

FESTONE

oder Kritik der reinen Dekoration

01 „Die dekorative Kunst ist eine Sparte der [Angewandten Kunst](#) und mit dem [Kunstgewerbe](#) verwandt. Sie befasst sich überwiegend mit künstlerischen Bestandteilen und Charakteristika der [Raumausstattung](#). Teilweise wird in den Begriff auch die verzierende Ausgestaltung von Gegenständen der [Gebrauchskunst](#) einbezogen, seit der Jahrhundertwende auch die architektonische Fassadengestaltung. Besonders starken Einfluss auf die dekorative Kunst hatte der [Sezessions-](#) bzw. [Jugendstil](#), der Ende des 19. Jahrhunderts aufkam und mit [ornamentalen](#) und [floralen](#) Motiven alle Kunstrichtungen von der Malerei über das Kunsthandwerk bis zur [Architektur](#) befruchtete. Den darin zusammengefassten Stilrichtungen wurde die neugegründete Zeitschrift [Dekorative Kunst](#) gewidmet, in der u.a. [Hermann Muthesius](#) und [Julius Meier-Graefe](#) publizierten. Typisch für den Jugendstil und verwandte Richtungen sind hinsichtlich der Verzierungen die dekorativ geschwungenen Linien, flächenhafte florale Ornamente und die Aufgabe von Symmetrien. Damit einher ging die angestrebte Verschmelzung von „Kunst und Leben“, die sich bis heute in der Gebrauchskunst des [Alltags](#) wiederfindet.“

meldet die Internet-Enzyklopädie Wikipedia, wenn man das Suchwort „Dekorative Kunst“ eingibt und greift damit erstaunlich kurz in einer großen und wichtigen Frage der Kunst, der Kunstgeschichte und der Kunsttheorie. Die in der Definition benutzten Begriffe Angewandte Kunst, Kunstgewerbe, Kunsthandwerk, und Gebrauchskunst zeigen die Uneinigkeit in der Zuordnung dekorativer Objekte und Arbeiten deutlich, wobei die mitschwingenden Bewertungen das Gelände verminen und Anlass zu Missverständnissen und Beleidigungen gibt.

Abgesehen von den übrigen sprachlichen Ungeschicklichkeiten und bedenklichen Ungenauigkeiten ist die Erwähnung des Jugendstils und der Lebensreform-Bewegung in diesem Zusammenhang entstellend und Problem verkürzend, da sie den Eindruck erweckt, als hätte es in früheren Jahrhunderten keine Dekorative Kunst gegeben. Dieser kleine, schlechte Text ist insofern aufschlussreich, als er eine ansonsten eher verheimlichte, zeitgebundene Dynamik innerhalb der Kunstgeschichte offenlegt, die die Nomenklatur im Rahmen der Kunst, Kunstgeschichte und Kunsttheorie als willkürlich, modisch, vergleichsweise kurzlebig und unsinnig entlarvt. Woher mag es kommen, so fragt man sich, dass nur das, was innerhalb von plus/minus hundert Jahren hergestellt und diskutiert wurde differenziert betrachtet und unterschiedlich bewertet wird, während das, was älter als hundert Jahre ist offensichtlich problemlos als „Kunst“ angesehen und gehandelt wird. Wie weit Kunstgattungsbegriffe tragen, wie lange ihre Signifikanz stabil und verständlich bleiben, ist eine interessante Frage im Reich der ewigen Werte und Wahrheiten.

Die in der Folge der romantischen, ins besondere der Hegelschen Ästhetik üblich gewordene Nobilitierung des Alten und Vergangenen hat zu einer merkwürdigen Verschiebung der Bewertungen geführt. Während man noch Ende des 17. Jahrhundert bedenkenlos das Alte und aus der Mode geratene durch Neues ersetzte, was man an feudaler und kirchlicher Architektur gut studieren und nachweisen kann, ist ein konservatorischer und musealer Zug in der darauffolgenden Epoche unverkennbar.

Bewertungskriterien mitsamt der dazugehörenden „fason de parler“ verändern sich, die Legitimierungsbedürfnisse der neuen Reichtumsklassen und Nationen etablieren einen „Kunstmarkt des Alten“, Auktionshäuser beliefern die traditionslosen Nouveaux Riches, eine reiz- und verhängnisvolle Entwicklung der simultanen Ungleichzeitigkeit setzt ein und bringt die Künstler ins Schleudern.

Neben den gemalten Portraits hängen die ersten fotografischen, aber gleich gerahmten an den Wänden der groß- und bildungsbürgerlichen Stuben, gleichzeitig aber wird die Alltagskultur und Trivialästhetik historistisch und die zunehmende künstlerische Unsicherheit treibt sonderbare Blüten in ersten „ismen“.

Hybride Kuriositäten wie die Gusseisen-Gotik der Großgewächshäuser Grand&Petit Pallaes und anderer Weltausstellungsgebäude entstehen neben wilhelminisch-victorianischen Ethno-Verschnitten im Makart-Salon, die ersten Periodika der dekorativen Kunst erscheinen, wie etwa „Kunst für Alle“ (1865 München, ab 1949 „Die Kunst und das schöne Heim“) und in der Grauzone zwischen den Künsten, Moden, Industrie, Nippes, Freizeit und traditionslosem Geld etabliert sich ein journalistischer Kunstjargon, der mit den philanthropisch-ästhetischen Journalen der Goethezeit begann und mit den Hochglanz-Lifestyle-Magazinen der Gegenwart noch kein Ende gefunden hat.

„Freie und angewandte Kunst“ wie es im Untertitel einer Zeitschrift der Jahrhundertwende hieß, waren bereits auseinandergetreten, als sich ein europäisches Reformgebilde aus Arts and Crafts, L'Art Nouveau, Sezessions- und Jugendstil daran machte, aufzuräumen und die entstandenen verworrenen Verhältnisse zwischen eben dieser „freien und angewandten Kunst“ zu klären. Unterstützt von pädagogischen, politischen, jugendbündischen, sportlichen und diätetisch-musischen „Bewegungen“, sollte jene kulturelle Einheit wiederhergestellt werden, deren Auseinanderbrechen schon der Frühromantiker Novalis empfunden, qualifiziert beschrieben und beklagt hatte. Spartanische Einfachheit, Wurzel-Ästhetik, Wesentlichkeitskult und Gleichheitsfanatismus waren die an der Oberfläche zu erkennenden Stilmerkmale und stellten als komplexe Symptome die Vorläufer von Bauhaus, Funktionslismus, Jugendbewegung, Faschismus und massenästhetischem Industrialismus dar.

Wenn es zutrifft, dass die Mode die Maske des Bedürfnisses ist, also die kovariante, kontravariante, oder auch invariante Schauseite von Bedürfnissen darstellt, dann ist sie ein ernst zu nehmendes Phänomen, aus dem sich mancherlei Hinweise ableiten lassen, die unerkannt blieben, würde man sich die Mühe ersparen, die Rätselschrift zu entziffern. Um ein Beispiel zu nennen: der gegenwärtige Sport- und Freizeitlook in der Oberbekleidung und im Schuhwerk konterkariert unseren Erwerbsalltag und unsere allgemeine Bewegungslosigkeit vor den Bildschirmen. Einen ähnlichen Hinweis geben die vielen bulligen Off-Road-Cars auf unseren Betonpisten, die aussehen, als sollte und müsste mit ihnen das große Abenteuer der Wildnis bestanden werden. Die Beispiele lassen sich beliebig erweitern, vom Abenteuerspielplatz bis zum Event, vom Action-Urlaub bis zur Markenpolitik, PR und IT und PolCorr. Zurück zur Dekoration und ihrer Geschichte, die weiter zurückreicht und bereits die anfänglichen Fragen der Kulturgeschichte berührt; die nämlich, ob es Nutzen oder Spiel, Not oder Schönheitssinn, magische Rituale oder Besitzanzeige waren, die

unsere Vorfahren dazu bewogen, Gegenstände zu verzieren, zu markieren, zu bemalen und zu kennzeichnen, um sie von anderen zu unterscheiden.

