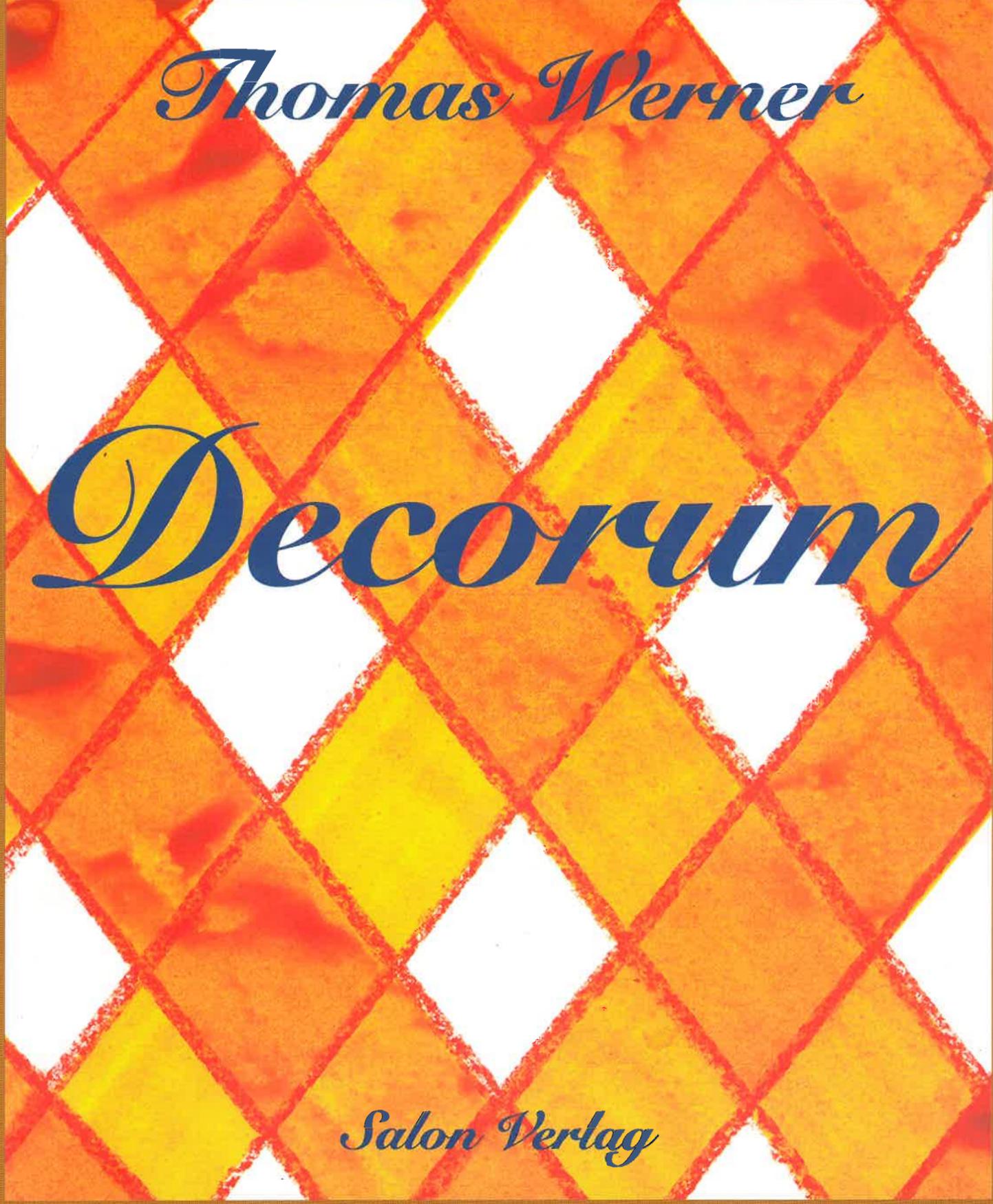


Thomas Werner

Decorum

Salon Verlag



Thomas Werner

Decorum

Salon Verlag

Thomas Werner
Decorum

Salon Verlag

<i>Vorwort Dorothea Strauss, »Der große Garten«</i>	<i>Seite</i>	<i>7</i>
<i>Auszüge aus Texten zum Ornament</i>		
<i>Markus Brüderlin, aus</i> <i>»Das Wiederschreiben von Malerei</i> <i>oder der gemalte Diskurs«</i>	<i>Seite</i>	<i>12</i>
<i>Niklas Luhmann, aus</i> <i>»Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems«</i>	<i>Seite</i>	<i>18</i>
<i>Manfred Moser, aus</i> <i>»Zur Kritik des Ornaments. Spiel und Gegenspiel«</i>	<i>Seite</i>	<i>24</i>
<i>Kannes Böhringer, aus</i> <i>»Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst«</i>	<i>Seite</i>	<i>26</i>
<i>Francesco Pellizzi, aus »Fragmente über das Ornament«</i>	<i>Seite</i>	<i>29</i>
<i>Gillo Dorfles, aus »Ästhetik der Zwietracht«</i>	<i>Seite</i>	<i>32</i>
<i>Frank Lothar Kroll, aus »Das Ornament«</i>	<i>Seite</i>	<i>36</i>
<i>Adolf Loos, aus »Ornament und Verbrechen«</i>	<i>Seite</i>	<i>45</i>
<i>Ernst H. Gombrich, aus »Ornament und Kunst«</i>	<i>Seite</i>	<i>46</i>
<i>Wilhelm Worringer, aus »Abstraktion und Einfühlung«</i>	<i>Seite</i>	<i>47</i>
<i>Henri van de Velde, aus dem Buch »Essays«</i>	<i>Seite</i>	<i>49</i>
<i>Julius Meier Graefe, aus</i> <i>»Die Entstehung des Malerischen«</i>	<i>Seite</i>	<i>54</i>
<i>Henri Focillon, aus »Das Leben der Formen«</i>	<i>Seite</i>	<i>58</i>

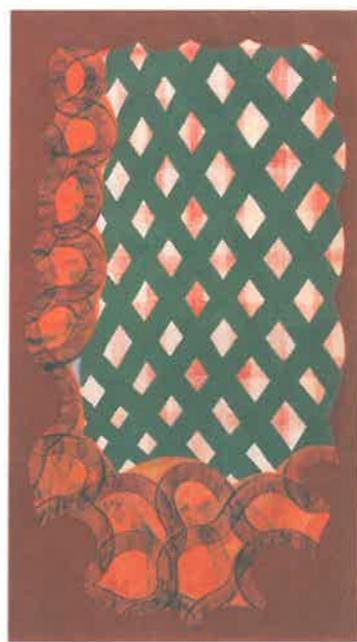
Dorothea Strauss
Der große Garten

Das vorliegende Buch ›Decorum‹ vereint zwei unterschiedliche Perspektiven auf die Arbeit von Thomas Werner. Zum einen gilt die Aufmerksamkeit einer Auswahl von Zitaten und Auszügen aus Texten dieses Jahrhunderts, die sich mit dem Thema der Ornamentik und Dekoration in der Kunst beschäftigen. Die Entscheidungen für die jeweiligen Textstellen wurden subjektiv getroffen, ein kunstwissenschaftlicher Anspruch auf Vollständigkeit spielte dabei keine Rolle. Die Auszüge sind assoziativ und fragmentarisch zu verstehen und spiegeln Thomas Werners Auseinandersetzung mit dem Thema wider. Sie sind der Klangteppich, auf dem er seine Arbeiten entwickelt.

Das zweite Interesse dieses Buches gilt verschiedenen Bildergruppen, die Thomas Werner im Verlauf der letzten drei Jahre malte. Auf welche Art und Weise die



Abbildungen die einzelnen Seiten des Buches strukturieren und verbinden, thematisiert Werners Anspruch, seine Bilder im Kontext eines Raumes zu sehen und zu plazieren. Er versteht sich eindeutig als Maler, und seine Haltung zur Frage, was Malerei am Ende des 20. Jahrhunderts noch leisten kann, ist zeitgemäß: das »absolute Bild« im Sinne von Vollendung interessiert ihn nicht. Malen bedeutet für ihn einen fortlaufenden Prozess, in dem das gerade beendete Bild bereits die Aufmerksamkeit für das kommende evoziert. Jedes Bild markiert einen Ausschnitt im Sinne eines Textes, der immer weiter läuft; das Kontinuum ist die Behauptung und nicht das einzelne Werk. Das Thema der Ornamentik beschäftigt Thomas Werner daher vor allem vor dem Hintergrund seines methodischen Ansatzes. Er scheut sich nicht, im Zusammenhang seiner Arbeiten von Dekoration zu sprechen, doch nicht als Kulisse, sondern als Möglichkeit, Raum zu vereinbaren, eine Verbindung von Raum und Bild zu schaffen. Die in diesem Buch wiedergegebenen Definitionen des Begriffes Decorum sind Teil seiner künstlerischen Haltung.



Die Malerei von Thomas Werner öffnet eine Sicht in einen komplexen Kosmos ornamentaler Ordnungen und Strukturen. Wie durch ein Mikroskop gesehen, erscheinen die prallen Formen und Farben eigentümlich fern. Sie suggerieren den Eindruck, sich ihnen über Gebühr nähern zu können, ohne sie doch jemals zu erreichen. In der Wahl seiner Farben spart Thomas Werner nicht an auffälligen und ungewohnten Kontrasten und kreiert eine künstlich wirkende Welt. Er provoziert etwas, das man als »kitschig« bezeichnen könnte, und spielt mit der Ambivalenz, die sich hinter solchen Klischees und Kategorien verbirgt. Trotz ihrer starken Farbigkeit vermittelt Werners Formenvelt keine Ekstase oder exaltierte Übertreibung, ganz im Gegenteil. Die akkurate Maltechnik, die Komplexität der einzelnen Ordnungsprinzipien und der bei aller Buntheit dennoch gedämpfte Charakter der Farben schaffen eine konzentrierte Stimmung, in der wiederum vieles möglich werden kann.



Thomas Werner führt in seinen Arbeiten einen ständigen Dialog zwischen kalkulierter Präzision und malerischer Freiheit. Linien und Flächen werden nie mit dem Lineal gezogen oder mit Klebeband abgeteilt, wichtig ist der malerische Prozess, der bei aller Klarheit der Vorgaben seine eigenen Gesetze kennt.

Flächen liegen übereinander, drängen sich gegenseitig beiseite oder geben die Sicht auf noch tiefer liegende Ebenen frei. Linien und Formen bewegen sich aufeinander zu, schwingen wieder auseinander und haben sich nur sachte berührt. Formen ragen dynamisch ins Bild, laufen wellenartig weiter und enden plötzlich. Erregung, Harmonie, Dynamik, Ruhe, Zärtlichkeit, Provokation: trotz ihrer rein abstrakten bis konkreten Formensprache erzählen die Bilder von Thomas Werner Geschichten. Immer wieder bestimmt das erotische Spiel zwischen den einzelnen Formelementen die Atmosphäre, die Möglichkeit und Unmöglichkeit von Berührungen hält die Arbeiten in Atem. Ihr ausschnittthafter Charakter drängt



über den Bildraum hinaus auf die umliegende Wand und erobert potentiell den ganzen Raum.

Thomas Werners aufwendige Maltechnik überlagerter Flächen und Formen zwingt ihn, seine Arbeit zu unterbrechen, da die einzelnen Farbschichten genügend Zeit zum Trocknen verlangen. Deshalb entwickelte Werner eine Systematik, aus der heraus er an bis zu zehn Bildern gleichzeitig arbeitet, denn der kontinuierliche Malprozess ist Teil seines künstlerisch-inhaltlichen Anliegens. So entstehen Gruppen, in denen die einzelnen Werke untereinander Bezug nehmen, aber nicht im Sinne einer Serie, sondern einer Reihung. Wie auf einer Endloschleife bewegen sich die Bilder im Verbund verschiedener Phasen, bilden Gruppen, die wiederum in einem größeren Zusammenhang gesehen werden können.

»Decorum« soll ein Buch sein, durch das sich die Leser und Betrachter wie durch eine Ausstellung bewegen können. Alle Informationen – Text und Bild – hängen letztendlich zusammen, doch aus welcher Richtung und auf welche Weise sie zu entziffern sind, bleibt ein offenes Angebot. Im Zentrum steht Thomas Werner selbst



und seine Arbeit, die sich sowohl in der Auswahl der Texte, als auch der abgebildeten Malerei widerspiegelt.

Das Buch überspannt den Raum, in dem Thomas Werners künstlerische Haltung ihre inhaltlichen Wurzeln findet und die Bilder als Ereignisse tatsächlich werden.

Markus Brüderlin, aus »Das Wiederschreiben von Malerei oder der gemalte Diskurs«

(...) Die neue Diskussion um die aktuelle Malerei scheint nur mit Bezug auf das Ornament und seine Bedeutung für die Moderne sinnvoll zu sein, wobei wir uns endgültig von dem Vorurteil des Ornamentalen als reiner Schmuckform verabschieden müssen und die reflexiven Aspekte des Ornaments als eine »kritische Form« anerkennen müssen, wie dies übrigens Werner Busch für die Bedeutung der Arabeske in der romantischen Kunst schon herausgearbeitet hat.

Vor diesem Hintergrund destilliert Werner nun aus dem Ornament ein bildnerisches Prinzip, das das reflektierende Moment jenseits von Ironie und Zynismus an die Bejahung einer malerischen Praxis koppelt und darin die konzeptionellen und, wie wir sehen werden, kontextuellen Funktionen von Ornament und Dekor aktiviert, die dieser Gattung immer zukamen und die nur in den letzten zwei Jahrhunderten durch die Schmuckfunktion überdeckt wurden. Mit dem Ornament verbindet sich die Hoffnung, eine Methode gefunden zu haben, mit der Reflexion nicht in das verquälte »Gegen-die-Malerei-Anmalen« mündet, sondern in der reflexives, künstlerisches Handeln letztendlich den Sinn der Sinnlichkeit offenbart und nota bene auch zu einer Erneuerung der Malerei führen kann.

Ornamentalisierung und die Geschichte von Malerei. Das Wiederschreiben hat mit ei-

nem elementaren Akt der Anverwandlung der über den eigenen Lebens- und Erfahrungskreis hinausreichenden Geschichte der Malerei zu tun, die in diesem Vorgang mit den Möglichkeiten der eigenen künstlerischen Gegenwart überblendet wird. Die Methode verrät auch die subjektive Sehnsucht, über die rituelle Handlung der Wiederholung sich in die Erzählung der Malerei einzuschreiben, um darin nicht nur das eigene Tun zu legitimieren, sondern etwas über den Sensus communis, das kulturelle Unterbewußte, zu erfahren. Es wurde schon erwähnt, daß dieser ritualisierende wie historisierende Akt nun in auffälliger Weise von vielen Malern in einer Art »Ornamentalisierung« des modernen Formenpotentials vollzogen wird. Inwiefern aber können Geschichte und Vergangenheit im Ornamentalen thematisch werden, und was läßt sich aus diesem Prozeß für das Verständnis der »gewordenen Gegenwart« und die eigene künstlerische Identität heute ableiten? Der angesprochene Wiederholungscharakter des Ornamentalen verweist zunächst auf die Erkenntnis, daß alles, was man tut, schon einmal getan worden ist, und konstatiert darin vorderhand den Erschöpfungszustand der Moderne. Die abstrakte Kunst ist selbst eine Tradition unter anderen, und das Kantieren mit ungegenständli-



chen Formen ist zu einem ästhetischen Modell innerhalb vieler Modelle geworden. Manche leiten davon die Berechtigung ab, nach den abgelaufenen Patentrechten sich im Steinbruch der »Kunst-Geschichte« frei bedienen zu dürfen. Es kann aber gezeigt werden, daß Künstler wie Sherrie Levine, Philip Taggfe und zuvor auch schon Blinky Palermo nicht in beliebigen Raubzügen die Vergangenheit heimsuchen, sondern neuralgische Stellen in der Moderne anpeilen, um deren Widersprüche und Un-

gelöstheiten als inhaltliches Substrat für die eigene künstlerische Fragestellung heranzuziehen. Dieser retrospektiven Avantgarde kann so die Rolle eines Gedächtnisses und Gewissens der Moderne zuwachsen, die im erinnernden Zurückblenden hofft, vergessene Möglichkeiten aufzuspüren und zu aktualisieren gemäß Adornos Worten, nach denen »die Ver-

senkung in die geschichtliche Dimension« die Aufgabe habe, prospektiv aufzudecken, »was einst ungelöst blieb«. Wie verhält sich nun ein Künstler, der in die Geschichte der Moderne zurücksteigt: als Archäoforscher, als Archäologe, als Ausbeuter von Zitaten oder als »angewandter Kunsthistoriker«? (...) Das Paradox von Stil und Avantgarde. Tatsächlich rollen die rekapitulierenden Aneignungsstrategien erneut eine Problematik auf, die man eigentlich in den

Annalen der Kunsttheorie entsorgt wissen wollte: nämlich die abstrakte Malerei als Schaffung eines überindividuellen, allgemeinverständlichen Stils. Generell taucht die Frage dann auf, wenn das Unbehagen gegenüber dem »Kult des Individuellen« am Zeitgeist zu zehren beginnt und das Besondere über das Allgemeine triumphiert.

Der Kunstbetrieb schlägt sich ja zur Zeit mit dem Problem herum, wie Verbindlichkeit im unverbindlichen Durcheinander der Zeichen, ohne »semantische Polizei« und ohne dogmatische Ordnungsrythe, verhandelbar sei. Auch die Pioniere der Abstraktion, die damals gerade der Stilextase des Historismus entkommen waren, wurden mit der Aufgabe konfrontiert, ihre schwer verständlichen, individuellen Setzungen mit der Forderung nach überindividueller Aussagefähigkeit zu legitimieren. Sie verstiegen sich zur Lösung des Problems in einer artistisch verschlungenen Argumentation: Auf der einen Seite mußten sie den Verdacht entkräften, daß die abstrakte Malerei nichts anderes sei als das in der reinen Form verselbständigte Stilprinzip des Ornaments, das Ornament des Ornaments. Auf der anderen Seite wollten sie den Beweis antreten, daß auch das Künstlerindividuum stilprägend wirksam sein und das Besondere von der Allgemeinheit als gültiger Ausdruck einer umfassenden Geistes- und Lebenshaltung anerkannt werden könne. Insbesondere die Konstruktivisten, z. T. auch die Konkreten und die De Stijl-Gruppe erfanden zur Lösung des Konfliktes ein Programm, das als Ziel die Aufhebung individueller Kunst in urheberlosen Formenkonzepten hatte. Daraus ist ein Grundparadigma der Moderne geworden. Die Ironie der (Kunst)Geschichte will es, daß man bei dessen Ausführung immer wieder beim Ornament landet. (...)



