

Dr.-Ing. Michael Dürfeld

Vom Ornament zum Ornamentalen, vom Ästhetischen zum Kognitiven.

Im Druck: Verband Österreichischer KunsthistorikerInnen (Hg.): „Ornament und ...“ Über die Ränder ästhetischer Theorien und Praktiken. 2016 - Online Vorveröffentlichung

In der aktuellen Architektur ist eine geradezu unübersichtliche Vielzahl ornamentaler Phänomene zu beobachten. Der Großteil davon lässt sich unproblematisch unter einen als klassisch zu bezeichnenden Ornamentbegriff subsumieren, der auf ein appliziertes Schmuck- und Verzierungselement abzielt. Der andere, kleinere aber interessantere Teil widersetzt sich jedoch einer solchen Klassifizierung. So ist in den Bauten des Büros Barkow Leibinger, in den Projekten von Achim Menges, aber auch in der Serpentine Gallery von Toyo Ito und Cecil Balmond und in dem Bahnhofprojekt für Florenz von Arata Isozaki eine komplexe, fremdartige, irritierende Ornamentik zu beobachten. Diese steht geradezu quer zur klassischen Ornamentdefinition und ist

weniger dekorativ als vielmehr strukturell,
weniger gestalt-orientiert als vielmehr prozess-orientiert,
weniger oberflächlich als vielmehr raumzeitlich,
weniger statisch als vielmehr dynamisch,
weniger euklidisch als vielmehr fraktal,
weniger geplant als vielmehr selbstorganisiert,
weniger symmetrisch als vielmehr asymmetrisch und
weniger wiederholend als vielmehr transformierend.

Als gemeinsames Merkmal dieser so unterschiedlichen Phänomene lässt sich vorläufig feststellen, dass es sich um Produkte einer komplexen Verschlingung von *Digitalem*, *Materiellem* und *Strukturellem* handelt.

Die Schwierigkeit, diese hier angedeuteten vielfältigen und grundlegenden Verschiebungen der ornamentalen Phänomene in den Griff zu bekommen, liegt im Begriff des Ornaments selbst: Soll der Begriff *Ornament* auch diese neuen, andersartigen Phänomene benennen, mündet dies in eine polysemische Indifferenz, die für eine weitere theoretische Differenzierung kontraproduktiv ist. Vielmehr sollte die grundlegende Unterschiedlichkeit der ornamentalen Phänomentypen zum Anlass genommen werden, auch eine terminologische Unterscheidung zwischen *Ornament* und *Ornamentalem* einzuführen. Mit der Unterscheidung zwischen dem Ornament und dem Ornamentalen wird dann eine Schwerpunktverschiebung in der Beobachtung gekennzeichnet, die nicht mehr nach *Applikation*, *Gestalt* und *Schmuck*, sondern nach *Konstruktion*, *Prozess* und *Struktur* fragt.

Aus Sicht eines Architekturwissenschaftlers gibt die eigene Profession für eine solche Beobachtungsverschiebung nur wenig Material an die Hand und der Blick in andere Disziplinen, wie zum Beispiel in die Kunstwissenschaft und in die Soziologie, wird notwendig. Dieser disziplinübergreifende Blick lässt dabei zum

ersten Mal eine deutschsprachige Traditionslinie sichtbar werden, die explizit den Fokus vom Ornament zum Ornamentalen verschiebt: Ausgehend von stilanalytischen Untersuchungen der 1920er und 1930er Jahre, über eine strukturalistische Reformulierung in den 1960er und 1970er Jahren hin zu einer Umstellung auf differenztheoretische Untersuchungen in den 1990er Jahren. Gerade die differenztheoretische Formulierung des Ornamentalen macht darauf aufmerksam, dass das Ornamentale als die spezifisch künstlerische Art und Weise eines rekursiven Prozessierens von Unterscheidungen weit mehr ist als nur eine ästhetische Form. Folgt man den konstruktivistischen Wissenschaften, die in rekursiven Unterscheidungsprozessen die Grundform informationsgenerierender und damit erkenntnisgenerierender Prozesse sehen, dann wird im Ornamentalen nicht allein eine ästhetische, sondern auch eine kognitive Form beobachtbar. Als eine Kunst der Unterscheidungen zeigt sich dann im Ornamentalen eine ganz eigene epistemologische Qualität. Für die Architekturwissenschaft stellt sich damit die Frage, wo und wie nach dem Ornamentalen in der Architektur zu suchen sei.

