

Ornament

Vera Beyer, Christian Spies (Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Ornament.

Motiv–Modus–Bild

Vera Beyer, Christian Spies (Hg.)

Wilhelm Fink

Inhaltsverzeichnis

9 Vorwort

Vera Beyer und Christian Spies

13 Einleitung. Ornamente und ornamentale Modi des Bildes

Motiv

Vera Beyer

27 Uning Ornament? Abgebildete Vorhänge zwischen Ornament und Figur in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts

Maddalena Parise

59 *Decor and Excess. The Ornamental Aspect of Photographic Likeness*

Beate Söntgen

91 Familienbande und Beziehungsmuster. Zum Ornamentalen in Édouard Vuillards *Grand Intérieur*

Günter Irmscher

117 »OrnamentSinnBild«. Ornament*capricci* in Wendel I Dietterlins *Architectvra* (Stuttgart/Straßburg 1593/1594)

Sujet Schutzumschlag: William Henry Fox Talbot, *Lace, The Pencil of Nature*, pl. 20, 1844.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München

(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Layout und Satz: Mark Schönbächler, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5172-9

Modus

- Danièle Cohn
149 **Der Gürtel der Aphrodite. Eine kurze Geschichte des Ornaments**
- Kathrin Müller
181 ***Admirabilis forma numeri*. Diagramm und Ornament in mittelalterlichen Abschriften von Boethius' *De arithmetica***
- Silke Tammen
213 **Ornamentgitter und Christuskörper**
- Clara Pacquet
237 **Das Spiel des Ornaments bei Karl Philipp Moritz. Zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit**
- Birgit Schneider
255 **Die Konsequenz des Stoffes. Eine Medientheorie des Ornaments ausgehend von Gottfried Semper**

Bild

- Kristin Böse
287 **Die Lesbarkeit des Unleserlichen. Ornamentalität in mittelalterlichen Buchstabenlabirinth**
- Martina Dobbe
317 **Das Ornamentale als bildtheoretisches Konzept?**
- Markus Brüderlin
349 **Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln. Die Arabeske bei Runge–Van de Velde–Kandinsky–Matisse–Kupka–Mondrian–Pollock und Taaffe**
- Christian Spies
377 **Das Ornament als Matrix. Zwischen Oberfläche und Bild**
- 409 **Autorinnen und Autoren**

Vorwort

Der vorliegende Band entstand im Rahmen des gleichnamigen Forschungsnetzwerks »Ornament: Motiv–Modus–Bild«. Eine Gruppe von Kunsthistoriker/innen–Vera Beyer, Kristin Böse, Martina Dobbe, Kathrin Müller, Maddalena Parise, Beate Söntgen und Christian Spies–arbeitete über vier Jahre gemeinsam daran, Relationen zwischen Ornament und Bild zu bestimmen. In mehreren Arbeitstagen ging es dabei zusammen mit Gästen um spezifische Aspekte dieses Verhältnisses: »Insignifikantes Ornament?«, »Ornament/Ornamentales/Bild«, »Fläche/Ornament/Raum«, »Ornament: Struktur oder Parergon?«, »Ornament, Medium und Stil–Diskurse und Texturen«, »Ornamentale Schriftzüge zwischen Semantik und Ikonizität« und »Ornamentdebatten um 1900«.

Die Finanzierung und Förderung dieser Arbeit und der Publikation verdanken wir dem NFS Bildkritik–eikones und der DFG Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Kosmos/Ornatus. Ornamente in Persien und Frankreich um 1400 im Vergleich«. Außerdem haben die gastgebenden Institutionen unsere Treffen unterstützt–die Ruhr-Universität Bochum, das Kunsthistorische Institut–Max-Planck-Institut, Florenz, die École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, die Universität der Künste, Berlin und das Kunsthistorische

Institut der Universität zu Köln. An diesen unterschiedlichen Orten war es uns möglich, vor Objekten verschiedener Sammlungen und mit Kollegen verschiedener Institutionen zu arbeiten. Mit einer Tagung in Basel 2008 haben wir die Arbeit des Netzwerks in einem größeren Rahmen zur Diskussion gestellt. Deren Beiträge sind ebenfalls in diesen Band eingegangen. Allen Beteiligten möchten wir an dieser Stelle einen herzlichen Dank aussprechen für den intensiven Austausch, der mit dieser Publikation keineswegs abgeschlossen sein soll.

