

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 24 (1937)
Heft: 2

Artikel: Ornamentfragen : umständliche Kunst, Ornament und Architektur
Autor: Meyer, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-87157>

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: 31.01.2026

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

Wandfeld im Schloss Fontainebleau, 1540
R. Boyvin, 1560, nach L. Thiry



Ornamentfragen Ungegenständliche Kunst, Ornament und Architektur

Im Augustheft 1936 des «Werk», Seite 229 u. ff., sind anlässlich der XIX. nationalen Kunstausstellung in Bern Fragen der gegenständlichen und ungegenständlichen Kunst erörtert worden, die noch durch eine Betrachtung über das Verhältnis des Ornaments zur abstrakten Kunst, sowie über deren Verhältnis zur Architektur zu ergänzen sind. Aus äusseren Gründen hat sich das bis heute hinausgezögert, so dass nun ein selbständiger Artikel daraus geworden ist; immerhin sei der Leser auf den früheren verwiesen.

Ornament als abstrakte Kunst

Die abstrakte Kunst der Gegenwart sucht die ästhetische Sensation allein zu vermitteln, ohne sie mit einem Sachinteresse zu verquicken; die surrealistische Kunst zieht zwar gegenständliche Formen ins Bild, verwendet sie aber, losgelöst aus ihren gewöhnlichen Zusammenhängen, zu ausserrealen Kompositionen. Das scheint neu, und ist es auch in dieser besonderen Formulierung, die sich bewusst in Gegensatz stellt zum Naturalismus der unmittelbar vorhergehenden Epoche, in dessen künstlerischen Aeusserungen das materiell-gegenständliche Interesse eine grosse Rolle spielte und wohl auch in den schwächeren Leistungen das eigentlich-künstlerische geradezu überwog.

Dieser mit Emphase unterstrichene Gegensatz überblendet die Tatsache, dass es seit unvordenklichen Zeiten Kunstsässerungen gibt, die nicht beabsichtigen, irgendeinen Sachverhalt mit künstlerischen Mitteln wiederzugeben, die vielmehr, mit naturalistischen oder abstrakten Formmitteln, die ästhetische Wirkung allein suchen. Nur trat diese Kunst früher nie als autonome Grösse für sich allein auf, sondern sie hiess «Ornament».

Die ionische Volute und das klassische Akanthusblatt sind keine Naturabbilder, sondern abstrakte Idealgebilde geometrischer Ordnung, die auf eine geheimnisvoll-all-

gemeine Art von überindividuellem, unnaturalistischem Leben erfüllt sind, wodurch sie das Bauwerk oder den Gegenstand, den sie «schmücken» – um dieses vage Verlegenheitswort zu gebrauchen – der Sympathie des Betrachters zugänglich machen.

Die soziologische Seite des Ornaments

Es gibt eine konsequent ausgebaut Theorie, die das Ornament als den Besitzerstempel einer herrschenden Klasse erklärt (so der Aufsatz «Hand und Maschine» von Dr. Georg Schmidt, Basel, in der «Schweiz. Bauzeitung» Bd. 107, April 1936, auch als Sonderabdruck erschienen). Die gesellschaftlich noch nicht differenzierten Jäger-Nomaden der Altsteinzeit hätten noch kein Ornament gekannt (– aber was wissen wir von ihren Textilien? ihren eventuellen Tätowierungen? Haartrachten? Körperbemalungen?) und erst mit dem Sündenfall des Privatbesitzes sei die Pest des Ornamentes über die Menschheit hereingebrochen, in gewissermassen heraldischer Absicht, als Auszeichnung der Waffe im Besitz der privilegierten Kriegerkaste vor dem schmucklosen Werkzeug des hörigen Hirten.

Diese Theorie ist richtig in ihrem eigenen, engen Blickfeld, schlüssig, solange man die Kette ihrer Beweislieder durch die Finger laufen lässt wie einen Rosenkranz, und trotzdem falsch im ganzen, weil der Fehler vor jeder Beweisführung darin liegt, eine komplexe Erscheinung aus einer einzigen ihrer Komponenten allein erklären zu wollen. Es ist unwiderlegbar richtig, für die Entstehung einer Bronzeplastik das Feuer, das Erz oder den sozialen und technischen Zustand verantwortlich zu machen, der den Bronzeguss ermöglicht — nur ist damit nicht viel gesagt, und schon gar nichts über das spezifisch Künstlerische, über ihre Qualität.

Aber auch die soziologische Seite des Ornamentes ist nicht ganz so einfach.

