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

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2003)

Heft: 10

Artikel: Le Corbusier, das Ornament und das Dazwischen

Autor: Loskant, Philip

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-918840

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

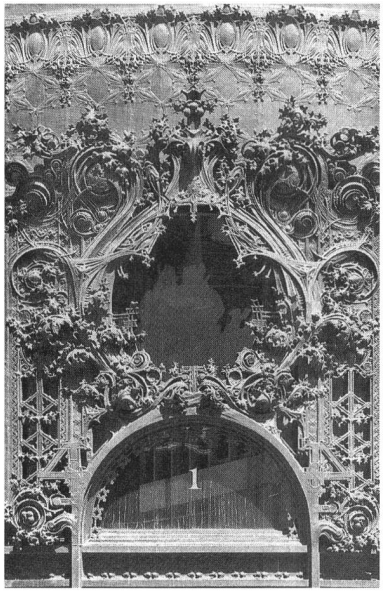
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 14.07.2025

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

Philip Loskant

Le Corbusier, das Ornament und das Dazwischen



Fassadendetail des *Carson Pirie Scott & Co. Store* in Chicago, L. H. Sullivan, 1898-99

„Es wäre großartig für unsere ästhetischen Belange, wenn wir für ein paar Jahre vollständig auf die Verwendung von Ornament verzichten würden, so dass sich unsere Gedanken auf die Produktion von Gebäuden konzentrieren könnten, die wohl geformt und schön in ihrer Nacktheit sind. [...] Haben wir diesen Schritt unternommen, könnten wir aus der gewonnenen Sicherheit heraus untersuchen, in welchem Maße eine dekorative Verwendung von Ornament die Schönheit unserer Gebäude betonen würde – welchen neuen Reiz sie ihnen geben würde.“ Aus: *Ornament in Architecture,* Louis H. Sullivan, Chicago, 1892

Wenige Fragen haben die Gemüter der Architekten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so entzweit wie das Thema des architektonischen Ornaments. Aus der Sicht vieler heutiger Architekten scheint die Beurteilung der damaligen Argumente abgeschlossen. Die Geschichte des heroischen Sieges der Modernisten über die damals schon Ewiggestrigen gehört zum Repertoire jeder Architekturausbildung, und die damit verbundene Ablehnung des architektonischen Ornaments wurde zur Grundbedingung jedes zeitgemäßen Entwurfes. Doch wo noch vor kurzem einhellige Ablehnung herrschte, scheinen Ausnahmen nun eine neue Regel zu etablieren. Ornament ist wieder möglich, wie wir an neueren Bauten von Herzog & de Meuron, Hild + K oder den Holländern Neutelings & Riedijk sehen. Begriffe wie „Ornamentfassade“ oder „Kunst am Bau“ können sich von ihrer negativen Konnotation allmählich befreien, eine neue Freiheit für die Gestaltung der architektonischen Oberfläche ist im Entstehen begriffen.

„Vor sechsundzwanzig jahren habe ich behauptet, dass mit der entwicklung der menschheit das ornament am gebrauchsgegenstande verschwinde [...]. Ich habe aber damit niemals gemeint, was die puristen ad absurdum getrieben haben, dass das ornament systematisch und konsequent abzuschaffen sei.“

Aus: *Ornament und Erziehung* von Adolf Loos, Wien, 1924

Wie stehen wir angesichts dieser neuen Situation zu den theoretischen Argumenten der Modernisten? Reicht es, den so oft zitierten „Ornamentgegner“ Adolf Loos plötzlich als „ziemlich reaktionär“ zu bezeichnen[1], und den bisher kategorisch abgelehnten Historisten zusammen mit den bis vor wenigen Jahren noch verschrieenen Designern der 1960er und 70er Jahre die Absolution zu erteilen?

Es scheint sinnvoll, eine zeitgemässe, theoretisch fundierte Diskussion über die heutigen Möglichkeiten des architektonischen Ornaments zu beginnen, um einerseits das Verfallen von einer Extremposition in die andere zu verhindern und andererseits das Verharren in alten Fronten zu beenden. Zu einer solchen Diskussion gehört auch, die modernistischen Positionen auf ihre heutige Gültigkeit hin zu untersuchen. Le Corbusiers Position ist hierbei von besonderem aktuellem Wert, da sie ihre Argumente nicht in einem überholten Pseudofunktionalismus sucht, sondern sich auf ein spezifisches Kunstverständnis beruft, welches seine Gültigkeit in vielen minimalistischen Architekturen bis heute behalten hat.