Alleine schon der letzte Conditionalis ist eine frühgeschichtliche Hypothese: ich kennzeichne etwas, um es von anderem, ähnlich aussehendem zu unterscheiden... ist das so ?, oder stelle ich durch diesen Akt vielleicht eine Rangfolge her, oder deute ich damit auf eine zeitlich spätere Handlung, verweise ich möglicherweise mit einem Zeichen auf eine verborgene Ordnung, auf einen rituellen Zusammenhang oder eine naturreligiöse Beziehung ? Da wir nur das sehen, was wir sehen können, ist das frühgeschichtlich-ethnologische Rätselraten eine einzige, vom heutigen Blickwinkel und Vorverständnis abhängige Hypothese und die Redlichkeit gebietet es, dass wir an allen Anfang ein großes „Ignoramus“ setzen, allenfalls Vermutungen äußern können und allusiv-spielerische Hinweise auf Denkmöglichkeiten geben können. Wir wissen bis heute nichts über die Höhlenmalereien der früh-eiszeitliche „Künstler“, vom Jagdzauber, über Schamanismus bis hin zu Merkzeichen über Wanderungen der Beutetiere sind allesamt Deutungen und vage Spekulationen, die sich mit den mythologischen Anfängen verbinden, die ebenfalls zwischen Spiel und Nützlichkeit oszillieren, Sentimentalität, Besitz und Gedächtnishilfe.

Je nach der Prädisponiertheit eines Kulturhistorikers gab es Tempel und Ritualbauten vor den profanen Behausungen der Menschen, gingen die Kulturen aus dem Spiel hervor, oder dem Kampf ums Überleben und die Kunst entweder aus den naturreligiösen Ritualen, dem Spiel, oder der Besitz anzeigenden Markierung. Die Dekoration ist aber in jedem Fall die Ausnahmeerscheinung im Alltag der Frühmenschen, denn sie ist das Ergebnis eines raumzeitlichen Heraushebens und Unterscheidens. Feste wie etwa Winterende, Jagdglück oder Ernte waren Anlass zum Feiern und Feiern war Anlass, sich selbst und die Orte des Feierns zu schmücken. Kranz und Girlande scheinen der älteste Festschmuck für Mensch und Ort zu sein, beide wurden aus Naturalien hergestellt, aus Zweigen, Blumen, Blättern und Früchten. Die italienische Wort für Girlande „festone“ birgt noch das Wort „Festa“ im Wortstamm und wird dementsprechend häufig auch mit „Festschmuck“ übersetzt, während die „Ghirlanda“ meist den Kranz meint, als den aus Blumen gewundenen Kopf- Stauen- Portraitsbüsten- und Raumschmuck. (ghirlandarsi= sich bekränzen)

Diesen leicht und schnell verderbenden Schmuck wollten Künstler und Handwerker festhalten und bewahren, so malten, schmiedeten, schnitzten und modellierten sie seit den Zeiten der Antike, Kränze und Girlanden sowohl auf Gefäßen, Mobiliar als auch an Wänden und Säulen und konservierten auf diese Weise die Erinnerung an die schönen und üppigen Tage des Feierns und der Feste.

Neben der sentimental Erinnerung an schöne Tage durch das erstarrende Festhalten des lebendigen aber welkenden Blumengehänges im Bild oder der stuckierten Verzierung gab und gibt es noch einen weiteren Grund, der zum Schmücken Anlass gibt.

Er liegt in den bautechnischen Erfordernissen, die meist von störender Dysproportionalität und Hässlichkeit sind. Die Geschichte der Maueranker, der Treppenschrauben, der Supraporten und Lüftungsschlitze erzählt von Bemühungen, diese Details gestalterisch so ins Ensemble einzubeziehen, dass sie nicht mehr unangenehm auffallen, gegenbenenfalls sogar als besondere Schmuckelemente zur Gliederung von Flächen beitragen. Es ist eine Geschichte des geschickten Versteckens und Bemäntelns, der ästhetischen Umdeutung der Nützlichkeit und der Mimikri der Haustechnik.

Verruste Rauchabzüge für das offene Feuer wurden allenfalls in den Burgküchen geduldet, wo sich ohnedies nur Knechte und Mägde aufhielten, für die Kemenate oder den Rittersaal wurde der Kamin erfunden, meist das größte und zentrale Bauwerk im Raum, das gleichzeitig der beliebteste Ort für Verzierungen aller Art war. Als ab der Renaissance die zugigen und ungemütlichen Burgen durch Schlösser mit neuem Komfort ersetzt wurden, entstanden neue Schwierigkeiten und damit auch neue Anlässe für verdeckenden Schmuck. Jeder, der in alter Bausubstanz wohnt weiß, dass die größten Probleme beim Aufeinandertreffen verschiedener Materialien auftreten. Holz und Mauerwerk dulden zB kaum einen beide überdeckenden Putz, ohne Risse und Schäden, was besonders beim Tür- und Fensterbau zu Schwierigkeiten führt. Die Türbalken brauchen meist einen Blendrahmen, der das anschließende, und am besten bereits verputzte Mauerwerk überdeckt, etc. Die Fläche zwischen Deckenbalken und Sturzbalken machte besondere Probleme, das es einerseits heikel war, auf einen Balken ohne Verankerung zu mauern, füllte man die Fläche gerne nach Art des Fachwerkbaus mit Reisig und Lehm, oder man nagelte sie einfach mit Holzbrettern zu, was in beiden Fällen aber anders als die sonstigen Wände aussah. Letztlich aus einer baulichen Verlegenheit entstanden, hat die Herausforderung der Supraporte zu Lösungen und dekorativer Eigendynamik geführt, die bald die ursprünglichen Schwierigkeiten vergessen ließ und zum quasi eigenständigen und pogramatischen Raumschmuck avancierte. Ähnliches kann über die Deckenrosette berichtet werden, die aus dem Feuerschutz der mit Kerzen bestückten Kandelaber hervorging, über die halbhohe Boiserie, die eine billigere Ausgabe der Wandvertäfelung ist und dem Schutz der Wände vor den Stuhllehnen diente, über die Geschoßgesimse in der Fassadengestaltung, hinter denen sich die Maueranker der Deckenbalken befinden, von der Stuckleiste zwischen Decke und Wand gar nicht zu reden, die mit ihrer Hohlkehle die bekannten Schwierigkeiten zwischen Deckenbalken und Mauerwerk überspielte, etc.etc. Aus all diesen handwerklichen Problemlösungen und den damit verbundenen Seh- und Erlebensgewohnheiten hat sich jener mitteleuropäischen Wohnstil entwickelt, der uns so vertraut ist, dass wir seine Komponenten kaum im Einzelnen beschreiben können und häufig seine technischen Gründe nicht mehr rekonstruieren können respr. kennen. Bezeichnenderweise fallen uns neue, nicht mehr notwendige oder nichts mehr kaschierende Dekorationen sofort auf.

Wenn sie den angestammten Platz verlassen, wirken sie falsch, mutwillig und appliziert, so als hätte wir ein sehr genaues und vor allem funktionales Verzierungsgedächtnis. Eine Konsole, die nichts mehr trägt, wirkt deplaziert, eine Hohlkehle, die keinen Übergang mehr schafft, ein Schlussstein, der nichts mehr schließt, eine Säule, die für ihre Länge zu dünn ist, oder deren Kannelur nicht zum Kapitel passt, ebenso. Da sich uns die physikalischen Kräfte und Lasten körperlich mitteilen, durch imitatorische Muskelkontraktionen etwa, erleben wir auch Dekorationen und Simulationen vorwiegend propriozeptiv und vegetativ. Wenn wir einen Raum sehen, durchlaufen wir ihn virtuell. Die altertümliche Rede vom „Durchmessen“ bewahrt noch etwas von der sensuellen Kooperation innerhalb unseres Geist-Seele-Leib-Organismus auf und vermittelt zB einen Eindruck von der Verschränkung der visuellen und propriozeptiven Wahrnehmung.

Synästhesien machen sich in der Dekoration, dem festgehaltenen passageren Schmuck, besonders bemerkbar. Betrachtet man sich die Dekorationsprogramme der einzelnen Zimmer feudaler Architekturen genauer, wird man neben Gender abhängiger Farbigkeit auch Materialeigenheiten finden, Spezialmobiliar, (Näh-Spiel- und Schreibtische) und bestimmte Dramaturgien der Wege-Choreographien. Das Levée- und Couchézeremoniell forderte eben bestimmte bauliche, technische und dekorative Details, vom Antichambre bis zum Puderplatz, die andere waren als die des Speisesaals, des Musikzimmers, des Sammlungs- oder Spielezimmers.