Vom Ornament zum Ornamentalen: Station I – Stilanalytische Untersuchungen

*„Jetzt beginnt das Ornamentale, der reinste
Ausdruck schöpferischen Gestaltens, die
erscheinende Welt zu durchdringen; das
Ornamentale, das sich nicht zum Ornament
objektiviert, sondern in der unendlichen
Fülle und Bewegung subjektiver
Möglichkeiten sich äußert.“
Theodor Hetzer (1929)*

Theodor Hetzer, der 1890 im ukrainischen Charkow geboren wurde, in Berlin Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie studierte, in Basel promovierte und in Leipzig lehrte, begann seine Arbeit im Bereich der italienischen Kunst. Giotto und die Geschichte des europäischen Bildes wurde sein Hauptthema, ein zweiter Schwerpunkt war die venezianische Malerei bis Tizian. Die Schrift, die in Bezug auf die hier aufgeworfene Frage nach dem Ornamentalen von Interesse ist, veröffentlichte Hetzer 1929 und trägt den Titel „Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts“. Hetzer unternimmt in dieser Schrift – wie er es selbst formuliert – „einen wichtigen Vorgang in der europäischen Kunstgeschichte auf eine neue Art zu deuten“¹. Er sieht im frühen 16. Jahrhundert die ornamentale Bewegung – das hervorragende Element der deutschen Form – in die geschlossene Gestalt der italienischen Kunst einfließen. Dadurch verändert sich die italienische Kunst und der bildnerischen Darstellung wird eine neue Dimension eröffnet. Die bis dahin anerkannte Interpretation und Lesart war eine genau

¹ Theodor Hetzer: „Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts“, in: Gertrude Berthold (Hg.): Theodor Hetzer, Schriften, Band 3: *Das Ornamentale und die Gestalt*, Stuttgart 1987, S. 17.

umgekehrte – nämlich, dass die italienische Kunst auf den Norden und damit auf Deutschland eingewirkt hatte.

Hetzer unternimmt zur Unterstreichung seiner damals durchaus ungewöhnlichen These eine Reihe von Bilduntersuchungen, von denen hier nur eine exemplarisch herausgegriffen wird. Dabei handelt es sich um die Gegenüberstellung von Schongauers *Heiliger Antonius, von Dämonen bedroht* (um 1470) und Raffaels *Vision des Ezechiel* (um 1516), die Hetzer selbst als ein instruktives Beispiel für die Beeinflussung Italiens durch das sogenannte deutsche ornamentale Element ansah:

„Auf eine sehr interessante Weise erhellt sich hier das ganze Verhältnis der Italiener des 16. Jahrhunderts zu der Anregung durch die deutsche Phantasie; das *abstrakt Ornamentale* verschmilzt mit italienisch natürlicher Erscheinung und mit antiker Fülle und Majestät. Nicht nur haben wir hier den der ganzen älteren italienischen Kunst fremden, nach den Diagonalen organisierten Richtungskomplex, die große, allem allgemein Planimetrischen abholde Bildfigur, die Vereinigung des gegenständlich Getrennten zur autonomen übergegenständlichen Gesamterscheinung, die *ornamentale Silhouettenwirkung* und den *ornamentalen Wechsel von Hell und Dunkel*, es besteht auch Verwandtschaft der Richtungen.“²

Es ist genau jenes *abstrakt Ornamentale*, welches Hetzer als das typisch deutsche Element ausfindig gemacht hat und dieses Ornamentale finde sich weder im Italienischen des 15. Jahrhunderts noch ließe es sich aus der Antike herleiten. Hetzer betont dabei explizit den für diese Untersuchung so wichtigen Unterschied zwischen *Ornament* und *Ornamentalem*: „Die Antike hat wohl das Ornament, nicht aber das Ornamentale, diesen Gegensatz zu allem Begrifflichen, die absolute Form schöpferischen Dranges“.³ Für Hetzer hat das Ornamentale als „Träger des Schöpferischen, Antiobjektiven und Antirationalen“⁴, seinen Ursprung im Norden: Beeinflusst durch die irische Kultur habe sich das „abstrakte Ornament, und zwar das der bewegten Linie“⁵ zum „angestammten, kargen Ausdruck“⁶ des Deutschen entwickelt. Er macht dies an einem Unterschied zwischen der Funktion ornamentaler Formen im Norden und im Süden fest: Während im Süden das Ornamentale seinen Wert hauptsächlich als „Augenweide“⁷ hätte, sei es im Norden „Ausdruck seelischer Bewegung, seelischen Lebens“⁸. Dadurch glaube man – Hetzer zufolge – auch zu sehen, „wie der Künstler die Linien geführt hat, wie sie ihm entstanden sind; nicht das objektive Ornament wird gezeigt, sondern die ornamentale Betätigung der Hand.“⁹ Hier zeigt sich eine Prozessualisierung des Ornaments zum Ornamentalen. Das Ornament als Gestaltform wird dem Ornamentalen als Prozessform gegenübergestellt. Als eine solche Prozessform wandert der „ornamentale Gedanke“¹⁰ im 16. Jahrhundert in die Kunst der

2 Ebd., S. 119. Hervorhebungen durch den Verfasser.

3 Ebd., S. 70.

4 Ebd., S. 84.

5 Ebd., S. 75.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 76.

10 Ebd., S. 51.

Italiener ein und prägt und einigt das gesamte Bild. Folgt man Hetzer, so führt das Ornamentale nicht nur alle Elemente des Bildes zu einer Einheit zusammen, ist dazu bestimmt – dadurch, dass der Rezipient immer den Prozess des Produzierens durch und im Ornamentalen nachvollziehen kann – den inneren Zusammenhang des Bildes und damit stellvertretend den Zusammenhang der ganzen Welt darzustellen:

„Die ältere Zeit kannte, wie wir gesehen haben, das Ornament und die planimetrische Ordnungsform. Jetzt beginnt das Ornamentale, der reinste Ausdruck schöpferischen Gestaltens, die erscheinende Welt zu durchdringen; das Ornamentale, das sich nicht zum Ornament objektiviert, sondern in der unendlichen Fülle und Bewegung subjektiver Möglichkeiten sich äußert. [...] Dies aber ist für die nun kommenden Zeiten das Wichtigste, daß die die Erscheinungen organisierende ornamentale Form den Anspruch erhebt, den inneren Zusammenhang der Welt darzustellen.“¹¹

Hiermit sollten die für diese Untersuchung wesentlichen Gedanken bei Hetzer deutlich geworden sein. Eine Verbindung zur nächsten Station auf dem Weg vom Ornament zum Ornamentalen ergibt sich genau aus der Frage nach dem inneren Zusammenhalt des Kunstwerkes im Besonderen und der Welt im Allgemeinen, die die Ornamentdiskussion der 1960er und 1970er Jahre mit dem Terminus der *Infrastruktur des Kunstwerkes* wieder aufnimmt.

Station II – Die strukturalistische Reformulierung

„Rehabilitieren lässt sich nicht das Ornament, aber das Ornamentale.“
Klaus Hoffmann (1970)

In den 1960er und 1970er Jahren wurde das Ornamentthema wieder prominent aufgegriffen und Schlagworte wie „ornament ohne ornament“, „Neue Ornamentik“ und „Strukturelles Ornament“ prägten den Diskurs. Hier war es auch die Architektur, die sich zentral an der Diskussion beteiligte. Schließlich mussten Architekten und Planer ein gutes halbes Jahrhundert nach Adolf Loos' Verdikt über das Ornament feststellen, dass in der gestalteten Umwelt eine ungeahnte Präsenz ornamentaler Formen zu beobachten war. Es war die Ausstellung „ornament ohne ornament?“ im Züricher Kunst- und Gewerbemuseums, die 1965 den Versuch unternahm, die unterschiedlichen Phänotypen des Ornamentalen auf einen Genotyp zurück zu führen. Dieser Genotyp wurde in der mathematischen Symmetriestruktur gesehen. Geradezu überrascht stellte man fest, dass den verschiedenen Erscheinungsformen aus der Welt der Natur und der Technik oft gleiche oder verwandte Gesetzmäßigkeiten des formalen Aufbaus innewohnen. Das Ornamentale erschien dabei – vom Formalen her betrachtet – als Teil eines komplexeren Ganzen: der Symmetrie. Mit dem Zurückführen des Ornamentalen auf die mathematische Symmetrie-Struktur verschob sich die Perspektive auf das

11 Ebd., S. 48/49. Hervorhebung durch den Verfasser.

Ornament: Nicht mehr länger stand seine Schmuckfunktion im Vordergrund, sondern die sehr viel grundlegendere Funktion der Formengenerierung wird zum Ausgangspunkt aller folgender Betrachtungen. Damit vollzieht sich auch hier eine grundlegende Verschiebung vom Ornament zum Ornamentalen.

Im Oktober 1965 widmet sich die Zeitschrift „das kunstwerk“ dem Ornament: In einer einführenden Betrachtung unter dem Titel „Anmerkungen zum Ornament“ versucht der Kunsttheoretiker Rolf Wedewer, Ornament- und Strukturbegriff in eine Beziehung zu setzen. Dabei betont er, dass der Strukturbegriff ein *Infra-Begriff* sei, der nur in seiner Ausformung beschrieben werden könne: „man kann *Struktur* nicht malen“¹². Zudem findet sich in der Zeitschrift ein Wiederabdruck des Aufsatzes „Die Mathematik in der Ornamentik“ von Max Bense aus dem Jahre 1949. Dieser hatte schon damals den Blick auf die mathematischen Generierungsoperationen ornamentaler Formen – nämlich die Symmetrieoperationen der Spiegelung, Drehung und Verschiebung – gerichtet.