1 vgl. Jacques Herzog und Pierre de Meuron im Interview *Minimalismus und Ornament*, ARCH+ 129/130

L'Art décoratif d'aujourd'hui und Le Corbusiers kulturelle Vision

Wie auch *Vers une architecture* (1923), ist *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925)[2] Teil einer Reihe von vier Büchern, welche Le Corbusier aus Artikeln des Magazins *L'Esprit Nouveau* zusammenstellte. In *L'Art décoratif d'aujourd'hui* wird Ornament als gestalterisches Mittel an Gebrauchsgegenständen thematisiert. Vom Gebrauchsgegenstand ausgehend entfaltet Le Corbusier ein umfassendes Welt- und Kulturbild sowie eine eigene Auffassung einer neuen Kunst und Architektur. Dabei gelingt es ihm, die wesentlichen ornamentkritischen Argumente seiner Zeitgenossen, so zum Beispiel von Adolf Loos, zu integrieren und zu präzisieren.

2 *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier, Edition G. Gress et Cie, Paris, 1925.
Englische Übersetzung:
The decorative Art of Today, James I. Dunnett, The Architectural Press, London,1986

Die folgenden Zitate lassen sich über die in Klammern vermerkten Buchstaben den verschiedenen Artikeln zuweisen. Siehe hierzu die Legende am Ende des Artikels.

Le Corbusiers Gedanken liegt die klassische Vorstellung einer universellen Harmonie des Weltganzen zugrunde. Das Verständnis der Prinzipien dieser Harmonie würde den Menschen in die Lage versetzen, eine Kultur zeitloser Perfektion zu errichten. Kulturelle Perfektion bedeutet für Le Corbusier ein Idealzustand der Vergeistigung der menschlichen Bedürfnisse und deren Befriedigung, welcher Höhepunkt einer kulturellen Entwicklung ist. Im Sinne dieser Entwicklung lassen sich alle Phänomene in „positiv versus negativ"-Dualismen, wie zum Beispiel neue Kultur versus alte, Geist versus Körper, oder Geometrie versus Organik, kategorisieren, glaubt Le Corbusier. Die Wertung dieser Kategorien hinsichtlich ihres kulturellen Beitrags, sowie ihre Reduktion auf ihre entwicklungsförderliche Essenz sind der Schlüssel, um diese Entwicklung voranzutreiben. Bestätigt sieht sich Le Corbusier in seiner Annahme durch den technischen Fortschritt, bedingt durch die neue Macht der Ökonomie.

„Die Maschine hat das Zeitalter der Halbgötter eingeläutet. Alles muss noch geschaffen werden. Unsere selbstbewussten Herzen und faszinierten Augen sind einstimmig an diese schnell heranschreitende Zukunft gebunden, führen uns mit ihr." (M 192)[2] „Wir warten auf diese vollkommen neue Gesellschaft, welche in Begriff ist sich zu organisieren." (D 43)[2]

„Diese Geschichte [der griechischen Tonvase, welche durch Blecheimer ersetzt wurde] aus dem Land der hohen Kultur und unvergänglichen Kunst enthält eine der machtvollsten Lektionen, die man heute lernen muss: Die Entwicklung durch die Ökonomie ist unerbittlich und unausweichlich; Bedauern ist nutzlos; Poesie, die unsterblich schien, ist tot; alles beginnt von Neuem; das ist das Gute daran und verspricht die Freuden von morgen." (C 35)[2]

Das Ideal – die Befriedigung der sich vergeistigenden Bedürfnisse des Menschen – ist dabei nicht nur Mittel und Ziel der kulturellen Entwicklung, sondern auch Sinn jedes individuellen Seins. Vergeistigung ist hierbei nicht im Sinne einer ausschliesslich rationalen Intellektualisierung zu verstehen, sondern vielmehr als eine Art höhere *emotionale* Stimulation. Diese Stimulation, höchstes kulturelles und individuelles Ziel, ist auf das Engste mit der Kunst verbunden.