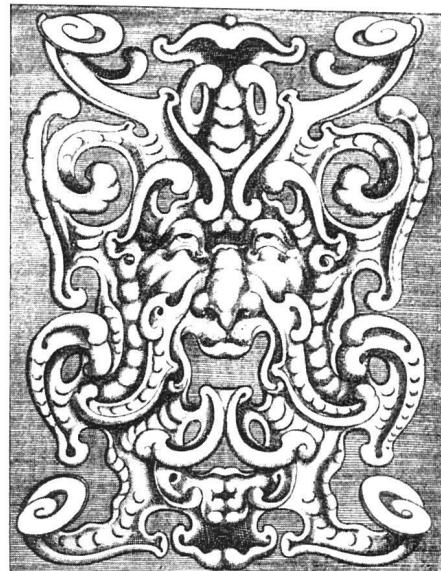
Zunächst bedeutet Ornament gar nicht immer Steigerung und Auszeichnung. Ein Gegenstand kann vielmehr durch Ornamentierung ebensogut verkleinert, verniedlicht, beabsichtigtermassen trivialisiert werden, er wird durch sein Ornament der kindlichen, ländlichen, kleinstadtischen oder irgendeiner regionalen Sphäre zugeordnet oder einer bestimmten Tradition angereiht, kurz in irgendeiner Richtung festgelegt, spezialisiert, also in seiner Bedeutung eingeengt, zugleich aber intensiviert, denn diese Spezialisierung bedeutet ja eben eine engere Bezugnahme zu irgendwelchen besonderen Seiten des Benutzers.

Wir sehen weiter unten, dass eine solche Bezugnahme auch durch Materialqualitäten erreicht werden kann, also ohne «Ornament» im landläufigen Sinn eines zusätzlichen Formaufwandes, doch fällt man da leicht einem Trugschluss zum Opfer, denn in diesen Fällen wird eben den stofflichen Qualitäten selbst schon der Charakter eines Ornamentes zugeschrieben.

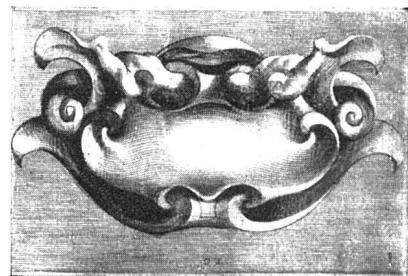
Wenn es einmal – aus irgendwelchen Gründen – üblich geworden ist, bestimmte Gruppen von Gegenständen zu ornamentieren, so wirkt gerade die Fortsetzung dieser (vielleicht schlechten) Gewohnheit zugleich als Bescheidenheit und als Grosszügigkeit, jedenfalls als soziale Disziplin, der Blick aufs Ganze wird wichtiger genommen als das Insistieren auf dem Detail, der «soziale Takt» wichtiger als das hundertprozentige Rechthaben im einzelnen. Hier liegt die Ursache der paradoxen Erscheinung, dass z. B. die Engländer im allgemeinen einen recht schlechten Geschmack haben (der etwas Individuelles ist), aber einen sehr ausgeprägten Stil, und immer hat das Ornament Bezug auf diesen Stil, auf das Allgemeine, Kollektive, es wendet sich in seiner betont überindividuellen, abstrakt-sinnleeren Allgemeinheit anonym an eine anonyme Menge, während die Werke der «grossen Kunst» sich als persönliche Aeusserungen ihrer Schöpfer an die Persönlichkeit des einzelnen Betrachters wenden.

Ornamentierung in ornamentierter Umgebung bedeutet nicht eine Belonung und Auszeichnung des einzelnen, sondern umgekehrt seine Einbettung in einen Gesamtzusammenhang, seine Entwertung als Einzelgegenstand, sowohl bedeutungsmässig, wie auch rein optisch, wie man z. B. an Stillleben und Interieurs von Matisse sehr deutlich sehen kann, die mit Vorliebe ornamentierte Gegenstände, Textilien usw. als Kompositionselemente verwenden.

Die ornamentlose Grundform wirkt daneben leicht maßstablos, nicht bescheidener, sondern in ihrem Absolutheitsanspruch emphatisch – ganz abgesehen davon, dass sie in einer Umgebung ornamentierter Gegenstände als betonte Ausnahme hervorsticht, weshalb «Form ohne Ornament» keineswegs die Devise einer



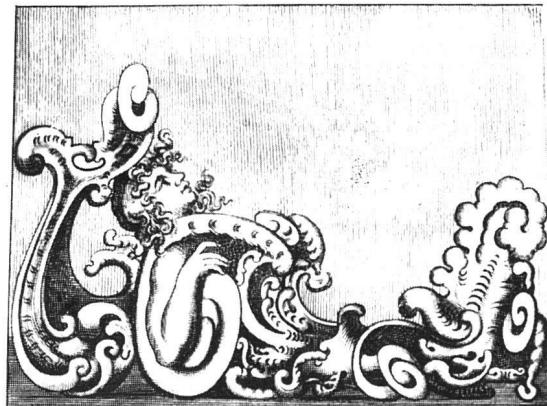
Ornamententwurf von Friedrich Unteutsch, 1640–50