Ein besonderer Dank gilt schließlich Joana Mylek, Martin Kirves, Martin Sundberg und Mark Schönbacher, die das Buch in die vorliegende Form gebracht haben.

Basel, im Juni 2011

Vera Beyer und Christian Spies

Einleitung. Ornamente und ornamentale Modi des Bildes

Vera Beyer und Christian Spies

Im vorliegenden Band geht es um das Ornament im Kontext bildtheoretischer Überlegungen. Ornamente werden dabei nicht – wie vielfach geschehen – als randständiges und überflüssiges Beiwerk diskutiert, sondern in ihrer Relevanz für bildliche Darstellung. Mit ihnen können genau solche Stellen des Bildes in den Blick genommen werden, an denen Strukturen des Sichtbaren verhandelt werden. An Ornamenten – gerade in ihrer je spezifischen historischen Ausprägung – lassen sich dabei verschiedene Modi der Darstellung in ihrer jeweiligen Verhältnissetzung von Fläche und Raum, Figur und Grund, Schrift und Bild oder auch zwischen Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit unterscheiden.

Das Ziel solcher Differenzierungen ist eine Neubewertung des Verhältnisses von Ornament und Bild,¹ das in herkömmlichen Debatten oft als ein Gegensätzliches beschrieben wurde: Je stärker das Bild zum autonomen Medium der Darstellung erklärt wurde, umso mehr galt das Ornament als dekoratives Beiwerk, das man vor allem den Oberflächen des Alltags zuordnete. Wenn Ornamente in Bildern überhaupt Beachtung fanden, dann wurden meist Oppositionen betont – zwischen der tiefenräumlichen Illusion und der Flächenhaftigkeit des Ornaments, zwischen Komposition und

Repetition, zwischen wiedererkennbarer Figürlichkeit und selbstbezüglichem Muster, zwischen Narration und Schmuckform oder auch zwischen Ergon und Parergon.

Diese Gegensätze setzen voraus, dass Bilder im Wesentlichen als Illusion, Figuration und Narration verstanden werden. Geht man jedoch über diese begrenzte historische und funktionale Bestimmung des Bildes als mimetische Repräsentation hinaus, dann gerät die Opposition zwischen Bild und Ornament ins Wanken. Begreift man Bilder nämlich jenseits ihrer figurativen, perspektivischen oder narrativen Formierung als visuelle Anordnungen sichtbarer Elemente, dann kommt Ornamenten ein besonderer Stellenwert zu: Gerade weil sie sich der mimetischen Repräsentation entziehen, können sie mustergültig als Strukturen der Darstellung in den Blick genommen werden. Dann geht es um einen Modus bildlicher Bedeutungsgenerierung, der jenseits einer semantischen Verweislogik in der visuellen Dichte von Darstellung gründet. Kurz gesagt: Über die Funktion von Ornamenten lässt sich die strukturierende Kapazität bildlicher Darstellung thematisieren, die den Möglichkeiten der Figuration und der Repräsentation als eine Art Matrix zugrunde liegt. Ornamente können als eine Maßgabe bildlicher Ordnung verstanden werden.

Um diese bildlichen Funktionen von Ornamenten zu erfassen, muss nicht nur der vermeintlich marginale Status des Ornaments im Bild neu bewertet werden. Entscheidend ist auch, sie weder von der mimetischen Darstellung zu isolieren, noch ihre spezifischen Funktionen und Bedeutungen im jeweiligen historischen Kontext zu negieren, wie es in der bisherigen Ornamentforschung oft der Fall war. So ist die stilgeschichtliche Ornamentforschung vielfach davon ausgegangen, dass Ornamente funktionslos seien und deshalb als Embleme eines reinen Stils gewertet werden könnten. Psychologische Ansätze erörtern dagegen zwar die visuelle Funktion von Ornamenten, nivellieren in ihren anthropologischen oder psychologischen Begründungen aber oft historische und kulturelle Differenzierungen und Bedingungen der Wahrnehmung.² Ikonographische Ansätze beachten zwar ihrerseits die Bedeutung von Ornamenten, reduzieren sie aber meist auf ihre semantischen Denotate, ohne die Relevanz der visuellen Anordnung zu berücksichtigen.³