Kunst als individuelles und gesellschaftliches Ideal

Während das Kunstwerk Resultat eines individuellen künstlerischen Aktes ist, erhält der Gebrauchsgegenstand als typisierbares Objekt seine Form durch das schlichte Wirken funktionaler und ökonomischer Prinzipien, lautet die Grundaussage von *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Die menschliche Physis wird als Mittel zum Zweck verstanden, dem Gebrauchsgegenstand wird die niedrigste kulturelle Bedeutung zugewiesen.

„Da Glück unser Ziel ist, lasst uns eine alternative Definition von Glück vorschlagen: Glück liegt in der kreativen Möglichkeit, in der erhabensten Aktivität [...]: Es sich so einzurichten, daß im Sinne der Stimulanzien, welche für uns die Errungenschaften des Lebens sind - das sind Musik, Bücher, die Kreationen des Geistes - ein Leben zu führen, das wahrhaft das Eigene ist. [...] Diese Aktivitäten des Geistes, [...], ist Leben an sich, [...], das eigene wahre Leben." (F 73-74)[2]

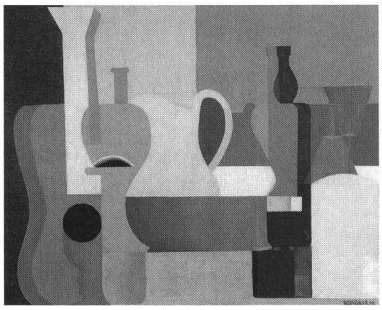
Kunstgenuss und Kunstkreation jedoch sind Mittel und Objekt der individuellen Glückseligkeit. In ihnen manifestiert sich die prognostizierte Vergeistigung, sie sind das Vehikel des Geistes, die enge Relation von Ursache und Wirkung zu verlassen und unsere Gedanken hin zum kosmischen Phänomen zu tragen. Die bis anhin in der religiösen Erfahrung gefundene Befriedigung wird nun auf das Kunsterlebnis übertragen. Kunst ist dabei Manifestation der höchsten atheistischen Weltprinzipien und Mittel zu deren Verständnis. Die reinste Form

„Wenn das Unfassbare in des Menschen Arbeit eingreift, das heisst, wenn unser Geist sich fern von der engen Relation von Ursache und Wirkung bewegt, ein Gefühl des Glücks uns erhebt und unsere Gedanken vom trockenen Objekt hin zum kosmischen Phänomen in Zeit, Raum, ins Ungreifbare [...] trägt - so ist an diesem Punkt das Unfassbare das Wunder der Kunst.[...] / Dieses dient dazu und wird immer dazu dienen, uns zu bewegen. Dieses Mysterium ist nicht wegzudeuten, kann nicht negiert werden, ist nicht sinnlos. Es ist der Moment der Ruhe von unserer Plagerei. Es erwartet den Eingeweihten." (L 181)[2]

dieser Prinzipien, so glaubt Le Corbusier, kommt in der klaren Kausalität und Harmonie von Mathematik und Physik zum Ausdruck. Der „kreative" Prozess findet sein Vorbild in den universellen Entwicklungsprinzipien von Selektion und Optimierung, welche sich in der Ökonomie manifestieren.

Im Hinblick auf die Manifestation dieser Weltprinzipien in der Kunst kommt der Architektur eine besondere Rolle zu. Sie ist weder reiner Gebrauchsgegenstand, noch reine Kunst, sondern eine in Le Corbusiers Vorstellung einmalige Verbindung von Funktionsgegenstand und Kunstobjekt. Architektur unterliegt damit direkt den formenden Kräften der Gesetze der Physik und Ökonomie, aber auch der künstlerischen Übertragung der höchsten Prinzipien durch den Architekten.