Thomas Werner: Abstrakte Malerei als Fortsetzung der Ornamentgeschichte
Thomas Werners malerische Konzeption arbeitet mit dem retrospektiven Gestus des Wiederschreibens, auch wenn ihre farbenfrohe Ornamentik sich auf den ersten Blick mehr an das »sehend erfüllte Schöne« (Lipps) hält, das sich nicht mit dem Bewußtsein der Geschichte der Malerei beschwert. Erst die nähere Betrachtung der in äußerst subtile Tiefen- und Oberflächenwirkungen geschichteten und in ausgeklügelten Mischtechniken durchgearbeiteten Malerei offenbart, daß der Künstler darin unmittelbar auch ein Stück

»Geschichte« mitverarbeitet hat. In der individuellen Werkentwicklung ist gleichsam »wiederschreibend« Malereigeschichte und deren formale Verwandlung eingelagert. Es ist wichtig zu wissen, daß der koloristische Ornamentalismus, zu dem Werner seit rund sieben Jahren vorgedrungen ist, sich zunächst nicht unmittelbar aus dem vorgeprägten Sinn- und Formenkreis der Ornamentik ableitete, sondern – und das mag diejenigen überraschen, die die früheren Werkphasen nicht kennen – aus einer kubistisch-gegenständlichen Körperlichkeit. 1984 entstand eine kleinformatige Porträtserie, in der Werner durch kubistische Vereinfachung der allgemeinen, von allen individuellen Eigenschaften des Dargestellten befreiten, suggestiven Ausdruckskraft nachspürte. Es gelang ihm, durch die ambivalente, lichthafte wie plastische Behandlung der Farbe eine ganz eigentümliche, magische Wirkung hervorzubringen. Diese Arbeiten leugnen nicht die Vorläuferschaft zweier künstlerischer Sonderpositionen, die rund siebzig Jahre zuvor – als sich gerade der Kubismus und die Abstraktion voll ausformuliert hatten – sich von der orthodoxen Linie der Avantgarde absetzten: Oskar Schlemmer und sein Schweizer Studien- und Malerfreund Otto Meyer-Amden. Beide blieben zeitlebens einer figurativen Bildlichkeit verpflichtet und deuteten den Kubismus in eine eigenwillige Richtung aus. Dies gilt vor allem für Meyer-Amden, der die rein formale, dekonstruktivistische Seite des Kubismus zugunsten einer tiefen, menschlichen Empfindsamkeit zurückdrängte. Im Unterschied zu dieser statuarischen Innerlichkeit und zur immateriellen Durchlichtetheit können wir Schlemmers dynamische Architektonik, die den menschlichen Körper fest in ein äußeres, rhythmisches Gefüge eingliedert, als eine Konturierung von Meyer-Amdens visionärer Atmosphärik bezeichnen. Thomas Werner fand in diesen beiden Sonderlingen einen künstlerischen Identifikationspunkt, auf den er bekenntnisvoll, aber deswegen nicht weniger spielerisch reflektierte, um daraus die Voraussetzungen für eine eigenständige Entwicklung abzuleiten. 1984 entstanden – quasi als Abschluß dieser ästhetischen Selbstfindung – die beiden »Wächter«, die als Ergänzung der Porträts den ganzen Körper miteinbezogen. Die magische Bildwirkung blieb durch das dunkle und tonige Kolorit und das eigentümliche Spiel des Clair-Obscure dominant und wurde durch die fast bedrohliche Monumentalität der im Bildgeviert eingezwängten Figuren unterstützt. Im unteren Gewandteil der »Wächter« deutete sich aber schon eine rein abstrakte Flächenteilung an, die für die folgende koloristische Phase und auch für die Visualität der aktuellen, in der Ausstellung gezeigten Bilder bestimmend werden sollte.

Thomas Werner deformierte und dehnte das geometrisch-kubistische Flächengerüst an einen Punkt, an dem die Gestaltverläufe begannen, ornamentale Formambitionen auszubilden. Rechtwinklig durchs Bildfeld geführte Streifen schlingerten in wellige Richtungs-



bahnen aus, deren Dynamik durch ein Lineament in der Binnenfläche noch unterstützt wurden. Das ganze Formvokabular wurde ornamentalen Ordnungen wie Spiegelung, Wiederholung, Kontrapunkt oder Zeilenreihung unterworfen. Gitter- und Flechtwerk lösten die festen Gegenstandskonturen auf. Diese Wandlung von der magisch-kubistischen Bildtekonik zur ornamentalen »Vie des Formes« (Focillon) kann auch als archäologische Analyse gelesen werden. Der Akt des wiedererschreibenden Aneignens erzählt über das Schicksal des sogenannten »farbigen Kubismus«, der mit Juan Gris, Albert Gleizes und später Schlemmer eine eigene Fraktion bildete, deren Wurzeln nicht so sehr in der Dekomposition des klassischen Kubismus zu suchen sind als vielmehr in der über den Jugendstil vermittelten Ornamentik. Gegenwärtig entdeckt die Kunsttheorie gerade eine »zweite Entwicklungslinie der modernen Kunst auf ihrem Weg zur Ungegenständlichkeit«, die neben der finalistischen Setzung von Malewitschs Null-Ikone (dem Schwarzen Quadrat) und dem stilisierenden Abstraktionismus (von den Impressionisten zu den Kubisten bis Mondrian) über die Ästhetik des Jugendstils verläuft. Man besinnt sich auf den merkwürdigen Umstand, daß praktisch »alle« Pioniere der ungegenständlichen Malerei eine »Jugendstil-« aber nicht alle eine »Kubismusphase« durchliefen, wie z.B. Kandinsky, Kölzel oder Kupka.

Adolf Kölzel, der Lehrer von Meyer-Amden und Schlemmer, veröffentlichte 1900 sein Postulat der »absoluten Malerei«, gemäß dem sich das Kunstwerk erstmals aus dem reinen Selbstwert der bildnerischen Mittel und der reinen Organisation von Flächenformen als harmonisches Bildganzes aufzubauen habe. Kölzels Lehre orientierte sich stark an den Bildungsgesetzlichkeiten des Ornaments und baute damit eine Brücke für den »heimlichen« Transfer des gerade aus dem Stilkontext entlassenen Ornaments in die autonome Kunst. Seine Analyse von objektiven Gesetzen der Flächengestaltung war notwendig verbunden mit der Entindividualisierung der figuralen Form und bezog ihren theoretischen Hintergrund aus der Ornamentik, die der berühmte Stiltheoretiker Wölfflin einmal als »Kunstgeschichte ohne Namen« bezeichnet hatte. (...)

Konzeptionalisierung des Dekorbegriffs.

Der Versuch, individuelle Formkonzepte in einen überindividuellen Stil aufzulösen, verband sich in den zwanziger Jahren mit dem Anspruch nach der gesamthaften Gestaltbarkeit der Alltagswelt nach Maßgabe abstrakt-konstruktiver Formmentalitäten. Konkret sollte sich dieser Anspruch in der erneuten Verschmelzung von Malerei und Architektur realisieren, bei der sich aber nicht, entsprechend der traditionellen Peinture Decorative, die Malerei dem vorhandenen Raum unterzuordnen hatte, sondern umgekehrt das Tafel-

bild zur Keimzelle einer neuen Stil-Architektur werden sollte. Die ambitionierten Experimente der DeStijl-Bewegung und der Bauhaus-Zeit sind gescheitert; die Malerei wurde auf das Tafelbild zurückgeworfen. Von dieser Warte aus versucht sie seither, gleichsam als Ersatz für ihre real nicht einlösbare gesellschaftliche Funktion, den Kontext, also ihren architektonischen, institutionellen wie auch sozialen Umraum, konzeptionell zu bearbeiten.

Wie nun kann Malerei Kontext thematisieren? Bei der Concept-Art der siebziger Jahre war es klar: durch Versprachlichung und Theoretisierung des bildnerischen Materials in Texten.

Die Malerei dagegen mußte auf eine historische Besonderheit zurückgreifen, indem sie sich in ihrem Charakter als »Dekor« thematisiert. Dabei geht es zunächst darum, die Kategorie der Dekoration von ihren pejorativen Bewertungen zu befreien und auf der Ebene der Malerei als formale Entsprechung zu dem zu etablieren, was

auf der Ebene der Objektkunst seit Duchamp als Kategorie des Kontextes fungiert. So wie der Kontext die Bildung von Bedeutungen und Funktionen durch Platzierung der Kunst in verschiedenen Zusammenhängen beschreibt, so macht das Dekor die Grenzen zwischen unterschiedlichen formalen, gesellschaftlichen, ontologischen und historischen Bereichen sichtbar und stellt



Beziehungen zwischen ihnen her. So wie der Text zum Kontext wurde, so transformiert sich heute das autonome Tafelbild zum Dekor. Die erste Methode funktioniert durch Positionierung, die zweite durch Rahmung.

Wie Malerei kontextuell werden kann, ohne

sich im Diskurs oder im »Text über Kontext« aufzulösen, hat Gerhard Richter auf der letzten documenta in Kassel 1992 in seinem Kabinett der abstrakten Bilder überzeugend vorgeführt. Der deutsche Maler unterlegte ein Sortiment von dreizehn abstrakten Schlierenbildern und ein realistisches Blumenstilleben mit einem

raumschalenden Holzfurnier und verwandelte damit den Ausstellungsraum in ein fingiertes Kabinett. Die Kritik erkannte die integrierende Wirkung der Holztäfelung nicht als Bestandteil der künstlerischen Aussage, die über die Sehnsucht nach einer verlorenen Integrität von Malerei und Ort vor dem Hintergrund eines die Kunst zur Verschiebemasse degradierenden Ausstellungsbetriebes reflektierte. Chromatik und Faktur der Malerei gleichen sich der Holzstruktur der Verkleidung an und erschienen als Paneele. Benjamin Buchloh hat die Wirkung dieser Vereinheitlichung folgendermaßen analysiert: »Statt sich gegen das Potential und den realen Gebrauch der Abstraktion als Dekoration zu verhalten, schienen diese Bilder ihren anscheinend unvermeidlichen Endzustand als dekorative Objekte freiwillig in sich selbst vorwegzunehmen. Die Hoffnungen, die der abstrakten Malerei in ihrer heroischen Tradition seit 1913 zugesprochen worden waren, wurden hier noch einmal mit malerischen Mitteln zunichte gemacht. Dieses allegorisierte Prinzip des antizipierten Mißbrauchs dient Richter als hinreichende Motivation für eine Abstraktion, die seiner Malerei eine neue und paradoxe Glaubwürdigkeit verleiht.« (...)



Niklas Luhmann, aus »Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems«

(...) Die Kunstbewegung des 19. und 20. Jahrhunderts bis hin zur Avantgarde und zur Postmoderne und zur Veranstaltung der Selbstnegation der Kunst als Kunstwerk führen vor, welchen Spielraum die eigene Autonomie dem Kunstsystem bietet. Exotik auf der einen, Trivialität auf der anderen Seite werden in die Kunst einbezogen,

und zwar in Extremformen, weil anders es nicht bemerkt würde. Letztlich ist die Einführung der Negation des Systems in das System die radikale Konsequenz der gesellschaftlichen Autonomie. Denn von der gesellschaftlichen Umwelt ist allenfalls noch Destruktion, nicht aber irritierende Negation der Kunst zu erwarten.

Wie immer das im Hinblick auf eine jetzt noch mögliche Kunst zu beurteilen ist: die strukturellen Bedingungen

dafür liegen immer noch in der funktionalen Differenzierung des Gesellschaftssystems.

Ein nochmaliges Überbieten dieser Entwicklung zur Freiheit ist nicht in Sicht. Aber vielleicht könnte eine soziologische Analyse der modernen Gesellschaft der Kunst die Problematik dieses Zusammenhangs von Autonomie und Indifferenz vor Augen führen. Und vielleicht liegt die Aufgabe letztlich darin, für genau diese Problematik der Moderne Formen zu finden, die als Kunst überzeugen können. (...)

Im Sinne einer spekulativen Geschichtsannahme, im Sinne von »conjunctural history« gehen wir davon aus, daß die Ursprünge der Kunst vor ihrer Ausdifferenzierung im »Ornamentalen« zu suchen sind. Das darf, für die Zeit vor unserer Zeit, nicht als bloße »Verzierung« beschrieben werden. Vielmehr geht es um eine Formebene, in der Wiederholung und Abwandlung, Redundanz und Varietät kombiniert und religiösen Gegenständen oder Gebrauchsgegenständen, aber auch menschlicher Rede (vorgetragener Dichtung) und menschlichen Körperbewegungen (Tanz) oder den Tonfolgen des Gesangs oder der Instrumentalmusik auferlegt werden. Es werden, könnte man sagen, Symmetriebrüche erzeugt, um zu zeigen, daß

auch sie eine Ordnung aufweisen. Es geht zunächst nicht um die Anfertigung besonderer Objekte, die nichts weiter sind als »Kunstwerke«. Im Rückblick sehen wir eine Paradoxie, die Einheit von Redundanz und Varietät als eine Art Dokument der Ordnung der Welt, ihres Reichtums und ihrer die Erwartungen führenden Wiedererkennbarkeit. Abwandlungen werden ins Verlässliche eingebettet, Überraschungen durch ihre Schönheit domestiziert.

Diese unformulierte, weil wahrnehmbare Erfahrungseinheit zerbricht an der Ausdifferenzierung des Kunstsystems und an der Einrichtung eines »Gesprächs« unter den Objekten, die nun als Kunstwerke zu beobachten sind. Man muß jetzt Kunstwerke von anderen Ornamentträgern, von Gebrauchsgegenständen, Schmuckstücken und Sakralobjekten unterscheiden; und später, wenn industrielle Produktion Konkurrenz macht, auch noch von »kunstgewerblichen« Objekten aller Art. Das zwingt zur Hervorhebung der besonderen Eigenart von Kunstwerken und zur Abwertung des bloß Dekorativen, das Kunstwerke mit anderen Venerabilien teilen. Die Idee der Schönheit, nach der man jetzt sucht, verlangt eine Unterscheidung: die des konstituierenden Prinzips der Schönheit – zunächst:



der guten Proportion, von dem, was nur der Verzierung dient. Diese Unterscheidung setzt sich als eine »hierarchische Opposition« durch. Auf die eine Seite, auf die Schönheit, kommt es im kosmischen Weltaufbau an. Sie repräsentiert die Welt. Die andere Seite, die bloße Verzierung, hat ihr zu dienen.

Solange diese Unterscheidung gilt, ist eine Theorie der Einheit der Form des Kunstwerks unmöglich. Man müßte erklären können, was der Schönheit fehlt, so daß sie einer Dekoration bedarf. Oder: wenn das Ornament als Supplement der Welt, als Ausdruck ihrer Schönheit sinnvoll war: kann es dieselbe Funktion erfüllen, wenn man es auf das Schöne selbst anwendet – gleichsam zur Symbolisierung der Schönheit des Schönen?

Die Unterscheidung »dekonstruiert« sich gleichsam selber. Sie ruiniert einerseits die Möglichkeit, sich Schönheit als supplementbedürftig zu denken. In den Idealisierungen des deutschen Idealismus findet man die letzten Versuche, dieses Problem in sich selbst zu lösen. Andererseits können die durchaus beachtlichen Bemühungen um designtechnische Problemklärungen nicht in den vorersten Rang der Kunsttheorie gelangen, solange vom Kunstwerk mehr erwartet wird als nur die Lösung von schwierigen Formproblemen.

In der Literatur über den »disegno« findet man seit dem 16. Jahrhundert Ausführungen über Linienführung, die zeigen, wie man Redundanz und Varietät verbinden kann. Das läuft auf eine Bevorzugung der geschwungenen Linie hinaus. Sie ermögliche »variété du contraste« kombiniert mit »economie des contours«. Ihre Aufgabe sei, die perfekten Proportionen zum Ausdruck zu bringen, die ihrerseits die Grundlage bildeten für die Beurteilung der Linienführung. Aber seit dem Manierismus spielt man auch mit der Möglichkeit, in der Linienführung über das hinauszuweisen, was die Proportion gebietet, um auf diese Weise das Kapriziöse und Phantastische darstellen zu können. Die allgemeine Theorie des Schönen nimmt das designtechnisch ausgearbeitete Problem der Kombination von Varietät und Redundanz auf im Sinne einer ästhetischen Weltformel in Anlehnung an Leibniz; aber es kommt nicht zu einer Theorie der Kunst, die die künstlerische Form als inneres Ornament begründen würde. Sie entwickelt sich bei Christian Wolff und seiner Schule zur Lehre von der Vollkommenheit als consensus in varietate und stößt am Ende des Jahrhunderts auf die Frage, ob Vollkommenheit denn in allen Fällen be-

wußt werde und vor allem: ob sie ästhetisches Vergnügen bereite. Was als Problem des Verhältnisses von Schönheit und Ornament hätte diskutiert werden können, wird vom Standpunkt des Subjekts aus zur Frage nach dem Verhältnis von Außen und Innen.



Eine ausführliche, auf die Tradition zurückgreifende Behandlung des Problems der Linienführung findet man bei William Hogarth in dem bereits erwähnten Versuch, eine für jedermann zugängliche Grundlage für die Beurteilung von Werken bildender Kunst zu entwickeln. Die schöne Linie solle nicht nur die äußeren Konturen fixieren, sie solle das Bildwerk, das nur in seiner Oberfläche zu sehen sei, so darstellen, wie es sich selbst von innen sehe. Die Lineatur führe den Betrachter »from the side that is seen to the side that is not seen (...) considering every object, as if his eyes were placed within it.« Schraffierungen und Hell-Dunkel-Effekte werden einbezogen. Der Rückbezug auf das Ornamentale bleibt ambivalent: Einerseits ist das Ornament ein Steigerungsprinzip, das zur Varietät und zur Vermeidung von zu einfacher Regularität beiträgt – so zur Verschönerung der »common old-fashioned stovegrates by way of ornament wherein you see how the parts have been varied by fancy only, and yet pretty well«; aber zugleich ist »the art of composing well ... no more than the art of varying well«. Und: »after fitness hath been strictly and mechanically complied with, any additional ornamental members, or parts, may, by the foregoing rules, be varied with equal elegance«. Konkurriert jetzt »Eleganz« mit der nur noch langweiligen guten Proportion? Handelt es sich hier

noch um *Supplemente* oder um das eigentliche Ziel der Kunst, etwas sichtbar zu machen, was andernfalls unsichtbar bliebe?