Stellt man diese methodologischen Beschränkungen in Frage, dann können die verschiedenen Traditionen allerdings konstruktiv zusammengeführt werden: So könnte man etwa die Differenzen verschiedener historischer Ornamentformen, die die

Stilgeschichte beschreibt, in Bezug zu den unterschiedlichen sozialen Funktionen untersuchen. Umgekehrt können die Modelle der Wirksamkeit ornamentaler Strukturen – wie beispielsweise rhythmische Anordnungen⁴ – kontextualisiert werden, indem man die historischen Kontexte des Betrachtens in den Blick nimmt. Untersucht man Ornamente darüber hinaus nicht mehr als losgelöste Motive, sondern im Zusammenhang mit den figurativen Elementen eines Bildes, dann können einerseits semantische Konnotationen eines Ornaments festgemacht und andererseits die Bedeutung der visuellen Anordnung auch der figurativen Elemente herausgearbeitet werden.

Zurückgreifen kann man dabei auf theoretische Debatten innerhalb der philosophischen Ästhetik und Rhetorik, in denen nicht zuletzt unter poststrukturalistischen Vorzeichen die Funktionslosigkeit des Ornaments hinterfragt wurde.⁵ Allerdings wurde die Funktion von Ornamenten hier meist dem Status des Parergons im Sinne einer Wirkmächtigkeit des Ausgegrenzten zugeschrieben und weniger einer speziellen visuellen Form. Auch bleibt zu diskutieren, inwiefern die Einordnung des Ornaments als Parergon der neuzeitlichen Kunsttheorie und weniger der historischen Praxis zuzuschreiben ist.

In systemtheoretischer Perspektive lässt sich darüber hinaus ein Differenzmodell entwickeln, das die Wirkmächtigkeit des Ornaments nicht allein in seinem Status als Parergon begründet, sondern in seiner Funktionalität als formales Bildelement. Im Anschluss an Luhmann werden Formen und mithin Ornamente nicht mehr als abgeschlossene Einheiten verstanden. Vielmehr vollziehen sich in Ornamenten Differenzierungen, so etwa zwischen der medialen Grundlage des Bildes und seiner Darstellung.⁶ Damit bleibt »das Ornamentale auch in einer pointiert repräsentierenden Kunst immer die Infrastruktur des Kunstwerkes, weil [...] es unerlässlich ist, auch diese Medien zu ordnen – was immer dann in ihnen repräsentiert wird.«⁷ Analoge Konzepte des Ornamentalen, das »nicht mehr [als] ein dem Kunstwerk hinzugefügtes Schmuckelement, sondern [als] ein formales Organisationsprinzip«⁸ zu verstehen ist, sind auch zuvor schon von kunsthistorischer Seite – beispielsweise von Theodor Hetzer – formuliert worden. Neben einem Verständnis vom Ornament als Motiv wird hier also ein Konzept des Ornamentalen als Modus der Darstellung formuliert.

Während Hetzer aber darauf insistiert, dass sich dieses Ornamentale »nicht zum Ornament objektiviert«,⁹ hat Jean-Claude Bonne ein Konzept des Ornamentalen vorgeschlagen, das sich

