einmal mehr als präzis eingesetztes Mittel der Verweigerung, sondern logischerweise nur noch als beliebige Multiplikation der Umstände, und die emblematisch neuen Ordnungen sind bald schon Teil der allgemeinen Unordnung.

Chloe: Das Defizit an kritischem Vermögen, das sichtbar Unzeitgemäße muss doch gerade das Moderne Projekt in einen akuten Handlungsnotstand versetzen?

Amadée: Es dauert lange, bis es den selbst als solchen verspürt. Die frustrierten Identifikationsversuche einer entfremdeten Gesellschaft helfen nach. Die privatisiert ihre ästhetischen Sinnforderungen im industriell produzierten Kitsch und projiziert sie in die Ersatzwelten der elektronischen Medien oder der organisierten Freizeit. Ihre letzten kollektiven Aufgaben schliesslich delegiert sie an die marktorientierten Dekorateure des „interior-designs“. Der Architekt, der seine technische und kunstgeschichtliche Ausbildung längst seiner dilletierenden Künstlerattitüde geopfert hat, ahnt um die ästhetische Banalität und Beliebigkeit seiner reduktionistischen Operationen, in denen sich das Durchschnittliche nicht mehr vom Ambitionierten unterscheiden lässt, und realisiert, dass unter diesen Voraussetzungen auch seine letzte und eigentliche Aufgabe, die Arbeit an der städtebaulichen und architektonischen Form, für die Gesellschaft als überflüssig und verzichtbar erscheinen muss.

Chloe: Sie sprechen von den äusseren, sozialen und ökonomischen Bedingungen, wie steht es aber um die innere Verfassung, wie kehrt das Moderne Projekt denn aus seinem ideologischen Schmollwinkel zurück in die reale Wirklichkeit?

Amadée: Dabei hilft natürlich die von Ihnen vermutete Langeweile und eine entsprechend veränderte Wahrnehmung, oder eben Erlebnisweise von Welt, die genug hat von den leeren Transzendenzgebärden der asketischen oder expressionistischen Abstraktion, dafür plötzlich Lust auf die ganze Komplexität der profanen Alltagswirklichkeit, die keine Angst verspürt vor der schlechten Qualität des Lebens, sondern Neugier für die Echtheit der Gefühle und Empfindungen, und die nicht mehr dem automatischen Zwang zur Andersartigkeit unterliegt, sondern Ehrfurcht entwickelt vor dem Zauber der noch erkennbaren Identität. Der schöpferische Mensch entdeckt das, was er aus dem Blick verloren hat und nicht mehr kennt, das Nächste, das Eigene. Entsprechend gross ist der Wunsch, mit dem architektonischen Werk in diese erfahrbare Realität wieder präzise einzugreifen, das heisst, wieder Teil dieser, und nicht einer „anderen“, nur durch den hermetischen Diskurs erzeugten Wirklichkeit zu sein.

Chloe: Aber hatte das Moderne Projekt überhaupt die Mittel und Strategien, um in diesem Sinne wieder handlungsfähig zu werden?

Amadée: Der Architekt der Jahrhundertwende traut dem modernen Erbe nicht mehr uneingeschränkt und er ist nicht alleine. Durch das ganze zwanzigste Jahrhundert hindurch hat es neben der abstrakten auch immer eine Tradition der gegenständlichen Kunst gegeben, die jetzt, vor allem über das abbildende Medium der

Fotografie, eine wahre Sucht nach der Hyperrealität des Alltags kultiviert. Instinktiv revidiert diese Kunst auch ihre Haltung gegenüber dem Schöpferischen und relativiert den immanenten Reflex des „Erfindens“ zugunsten einer Mentalität des „Kennens“. Das Realistische der Dokumentation tritt in eine ungeahnte Konkurrenz zum Phantastischen der Fiktion. Die Behauptung des Allgemeinen, das immer begrifflicher Natur ist, wird erweitert durch die Beschreibung des Individuellen, das erst in der konkreten Anschauung existiert. Die Suche gilt also der Differenz im Gleichen. Und die Unterschiede des Gleichen wahrnehmen, lieber Chloe, heisst, das Ornament wahrnehmen. Denn der wirkliche Sinn der Verschiedenheiten, wie sie durch das Ornament und den Stil erzeugt werden, liegt gerade darin, dass sie Unterschiede markieren, wo sonst keine wären.

Chloe: Für Sie steht also das Ornamentale allgemein für das Erlebnis von Welt als ästhetisches Phänomen.

Amadée: Die Welt „ist“ letztlich ein ästhetisches Phänomen. Für das Werk, welches in diese Welt kommt, bedeutet dies andererseits, dass das Ornament immer stattfindet, entweder als komplexes Resultat einer ästhetischen Auseinandersetzung oder als banaler Rest einer moralischen Verdrängungsleistung.