Während man in der bildenden Kunst deutlich erkennen kann, daß und wie das deklassierte Ornament sich hineinschlingelt und sich Geltung zu schaffen versucht, ohne die Funktionszuweisung als Supplement durchbrechen zu können, sind entsprechende Überlegungen im Bereich der Textkunst schwieriger abzusichern. Der moderne Roman verzichtet auf die



Voraussetzung, daß der Leser den Stoff schon kenne und nur noch dessen Darstellung bewundere. Er schafft sich in einer selbsterzeugten Ungewißheit einen eigenen Informationsgehalt, eine eigene Kombination von Redundanz und Varietät. Man könnte also vermuten, daß »Spannung« hier die einheitsstiftende Funktion des Ornaments übernimmt. Oder vielleicht, wenn man Lukács folgen will, »Ironie«? Aber das wäre mit der Situierung des Ornaments auf der einen Seite einer Unterscheidung, deren andere das künstlerisch Wesentliche zum Ausdruck zu bringen hätte, kaum zu vereinbaren. Die moderne Lyrikanalyse führt vor dieselbe Frage. Sie zeigt, daß der poetische Gehalt von Gedichten sich nicht aus der satzförmig geordneten Wortfolge ergibt, sondern das Erkennen komplexer, klanglicher und referentieller Zusammenhänge erfordert, die oft das Gegenteil von dem einbeziehen müssen, was gesagt ist. Ist dann aber nicht diese poetische Infrastruktur, die man im normalen Lesen überliest, so etwas wie das Ornament, das die Einheit des Kunstwerks, das Zusammenspiel seiner Einzelformen organisiert? Denn wo, wenn nicht hier, wird die Einheit von Varietät und Redundanz erzeugt? Man kann schließlich fragen, ob nicht der Übergang zur nicht mehr tonalen Musik und zur abstrakten Malerei

andere, neue Formen der Organisierung dieser ornamentalen Infrastruktur vorschlägt – vielleicht um im Auswechselln der Redundanzen zu zeigen, daß es auf diese Ebene eigentlich ankommt? (...)

Wenn diese Vermutungen zutreffen, müßte das heißen, daß die Unterscheidung von Schönheit und Dekoration, von guter Proportion und dienenden Supplementen – und nicht ohne Hintergedanken benutzen wir diesen Begriff Derridas – dekonstruiert werden muß, wenn es gelingen soll, die Autonomie des Kunstsystems als Problem der Form seiner Formen zu reflektieren. Das Supplement ist das Wesen, die hierarchische Opposition läßt sich umkehren. Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems befreit das Ornament auf dem Umweg über eine dienende Funktion, die sich allmählich des Systems bemächtigt. Wenn das so wäre, hätte die Theorie der Kunst die Lektion der Ausdifferenzierung ihres Systems noch zu lernen. (...)

Aber auch die Postmodernen wird das Schicksal ereilen, herauszufinden, daß es schon vor ihnen Postmoderne gegeben hat. Vielleicht wäre es aber richtiger zu fragen, ob die Unterscheidung neu-alt sich am Ende selber dekonstruiert. Schon die Avantgarde (Rimbaud, Artaud) hatte versucht, das Neue aus sich selbst heraus zu gewinnen und es nicht einmal in Form einer Unterscheidung vom Alten abhängig zu machen; aber damit verliert man zwangsläufig auch die Möglichkeit, das Neue als neu zu bezeichnen. Das ist dann, gegen alle Absicht, bereits eine Vorbereitung der Postmoderne. Dann müßte aber der Blick wieder auf die Formen gerichtet werden, und es stünde eine neue Strenge bevor, die zu prüfen hätte, ob und wie Formen (ob alt oder neu) zueinander passen. (...)

Und wenn man darauf insistiert, daß Kunstwerke neu sein müssen, hat man das Problem, daß man entsprechend immer neue Vergangenheiten braucht, die man so konstruiert, daß man sich von ihnen distanzieren kann; und dies, obwohl mit dem Beginn der Arbeit an einem Kunstwerk oder an einer Stilidee schon eine Vergangenheit entsteht und in das Werk selbst einbezogen wird.



Das soziologische Konzept eines Zusammenhangs von Ausdifferenzierung als System und semantischen Korrelaten, die Autonomie zur Reflexion bringen, spitzt demnach Problemstellungen zu. Was aber würde geschehen, wenn solches Wissen in das Kunstsystem selber eingeführt wird? Was würde geschehen, wenn die Kunst auf diese Weise ih-

re eigenen Probleme in anderer Formulierung wiedererkennt? Man würde jetzt nicht mehr jener Form der subjektiven Endlosreflexion ausgeliefert sein, in der die Romantik einen Ausweg gesucht hatte. Man würde die Kunst stärker auf typische Strukturprobleme der modernen Gesellschaft verweisen. Aber es blieben immer noch Probleme, für die es keine Lösung, Fragen, auf die es keine Antwort gibt.

Aber wäre das ein Fehler, ein Nachteil? Ohnehin können wir die Zukunft nicht kennen; und gerade deshalb macht es einen Unterschied, wie man die Fragen stellt, auf die man keine Antwort weiß. (...)



Manfred Moser, aus »Zur Kritik des Ornaments. Spiel und Gegenspiel«

Vitruv spricht von der Architektur als einer Wissenschaft, die auf Gelehrsamkeit und vielseitiger Bildung beruht: »Wie bei allen geistigen Tätigkeiten sind auch in der Architektur zwei wesentliche Begriffe vorherrschend, sie beziehen sich einmal auf das, was ein Bauwerk im Raum darstellen soll, seine Ordnung, ferner seine Erscheinung in der Gegenwart, seine künstlerische Gestalt.« (Arch. I, 1, 3) Vitruv versichert, daß er stets beide Aspekte berücksichtigen will: *quod significatur et quod significat*. Im Laufe der Erörterung sieht er sich jedoch gezwungen, die Linien zu trennen. Auf der einen Seite hält er an der Funktion der *praesentatio* fest, um ihr die wechselnden Bestimmungen des Materials (*natura*), der technischen Ausarbeitung (*fabrica*), des pro-

fanen oder sakralen Zwecks (*statio*), der Herkunft und Gewohnheit (*consuetudo*) zuzuordnen, auf der anderen Seite verweist er auf die Funktion der *repraesentatio*, um in ihr die unberechenbaren Momente einer willkürlichen und freieren Prägung zu subsumieren. Die Linien treffen nirgends zusammen. Vitruv setzt deshalb ein Mittelstück ein, das *decorum*. Das Spiel der Figuren (ihr schickliches Benehmen) soll überall in der Welt eine Entsprechung oder Gemeinsamkeit (*proprium*) aufdecken und folglich die Kompatibilität der Funktionen sichern. Wo ist aber die Mitte? Die Figuren selbst verdecken diese Stelle oder lenken von ihr ab, zumal sie niemals rein symmetrische Verhältnisse abbilden. (Es gibt z.B. keine Präsentation ohne Rhythmen, Wiederholungen, Kontraste, Umkehrungen usw., während die gleichen Figuren auch im Zusammenhang der Repräsentation auftauchen können und dort als Schmuck vollkommen genügen.) Vitruv bemerkt die Asymmetrie, wenn er die Natur, die Tradition und die guten Sitten gegen den Geschmack seiner Zeit anführt: Monstren, Harpyien, Sphinxgestalten zieren dennoch die Wohnungen der Römer und erfreuen sich großer Beliebtheit. Die Funktionsbestimmungen allein ergeben von sich aus keine haltbare Norm, die zur Ausgrenzung des *mos iniquus* und zur Eingrenzung des *decorum* geeignet wäre. Vitruv bemerkt auch dies. Zuletzt muß der Baumeister das Ganze verantworten. Er entscheidet nach eigenem Ermessen (*auctoritas*) über die Auswahl der dekorativen Mittel und teilt sie ein, er ist schließlich der Spielleiter. Der Ausgang des Spiels ist damit nicht entschieden. Denn das *decorum* wird zur Metapher einer unentwegten Suche nach dem Mittelmaß. So ist das Spiel charakterisiert.

Hannes Böhringer, aus »Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst«

Stil und Sachlichkeit. Gedanken zum Ornament.

Alles ist in Ordnung. Die Unordnung, das Durcheinander, hat nicht das letzte Wort. Kann man sich im Ernst etwas anderes denken? Gerate ich in ein Durcheinander, dann bin ich selbst durcheinander und verwirrt. In Ruhe und mit der Zeit könnte ich vielleicht Regel- und Gesetzmäßigkeiten in der scheinbaren Unordnung erkennen.

Kann man überhaupt Unordnung erkennen, oder erkennt man nicht immer nur gestörte Ordnung? Zu sehen, daß etwas in Ordnung ist, daß es seine Ordnung hat, beruhigt. In Ordnung ist auch das von den Physikern vorausgesagte allmählich wachsende Chaos der Materie. Man kann damit rechnen und sich darauf einstellen. Das Leben gewinnt etwas an Voraussehbarkeit.

Der »Ordnungssinn« scheint im Menschen physiologisch angelegt zu sein, eine wichtige Orientierungshilfe, um nicht dauernd auf das Unerwartete gefaßt sein zu müssen. Doch geht er weit über das Praktische und Zweckdienliche hinaus. Die Gestaltpsychologen haben darauf hingewiesen, daß wir, auch ganz uneigennützig von der Sache selbst angezogen, dazu neigen, etwas in Ordnung und zu Ende zu bringen, Störungen zu beseitigen, Unfertiges zu vervollkommen, Unordnung in Ordnung aufzulösen. (...)



Momente des Ornamentalen sind in die moderne abstrakte Malerei eingegangen. So geht z.B. Frank Stellas »Shaped-Canvas«-Malerei in eine repetitive Kunst über. Der alte Matisse schneidet Arabesken aus buntem Papier aus. (James Joyce verstand seinen »Finnegans Wake« als eine Meditation über die Ornamentik des »Book of Kells«, einer frühmittelalterlichen irischen Mönchshandschrift, die er in Reproduktion immer bei sich hatte.) Doch das moderne Kunstwerk sprengt den Rahmen des Dekorativen, des Dezenten und unaufdringlich Verbindlichen, fordert für sich die ganze Aufmerksamkeit und um sich herum eine indifferente Umgebung, eine weiße Wand. (...)
Die neue Zeit ist nicht wie jede andere, sie braucht keinen neuen Stil. Als erfüllte Zeit ist sie das Ende aller Zeiten und Stile, der Anbruch der Sachlichkeit, die Erscheinung der Sache, der Dinge selbst. Das Ornament, die verhüllt-andeutende Transparenz, wird überflüssig, wenn die Sache selbst erscheint. (...)



Die Verschränkung von Einfachheit und Komplexität, Klarheit und verwirrender Vielfalt, Bewegtheit und Ruhe, die Komplizierung der Strukturen und Symmetrien machen den ästhetischen Reiz der Ordnung aus. Einfachheit und Komplexität sind nichts anderes als Schönheit und Erhabenheit in der Sprache der traditionellen Ästhetik.

Während ich diese Gedanken niederschreibe, schaue ich durch das Fenster auf das gegenüberliegende Haus, dessen Stuckfassade im Krieg zerstört oder vielleicht erst beim Wiederaufbau abgeschlagen und glatt verputzt wurde und nun wieder in ihrer gründerzeitlichen Echtheit mit viel Aufwand restauriert wird. Auf meinem Schreibtisch liegen Postkarten, auf denen Ausschnitte der Bodenmosaiken im Markus-Dom abgebildet sind. Mir fällt Werner Heisenberg ein, der schreibt, daß er als Abiturient in München 1919, als auf den Straßen geschossen wurde, in Platons »Timaios« las, wie die kleinsten Teile der Materie aus

regulären geometrischen Figuren bestehen, die sich wiederum zu stereometrischen Körpern wie Würfel, Tetraeder, Oktaeder und Ikosaeder zusammenfügen, Figuren der klassischen Ornamentik und zugleich Vorbilder für Heisenbergs spätere Theorie der Elementarteilchen und ihrer Symmetrieeigenschaften.

Achtet man auf Symmetrie, Regelmäßigkeiten, Muster, findet man sie überall im täglichen Leben, auf Stoffen und Kleidern, Teppichen und Tapeten, am Mauerwerk und als Straßenpflaster. Der Übergang von praktischen Anordnungen zu dekorativ-ornamentalen ist fließend. Dekorative Ordnungen sind selten ganz zweckfrei. Ursprünglich hatten sie wohl immer praktische und symbolische Funktionen. Eine ihrer wichtigen Aufgaben scheint mir der »unendliche Rapport« (so bezeichnet Alois Riegl die Arabeske) gewesen zu sein. Als unendlicher Rapport, als ein Stück Ordnung, das in sich Komplexität, unerschöpflichen Beziehungsreichtum transparent werden läßt, erinnert das Ornament unaufdringlich an den un-

endlichen Rapport der Welt, der nie erschöpfend dargestellt und vergegenwärtigt werden kann und darum nur bruchstückhaft als Dekor, als Schmuck und Verzierung von isolierten Dingen, ihre Teile verbindend, nur hier und da, aber immer wieder angebracht ist.

Das Ornament erscheint mir als eine Abbitte und Entschuldigung, daß jede Ordnungsvorstellung, jede Ordnung, die hergestellt wird, dem unendlichen Rapport einer universalen Ordnung nicht gerecht wird und ihre Komplexität notgedrungen verkürzt. (...)

Das Ornament verhüllt und strukturiert zugleich. Es verbirgt die Bruch- und Nahtstellen eines Kleides oder Hauses und weist gerade so schonend auf sie hin. Gottfried Semper fand sachlich und etymologisch (*tego-texo*) die tektonischen Künste in den Textilien angelegt. Die Kleider verhüllen die Nacktheit, aber betonen und gliedern auch die Figur. Sie verraten etwas von der Person und verbergen sie doch.



Den Ursprung der Ornamentik sah Semper in der Naht. Sie ist das Eingeständnis der Endlichkeit, der Bruchstückhaftigkeit des Materials, der Stoffe und Gewebe, der Texte. Sie müssen zusammengehalten und miteinander verknüpft werden. Die Notwendigkeit, anzustückeln und zu vernähen, gibt die Gelegenheit, es kunstvoll zu tun, aus der Not eine Tugend zu machen, die Nahtstelle in einer kunstfertigen Verknüpfung und labyrinthisch verschlungenen Verknotung zu verbergen und sie doch gerade in dieser Anstrengung deutlich werden zu lassen. Die geschmückte Naht ist die Überleitung von einer Textur zur anderen. Selbst unendlicher Rapport, versucht sie, ihn an ausgezeichneten Stellen symbolisch-fragmentarisch andeutungsweise herzustellen. Das Ornament erinnert auf den Nahtstellen der Flickenteppiche menschlicher Ordnungsversuche an die eben durch sie verdeckte Komplexität der Ordnung.



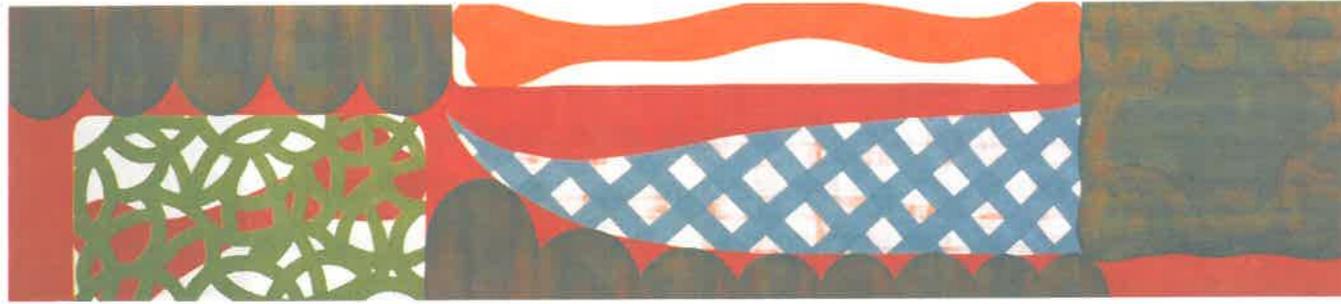
Francesco Pellizzi, aus »Fragmente über das Ornament«

Das Ornament blendet, verwirrt das Auge und zieht es doch auch an: Der Blick pendelt zwischen Substanz und Schein und schafft so eine doppelsinnige Beziehung zwischen dem persönlichen Aspekt des Bildes, das sein »Selbst« verschleiert, und seiner konstanten Ausdruckskraft. Durch das radikal Äußere – und das streng »Oberflächliche« – werden Dinge ersichtlich, die Schwindelgefühle auslösen und den Blick daran hindern, sich gefährlich auf etwas zu fixieren und zu beurteilen, »was darunter liegt«; durch eine Art visuelle Phantasmagorie wird jedes Sehvermögen neutralisiert, das einst »Invidia«, also »Neid« (von *in-video*) genannt wurde.

Das »wahre« Ornament ist fähig, den Vorrang der Form zu negieren: Der Schleier eines zusätzlichen Anscheins verhüllt in gewisser Weise jede direkte Verbindung mit jener Substanz, an

der sich unsere Idee der Form seit dem Altertum orientiert. Doch diese parallele, nicht substantielle Form des Ornaments verfügt auch über ein Eigenleben, das im Vergleich zu ihrem Substrat nicht nebensächlich oder zweitrangig ist. (...)

Auch das Bild-Ornament braucht eine Hülle – eine magische Verkleidung, die ihm Schutz bietet, ohne es zu verschlingen –, die dazu bestimmt ist zu beeindrucken, zu erstaunen, also den Betrachter gleichzeitig zu lähmen und machtlos zu machen: die Farbe. Die Nacktheit der griechischen Formen wurde nicht aus Schamhaftigkeit bedeckt, sondern – wie Gottfried Semper erkannte – wegen der Notwendigkeit, die Nacktheit des Materials selbst zu verhüllen, indem man es mit Ornamenten zierte, ja es zu einem Ornament machte und so in ein Gebilde verwandelte, das nicht einfach nur »gesehen«, sondern »bewundert« wird (*admirari*, »bewundern«, ist das Gegenteil von *invidere*). Bewundern bedeutet, das kritische Urteil zugunsten des Wunsches aufzu-



geben, sich mit dem anderen zu identifizieren, doch wer bewundert – und wer anbetet –, vergißt sich selbst. Genau darin liegt die befreiende Funktion der Ornamentik.

Das Ornament – so wie ich den Begriff hier verwende – ist nicht nur und nicht einmal in erster Linie Dekoration. Jede beliebige Sache kann eine andere zieren: von Tizians Gemälden, welche die Räume Philipps des zweiten in Escorial schmücken, bis zur Ansicht des Vesuvs an der Wand einer Pizzeria in Little Italy. Wenn indessen die Verzierung immer mehr Teil des Bauwerks und seiner Struktur wird – wie beispielsweise in der als *pointed* bezeichneten englischen Architektur des 15. Jahrhunderts –, so wird das *decorum*, das sich naturgemäß nach der Konvention richtet, zum Träger von Form und Funktion und wirkt als solcher gemäß den schwer faßbaren Gesetzen der Phantasie und der Anpassung als innovative Kraft. Das Ornament an sich besitzt überdies nichts immanent Dekoratives, nichts notwendigerweise Konformistisches: Dieselbe Leichtigkeit und Freiheit – auch in bezug auf die einschmeichelnden, beruhigenden Launen der bloßen »Dekoration« –, die das Ornament als eitles Spiel erscheinen lassen, machten es auch zu einem Ausdrucksmittel von Bedeutungen, die um so wesentlicher sind, je weniger man ihren Charakter oder ihre Form festlegt.