Die Vision einer Ästhetik des Reinen



Puristische Komposition, Amedée Ozenfant, 1922

„Kunst hat nicht dieselben Aufgaben wie eine Maschine (der Fehler des ‚Konstruktivismus'). Aber unsere Augen sind fasziniert von reinen Formen. Ein neues Verlangen, eine Ästhetik der Reinheit, Präzision, von expressiven Verhältnismässigkeiten, welche die mathematischen Mechanismen unseres Geistes in Bewegung versetzen: Ein Schauspiel und eine Kosmogenie." (H 114)[2]

„Höhere Empfindungen auszulösen ist das Vorrecht der Proportion, welche eine spürbare Mathematik ist." (G 86)[2]

Le Corbusier zufolge existiert eine klare ästhetische Progression von der „naiven Arbeit", die aus dem organischen Vorbild hervorgegangen ist, hin zu Arbeiten, welche „Verhältnismässigkeiten von großer Sinnlichkeit" erlangt haben (I 124). Diese Sinnlichkeit findet er in der Ästhetik der Maschine wieder, ohne diese jedoch zur Kunst erklären zu wollen. Die Maschine folgt einer Ästhetik der reinen Form, Präzision und expressiven Verhältnismässigkeit, welche unseren Kunstsinn in höchstem Masse befriedigen. Dies sei so, weil diese künstlerischen Prinzipien Manifestation der universellen Weltprinzipien sind. Die platonischen Formen und deren mathematische Relationen werden als Abbild der Weltgesetze zu den Elementen einer neuen Ästhetik, welche uns in „die mathematische Basis der Welt" einführt (I 126). In diesem Sinne lehnt Le Corbusier organische Formensprachen kategorisch als religiös motivierte Natursymbolik ab. Naturverherrlichung sei eine dem Vorbild der Gotik folgende Missinterpretation der Basis der Welt, glaubt Le Corbusier.

Analog zu dieser mathematischen Abstraktion der weltlichen Erscheinungsform konstatiert Le Corbusier eine Entwicklung der Bedeutungsebene in der Kunst „von einem primären Symbol zu einer subtilen Verhältnismässigkeit" (I 124). Wie bereits in *Après le Cubisme* (1918) beschrieben, führt Le Corbusier den Begriff der „Standardelemente" ein. Die Abstraktion findet bei diesen darzustellenden Elementen (beispielsweise eine Flasche) auf der Form- und Symbolebene statt. Es entstehen auf ihre formale Essenz hin abstrahierte Darstellungen realer Objekte, welche aber auch bezüglich ihrer möglichen Referentialität (beispielsweise Flasche Alkoholmissbrauch) auf eine allgemeingültige Essenz (Flasche Flasche) reduziert wurden. Sie bleiben zwar referentiell, verlieren jedoch jede übergeordnete narrative Funktion.

Le Corbusiers Weltbild und sein daraus abgeleitetes Kunstverständnis, namentlich in Bezug auf Form und Symbolik, führen zu einer Reihe von Argumenten gegen das architektonische Ornament bis hin zur prinzipiellen Ablehnung jeden Ornaments.

„Dekoration: Wertlose Schmuckstücke, umschmeichelnde Unterhaltung für einen Wilden. (Und ich verneine nicht, daß es sinnvoll ist, ein Element des Wilden in uns am Leben zu erhalten - ein kleines.) Aber im zwanzigsten Jahrhundert hat sich die Macht unserer Urteilskraft großartig entwickelt, und wir haben das Niveau unseres Bewusstseins gehoben. Unsere geistigen Bedürfnisse sind verändert, und höhere Welten als die der Dekoration bieten uns angemessene Erlebnisse. Es scheint gerechtfertigt zu behaupten: Je kultivierter ein Volk wird, desto mehr verschwindet Dekoration. (Sicher, es war Loos, der es so rein formulierte.)" (G 85)[2]

Ornament versus kulturelle Vision

Für Le Corbusier ist Ornamentlosigkeit der Idealzustand der Weltharmonie. Dieser ist kein utopischer Zustand, denn Le Corbusier sieht sowohl in der Antike, als auch in den lebenden Mittelmeerkulturen reale Vorbilder. Bereits auf dem Weg zu universeller Harmonie zeigt sich Ornamentreduktion als Prinzip der Entwicklung. Le Corbusier versteht, wie auch Adolf Loos, das (historische) Ornament als Stimulans niederer Reize. Die Entwicklung des Menschen zeigt sich jedoch in einer Emanzipation von diesen Reizen. Er entwickelt sich hin zu „höheren" Stimulanzien im Sinne der Vergeistigung.

