

Judith Elisabeth Weiss: FORMWANDERUNGEN. Bemerkungen zur Ausstellung »Form Follows Flower. Moritz Meurer, Karl Blossfeldt und Co.«

zflprojekte.de/zfl-blog/2017/12/15/judith-elisabeth-weiss-formwanderungen-bemerkungen-zur-ausstellung-form-follows-flower-moritz-meurer-karl-blossfeldt-und-co

ZfL

15/12/2017

Form Follows Flower bildet den Auftakt einer Reihe von Ausstellungen, mit denen das Kunstgewerbemuseum in Berlin aktuell sein 150-jähriges Jubiläum feiert und auf seine Anfänge zurückblickt. Im Zentrum der Schau steht das Reich der Flora, deren Formenvielfalt das erschöpfte Kunstgewerbe um 1900 zum Blühen bringen sollte. Der Ausstellungstitel als Paraphrase des wegweisenden Gestaltungsleitsatzes »form follows function« verweist auf die Pflanzenform im Dienste der Kunstform. Die Aufrufung der Blume in diesem Zusammenhang mutet allerdings ein wenig windschief an, denn mit deren kultur- und geistesgeschichtlichen Implikationen – wie wir sie etwa aus der Frühen Neuzeit mit der ikonografisch gepflegten Rose, Lilie oder Nelke, der Romantik mit ihrer symbolischen Überhöhung der blauen Blume oder der heutigen Gartenkultur mit ihren gezüchteten Zierpflanzen kennen – hat die Ausstellung wenig zu tun. Die Exponate verdeutlichen vielmehr, wie das Register der Pflanze zum Zweck der Kunsterneuerung gezogen wurde. Gewächse, die sich hierzu eignen waren Mutterkraut und Silberdistel, Stinkende Nieswurz und Feuersalbei, Frauenflachs und Glockenblume, glattrandige und gezackte Blätter, Hagebutten und Akanthus und viele mehr: eine Feier der einfachen Form.

Im Unterricht der Kunstgewerbeschule, die ursprünglich dem Museum angegliedert war, dienten Pflanzenmodelle, Herbarien, Lehrtafeln und Fotografien als Vorlagen für innovative Entwurfsprozesse. Die in der Ausstellung erstmals als Ensemble präsentierten Vorlagenwerke geben in ihrer formalen wie medialen Bandbreite ihre Doppelnatur zu erkennen. Sie lassen sich sowohl als Dokumente der ästhetischen Ausgestaltung als auch der didaktischen Aufbereitung begreifen. Man hat es hier mit einer wenig untersuchten und in der Kunstgeschichte kaum gewürdigten Bildgattung zu tun, die das Kunstgewerbemuseum in Kooperation mit dem Exzellenzcluster »Bild Wissen Gestaltung« der Humboldt-Universität zu Berlin ans Tageslicht befördert hat. Diese Vorlagenwerke sind vor allem mit den Namen Moritz Meurer, dem ersten, in Vergessenheit geratenen Lehrer der Kunstgewerbeschule, und Karl Blossfeldt, seinem berühmt gewordenen Schüler und Assistenten, verbunden.

Der von Meurer eingeschlagene und von Blossfeldt fortgeführte »Weg der Formfindung« war dem Anspruch verpflichtet, die vegetabilen Vorlagen so zu konstruieren, dass sie – um für Studienzwecke geeignet zu sein – das zu Vermittelnde deutlich dokumentierten. Bekannt ist, dass auch die heute berühmten Fotografien von Blossfeldt für den Unterricht im Fach »Modellieren nach lebenden Pflanzen« zum Einsatz kamen. Die ihnen zugrunde liegende didaktische Formtheorie, der Einfluss Meurers und der Zusammenhang mit anderen floralen Vorlagenwerken der Zeit sind allerdings bislang noch nicht systematisch

untersucht worden. Grund für dieses Desinteresse ist der Umdeutungsprozess der Blossfeldt'schen Bildvorlagen zu Kunstwerken seit den späten 1920er-Jahren, beginnend mit ihrer Präsentation in der Galerie Nierendorf 1926 und dem anschließenden »Donnerschlag«, wie einer der Schüler Blossfeldts formulierte, dem internationalen Erfolg ihrer Veröffentlichung in *Urformen der Kunst* zwei Jahre später.