Chloe: Die von Ihnen beschriebenen Bewusstseinsverschiebungen scheinen fundamentalen Charakter zu haben, erklären aber noch nicht, wie der moderne Architekt sich an die Arbeit für ein neues Ornament gemacht hat.

Amadée: Das hat, wie Sie wissen, zu Beginn des letzten Jahrhunderts schon der Jugendstil versucht, welcher der modernen Suggestion erliegt, ein originäres, völlig neues Ornament erschaffen zu können, sich letztlich aber in seiner symbolistisch-geschmäcklerischen Willkür erschöpft. Die expressionistische Moderne wirkt noch einiges hilfloser, als sie feststellt, dass die ornamentalen Reize der Materialoberfläche nicht ausreichen für die Durchbildung eines Raumes oder eines ganzen Gebäudes und daher beginnt, die traditionell ornamentale Aufgabe, den an sich indifferennten Wandflächen und Decken einen bestimmten Massstab zu geben, an Gitterungen, Stabwerke und Lattenroste zu übertragen, die in ihrer Form wohl an technische Konstruktionen erinnern sollen. Die Einsicht in die Unzulänglichkeiten dieser surrogatahaften Abkürzungsstrategien und das Bewusstsein für die Unausweichlichkeit des Stils und des Ornamenten bringen einen Prozess in Gang, im Laufe dessen der moderne Architekt beginnt, seine konservative Modernität zu überwinden – sein Beharren in einer Tradition, mit der er sich unauslöslich verbunden fühlt, weil er nicht anders kann – und sich die Möglichkeit eröffnet, eine eigentlich „objektive“ Haltung gegenüber dem Problem der Form zurückzugewinnen.

Chloe: Sehr komisch.

Amadée: Sie haben nicht gezögert den Historismus des 19. Jahrhunderts als pervers und degeneriert abzutun, Chloe, dennoch schlage ich vor, seine Haltung nochmals genauer zu betrachten, denn sie nimmt Grundsätzliches

voraus. Der Historismus ist alles andere als konservativ. Er realisiert den Verlust der echten Tradition, seine ahistorische Situation, in aller Klarheit. Entsprechend sieht er die historischen Formen von aussen, als eine Auswahl von Möglichkeiten, die man nach Belieben ergreift oder liegen lässt, als etwas Objektives. In diesem Sinne ist der Historismus die eigentlich kohärente Architektur zum Materialismus der Technik und der Wissenschaft. Der Historismus ist die begriffliche Eroberung der Vergangenheit, wie Technik und Wissenschaft die begriffliche Eroberung der Natur und der Naturkräfte bedeuten und damit ist er selbstverständlich auch „der Ausdruck seiner Zeit“.

Chloe: Also kein neues Ornament, sondern ein neuer Eklektizismus.

Amadée: Nicht so schnell, Chloe. Das grosse Ideal, dem die bürgerliche Gesellschaft nachgelebt hat, existiert heute nur noch in seinen vielen kleinbürgerlichen Diffusionen. Der symbolische Gehalt der Form erscheint relativiert. Die neuen Operationen im Raum-Zeit-Kontinuum zielen nicht mehr auf die jeweils richtige, gesellschaftlich legitimierte Wahl eines symbolischen Ideals wie noch im Historismus, der sich zwar nicht, wie naiver Weise oft behauptet, dadurch einfach in eine bestimmte Vergangenheit zurückversetzen, sich aber durchaus ihrer stärkenden Erinnerung für die Gegenwart versichern wollte.

Chloe: Sondern?

Amadée: Nach den Verausgabungen der letzten zwei Jahrhunderte, den vielen abgebrochenen Versuchen, die allzu einseitig auf die Abwesenheit eines Vergangenen oder Zukünftigen fixiert waren, wird die Präsenz des „Hier und Jetzt“ zum logischen Ausgangspunkt einer relevanten Arbeit an der Form. Als subversive Strategen eines Prozesses der kulturellen Verlangsamung könnte man die neuen Protagonisten vielleicht beschreiben, die sich aufmachen, die Scherben vor Ort zusammenzulesen und das noch Erkennbare wieder in einen Sinnzusammenhang zu bringen, dabei gleichzeitig im Sinne einer Ökonomie des Ästhetischen jede Form nochmal aus dem Staub der Geschichte heben, in die Hand nehmen, sie reiben, drehen und wenden und auf ihre Verfügbarkeit hin studieren. Die Kataloge und Matrizen, nach denen noch die Stuckfassaden der Gründerzeit manufakturrell hergestellt worden sind, existieren nur noch in den Archiven, ihre lasergesteuerte Erfassung hat aber ungeahnte Möglichkeiten der digitalen Bearbeitung eröffnet. Andererseits hat sich der Kulturtörper längst auch den technisch-abstrakten Stil einverleibt, profaniert und verfügbar gemacht. Im Ganzen ist das grossbürgerlich-selbstsichere, fast schon brutalistische Aneignen von Kultur und Technik einem kritischen Abwägen gewichen und das Bewusstsein für das Künstliche der menschlichen Kultur ist ausgeprägter und der Umgang damit entsprechend souveräner geworden.