Die »Notwendigkeit« des Ornaments ist gerade durch seine absolute Willkürlichkeit bedingt: Es handelt sich gewissermaßen um ein Wesen ad

hoc, post factum, bei dem sich die Form als Schatten oder Echo der Funktion anschließt. Gerade durch diese Zweifelt aber bewahrt sie eine unbeugsame Eigenständigkeit: Das Ornament ist ein Mittel, das in gewissem Maße immer »Selbstzweck« bleibt. Auf diese Weise wurde der Begriff übrigens im klassischen und im Kirchenlatein gebraucht, wo er auch für Glocken oder die Orgel verwendet wurde; ursprünglich bedeutet er »ausstatten« (ammobiliare) im weitesten Sinn, also eine Struktur mit etwas »Mobilem« zu versehen. Das Ornament ist somit mit einer Gelegenheit, mit einer »Inszenierung« verbunden, als sicht- und berührbarer Aspekt eines »Rituals«: Das Ornament ist die rituelle Vereinigung von Form und Funktion, die in einem Instrument gipfelt, wobei dieses idealerweise die Fähigkeit hat zu blenden. (...)

Es ist bekannt, daß die Moderne von Anfang an als scheinbarer Feind des Ornaments aufgetreten ist: Das Moderne »enthüllt« und verweltlicht die Struktur, indem es sie von Zierrat befreit (und das, obwohl die Wurzeln der modernen Kunst gerade in den schwindelerregenden Spiralen und freistehenden Verzierungen der Art *Nouveau* liegen). Nach gängiger Auffassung hat die sogenannte Postmoderne den Wert der Ornamentik wiederentdeckt. So wagt die Postmoderne anscheinend einen neuen Versuch, das Ornament zum »Werk an sich« zu machen, indem auf gewisse Aspekte der Gotik, des Barocks und anderer ähnlicher »Stile« zurückgegriffen wird, was bedeutet, die »Oberflächlichkeit« der Ver-

zierung mit der »Substantialität« der Struktur zu verbinden und auf diese Weise den modernistischen Approach umzukehren, aber nicht etwa zu verwerfen. Bereits in der Moderne erlangen indessen die von der Struktur verbannten Verzierungen ihre wichtige Bedeutung im Detail. So ist es denn auch die Moderne, die dem »Detail« nahezu den Wert eines ästhetischen Fetischs verleiht, bei dem das Auge unweigerlich Zuflucht sucht, nachdem es über die gläsernen Wände der Struktur geschweift ist; das Detail bildet den letzten Schirm, die letzte Maske, die letzte Erholung und Ablenkung von der absoluten Vorherrschaft der Schlichtheit: Alles kann weiter vereinfacht werden, bis das ganze Objekt zu einer Art »Detail«, also zu einem Ornament wird. Gerade in der Moderne jedoch gelingt es dem inneren Wert der Ornamentik schließlich, uns vollständig zu täuschen, denn das Ornament scheint sich endgültig seiner archetypischen Funktion zu entledigen, die darin besteht, die Materie und ihre formlose Unergründlichkeit zu bedecken und durch eine dekorative Form, welche die strukturelle ergänzt, zu »verschönern«. Die Postmoderne scheint sich der Suche nach einem vollkommen »transparenten« und streng anti-platonischen Ornament verschrieben zu haben.

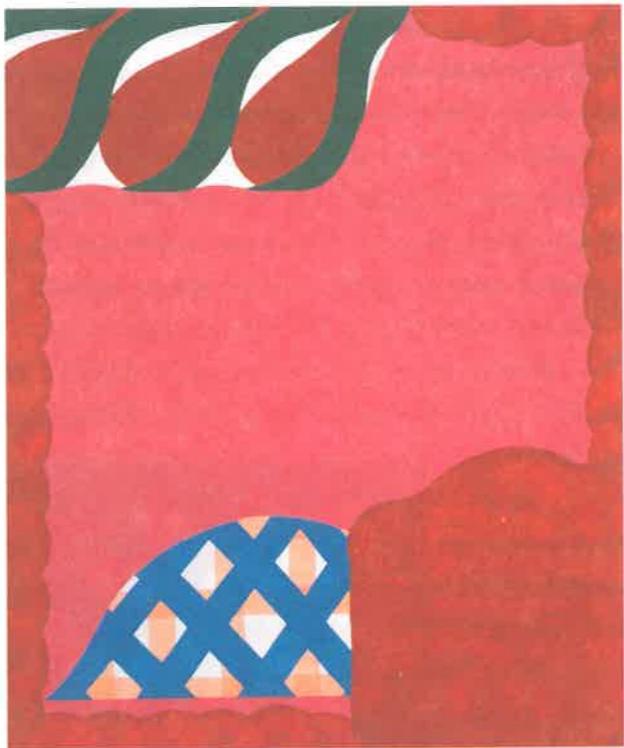
(...) die gegenwärtige Renaissance der »Abstraktion« schafft eine neue Befreiung des Bildes von Anhaltspunkten (und somit von »Modellen«), nicht durch die emotionale »Unmittelbarkeit« der Geste, das Wiederaufleben der »reinen Formen« oder das Zurückgreifen auf »primäre« Materialien, sondern dank einer »substantiellen« und somit »konkreten« Wiederaufnahme der »ornamentalen Funktion«. Der Anti-Platonismus kleidet sich hier in uralte und zugleich allerneuste Gewänder; er trägt die Maske des Understatements in bezug auf die ursprüngliche, grundlegende Würde des Bildes, in einer Art paradoxer »ikonoklastischer Ikonostase«. Das Bild wird als etwas Verehrungs- und Anbetungswürdiges behandelt, doch nicht als Ausdruck von »etwas anderem« (von etwas Transzendenterem oder »Höherem«) oder (in einem fetischistischen und ästhetischen Sinn) als Ausdruck »seiner selbst«. Was zählt ist vielmehr, was das Bild »verbirgt«, was es trotz seiner scheinbaren, betonten »Objekthaftigkeit« »verschweigt«, und somit letzten Endes sein Eintreten für eine »symbolische« und »ornamentale« Funktion. Sowohl in der Malerei wie in der Bildhauerei ist dies eine Art von Ornament, dessen Form anstatt von der strukturellen Form abzulenken und mit ihr zu spielen, danach trachtet, mit ihr zu verschmelzen und sie auf diese Weise aufzulösen. (...)



Gillo Dorfles, aus »Ästhetik der Zwie-
tracht«

(...) Das Ornament ist vielmehr Ausdruck
der Notwendigkeit, auf jedem Element, mit
dem man in Kontakt kommt, »seinen Ab-
druck zu hinterlassen«. Vor allem aber darf
das Ornament nicht als oberflächlich hin-
zugefügter und fakul-
tativer Zusatz zum
Kunstwerk betrachtet
werden, sondern als
dessen unabdingbare
Grundlage.

(...) Der erste die
Muskelbewegung er-
regende und zugleich
schöpferische Impuls
des Kindes löst das
Auftreten des scribble,
des Gekritzels
aus, dieses Univer-
salzeichens, das sich



auf halbem Weg zwischen der Mandala und
dem Kreis, dem Labyrinth und dem solaren
Schema befindet. Es handelt sich dabei frag-
los um ein dekoratives Element, das in der
Absicht erzeugt wird, den Horror vacui zu
besiegen, und das in der Folge die Matrix
endloser weiterer Darstellungen wird, denen
das Kind die verschiedensten Bedeutungen
– von der Sonne bis zum Haus, vom Kopf
bis zum Baum – zuordnet.

3. Das kindliche scribble und die

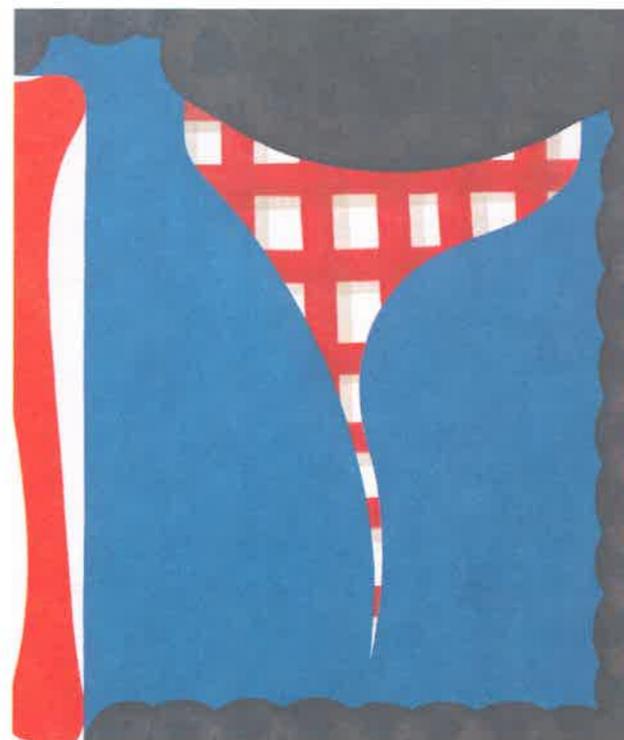
archetypischen Symbole. Wenn dieses
Gekritzels das erste Projektionselement des
Kindes darstellt, so gilt dies auch für viele
der Zeichen, die der Kindheit der Kultur,
und zwar jeder Kultur, entsprechen: die ar-
chetypischen Symbole, deren sich die
Menschheit immer bedient hat, Kreuz,
Dreieck, Rad, Fischblase, Swastika und
Auge Gottes. Ohne
diese besondere or-
namentale Qualität,
die diesen univer-
sellen archetypischen
Symbolen innewohnt,
hätte die lange Reihe
der malerischen und
graphischen Entwick-
lungen unserer und al-
ler Kulturen sicher
nicht stattgefunden,
die auf unserem Pla-
neten aufeinanderge-
folgt sind (...)

Diese Zeichen, die fast immer sehr einfach,
manchmal aber auch höchst komplex sind,
bilden also die Grundlage für viele ein-
drucksvolle und weit verbreitete »Dekoratio-
nen« und werden wahrscheinlich immer mit
diesem dekorativen Ziel verwendet werden,
wenn jedes Wissen über ihre mehr oder we-
niger verborgene symbolische und magische,
propiziatorische oder apotropäische Bedeu-
tung schon längst verloren gegangen ist.

Jede Untersuchung über die vergangene

und gegenwärtige Bedeutung des Orna-
ments muß deshalb immer diese »symboli-
schen Alphabete« in die Betrachtung einbe-
ziehen, die überdies leicht den tatsächlichen
und eigentlichen Alphabeten gegenüberge-
stellt werden können, deren wir uns bedienen
(den heute gebräuchlichen, von denen es
mehrere Hundert gibt, und den in der Anti-
ke verwendeten).

Nun können wir auch
sagen, daß sich hin-
ter den mehr oder
weniger ikonischen
Zeichen der okkulten
Symbologien wie
hinter jenen der ver-
schiedenen Alphabete
fast immer irgend-
etwas verbirgt, das
über eine einfache
graphische Bedeu-
tung hinausgeht, das
heißt, daß jeder



Buchstabe und jedes graphische Zeichen
Äquivalente für bestimmte Begriffe waren
oder sind, daß sie Gemütszustände, sagen-
umwobene Ereignisse, Totemtiere, Verbote
oder Erlaubnisse angezeigt haben, daß sie
also, mit anderen Worten, die semantischen
»Schlüssel« für mythische Gebiete, die uns
zum Teil bekannt sind, zum Teil aber noch
ihrer Entdeckung harren, die uns aber je-
denfalls zeigen, wie und wie groß die Da-
seinsberechtigung und die Wirksamkeit die-

ser Zeichen sein kann, die man häufig als
bloße Signale oder als rein graphische Mo-
dulen mit Erkenntniswert betrachtet. (Zur
Bedeutung der einzelnen Buchstaben des
Alphabets nehme man den faszinierenden
Band von Kallir in die Hand, der schon
erwähnt wurde, und in dem die historischen,
esoterischen, symbolischen, morphologi-
schen usw. Bedeu-
tungen jedes Buch-
stabens der bekannte-
sten Alphabete ana-
lysiert werden.) Das
mystisch-symbolische
Element findet somit
im Ornament eines
seiner bevorzugten
Anwendungsgebiete,
was vermutlich auch
in Zukunft so bleiben
wird.

4. Der ornament-
ale Charakter der

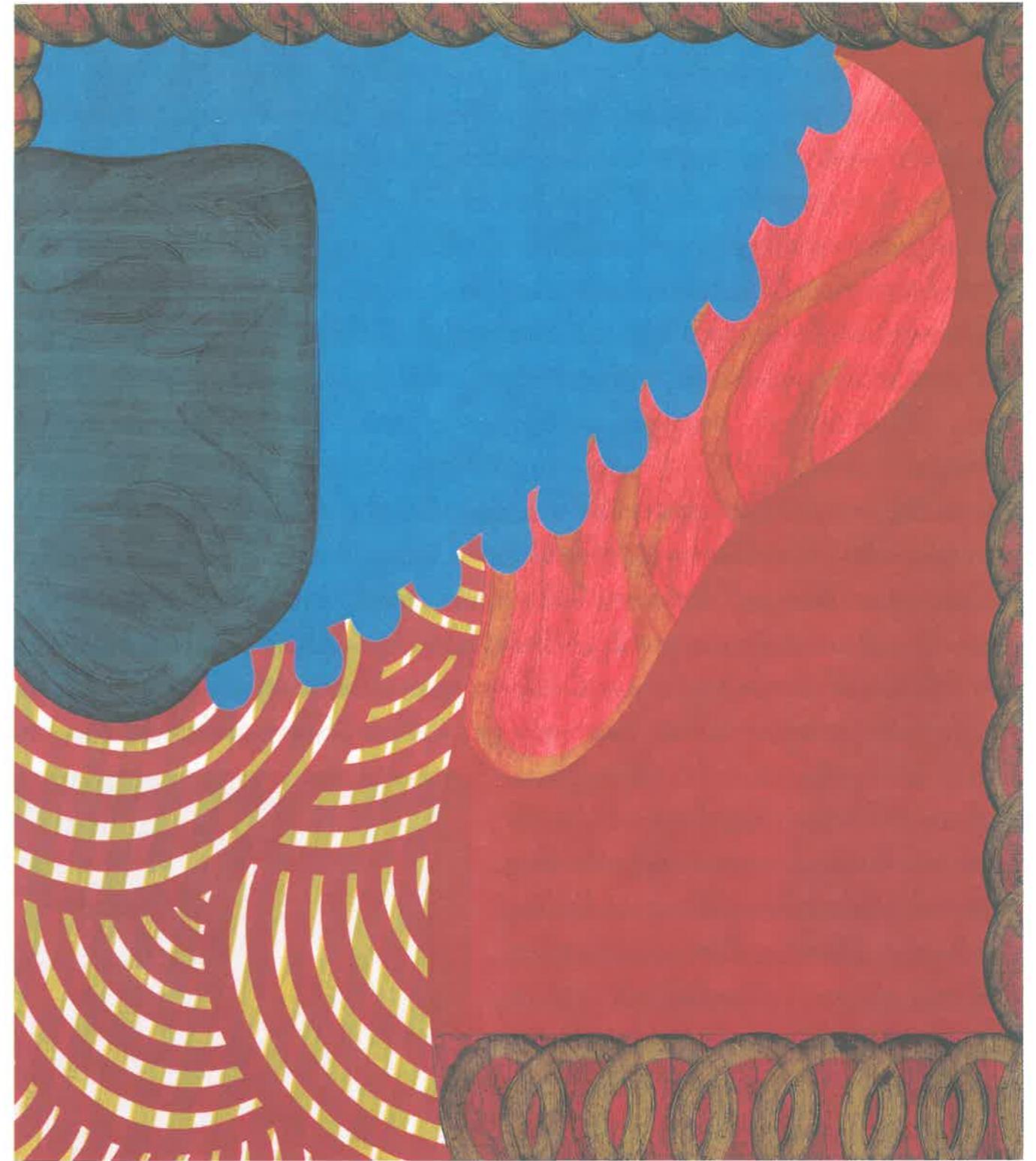
abstrakten Kunst. Was die zeitgenössi-
sche Kunst betrifft, so möchte ich noch ein-
mal darauf hinweisen, daß die puritanische,
anti-ornamentale Strömung (auf die ich an-
fangs hingewiesen habe) nur von kurzer
Dauer war und außerdem auf einer schlecht
verstandenen Interpretation der tatsächli-
chen Lage der Kunst beruht. Denn was gibt
es Ornamentaleres als den Großteil der ab-
strakten Kunst? Von den ersten großen
Meistern angefangen – Klee, Kandinsky,

Miro – über die strengere und geometrischere Variante der holländischen und Schweizer Konkretisten und Konstruktivisten – Mondrian, Bill, Lohse – bis zum informellen Dekonstruktivismus von Pollock, Kline und Capogrossi und jenem von Passmore, Dorazio, Hartung usw.

(...) Angesichts einer Feststellung wie der soeben getroffenen, nämlich, daß das Ornament oft den charakteristischen Anstoß für die darauf folgende Entstehung eines Kunstwerkes bildet, möchte ich sogar die Behauptung wagen, daß die Konstitution vieler Kunstwerke, die dem Anschein nach jeder Dekorativität entbehren, vom Element des Ornamentalen herrührt und davon ihren Ausgang nimmt. Alles in allem muß man das Ornament geradezu als Matrix vieler künstlerischer Handlungen betrachten, die später, nach ihrer Vollendung, den ursprünglich ornamentalen Charakter verlieren.

Das zeigt sich nicht nur auf dem Gebiet der visuellen Künste, sondern auch an anderer Stelle. Die Musik beispielsweise kann man fast immer als ornamental betrachten. Es ist ein Irrtum, wenn man in dieser Kunst nur die Koloraturen und Verzierungen (Triller, einfache und doppelte Mordentriller, lange und kurze Vorhalte, Doppelschläge usw.) als »Ornamente« betrachtet. In Wirklichkeit kann man jedes Element, das dazu bestimmt ist, in einer melodischen Linie hervorzutreten, als ornamental betrachten (im Unterschied zur Harmonie, die niemals diesen Aspekt hat). Die melodische Bewegung, und ganz besonders der Kontrapunkt, der auf der Kombination von zwei oder mehreren melodischen Linien beruht, wird wesentlich ornamental konzipiert. Auch in der Wortkunst kann lediglich eine bürokratische, wissenschaftliche oder telegraphische Prosa als frei von jedem Ornament betrachtet werden. Angefangen vom geringsten Vorhandensein metaphorischer und metonymischer Elemente und ganz im allgemeinen von rhetorischen Tropen muß man die Tatsache anerkennen, daß literarische und poetische Kunstschöpfungen sich immer ornamentaler Elemente bedienen. Diese Elemente stellen in Wirklichkeit den Kern dieser Kunst dar, auch wenn sie, wie in den Übertreibungen des Barock, zu pleonastischen Überfrachtungen führen können.