sehr wohl in Form von motivischen Ornamenten manifestieren kann – aber nicht notwendig muss. So ermöglicht es die mögliche Loslösung des Ornamentalen vom einzelnen abgebildeten und wiedererkennbaren Ornament, es als eine ordnende Grundstruktur von Bildern zu denken.¹⁰ Zugleich kann seine potentielle Manifestation in Form eines motivischen Ornaments aber auch als emblematisch für einen ›ornamentalen‹ *modus operandi* angesehen werden, »dessen strukturierende Funktion imstande ist, alle Genres zu durchdringen«.¹¹ Ein solches Verständnis des Ornamentalen als eines Modus, der sich in verschiedenen Formen manifestieren kann, ermöglicht es sowohl Ornamente als auch Bilder nicht allein als Motive, sondern als in den jeweiligen Modalitäten zu erfassen, in denen sie sich organisieren. Und durch den Fokus auf ihre ornamentalen Modalitäten sind Bilder und Ornamente auch nicht mehr notwendig als Gegensätze sondern in ihrem Verhältnis zueinander zu verstehen.

Die Unterschiede zwischen Bild und Ornament dürfen dabei allerdings nicht unterschlagen werden: Weder kann das Bild generell auf eine flächige Anordnung visueller Elemente reduziert werden, noch können Ornamente auf ihre Funktion innerhalb von Bildern beschränkt werden. Vielmehr gilt es zu analysieren, wie und wodurch Bilder ornamentale Qualitäten bekommen und wo Ornamente bildliche Wirkung entfalten. Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen einer potentiell unendlichen ornamentalen Wiederholung und der begrenzten Bildfläche stellt sich dabei beispielsweise die Frage, welche Rolle Rahmungen für die Wirkung von Ornamenten als Bild spielen¹² – und inwiefern umgekehrt die Wiederholung des rahmenden Ornaments in einer Reihe von Bildern dazu führt, dass das Bild selbst als Ornament eines Raumes wahrgenommen wird.

Wenn Ornamente, wie etwa Alois Riegl vorgeschlagen hat,¹³ durch einen besonderen Bezug des Musters zum Grund charakterisiert werden, ist zu untersuchen, welche Parameter bestimmen, wie klar sich eine Form von ihrem Grund abhebt, ob sie eng an ihn gebunden bleibt – oder ob die Unterscheidung gar fraglich ist. Friedrich Piel begründet die enge Bindung des Ornaments an den Grund darin, dass es im Unterschied zu den abbildlichen Elementen nicht von seinem Träger zu lösen sei: Während im mimetischen Bild die »Eigenstofflichkeit« der Trägerfläche aufgehoben sei,¹⁴ so dass sie zur Projektionsebene eines dreidimensionalen Raums werden könne, beziehe sich das Ornament immer zunächst auf die Materialität seines Trägers. Als Triebkraft für die Ablösung des Musters vom

Grund führt er die Auflösung von Symmetrien an, die »ungleichmäßige Verteilung der Musterintervalle im Ganzen«.¹⁵ Häufiger wird in diesem Zusammenhang allerdings das sogenannte ›Nordenfalksche Gesetz zitiert«, das den entscheidenden Faktor für die Lösung einer Figur vom Grund in deren Gegenständlichkeit sieht: »die relative Gegenständlichkeit eines ornamentalen Musters und seine relative Bindung an die materielle Grundfläche stehen in umgekehrten Verhältnis zueinander«.¹⁶

Alle drei Parameter – eine mehr oder weniger starke Bindung an die Materialität des Trägers, eine mehr oder weniger ausgeprägte Regelmäßigkeit sowie eine mehr oder weniger erkennbare Gegenständlichkeit – werden im Kontext dieses Bandes freilich nicht zur Unterscheidung der vermeintlich trennbaren Gattungen verwendet, sondern um ihre Beziehung genauer zu bestimmen. Als solche ermöglichen sie es, das Ornamentale als eine Struktur zu verstehen, die zwischen der materialen Ebene des Trägers und der sich davon lösenden Dimension der Darstellung, zwischen der Regelmäßigkeit eines Musters und der Unregelmäßigkeit der Figuration sowie zwischen ungegenständlichen und gegenständlichen Anordnungen vermittelt.

