

Niemals ein „die Schönheit unterstützender Schimmer“!

Dekoration, Ornament und Tapete als Raum-Bild

Albertis geflügeltes Wort über das Ornament verfestigt eine Hierarchisierung der Künste seit der Renaissance, die von freier und eigengesetzlicher Schönheit zum angewandten Gebrauch absteigt und damit das Dekorative als Beiwerk systematisch abwertet. Die Geschichtsschreibung folgt seither dieser traditionellen Bewertung und erkennt im Verzicht auf das Ornament eine Purifizierung der Form mit Anspruch auf universelle Geltung. Es wurde jedoch gezeigt, dass ausgerechnet das Ornament die modernistische Abstraktion und ihren Funktionalismus mit aus der Taufe hebt. (1) Bereits im 19. Jahrhundert verstärkt sich das künstlerische Interesse an Ornament und Dekor als eine von industrieller Massenfertigung zunächst unabhängige Technik, die im modernen Ornament des Jugendstils eine Blütezeit erlebt. In den folgenden Jahrzehnten wird das Dekorative neu bewertet. Dies zeigt sich beispielsweise in der Geschichte des Deutschen Werkbunds, der sozial-utopischen Bewegung der russischen Konstruktivisten, den Künstler-Ingenieuren des Bauhauses oder schließlich im soziokulturellen Pop-Diskurs. Die zeitgenössischen Debatten um Kunst und Design spitzen die Diskussion weiter zu. (2) Das Dekorative erscheint nicht länger abgelöst vom Gegenstand sondern als notwendig verknüpft mit seinem Umfeld. Die bürgerliche Gesellschaftsform de/reguliert ihr Selbstverständnis und ihre normativen Werte mit den Zeichen des Alltags, die sie zugleich erfolgreich vermarktet: Vom dekorativen Fassadenstück der Avantgarde zur aggressiven Punknadel im Ohrläppchen ließe sich der Wirkungskreis des Ornaments schlagen, der unter dem viel zitierten Verdikt des Verbrechens stehend (Adolf Loos) die reine Form belästigt.

Selten steht in der Offensive des scheinbar Randständigen und Ausgeschlossenen in der Kunst die viel gescholtene Tapete im Zentrum einer Auseinandersetzung mit Raum, Ort und Formgeschichte. Tapeten – Fundstücke aus Musterbüchern, Relikte in verlassenem Wohnungen, weggeworfene Bahnen oder auch Materialspenden und Zukäufe sind die Basis der Collagen von Patricia Lambertus. Sie setzt Tapetenreste auf Wänden zu einem neuen Bild zusammen. Es ist zumeist von kurzer Dauer, denn mit der nächsten Ausstellung oder durch eine andersartige spätere Nutzung der Räume werden ihre Werke mitunter zerstört. Manche ihrer Collagen vollziehen den

Schritt zum traditionellen Bildformat und entstehen hinter Acrylglas in Verbindung mit Zeichnungen. Das erschwingliche Material ermöglicht Lambertus jedoch auch Entwürfe im großen Maßstab auszuführen. In der Bremer Gleishalle beträgt beispielsweise die Länge einer von ihr mit mehreren Assistentinnen ausgeführten Arbeit auf einem Bahnsteig 94 Meter. Der Bahnsteig selbst bietet bereits einen ungewöhnlichen Anblick, denn er ist in sich zusammengestürzt und unbegehrbar. Nach langjähriger Nutzung der stillgelegten Halle durch Kulturveranstaltungen und Künstlerateliers wurde 2007 ein Gleisbett für eine aufwändige Theaterinszenierung geflutet. Eine Seite des aus Backstein gemauerten Mittelstegs hielt dem Druck des stehenden Wassers nicht stand und zerbarst in der Nacht. Ausgelöst wurde eine Flutwelle, die mit der Wucht von fast 1000 Kubikmetern Wasser in den darunter befindlichen Kellerräumen große Verwüstungen anrichtete. Es kam glücklicherweise kein Mensch zu Schaden. Der Titel „Wasserwogenband“ spielt auf diese Vorgeschichte an, was mit dem von Lambertus verwendeten und seit der Antike bekannten Muster der „Laufenden Welle“ noch unterstrichen wird. Sie drapiert den zerbrochenen Perron lakonisch mit Tapetenresten und verknüpft auf diese Weise das Ornament mit dem Ort, ohne das Geschehen weiter zu bewerten. Der Kontext erweitert ihren formal-ästhetischen Eingriff zu einem Raum-Bild mit weitläufigen Deutungsmöglichkeiten: Verschönerung, Subversion, Memento, Zitat, Bruchstück, Kulturpolitik sind mögliche Stichworte.

