

Martin Kirves

# **Das Ornament als Erkenntnisform**

## **Die Entwurfstheorie der South Kensington School**

**Erschienen 2019 auf ART-Dok**

URN: urn:nbn:de:bsz:16-ardok-65755

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ardok/volltexte/2019/6575>

DOI: 10.11588/ardok.00006575

---

## **Ornament als Erkenntnisform**

**Die epistemische Entwurfstheorie der South Kensington School**

Knowledge is the great source of Ornament

Christopher Dresser

**Martin Kirves**

## **Inhalt**

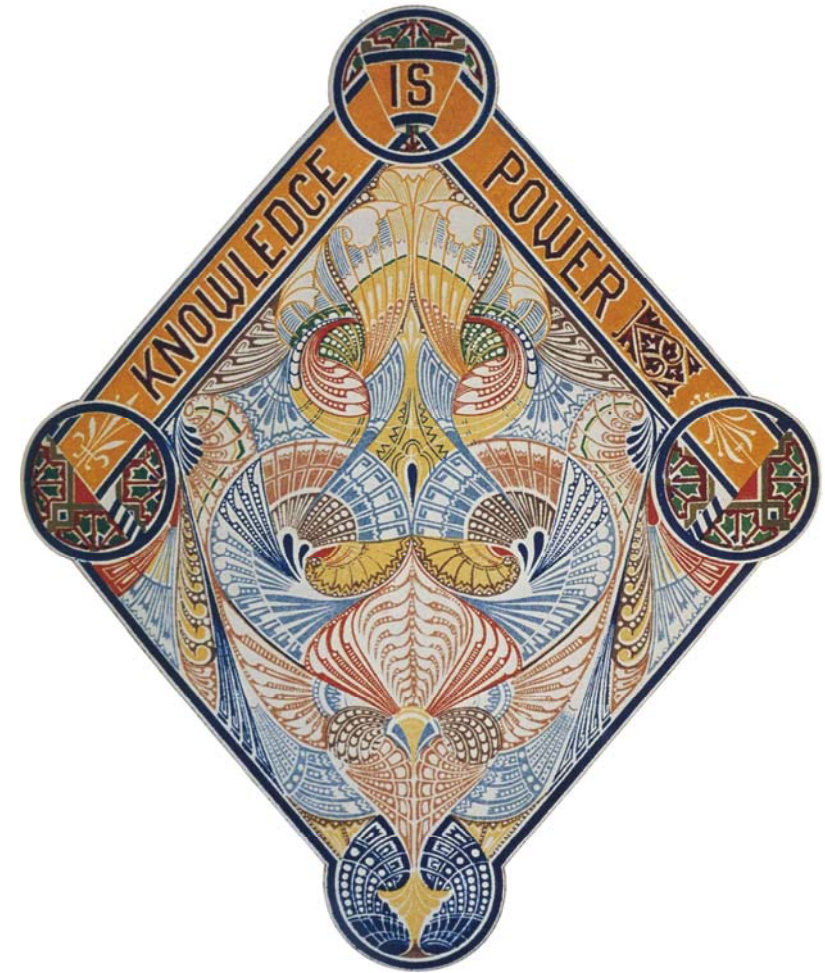
I. Räumliche <i>Flatness</i>	4
II. Die Verselbständigung des Ornaments	18
III. Architektonische Transparenz und ornamentaler Exzess	24
IV. Das institutionalisierte Ornament	28
V. Die kulturelle Natur des Ornaments	34
VI. Die grammatische Struktur des Ornaments	45
VII. Die botanische Natur des Ornaments	51
VIII. Die Poetik des Ornaments	57

## I. Räumliche *Flatness*

Gemäß seiner traditionellen Bestimmung als Dekoratum kommt dem Ornament keine autonome semantische Dimension zu, die unabhängig von dem ihm übergeordneten Werk, dessen dekorativer Teil es ist, Bestand hätte. Um das Ornament als eigenständige Erkenntnisform zu perspektivieren, ist es daher zunächst erforderlich, sein anschauliches Potenzial zu untersuchen, in welches sich ein genuin ornamental vermitteltes Wissen einzulagern vermag. Aus diesem Grund eröffnen wir die Betrachtung mit einer kleinen Phänomenologie des ornamentalen Raums, die wir anhand unseres zentralen Untersuchungsgegenstandes entwickeln werden.<sup>1</sup>

Betrachten wir die erste Abbildung, wird unser Blick von dem freigesetzten Bewegungspotenzial der Formenkonfigurationen ergriffen. Dabei schließen sich die einzelnen Elemente zu Wirbelmotiven zusammen, die sich aus der Ebene hervorzuwölben und das Muster über sich selbst hinauszutreiben scheinen, wie es insbesondere am weißen Kranz der oberen Umschlagbewegung zu beobachten ist. Zugleich verbinden sich die Binnenfüllungen der hochzüngelnden Motive jedoch mit dem insgesamt als Fond wirkenden Weiß, wodurch die sich vom Grund loslösenden figurativen Strukturen an den Grund zurückgebunden werden. Dieses Prinzip der figuralen Aktivierung des Grundes bestimmt die gesamte Musterstruktur und wird durch eine Alternation farbiger und weißer Kompartimente ermöglicht, denen das Potenzial als Teil des Grundes *oder* Teil der Figur zu fungieren zukommt. Die vermittels der konkreten Ausformung und Anordnung der Kompartimente erfolgende Ausrichtung dieser Potenzialität bewirkt, dass sich auf der Ebene der kleinsten Motiveinheiten das dominierende Figur-Grund-Verhältnis umkehrt: Die weißen Kompartimente gewinnen figurale Prägnanz, während die farbigen, sich zur Fläche zusammenschließend, den Grund bilden. Die derart innerhalb der Binnenstrukturen als Fond fungierenden Farbflächen geben aber

<sup>1</sup> Die folgenden Überlegungen sind Teil eines laufenden Projekts und haben daher, was die verwendeten Begrifflichkeiten betrifft, einen vorläufigen, eher heuristischen als systematischen Charakter. Auch werden, insbesondere im letzten Teil, Aspekte nur angeschnitten, die einer weiteren Ausführung bedürfen. Ebenfalls in einer bewusst abkürzenden Weise wurden die aus der dargelegten Ornamenttheorie hervorgehenden kunstmethodischen Abzweigungen angezeigt.



1. Christopher Dresser, Knowledge is Power, 1862.

wiederum jene Makroformen vor, die ihrerseits auf einem weißen Grund zu liegen scheinen.

Die Figur-Grund-Relation, die sich durch eine Differenz zweier Ebenen konstituiert, wird folglich keineswegs durch das Ineinsetzen dieser Ebenen nivelliert, vielmehr aktualisiert sie sich innerhalb eines komplexen Wechselverhältnisses immer wieder neu, wobei der Grund gleichsam vor die Figur und die Figur hinter den Grund zu treten vermag. Hieraus resultiert die fluktuierende Lebendigkeit, welche den semantischen Fokus des Musters ausmacht.

Um die vermittels des zeitlich indizierten Figur-Grund-Umkehrungsgeschehens entstehende Räumlichkeit näher zu bestimmen, ziehen wir zur Kontrastierung im Folgenden Vergleichsbeispiele heran, um den ornamentalen Raum gemäß seiner konstellativen Möglichkeiten zu durchmessen. Da die fragliche Räumlichkeit prinzipiell der Logik der Figur-Grund-Relation folgt, wird zu ihrer Bestimmung die jeweilige Verfasstheit der Zwischenräumlichkeit ausschlaggebend sein. Zwischenraum meint hier sowohl einen Modus des Hintereinander wie des Nebeneinander. Ersteres, insofern die Figur-Grund-Relation *per definitionem* ihre Relate in ein tiefenräumliches Verhältnis zueinander setzt; Letzteres, da sich ein Figur-Grund-Verhältnis nur zu etablieren vermag, wenn die Figur den Grund durch ihre im Modus des Nebeneinander formierten Zwischenräume freigibt. Indem es aber der Grund ist, der die vor ihm liegende Ebene als Figur ausweist und der Grund einzig durch die Zwischenräume der Figur Präsenz gewinnt, gibt die Figur nicht allein den Grund durch ihre Zwischenräume frei; sie wird überhaupt erst durch die zwischenräumlich organisierte Logik des Nebeneinander konstituiert. Für den Grund hingegen gilt gerade umgekehrt, dass er keinerlei Zwischenräume aufweisen darf, um sich nicht selbst als etwas vor einem Grund Liegendes zu setzen. Hieraus folgt allerdings nicht, dass der Grund notwendigerweise eine homogene Struktur aufzuweisen hätte. Die Ebenen der Figur und des Grundes können sogar – wie wir sehen werden – ihrerseits eine räumliche Extension aufweisen, ohne dabei das für die Figur-Grund-Relation konstitutive Differenzverhältnis aufzugeben.

Beide in ihrem internen Zusammenhang den ornamentalen Raum konstituierenden Aspekte – das tiefenräumliche Verhältnis verschiedener im Modus des

Nebeneinander strukturierter Ebenen – ist keineswegs hinreichend, um eine Bestimmung des Ornaments vorzunehmen, da weder eine systematische Abgrenzung zur Schrift noch zum Bild allein raumlogisch möglich ist. Weder die Schrift, bei der das Nebeneinander dominiert, noch das Bild, bei dem das Hintereinander bestimmend ist, schließen die zu untersuchende ornamentale Figur-Grund-Relation kategorial aus. Vielmehr partizipieren sie an dieser, wodurch dem Ornament bereits in raumlogischer Hinsicht die Rolle eines vermittelnden Modus zwischen Schrift und Bild zuwächst. Auch wenn Schrift, Ornament und Bild in dieser Hinsicht in einem graduellen Kontinuitätsverhältnis zueinander stehen, lassen sich innerhalb dieser Kontinuität dennoch qualitative, sie voneinander separierende Sprünge markieren, die im Anschluss an den Gang durch den ornamentalen Raum zu entwickeln wären.

Nehmen wir zur Bestimmung des innerornamentalen Raums also weitere konkrete Typen ornamentaler Räumlichkeit in den Blick, um sie hinsichtlich ihrer spezifischen zwiefachen zwischenräumlichen Verhältnisse zu untersuchen.

Hatten wir hinsichtlich des betrachteten Musters beobachtet, dass die Figur-Grund-Relation keineswegs eingeebnet wird, artikuliert sich die Figuration andererseits ebenso wenig *vor* dem Grund, indem sie sich durch ein In-Differenz-Setzen zum Grund als vom Grund unabhängige Figur etablierte, wie dies auf dem der *Grammar of Japanese Ornament and Design* (1889) Thomas W. Cutlers entnommenem Beispiel der Fall ist (Abb. 2). Hier drängt die vermittels einer kontinuierlichen Selbstartikulation der Figuration initiierte Abstoßungsbewegung vom Grund den Grund zurück. Indem sich die Figuration derart in einer Selbstausdifferenzierungsbewegung *vor* dem Grund entfaltet, konstituiert sie sich als eine unabhängige Sphäre, die ontologisch in qualitativer Weise vom Grund geschieden ist. Als ihr autopoetisches Prinzip exekutierende Entität erfährt die Figuration eine Substanzialisierung, während der Grund, der einzig die indefinite Artikulationsfläche der Figuration bereitstellt, ontologisch diffundiert. Hier bildet der Grund keine eigenständige mit der Figuration korrespondierende Entität, womit eine ontologische Symmetrie zur Figur gegeben wäre, die es erlaubte, dass der Grund Teil der Figuration zu werden vermag und – wie beim vorherigen Beispiel – die



2. Thomas W. Cutler, A Grammar of Japanese Ornament and Design, 1889, Plate 58.

3. dass. farblich modifiziert

autogenetische Bewegung der Figuration durch das Figur-Grund-Verhältnis selbst initiiert würde.

Da die im zweiten Beispiel hinzugewonnene ‚Substanzialität‘ auf der Ebene der Figuration jedoch keine ihren ontologischen Status sichernde Eigenräumlichkeit aufweist, wird die Figur-Grund-Symmetrie trotz der durch die verschiedenen Seinsweisen von Figur und Grund gegebenen Asymmetrie optisch restituiert, woran beide Relate gleichermaßen Anteil haben: Artikuliert sich die Figuration auch als ontologisch unabhängige Sphäre vor dem Grund, wird ihr In-Erscheinung-Treten überhaupt erst durch den Grund als eine mit der Figuration kontrastierende Fläche ermöglicht. Damit ‚materialisiert‘ sich der ontologisch diffundierende Grund zur opaken Fläche, von der sich die Figuration klar und deutlich abhebt. Zugleich wird der Grund seitens der raumlosen Flachheit der Figuration als ihr optisches Pendant angezogen. Diese doppelte Verfestigung des Grundes zur Fläche erzeugt einen die Prägnanz der Figuration herstellenden Kontrast, bei dem der Grund,

durch die Zwischenräume der Figuration scheinend, vordergründig präsent wird. Damit wächst der im Modus des Nebeneinander organisierten Zwischenräumlichkeit das Primat zu, obwohl auch das tiefenräumliche Hintereinander phänomenal in Erscheinung tritt, indem die Figuration vor dem Grund zu schweben scheint. Unmittelbar augenfällig wird das Schweben, sobald Figur und Grund eine andere Einfärbung erhalten (Abb. 3).

Der übliche Schwarz-weiß-Kontrast für Darstellungssysteme wie die Schrift, bei der es, um sie als Schrift zu realisieren, auf eine Nivellierung der Tiefenräumlichkeit zugunsten des Gewahrens des zwischenräumlichen Nebeneinanders ankommt – was die Sehgewohnheit automatisch praktiziert –, eliminiert die stets mitgegebene Tiefenräumlichkeit, die dennoch auch im Fall der Schrift stets latent vorhanden ist. Daher kaprizieren sich Ansätze, welche Bildlichkeit mit der idealen Flächigkeit des Bildträgers identifizieren, um das Bild als eine der (Zwischenraum-)Logik der Fläche folgende Entität zu definieren, auf eben jene Darstellungsformen, für welche paradigmatisch das Diagramm entstehen mag, bei denen, um das Dargestellte ‚zu lesen‘, automatisch die optische Nivellierung der phänomenal stets mitgegebenen tiefenräumlichen Dimension vollzogen wird.<sup>2</sup> Solches Absehen von der materialiter zwar an die Fläche gebundenen, mit dieser aber keineswegs identischen Tiefenräumlichkeit belegt, dass diese Bestimmung der Bildlichkeit einem versteckten Logoentrismus folgt.

Die in der Flachheit implizite Räumlichkeit entfaltet sich, wenn aus den Figurationen Figuren werden, die eine eigenräumliche Extension aufweisen, wie dies beim dritten Beispiel, der Ornament-Groteske Jean Bérains der Fall ist (Abb. 4). Die Eigenräumlichkeit der im Vergleich zum japanischen Ornament zu plastischen Gebilden gewordenen ornamentalen Entitäten negiert den Grund nicht nur ontologisch als etwas ihr gegenüber Substanzloses, sondern auch als optische Kontrastfläche. Die tiefenräumliche Dimension ist nun nicht mehr als ein die Relate Figur und Grund auf Distanz haltender Zwischenraum gegeben, vor dem die

<sup>2</sup> Vgl. dazu: Sybille Krämer: ‚Operationsraum Schrift‘. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. Hrsg. v. Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer, München 2005, S. 23-57.



4. Jean Bérain, Ornament-Grotteske, um 1690.

Figuration ‚schwebt‘. Das Nebeneinander der figurativen Ebene ist durch das Hinter- und Ineinander der bildgegenständlichen Ornamente zu einem eigenen Tiefenraum erweitert worden, dessen infiniten Grenzbereich der Grund markiert.<sup>3</sup> Da die Figuren keinen Schatten auf den Grund werfen, wird er allerdings gerade durch den ontologischen Kontrast mit der Gegenständlichkeit der Ornamentik als immaterielle Fläche restituert, wodurch die Figur-Grund-Differenz als solche gesichert wird. War das vorherige Beispiel durch eine ontologische Asymmetrie und eine optische Symmetrie gekennzeichnet, liegt hier eine sowohl ontologische wie optische Asymmetrie vor.

Wird der Grund schließlich als Hintergrund einer durch die Eigenräumlichkeit der Bildgegenstände evozierten Räumlichkeit definit, erscheinen die Bildgegenstände innerhalb eines sie umgebenden, keineswegs notwendigerweise zentralperspektivisch aufgebauten Stellraums. Damit ist der ornamentale Raum zum konventionellen Bildraum, der Grund zum Hintergrund geworden, dessen konkret gegenständliche Ausformung optisch wie ontologisch von derselben tiefenräumlichen Qualität wie die Bildgegenstände ist, die nunmehr keine explizite sich von einem Grund abhebende ornamentale Figuration ausbilden. Die räumliche Extension der differentiellen Ebenen Figur und Grund haben sich zu einem homogenen Raumgefüge zusammengeschlossen, welches den Figur und Grund trennenden Zwischenraum aufhebt und alle im Bild gegebenen Entitäten gleichermaßen in sich fasst. Innerhalb dieses Raumgefüges vermag die Figur-Grund-Relation einzig indirekt als ornamentales Verhältnis präsent zu werden, indem die figürlichen Motive in ihrer spezifischen Anordnung eine die Eigenräumlichkeit reduzierende figurative Konstellation ausbilden, die sich von dem sie umgebenden, nun als Grund fungierenden Rummilieu abhebt und auf diese Weise dezidiert gegen die Stellraumlogik opponiert. Solche ornamentalen Kompositionsmuster informieren als Infrastruktur der Darstellung zwar unterschwellig den Blick; sie müssen aber erst durch einen bewussten, den Bildraum negierenden Sehsakt entdeckt werden, wie es

<sup>3</sup> Dieser „undefinierte Raum“, wie ihn Friedrich Piel begrifflich fasst, „ist – vom Ornament her gesehen – nicht mehr als ursprüngliches Relat zu fassen“, weshalb die Relation als solche mehr und mehr verloren gehe (Friedrich Piel: Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962, S. 36).

die ornamentale Figurenanordnung des Portinari-Altars von Hugo van der Goes beispielhaft veranschaulicht (Abb. 5).<sup>4</sup> Erst auf den zweiten, den Stellraum durchkreuzenden Blick zeigen sich die Bildfiguren als eine das Jesuskind heiligscheinartig umschließende Figuration.

Der visuell mitgegebene und dennoch erst zu entdeckende ornamentale Aspekt entlarvt nicht den ‚illusionären Charakter‘ des Bildes, sondern erweitert sein semantisches Potenzial, welcher konkreter Gehalt damit auch immer verbunden sein mag. Insbesondere in der Moderne gewinnt dieser Aspekt immer größere Relevanz, so dass er – man denke nur an Matisse oder Hodler<sup>5</sup> – den Stellraum ornamental zu rekonfigurieren beginnt.