Da die historische, vor allem die höfische Dekoration immer politische, religiöse, gesellschaftliche, personenbezogene und weltanschauliche Aufgaben zu erfüllen hatte, und wenig bis nichts mit persönlichem Geschmack, privaten Vorlieben und bürgerlichem Vergnügen zu tun hatte, hatten Symbolik, Repräsentation, Allusion und allegorische Verweise einen anderen Stellenwert.

Die Entwerfer von Bildprogrammen, eine Aufgabe die meist von höfischen Dichtern und Intellektuellen übernommen wurde, konnten sich auf allgemein verbreitete Kenntnisse in Heraldik und Emblemik beziehen, ein Farbkanon war so selbstverständlich wie die Kleider-Rede- und Rangordnung. Wir können heute das Meiste aus historischen Dekorationen nicht mehr lesen, weil uns die entsprechenden Zusammenhänge fehlen und wir uns überhaupt nicht mehr vorstellen können, dass es so etwas wie eine Logik der Dekoration gab, dass Innenarchitektur und Weltbild auf engste miteinander verflochten waren und die Gestaltung eines Gartens mehr mit Philosophie und Wertekanon als mit Botanik oder Ernährung zu schaffen hatte.

Der kaum diversifizierte Zusammenhang von Wissen und Gestaltung, Kultur und Dekoration, die Ernsthaftigkeit und Wichtigkeit, mit der die einzelnen Gestaltungsprobleme behandelt wurden, das gesamte formale Regelwerk, das die alltäglichen Abläufe regulierte, sorgten dafür, dass kleine, listige Verstöße überhaupt auffallen konnten, dass das kleine Malteserhündchen, das drollig vor einer großen mythologischen Szene saß, unschwer als das Schoßhündchen der Hausherrin identifiziert werden konnte und als zwar regelverletzende aber liebenswürdige Geste des Freskomalers verstanden werden konnte.

Es ist der nämliche Zusammenhang, der auch die Zuhörer von Beethovens erster Symphonie aufregte und bestürzte.

Dieser hatte sich unterstanden, eine Symphonie nicht etwa in der Tonika zu beginnen, wie es sich gehörte, sondern sie mit einem Dominantseptakkord zu erschrecken; eine Provokation, die heute wohl kaum jemand hören oder als eine solche verbuchen würde.

Die zahlreichen kleinen und größeren Provokationen, lästerlichen Anspielungen, Frechheiten, Tricks bis hin zu gewagten Unbotmäßigkeiten, die in der Dekoration versteckt wurden und die unter Kennern diesen oder jenen Künstler so skandalös und bekannt machten, sind von uns leider nicht mehr nachzuvollziehen, oder gar im vollem Umfang zu verstehen. Man denke etwa an die Bizzarerien des intellektuellen venezianischen Bildschnitzers Francesco Pianta (1634-1690), dessen Dekorationen (in der Scuola Grande di S. Roco) wir weder verstehen noch einordnen können und darum flugs von Manierismus und exzentrischem Personalstil sprechen.

Die im 19. Jahrhundert wiederentdeckten Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara mit den rätselhaften Monatsbildern (1470) sind eine weitere Dekoration, deren Einzelheiten wir heute kaum noch verstehen können. Soviel wir heute wissen, war es ein Schnell-Auftrag anlässlich eines hohen Besuchs, dessen ausführende Künstler nicht einmal bekannt sind und als Schule von Ferrara in der Kunstgeschichte firmieren. Vermutlich waren es die bei der Familie d'Este in Lohn und Brot stehenden Künstler Tura, Cossa und Roberti, die nach dem merkwürdig zusammengewürfelten Programm des Hofastrologen Priscinani diesen aus mehreren analogisierten Ordnungen zusammengesetzten Zyklus schufen. Diese analogisierten Ordnungen waren das Hauptwerkzeug der damaligen Dekorateure. Zuordnungen, von Farben zu Tageszeiten und diese zu Berufen, Körperteilen, Jahreszeiten, Steinen, Pflanzen, Planeten, Gottheiten, Himmelsrichtungen, Gerüchen, bäuerlichen Verrichtungen, Erdteilen, Winden, Krankheiten, mythologischen Figuren, Elementen, Tieren, chemischen Substanzen, Alltagsgegenständen, Aposteln und Heiligen, etc sind eine Fundgrube für Bilder- und Dekorationsenträtseler, denn die Schlüssel finden sich häufig in Textstellen, die uns heute entlegen vorkommen, in historischen Tagen aber zum Bestand des Alltagswissens gehörten. (Wissen Sie, wie ein Messtisch funktioniert, oder was ein Visierer machte, oder was ein Plattner ist?)

Als letztes Beispiel einer unverständlichen Dekoration sei Leonardos Ausmalung der Sala delle Asse im Castello Sforzesco in Milano genannt, Diese monströse Verknotung von Ästen, Zweigen und einem endlosen Seil, dieses Zwischending zwischen keltischer und islamischer Kryptographie gleicht eher einem Manifest als einer Dekoration, obwohl es im umgangssprachlichen Sinne höchst dekorativ aussieht. Nimmt man es genau und versucht sich im Labyrinth zurechtzufinden, ist es zum verrückt werden, betrachtet man es lediglich als ein schönes und interessantes Geflecht, wie etwa das eines kunstvoll hergestellten Korbes, kann es geradezu meditativ wirken. Über das Warum, Wieso und Wozu dieser verschlungenen Weltsicht und aporetischen Vision, dieser Provokation des Betrachters und Darstellung der ewigen Wiederkehr wissen wir nichts.

Die Bänder durchwirkten Blumen- und Früchtegirlanden waren Gelegenheitsdekorationen, saisonal oder an bestimmte Festtage gebunden, die wenn sie ausgedient hatten abgeräumt und verbrannt wurden. Die aus diesem Festschmuck hervorgegangenen festen und bleibenden Dekorationen hielten dagegen eine Mode lang, manche überdauerten sogar Jahrhunderte. Es entwickelte sich ein Formensprache der Dekoration, ein Kanon des Raumschmucks, der nicht mehr an Feste und Anlässe gebunden war, daher verlor sich langsam auch ihr Sinn, die besondere Aufmerksamkeit, die an Generationen gebundene Vorliebe für bestimmte Formen und damit die alles Schmücken beseelende Vorfreude.

Die Eigendynamik der nunmehr festen und unveränderlichen Dekoration gerann zum Formalismus, die Anspielungen zur Repräsentation, der an Anlässe gebundene Schmuck zu einem steten Bekenntnis. Der Ausweis der Klassenzugehörigkeit, der schon immer in der Dekoration angeklungen war und mitspielte, wurde darüber zum Hauptthema; Kosmetik, Attitude, Zitate, Look und Bühnenbild beherrschten die dekorative Szene, die sich zunehmend von den Personen entfernte, bis sie schließlich in multifunktionalen Räumen mit bereits fertiger, austauschbarer und transportabler Kunst mündete.

Man kann die Dekoration als völlig überflüssige Kategorie betrachten, aber als leidlich interessantes Unterscheidungskriterium, das nur der Konsumption, Distinktion und Verschwendung der höheren Klassen zu gute kommt. Der Terror des guten Geschmacks, hinter dem sich nur das „es sich leisten können“ der Wohlhabenden steht, das aus jeder „intrinsic beauty“ eine „pecuniary beauty“ macht, wie Thorstein Veblen sagte (The Theory of the Leisure Class, 1899) also die Freude an der Schönheit auf die Exklusivität ihres Genusses verschiebt.

Dieser wichtige soziologische Aspekt der Dekoration kommt in dieser Kritik zu kurz, weil hier Dekoration, wenn das überhaupt möglich ist, unabhängig von ihrem gesellschaftlichen Ort und der Auftragsituation ihres Entstehens in der Hauptsache als ein weiteres „indirektes Lehrmittel“ unsere Aufmerksamkeit fordert.