Zwei Jahre später, 1967, prägt der Künstler und Theoretiker Jürgen Claus auf der 6. Biennale von San Marino den Begriff des *strukturellen Ornaments*, wobei er sich explizit auf Wilhelm Worringer und dessen These vom Ursprung des Ornaments als einem „strategischen Mittel, die Welt der Erscheinungen zu strukturieren“¹³ bezieht. In seinem 1970 veröffentlichten Buch „Expansion der Kunst“ spricht Claus von einer *Strategie der Strukturen*, die der moderne Künstler zu beherrschen sucht. Dieser strukturelle Ansatz ermöglicht es Claus von Anfang an, das Phänomen des Ornamentalen unabhängig von der eingepprägten Unterscheidung Struktur/Ornament bzw. Träger/Ornament zu beobachten. Vielmehr geht es „um visuelle, sichtbar gemachte Ordnungskategorien, die das Erlebnis des Menschen bestimmen, indem sie ihm Struktur geben.“¹⁴

1970 greift Klaus Hoffmann nochmals die Ornamentthematik auf¹⁵ und versucht mit seinem Buch „Neue Ornamentik. Die ornamentale Kunst im 20. Jahrhundert“, dieses Phänomen näher zu analysieren und zu benennen. Er ist es, der die Ornamentdiskussion der 1960er Jahre zusammenfasst und der explizit mit dem Begriff des Ornamentalen arbeitet: Nachdem Hoffmann die wichtigsten schon in der Diskussion befindlichen Kandidaten für eine Benennung des Phänomens, wie z.B. „Ornamentale Abstraktion“, „systematische Stilisierung“, „Ornament ohne Ornament“, „strukturelles Ornament“, geprüft hat, entscheidet er sich für die Benennung „Neue Ornamentik“ und „Das Ornamentale“. Hoffmann grenzt sich nicht nur gegen eine Ornamentik ab, die als Schmuck und Verzierung gesehen wird, sondern auch dezidiert gegen die Ornamentik der klassischen Moderne von 1900 bis 1960. Die *Neue Ornamentik*, die Klaus Hoffmann für eine Richtung in der bildenden Kunst der 1960er Jahre als charakteristisch betrachtet, beschränkt sich entsprechend „weder auf eine untergeordnete Verzierungsrolle noch lediglich auf eine Gliederung bekannter Gegenstände, ebenso wenig auf eine Variation der herkömmlichen Ornament-Muster“.¹⁶ Der Unterschied zwischen der Ornamentik

12 Rolf Wedewer: „Anmerkungen zum Ornament“, in: *das kunstwerk*, 4, XIX, 1965, S. 3.

13 Jürgen Claus: *Expansion der Kunst. Action, Environment, Kybernetik, Technik, Urbanistik*, Reinbek 1970, S. 46.

14 Ebd., S. 47.

15 Hoffmann hatte schon 1965 in der oben erwähnten Zeitschrift „das kunstwerk“ einen Aufsatz zur neuen Ornamentik veröffentlicht.

16 Klaus Hoffmann: *Neue Ornamentik. Die ornamentale Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1970, S. 12.

der klassischen Moderne und der seit den 1960er Jahren liegt Hoffmann zufolge darin, dass die klassische Moderne das Ornamentale als *Hilfsmittel* zur Erlangung des Ziels „Abstraktion“, „Konkretion“, „Formell“ oder „Informell“ benutzt hat, während die *Neue Ornamentik* der Nachmoderne über das Ornamentale nun frei verfügen kann. Das Ornament ist somit von jeglicher angewandten Funktionalisierung befreit; es findet nunmehr seine Verwendung im Kunstwerk in einer *unangewandten Funktion*, d.h. seine Funktion liegt in einer *innerbildnerischen Gesetzmäßigkeit*¹⁷ – einem *ornamentalen bildnerischen Gerüst*¹⁸. Hoffmann folgert daraus: „Rehabilitieren lässt sich nicht das Ornament, aber das Ornamentale.“¹⁹ Eine theoretisch ausgearbeitete Rehabilitierung des Ornamentalen findet man bei Hoffmann jedoch nicht, da die dazu notwendige operative Begrifflichkeit fehlte. Hoffmann belässt es bezeichnenderweise nach drei Definitionsversuchen deshalb bei dem Verweis auf diejenigen Theorien, denen er zutraut, in Zukunft eine begriffliche Klärung des Phänomens der Neuen Ornamentik zu ermöglichen: Dem französischen Strukturalismus eines Claude Levi-Strauss, Roland Barthes und Pierre Francastel, der deutschen Strukturforschung eines Carl von Lorck und Willi Drost, der Informationstheorie eines Kurd Alsbek und Max Bense und der Medientheorie eines Marshall McLuhan.

Station III – Die differenztheoretische Umstellung

*„Die Grundform des Entwickelns von Formen aus Formen ist das (sehr irreführend so genannte) Ornament.“
Niklas Luhmann (1995)*

Die dritte Station auf dem Weg vom Ornament zum Ornamentalen beginnt Mitte der 1990er Jahre. Für diese *differenztheoretische Phase* sind die sich mit der Kunst auseinandersetzen Arbeiten des Soziologen Niklas Luhmann maßgebend. Kennzeichen der Systemtheorie Niklas Luhmanns ist der Wechsel aus einer kategorialen Sprache der Beschreibung von Gegenständen in eine operative Sprache der Suche nach generativen Mechanismen von Phänomenen. Bezogen auf die Kunst der Gesellschaft stellt die Systemtheorie entsprechend nicht die ontologische Frage, was ein Kunstwerk ist, sondern fragt, wie ein Kunstwerk wird. Luhmann nun orientiert sich dafür an dem Logikkalkül des Mathematikers George Spencer-Brown und beobachtet die Kunstwerkgenese differenztheoretisch als eine rekursive Unterscheidungskette, die sich durch das Anknüpfen von Form an Form generiert. Der hier verwendete Formbegriff unterscheidet sich vom traditionellen Formbegriff als einer Gestalt und meint stattdessen die Produktion einer Differenz. Da jede Unterscheidung das, was sie bezeichnet, von allem anderen, das sie nicht bezeichnet, unterscheidet, produziert sie zwei Seiten. Jede neue Unterscheidung muss sich daran orientieren und limitiert andererseits den Möglichkeitsraum für die