Fällt auch die implizite Ornamentalität weg, weist der Stellraum hinsichtlich der Figur-Grund-Beziehung eine Affinität zum lebensweltlichen Erfahrungsraum auf. Hier wie dort sind Figur-Grund-Relationen gegeben, doch ist die Grenzziehung zwischen Figur und Grund einem letztlich willkürlichen Akt unterworfen. Besteht doch der Grund in diesem Fall zumeist aus einer Ansammlung figürlicher Entitäten, die ihrerseits in einer tiefenräumlichen Relation zueinander stehen. Erst der Aufmerksamkeitsfokus hebt von sich aus einen Gegenstand als Figur aus dem es umgebenden Raummilieu heraus, so dass sich der figürlich strukturierte



5. Hugo van der Goes, Portinari Altar, um 1475.

Umgebungsraum zu einer Art visuellem Grund zusammenzieht. Anders verhält es sich innerhalb des ornamentalen Raums, der gerade dadurch konstituiert wird, dass der Grund nicht erst durch einen Akt der Aufmerksamkeit als solcher gesetzt wird, sondern einzig als Grund und nicht anders wahrgenommen werden kann. Damit legt der ornamentale Raum, im Unterschied zu bildlichem Stellraum und innerweltlichem Erfahrungsraum, seine Wahrnehmung eindeutig fest.

Die absolvierte cursorische Betrachtung verdeutlicht hinreichend, dass die *flatness* zwar den konventionellen Bildraum, aber keineswegs die Bildräumlichkeit als solche negiert.<sup>6</sup> Vielmehr generiert gerade die Raumreduktion neue Raumqualitäten, die durch spezifische Figur-Grund-Verhältnisse ornamental verfasste Räume

<sup>4</sup> Theodor Hetzer, der die ornamentale Formierung der Bildfiguren als ein die Bildeinheit stiftendes Kompositionsprinzip aufgezeigt hat, fasst diese Form der Ornamentalität als „das Ornamentale, das sich nicht zum Ornament objektiviert“ (Theodor Hetzer: Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts. In: ders.: Das Ornamentale und die Gestalt, Stuttgart 1978, S. 15-286, hier S. 48). Otto Pächt hat solche Motivzusammenhänge in ihrer „Doppelwertigkeit“ als einerseits raumdarstellende, andererseits Bildmuster erzeugende Größen untersucht (Otto Pächt: Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts. In: ders.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften, München 1977, S. 17-58). Zu den bildtheoretischen Konzepten von Hetzer und Pächt siehe: Martin Dobbe: Das Ornamentale als bildtheoretisches Konzept? In: Ornament. Motiv – Modus – Bild. Hrsg. v. Vera Beyer u. Christian Spies, München 2012, S. 316-347. Einen Nachvollzug der qua abgebildeter Ornamentik aufscheinenden Infrastruktur des Bildes entwickelt Vera Beyer: Unding Ornament? Abgebildete Vorhänge zwischen Ornament und Figur in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. In: ebd., S. 27-57.

<sup>5</sup> Vgl. dazu: Gottfried Boehm: Ausdruck und Dekoration. Matisse auf dem Weg zu sich selbst. In: Matisse. Figur. Farbe. Raum. Hrsg. v. Pia Müller-Tamm, Ostfildern-Ruit 2005, S. 277-289 und Oskar Bätschmann: Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit. In: Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Hrsg. v. Katharina Schmidt, Ostfildern 2008, S. 19-33.

<sup>6</sup> Bereits der ‚geistige Vater‘ der *flatness*, Clement Greenberg, hebt daher hervor: „The flatness towards which Modernists painting orients itself can never be utter flatness. [...] The first mark made on a surface destroys its virtual flatness [...]“ (Clement Greenberg: Modernist Art. In: Charles Harrison; Paul Wood: Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, 1992, S. 754-760, hier S. 758).



erzeugen. Um die dabei stets virulente räumliche Dimension anzuzeigen, sollte – Greenberg folgend – generell von Flachheit, nicht von Flächigkeit gesprochen werden, bezeichnet doch ‚Flachheit‘ einen räumlichen Modus, während ‚Flächigkeit‘ eine der räumlichen Dreidimensionalität entgegengesetzte Zweidimensionalität meint.

Lassen wir zur Charaktisierung der einzelnen ornamentalen Raumstufen nochmals, nun in der Gegenrichtung, die sukzessive Raumreduktion Revue passieren. Der klassische Stellraum kann insofern mit Newton als ‚absoluter Raum‘ bezeichnet werden, da er ‚von sich aus‘ die in ihm erscheinenden Gegenstände positioniert und damit die perspektivische Gegebenheit der Dinge festlegt. Innerhalb eines solchen Raumes können, abgesehen von der angedeuteten ornamentaln Verfestigung einzelner Motivverbände, Ornamente oder Muster als dargestellte Gegenstände vorkommen, denen motivintern zwar eine eigene räumliche Struktur zukommt, die allerdings nicht bildraumbestimmend ist. Anders verhält es sich, wenn, wie angedeutet, die ornamentale Raumlogik in der Moderne auf den Bildraum als solchen ausgreift und den Stellraum in ein von der Figur-Grund-Relation getragenes ornamentales Spannungsverhältnis versetzt.<sup>7</sup>

Mit der Bérain-Grotteske ist innerhalb unserer Beispielreihe der ornamentale Bildraum eröffnet, der in Abgrenzung zum Stellraum durch die Konstellation der Bildgegenstände generiert wird und daher, im Anschluss an Leibniz, als ‚relationaler Raum‘ gefasst werden könnte. Dabei tritt zum Gefüge der sich zu Figurationen zusammenschließenden Bildgegenstände das kontrastierende Relat des Bildgrundes hinzu. Diesem wächst beim japanischen Muster selbst eine raumgenerierende Relevanz zu, indem die fehlende Eigenräumlichkeit der Figuration den diffusen Raumgrund zur Fläche materialisiert, vor der die Figuration als zwischenräumlich getrennte Entität erscheint. Beim zuerst betrachteten Muster wird eben dieser Zwischenraum aktiviert, indem die Figuration nicht vor, sondern mit und durch den Grund formiert wird. Innerhalb dieses ornamentaln Inversionsraumes kommt dem Grund nicht allein dieselbe optische Qualität wie der Figuration zu; ihm eignet

---

<sup>7</sup> An einer Analyse dieser Raumstruktur anhand der Werke französischer Modernisten arbeitet Martin Sundberg.

als Teil der Figuration auch derselbe ontologische Status, ohne dass Figur und Grund – wie beim Stellraum – dadurch als solche indifferent würden.

Insgesamt lässt sich für den Wandel vom konventionellen Bildraum zum ornamentaln Binnenraum folgendes Verhältnis feststellen: Die mit der Reduktion der Räumlichkeit zur Flachheit erfolgende stufenweise Entsubstanzialisierung der Bildfiguren bewirkt ihre Neusetzung als ornamentale Figurationen, wobei im Gegenzug der Bildgrund zunächst optisch und dann ontologisch an Substanz gewinnt.<sup>8</sup> In dieser substanziellen Aufwertung des Grundes liegt die Affinität der modernen Malerei zu Ornament und Muster begründet, ohne dass die Bilder dadurch raumlogisch oder semantisch *flach* wären.<sup>9</sup>

Die Grenzen des durch die differenten Figur-Grund-Relation erzeugten ornamentaln Raums sind dann erreicht, wenn entweder die Figur-Grund-Ebenen zugunsten der Raumhomogenität des konventionellen Bildraums aufgehoben werden oder die differenten Ebenen Figur und Grund durch eine Negation des tiefräumlich ausgerichteten Zwischenraums nivelliert werden und der ornamentale Raum zum bloßen Muster wird, wie dies beim Schachbrettmuster der Fall ist. Um die Figur-Grund-Relation und damit die binnenräumliche Extension des ornamentaln Raums zu gewährleisten, müssen Figur und Grund phänomenal als etwas Differentes gegeben sein. Daher stellt die ‚Intelligibilität des Grundes‘ für Edgar Allan Poe das Qualitätsmerkmal jeglicher Flächendekoration dar.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Diese Verhältnisbestimmung ist Reformulierung des von Carl Nordenfalk aufgestellten ‚allgemeinen Strukturgesetzes‘, dass „die relative Gegenständlichkeit eines ornamentaln Musters und seine relative Bindung an die materielle Grundfläche in umgekehrtem Verhältnis zueinander stehen“ (Carl Nordenfalk: Bemerkungen zur Entstehung des Akanthusornaments. In: Acta Archaeologica 5, 1934, S. 257-265, hier S. 262).

<sup>9</sup> Um die Logik der modernistischen Malerei zu erfassen, ergänzt Rosalind Krauss die Kategorien ‚Figur‘ und ‚Grund‘ um ihre Negate ‚Nicht-Figur‘ und ‚Nicht-Grund‘, wobei die modernistische Malerei den Grund zum Nicht-Grund negiere, und ihn dadurch zu einer mit dem Vordergrund zusammenfallenden Figur werden lasse (Rosalind E. Krauss: The Optical Unconscious, Cambridge 1993, S. 16). Damit ist die Figur-Grund-Differenz dialektisch aufgehoben, obwohl gerade die zur Plausibilisierung herangezogenen Bilder Mondrians ihre Spannung aus dem Vorhandensein der zugleich raumnegierenden wie raumbildenden Figur-Grund-Differenz beziehen.

<sup>10</sup> Edgar Allan Poe: Philosophy of Furniture. In: The Complete Works of Edgar Allan Poe, Bd. 10: Miscellany, New York - London 1900, S. 44-53, hier S. 47 f.

Vor dem Hintergrund der vom konventionellen Bildraum zum bloßen Muster führenden Reihung stellt das zuerst betrachtete Muster den Kulminationspunkt des ornamentalen Raums dar, dessen spezifische Räumlichkeit durch ein Inversionsgeschehen erzeugt wird, bei dem sich die Relate Figur und Grund wechselseitig immer wieder anders positionieren. Dieser sich stets neu konfigurierende Flächenraum ist folglich durch eine spezifische Zeitlichkeit bestimmt, die durch einen neuerlichen Blick auf das Muster näher gefasst werden soll (Abb. 1).

Die figurativen Formationen entfalten sich fächerartig als Abfolge von Mikroflächen, die klar und deutlich vor dem jeweiligen Grund durch Zwischenräume voneinander getrennt und als Einzelelemente ausgestellt sind. Damit ist die den übergeordneten Formen innewohnende Bewegung nicht fließend; vielmehr geht sie aus der Sukzession akkurat voneinander abgegrenzter Intervalle hervor, deren Binnenausformungen wiederum durch einen ihnen immanenten Bewegungsimpuls bestimmt werden, der in der Abfolge der proportional variierenden Kompartimente über die Einzelformen hinaus freigesetzt wird. Damit ist die Entfaltung der Wirbelmotive nicht als kontinuierliches Aufwachsen, sondern als Bewegungsformation gegeben.

Beruhet die spezifische Räumlichkeit des Musters auf einer die ‚Fläche‘ verräumlichenden dynamischen Figur-Grund-Polarität, ist die spezifische Zeitlichkeit dieser Dynamik selbst wiederum durch eine Polarität gekennzeichnet: Die wechselseitige Positionierung der Relate Figur und Grund erfolgt durch die verschiedenen Aktualisierungsmodi Bewegung und Stillstand, die sich ihrerseits durchkreuzen: Zum einen wird die Bewegung durch eine Sukzession stillgestellter, klar und deutlich voneinander diskriminierter Elemente hervorgerufen, so dass die daraus resultierende Bewegungswirkung das Paradox einer sich selbst aufführenden Partitur einzulösen scheint – und tatsächlich ist diese Art der Ornamentik zeitgenössisch als visuelle Musik aufgefasst worden –, zum anderen stellt sich die aus den Einzelelementen synthetisierte Bewegung zugleich analytisch als simultan gegebene Struktur dar.

Die Phänomenalität des gezeigten Musters zeichnet sich somit durch ein zugleich von Flächigkeit und Räumlichkeit, von Simultanität und Bewegung aus, das

der Entweder-Oder-Logik widerspricht. Der eine Aspekt wird nicht, wie beim Hase-Enten-Beispiel, durch den anderen ausgeschlossen, vielmehr ist das Figurieren des Musters Resultat eines Sowohl-als-Auch: Jedes seiner Elemente ist sowohl flächen-, wie raum-, sowohl bewegungs- wie simultanitätsbildend, wobei beide Aspekte phänomenal in einem sich immer wieder neu konfigurierenden Verhältnis ko-präsent sind, was dem Muster seine fluktuierende Lebendigkeit verleiht.<sup>11</sup> Dabei bilden die einzelnen Elemente ein lückenloses Ordnungsgefüge, innerhalb dessen jedem Teil eine auf das Ganze bezogene strukturbildende Funktion zukommt, die wiederum vom Ganzen her bestimmt wird. Die doppelte strukturelle Selbstdetermination des Ganzen, das durch seine Teile formiert wird, die sie seinerseits in ihrer Formierung ausrichtet, schließt Kontingenz apriorisch aus, was uns zum Motto des Musters „Knowledge is Power“ führt. Dieses Diktum geht auf die Ursprünge der Aufklärungsepoche zurück und bildet die fundamentale Prämisse von Francis Bacons *Novum Organum* (1620), mit dem er den methodologisch richtungsweisenden Versuch unternahm, Wissen empirisch zu fundieren.

Der in Majuskeln gehaltene Schriftzug ist auf einer das Musterfeld nach oben hin rahmenden Banderole platziert, deren flache Erscheinung das Binnenfeld des Musters als Ereignisraum ausweist und zugleich mit der Aussage „Wissen ist Macht“ die Frage aufwirft, inwiefern der zeitlich konstituierte Ereignisraum einen Raum der Erkenntnis eröffnet. Mit dem Versuch ihrer Beantwortung wechseln wir von der Betrachtung der formalen Seite des Musters zur Explikation seines Gehalts. Das Motto, welches explizit den Gehalt aufruft, verleiht dem Muster als *inscriptio* einen emblematischen Charakter. Das Besondere dieses Emblems besteht – wie gezeigt werden soll – allerdings darin, dass es seinen Gehalt nicht im Modus einer allegorischen Symbolik, sondern vermittels seiner spezifischen raum-zeitlichen Struktur *konkret* veranschaulicht.

---

<sup>11</sup> In diesem Sinne bestimmt Gottfried Boehm ‚Figuration‘ als ein prozessuales, sich im Sehen aktualisierendes Figurieren, das sich zwischen den Relaten Figur und Grund vollzieht (Gottfried Boehm: Die ikonische Figuration. In: Gottfried Boehm; Gabriele Brandstetter; Achatz von Müller (Hg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, Paderborn 2007, S. 31-52, hier S. 38).

## II. Die Verselbständigung des Ornaments

Damit das Ornament überhaupt unabhängig von einem ihm übergeordneten Ganzen, einen für sich bestehenden semantischen Gehalt zu entfalten vermag, bedurfte es eines Verselbständigungsprozesses des traditionellerweise als Beiwerk und Dekor verstandenen Ornaments. Es musste zu einer eigenständigen, vom übergeordneten Werkzusammenhang unabhängigen Ganzheit werden. Mit dieser Verselbständigung gehen zwei wesentliche, die Sinnerzeugung und den Status des Ornaments betreffende Wandlungen einher: Durch die Etablierung des Ornaments als eines prinzipiell unabhängigen Sinnnganzen geht sein Gehalt nicht mehr aus einer ornamentalen Transformation des ihm vom Übergeordneten her Eingespeisten hervor, sondern muss nun gänzlich genuin ornamental generiert und zur Darstellung gebracht werden, womit sich eine Änderung seines Status vollzieht. Als in sich vollständige Sinneinheit ist das Ornament kein subordiniertes Addendum mehr, sondern grenzt sich semantisch nach außen hin ab. Dadurch erzeugt es eine Rahmung, die keineswegs formal in Erscheinung treten muss, dem Ornament aber dennoch einen bildhaften Charakter verleiht. Aufgrund dieser bildlichen Valenz konnte das Ornament zu einer treibenden Kraft der Moderne, insbesondere in der Malerei werden. Die Kehrseite der Verselbständigung des Ornaments liegt allerdings darin, dass seine ursprüngliche Aufgabe, die Applikation innerhalb eines ihm übergeordneten Ganzen, zur unüberwindlichen Schwierigkeit gerät, die das Ornament schließlich als Applikat sowohl aus der Architektur wie aus dem zum Industriedesign gewordenen Kunsthandwerk verdrängen sollte.

Welche Stellung das Ornament durch seine Verselbständigung und den damit einhergehenden bildhaften Charakter in England ab den 1840er Jahren gewinnt, geht aus einem späteren Aufsatztitel Christopher Dressers, dem Urheber des betrachteten Muster-Emblems, hervor: *Ornamentation considered as high art* (1871). Ein Aufsatz, der, seiner Intention gemäß, eigentlich ‚Ornamentation considered as *highest art*‘ lauten müsste. Das Ornament, ehemals eine Marginalie, der innerhalb der ‚hohen Künste‘ keinerlei Platz zukam, nimmt nun die Spitzenposition der Hierarchie der Künste ein und wird mit Dressers Muster-Emblem zu einer absoluten Form, die, wie die Umschrift *Knowledge is Power* ankündigt, das Wissen, potenziell *in toto* in sich zu enthalten vermag.

Das Ausmaß dieses fundamentalen Wandels, der es überhaupt erst ermöglichte, dass das Ornament zu einer Erkenntnisform im Sinne einer sich von Bacon herleitenden empirisch-naturwissenschaftlichen Aufklärung werden konnte, wird fassbar, wenn Dressers Muster-Emblem der bildlichen Darstellung eines anderen Ornamenttyps gegenübergestellt wird (Abb. 6). Dabei handelt es sich um das Frontispiz von Friedrich August Krubsacius' Abhandlung *Gedanken von dem Ursprunge, Wachstume und dem Verfalle der Verzierungen in den schönen Künsten* (1759). Die im Titel anklingende dreigliedrige Zyklik: Ursprung, Wachstum und Verfall kündigt bereits die Diagnose an, dass die Kunst der Verzierungen im Niedergang begriffen sei. Mit dieser Einschätzung steht der sächsische Hofbaumeister und spätere Professor für Baukunst der Dresdner Akademie keineswegs alleine da. Seit den späten 1740er Jahren wurden insbesondere in den protestantisch geprägten Gebieten Deutschlands polemische Invektiven gegen eine neue Ornamentform laut, die ihren Ursprung in Frankreich hatte und von dem Goldschmied Juste-Aurèle Meissonnier etabliert worden war – gegen die Rocaille.

Trieb diese insbesondere in den Innenräumen der Hôtels des städtischen Adels üppige Blüten, blieb ihr in Frankreich der Sprung vom Profan- in den Sakralbereich verwehrt, während sie in den Kircheninnenräumen des Reichsgebietes, vor allem in den süddeutschen und österreichischen Ländern aufblühte, wie es die von Johann Michael Feichtmayr gegen 1755 geschaffene Rocaille für die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen Balthasar Neumanns eindrucksvoll vor Augen führt (Abb. 7).<sup>12</sup> In Frankreich hingegen kam es nach der Veröffentlichung erster Vorlagen durch Meissonnier augenblicklich zu klassizistischen Gegenreaktionen, namentlich von dem als Illustrator der *Encyclopédie* tätigen Akademiker Charles Nicolas Cochin le Jeune. Eine Kritik, die ihr immer lauter werdendes Echo in den Aufklärungszentren Deutschlands fand.<sup>13</sup> Vor diesem Hintergrund stellt Krubsacius' Schrift den Konzentrationspunkt einer vehementen Kritik an einer sich gegenüber der Architektur verselbständigenden Ornamentform dar.