Welche definitiven Schlussfolgerungen kann man nun aus dem bisher Gesagten ziehen? Daß man auch heute noch allzu häufig dem Begriff »Ornament« eine Konnotation alles Überflüssigen zuschreibt, die er nicht verdient hat; daß, im Gegenteil, gerade im Ensemble der konstitutiven Elemente der Ornamentierung einer der fruchtbarsten Anstöße für die Gestaltung einer Kulturepoche liegt, weshalb das ornamentale Stadium – je nachdem – entweder den Keim eines späteren vollendeten Kunstwerkes bilden kann oder die letzte Ergänzung oder den letzten Ausläufer desselben. Deshalb kann es nur



unter äußersten Schwierigkeiten und unter abnormalen Bedingungen ein Kunstwerk geben, an dem das Ornament in irgendeiner Weise als determinierender und notwendiger Faktor jeder künstlerischen Entwicklung keinen Anteil hätte.

Frank Lothar Kroll, aus »Das Ornament«

(...) An dieser »Nahtstelle« zwischen »Kunst« und »Leben« gelangt das Ornament zu seinem Recht. Indem es die rein »für sich« bestehende Kunst in verlebendigender Absicht umspielt, löst es deren »absolute« Stellung auf und bindet sie den Gesetzen der Lebenswirklichkeit an. Ornament und Dekoration vermitteln zwischen Kunst und Leben, ermöglichen der Kunst einen »Einstieg« ins Leben und bieten dafür dem Leben die Möglichkeit, sich in geistiger Form als Kunst zu »verwirklichen«. (...)

Das Prinzip des Schmückens erscheint bei Semper als uranfänglicher Modus schöpferischer Seinsdeutung, als eine den Menschen vor all seinen Mitwesen auszeichnende Kulturleistung, ein nur ihm eigenes Privileg, das seine Sonderstellung im Kosmos begründet und über jede Form bloßer »Bedürfnisbefriedigung« weit hinausragt. Kein Tier schmückt sich. Nur der Mensch. Alle Menschen. Wer sich schmückt, hebt eine »Naturgesetzlichkeit« am jeweils Geschmückten hervor, hält die ihm selbst wesentlich scheinenden Merkmale eines Gegenstandes durch deren individuelle Betonung sich und anderen »symbolisch« vor Augen (Schmuck als »Kunstsymbol«). Damit wird dem Geschmückten eine zusätzliche Lebensberechtigung erteilt.



Und der Schmückende selbst bezeugt im Akt des Schmückens seine schöpferische Willens- und Entscheidungsfreiheit gegenüber allen Zweckerfordernissen und Materialbedingtheiten. (...) Riegel setzt dagegen: »Weit elementarer ... als das Bedürfnis des Menschen nach Schutz des Leibes mittels textiler Produkte tritt uns dasjenige nach Schmuck des Leibes entgegen, und Verzierungen, die dem bloßen Schmückungstriebe dienen, (...) hat es wohl schon lange vor dem Aufkommen der dem Leibesschutze ursprünglich gewidmeten textilen Künsten gegeben«. (...)

Die Rangfolge zwischen »hohen« und »bloß schmückenden« Künsten hat sich zugunsten einer Vorrangigkeit der letzteren verschoben. Das Ornament ist nicht irgendeine Kunstform, sondern die Kunstform schlechthin, weil es als ungegenständliche, »inhaltslose« Werkschöpfung weniger als alle anderen Kunstgattungen von subjektiv gestimmten Künstlerlaunen beherrscht wird und deshalb die leitenden Gesetze des jeweiligen Kunstvollens »objektiver« auszudrücken vermag als die hochgradig individualistischen Manifestationen der »großen« Kunst. Es verkörpert die künstlerisch-kulturelle Stillage einer Zeit rein und unmittelbar. (...)



Worin liegen dann aber die Entstehungsgründe der Ornamentkunst, wenn nicht im Wunsch nach einführender Nachbildung der Natur?

Worringers Antwort: Im Abstraktionsdrang. Nicht Anpassung an die Natur, sondern das Bestreben, sie zu überwinden und zu verneinen, steht am Anfang allen Menschenwerks, folglich auch am Anfang von Kunst und Ornament. »Ausgangspunkt der künstlerischen Prozesse ist also die lineare Abstraktion, die (...) mit irgendwelchen Nachahmungstendenzen nichts zu tun hat«: etwa so, als ob man plötzlich irgendeine Pflanze aus Wohlgefallen an ihrer Erscheinung ausgewählt hätte, um sie dann in stilisierter Gestalt zu übernehmen und in bewusst gesuchter Kongruenz mit dem Naturvorbild wiederzugeben. Nicht »natürliche« Formen, sondern geometrisch-lineare Abstraktionen sind die frühesten Produkte ornamentalen Schaffens. Das Abschreiben einer Naturform steht allenfalls am Ende der ornamentgeschichtlichen Entwicklung: In späterer Zeit kommt es zu einer allmählichen Annäherung an Naturobjekte, dringen sinnlich-vegetabile Elemente in die Ornamentkunst ein. Ursprünglich jedoch wird alles Ornament von Anorganismus und lebensfernem Schematismus beherrscht. »Natur« ist ihm eine fremde, bestenfalls zufällige Größe. (...)

2. Ornament als Sinnggebung des Sinnlosen

Warum nun aber ornamentale Abstraktion am Anfang menschlichen Kunstschaffens? Warum ein »geometrisches« und kein »lebendiges« Kunstideal? Warum »Stilisierung« statt »Nachahmung«? – Das Motiv des von Worringer skizzierten Abstraktionsdranges ist lebenspraktischer und zugleich metaphysischer Natur: Ornamentale Abstraktion erscheint als Ausdruck einer tiefen geistig-religiösen Verunsicherung des frühzeitlichen Menschen. Dieser sieht sich in seinem täglichen Leben von einer verwirrenden Fülle



»natürlicher« Erscheinungen umringt, denen er hilfs- und zusammenhanglos gegenübersteht. Die qualvolle Zufälligkeit

der andrängenden Ereignisse verängstigt ihn und führt zu einem vehementen Bedürfnis nach Entlastung und Erlösung von der als Feind erlebten Wirklichkeit. Dieses Entlastungsbedürfnis bricht sich im abstrakt-ornamentalen Schaffen des primitiven Menschen Bahn. Das Ornament mit seinen geometrisch-linearen Formen bietet materiale Haltepunkte, bei deren Betrachtung



der von der Willkür der Wahrnehmungen erschöpfte Geist sich ausruhen kann. Wie keine andere Kunstform befreit gerade das naturfern-abstrakte Ornament von den Zwängen der Außenwelt, vom Widersinn und Wechselspiel des Lebens, »weil aus ihm die Unruhe des Werdens eliminiert und eine dauernde Festigkeit geschaffen ist«. Es entreißt den Beschauer dem orientierungslosen Fluß alltäglicher Geschehnisse, erfüllt durch seine beruhigende Linienführung die Sehnsucht nach Geborgenheit und Ausgeglichenheit und vermittelt so das Bewußtsein einer der Zeit enthobenen »ewigen« Seinsgewißheit, »der Scheinwert des Absoluten in einer Welt des Relativen«. (...)

So zeigt sich die Ornamentik gerade in ihrer die Negativität des Lebens negierenden »Weltlosigkeit« als eine in hohem Maße positive, inhaltserfüllte Kunstform, deren Wesensart sich keineswegs »in einem formalistisch abstrakten System von reinen Formbeziehungen erschöpft, deren formale Struk-



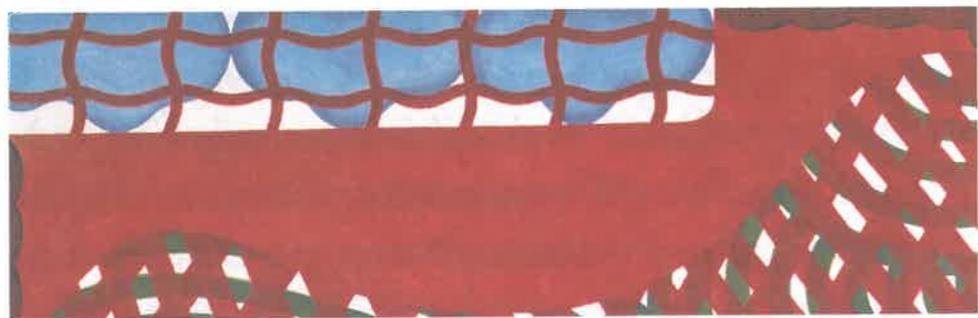
tur vielmehr aus dem Drang, wesentliche Inhalte mitzuteilen, erwächst und dazu geeignet wird, mannigfaltige Inhalte künstlerisch zu evozieren« (G. Lukàcs: *Ästhetik*. S. 342). Der von Lukàcs mehrfach konstatierte »primitiv« Charakter ornamentalen Schaffens kennzeichnet keine un- oder unterentwickelte Stufe werkhafter Produktivität, sondern eine in sich durchaus vollendete

Kunstform, die in ihrer »reinen« Gestalt allerdings nur bei »primitiven« Völkern anzutreffen ist, bei Völkern, deren Geisteskultur noch von einer »Einheit der menschlichen Fähigkeiten« zeugt (S. 344). Gerade weil das Ornament von Lukàcs als Ausdruck der weltanschaulichen Grundhaltung einer kulturellen »Lage« (im Sinne Erich Rothackers) verstanden wird, ist es »an nicht völlig entfaltete Gesellschaftszustände gebunden« (*Ästhetik*. 2. Halbbd. S. 435) und kommt im differenzierten Sozialgeflecht einer hochentwickelten Spätzeit nicht mehr zur vollen Ausprägung. Die dialektische Widersprüchlichkeit der Welt hat mit zunehmender Kulturentwicklung ein solches Maß erreicht, daß einfach nicht mehr »abstrahiert«, »stilisiert« oder »negiert« werden kann, »wertlose« Ornamentkunst prinzipiell unmöglich geworden ist (vgl. Loos). Und das Ornament selbst verliert im Laufe dieser Kulturentwicklung seinen streng geometrischen Charakter (S. 349), wird zu einer von komplexen Komposi-

tionsprinzipien beherrschten, »darstellenden« Kunst, wie etwa im Kulturschaffen des Rokoko. (...)

1. Das Problem des Ursprungs bzw. der Entstehung des Ornaments bleibt umstritten. Ob man es als Mittel zur Befriedigung materiell-lebenszwecklicher Bedürfnisse (Semper), als schöpferischen Willensimpuls eines ideell-geistgeprägten Kunstwillens (Riegl) oder als Ausdruck eines lebens-existentiell notwendigen, Ruhe und Geborgenheit vermittelnden Abstraktionsdranges wertet (Worringer) – auf eine von der Kunstgeschichtsforschung erwiesene absolute Gültigkeit kann letztlich keine dieser Ornament-Entstehungstheorien Anspruch erheben. Man wird nicht fehlgehen, Momente aller drei Hypothesen als für die Entstehung des Ornaments maßgeblich anzusehen.

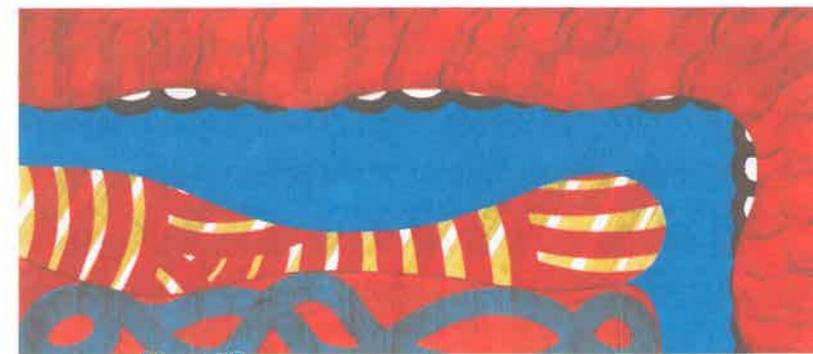
2. Die Ansichten und Ergebnisse über das Phänomen des Ornaments, d.h. über seine formalen und materialen Kennzeichen, lassen sich noch am ehesten in ein relativ einheitliches Bild fassen. Das Ornament erscheint als ein der »Kernform« appliziertes Artefakt (Boetticher, Vischer, Lipps), als dekorative »Bekleidung« eines konstruktiven Gebrauchsgegenstandes (Semper), als wiederholbares »Muster« auf feststehendem »Grund« (Riegl). Es ist also immer an eine bereits vorhandene Trägersubstanz gebunden und existiert nie »für sich«. Als »anhängendes« und zugleich ent-



individualisiertes Gebilde unterscheidet es sich damit grundsätzlich von allen an-

deren Kunstgattungen. Es steht nicht auf derselben Ebene wie Architektur, Plastik, Malerei oder »Gebrauchskunst«, ist diesen vielmehr eingefügt und untergeordnet – unselbständig, aber deshalb keineswegs »minderwertig«, wie ein Blick auf die islamische Kunst beweist.

3. Von dieser Beobachtung müßten auch die Versuche zu einer ontologischen Bestimmung ornamentalen Kunstschaffens ihren Ausgang nehmen. Eine nach gleichbleibenden Konstanten fragende Wesensschau »des« Ornaments könnte durch gattungstheoretische Überlegungen vorbereitet werden. Kant hatte das Ornament im weitesten Sinne der Malerei zugesprochen. Hegel und die meisten anderen von uns zu Wort gebrachten Denker behandelten es im Zusammenhang mit der Architektur. Schelling wiederum rechnete es zu dem Oberbegriff »Plastik«.



Die Tatsache, daß das Ornament im Grunde überhaupt keiner bestimmten Kunstgattung wesensmäßig zugehört, sondern als gattungsüberschreitendes Bindeglied eine eigenwertige Kategorie künstlerischen Gestaltens ausmacht, die am Bild, am Bau und an der Skulptur gleichermaßen vorkommen kann – diese Tatsache müßte noch vor aller kunstphilosophischen und kunsttheoretischen Einzelreflexion deutlich ins allgemeinwissenschaftliche Bewußtsein gehoben werden.

4. Die Frage nach dem Sinn und der kunstgeschichtlichen Bedeutung des Ornaments fand vielfältig und – mit Blick auf den jeweils in Betracht gezogenen Kulturkreis – höchst



unterschiedliche Beantwortung. Das Ornament erschien als rein formales Mittel zur Verlebendigung von Kunstwerken (Vischer), als symbolischer Ausdruck einer Zweckfunktion (Semper), als Schutz und Abwehr gegen die chaotisch andrängenden Mächte der Lebenswirklichkeit (Worringer), als Wertbezeichnung (Schmarsow), als Manifestation leiblicher Dispositionen (Wölfflin, Schmitz), als Zeichen gesellschaftlichen Ansehens (Lukács), als Mittel zur Vergegenwärtigung von Wunschwelten (Bandmann), als metaphorischer Hinweis auf Gottes Allmacht und Transzendenz im Islam (Lützeler). – So unterschiedlich all diese Versuche ornamentaler Sinndeutung in inhaltlicher Hinsicht auch sein mögen – gemeinsam ist ihnen allen die »formale« Wertung des Ornaments als einer für die Stillage des jeweiligen Kulturkreises typischen Kunstäußerung (Riegl); genauer: die Überzeugung, daß sich im Ornament das Selbst- und Weltverständnis einer Epoche Bahn bricht, daß in ihm die geistige und leiblich-seelische Grundgestimmtheit einer Zeit zum Ausdruck kommt und sich das Ornament damit als eine Art Spiegelbild der gesellschaftlichen Wirklichkeit ausweist, als unbewußte und unterschwellige, aber gerade deshalb höchst charakteristische Abbrüder der Daseinsführung eines Volkes, »a speculum minus of human life, darkly reflecting the web of man's thought and feeling«. (...)

Adolf Loos, aus »Ornament und Verbrechen«

Das Kind ist amoralisch. Der Papua ist es auch. Der Papua schlachtet seine Feinde ab und verzehrt sie. Wenn aber der moderne Mensch jemanden abschlachtet und verzehrt, so ist er ein Verbrecher oder ein degenerierter. Der Papua tätowiert seine Haut, sein Boot, seine Ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein Verbrecher. Der moderne Mensch, der sich tätowiert, ist ein Verbrecher oder ein degenerierter. Es gibt Gefängnisse, in denen achtzig Prozent der Häftlinge Tätowierungen aufweisen. Die Tätowierten, die nicht in Haft sind, sind latente Verbrecher oder degenerierte Aristokraten. Wenn ein Tätowierter in Freiheit stirbt, so ist er eben einige Jahre, bevor er einen Mord verübt hat, gestorben.

Der Drang, sein Gesicht und alles, was einem erreichbar ist, zu ornamentieren, ist der Ursprung der bildenden Kunst. Es ist das Lallen der Malerei. Alle Kunst ist erotisch.

Das erste Ornament, das geboren wurde, das Kreuz, war erotischen Ursprungs. Das erste Kunstwerk, die erste künstlerische Tat, die der erste Künstler, um seine Überschüssigkeiten los zu werden, an die Wand schmierte. Ein horizontaler Strich: das liegende Weib. Ein vertikaler Strich: der sie durchdringende Mann. Der Mann, der es schuf, empfand denselben Drang wie Beethoven, er war in demselben Himmel, in dem Beethoven die Neunte schuf.

Aber der Mensch unserer Zeit, der aus innerem Drange die Wände mit erotischen Symbolen beschmiert, ist ein Verbrecher oder ein degenerierter. Es ist selbstverständlich, daß dieser Drang Menschen mit solchen Degenerationserscheinungen in den Anstandsorten am heftigsten überfüllt. Man kann die Kultur eines Landes an dem Grade messen, in dem die Abortwände beschmiert sind. Beim Kinde ist es eine natürliche Erscheinung: seine erste Kunstäußerung ist das Bekritzeln der Wände mit erotischen Symbolen.