Im Paradigma der Kunst angekommen, reduzierte sich der Doppelcharakter der Bildvorlagen auf die ästhetische Form, während die pädagogische Verwendung der Bilder und die Potenziale der Naturform als Zweckform für das Kunstgewerbe in der Forschung nur noch als Randbemerkung Erwähnung fanden. Die Präsentation der Pflanzenbilder Blossfeldts in ihrem Entstehungszusammenhang korrigiert diese einseitige Wahrnehmung und wird der Blossfeldt-Forschung und zukünftigen Studien des Gesamtzusammenhangs wertvolle Impulse geben. Denn das Feld der Kontextualisierung der Bildvorlagen lässt sich sogar noch erweitern: In der Ausstellung *Vorbilder – Nachbilder. Das Fotoarchiv des Künstlers im 19. Jahrhundert*, die das Münchner Stadtmuseum im Rahmen des Verbundprojektes »Bildvorlagen« für 2019 plant, werden Lehrmittel aus dem »Wundergarten der Natur« als Teil eines breiten motivischen Spektrums von Bildvorlagen auch jenseits der Pflanze zu sehen sein.

*

Wie die Form gestalterisch der Pflanze folgt, entwächst oder sie überbietet lässt sich in der klar gegliederten Ausstellung *Form Follows Flower* erkunden. Eine Augenweide sind die eingangs präsentierten prachtvollen Vorlagenwerke aus dem 19. Jahrhundert, darunter die Kompendien von Karl Krumbholz (1879) und Ferdinand Moser (1895), die Pflanzenstilisierungen und daraus entwickelte Ornamentfolgen eindrucksvoll dokumentieren – ein wahrer Schatz der Berliner Kunstbibliothek, die einen der größten Vorlagenbestände Europas beherbergt. Was dem Botaniker das Einmaleins der Pflanzenarten, ist dem Entwurfszeichner die »Grammatik der Ornamente« (1868), wie Owen Jones seine grandiose nationen- wie epochenübergreifende Mustersammlung titulierte. Natur, deren Sprache es in ein ornamentales Regelwerk zu übersetzen galt, sollte ihm zufolge synoptisch mit dem Studium historischer Stile verbunden werden. Moritz Meurers angewandtes Pflanzenstudium hingegen beruhte, anders als die frühen Musterbücher, auf einer Loslösung von historischen Stilformen.

In seiner *Vergleichenden Formenlehre des Ornaments und der Pflanze* (1909) hat Meurer die mythologisch-symbolische Bedeutung der Pflanze herausgearbeitet und die Wanderungen des Pflanzenmotivs durch die Geschichte der Kunst aufgezeigt. Anknüpfend an die frühen Vorlagenwerke setzte er damit an den botanischen Ursprüngen historischer Ornamente an, um künstlerische Transformationsprozesse zu beschreiben. Die in der Ausstellung gezeigten Lehrmittel Meurers nobilitieren jedoch die Pflanze selbst als Lehrmeisterin. Denn er war der Meinung, dass in den naturalistischen Vorlagendarstellungen die eigentliche Architektur der Pflanze verborgen bleibe, ihre Proportionen, ihre stützenden Pfeiler, ihre Verzweigungen und alle Elemente, die für die Kunst von Interesse seien. Er zerlegte die Pflanze folglich in ihre physiologischen Bestandteile und stellte ihre tektonisch-konstruktiven Merkmale heraus, um ihr

geometrisches Schema zu verdeutlichen – Biotekturen im übertragenen Sinne, die gleichermaßen Seh- und Zeichenanleitung sein sollten. Der Nachvollzug der äußeren Struktur der Pflanze sollte, wie eine Reihe von Schülerarbeiten in der Ausstellung zeigt, eine »Gymnastik des selbständigen Denkens« für die künstlerische Praxis sein.