Vor allem jedoch stellt Lambertus mit der Collage eine Verbindung zu dem Ort der Präsentation her. Dieser Grundgedanke, mit Kunst Verbindungen zwischen öffentlichen und privaten Räumen herzustellen, zieht sich wie ein roter Faden durch ihre Arbeiten. Nicht immer sind die Geschichten hinter den Tapeten so dramatisch wie in der Bremer Gleishalle, doch auch „Sophies Garten“ (2007) öffnet Assoziationsräume durch künstlerische Eingriffe in vormals private Welten. Für die verlassene 4ZKB-Parzelle eines abbruchreifen Hochhauses aus dem sozialen Wohnungsbau der 1970er Jahre inszeniert sie in Bremen Tenever ein Gartenstimmungsidyll mit Tapetenresten. Blumig und übertrieben fröhlich versucht die collagierte Welt mit malerischen Titeln für die einzelnen Zimmer (Wintergarten, Fontäne, Schwanenteich) die Tristesse sozialer Randständigkeit zu übertönen und verhehlt unter der Hand deren Trübsinn nicht. Denn die zusammengestückelten Tapetenreste stiften keinen imaginären einheitlichen Raumeindruck. Die Collage

hübscht den Ort nicht mal auf und läuft so der Funktion der schönen Form des Wandkleids in unzähligen Wohnzimmern zuwider. In der guten Stube soll die Motivtapete den Anblick zu einer ins Bild gefügten Welt gewähren und als Dekor eine harmonische Stimmung mit persönlicher Note erzeugen. Lambertus' Bildauffassung macht sich stattdessen ein modernistisches Verfahren zunutze. Mit Bruchstück, Schnitt und Riss stößt sie einen Zwischenraum der Realität auf, der nicht einfach abzubilden ist. Die Unwirtlichkeit des Ortes zu erkennen ist noch keine Kunst. Ihr mit Tagträumen zu begegnen, um einen anderen Blick auf Realität zu ermöglichen, entspricht allgemeiner Lebenswirklichkeit, die nicht nur in Trabantenstädten zu finden ist. Das Raum-Bild verbindet die Spuren sozialer Not im dürftigen Kleid der Tapetencollage mit den kleinen Fluchten des Alltags und verschafft einen zwiespältigen Blick auf die Architektur des Brutalismus der Siebzigerjahre.

Ursprünglich konnten sich den Luxus, kalte Wände mit Stoffen zu bedecken, sich seit dem frühen Mittelalter zunächst nur Klerus und Aristokratie erlauben. Mit der Teppich- und Tuchkultur kommt die Tapiserie aus dem Orient über die Türkei nach Mitteleuropa. Gobelins und Teppiche, Ledertapeten oder aufwändig per Hand bedrucktes Papier geben höfischem Auftreten einen kostbaren Rahmen vor kargem Mauerwerk. Später als die revolutionären Franzosen ihren Adelsstand aufknüpfen und guillotinierten, arbeitet der Elsässer Jean Zuber mühsam aber erfolgreich an der Rationalisierung der Produktionsverfahren von Papiertapeten. Er entwickelt ab 1790 eine Holzmodell-Drucktechnik für Panoramatapeten, die selbst den 25 Jahre später restaurierten Bourbonen-König Ludwig XVIII zutiefst beeindruckt und nach einer kurzen Weile ab 1827 auch in der Entwicklung zur Massenfertigung für die Endlospapierrolle Anwendung findet. In Frankreich wird die Herstellung zur Meisterschaft getrieben, bei den deutschen Nachbarn ist sie aus der Biedermeierzeit der Dreißigerjahre des 19. Jahrhunderts nicht mehr wegzudenken. Sie gibt der Bourgeoisie, den aufstrebenden Kaufleuten und Handwerkern in den Städten Mitteleuropas, die gewünschte Rahmung innerhalb der eigenen vier Wände. Sie wird zum Statussymbol sozialer Distinktion und zum Einrichtungsgegenstand von gutem Geschmack. Erst die rationalisierte Industriefertigung sorgt im 20. Jahrhundert für eine flächendeckende Verbreitung der Heimtapete. Neue Produktionsmöglichkeiten wie Siebdruck- oder Tiefdruckverfahren gestatten eine bessere Verarbeitung, die durch Vliesmaterialien als Druckträger weiter optimiert werden. Wandputz,