Natürlich macht es einen Unterschied ob ein Individuum seine Kindheit und Jugend unter einer hohen, vielleicht sogar bemalten Decke zugebracht hat, oder unter einer niedrigen mit Lehm abgedichteten. Ob das allerdings Auswirkungen auf seine Aufmerksamkeitsentwicklung, seine visuelle Neugier und seine Bereitschaft aus dem Gesehenen Schlüsse zu ziehen und Konsequenzen abzuleiten hat, hängt wahrscheinlich doch von anderen Einflüssen ab.

Dekorationen gehören in die Gattung der „epistemischen Objekte“, sind zwar weniger anspruchsvoll als Globen, Landkarten, Tabellen, graphische Schaubilder oder Modelle, transportieren aber ebenso wie diese Wissen und Bedeutung. Ob es sich bei Ihnen um Kunst handelt oder nicht, soll zunächst außen vor und unbeantwortet bleiben. Zum „epistemischen Objekt“ gehört nach H-J.Rheinberger, dass Wissen im Objekt seinen Niederschlag gefunden hat, dass es dieses an seinen Betrachter und Benutzer weitergibt und ihn darüber hinaus zum Erwerb weiteren Wissens befähigt und anregt.

Um welche Art des Wissens handelt es sich bei der Dekoration ?

Dieses Wissen bezieht sich auf Wirkung durch Veränderung, auf Anmutung, und

psycho-physische und emotionale Reaktionen, die durch Gestaltung ausgelöst werden. Daneben geht es vor allem bei der Beschäftigung mit historischen Beispielen um mögliche Invarianten innerhalb der Dekoration, sowohl handlungsbezogene als auch ergebnis-orientierte.

Das Schmücken ist eine lustbetonte Handlung, ein fröhliches Tun, wie man es aus allen Epen der Völker kennt. Da werden Tore gebaut und die Böden bestreut, Kränze gewunden und Wände behängt, Teppiche gelegt und Blumen arrangiert, Getränke herangeschafft und in den Küchen herrscht allgemein reger Betrieb. Als Teil einer Festvorbereitung bezieht sich das Schmücken vorzugsweise auf die visuelle Seite des gesamten Unternehmens, muss sich aber nicht darauf beschränken, wie das Verbreiten schöner Düfte, das Ausbreiten weicher Polster und das Stimmen der Instrumente zeigt. Es scheint sich um das Arrangieren einer „Wohlfühlszene“ zu handeln, deren Versatzstücke, Auslöser und Details mit den Zeiten und Moden variieren. Die Palme in der zeitgenössischen Wellness-Oase ist ein typisches kommerzielles und missverstandenes Requisite aus der Urlaubs- und Freizeit-Ökonomie und hätte zu biblischen Zeiten wahrscheinlich eher abschreckend gewirkt oder Missverständnisse ausgelöst. Da waren es die abgeschlagenen Palmwedel, mit denen man in der Legende von Jesu Einzug in Jerusalem als Zeichen der Huldigung den Boden bedeckte. Der Palmwedel kann in seiner Symbolik nach römischer und hebräischer Tradition gelesen werden. In ersterer ist er ein Sieges- und Freudenzeichen und in letzterer spielt es auf das Fest Sukkot, das Laubhüttenfest an. Die dekorative Verwendung des Palmwedels ist in jeder Lesart ein sehr altes, vieldeutiges aber kostbares Details und wenn solches in einer Dekoration auftaucht ist immer Vorsicht und Umsicht geboten. Nike und Victoria werden mit Palmwedeln dargestellt aber auch viele christliche Heilige und vor allem Märtyrer, auch in der Ikonographie der Beerdigung spielen Palmwedel eine besondere Rolle.

Die angemahnte Vorsicht und Umsicht bei Dekorationen ist darum wichtig, weil man besonders im interkulturellen Kontext in bester Absicht den Gast durch Farb- und Symbolwahl spontan beleidigen kann, statt ihm eine Freude zu machen. Doch das sind Fragen der angewandten Dekoration, wir aber wollen uns zunächst mit den Formen des Wissens beschäftigen, die Dekorationen zu epistemischen Objekten machen. Nehmen wir zB das Festone, jene Früchte- und Blumengirlande, die gelegentlich auch zwischen Schädeln von Opfertieren oder -widdern hängt, mit Lorbeer und anderen Zweigen vermischt sein kann, von Bändern durchzogen und mit Schleifen oder Ringen geziert ist. Noch im 20. Jahrhundert halten Engel, wenn sie nicht gerade mit Spruchbändern beschäftigt sind, große Girlanden, Erosen und Putten spielen mit ihnen und große Teile der Dekorationen auf Möbel, Gebäudefassaden, Tapeten, Silberzeug und Porzellan kommen nicht ohne Girlanden aus.

Was, so fragt man sich, verkörpern Girlanden, die Triumphtore ebenso schmücken wie Rednertribünen, Paraden und anderen feierliche Umzüge, Hochzeitseinladungen wie Trauerkondukte, Teekannen, Schmuckmedaillons und Bilderrahmen ?

Außer vielleicht Efeuranken wachsen keine Blumen und Früchte auf solche Weise; diese sind vielmehr abgepflückt, künstlich arrangiert, aufgesteckt und drapiert. Die Form der Girlande ist symmetrisch, die anschauliche Gewichtsverteilung macht einen hängenden und schwebenden Eindruck.

Das Ganze ist deutlich an zwei Punkten befestigt und stellt eine Verbindung nach der Art der Hängebrücke dar. Man könnte in der Girlande und im Kranz eine gelungene Verbindung von Natur und Kultur sehen; die Natur liefert das Material, die Kultur die Form und bezeichnenderweise erzeugt genau das, eine Wirkung, von der man pathetisch und etwas übertrieben behaupten könnte, sie verkörpere menschliches Leben: ein zwischen zwei Punkten aufgehängtes, den Gesetzen der Schwerkraft gehorchendes brückenähnliches Gebilde aus Natur und Kultur zusammengesetzt, das nach dem Fest abgeräumt wird.

Die Kurven, die ein Festone beschreibt sind meist Doppel-Parabeln in logarithmischer Darstellung, dh die anschaulichen Verdickungen und Verjüngungen entsprechen den aus der Alltagswahrnehmung bekannten Figuren eines gefüllte und dadurch schweren Sacks, oder der Bauchung von aufgehängten Textilien. Wenn ich ein Tuch an zwei Stellen, die nicht seine Enden sind, mit beiden Händen ergreife, ergibt sich eine girlandenähnliche Form. Girlanden und Draperien sind formal verwandt und werden auch häufig alternierend zu dekorativen Zwecken eingesetzt. Das über zwei Stangen aufgehängte und an den Ende herunterhängende Tuch, wie es in Baldachinen und bukolischen Schattenspendern üblich ist, löst ähnliche Empfindungen aus, wie die Girlande. Es ist keine Fahne, kein Segel, kein Wimpel, kein Vorhang, kein lose hängendes und wehendes Tuch, sondern eine Ruhe und angenehme Gefühle verbreitende Konfiguration, in der sich der menschliche (kulturelle) Eingriff in die Natur wenig störend einfügt.

Die Gewichte der Figur sind durch die flankierenden Überhänge ausgewogen und nur falsche oder ungeschickte Gestaltung lässt sie als dynamisch gespannten, oder beinahe herunterfallenden Schmuck erscheinen. Zudem hinterlässt der nach oben offene Bogen nach dem Muster des „Smily“ oder der Uhrenstellungen 10 vor 2, wie sie in den meisten werbenden Abbildungen anzutreffen ist, einen lächelnden und freundlichen Eindruck, der durch die wellenförmige Aneinanderreihung multipliziert wird, wie man es von umlaufenden Stuckfriesen und Geländern kennt.

Fröhliche Feste und Solemne Akte werden in gleicher Weise mit Girlanden geschmückt, Siegeskränze werden noch heute Rennfahrern übergehängt, wohingegen der Lorbeer für den Dichter, der Kranz für die Braut und die Girlande über der Tür zum großen Teil der Vergangenheit angehört.