Kartusche von Lucas Kilian, 1610

Die Abbildungen der Seiten 52, 54 und 55 sind entnommen dem höchst interessanten und umfassend dokumentierten Werk «Entstehung des Ohrmuschelstils» von W. K. Zülch (Heidelbergische Kunstschriftliche Abhandlungen, herausgegeben von Carl Neumann und Karl Lohmeyer, 1932), mit gütiger Erlaubnis des Verlags von Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

Aus dem Ornament des Friedrich Unteutsch, 1640–50



Volksbewegung ist, sondern die ziemlich exklusive Angelegenheit einer gebildeten und geschmackvollen Elite, die in den ornamentlosen Grundformen den Reiz des spezifisch Modernen zu geniessen weiss, wodurch sie sich vom «Kitsch» der weniger geschmackvollen Mehrheit ihrer Zeitgenossen distinguiert – worüber sich unsere soziologischen Theoretiker klar sein sollten.

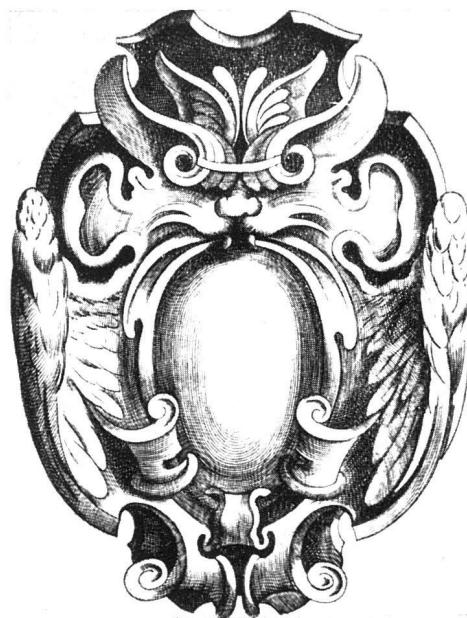
Das Ornament tritt auf in der Funktion sprachlicher Präfixe und Suffixe und sonstiger näherer Bestimmungen: «Ewigkeit», «Gesang», «Tüchtigkeit», «Betrug» sind gerade wegen ihrer banalisierenden «unnötigen» Vor- und Nachsilben Gegenstände des täglichen Gebrauchs, während die Simplex «Ewe», «Sang», «Tucht», «Trug» – also die «Wortform ohne Ornament» – pathetisch dröhnt und nur in der höheren Tonart georgischer Gedichte brauchbar ist, wenn sie nicht komisch wirken soll. Jeder Zug zum Abstrakten stösst sich daran, dass er ins Unmenschliche führt und führen muss, denn das Absolute hat nun einmal keine Nuancen, es ist ein für allemal unabänderlich, weil es durch jede Nuancierung relativiert würde. Das Ornament enthält also sogar einen Zug von Bescheidenheit, es macht in gewisser Distanz vor dem Absoluten halt, es umkreist das Starrvollkommene in der Zone zweitletzter und drittletzter Lösungen, ohne sich anzumassen, die einzige mögliche, abschliessend-endgültige Lösung zu sein.

Das Ornament hat mit dem Gebrauchs- zweck nichts zu tun

So einfach, wie man sich das zur ideologischen Untermauerung bestimmter Parteistandpunkte zurechtlegt, ist die Angelegenheit des Ornamentes also nicht. Auf der Ebene des Ornamentes wird die Relation zwischen dem Menschen und den absoluten Grundformen festgelegt, und das Bedürfnis dieser Klarlegung, das ein Teilproblem der menschlichen Bewusstwerdung ganz im allgemeinen ist, hat zu seiner Entstehung viel mehr beigetragen, als die soziologische Komponente, deren Rolle als Mitfaktor nicht bestritten sei – mit der Einschränkung freilich, dass sie höchstens auf den Ort seines Auftretens Einfluss hat, nicht aber auf die Art des Ornamentes – also auf die Hauptsache. Darum ist es auch in der Regel nicht so, dass ein bestimmter Gegenstand zum Gebrauch für einen bestimmten Benutzer ornamentiert wird, sondern umgekehrt: für ein vorhandenes Aeusserungsbedürfnis wird eine Gelegenheit zur Betätigung gesucht.