Was aber beim Papua und beim Kinde natürlich ist, ist beim modernen Menschen eine Degenerationserscheinung. Ich habe folgende Erkenntnis gefunden und der Welt geschenkt: Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande. Ich glaubte damit neue Freude in die Welt zu bringen, sie hat es mir nicht gedankt. Man war traurig und ließ die Köpfe hängen. Was einen drückte, war die Erkenntnis, daß man kein neues Ornament hervorbringen könne. Wie, was jeder Neger kann, was alle Völker und Zeiten vor uns gekonnt haben, das sollten allein wir, die Menschen des neunzehnten Jahrhunderts, nicht vermögen? Was die Menschheit in früheren Jahrtausenden ohne Ornament geschaffen hatte, wurde achtlos verworfen und der Vernichtung preisgegeben. Wir besitzen keine Hobelbänke aus der Karolingerzeit, aber jeder Schmarren, der auch nur das kleinste Ornament aufwies, wurde gesammelt, gereinigt, und Prunkpaläste wurden zu seiner Beherbergung gebaut. Traurig gingen die Menschen dann zwischen den Vitrinen umher und schämten sich ihrer Impotenz. Jede Zeit hatte ihren Stil und nur unserer Zeit soll ein Stil versagt bleiben? Mit Stil meinte man das Ornament. Da sage ich: Weinet nicht! Seht, das macht ja die Größe unsere Zeit aus, daß sie nicht imstande ist, ein neues Ornament hervorzubringen. Wir haben das Ornament überwunden, wir haben uns zur Ornamentlosigkeit durchgerungen. Seht, die Zeit ist nahe, die Erfüllung wartet unser. Bald werden die Straßen der Städte wie weiße Mauern glänzen. Wie Zion, die heilige Stadt, die Hauptstadt des Himmels. Dann ist die Erfüllung da.





Ernst H. Gombrich, aus »Ornament und Kunst«

Ornament gegen Abstraktion. Es ist wirklich etwas Prophetisches in diesem Manifest gegen das Ornament. Denn wenn auch niemand behaupten würde, daß unsere Städte jetzt wie die Hauptstadt des Himmels aussehen, so wurde der Unterschied in der Funktion der Kunst und der des Designs von den folgenden Generationen akzeptiert. Nicht nur wurde es ein Glaubenssatz, daß das Ornamentieren von Häusern, Möbeln und Utensilien eigentlich geschmacklos war, es wurde auch eingeräumt, daß die formenbildende Phantasie, die nun ihren traditionellen Bereich verloren hatte, einen neuen Spielplatz erhalten müsse. In der Periode, als das Schaffen dekorativer Formen mehr und mehr zugunsten funktionaler Sachlichkeit unterdrückt wurde, trat die sogenannte »abstrakte Kunst« auf und drang in die Gebiete von Malerei und Skulptur ein.

Unleugbar ist dies ein empfindlicher, um nicht zu sagen ein neuralgischer Punkt in der Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Nichts mißfiel dem abstrakten Maler mehr als der Ausdruck »dekorativ«, ein Beiwort, das ihn nur zu sehr an die bekannte spöttische Bemerkung erinnerte, daß, was er da gemacht habe, bestenfalls ein hübsches Muster für Vorhänge sei. Die abstrakte Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wünschte sich eine vom bescheidenen Handwerk dekorativer Entwürfe weit entfernte Ahnenreihe. Man muß an Michelangelo denken, der einen Briefschreiber zurechtwies, weil er ihn als »Bildhauer« angeredet hatte. Die Erfolgreichen und Prominenten wollten mit ihren armen Verwandten nichts zu tun haben.

Die Beziehungen zwischen Dekoration und Abstraktion sind zu schwierig, um sie in einer Formel zusammenzufassen, aber dem Leser dieses Kapitels wird es klar sein, daß die Theorie abstrakter Malerei im zwanzigsten Jahrhundert den Kämpfen um Gestaltung im neunzehnten Jahrhundert mehr zu danken hat, als im allgemeinen zugegeben wird. Ruskins Hervorheben der expressiven, »graphologischen« Eigenart spontaner Handwerkerarbeit, Wornums Vergleich des Ornaments mit Musik, und vor allem die zunehmende Entwertung der Illusionskunst zugunsten rein formaler Ordnungen der Elemente, nicht zu erwähnen das hektische Suchen nach einer authentischen neuen Kunst als Ausdruck der neuen Zeit, all das sind Elemente in der Geschichte des Aufstieges und der Anerkennung der abstrakten Kunst. Während dieser Zeiten der Gärung, um die Jahrhundertwende, waren die Ausdrücke »dekorativ« und »Ornament« noch keine Schimpfworte der Kunstkritik.

Wilhelm Worringer, aus »Abstraktion und Einfühlung«

(...) Wir stellen also den Satz auf: die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmäßigkeit mußte für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die größte Beglückungsmöglichkeit darbieten. Denn hier ist der letzte Rest von Lebenszusammenhang und Lebensabhängigkeit getilgt, hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht; hier ist Gesetz; ist Notwendigkeit, wo sonst überall die Willkür des Organischen herrscht. Nun aber dient solcher Abstraktion kein Naturobjekt als Vorbild. »Von dem Naturobjekt unterscheidet sich die geometrische Linie eben dadurch, daß sie nicht im Naturzusammenhang steht. Was ihr Wesen ausmacht, gehört freilich der Natur an. Die mechanischen Kräfte sind Naturkräfte. Aber sie sind in der geometrischen Linie und den geometrischen Formen überhaupt aus dem Naturzusammenhang und dem unendlichen Wechselspiel der Naturkräfte herausgenommen und für sich zur Anschauung gekommen« (Lipps, Ästhetik 249). (...)

Das absolute Kunstwollen, wie es sich am reinsten immer in der Ornamentik offenbart, wo das Inhaltliche den Tatbestand nicht verschleiern kann, bestand also z. B. zur Zeit der Renaissance nicht darin, Dinge der Außenwelt nachzubilden oder sie in ihrer Erscheinung wiederzugeben, sondern darin, die Linien und Formen des Organisch-Lebensvollen, den Wohlklang seiner Rhythmik und sein ganzes inneres Sein nach außen in idealer Unabhängigkeit und Vollkom-

menheit zu projizieren, um in jeder Schöpfung gleichsam einen Schauplatz zu schaffen für eine freie ungehemmte Betätigung des eigenen Lebensgefühles. (...)

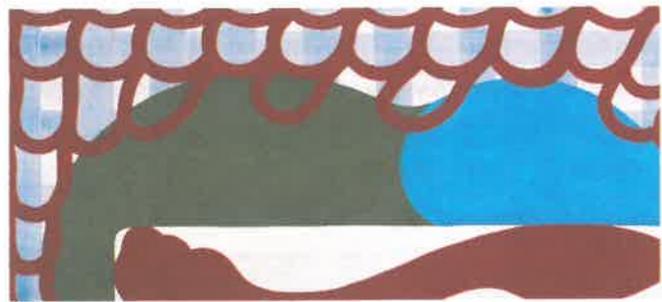
Und dieser Notwendigkeitswert ist es, der dem primitiven Menschen jene Beglückung schuf, deren Dynamik wir nur verstehen, wenn wir uns an jenes Verlorenheits-Bewußtsein erinnern, das ihn angesichts der Mannigfaltigkeit und Unklarheit des Weltbildes beherrscht haben muß. In der Notwendigkeit und Unverrückbarkeit der geometrischen Abstraktion konnte er ausruhen. Sie war scheinbar von aller Abhängigkeit von den Dingen der Außenwelt wie von dem betrachtenden Subjekt selbst gereinigt. Sie war die für den Menschen einzig denkbare und erreichbare absolute Form. (...)

Es muß vielmehr auch hier angenommen werden, daß jedes geistige Verhältnis seine psychische Bedeutung habe; und auf die kommt es hier wohl an. Ein überzeugter Evolutionist könnte sich mit aller Vorsicht in der schließlichen Verwandtschaft der Bildungsgesetze organischer und anorganischer Natur suchen. Er würde dann die ideale Forderung aufstellen, daß in unserem menschlichen Organismus das Bildungsgesetz der anorganischen Natur noch wie eine leise Erinnerung nachklingt. Er würde vielleicht auch weiter behaupten, daß jede Differenzierung der organisierten Materie, jede Weiterbildung ihrer primitivsten Form von einer Spannung, sozusagen



von einer Rückwärtssehnsucht nach dieser primitivsten Form begleitet sei, und er würde zur Bekräftigung auf den entsprechenden Widerstand hinweisen, den die Natur gegen jede Differenzierung dadurch äußert, daß mit der Höherentwicklung des Organismus die Schmerzen des Gebärens wachsen. In der Betrachtung der abstrakten Gesetzmäßigkeit würde dann also der Mensch gleichsam von dieser Spannung erlöst und im Genusse seiner einfachsten Formel, seines letzten Bildungsgesetzes von seiner Differenzierung ausruhen. Der Geist wäre dann nur der Vermittler dieser höheren Beziehungen. (...)

Es liegt im Wesen der Ornamentik, daß in ihren Erzeugnissen das Kunstwollen eines Volkes am reinsten und ungetrübtsten zum Ausdruck kommt. Sie bietet gleichsam ein Paradigma, an dem man die spezifischen Eigentümlichkeiten des absoluten Kunstwollens klar ablesen kann. Damit ist ihre Wichtigkeit für die Kunstentwicklung genügend betont. Sie müßte den Ausgangspunkt und die Grundlage aller kunstästhetischen Betrachtung bilden, die dann vom Einfachen auf das Komplizierte übergehen müßte. (...)



So ist Wöfflin in seinen »Prolegomena« der Ansicht, »Regelmäßigkeit« der Abfolge müsse getrennt werden von der »Gesetzmäßigkeit« einer Linie oder einer Figur. Der Unterschied zwischen Regel-

mäßigkeit und Gesetzmäßigkeit gründe sich auf eine tiefgehende Differenz. »Hier haben wir ein rein intellektuelles Verhältnis vor uns, dort ein physisches. Die Gesetzmäßigkeit, die sich in einem Quadrat ausspricht, hat keine Beziehung zu unserem Organismus, sie gefällt nicht als angenehme Daseinsform, sie ist keine allgemeine organische Lebensbedingung, sondern nur ein von unserem Intellekt bevorzugter Fall. Die Regelmäßigkeit der Folge ist uns dagegen etwas Wertvolles, weil unser Organismus seiner Anlage gemäß nach Regelmäßigkeit in seinen Funktionen verlangt. Wir atmen regelmäßig, jede andauernde Tätigkeit vollzieht sich in periodischer Folge.« (...)

»Die Bewegung in jedem Halbkreis geht naturgemäß, wenn sie einmal begonnen hat, gleichförmig weiter, d.h. der Halbkreis vervollständigt sich zur Kreislinie. Dagegen kann eine solche Bewegung nicht aus sich selbst in eine Krümmung von entgegengesetzter Richtung übergehen« (Lipps). Die griechische Wellenlinie dagegen, die sich nie bis zum Halbkreis erweitert und mit dem Zirkel gar nicht zu konstruieren ist, zeigt einen Bewegungsimpuls, dem sie in sanfter Schwung unserem instinktiven organischen Gefühl entsprechend nachgeht. »Wir sehen in ihr eine gradlinig fortschreitende Bewegung, verbunden mit einem elastischen Oszillieren in dazu senkrechter Richtung. Verläuft die Wellenlinie im ganzen horizontal, so ist dies Oszillieren ein vertikales. Die Bewegung nach oben findet jedesmal in sich selbst einen elastischen, also nach dem Gesetz der Elastizität wachsenden Widerstand, der an einem Punkt die Aufwärtsbewegung zum Stillstand bringt; und weiterhin eine gleicharti-

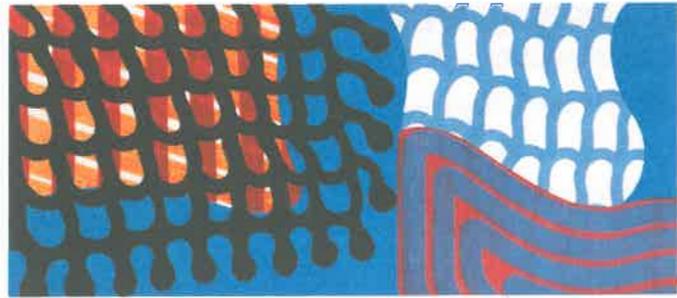
ge Abwärtsbewegung hervorbringt usw.« Die griechische Wellenlinie ist also wohl regelmäßig und gesetzmäßig und entspricht insofern immer noch dem abstrakten Bedürfnis, aber insofern diese Gesetzmäßigkeit im Gegensatz zur ägyptischen geometrischen Gesetzmäßigkeit eine organische (Lipps nennt sie eine mechanische) ist, appelliert sie mit ihrem ganzen Wesen in erster Linie an unseren Einfühlungstrieb. (...)



Henry van de Velde, aus dem Buch »Essays«

Die Linie. Der Mensch bewegt sich, gestikuliert, schreit und spricht, ohne diese Gaben mehr zu genießen als die des Lebens selbst, ohne zu ahnen, daß ihm etwas Unerhörtes, Wunderbares verliehen ward!

Linien – übertragene Gebärden – offenkundige psychische Äußerungen, deren Primitivität die Nuancen beschränkte. So erkennen wir in der ersten Linie ausschließlich Äußerungen von Lebenskraft und Erregung, kindlicher Freude, rückhaltloser Lust. Sie zeugen von latenten Kräften, die in uns sind, durch plötzliches Verlangen gereizt und entfesselt, von Kräften, die ungeduldig sind, sich in Taten umzusetzen. Psychische Kräfte leiteten die mit primitiven Werkzeugen – Knochen oder Stein – bewaffnete Hand, ebenso wie natürliche Kräfte die Spitze des Grashalmes zur Erde biegt, wo sie kleine Kreise in den Sand malt. Natürliche Kräfte erschütterten den Fels, der bei dem Sturz sichtbare Spuren auf den Flächen, die



er traf, zurückließ; natürliche Kräfte schufen jene kapriziösen, vergänglichen Arabesken im bewegten Wasser. Die Kraft ist das Geheimnis des

Ursprungs aller Kreaturen und aller Schöpfungen. Aber nur wenige Schöpfungen stehen in so direktem, nahem Zusammenhang mit ihrem Schöpfer wie die Linie. Die Linie ist eine Kraft, die ihre Natur nicht verleugnen, ihrem Schicksal nicht entgehen wird. Linien – übertragene Gebärden – das ist das Wunder!

Seit seinem elementarsten Dasein berauschte sich der Mensch unbewußt an der Wollust seiner Bewegungen, seiner Gebärden und seiner Laute, und je weiter er sich kulturell entwickelte, je mehr steigerte sich die Wollust des Tanzes, des Gesanges, der Poesie! So sind denn die Künste nichts weiter als erhöhte Zustände physiologischer Fähigkeiten. Die Fähigkeit, Linien zu ziehen, kommt hinzu und wurzelt sich ein, und in der Trunkenheit der Erkenntnis dieser Fähigkeit mußte es den Menschen zuerst dazu treiben, von der Linie eine ähnliche Wollust wie die des Tanzes, des Kampfes, der Liebkosung zu fordern.

Und was der Mensch von der Linie verlangte, das gab sie ihm in reichem Maße, setzte daran den ganzen Eifer ihrer jugendfrischen Kraft.

Die ersten Linien enthüllen uns alles, was wir über die Gebärden und Tänze der Urvölker und Menschen zu wissen begehrt. Gebärden, die sich gierig strecken, den Raum zu umschlingen, ihn an sich zu pressen, um ihn im nächsten Augenblick mit Kraft und



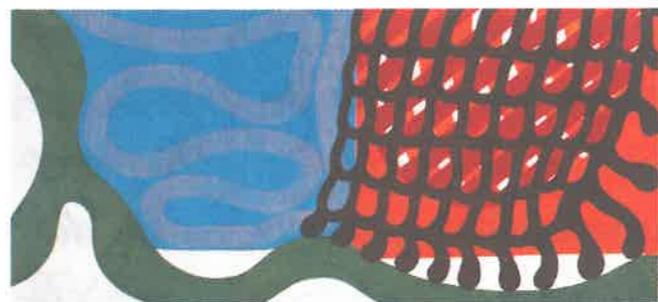
Anmut von sich zu stoßen! Flüchtige Gebärden, schnell wie ein Schlag, wie eine stürmische Liebkosung; weniger kadenzierte zarte Bewegungen, wie leichte Sprünge; rings um den Gegenstand herum ein wilder, ausgelassener Reigen, – auf den Anlaß alles dessen werde ich später näher eingehen. Wären uns auch keine Spuren aus der primitiven Zeit oder der Vorgeschichte erhalten, so hätten wir die ersten Linien doch in unserem Innern wiederfinden können, wo sie jetzt noch den Gebärden entsprechen, die am leichtesten auszuführen sind und welche die geringste Anstrengung von dem sie erzeugenden Mechanismus verlangen. Dies ist ein Prinzip, das wir mit Recht bei den ersten Linien anwenden können, weil es auch für die ersten Bewegungen und Gebärden gilt.

Durch Anregung des Gehirns veranlaßt, hat die Hand spontan, und fast ohne eigenen Willen, eine Linienfolge gezeichnet. Es gibt zwei Gründe dafür, daß es so gewesen, daß mehrere Linien gleichzeitig entstanden sind! Erstens scheint es wirklich geringerer Anstrengung und geringeren Aufwandes von Kräften bedurft zu haben, um eine Linienfolge zu schaffen, als um eine einzelne Linie entstehen zu lassen. Und zweitens erwächst diese Linienfolge aus dem gebieterischen Verlangen nach Rhythmus, den wir in diesen Figuren elementarster Form erkennen.

Der Rhythmus verlieh also der Linie das ornamentale Gepräge!

An die Tatsache, daß die Aufeinanderfolge von Linien ein Ornament bildet, knüpft sich eine Offenbarung, um deren ganze Tragweite zu erfassen wir die Konzeption der Ornamentik auf das Agens zurückführen müssen, durch das der primitive Mensch das intensivste Entzücken genoß.