Auch die gesprochene, gesungene und geschriebene Sprache kennt das Schmücken. In vielen Volks- und Kunstliedern wird geschmückt, in religiösen Gesängen (Psalm 118, „Schmücket das Fest mit Maien bis an die Hörner des Altars“) geht es um Feste und den dazugehörenden Schmuck und in der Rhetorik sind schmückende Figuren und Tropen bekannt, wie etwa das „epitheton ornans“, das schmückende Attribut, wie Karl der Kühne oder in Form römischer Cognomen oder Agnomen Gaius Julius Caesar genannt wurde, oder Marcus Tullius Cicero (cicer: Kichererbse).

Wie man aus den Bühnenkünsten weiß, kann man durch Beleuchtungswechsel die Aussage einer Szene nicht nur modifizieren, sondern auch sogar in ihr Gegenteil verwandeln. Störungen der Symmetrie, Farbänderungen, Variationen der Lautstärke, des Rhythmus, der Perspektive und ähnliches leisten das Nämliche. Ein beliebtes dekoratives Spielzeug der Biedermeierzeit war ein doppeltes Hinterglasbild, das durch eine unsichtbar angebrachte Lampe die gleiche Szene bei Tag und Nacht zeigen konnte. Kurz vor dem Ende der Klassizistischen Dekoration kamen solche Wechselbälge in Mode, deren absolute Spitzenleistung man im Palais de Miracle im Pariser Musée Grevin noch heute bestaunen kann: ein Innenraum, der sich mittels Spiegel, Beleuchtung und mechanischer Drehungen in drei verschiedene Szenen verwandelt.

Die feste und für längere Zeit zu sehende Dekoration stellt besondere Herausforderungen an die Gestalter. Man verlangt nämlich von ihnen eine Art von Mittelwert-Dekoration, die sowohl für Festlichkeiten als auch für den Normalbetrieb tauglich sind, Räume in denen sich sehr viele Menschen versammeln können, die aber auch noch wirken, wenn sie nur ein oder zwei Besuchern vorgeführt werden. Und hier nun kommt die Geschichte mit ihren Epochenstilen ins Spiel, die sich im Gestus, in der Gestimmtheit, in der Formensprache, in den Lieblingsfarben, in der bevorzugten Symbolik und in der Art des dominierenden Mittelwertes unterscheiden. Das ewig festliche Barock, das auch noch in seiner bescheidensten Ausführung mit der höfischen Prachtentfaltung liebäugelt, wo selbst der calvinistische Spitzenkragen auf dem reformiert-niederländischen strengen Schwarz noch heimlich prahlt um dann in der Tulpomanie schließlich gänzlich die Beherrschung und Sparsamkeit zu verlieren, von den kostbaren, fremdländischen Tischteppichen und den Silberkannen gar nicht zu reden. Das sprichwörtlich tändelnde Rokoko mit seinen lichten Pastellfarben in der Bekleidungsmode, den vielen idyllischen Ideallandschaften, in denen die Mandoline des Ständchens oder des verführerischen Schäferspiels und die voyeuristische Schaukel ihren festen Platz hatte. Das militaristische Empire, in dem man vorzugsweise in martialischer Dekoration speiste, möglichst in einem imitierten Feldherrnzelt, in dem man später dann die Mokkatasse auf einer falschen Trommel abstellte. Das runde, glockenblumige Biedermeier mit seinem beliebten Kontrast von hellem Holz und schwarzer Intarsie und der Jugendstil mit seiner spritistischen Mattglaslampe und der Geste der unerfüllten Sehnsucht, das Bauhaus mit seiner primär-farbigen Viereckigkeit am ungewohnten Platz, die Neue Sachlichkeit mit ihren messerscharfen Profilen und dem Edelstahlcharme unter dem herb gegerbten Leder... alle diese Charakteristika, über die man treffliche Feuilletons dreheln kann, hinterlassen besondere Empfindungen, die sich nicht nur dem Ausdruck der sich in den Dekorationen bewegenden Personen mitteilen, sondern auch ihren Werten, Vorlieben, ihrer Sprache, ihren Gesten.

Da dieses summarische Phänomen schwer zu fassen ist, sich niemals direkt beschreiben lässt, sondern immer nur allusiv erahnt werden kann, haben manche es für ein unseriöses Etwas gehalten.

Darüber könne man nicht vernünftig reden, weil es zu diffus und flüchtig, zu uneinheitlich und disparat sei, zu sehr nur gefühlt als wirklich verstanden werde.

Ähnlich wie es seinerzeit der schillernden und zwischen vielen Stühlen sitzenden Milieutheorie erging, die Joh. Gottfried Herder und später dann Hippolyth Taine als Wirkung eines „Ensembles“ zu fassen versuchten, geht auch hier von einem Bündel von physikalischen Qualitäten eine schwer zu differenzierende Wirkung aus, die allenfalls die Gestalttheoretiker um Christian von Ehrenfels als neue Entität einführen konnten. Der Wirkungskomplex, den Herder Klima, Weltgegend und Anlagen nannte, hieß bei Taine Herkunft, Milieu und Zeitpunkt (race, milieu, moment) und war ein ebenso schwieriges Ganzes wie es das summarische Phänomen des Epochenstils ist, auch Zeitgeist genannt. Aber gerade in ihm spielt die Dekoration als gestaltete Umwelt eine prägende Rolle. Da diese Umweltgestaltung eine von Menschen gemachte ist, ist sie eine flüchtige, wechselnde und vergängliche, aber – so ist anzunehmen – werden Menschen die Umwelt, die sie bewohnen wahrscheinlich immer gestalten, schon allein ihrer Bequemlichkeit zuliebe.

Die zwischen Psychologie, Kulturgeschichte, Naturwissenschaften, Literaturkritik und Philosophie hin- und herspringende Milieutheorie, ist ebenso vage, allusiv, gelegentlich grob pauschalierend, aber das Weiterdenken anregend, wie es der Versuch einer Kritik der Dekoration ist. Wahrscheinlich kann man es besser machen, genauer und systematischer, ein Geruch des Unseriösen und unwissenschaftlichen wird aber wohl immer bleiben.

Stefan Zweig hat in seiner Promotion über Hippolyth Taines Milieutheorie (Wien 1904) diese in zwei Argumentationsstränge unterteilt, wobei die erste das kulturgeschichtliche Argument betrifft und die zweite „die Theorie der künstlerischen Produktion“ und bei letzterer wollen wir uns aufhalten, da es uns um die Kritik der Dekoration geht und damit auch um die Würdigung der „künstlerischen Produktion“.

Dass Dekoration eine inhaltliche Seite habe, klingt zwar zunächst ungewohnt, wird aber durch die Geschichte der Aufträge und der Verhandlungen mit Künstlern belegt. Ein üblicher Auftrag war ungefähr der folgende. Ein adliger oder patrizischer Auftraggeber wünschte ein Altarbild für eine Seitenkapelle, in der die Grablege der Familie vorgesehen war, oder durch eine großzügige Schenkung an die Kirche erworben worden war. Da der Auftraggeber einen bestimmten Namenspatron aus dem Heiligenkalender hatte, lag es nahe eine Episode aus dessen Vita darzustellen, möglichst mit den Stiftern zusammen. Jetzt musste nur noch ausgehandelt werden, welche Episode, welche Farben, nach Gold und edlen Farben und Erdfarben getrennt, die Machart und die Anzahl der mitwirkenden Gehilfen. Wie der Künstler die Farben der Familienwappen mit denen der dargestellten Szene zusammenbringen sollte, wurde ebenfalls ausgehandelt, häufig auch noch Zahl der darzustellenden Personen. Wollte ein Auftraggeber eine ungewöhnliche, aus dem Rahmen der bekannten Heiligenviten herausfallende Szene dargestellt haben, musste er diese inhaltlich selbst ausarbeiten, oder von jemandem ausarbeiten lassen.

Dieses Bildprogramm musste kommuniziert werden, der Künstler lieferte daraufhin Entwürfe, die dann noch von der gastgebenden Kirche abgesegnet werden mussten.

Es kam häufig zu Meinungsverschiedenheiten zwischen Auftraggeber und Künstler, was nicht selten zur Nicht-Abnahme der Auftragsarbeit führte und zu nur geringer Abstandszahlung, die der Künstler meist einklagen musste.