Betonplatte oder Gipskartonwand bieten mittlerweile erstklassige Haftgründe. Heutige Tapeten sind leicht zu verkleben und vor allem einfach wieder abzuziehen. Sie verfügen über haptische Qualitäten durch Glanz, Stofflichkeit und Farbsättigung, wenn sie ordnungsgemäß und nahtlos verarbeitet werden.

Lambertus reißt diese einheitliche Gestaltung von Räumen mit ihrer Resteverwertung buchstäblich auseinander. Das Prinzip Collage zielt in der Kombination einander fremder Einzelstücke auf eine sinnstiftende Verbindung in der Vorstellung des Betrachters oder mit den Worten von Werner Spies: „Verschiedene, außerhalb des Bildes unverbundene Inhalte treffen aufeinander. Es werden weniger Formen, die als solche prinzipiell immer assimilierbar sind, sondern vielmehr disparate Sinn-Informationen gekoppelt.“ (3)

Die Collage wird in so verschiedenen Medien wie der Malerei, der Musik, dem Ton und der Literatur eingesetzt und seit Beginn des 20. Jahrhunderts in prinzipiell offener Form verwendet. Das heißt die Schnittstellen und Bruchlinien stellen sichtbare formale Gegensätze dar, die einen Erkenntnisprozess auslösen, indem sie neue Assoziationsfelder eröffnen. Der spezifische Einsatz des Verfahrens der Collage bei Patricia Lambertus wird in den beiden genannten Beispielen erst in Verbindung mit der Wahl des Ortes sinnstiftend über die Sollbruchstelle der bloß ästhetischen Geschmacksfrage hinaus. Die Wände der Räume sind nicht einfach als Bildträger eingesetzt, denn ihre Geschichtlichkeit wird zum Bedeutung generierenden Element der Collage. Mithin sind sie Teil der von Spies benannten unverbundenen Inhalte außerhalb des Bildes. Abriss und Zerstörung entwickeln nicht nur ihre Atmosphäre „vor Ort“, sondern Boden, Wände, Decke, Mauer sind die Bedingungen der Möglichkeit des Raum-Bildes, in welchem Lambertus zum Beispiel die gescheiterte Utopie der Kleinraumwohnung mit dem Tagtraumkitsch von Schlosspark, Obstwiese, Wintergarten, Schwanenteich verbindet. Solch ein Raum-Bild ist nicht ohne seinen Kontext vorzustellen. Dessen Auswahl wird zum semantischen Bestandteil des ortsspezifischen Werks. Der Kontext erhellt das Raum-Bild als einen reflexiven Eingriff, der über den imaginativen Wunsch hinaus, Schönes zu sehen, eine kritische Einsicht in das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit anbietet.

Lambertus arbeitet konzeptionell mit der Beschaffenheit des Materials. Sie öffnet sowohl metaphorisch wie konkret Zwischenräume nicht nur mit ihren Raum-Bildern sondern auch im etwas kleineren Format der Zeichnung: Ihre nach Fotografien entstandenen Architekturskizzen von städtischen Fassaden wirken durch die hinter dem Acrylglas aufgebrachten Tapetenausschnitte als ob sie auf fremdem Grund hausieren würden. Sie sind mit leichtem Abstand zur Wand montiert. Dies verleiht dem Gesamtgebilde den Eindruck von Leichtigkeit, Durchsicht und auf verknappte Weise auch räumliche Tiefe. Das Glas ist nicht mehr nur Schutz sondern konkreter Bildträger, der in der Betrachtung ebenso berücksichtigt werden will. Solch ein reflexiver Umgang mit den Materialien und formalen Bedingungen der Präsentation verknüpft das Böse mit dem Guten der Tapete, ihren Schein mit ihrem Sein, denn sie wird nicht einfach als Oberflächendekor eingesetzt. Die Tapete ist aus der ideologischen Perspektive anspruchsvoller Hochkunst „böse“ und verschrien. Sie gilt dem Modernisten ähnlich wie ein Tattoo als lallend naiv und kulturlos (Loos), denn sie verhüllt und zeigt anderes als ist. Sie wirkt mit übertriebenen Worten doppelbödig, spießig, abgründig und wird geschmacklich verworfen.