<sup>12</sup> Zum Aufkommen der Rocaille und ihrer Verbreitung in den Hôtels des französischen Adels siehe: Fiske Kimball: *The Creation of Rococo Decorative Style*, New York - Dover, 1980.

<sup>13</sup> Eine kommentierte Quellenkompilation bietet: Mario-Andreas von Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert*, Hildesheim u.a. 1983.



6. Friedrich August Krubsacius, Gedanken von dem Ursprunge, Wachstume und dem Verfall der Verzierungen in den schönen Künsten, 1759.



7. Johann Michael Feichtmayr, Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, um 1755.

Seinen Feldzug gegen die Rocaille eröffnet Krubsacius mit der Frage, worum es sich bei diesem Gebilde denn eigentliche handle und stellt fest, dass nicht einmal die Ornamentkünstler darauf eine Antwort zu geben vermöchten. Und tatsächlich gibt es zeitgenössisch keine positive Theorie der Rocaille. Um also Aufklärung darüber zu verschaffen, was es mit der Rocaille auf sich habe, lässt er sie für seine Abhandlung in einer Art und Weise nachstechen, die sie analytisch auf ihre Bestandteile zurückführt, so dass nun offensichtlich wird, womit man es zu tun habe:

Dieweil [die Künstler] also nicht wissen, was es seyn soll: so nehme ich mir die Freyheit, es ihnen durch beygefügetes Exemple zu erklären und zu sagen: Es sey ein Mischmasch, a) Von Schilf und Stroh, b) Knochen, c) Scherbeln, d) Spänen, e) Flederwischen, f) verwelkten Blumen, g) zerbrochenen Muscheln, h) Lappen, i) Federn, k) Hobelspäne, l) abgeschnittene Haarlocken, m) Steinen, n) Fischeschuppen, o) Gräten, p) Schwänzen und q)

Besenreisig, voller Drachen, Schlangen und anderm Ungeziefer, denen es am meisten ähnlich sieht.<sup>14</sup>

Keines der aufgezählten Ingredienzen weist irgendeinen Eigenwert auf; durchweg handelt es sich um minderwertige Gegenstände wie Abfälle oder absonderliche Kreaturen. Die Rocaille wird als additiv zusammengesetztes Konglomerat entlarvt, dessen Bestandteile keinerlei materielle Dignität aufweisen. Als Summe von Nichtigkeiten, so die Konsequenz, weist sie trotz ihrer hypertroph-opulenten Erscheinung keinerlei ornamentalen Gehalt auf. Vielmehr konterkariert ihr defizitärer „Mischmasch“ die eigentliche, sich von ‚ornare‘ herleitende Funktion des Ornaments, nämlich ihren Träger zu schmücken. Die mit „Besenreisig, voller Drachen, Schlangen und anderem Ungeziefer“ kulminierende Aufzählung ruft hingegen ungeheuerliche Scheußlichkeiten, etwa einen Hexenbesen, und mit ihm schwarzmagische Prozeduren auf, die aus dem Hässlichen einen schönen Schein zu erzeugen suchen. Ein Trugbild, das sich, einmal durchschaut, als Betrug erweist und mit Mitteln erzeugt wurde, die der Natur und damit dem die Schöpfung durchwaltenden Vernunftprinzip zuwider laufen. Hiermit spitzt Krubsacius die spätestens seit Vitruv virulente Kritik gegen eine eigengesetzlich verfasste Ornamentik zu, die – so der Vorwurf – das rationale Ordnungsfüge des Werks irrational konterkariert. Das sich als etwas Eigenständiges gebärdendes Ornament vermag – wie Krubsacius an der Rocaille verdeutlicht – einzig etwas Unbenennbares, begrifflich nicht zu Fassendes hervorzubringen; dunkle und konfuse Vorstellungen, deren Aufklärung zeigt, dass es sich um bloße „Hirngespinnste“ handelt, um Phantastereien, die bereits Vitruv zu seiner Zeit scharf kritisierte hatte.<sup>15</sup> Aus sich heraus vermag das Ornament kein Ordnungsgefüge zu etablieren. Erweist sich ein solches Ornament auch als semantisch leeres Gebilde, ist es dennoch gefährlich, indem es als betrügerischer ornamentaler Schein das Werk durch eine Maskierung als etwas ausgibt, das es selbst nicht ist. Eine Einschätzung, die sich im frühen zwanzigsten Jahrhundert zum Topos der Lügenhaftigkeit des Ornaments auswächst und in Adolf Loos`

<sup>14</sup> Friedrich August Krubsacius: *Gedanken von dem Ursprunge, Wachstume und dem Verfall der Verzierungen in den schönen Künsten*, Leipzig 1759, S. 35f.

<sup>15</sup> Die Kritik findet sich im 5. Abschnitt des 7. Buches von *De architectura libri decem*.

Schlachtruf gipfelt, innerhalb der zivilisierten Welt sei Ornament nichts anderes als Verbrechen.<sup>16</sup>

Die harsche Kritik der Aufklärung negiert das Ornament jedoch keineswegs als solches. Als Zierrat hat es nicht nur seine Berechtigung, ist es in die ihm übergeordnete Werkstruktur einpasst, um diese vermittels seiner Eigenformen verfeinernd hervorzuheben und auf diese Weise den spezifischen Charakter des Ganzen semantisch zu festigen; damit erfüllt es seine notwendige Funktion als adäquates Dekor. Emanzipiert sich das Ornament allerdings von seiner dienenden Funktion, wird es, so Vitruv und Krubsacius, regellos. Eben der geforderten strukturellen Eingliederung widersetzt sich die Rocaille. Sie profiliert sich, wie das Beispiel Vierzehnheiligen veranschaulicht, als ein von der architektonischen Struktur unabhängiges, frei vor der Wand stehendes Gebilde, das durch einen markanten Schattenwurf zusätzlich als nicht zur Wand gehörend ausgewiesen wird. Damit erreicht das Ornament innerhalb des architektonischen Zusammenhangs eine neue Qualität: Es etabliert eine jenseits der Baustruktur angesiedelte ontologische Ebene, die als eigenständige ornamentale Sphäre in eine Interaktion mit der Architektur tritt. Inwiefern damit der Ornament-Werk-Zusammenhang in einem positiv-produktiven Sinne neu konfiguriert wird, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Für unseren Zusammenhang ist es hinreichend, die von Krubsacius festgestellte, heftig attackierte Verselbständigung des Ornaments festzuhalten. Es stößt sich werkintern vom Werk ab, wodurch es – zunächst unter kritischen Vorzeichen – überhaupt erst als etwas Eigenständiges in den Blick gerät. Damit wird das Ornament als etwa Für-sich-Seiendes konstituiert, als eine von außen indeterminierte Leerform, die zum Entfaltungsraum einer dem Ornament inwohnenden Eigengesetzlichkeit zu werden vermag.

Die endgültige Isolierung des Ornaments aus seiner werkinternen relationalen Rückbindung vollzieht sich – wie hier nur angedeutet werden kann – unter nun affirmativen Vorzeichen in der architekturfernen Sphäre der an der Malerei

---

<sup>16</sup> Loos lehnt Ornamentalität aber keineswegs kategorisch ab. Der in *Ornament und Verbrechen* formulierten, zeitlich indizierten und dennoch prinzipiellen Ornamentkritik setzt Loos mit *Das Prinzip der Bekleidung* (1898) eine ornamentale Bekleidungstheorie der Architektur entgegen, die er beim ‚Looshaus‘ am Michaeler Platz (1910-11) realisiert.

orientierten Kunsttheorie, wodurch der Bildcharakter des Ornaments vorbereitet wird. Über William Hogarths ‚Line of Beauty‘ (1753) und Karl Philipp Moritz’ *Metaphysische Schönheitslinie* (1793) wird das Ornament als ein genuin lineares Gebilde reformuliert. Damit gerät es in das Fahrwasser des klassischen *designo*-Diskurses und mit ihm in den Horizont der produktiven Einbildungskraft, um sich schließlich zur romantischen Arabeske ‚zu verfestigen‘, deren sich im Modus des ‚freien Spiels‘ realisierende innere Zweckmäßigkeit letztlich das schlechthin Unverfügbare visuell erfahrbar werden lässt.<sup>17</sup> Das Ornament ist zur absoluten Form geworden. Zu einer isolierten Idealität, der nicht allein die Materialität und der konkrete Ort, sondern – als literarisches Generierungsprinzip – sogar die Anschaulichkeit abhanden gekommen ist. Und dennoch ist diese imaginäre Phase des Ornaments für seine re-materialisierte Neufassung von entscheidender Bedeutung. Die in der Totalisierung gipfelnde Verselbständigung des Ornaments ermöglicht überhaupt erst Dressers ornamentale Wissenschaftslehre, für die sein Muster-Emblem einsteht. Der Wandel des sich ontologisch wie semantisch verselbständigenden Ornaments von einem *per se* A-Rationalem zum privilegierten *ens rationale*, führte dazu, dass das Ornament zum Instrument naturwissenschaftlich geleiteter Wahrheitssuche werden konnte. Dieser veränderte Status musste der Schaffung einer neuen Ornamentik zum unhintergehbaren Ausgangspunkt werden.

Um den ornamentalen Ist-Zustand aufzurufen, von welchem sich Dressers ‚Experimental-Ornamentik‘ abhebt, begeben wir uns an jenen Ort, wo dem Ornament der größte Auftritt im 19. Jahrhundert beschert wurde, auch wenn dieser für vor allem negative Schlagzeilen sorgte.

---

<sup>17</sup> „[...] arabesk ist jene durch die Dichtungskraft [...] hervorgebrachte Form, in der sich die unendliche Fülle ahnungsweise manifestiert.“ (Karl Konrad Pohlheim: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München u.a. 1966, S. 56).

### III. Architektonische Transparenz und ornamentaler Exzess

Mit der ersten Weltausstellung fand 1851 in London ein Ereignis unerhörten Ausmaßes statt. Bereits die Dimensionen des Ausstellungsgebäudes überstiegen alles bisher Gesehene. Joseph Paxtons ‚Crystal Palace‘ übertraf mit seinen 560 Metern Länge und 137 Metern Breite, wie im Ausstellungskatalog hervorgehoben, um ein Vierfaches die Ausmaße von Sankt Peter in Rom.<sup>18</sup> Damit war es das größte Gebäude der Welt, dessen Inneres – so das Konzept der Ausstellung – in einer monumentalen Schau die kulturellen Erzeugnisse der gesamten Menschheit versammelte. Vor diesem Hintergrund ist der Vergleich mit Sankt Peter durchaus nicht allein auf die räumlichen Verhältnisse zu beziehen. Hatte die französische Revolution Rom durch einen Tempel der Vernunft ersetzen wollen, wird das abstrakte Vernunftprinzip in London anthropologisch geerdet. Die ausgestellten Erzeugnisse des menschlichen Geistes konstituieren in ihrer Summe eine die Partikularität der Glaubensgemeinschaften übersteigende Universalität: das *Commonwealth* der Menschheit. Die derart konstituierte universale Gemeinschaft präsentiert sich, wiederum anhand der gezeigten Produkte, in ihrer kulturellen Ausdifferenzierung. Damit dokumentiert die Weltausstellung zum einen den kulturellen *status quo* der Menschheit, zum anderen etabliert sie durch die unmittelbare Vergleichbarkeit der Produkte ein Konkurrenzverhältnis zwischen den kulturellen Sphären.

Innerhalb dieses Vergleichs fiel trotz des zur Schau gestellten technischen Fortschritts die Einschätzung der englischen Erzeugnisse, ja, der westlichen Produkte überhaupt, ernüchternd aus. Ernüchternd, sobald nämlich jene Marginalie zum Beurteilungsmaßstab erhoben wurde, die für sich betrachtet keinen eigenständigen Gegenstand bildete, dafür aber so gut wie allen ausgestellten Objekten zukam: das Ornament.

Bei der Revision der ausgestellten Produkte hinsichtlich ihrer Ornamentik zeige sich, so der Tenor der Kritik, dass bei den westlichen Erzeugnissen einzig Ornamente vergangener Epochen kopiert würden, die als willkürliche Applikationen die Objekte überwucherten, während Funktion und Material der Gegenstände bei ihrer

---

<sup>18</sup> The Industry of All Nations 1851. Illustrated Catalogue, London 1851, S. XXI.

Ornamentierung unberücksichtigt blieben. Die durch seine Verselbständigung erfolgte prinzipielle Lockerung zwischen Ornament und Träger führte zu einem Vagieren des Ornaments, das sich im Modus historischer Stile regelrecht an den Gegenständen festzuklammern suchte und diese förmlich überkrustete – „ornament ran riot at the Great Exhibition“, beschreibt ein späterer Lehrer der South Kensington School, Frank P. Brown, diesen Ausnahmezustand, den eine willkürliche Auswahl an Gebrauchsgegenständen, wie sie etwa eine Reihe von Scheren darstellt, vor Augen führt (Abb. 8).<sup>19</sup>

Fernöstliche Produkte, insbesondere indische Teppiche, erfuhren gerade aufgrund ihrer Ornamentik hingegen höchste Wertschätzung. Dabei wurde der Ornamentik der morgenländischen gegenüber derjenigen der westlichen Erzeugnisse eine überzeitlich gültige A-Historizität zugeschrieben, auf die wir noch zurückkommen werden.<sup>20</sup>

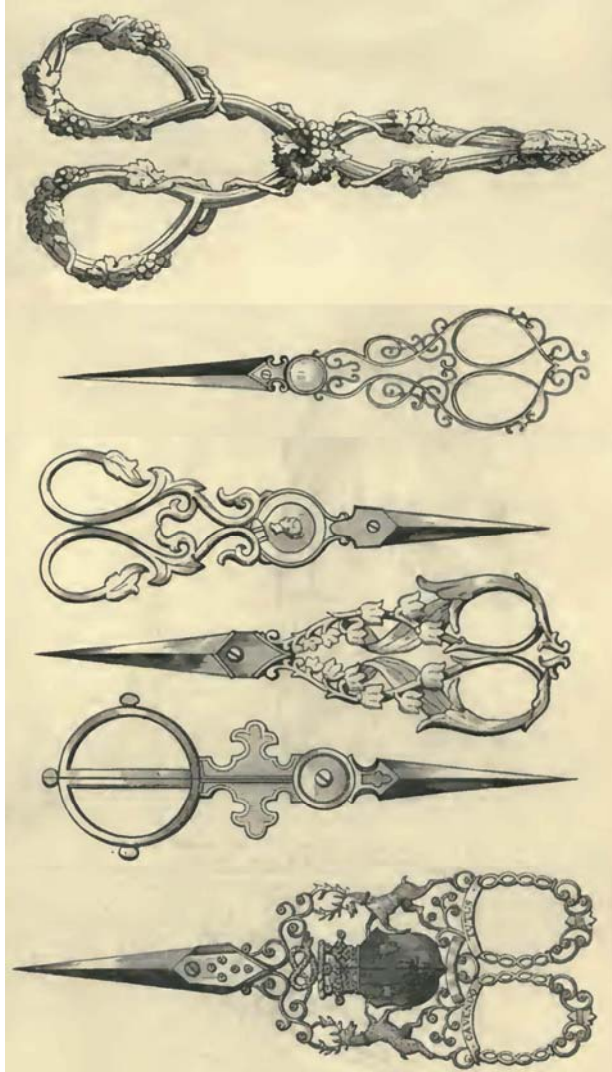
Gerade die formulierte Kritik an der sowohl funktionalen und materiellen wie zeitgemäßen Unangemessenheit des Ornaments wertete dieses abermals in einer kategorialen Weise auf, indem das Applizierte als das Wesentliche des Werkes fokussiert wird: Nicht der Gegenstand ist die Beurteilungsinstanz für sein Dekor; die Ornamentik selbst wird zum Maßstab für das Gelingen- oder Misslingen des Objekts, zum Kriterium, anhand dessen der fragliche Gegenstand *wesentlich* beurteilt werden kann. Als ein derartiges *tertium comparationis* wird das Ornament zu einer die Gesamtheit der Gegenstände aller kulturellen Sphären miteinander verbindenden Größe, deren supponierte universale Verständlichkeit im Fall der westlichen Produkte allerdings einer babylonischen Sprachverwirrung gewichen ist.

Die Weltausstellung führt das zu lösende Problem auf eine besonders frappierende Weise vor Augen: Wie kann das sich als ordnungsloser, reproduktiv agierender Exzess gebärdende Ornament mit einer durch den Crystal Palace

---

<sup>19</sup> Frank P. Brown: South Kensington and its Art Training, London 1912, S. 11.

<sup>20</sup> So bescheinigt etwas Owen Jones den indischen Teppichen „the nicest adjustment of the massing of the ornament to the colour of the ground; every colour or tint, from the palest and most delicate to the deepest and richest shades, receiving just the amount of ornament that it is adapted to bear“ (Owen Jones: The Grammar of Ornament, London 1856, S. 79).



8. The Industry of All Nations, Illustrated Catalogue, 1851, S. 27, 93.

exemplifizierten, allein schon aufgrund ihrer Materialien Glas und Eisen gänzlich neuartigen Architektur zusammengebracht werden, die sich zudem, im Vergleich mit Sankt Peter, als transparente Raumhülle gleichsam selbst zum Verschwinden bringt? Dabei stellt diese aus maschinell angefertigten modularen Grundeinheiten bestehende Architektur, die sich nach einem Baukastenprinzip wie ein Gerüst zusammensetzen lässt, selbst ein industrielles Erzeugnis dar und wurde zunächst vor allem als ausgestelltes Industrieprodukt und nicht als eine Architektur betrachtet, die für ein neues Bauen richtungsweisend wäre. Folglich wurde der Crystal Palace nach dem Ende der Weltausstellung auch wieder abgebaut, um dann allerdings 1854 in Sydenham dauerhaft wiedereröffnet zu werden, bis er schließlich 1936 einem Brand zum Opfer fiel.<sup>21</sup>

Die Selbsttransparenz der Architektur, könnte man sagen, fokussierte den Blick auf das Ornament. Nur vom Ornament ausgehend, betont der für die Innendekoration des Crystal Palace zuständige Architekt Owen Jones, könne eine neue Architektur entstehen, denn das Ornament sei die Seele des Bauwerks.<sup>22</sup> Die von Heinrich Hübsch aufgeworfene Frage *In welchem Style sollen wir bauen?* (1828) ist folglich nicht durch den Rückgriff auf historische Stilrichtungen zu beantworten, sondern einzig vom innovativen Potenzial des Ornaments her zu lösen. Hierin zeigt sich symptomatisch, dass das Ornament bis ins 20. Jahrhundert hinein zu einem alle Bereiche der Kunst betreffenden Schlüsselproblem wurde und den gemeinsamen Ausgangspunkt verschiedenster kunstreformatorischer Konzeptionen darstellte, eingeschlossen jene, die eine Erneuerung der Künste nur durch die Negation jeglicher Ornamentik für möglich hielten.

<sup>21</sup> Siehe dazu: Carla Yanni: The Crystal Palace: A Legacy in Science. In: Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen. Hrsg. v. Franz Bosbach u. John R. Davis, München 2002, S. 119-126.