Voraussetzung für die in der Schau dokumentierte Inthronisierung der Pflanze als Erneuerin des Kunstgewerbes, ja als Fruchtspenderin des Kunst- und Gestaltungswollens schlechthin, war die politische Befürwortung der Lehrreform. Die Kuratorin der Ausstellung, Angela Nikolai, weist in der begleitenden Publikation darauf hin, dass Meurers Lehrmodell mit seiner zwanzig Jahre andauernden staatlichen Unterstützung die Züge eines preußischen Prestigeprojekts trägt. Angedeutet wird demgegenüber auch die zeitgenössische Fundamentalkritik an Meurers Lehrkonzept als »eine[r] Gefahr für den Zeichenunterricht in Deutschland«. Demnach offenbarten die Bildvorlagen eine zwanghafte Tendenz zur starren Symmetrisierung und gewöhnten dem zeichnerischen Strich alles Lebhaftes ab. In der Tat, die Pflanze als Ornament war bereits ab 1907 in der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums unter der Direktion von Bruno Paul, einem Wegbereiter der modernen Zweckarchitektur, nicht mehr zeitgemäß. Auch die Akzeptanz des Unterrichtsstils von Karl Blossfeldt nahm bis in die 1920er-Jahre hinein kontinuierlich ab, bis schließlich nur noch ein einziger Schüler verzeichnet wurde. In den 1970-er Jahren wurde Blossfeldt mit der Einschätzung, seine Aufnahmen förderten eine reaktionäre Besinnung auf die Natur, sogar zur Zielscheibe der Kritik an kulturkonservativen Kräften.

*

Die Sektionen »Bildwelten der Botanik um 1900«, »Pflanzenstudium heute« mit aktuellen Arbeiten aus der Universität der Künste und »Natur in Design« weisen über die kunstgewerblich genutzte Bildvorlage hinaus. Sie versuchen anhand der Pflanzenkunde Verbindungen zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen angewandter und freier Kunst, zwischen gestern und heute herzustellen. Dies gelingt jedoch lediglich auf der Ebene des Sujets, indem sich uns in allen Bereichen der Ausstellung Pflanzenstängel entgegenrecken. Die Modi der Visualisierung erweisen sich jedoch nicht durchgehend als komplementäre oder aufeinander angewiesene Prinzipien. Während bei Meurer die »Gesetze des Baus und der Formen« der Pflanze die kunstgewerbliche Umformung bestimmten, hebeln die präsentierten aktuellen künstlerischen Arbeiten diese mit ihrem experimentellen Charakter geradezu aus. Die naturwissenschaftlichen Lehrmaterialien für morphologisch-anatomische Unterrichtseinheiten wiederum zielten, entgegen jeglichen Transformationsabsichten, auf Prozesse der Objektivierung.

Dass dieser Differenz von Kunst, Kunstgewerbe und Wissenschaft zu wenig Rechnung getragen wird, resultiert zwar in einer in ihrer Vielfalt bezaubernden Ausbreitung des Materials. Die einzelnen Ausstellungssektionen thematisieren die mit dem gezeigten Material verbundenen didaktischen Absichten und Ziele jedoch kaum und bleiben daher eigentümlich unverbunden. Um das von Meurer priorisierte vergleichende Sehen zu untermauern, werden etwa Lehrmittel der Botanik um 1900 herangezogen, darunter botanische Wandtafeln, Präparate und Herbarbögen. Die in der Ausstellung präsentierten

Zeitrafferaufnahmen von Wachstums- und Bewegungsabläufen der Pflanze, die Wilhelm Pfeffer um 1900 produzierte, aber erst 1940 erschienen sind, gehören zu den frühesten kinematografischen Studien der Botanik. Über 28 Tage wurde alle 50 Minuten ein Bild aufgenommen, um daraus in drei stummen Minuten das Faszinosum des Aufblühens einer Tulpe als einen kontinuierlichen Wandel sichtbar zu machen. Es ist die Unmerklichkeit des Wachsens und Vergehens, das Ineinanderschieben einer gestreckten Zeit und die dadurch erfahrbare Ganzheit von etwas, das mit bloßem Auge kaum wahrgenommen werden kann, das den Betrachter an diese flimmernden Dokumente fesselt.