Alles, was den Menschen von der Konzentration auf seine neuen Ziele ablenkt, ist schädlich. Dies gilt in besonderem Masse für die ornamentierten Gebrauchsgegenstände, welche das Interesse des Menschen auf das materiell Banale, das Statussymbol ziehen. Le Corbusier führt keine kurzsichtigen, pragmatischen oder wirtschaftlichen Gründe gegen das Ornament an, wie dies einige seiner Zeitgenossen tun. Argumente wie Wirtschaftlichkeit oder technische Machbarkeit haben keine primäre Bedeutung, sie sind Le Corbusiers Weltbild und Ästhetik inhärent.

„Kalkgetünchte Wände existieren überall dort, wo Menschen die ausgeglichene Struktur einer harmonischen Kultur aufrecht erhielten. Wenn erst ein externes Element eingeführt wurde, welches im Widerspruch zu der Harmonie des Systems steht, verschwindet auch die Kalktünche.“ (M 189)[2]

Ornament als Symbol einer alten Auffassung von Glück – Angesichts der Entstehung dieser neuen Kultur wird das Ornament zum Symbol überholter politischer und gesellschaftlicher Machtstrukturen. Ornament wird als Ausdrucksmittel materiellen Reichtums und politischer Macht verstanden, das in den großen Monarchien im Europa des 18. Jahrhunderts seinen künstlerischen Höhepunkt fand, nun jedoch unreflektiert von der neuen Elite des kapitalistischen Grossbürgertums übernommen wird. Le Corbusier reklamiert nicht den Mangel an neuen Symbolen, er lehnt die hierarchischen Machtstrukturen an sich ab. Aus der breiten Anwendung des Ornaments mit dieser konkreten, rückgerichteten Symbolik während des Historismus entwickelt sich bei Le Corbusier die Ablehnung des Ornaments als generelles Symbol der historistischen Gesellschaft, ja jeder Retro-Haltung an sich. Angesichts einer Zukunft zeitloser und universeller Werte wird Ornament überdies zum Symbol des überholten Modells stilistischer Epochen und sich regional abgrenzender Kulturen. Ornamentlosigkeit hingegen wird zum Sinnbild einer heilenden Selbstreinigung der Gesellschaft, die sich von den unnützen Überresten einer alten Weltordnung befreit.

„Die weiß getünchte Wand ist der Reichtum des Armen und des Reichen - eines jeden, genauso wie Brot, Milch und Wasser der Reichtum des Sklaven und des Königs ist.“ (M 192)[2]

„Wir errichten den Kult des Souvenirs. Wir tun unserem Schicksal Unrecht, wenn wir unseren Geist, anstatt ihn frei zu lassen, um den weiten Kontinent vor uns zu erforschen, ihn fesseln in den Beschränkungen, den Verliesen und Gräben der Erinnerungen.“ (M 189)[2]

Villa Fallet in La Chaux-de-Fonds, Le Corbusier, 1907

Die neue puristische Kunst kennt keine primäre Symbolfunktion mehr, wie aus den Ausführungen Le Corbusiers weiter oben bereits deutlich wurde. Der Symbolismus der Bauform, in Le Corbusiers Augen eine der Hauptfunktionen des Ornaments, wird nun auf der einen Seite durch die Bildkraft der neuen Printmedien wirkungslos, auf der anderen Seite hat das Bild infolge seiner Entmystifizierung durch die wissenschaftliche Analyse generell an Brisanz verloren. Und so schliesst Le Corbusier im weiteren aus der konstatierten Unmöglichkeit eines neuen Ornamentsymbolismus, dass Ornament seine Wirkungskraft generell verloren habe und damit obsolet geworden sei.

Or|na|ment,
[lat. ornamentum = Ausrüstung; Schmuck, Zierde, zu: ornare] (Kunst): (eingelegte oder gemalte o.ä.) Verzierung eines Gegenstandes mit meist geometrischen oder pflanzlichen Motiven [...]; or|na|men|tal <Adj.> (Kunst): mit Ornamenten versehen: Fassaden mit -er und figürlicher Dekoration.
Aus: *Duden, Deutsches Universalwörterbuch*, Duden Verlag, Mannheim, 1996