Es ist also zum einen zu untersuchen, wie sich Ornamente im Einzelfall zu den materialen und technischen Voraussetzungen verhalten,¹⁷ wie sie sie modifizieren oder sie zugunsten von speziellen Darstellungskonventionen und Semantiken ignorieren. Zum anderen gilt es, zu analysieren, unter welchen Bedingungen die Figuration zum dominanten Merkmal gegenüber der formalen Struktur wird, oder welche Frequenz von Wiederholungen das Augenmerk auf die Regelmäßigkeit eines Musters lenkt, auch wenn es figurative Elemente haben mag. Schließlich muss gefragt werden, inwiefern es zu einer ornamentalen Wirkung führt, wenn die Zeichenhaftigkeit von Bildern, aber auch von Schrift oder Diagrammen in den Hintergrund tritt und wie eine ornamentale Anordnung umgekehrt von semantischen Aspekten ablenkt. Anstatt also Differenzierungen zwischen Grund und Figur, Fläche und Raum, Technik und Konvention oder Form und Semantik in einer Opposition von Ornament und Bild aufzuheben, geht es darum, ihre Relationen im Einzelfall graduell zu bestimmen und nicht notwendig als Gegensatz, sondern als gegenseitige Verstärkung, untrennbare Dualität, als konstruktive Differenz oder explizite Störung zu beschreiben.

Die zu beobachtenden Differenzen sollen also im Sinne Luhmanns als Formen der Darstellung betrachtet werden. Als Form

der Darstellung nämlich »verhindert es [das Ornament] den Zerfall des Kunstwerks in einzelne Gestalten, [...] es hält ein Kunstwerk zusammen, ohne an dessen figurativer Einteilung teilzunehmen«. ¹⁸ So präsentiert sich das Ornamentale als eine Struktur, die die Verhältnisse sowohl zwischen den einzelnen Elementen eines Bildes als auch zwischen den Figuren und dem Grund bestimmt. Es geht also um das Ornamentale als eine Instanz, die sowohl die Anordnung der Gegenstände zueinander definiert als auch die Beziehung der dargestellten Gegenstände zur aktuellen Fläche des Bildes selbst. Damit zeichnen Ornamente Bilder in doppelter Hinsicht als Ordnungen des Sichtbaren aus.

Diese theoretischen Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Ornament und zur Funktion von Ornamenten in Bildern basieren auf Analysen verschiedener historischer Bildbeispiele. ¹⁹ Solche verschiedenen Strukturen und Funktionsweisen von Ornamenten machen deutlich, dass eine vorschnelle Generalisierung unter semiotischen, wahrnehmungspsychologischen oder auch anthropologischen Prämissen zu kurz greift. Im Zentrum des Bandes stehen deshalb Einzelanalysen von Bildbeispielen aber auch von kunsttheoretischen Modellen unterschiedlicher historischer, regionaler und kultureller Provenienz, die jeweils darauf befragt werden, welches spezifische Verhältnis zwischen bildlichen und ornamentalen Modalitäten sie aufweisen. Wenn dabei ein besonderer Fokus auf dem späteren Mittelalter und der Moderne liegt, so nicht um die Kunst dieser Epochen einmal mehr als primär ornamental einzuordnen. Vielmehr handelt es sich um zwei Phasen, in denen das Verhältnis von Ornament und Bild jeweils neu verhandelt wird.

Die Analysen sind dabei in drei Blöcken angeordnet, je nachdem bei welchem Aspekt von Ornamenten sie im Verhältnis von Motiv, Modus und Bild ansetzen. Dabei wird jedoch umso deutlicher, dass diese Ansatzpunkte nicht kategorial zu unterscheiden sind, sondern nur in ihren Verhältnissen zueinander verstanden werden können.