Da es beim Auftrag immer um Ermessensspielräume und Interpretationen geht, ist das Geschäft immer delikater, verlangt Fingerspitzengefühl aller Beteiligten und darüber hinaus Kenntnisse, nicht nur der künstlerischen Techniken, sondern auch der Inhalte und der Darstellungskonventionen.

In der Regel war das Ausgehandelte ein Kompromiss, mit dem beide Seiten leben konnten, in den selteneren Fällen ließen die Auftraggeber den Künstlern freie Hand. Das, was da in Auftrag gegeben wurde war eine handwerkliche Ausführung einer üblichen Dekorationsarbeit, die nach Materialeinsatz, Arbeitszeit und Hilfskräften bezahlt wurde. Erst in der Renaissance tauchen Rechnungen auf, in denen vermerkt wird, wie groß der Anteil des Meisters an der Arbeit war, da dieser extra honoriert wurde „per suo pensiello“ (für seinen eigenen Pinsel) wie es in einer Rechnung Botticellis heißt. Michelangelo war unglücklich über den Auftrag, die Sixtinische Kapelle auszumalen, da er diese Arbeit als ein mindere ansah, die er lediglich als Abspeisung verstand. Er grollt darüber in seinen Briefen, die er zu dieser Zeit mit einem ärgerlichen „Buonarrotti, derzeit Maler in Rom“ unterschrieb.

Die Stenzen des Rafael, das Abendmahl Leonardos, das Rosenkranzfest Dürers, Carpaccio's Ursula-Zyklus, das Stundenbuch des Duc de Berry der Brüder Limburg, die Ausmalung der Sixtina des Michelangelo, die Fresken im Dom von Orvieto von Signorelli, die Deckengemälde der Firma Tiepolo Senior und Junior, sollten das alles, was wir zur großen Kunst zählen, Dekorationsaufträge gewesen sein?

So viel kann mit Sicherheit gesagt werden: Jemand hat es haben wollen und bestellt und vermutlich mit dem Künstler über Bedingungen, Honorar, Inhalt und Absicht kommuniziert - ergo war es ein Dekorationsauftrag.

Am Beispiel Leonardos kann man gut ablesen, wie eng Dekoration und Kunst in historischen Zeiten beieinanderlagen. Leonardo war am Mailänder Hof nicht etwa Hofmaler, noch war er überhaupt als Maler angestellt, sondern als Festungsingenieur und Unterhalter, heute würde man sagen als Event-Manager, der die Feste der Herrschaften zu gestalten hatte, sich um die Dekorationen kümmern musste, für die Musik und die Fest- und Huldigungsgedichte sorgen musste und bei großen Anlässen schon mal ein mit symbolischen Akten und allerlei Allegorien gespicktes Drehbuch zu verfassen und zu inszenieren hatte, Bühnenzauber, Knalleffekte, mechanische Tricks und Überraschungen inklusive.

Das war bei anderen Künstlern ähnlich, die häufig mit dem Hofnarren, dem Hofpoeten, dem Hofkompositeur, dem Hofprediger, dem Hofatologen und dem Hofmechanicus zusammen den Braintrust unter den Höflingen bildeten und mit besonderen Rechten und Pflichten ausgestattet waren.

In völliger Verkenntung der geschichtlichen Zusammenhänge wurde ungefähr in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts der Ausdruck „dekorativ“ in den Künsten zur Vokabel eines abwertenden Urteils. So als sei es ein Ruf nach mehr Inhalt bewertete man das Formale als „geschmäcklerisch“, oberflächlich und nicht-wesentlich, gleichzeitig aber kritisierte man figurative, inhaltlich und thematisch orientierte Kunst als altmodisch und überladen. Die gegenstandslose Malerei hatte zwar den Weg zur Betonung des Formalen geebnet, aber vergessen die Regeln mitzuliefern und so befand sie sich selbstredend permanent in der „Gefahr“ nur noch dekorativ im pejorativen Wortsinne zu erscheinen. Allein schon die Benennung als „gegenstandslos“ in Abgrenzung zu „abstrakt“ war als Verwendung eines im wörtlichen Verständnis abwertenden Begriffs als Bezeichnung einer Gattung problematisch und symptomatisch.

Nach dem Einbruch des künstlerischen Selbstbewusstseins um 1900, nach dem Verlust des sozialen Ortes und dem Rückzug aus dem Salon- und Gesellschaftsleben in die Einsiedelei der Exzentriker, Genies und unverstandenen Hochbegabten, die nur noch im eigenen Auftrag arbeiteten, nahm das Missverständnis des Dekorativen langsam Gestalt an. Da Aufträge abnahmen, die selbständig gewordene Photographie und das aus dem Kunsthandwerk hervorgegangene Design und die ebenfalls aus der Kunst abgespaltene Gebrauchsgraphik über die Hälfte des Auftragsvolumens in die Kanäle der neuen visuellen Spezialisten umleitete, hatten den verbliebenen bildenden Künstlern kaum eine andere Chance, wenn sie sich nicht als Verlierer der geschichtlichen Entwicklung betrachten wollten, als sich selbst zu stilisieren und ihr Tun zum Arcanum zu erklären.

Angewandtes, Dekoratives, Dokumentarisches und Gestaltendes galt zunehmend als das Mindere, die reine, keinem Auftraggeber mehr verpflichtete Kunst wurde idealisiert. Ortsgebundene und Auftragskunst achtet man gering und verdächtigte sie außerkünstlerischen Zwecken zu dienen und diese Verzweiflungsgeburt wurde mit Hilfe existenzialistischer Philosopheme gerechtfertigt, glorifiziert und ins Tragische gesteigert. Aus der Exklusion entwickelte sich die Exklusivität und diese verpfändete sich vollends an Geld und Markt, aus denen zunehmend die einzigen und konkurrenzlosen Kriterien für die Beurteilung künstlerischer Leistungen bezogen wurden.

Man kann jetzt lange darüber diskutieren, ob diese Entwicklung durch die sozialen und vor allem die ökonomischen Veränderungen der Zeit zustande kamen, ob die Ausdifferenzierung der Künste in einzelne künstlerische Spezialberufe der Grund war, ob das Aussterben der Auftraggeber und der ungenügende Ersatz durch ihre Nachfolger in Gestalt von Politikern und Industriellen generell für den Niedergang der künstlerischen Aufträge verantwortlich waren und kulturelle und ästhetische Fragestellungen wie so oft nachrangig und lediglich reaktiv waren... gleichviel... diese Entwicklung zeigt Parallelen in dem Auseinanderrücken der angewandten und der reinen Mathematik, der praktischen Philosophie und der eigentlichen, wahren Philosophie, der Entfernung der Ingenieurwissenschaften von der theoretischen Physik, der Unterscheidung zwischen Praxis und reiner Lehre, etc.

Auf der Seite des sogenannten „Reinen“ versammelte sich alles, was sich mit prinzipiellen Fragen eines Gebietes beschäftigt, Grundlagenforschung betrieb und an den theoretischen Voraussetzungen für eine gelingende Praxis arbeitete und damit ergaben sich Parallelen zu jener Situation von Kunst und Wissenschaft der Renaissance, in der sich Handwerker von Intellektuellen zu trennen begannen und Praktiker sich von Theoretikern schieden. Auch diese von Neid, Aufholjagden, Prestigedenken und ähnlichem begleitete Entwicklung, mit allen Ungereimtheiten, Missverständnissen und Verwerfungen hatte ihren Preis und der bestand u.a. in der Herausbildung einer Problemzone, die ich mit „Inter“ kennzeichnen möchte. Alles, was sich im Antagonismus nicht wiederfand, was zwischen Praxis und Theorie lag, zwischen Handwerk und Intellektualismus, zwischen Kunst und Wissenschaft kam in Erklärungsnöte und geriet in Zweifel am eigenen Dasein. Der enge Zusammenhang von geistiger und materieller Entwicklung muss nicht näher beschrieben werden, das „Inter“ jedenfalls geriet in eine Schieflage. Alle Versuche explizit Materielles mit Geistigem verbinden zu wollen, die Gemeinsamkeiten beider herauszuarbeiten, die gegenseitigen Abhängigkeiten zu betonen, wurden in einer merkwürdigen Doppelstrategie zerrieben. Einerseits brauchte man den geistigen Input um mit Hilfe der Wissenschaften aus dem Handwerk die Ingenieursleistungen hervorzubringen, andererseits schmähte man den Versuch, Geistiges aus Materiellem abzuleiten. Die Tabuisierung der Wechselbeziehung ist sehr alt und reicht bis in die Antike zurück. Seneca, Plutarch und Lukian ließen ihrer Verachtung der Handwerker und Künstler freien Lauf und hielten gleichzeitig große Stücke auf ihre Leistungen und Werke. Der Typus des „Intellektuellen mit schmutzigen Händen“ ist eine wackelige Errungenschaft der Neuzeit, die noch immer keine eindeutige Akzeptanz gefunden hat, glaubt man Herbert Read, der sagte, dass wir „zwar die großen Künstler verehren, aber das, was sie zu solchen hat werden lassen, verachten“(Form of Things Unknown, London '62) Die Schieflage des „Inter“ mitsamt den mutwilligen und jeder Logik spottenden Einbahnstraßen ist aber immer auch eine produktive Ausgangslage, die es erlaubt, sich freibeuterisch bei beiden Seiten zu bedienen. Ihre Vertreter haben nichts zu verlieren, da sie keiner der beiden Seiten zugerechnet werden, oder in ihnen ein Wohnrecht hätten.