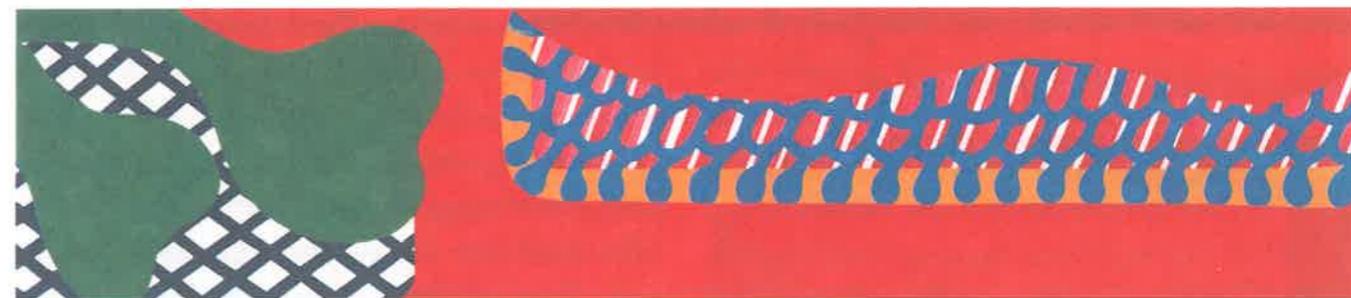
Die geringste Linienandeutung, die elementarste Wiederholung der Linien war für ihn ein Phänomen, dessen Erscheinen auf den Flächen, die er einen Augenblick vorher nackt gesehen, auf ihn wie ein Wunder wirkte. Wie ein Wunder, das er selbst soeben aus eigener Kraft vollbracht; durch Zauberkünste, die in ihm wohnten die nie versagen, die immer auf die Erregung, welche er in sich spürt, reagieren werden! Die kindliche naive Sensibilität des primitiven Menschen wurde von dieser Zauberkraft getroffen, und sein Bedürfnis nach Ausschweifung, nach Paroxysmus und extremer Handlungsweise nutzt die Macht der Ornamentik und der Linie aus. In der Primitivität oder der Vorzeit (wir sind berechtigt, eine für die andere einzusetzen) gebietet also die Linie über magische Kräfte, die sich in der Ornamentik steigerten, ebenso wie die Bewegung ihre Intensität und Kraft im Tanz steigert! Durch feierliche Akte und Zeremonien mußten höhere Mächte zu



Hilfe gerufen werden, um einen Gegenstand zum Leben zu erwecken.

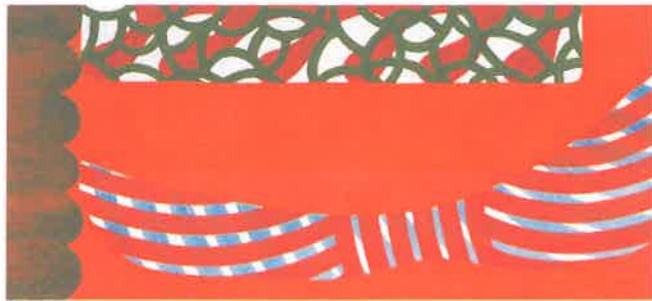
Ebenso wie Tanz und Musik konnte die Ornamentik das Wunder vollbringen. Die Linie und das ursprüngliche lineare Ornament sind die Schrift der beschwörenden, wollüstigen Gebär-

den und Tänze. Sie führen uns die Zeremonie vor Augen, welche Dinge, die sich in einem inferioren Zustand befanden, emporhebt. Auch die Tätowierung entnahm ihre Bedeutung diesem Gefühl. In diesen Zeiten verfügte somit die Linie und die lineare Ornamentik über Eigenschaften und Kräfte, welche die weniger ursprüngliche Sensibilität späterer Zeiten auf bildliche Darstellungen übertrug!



Von dem Augenblick dieser Verschiebung an besteht die ganze Geschichte der Ornamentik in dem Kampf um die Vorherrschaft zwischen den beiden Arten der Linie: der Gemütslinie und der mitteilenden Linie. Es ist eigentlich mehr der Kampf zweier Neigungen, der Neigung zum Taumel, zur Wollust, und der Neigung, Dinge und Wesen aus der Umgebung der Menschen abzubilden. Zwei beim Menschen so ausgesprochene Neigungen, daß sie mit dem gleichen Mittel – der Linie – auf dem Gebiet der Ornamentik kämpfend um den ausschließlichen Besitz derselben ringen mußten! Zu dem Hang zur Wonnetrunkenheit, dem sich die Linie anfangs ungestört hingeben konnte, gesellte sich nun das Bedürfnis der Darstellung und die fortwährende Suggestion, nachbilden zu müssen; gesellte sich die enge, formelle Disziplin, der das Auge unterworfen wurde und die es zwang, bestimmte Richtungen einzuschlagen, ihre Ausdehnungen, Umwege und Unterbrechungen

zu verfolgen, um so der Hand das zu übermitteln, was das Auge den verschiedenen Vorbildern entnommen hatte; der Hand, die eine Sklavin geworden, ein Werkzeug, dem jede Freiheit genommen war. Nur innerliche Aufregungen, Rhythmen und Kadenzen, die unser innerstes Wesen anfeuerten und erregten, konnten bis dahin die Linie und ihr Spiel erwecken. Eine diskrete, stolze Wollust an dem Werk, das im Mysterium unserer Psyche gereift war, erzeugte sich erst nachträglich durch das Auge, das sich an dem Wunderwerk berauschte.



Julius Meier Graefe, aus »Die Entstehung des Malerischen«

Die Mosaiken.

Die erste Etappe umschließt die Mosaiken. Die Fläche existiert noch nicht für die Hand des Künstlers, sie ist Sache des Handwerks; die Kontur allein ist Trägerin der Formel, und die Formel ist anonym, nicht das Werk einzelner, sondern Überlieferung.

Es fällt uns einigermaßen schwer, uns den Schöpfungsakt, der diese Dinge hervorbrachte, vorzustellen. Es gab damals keine Kunst, aber man hatte einen Instinkt für Raumwirkung, dessen Größe uns heute schwindeln macht. Wer findet in unserm wohlverproviantierten Ästhetikerlexikon

Ausdrücke, um das schier himmlische Gefühl wiederzugeben, das den friedlichen Touristen in so einem Mosaikinterieur wie dem Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna befällt? Wer vermag den Rausch dieses edelsteinernen Lilas, den Rhythmus in diesen kindlich ernstesten Apostelgestalten wiederzugeben? Wo träumt man lieblicher von der schönen Sage unserer Religion als in der Grabkapelle der Galla Placidia, vor dieser unendlich einfachen Lyrik in der Darstellung des guten Hirten? Und was ist prächtiger als San Vitale? Man verliert den Kopf, wenn man sich vorstellt, wie dieser Bau einmal gewesen sein muß. Überall, wo man auf der Suche nach höchsten Genüssen in der Welt auf alte Mosaiken stößt, sei es in Rom oder Sizilien oder Konstantinopel, immer hat man mehr oder weniger einen Augenblick deutlich das Gefühl, als ob diesen ersten Schriftzügen unserer Kunst gegenüber alles Folgende eine Verwirrung bedeute, ebenso wie die architektonische Form, die viele dieser Zeichen

trägt, der romanische Stil, von keinem der folgenden an Höhe und Macht übertroufen wurde und uns Lebenden heute als die einzige Basis für eine moderne Architektur erscheint.

Die Beziehung dieser Mosaiken zu den antiken liegt auf der Hand. Aber auch wenn wir die Stigmit der meist recht kläglichen Reste dieser antiken Formen nicht unterschätzen und den technischen Unterschieden zwischen dem Neuen und dem Alten nicht ganz die Bedeutung zumesen, die der Forscher feststellen zu können glaubt, bleibt ein Nooum übrig, das einer den antiken Mosaiken ganz fremden Vorstellungswelt entspricht. Selbst die Virtuosität der Alexanderschlacht in Neapel versagt neben der keuschen Inbrunst in dem Tempel der Galla Placidia. Plump und ungeschickt, aber auf die Heiligkeit der Legende bedacht, dichten diese Mosaikisten Ravennas ihre Empfindung, und ihr glühender Glaube erweckt Farben, die das römische Ornament in Schatten stellen. Schon in Ravenna kämpft die menschliche Diktion mit dem Ornamentalen und gibt zuweilen dem Bild eine Bewegung, die der Wand, die sie schmücken soll, nicht unbedingt vorteilhaft ist. Die byzantinischen Mosaiken, in denen die Natur-

wärme verschwindet, gleichen diese Differenz aus. Sie gelten deshalb als barbarische Verirrung. Mit Recht, wenn man den Gedanken, der die frühen Christen trieb und der später erstarrte, zum alleinigen Kriterium macht; mit Unrecht, wenn man des Baus gedenkt, dem das erstarrte Zeichen zum Vorteil gerät.

Nur in einem Punkt waren vielleicht die frühchristlichen Mosaiken den Byzantinern auch als Dekoration überlegen: in der Farbe. Und selbst darüber mag man streiten, denn jedenfalls diente die Zurückhaltung in der Farbe bis zur Vollkommenheit dem architektonischen Ideal. Zweifellos dagegen erscheint die Überlegenheit der Byzantiner als Ornament, und es geht nicht an, sie aus ihrem Zusammenhang mit der Architektur loszulösen und an sich betrachten zu wollen. Nur sie entsprechen dem Bedürfnis der Fläche vollkommen. Überall, wo Mosaiken großgezogenen Natursinn verraten, tritt die ornamentale Wirkung natürlicherweise zurück. Das Problem der Ausgleichung zwischen Natur und Stilbedürfnis, das nur die Antike zur Befriedigung beider Tendenzen gelöst hat, nimmt hier seinen Anfang. Sobald der Realismus in den Mosaiken vorkommt,



hört die zauberhafte Wirkung der Technik auf.



Das läßt sich nirgends besser als in der Markuskirche in Venedig verfolgen, an deren riesigem Mosaikwerk alle Jahrhunderte, vom zehnten angefangen bis zu dem letzten, beteiligt sind. Für die byzantinische Anschauung sind Menschen und Dinge, alles was dargestellt wird, nur Träger dekorativer Linien, wenig mehr als die wundervollen Buchstaben, die die Bilder begleiten und für deren Verständnis wesentlicher sind als das Gegenständliche der Bilder selbst. Das moderne Mosaik stellt sich in den Mittelpunkt, es will nur möglichst stark anziehen. Die Felder der Fassade sind möglichst bunte Gemälde, denen der Raum, den sie einnehmen, nur das Maß ihrer Ausdehnung bedeutet und im übrigen indifferent ist. Sie dienen nur dazu, das ungeheure bewegte Bild der Fassade noch unruhiger zu machen, und versuchen eine Konkurrenz mit der Architektur, anstatt sich mit ihr zu vereinen. Sie bringen es vielleicht in der Tat fertig, ihre Rivalin in den Schatten zu stellen, aber zerstören die künstlerische Harmonie des Ganzen. Ganz anders wirkt schon das Atrium. Hier überwiegt das Byzantinische. Man bekommt eine Ahnung von der Pracht im

Innern, aber die alte Methode wollte, daß es eben nur Ahnung bliebe. Es ist mit Zeichen bedeckte Architektur. Die Zeichen sind unsinnig, wenn man das Einzelne vornimmt, wie man ein Bild betrachtet; das Konventionelle ihrer Komposition, die äußerst primitiven Vorstellungen, denen sie dienen, machen sie für moderne Anschauung unmöglich. Die Architektur allein, der äußere Zweck dieser Zeichen, gibt ihnen ästhetischen Wert. Einer der Bogen zeigt die Geschichte Noahs. In gewissen Abständen spielen sich die Phasen des Lebens ab, jede ist ein Ornament für sich. Man sieht Männer, Tiere, Wellenlinien. Was sich aufdrängt, ist die unbegreifliche Beziehung zwischen diesen Linien und den Flächenverhältnissen, die sie umgeben. Diese Beziehung ist das Überzeugende. Die Linien sind so außerordentlich richtig placiert, daß man sich nicht einen Augenblick fragt, was sie bedeuten. Und, in dem rein ornamentalen Zauber dieser Zeichen befangen, kommt man schließlich dahin, selbst das, was sie dem Verstand zumuten, anzunehmen, zumal wenn sich mit ihnen größere, weitere Gefühlskomplexe mehr oder weniger lose verknüpfen. Die Psychologie der religiösen Suggestionen findet hier reiches Material. (...)

Linie und Fläche

(...) Was ihr in vorchristlicher Zeit und bei allen Völkern gehört hatte, wurde Eigentum der Malerei. Die Bestimmung war anfangs nicht im entferntesten dieselbe. Die Malerei war Schrift, Verständigungsmittel für die primitiven Zwecke der

Kirche. Kunst wurde sie erst, als der Gedanke die Nyse fand, zu Bildern zu werden, als der wachsende Reichtum die Kirche ausschmückte. Sie war daher ursprünglich Strich, Linie, Zeichen aus Linien. Ihre erste Entwicklung war eine Entwicklung der Linie. Ihre erste Schönheit war das Ornament auf den Wänden heiliger Räume; ihre erste und einzige ganz reine, ganz beschränkte Schönheit. Sie erhielt Verstand, als sie das größte ihrer Wunder vollbrachte und den Raum erfand. Der Verstand verunreinigte sie: sie malte Räume in Räumen. Damit begann die Zersetzung der Linie zugunsten der Fläche. Das Verhältnis zwischen beiden ist das materielle Objekt der ganzen Geschichte der Malerei.

Die Linie war die natürliche Handschrift eines Stils, der auf Massengedanken beruht. Sie war die Nabelschnur zwischen der Malerei und ihrer Mutter, der Baukunst, das Bindeglied mit allen übrigen von Menschen gefertigten Dingen.

Die Linie steigt vom brutalen Zeichen zum höchsten Ausdruck und wird das Symbol der Gotik, der gewaltigsten unter den Traditionen: eine einzige Gebärde, die von allen verstanden wird.

Die Linie sinkt, mit ihr sinkt die Tradition, sinkt der Stil, der auf Massengedanken beruht, und die Persönlichkeit steigt in die Höhe. Ein neuer Begriff wird geboren: Statt des Stils, der vielen gemeinsam war, kommt ein Stil, der den Einen von der Masse unterscheidet. Der eine Begriff zerstört den anderen. Je mehr sich die Malerei aus sich selbst heraus entwickelt, desto loser wird ihre Verbindung mit den anderen Künsten. Immer fremder steht die Persönlichkeit der Masse gegenüber. Die Tausende und Abertausende müssen der Kunst verlustig gehen, damit ein einziger Meister werde. Die Linie verflüchtigt sich in die Fläche. Der Mensch glaubt, mit dem Intellekt das Wunder zu bezwingen. Seine Analyse zerstückelt den göttlichen Schwung. Und nahe der Höhe, in dem Moment, da die Lösung vollbracht scheint, nähert sich die Malerei wieder dem Punkt, von dem sie vor anderthalbtausend Jahren ihren Ausgang nahm, und wird wieder zur barbarischen Linie. (...)



Giotto und ein Schritt weiter

(...) Aber gleichzeitig erobert sich die Malerei die Unabhängigkeit von der Wand. Aus dem Fresko wird die Holztafel, und damit bereitet sich äußerlich die Abtrennung der Malerei von dem Ganzen vor. Nicht weniger half der Umstand dabei, der die



Schöpfung dieser Gemälde in dieselben Hände legte, denen die Herstellung der kirchlichen Bücher anvertraut war. Das Didaktische des Buches errang auch im Gemälde die Vorherrschaft. Der Schmuck der Missalen, als solcher meisterhaft verstanden und nach allen Gesetzen der zu schmückenden Fläche und der Beziehung zwischen Bild und Schrift gehandhabt, wurde im Gemälde seines ursprünglichen Zwecks entkleidet, ohne einen präzisen, neuen Beruf zu finden. Man arrangierte

und vergrößerte, was man auf dem Pergament im Kleinen gemacht hatte. Die äußerlichen Beziehungen zur Architektur, die dabei in die Bilder gelangten, kamen über den Umweg über das Buch, das natürlich gewisse Schmuckelemente mit dem Baustil gemein hatte. Die literarischen Versuchungen der Malerei sind uralten Datums.

Es entsteht das Bild, die Komposition, nicht nach dem Gesetze des Raumes, der es beherbergt, sondern nach dem eines mehr oder weniger willkürlichen Rahmens. Noch steht der Rahmen am bestimmten, hochheiligen Platz, aber ist schon ganz ein Ding für sich, eine Kirche in der Kirche, in der es sich des Schweißes der Edlen lohnt, einen Platz zu gewinnen. (...)

Henri Focillon, aus »Das Leben der Formen«

(...) Balzac schreibt in einer seiner politischen Abhandlungen: »Alles ist Form, und das Leben selbst ist eine Form«. Es läßt sich nicht nur jede Tätigkeit in dem Maße unterscheiden und bestimmen, wie sie Form annimmt und wie sie ihre Kurve im Raum und in der Zeit schreibt, sondern auch das Leben selbst handelt im wesentlichen als etwas Form-

schöpfendes. Das Leben ist Form, und die Form ist die Art und Weise, wie sich das Leben abspielt. Die Beziehungen, die in der Natur die Formen untereinander verbinden, können nicht rein zufällig sein; was wir als das natürliche Leben bezeichnen, ist als eine notwendige Beziehung zwischen den Formen zu bewerten, ohne die es nicht bestehen könnte. Das gleiche gilt für die Kunst. Die formalen Beziehungen innerhalb eines Werkes und zwischen den Werken bildet eine höhere Ordnung, ein Gleichnis für das Weltall. (...)

Auch die Natur schafft Formen. Sie drückt den Dingen, aus denen sie besteht, und den Kräften, mit denen sie sie belebt, Figuren und Symmetrien auf – und zwar so gut, daß man manchmal glaubt, in ihr das Werk eines Gott-Künstlers zu



sehen, eines verborgenen Hermes und Erfinders von Form-Kombinationen. Die feinsten und schnellsten Wellen besitzen eine Form. Das organische Le-

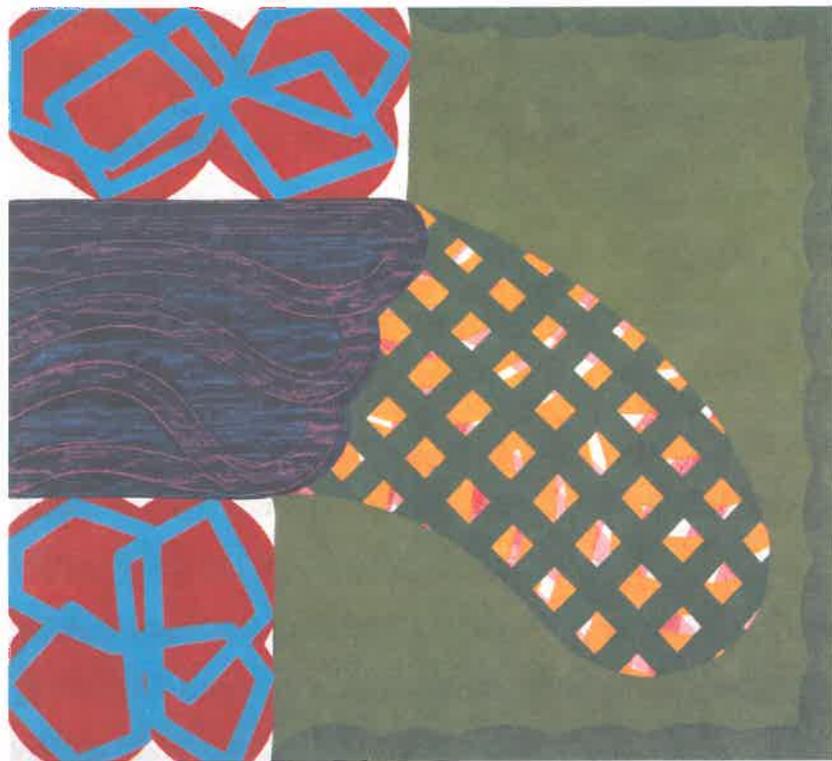
ben zeichnet Spiralen, Kreise, Mäander, Sterne. Wenn ich es erforschen will, dann mit Hilfe von Form und Zahl. Aber vom Augenblick an, wo diese Formen in den Raum der Kunst und die ihr eigene Materie eingehen, erlangen sie einen neuen Wert, erzeugen sie noch nie dagewesene Systeme. (...)