Darum hat das Ornament ursprünglich nichts mit der praktischen Funktion des Gegenstandes zu tun, an dem es auftritt, und wo es diese Funktion verdeutlichen hilft, wurde es wohl stets erst nachträglich mit ihr in Einklang gebracht. Das widerspricht nur scheinbar jenen Feststellungen von Semper und anderen, die die Entstehung des Ornamentes aus der Herstellungstechnik eines Gegen-

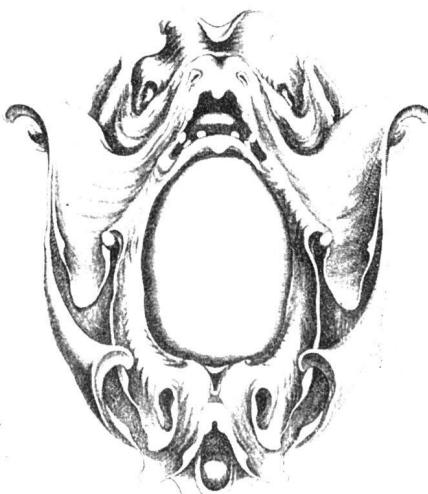
Kartusche
Stich von
H. Picart
nach Entwurf
von Federigo
Zuccaro,
um 1600



Groteske des
Cornelis Floris
1556



Kartusche von
Jan Lutma
1653/54



standes nachwiesen: diese Beziehung bleibt bestehen, nur betrifft sie lediglich die instrumentale Seite; das Ornament ist im Detail seiner Ausführung von der Herstellungstechnik ebenso abhängig wie vom Material, aber beides gibt keinen Aufschluss über den Ausdrucksimpuls, der mit diesen Form- und Stoffmitteln realisiert wird.

Nur so wird auch begreiflich, wieso das Ornament den Gebrauchs Zweck seines Gegenstandes überwuchern kann: beides kommt von ganz verschiedenen Seiten her, und es kann sogar erst in dem Augenblick als möglicher Gegensatz empfunden werden, in dem man die Zweck Erfüllung selbst als ästhetischen Wert entdeckt.

Es ist ein Grundirrtum, den Zustand der Ornamentlosigkeit für den ursprünglicheren zu halten: das Gegen teil ist richtig. Das Ornament ist die naivere, unüberlegtere Aeusserung, während Ornamentlosigkeit bewusste Reflexion voraussetzt, eine bewusste Transposition der ursprünglich ästhetisch indifferenten Material- und Funktionsqualitäten ins Ästhetische. Wir lieben heute ornamentlose Formen in edlem Material, weil wir eben diesem Material selbst ornamentale Qualitäten zuschreiben, die Kategorie des Ornamentes bleibt dabei erhalten, wir können gar nicht davon absehen, und es steht in niemandes Ermessen, sie abzuschaffen.

Das eigentliche Thema des Ornamentes

Das eigentliche Thema des Ornamentes ist die Auseinandersetzung seines menschlichen Schöpfers mit den abstrakt geometrischen Grundformen. Diese Grundformen werden bis zu einem spezifischen und deshalb in jeder historischen Epoche verschiedenen Grad vitalisiert und hiedurch enger in den menschlichen Interessenkreis einbezogen, und organische Formen werden bis zu einer spezifischen Grenze, die näher beim Geometrisch-Abstrakten oder näher beim Naturalistischen liegen kann, entindividualisiert. Die Klarlegung dieser Grenze scheint recht eigentlich der Kern des Ornamentes zu sein, das damit eine viel wichtigere Funktion ausübt, als ihm gemeinhin zugeschrieben wird; jedenfalls hat keine Epoche darauf verzichtet, auf irgendeinem Gebiet ihrer Produktion diese Grenzziehung zwischen organischer und abstrakter Form vorzunehmen, noch jede hat mit der Dämonie gespielt, organisches Leben aus dem Totgeometrischen entstehen zu lassen und es wieder ins Abstrakte aufzulösen, wobei so fundamentale Untergründe wie das Verhältnis zum Tod mit im Spiel sind. Antike Profile, gotische Kapitale und Masswerke, Renaissance masken, aus deren Mund und Augen Arabeskenranken spriessen, Barockrocaille, Jugendstilpflanzen usw. sind durchaus surrealistische Formen, soweit sie Naturformen verwenden, und abstrakte Formen, soweit sie darauf verzichten. Jedenfalls also Formen, die nichts abbilden und nichts bestimmtes mitteilen, sondern nur

bestimmte ästhetische Verhältnisse festlegen wollen – ganz im Sinn der modernen ungegenständlichen Kunst.