Wenn heute einer in einer Dekoration das selektive Destillat eines Weltbildes erkennt, kann er das straflos tun, da der gesamte Gedankengang entweder nicht ernst genommen, oder als quasi selbstverständlich durchgewunken wird. Was das allerdings im Detail, der Nuance und Konsequenz bedeutet, welche Voraussetzungen sich daraus für die Produktion ergeben, bleibt unberührt, von der korrespondierenden Sensibilität des Betrachters gar nicht zu reden.

Unter das „Inter“ wird alles subsumiert, was nicht klar, was weder Fisch noch Fleisch ist, dessen erkenntnistheoretischer Status strittig ist wie zB. der des Schönen, Wahren und Guten.

Auch die Anmutungen, die Assoziationen, die Methaphern, der Traum, die Inspiration und das große Gebiet der Empfindungen und Gefühle werden nur in einer undeutlichen und mehrdeutigen Zwischenposition geduldet, obwohl ein jeder weiß, dass sie sich in kaum etwas von den sogenannten „harten Fakten“ unterscheiden.

Wer solches als inexistent diffamiert, oder als nicht zur Klasse der Realitäten gehörig klassifiziert, macht nicht nur einen gefährlichen Fehler, sondern begibt sich auch der Chance, sich dem, was wir Wirklichkeit nennen, überhaupt nähern zu können. Die Kunst, die Dekoration, die Kultur, die Rezeptions- und die Produktionsästhetik sind ebenfalls solche Zwischendinge, mit materiellem und physischem Aufwand hergestellte geistige Phänomene, oder in der Diktion von Eduard Hanslik :

„geistfähiges Material“ (Vom Musikaisch-Schönen, Leipzig 1922)

Betrachten wir zwei repetitive Dekorationen, die Zwerggalerie und den Girlandenfries, die eine ein Schmuck mit Bögen nach unten offen, die andere mit Bögen, die nach oben offen sind. Die romanische Zwerggalerie erinnert an Brücken und Festungen, der Girlandenfries an Feste im Freien. Formale Gegebenheiten lösen Erinnerungen aus, vielleicht auch Assoziationen, die sich aus Erinnerungen an so oder ähnlich Gesehenes speisen.

Wahrscheinlich reichen bereits die Bögen aus, um in uns Kaskaden von Erinnerungsbildern auszulösen, von Smilies bis Hängematten, von der Pont Neuf , alten Viadukten bis zu Stuck in historistischen Zimmern.

Kaum jemand von uns wird sich an multifunktionales Raufaser-weiß per se erinnern, aber vielen sind die merkwürdigen Tapeten bei älteren Verwandten im Gedächtnis, mit ihrer irgendwie abgelebten und verwohnten Ästhetik, die sich mit dem typischen Geruch in dieser Wohnung vermischt.

Wenn Dekorationen gut gemacht sind, fallen sie nicht auf, sondern hinterlassen einen diffus-einheitlichen Gesamteindruck, der nur mit großer Anstrengung in seine einzelnen Bestandteile zerlegt und analysiert werden kann. Das macht es nicht nur schwer, vernünftig darüber zu reden, sondern auch, zu beachtende Parameter für die Gestaltung bzw. Produktion zu finden. Das gilt im übrigen für alle Gestaltungen, gleich ob sie auf der Bühne, im Konzertsaal, bei einem privaten Fest, auf einer Messe, in der Kirche, in einer Drucksache oder im wissenschaftlichen Kolloquium die Details eines Geschehens unter ihre Regie bringen.

Ob beabsichtigt oder nicht, es ist immer eine Ensembleleistung, die den Eindruck erzeugt, meist ist es sogar ein übersummatives Geschehen, das durch die Interaktionen der Einzelheiten unkontrollierbare Untereinheiten hervorbringt, die keine vernünftige Rekonstruktion mehr zulassen.

Um zu einer umfänglichen Einschätzung der Dekoration zu gelangen, um zu ihrer inhaltlichen, funktionalen, formalen, historischen und lebensweltlichen Seite vorzudringen, wäre eine Kasuistik von „schmückenden Handlungen“, „dekorativen Ergebnissen“ und Ausnahmen wie etwa Pianta (S. Roco, Venedig), Schwitters (merzbau), Sacro Bosco (in Bomarzo), d'Anunzios Vittoriale (am Gardasee), Finlay's Little Sparta (bei Edinburg) Manieristen und English Excentrics, etc. nützlich und wünschenswert; eine Anregung für künftige Dekorations-Enthusiasten.

Dekorationen lassen sich in zwei Typen untergliedern, die unterschiedlichen Zwecken dienen und demzufolge unterschiedliche Nähe zur Person aufweisen. Eine Dekoration für ein öffentliches Gebäude muss anderen Anforderungen genügen, als die des persönlichen Badezimmers eines Auftraggebers. Die Verantwortung für die Eigenart der Dekoration bei öffentlichen Gebäuden lag früher -verkürzt gesagt- bei einer Person, heute liegt dem meist ein komplizierter Abstimmungsprozess unter mehreren zu Grunde, von denen die Meisten auch nur vorübergehend Verantwortung übernehmen. Da die Dekoration aber irgendwann angefertigt werden soll, und selbst keine Mehrheitenfrage ist, sollte der genannte Prozess vor der Auftragsvergabe abgeschlossen sein, was unter der derzeit obwaltenden Ignoranz und Ahnungslosigkeit in diesen Fragen Beratung erfordert. Eine Dekoration für keinen und jeden ist unmöglich, denn sie ist immer eine „bezogene Sache“, der Schmuck eines Raums, der in Relationen steht und Relationen herstellt, oder herstellen soll.

Das Restaurant „Train blue“ im Pariser Gare de Lyon mit seiner „fin-de-siecle-Dekoration“ bestehend aus 41 Malereien von Flameng, Maignan, Olive, Montenard, Gervex und Burnand in aufwändigen, skulptierten Rahmen gefasst und in die Raumdekoration eingebaut, bezieht sich inhaltlich auf die prominenten Orte und Reisenstationen des gleichnamigen Zuges Train bleu, ist stilistisch eindeutig Belle Epoche und verantwortlicher Auftraggeber war die Eisenbahngesellschaft der Linie PLM. (Paris-Lyon-Méditerranée) In überzeugender Einheit schöpft diese Dekoration aus einer Quelle und ist, trotz des sehr allgemeinen Charakters und Bezugs noch ding- und personenfest zu machen, da sie einem eindeutigen Programm folgt, einem ebensolchen Stil und da sie eine repräsentative Rolle zur Weltausstellung 1900 spielen sollte und einen benennbaren Auftraggeber hatte. Wenn heute ein mehr oder weniger anonymes Sponsorenkonsortium als Auftraggeber fungiert, einigt man sich nur noch auf einzelne „BigNames“ als Ausführende, weil es kein geschmackliches Tertium gibt, rspt, mehr geben kann. Bedauerlich ist dies zwar nicht unbedingt aber langweilig, weil dadurch die in einer Epoche virulenten Stile, Themen und künstlerischen Haltungen stark verengt dargestellt werden.