Ornament im Widerspruch zu Reinheit und Essenz – Trotz mangelnder Symbolkraft schreibt Le Corbusier dem historistischen Ornament noch eine kunstähnliche, stimulierende Wirkung auf den modernen Menschen zu. Ornament ist jedoch nicht primäres Kunstobjekt, sondern per kunsttheoretischer Definition sekundärer Schmuck. Was das Ornament als sekundäres „Schmückwerk“ zu leisten vermochte, kann durch das primäre Kunstobjekt effizienter vermittelt werden. Durch Kategorisierung und Essentialisierung kann Ornament somit gegenüber der neuen „reinen Kunst“ per Definition nicht bestehen. Darüberhinaus widerspricht jedoch nicht nur Ornament, sondern jede bewusste Oberflächengestaltung an sich Le Corbusiers Idealästhetik, wie im folgenden Abschnitt deutlich wird.

„In Wirklichkeit haben wir nie etwas zu unserer Befriedigung hinzugefügt, wenn unser Geist genährt und unser Herz erfüllt war. [...] Befreit von den kosmischen Bedrohungen, gestillt durch Bücher, streben wir zum wahren Gebiet der Kunst, welches in nichts anderem liegt, als in signifikanten Verhältnismässigkeiten zwischen expressiven Elementen, den Auslösern von Gefühlen. [...] Wir erhalten dieselben Emotionen durch sie [die ornamentale Form der Knospe] wie der einfache Hirte, aber unsere Untersuchungen gehen tiefer und führen uns in die mathematische Basis der Welt ein.“ (I 126)[2]

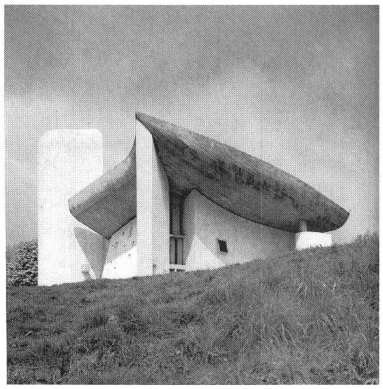
Ähnlich Loos' *Gesetz der Bekleidung*[3] glaubt Le Corbusier, dass ästhetische Wirkungskraft unmittelbar an einen Wahrheitsbegriff gebunden ist. Doch versteht Le Corbusier diese nicht im Sinne der Materialwirkung oder Konstruktionssymbolisierung, noch einer „konstruktiven Ehrlichkeit“. Es geht um die universelle mathematische Wahrheit der „Basis der Welt“, die in den abstrakten Formen und ihren reinen Verhältnissen zueinander ihren Ausdruck findet. Um das neue Welt- und Formverständnis sichtbar zu machen, muss das Objekt vom symbolbelasteten Ornament befreit werden, die Konzentration soll auf die Ästhetik reiner mathematischer Verhältnismässigkeit gelenkt

3 vgl. „Das Prinzip der Bekleidung“, in: *Ins leere gesprochen. 1897-1900*, Adolf Loos, Innsbruck, 1932, S.113.

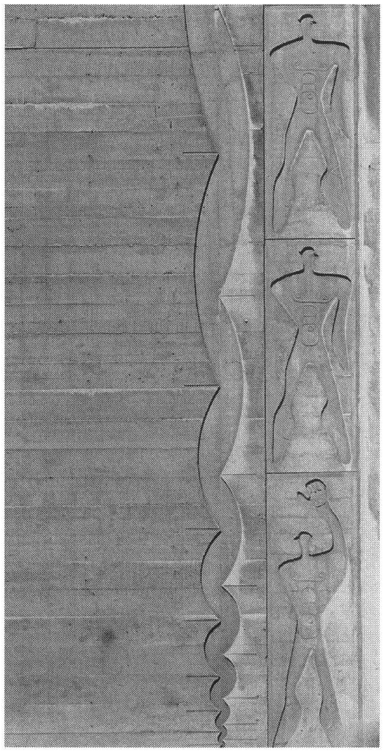
„Das Ripolin-Gesetz, ein Mantel von Kalktünche: Eliminierung des Zweifelhaften (Zweideutigen). Konzentration der Aussage auf das eigentliche Objekt. Wir haben in uns eine unfehlbare Aufforderung, unseren Wahrheitssinn, der in der Weichheit des Ripolins und dem Weiß der Kalktünche ein Objekt der Wahrheit erkennt. Das Objekt der Wahrheit strahlt Macht aus.“ (M 192)[2]