Die nächste Parallele zur modernen Kunst bildet das Groteskenwerk der Renaissance und des Barock. Hier liegt ganz wie bei Picasso und Léger eine Auflösung der gewohnten Naturformen ins Abstrakte vor, eine Fragmentierung von Figuren und Gegenständen, ihre Verschränkung mit geometrischem Ornament – ein Spiel mit den Formen der Wirklichkeit – hinter dem das gleiche Grauen vor der Unverbindlichkeit scheinbar selbstverständlicher Wirklichkeitszusammenhänge fühlbar ist, das aus der modernen Kunst spricht.

Dieses ornamentielle Aeusserungsbedürfnis kommt aus einer Schicht unterhalb des wachen, in deutlich umgrenzten Begriffen denkenden Bewusstseins. Hierin sehen die Surrealisten richtig, wenn sie ihren Visionen den Ursprung im Unterbewussten zuschreiben. In Zeiten aber, in denen die Hierarchie der Bewusstheitsgrade unverletzt ist, drängte sich dieses halbbewusste, diffus-animalische Aeusserungsbedürfnis nie bis zur Bildung selbstständiger Kunstwerke vor, es bildet keine autonomen Formen, sondern usurpiert vorhandene, von anderen Seiten her gegebene Formen: es äussert sich akzidentell – eben als Ornament – an Bauwerk, Waffe, Kleid, Gebrauchsgerät.

Die Rangordnung der Bewusstheitsgrade ist heute in Unordnung geraten, das Unterste wird zuoberst gekehrt, genau gleich von jenen Modernen, die in unterbewussten Regionen schwelgen, wie von den Blutmystikern, die diese Art Modernität als Kulturbolschewismus verkettern und dabei zugleich den Geist überhaupt bekämpfen. Mit jener Eindeutigkeit, mit der die Kunst jederzeit die psychische Situation ihrer Schöpfer spiegelt, zeigt sich diese Unordnung im Auseinanderfallen von Grundform und Ornament. Die Architekten haben das unbotmässig wuchernde Ornament aus ihren Bauten verbannen müssen, und so ist es ehrlicher-, konsequenter- und notwendigerweise bis auf weiteres aus der Architektur verschwunden (Freunde tausendjähriger Reiche werden für das «bis auf weiteres» um Entschuldigung gebeten). – Dafür erzwingt sich das Bedürfnis nach Klarlegung der Grenze zwischen organisch und abstrakt eine neue Aeusserungsmöglichkeit, eben in jenen abstrakten und surrealistischen Gemälden, die «Ornament an sich» sind – oder die Rache des verdrängten Ornamentes.

Architektur und Ornament

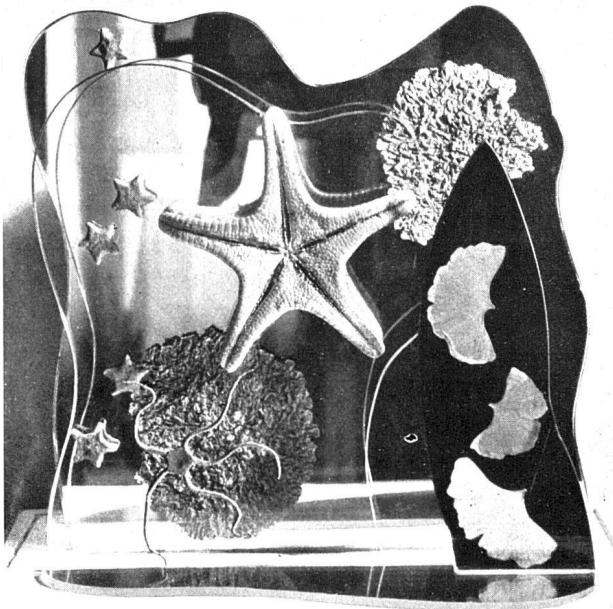
Wenn man das Ornament lediglich als eine angenehme oder lästige Dreingabe zum Eigentlichen der Architektur ansieht, wird man damit nie ins Reine kommen. Man muss sich vielmehr die auf dieses Eigentliche bezüglichen qualitäts- und maßstabsetzenden Funktionen des Ornamentes ernstlich vergegenwärtigen, um die

Konsequenzen zu verstehen, die der Verzicht auf Ornament nach sich zieht. Das früher an das ornamentale Detail gebundene ästhetische Interesse wird frei und wendet sich nun auf die Elemente der Konstruktion und auf die Materialien, von denen jetzt vergleichsweise «ornamentale» Qualitäten, jedenfalls ästhetische Qualitäten gefordert werden, die man vorher nicht von ihnen forderete. Der Fortfall des Ornamentes muss kompensiert werden durch eine um so intensivere ästhetische Durchbildung der verbleibenden Formelemente, da sich nun einmal die ästhetische Betrachtung auf keine Weise verhindern und verbieten lässt.