<sup>22</sup> Jones 1856, S. 155, 83. Und William Morris wird ergänzen, dass das Ornament das Bauwerk überhaupt erst zur Architektur erhebe (William Morris: Artist, Writer, Socialist, 2 Bd. Hrsg. von May Morris, London 1966. Bd. 1., S. 266). Zu Owen Jones' gestalterischem Mitwirken an der Weltausstellung siehe: Carol A. Hrvol Flores: Owen Jones. Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age in Transition, New York 2006, S. 79-99.

#### IV. Das institutionalisierte Ornament

Als Industrieprodukt markiert der Crystal Palace zugleich das Ausgangsproblem, welches das Ornament zunächst unabhängig von seiner architektonischen Anbindung in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt und schließlich zur Organisation der Weltausstellung geführt hatte: Wie habe eine Ornamentik industriell hergestellter Produkte beschaffen zu sein? Kann es ein den präzisen Konstruktionsprinzipien des Crystal Palace entsprechendes und dennoch genuin künstlerisch verfasstes ‚ornament engeneering‘ geben?

Um die Grundlagen einer solchen neuen Ornamentik zu schaffen, ist, nachdem die Society of Arts, insbesondere Henry Cole, auf die Dringlichkeit, Richtlinien einer neuen Ornamentik zu schaffen, insistiert hatte, unter Federführung des Akademie-künstlers William Dyce 1837 die *Government School of Design* ins Leben gerufen worden.<sup>23</sup> Zunächst im Somerset House in Strand ansässig, siedelte sie im Zuge ihrer ersten Reform unter der Leitung Henry Coles 1853 ins Malborough House über und wurde fortan aufgrund ihrer Lage als South Kensington School bezeichnet. Zur Schule gehörte eine Sammlung von Anschauungsgegenständen, welche, nachdem sie durch den Ankauf von Objekten der ersten Weltausstellung enorm angewachsen war, einen eigenständigen Bau, das South Kensington Museum erhielt, aus dem schließlich das Victoria and Albert Museum hervorgegangen ist.

Um das Ziel, eine künstlerische Ausbildung einzurichten, die den mit der industriellen Revolution aufgekommenen Produktionsmitteln gerecht wird, hatte Dyce im Vorfeld eine Besichtigungsreise der in Frankreich und Deutschland bereits bestehenden Kunstgewerbeschulen unternommen, die ihn allerdings zu dem enttäuschenden Ergebnis führte, dass bei den bestehenden Ausbildungsgängen die Ornamentik keineswegs auf die neuen Produktionsbedingungen abgestimmt sei, weshalb in dieser Hinsicht ein gänzlicher Neuanfang nötig wäre. Dieser staatlich gesteuerte ornamentale Neuanfang war durch zwei miteinander verbundene

---

<sup>23</sup> Zur turbulenten, von Reformen geprägten Geschichte der South Kensington School siehe: Frank P. Brown: *South Kensington and its Art Training*, London 1912, Quentin Bell: *The Schools of Design*, London 1963, Stuart Macdonald: *The History and Philosophy of Art Education*, London 1970, Christopher Frayling, *The Royal College of Art. One Hundred and Fifty Years of Art and Design*, London 1987.

Anliegen motiviert, die seine Ausrichtung bestimmten: ein ökonomisches und ein moralisches.

Die Government School of Design war auf Empfehlung des die Regierung in ökonomischen Angelegenheiten beratenden *Board of Trades* ins Leben gerufen worden. Eine adäquate ornamentale Veredelung sollte, insbesondere angesichts der wachsenden Anzahl französischer Importe, die internationale Konkurrenzfähigkeit der maschinell erzeugten Produkte gewährleisten und dadurch den Wohlstand des Landes befördern. Das von Adolf Loos formulierte ökonomisch-moralische Argument, die Ornamentierung eines Gegenstandes bedeute eine kostenverursachende, die menschliche Arbeitskraft ausbeutende Mehrarbeit, rechtfertigte ursprünglich gerade die Notwendigkeit des Ornaments, indem das Ornament den Mehrwert des Gegenstandes überhaupt erst herstellt, wobei Mehrwert hier ganz im Sinne von Karl Marx, der ab 1849 in London ansässig war, zu verstehen ist.<sup>24</sup> Zur Mehrwertherstellung ist seitens der ausführenden Kräfte gerade keine erhöhte körperliche Arbeit nötig, da die anvisierte Ornamentik maschinell reproduzierbar sein soll. Die den Mehrwert herstellende Arbeit ist folglich keine Arbeit am Gegenstand selbst, sondern in den ornamentalen Entwurfsprozess verlagert, der die Vorlagen für die maschinelle Vervielfältigung liefert. Damit erfolgt eine dezidierte Abgrenzung von der körperlichen Arbeit, wodurch die Herstellung der Ornamentik als geistige Tätigkeit nobilitiert wird. Entsprechend heisst es bei Dresser, der ornamentierte Gegenstand werde durch einen geistigen Prozess, nicht durch handwerkliche Tätigkeit veredelt, wobei er, auch im pekuniären Sinne, umso wertvoller werde, je mehr geistig verfasstes Wissen in ihn eingehe, das als Schönheit des Gegenstandes manifest wird.<sup>25</sup>

Die damit einhergehende Trennung zwischen ornamentalem Entwerfen und Endprodukt unterzieht John Ruskin einer vehementen Kritik, die sich, abermals konform mit der marxischen Theorie, als Entfremdungsprozess reformulieren lässt, bei dem als Kehrseite des vom geistigen Anteil an der Produktherstellung abgeschnitten Arbeiters, der Ornamentkünstler selbst den Bezug zur Produktion des

---

<sup>24</sup> Adolf Loos: *Ornament und Verbrechen*. In: Ders.: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*. Hrsg. v. Franz Glück, Wien – München, S. 78-89, hier S. 83.

<sup>25</sup> Christopher Dresser: *Principles of Decorative Design*, London - Paris - New York, 1873, S. 1f.



Gegenstandes verloren hat. Nur in der konkreten Arbeit am Gegenstand, so Ruskin, vermag sich die Freude an der Arbeit im Produkt niederzuschlagen und als seine spezifische Lebendigkeit manifest zu werden.<sup>26</sup> Kennzeichen dieser Lebendigkeit sei eine gewisse Unvollkommenheit der Produkte, in der sich – gemessen am göttlichen Werk – das letztlich zum Scheitern verurteilte menschliche Bemühen zeige, welches jedoch als individuelle Spur eines liebevollen Bemühens aufscheine, während die maschinell genormten Produkte in ihrer Perfektion tote Gegenstände seien.<sup>27</sup> Auf diesen Entwicklungsstrang, den das Ornament mit Ruskin und den ‚Naturalisten‘ nimmt, kann hier nicht weiter eingegangen werden. Gerade die unterschwelligten Berührungen mit der South-Kensington-School, die sich etwa anhand des gemeinsamen Ausgangspunkts, der Gotik, und ihrer jeweiligen, für eine bestimmte Naturauffassung stehende Deutung aufzeigen ließen, sollten sich für die *Arts-und-Crafts*-Bewegung und den Jugendstil als äußerst produktiv erweisen.

Mit der von Ruskin beklagten Trennung der Werkschöpfung in einen geistigen und einen materiellen Herstellungsprozess lässt sich zugleich der Übergang vom ‚Ornament‘ und ‚Kunsthandwerk‘ zu ‚Muster‘ und ‚Design‘ markieren, wie er sich in der Abfolge der Titel der wichtigsten für die South-Kensington-School verfassten Lehrbücher, Owen Jones' *Grammar of Ornament* (1856) und Christopher Dressers *The Art of Decorative Design* (1862), zeigt, auch wenn diesen Begriffen keine absolute kategoriale Kraft zukommt. In den Quellen werden die Bezeichnungen ‚pattern‘ und ‚ornament‘ durchaus beliebig gebraucht. Der unklare Status des ornamentalen Entwerfens schlägt sich wiederum in der vielfachen Umbenennung der *Government School of Design* nieder, die entsprechend Dressers programmatischem Aufsatz *Ornamentation considered as high art* ab 1853 *National Art Training School* und ab 1896 schließlich ihren heutigen Namen *Royal College of Arts* erhielt. Die Aufnahme des Begriffs ‚art‘ in den Namen weist bereits auf das Anliegen hin, die unter den skizzierten gewandelten Vorzeichen inaugurierte ornamentale Entwurfstätigkeit als der Hochkunst ebenbürtig zu klassifizieren, wobei der Begriff ‚Kunst‘ nicht in einer gattungstheoretisch orientierten Unterordnung, wie ihn die Bezeich-

---

<sup>26</sup> „All noble ornamentation is the expression of man's delight in God's work.“ (John Ruskin: *The Stones of Venice*. Bd. 1: *The Foundations*, London 1851, S. 43).

<sup>27</sup> John Ruskin: *The Stones of Venice*, Bd. II: *The Sea Stones*, London 1851, S. 161.

nung ‚Kunstgewerbe‘ nahelegt, sondern in seinem vollen Bedeutungsanspruch in Anschlag gebracht wurde, was naturgemäß zu einem Konkurrenzverhältnis mit der *Royal Academy of Art* führen musste. Um die Kompetenzen auseinander zu halten, wurde etwa das Aktzeichnen, überhaupt das Freihandzeichnen als solches, zunächst der akademischen Ausbildung vorbehalten, schließlich aber doch wieder eingeführt, um für die schöpferische Entwurfstätigkeit die höchste künstlerische Potenzialität bereitzustellen.

Der besondere ideelle Status, welcher dem Ornament zugemessen wurde, geht über den rein ökonomischen Aspekt hinaus und führt uns zum zweiten Anliegen des ornamentalen Neuanfangs: zur moralischen Kapazität des Ornaments. In der Tradition der Aufklärung stehend sollte vermittels der potenziellen Omnipräsenz ornamental veredelter Gegenstände der allgemeine Geschmack gehoben und damit der seit Anthony Earl of Shaftesbury virulente *moral sense* gefestigt werden, um auf diese Weise den moralischen Zusammenhalt der Gesellschaft zu stärken.<sup>28</sup>

Das Ornament wurde also mit den zentralen Staatsaufgaben Wohlstand und Erziehung betraut, was die South Kensington School durchaus mit den gesellschaftsreformatorisch-utopischen Anliegen eines Ruskin verbindet. Um die ihm zugedachten höchsten Aufgaben einlösen zu können, musste das Ornament zunächst institutionell als etwas Eigenständiges etabliert werden, anstatt im Fahrwasser des Kunstgewerbes als Annex der Künste zu gelten. In dieser Hinsicht ist wiederum die ursprüngliche Namensgebung ‚Government School of Design‘ aufschlussreich. Mit ihr sollte die staatliche Institution keineswegs in die Reihe der herkömmlichen, seit dem Aufkommen des Dilettanten florierenden Londoner Privat-Zeichenschulen eingegliedert werden. Vielmehr bezeichnete das sich vom *designo* ableitende *design* den Status der anvisierten Tätigkeit, wobei der ornamentale Entwurf von einer *idea* seinen Ausgang nimmt und nicht von etwas bereits Vorhandenem ausgeht, zu dem es als untergeordnete Größe hinzutritt. Der ornamentale Entwurf folgt allerdings im Unterschied zum freikünstlerischen einer anderen, durch bestimmte noch darzulegende Gesetzmäßigkeiten determinierten

---

<sup>28</sup> Dem für die Epoche der Aufklärung fundamentalen Zusammenhang von ‚moral sense‘ und Kunst habe ich eine eigene Untersuchung gewidmet: *Das gestochene Argument*. Daniel Nikolaus Chodowieckis Bildtheorie der Aufklärung, Berlin 2012.

Zweckmäßigkeit. Damit weist er eine Verwandtschaft zum architektonischen Plan auf, nur dass dieser Plan mit dem Produkt identisch ist. Der ornamentale Entwurf *ist* bereits das Ornament, das als Vorlage für seine maschinelle Vervielfältigung dient. Vor diesem Hintergrund eröffnet sich die Möglichkeit, gleichsam ideale Architekturen zu realisieren, was die Dimensionen des neuen schöpferischen Raumes der Ornamentik charakterisiert.

Enthält das *designo* bereits das Ganze vollständig, ist das Ornament – entwurfs-theoretisch – ebenfalls in sich vollständig, während es, seiner oben dargelegten klassischen Bestimmung zufolge, etwas *per se* Unvollständiges darstellt. Zwar wurde in den im Umfeld der South Kensington School entstandenen Schriften stets betont, die spezifische *fitness* des Ornaments bestehe darin, deiktisch auf die Funktionalität des Gegenstandes, seine ihm eigene *fitness* zu verweisen, und dennoch erfuhr das Ornament eine faktische Verabsolutierung, indem vor allem industriell erzeugbare Objekte in den Blick rückten, bei denen der Gegenstand in seiner Funktion als Ornamentträger ornamental zum Verschwinden gebracht wird, da diese Objekte wiederum etwas anderes schmücken, das sie aus- bzw. bekleiden, wie dies bei Teppichen, Tapeten, Vorhänge, Tischdecken, Kleidung, kurz: bei textilen Produkten aller Art der Fall ist. Sie stellen die ‚Leitprodukte‘ der von South Kensington ausgehenden Ornamentdebatte dar. So wurden etwa im *Journal of Design and Manufactures* anhand kritischer Besprechungen in die Hefte eingebundener originaler Stoffmusterproben programmatisch erläutert, welchen Prinzipien eine Ornamentik zu folgen habe. Den textilen Leitprodukten eignet ein materieller Flächencharakter, der die Bildhaftigkeit des Ornaments forciert und damit dessen Eigenständigkeit stützt.<sup>29</sup> Die mit der Bildhaftigkeit gegebene interne Vollständigkeit ermöglichte es, die kreativen Prozesse vom gegenständlichen Endprodukt zu entkoppeln. Damit gewinnt der ornamentale Entwurf das Potenzial eines indetermierten Experimentalraums, was sich wiederum im Titel von Dressers *Studies in Design* (1875) niederschlägt.

---

<sup>29</sup> Siehe dazu: Joseph Masheck: The Carpet Paradigm. Critical Prolegomena to a Theory of Flatness. In: Art Magazine 51, 1976, S. 82-109.

Damit die derart unabhängige Ornamentik die ihr zugesprochene moralische Wirkintensität zu entfalten vermag, ist die Herstellung ornamentaler Produkte allein allerdings nicht hinreichend; vielmehr muss eine adäquate Rezeption durch die Teilhabe am geistig-produktiven Prozess ornamentaler Schöpfung überhaupt erst eröffnet werden, weshalb der „Ornamentunterricht“ durch eine gezielte, an der South Kensington School erfolgende Lehrerausbildung bis in die Volksschulen hinein ausgedehnt wurde.<sup>30</sup> Auf diesem Weg sollte zugleich eine breite Nachfrage an Qualitätsornamentik hervorgerufen und für künstlerischen Nachwuchs gesorgt werden.

Zur Rezeption wie zur Erzeugung qualitätvoller Ornamentik bedarf es folglich eines ornamentalen Sehens, das auf ein spezifisches Wissen rekurriert, was unseren Blick erneut auf Dressers Muster-Emblem mit seinem programmatischen Motto „Knowledge is Power“ lenkt. Es findet sich im letzten Teil seiner zur zweiten, 1862 stattfindenden Londoner Weltausstellung publizierten Schrift *The Art of Decorative Design*, die als Lehrbuch für die South Kensington School konzipiert ist, zu deren erster Schülergeneration Dresser gehörte. Sie stellt zugleich den ambitioniertesten Versuch dar, die seit der Gründung der Government School of Design entfachte, durch die Erfahrung der Weltausstellung noch verschärfte Debatte über den Status des Ornaments und seine angemessenen Ausformungsprinzipien theoretisch zu fundieren. Auch wenn *The Art of Decorative Design* für einen schulischen Rahmen verfasst wurde, sollte sie dennoch eine möglichst flächendeckende Breitenwirkung entfalten, was Dresser dadurch zu erhöhen suchte, dass er sein Lehrwerk unter dem Titel *Principles of Decorative Design* (1873) in eine vereinfachte Form brachte, um das ‚ornamentale Wissen‘ auf diesem Wege jedem talentierten Arbeiter zugänglich zu machen und dazu aufzufordern, bei ihm Entwürfe zur kritischen Beurteilung einzureichen.

Das Ornament-Emblem, in Dressers Lehrbuch als Exempel höchster Könnerschaft gipfelnd, prangte als Signet seines eigenen Schaffens auch an der Tür seines Arbeitszimmers. Die von ihm praktizierte Entwurfstätigkeit ist jedoch nicht diejenige eines ingeniosen Künstlergenies; sie basiert, wie die Umschrift mitteilt,

---

<sup>30</sup> Brown 1912, S. 14.

auf einem Wissen, das keineswegs esoterisch, sondern prinzipiell jedem zugänglich ist und schulisch gelehrt werden sollte. Ein Wissen, das durch ein diszipliniertes, dezidiert gegen eine ‚Genieethik‘ gerichtetes Arbeitsethos erlernt und angewendet werden kann, weshalb Dresser mahnt, derjenige, der achtzehn Stunden arbeite, lerne dreimal so viel wie jemand, der nur sechs Stunden tätig sei.<sup>31</sup>

Auf welche Weise sind nun aber Prinzipien zu gewinnen, nach denen eine qualitätvolle Ornamentik erzeugt werden kann?

## V. Die kulturelle Natur des Ornaments

Mit der oben skizzierten Verselbständigung des Ornaments geraten die historischen Ornamente retrospektiv als isolierte Entität in den Blick. Vor diesem Hintergrund unternimmt es Owen Jones in einer historischen Gesamtschau, das Ornament auf die ihm eigenen inneren Gesetzmäßigkeiten hin zu untersuchen, um überzeitlich gültige Gestaltungsrichtlinien abzuleiten, auf deren Grundlage die sich als Potpourri historischer Stile agierende ornamentale Willkürlichkeit zugunsten eines neuen zeitgemäßen Stils durchbrochen werden könnte. Resultat seiner Untersuchung ist das ebenfalls für die South Kensington School verfasste Handbuch *The Grammar of Ornament* (1856). In ihm zeigt Jones die in allen partikulären ornamentalen Formen obwaltenden „general laws“ auf und stellt sie, in 37 *propositions* zusammengefasst, als eine Sehanleitung der *Grammar* voran, die von Jones` eigenem Blick auf die historischen Ornamente zeugt.<sup>32</sup>

Bei diesen Gesetzmäßigkeiten handelt es sich vor allem um formale Distributionsverhältnisse, nach denen, Jones zufolge, all jene ornamentalen Formen aufgebaut seien, die über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg als schön empfunden und auf diese Weise verstanden würden. Damit stellt die Ornamentik eine Universal-sprache der Schönheit dar, die sich zu einzelnen, als kulturelle und historische Stile

<sup>31</sup> Dresser 1873, S. 4.

<sup>32</sup> Als Entwurfs- und Beurteilungsrichtlinien wurden sie zur Etablierung eines ornamentalen Kanons bereits vor dem Erscheinen der *Grammar* für einen Penny seitens der South Kensington School vertrieben.

gegebenen Dialekten ausdifferenziert hat. Bei ihrer Untersuchung entdeckt Jones die Reichhaltigkeit der ornamentalen gegenüber der gesprochenen Sprache: So sei es nahezu unmöglich, die Formunterschiede zwischen arabischem, türkischem und persischem Ornament in Worte zu fassen, während sie doch klar und deutlich vor Augen stünden (Abb. 9).<sup>33</sup> Hatte Krubsacius anhand des Maßstabs der Sprache das sich verselbständigende Ornament als etwas begrifflich nicht Fassbares und daher Nichtiges bestimmt, wird es nun zu einer universal verständlichen, der gesprochenen Sprache vorgängigen eigensprachlich verfassten Kommunikationsform, deren grammatische Struktur Jones aufzudecken sucht, weshalb seine Ornamentanalysen einen durchaus philologischen Anspruch aufweisen.