Ein daraus zu ziehender Schluss wäre beispielsweise, das Aufgabenfeld der Dekoration zu verkleinern, überschaubarer zu machen und vor allem die Bindung an die Person des Auftraggebers stärker in den Vordergrund zu bringen. „Wer möchte was, warum, wozu und womit schmücken“ wäre eine Frage, die eingehend zu erörtern und zu bearbeiten sich lohnte.

Die Beratungsarbeit ist in diesem Zusammenhang als künstlerische Aufgabe und Leistung zu betonen, denn diese Nach-Erziehung der potentiellen Auftraggeber ist aus vielfachen Gründen eine wünschenswerte Sache, wenn man einmal vom Transfer auch auf andere Bereiche der Lebenswelt absieht. Statt Großaufträge zu vergeben, wäre beispielsweise die gestückelte Verteilung eines Auftrags zB auf einzelne Abteilungsleiter einer Bank durchaus vorstellbar, würde das Ganze lebendiger, vielgestaltiger und wertvoller machen.

Viele zeitgenössische Dekorationsunternehmungen sind darum so schwierig, weil die Auseinandersetzung mit der Dekoration und ihrer Bedeutungen nicht stattfindet und nirgend gelehrt wird.

Man überlässt sie lieber den Architekten, denen man eine größere gestalterische Kompetenz zutraut und das ist einer der Gründe für die viele gleichgültige „Kunst am Bau“, die langweilige, öffentliche Gebäude interessanter machen soll und das aber nur in den seltensten Fällen schafft.

Es wird also delegiert und damit wird genau das gemacht, was im Zusammenhang mit Dekoration kontraproduktiv und nicht wünschenswert ist, denn man kann weder Vorlieben noch Identifikation delegieren, zwei wichtige Grundvoraussetzungen der Schmückens.

Persönliche Vorlieben und Identifikation kann man weder lehren noch zum Gegenstand von Weiterbildung machen, sie sind bildungs-, lern- und schulungsresistent, das komplexe Ergebnis früher Milieueinflüsse und entsprechender Prägung, die meist überformt und maskiert, entstellt und heimlich gelebt werden und denen man meist nur mit viel Scham und Ängstlichkeit fröhnt. Die Beratung müsste sich also in erster Linie auf die Ermutigung beziehen, zu den eigenen Vorlieben zu stehen und sich nicht angstvoll hinter Schablonen und Stilen, Moden und Hypes zu verstecken. Zu sagen, was man gut findet, ist eine genierliche Sache, die vor allem für Menschen in höheren Positionen häufig angstbesetzt ist. Solches ihnen abzugewöhnen ist eine heikle, Vertrauen voraussetzende und subtile Aufgabe, die Künstler erlernen und üben müssen.

Das wiederum setzt eine gelungene Auseinandersetzung mit den eigenen „Kitsch-Ecken“ voraus und den entschlossenen Versuch, auch diesen eine Form zu geben.

Dass wir heute vorzugsweise in neutralen, multifunktionalen und beliebig wieder verwendbaren Umgebungen und Behausungen leben, ist ein soziologisches Faktum, dessen Hintergründe weitgehend rätselhaft sind. Die ungebrochenen Bedürfnisse nach Eigenem, Persönlichem und Unverwechselbarem scheinen sich verlagert zu haben und bilden sich nicht mehr ohne weiteres im Äußeren ab. Unsichtbarkeit, Mimikri, Inkognito scheinen die Schatten der allgegenwärtigen Medien und des durch sie öffentlich gemachten Persönlichen zu sein. Allgemeiner Voyeurismus, Schlüsselloch-Journalismus, social media und networking erzeugen einen unauffälligen, durchschnittlichen, massenhaft uniformen Einheitslook, der unterstützt von ökonomischen und sozialen Zwängen jedes Singuläre, Auffallende, Unabhängige und Unmodische verbietet. Das soziale Leben als Mikado-Spiel (wer sich, oder andere bewegt, verliert) scheint Konjunktur zu haben und das betrifft auch in gewisser Weise die Dekoration, die immer die besondere, die Beziehung stiftende, die bedeutungsvolle, die hinweisende, aufmerksammachende, herausstellende Geste allem Versteckenden, Tarnenden und im Ungewissen Belassenden vorzieht.

Mag sein, dass sie vor diesem Hintergrund als anachronistische, individualistische elitaristische und anarchische Gegenbewegung zur Massenkultur einerseits und zum Terror des „guten Geschmacks“ andererseits imponiert, womit sie allerdings nur einer alten Auffassung von Kunst genügetun würde.

Man kann über diese revolutionäre aber ins Private zurückgenommene Geste lächeln, sie als NeoRomantizismus bezeichnen, als zahnlose Neuauflage der Arts&Craft-Ideologie und spätbildungsbürgerliche Salonrevolte verstehen, ein Symptom aber ist die „Kritik der reinen Dekoration“ allemal.

Ähnlich wie die „Spurensuche“, die sich um die ästhetische Seite der Sozialgeschichte und um den nach-hegelianischen Museumsgedanken kümmerte, die „ConceptArt“, die sich darum bemüht, eine sichtbare Erkenntnistheorie zu entwickeln, das „Mapping“, welches die graphische Repräsentanz mitsamt der computergestützten Visibility aufarbeitet und kritisch begleitet, so versucht die „Kritik der reinen Dekoration“ im weitesten Sinne die Beziehung von Person und selbstgeschaffener Umgebung zu thematisieren.

Es geht nicht um die modische Mensch-Umweltdebatte, sondern um die kleinere, greifbarere, selbst verantwortete und womögliche diagnostizier- und veränderbare Variante davon. Sie beginnt bei der Kulturgeschichte der Behausung und hört bei der Geschichte der Moden, der Paradigmen und Dispositive nicht auf.

Weltbilder im Kammerformat, die Figur vor dem Horizont, die Handlung, die Vorfreude und die Theorie des Schmückens, Leben in Kulissen, Stile und Mittelwerte, Effekt und Übersummativität, Werte und deren Schauseite, der Geist-Seele-Leib-Organismus und seine Reaktionen, das „allmähliche Verfertigen der Gedanken beim“ Wahrnehmen... sind Themen im Rahmen einer „Kritik der reinen Dekoration“, die den Diskurs über dieses merkwürdige Zwischending in unserer Kultur beflügeln sollen.

Zum Schluss noch das versprochene Plädoyer:

Wenn wir die Umgebung, in der wir leben nicht schmücken und zwar beziehungsreich und gedanken-durchdrungen schmücken, verarmen wir. Unsere Nachkommen haben nichts mehr, mit dessen Hilfe sie unsere Lebenswelt rekonstruieren können, Verständnisversuche werden rar und Beziehungen ausgedünnt. Das Entwickeln von Ideen ist wesentlich von unserer kaum bewusst wahrgenommenen Umgebung abhängig. Die subliminare Wirkung eines Tapetenbildes auf die weitere visuelle Entwicklung eines Individuums ist ein Forschungsthema, das wichtig werden kann, wenn wir uns mit dem visuellen Teil des Gedächtnisses beschäftigen müssen. Der Terror der Moden wird immer existieren, aber das Schmuckbedürfnis wird davon nur marginal berührt. Das Schmücken ist ein Menschenrecht, muss verteidigt und sanft vermittelt werden, wenn ein Leben gelingen soll. Es ist eine Manifestation des Beheimatetseins, ein Relikt der animalischen Duftmarke im persönlichen Revier, das wir als zunehmend Unbehauste pflegen sollten: fröhlich, angstfrei und verbindlich.

Ich danke Ihnen

REINHART BUETTNER
BUREAU A QUATRE MAINS, 273, Rue des Pyrénées F-75020 PARIS
CLAIRMONT HAUS, Hauptstr. 7A, D-64342 SEEHEIM-JUGENHEIM
SCHLOSS LICHTENBERG, D-64405 Fischbachtal-ODW
0049-171-147 56 58 | buettner@clairmonthaus.de