„Stelle Dir die Wirkung des Ripolin [Lackfarbe] - Gesetzes vor. Es wird von jedem Bürger gefordert, seine Wandbehängungen, seine Damaste, seine Tapeten, seine Bedruckungen durch einen reinen Mantel weißen Ripolins zu ersetzen. [...] Alles zeigt sich, wie es ist.“ (M 188)[2]

Ein neues Konzept wurde geboren. Dekoration ist nicht mehr möglich.“ (J 137)[2]



Notre Dame du Haut, Ronchamp, Le Corbusier, 1954



Betonrelief der *Unité d'Habitation* in Marseille, Le Corbusier, 1945 - 1952

werden. Die künstlerischen Aufgaben der alten Paarung Baukörper - Ornament gehen nun kategoriell getrennt auf den reinen weissen Baukörper einerseits und das essenzialisierte puristische Kunstobjekt andererseits über. In dieser Dualität manifestiert sich der Höhepunkt einer kulturellen Entwicklung der Vergeistigung durch Entfernung des Sekundären und durch das Hinarbeiten auf das Essentielle.

Fazit – Le Corbusier

Es wird deutlich, dass sich Le Corbusiers Haltung sowohl aus der speziellen historischen Situation, als auch aus seiner spezifischen Weltsicht ergibt. Auf der einen Seite fiel es ihm schwer, vor dem Hintergrund des Historismus und des Jugendstils ein differenziertes und unvoreingenommenes Bild des Phänomens Ornament zu entwickeln. Le Corbusier entging, dass diese Instrumentalisierung nichts mit Ornament an sich zu tun hatte, sondern nur mit einem ad absurdum geführten Einsatz des Ornaments.

Andererseits hatte Le Corbusier keinen Grund, das Ornament an sich von seiner pervertierten Verwendung zu unterscheiden. Das Phänomen Ornament lief seinem Weltbild prinzipiell entgegen. Le Corbusier glaubte an die Existenz absoluter und klar differenzierbarer Kategorien, folglich hatte er keinen Zweifel an der eindeutigen Differenzierbarkeit der Antagonisten Baukörper und Ornament. Sein Glaube an den absoluten ästhetischen Wert der Essenz und an die positive Wirkung jeglicher Essentialisierung liess keinen Zweifel an der Ineffizienz des in doppelter Hinsicht sekundären Ornaments. Sekundär, weil per Definition dem Baukörper hinzugefügt, sekundär aber auch in seiner Bedeutung als Nicht-Kunstwerk, da primär schmückend und nur sekundär künstlerisch narrativ. All das, was das Ornament bisher zu leisten vermochte –Widerspiegelung eines Weltbildes und Befriedigung des Kunstverlangens – wurde kategorisch auf die neuen, reinen Kunst-Objekte Gemälde, Plastik und Baukörper verlagert.

Heute?

Was lässt sich zu dieser Haltung aus heutiger Sicht sagen? Zum einen hat sich unser Kulturbild fundamental verändert. Eine Weltsicht scheinbar möglicher absoluter Harmonie und Ästhetik, ja prädeterminierter Harmonie von Mensch und Umwelt, scheint uns naiv. Unser Zukunftsidealismus hat sich relativiert, die Geschichte ist „wiederentdeckt“ worden. Der heutige Mensch ist altneu. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse über „die mathematische Basis der Welt“ sind über den Architektenverstand hinausgewachsen und entdecken heute (wie bereits zu Le Corbusiers Zeiten Albert Einstein) eine immer komplexere Mathematik und Physik. Die „mathematische Basis der Welt“ in architektonische Form zu übertragen wird heute von Architekten in Anspruch genommen, deren Formensprache äusserst komplex und organisch erscheint. Sowohl Wissenschaftler als auch Philosophen betonen die enorme Bedeutung chaotischer, nichtlinearer Prozesse und komplexer Beziehungsnetze für jede Art von Entwicklung. Die corbusianischen Dualismen und die Metaphysik der Essenz haben ihren wissenschaftlichen und philosophischen Boden verloren.