Die überzeitliche und interkulturelle Verständlichkeit gelungener Ornamente liegt, Jones zufolge, darin begründet, dass die grammatische Struktur der Ornamentik auf jenen weit fundamentaleren, die Ausformung der Schöpfung bestimmenden Strukturprinzipien basiert, nach denen sich das Wachstum der Pflanzen vollzieht.<sup>34</sup> Hieraus folge jedoch nicht, dass zur Schaffung gelungener Ornamente die äußere Erscheinung des Blatt- oder Rankenwerks so akkurat als irgend möglich zu kopieren wäre. Eine derart hervorgebrachte Ornamentik sei geradewegs Kennzeichen kulturellen Verfalls.<sup>35</sup> Inwiefern reale Pflanzen der Ornamentik eine adäquate Vorlage sein können, zeigt Jones anhand des ägyptischen Ornaments, das ihm für den Ursprung der Ornamentgeschichte einsteht. Zur anthropologischen Fundierung des Ornaments eröffnet die *Grammar of Ornament* zwar mit einem Kapitel über ‚Savage Tribes‘, doch beginne sich der „ornamentale Instinkt“ auf dieser Kulturstufe erst allmählich zu regen, während die als Morgenröte der Zivilisation verstandene, sich durch einen qualitativen Wissenszuwachs auszeichnende ägyptische Kultur den ersten tatsächlichen Ornamentstil hervorgebracht habe, deren Ornamentik sich im Gegensatz zu den ‚Savage Tribes‘ an konkreten Pflanzen, dem Lotus und Papyrus, orientiere.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Jones 1856, S. 63.

<sup>34</sup> Jones 1856, S. 24.

<sup>35</sup> Jones 1856, S. 70.

<sup>36</sup> Jones 1856, S. 13. Eine Argumentation, die Adolf Loos in *Ornament und Verbrechen* (1908) umkehren und die Ornamentik innerhalb des zivilisatorischen Fortschritts als Atavismus brandmarken wird.



9. Owen Jones, Grammar of Ornament, Tafeln XXXIV, XXXVI, XLVL.

Um die Art und Weise der naturalistischen Erdung des Ornaments zu veranschaulichen, zeigt Jones als Eröffnung des insgesamt acht Tafeln umfassenden Kapitels zum ägyptischen Ornament eine Zusammenstellung der vorbildlichen Pflanzen und ihrer ornamentalen Ausformungen (Abb. 10). Als Bekrönung der Mittelachse ist auf der Tafel eine Lotusblüte „drawn from Nature“ dargestellt, neben der jeweils links und rechts der ägyptischen Ornamentik entnommene „representations“ des Lotus zu sehen sind.<sup>37</sup> Die Anordnung verdeutlicht, dass die Natur den absoluten Maßstab darstellt, von dem die Ornamentformen deduziert wurden. Dabei ist die ‚veristische‘ Darstellung des Lotus durch die Negation der Eigenräumlichkeit des pflanzlichen Motivs bereits derart stilisiert, dass sie selbst wie ein ornamentales Muster wirkt. Einzig der durchschnittene Stiel gibt die flächenhafte Form als dreidimensionales Gebilde zu erkennen. Aufgrund dieser Seherfahrung vermag sich innerhalb der Blüte ein moderater farbperspektivischer Raum zu etablieren, der durch die gelben, den Blütenboden anzeigenden Farbsprenksel und den Farbverlauf innerhalb der Blütenblätter evoziert wird. Die ornamentale oder, in Jones' Terminologie, die repräsentative Darstellung des Lotus fixiert das im veristischen Abbild

<sup>37</sup> Jones 1856, S. 19.



10. Owen Jones, Grammar of Ornament, Tafel IV.

aufscheinende Ordnungsmuster vermittelt einer vollständigen Negation der Eigenräumlichkeit auf der Fläche. Der Lotusstiel ist zur querschnittlosen Linie geworden, die, um ihren Charakter als Stiel in der Fläche zu bewahren, von einer braunen Kontur nach außen hin begrenzt wird. Die Konturlinie überwölbt auch die einzelnen Blütenblätter, wodurch eine nach außen abgegrenzte Form erzeugt wird, die sich als Figur vom Grund der Tafel abhebt, mit dem sie durch ihren Flächencharakter zugleich in ein Korrespondenzverhältnis tritt, welches bei der Darstellung des Naturvorbildes nicht gegeben ist und die im ersten Abschnitt dargelegte ornamentale Räumlichkeit forciert. Erst die raumreduzierende Entmaterialisierung des Naturvorbildes stellt jene ideale *flatness* her, die es erlaubt, das Ornament als *surface decoration* in die Oberfläche einzulassen und auf diese Weise eine ornamental verfasste Bildräumlichkeit zu erzeugen, was anhand der zweiten Abfolge von ‚veristischer‘ Darstellung und ornamentaler Repräsentation verfolgt werden kann.

Die Figuren sieben, acht und neun veranschaulichen Stamm und Blüte der Papyrus-Pflanze, während die Figur zehn ihre Repräsentation zeigt, deren Dreigliedrigkeit aus Basis, Schaft und Kapitell zugleich das Modell der ägyptischen Säule vorgibt. Von diesem ornamentalen Säulenschema ausgehend, das abermals durch eine raumreduzierende Entmaterialisierung des Naturvorbildes hergestellt wurde, wird dann, so die bildliche Argumentation, die Materialität der Säule wiedergewonnen, was auf Tafel VI (Abb. 11) veranschaulicht wird. Figur eins zeigt ein Kapitell aus Luxor. Seine Hohlkehle wird von gleichmäßig angeordneten filigranen Blütenstengeln durchzogen, so dass der Kapitellkörper strahlenförmig aus den stilisierten Blättern des Kapitellkranzes hervorzuwachsen scheint. Dieser Effekt stellt sich gerade dadurch ein, dass sich die ornamentalen Pflanzen nicht als eigenständige Gebilde frei vor dem Kapitellkörper artikulieren, sondern, in seine Oberfläche eingelassen, mit dieser einen homogenen Verbund bilden. Um die derart erzeugte Oberflächenintegrität vor Augen zu führen, sind die untersichtig gegebenen Kapitelle dezidiert als räumliche Bauteile ausgestellt. Sie weisen – wie der ‚veristische‘ Lotus der zuvor betrachteten Tafel – einen deutlichen Querschnitt auf, während der Lichtfleck anzeigt, dass die Ornamentik keinen Eigenschatten auf den Kapitellkörper wirft, sondern einen integralen Bestandteil seiner planen Oberflächenstruktur bildet. Anders das römische Kapitell (Abb. 12): Hier weist der



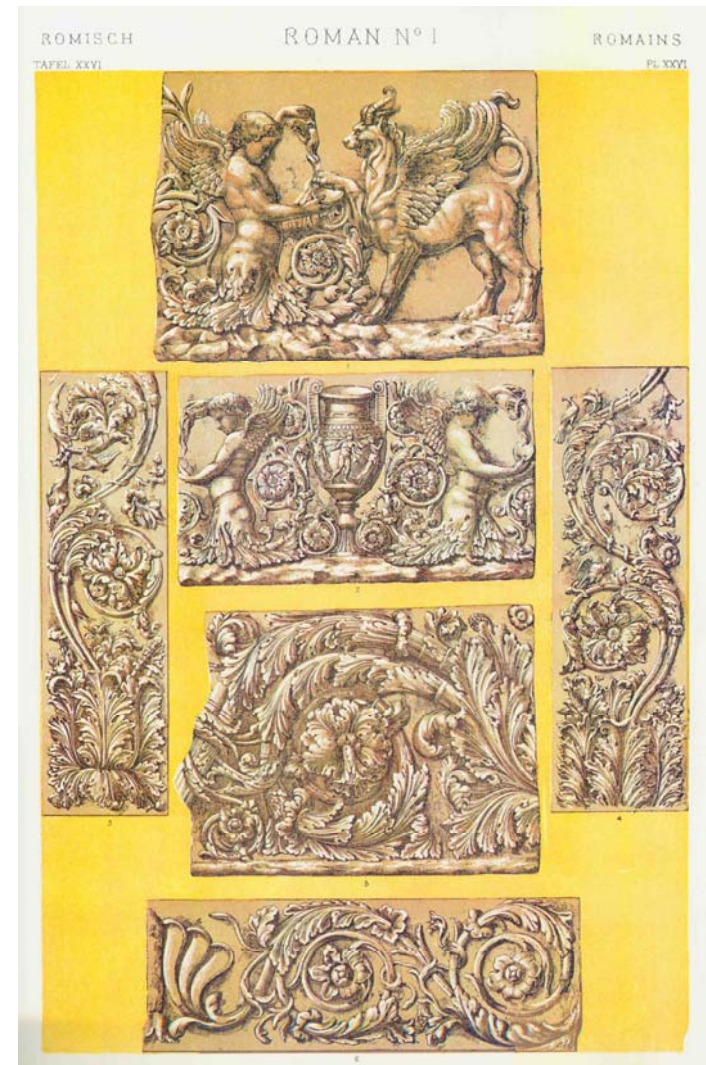
11. Owen Jones, Grammar of Ornament, Tafel VI.



12. Owen Jones, Grammar of Ornament, S. 46, 47.

ornamentale Akanthus durch seine materielle Erscheinung eine markante Eigenräumlichkeit auf, die weit über jene gegenüber gezeigte veristische Darstellung des pflanzlichen Vorbildes hinausgeht.

In welcher Weise sich das römische Ornament durch diese Materialisierung vor dem Grund artikuliert, führt wiederum die Tafel XXVI vor Augen (Abb. 13). Insbesondere auf der Figur fünf wirkt das kräftige Rankenwerk einen den eigentlichen Baukörper verdunkelnden Schatten. Hier tritt die Eigenkörperlichkeit der Ornamentik an die Stelle der beim ägyptischen Kapitell so prägnant hervorgehobenen Körperlichkeit des Bauteils, wodurch die Konsistenz der vom Baukörper vorgegebenen Oberflächenstruktur zerstört wird. Wie bei den Objekten der Weltausstellung beklagt, überwuchert das Ornament den Gegenstand. Es ist Addendum, nicht Ingredienz. Nur wenn die Ornamentik, so die Position der



13. Owen Jones, Grammar of Ornament, Tafel XXXVI.

*Grammar*, auch innerhalb der Baukunst im Modus der *flatness* gegeben ist, vermag sie als integraler Teil der Oberflächenstruktur des Baukörpers diesem eine ornamentale Räumlichkeit einzuschreiben und ihn auf diese Weise *wesentlich* zu charakterisieren. Damit ist eine seine Eigenmaterialität negierende Oberflächenornamentik keineswegs oberflächlich, sondern für den Baukörper semantisch von fundamentaler Bedeutung.

Darüber hinaus wird das Flächenornament, wie das Kapitell von Luxor vorführt, auch plastisch wirksam, indem die Lotusblüten vermittels ihrer Oberflächenintegrität die scharfe Begrenzungskontur des Kapitellkörpers vorgeben. Das materiell-haptische Rankenwerk des römischen Kapitells hingegen reduziert die Ornamentik auf eine bloße Oberflächenerscheinung, so dass die Natur gerade durch die naturalistische Ausformung der Ornamentik denaturalisiert wird. Um demgegenüber eine gelungene ornamentale *representation* zu erzeugen, bedarf es anstatt der Imitation der äußeren Erscheinung eines raumreduzierenden Abstraktionsaktes, der die Struktur des Naturvorbildes von den äußerlichen Kontingenzen purifiziert und auf diese Weise das sich in allen Exemplaren durchhaltende Naturgesetz zur Erscheinung bringt.<sup>38</sup> Damit wächst dem Ornament das Potenzial einer naturwissenschaftlichen Erkenntnisform zu: Im Modus der abstrahierenden *flatness* wird die strukturelle Beschaffenheit der natürlichen Pflanzen in einer Deutlichkeit sichtbar, wie sie am Naturobjekt selbst nicht zutage tritt. Indem die ornamentalen Formen die harmonisch gefügte Proportionalität der Naturgesetzmäßigkeiten in ihrer Schönheit zur Darstellung bringen, veranschaulichen sie die *idea* der Pflanze und mit ihr diejenige des pflanzlichen Wachstums überhaupt. In dieser Hinsicht ist die *Grammar of Ornament* zugleich eine *Grammar of Nature*.

Allerdings wurde die objektive Seite der ornamentalen Idealisierung innerhalb der von Jones in der *Grammar of Ornament* entfalteten Ornamentgeschichte jedoch um willen ihrer subjektiven Dimension unreflektiert praktiziert: Stets ging die entdeckte Struktur mit einer ornamentalen Rekonfiguration einher, die von einem Ausdruckswillen gesteuert darauf zielt, dem Ornament einen symbolischen Gehalt

---

<sup>38</sup> „[...] for the most perfect examples of what is usually termed „Conventionalized nature“ [...] are manifestations of natural objects as undisturbed by surrounding influences and unmarred by casualties.“ (Christopher Dresser: *The Art of Decorative Design*, London 1862, S. 38).

zu verleihen.<sup>39</sup> Auf diese Weise entsteht eine den ornamentalen Kanon der jeweiligen kulturellen Sphäre bildende *conventional form*, welche bezüglich eben dieser Sphäre objektiv ist, während sie hinsichtlich der qua Ornamentik aktivierten Naturgesetzmäßigkeiten eine subjektive Ausformung darstellt. Trotz der subjektiven Komponente ist das Ornament als *conventional form* jedoch kein den Schriftzeichen vergleichbares arbiträres Gebilde, da seine Syntax auf strukturellen Naturgesetzmäßigkeiten basiert, die bei der Generierung der Ornamente eine spezifisch ausgeprägte Modifikation erfahren.

Aufgrund der beschriebenen Polarität zwischen seiner ‚objektiven‘ und ‚subjektiven‘ Dimension kommt dem historischen Ornament eine doppelte Relevanz als Erkenntnisform zu: Zum einen stellt es durch die visuelle Präzisierung der Pflanzenstrukturen ein Wissen über die Natur bereit, zum anderen eröffnet es durch das *Wie* der jeweiligen Präzisierung ein Wissen über die kulturelle Formation ihres Entstehens. Damit ist die *Grammar of Ornament* nicht nur eine *Grammar of Nature*, sondern zugleich eine *Grammar of Culture*.

Die einzelnen Ornamentstile stehen aber keineswegs gleichberechtigt nebeneinander. Bei der Beurteilung ihrer Qualität ist die subjektive Seite, der sich in der Ornamentik artikulierende kulturelle Ausdruckswille, der objektiven Seite, inwiefern die Ornamentik tatsächlich gemäß Naturgesetzmäßigkeiten ausgeführt wurde, nicht allein untergeordnet; der Ausdruckswille weist genau dann eine umso höhere moralische Dignität auf, je adäquater die Ornamentik entsprechend den Naturgesetzmäßigkeiten konstruiert worden ist, was wiederum ihre überzeitlich wirksame Schönheit verbürgt. In ihr liegt die aktuelle Potenzialität einer solchen Ornamentik, auch wenn sie durch eine spezifisch kulturelle Einfärbung nicht einfach übernommen werden darf.

---

<sup>39</sup> Entsprechend lautet Jones' *proposition 2*: „Architecture is the material expression of the wants, the faculties, and the sentiments, of the age in which it is created“ (Jones 1856, S. 5). Im Ägypten-Teil wird dann die symbolische Kraft einer freilich genuin zur architektonischen Struktur gehörenden Ornamentik zum primären kulturellen Ausdrucksmittel: „Ornament ever has expressed the sentiments of the age“ (Jones 1856, S. 23). Diese semantische Dimension des Ornaments hebt Dresser ebenfalls hervor: „[...] ornament, like architecture, must express the sentiments of the age in which it is created“ (Dresser 1862, S. 10).

Indem die Naturgesetzmäßigkeiten derart als Bewertungskriterium den kulturellen Ausprägungen übergeordnet sind, ist Jones` in der *Grammar of Ornament* praktizierter Historismus durch eine radikale Enthistorisierung angeleitet, die es ermöglicht, die verschiedenen Ornamentformen nach denselben Kriterien zu analysieren und zu bewerten. Daher steht auch nicht die spezifische Motivik in ihrer historisch gegebenen Symbolik im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern die jeweilige Behandlung der Formen. Ein Vorgehen, das zusätzlich gestützt wird, indem die kulturellen Sprünge innerhalb der Ornamentgeschichte weniger durch Erfindungen neuer Motive bestimmt seien, als dass sie von einer anderen Durchbildung derselben Formen gekennzeichnet würden.<sup>40</sup> Hierin kündigt sich eine Auffassung der Ornamentgeschichte als von einem Wollen getragener formimmanenter Entwicklungsprozess an, wie ihn Alois Riegl ausarbeiten wird, so dass die Entstehung der formalistischen Kunsttheorie gleichsam aus dem Geist der Ornamentik hervorgeht.<sup>41</sup>

Riegl nimmt dabei allerdings die Ornamentik der von Jones als Verfallszeit übergangenen Spätantike in den Blick, um ihr formproduktives Potenzial aufzuzeigen, das gerade unabhängig von Jones` naturalistisch fundierten Richtlinien wirksam ist. Damit entbindet Riegl die Ornamentgeschichte vom Maßstab der Natur, weshalb er das die Ornamentik formierende Prinzip dezidiert als *Kunstwollen* bezeichnet.<sup>42</sup> Der angezeigte Vorgriff auf die Perspektive Riegls geht in der *Grammar of Ornament* mit einem im Moment ihres Aufkommens erfolgenden Auseinandertreten von formalem und ikonographischem Zugang einher, lange bevor sich diese mit Riegl und Panofsky methodisch verfestigen sollten und zum bewusst reflektierten Vermittlungsproblem wurden.

Wie aber ist die jenseits dieser beiden Methoden angesiedelte, von ihnen ausgeblendete naturalistische Rückbindung zu verstehen? Und wie sind die von Jones als *Grammar* bezeichneten ornamentalen Strukturprinzipien genau beschaffen?

---

<sup>40</sup> Dresser 1873, S. 9.

<sup>41</sup> Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

<sup>42</sup> Alois Riegl: *Spätromische Kunstindustrie*, Darmstadt 1992.