Durch die Abspaltung des Ornamentes ist die Architektur der Gefahr entronnen, durch das Ueberwuchern leer gewordener Konventionen ihren primären praktischen Aufgaben entfremdet zu werden. Aber sie ist in die neue Gefahr geraten, jene menschlichen Bindungen zu verlieren, die das Ornament in seinen besseren Zeiten vermittelte, und in seinen schlechteren wenigstens noch angedeutet hatte.

Hier wurde die Voreiligkeit und materialistische Primitivität der theoretischen Begründung der modernen Architektur zum Verhängnis, unter dem sie gerade heute zu leiden hat, wo ihre besten Vertreter längst über jenen Materialismus hinausgewachsen sind, den sie übrigens nur in ihren Theorien, nicht aber in ihren Werken vertreten haben, die aller Theorie zum Trotz von jeher das ästhetische Element zu seinem Recht kommen ließen – schon einfach deshalb, weil ein begabter Architekt selbst dann nicht vom Ästhetischen absehen kann, wenn er es theoretisch verleugnet. Die Minderbegabten aber entnahmen aus einer Theorie, die nur von Funktion und Konstruktion redete, die Lizenz, «moderne Architektur» mit dem reinen Negativum des Verzichtes auf Ornament und Profile gleichzusetzen, und so entgleisten ihre Bauten ins Unmenschliche, so dass Joseph Frank durchaus recht hatte, angesichts brutal durchlinierter Balkonbrüstungen, unsinnig aufgerissener Fensterreihen, kolossalisch-klobiger Treppenhandläufe usw. von «Menschenfresserarchitektur» zu reden. Und maßstablose Schwätzer waren ja gerade davon begeistert, dass es nun – im Zeitalter der Weltraumrakete – auch in der Architektur «aussermenschliche Proportionen» gebe.

Heute sind wir so weit, dass sich die Architekten, auf die es ankommt, wieder getrauen, von der ästhetischen Seite der Architektur zu reden, aber das Vokabular der materialistischen Theorien lässt sich nicht so rasch aus der Welt schaffen, und heute ist es die Waffe, mit der die Gegner der modernen Architektur diese bekämpfen, ohne zu unterscheiden, in welchen Fällen zu Recht und in welchen zu Unrecht. Es war ein schwerer Fehler, dass man versuchte, das Berufs-Ethos des modernen Architekten auf das starre Festhalten an einer intellektuellen



Surrealismus — ins Kunstgewerbe abgebogen
Plastische Stillleben von Bolette Natanson, Paris
(Verschiedenfarbige Glasplatten, Meerfische, Pflanzen)



Theorie festzulegen. Die theoretische Verarbeitung – sei es der technischen oder sozialen oder sonst organisatorischen Seite der Architektur – bleibt immer «Nebenfach» (freilich ein Nebenfach, das wichtig genug ist, dass ihm solche, die sich dazu besonders berufen fühlen, ihre Lebensarbeit widmen). Die Hauptsache ist, dass sich der Architekt seiner künstlerischen Berufung bewusst bleibt – oder wieder bewusst wird, die die Verpflichtung einschliesst, an den Fragen des Geschmacks massgebend teilzunehmen. Die krampfhaft Phobie vor der ästhetischen Seite der Architektur muss verschwinden, und sogar der verpönten «Mode» sollte sich der Architekt so weit öffnen können, dass er ihre positiven Möglichkeiten benutzt und läutert, denn erst dann, wenn er nicht ausserhalb dieser Kategorie steht, kann er sich in ihr bewähren, und kann er die geistige Führung ausüben, die ihm zukommt.

Sonst ergibt sich die Situation, die sich schon mehr als einmal bedrohlich angedeutet hat, dass auf der einen Seite begabte, aber weltanschauungsbelastete Architekten stehen, die nichts zu bauen haben, und auf der anderen skrupellosere, oberflächlicher veranlagte, die hemmungslos der Tagesmode folgen, ohne sie zu verarbeiten, die aber effektiv bauen.

Leider transponierte man auch die essentiell ästhetische Frage der Ornamentlosigkeit ins Moralische und investierte darin enorme Kapitalien an Weltanschauung und Ueberzeugungstreue, die nun nur unter grössten Gewissensnöten wieder liquidiert werden können, während sich diese Frage auf dem Boden des Geschmacks von selbst und in letzter Instanz entscheidet, ohne dass sie dadurch an Wichtigkeit verlieren würde. Solange man Ornamentlosigkeit im Namen irgendeiner Sachlichkeit oder soziologischen Situation oder sonst einer ausserästhetischen Instanz predigt, predigt man tauben Ohren, weil auch der Geschmacklose das Indirekte, Nichtstichhaltige solcher Argumentierung wittert, mit der der Predigende den Mangel an Unbefangenheit verdeckt, zu seinem Geschmack zu stehen.