So befragt der erste Block die Erscheinung von Ornamenten als Motive darauf, inwiefern sie symptomatisch für grundlegende Modalitäten des Bildes sind. Dabei dienen allen vier Analysen abgebildete Ornamente als Ausgangspunkt. Denn innerhalb von Bildern fungieren sie als ornamentale Muster und als abgebildete Gegenstände zugleich und verkörpern damit Scharnierstellen im Verhältnis

zwischen Ornament und Bild. So eignen sie sich auf besondere Weise, um auszuloten, inwiefern abgebildete Ornamente die Oppositionen von Fläche und Raum, Figur und Ornament, Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit unterlaufen. Vera Beyers Beitrag fokussiert dazu die ornamentalen Vorhänge in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts und diskutiert, inwiefern diese abgebildeten Ornamente nicht nur als Mittler zwischen Ornamentgrund und dargestellter Figur fungieren, sondern auch grundlegende Strukturen des Bildes an einer Oberfläche offensichtlich machen. Eine Probe aufs Exempel in Bezug auf die vermeintliche Opposition von Abbildlichkeit und Ornament macht Maddalena Parise anhand der frühen Portraitfotografie. Sie zeigt, dass deren detailgetreue Abbildlichkeit keineswegs eine Verdrängung sondern einen Exzess von Ornamenten zur Folge hat. Das kann dazu führen, dass die Gesichter nebensächlich erscheinen und somit das traditionelle Verhältnis von Figur und Dekor, von Ergon und Parergon ins Wanken gerät. Beate Söntgens Analyse eines Interieurs von Édouard Vuillard zeigt, wie Ornamente in dem Moment, in dem sie sich von den abgebildeten Gegenständen lösen, eine übergreifende Ausdruckskapazität erlangen. Im Fall Vuillards kann man diese im Anschluss an Wilhelm Worringer mit den psychologischen Spannungen auf der Ebene des Abgebildeten in Verbindung bringen, so dass Dekoration und Ausdruck in der ornamentalen Struktur des Bildes zusammenfallen. Günter Irmscher untersucht schließlich, wie motivische Ornamente semantische Aspekte und formale Grundordnungen verbinden. Da es sich in seinen Beispielen um bildliche Darstellungen architektonischer Ornamentik handelt, impliziert dies gleichzeitig zu fragen, wie plastische Ornamente selbst in der Fläche angeordnet werden. So wird in diesem Block deutlich, dass Ornamente als Motive symptomatisch für verschiedene Infrastrukturen des Bildes und für unterschiedliche Verhältnisse zwischen Muster und Figur, Fläche und Raum oder Form und Bedeutung sein können.

Der zweite Themenblock fokussiert Ornamente als Modus der Darstellung. In einer Revision vertrauter Traditionen der Ornamenttheorie macht Danièle Cohn dabei deutlich, wie moderne Ansätze zu Konzepten von Ornamenten als Ordnungsstrukturen im Sinne des griechischen Kosmos-Begriffes bis auf eine antike Tradition zurückgreifen können. Darstellungsmodi von kosmologischen Ordnungsstrukturen im engeren Sinne untersucht Kathrin Müller anhand des Verhältnisses von Ornamenten und Diagrammen. Sie zeigt dabei, wie Ornamente die semantisch aufgeladenen Strukturen des Diagramms unterstreichen – wie Diagramme aber

auch zu ornamentalen Zeichen von Denkstrukturen werden können, in denen der Modus des Ornamentalen wiederum motivische Qualität bekommt. Inwiefern solche Strukturen über die materielle Welt hinausweisen und in wie weit ihre Undurchschaubarkeit den Betrachter auf seine irdische Existenz zurückverweist, diskutiert Silke Tammen anhand der Verhältnisse von Ornamenten, Figuren und Reliquien in spätmittelalterlichen Reliquiaren und thematisiert so Verhältnisse von Ornamentalität und Körperlichkeit. Ein philosophisches Modell für ein Ornament, das als Motiv den Modus einer Ordnung reflektiert, stellt Clara Pacquet mit der Ornamenttheorie von Karl-Philipp Moritz vor. Ein Ornament, das Gesetze des Zusammenhangs aufweist, die ein Bild ausmachen, charakterisiert sie dabei mit dem Schillerschen Begriff des Spiels. Schließlich verfolgt Birgit Schneider, wie sich die Modi des Ornaments zu den Modalitäten der Technik verhalten. Mit dieser Frage nach den Möglichkeitsbedingungen des Ornaments erörtert sie das medientheoretische Potential von Gottfried Sempers Ornamenttheorie und die in diesem Rahmen denkbare Verbindung von Ornament und Funktion. So befragt dieser Teil verschiedene Bilder und Texte auf mögliche Verhältnisse zwischen den Modalitäten des Technischen, des Ornamentalen und des Semantischen. Dabei erörtert er, wie Ornamente Modi der Anordnung ausweisen können, die Zusammenhänge auch jenseits des Offensichtlichen bestimmen.