17 Ebd., S. 152.

18 Ebd., S. 164.

19 Ebd., S. 12.

nachfolgende Unterscheidung. Es entsteht ein rekursiver Prozess von Unterscheidungen, der – ausgehend von einer ersten willkürlichen Unterscheidung – Halt an sich selbst findet.

Beobachtet man nun die Kunstwerkgenese in Analogie zu diesem differenztheoretischen Formenkalkül, wird das Kunstwerk als eine „Serie von ineinander verschlungenen Unterscheidungen“²⁰ beschreibbar: Der Künstler beginnt also beliebig oder wie es Niklas Luhmann formuliert: „Jeder Zufall würde genügen“²¹. Schon die zweite Operation aber ist nicht mehr beliebig, da die erste Operation eine Unterscheidung hinterlassen und damit die Möglichkeiten für Anschlussoperationen eingeschränkt hat. Jede weitere Operation verfährt in diesem Sinne, das heißt limitiert weitere Anschlussmöglichkeiten. Künstler und Rezipient beobachten gleichermaßen welche Operation jeweils am besten passend anschließen kann. Aus dieser Folge von Formentscheidungen verdichtet sich ein Ordnungsgefüge.

Die basale Grundform für solche sehr komplex werdende Unterscheidungsgefüge im Kunstwerk findet Niklas Luhmann nun im Ornament: Bereits das einfachste geometrische Ornament verdankt seine Form dem Prozessieren von rekursiven Unterscheidungen. In dieser Einfachheit und Reduktion zeigt sich das Ornamentale als die Grundform eines jeden künstlerischen Formenkalküls.

„Die Grundform des Entwickelns von Formen aus Formen ist das (sehr irreführend so genannte) Ornament. Allen Ornamenten liegt das Problem des Symmetriebruchs zugrunde, also das Problem der Form. Es geht um die Projektierung von Asymmetrien, die noch erkennen lassen, aus welchen Symmetrien sie entstanden sind. Ornamente sind Rekursionen, Rückgriffe und Vorgriffe, die sich als solche fortsetzen. Sie lassen die Einheit von Redundanz und Varietät erscheinen.“²²

Diese formentheoretische Beobachtung des Kunstwerks und des Ornaments hat zwei Konsequenzen: Auf einer *historischen* Ebene lässt sich im Ornamentalen entsprechend der Ursprung der Kunst verorten und eine Evolution der Kunst aus dem Ornamentalen heraus entwickeln: „Man könnte einen Vergleich wagen: Was für die Evolution der Gesellschaft die Evolution von Sprache bedeutet hatte, ist für die Evolution des Kunstsystems die Evolution des Ornamentalen“²³ Auf einer *strukturellen* Ebene lässt sich im Ornamentalen die Infrastruktur eines jeden Kunstwerkes beobachten, denn erst eine „ornamentale Verschränkung von Unterscheidungen“²⁴ macht ein Artefakt zu einem Kunstwerk.

„Das Ornament erzeugt seinen eigenen imaginären Raum durch eine laufende Verwandlung von Formgrenzen in mehrdeutige Übergänge. Es verhindert den Zerfall des Kunstwerks in einzelne Gestalten, denen man sich zuwenden, von denen man sich abwenden kann. Oder anders gesagt: es hält ein Kunstwerk zusammen, ohne an dessen figurativen Einteilung

20 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 123.

21 Ebd., S. 55.

22 Ebd., S. 193/195.

23 Ebd., S. 348/349.

24 Ebd., S. 366.

teilzunehmen, und eben dadurch. [...] Die Ornamentik [...] übernimmt die Last der Sinnggebung. Wenn man Kunstwerke als Kunstwerke auf ihr Formenspiel hin beobachten will, muß man nach ihrem Ornament fragen.“²⁵

Wenn man also nur darauf achtet, wie Unterscheidung mit Unterscheidung zusammenhängt, wird deutlich, dass jedes Kunstwerk auf eine Art „inneres Ornament“²⁶ zurückgeführt werden kann. Und dieses *innere Ornament* ließe sich mit dem Begriff des Ornamentalen gegenüber dem Begriff des Ornaments bezeichnen und ist letztendlich ein *Beobachtungsvollzug*:

„Und jetzt ist Ornamentalität wirklich das geworden, was es immer schon war: die sich selbst dirigierende Formenkombination, die Zeitlichkeit des Beobachtungsvollzugs, die in jedem erreichten Moment das sucht, was noch entscheidungsbedürftig ist.“²⁷

Vom Ästhetischen zum Kognitiven

„Mein Vorschlag besteht darin, kognitive Prozesse als nie endende rekursive Prozesse des (Er)Rechnens aufzufassen.“
Heinz von Foerster (1973)

Welche Erkenntnisse lassen sich aus dieser Traditionslinie ziehen? Eine kurze Zusammenfassung mag dazu hilfreich sein: Mit der Verschiebung vom Ornament zum Ornamentalen wird eine Schwerpunktverschiebung in der Beobachtung ornamentaler Phänomene gekennzeichnet, die nicht mehr nach Applikation, Gestalt und Schmuck, sondern nach Struktur, Prozess und Konstruktion fragt. Die *Verschiebung vom Applizierten zum Strukturellen* findet sich bei Theodor Hetzer im Konzept des abstrakt Ornamentalen, in den 1960er Jahren in der Hervorhebung der mathematischen Symmetriestruktur ornamentaler Formen und schließlich bei Niklas Luhmann in der Betonung der infrastrukturellen Funktion des Ornamentalen. Die *Verschiebung vom Gestalthaften zum Prozessualen* spiegelt sich wider bei Theodor Hetzer in der Idee, das Ornamentale als absolute Form des schöpferischen Dranges zu verstehen, in den 1960er Jahren in der Betonung der mathematischen Operationen symmetrischer Abbildungen und bei Niklas Luhmann in der Formulierung des Ornamentalen als einer Formenbewegung und eines Beobachtungsvollzuges. Die *Verschiebung vom Schmückenden zum Konstruierenden* findet sich bei Theodor Hetzer in der Formulierung, dass die ornamentale Form die Bild-Erscheinungen organisiert, in den 1960er Jahren in der ganz ähnlichen Formulierung, dass es sich beim Ornamentalen um visuelle

25 Ebd., S. 195/196.

26 Ebd., S. 367.

27 Ebd., S. 360.

Ordnungskategorien handelt und bei Niklas Luhmann organisiert das Ornamentale die Medien Raum und Zeit, damit erst das Kunstwerk wahrnehmbar wird.

Dem *appliziert-gestalthaft-schmückenden* Ornament wird also ein *strukturell-prozessual-konstruktiv* Ornamentales gegenübergestellt. Diese drei zentralen Verschiebungen zusammengenommen bewirken schließlich die anfangs konstatierte *Verschiebung vom Ästhetischen zum Kognitiven*, denn mit dem Ornamentalen wird vielmehr ein ganz besonderer sinnhafter Zugang zur Welt konstruiert: Bei Theodor Hetzer findet sich dieser Gedanke in der Formulierung, dass die „ornamentale Form den Anspruch erhebt, den inneren Zusammenhang der Welt darzustellen“²⁸, in den 1960er Jahren findet er sich in der Vermutung, dass die ornamentalen Bildstrukturen Entsprechungen und Analogien zu „Denk- und Bewusstseinsstrukturen individueller und überindividueller Art“²⁹ enthalten und bei Niklas Luhmann übernimmt das Ornamentale ganz grundsätzlich „die Last der Sinngebung“³⁰.

In der differenztheoretischen Ornamentdefinition Niklas Luhmanns steckt jedoch ein weiterer Hinweis, das Ornamentale als eine kognitive Form zu beobachten: Denn die Luhmann'sche Definition des Ornaments als „Grundform des Entwickelns von Formen aus Formen“ findet sich bereits in der Brown'schen Formulierung des Kalküls: „Call calculation a procedure by which, as a consequence of steps, a form is changed for another and call a system of constructions which allows calculation a calculus“³¹. Es geht also um ein Er-Rechnen, genauer: um ein rekursives Rechnen mit Unterscheidungen. Damit wird nun aber nicht einfach eine mathematische Rechenoperation dargestellt, sondern vielmehr ein vor-logisches Kalkül und das mathematische Problem wird einem grundlegenden erkenntnistheoretischen Problemkreis zugeordnet:

„Das Thema dieses Buches ist, dass ein Universum zum Dasein gelangt, wenn ein Raum getrennt oder geteilt wird. Die Haut eines lebenden Organismus trennt eine Außenseite von einer Innenseite. Das gleiche tut der Umfang eines Kreises in einer Ebene. Indem wir unserer Darstellungsweise einer solchen Trennung nachspüren, können wir damit beginnen, die Formen, die der Sprachwissenschaft wie der mathematischen, physikalischen und biologischen Wissenschaft zugrunde liegen, mit einer Genauigkeit und in einem Umfang, die fast unheimlich wirken, zu rekonstruieren, und können anfangen zu erkennen, wie die vertrauten Gesetze unserer eigenen Erfahrung unweigerlich aus dem ursprünglichen Akt der Trennung folgen. Der Akt selbst bleibt, wenn auch unbewusst, im Gedächtnis als unser erster Versuch, verschiedene Dinge in einer Welt zu unterscheiden, in der anfänglich die Grenzen gezogen werden können, wo immer es uns beliebt. Auf dieser Stufe kann das Universum nicht unterschieden werden von der Art, wie wir es behandeln, und die Welt mag erscheinen wie zerrinnender Sand unter unseren Füßen.“³²

28 Hetzer: *Das deutsche Element*, a.a.O., S. 48/49.

29 Hoffmann: *Neue Ornamentik*, a.a.O., S. 164.

30 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, a.a.O., S. 196.