Und auch die Sicht auf das Phänomen Ornament hat sich verändert. Historiker zeichnen ein differenziertes Bild, das das Ornament formal kaum mehr festzulegen scheint und gegen das die modernistischen Dualismen geradezu plump wirken: Der Grundcharakter des Sekundärseins jeden Ornaments gegenüber einem Trägerobjekt bedeutet nach heutigem Verständnis nicht mehr, dass Trägerobjekt und Ornament formal voneinander unterscheidbar sein

müssen. In der Tat sind in vielen kunstgeschichtlichen Objekten Ornament und Trägerobjekt zu einer nicht mehr differenzierbaren Form zusammengewachsen. Genauso wenig bedeutet eine nur sekundäre narrative Funktion, dass es sich beim Ornament nicht auch um ein Kunstobjekt handeln kann. So liess der Wandel der kulturell bedingten Symbolik aus Bildern Ornamente werden und umgekehrt. Ob die Formensprache abstrakt oder gegenständlich, organisch oder geometrisch ist oder wie bei L. H. Sullivan fliessende Grenzen zwischen beiden aufweist, war nie ein Kriterium der Ornamentdefinition.

Es ist dies nicht der Ort, um die Argumente Le Corbusiers gegen unsere heutige Sicht einzeln abzuwägen oder gar zu diskreditieren. Vielmehr zeigen sie, was wohl immer latent vorhanden war, wenn die Architektur sich einem Wandel unterzog, um mit der Zeit zu gehen: Eine philosophische Vorstellung von den Wirkungsweisen dieser Welt, eine Position zur kulturellen Rolle von Architektur und aus beiden abgeleitete ästhetische Prinzipien.

Die Zitate aus *L'Art décoratif d'aujourd'hui* lassen sich über die in Klammern vermerkten Buchstaben den verschiedenen Artikeln zuweisen. Die Nummer bezeichnet dabei die Seitenzahl. Die Übersetzung ins Deutsche wurde vom Autor dieses Artikels vorgenommen.

A Ikonologie. Ikonolaten. Ikonoclasten
B Andere Ikonen: Die Museen
C Plagiarismus: Volkskultur
D Konsequenzen der Krise
E Ein Hurrikane
F Typenbedürfnisse. Typenmöbel
G Die Designobjekte von heute
H Die Lektion der Maschine
I Respekt gegenüber dem Kunstwerk
J Die Stunde der Architektur
K Meilensteine
L Der Sinn der Wahrheit
M Ein Mantel Kalktünche; Das Ripolin-Gesetz

Dazwischen

In diesem Sinne – und in Gegenposition zu Le Corbusier – sollte heute der Weg einer *Zwischen*Architektur eingeschlagen werden, anstatt alte Fronten aufrechtzuerhalten oder wieder zu errichten. Dieser Weg einer *Zwischen*Architektur würde bedeuten, die Geschichtlichkeit von Architektur zeitgemäss zu übersetzen, anstatt sie zu verleumden oder zu heroisieren. Er würde ein akategorielles Formverständnis fordern, anstatt einen Glaubenskrieg zwischen Kiste oder Blob zu rechtfertigen. Dieser Weg würde aber auch bedeuten, die kategorielle Trennung von „reinem" Baukörper und „schmückender" Oberflächenform prinzipiell zu hinterfragen, anstatt sich „für" oder „gegen" Ornament entscheiden zu müssen.

Zwischen bedeutet dabei weder sich in einen beliebigen Pluralismus zu verlaufen, noch eine Ära hybrider Mischwesen zu beschwören. *Zwischen* wäre ein *Beides im Neuen*, oder wie Gilles Deleuze schreibt, ein „Strom ohne Anfang oder Ende, der seine beiden Ufer unterspült und in der Mitte immer schneller fliesst."[4]

4 Aus: „Das Rhizom" in *Tausend Plateaus* von Gilles Deleuze und Félix Guattari, Merve Verlag, Berlin 1992
Französische Originalfassung: *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Les Editions de Minuit, Paris, 1979

Van Allen & Son Store in Clinton, Iowa, L. H. Sullivan, 1913-15

Philip Loskant ist Architekt ETH und hat 2002 eine Diplomwahlfacharbeit zum Thema „Loos, Le Corbusier und das Ornament" bei Doz. Bettina Köhler am Institut GTA der ETH Zürich verfasst.