Im Zentrum der dritten Sektion steht die Frage, welche bildtheoretischen Konsequenzen solche Revisionen der Funktion von Ornamenten haben – und welche Möglichkeiten sich daraus ergeben. Der Beitrag von Kristin Böse fokussiert, wie die Zusammenstellung von Schrift und Ornament in Buchstabenlabyrinthen mittelalterlicher Handschriften bildliche Qualitäten bekommt. Indem die Ornamente die Lesbarkeit der Schrift erschweren und eindeutige Leserichtungen in Frage stellen, wird der Betrachter auf bildhafte Weise mit den Grenzen der eigenen Erkenntnisfähigkeit konfrontiert und ferner der Codex als ein labyrinthischer Raum ausgewiesen. Am Beispiel der Konzepte des Bildmusters im Sinne Otto Pächts und des Ornamentalen im Sinne Theodor Hetzers diskutiert Martina Dobbe, wie Bilddiskurse, die sich dezidiert nicht mit der Form und Motivik von Ornamenten befassen, dennoch als bildtheoretische Konzeptualisierungen des Ornamentalen gelesen werden können. Insofern fragt sie, wie an den von Pächt und Hetzer verhandelten Bildbeispielen exemplarische Verhältnisbestimmungen ornamentaler und bildlicher Modalitäten nachzuvollziehen sind. Markus Brüderlin fragt,

inwiefern der »Hang zum Ornament«, der der ungegenständlichen Malerei des 20. Jahrhundert oft zugeschrieben wurde, notwendig in den Oppositionen von Gegenständlichkeit und Abstraktion, Dekoration und Bedeutung etc. aufgehen muss, die die Moderne aufgebaut hat – oder ob sich hier nicht Grundstrukturen einer Bildlichkeit zeigen, die genau diese Oppositionen auflöst. Im letzten Text kommt Christian Spies nochmals auf die vermeintliche Opposition zwischen Abbildlichkeit und ornamentaler Struktur zurück. Sie ist für die abstrakte Malerei Gerhard Richters ebenso wenig haltbar wie für Henry Fox Talbots Fotogramme. Dass in beiden Fällen ornamentale Strukturen an die Oberfläche treten, macht einmal mehr deutlich, wie Ornamente, ob abgebildet oder nicht, zu einer grundlegenden Matrix für bildliche Darstellung werden können.