So wäre die Form also leer, eine Art Ziffer, die durch den Raum irrt, auf der Jagd nach einem Inhalt, der ihr entflieht? Ganz und gar nicht. Die Form hat einen Sinn, der nur von ihr selbst herrührt, einen persönlichen und eigenen Wert, den man nicht mit den Attributen verwechseln darf, die man

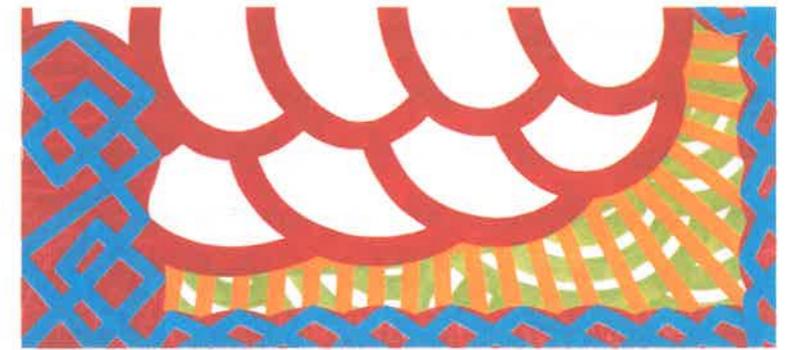
ihre aufzwingt. Sie hat eine eigene Bedeutung, und sie empfängt Bedeutungen von außen. Eine gebaute Masse, eine Farbenbeziehung, der Pinselstrich eines Malers, eine gestochene Linie haben ihr Eigendasein und tragen ihren Wert zuallererst in sich selbst; sie besitzen einen physiognomischen Charakter, der überzeugende Ähnlichkeit mit demjenigen der Natur haben kann, sich aber nicht mit ihm deckt. Aus der Gleichsetzung von Form und Zeichen folgt die konventionelle Unterscheidung zwischen Form und Inhalt, die uns leicht irreführen kann, wenn wir vergessen, daß der grundsätzliche Inhalt der Form ein formaler Inhalt ist. Die Form ist weit davon entfernt, zufällige Verkleidung des Inhalts zu sein; es sind die verschiedenen Bedeutungen des letzteren, die ungewiß und unveränderlich sind. In dem Maße, wie sich alte Bedeutungen auflösen und in Vergessenheit geraten, hängen sich neue Bedeutungen an die

Form. (...)

Auch wenn wir uns damit begnügen, einfache Linienschemata zu betrachten, so drängt sich uns die Vorstellung einer gewaltigen Wirksamkeit der Formen auf. Diese Formen streben mit äußerster Kraft danach, Wirklichkeit zu werden.



Etwas ähnliches finden wir in der Sprache. Das Wortzeichen kann ebenfalls zum Gefäß verschiedener Inhaltsbedeutungen werden und, zur Form erhoben, die sonderbarsten Abenteuer erleben. (...)



Nichts ist verlockender und nichts ist in gewissen Fällen berechtigter als zu zeigen, wie die Formen einer inneren Logik unterworfen sind, die sie organisiert. So wie unter den Strichen des Violinbogens auf einer vibrierenden Platte ausgebreiteter Sand in Bewegung gerät und verschiedenartige, symmetrisch aufeinander abgestimmte Figuren bildet, so ruft ein verborgenes Prinzip, das stärker und unerbittlicher ist als jede erfinderische Phantasie, die Formen eine zur anderen. Sie erzeugen sich gegenseitig durch Vervielfältigung, durch Spannungsverschiebungen, durch Entsprechungen. Das ist vor allem der Fall in dem seltsamen Reich der Ornamentik und in jeder Kunst, welche ihr Bilderschema dem Ornament entlehnt und ihm unterordnet. Denn zum Wesen des Ornaments gehört, daß es sich auf die reinsten Formen des verstandesmäßig Erfaszbaren reduzieren läßt und daß die geometrische Ableitung ausnahmslos auf die Untersuchung des Zusammenhangs der einzelnen Teile Anwendung findet. (...)

In einem solchen Bereich ist es kein Mißbrauch, wenn man Stil und Stilistik gleichsetzt, d.h. wenn man einen logischen Vorgang »wiederherstellt«, der mit einer bis zum Überdruß bewiesenen Kraft und Strenge in den Stilen lebt, wobei man

nicht vergessen darf, daß innerhalb von Raum und Zeit der Verlauf unregelmäßiger und weniger rein ist. Aber es ist unbedingt zutreffend, daß sich der ornamentale Stil als solcher nur durch die Entwicklung einer inneren Logik einer Dialektik, die nur in Bezug auf sich selbst einen Wert besitzt, bildet und lebt. Seine Abwandlungen sind nicht bedingt durch die Aufnahme fremder Beiträge, nicht durch eine zufällige Wahl, sondern durch das Spiel seiner eigenen verborgenen Gesetzmäßigkeiten. Diese nimmt die Beiträge auf, sie eignet sie sich an, aber nur nach ihren eigenen Bedürfnissen. Was diese Beiträge dem ornamentalen Stil geben, ist das, was ihm gemäß ist. Er ist imstande, sie sogar zu erfinden. Daraus ergibt sich eine Nuancierung, eine Beschneidung der



»Einflußtheorie«, die, allzu massiv ausgelegt und als Stoßwirkung behandelt, immer noch schwer auf gewissen Untersuchungen lastet. (...) Und ebenso kann man in der barocken Phase die gleichen Eigenschaften in den verschiedenartigsten Milieus und Zeiten

immer wiederfinden. Der Barock ist genausowenig das Erbe Europas seit drei Jahrhunderten, wie die Klassik das Vorrecht der Mittelmeerkultur ist. Er bedeutet einen Augen-

blick im Leben der Formen, und zweifellos den befreitesten. Die Formen haben jenes Prinzip des innerlichen Zusammenpassens vergessen oder entstellt, dessen Harmonie mit den Rahmenformen – und ganz besonders mit denen der Architektur – ein wesentliches Merkmal bedeutet. Sie leben



mit Intensität für sich selbst, verbreiten sich hemmungslos, vermehren sich wie ein Pflanzenungeheuer. Sie wachsen, lösen sich dadurch ab, versuchen

überall den Rahmen zu überwuchern, ihn zu durchlöchern, sie machen sich alle Möglichkeiten zunutze – und beinahe könnte man sagen, daß sie diese Besitznahme richtig genießen. Sie sind vom Gegenstand förmlich besessen und werden von einer Art Wut zur Angleichung getrieben. Aber die Versuche, zu denen sie eine geheime Kraft fortreißt, gehen ständig über ihr Ziel hinaus. Die Eigenschaften sind in der Ornamentik erstaunlich auffallend. Nie hat die abstrakte Form, ich sage nicht einen stärkeren, aber einen augenfälligeren mimischen Wert. Und nie ist auch die Verwechslung zwischen Form und Zeichen stärker. Die Form drückt nicht mehr nur sich selbst aus, sie drückt einen eigenwilligen Inhalt aus, man zwingt sie, eine »Bedeutung« anzunehmen. (...)

So wird die Ansicht von neuem bestätigt, daß das Ornament nicht eine abstrakte Schreibweise darstellt, die in irgendeinem Raum vor sich geht, sondern daß die ornamentale Form sich ihre Raumarten schafft, oder vielmehr, daß

Raum und Form – denn diese Begriffe sind untrennbar verbunden – auf diesem Gebiet sich gegenseitig mit derselben Freiheit in Bezug auf den Gegenstand und nach denselben Gesetzen in Bezug auf sich selbst erzeugen. (...)

Noch bevor es Rhythmus oder Zusammenspiel wird, belebt das einfachste ornamentale Thema, die Biegung einer Kurve oder ein Laubwerk (das eine ganze Zukunft von Symmetrie, Entsprechungen, Trennungen, Entfaltungen, Windungen in sich fasst), die Leere, in der es auftritt und verleiht ihr ein vordem nicht vorhandenes Dasein. Selbst wenn es weiter nichts ist als ein dünner gewundener Strich, wird er schon zu einer Grenze und zu einem Weg. Er rundet das unfruchtbare Feld, in das er sich einschreibt, ab; er fasert es aus und teilt es auf. Er existiert nicht nur an sich, er gestaltet auch seine Umwelt, da seine Form ihr die Form verleiht. Wenn wir deren Verwandlung folgen und uns nicht damit begnügen, nur ihre Achsen und ihr Gerüst zu betrachten, sondern alles, was sie unter dieser Art von Geheimschrift umschließt, dann sehen wir eine unendliche Mannigfaltigkeit von Raumblöcken, die ein gestückeltes von Einschiebseln durchsetztes Universum



ausmachen. Bald bleibt der Grund breit sichtbar, und das Ornament verteilt sich darauf in regelmäßigen Reihen, schachbrettartig; bald wuchert das ornamentale Thema in ausschweifende Üppigkeit und verschlingt die ihm zur Grundlage dienende Fläche. Je nachdem die Leere bestehen bleibt oder aufgehoben wird, ergeben sich zwei Figurenordnungen. Im ersten Fall scheint der breit ausgesparte Raum um die Form diese intakt zu erhalten und für ihre Festigkeit zu bürgen. Im zweiten Fall zeigen die Figuren die Neigung, sich mit ihren betreffenden Kurven zu vermählen, zu vereinen, zu vermischen. Von der logischen Regelmäßigkeit der Entsprechungen und Berührungen gehen sie über zu jener wellenförmigen Stetigkeit, in der das Verhältnis der Teile nicht mehr unterscheidbar ist, in der Anfang und Ende sorgfältig verborgen bleiben. Dem System der Reihe (mit fortlaufenden, klar zergliederten, stark rhythmisierenden Elementen, die einen unveränderlichen, symmetrischen Raum bestimmen, der sie gegen das unvorhergesehene der Verwandlungen schützt) macht das System des Labyrinthes Platz, das in einem schillernden Raum nach beweglichen Synthesen vorgeht. Im Innern dieses Labyrinthes, wohin das Auge vordringt, ohne sich zurechtzufinden, wo es unfehlbar abgelenkt wird durch eine lineare Laune, die sich scheinbar verbirgt, um ein geheimes Ziel zu erreichen, entsteht eine neue Dimension, die weder Bewegung noch Tiefe ist, uns aber die Illusion davon gibt. (...)



*Verzeichnis
der Abbildungen*

Seite 7	<i>Diseusen, 1993 Tempera auf Holz 56 x 250 cm</i>	Seite 18	<i>Continue and Save, 1994 Tempera auf Holz 56 x 250 cm</i>	Seite 31	<i>Continue and Save, 1994 Tempera auf Holz 124 x 112 cm</i>
Seite 8	<i>Fenster, 1993 Tempera auf Holz 85 x 50 cm</i>	Seite 19	<i>ohne Titel, 1994 Tempera auf Holz 35 x 40 cm</i>	Seite 32	<i>Augen, 1994 Tempera auf Holz 100 x 85 cm</i>
Seite 9	<i>ohne Titel, 1993 Tempera auf Holz 85 x 100 cm</i>	Seite 21	<i>Continue and Save, 1994 Tempera auf Holz 112 x 250 cm</i>	Seite 33	<i>ohne Titel, 1994 Tempera auf Holz 100 x 85 cm</i>
Seite 10	<i>Theater, 1993 Tempera auf Holz 56 x 250 cm</i>	Seite 22	<i>Continue and Save, 1994 Tempera auf Holz 124 x 112 cm</i>	Seite 35	<i>Interieur, 1995 Tempera auf Holz 194 x 170 cm</i>
Seite 11	<i>ohne Titel, 1993 Tempera auf Holz 85 x 50 cm</i>	Seite 23	<i>ohne Titel, 1994 Tempera auf Holz 35 x 40 cm</i>	Seite 36	<i>ohne Titel, 1994 Tempera auf Holz 100 x 85 cm</i>
Seite 12	<i>Geo, 1993 Tempera auf Holz 85 x 100 cm</i>	Seite 24	<i>Continue and Save, 1994 Tempera auf Holz 56 x 250 cm</i>	Seite 37	<i>ohne Titel, 1994 Tempera auf Holz 100 x 85 cm</i>
Seite 13	<i>Socken, 1993 Tempera auf Holz 85 x 50 cm</i>	Seite 26	<i>Continue and Save, 1994 Tempera auf Holz 124 x 112 cm</i>	Seite 38	<i>Interieur 2, 1995 Tempera auf Holz 194 x 170 cm</i>
Seite 14	<i>Continue and Save, 1994 Tempera auf Holz 56 x 250 cm</i>	Seite 27	<i>ohne Titel, 1994 Tempera auf Holz 35 x 40 cm</i>	Seite 39	<i>ohne Titel, 1994 Tempera auf Holz 100 x 85 cm</i>
Seite 16	<i>ohne Titel, 1994 Tempera auf Holz 35 x 40 cm</i>	Seite 28	<i>ohne Titel, 1994 Tempera auf Holz 35 x 40 cm</i>	Seite 40	<i>ohne Titel, 1994 Tempera auf Holz 100 x 85 cm</i>
Seite 17	<i>Continue and Save, 1994 Tempera auf Holz 124 x 112 cm</i>	Seite 29	<i>ohne Titel, 1994 Tempera auf Holz 35 x 40 cm</i>	Seite 41	<i>Mario World, 1995 Tempera auf Holz 56 x 170 cm</i>
		Seite 30	<i>Continue and Save, 1994 Tempera auf Holz 56 x 250 cm</i>	Seite 43	<i>Mario World, 1995 Tempera auf Holz 56 x 124 cm</i>

- Seite 44 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 250 cm
- Seite 45 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 124 cm
- Seite 46 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 124 cm
- Seite 47 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 170 cm
- Seite 48 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 124 cm
- Seite 49 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 250 cm
- Seite 50 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 124 cm
- Seite 51 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 250 cm
- Seite 52 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 124 cm
- Seite 53 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 250 cm
- Seite 54 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 124 cm
- Seite 55 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 250 cm
- Seite 56 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 124 cm
- Seite 57 *Mario World*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 250 cm
- Seite 58 *Classic Games*, 1995
Tempera auf Holz
112 x 124 cm
- Seite 59 *Classic Games*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 124 cm
- Seite 60 *Classic Games*, 1995
Tempera auf Holz
112 x 124 cm
- Seite 61 *Classic Games*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 124 cm
- Seite 62 *Classic Games*, 1995
Tempera auf Holz
112 x 124 cm
- Seite 63 *Classic Games*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 124 cm
- Seite 64 *Classic Games*, 1995
Tempera auf Holz
112 x 124 cm
- Seite 65 *Classic Games*, 1995
Tempera auf Holz
56 x 124 cm

Quellenangaben

- Böhringer, Hannes, aus »Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst«
Serve Verlag, Berlin, 1985
- Brüderlin, Markus, aus »Das Wiederschreiben von Malerei oder der gemalte Diskurs«,
Jön Nr. 8, St. Gallen 1994
- Dorfles, Gillo, aus »Ästhetik der Zwietracht, Vernunft und Mythos in der modernen Kunst«,
Herausgegeben von Matthias Fischer, aus den Italienischen von Ulrike Längle,
P. Kirchheim, München 1988
- Focillon, Henri, aus »Das Leben der Formen«,
A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1954
- Gombrich, Ernst H., aus »Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der
Psychologie des dekorativen Schaffens«. © 1979 bei Ernst H. Gombrich, London.
© 1979 by Phaidon Press Limited, Oxford. Klett-Gotta, Stuttgart 1982
- Kroll, Frank Lothar, aus »Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhundert«,
S. Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 1987
- Loos, Adolf, aus »Ornament und Verbrechen«,
mit Genehmigung des Georg Brachner Verlages aus den Buch Adolf Loos, »Trotzdem«
- Luhmann, Niklas, aus »Die Ausdifferenzierung des Kunstsystem«,
Bentelli Verlag, Bern 1994
- Meier Graefe, Julius, aus »Die Entstehung des Malerischen«, 1914,
aus dem Buch »Grundstoff der Bilder«, © Piper Verlag GmbH, München 1959
- Moser, Manfred, aus »Kritische Theorie des Ornaments«,
herausgegeben von Burghart Schmidt und Gérard Raulet, Böhlau Verlag, Wien 1993
- Pellizzi, Francesco, aus »Fragmente über das Ornament«
Parkett Nr. 26, Seite 103ff., Zürich 1990
- Strauss, Dorothea, »Der große Garten«, Frankfurt 1995
- van de Velde, Henri, aus »Die Linie«, aus dem Buch »Essays« 1910
- Worringer, Wilhelm, aus »Abstraktion und Einfühlung – Ein Beitrag zur Stilpsychologie«,
© Piper Verlag GmbH, München 1908/1959/1976

Danksagung

Thomas Werner und der Nassauische Kunstverein Wiesbaden, danken der R+V Versicherung Wiesbaden, der Galerie Bärbel Grässlin, dem Amt für Wissenschaft und Kunst (alle Frankfurt), sowie Frieder Keim, Metzingen, sehr herzlich für ihre Hilfe bei der Realisierung dieses Buches.

Mein persönlichen Dank für die Beratung und Unterstützung bei der Entstehung des Buches, gilt Christina Leber, Dorothea Strauss und Olaf Rahlwes.

Impressum

*Diese Buch erscheint anlässlich der Ausstellung
»Decorum«, mit Werken von Thomas Werner,
im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden,
März – Mai 1997.*

*Herausgeber
Thomas Werner*

*© 1997 Salon Verlag,
die Autoren und die Verlage*

© 1997 der Abbildungen Thomas Werner

*Konzeption des Buches
Thomas Werner*

*Fotografien
Katrin Schilling, Horst Ziegenfusz*

*Grafische Umsetzung
Olaf Rahlwes*

*Druck
Ziegler Beckmann GmbH, Köln*

*Bindung
Real Werk Lachenmaier, Reutlingen*

*Buchhandelsausgabe
Salon Verlag*

Die Deutsche Bibliothek - GTP-Einheitsaufnahme

*Decorum / Thomas Werner. -
Köln : Salon-Verl., 1997*

ISBN 3-932189-97-3