Architektur und «Mode»

Dieser Mangel an Unbefangenheit aussert sich besonders in der üblichen Geringschätzung der «Mode». Irgend etwas ist angeblich nicht ernst zu nehmen, nicht wert, als Stilmerkmal zu gelten, denn es sei «eine blosse Mode». Und selbstverständlich ist auch für diese Missbilligung schon die soziologische Theorie parat: der den Markt mit seinen Produkten überschwemmende Fabrikant sucht die Konkurrenz durch immer neue Modelle zu schlagen und seine eigenen Restbestände zu entwerten, um den Käufer zu Neuanschaffungen anzureizen. Dass der kommerzielle Mechanismus dieserart spielt, steht ausser Zweifel – nur vergisst diese Theorie, dass das alles nur die Ausnutzung und der Missbrauch von Strö-

mungen ist, die durch die Aufzeigung dieses Missbrauchs keineswegs «erklärt» sind. Gerade die scheinbare Sprunghaftigkeit der Mode zeigt, dass hier ein sehr empfindliches Registrierinstrument vorliegt, dessen Nadel bei den kleinsten Spannungsänderungen ausschlägt, und so wird man sich angewöhnen müssen, die Mode als spontane Manifestation psychischer Spannungen ebenso ernst zu nehmen, wie die Psychologie gelernt hat, den Traum und die Schrift und andere spontane Reaktionen ernst zu nehmen, die man vorher als nebенächlich liegen liess. Wenn heute allenthalben im Publikum eine lebhafte Nachfrage nach Stilimitationen und Ornament auftritt, so ist das jedenfalls als Symptom dafür ernst zu nehmen, dass irgendein Bedürfnis durch prinzipiell ornamentlose Gegenstände unerfüllt bleibt – ob man das begrüssen oder in stoischer Grösse als Verfall taxieren will, ist Nebensache. Wichtiger ist zu fragen, ob dieses Bedürfnis nach grösserer Intimität nicht auf direktere, geschmackvollere Art befriedigt werden kann, als durch Stilimitation, und dafür stehen nun die Möglichkeiten einer bewusst ästhetischen Abwägung der Proportionen und der Materialqualitäten unornamentierter Bau- und Geräteformen zur Verfügung. In der Handhabung von Raumverschränkungen, in der Proportionierung abstrakter Formen, in der betonten Konfrontierung von Naturformen mit geometrischen Formen sind wir heute noch tastende Anfänger, verglichen mit den Japanern, die seit den Zeiten des so sehr unterschätzten «Jugendstils» immer heimlich – und unter vielen Missverständnissen – hierin als vorbildlich empfunden wurden. Desgleichen sind wir noch Barbaren in der Handhabung primärer Materialien und Texturen – gerade hierin leisten aber die modernen Maler dem Architekten Pionierarbeit.

Architektur und abstrakte Kunst

Statt möglichst grosse, möglichst strukturlose Flächen nebeneinander zu setzen, wird man einsehen, dass solche Flächen erst «gross» wirken, wenn man sie mit kleinteiligen Elementen konfrontiert, wie die japanischen Wandschirme gerade deshalb gross und betont flächig wirken, weil sie von kleinteiligen, plastischen Holzteilen umgeben sind; und dass die strukturlose Glätte von Sperrholz, Glas, Kunstharz, Lack usw. erst dann ihre Reize entwickelt, wenn man Naturformen und -strukturen daneben hält, womit der Japaner so weit geht, dass er Baumstämme samt Rinde als Pfosten ins Zimmer stellt und die Decken als raffinierte Kompositionen verschiedener Naturhölzer und Rohrgeflechte ausbildet. Erst durch eine solche bewusst ästhetische Verarbeitung wirken die modernen Bauelemente intensiv, und kommen die Möglichkeiten grosser Spannweiten, Öffnungen usw. auch ästhetisch zur Geltung; ohne sie wirken sie einfach unmenschlich, maßstablos und leer.