31 George Spencer-Brown: *Laws of Form* (1969), dt.: *Gesetze der Form*, Lübeck 1997, S. XXXX.

32 Ebd., S. XXXV.

Vorhin wurde schon nicht ohne Absicht formuliert, dass es sich in der rekursiven Unterscheidungssequenz um die *Konstruktion* eines sinnhaften Zusammenhangs handelt. Denn ein Teil der Kognitionswissenschaften, die als konstruktivistisch bezeichnet werden, geht davon aus, dass die Welt, wie wir sie sehen, eine Konstruktion unseres Gehirns ist. Sie steht damit in einer langen Tradition, denn bereits Kant hatte seine *Kritik der reinen Vernunft* mit der Feststellung begonnen, „dass die Dinge, die wir anschauen, nicht das an sich selbst sind, wofür wir sie anschauen [...] und als Erscheinungen nicht an sich selbst, sondern nur in uns existieren können“³³. In der Tradition des erkenntnistheoretischen Idealismus ging es um die Frage, wie die Differenz von Erkenntnis und Realgegenstand zu einer Einheit gebracht werden könne. Das Problem lautete dann, wie Erkenntnis möglich ist, obwohl sie keinen von ihr unabhängigen Zugang zur Realität außer ihr hat. Der Konstruktivismus beginnt hingegen mit der empirischen Feststellung, dass Erkenntnis nur möglich ist, weil sie keinen Zugang zur Realität außer ihr hat. Eine seit dem frühen 20. Jahrhundert laufende Forschung im Bereich der Wahrnehmung hat gezeigt, dass diese Konstruktion unserer eigenen Realität errechnet wird und zwar über rekursive Rechenprozesse. Heinz von Foerster schlug deshalb 1973 vor, „kognitive Prozesse als nie endende rekursive Prozesse des (Er-)Rechnens aufzufassen“³⁴.

Folgt man dieser konstruktivistischen Wahrnehmungstheorie, lässt sich in rekursiven Rechenprozessen die Grundform informationsgenerierender und damit erkenntnisgenerierender Prozesse erkennen.

Nach dieser geradezu unverhältnismäßig komprimierten Darstellung eines komplexen aber extrem spannenden Forschungsbereiches kommt wieder das Ornamentale in den Fokus. Es zeigt sich, dass ornamentale Prozesse als rekursive Unterscheidungsoperationen eine strukturelle und funktionale Analogie zu kognitiven Prozessen aufweisen. Damit lässt sich im Ornamentalen nicht allein eine ästhetische, sondern auch eine kognitive Form beobachten. Im Ornamentalen – solchermaßen verstanden als eine Kunst der Unterscheidungen – zeigt sich dann eine ganz eigene epistemologische Qualität.

Von der Oberfläche in die Tiefe

Aus der Beobachtung einer irritierenden Ornamentalität in der aktuellen Architektur wurde eingangs des Artikels eine terminologische Unterscheidung von Ornament und Ornamentalen gefordert. Der anschließende disziplin- und methodenbergreifende Blick in architekturfremde Ornamentdiskurse hatte gezeigt, dass schon seit den 1920er Jahren immer wieder mit dieser Unterscheidung wissenschaftlich gearbeitet wurde. Mit der dort stattfindenden Schwerpunktverschiebung vom Ornament zum Ornamentalen zeigt sich das hohe kunsttheoretische Potential einer solchen Unterscheidung. Gleichzeitig war zu beobachten, wie mit der Verschiebung vom Ornament zum Ornamentalen auch eine Verschiebung vom Ästhetischen zum Kognitiven einherging. Damit schließlich

33 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg 1990, S. 116.

34 Heinz von Foerster: „On Constructing a Reality“ (1973), dt.: „Über das Konstruieren von Wirklichkeiten“, in: Siegfried J. Schmidt (Hg): *Heinz von Foerster – Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt a. M. 1993, S.34.

deutet sich auch ein grundlegend erkenntnistheoretisches Potential einer solchen Unterscheidung an.

Welche Konsequenzen sind aus der terminologischen Unterscheidung von Ornament und Ornamentalen für die Architektur zu ziehen? Wenn auch die Frage nach Form und Funktion des Ornamentalen in der Architektur hier nicht erschöpfend beantwortet werden kann,³⁵ so soll doch wenigstens angedeutet werden, wo und wie nach dem Ornamentalen in der Architektur zu suchen ist.