Endnoten

- 1 Der Band beschränkt sich dabei auf den engeren Bereich der klassischen, flächigen Bildmedien und lässt fürs erste die Bildlichkeit anderer Medien und insbesondere des architektonischen Ornaments außen vor.
- 2 Vgl. hierzu insbesondere Positionen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts wie Woringer und Schmarsow sowie Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982.
- 3 Vgl. z. B. Günter Bandmann, Ikonologie des Ornaments und der Dekoration, Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 4, 1958, S. 232–258.
- 4 Vgl. z. B. August Schmarsow, Anfangsgründe jeder Ornamentik, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft V, 1910, S. 191–215 u. 321–355.
- 5 Vgl. hierzu Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992, S. 56–104, sowie beispielsweise die Ansätze von Daniele Cohn (z. B. in diesem Band) und Gérard Raulet – z. B. Gérard Raulet und Burkhard Schmidt (Hg.), Kritische Theorie des Ornaments, Wien/Köln/Weimar 1993 und dies. (Hg.), Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments, Wien/Köln/Weimar 2001. Einen guten Überblick über diese Diskussionen geben Gérard Raulet und Frank-Lothar Kroll im Artikel »Ornament«, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2002, S. 656–683.
- 6 Erste Konsequenzen dieses theoretischen Modells für die Analyse der modernen Malerei, der Zeitlichkeit des Bildes, insbesondere in den neuen Medien, sowie der Bereich der Architektur wurden von Markus Brüderlin, Katja Glaser und Michael Dürfeld aufgewiesen. Vgl. Markus Brüderlin, Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts, Wuppertal 1994; Katja Glaser, Die Funktion des Ornamentalen. Kommunikationstheoretische Überlegungen zum Ornament als Zeitform, Frankfurt a. M. 2002 und Michael Dürfeld, Das Ornamentale und die architektonische Form. Systemtheoretische Irritationen, Bielefeld 2008.
- 7 Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995, S. 186.
- 8 Michael Dürfeld, L'ornementale comme ornement intrinsèque, in: Perspective. La revue de l'Institut national d'histoire de l'art, 2010/2011–1 Ornament/Ornemental, S. 21–22 (Zitat des deutschen Originals). Dabei ist es bezeichnend, dass insbesondere die Ansätze Glasers und Dürfelds, die Luhmanns Ornamentkonzept an visuellem Material erproben, auf Theodor Hetzers Konzept des Ornamentalen zurückgreifen.
- 9 Vgl. Theodor Hetzer, Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts [1929], in: Gertrude Berthold (Hg.), Schriften Theodor Hetzers, Bd. 3: Das Ornamentale und die Gestalt, Stuttgart 1987, S. 15–286, hier S. 48.
- 10 Vgl. zur aktuellen Diskussion des Konzeptes des Ornamentalen in Frankreich auch das gerade erschienene Heft Ornament/Ornemental (2010/2011–1) der Zeitschrift Perspective (Anm. 8).
- 11 Vgl. Jean-Claude Bonne, L'ornementale dans l'art médiéval (VIIe–XIIe siècle). Le modèle insulaire, in: Cahier du leopard d'or, 5/1996: L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, hg. v. Jérôme Baschet und Jean-Claude Schmitt, S. 207–240, hier S. 213 (deutsche Übersetzung VB). Vgl. hierzu auch Jean-Claude Bonne, De l'ornement à l'ornementale. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome, in: Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age, Poitiers 1997, S. 103–119.
- 12 Vgl. zu dem an dieser Stelle potentiell entstehenden »Randkonflikt« Gottfried Boehm, Ausdruck und Dekoration. Matisse auf dem Weg zu sich selbst, in: Pia Müller-Tamm (Hg.), Matisse. Figur. Farbe. Raum, Ostfildern 2005, S. 277–289.
- 13 Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1923.
- 14 Friedrich Piel, Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962, S. 14.
- 15 Piel, Die Ornament-Grotteske (Anm. 14), S. 27.
- 16 Carl Nordenfalk, Bemerkungen zur Entstehung des Akanthus-Ornaments, in: Acta Archaeologica 5, 1934/35, S. 257–265, hier S. 262.
- 17 Vgl. hierzu auch Birgit Schneider (Hg.), Diagramme und bildtextile Ordnungen, Bildwelten des Wissens 2005; sowie in historischer Perspektive die Kontroverse zwischen Riegl und Semper.
- 18 Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft (Anm. 7), S. 195.
- 19 Vgl. zu neueren Ansätzen zu einer Historisierung der Funktion von Ornamenten auch Patrice Ceccarini, Jean-Loup Charvet, Frédéric Cousinié und Christophe Le-ribault (Hg.), Histoires d'ornement. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Medici, 27–28 juin 1996, Paris/ Rom 2000 und Isabelle Frank und Freia Hartung (Hg.), Die Rhetorik des Ornaments. München 2001. Allerdings fragen beide Bände, wie Claudia Sedlarz in ihrer Rezension des letzteren anmerkt, nicht danach, »wie es sich mit den Beziehungen von Ornament und Bild verhält«. Darüber hinaus liegen Einzelstudien zu bestimmten Künstlern oder Epochen vor – von denen hier beispielhaft nur Werner Buschs exemplarische Kontextualisierung einer Bildfunktion von Ornamenten (Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985) sowie der Band Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age (Anm. 11) genannt seien.