Es gibt Vorgänger für die Technik der Riss-Collage im öffentlichen Raum. Die so genannten Affichisten (afficher – französisch für: ankleben, bekannt geben, aufhängen) bearbeiten in den 1960er Jahren die Tapeten der Städte – großflächige Plakatwände. Künstler wie Raymond Hains, Jacques Villeglé, François Dufrêne oder auch Mimmo Rotella reißen übereinander verklebte Werbeplakate so auseinander, dass durch die sichtbar gemachte Überlagerung neue Botschaften entstehen. Zunächst stammen die auch Décollage genannten Fundstücke von der Straße bis sie später gezielt durchgeführt in Ausstellungsräumen präsentiert werden. Wie Archäologen des Zeitgeistes behandeln die „Nouveaux Réalistes“ Plakatinformationen als ein Material, das Schicht für Schicht neue, zufällig gewonnene Subtexte enthüllt. Steht im Kubismus noch das Zeitungsjournal als collagiertes Einsprengsel für disparate Realitäten, so wird mit den „Neuen Realisten“ das massentaugliche Medium der Werbung durch poetische Entwendung nobilitiert und hält andere Einsichten über Wirklichkeit, um nicht zu sagen „Neue Wirklichkeiten“ bereit. Wenn die Affichisten Bilder und Buchstaben in der Öffentlichkeit vorfanden und Alltagsdinge ästhetisiert haben, so nimmt Lambertus den umgekehrten Verlauf: Sie sucht geeignete Räume und verbindet sie mit ihren

wortlosen Bildern aus bedruckter Tapete. Die Schrift ist auf diesem Wege abhanden gekommen, denn der Buchstabe hat im Interieur nichts verloren. Tapeten zielen auf atmosphärische Wirkung, nicht auf Entzifferung durch Lektüre. Der dominante Stellenwert von Bildlichkeit in visueller Kultur spiegelt sich im Modus der Raumbilder.

Die Wiederkehr von Rapport und reiner Form in der Moderne lösen seit der Wende zum 20. Jahrhundert Debatten in Kunst und Architektur aus. Sie finden sich heute im Streit um die Berechtigung von Formalismus und die Notwendigkeit gesellschaftlicher Bezugnahme für Kunst wieder. Die Abgrenzungen zwischen den Disziplinen, die Standpunkte und Bewertungen von autonom verstandener Position und angewandter Kunst stoßen aktuell zwischen Kunst, Mode und Design auf ein kritisches Echo bei Zeitgenossen. Mit ihren Tapetencollagen greift Lambertus die modernistische Idee wieder auf, im Dekorativen Kunst und Leben miteinander zu „verheiraten“. Diese Ehe auf Zeit gelingt nur als Bruchstück, denn es allein stellt die Redundanz der Information mit dem Verfahren der Collage einerseits und andererseits mit seinem Ortsbezug die inhaltsleere Form des Ornaments in Frage. In der Ortsbindung entpuppen sich die Tapeten-Arbeiten von Lambertus als Raumbildende künstlerische Praxis, die der Abwertung des Dekorativen durch die Künste entgegenwirken und sein kritisches Potenzial erkennen lassen.

Dirck Möllmann

¹ María Ocón Fernández: Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930). Berlin 2004.

² Hanne Loreck argumentiert für eine Neubewertung des Dekorativen jenseits der geschlechtsspezifischen Klischees und hierarchischen Wertungen. Hanne Loreck: „VorWAND. Ein kunstkritisches Plädoyer für das Dekorative“. In: HfbK Newsletter, Ausgabe 41, Oktober 2007; wieder veröffentlicht in: Bettina Allamoda (Hg.), model map. Zur Kartografie einer Architektur, Haus des Lehrers Berlin, Frankfurt am Main 2003, S. 110-117.

³ Werner Spies: „Collage - Verwendung des generellen Begriffs“. In: Ausst.-Kat. Max Ernst. Collagen - Inventar und Widerspruch. Hrsg. v. Götz Adriani, Kunsthalle Tübingen, Köln 1988, S. 11-27, hier S. 16.