Folgt man der hier skizzierten deutschsprachigen Traditionslinie und sieht im Ornamentalen die Grundform jeder künstlerischen Formengenerierung, dann muss es in der Architektur seinen Platz in der architektonischen Formengenerierung haben. Das Ornamentale muss genauer dort im architektonischen Entwurfsprozess zu suchen sein, wo künstlerische Gestaltungsstrategien eingesetzt werden. Es wäre jedoch voreilig, das Ornamentale in der Architektur mit dem Künstlerischen schlechthin gleichzusetzen. Damit würde man das Unterscheidungspotential des Begriffes verspielen. Zur begrifflichen Schärfung macht es in diesem Zusammenhang Sinn, mit Niklas Luhmann das Ornamentale vom Figurativen zu unterscheiden. Während das Ornamentale die Wahrnehmungsmedien Raum und Zeit direkt organisiert, dient das Figurative dazu, imaginäre Räume und Zeiten zu konstituieren. Luhmann spricht deshalb von ornamentalen und figurativen *Komponenten* im Kunstwerk. Wenn also das Ornamentale im Kunstwerk dazu dient, die Medien Raum und Zeit zu organisieren, dann zeigen sich ornamentale Komponenten in der Architektur dort, wo die Medien Raum und Zeit in einem Bauwerk so organisiert wurden, dass sie in einer raum-zeitlichen Qualität überzeugen.

Architektur ist jedoch keine rein künstlerische Form. Sie wird vielmehr in einem komplexen Gefüge von unterschiedlichen und oft widerstreitenden Gestaltungspraxen generiert. Folgt man den drei vitruvianischen Kategorien *utilitas*, *firmitas* und *venustas*, dann wären neben der künstlerischen Gestaltung auch eine funktionelle und eine konstruktive Gestaltung zu nennen. Während also das Kunstwerk aus ornamentalen und figurativen Komponenten besteht, kämen für die Architektur (wenigstens) noch funktionelle und konstruktive Komponenten hinzu. Und wie der Künstler zwischen ornamentalen und figurativen Komponenten Akzente setzen kann, so kann auch der Architekt wählen, auf welche Komponente er zunächst seine Aufmerksamkeit beim Entwerfen lenkt. Ein *ornamentales Entwerfen* setzt dann seine anfängliche und primäre Aufmerksamkeit auf die Konstruktion einer Raum-Zeit-Form ohne Rücksicht auf funktionelle oder konstruktive Kriterien. Ornamentales Entwerfen nimmt sich die Freiheit, das Bauwerk nach der Logik von Raum und Zeit zu entfalten und es dem Bauwerk selbst zu überlassen, herauszubringen, welches Arrangement überzeugt.

Die unterschiedlichen an der Architektur beteiligten Komponenten machen es ungleich schwerer in einem Bauwerk das Ornamentale ausfindig zu machen als in einem Kunstwerk. Nur schwer ist es zu unterscheiden, durch welche Komponente eine architektonische Formenunterscheidung motiviert war. Handelte es sich nun um eine ornamental, funktional oder konstruktiv motivierte Formenunterscheidung? Dies am fertigen Bauwerk wieder herauszuarbeiten, die einzelnen Entwurfsentscheidungen herauszuziehen, ist nicht ohne erhebliche Schwierigkeiten

³⁵ Vgl. Michael Dürfeld: Das Ornamentale und die architektonische Form. Systemtheoretische Irritationen, Berlin 2008.

und Unsicherheiten zu leisten. Aber wenn das Ornamentale in der Architektur seinen Ort im Entwurfsprozess hat, dann lässt es sich nur über eine Rekonstruktion des konkreten Entwurfsprozesses herausarbeiten. Entwurfsskizzen, die chronologisch geordnet werden können, sind ein hilfreiches Material, anhand dessen rekonstruiert werden kann, wann im Entwurfsprozess ornamental motivierte Unterscheidungen getroffen worden sind und welche Folgen diese für die nachfolgenden Unterscheidungen mit sich geführt haben.³⁶

Mit der Schwierigkeit das Ornamentale in der Architektur eindeutig zu markieren, wird nicht nur die besondere Herausforderung an eine Architekturwissenschaft deutlich, sondern auch ein weiterer Unterschied zwischen dem Ornament und dem Ornamentalen: Zeigt sich das Ornament an der Oberfläche der Architektur, so versteckt sich das Ornamentale in der Tiefe des architektonischen Entwurfsprozesses.

³⁶ Vgl. Michael Dürfeld: "ornamental - organisch - evolutionär. Architektonisches Entwerfen zwischen systemischer Konstruktion und evolutionärer Selbstorganisation", in: Friedrich Weltzien / Amrei Volkmann (Hg.): Modelle künstlerischer Produktion, Berlin, S. 57-68 und Michael Dürfeld: "www.ornamentalesentwerfen.de - Der Versuch, die Momente im Prozess festzuhalten", in: Karin Gludovatz / Martin Peschken (Hg.): Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion, Berlin, S.141-152.