Wenn am Ende des 18. Jahrhunderts die komplexe Neuorientierung des pflanzenkundlichen Wissenskreises in eine Ästhetisierung der Pflanzenkunde und die Entstehung der wissenschaftlichen Disziplin der Botanik unter dem Vorzeichen einer ästhetischen Programmatik mündete, so sind all diese Vermittlungsmedien Teil des epistemologischen Umbruchs von einer Naturforschung als ganzheitlicher Anschauung zur Naturwissenschaft, die sich von ihrer philosophischen Grundierung emanzipierte. Sie wollen die Pflanze beobachtbar machen und, wie im Falle Pfeffers, die Möglichkeiten der Wahrnehmung erweitern. Wie in der Fotografie Karl Blossfeldts gerät die Pflanze auch hier unter die Verfügungsgewalt des technischen Geräts. Doch worin unterscheiden sich eigentlich die Ansprüche an die Pflanze als Epistemon vom Begehren, sie als künstlerische Vorlage der Formerkundung zu nutzen? Und welche Übertragungen, Analogien oder Interferenzen ließen sich mit Blick auf eine botanisierende Ästhetik respektive eine ästhetisierende Botanik bestimmen?

Die Koppelung der historischen Bildvorlagen an aktuelle Arbeiten von Studierenden der Universität der Künste ist dem historischen Bezug zu Moritz Meurer als Lehrer an deren Vorgängerinstitution verpflichtet. Ausgehend von der Frage, wie sich Meurers didaktisches Konzept des Pflanzenstudiums auf die Lehre im Bereich der zeitbasierten Medien übertragen lässt, wird in diesen Filmexperimenten ein Aktualitätsbezug der Bildvorlagen angestrebt. Das Verwelken einer auf dem Vorlagenglas eines Scanners liegenden Blüte, die filmische Dokumentation des Tauprozesses einer eingefrorenen Pflanze, die chemische Entfärbung von Blumen wie auch die Künstlichkeit des Natürlichen in computergenerierten Animationen, all dies zeugt – mal erheiternd, mal erhellend – von den Zurichtungen der Pflanze im Zuge ihrer Kunstwerdung. In der Blossfeldt-Forschung sind diese Eingriffe im Dienste des Bildes mit dem Schlagwort der »Konstruktion von Natur« belegt. Dies meint sowohl die vorgängigen, dem Bild vorausliegenden Prozesse – also die Zurechtstutzung der Pflanze als solcher –, als auch eine Natur, die durch die Anwendung einer spezifischen Technik im Bild gleichsam festgestellt ist. Die Übertragung von Meurers Lehrkonzept auf die Methoden des bewegten Bildes erschließt sich allerdings nur halb. Man bekommt vielmehr den Eindruck, dass all diese kurzweiligen Pflanzenfilme mehr mit Pfeffers wissenschaftlichen Zeitrafferdokumenten zu tun haben als mit Meurers historischen Bildvorlagen.

Am Ende der Ausstellung, die noch bis zum 14. Januar 2018 im Kunstgewerbemuseum zu sehen ist, hat man gleichwohl noch nicht genug vom Reich der Flora, die im Zusammenspiel von Kunst, Ästhetik, Naturwissenschaft und Technik immer neue Blüten

treibt und die uns mit Blick auf ihren Reichtum das lehrt, was auch für Meurer die Grundvoraussetzung für die Hervorbringung künstlerischer Formen war: die »Liebe zur Beobachtung«. Und dann kann man den exzellent gestalteten, von Angela Nikolai und Sabine Thümmeler herausgegebenen Ausstellungskatalog aufschlagen, der in sorgfältig recherchierten Aufsätzen Aufschlussreiches zu historischen Bildvorlagen und prächtiges Bildmaterial versammelt.

Judith Elisabeth Weiss ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am ZfL und leitet das Teilprojekt »Urform und Umbildung« im Verbundprojekt »Bildvorlagen«. Gemeinsam mit Anastasia Dittmann und Dietmar Schenk (Universität der Künste Berlin) und Ulrich Pohlmann (Stadtmuseum München) veranstaltet sie den Workshop »Bildvorlagen: Zwischen Ästhetik und Zweck«, der am 31.1. und 1.2.2018 im ZfL stattfindet.

VORGESCHLAGENE ZITIERWEISE: Judith Elisabeth Weiss: Formwanderungen. Bemerkungen zur Ausstellung »Form Follows Flower. Moritz Meurer, Karl Blossfeldt und Co.«, in: ZfL BLOG, 15.12.2017, [<https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2017/12/15/judith-elisabeth-weiss-formwanderungen-bemerkungen-zur-ausstellung-form-follows-flower-moritz-meurer-karl-blossfeldt-und-co/>].

DOI: <https://doi.org/10.13151/zfl-blog/20171215-01>