Chloe: Das Authentische ist das Künstliche, das Zeitgemäss ist das Leben aus zweiter Hand?

Amadée: Wie gesagt, schon der Eklektizist der ersten



Stunde hat keinen Moment daran geglaubt, die Neubauten des gotischen oder des maurischen Stils als echt auszugeben. Entscheidend ist, die neue Form sieht nicht mehr zweckmäßig und „cool“ aus, sondern sie ist es. Sie geht aus einem Verfahren hervor, das in aller ideologischen Gelassenheit und politischen Distanz die Welt als sinnlich wahrnehmbares Phänomen versteht, das als solches keine Aussage macht, sondern „ist“, und im architektonischen Werk in seinem Reichtum nicht reduziert werden möchte, um in der Abstraktion auf etwas vermeintlich Wesentliches zu verweisen. Friedrich Schinkel, dessen Modernität aus bekannten Gründen oft genug allzu einseitig dargestellt worden ist, plädiert Anfang des 19. Jahrhunderts für einen ästhetischen Relativismus, als er auf die bildende Kunst verweist und für die Architektur den Begriff des „Genres“ formuliert, von dessen jeweiligem Charakter er die Zweckmäßigkeit und Angemessenheit des Stils und des Ornamentes ableitet. Die Totalität, auf die der ästhetische Begriff des Genres eigentlich abzielt, deutet auf seine strukturelle Bedeutung hin und legt nahe, ihn nicht nur partikular auf die symbolisch adäquate Vermittlung der Bauaufgabe als Programm, sondern auf die präzise Charakterisierung einer vorgefundenen Welt als Ganzes zu beziehen. Das diese Bestimmung oder Identifizierung in der heutigen Situation keine selbstverständliche mehr ist, sondern der Ausgangspunkt für eine echte kreative Auseinandersetzung, liegt auf der Hand. Auf geheimnisvolle Weise kann das architektonische Werk damit aber einen doppelten Anspruch einlösen: gegenüber dem Leben, mit dem es in der alltäglich erfahrbaren Wirklichkeit wieder eine Beziehung eingeht und gegenüber der Kunst, im Sinne einer künstlichen Konstruktion von Welt, deren Formen nicht mehr erfunden, sondern gefunden werden, und so paradoxeise wieder die selbe ursprüngliche, oder eben abstrakte Qualität erlangen wie das Material, aus dem sie gemacht sind.

Chloe: Aber haben diese Identitäten, geschaffen durch die Reproduktion nicht auch etwas tragisches?

Amadée: Tragisch höchstens in dem Sinne, dass die künstliche Konstruktion von Identität heute die einzige mögliche ist. Als künstlerische Konzeption allerdings scheint sie mir doch äußerst verheissungsvoll. Sie wird zur Voraussetzung von Strategien, die sich nicht im Ungefährnen der selbstgenügsamen Abstraktion verlieren, sondern überhaupt zu einer konkreten Interpretation im Stande sind indem sie in das Vorhandene tatsächlich eingreifen und es verändern oder in seinem Charakter bestärken können. Wir sprechen von einem Entwurfsprozess, der wirklich wieder auf die schöpferische Vorstellungskraft angewiesen ist und durch diese präzise gesteuert wird.

Chloe: Ich betrachte seit einiger Zeit diese Pilaster und Kapitelle hier an der Wand und die Stuckmotive an der Decke über uns, und frage mich, Amadée, ob ich wissen müsste, wie alt sie sind.

Amadée: Macht es einen Unterschied für Sie, lieber Chloe, wenn Sie diesen Wein trinken, zu wissen, ob er letztes Jahr oder vor dreissig Jahren in seine Flasche abgefüllt worden ist?

Chloe: Selbstverständlich. Aber um das zu wissen, müsste ich nur einen Schluck davon trinken.

Amadée: Sie sind ein Kenner, Chloe, ich weiß. Trinken Sie ihn vorsichtig, er ist in jedem Falle älter als das Haus.

Abbildungen:

- 1 *Search for the MacGuffin*, 1992
- 2 *The Raw and the Framed*, 1992
- 3 *Victorious Ahistorians Celebrating the End of History*, 1992
- 4 *Transition Team*, 1992

Mark Tansey. From the Frameworks suit