## VI. Die die grammatische Struktur des Ornaments

Derjenige ornamentale Stil, welchem aufgrund des Maßstabs erfüllter Naturgesetzmäßigkeiten die größte überzeitliche Relevanz zukommt, ist Owen Jones zufolge der maurische (Abb. 14), weshalb er die wichtigsten ornamentalen Gestaltungsprinzipien anhand dieser Ornamentik erläutert. Zunächst und vor allem zeichne sie sich durch eine vollkommene Figur-Grund-Relation aus: „In Moresques ornament the relation of the areas of the ornament to the ground is always perfect; there are never any gaps or holes“.<sup>43</sup> Figur und Grund sind auf eine sich gegenseitig durchdringende Art und Weise ineinander gesetzt, wie dies eingangs anhand von Dressers Muster-Emblem aufgezeigt wurde. Dadurch wird ein intensiver ornamental-er Spannungsräum erzeugt, dessen strukturelles Gefüge entsprechend dem Diktum *natura non facit saltus* keinerlei Abgründe aufweist. Und eben hierin zeigt sich die Naturanalogie dieses offensichtlich doch geometrischen Gefüges: Die ornamentale Struktur wird nicht durch die Anwendung einer sie von außen kontrollierenden Regel gebildet, sondern stellt die Freisetzung der internen Organisationsform des Ornaments selbst dar. „Every ornament“, so Jones, „contains a grammar in itself.“<sup>44</sup> Die konstruktive Entfaltung des Ornaments folgt mithin keinem willkürlichen Akt, sondern exekutiert die als Eigengesetzlichkeit gegebene *grammar* des Ornaments: das ihm – in Entsprechung zur Natur – a priori eingeschriebene Prinzip, von dem einzig im Modus der Degeneration abgewichen wird.

Das grammatische Prinzip basiert auf der Vermittlung der ornamental- en Syntax, die aus drei „primary figures“ besteht. Bei diesen handelt es sich nicht um die paradigmatischen geometrischen Formen Dreieck, Quadrat und Kreis, sondern, was eine höherstufige Geometrie impliziert, um Linientypen: Gerade, Diagonale und Kurve.<sup>45</sup> Die grammatische Verbindung dieser syntaktischen Elemente zu einer ornamental- en Ganzheit hat, wie Jones beispielhaft erläutert, in graduellen Übergängen zu erfolgen (Abb. 15). Während die Linie A eine ausgewogen propor-

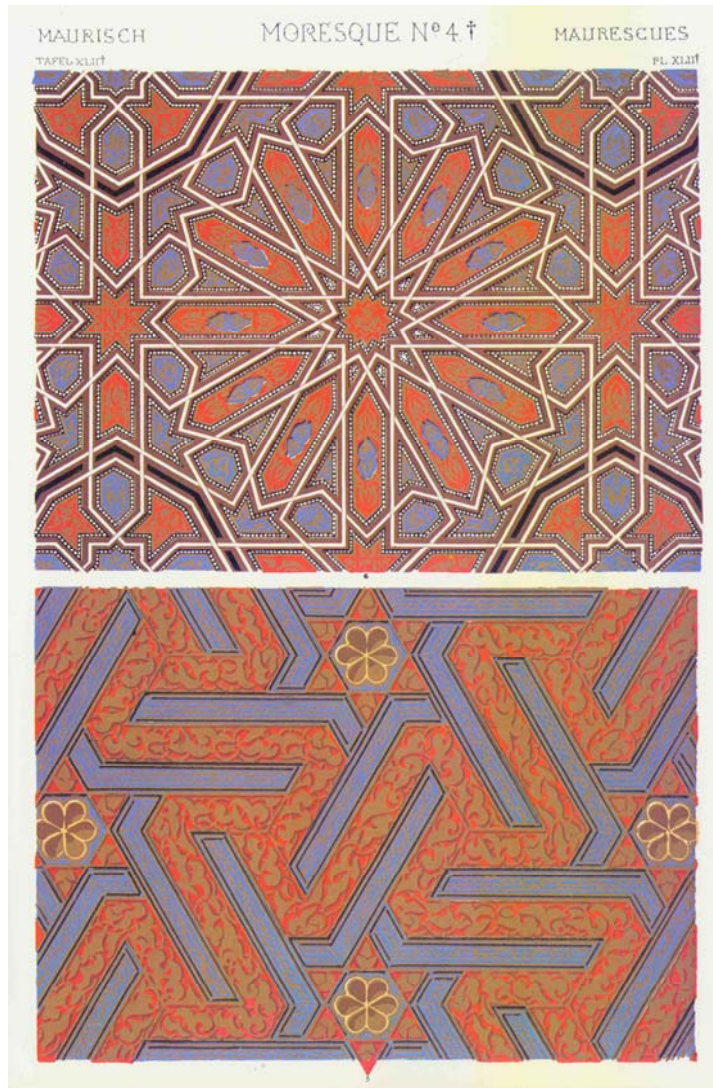
---

<sup>43</sup> Jones 1856, S. 58.

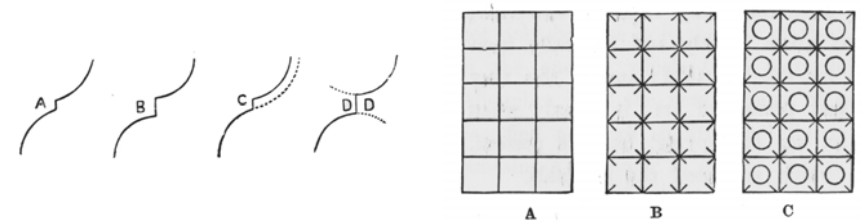
<sup>44</sup> Jones 1856, S. 66.

<sup>45</sup> Diese Linientypologie folgt William Robsons *Grammigraphia, or the Grammar of Drawing* (1799). Siehe dazu auch: David Brett: *Drawing and the Ideology of Industrialization*. In: *Design Issues* 3,2 (1986), S. 59-72.





14. Owen Jones, Grammar of Ornament, Tafel XLII.



15. Owen Jones, Grammar of Ornament, S. 67. 16. Owen Jones, Grammar of Ornament, S. 68.

tionierte Stufung aufweist, erzeugt die in der Figur B die beiden Kurven miteinander verbindende Vertikale aufgrund ihrer Länge einen Bruch im Liniengefüge: Das Auge ist daran gehindert über die Zäsur hinwegzugleiten und die Figuration als Bewegungsfluss wahrzunehmen. Eben dieses irritierende Missverhältnis findet sich auch bei der Figur D. Komplettiert das Auge die Figur A durch eine imaginäre, in der Figur C dargestellten Linie, wird es im Fall der Figur D auf konträren Bahnen in verschiedene Richtungen geleitet, wodurch die Struktur ihre den Blick absorbierende Kraft verliert. Andererseits darf, damit sich das Auge nicht in einer undurchschaubar bleibenden Ordnung verliert, die Lineatur keine kontinuierlich fließende sein. Es bedarf verschiedener zu vermittelnder Linientypen, damit sich eine durch feste Distributionsverhältnisse fixierte Struktur etabliert, welche die Lineatur in eine den Grund einbindende Flächenformation überführt und die Struktur visuell als gesetzmäßig verfasstes Ordnungsgefüge transparent werden lässt.

Auf welche Weise die drei Linientypen zusammenwirken, erläutert Jones anhand eines weiteren ‚gestaltpsychologischen‘ Schemas (Abb. 16). Grundlage des ornamentalen Gefüges ist ein aus geraden Linien bestehendes Raster, das als solches zwar symmetrisch ausgewogen sei, aber monoton wirke. Werden an den Kreuzungspunkten des Rasters Diagonallinien eingetragen, wird das Auge von diesen Spannungspunkten angezogen, was der visuelle Sinn als Wohlgefallen erlebe. Durch Hinzufügung der aus kurvierten Linien bestehenden Kreise ist schließlich ein aus den drei Linientypen zusammengesetztes harmonisches Verhältnis hergestellt, das eine genussvolle Betrachtung eröffne.



17. Albrecht Dürer, Unterweisung der Messung, 1525.

Obwohl ein solches Schema innerhalb der Argumentation dezidiert nicht als Ornament, sondern als Veranschaulichung des visuellen Zusammenwirkens der drei Linientypen zu verstehen ist, verweist es in seiner ersten Stufe – dem Raster – dennoch auf die spezifische Existenzebene des Ornaments, das gleichsam innerhalb der Quadratur situiert ist. Hier ist sie jedoch kein virtuelles, die Motivik adjustierendes Liniengerüst, das als *velum* zwischen Motiv und Bild situiert ist, wie es die bekannte Darstellung in Dürers *Unterweisung der Messung* (1525) zeigt (Abb.17). Auch ist das Raster nicht als Hilfsliniengefüge im Bild situiert, das innerbildlich eine der Darstellung externe Metaebene eröffnet, die nur um willen der Übertragbarkeit des Motivs nicht wieder entfernt wird. Bei dem fraglichen Raster handelt es sich vielmehr um eine die ornamentale Formierung bestimmende Modifikationsmatrix, die als Grundlage der ornamentalen Struktur unauflöslich mit dieser verwoben ist.<sup>46</sup>

Entwicklungsgenetisch betrachtet hat das beim Weben materiell angefertigte Raster überhaupt erst eine naturanaloge Ornamentik evoziert. In Übereinstimmung mit Gottfried Semper, der während seines Londoner Exils nicht allein an der Einrichtung der Weltausstellung beteiligt war, sondern auch an der South Kensing-

<sup>46</sup> Eine Verhältnisbestimmung von Matrix, Raster und Ornament bietet Christian Spies: Das Ornament als Matrix. Zwischen Oberfläche und Bild. In: Vera Beyer; Christian Spies (Hg.): Ornament. Motiv – Modus – Bild, München 2012, S. 374-400.

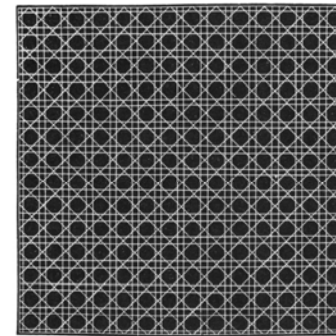


Diagram No. 1.

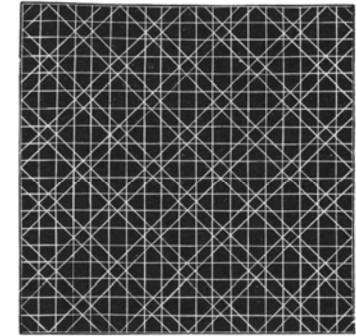


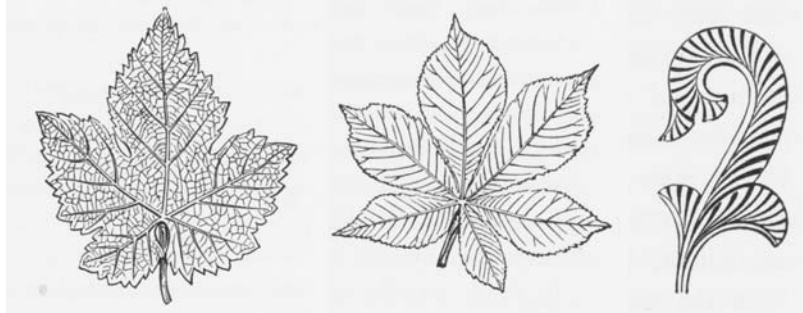
Diagram No. 2.

18. Owen Jones, Grammar of Ornament, S. 73.

ton School lehrte, stellt Jones fest, die rastererzeugende Tätigkeit des Webens „give to a rising people the first notion of symmetry, arrangement, disposition, and distribution of the masses“.<sup>47</sup> Damit ist bereits, unabhängig von empirisch gewonnenen Kenntnissen der Naturgesetzmäßigkeiten, ein ornamentales produktives Empfinden für das die Natur durchwaltende „universal law of equilibrium“ gegeben. Darüber hinaus bleibt die Materialität von Jones innerhalb seiner von der geistigen Entwurfstätigkeit her gedachten Ornamenttheorie allerdings unberücksichtigt und wird erst durch Semper als formbestimmender Faktor aufgezeigt.

Bei Jones sind die Raster Idealitäten, innerhalb deren sich die Ornamentik noch vor ihrer materiellen Ausführung konkretisiert. So zeigen die diagrammatischen Schemata (Abb. 18) zwei um diagonale Linien ergänzte Rasterstrukturen, die der auf Tafel XXXIX gezeigten maurischen Ornamentik unterliegen. Damit aus den

<sup>47</sup> Jones 1856, S. 24. Gottfried Semper beschreibt die textile Kunst als „Urkunst“, da sie neben der Zweckmäßigkeit zuerst eine auf Verschönerung abzielende bewusste Formenwahl ermöglichte, womit Ornament und Kunst als gleichursprünglich gefasst werden (Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreude. Erster Band: Textile Kunst, Frankfurt a. M. 1860, S. 13). Vgl. Dazu: Birgit Schneider: Die Konsequenz des Stoffes. Eine Medientheorie des Ornaments ausgehend von Gottfried Semper. In: Ornament. Motiv – Modus – Bild. Hrsg. v. Vera Beyer u. Christian Spies, München 2012, S. 255-279.



19. Owen Jones, Grammar of Ornament, S. 69.

Diagrammen Ornamente werden, müssen sich die Figur-Grund-Relationen visuell ‚substanzialisieren‘. Dies geschieht zum einen durch die ‚Verräumlichung‘ des Liniengefüges zu Binnenflächen, zum anderen durch die bisher unberücksichtigt gebliebene, ebenfalls gesetzmäßigen Verhältnissen folgende Farbgebung.<sup>48</sup> Beide Mittel aktivieren die internen Figur-Grund-Wechselwirkungen, wodurch eine Dressers Muster-Emblem entsprechende ornamentale Räumlichkeit entfaltet wird, die das Ornament vom Schema unterscheidet und mit den lebendigen Strukturen der Natur verbindet, denen in der schematischen Darstellung kein Artikulationsraum zur Verfügung steht.

Die grammatischen Prinzipien, nach denen die drei Linientypen zu vermitteln seien, leitet Jones folgerichtig wiederum aus der Natur ab (Abb. 19). Wie die veristische Darstellung des Akanthus (Abb. 12), veranschaulicht hier das Weinblatt, dass das Raster nicht vorgängig gegeben ist, sondern sich seinerseits innerhalb eines dynamischen Prozesses entfaltet, der im Pflanzenreich stets von der Hauptlinie eines Mutterstamms ausgeht, die sich zusehends verästelt. Damit ist das ornamentale Raster eine *lebendige* Struktur, dessen Selbstreproduktion wiederum das Kastanienblatt aufzeigt, indem ein Blatt – proportional variiert – aus dem anderen hervorwächst. Das eingerollte Blatt schließlich demonstriert die natürliche

<sup>48</sup> 22 der von Owen Jones formulierten 37 *propositions* beziehen sich auf Farbverhältnisse.

Abkunft der bei der selbstreproduktiven Verästelung des Rasters waltenden graduellen Übergänge der Linientypen.

Abschließend fasst Jones die wichtigsten, vom maurischen Ornament erfüllten Gesetzmäßigkeiten nochmals zusammen: „equal distribution, radiation from parent stem, continuity of line, tangential curvature“.<sup>49</sup> Diese durch Dressers Emblem mustergültig in ihrem Zusammenwirken exemplifizierten Prinzipien verbürgen die innere Lebendigkeit, mit der das Diagramm ornamental belebt wird.

Vermittels der aufgezählten grammatischen Prinzipien, nach denen die drei Linientypen als syntaktische Elemente miteinander verbunden werden, wird eine ornamentale Struktur generiert, die als geometrisches Arrangement gegeben ist. Folglich lautet die achte *proposition*: „All ornamentation should be based upon a geometrical construction“.<sup>50</sup> Dabei sind, gemäß der klassischen Definition der Grazie, diejenigen Proportionsverhältnisse am schönsten, deren Gesetzmäßigkeit am verborgensten bleibt, weshalb Dresser den „want of simplicity“ als einen „chief fault“ bezeichnet.<sup>51</sup> Vielmehr seien, im Anschluss an Hogarths *Line of Beauty*, intrikate Formverhältnisse höherer Ordnung zu kreieren, die nicht auf der Kreisform, sondern der Hyperbel basieren und sich proportionale Differenzialverhältnisse wie den von Adolf Zeising in seinem Werk *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers* (1854) dargelegten Goldenen Schnitt zu Nutze machen.<sup>52</sup>

## VII. Die botanische Natur des Ornaments

Stellt die Natur mit der Lotusblüte auf der ersten Tafel zum ägyptischen Ornament den Initialpunkt der ornamentgeschichtlichen Entwicklung dar, sind, wie Jones anhand des maurischen Ornaments aufzeigt, auch für die abstraktesten Ornamentformen aus der Natur deduzierte Gesetzmäßigkeiten maßgeblich. Darüber hinaus

<sup>49</sup> Jones 1856, S. 69.

<sup>50</sup> Jones 1856, S. 5.

<sup>51</sup> Dresser 1873, S. 108.

<sup>52</sup> Dresser 1862, S. 92, 102.

schließt die *Grammar of Ornament* mit einem Kapitel „Leaves and Flowers from Nature“. Die zehn Tafeln dieses Teils hat Dresser angefertigt. Sie stellen seine ersten öffentlichen Arbeiten dar und können als Ausgangspunkt seines eigenen Schaffens angesehen werden.

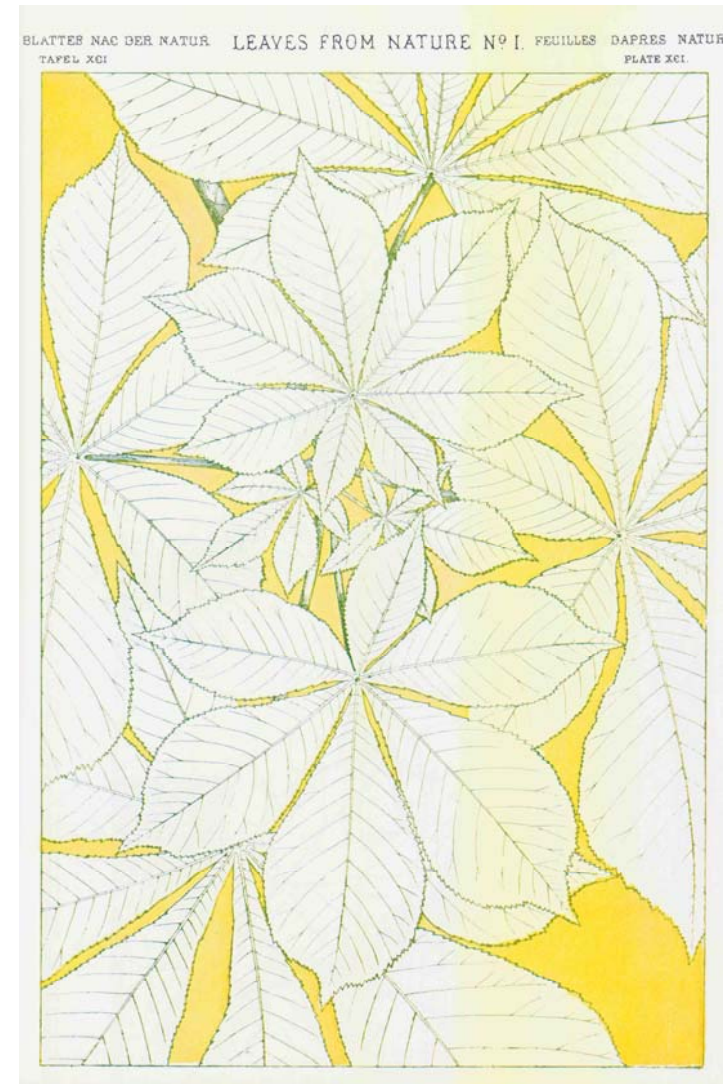
Die erste Tafel (Abb. 20) zeigt abermals Kastanienblätter, die so gegeben sind, als ob sie sich von unten gegen eine Glasscheibe drückten, wodurch ihre Struktur im Modus einer raumreduzierenden *flatness* freigegeben wird und die schattenlosen grün-weißen Blätter vor dem ockerfarbenen Grund in einer äquidistanten Distribution als Strukturverbund erscheinen. Die Überschneidungen der Blätter und die in den Raum zurücktretenden verschatteten Stiele verweisen allerdings darauf, dass es sich nicht um Ornamentik, sondern um eine veristische Darstellung handelt, welche die Blätter jedoch nicht allein für ihre ornamentale Verwendung prädisponiert, sondern zudem das gesamte Wissen ornamentaler Gesetzmäßigkeiten enthält: „The single example of the chest-nut leaf contains the whole of the laws which are to be found in Nature.“<sup>53</sup> Dennoch sind, Jones` und Dressers Verständnis zum Trotz, solche ornamentalen Vorstudien, insbesondere von der *arts and crafts*-Bewegung, als Ornamentik verwendet worden.