Heute scheint die Architektur auf eine Befruchtung von seiten der Malerei nur zu warten, seit die Schlagwörter von Konstruktivismus und Funktionalismus in ihrer ärmlichen Unzulänglichkeit durchschaut sind, und sich die Innenarchitektur im Einheitsbeige mit Chromstahl und ach so blondem Sperrholz festgefahren hat. Andererseits ist bei den Malern ein Zug zur Architektur unverkennbar. Es ist lediglich eine nicht überwundene Gewohnheit aus der Zeit des naturalistischen Guckkastenbildes, wenn auch die ungegenständliche Kunst meistens am Typus des gerahmten Tafelbildes festhält. Dass viele Maler damit unzufrieden sind, ist ersichtlich aus den Versuchen, diese Bildform zu beseitigen. Man gibt dem Gemälde etwa die Gestalt einer dicken Gipsplatte, man komponiert im Bildfeld mit plastischen Einzelementen, man legt Wert auf die Materialqualität der Kompositionselemente und benützt als Farbträger neben der Oelfarbe Papier, Stanniol, Holz, Gips, Sand, Stoff. Die Komposition soll nicht durch einen Rahmen von ihrer Umgebung isoliert, sondern sie soll zu dieser in sinnvolle Relation gesetzt werden – alles Elemente, die nach der architektonischen Komposition hin weisen. Und sicher fände die Freude an der Ausbalanzierung verschiedener Körperfolumina, an der Durchdringung von Räumen und Farbflächen, an der Verschränkung abstrakter Richtungsgegensätze und der Konfrontierung verschiedener Materialqualitäten sowie naturalistischer Formen mit abstrakten sehr viel umfassendere Wirkungsmöglichkeiten in der Architektur als in Bildern, die immer wie verhinderte Architekturen aussehen.

In einigen Jahrzehnten wird man vielleicht keine abstrakten Bilder mehr malen, aber die Architekten werden die Nutzniesser dessen sein, was die abstrakte Ma-

Türkonsole im
Rittersaal des
Schlosses Marburg
(Foto:
Kunstgeschichtl.
Seminar Marburg)



lerei in ihren Bildern erarbeitet hat, sie werden die ästhetische Seite der Architektur intensiver und mutiger in Arbeit nehmen als heute.

Eines Tages wird man sogar die surrealistische und abstrakte Seite der klassischen Architekturformen entdecken, wenn erst einmal die Phobie gegen diese Formen überwunden ist, die als Gegengift gegen den Historismus nötig war (es würde mich nicht wundern, wenn auch das von Le Corbusier, dem beweglichsten Geist unter den zeitgenössischen Architekten, ausgehen würde!) – nicht in Form eines historisierenden Rückgriffs, sondern einer universaleren, über alle sektenmässige Enge hinauswachsenden Modernität.

Peter Meyer

Irische Buchornamentik als Beispiel abstrakter Kunst

Während überall sonst die prähistorische Kultur der nordeuropäischen Völker von der römischen Provinzialkultur verdrängt oder zugedeckt wurde, so dass es höchstens zu Mischformen zwischen beiden, nicht aber zu einer organischen Synthese kam, erwies sich einzig die keltische Prähistorie in Irland stark genug, sich mit den Einflüssen des Südens aktiv auseinanderzusetzen.

Die Buchmalereien, von denen wir Proben abbilden, sind christliche Kunst. Die Gewohnheit, Bücher zu schreiben, die Kunst des Schreibens überhaupt, der Inhalt und der liturgische Verwendungszweck dieser Evangelienbücher stammt aus der stark orientalisch gefärbten frühchristlichen Kultur der Spätantike. Sogar in den künstlerischen Einzelheiten des Ornamentes liessen sich spätantike, byzantinische und sonst östliche Motive nachweisen. Aber auf diese Herkunft der einzelnen Motive kommt es am allerwenigsten an, sondern darauf, was daraus ge-

macht wurde, und hier ist nun das Erstaunliche, dass alle Motive, woher immer sie entlehnt sein mögen, völlig eingeschmolzen sind in ein ganz einheitliches, durchaus unantikes Formempfinden, wodurch sie einen völlig neuen Charakter annehmen, der keiner anderen Kunst näher verwandt ist als der Ornamentik der La-Tène-Epoche, also der ebenfalls von Kelten getragenen Ornamentkultur der Spätprähistorie. Es ist eine besondere Tücke der Geschichte, dass die irische Buchornamentik und verwandte Goldschmiedearbeiten, die von frühestens dem VII. Jahrhundert bis ins XII. hinabreichen, durch einige völlig dunkle Jahrhunderte von jener Vorzeit getrennt sind, an die sie ihrem Stil nach anknüpfen: darüber, wie zwischen 200 bis 600 n. Chr. in Irland gearbeitet wurde, fehlt bisher jeder zuverlässige Aufschluss.

Hier sei nur noch auf einige ästhetische Eigenschaften dieser Ornamentik hingewiesen.