Bereits im Vorwort der *Grammar* hatte Jones gefordert: „return to Nature for fresh inspiration“.<sup>54</sup> Eine Forderung, die jedem Studenten mit dem letzten Teil der *Grammar* aufgegeben war, dessen Tafeln der Naturbetrachtung die adäquate ornamentale Ausrichtung verleihen sollten. Damit endet der ornamentengeschichtliche Parcours der *Grammar* mit dem Ruf: „Zurück zur Natur!“ Eine Parole, die aber nicht im Sinne Rousseaus als Versuch missverstanden werden darf, eine verlorengegangene Naivität wiederzugewinnen, welche die wilden Stämme gesetzmäßig formierte Ornamente habe schaffen lassen. Schließlich, so zitierten wir Jones, entfaltet sich der ornamentale Trieb erst mit dem zivilisatorischen Wissensschub der Ägypter, die ihre Ornamentik nicht aus Naivität, sondern aufgrund ihres Wissens als Erste unmittelbar aus der Natur ableiteten. Der gravierende Unterschied zur ägyptischen Epoche besteht allerdings darin, dass die Ornamentik – wie

---

<sup>53</sup> Jones 1856, S. 157.

<sup>54</sup> Jones 1856, S. 2.



20. Owen Jones, *Grammar of Ornament*, Tafel XCI.

jeder eigenständige ornamentale Stil – symbolisch den gemeinsamen Grund des kulturellen Gefüges zum Ausdruck bringt, wodurch das Ornament eine die Gesellschaft bindende sympathetische Kraft ausstrahlt. Ein solcher Grund ist angesichts der ornamentalen Sprachverwirrung der Weltausstellung aber offensichtlich verlorengegangen. Jones spricht von einem „uncertain state“, sogar von einem „present chaos“.<sup>55</sup> Die kopierten Stile weisen als historisch vergangene Ornamentensprachen keinerlei die gegenwärtige Gesellschaft bindende Kraft auf, weshalb Jones` durchaus berechtigte Befürchtung darin bestand, mit seiner *Grammar of Ornament* zum bloßen Kopieren historischer Stile noch beizutragen, obwohl sein Werk dezidiert kein Vorlagenbuch sein sollte. Vor diesem Hintergrund ist der letzte Teil des Buches als programmatischer Einschnitt innerhalb des ornamentengeschichtlichen Ablaufs zu verstehen, der sich zur Schaffung einer zeitgemäßen Ornamentik nicht einfach zurückblättern lasse.

Welchen Gehalt aber könnte eine neue Ornamentik zum Ausdruck bringen? Auf welchen semantischen Fokus hin sind die als *propositions* formulierten Regeln anzuwenden, wenn seit jeher vermittelt eines ornamentalen Kunstwillens ‚instinktmäßig‘ eine Ornamentik geschaffen wurde, welche die jeweilige kulturelle Formation wie selbstverständlich adäquat zum Ausdruck brachte? Hierauf gibt Dresser die für die South Kensington School und ihre Entwurfspraxis richtungsweisende Antwort: Das Charakteristikum der eigenen Zeit bestehe in einem epistemischen Vorsprung, weshalb er dazu aufruft: „Manifest the knowledge of our age! Proclaim to generation yet unborn the nature and extent of our discoveries“.<sup>56</sup> Folglich stellt das Wissen selbst, einschließlich seiner methodischen Gewinnung denjenigen Gehalt dar, den eine künftige Ornamentik zum Ausdruck zu bringen habe: „[...] we have knowledge which is waiting to be embodied in form [...]“.<sup>57</sup> Damit ist nicht allein ornamentengeschichtlich, sondern innerhalb der geistesgeschichtlichen Entwicklung der Menschheit ein prekärer Punkt erreicht: Wurde in der Ornamentik der Vergangenheit unbewusst auf die Strukturprinzipien der Natur zurückgegriffen, um sie gemäß eines Ausdruckswillens produktiv anzuwenden,

---

<sup>55</sup> Jones 1856, S. 156.

<sup>56</sup> Dresser 1862, S. 168.

<sup>57</sup> Dresser 1862, S. 15.

besteht der Ausdrucksgehalt nun in den Strukturgesetzen der Natur selbst. Der absolute Maßstab zur qualitativen Beurteilung der Ornamentik soll seinerseits ornamental zum Ausdruck gebracht werden, weshalb Dresser programmatisch feststellt: „Knowledge is the great source of ornament“.<sup>58</sup> Damit fällt der kulturelle Aspekt der Ornamentik mit ihrer naturalistischen Rückbindung zusammen, die subjektive Seite soll in der objektiven aufgehen. Um dieses von Dressers Muster-Emblem programmatisch veranschaulichte Ziel zu erreichen, stehen zwei miteinander verbundene Wissensressourcen zur Verfügung: die von Owen Jones` *Grammar* abgedeckte Ornamentgeschichte und die Botanik, deren Erkenntnisse Dresser in seinen Schriften für eine ornamentale Entwurfslehre fruchtbar gemacht hat, um Kunst und Wissenschaft wieder einander anzunähern – „art and science dwell too widely apart“.<sup>59</sup>

In einer zwölfteiligen, 1858 in der South Kensington School abgehaltenen Vorlesungsreihe *Botany as adapted to the arts and art-manufacturers*, fordert Dresser eindringlich zum Studium der Botanik auf. Im Rückgriff auf Goethes *Versuch die Metamorphose der Pflanze zu erklären* (1790) erläutert er, dass das minutiöse Beobachten einer einzelnen Pflanze – wozu er den Zeitrahmen von einem Monat empfiehlt – mehr Wissen eröffne, als das hastige Betrachten der floralen Fülle vieler Länder.<sup>60</sup> Ein Wissen, dass in der prozessualen Struktur des Muster-Emblems zur Anwendung kommt.

Die von Jones vor allem auf die äußerlich sichtbaren Strukturen bezogenen Gesetzmäßigkeiten werden von Dresser nun im ‚Innenraum‘ der Pflanzen aufgefunden, wodurch ornamentale Strukturen hervorgebracht werden können, die weitgehend vom pflanzlichen Phänotyp entkoppelt sind und dennoch denselben

---

<sup>58</sup> Dresser 1862, S. 17.

<sup>59</sup> Dresser 1862, S. 43. Für seine 1859 erschienenen Werke *Unity in Variety as Deduced from the Vegetable Kingdom* und *The Rudiments of Botany, Structural and Physiological* erhielt Dresser auf Betreiben von Matthias Schleiden seitens der Jenaer Universität die Ehrendoktorwürde (David Brett. The Interpretation of Ornament. In: *Journal of Design History* 1,2, (1988), S. 103-111, hier S. 110). 1860 sollte schließlich die Berufung Dressers auf den Lehrstuhl für Botanik der Londoner Universität erfolgen. Schleidens eigene Bücher, die wiederum Dresser als Ausgangspunkt seiner Forschungen dienten, waren auf Englisch verfügbar: *The Plant. A Biographie* (1848) und *Principles of Scientific Botany* (1849).

<sup>60</sup> Dresser 1862, S. 23.

organischen Strukturprinzipien folgen; Prinzipien, wie sie etwa aus Matthias Schleidens 1838 für die Pflanzen formulierter Zelltheorie hervorgehen, nach der das Kontinuum des Wachstumsprozesses nicht homogen, sondern – wie auf Dressers Muster-Emblem – durch die selbstreproduktive Vervielfältigung eines Grundelements in sich diskret strukturiert ist und als Zellenverbund eine lebendige Rasterform bildet.<sup>61</sup> Damit wird die Ornamentik selbst zur Wissenschaft, deren Forschungspraxis das ornamentale Entwerfen darstellt, das auf nicht weniger zielt als „to discover the *ultima thule of life*“.<sup>62</sup>

Für ein solches ornamentales Erforschen der Prozesse des Lebendigen kann die Botanik nicht der Ziel-, sondern nur der Ausgangspunkt sein. Neben den anderen an der South Kensington School unterrichteten naturwissenschaftlichen Disziplinen stellt sie aber aus mehreren Gründen die Leitdisziplin dar. Sie lässt nicht allein die Strukturen des Lebendigen auf eine anschauliche Weise zugänglich werden; der Flora kommt als Untersuchungsgegenstand darüber hinaus innerhalb der als prozessualer Zusammenhang verstandenen Natur eine Schlüsselposition zu, da die Pflanzen die anorganische und die organische Natur miteinander verbinden.<sup>63</sup> In *Unity in Variety as Deduced from the Vegetable Kingdom* (1860), dem botanischen Propädeutikum zur *Art of Decorative Design*, weist Dresser darauf hin, dass die Zellkerne der Pflanzen eine kristalline Struktur aufweisen. Als festgefügte Kern-

---

<sup>61</sup> In Rekurs auf Schleiden ist für Dresser die Zelle das strukturbildende Apriori der Pflanzenformen: „The prototype of all vegetable structures is a cell“ (Christopher Dresser: *Unity in Variety*, London 1860, S. 6). Daher gilt im Pflanzenreich das auch für die Ornamentik fundamentale Prinzip: „[...] the growth in principle consists in nothing more than the addition of successive units [...]“ (Dresser 1860, S.33). Des Weiteren stellt Dresser fest: „[...] all vegetable increase by developing in a centrifugal manner“ (Dresser 1860, S. 12), was die Wirbelmotivik seines Muster-Emblems ornamentale zur Darstellung bringt.

<sup>62</sup> Dresser 1862, S. 49. Barbara Whitney Keyser arbeitet vor diesem Hintergrund die Relevanz der auf morphologischen Strukturäquivalenzen basierenden transzendentalen Anatomie, wie sie von Richard Owen vertreten wurde, für die Ornamentik der South Kensington School heraus (Barbara Whitney Keyser: *Ornament as Idea. Indirect Imitation of Nature in the Design Reform Movement*. In: *Journal of Design History* 11,2 (1998), S. 127-144).

<sup>63</sup> Dresser 1862, S. 118: „[...] the vegetable world stands between the mineral and the animal kingdom – that vegetable arrange the mineral constituents of the earth into organic matter such as is suited to the building up the animal body – [...]“. Pflanzen vermitteln zwischen dem mineralischen und dem animalischen Bereich der Natur, indem sie Mineralien in organische Stoffe umwandeln, die wiederum den animalischen Körper aufbauen.

struktur des Organischen garantiert das Kristalline die sich noch in unendlicher Repetition durchhaltenden, gesetzmäßig verfassten Strukturverhältnisse. Damit liefert Dresser eine aus dem Zentrum des Organischen abgeleitete Rechtfertigung für die Prävalenz der unveränderlichen Struktur gegenüber der veränderlichen äußeren Erscheinung, von welcher zur Gewinnung einer *conventional form* abstrahiert werden müsse.

Diese Abstraktion abstrahiert nun gerade nicht von der Lebendigkeit, wodurch sie einzig eine tote Form hervorbringen würde, wie Ruskin der South Kensington School vorwirft, sondern zielt geradewegs auf den Kern des Lebendigen.<sup>64</sup> Damit zeigen sich die späterhin von Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* (1907) schroff gegeneinander gestellten Paradigmen des Organischen und des Kristallinen hier in gegenseitiger Durchdringung, wobei die abstrakte Ornamentik der South Kensington School sogar dezidiert das Potenzial einer Einfühlung bereitstellt, die Dresser als sympathetische Kommunikation konzeptualisiert, der wir – als höchste Form der ornamentalen Wissenschaft – im abschließenden Kapitel nachgehen werden.

## VIII. Die Poetik des Ornaments

„The designer`s mind“, formuliert Dresser die einzulösende Utopie der ornamentalen Wissenschaft, „must be like the vital force of the plant.“<sup>65</sup> Ist dies der Fall, ist der Ornamentkünstler keineswegs zum bloßen Medium der Natur geworden, in dessen Werken sich ihre Wachstumsprinzipien als potenziell unendlich variable Strukturen selbst zur Darstellung bringen. Vielmehr ist er ein zweiter Schöpfer, der seine Ideen in einer der Natur analogen Weise ornamentale ausformt. Damit ist die

---

<sup>64</sup> John Ruskin: *The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations* (1858). In: *The Two Paths: Being Lectures on Art and its application to Decoration and Manufacture*, Delivered in 1858-1859, Kent 1887, S. 1-53.

<sup>65</sup> Dresser 1862, S. 188 f. Erste Überlegungen zum Status des ‚mind‘ in Dressers Ornamenttheorie bietet: Andrea Schlieker: *Theoretische Grundlagen der „Arts and Crafts“-Bewegung*. Untersuchungen zu den Schriften von A. W. N. Pugin, J. Ruskin, W. Morris, C. Dresser, W. R. Lethaby und C. R. Ashbee, Bonn 1986, S. 171-173.

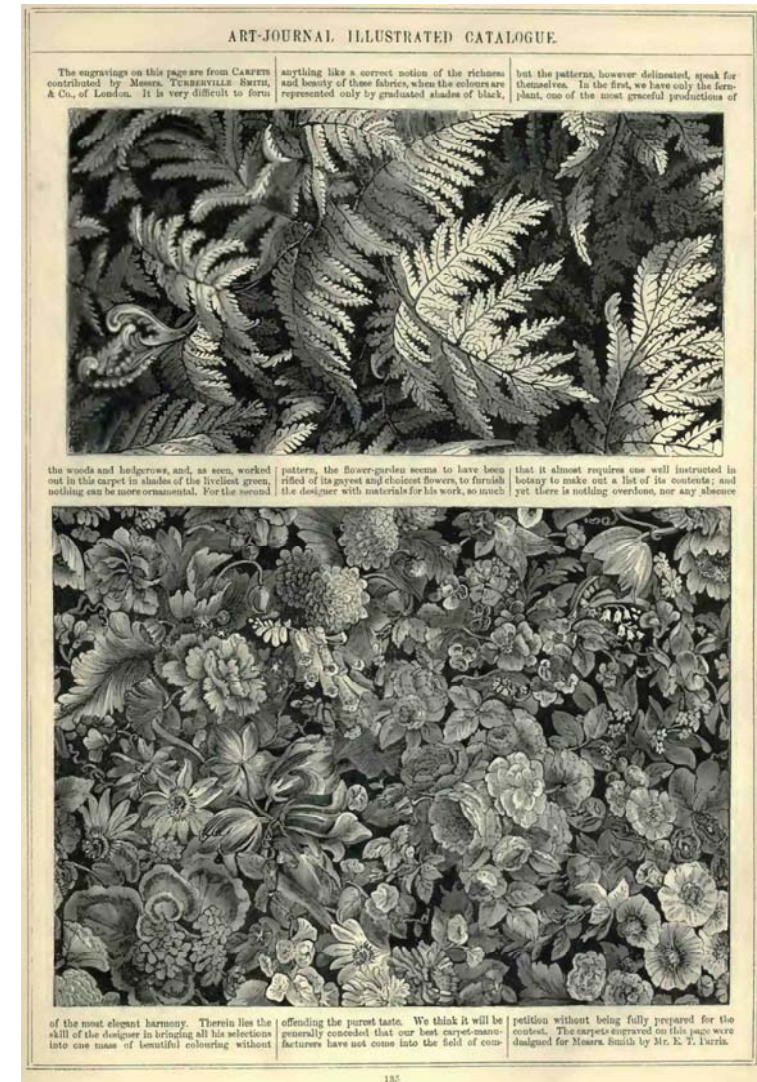
höchste der von Dresser angeführten drei Stufen ornamentalen Schaffens erreicht. Zuunterst steht „natural adaption“, die angepasste Wiedergabe der äußeren Erscheinung der Pflanzen, wie sie an den westlichen Produkten der Weltausstellung allerorts zu beobachten war und insbesondere bei den sich durch eine materielle *flatness* auszeichnenden, ikonisch verfassten Gegenständen praktiziert worden ist (Abb. 21), während die indischen Teppiche eine ihrer materiellen *flatness* adäquate ornamentale *flatness* aufweisen.<sup>66</sup>

Auf „natural adaption“ folgt „conventional treatment“, welches – wie Dressers Kastanienblatt – die von allen äußerlichen Einflüssen purifizierte „intention of nature“, also einen geistigen Gehalt veranschaulicht. Dabei stellt die Konturlinie für die Flächenstruktur der *conventional form* zwar ein entscheidendes Moment dar, sie wird aber keineswegs durch diese konstituiert. Während die Umrisslinie als eine gleichsam eigenständige Entität die äußere Form bestimmt, soll demgegenüber das *innere Design* des Erkenntnisgegenstandes, von dem die *conventional form* abgeleitet ist, zur Darstellung kommen, wofür die Farbe eine der Linie nebengeordnete Bedeutung hat. Die *conventional form* ist keine durch eine Konturlinie bestimmte Figur, sondern eine aus der raumreduzierenden *flatness* hervorgehende, sich aus relationalen, ihrerseits flächenbestimmten Teilen zusammensetzende Figuration, weshalb Dresser fordert, auf die Ausarbeitung der Zwischenräume ebensoviel Sorgfalt zu verwenden wie auf die positiven Formen selbst.<sup>67</sup> Der sich figurativ-flächenhaft aufspannende Charakter der *conventional form*, auf welchem auch die genuin ornamentale Ausformung basiert, stellt den wesentlichen Unterschied zum konturbestimmten klassizistischen Ornament einerseits und zur kontinuierlichen Lineatur des romantischen Ornaments andererseits dar.

Anhand der *conventional form* soll vermittelt der wesentlichen Merkmale des Darstellungsgegenstandes ein Schema seines Typus geschaffen werden. Grundlage des Schemas ist allerdings nicht der Gegenstand selbst, sondern die Reflexion auf sein mentales Bild. Wie wirksam solche von mentalen Bildern ausgehenden Darstellungen sind, belegt Dresser anhand der populären Schematisierung von

<sup>66</sup> Alle folgenden Zitate: Dresser 1862, S. 37 ff.

<sup>67</sup> Dresser 1862, S. 182.



21. The Industry of All Nations, Illustrated Catalogue, 1851, S. 135.

Blumen: Bereits ein Punkt und konzentrisch angeordnete, in einer intensiven Farbe gehaltenen Kreise um diesen Punkt sind hinreichend, um die Idee einer Blume zu erwecken.<sup>68</sup> Demgegenüber muss die wissenschaftliche *conventional form* allerdings all jene Eigenschaften veranschaulichen, die es ermöglichen, nach ihnen ein *tru-facsimilie* des Darstellungsgegenstandes zu schaffen, ohne dazu das Original gesehen haben zu müssen.<sup>69</sup> In dieser Hinsicht ist die *conventional form* ein Bauplan seines Darstellungsgegenstandes, worin die Verwandtschaft zur Ingenieurkunst des Crystal Palace liegt, der sich als überdimensionales ‚Gewächshaus‘ seinerseits auf die in ihm ausgestellten Pflanzen bezieht, denen im Ausstellungskatalog ein eigenes, von dem an der South Kensington School lehrenden Botaniker und Zoologen Edward Forbes verfasstes Kapitel – *On the vegetable world as contributing to the great exhibition* – gewidmet ist.<sup>70</sup>

Zur Erstellung der *conventional form* einer Pflanze sind zwei ihrer Ansichten – Aufsicht und Querschnitt – zu bevorzugen. Sie verobjektivieren den subjektiven Blickpunkt und offenbaren in ihrer der *conventional form* affinen raumreduktiven Prävalenz zugleich die wesentlichen Merkmale der Pflanze, die dann, vom phänomenalen Überschuss purifiziert, in der *conventional form* als Strukturgefüge fixiert werden. Damit gibt die *conventional form* durch ein Weniger an Wahrnehmbaren mehr zu sehen: Das vermittelt akkurater Betrachtung entstandene, zur konkret sichtbaren *conventional form* präzisierende mentale Bild ermöglicht es dem Betrachter, den Darstellungsgegenstand wesentlich zu erfassen, so dass er ihn mental zu re-konstruieren vermag. Damit wird der Rezipient zum produktiven Nachschöpfer; nicht des als *conventional form* gegebenen ornamentalen Bildes, sondern des Erkenntnisgegenstandes selbst, den er dank seiner ornamentalen Darstellung geistig nachzubilden vermag.

Die *conventional form* ist ein „vehikle of thought“ – ein Gedankenbild, das dann am reichhaltigsten ist, wenn es nicht von einem realen Gegenstand abgeleitet

---

<sup>68</sup> Dresser 1862, S. 32.

<sup>69</sup> Christopher Dresser: Botany, as adapted to the Arts and Art-Manufacture. Lectures on Artistic Botany in the Department of Science and Art XI, In: Art Journal 48 (Dec 1858), S. 362- 364, hier S. 363.

<sup>70</sup> Edward Forbes: On the vegetable world as contributing to the great exhibition. In: The Industry of All Nations 1851. Illustrated Catalogue, London 1851, S. I-VIII.

wurde, sondern – einer *idea* folgend – selbst geistigen Ursprungs ist. Diese Idee hat sich allerdings aus den Strukturgesetzmäßigkeiten der Natur zu speisen: „[...] the next grade of decorative art is the embodying in form a mental idea which has been suggested by nature, and yet the form neither represents any actually existing object nor any intention of nature“.<sup>71</sup> Diese höchste Stufe ornamentalen Schaffens ist im Verhältnis zur untersten, der „natural adaption“, als „embodiment of mind in form“ keine abgeleitete Imitation, sondern selbstverursachte Kreation: „it being wholly a creation of the soul“.<sup>72</sup> Eine Kreation, die eine die Faktizität der ontischen Schöpfung übersteigende geistige Entität schafft „[a] purely ideal ornament“.<sup>73</sup> Statt Gedankenbilder als *conventional forms* von empirischen Gegenständen abzuleiten, besteht die höchste Form der Ornamentik also darin, Gedankenbilder zu schaffen, deren Darstellungsgegenstand selbst gedanklich verfasst ist. Hiermit eröffnet sich die künstlerisch-poetische Dimension der ornamentalen Wissenschaft.

Wissenschaft ist eine solche Ornamentik nicht allein, weil sie auf den qua *conventional forms* entdeckten Strukturgesetzmäßigkeiten der faktischen Schöpfung basiert, sondern vor allem, da nun der den Menschen mit Gott verbindende Geist als strukturgesetzmäßig verfasster Erkenntnisgegenstand zugänglich wird. „Mind“, so Dresser, „is the image in man of the creator“.<sup>74</sup> Als apriorisches Prinzip kann der Geist allerdings nicht als solcher angeschaut und daher auch nicht in eine *conventional form* gebracht werden. Aus diesem Grund bleibt die ornamentale Kreation auf die entdeckten Strukturgesetzmäßigkeiten der vegetabilen Natur verwiesen: „[...] modified and adapted, and clothed in the mind of the artist, and yet be sufficiently characteristic to awaken the desired thought.“<sup>75</sup>

Während die Idee einer naturalistisch fundierten ornamentalen Einkleidung bedarf, spricht sich sowohl im Eingekleideten wie in der Art der Einkleidung der ornamentale Präsenz gewinnende Geist des Urhebers aus: „[...] the ornamental

---

<sup>71</sup> Dresser 1862, S. 39.

<sup>72</sup> Dresser 1862, S. 40.

<sup>73</sup> Dresser 1862, S. 40.

<sup>74</sup> Dresser 1871, S. 218.

<sup>75</sup> Dresser 1862, S. 33. Entsprechend lautet Jones` *proposition* 13: „Flowers and other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind [...]“ (Jones 1856, S. 6).



composition [...] must embody the mind of its producer“.<sup>76</sup> In eben diesem geistigen Gehalt liegt die ornamentale Qualität des Ornaments, während die auf rein mechanische Weise erzeugten Formen, wie diejenigen des Kaleidoskops, dieser gedanklichen Dimension entbehren.<sup>77</sup> Aufgrund des für das Ornament konstitutiven mentalen Gehalts stellt Dresser fest: „Decorative art is an ornamental car in which mind is conveyed throughout the world“.<sup>78</sup>

Der Weg zur Erzeugung derart gedanklich verfasster ornamentaler Formen war das Experiment, das eine analytische und eine synthetische Seite aufwies: Im zerlegenden Experimentieren wurden Strukturen der Pflanzen entdeckt, die ornamentale Ideen evozierten. Den analytischen Vorgang ornamentaler Konventionalisierung beschreibt Richard Redgrave rückblickend als revolutionäre Methode der Formgewinnung: „To exercise their invention, the following method was devised by the art superintendent – a method wholly new [...]. It consisted first in the ornamental analyses of plants and flowers, displaying each part separately according to its normal law of growth, not as they appear viewed perspectively, but diagrammatically, flat to the eye; so treated, it was found that almost all plants contain many distinct ornamental elements, and that the motives to be derived from the vegetable kingdom were inexhaustible.“<sup>79</sup> Die analytisch entdeckten Strukturen wurden zum Ausgangspunkt eines synthetischen Experimentierens, das eine durch diese Strukturen hervorgerufene poetische Idee mittels von Form- und Farbverhältnissen in ein adäquates ornamentales Gedankenbild überführt. Damit kann die derart praktizierte Erzeugung von Ornamenten als eine Form von Gedankenexperimenten gefasst werden, die darauf zielen, einer Idee konkrete Anschauung zu verleihen.

Die semantische Artikulation der Idee speist sich bei der idealen Ornamentik nicht aus ikonografischer Symbolik, wie dies beim Lotus der Ägypter als Fruchtbarkeitssymbol der Fall war, sondern aus der jeweiligen Konkretion der Formen, deren

---

<sup>76</sup> Christopher Dresser: Development of ornamental Art in the International Exhibition, London 1862, S. 6.

<sup>77</sup> Dresser 1862, S. 96.

<sup>78</sup> Dresser 1862, S. 35.

<sup>79</sup> Richard Redgrave: A century of painters of the English School, with critical notes of their works, and an account of the progress of art in England. Bd. II, London 1866, S. 564 f.

Ausformung auf eine Sublimierung der ornamentalen Struktur zielt. So zeichne sich das Ornament der Griechen weniger durch eine spezifische Symbolik als durch jahrhundertelange Verfeinerung der einmal gefundenen Formen aus.<sup>80</sup> Die potenziell universale Verständlichkeit solcher aus ‚sublimierten‘ Formen bestehenden ornamentalen Gedankenbilder wird wiederum durch ihre naturalogenen Strukturen verbürgt. Damit ist die höchste Form der Ornamentik keineswegs esoterisch, vielmehr hat sie einen „cosmopolitan character“, der das Esoterische als konkrete Formerfahrung exoterisch zugänglich werden lässt.<sup>81</sup> Sie ist ein a-symbolischer Symbolismus, dessen Gehalt sich in einer lebendigen Anschauung vermittelt, wie dies eingangs anhand von Dressers Muster-Emblem dargelegt worden ist.

Die Kapazität zu einem unmittelbaren Verstehen unterscheidet die Ornamentik kategorial von der Historienmalerei: „Ornamentation is [...] symbolised imagination or emotion, simply and purely; and herein it differs essentially from pictorial art, which in its highest development is symbolized imagination or emotion, representing idealized reality“.<sup>82</sup> Damit wird – was die Grenzen der konventionellen Kunst übersteigt – die Formierung eines semantischen Gehalts unter Absehung einer gegenständlich verfassten Bildrealität ermöglicht. Vor diesem Hintergrund zeigt sich der Ursprung der abstrakten Kunst aus dem Geiste des Ornaments.<sup>83</sup>

Das anhand von Dressers Muster-Emblem eingangs exemplifizierte Seh-Erlebnis ist eine unmittelbare mind-to-mind Kommunikation,<sup>84</sup> die es erlaubt, den als *conventional form* gegebenen ornamentalen verfassten Gedanken, die „poetic idea“,<sup>85</sup> in einer sie re-produzierenden Weise nachzuvollziehen.<sup>86</sup> Ziel ornamentaler Kunst ist es, dass der Künstler ein möglichst intensives Erleben der ornamentalen evozier-

---

<sup>80</sup> Dresser 1873, S. 9.

<sup>81</sup> Dresser 1871, S. 219.

<sup>82</sup> Dresser 1871, S. 218.

<sup>83</sup> Vgl. dazu: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Philipp Otto Runge bis Frank Stella, Wuppertal 1995.

<sup>84</sup> Dresser 1862, S. 34.

<sup>85</sup> Jones 1856, S.23.

<sup>86</sup> Dresser 1862, S. 34.

ten, als Erkenntnisgegenstand gegebenen „mental idea“ bewirkt.<sup>87</sup> Damit ist das ornamentale Erkennen affektiv bestimmt. Die in ihrer Intensität mit der Wirkung von Musik in Analogie gesetzte mentale Bewegtheit wird von Jones und Dresser als „repose“ gefasst,<sup>88</sup> wobei Dresser den energetischen Aspekt weit mehr als Jones betont: „Nothing is so pleasing as the [ornamental] manifestation of a strong vital power“.<sup>89</sup> Der *repose* entspricht ein als „great want of repose“ anthropologisch fundiertes psychisches Verlangen, welches das Ornament, wie das Brot für den Körper, zur mentalen Notwendigkeit macht.<sup>90</sup>

„Repose“ wird einerseits im Anschluss an Kants als harmonisch austariertes, lustvoll empfundenenes freies Spiel der Verstandeskkräfte, andererseits, im Anschluss an Schopenhauer, als „absent of any want“ gefasst, wobei die *repose* allerdings – anti-schopenhauerianisch – von einer die Schöpfung durchwaltenden Harmonie getragen wird. Eben diese Harmonie soll Dressers Muster-Emblem in ihrer strukturellen Lebendigkeit erfahrbar machen, womit es zu einem überkonfessionellen Mediationsbild wird. Durch seine eingangs analysierte räumliche wie zeitliche Sowohl-als-auch-Struktur, nach der jedes seiner Elemente sowohl flächen-, wie raum-, sowohl bewegungs- wie simultaneitätsbildend ist, ist die Betrachtung des übergeordneten harmonisch austarierten Gefüges des Musters zugleich eine Form höchster Bewegtheit. Ein gutes Ornament, so Dressers *test of intimacy*, hält diese Bewegtheit aufrecht; es zeichnet sich dadurch aus, dass, je länger seine Betrachtung währt, es desto schöner wirke.<sup>91</sup>

Die Schönheit als Kern der ornamentalen Poesie stellt bereits die Primärqualität der empirisch gewonnenen *conventional form* dar, wie es William Dyce in seinem zur Gründung der Government School of Design verfassten programmatischen Lehrbuch von 1842/43 darlegt. Mit der qua mentaler Reduktion freigelegten Struktur werde zugleich die essentielle Schönheit des Gegenstandes extrahiert: „Beauty is a quality separable from nature’s objects. [...] [The Designer] makes the

---

<sup>87</sup> Dresser 1862, S. 39.

<sup>88</sup> Jones 1856, S. 5 (*proposition 3*), Dresser 1862, S. 150.

<sup>89</sup> Dresser 1862, S. 98.

<sup>90</sup> Jones 1865, S. 15.

<sup>91</sup> Dresser 1862, S. 6.

separation in order to impress the cosmetic of nature on the production of human industry“.<sup>92</sup> Die Kosmetik der Natur ist also nichts um ephemerer Effekte willen äußerlich Aufgetragenes, sondern basiert auf der Ordnungsstruktur des Kosmos selbst, die an der Oberfläche zur sichtbaren Schönheit wird. Sie vermag den Geist des Betrachters zu veredeln, was eine Sensibilisierung seines *moral sense* beinhaltet. Um als ein derartiger „moral teacher“ zu wirken, muss die Ornamentik „*truthful, beautiful and powerful* in expression [...]“ sein.<sup>93</sup> Schlechte Ornamentik hingegen vermag den Charakter zu degradieren. Damit ist der für die Kunst der Aufklärung fundamentale Zusammenhang des Wahren, Guten und Schönen, bevor er sich als Leitkategorie der Kunst gänzlich auflösen sollte, auf das Terrain der Ornamentik hinübergewechselt, die damit für eine kurze Zeit zur höchsten aller Künste aufsteigt.

Basel, 2012

---

<sup>92</sup> William Dyce: *The Drawing Book of the Government Schools of Design, London 1842-43*. Zitiert nach: Brett 1986, S. 62.

<sup>93</sup> Dresser 1871, S. 220

## Literatur

- Ausstatk.: The Industry of All Nations 1851. Illustrated Catalogue, London 1851.
- Bätschmann, Oskar: Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit. In: Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Hrsg. v. Katharina Schmidt, Ostfildern 2008, S. 19-33.
- Bell, Quentin: The Schools of Design, London 1963.
- Beyer, Vera; Christian Spies (Hg.): Ornament. Motiv – Modus – Bild, München 2012.
- Boehm, Gottfried: Ausdruck und Dekoration. Matisse auf dem Weg zu sich selbst. In: Matisse. Figur. Farbe. Raum. Hrsg. v. Pia Müller-Tamm, Ostfildern 2005, S. 277-289.
- Boehm, Gottfried; Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, Paderborn 2007.
- Bosbach, Fanz; John R. Davis: Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen, München 2002.
- Brett, David: Drawing and the Ideology of Industrialization. In: Design Issues 3,2 (1986), S. 59-72.
- ders.: The Interpretation of Ornament. In: Journal of Design History 1,2 (1988), S. 103-111.
- Brown, Frank P.: South Kensington and its Art Training, London 1912.
- Brüderlin, Markus: Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Philipp Otto Runge bis Frank Stella, Wuppertal 1995.
- Cutler, Thomas W.: A Grammar of Japanese Ornament and Design, London 1880.

- Dresser, Christopher: Botany, as adapted to the Arts and Art-Manufacture. Lectures on Artistic Botany in the Department of Science and Art, XI. In: Art Journal 48 (Dec 1858), S. 362- 364.
- ders.: Unity in Variety as Deduced from the Vegetable Kingdom, London 1860.
- ders.: The Art of Decorative Design, London 1862.
- ders.: Development of ornamental Art in the International Exhibition, London 1862.
- ders.: Ornamentation considered as High Art. In: Journal of the Society of Arts 19 (Vol. 951), 1871, S. 217-221.
- ders.: Principles of Decorative Design, London - Paris - New York, 1873.
- Flores, Carol A. Hrvo: Owen Jones. Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age in Transition, New York 2006.
- Frayling, Christopher: The Royal College of Art. One Hundred and Fifty Years of Art and Design, London 1987.
- Greenberg, Clement: Modernist Art. In: Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, Hrsg. v. Charles Harrison u. Paul Wood, 1992, S. 754-760.
- Hetzer, Theodor: Das Ornamentale und die Gestalt, Stuttgart 1978.
- Jones, Owen: The Grammar of Ornament, London 1856.
- Keyser, Barbara Whitney: Ornament as Idea. Indirect Imitation of Nature in the Design Reform Movement. In: Journal of Design History 11,2 (1998), S. 127-144.
- Kimball, Fiske: The Creation of Rococo Decorative Style, New York – Dover 1980.
- Kirves, Martin: Das gestochene Argument. Daniel Nikolaus Chodowieckis Bildtheorie der Aufklärung, Berlin 2012.

Sybille Krämer: ‚Operationsraum Schrift‘. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. Hrsg. v. Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer, München 2005, S. 23-57.

Krauss, Rosalind, E.: The Optical Unconscious, Cambridge 1993.

Krubsacius, Friedrich August: Gedanken von dem Ursprunge, Wachstume und dem Verfall der Verzierung in den schönen Künsten, Leipzig 1759.

Loos, Adolf: Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Hrsg. v. Franz Glück, Wien - München 1962.

Lüttichau, Mario-Andreas von: Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert, Hildesheim u.a. 1983.

Macdonald, Stuart: The History and Philosophy of Art Education, London 1970.

Masheck, Joseph: The Carpet Paradigm. Critical Prolegomena to a Theory of Flatness. In: Art Magazine 51, 1976, S. 82-109.

Morris, William: Artist, Writer, Socialist, 2 Bd. Hrsg. von May Morris, London 1966.

Nordenfalk, Carl: Bemerkungen zur Entstehung des Akanthusornaments. In: Acta Archaeologica 5, 1934, S. 257-265.

Pächt, Otto: Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts. In: ders.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften, München 1977, S. 17-58.

Piel, Friedrich: Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962.

Poe, Edgar Allan: Philosophy of Furniture. In: The Complete Works of Edgar Allan Poe, Bd. 10: Miscellany, New York - London 1900, S. 44-53.

Pohlheim, Karl Konrad: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik, München u.a., 1966.

Richard Redgrave: A century of painters of the English School, with critical notes of their works, and an account of the progress of art in England. Bd. II, London 1866.

Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.

- ders.: Spätromische Kunstindustrie, Darmstadt 1992.

Robson, William: Grammigraphia, or the Grammar of Drawing, London 1799.

Ruskin, John: The Stones of Venice, London 1851.

- ders.: The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations (1858). In: The Two Paths: Being Lectures on Art and its Application to Decoration and Manufacture, Delivered in 1858-1859, Kent 1887, S. 1-53.

Schlieker, Andrea: Theoretische Grundlagen der „Arts and Crafts“-Bewegung. Untersuchungen zu den Schriften von A. W. N. Pugin, J. Ruskin, W. Morris, C. Dresser, W. R. Lethaby und C. R. Ashbee, Bonn 1986.

Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreude. Erster Band: Textile Kunst, Frankfurt a. M. 1860.

Whiteway, Michael: Christopher Dresser. A Design Revolution, London 2004.

Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, München 1976.